

# Bach-Jahrbuch 2004

SLUB Dresden

**MZ**

**8**

**10**

Zell 1

---

NEUE BACHGESELLSCHAFT  
LEIPZIG



# BACH-JAHRBUCH

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

*90. Jahrgang 2004*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT  
LEIPZIG

VERÖFFENTLICHUNG DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT  
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig  
VEREINSJAHR 2004



**Bach-Jahrbuch**

**Signatur: MZ. 8. 10**      **eingegangen am: 04.11.2004**

**Bemerkung: Säbi, ZDB**

*libera*

**Ablage bei: zell1/MAG/P (M)**      **Heft: 2004/90**  
**G**

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  
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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 2004

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Leipzig, 2004

Printed in Germany. H 6930

Notensatz: Frank Litterscheid, Hehlen

Satz und Lithographie: DZA Satz und Bild GmbH, Altenburg

Druck und Buchbinderei: Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

ISSN 0084-7682

ISBN 3-374-02250-2

# INHALT

Grußworte zum 100jährigen Bestehen des Bach-Jahrbuchs	
<i>David Fallows</i> (Manchester) . . . . .	7
<i>Detlef Altenburg</i> (Weimar/Jena) . . . . .	8
<i>Martin Petzoldt</i> (Leipzig) . . . . .	10
<i>Tatjana Schabalina</i> (St. Petersburg), Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199	11
<i>Werner Breig</i> (Erlangen), Zur Vorgeschichte von Bachs Ouvertüre h-Moll BWV 1067 . . . . .	41
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038 . . . . .	65
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA und Leipzig), Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz . . . . .	87
<i>Michael Maul</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs Besuche in der Residenzstadt Gera . . . . .	101
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Sebastian Bach und die „Gedanken über die welschen Tonkünstler“ (1751) . . . . .	121
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Zelter und Mendelssohn – Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829 . . . . .	133
<i>Michael Maul</i> (Leipzig), Frühe Urteile über Johann Christoph und Johann Nikolaus Bach, mitgeteilt anlässlich der Besetzung der Organistenstelle an der Jenaer Kollegienkirche (1709) . . . . .	157
<i>Markus Rathey</i> (New Haven, CT), Zur Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs . . . . .	169
 Kleine Beiträge	
<i>Tadashi Ioyama</i> (Tokio), Wiederaufgefundene Originalstimmen zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ BWV 216 . . . . .	199
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und Zerbst 1722: Randnotizen zu einer verlorenen Gastmusik . . . . .	209
<i>Ernst Koch</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs Musik als höchste Kunst. Ein unbekannter Brief aus Leipzig vom 9. August 1723 . . . . .	215
<i>Albrecht Lobenstein</i> (Erfurt), Die Akte Johann Günther Bach (1703–1756) . . . . .	221
<i>Christoph Henzel</i> (Berlin), Nachtrag zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren . . . . .	229
<i>Karen Lehmann</i> (Leipzig), Forkels Handexemplar seiner Bach-Biographie . . . . .	233
 Besprechungen	
Martin Weber, „Aus der Tiefen rufe ich dich“. Die Theologie von Psalm 130 und ihre Rezeption in der Musik. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2003 (Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte. 13.) 379 S. 2 CDs. ( <i>Markus Rathey</i> , New Haven, CT) . . . . .	241
Martin Petzoldt, Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Bd. I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages. Stuttgart: Internationale Bachakademie; Kassel etc.: Bärenreiter 2004. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 14.1.) 726 S. ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig) . . . . .	245
Bach-Jahrbuch 1904–2004: Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1–90 . . . . .	251
Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien . . . . .	357

## ABKÜRZUNGEN

- A-Wgm = Wien, Archiv und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde
- Am. B. = Amalien-Bibliothek (Dauerleihgabe in SBB)
- AMZ = Allgemeine Musikalische Zeitung
- BB = Königliche Bibliothek (später Preußische Staatsbibliothek) Berlin (zu späteren Bezeichnungen vgl. SBB)
- 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
- BWV = Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
- BWV<sup>2</sup> = *Bach-Werke-Verzeichnis* (wie oben); 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Wiesbaden 1990
- BWV<sup>2a</sup> = *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe*, hrsg. von Alfred Dürr und Yoshitake Kobayashi, unter Mitarbeit von Kirsten Beißwenger, Wiesbaden, Leipzig, Paris 1998
- D-Bsak = Bibliothek der Sing-Akademie Berlin (Depositum in SBB)
- D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
- 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* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 26.)
- Dürr St = Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1951
- 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
- Dürr K = Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. I/II, Kassel etc. und München 1975; spätere veränderte Aufl. u. d. T. *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, 1985 ff.
- EitnerQ = Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 1–10, Leipzig 1900–1904, Reprint Graz 1959/60
- Fs. = Festschrift
- GA = Gesamtausgabe
- Gerber ATL = Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Teil I/II, Leipzig 1790–1792
- Gerber NTL = Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil I–IV, Leipzig 1812–1814
- H. = E. Eugene Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven und London 1989
- Hrsg., hrsg. = Herausgeber, herausgegeben
- Hs., Hss., hs. = Handschrift(en), handschriftlich
- JbSIM = *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin*
- 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
- LBzBF = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*
- MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1979
- MGG<sup>2</sup> = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Fin-

- sch, Kassel und Stuttgart 1994 ff.
- NBA = *Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954 ff.
- NBG = Neue Bachgesellschaft; Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft
- NV = *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790
- RiemannL = Riemann Musiklexikon, 12. Auflage, Mainz 1959–1975
- SBB = Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –, Musikabteilung. Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. (*Mus. ms. Bach P* bzw. *St*) dienen *P* und *St*.
- Spitta I, II = Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873, Bd. II, Leipzig 1880
- T. = Takt, Takte
- TBSt 4/5 = Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958 (*Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg*, Heft 4/5)
- WaltherL = Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953
- Weiß = *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften, von Wisso Weiß, unter musikwiss. Mitarbeit von Yoshitake Kobayshi*, Bd. 1/2, Kassel etc. und Leipzig 1985 (NBA IX/1)
- Wq = Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1905, Reprint Wiesbaden 1968
- WZ = Wasserzeichen



## Grußworte zum 100jährigen Bestehen des Bach-Jahrbuchs

Some think that modern musicology began with the founding of the Bach-Gesellschaft in 1850; others with Forkel's Bach biography of 1802; others with Spitta's study of 1873–80; others with the Schmieder-*Verzeichnis* of 1950; others with Alfred Dürr's new and more scientific approach to chronology published in this very journal in 1957; others with Mendelssohn's performance of the St Matthew Passion in 1829; others with the Harnoncourt/Leonhardt project to record all the cantatas in 1971. That is to say that it is hard to talk of musicology and what it has done without evoking Johann Sebastian Bach. Bach bows, Bach trumpets, Bach chorales, Bach fugues, Bach chorale preludes, even Bach choirs: all these and many others are fixed concepts in the minds of the public and of students.

So it may be slightly less of an achievement that the *Bach-Jahrbuch* still flourishes after 100 years than if it had been a *Telemann-Jahrbuch*, a *Palestrina-Jahrbuch* or a *Josquin-Jahrbuch*. All the same, it has weathered all the horrors and changing currents of Germany and of the various Germanies over those hundred years. That cannot have been easy.

The IMS ought perhaps to have been able to salute the Neue Bachgesellschaft as a slightly younger sister. But the International Musical Society/Internationale Musik-Gesellschaft that began a few years earlier in 1899, publishing its *Sammelbände/Quarterly Magazine* also in Leipzig, capsized at the start of World War I. The society had to be re-founded in 1927 in Switzerland, as the Société Internationale de Musicologie/Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft/International Musicological Society, to which titles we later added Società Internazionale di Musicologia and Sociedad Internacional de Musicología, then deciding to cut our losses by generally calling it just IMS. Our journal *Acta Musicologica* (thank heavens that somebody thought of a Latin title that needed no clumsy translations) began with Breitkopf und Härtel – like our *Sammelbände* and the *Bach-Jahrbuch* – but had to move to Copenhagen and the firm of Levin & Munksgaard during the Hitler years: it came to its present publishers, Bärenreiter, exactly fifty years ago in 1954.

On behalf of the IMS, then, I take pleasure in congratulating our older sister who might have been a younger sister on a hundred years of continuous and highly distinguished publication of its *Bach-Jahrbuch*.

David Fallows

President, International Musicological Society

Als sich die Neue Bachgesellschaft 1904 entschied, die Vorträge und Diskussionsbeiträge des zweiten deutschen Bachfestes in einem Jahrbuch zu veröffentlichen, war ein Publikationsorgan, das dem Leben und Werk eines einzigen Komponisten gewidmet ist, für die Musikwissenschaft ein Novum. Das *Bach-Jahrbuch* verdankte sich dem Interesse an einer Bachforschung für die musikalische Praxis und signalisierte zugleich ein neues Verständnis der Musikwissenschaft als Wissenschaftsdisziplin. Für die musikalische Praxis war in diesen Jahren vor allem die Diskussion um die Wiedergewinnung von Bachs Kantaten für den Gottesdienst prägend. Die im ersten Bach-Jahrbuch wiedergegebene Diskussion, in der auch die Befürchtung geäußert wurde, daß mit „einer allzu scharfen Hinneigung zu kirchlichen Tendenzen“ (S. 36) die Bach-Pflege eher behindert als befördert werden könnte, ließ auch kontroversen Auffassungen Raum. Das neue Selbstverständnis der Musikwissenschaft brachte Arnold Schering in seinem Geleitwort zum zweiten Jahrgang mit seinem Hinweis auf das Vorbild der Goethe-, Schiller- und Shakespearejahrbücher auf den Punkt: Die Musikwissenschaft habe damit endgültig den Anschluß an die großen traditionsreichen Wissenschaftsdisziplinen erreicht.

Zwei Ziele des Bach-Jahrbuchs benannte Schering 1905 in seinem Geleitwort, das zugleich zum Programm wurde: 1. „die große Schar derer, die Bachs Kunst nahe stehn, in engere geistige Beziehung zueinander zu bringen und dadurch die gemeinsame Pflege Bachs zu regeln“ und 2. „der speziellen, wissenschaftlichen Bachforschung ein eigenes Heim zu bereiten“ (S. 6). Auch wenn man die Idee, die Bachpflege „zu regeln“, nach 100 Jahren eher aus der historischen Distanz sieht, ist das Bach-Jahrbuch dem Anspruch, Impulse für die Bachpflege zu geben, in einem bemerkenswerten Ausmaß gerecht geworden. Das Bach-Jahrbuch war im Laufe seiner Geschichte nicht nur für die Bach-Interpretation ein lebendiges Diskussionsforum, es wurde nicht nur der modernen Forderung des Wissenschaftstransfers gerecht, noch bevor der Begriff erfunden wurde, denn seine Leser waren gleichermaßen Wissenschaftler, Musiker und Musikliebhaber, sondern zugleich war es gleichsam ein Seismograph der musikwissenschaftlichen Methodendiskussion. In einer Zeit, in der Wissenschaftsjournalisten und Politiker glauben, den „Elfenbeinturm“ der Geisteswissenschaften entdeckt zu haben, darf das Bach-Jahrbuch für sich in Anspruch nehmen, seit einhundert Jahren den wohlfeilen Topos vom Elfenbeinturm der Wissenschaft ad absurdum zu führen: Das Bach-Jahrbuch war

nicht nur Wegbereiter für die wechselnden Bach-Bilder, sondern auch eine unentbehrliche Brücke zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis.

Das Bach-Jahrbuch ist ein Lehrstück dafür, daß Wissenschaft nicht der Regulierung durch die Politik, sondern der Freiheit und des Raums bedarf, um sich der Auseinandersetzung mit ihren großen Themen in Selbstverantwortung widmen. In diesem Sinne gratuliere ich namens der Gesellschaft für Musikforschung dem Bach-Jahrbuch, das heute so aktuell ist wie 1904, zu seinem einhundertjährigen Bestehen und wünsche ihm: *ad multos annos!*

*Detlef Altenburg*

Präsident, Gesellschaft für Musikforschung

Seit 100 Jahren erscheint das Bach-Jahrbuch, ein seltenes Datum im Bereich von regelmäßig herauskommenden wissenschaftlichen Publikationen, vor allem solchen Veröffentlichungen, die sich einer Person und ihrem Werk widmen. Seine Herausgabe gehört zu den satzungsmäßigen Aufgaben unserer Gesellschaft. Es hat sich unter kundiger Herausgeberschaft über die Jahrzehnte zu dem einschlägigen Mittel der Bachforschung entwickelt.

Gewiß ist dabei keine Vollständigkeit darüber zu erreichen, daß alle Entdeckungen und Thesen zur Bachforschung zuerst und allein im Bach-Jahrbuch erscheinen. Doch erweist sich das Bach-Jahrbuch darin als unerreicht, daß es mit einem immer durchgehaltenen wissenschaftlichen Standard und sachlicher Seriosität sich an das Publikum von Wissenschaftlern, Kennern und Liebhabern wendet und aufgeworfene Fragen sowie entstandene Probleme diskutiert. Glücklicherweise hat es nur wenige Abweichungen von dieser Linie gegeben; sie sind vorwiegend der Tatsache geschuldet, daß die Bachbewegung, der sich die Bachgesellschaft 1850–1900 und auch die Neue Bachgesellschaft (seit 1900) verdanken, als Teil einer längeren Phase nationaler Selbstfindung zu verstehen ist. Zu opportunistisch-nationalistischen Entgleisungen ist es gelegentlich im vierten Jahrzehnt seines Bestehens gekommen, ideologische Verpflichtungen ist es nie eingegangen und hat sich davon auch freihalten können.

In dieser Beschreibung wird nicht etwa ein Selbstlauf dokumentiert, sondern es sind wesentlich immer die Herausgeber gewesen, die solche Qualität unter Einsatz der Integrität ihrer Person zu garantieren in der Lage waren. Dieses dankbar auszusprechen und als Wunsch für die folgenden Jahrzehnte mit auf den Weg zu geben, ist Anliegen von Vorstand und Direktorium der Neuen Bachgesellschaft.

*Martin Petzoldt*  
Vorsitzender, Neue Bachgesellschaft

# Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199

Von Tatjana Schabalina (St. Petersburg)

Das Thema „Bach-Quellen in Rußland“ ist zweifellos nicht so ergiebig wie beispielsweise „Bach-Quellen in Amerika“ oder gar „Bach-Quellen in Deutschland“, weist aber dennoch einige verschiedene Aspekte auf und hat im Laufe der letzten anderthalb Jahrhunderte regelmäßig in der weltweiten Bach-Forschung Aufmerksamkeit erregt durch die Entdeckung dieses oder jenes vorher unbekanntes Autographs.

In der Geschichte der Überlieferung von Bachschen Autographen in Rußland lassen sich mehrere Etappen erkennen. Die erste gehört in die Lebenszeit des Komponisten selbst sowie diejenige seiner Schüler. Bekanntlich hatten Bachs Schulfreund Georg Erdmann, später russischer Resident in Danzig, sowie Hermann Carl Reichsgraf Keyserlingk, dessen Person mit der Entstehungsgeschichte der Goldberg-Variationen verbunden ist, direkte Beziehungen zu Rußland. Einige Schüler des großen Komponisten sowie manche, die das Glück hatten, Bach persönlich zu kennen, haben nachmals in Rußland gelebt und gearbeitet. So wanderten in dieser Etappe zwei Briefe Johann Sebastian Bachs an Georg Erdmann nach Rußland. Der eine – vom 28. Oktober 1730 – wurde 1862 in den hinterlassenen Papieren Erdmanns durch Oskar von Rieseemann entdeckt und von Philipp Spitta<sup>1</sup> erstmals veröffentlicht. Der relativ junge Fund von Grigorij Pantijelew, der Anfang der 1980er Jahre im Archiv für Außenpolitik der UdSSR einen zweiten Brief Bachs an Erdmann ermitteln konnte, ergänzt das Bild des nach Rußland geratenen Teiles von Bachs brieflicher Hinterlassenschaft.<sup>2</sup>

Die zweite Etappe läßt sich in der Mitte und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ansetzen, als in allen europäischen Ländern das Interesse für Bachs Werke weiter zunahm. Im Zusammenhang mit der Erwerbung von Autographen großer Komponisten durch Angehörige des Adels, sowie durch deren Beziehungen zu Sammlern entwickelte sich eine neue Form der Überlieferung von Bachs Autographen in Rußland. So bereicherten während der zweiten

<sup>1</sup> Vgl. Spitta I, S. X, 187, 520; II, S. 82–84.

<sup>2</sup> Der Brief vom 28. Juli 1726 ist aller Wahrscheinlichkeit nach das erste Schreiben Bachs an G. Erdmann, siehe: G. J. Pantijelew, *Dwesti pjatdesjat let spustja*, in: *Sowjetskaja musika*, 1983, No. 3, S. 74–76; ders., *Pisma I. S. Bacha w archiwach SSSR*, in: *Russkaja kniga o Bache*, sb. st. pod red. T. N. Liwanowoj i Wl. W. Protopopowa, 2-e isd., Moskwa 1986, S. 177–183.

Hälfte des 19. Jahrhunderts Fragmente der ersten Leipziger Fassung der Kantate „Ein feste Burg“ BWV 80b<sup>3</sup> sowie der Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ BWV 188 die Sammlungen der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek in Sankt Petersburg.<sup>4</sup> Durch Siegfried Wilhelm Dehn und Alexis F. Lwow wurde derselben Bibliothek zudem das Autograph des sogenannten Kleinen Magnificats BWV Anh. 21 übergeben, eines Werkes, das lange Zeit Johann Sebastian Bach zugeschrieben wurde, bis sich die Autorschaft von Melchior Hoffmann<sup>5</sup> herausstellte.

Die letzte wichtige Etappe in der Geschichte dieses Themas schließlich ist mit den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs verbunden. Die Suche nach Quellen, die während dieser Zeit in das Gebiet der ehemaligen UdSSR gelangten, setzt sich bis zum heutigen Tag fort. Die vor kurzem erfolgte sensationelle Entdeckung (nebst anschließender Rückgabe an Deutschland) von Quellen, die sich für einige Jahrzehnte in der Ukraine befanden, zeigt, daß in Länder, die früher Teil der Sowjetunion waren, vor und nach Kriegsende eine ziemlich große Menge von Materialien aus deutschen Archiven geraten ist. Es ist nicht verwunderlich, daß das Interesse speziell für diese Periode in der Überlieferungsgeschichte von Bachs Autographen in Rußland in letzter Zeit andere Aspekte des zu erörternden Themas weitgehend verdrängt hat. Bach-

<sup>3</sup> Das Blatt mit dem ersten Satz dieser Fassung sowie dem Anfang des zweiten Satzes wurde als Andenken in drei Teile zerschnitten, die sich jetzt an verschiedenen Orten befinden: Der obere Teil im Adam-Mickiewicz-Museum in Paris, der mittlere in St. Petersburg und der untere in der Sammlung von William H. Scheide in Princeton. Anhand dieser Fragmente konnte man feststellen, daß der bekannten Fassung der Kantate zum Reformationsfest eine Version aus den ersten Leipziger Jahren mit einem ungewöhnlichen Anfang in Form einer vierstimmigen Choralharmonisierung mit Continuo Begleitung vorausging (vgl. C. Wolff, *Bach: Essays ...*, S. 152–157; BC I/2, S. 776; L. A. Fedorowskaja, *Ein Bach-Autograph als Geschenk einer polnischen Pianistin*, BJ 1989, S. 55–63 bzw. dies., *Avtograf Bacha – dar polskoj pianistki*, in: Pamjatniki kulturny. Nowyje otkrytija: Pismennost. Iskusstwo. Archeologija. Ezhegodnik 1997, sost. T. B. Knjasevskaja, Moskwa 1999, S. 211–217, sowie Wl. W. Protopopow, *Notnyje avtografy I. S. Bacha w SSSR*, in: Russkaja kniga o Bache (wie Fußnote 2), S. 170–176.

<sup>4</sup> Dieses Fragment bildet den oberen Teil eines Folioblattes und enthält 7 Takte der Alt-Arie „Unerforschlich ist die Weise“ – auf der Vorderseite T. 9–12, auf der Rückseite T. 67–69. Dem Autograph wurde ein Blättchen mit einer Expertise von Aloys Fuchs angeklebt: „Der Unterzeichnete bestätigt hiermit, daß das vorliegende / Fragment aus einer Cantate von Joh. Seb. Bach – zuver-/ lässig von dessen eigener Handschrift ist. / Wien am 3 Februar 1853 / Aloys Fuchs[,] / Mitglied des D[eu]t[schen] Hof-kriegsrates“.

<sup>5</sup> Vgl. A. Glöckner, *Die Leipziger Neukirchenmusik und das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21*, BJ 1982, S. 97–102.

Quellen, die in der zweiten von uns bezeichneten Etappe, nämlich Mitte bis zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach Rußland kamen, sind jedoch, wie sich zeigt, noch nicht umfassend erkundet worden.

## I

Über Johann Sebastian Bachs Notenautographe in Rußland liegen Arbeiten von Wladimir W. Protopopow und Ludmilla A. Fedorowskaja vor.<sup>6</sup> Auch Forscher aus Deutschland, England und anderen Ländern haben sich mit der Suche nach Quellen zu Werken Bachs in russischen Bibliotheken und Archiven beschäftigt.<sup>7</sup> Bis vor kurzer Zeit waren als Bachsche Notenautographe jedoch nur die erwähnten Fragmente einer frühen Fassung der Kantate zum Reformationsfest BWV 80b sowie der Kantate BWV 188 bekannt (beide befinden sich gegenwärtig in der Russischen Nationalbibliothek „Saltykow-Ščedrin“, Sankt Petersburg).

Ein drittes Bach-Autograph, das sich allem Anschein nach seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Rußland befindet und im Sankt Petersburger Puschkin-Haus unter der Nr. 9789w aufbewahrt wird, war merkwürdigerweise bis vor kurzem in der Bach-Forschung überhaupt nicht bekannt.<sup>8</sup> Dieses Autograph, die vollständige Stimme der ersten Violine aus der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199, wird in keiner Ausgabe des von Wolfgang Schmieder erstellten Bach-Werke-Verzeichnisses erwähnt.<sup>9</sup> Auch für Editionen der Kantate wurde es nicht herangezogen.<sup>10</sup> In der Übersicht der gegenwärtig bekannten Autographe Bachs im entsprechenden Band der Neuen

<sup>6</sup> L. A. Fedorowskaja, *Ein Bach-Autograph ...* (wie Fußnote 3); dies., *Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen*, BJ 1990, S. 27–35; dies., *Avtograf Bacha – dar polskoj pianistki* (wie Fußnote 3); Wl. W. Protopopow, *Prinzipy muzykalnoj formy I. S. Bacha: Otšcherki*, Moskwa 1981, S. 331–334; ders., *Notnyje avtografy I. S. Bacha w SSSR ...* (wie Fußnote 3).

<sup>7</sup> Vgl. W. G. Whittaker, *A lost Bach Magnificat*, in: *Music & Letters* 21, 1940, S. 312–318; W. Hobohm, *Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Musik“*, BJ 1973, S. 5–32; A. Glöckner (wie Fußnote 5), u. a.

<sup>8</sup> In den oben aufgeführten Beiträgen (vgl. Fußnoten 3, 6, 7) wird das Autograph des Puschkin-Hauses nicht erwähnt. Nach mündlichem Hinweis von Hans-Joachim Schulze hatte L. A. Fedorowskaja vor etwa zehn Jahren eine Untersuchung dieses Manuskriptes begonnen, doch wurde wegen verschiedenen Umständen diese Arbeit leider nicht weitergeführt.

<sup>9</sup> Vgl. BWV, S. 261f., BWV<sup>2</sup>, S. 320–322, sowie BWV<sup>2a</sup>, S. 201.

<sup>10</sup> Vgl. u. a. NBG XIII/2, Leipzig 1913, und NBA I/20.

Bach-Ausgabe, der der Notenhandschrift Bachs gewidmet ist, wird das Autograph des Puschkin-Hauses gleichfalls nicht erwähnt.<sup>11</sup>

Die Untersuchung dieses Autographs und der Vergleich seines Inhalts mit allen anderen bis heute bekannten Quellen der Kantate BWV 199 gibt Grund zu der Annahme, daß das Autograph auf eine bislang unbekannte Fassung der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ deutet und damit auf Bachs Arbeit an diesem Werk sowie die zeitliche Reihenfolge der verschiedenen Fassungen neues Licht werfen kann.

Über die Herkunft des genannten Autographs ist derzeit bekannt, daß im Jahre 1919 die nach einem der ersten Dekrete der Sowjetregierung gegründete Kommission für die Bewahrung von Kulturschätzen Autographe von großen westeuropäischen Komponisten, nämlich Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Franz Schubert, aus der Sammlung des Jussupow-Palastes an der Mojka (Sankt Petersburg) dem Puschkin-Haus übergeben hat. Nach heutiger Kenntnis stammen diese Kostbarkeiten aus der Sammlung der Fürstin Sinaida Jussupowa (1809–1893) geb. Naryschkina (in zweiter Ehe Gräfin de Cheauveaux).

Diese überaus ansehnliche Sammlung enthält Autographe von russischen und ausländischen Schriftstellern, Dichtern, Komponisten, historischen Personen, Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Unter ihnen finden sich Manuskripte von Gogol, Puschkin, Zhukowskij, Lermontow, Wjazemskij, Derzhawin, Briefe von Châteaubriand, Schiller, Hugo, Béranger, Mérimée, Lamartine, ein Brief von Beethoven an einen Unbekannten, eine Notenschrift von Meyerbeer, ein Brief von Weber etc. Hohe Kultur und großes Kunstinteresse prägten mehrere Generationen der Jussupow-Familie, überaus wichtig war ihr Beitrag für die Sammlung und Erhaltung größter Kulturschätze.<sup>12</sup> Alle Vertreter dieses Geschlechts waren hochgebildete Menschen und zeichneten sich durch ihr öffentliches Wirken ebenso aus wie auch durch ihre Wohltätigkeit. Dabei war das Sammeln von Kunstgegenständen und Autographen hervorragender Persönlichkeiten ein besonderes Charakteristikum dieses bemerkenswerten Geschlechts, das gleichsam von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Die Galerie des Jussupow-Palastes an der Mojka, die Anfang

<sup>11</sup> Y. Kobayashi, *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel etc. und Leipzig 1989 (NBA IX/2), S. 203f.

<sup>12</sup> Siehe: *Jussupowskij dworez. Dworjanskije osobnjaky: Istorija roda, usadby i kolekzii*, pod red. G. M. Sweschnikowoj, Sankt-Petersburg 1999, S. 5f., 362–396; *Iz semejnoy perezpiski Jussupowich*, in: Reka wremjon: Kniga istorii i kulturny, kn. 2: Grazhdanskoje obščestwo i častnaja zhizn, Moskwa 1995, S. 96–100; L. W. Beljakaewa-Kasanskaja, *Silueti muzykalnogo Peterburga: Putewoditel po muzykalnim teatram, konzertnym salam proshlogo i nastojaščego*, Sankt-Peterburg 2001, S. 97–113.



des 20. Jahrhunderts über 1200 Gemälde zählte, darunter Werke von Rembrandt, Potter, Boushe, Fragonard, Greuze, Tiepolo und anderen bekannten westeuropäischen Meistern, die umfangreiche Notenbibliothek, eine Musikinstrumentensammlung, darunter Violinen der berühmten Meister Amati und Stradivari, einzigartige Skulptur-, Bronze-, Edelstein- und Gobelinsammlungen – das alles ist nur eine unvollständige Aufzählung jenes Besitzes der Jussupow-Familie, der ihnen bedeutendes Ansehen bescherte und der bis heute einen wertvollen Teil der Kunstsammlungen in Rußland ausmacht.<sup>13</sup>

Eine kurze Beschreibung der Notenautographie von Haydn, Mozart und Schubert aus der Jussupow-Sammlung sei der Untersuchung der Bach-Handschrift vorangestellt.

Ein Blatt in Querformat enthält den Notentext zu zwei Kanons von Joseph Haydn aus dem Zyklus „Die heiligen zehn Gebote“ Hob. XXVIIa Nr. 1–10 (1791–1795). Auf der Vorderseite des Blattes findet sich das Autograph des siebten Kanons mit den Worten „Du sollst nicht stehlen“, die Rückseite zeigt eine Kompositionsskizze und eine eigene Version des fünften Kanons auf die Worte „Du sollst nicht töten“.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Leider waren bis heute keine Unterlagen zu finden, die Auskunft darüber geben könnten, wie und wann dieses Autograph Bachs in die Sammlung von S. I. Jussupowa gelangt ist. Die Aufteilung von Kunstgegenständen aus dem Jussupow-Palast auf verschiedene Museen und Archive erfolgte 1919 unter schwierigen Bedingungen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß ein Teil der Autographen, welche damals der Sammlung S. I. Jussupowa hinzugefügt wurden, nicht von ihr selbst, sondern von anderen Vertretern dieser Familie erworben worden sind. So war etwa Graf Nikolaj Borissowitsch Jussupow d. Ä. (1751–1831) ein bemerkenswerter Kunstsammler und bedeutender Sammler. Er war Gründer und erster Direktor der Ermitage und schuf eine hervorragende Sammlung mit Werken der westeuropäischen Malerei und Bildhauerkunst, Gegenständen der dekorativen und angewandten Kunst sowie eine bedeutende Bibliothek mit vielen seltenen Ausgaben. Sinaida Iwanownas Sohn, Graf Nikolaj Borissowitsch Jussupow d. J. (1827–1891), war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, studierte von Kind auf Violine bei Henri Vieuxtemps, konzertierte in Europa, komponierte fleißig, verfaßte eine Reihe von musikhistorischen Arbeiten und war Ehrenmitglied der Konservatorien in Paris und Rom. Kaum weniger bemerkenswert als Kunstförderer waren auch andere Angehörige dieses Adelsgeschlechts. Der sehr umfangreiche Fonds der Grafen Jussupow mit ihrer Privat- und Geschäftskorrespondenz und anderen Unterlagen befindet sich derzeit in Moskau im Russischen Staatsarchiv für Ältere Akten. Die Verfasserin arbeitet seit geraumer Zeit in diesem Archiv mit dem Ziel, neue Materialien in Verbindung mit dem zu beschreibenden Autograph zu finden, sowie allgemein auf der Suche nach anderen Quellen.

<sup>14</sup> Vgl. G. Feder, *Ein Kanon-Autograph von J. Haydn in Leningrad*, in: *Haydn-Studien* 4, München 1976–1980, S. 52–55. A. van Hobokens *Haydn-Katalog* erwähnt diese Kanon-Fassungen sowie deren heutige Aufbewahrung unter „Addenda und Corri-

Ein anderes Blatt der Sammlung enthält ein Autograph von Mozart, das Klavier-Übungsstück KV 626b/48.<sup>15</sup> Bevor es in den Besitz der Jussupows gelangte, befand dieses Autograph sich in der Sammlung von Aloys Fuchs.<sup>16</sup> Hiervon zeugt ein beiliegendes Blättchen mit einem Attestat von der Hand Aloys Fuchs': „Diese 3 Blätter sind vollkommen ächt v. Mozart / und äußerst interessant“<sup>17</sup>.

Bei einem weiteren Blatt in Querformat handelt es sich um ein Autograph von Franz Schubert mit der Niederschrift der letzten Takte der ersten Fassung der Acht Variationen auf ein französisches Lied für Klavier zu vier Händen op.10 (Deutsch Nr. 624<sup>18</sup>). Die Takte 230 bis 259 des im Puschkin-Haus befindlichen Autographs enthalten einen von Schubert noch nicht in die endgültige Gestalt gebrachten Text und unterscheiden sich weitgehend vom Schlußsatz der veröffentlichten Fassung dieser Variationen.

Die genannten Autographe sind der Fachliteratur seit den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts bekannt und dort auch beschrieben worden. Wie aus den zitierten Artikeln und Katalogen ersichtlich, haben sich hauptsächlich deutsche und österreichische Musikwissenschaftler mit deren Untersuchung beschäftigt. Bachs Autograph blieb lange Zeit unbeachtet, obwohl es mit den erwähnten, mehrfach untersuchten Manuskripten von Haydn, Mozart und Schubert in derselben Sammlung (ja sogar in derselben Mappe!) lag. Das ist um so merkwürdiger, als das Bach-Autograph während all dieser Jahre sich nicht in irgendwelchen geheimen Fonds befand, sondern im Gegenteil für die Forschung frei zur Verfügung stand und sogar jahrelang während der Führungen den Besuchern des Puschkin-Hauses vorgezeigt wurde.

Die Einzigartigkeit dieses Manuskripts besteht unter anderem darin, daß es, wie sich herausstellt, das einzige bis jetzt bekannte vollständige Notenauto-

---

genda“ (vgl. *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, zusammengestellt von Anthony van Hoboken*, Bd. 3: Register. Addenda und Corrigenda, Mainz 1978, S. 376).

<sup>15</sup> Dieses Autograph wird in der 8. Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1983), S. 742f., erwähnt.

<sup>16</sup> Vgl. R. Schaal, *Quellen und Forschungen zur Wiener Musiksammlung von Aloys Fuchs*, Wien 1966, S. 120.

<sup>17</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde diese Notiz nicht nur für das genannte Autograph abgefaßt, sondern auch für zwei andere Blätter von Mozarts Hand, da es sich bei dem Autograph des Puschkin-Hauses nur um ein einzelnes Blatt in Querformat handelt. Zur ersten Faksimileausgabe des Autographs und zu dessen Untersuchung siehe E. Schenk, *Ein unbekanntes Klavier-Übungsstück Mozarts*, in: *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, Graz, Wien, Köln 1962, No. 14 (Sonderdruck), S. 97–106.

<sup>18</sup> Vgl. *Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, von Otto Erich Deutsch. *Neuausgabe in deutscher Sprache*, bearb. und hrsg. von der Editionsleitung der Neuen Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold, Kassel, Basel etc. 1978, S. 361f.

graph Bachs in Rußland ist. Im Unterschied zu den Fragmenten der Kantaten BWV 80b und BWV 188, die nur einzelne Takte enthalten und aus schmalen, aus den originalen Blättern der Notenmanuskripte herausgeschnittenen Streifen bestehen, ist das Autograph des Puschkin-Hauses eine in hervorragendem Zustand erhaltene, vollständige Originalstimme. Den Schlußtaktten folgt, von der Hand des Komponisten geschrieben, das Wort „Fine“.

Der Notentext befindet sich auf drei Seiten eines gefalteten Bogens. Das Format des aufgeschlagenen Bogens beträgt  $32 \times 46$  cm.<sup>19</sup> Die erste Seite enthält 13, die folgenden beiden Seiten 12 Systeme, die letzte Seite weist 13 unbenutzte Systeme auf. Entlang der Mitte des Blattes verläuft eine deutlich bemerkbare horizontale Falte. Offensichtlich hat einer der Besitzer des Autographs dieses in der Mitte gefaltet (zum Glück blieb der Notentext unversehrt). Das Wasserzeichen des Papiers ist deutlich erkennbar und befindet sich in der Mitte des Bogens am Falz. Es handelt sich um das Monogramm eines unbekanntenen Papiermachers (siehe Abb. 1). Die Stege verlaufen waagrecht mit einem Abstand von 24 mm. Wie im Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften angegeben, findet sich dieses Zeichen mehrfach in Bachs Autographen und zwar als Gegenmarke des Zeichens Springendes Einhorn. Das Monogramm befand sich im rechten Teil des Bogens, dessen Format ursprünglich doppelt so groß war wie dasjenige des zu betrachtenden Autographs.<sup>20</sup>

Die erste Seite des Manuskripts zeigt oben in der Mitte die Überschrift von Bachs Hand: „Violino 1“. Es folgen alle Sätze der Kantate nacheinander: S. 1 Rezitativ, Arie, Rezitativ (das letzte System dieser Seite ist unbenutzt, siehe Abb. 2); S. 2 die nächste Arie (siehe Abb. 3); S. 3 deren letzte drei Takte, danach „Da Capo“, anschließend „Recit. tacet“, „Chorale tacet“, Notentext des folgenden Rezitativs und der abschließenden Arie. Wie bereits erwähnt, steht nach dem Doppelstrich mit Fermate der Vermerk „Fine“ in der Handschrift Bachs. Unter den Schlußtaktten des Notentextes findet sich eine Echtheitsbestätigung des Professors und Musikdirektors der Berliner Universität Adolf Bernhard Marx: „Daß vorstehendes Manuscript von Seb. Bach eigner / Hand geschrieben, bezeuge ich nach meiner Kennt- / niß der Handschrift des Meisters. / Berlin den 5 November 1847. / Dr. A. B. Marx. / Prof. d[.] Universität / Musikdirektor“. Diesem Vermerk folgt eine weitere Attestierung von der Hand des Wiener Musikforschers und Autographensammlers Aloys Fuchs: „Der hier bemerkten Bestätigung der vollkommenen Aechtheit / der Original=Hand-

<sup>19</sup> Ungeachtet einer im Puschkin-Haus durchgeführten Restaurierung des Autographs ist dessen Format praktisch unverändert erhalten. Im ganzen ist der heutige Zustand des Autographs als gut zu beurteilen. Der Text ist nirgends vom sogenannten Tintenfraß beeinträchtigt.

<sup>20</sup> Weiß, Textband, S. 35; Abbildungen, S. 13.

schrift des großen Joh. Sebastian Bach / kann nach vollster Ueberzeugung beipflichten / Aloys Fuchs. / Wien am 22. Dezbr 1847. Mitglied der k. k. Hofkapelle“ (siehe Abb. 4).

Bekanntlich gelangte die Originalpartitur der Kantate samt den Stimmen nach dem Tod des Thomaskantors als Erbe an Carl Philipp Emanuel Bach. Der Nachlaßkatalog des Bach-Sohnes von 1790 führt diese Kantate auf Seite 71 auf: „Discant-Cantate: Mein Herze schwimmt in Blut etc. Mit 1 Hoboe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen“. Weitere Besitzer dieser Manuskripte waren der Hamburger Musikdirektor Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822) und wahrscheinlich auch der Sammler Georg Poelchau (1773–1836). Im Auktionskatalog der Sammlung Schwencke aus dem Jahre 1824 sind auf Seite 15 unter der Überschrift „Original-Handschriften“ nur noch die Stimmen der Kantate angezeigt: „232 Bach, J. S., Kirchenstück: Mein Herz schwimmt etc. St[immen]“.<sup>21</sup> Nach dem Verkauf der Sammlung Schwencke findet man die Stimmen unter verschiedenen Besitzern aufgeteilt. Der größte Teil gelangte in die Königliche Bibliothek zu Berlin (heute Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz). Eine einzelne Stimme (die der Viola da Gamba) befand sich in der Sammlung von Marie Gräfin Wimpffen geborene Baronesse von Eskeles (1801–1862) und wurde im Jahre 1898, gemäß dem Vermächtnis ihres Sohnes Victor Graf Wimpffen, an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien übergeben. Wie man nunmehr weiß, wurde eine weitere Stimme separat verkauft, für die Sammlung der russischen Fürstin Sinaida Iwanowna Jussupowa erworben, und am 23. September 1919, zusammen mit anderen Autographen durch die Abteilung für Bewahrung, Statistik und Registrierung von Antiquitäten und Kunstdenkmälern an das Institut für russische Literatur bei der Akademie der Wissenschaften (Puschkin-Haus) übergeben.<sup>22</sup>

Den Echtheitsbestätigungen in der Wiener Viola-da-Gamba-Stimme und der Violino-I-Stimme im Puschkin-Haus nach verlief die Geschichte dieser Autographe während einer gewissen Periode recht ähnlich. Die Attestierung durch Adolf Bernhard Marx erfolgte an ein und demselben Tag. Das Autograph der Stimme Viola de Gamba enthält an einer freien Stelle eine Eintragung, die fast wörtlich mit derjenigen im Autograph des Puschkin-Hauses übereinstimmt: „Daß vorstehendes Manuscript nach meiner Kenntniß der / Handschrift von Sebastian Bach selbst geschrieben, bezeuge / ich mit Ueberzeugung. Berlin 5 November 1847. / Dr. A. B. Marx / Professor u Musikdirektor a. d. Universität“.

<sup>21</sup> Vgl. NBA I/20 Krit. Bericht (K. Hofmann und E. May), Kassel etc. und Leipzig 1985, S. 13, 24.

<sup>22</sup> Vermerk auf der Registriertkarte der Sammlung von S. I. Jussupowa, die sich im Puschkin-Haus unter der Nummer 347 befindet.

Es bleibt ungeklärt, was danach mit diesen Autographen geschah, wie eines von ihnen aus dem Studierzimmer des Berliner Professors nach Österreich gelangte, in die Sammlung der Gräfin Marie Wimpffen, und wie das andere, das anderthalb Monate später von Aloys Fuchs nochmals attestiert wurde, nach Rußland in die Sammlung der Fürstin Jussupow wanderte. Möglicherweise entschloß der Besitzer der beiden Autographen sich im November 1847, sich an Adolf Bernhard Marx in Berlin als Experten für Bach-Autographen zu wenden, um sich ihrer Echtheit zu vergewissern. Vielleicht gingen kurz danach die Autographe an verschiedene Besitzer über, wobei der oder die Besitzer des Violin-Autographs sicherheitshalber eine zusätzliche Expertise durch einen anderen Fachmann, Aloys Fuchs in Wien, einholten. Danach verschwand dieses Manuskript auf geheimnisvolle Weise aus dem Blickfeld der Forscher.

## II

An Quellen zur Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ sind der Fachliteratur gegenwärtig die folgenden bekannt:

Autographe Partitur (Kopenhagen, Königliche Bibliothek, *C, I, 615*);

Autographe Partiturskizze zu Satz 8 (SBB, *P 1162*);

Neunzehn Originalstimmen, teils autograph, teils Kopistenschrift (SBB, *St 459, P 1162*)

Originalstimme Viola da Gamba (Wien, Archiv und Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, *A 88*)

Im Bach Compendium ist das Verhältnis zwischen den erhaltenen Quellen und den bis heute bekannten Fassungen der Kantate BWV 199 folgendermaßen zusammengefaßt:

A 120a. Zwei Weimarer Fassungen (c-Moll). Zur ersten Fassung gehören das Original der Partitur (Kopenhagen, *C, I, 615*) und ein Teil der Stimmen (Originalstimmen a, Weimarer Material in c-Moll, *St 459*): Oboe, Violino 1, Violino 1 (Dublette), Violino 2, Viola, Violono, Fagotto (Schreiber: Anonymus Weimar 2, Anonymus Weimar 3) sowie die Stimme der obligaten Viola zu Satz 6 (*P 1162*). Von einer wiederholten Aufführung dieser Kantate während der Weimarer Jahre zeugt die von Johann Sebastian Bach selbst geschriebene Kombinationsstimme Violoncello/Oboe (*St 459*).

A 120b. Die Köthener Fassung (d-Moll). Von den erhaltenen Stimmen gehören folgende zu dieser Fassung: Zwei Continuo-Stimmen, eine davon in der Handschrift Bachs, die andere in der Handschrift eines unbekanntenen Kopisten der Köthener Jahre (Originalstimmen b, Köthener Material in d-Moll, *St 459*). Von einer weiteren Wiederaufführung in jenen Jahren zeugt eine fragmentarische autographe Partiturskizze zu Satz 8 (*P 1162*). Außerdem existieren zwei

unbezeichnete Stimmen: Violine beziehungsweise Viola zu Satz 8, beide in Bachs Autograph (*St 459*), dazu die Stimme Viola da Gamba zu Satz 6 bis 8, gleichfalls in Bachs Autograph (Wien, A 88).

A 120c. Die Leipziger Fassung (d-Moll). Dazu gehören folgende Stimmen (Originalstimmen c, Leipziger Material in d-moll, *St 459*): Violino 1, Violino 1 (Dublette), Violino 2, Violino 2 (Dublette), Viola (Schreiber: Christian Gottlob Meißner, Anonymus Ig, Anonymus Ik). Eine unbezeichnete Stimme (vermutlich Violoncello piccolo, *St 459*) zu Satz 6, von einem unbekanntem Kopisten geschrieben, gehört zu noch einer (undatierten) Leipziger Fassung.<sup>23</sup> Somit hat man im großen und ganzen im Bach Compendium sechs verschiedene Fassungen der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“.

In der Neuen Bach-Ausgabe entspricht die wesentliche Einordnung der Quellen etwa dem, was im Bach Compendium dargestellt ist. Es bestehen jedoch einige Unterschiede.

Klaus Hofmann (Herausgeber der Kantate im entsprechenden Band der Neuen Bach-Ausgabe) gliedert die Quellen in die autographe Originalpartitur (A), die autographe Partiturskizze zur Neufassung des Schlußsatzes (B) und drei Gruppen von Originalstimmen (C).<sup>24</sup> Dabei zeugen seiner Meinung nach die existierenden Materialien von vier Fassungen der Kantate: zwei Weimarer, die Köthener und die Leipziger. Im NBA-Notenband wurden demgemäß veröffentlicht: die Weimarer Erstfassung vollständig (im Haupttext), Satz 6 aus der zweiten Weimarer Fassung (Anhang I), Satz 6 bis 8 aus der Köthener Fassung (Anhang II) und die Leipziger Fassung vollständig (im Haupttext). Im Unterschied zu den Herausgebern des Bach Compendiums nimmt Hofmann zwar an, daß von der Aufführung der Kantate in der Köthener Zeit das Partiturfragment zu Satz 8 zeugt, dazu die Stimmen der Violine und Viola zu diesem Satz, und auch die Stimme der Viola da Gamba zu den Sätzen 6 bis 8 (Wien, A 88), doch ist nach seiner Meinung nicht klar, ob die Continuo-Stimmen ebenfalls für diese oder aber für eine andere Aufführung hergestellt wurden.

Auch Werner Wolffheim, Alfred Dürr, Georg von Dadelsen und andere haben sich mit der Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von Kantate BWV 199 beschäftigt.<sup>25</sup>

Ungeachtet aller bis zum heutigen Tage erarbeiteten Hypothesen sind sich die Fachleute darin einig, daß Bach für alle Fassungen der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ eine Solooboe vorgesehen hat. Während es bezüglich der

<sup>23</sup> BC I/2, S. 519–521.

<sup>24</sup> NBA I/20 Krit. Bericht, S. 13–57.

<sup>25</sup> Siehe: W. Wolffheim, „*Mein Herze schwimmt in Blut*“. Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs, BJ 1911, S. 1–22; Dürr Chr 2, S. 60; Dürr St 2, S. 28–30, 65–79; Dürr K (8. Aufl., Kassel etc. und München 2000), S. 546–550; TBSt 4/5, S. 77, 123, u. a.

ersten Weimarer Version und der letzten Leipziger Fassung keine besonderen Meinungsverschiedenheiten gibt, wird die Köthener Fassung unterschiedlich bewertet und wirft die meisten Fragen auf. Warum sind die Stimmen (sogar auch diejenigen der Streicher), die zu dieser Fassung gehören, in verschiedenen Tonarten geschrieben?<sup>26</sup> Warum gilt als Tonart der Köthener Fassung d-Moll, obwohl das erhaltene Partiturfragment zu Satz 8 sowie die auf Papier der Köthener Zeit geschriebenen Stimmen der Violine und der Viola einen Ton tiefer stehen?<sup>27</sup> Hat Bach die Partitur (oder alle anderen Stimmen) der Köthener Fassung in d-Moll geschrieben? Welches war ihre Besetzung? Wo und aus welchem Anlaß könnte sie in Köthen aufgeführt worden sein?

Die Stimmenabschrift zur Leipziger Fassung stellt gleichfalls einige Fragen. Eine Analyse der Manuskripte zeigt, daß sie anhand der Weimarer Quellen der Kantate gefertigt wurden. Dabei hat der Hauptkopist (Christian Gottlob Meißner), von dessen Hand die Stimmen für Violino 1, Violino 2 und Viola stammen, nicht nur eine einfache Abschrift hergestellt, sondern – wie verschiedene Korrekturen erkennen lassen – die zu schreibenden Stimmen um einen Ganzton hochtransponiert.

So wurden in der Stimme Violino 1, in Satz 4, T. 9, die ersten drei Noten ursprünglich als  $a^1 g^1 f^1$  geschrieben (das Auflösungszeichen vor der ersten Note war ersichtlich für die ursprüngliche Fassung – hier Note  $a^1$  – bestimmt) und erst danach einen Ganzton höher gesetzt. In derselben Arie (T. 29) finden wir eine weitere Korrektur: hier wurde die erste Note als  $c^2$  geschrieben und zu  $e^2$  korrigiert. Allem Anschein nach hatte der Kopist in diesem Fall, wohl aus Unachtsamkeit, die Transpositionsrichtung vergessen und somit diese Note eine Sekund erniedrigt, nicht erhöht. Derartige Versehen lassen sich – vorwiegend bei Intervallsprüngen – bei diesem Kopisten relativ häufig beobachten. In T. 34, wieder nach einem Intervallsprung, wurde die zweite Note zuerst als  $a^1$  angelegt, dann aber als  $c^2$  niedergeschrieben. Eine Korrektur von  $f^2$  zu  $a^2$  könnte in T. 47 vorliegen, doch ist dieser Befund unsicher – es könnte sich auch lediglich um einen Tintenfleck handeln. In T. 110 ist die allem Anschein nach ursprünglich als  $a^1$  gemeinte Halbenote in  $h^1$  korrigiert worden. In T. 116 sieht es so aus, als wäre die zweite Note wieder aus  $a^1$  zu  $h^1$  korrigiert worden (dem Kontext nach hat diese Kor-

<sup>26</sup> Dies weist auf die traditionelle Unterscheidung von Chorton und Kammerton sowie die Methoden, mit denen Bach in verschiedenen Perioden seines Lebens die damit verbundenen Probleme löste. Aber wie die Bach-Autographen belegen, wurden die Streicherstimmen in der Regel in einer einheitlichen Tonart notiert, und dementsprechend wurden diese Instrumente entweder im Chorton oder im Kammerton gestimmt.

<sup>27</sup> Die in der NBA erwähnte tonartliche Divergenz der Köthener Stimmen ließe sich damit erklären, daß Bach zum Teil Weimarer Stimmen in Chorton-Aufzeichnung verwendet haben könnte. Warum aber in einem solchen Fall die Stimme der Viola da Gamba im Kammerton notiert wurde, während andere Streicher einen Ton tiefer stehen, bleibt unklar.

rektur kaum mit der Transposition zu tun, sie ist eher zufälligen Charakters). In der Schlußarie findet sich in T. 9 eine deutliche Änderung der letzten Note: das anfänglich geschriebene a wurde um eine Terz nach oben zu c<sup>1</sup> korrigiert. Auch hier tritt die Korrektur wieder nach einem Intervallsprung auf und wieder mag der Kopist die Richtung der Transposition nicht beachtet haben. Die von einem anderen Kopisten angefertigte Stimmendublette übernimmt an dieser Stelle die fehlerhafte Lesart a und läßt sie unkorrigiert. Offenkundig ist der Fehler in T. 9 der Erststimme erst später bemerkt worden. Weitere Fehler und Korrekturen in den Duplikaten der Stimmen führen zu ähnlichen Beobachtungen. In T. 16 der Schlußarie wurde in der Erststimme höchstwahrscheinlich die erste Note aus dem ursprünglichen h in d<sup>1</sup> korrigiert – wieder nach einem Intervallsprung und noch dazu nach zwei Achtein Pause. In T. 20 sind zwei Noten mittels Korrektur eine Terz höher gesetzt: die Folge f<sup>2</sup> e<sup>2</sup> wurde zu a<sup>2</sup> g<sup>2</sup> geändert und durch Tabulaturbuchstaben verdeutlicht.

In der von demselben Kopisten geschriebenen Stimme Violino 2 findet man ähnliche Korrekturen. In Satz 1 (Rezitativ), T. 7, ist der Kopf der letzten Note als g<sup>1</sup> angedeutet, endgültig als h<sup>1</sup> aufgezeichnet. In Satz 3 (Rezitativ), T. 9, ist die zweite Note als f<sup>2</sup> angedeutet, endgültig als d<sup>2</sup> aufgezeichnet. In Satz 4, T. 2, ist die zweite Note als d<sup>1</sup> angedeutet, endgültig als f<sup>1</sup> aufgezeichnet. In derselben Arie in T. 20 sieht man eine deutliche Korrektur: ursprünglich wurde eine Halbenote g<sup>1</sup> geschrieben, danach zu e<sup>1</sup> korrigiert und mit Tabulaturbeischrift versehen. Im selben Satz in T. 39 wurde die letzte Note von f<sup>1</sup> zu g<sup>1</sup> korrigiert und durch Tabulaturbeischrift verdeutlicht. In T. 105 wurde offenbar der Notentext ursprünglich eine Terz tiefer geschrieben: in diesem Fall wurde der ganze Takt durchgestrichen und durch die korrekte Lesart ersetzt. Anhand des durchgestrichenen Textes läßt sich die Reihenfolge der Eintragungen genau verfolgen: so hat der Kopist g<sup>1</sup> als Viertelnote mit Verlängerungspunkt geschrieben, für f<sup>1</sup> schrieb er noch Notenkopf und -hals, für g<sup>1</sup> und wahrscheinlich a<sup>1</sup> nur die Köpfe. Diese Korrekturen sind ohne Zweifel nicht zufällig, sondern haben mit der Transposition zu tun. In T. 142 wurde die erste Note ursprünglich als d<sup>1</sup> geschrieben, dann zu h korrigiert. Weitere Korrekturen weist dieselbe Stimme in der Schlußarie auf. In T. 11 wurde die dritte Note von a<sup>1</sup> zu c<sup>2</sup> korrigiert, in T. 12 und 13 eine ganze Passage eine Terz höher gesetzt: die ursprüngliche Eintragung lautete e<sup>2</sup> e<sup>2</sup> dis<sup>2</sup> e<sup>2</sup> h<sup>1</sup> (wobei der Kopist die ersten fünf Noten noch mit Kopf, Hals, Fähnchen und gegebenenfalls Verlängerungspunkten versah), danach wurde diese Stelle nachdrücklich eine Terz höher gesetzt und durch Tabulaturbeischrift verdeutlicht. Kennzeichnend ist, daß auch in diesem Fall die Korrektur nahezu identisch in der Stimmendublette wiederkehrt, deren Kopist mithin für die ersten fünf Noten den ursprünglichen Text in Beziehung auf Tonlage und -dauer übernommen hatte. Anscheinend wurde der Fehler erst später bemerkt (auf jeden Fall, nachdem der Kopist der Stimmendublette diese Stelle geschrieben hatte). Die Wiederholung der Korrekturen zeugt noch einmal davon, daß die zu duplizierenden Stimmen nicht von den Weimarer Quellen abgeschrieben wurden, sondern von den mittlerweile hergestellten Stimmen für die erste und zweite Violine. In derselben Arie in T. 14 wurde die letzte Note eine Sekund nach unten korrigiert (wahrscheinlich eher zufallsbedingt). In T. 15 findet sich noch eine Korrektur, die in der Dublette wiederkehrt: in beiden Fällen wurde die erste Note in diesem Takt ursprünglich als f<sup>1</sup> (Viertelnote mit Verlängerungspunkt) geschrieben, jedoch nachträglich durchgestrichen (während in der Erststimme der durchgestrichene ursprüngliche Text schlecht erkennbar ist, ist er



im Duplikat sehr deutlich zu sehen und kann so die Korrekturen der Erststimme verstehen helfen).

In der vom selben Kopisten wie die Stimmen Violino 1 und 2 geschriebenen Viola-Stimme kann man ähnliche Korrekturen beobachten. So wurde in Satz 1, T. 21, die erste Note offensichtlich eine Terz zu tief eingetragener und sogar mit Akzidens (vor g) versehen, danach zu b korrigiert. Auch hier handelt es sich um einen durch den vorangehenden Intervallsprung bedingten typischen Kopistenfehler. In Satz 3, T. 7, war der Kopf der dritten Note offenbar zunächst eine Terz zu tief (als f) begonnen, dann aber in das endgültige a geändert worden. In T. 9 lautete die erste Note anfänglich h, wurde jedoch zu d<sup>1</sup> korrigiert. In Satz 4, T. 17 steht der Kopf der ersten Note zunächst eine Terz zu tief, wurde dann jedoch zu c<sup>1</sup> korrigiert. In derselben Arie ist in T. 58 die erste Note durchgestrichen; die schwer lesbare Korrektur deutet wahrscheinlich auf ein Terzversehen nach einem Intervallsprung. In T. 77 liegt offensichtlich eine weitere Korrektur vor, die aber sicherlich nichts mit der Transposition zu tun hat. In T. 82 handelt es sich dagegen um die deutliche Korrektur eines ursprünglichen c<sup>1</sup> zu e<sup>1</sup>. In T. 103 derselben Arie ist der Kopf der ersten Note verdickt, höchstwahrscheinlich aufgrund einer Korrektur um eine Terz oder eine Sekunde. In T. 127 ist die letzte Note von e<sup>1</sup> zu d<sup>1</sup> korrigiert (vermutlich wegen eines Schreibfehlers) und durch Tabulaturbeischrift verdeutlicht. Auch in der Schlußarie findet man noch eine Reihe Korrekturen. In T. 11 wurde die erste Note offensichtlich von a zu c<sup>1</sup> korrigiert (der Verlängerungspunkt verblieb nach der ursprünglich geschriebenen Note a). Eine Korrektur eher zufälligen Charakters (oder eine bloße Ungenauigkeit der Schrift) begegnet in T. 21. In T. 23 schließlich ist die dritte Note vergrößert (zweifellos aufgrund eines Fehlers bei der Transposition).

Wie gezeigt, kommen in den von Christian Gottlob Meißner ausgeschriebenen Stimmen zu Kantate BWV 199 verschiedenartige Korrekturen vor, unter ihnen einige, die möglicherweise aufgrund eines zufälligen Fehlers oder Schreibfehlers entstanden sind. Mehrheitlich haben die Korrekturen jedoch mit der Änderung der Tonhöhe um eine Sekunde oder Terz nach oben zu tun (größtenteils geht es um eine Terz). Häufig kommen solche Korrekturen nach einem Intervallsprung oder nach Pausen vor, wo sich der Kopist bei der Richtung der Transposition irrte und die Noten um eine Sekunde tiefer statt höher niederschrieb, seinen Fehler alsbald erkannte und das Niedergeschriebene korrigierte.<sup>28</sup>

Dem Anschein nach belegen alle erwähnten Transpositionskorrekturen in Meißners Kopien, daß diese Stimmen zu einer ersten Fassung der Kantate in d-Moll gehören. Wenn aber die Köthener Fassung BWV 199 bereits in d-Moll stand, warum weisen dann die Kopien der Leipziger Fassung eine solche Anzahl von Transpositionsirrtümern auf? Zudem wurden alle oben betrach-

<sup>28</sup> Das Auftreten von Terzkorrekturen wird üblicherweise als Folge einer Terztransposition erklärt. Wie die erhaltenen Quellen zeigen, hat es von BWV 199 jedoch nie eine h-moll Fassung gegeben. Dennoch tauchen in den betrachteten Kopien der Stimmen für Violino I, Violino II und Viola oft genug Terzkorrekturen auf, die aber allem Anschein nach mit einer Sekundentransposition zu tun haben.

teten Stimmen dieser Fassung in der alten dorischen Notierung geschrieben, wie sie sich auch in den Weimarer Manuskripten findet. Im Unterschied hierzu sind alle auf uns gekommenen Stimmen der Köthener Fassung in der moderneren, nicht dorischen Notierung aufgezeichnet. Spräche nicht die Handschrift Meißners dagegen, so könnte man geradezu annehmen, daß die Stimmen dieser Fassung unmittelbar nach der Weimarer Periode folgten beziehungsweise sogar noch in diese gehörten. Zu beachten ist hierbei, daß – von der dorischen Notation und den Transpositionskorrekturen einmal ganz abgesehen – die untersuchten Stimmen auf Papier der Weimarer Periode mit dem Wasserzeichen Weiß 36 geschrieben wurden. Jedoch besteht über die Handschrift Meißners in den Stimmen Violino 1, Violino 2 und Viola keinerlei Zweifel,<sup>29</sup> und was das Wasserzeichen betrifft, so konnten in den ersten Leipziger Jahren neu auszuschreibende Stimmen für Wiederholungen von Weimarer Kantaten durchaus auf übriggebliebenes Papier dieser früheren Periode geschrieben werden.

Folglich gehören die von Meißner und den Kopisten Anonymus Ig und Anonymus Ik geschriebenen d-Moll-Stimmen der Kantate unzweifelhaft in die Leipziger Zeit. Wenn aber Bach die Kantate in Leipzig wiederholte, vielleicht auch mit einigen Änderungen, warum verwendete er dazu nicht die Köthener Stimmen, die ja schon in (Kammerton)-d-Moll standen und nicht mehr die dorische Notation verwendeten? Wozu die Rückkehr, die Köthener d-Moll-Fassung „überspringend“, zu den Weimarer Stimmen und zur Notwendigkeit einer erneuten Transposition? Nicht zu reden von der Fehleranfälligkeit, zumal wenn die Transposition nicht von Bach, sondern von – teilweise unerfahrenen – Kopisten vorgenommen wurde.

### III

Nun kann es einerseits scheinen, als ob dem Fragenkomplex um die verschiedenen Fassungen von „Mein Herze schwimmt im Blut“ durch die Heranziehung des bislang von der Forschung nicht berücksichtigten Autographs der Violino-I-Stimme im Puschkin-Haus neue Ungewißheiten hinzugefügt würden. Dies um so mehr, als der Notentext dieses Manuskripts keiner der oben beschriebenen und veröffentlichten Fassungen entspricht.

Denn erstens belegt das genannte Autograph, daß die erste Violine eine führende Rolle in der gesamten Kantate spielt, ausgenommen die Sätze 5 und 6, die keine Violinstimmen enthalten. Sogar in der Arie „Stumme Seufzer“ (Satz 2) ist die Violine das Soloinstrument, und auch in der Arie „Wie freudig ist mein Herz“ (Satz 8) ist die erste Instrumentalstimme wieder die Violine, ob-

<sup>29</sup> Vgl. Dürr Chr 2, S. 60, 147f.; TBSt 4/5, S. 123 („Anonymus I“); BC I/2, S. 521; NBA I/20 Krit. Bericht, S. 34f.

wohl in allen bisher veröffentlichten Fassungen in beiden Arien die Oboe den Solopart übernimmt.

Und zweitens enthält der Notentext der autographen Violinstimme Abweichungen im Vergleich zu dem heute veröffentlichten und bekannten Material.<sup>30</sup>

Hinsichtlich der Artikulationsangaben findet man sehr viele Abweichungen (Satz 2, T. 2–7, 9, 10, 12, 14–27, 30, 32, 33, 35–38; Satz 4, T. 2, 4, 9, 10, 13, 14, 26, 29, 30, 31, 34, 40, 41, 43, 52, 53, 55–57, 70, 72, 75, 79–83, 87, 104, 106, 127, 129, 140; Satz 8, T. 1–9, 12–18, 20–25).<sup>31</sup> Zu beachten sind außerdem Unterschiede in der Bezeichnung der Ornamentik (Satz 2, T. 15, 22, 25, 28, 35, 38; Satz 4, T. 1, 9, 12, 20, 37, 66, 78, 90, 102, 140; Satz 8, T. 5, 17).<sup>32</sup>

Weitere Varianten stehen mit der rhythmischen und harmonischen Struktur des Textes in Verbindung. So enthält der vierte Satz, T. 137–144, im Autograph des Puschkin-Hauses die folgende Variante:



In der Neuen Bach-Ausgabe heißt es dagegen:



Im Kritischen Bericht wird festgestellt, daß die Weimarer und Leipziger Stimmen an dieser Stelle manche abweichenden Lesarten aufweisen.<sup>33</sup> Im Autograph des Puschkin-

<sup>30</sup> Es folgen Abweichungen gegenüber dem Text der in NBA veröffentlichten Leipziger Fassung (einschließlich der Beilage mit den Sätzen 6 bis 8 aus der Köthener Fassung). In den Arien „Stumme Seufzer, stille Klagen“ und „Wie freudig ist mein Herz“ wird die Petersburger Violinstimme notwendigerweise mit der in NBA vorgelegten entsprechenden Oboenstimme verglichen.

<sup>31</sup> Dabei fehlen im Autograph des Puschkin-Hauses im Vergleich zur veröffentlichten Fassung in einigen Fällen die Artikulationsbögen, in anderen sind zusätzliche Bögen vorhanden, die auf eine größere Ausführlichkeit deuten. Da die Länge von Bachs Artikulationsbögen nicht immer eindeutig zu bestimmen ist, werden in einigen oben erwähnten Takten (besonders im Schlußsatz) nicht so sehr die Abweichungen in den Artikulationsangaben, sondern die Möglichkeiten einer anderen Interpretation gezeigt.

<sup>32</sup> In vielen erwähnten Takten sind im Autograph des Puschkin-Hauses die Bezeichnungen für die Ornamentik ausführlicher. So sind im vierten Satz in allen erwähnten Takten (außer T. 20, 102) die Bezeichnungen *tr* und *appoggiatura* hinzugefügt. Dagegen sind in einzelnen Takten die Bezeichnungen für *tr* und andere Melismen ausgelassen.

<sup>33</sup> Vgl. NBA I/20 Krit. Bericht, S. 38.

Hauses aber ist ein deutlich gekennzeichnete Haltebogen zwischen den Noten  $f^1$  in T. 138 und 139 zu sehen. Das Auftauchen eines Vorschlags (Accents) vor der Note  $d^2$  in T. 140 und insbesondere eines Erniedrigungszeichens vor der Note  $a^1$  in T. 141 fallen gleichfalls ins Auge. Solche Varianten sind in keiner sonst erhaltenen Quelle von BWV 199 zu finden.

Unterschiede gibt es auch in den Tempoangaben (so enthält das Autograph des Puschkin-Hauses keine Tempoangaben zu Satz 2 und 8) und in der Dynamik (Satz 1 wird im Autograph des Puschkin-Hauses mit *piano sempre* bezeichnet; in Satz 2, T. 11, wird zur zweiten Zählzeit *piano* angegeben).

Andererseits, wie nicht selten in solchen Situationen, ist es eine vorher unbekannte Quelle, die Streitfragen lösen hilft.

Die schönen, großen und klaren Züge der Petersburger Stimme zeigen alle Merkmale der Schrift Bachs vom Anfang der zwanziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts. Größe, Anlauf und Neigung der Schrift, die typische Gestalt der Notenzeichen, Pausen, des Violinschlüssels, der Taktvorzeichnung und anderes bezeugen, daß gerade diese Periode als wahrscheinlichste Zeit der Niederschrift zu gelten hat.

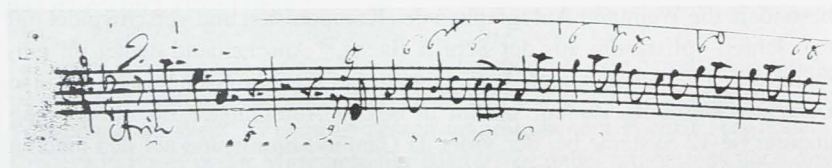
Die Violinstimme zu BWV 199 hat vieles gemeinsam mit datierten Autographen des Komponisten aus dem Zeitraum 1720 bis 1723. Bekanntlich sind aus diesen Jahren folgende Werke auf uns gekommen: Die kalligraphische Niederschrift der Sonaten und Partiten für Violine Solo BWV 1001–1006 (*P* 967), datiert 1720; das Autograph des „Wohltemperierten Klaviers I“ mit dem Datum „... Anno 1722“ (*P* 415); das Autograph der Inventionen und Sinfonien aus dem Jahre 1723 (*P* 610); das am 22. Januar 1720 begonnene „Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach“ (New Haven, Ct); das 1722 datierte „Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach“ (*P* 224); das Autograph der Brandenburgischen Konzerte (*Am. B.* 78) aus dem Jahre 1721 und noch einiges andere. Deren Schrift hat tatsächlich vieles gemeinsam mit der Schrift der autographen Violino-I Stimme zur Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“. Am bezeichnendsten ist der Vergleich dieser Niederschrift mit dem für dasselbe Instrument geschriebenen Autograph der Sonaten und Partiten. Die vertikale Schrift, die ausgeschriebene Handschrift mit der für jene Zeit charakteristischen Größe und Ausdehnung, die genauen und festen Konturen aller Notenzeichen, ihre Form und die Besonderheiten ihrer Schreibweise, das alles spricht dafür, daß die Autographe in zeitlicher Nähe entstanden sind. Hinsichtlich der charakteristischen Züge der Handschrift Bachs in diesen Jahren bemerkte Georg von Dadelsen: „Sicherheit und Kraft bestimmen das Notenbild.“<sup>34</sup> Die Schrift des Autographs des Puschkin-Hauses entspricht dieser Charakteristik vollkommen.

<sup>34</sup> TBSSt 4/5, S. 83.

Jedoch entsteht bei der Datierung des Petersburger Autographs mittels Bachs Schrift eine andere Schwierigkeit, die damit zusammenhängt, daß es keinen C-Schlüssel enthält. Bekanntlich ist gerade dieser Schlüssel bei der Unterscheidung der Köthener Autographen von den Manuskripten aus dem Anfang der Leipziger Zeit das bezeichnendste Merkmal.<sup>35</sup> Die übrigen Elemente seiner Notenschrift unterlagen in jenem Jahr keinen so großen Veränderungen, daß man mit ihrer Hilfe mit absoluter Sicherheit feststellen könnte, ob das Autograph noch vor dem Umzug nach Leipzig entstand oder aber einer späteren Zeit angehört.

Oben haben wir ausführlich den Charakter der von Christian Gottlob Meißner angefertigten Kopien untersucht und sind zu dem Schluß gekommen, daß diese Stimmen direkt nach den Weimarer Quellen der Kantate angelegt worden sind und infolgedessen eine ganze Reihe von Transpositionskorrekturen enthalten. Die Vermutung liegt daher nahe, daß die autographe d-Moll-Violinstimme des Puschkin-Hauses, die keine derartigen Korrekturen enthält, erst zu einer späteren d-Moll-Fassung der Kantate gehört. Dies um so mehr, als – wie bereits bemerkt – die Schrift dieser Stimme kaum Merkmale aufweist, die einer Datierung in die ersten Leipziger Jahre im Wege stehen könnten.

Jedoch steht die Annahme, die Fassung der Stimmenkopien Meißners sei dem Autograph des Puschkin-Hauses zeitlich vorausgegangen, im Widerspruch zu der Tatsache, daß besonders aussagekräftige Korrekturen, die eine Höhertransposition des ursprünglichen Notentextes um einen Ganzton belegen, in der von Bach selbst geschriebenen und einer anderen Quellengruppe angehörenden Continuo-Stimme *St 459 (15)*<sup>36</sup> zu finden sind. So hat in den ersten zwei Takten der Schlußarie anscheinend die Aufmerksamkeit des Komponisten nachgelassen und er schrieb beide Takte in B-Dur, wie im Original (also der Weimarer Fassung), bemerkte aber am Anfang des dritten Taktes seinen Fehler, fügte dem Notenkopf der ersten Note b eine Hilfslinie hinzu, so daß sie zu c<sup>1</sup> korrigiert wurde, und vergrößerte die folgenden Notenköpfe, so daß aus f B F die richtige Lesart g c G entstand:<sup>37</sup>



<sup>35</sup> Vgl. TBSt 4/5, S. 83–104; Y. Kobayashi (wie Fußnote 11), S. 18–20, 68–133.

<sup>36</sup> Hier und später folgt die Numerierung der Stimmen der bibliothekarischen Zählung.

<sup>37</sup> Nach NBA (I/20 Krit. Bericht, S. 39) hätte Bach an dieser Stelle die 2.–4. Note korrigiert. Jedoch ist es schwer vorstellbar, daß Bach, nachdem er eine für den Satz-anfang so charakteristische Abfolge (T D T D) geschrieben hatte, die erste Note

Somit belegen die Korrekturen in der autographen Continuo-Stimme unzweideutig, daß es sich bei der Kantatenfassung, zu der die Continuo-Stimme gehört, um die erste Fassung in d-Moll handelte, und dies war, wie im Bach Compendium und in der Neuen Bach-Ausgabe angegeben, tatsächlich die Köthener Fassung.

Es bleibt nur übrig, die Beziehungen zwischen dem Autograph des Puschkin-Hauses und den heute bekannten Fassungen der Kantate zu klären und diejenige zu ermitteln, zu welcher das Autograph gehören könnte. Dadurch könnte es auch gelingen, den Schlüssel zur Lösung des Rätsels der zwei d-Moll-Fassungen der Kantate BWV 199 zu finden und das Auftreten von Transpositionskorrekturen in den Meißner-Kopien zu erklären.

Obwohl in der Schrift des Autographs des Puschkin-Hauses ein so wichtiges Merkmal wie der C-Schlüssel fehlt, gibt es eine ganze Reihe anderer Anzeichen, mit deren Hilfe man dieses Autograph der Köthener Quellengruppe der Kantate zuweisen kann.

Erstens ist eine klare Übereinstimmung zwischen der Schrift dieses Autographs und derjenigen der in Wien aufbewahrten Viola da Gamba-Stimme zu erkennen. Insbesondere stimmen sowohl allgemeine (Größe, Anlauf, Neigung, Gewandtheit) als auch spezielle Merkmale (charakteristische Schreibweise der Halbe-, Viertel-, Achtel-, Sechzehntelnoten, der Pausen, der Taktvorzeichnung) überein. Der C-Schlüssel, der im Autograph des Puschkin-Hauses nicht vorkommt, weist in der Viola da Gamba-Stimme zwei Formen auf: eine „Dreierform“ und eine „Brezelform“. Beide Formen sind typisch für Bachs Köthener Zeit, während sich in den Autographen zu Beginn der Leipziger Jahre schon die „Hakenform“ als charakteristische Form dieses Schlüssels herausbildet.<sup>38</sup> Außerdem fällt die in beiden Autographen je einmal vorkommende Taktvorzeichnung eines C mit „Schnörkel“ auf: im Autograph des Puschkin-Hauses im Tacet-Vermerk für Satz 5 und im Autograph der Viola da Gamba-Stimme am Anfang der Choralbearbeitung (Satz 6). Nach Kobayashi ist eine solche Form der Taktvorzeichnung am typischsten für die frühen, insbesondere die Weimarer Autographen des Komponisten und verschwindet mit den Jahren vollständig aus der Schrift Bachs.<sup>39</sup> Anscheinend deutet ihr einmaliges Erscheinen in beiden Autographen eher auf eine Köthener als auf eine Leipziger Herkunft. Zudem stimmt in beiden Autographen die Rastrierung überein (je 12 Systeme bei der Viola da Gamba-Stimme und auf den inneren Seiten des Autographs des Puschkin-Hauses).

---

richtig geschrieben hätte, die darauffolgenden falsch. Mit Blick auf die Platzierung des ersten Notenkopfes läßt sich mit größter Sicherheit behaupten, daß dieser ursprünglich als b geschrieben wurde und nicht als c<sup>1</sup>.

<sup>38</sup> Vgl. Y. Kobayashi (wie Fußnote 11), S. 18–20.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 18.

Zweitens zeigen sich im Petersburger Autograph Entsprechungen hinsichtlich der Notenschrift und der Rastrierung mit den unbezeichneten Stimmen der Violine (3a) und Viola (10a) des Schlußsatzes der Kantate. Wie im vorhergehenden Fall stimmen allgemeine und besondere Merkmale der Notenschrift überein. Absolut identisch ist die Form der Violinschlüssel in der Violino-Stimme (3a) und im Autograph des Puschkin-Hauses, und in der Viola-Stimme (10a) sehen wir wieder die „Brezelform“ des C-Schlüssels, wie wir sie schon im Autograph der Viola da Gamba-Stimme bemerkt hatten und wie sie der Notenschrift Bachs aus der zweiten Hälfte der Köthener Periode entspricht. Außerdem erweist sich anhand des Papiers, auf dem die Stimmen 3a und 10a geschrieben wurden, daß es sich um die zusammengehörigen Hälften ein und desselben Blattes handelt (der untere Blattrand der Stimme 3a paßt ideal zu dem unteren Rand der Stimme 10a). Das dergestalt aus der Stimme 3a (in normaler Auflage) sowie der (um 180° gedrehten) Stimme 10a zusammengesetzte Blatt entspricht genau dem Folioformat des Petersburger Autographs. Obwohl die Tonarten in beiden Quellen nicht übereinstimmen (Stimmen 3a und 10a: B-Dur, Petersburger Autograph: C-Dur), und obwohl, wie noch gezeigt wird, sie zu verschiedenen Fassungen der Kantate gehören, belegen die Besonderheiten der Autographen, daß sie etwa zur selben Zeit entstanden sind.

Drittens lassen sich Übereinstimmungen in der Notenschrift auch hinsichtlich des Autographs des Puschkin-Hauses und der Continuo-Stimme (15) beobachten, und dies ungeachtet der Tatsache, daß die Continuo-Stimme eine eiligere Notenschrift und keine so gute Kalligraphie aufweist wie das Petersburger Autograph. So erscheint die ältere Form der Taktvorzeichnung mit C „mit Schnörkel“ sowohl in der Continuostimme (Satz 3, im oberen System) als auch im Autograph des Puschkin-Hauses und außerdem in der Viola da Gamba-Stimme. Das dem Continuo-Part in den Rezitativen beigegebene Orientierungssystem mit dem instrumentaliter notierten Vokalpart weist einen eben solchen C-Schlüssel in „Brezelform“ auf wie die autographen Stimmen Viola da Gamba und Viola (10a).

Nunmehr kommen wir auf das Wasserzeichen zurück. Wie bereits angedeutet, lassen die erhaltenen Handschriften erkennen, daß Bach das Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 13 nicht in dessen ursprünglichem Format verwendete, sondern in Form in der Mitte geteilter Blätter, die dabei mindestens noch einmal gefaltet wurden. Das Zeichen Springendes Einhorn erscheint in den autographen Stimmen der Kantate 199 im Violinpart zu Satz 8 (3a), im Continuo (15) sowie in der Viola da Gamba-Stimme (Wien), außerdem in den Stimmen der Kantate BWV 184a/184 (*St 24*, Soprano solo, Violino II, Violone, Violoncello), während das Gegenzeichen (Monogramm) auch in der Continuo-Dublette der Kantate BWV 199 sowie in den Stimmen von Flauto Traverso I,

Traverso II, Violoncello (Bl. 1) der Kantate BWV 184a/184 enthalten ist. Dasselbe Wasserzeichen findet man in den von verschiedenen Kopisten unter Bachs Mitwirkung geschriebenen Stimmen der Kantate „Languet anima mea“ von Francesco Bartolomeo Conti (SBB, *Mus. ms. 4081*),<sup>40</sup> wobei das Springende Einhorn im Papier der Oboe I vorkommt, das Monogramm in der Oboe II und der von Bach selbst geschriebenen Violino-I-Stimme. Außerdem erscheint dieses Wasserzeichen in den autographen Stimmen des Fünften Brandenburgischen Konzertes BWV 1050 (*St 130*). Alle heute bekannten Autographen Bachs auf Papier mit diesem Wasserzeichen gehören in dessen Köthener Zeit.<sup>41</sup>

Genaugenommen gibt es hinsichtlich der Form des Monogramms im Autograph des Puschkin-Hauses beziehungsweise der Abbildung im NBA-Wasserzeichenkatalog gewisse Unterschiede (vgl. Abb. 1 sowie NBA IX/1, Abbildungen, S. 13). Dieselben Unterschiede sind auch in den oben vorgestellten Manuskripten *St 24*, *St 130* und *Mus. ms. 4081* zu beobachten. Aber offensichtlich sind die Differenzen nicht so groß, daß die Monogramme verschiedenen Zeiten zuzuweisen wären; eher haben wir es mit zwei Varianten eines und desselben, von nur einem Papiermacher im selben Zeitraum verwendeten Wasserzeichens zu tun. Demnach ist die Ähnlichkeit zwischen der Schrift, dem Papier, dem Wasserzeichen (Monogramm) und der Rastrierung bei dem Autograph des Puschkin-Hauses und der von Bach selbst geschriebenen Kopie der Stimme Violino I Concertato der Conti-Kantate (*Mus. ms. 4081*) besonders zu unterstreichen.

Eigentlich sollte die Suche nach Gemeinsamkeiten zwischen dem Autograph des Puschkin-Hauses und anderen Köthener Quellen der Kantate BWV 199 bei den Wasserzeichen im Papier dieser Manuskripte anfangen und enden können. Aber bekanntlich kann die Schriftchronologie mit dem Wasserzeichenbefund kollidieren. Wenn zudem die Stimmen der Leipziger Fassung dieser Kantate auf übriggebliebenes Papier der Weimarer Zeit geschrieben werden konnten, warum sollte dann nicht denkbar sein, daß auch das Autograph des Puschkin-Hauses erst in Leipzig auf noch vorhandenes Papier aus der Köthener Zeit geschrieben wurde? Die oben geschilderte Untersuchung aber beweist, daß in diesem Fall Handschrift und Papier einander entsprechen und eindeutig die Zugehörigkeit des Autographs des Puschkin-Hauses zu Bachs Köthener Schaffenszeit belegen.

<sup>40</sup> Nachweislich taucht die Handschrift des Hauptkopisten, der diese Stimmen anfertigte, auch in den Stimmen von BWV 199 auf (er schrieb die Dublette der Continuo-Stimme, die oben in Verbindung mit dem Monogramm Weiß 13 erwähnt wird). Siehe: Y. Kobayashi, *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, S. 58; NBA I/41 Krit. Bericht (A. Glöckner), S. 71 f.

<sup>41</sup> Vgl. Weiß, Textband, S. 35.



Versuchen wir nunmehr das Verhältnis zwischen der fragmentarischen Partiturskizze *P 1162*, den Violino- und Viola-Stimmen in *St 459* (3a und 10a) und dem Autograph des Puschkin-Hauses zu ermitteln. Wir erinnern uns daran, daß das Partiturfragment den Notentext der letzten Arie enthält und auf einer freien Stelle des Weimarer Stimmenexemplars für die obligate Viola eingetragen wurde. Bach selbst hat die Notensysteme des Fragments unbezeichnet gelassen, doch kann man annehmen, daß das obere System (in C-Dur) für Oboe bestimmt ist, das zweite und dritte (in B-Dur) für Violine und Viola, das vierte für Sopran, das fünfte und sechste für Violoncello (oder Viola da Gamba) und Continuo (alle in B-Dur). Während in den übrigen Köthener Manuskripten der Kantate nur wenige Verbesserungen vorkommen, ist das Partiturfragment mit Korrekturen übersät, was beweist, daß Bach nicht nur einfach den Notentext aus der Weimarer Zeit kopiert, sondern diesen während des Kopierprozesses gezielt überarbeitet hat. Besondere Veränderungen erfuhr die zweite und dritte Stimme (T. 4, 6, 7, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 25). Beim Vergleich mit der Weimarer Partitur dieses Satzes wird klar, daß Bach den Notentext komprimieren wollte, indem er die drei Stimmen Violino I und II sowie Viola aus der früheren Fassung zu nur zwei Stimmen (Violino und Viola) in der neuen Fassung umarbeitete. Wie aus den Korrekturen ersichtlich, fiel Bach diese Aufgabe nicht leicht und es bedurfte einiger Anstrengungen, um eines der Instrumente aus der früheren Version zu eliminieren. Für diese Neufassung mit ihrer durchsichtigeren Faktur in den oberen Stimmen sah Bach eine Erweiterung der Continuogruppe vor, den Zusatz eines der Continuostimme ähnlichen, gleichzeitig sich aber von ihm unterscheidenden Instrumentalparts: Anscheinend setzte man schon hier die Teilnahme des bedeutenden Gambisten der Köthener Hofkapelle Christian Ferdinand Abel voraus. Beim Vergleich der in *P 1162* enthaltenen Korrekturen mit den Stimmen Violino (3a) und Viola (10a) wird auch klar, daß diese Stimmen – mit einigen neuen Ergänzungen und Verbesserungen des Notentextes – vom erwähnten Partiturfragment abgeschrieben worden sind.

Wenn nun in einer dergestalt geänderten Partitur die Oboenstimme der ersten Violine zufällt, das unbezeichnete zweite System der zweiten Violine, und des weiteren Viola, Sopran, Viola da Gamba und Continuo (alle in Kammerton, Tonart d-moll/C-Dur) folgen, dann ergibt sich die vollständige Partitur für eine Neufassung der Kantate BWV 199, der das Autograph des Puschkin-Hauses am wahrscheinlichsten zuzuordnen ist.<sup>42</sup> Das Fehlen von Transpositions-

<sup>42</sup> Als allgemeinere Beobachtung fügen wir noch hinzu, daß das Partiturfragment des Schlußsatzes sowie die Stimmen für Violino (3a) und Viola (10a) einige gemeinsame Varianten des Notentextes enthalten, welche in anderen Quellen fehlen. In der Schlußarie, auf der letzten Zählzeit von T. 9 beim Einsatz des Vokalparts, stehen im Partiturfragment und entsprechend in den Stimmen für Violino und Viola Pausen.

korrekturen in der Petersburger Quelle läßt sich damit erklären, daß die Herstellung einer solchen Stimme größtenteils keiner Transposition bedurfte, da im zweiten Satz und in der Schlußarie als Vorlage die im Kammerton geschriebene Oboenstimme fungieren konnte. Außerdem zeugt der sorgfältige kalligraphische Charakter des Petersburger Autographs davon, daß die Arbeit eher ruhig verlief und ohne jene Eile erledigt wurde, die so oft zu Flüchtigkeitsfehlern führt. Somit weisen die Schönschrift des genannten Autographs wie auch die oben genannten Merkmale auf eine Köthener Herkunft dieses Manuskripts. Daß Bach die Violino-I-Stimme dieser neuen Fassung selbst geschrieben hat, entspricht dem Befund bei den meisten anderen erhaltenen Köthener Stimmen der Kantate; hingegen überließ er in den ersten Leipziger Jahren das Ausschreiben der Stimmen normalerweise seinen Kopisten.

Die Transpositionsfehler in den Stimmenkopien Christian Gottlob Meißners lassen sich leicht damit erklären, daß Bach sich nach der Herstellung einer abweichend besetzten Köthener Fassung – ohne die Mitwirkung der Oboe – offenbar entschloß, im Laufe seines ersten Leipziger Kantaten-Jahrgangs zu der reicher besetzten Weimarer Fassung mit Solooboe zurückzukehren, jedoch mit der für die Leipziger Praxis typischen Notation aller Stimmen (außer der Orgel) im Kammerton. Natürlich konnte der Spieler der Oboe die Weimarer Stimme in d-Moll benutzen. Was die Stimmen für die Streicher betrifft, so mußten diese von c-Moll nach d-Moll transponiert werden. Da die Stimmen der Leipziger Fassung nicht von Bach selbst, sondern von Kopisten hergestellt werden sollten, war es für diese eine leichtere Aufgabe, den Notentext aus den Weimarer Handschriften zu transponieren, statt ihn aus verschiedenen Köthener Quellen zu kompilieren (obwohl diese in d-Moll und in einer moderneren Notierung standen), zumal – wie gezeigt – die letzte Arie der Köthener Fassung von der Weimarer Version stark abwich. Damit kann auch die dorische Notation in den Stimmen der Leipziger Fassung erklärt werden: das Kopieren und gleichzeitige Transponieren des Weimarer Notentextes fiel leichter, wenn nicht zusätzlich die dorische Notation in eine andere Notation übersetzt werden mußte.

Auf diese Weise hat man allen Grund zu der Annahme, daß das Autograph des Puschkin-Hauses, wie auch die bereits erwähnten anderen, auf Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 13 geschriebenen Stimmen der Kantate BWV 199, in die Köthener Schaffensperiode gehört, am wahrscheinlichsten in die Jahre 1720/1721 bis 1723. Jedoch ist Bach auch in diesen Jahren anscheinend nicht

---

Der Anfang der ersten Phrase der Sopranpartie im vorangehenden Takt tritt auf diese Weise deutlicher hervor. Eine ebensolche Variante finden wir im Autograph der Violino-Stimme des Puschkin-Hauses, dagegen fehlt sie in der Weimarer, wie in der Leipziger Fassung. Statt dessen finden sich in den Stimmen für Oboe, Violinen und Viola im letzten Takteil Viertelnoten mit Verlängerungspunkt.

sogleich auf die gesamte Kantate zurückgekommen. Vielmehr läßt das autographe Partiturfragment auf der Rückseite einer Stimme der Weimarer Fassung erkennen, daß der Komponist sich anfänglich nur des letzten Satzes dieser Kantate annahm, der Arie „Wie freudig ist mein Herz“, und auf der Basis der Weimarer Partitur eine neue Fassung skizzierte. Wie bereits erwähnt, enthält das Manuskript eine große Anzahl von Korrekturen, die mit der Suche nach neuen Varianten, der Änderung von anfänglich eingetragenen Material, der Zusammenziehung der oberen Stimmen verbunden sind. Die Tonart der Weimarer Fassung wurde dagegen belassen.<sup>43</sup>

Anhand dieser Skizze fertigte Bach die Stimmen in derselben Tonart. Höchstwahrscheinlich hat er in jenen Jahren zunächst lediglich eine neue Fassung dieses einen Satzes geschaffen. Bemerkenswerterweise sind die erhaltenen Stimmen für Violine und Viola in dieser Fassung auf kleinere Blätter, halb so groß wie das Blattformat des Petersburger Autographs, geschrieben.<sup>44</sup> Das

<sup>43</sup> Unserer Meinung nach läßt sich die Verknüpfung der erhaltenen Köthener Quellen zu BWV 199 auf folgende Weise zeigen: Partiturfragment *P 1162* → Stimmen für Violino und Viola *St 459* (3a, 10a) → Violino-I-Stimme aus der Sammlung des Puschkin-Hauses, Viola da Gamba (Wien, A 88), Continuo *St 459* (15, 16). Und allem Anschein nach deutet das Partiturfragment *P 1162* nicht auf eine weitere Wiederaufführung der Köthener Fassung der Kantate BWV 199, sondern gehört zur ersten Köthener Fassung.

<sup>44</sup> Natürlich ist es nicht ausgeschlossen, daß die erste Köthener Fassung die ganze Kantate – mit Beibehaltung der Weimarer Notation in den Stimmen – umfaßte, und lediglich eine veränderte Partitur für den Schlußsatz angefertigt wurde. In diesem Fall wären für die ersten sieben Sätze der Kantate Weimarer Stimmen verwendet und diese nur in der letzten Arie durch neu hergestellte Köthener Stimmen ersetzt worden. (So die Annahme von Klaus Hofmann, NBA I/20 Krit. Bericht, S. 33f.). In einem solchen Fall aber sind die Gründe für eine derartige Umarbeitung nicht ganz verständlich. Falls die letzte Arie für eine andere Besetzung eingerichtet wurde und dies mit Ausnahme der Stimme der zweiten (oder ersten?) Violine, was wäre dann deren Aufgabe in den vorhergehenden Sätzen der Kantate, vor allem in den Rezitativen und der Arie „Tief gebückt und voller Reue“ gewesen? Wenn man annimmt, sie sei in diesen Sätzen (vor allem in den Rezitativen) durch irgendein anderes Instrument ersetzt worden, so fällt es schwer sich vorzustellen, um welches Instrument es sich handeln könnte, da in den Recitativen 1, 3 und 7 ein Streichertutti (Violino I und II, Viola, Continuo) mitwirkt. Will man sich eine solche Version vorstellen, in der beide Violinen in alle vorhergehenden Sätze einbezogen sind (außerdem Oboe, Viola, Continuo), dann muß man sich fragen, warum „verstummt“ plötzlich eine dieser Violinen in der Schlußarie? An den Korrekturen im Partiturfragment des Schlußsatzes haben wir gesehen, daß Bach die Umarbeitung nicht leicht fiel und daß alle seine Bemühungen darauf zielten, die Stimme einer der beiden Violinen um jeden Preis auszuschließen. Anscheinend wurde diese Umarbeitung durch irgendwelche gewichtigen Gründe veranlaßt, gegebenenfalls durch die Herstellung einer

Partiturfragment und die erwähnten Stimmen sind einen Ton tiefer notiert als die auf gleichem Papier geschriebene Continuo-Stimme und die Stimme für Viola da Gamba. Schon deswegen kann die Vereinigung aller dieser Stimmen in eine Köthener Fassung, wie in der Neuen Bach-Ausgabe vorgeschlagen, nicht ganz überzeugen.

Das Autograph der Violino-I-Stimme im Puschkin-Haus beweist, daß Bach nach der Umarbeitung der Schlußarie der Kantate alsbald eine völlig neue Fassung dieses Werkes für eine andere Besetzung herstellte, bei der alle Streicherstimmen und der Continuo in Kammerton-d-Moll notiert wurden. Überliefert sind von dieser neuen Fassung speziell die Stimme Violino I aus der Sammlung des Puschkin-Hauses, die Viola da Gamba und der Continuo – allesamt auf Papier mit dem Wasserzeichen Weiß 13.<sup>45</sup>

Die Rückkehr Bachs in Köthen zu einer in den Weimarer Jahren geschaffenen Kantate für Solosopran mag in jenen Zeitabschnitt gehören, in dem Anna Magdalena, die Tochter des Weißenfelder Trompeters Johann Caspar Wilcke, seit Dezember 1721 Ehefrau und treue Gehilfin des großen Komponisten, in sein Leben getreten war. Anscheinend wurden in Köthen auch die Stimmen der erwähnten Solosopran-Kantate von Francesco Conti für ihre Interpretation eingerichtet.<sup>46</sup> Von seiner Weimarer Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ arbeitete Bach zuerst die Schlußarie für Anna Magdalenas Stimme um, danach die ganze Kantate. Von allen heute erhaltenen, vor der Köthener Zeit entstandenen Bach-Kantaten ist BWV 199 bekanntlich das einzige für Solosopran bestimmte Werk. Deswegen ist es nicht verwunderlich, daß in jenen Jahren Bach gerade diese Kantate für Anna Magdalena auswählte und daß er auch das Stimmenmaterial größtenteils selbst anfertigte.

Somit finden viele bis heute umstrittene Fragen über die Köthener Fassung von „Mein Herze schwimmt im Blut“ eine ausreichend natürliche Antwort. Als Ausgangsfassung dieser Jahre kann die letzte Arie für Sopran, Oboe, Violino, Viola, Violoncello (Viola da Gamba?) und Continuo (mit Beibehaltung der

---

völlig verschiedenen Version der Kantate mit einer veränderten Besetzung. Dann müßten jedoch außer den erhaltenen Stimmen für Violine und Viola (jeweils nur Schlußsatz) auch andere Sätze dieser Fassung sowie ihre zugehörigen Stimmen vorhanden sein, oder aber es war die Aufführung nur der Schlußarie mit Sopran, Oboe, Violine, Viola, Viola da Gamba und Continuo vorgesehen.

<sup>45</sup> Leider sind nicht alle Stimmen dieser Fassung auf uns gekommen. Aber aufgrund des erhaltenen Materials kann man annehmen, daß hier Sopran, Violino I und II, Viola, Viola da Gamba und Continuo beteiligt waren.

<sup>46</sup> Dabei hat Bach allem Anschein nach diese Kantate schon in Weimar gekannt und aufgeführt, da eine Partiturnkopie von seiner Hand mit dem eigenhändigen Schlußvermerk „Fine / an 1716“ erhalten ist. Und wie bei BWV 199 griff er in den Köthener Jahren auf die Conti-Kantate als ein für Solosopran bestimmtes Werk zurück.

Weimarer Notationspraxis in den Stimmen) gelten. Die folgende Köthener Version umfaßt die ganze Kantate in der Form, wie sie in Weimar entstand, jedoch einen Ton höher nach d-Moll versetzt und für eine andere Besetzung, mit Violino I anstelle der Oboe und mit Beteiligung der Viola da Gamba. In diesem Fall gibt es keinen Widerspruch mit den Tonarten der auf uns gekommenen Köthener Quellen, und die neue Fassung fügt sich in natürlicher Weise in Bachs Lebensverhältnisse dieser Zeit ein. Das glücklicherweise im Puschkin-Haus erhaltene Autograph ergänzt so nicht nur die auf uns gekommenen Autographen des großen Komponisten, sondern liefert auch die Basis für eine Rekonstruktion der echten Köthener Gestalt der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ und wirft neues Licht auf die Entstehungsgeschichte dieses Werkes und seiner verschiedenen Fassungen.

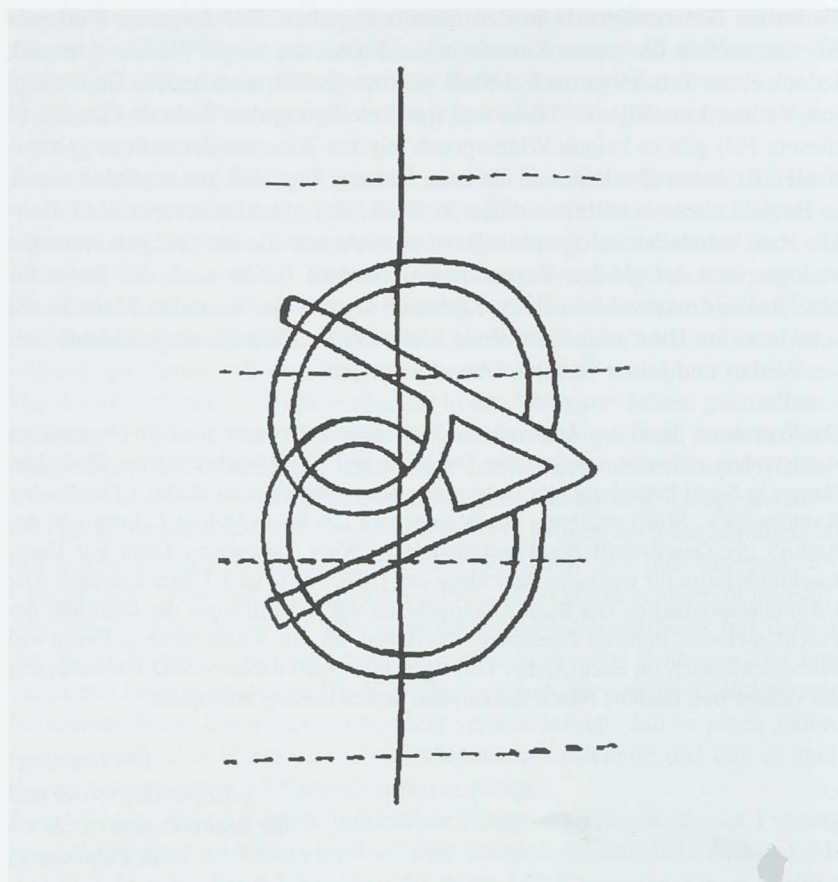
Die Verfasserin dankt den Archiven und Bibliotheken, in denen die hier vorgestellten Autographen erforscht wurden: der Direktion und den Mitarbeitern des Puschkin-Hauses in Sankt Petersburg, der Leitung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz –, Musikabteilung, den Mitarbeitern des Bach-Archivs Leipzig und des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Besonderer Dank gilt Hans-Joachim Schulze für wertvolle Ratschläge und Hilfe, sowie auch Ulrich Leisinger. Die Faksimilereproduktion des Bach-Autographs erfolgt mit Erlaubnis der Direktion des Puschkin-Hauses in Sankt Petersburg. Die Arbeit mit den Autographen in Berlin und Wien, sowie auch im Bach-Archiv Leipzig wurde durch dankenswerte Unterstützung des George Bell Institute (Great Britain) und dessen Leitung ermöglicht.

Übersetzung:

*Albina Bojarkina* und  
*Alejandro Contreras Koob*  
(St. Petersburg)

Abb. 1 (S. 36). Wasserzeichen (Monogramm)

Abb. 2–4 (S. 37–39). BWV 199, Stimme Violino I, autograph (St. Petersburg, Puschkin-Haus)



*Violino I.*  
*Allegro*

*Reutit.*

*piano sempre*

*triu.*

*fina.*

*forte*

*lento*

*lento*

*Reut. fin.*

*Andante*

*adante*

*piano sempre*

*forte*

*forte*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*fin. piano*



Handwritten musical score for a piece by J.S. Bach, consisting of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as *Andante*, *Allegro primo*, and *Ma.* The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

Das ist ein Autograph des Herrn Johann Sebastian Bach, welches er mir  
 selbst gegeben hat, und welches ich nun hiermit an Sie übergeben  
 will. Das Original befindet sich bei Herrn Bach.  
 Berlin den 5. November 1747.

Dr. Albrecht  
 Kaufmann  
 Leipzig

Das ist ein Autograph des Herrn Johann Sebastian Bach, welches er mir  
 selbst gegeben hat, und welches ich nun hiermit an Sie übergeben  
 will. Das Original befindet sich bei Herrn Bach.  
 Berlin den 5. November 1747.

Leipzig den 22. Aug. 1747. Magdalena Bach



# Zur Vorgeschichte von Bachs Ouvertüre h-Moll BWV 1067

Von Werner Breig (Erlangen)

Unter Johann Sebastian Bachs vier Ouvertüren BWV 1066–1069 (vielfach auch als „Orchestersuiten“ bezeichnet)<sup>1</sup> ist diejenige in h-Moll (BWV 1067) die einzige, die den Typus der „Concertouvertüre“ ausprägt, wie ihn Johann Adolph Scheibe in seinem „Critischen Musikus“ beschreibt<sup>2</sup>. Als konzertierendes Instrument hat Bach die Traversflöte eingesetzt und damit zugleich sein einziges Werk für Flöte und Streicherensemble geschaffen. In der 1885 erschienenen Edition im Rahmen der alten Bach-Gesamtausgabe steht die h-Moll-Ouvertüre an zweiter Stelle, da der Herausgeber Alfred Dörffel sie für das zweitälteste Stück dieser Werkgruppe ansah und ihre Entstehung in Bachs Köthener Zeit vermutete<sup>3</sup> – eine Hypothese, die dem Werk in späteren Ausgaben die Bezeichnung „Ouvertüre Nr. 2“ eingebracht hat. In der neueren Bach-Forschung überwiegt dagegen die Auffassung, daß BWV 1067 das späteste Werk der Gruppe ist. Der originale Stimmensatz, teilweise von Bach selbst geschrieben,<sup>4</sup> ist auf die Zeit um 1738/1739 zu datieren,<sup>5</sup> und die Entstehung des Werkes in der überlieferten Gestalt dürfte unmittelbar vorangegangen sein. Es verdankt seine Existenz vermutlich dem Umstand, daß Bach im Herbst 1739 nach zweijähriger Pause wieder die Leitung des Collegium musicum übernahm, für dessen Konzerte er sich offenbar mit einem für das dem Leipziger Publikum neuen Repertoire versehen wollte. Der biographische Kontext der h-Moll-Ouvertüre wäre demnach der gleiche, aus dem auch die Cembalokonzerte BWV 1052–1058 hervorgegangen sind, deren autographe Erstniederschrift in die gleiche Zeit zu datieren ist.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Zur Terminologie vgl. W. Breig, *The instrumental music*, in: *The Cambridge Companion to Bach*, ed. by John Butt, Cambridge 1997, S. 123–135 (speziell S. 123–126).

<sup>2</sup> J. A. Scheibe, *Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage*, Leipzig 1745 (Reprint Hildesheim und Wiesbaden 1970), S. 672f.

<sup>3</sup> BG 31/1, S. XIII.

<sup>4</sup> *St 154/1–6*. Genaueres dazu in NBA VII/1 Krit. Bericht (H. Besseler und H. Grüß, 1967) sowie im Kritischen Bericht der vom Verfasser besorgten Neuauflage des Werkes (Wiesbaden, Leipzig, Paris 2003; Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek 5397).

<sup>5</sup> Kobayashi Chr, S. 42.

<sup>6</sup> Ein Zusammenhang wird auch dadurch belegt, daß der Schreiber der I. Violine („Anon. N2“) auch die beiden Blockflöten-Stimmen des Cembalokonzerts F-Dur BWV 1057 (*St 129/2–3*) geschrieben hat.

Während freilich für die Cembalokonzerte schon lange feststeht, daß sie uninstrumentierte Neufassungen von früher existierenden Werken sind, galt die h-Moll-Ouvertüre bis vor relativ kurzer Zeit unbestritten als eines der wenigen Orchesterwerke Bachs, das nicht Ausgangspunkt oder Ziel einer Umarbeitung geworden ist, sondern dessen überlieferte Fassung zugleich die erste und die letzte darstellt.

Die Diskussion über eine mögliche ältere Fassung dieses Werkes wurde erst dadurch in Gang gebracht, daß Joshua Rifkin im Januar 1996 in einem Referat auf dem 1. Dortmunder Bach-Symposion<sup>7</sup> die Auffassung vertrat, daß die h-Moll-Ouvertüre in ihrer bekannten Gestalt die Revision eines Vorgängerwerkes darstellt, das in a-Moll stand und als konzertierendes Instrument statt einer Traversflöte eine Violine beschäftigte.

Diese Auffassung hat inzwischen anscheinend eine gewisse – wenn auch nicht allgemeine – Akzeptanz gefunden. Aber auch unter denen, die ihr zuneigen, ist die Gestalt der ursprünglichen Komposition nicht unumstritten.

Da der bisherige Verlauf der Diskussion über die (beziehungsweise eine) Vorgeschichte der h-Moll-Ouvertüre nicht ganz leicht zu überblicken ist, sei er im voraus kurz skizziert. Joshua Rifkins Dortmunder Referat wurde im Symposionsbericht nicht abgedruckt; doch wurden seine Ergebnisse innerhalb eines Diskussionsbeitrages von Martin Geck<sup>8</sup> im Umriss dargestellt und erhielten damit eine gewisse Öffentlichkeit. Die Publikation des Textes in stark erweiterter Form ist für den Sammelband *Bach Perspectives 6* vorgesehen.

Von Rifkins Referat angeregt, beschäftigte sich der Verfasser der vorliegenden Studie ebenfalls mit der Vorgeschichte von BWV 1067.<sup>9</sup> Seine Ergebnisse schlugen sich in einer Rekonstruktion der vermutlichen Erstfassung nieder, die erstmals im Mai 2000 von den Augsburger Kammersolisten unter Leitung von Hermann Meyer in einem Gesprächskonzert aufgeführt wurde, das einen Teil der von Marianne Danckwardt initiierten Reihe „Augsburger Bachvorträge“ bildete.

In ihrer im August 2000 erschienenen großangelegten Darstellung von Bachs Orchestermusik griffen Siegbert Rampe und Dominik Sackmann Rifkins These auf und unterstützten seine in Dortmund vorgetragene Argumentation vor allem durch detail-

<sup>7</sup> The „B minor Flute Suite“ Deconstructed: New Light on Bach's Overture BWV 1067.

<sup>8</sup> M. Geck, „Köthen oder Leipzig“ – Erwiderung auf Christoph Wolff, in: Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposion 1996, hrsg. von M. Geck in Verbindung mit W. Breig, Witten 1997, S. 31f.

<sup>9</sup> Ich möchte an dieser Stelle Joshua Rifkin, der mir eine vorläufige Fassung seines Textes zugänglich machte, für die eingehenden Diskussionen danken, die ich mit ihm über die hier angesprochenen Rekonstruktionsfragen führen konnte, ebenso dafür, daß er sich damit einverstanden erklärte, daß unsere in verschiedene Richtungen sich entwickelnden Vorstellungen unabhängig voneinander publiziert werden.

lierte Erwägungen zur Instrumentalidiomatik, besonders im Blick auf die Solofiguren.<sup>10</sup> Eine wichtige Rolle spielt bei Rampe und Sackmann, ebenso wie in Rifkins Referat, die These von Kopierfehlern in den nichtautographen Stimmen, die sich als Transpositionsversehen deuten lassen.

Im Herbst 2002 wurde bei Dabringhaus und Grimm die CD-Einspielung einer von Siegbert Rampe rekonstruierten a-Moll-Fassung (Ensemble Nova Stravaganza unter Leitung von Siegbert Rampe) vorgelegt, die, soweit der Verfasser feststellen konnte, hinsichtlich der Besetzung den von Rifkin entwickelten Vorstellungen entspricht.

Im Herbst 2003 erschien die Rekonstruktion des Verfassers als Notentext<sup>11</sup>, dem eine knapp gehaltene Darstellung der Rekonstruktionsprinzipien beigegeben ist. Entschiedene Kritik erfuhr diese Ausgabe in einer Rezension von Tassilo Erhardt in *Early Music Review* 97 (February 2004), die mit dem Motto *Transposition good – excision bad* überschrieben war und auf die der Verfasser mit einer Replik unter dem Titel *What is a Reconstruction?* in Heft 99 (April 2004) der gleichen Zeitschrift antwortete.

Mit den folgenden Ausführungen soll versucht werden, durch Analyse der h-Moll-Ouvertüre in ihrer überlieferten Gestalt zu Vorstellungen über ihre Urgestalt zu kommen (I, II), diese hypothetische Gestalt mit der Quellenüberlieferung in Beziehung zu setzen (III) und sie schließlich in den Kontext von Bachs Orchesterwerken zu stellen (IV).

## I. Tonart und Soloinstrument der Erstfassung

Obwohl die Traversflöte in der h-Moll-Ouvertüre durch ihre ununterbrochene Präsenz – abgesehen von sechs Pausentakten im Eingangssatz – den Klangeindruck des Werkes wesentlich prägt, ist ihr selbständiger Anteil an der Komposition überraschend gering. Befragt man die neun Einzelteile<sup>12</sup> darauf, welchen Anteil die Flöte in ihnen hat, so ergibt sich folgendes Bild:

Sätze	Rolle der Flöte
1. Ouvertüre	in den langsamen Außenteilen <i>colla parte</i> mit Violine I, im schnellen Mittelteil teils solistisch mit Streicherbegleitung, teils <i>colla parte</i> mit Violine I

<sup>10</sup> S. Rampe, D. Sackmann, *Bachs Orchestermusik: Entstehung, Klangwelt, Interpretation. Ein Handbuch*, Kassel etc. 2000, bes. S. 258–260.

<sup>11</sup> *Johann Sebastian Bach, Ouvertüre (Suite) für Streicher und Basso continuo a-Moll, nach BWV 1067 rekonstruiert von Werner Breig*, Wiesbaden, Leipzig, Paris 2003 (Breitkopf & Härtel, Partitur-Bibliothek 5398).

<sup>12</sup> Satznummerierung nach BWV<sup>2a</sup>.

Sätze	Rolle der Flöte
2. Rondeaux <sup>13</sup>	fast durchweg colla parte mit Violine I
3. Sarabande	colla parte mit Violine I
4. Bourrée I	colla parte mit Violine I
5. Bourrée II	solistisch mit Streicherbegleitung
6. Polonoise	als Oberoktav-Verdoppelung von Violine I
6a. Double	solistisch mit Continuo-Begleitung
7. Menuet	colla parte mit Violine I
8. Badinerie	größtenteils ‚heterophon‘ mit Violine I beziehungsweise II

Besonders ungewöhnlich ist der Einsatz des Soloinstruments in Satz 2, der, seinem Titel entsprechend, die Form eines französischen Rondeaux hat. Ein achttaktiger Refrain steht am Anfang, in der Mitte und am Schluß (T. 1–8, 21–28, 45–52)<sup>14</sup> und alterniert mit zwei Couplets von 12 beziehungsweise 16 Takten Länge (T. 9–20, 29–44), schematisch dargestellt:

Refrain:	1–8	21–28	45–52
Couplets:	9–20	29–44	

Die Flöte schließt sich während des größten Teils des Satzes der I. Violine an; lediglich im zweiten Couplet wird sie über  $4\frac{1}{2}$  Takte hinweg selbständig geführt (T. 32–36a; Beispiel 1).

Das ist ein so geringer Anteil – bezogen auf die Länge des Satzes von 60 Takten<sup>15</sup> sind es 7,5% –, daß man fragen muß, warum Bach überhaupt von der Grundform der Instrumentierung abgegangen ist. Mit der Refrain-Couplet-Struktur des Satzes hat die obligate Verwendung der Flöte ersichtlich nichts zu tun. Auch daß das Klangbild durch Reduzierung auf die drei Oberstimmen aufgelichtet ist, hilft nicht zur Erklärung, denn in den beiden anderen dreistimmigen Episoden (T. 9–12 und 41–44) ist die Flöte wie sonst colla parte geführt.

<sup>13</sup> Die Satzüberschrift ist in BG, NBA und in allen Auflagen des BWV ungenau in der Form *Rondeau* wiedergegeben. Bach versteht den Singular „Rondeau“ offenbar im engeren Sinne von „zu wiederholender Hauptsatz“ und benennt das ganze Stück konsequenterweise mit der Pluralform, ebenso wie den 5. Satz der Partita c-Moll BWV 826. Im Singular kommt das Wort im Titel von BWV 918 vor (*Fantasie sur un Rondeau*), womit anscheinend die Tatsache bezeichnet ist, daß die Fantasie ein Thema nach der Art eines Rondeau hat, es aber nicht in der Rondo-Form behandelt.

<sup>14</sup> Bei der Angabe der Taktzahlen sind die Auftakte vernachlässigt. – Der Eingangsrefrain ist mit Wiederholungszeichen versehen, der Schlußrefrain ist in den Quellen durch Da-Capo-Zeichen ausgedrückt.

<sup>15</sup> Die Wiederholung des Eingangsrefrains ist dabei mitgerechnet.

## Beispiel 1

31

35

Der Grund für die Verselbständigung der Flöte wird deutlich, wenn man sich vor Augen stellt, wie der vierstimmige Satz in der Grund-Instrumentation in T. 32 ff. verlaufen wäre (Beispiel 2).

In T. 32 hätte die Viola als 2. Note fis'' zu spielen, einen für eine Ripieno-Viola irregulären Ton. Die übliche Obergrenze der Viola ist e'' (der höchste Ton, der auf der a-Saite in der 1. Lage zu greifen ist), eine Grenze, die Bach nur in Ausnahmefällen überschreitet.<sup>16</sup> In unserem Fall war die Grenzüberschreitung dadurch vermeidbar, daß die Viola pausierte und der hochliegende dreistimmige Satz für Flöte und zwei Violinen uminstrumentiert wurde.

<sup>16</sup> Über die Spitzentöne der Viola bei Bach vgl. die Statistik bei U. Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Dissertation, Tübingen 1979, S. 78. Daraus ist zu erkennen, daß die Töne fis'' oder g'' nur in besonders gelagerten Fällen vorkommen, etwa bei Unisonoführung mit Violinen oder bei solistischem Einsatz (6. Brandenburgisches Konzert).

## Beispiel 2

32

36

USW.

*f*

*f*

*f*

*f*

Was ist daraus zu folgern? Gewiß ist es nicht undenkbar, daß Bach das Stück von Anfang an in dieser Form konzipiert, also sich an der für die Viola kritischen Stelle in der beschriebenen Weise beholfen hat. Wahrscheinlicher ist aber, daß die ‚unlogische‘ Instrumentation erst im Zuge einer Bearbeitung zustande gekommen ist und daß das Werk ursprünglich in a-Moll gestanden hat. In dieser Tonart wäre das Problem des Viola-Umfangs nicht aufgetreten, und die musikalische Substanz des Satzes hätte durchweg in den Streicherstimmen gelegen.

Die a-Moll-Hypothese hilft auch zur Erklärung einer motivisch inkonsequenten Führung der Viola im Eingangssatz. Aus den solistischen Figurationen der Flöte im Mittelteil hebt sich eine achttaktige Gestalt als eine Art Solothema heraus. Sie erscheint zweimal in voller Länge (T. 55–63 und T. 120–127) und dreimal verkürzt (erste Viertaktgruppe: T. 70–74, zweite Viertaktgruppe: T. 133–137 und 139–143). Der zweite Teil dieses Themas wird stets durch eine Komplementärgestalt ergänzt (Beispiel 3a zeigt ihr erstes Auftreten in der I. Violine), die sich anfangs in einem Fünftonraum (hier *fis'–cis'*) bewegt, dann aber, beginnend mit einem Septimensprung, ihren Ambitus nach oben bis zur Undezime ausdehnt und stärkeres melodisches Profil gewinnt. Am Ende erscheinen die Rollen von Hauptstimme und Begleitung – besonders da die Flöte ihre Position als höchste Stimme des Satzes an die I. Violine abgibt – fast vertauscht.

Von T. 123 an ist diese Kombination noch dreimal zu hören, und zwar zunächst in der Ausgangstonart h-Moll, dann nach D-Dur und schließlich nach e-Moll transponiert, wobei die Komplementärstimme von der I. Violine über die II. Violine zur Viola abwärts wandert. In der Kombination Flöte–Viola (Beispiel 3b) erscheint das Gegen Thema allerdings in einer deformierten Gestalt: Die letzten fünf Töne sind in die Unteroktave verlegt, wodurch das charakteri-



stische Profil dieser Gegenstimme verlorengegangen ist. Der Grund dürfte wiederum im Umfang der Viola liegen, die bei getreuer Übernahme als vorletzten Ton das außerhalb ihres Normalambitus liegende fis'' hätte spielen müssen.

## Beispiel 3

(a)

59

(b)

139

Die Umbiegung der Gegenstimme wäre nicht nötig gewesen, wenn sie von der II. Violine übernommen worden wäre; sollte auch die Viola am Vortrag des Gegenthemas beteiligt werden, so hätte sich die vorangehende Parallelstelle (T. 133–137) dafür angeboten. Das gilt allerdings nur für eine Neukomposition. Bei einer Bearbeitung, die oft unter Zeitdruck erfolgt, werden einfache Anpassungen bevorzugt, die möglichst wenige Korrekturen erfordern. Die Tieferlegung von fünf Viola-Tönen genügte dieser Anforderung am ehesten. So deutet also auch diese Stelle auf eine Erstfassung in a-Moll hin.

Prüft man die Praktikabilität einer (Rück-)Versetzung nach a-Moll, so erweist sie sich im ganzen Werk für die Streicher als leicht möglich, da in der überlieferten Fassung kein Instrument seine Untergrenze erreicht.<sup>17</sup>

Akzeptiert man die These von einer Erstfassung in a-Moll, so wird es allerdings auch unwahrscheinlich, daß das Soloinstrument die Traversflöte gewesen ist, denn für dieses Instrument wäre die Partie ungewöhnlich tief. Zwar würde in einer a-Moll-Fassung der für Bach ausnahmslos gültige Normalumfang der barocken Traversflöte (Tiefston d'')<sup>18</sup> in den Solopartien nur an

<sup>17</sup> Die einzige Ausnahme findet sich in T. 15 von Satz 7 (Menuet), wo die II. Violine als 2. Note g zu spielen hat. Doch dieser Ton ist in der Originalstimme aus g' korrigiert, was eher für als gegen eine Erstfassung in a-Moll spricht. – Eine Erstfassung in g-Moll braucht nicht ernsthaft diskutiert zu werden, weil diese Tonart für die Streicher zu tief wäre.

<sup>18</sup> Vgl. Prinz (wie Fußnote 16), S. 143 ff.

einer Stelle unterschritten (Satz 1, T. 78)<sup>19</sup>; doch insgesamt, besonders in den Soloabschnitten des Eingangssatzes, geriete die Flöte in eine klanglich ungünstige Lage. Überdies ist es „kaum wahrscheinlich, daß Bach ein konzertantes Werk mit so wenig Rücksicht auf die Eigenart des Soloinstrumentes geschrieben hat, daß er sich schließlich genötigt sah, es in eine passendere Tonart zu transponieren.“<sup>20</sup>

Auch die Oboe ist als ursprüngliches Soloinstrument auszuschließen, einmal wegen einiger Ambitusprobleme, vor allem aber deshalb, weil die in BWV 1067 geforderte Art von Virtuosität der Oboe fremd ist. Somit kommt unter den von Bach verwendeten Instrumenten in Diskantlage im Blick auf Umfang und Idiomatik für die solistischen Partien der Erstfassung als Soloinstrument einzig die Violine in Betracht.

## II. Die Besetzung der Erstfassung

In der h-Moll-Fassung bildet die Flöte auch dann, wenn sie mit der I. Violine zusammengeht, einen charakteristischen klanglichen Faktor. Eine Solo-Violine dagegen, die wir für die Erstfassung annehmen, verschwindet, wenn sie mit der I. Violine des Ripieno colla parte verläuft, als eigenes Besetzungselement. So hätten sich in einer a-Moll-Erstfassung mit Solovioline auf jeden Fall die Außenteile von Satz 1 (Ouvvertüre) sowie die Sätze 3 (Sarabande), 4 (Bourrée I) und 7 (Menuet) als vierstimmige reine Streichersätze dargestellt. Doch auch in den Sätzen 2, 6 und 6a, in denen in der h-Moll-Fassung die Flöte nicht oder nicht durchweg mit der I. Violine zusammengeführt ist, wäre in der Erstfassung aus verschiedenen Gründen keine Solovioline zu hören gewesen.

In Satz 2 (Rondeaux) besteht in einer a-Moll-Fassung – wie oben ausführlich dargelegt – keine Notwendigkeit, für die dreistimmige Episode in T. 32–36 eigens ein Soloinstrument zu aktivieren, das sonst im ganzen Satz keine Funktion hat. Auch dieser Satz erklingt deshalb durchgehend als vierstimmiges Streicherstück.

Daß in Satz 6 (Polonoise) in der überlieferten Fassung die Flöte die I. Violine nicht im Einklang, sondern in der Oberoktave verdoppelt, ist bedingt durch die tiefe Lage der Oberstimme, die am Ende den Flötenumfang unterschreitet. Die Oktavierung wirkt freilich im Ergebnis nicht als bloße Notmaßnahme, sondern bildet eine reizvolle klangliche Bereicherung.<sup>21</sup> Für eine Rekonstruktion der

<sup>19</sup> Das Double der Polonoise stellt einen Sonderfall dar, der weiter unten diskutiert wird.

<sup>20</sup> Rifkin (s. Fußnote 7).

<sup>21</sup> Ein bekannter Parallellfall für diese Verwendung der Flöte ist die Alt-Arie „Schlafe,

vermuteten Erstfassung kommt eine Oktavierung der Solovioline, da bei Bach gänzlich unüblich, nicht in Betracht, so daß also auch hier das Soloinstrument im Ripieno aufgeht.

Einen speziellen Fall stellt Nr. 6a (Double zur Polonoise) dar. Es ist das einzige Solostück im ganzen Werk, in dem die Flöte ihren Standard-Umfang (d'–e'') nach oben und unten voll ausschöpft. Diese Tatsache im Zusammenhang mit den flötentypischen großen Sprüngen erweckt den Anschein, daß es sich hier um ein originäres Flötenstück handelt, das Bach erst bei der Bearbeitung hinzugefügt hat – ähnlich wie er Jahrzehnte früher das 1. Brandenburgische Konzert um einen Satz erweitert hatte, um einem Violinisten Gelegenheit zu solistischer Entfaltung zu geben.<sup>22</sup>

So bleiben als Sätze mit Solobeteiligung die Ouvertüre (genauer: deren Mittelteil), die Bourrée II und die Badinerie. Für diese Sätze ergäbe sich, wenn man einfach den überlieferten Flötenpart auf einen Violinpart zurückführt, ein fünfstimmiges Partiturbild nach Analogie der Bachschen Violinkonzerte.

Daß dies allerdings wirklich die Fassung der ursprünglichen Komposition war, scheint eher zweifelhaft. Denn gewisse Merkwürdigkeiten der Satztechnik in der h-Moll-Fassung deuten eher darauf hin, daß die Partitur der Erstfassung nur vier Systeme hatte, wobei die I. Violine stellenweise eine solistische Funktion übernahm. Das wäre eine Analogie zum Eingangssatz der Ouvertüre D-Dur BWV 1068, wenn man von ihrer vermutlichen Urgestalt ausgeht, die noch ohne Bläser und Pauken war, also im reinen vierstimmigen Streichersatz (mit Continuo) erklingen sollte.<sup>23</sup> Dieser Eröffnungssatz hat, ebenso wie derjenige von BWV 1067, einen schnellen Mittelabschnitt mit „großem quasi solistischen Anteil“, den Bach „offenbar einem Tutti der I. Violinen zuweist“.<sup>24</sup> Doch ist schon in Bachs Umkreis (wenn nicht sogar auf seine Initiative) versucht worden, dem virtuoson Charakter dieser Partien dadurch besser gerecht zu werden, daß man sie einer Solovioline übertrug. Dies ist aus den beiden Abschriften zu ersehen, die Christian Friedrich Penzel um 1755 beziehungsweise um 1760 in Leipzig anfertigte. In ihnen sind die „quasi solistischen“ Strecken“ einem *Violino concertato* anvertraut, während die übrigen Spieler der Violine I sich *colla parte* der II. Violine anschließen.<sup>25</sup>

---

mein Liebster“ aus Teil II des Weihnachts-Oratoriums, wo eine Traversflöte die Solostimme in der oberen Oktave verdoppelt.

<sup>22</sup> Auf eine nachträgliche Einfügung des Double könnte auch der befremdliche Titel *Trio* in den Abschriften von Penzel hinweisen; vgl. dazu Abschnitt III.

<sup>23</sup> Vgl. J. Rifkin, *Besetzung – Entstehung – Überlieferung: Bemerkungen zur Ouvertüre BWV 1068*, BJ 1997, S. 169–176.

<sup>24</sup> Hans Grüß im Vorwort zur Studienausgabe von NBA VII/1, Kassel 2001, S. 16\* a.

<sup>25</sup> Diese Fassung ist – ebenso wie die entsprechend behandelte *Air* – in NBA VII/1 auf S. 119–137 als Anhang abgedruckt.

In der überlieferten Fassung von BWV 1067 finden sich eine Reihe von Anzeichen dafür, daß auch in der Ouvertüre, der Bourrée II und der Badinerie die fünfstimmige Partitur aus einer vierstimmigen Vorlage entwickelt ist. Den Umarbeitungsprozeß kann man sich in diesen drei Sätzen wie folgt vorstellen:

1. In der Ouvertüre mußte die I. Violine während der virtuoson Strecken, in denen sie ihren Part an die Flöte abgegeben hatte, anderweitig beschäftigt werden, was gewisse Rollenwechsel innerhalb des Streicherensembles bedingte. Diese Änderungen wurden meist unauffällig bewerkstelligt; gelegentlich aber haben sie Spuren in Gestalt von Stimmenverdoppelungen hinterlassen:<sup>26</sup>

- In T. 59–63 und T. 123–127 schließt sich die II. Violine – deren ursprüngliche Führung vermutlich an die I. Violine übergegangen ist – der Viola an;
- in T. 64–70 zeichnet die I. Violine den Verlauf der Stütztöne des Soloinstruments nach;<sup>27</sup>
- in T. 95–96 deutet die Akzentparallele d'–cis' zwischen Violine I und Viola auf nachträgliche Einfügung des Viola-Verlaufs;
- in T. 139 verdoppelt die I. Violine die betonten Achtel des Soloinstruments im Einklang.<sup>28</sup>

Außerdem läßt das mit dem Baßton dis kollidierende e'' der II. Violine in T. 167 auf eine eilig vorgenommene Retusche im Streichersatz schließen.

2. In der Bourrée II spielt die I. Violine in der überlieferten Fassung eine synkopierte Gegenstimme zum Flötensolo, die das Gepräge einer nachträglich erfundenen Zusatzstimme hat. Diese Stimme ist zweifellos eine Bereicherung, und die Art, in der Bach – um eine Aussage Carl Philipp Emanuel Bachs über seinen Vater zu variieren – aus einem Quatuor ein Quinque gemacht hat,<sup>29</sup> ist bewundernswert.

<sup>26</sup> Es geht hier nicht darum, diese Verdoppelungen als störend oder fehlerhaft zu kritisieren; doch können sie als Indizien dafür gewertet werden, daß der Satz, so wie er überliefert ist, eine Revisionsfassung darstellt.

<sup>27</sup> Die Führung der Violine I kann für sich in Anspruch nehmen, daß sie einen Bestandteil des Kontrasubjekts aus der Fugenexposition (T. 28f.) aufgreift; dennoch macht die Verwendung dieser Figur in veränderter Funktion eher den Eindruck eines Nachgedankens.




<sup>28</sup> Dafür, daß diese Linie der I. Violine erst bei der Bearbeitung hinzugekommen ist, spricht auch, daß die Parallelstellen sie nicht haben. – Wie sehr sich die Koppelung von Soloinstrument und Violine I von derjenigen unterscheidet, die sich gelegentlich in Bachs Violinkonzerten findet, läßt sich durch einen Vergleich mit den Takten 87ff. im Kopfsatz des Violinkonzerts a-Moll BWV 1041 erkennen, wo die figurierte Solostimme von einem kantablen, selbständig verlaufenden Linienzug des Ripienos unterlegt ist.

<sup>29</sup> Carl Philipp Emanuel Bach berichtete an Forkel, sein Vater habe gelegentlich, wenn er als Generalbaßspieler ein Trio zu begleiten hatte, „aus dem Stegereif [...] ein vollkommenes *Quatuor* daraus gemacht“ (Dok. III, S. 285).

Doch wäre dieser fünfstimmige Satz mit einer Violine als Soloinstrument höchst problematisch gewesen. Das Zusammenspiel von zwei Violinen in der gleichen Region hätte verundeutlichend wirken müssen, wie in Notenbeispiel 4 an der zweiten Reprise demonstriert wird (und wie am klingenden Experiment leicht festzustellen).


Beispiel 4

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '5', consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a more rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system, labeled '9', also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment, ending with a trill ('tr') in the final measure.

Es ist anzunehmen, daß die Bourrée II ebenso wie Bourrée I vierstimmig war. In dieser Form bestand sie aus drei Schichten: Die perpetuum-mobile-artig geführte Oberstimme liegt in der I. Violine; dazu kommen als mittlere Schicht die als Paar behandelten und stets mit dem auftaktigen rhythmischen Motiv  einsetzenden Mittelstimmen und als tiefste Schicht der ostinatoartig geführte Baß. Es ist ein in sich vollständiger Satz von capricenhaftem Charakter, wie er sich vielfach in Bachs Tanzsätzen, besonders in den Orchester-Overtüren, findet. (Ein ähnliches dreischichtiges Notenbild zeigt die Forlane der C-Dur-Overtüre BWV 1066.) Die Anreicherung eines solchen Satzes durch eine fünfte Stimme war eine Aufgabe, wie sie Bach nach seinem Motto „Es muß alles möglich zu machen seyn“<sup>30</sup> sicherlich reizte. Daß dieses Verfahren nicht ganz ohne Verluste abging, hat gewiß keinen Hörer gestört; doch lassen kleine satztechnische Unausgeglichenheiten wie die Wechselnote der II. Violine ( |  *fis' e' fis'*) gegen das gleichzeitige ausgehaltene *fis'* der I. Violine am Anfang oder der Verzicht auf den erwarteten Achtel-Einsatz in der Viola in T. 2<sup>31</sup> erkennen, daß eine fünfte Stimme nicht leicht einzufügen war.

In der Badinerie hat die Flötenstimme durchweg eine eigene Führung. Diese Feststellung gilt, wenn man sie in dem Sinne versteht, daß die Flöte nicht colla

<sup>30</sup> Überliefert von Johann Philipp Kirnberger; s. Dok III, S. 340.

<sup>31</sup> Vermutlich standen in der Erstfassung in der Viola statt der beiden Viertel *fis' e'* die Noten *cis' h ais* (auf h-Moll bezogen) im Rhythmus  – eine Wendung, die der Führung der I. Violine geopfert werden mußte.

parte mit der I. Violine verläuft. Wenn man aber nach kontrapunktischer Selbständigkeit fragt, also danach, ob die Solostimme zusammen mit den Ripienstimmen einen realen fünfstimmigen Satz ergibt, dann ist der Begriff der Selbständigkeit stark zu relativieren. Während des größten Teiles des Satzes ist nämlich das Verhältnis zwischen der Flöte und der I. Violine als Heterophonie<sup>32</sup> zu beschreiben, und zwar in T. 1–12, 17–20, 23–24, 29–32 und 39–40. Doch auch in den übrigen Partien gibt es nur selten wirkliche Fünfstimmigkeit: In T. 13–14 und an der Parallelstelle T. 25–26 beschreibt die I. Violine eine Zickzackbewegung zwischen den Haupttönen der Solostimme und der II. Violine, und in T. 21–22 ist die Solostimme heterophon an die II. Violine gekoppelt. So bleiben nur wenige real fünfstimmige Stellen übrig. Zu ihnen gehören die kadenzierenden Partien, in denen die mittleren drei Stimmen als reine Akkordfüllung behandelt sind und die deshalb ebenso gut vierstimmig darstellbar wären. Einzig in T. 33–36 läßt sich der Mittelstimmenkomplex nicht auf Zweistimmigkeit reduzieren. Daß jedoch auch hier keine ursprüngliche Fassung vorliegt, zeigt sich beim Übergang von T. 35 zu T. 36, wo Solostimme und Violine II einander im Wege sind und eine Einklangspare verurursachen, die man nur als Flüchtigkeit bei einem Umarbeitungsprozeß verstehen kann.

Wie wenig wahrscheinlich es ist, daß die Erstfassung dadurch gewonnen werden kann, daß man die überlieferte Fassung nach a-Moll transponiert und die Flöte durch eine Violine ersetzt, zeigt sich noch an einem Detail: In T. 7–10 und 29–32 hat das Soloinstrument eine vereinfachte Variante der I. Ripieno-Violine. Dies kann für das Soloinstrument Flöte sinnvoll sein, bei einer Solo-Violine aber wird das normale Verhältnis zwischen Solo und Tutti auf den Kopf gestellt.

Auch die Badinerie ist, wie sich aus diesen Beobachtungen zeigt, in der Erstfassung höchstwahrscheinlich vierstimmig gewesen. Da Bach, als er eine Flötenstimme hinzufügte, allem Anschein nach auch im Streichersatz eine ganze Reihe von Änderungen vornahm, hat eine Rekonstruktion dieses Satzes unvermeidlicherweise einen besonders starken Einschlag von Hypothetischem.

<sup>32</sup> Es sei gestattet, diesen Ausdruck hier in etwas laxer (wenn auch nicht unüblicher) Weise auf das Phänomen anzuwenden, daß „zwei Stimmen im Prinzip die gleiche Bewegung zusammen ausführen, wobei jedoch die eine zusätzlich diminuiert oder ausgeziert wird“ (F. Zamminer, Artikel *Heterophonie*, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 371b).

<sup>33</sup> Die Taktangaben sind mit Einschluß des jeweiligen Auftakts zu verstehen.

## III. Zur Überlieferung

Unsere Überlegungen über eine mögliche Vorgeschichte der h-Moll-Ouvertüre sind stillschweigend davon ausgegangen, daß die erhaltenen Originalstimmen auf eine nicht erhaltene Originalpartitur in h-Moll zurückgehen. Diese Auffassung deckt sich mit den Ergebnissen, die die Herausgeber von NBA VII/1, Heinrich Bessler und Hans Größ, im Kritischen Bericht dargestellt haben. Wir haben diesen Befund nur insofern modifiziert, als wir annehmen, daß Bach seine Originalpartitur als Umarbeitung einer früheren, in a-Moll stehenden Fassung geschrieben hat, deren Existenz sich nur durch analytische Argumente stützen läßt.

Von einer anderen Auffassung über die Quellenabhängigkeit ist Joshua Rifkin in seinem Dortmunder Referat<sup>34</sup> ausgegangen. Danach wären die Stimmen direkt nach einer in a-Moll stehenden Vorlage kopiert worden, ein Vorgang, der in den Stimmen seine Spuren in Gestalt einer Reihe von Transpositionsfehlern zurückgelassen hat. Die uns bekannte h-Moll-Fassung wäre demnach erst mit der Herstellung der Originalstimmen entstanden.

Verhielte es sich so, so würde dies für die Überlieferung der h-Moll-Fassung bedeuten, daß die Originalstimmen direkt oder indirekt die Vorlage für alle übrigen Quellen sind. Dies würde für eine vermutete Erstfassung zu der Konsequenz führen, daß sie sich von der überlieferten Fassung in nichts unterscheidet als in der Tonart und im Soloinstrument, da der Vorgang der Stimmenherstellung für eingreifende Umarbeitungsmaßnahmen, wie wir sie annehmen, keine Möglichkeit geboten hätte.

Da Rifkins These für die Gestalt der hypothetischen Erstfassung weitreichende Konsequenzen hat, ist sie sorgfältig zu prüfen.<sup>35</sup>

Was die Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb der vorhandenen Quellen betrifft, so konnten die Herausgeber von NBA VII/1 für einige Handschriften zweifelsfrei feststellen, daß es sich um indirekte Abkömmlinge der Originalstimmen handelt, nämlich die Partituren *P 291* (Faszikel 7), *Am. B. 52* und den Stimmensatz *St 154/7–12* – Quellen, die nach Ausweis ihrer Lesarten sämtlich auf eine verlorene Stimmenabschrift nach den Originalstimmen zurückgehen.

Dagegen sahen Bessler und Größ in den beiden von Christian Friedrich Penzel geschriebenen Quellen, einem um 1755 geschriebenen Stimmensatz und einer auf die Zeit um 1760 zu datierenden Partitur,<sup>36</sup> Derivate der ver-

<sup>34</sup> Siehe Fußnote 7.

<sup>35</sup> Für wertvolle Ratschläge zur Beurteilung der Überlieferung bin ich Klaus Hofmann und Andreas Glöckner dankbar.

<sup>36</sup> Datierungen nach Y. Kobayashi, *Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-sammlung*, Dissertation, Göttingen 1973, S. 179 und 181. – Daß der Stimmensatz

schollenen Originalpartitur Bachs. Sollte Rifkins These, die Originalstimmen seien direkt aus einer in a-Moll stehenden Erstfassung gewonnen, stichhaltig sein, so müßte dieses Urteil in Frage gestellt werden.

Nun kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden, daß die Originalstimmen selbst Penzels Vorlage gebildet haben, da dessen Stimmenabschrift offensichtlich auf eine Vorlage in Partiturform zurückgeht. Das zeigt sich an den Takten 16b bis 22a der Badinerie. Hier enthält Penzels Stimme der II. Violine zusätzlich den Verlauf der I. Violine, der in der Stimme, in die er gehört, noch ein weiteres Mal auftaucht. Dieses Ergebnis hätte bei einer direkten Kopie aus den Originalstimmen nicht entstehen können.

Damit wäre noch nicht ausgeschlossen, daß Penzels Stimmen über eine Zwischenquelle auf den Originalstimmensatz zurückgehen. Dafür könnte die schon erwähnte Korrektur in der Originalstimme der II. Violine sprechen (Menuet, T. 15, Ersetzung des g' durch g), die sich auch in den Abschriften Penzels findet. Doch geht aus ihr nicht zwingend die Abhängigkeit der Penzel-Quellen von den Originalstimmen hervor, denn die gemeinsame Vorlage könnte hier eine undeutliche Korrektur enthalten haben, die vom Schreiber der originalen Violinstimme falsch, von Penzel aber richtig gedeutet wurde. Außerdem ist nicht auszuschließen, daß Bach im Zusammenhang mit der Korrektur in der Stimme auch seine Originalpartitur entsprechend änderte.

Doch gibt es eine ganze Reihe von Indizien, die gegen die Abhängigkeit der Penzelschen Kopien von den Originalstimmen sprechen.

Zu nennen sind zunächst einige Stellen, an denen Penzel offenbar ältere Lesarten bewahrt, die Bach im Zusammenhang mit der Bearbeitung geändert hat, und zwar im ersten der genannten Fälle bei der Revision der fremdschriftlichen Stimme, für die Flöten-Stellen bei seiner eigenen Stimmenausschrift, für die Viola-Stellen vielleicht erst bei der späteren autographen Niederschrift der Stimme.

Satz	Takt	System	Lesart bei Penzel
1	45, 176	Continuo	4. Note a (so auch Originalstimme vor Korrektur)
1	86	Viola	4. Note a'
2	20	Viola	2. und 3. Taktviertel Halbenote fis'

der Partitur zeitlich vorangeht, haben schon Bessler und Grüß (a. a. O., S. 45f.) anhand der Notentexte festgestellt. Aus den geringfügigen Lesartendifferenzen zwischen beiden Abschriften ist nicht mit Sicherheit zu erkennen, ob Penzel sich bei der Herstellung seiner Partitur nur auf seine früher kopierten Stimmen stützte oder nochmals – vielleicht nur zur Kontrolle – auf die Vorlage zurückgriff, die er für die Stimmenabschrift benutzt hatte.



Satz	Takt	System	Lesart bei Penzel
6a	4a	Flöte	letzte Note cis''
6a	6	Flöte	1. Taktviertel vier Sechzehntel a'' e'' cis'' a'
6a	12	Flöte	 (die Fermate markiert den Schluß der <i>seconda volta</i> )

Hinzuweisen ist des weiteren auf die peripheren Bestandteile des Notentextes der Originalstimmen, also die Verzierungen, Vortragsbezeichnungen und die Generalbaßbezifferung, überwiegend von der Hand Bachs. Sie fehlen bei Penzel größtenteils. Das weist darauf hin, daß die Originalpartitur Bachs ebenso wie die Penzelschen Kopien weitgehend unbezeichnet war und daß sich Bach die Hinzufügung dieser Angaben für seine Stimmenrevision vorbehalten hat.

In die gleiche Richtung weist schließlich ein Detail der Penzelschen Kopien: der Titel von Satz 6a. Er heißt nämlich bei Penzel *Trio*, obwohl er in den Originalstimmen eindeutig als *Double* bezeichnet ist. Penzels Bezeichnung weicht nicht nur von der authentischen ab, sondern auch allgemein vom Sprachgebrauch Bachs, der den Terminus „Trio“ als Bezeichnung für Mittelteile von dreiteiligen Tanzsätzen in der Form ABA nur dann verwendet, wenn es sich um dreistimmige Sätze handelt. Daß der jugendliche Penzel den Titel *Double*, hätte er ihn in seiner Vorlage vorgefunden, eigenmächtig geändert hätte, ist kaum anzunehmen. Wie aber ist die Überschrift zustande gekommen?

Die wahrscheinlichste Erklärung ist wohl folgende: Das *Double* war (wie oben schon aus anderen Gründen vermutet) in der Erstfassung noch nicht vorhanden und fehlte deshalb zunächst auch im Partiturautograph der h-Moll-Zweitfassung. Als Bach es nachkomponierte, um die Neufassung um eine für das Soloinstrument besonders dankbare Zutat zu bereichern, notierte er es ohne Titel auf einem gesonderten Blatt, das er nur dem Schreiber der Continuo-Stimme als zusätzliche Vorlage zu geben hatte, da er die Flötenstimme selbst schrieb. Der Titel *Double* (beziehungsweise der Tacet-Vermerk für die Stimmen außer Flöte und Continuo) wurde von Bach (wie anscheinend auch die anderen Satzüberschriften) in den Stimmen nachgetragen, blieb aber im Partiturautograph undokumentiert. Penzel konnte den Satz, wohl dank einer Einfügemarke, richtig plazieren, kannte aber seinen korrekten Titel nicht. Er wählte den Titel *Trio* entweder selbständig, da er ihm in seiner modernen Bedeutung bekannt war,<sup>37</sup> oder er fand ihn in seiner Vorlage, falls es sich um eine Zwischenquelle handelte, bereits als nachträglichen Zusatz vor.

<sup>37</sup> Im Umkreis Bachs konnte der Verfasser vereinzelte Ansätze zu dem neueren Ge-

Für die Diskussion über die Abhängigkeit der Quellen spielen schließlich noch eine Reihe von Korrekturen eine Rolle, die als Hinweise auf eine direkte Transposition einer in a-Moll stehenden Vorlage gedeutet werden können. Es handelt sich um Stellen, an denen in den von Kopisten geschriebenen Stimmen zunächst eine Sekunde zu tief notiert wurde, was dann anschließend vom Schreiber selbst oder von Bach bei der Revision korrigiert wurde. Auch andere Verschreibungen oder sonstige Unregelmäßigkeiten in den drei nichtautographen Stimmen Violino I, Violino II und Continuo sind als Hinweise auf eine direkte Transposition nach einer Vorlage in a-Moll gewertet worden. Nachfolgend sei eine Liste der Verschreibungen und sonstigen Irregularitäten gegeben, bei denen zu fragen ist, ob sie durch Transposition zustande gekommen sind. Die Angaben beruhen auf der Prüfung der Originale des Stimmensatzes *St 154*<sup>38</sup>; als hilfreich erwiesen sich darüber hinaus der Kritische Bericht zu NBA VII/1 sowie Hinweise von Joshua Rifkin<sup>39</sup>.

Satz <sup>40</sup>	Takt	Korrektur <sup>41</sup> bzw. irreguläre Lesart
<i>Violino I</i>		
1	103, 144	♯ vor der 1. Note aus ♭
2	40	Die an einem Balken stehenden 4 Achtelnoten der 2. Takthälfte (cis'' d'' cis'' h'') sind nach oben gehalst, als stünden sie eine Sekunde tiefer (wie etwa in T. 88 von Satz 1 die Noten 1–4). Die normale Halsung für die gleiche Notengruppe findet sich zwei Takte später

brauch des Terminus Trio in dem Sammelband *P 672* finden, der auch ein anonymes zweistimmiges Klavier-Arrangement der Polonoise BWV 1067/6 enthält (NBA VII/1 Krit. Bericht, Quelle H). Hier finden sich zu zwei anonymen Menuetten in G Alternativsätze mit dem Titel *Trio*, die nicht dreistimmig sind (das erste auf S. 70f. ist im wesentlichen zweistimmig; das zweite auf S. 78f. ist freistimmig). – Die Quelle ist vermutlich nach einer Vorlage aus der zweiten Hälfte der 1740er Jahre geschrieben worden (freundliche Mitteilung von Ulrich Leisinger, vgl. auch BJ 1993, S. 151). Zum Kontext dieser Quelle vgl. außerdem H.-J. Schulze, *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne*, BJ 1963/64, S. 61–69, speziell S. 64f.

<sup>38</sup> Die autographen Bestandteile des Berliner Stimmensatzes sind im Jahre 2002 durch das Zentrum für Buch-Erhaltung Leipzig restauriert worden (Restaurierungsprotokoll vom 30. 7. 2002). Herrn Direktor Dr. Helmut Hell danke ich für die Genehmigung zur Einsicht in diese Quelle und zur Auswertung im vorliegenden Zusammenhang.

<sup>39</sup> Rifkins Feststellungen gehen über die des Krit. Berichts insofern hinaus, als er sich nicht auf die zunächst falsch geschriebenen Tonhöhen beschränkt, sondern auch die Schreibweise von Akzidentien, Hälsen und Balken einbezieht.

Satz <sup>40</sup>	Takt	Korrektur <sup>41</sup> bzw. irreguläre Lesart
6	1, 2, 9	Irreguläre Aufwärts-Halsung der jeweils ersten 4 Noten ( <i>h' d'' cis'' h'</i> )
8	2	Irreguläre Aufwärts-Halsung der ersten beiden Noten ( <i>h' cis''</i> )

*Violino II*

1	8	Letzte Note aus Untersekunde (Tab.)
1	15	5. Note aus Untersekunde
1	81	4. Note aus Untersekunde (Tab.)
1	158	d'' statt richtig e''
2	11	4. Note aus Untersekunde (Tab.)
2	17	1. Note aus Untersekunde
3	23	3. Note aus Untersekunde
3	30	Letzte Note aus Untersekunde (Tab.)
7	24	Doppelgriff fis' h' ; untere Note aus Untersekunde

*Continuo (bezziferte Stimme)*

1	179	1. Note aus Untersekunde (Tab.)
3	27	1. Note aus Untersekunde (Tab.)
8	12	2. Note steht zu tief.

Die größte Anzahl von Verschreibungen enthält die Stimme der II. Violine. Um ihre Relevanz für unsere Fragestellung zu beurteilen, muß man allerdings Art und Häufigkeit der Fehler in dieser Stimme insgesamt berücksichtigen. So finden sich neben den aufgeführten Untersekundverschreibungen im 1. Satz Korrekturen aus der Obersekunde (17/8<sup>42</sup>; 36/8; 51/4; 196/1), aus der Oberterz (88/4, 108/3–4) und der Oberquart (208/1); im selben Satz ist T. 171 zunächst ausgelassen worden; im 2. Satz ist in T. 33 die 1. Note (Halbe gis') zunächst als Viertel geschrieben worden. Angesichts der starken Fehleranfälligkeit dieser Stimme können Untersekundverschreibungen nicht als zwingende Indizien für eine Vorlage in a-Moll gelten, zumal da sie meist in Kontexten auftreten, in denen Transpositionsversehen nicht wahrscheinlich sind (Sekundverbindungen, liegenbleibende Töne). Es scheint deshalb bedenklich, aus dieser Stimme Folgerungen für die Transpositionsfrage abzuleiten. (Man muß sich überdies fragen, ob Bach einen so wenig geübten Kopisten überhaupt mit einer Transposition betraut hätte.)

<sup>40</sup> Die Satzzählung entspricht derjenigen in BWV<sup>2a</sup>.

<sup>41</sup> Der Zusatz „(Tab.)“ besagt, daß die Korrektur durch einen Tabulaturbuchstaben verdeutlicht ist.

<sup>42</sup> Die Stellennachweise folgen dem Schema Takt/Note.

Von den drei Untersekundverschreibungen im Continuo dürfte die letzte kaum mit einer Transposition in Verbindung zu bringen sein, denn auch beim Transponieren wird man kaum statt eines einfachen Intervalls (Oktave fis-Fis-fis) ein kompliziertes (None fis-E-fis) schreiben. Dagegen wären die ersten beiden Fälle für eine Transpositions-Diskussion als Argumente geeignet.

In der Stimme der I. Violine findet sich keine eigentliche Notenverschreibung.<sup>43</sup> Zu diskutieren sind deshalb nur die sekundären Schreibunregelmäßigkeiten, und zwar irreguläre Halsungen und eventuelle Korrekturen von  $\flat$  aus  $\natural$ . Beide Indizien sollte man nicht überbewerten. Was die Halsungsrichtung betrifft, so ist erstens die Schreibgewohnheit des Kopisten offenbar schwankend. Denn er halst im 1. Takt der Bourrée I (Satz 4) die Vierachtelgruppe  $h^{\flat}$ -cis $^{\flat}$ -d $^{\flat}$ -e $^{\flat}$  unregelmäßig nach oben<sup>44</sup>, ohne daß sich dies hier durch eine Vorlage in der Untersekunde erklären ließe, da auch die Viernotengruppe  $a^{\flat}$ -h $^{\flat}$ -c $^{\flat}$ -d $^{\flat}$  üblicherweise nach unten zu halsen gewesen wäre. Zweitens kann er die unregelmäßige Halsung auch in einer h-Moll-Vorlage vorgefunden haben, wo sie etwa durch Rummangel auf der ‚richtigen‘ Seite verursacht gewesen sein kann. Was die Vermutung betrifft, der Schreiber habe an zwei Stellen als Akzidens  $\natural$  erst  $\flat$  schreiben wollen, so ist sie schwer beweisbar, da der Kopist beim Schreiben eines  $\natural$  offenbar stets die mittlere Rundung schließt, als wolle er ein  $\flat$  schreiben, und erst dann den rechten Abwärtsstrich ausführt. Besonders gut läßt sich das in T. 140 der Overture und in T. 26 der Sarabande beobachten – beides Stellen, an denen auch in einer a-Moll-Fassung das Zeichen  $\natural$  gestanden hätte.

So bleiben zwei Untersekundverschreibungen im Continuo die einzigen Versehen, die in einer Argumentation für eine Transposition aus einer a-Moll-Vorlage eine Rolle spielen könnten. Um eine Wahrscheinlichkeit dafür zu begründen – zumal gegen die Indizien, die sich aus dem Lesartenvergleich mit den Penzelschen Abschriften ergeben –, sind sie nicht zahlreich genug. Außerdem muß man berücksichtigen, daß die Originalpartitur Bachs, die wir als Kopievorlage vermuten, selbst eine Transposition war, in die sich vielleicht Transpositionsirrtümer eingeschlichen haben, die nicht ganz deutlich korrigiert waren und vom Kopisten der Continuo-Stimme falsch gelesen werden konnten.

<sup>43</sup> Erwähnt werden sollte allerdings T. 97 des 1. Satzes, da hier die letzte Note den Anschein erweckt, als stünde sie in Korrektur ( $a^{\flat}$  aus  $g^{\flat}$  oder – wie in NBA VII/1 Krit. Bericht angenommen –  $g^{\flat}$  aus  $a^{\flat}$ ). Doch zeigt die Überprüfung der Stelle am jüngst restaurierten Original (s. Fußnote 38), daß eindeutig  $a^{\flat}$  geschrieben wurde und daß die Unklarheit aus dem Durchschlagen eines Achtelbalkens von der Rückseite resultiert.

<sup>44</sup> Die autographe Flötenstimme hat an dieser Stelle die gleiche Halsung nach oben.

Unsere Beobachtungen haben also das Bild von der Abhängigkeit der Quellen gestützt, das die Herausgeber von NBA VII/1 gezeichnet haben. Wenn, wie es demnach scheint, die Originalstimmen von BWV 1067 nicht aus einer a-Moll-Vorlage kopiert wurden, sondern Bach seine Neufassung zuerst in Form einer in h-Moll stehenden Partitur aufgezeichnet hat, dann bedeutet das, daß der Komponist Gelegenheit hatte, alle von ihm gewünschten Änderungen anzubringen. Ob er ein zusätzliches Instrument eingeführt und die vorhandene Partitur den damit verbundenen Notwendigkeiten angepaßt hat, oder ob der Umarbeitungsprozeß einfacher war, darüber sagt die Überlieferung nichts aus. Die Hypothesenbildung zu dieser Frage bleibt der Analyse überlassen.<sup>45</sup>

#### IV. Zur Datierung der Erstfassung und zu ihrer Einordnung in Bachs Orchesterwerke

Während die Entstehung der umgearbeiteten Fassung in h-Moll durch die Existenz der Originalstimmen zeitlich durch den naheliegenden Zusammenhang mit Bachs Collegium-musicum-Aufführungen mit großer Wahrscheinlichkeit im Jahr 1739 anzunehmen ist, fehlen für die vermutete Erstfassung solche Hinweise. Doch sprechen die besonderen stilistischen Merkmale des Werkes dagegen, es sehr viel früher anzusetzen als die h-Moll-Fassung. Denn es zeigt die für Bachs Kompositionen der 1730er Jahre charakteristische Tendenz, traditionellen Kompositionstypen überraschend Neues abzugewinnen. Höchst originell ist schon im Eingangssatz die Idee, die am Schluß erwartete Wiederaufnahme des Anfangs in den langsamen 3/4-Takt zu versetzen. Und die folgenden Sätze sind charakterisiert durch eine für Tanzsätze ungewöhnlich dichte polyphone Schreibweise, die sich in der Sarabande sogar zu einem Quintkanon zwischen den Außenstimmen steigert.<sup>46</sup> Daneben stehen Züge des Galanten, wie sie gleichfalls für die 1730er Jahre typisch

<sup>45</sup> Wenn sich aus der Prüfung der Überlieferung überhaupt ein Schluß auf die Werkgeschichte ableiten läßt, so ist es der, daß das Double vermutlich ein Nachtrag ist, da Penzel es sonst korrekt betitelt hätte. Und daraus folgt mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß es zwei Stufen der Werkentstehung gibt. Die Herausgeber des Werkes in der NBA wären berechtigt gewesen, aus ihrer Kenntnis der Quellen Vermutungen in dieser Richtung anzustellen.

<sup>46</sup> Christoph Wolff charakterisiert die h-Moll-Ouvertüre – und das hätte auch für eine Erstfassung ohne Flöte zu gelten – durch „a degree of sophistication without equal in any earlier period of Bach's compositional life“ (*Bach's Leipzig Chamber Music*, in: *Early Music* 13, 1985, S. 165–175; Zitat: S. 175).

sind:<sup>47</sup> die gefällige Melodik des Menuet und das scherzohafte Brio der Badinerie. Zu diesen ‚modernen‘ Zügen gehört auch eine der Kompositionslehre der Bachzeit unbekannt und in der Praxis selten zu findende Art der Dissonanzbehandlung, die sich am Anfang des 2. Satzes (Rondeaux) findet: nämlich eine schrittweise absteigende Sekunde, deren zweiter Ton dissoniert und nichtsdestoweniger sprungweise weitergeführt wird (Beispiel 5a, nur Außenstimmen).<sup>48</sup> Dafür, daß diese Dissonanzbildung am Anfang eines Satzes thematisch herausgestellt wird, gibt es ein Parallelbeispiel in der dreistimmigen Choralbearbeitung „Zion hört die Wächter singen“ aus der Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ BWV 140 (Beispiel 5b; die gemeinten Dissonanzen sind jeweils durch \* markiert).

## Beispiel 5

a



b

Daß diese Kantate im Herbst 1731 entstanden ist (Erstaufführung: 25. November), könnte als ein zusätzlicher Hinweis dafür dienen, daß Bach auch die Erstfassung von BWV 1067 etwa in dieser Zeit komponiert hat.

Wenn zu dem, was Christoph Wolff als „sophistication“ bezeichnet hat – bekanntlich ein Wort, für das es im Deutschen kein genaues Äquivalent gibt –, eine gewisse Freude am Experiment gehört, dann wäre noch eine weitere Eigenschaft des Werkes – und zwar speziell seiner vermutlichen Erstfassung –

<sup>47</sup> Vgl. zu diesen um 1730 auftauchenden Merkmalen allgemein R. L. Marshall, *Bach the Progressive – Observations on his later works*, in: *The Musical Quarterly* 62, 1976, S. 313–357; Wiederabdruck in ders., *The Music of Johann Sebastian Bach – The Sources, The Style, The Significance*, New York 1989.

<sup>48</sup> Auch in späteren Lehrwerken wird diese Art der Dissonanzbildung theoretisch nicht erfaßt. Brauchbar erscheint Paul Hindemiths Bezeichnung als „abspringender Nebenton“ (*Unterweisung im Tonsatz*, I: *Theoretischer Teil*, Mainz 1940, S. 203).

zu nennen. Es ist die Eigenschaft, die es mit der gleichfalls nicht in reiner Gestalt überlieferten Erstfassung der D-Dur-Overtüre BWV 1068 teilt, nämlich die vierstimmige reine Streicherbesetzung (zu der natürlich die Akkordinstrumente des Continuo gehören).

Die vierstimmige Gruppierung von zwei Violinen, Viola und Baß ist für Bachs Orchester in der späten Weimarer Zeit zur Norm der Streicherbesetzung geworden.<sup>49</sup> Der Streichkörper in dieser Besetzung bildet seitdem das Rückgrat der Vokal- wie der Orchestermusik und spielt damit eine ähnliche Rolle wie im vokalen Bereich die Vierstimmigkeit in der standardisierten Besetzung (Sopran, Alt, Tenor, Baß). Und Bachs vierstimmige Streichersätze sind kaum weniger als die vierstimmigen Choralätze Paradigmen seiner Kompositionstechnik hinsichtlich ihrer Kunst und Ausdrucksfähigkeit.

In seiner reinen Form kommt das vierstimmige Streichorchester – und auch hierin liegt eine Parallele zur vokalen Normalbesetzung – vorwiegend in einzelnen, meist kurzen Sätzen vor, selten dagegen in vollständigen Werken. Sind es in der Vokalmusik die Choralätze, die die Grundbesetzung rein ausprägen,<sup>50</sup> so sind in der Orchestermusik Stücke wie die Polonaise innerhalb des Schlußsatzes des 1. Brandenburgischen Konzerts und einzelne Tanzsätze innerhalb der Overtüren die Hauptstellen, an denen die vierstimmige Streichergruppe einen ganzen Satz allein bestreitet. Im allgemeinen aber bildet der Streichkörper die Grundschrift, zu der verschiedene weitere Komponenten, je nach dem Werktypus, hinzutreten.

Doch scheint es Bach gereizt zu haben, das vierstimmige Streicherensemble auch als Besetzung für ein ganzes Werk zu erproben. Dafür kam nicht der Typus des Konzerts in Frage – da in dieser Gattung für Bach die Tradition des Solokonzerts Vivaldischer Prägung maßgeblich war –, sondern nur die Overtüre. Das Ergebnis seines ersten Versuches war die Erstfassung der Overtüre D-Dur BWV 1068; ihr ließ er – in vermutlich nicht zu großem Zeitabstand – die a-Moll-Erstfassung von BWV 1067 folgen.

Daß zwei solcher Versuche existieren, erleichtert es, das Problem zu benennen, das die Komposition einer Streicher-Overtüre für Bach barg. Es ist die Ge-

---

<sup>49</sup> Vgl. zu diesem Vorgang und seinem musikgeschichtlichen Umfeld H.-W. Borech, *Besetzung und Instrumentation. Studien zur kompositorischen Praxis Johann Sebastian Bachs*, Kassel etc. 1990 (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. 1.), Kapitel 4: *Bachs Tutti-Besetzungen*. Allgemeine Gesichtspunkte zur Geschichte der vierstimmigen Streichersätze sind diskutiert bei L. Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen bis zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel etc. 1974 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3.).

<sup>50</sup> Zum Problem der vierstimmigen Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ siehe neuerdings K. Hofmann, *Johann Sebastian Bach – Die Motetten*, Kassel etc. 2003, S. 175–190.

staltung des Eröffnungssatzes, der Overtüre im engeren Sinne. Während die Folgesätze Tanzformen von beschränktem Umfang waren, die Bach auch früher schon gelegentlich für Streicher geschrieben hatte, bildete für längere musikalische Abläufe wie die schnellen Mittelteile der Eingangssätze die Konzertform die Leitvorstellung. In den früher entstandenen Overtüren BWV 1066 und 1069 hatte Bach Bläser für die Bildung von Episoden im Sinne des Konzertsatzes einsetzen können. In den Werken mit reiner Streicherbesetzung fügte er statt dessen Abschnitte ein, in denen die I. Violine mit virtuosen Partien von quasi solistischem Zuschnitt ausgestattet wird.

Die Doppelfunktion, die die I. Violine damit erhält, ist in der Aufführungspraxis schwer zu behandeln. Keine der denkbaren Besetzungsvarianten ist ohne Probleme: Spielen bei chorischer Besetzung alle Spieler der I. Violine auch die virtuosen Abschnitte (was in BWV 1068 heute die gebräuchlichste Ausführungsart ist), so geht etwas von dem konzertanten Charakter verloren. Wird das ganze Werk nur in einfacher Besetzung gespielt, so wird die mit dem Kompositionstypus „Overtüre“ assoziierte Klangfülle und Prachtentfaltung geschmälert. Und übernimmt bei orchestraler Aufführung der Konzertmeister die Soli, so bleiben die übrigen Spieler der I. Violine während dieser Abschnitte untätig, wenn sie sich nicht – wie in der Penzelschen Fassung von BWV 1068 vorgesehen<sup>51</sup> – den II. Violinen anschließen, die dann aber bedenklich überbesetzt sind.

Diese Probleme haben sicherlich eine Rolle gespielt, als von den beiden Streicher-Overtüren durch Hinzufügung von Blasinstrumenten die als BWV 1068 beziehungsweise 1067 bekannten Zweitfassungen hergestellt wurden (wobei für die Bläserstimmen von BWV 1068 Bachs Autorschaft nicht feststeht<sup>52</sup>). Die Zusätze sind passend zu den unterschiedlichen Konzeptionen der Erstfassungen gewählt: Der heiter-festliche Grundzug der D-Dur-Overtüre wurde durch die Verstärkung mit Oboen- und Trompetengruppe ins Licht gerückt (wobei die Air als Insel in reiner Streicherbesetzung stehen blieb); und für die h-Moll-Overtüre mit ihrer Kombination von gelehrtem und galantem Stil bedeutete die Traversflöte die adäquate instrumentale Ergänzung.

Kompositionstechnisch erbrachte für den Eingangssatz der D-Dur-Overtüre BWV 1068 die Hinzufügung der Bläserchöre die Möglichkeit, eine Art von Konzertform durch Besetzungswechsel zu artikulieren (wenn es auch nicht genau die Form ist, die durch die virtuosen Violinpartien angelegt ist). Die Einführung der Traversflöte in BWV 1067 machte aus der Overtüre auch besetzungsmäßig einen konzertanten Satz, und die Probleme, die dadurch entstanden, daß die I. Violine ihre Soli an die Flöte abgab, ließen sich durch Um-

<sup>51</sup> Siehe oben, Abschnitt II.

<sup>52</sup> Vgl. Rifkin (wie Fußnote 23), S. 172.



instrumentation in einer Weise lösen, die für die Hörer unauffällig blieb. Für die Folgesätze beider Werke konnte das Zusatzinstrumentarium frei disponiert werden – was zu den verschiedensten Lösungen führte, wobei die Spannweite vom Verzicht auf jeden Zusatz (Air in BWV 1068) bis zur Komposition einer polyphonen Zusatzstimme (Bourrée II in BWV 1067) und zur Komposition eines neuen Satzes für das Zusatzinstrument (Double in BWV 1067) reicht.

Ob durch diese Zutaten die Urfassungen der Werke sozusagen erst zu sich selbst gekommen sind, oder ob ihre eigentliche Substanz verfälscht worden ist, darüber kann man, wie in allen Fällen dieser Art, verschieden urteilen. Auf jeden Fall dürfte es nicht überflüssig sein, auch für die h-Moll-Ouvertüre den Rückweg zur ersten Konzeption zu suchen, sei auch die zu ermittelnde Gestalt nur hypothetisch und sei es auch nur, um die letzte Form, die Bach dem Werk gab, in ihrer Komplexität würdigen zu können.



# Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038\*

Von Klaus Hofmann (Göttingen)

## I

Die Triosonate G-Dur für Querflöte, Violine und Generalbaß BWV 1038 gibt der Bach-Forschung seit langem Rätsel auf. Das Werk ist in einer Stimmenabschrift von der Hand Johann Sebastian Bachs überliefert, die sich heute im Besitz des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet.<sup>1</sup> Es handelt sich um drei einzelne Blätter ohne originalen Umschlag mit den Stimmtiteln *Traversa*, *Violino discordato* und *Continuo*.<sup>2</sup> Schrift- und Papierbefund weisen auf die Zeit um 1732–1735.<sup>3</sup> Der Komponist ist nicht angegeben, aber es liegt nahe, Bach selbst anzunehmen, und in diesem Sinne erfolgte die Zuschreibung der Sonate an Johann Sebastian Bach in der alten Bach-Ausgabe noch ohne jede Einschränkung.<sup>4</sup> Auch Philipp Spitta hegte anscheinend keinen Zweifel an ihrer Echtheit.<sup>5</sup> Daß die Quelle keinen Komponisten nannte, schien offenbar unbedeutend angesichts der Tatsache, daß die Stimmen von der Hand Bachs stammten; daß Bach eine fremde Komposition abgeschrieben haben könnte, wurde gar nicht in Betracht gezogen. Erst spätere Forscher, namentlich Friedrich Blume (1928), Ulrich Siegele (1957) und Günther Haußwald (1958),<sup>6</sup> haben hier Fragezeichen gesetzt und die Sonate aufgrund des

\* Joshua Rifkin zum 60. Geburtstag.

<sup>1</sup> Signatur: *Autographen K. 27*.

<sup>2</sup> Siehe Faksimile-Anhang, S. 80 ff.

<sup>3</sup> Vgl. NBA IX/2 (Y. Kobayashi, 1989), S. 209. Zum Papierbefund – Wasserzeichen „MA große Form“ – siehe NBA IX/1 (W. Weiß, Y. Kobayashi, 1985), Nr. 121, sowie Dürr Chr 2, S. 140 f.

<sup>4</sup> Ausgabe von W. Rust in BG 9 (1860), S. 221–228; dazu Vorwort S. XXIV. Eine kritische Neuausgabe nach Bachs Stimmen liegt vor in: Bach, *Triosonate G-Dur für Flöte, Violine (oder zwei Flöten) und Basso continuo, überliefert als Werk Johann Sebastian Bachs, BWV 1038*, hrsg. von G. Kirchner, Kassel 1987.

<sup>5</sup> Spitta I, S. 733.

<sup>6</sup> F. Blume, *Eine unbekannt Violinsonate von J. S. Bach*, BJ 1928, S. 96–118. – U. Siegele, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs* (Dissertation, Tübingen 1957), Neuhausen-Stuttgart 1975 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.). – NBA VI/1 *Werke für Violine*, Krit. Bericht von G. Haußwald und R. Gerber (†), Kassel etc. und Leipzig 1958, S. 118–127.

stilistischen Befundes Johann Sebastian Bach abgesprochen und statt dessen den Blick auf den Kreis seiner Söhne und Schüler gelenkt. In der Tat weicht das Stilprofil in mancher Beziehung merklich von dem vergleichbarer Bachscher Kammermusikwerke ab.

Die Beurteilung dieses Befundes wird jedoch erschwert durch eine merkwürdige Querverbindung zu der Sonate für Violine und Continuo gleicher Tonart, BWV 1021: Mit der Violinsonate nämlich teilt das Trio den Baß; mit einigen Abweichungen, aber in der Substanz übereinstimmend, liegt er beiden Werken gemeinsam zugrunde. Soweit diese Merkwürdigkeit mit den Mitteln der kompositorischen Analyse erhellt werden kann, hat dies Ulrich Siegele getan. Nach seinen Untersuchungen sind beide Werke in einem durchaus ungewöhnlichen Kompositionsverfahren aus dem vorgegebenen – mutmaßlich fremden – Baß entstanden, indem bei der Violinsonate die Solostimme, bei der Triosonate die beiden Oberstimmen hinzugesetzt wurden. In beiden Fällen handelte es sich also um ein kompositorisches Experiment.<sup>7</sup> Zwangsläufig wurde dabei die Erfindung des Komponisten vom vorgegebenen Baß nicht nur geleitet, sondern auch begrenzt, ja eingeengt, und das gilt in besonderem Maße für die Triosonate, bei der ja die dreifache Bedingung bestand, daß die beiden Oberstimmen nicht nur zum Baß und zueinander passen, sondern zusätzlich untereinander imitatorisch verbunden sein sollten.<sup>8</sup>

Inwieweit dieses Bedingungsgefüge ursächlich mit jenen Stilzügen zusammenhängt, die von Blume, Siegele und Haußwald als Indizien der Unechtheit betrachtet wurden – die Kleingliedrigkeit der Stimmverläufe und eine gewisse Formelhaftigkeit der Motivik vor allem –, ist schwer abzuschätzen, zumal uns gesichert authentische Parallelbeispiele für einen unter solchen Prämissen

<sup>7</sup> Das Verfahren, eine Komposition aus einem fremden Baß zu entwickeln, ist aus J. P. Kirnbergers *Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, Berlin 1783, bekannt (vgl. Dok III, Nr. 881). Danach übernimmt man zunächst den Baß einer vorhandenen Komposition und schreibt dazu eine neue Oberstimme; dann aber setzt man zu dieser Oberstimme einen neuen Baß. Es liegt nahe anzunehmen, daß Kirnberger dieses Verfahren in Bachs Unterrichtslehre kennengelernt hat. – Siegele vermutet, daß Bach den Baß der Violinsonate BWV 1021 aus einem Kammermusikwerk oder einer Sammlung von Generalbaß-Übungsbeispielen entnommen, dann allerdings auch stellenweise umgestaltet habe (S. 31). In Betracht zu ziehen bliebe aber auch, daß Bach die Violinstimme aus einem anderen als dem uns vorliegenden Baß entwickelt und dann – im Sinne des von Kirnberger geschilderten Verfahrens – seinerseits hierzu einen neuen Baß entworfen haben könnte.

<sup>8</sup> Völlig unterschätzt wird dieser Aspekt von Blume, wenn er bemerkt, „daß man bei zwei Werken mit gleichem Baß eigentlich eine ziemlich weitgehende Übereinstimmung der dazu erfundenen Oberstimmen erwarten sollte“ (S. 107).

komponierten Triosatz nicht zur Verfügung stehen. Gewicht ist daher auch den methodischen Bedenken zuzumessen, die Clytus Gottwald 1988 im Katalog des Nürnberger Germanischen Nationalmuseums im Kommentar zu der Bachschen Abschrift äußert:

„Sollte ... der Nachweis gelingen, Bach habe hier einen fremden Baß bearbeitet, dann wären selbstverständlich auch die Zweifel an seiner Autorschaft hinfällig; denn die vom Baß gesetzten Grenzen hätten den Verlauf der zu erfindenden Oberstimmen in einer Weise reglementiert, die die uneingeschränkte Anwendung der an den autonomen Werken gewonnenen stilistischen Kriterien verböte“.<sup>9</sup>

Damit werden die stilkritischen Beobachtungen und Folgerungen Blumes, Siegeles und Haußwalds relativiert, wenn auch nicht grundsätzlich abgewertet. Zu den schon genannten kritischen Stilmerkmalen tritt, namentlich von Blume als bedenklich und als ebenfalls eher gegen Bach sprechend gedeutet,<sup>10</sup> die in der Tat ungewöhnliche Form des 1. Satzes. Während dieser nämlich in der Violinsonate aus zwei Repriseabschnitten von je acht Takten besteht, sind die Reprisen in der Triosonate auskomponiert, der Satz ist auf diese Weise also von 16 auf 32, und darüber hinaus durch einen angehängten Halbschluß auf 33 Takte ausgedehnt. Das Besondere aber und als besonders „unbachisch“ Empfundene ist, daß in den auskomponierten Reprisen (T. 9ff., 25ff.) das Bewegungsmuster wechselt: Der Baß ist vereinfacht, verläuft im wesentlichen in Achteln, und in den Oberstimmen treten an die Stelle der gleichmäßig fließenden Sechzehntelnoten punktierte Sechzehntel mit nachfolgenden Zwei- unddreißigsteln.

Siegele konstatiert über die obenerwähnten allgemeinen Stileigentümlichkeiten hinaus prinzipielle Unterschiede in der Lösung der Kompositionsaufgabe, die Violin- und Triosonate verbindet, und deutet sie als Indizien dafür, daß hier zwei verschiedene Komponisten am Werk gewesen seien. Zum einen handle es sich um Unterschiede im kompositorischen Umgang mit der Kleingliedrigkeit des Basses: Während Bach in der Violinsonate die Tendenz zeige, Motivzäsuren des Basses zu überspielen, zeichneten die Oberstimmen der Triosonate dessen Kleingliedrigkeit nach. Prinzipielle Unterschiede beständen zum anderen in der Gestaltung des Bewegungsablaufs: Während in der Violinsonate eine konsequente typologische Scheidung der langsamen und der schnellen Sätze dahingehend zu beobachten sei, daß die langsamen Sätze sich mit reich ausgezierter Oberstimme in rhythmisch vielfältiger, vorübergehend auch sehr rascher Bewegung über einem langsamer dahinschreitenden Baß

<sup>9</sup> *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, Bd. 4: *Die Musikhandschriften*, bearb. von C. Gottwald, Wiesbaden 1988, S. 261.

<sup>10</sup> Anders Siegele, S. 43.

darstellten, die schnellen Sätze aber von weithin gleichmäßig durchlaufender Sechzehntel- und Achtelbewegung geprägt seien, zeige das Trio insgesamt eine „Nivellierung des Bewegungsablaufs“ und innerhalb der Sätze eine „gewisse Nachlässigkeit“ in der Wahrung des motorischen Gleichmaßes.<sup>11</sup> Daß diese Beobachtungen allerdings ausreichen, Violinsonate und Trio unterschiedlichen Komponisten zuzuweisen, muß bezweifelt werden. Zu verschiedenartig sind die gattungstypologischen Vorgaben – die Solosonate erfordert eine monologische, die Triosonate eine dialogische Oberstimmenstruktur. Der Zwang, die Oberstimmen imitatorisch zu verknüpfen, mag den Komponisten veranlaßt haben, sich in kleinen Schritten von selten mehr als ein bis zwei Takten am Baß entlang vorzuarbeiten. Beispiele für die Überbrückung von Motivzäsuren des Basses durch die Oberstimmen finden sich im übrigen zahlreich auch in der Triosonate. Zu bedenken bleibt schließlich, daß wir die Entstehungszeit der beiden Werke nicht kennen und zwischen ihnen durchaus mehr als zwei Jahrzehnte liegen können: Die Violinsonate ist in einer von Johann Sebastian revidierten Reinschrift Anna Magdalena Bachs aus derselben Zeit wie die Stimmen der Triosonate erhalten,<sup>12</sup> könnte aber ihrem Stil nach sehr wohl bis ins erste Jahrzehnt des Jahrhunderts und in die Zeit der ersten Versuche Bachs auf diesem Gattungsfeld zurückreichen. Eine Frage für sich bleibt, warum Bach ein Werk, das allein schon nach dem äußeren Format damals nicht mehr auf der Höhe seines aktuellen Schaffens war, in Reinschrift setzen ließ. Aber vielleicht war es die Überarbeitung eines Frühwerks, die die Neuschrift nötig machte.<sup>13</sup> Und vielleicht ging der Impuls zur Revision sogar von der neuerlichen Auseinandersetzung mit der Materie bei der Ausarbeitung der Triosonate aus.

Blume, Siegele und Haußwald stimmen darin überein, daß die Triosonate von einem jüngeren Komponisten stammen dürfte. Blume vermerkt zum Thema des 2. Satzes, daß dieses „nicht eigentlich ‚Bachschen‘ Charakter“ besitze, sondern der „uniformen und konventionellen Thematik der Berliner Schule um

<sup>11</sup> S. 43.

<sup>12</sup> Bach-Archiv Leipzig, Signatur *Go. S. 3*. Datierung nach NBA IX/2, S. 209: 1732/35. Die Papiersorte ist dieselbe wie bei Bachs Stimmen zu BWV 1038. Die auf der ersten Notenseite autograph eingetragene Komponistenangabe „di J. S. Bach“ hat inzwischen durch die Freilegung des mit Einbandpapier überklebten autographen Außentitels eine Bestätigung erfahren. Vgl. *Johann Sebastian Bach, Sonate G-Dur für Violine und Basso continuo (BWV 1021) und Präludium Cis-Dur (BWV 848/1). Mit einer Einführung von H.-J. Schulze*, Leipzig [2001] (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, N. F. 1).

<sup>13</sup> Ein Teil der Differenzen zwischen den Bässen von BWV 1021 und 1038 könnte dann darauf beruhen, daß der Baß für BWV 1038 nicht aus der endgültigen, sondern aus der Fassung ante revisionem übernommen wurde.

die Mitte des 18. Jahrhunderts“ nahestehe.<sup>14</sup> Überhaupt zeige das Werk „eine ganze Reihe Züge, die auf die Nähe der Norddeutschen Schule nach Bach hinweisen“<sup>15</sup> – welche Züge im einzelnen, bleibt allerdings offen. Der Komponist sei wohl im Kreise der Söhne und Schüler Bachs zu suchen.<sup>16</sup> Haußwald führt die „relative Kleingliedrigkeit des motivischen Materials“ an und konstatiert „eine gewisse zäsurhaft gegliederte Geschmeidigkeit des Oberstimmenablaufs, die schon auf einen jüngeren Meister deutet“.<sup>17</sup> Siegele zieht eine Verbindungslinie von den auskomponierten Abschnittwiederholungen im 1. Satz zum Typus der „veränderten Reprisen“ bei Carl Philipp Emanuel Bach und verweist unabhängig davon nachdrücklich auf den Bach-Sohn und dessen Leipziger Lehrjahre: Die Triosonate sei möglicherweise die Lösung einer vom Vater im Kompositionsunterricht gestellten Übungsaufgabe und vielleicht Vorübung zu einer 1731 von Carl Philipp Emanuel komponierten Serie von Triosonaten.<sup>18</sup> Siegeles Überlegungen stützen sich zugleich auf die Datierung der Stimmenabschrift Bachs, nach dem damaligen Forschungsstand 1727–1736.<sup>19</sup> Den Nachweis, daß die von ihm konstatierten personaltypologischen Stildifferenzen zwischen BWV 1021 und BWV 1038 im Falle des Trios auf Carl Philipp Emanuel Bach deuteten, bleibt er allerdings schuldig.

Insgesamt bleiben die Indizien dafür, daß das Trio das Werk eines jüngeren Komponisten sei, eher vage. Blume beschränkt sich, abgesehen von seinen Bemerkungen zum Thema des 2. Satzes, auf recht allgemeine Behauptungen; auch Haußwald äußert sich wenig konkret. Siegele dagegen versucht im wesentlichen nur zu zeigen, daß in BWV 1021 und 1038 unterschiedliche Komponisten am Werk gewesen seien. Für ihn ergibt sich der Schluß auf einen jüngeren Komponisten nicht eigentlich aus bestimmten generationsspezifischen Stilmerkmalen, sondern aus der Zusammenschau sachlicher, biographischer und chronologischer Aspekte: Die Triosonate ist offensichtlich im Hause

---

<sup>14</sup> S. 110. Blumes Ausführungen zu der Triosonate stehen im Rahmen eines Vergleichs mit der von ihm entdeckten Violinsonate BWV 1021 und sind offenkundig von der Tendenz mitbestimmt, anhand der tatsächlichen oder vermeintlichen Schwächen des Trios die Stärken der Violinsonate hervorzuheben und damit deren Echtheit zu untermauern. So spielt er auch das kompositorische Raffinement herunter, mit dem der Themenkopf und das Fortspinnungsmotiv von T. 3/4 aus dem Baß abgeleitet sind und der Continuo so in das thematische Geschehen einbezogen ist.

<sup>15</sup> S. 116.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> S. 122, 123.

<sup>18</sup> S. 44–46.

<sup>19</sup> S. 32. Zur aktuellen Datierung 1732–1735 siehe oben.

Johann Sebastian Bachs entstanden (und, wie er plausibel darlegt, offenbar in Kenntnis der Violinsonate BWV 1021<sup>20</sup>). Wenn, wie Siegele es sieht, Bach selbst als Komponist ausscheidet, kommt als Autor schlechterdings nur eine Person aus dem Kreis seiner Schüler, mithin aus der jüngeren Generation, in Frage, und aus mehreren Gründen ist unter diesen Voraussetzungen an den jugendlichen Carl Philipp Emanuel Bach zu denken.

Es bleibt bedenkenswert, wie einmütig Blume, Siegele und Haußwald das Werk einem jüngeren Komponisten zuweisen. Die Begründungen sind zum Teil unterschiedlich, die Feststellungen Blumes und Haußwalds zudem überwiegend allgemeiner Art, manches beruht wohl eher auf musikalischer Intuition. Die Vermutungen müssen deshalb freilich nicht falsch sein. Aber nicht viel deutet wirklich auf den Stil der Bach folgenden Generation. Am ehesten hierfür namhaft zu machen wären vielleicht gewisse Anflüge von Homophonie: die rasch in Terz- und Sextparallelen sich auflösenden Imitationen zu Beginn der beiden auskomponierten Reprisen in Satz 1 (T. 9f., 25f.), die Sextparallelen, in die das Thema des 2. Satzes schon im 3. Takt einmündet, samt der geradezu plakativen Weitung der Sextenkette gegen Schluß des Satzes in T. 41–43, endlich auch der Beginn des 3. Satzes mit seinen breitflächig sich präsentierenden Terz- und Sextklängen. Die vielberufene Ähnlichkeit dieser Eröffnung mit dem Thema des Satzes „Gute Nacht, o Wesen“ aus Bachs Motette „Jesu, meine Freude“ (BWV 227)<sup>21</sup> macht freilich deutlich, wie eng die Grenzen für Folgerungen aus derartigen Beobachtungen gezogen sind.

<sup>20</sup> S. 35f., 39, 42. – Die vereinzelt vertretene Ansicht, das Trio sei der Violinsonate in der Entstehung vorausgegangen (zu älterer Literatur s. Haußwald, S. 123; in jüngerer Zeit D. Schulenberg, *Composition as Variation: Inquiries into the Compositional Procedures of the Bach Circle of Composers*, in: *Current Musicology* 33, 1992, S. 57–87, hier S. 65ff.) ist unplausibel: Die beim 1. Satz der Violinsonate gegebene Zweireprisenform bildet zweifellos den Ausgangspunkt, die „auskomponierten Reprisen“ des Trios dagegen stellen offensichtlich eine Weiterentwicklung dar. Anzunehmen, der Baß der Violinsonate sei durch entsprechende Reduktion aus dem des Trios gewonnen worden, wäre unrealistisch, diene doch offensichtlich das „Auskomponieren“ der Reprisen der Weitung des schon in der Violinsonate recht beengt wirkenden Formrahmens von zweimal acht Takten. Weitreichende Folgerungen, wie sie Schulenberg aus Differenzen zwischen den Bässen der beiden Sonaten, und hier besonders bei T. 25/26 des 4. Satzes zieht, scheinen voreilig, bleibt doch zu bedenken, daß der Baß des Trios durchaus auch auf eine ältere als die uns erhaltene Fassung der Violinsonate zurückgehen könnte.

<sup>21</sup> Der Hinweis auf die Themenverwandtschaft erstmals bei F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750*, BJ 1928, S. 1–95, hier S. 39f.



## II

Eine zweite Überlieferung ist für die Echtheitsdiskussion von Bedeutung. Die Triosonate ist zusätzlich in einer Variantenfassung erhalten, der Sonate F-Dur für Violine und obligates Cembalo BWV 1022. Die Quelle, die sich heute im Besitz der Musikbibliothek Leipzig befindet,<sup>22</sup> eine Partitur mit beiliegender Violinstimme aus der Zeit um 1800, stammt aus dem Besitz von Friedrich Conrad Griepenkerl (1782–1849) und trägt von seiner Hand die Titelaufschrift „Sonate mit Begleitung der Violine von Johann Sebastian Bach“. Die Violinpartie entspricht substantiell derjenigen von BWV 1038, der Cembalodiskant der Flötenstimme und der Cembalobaß dem Continuoart. Der Cembalopart ist eine Sekunde tiefer in F-Dur notiert; der Violinpart steht in der Partitur wie in der Einzelstimme in G-Dur und ist mit einer Skordaturanweisung versehen, wonach alle vier Saiten eine Sekunde tiefer zu stimmen sind, so daß der Part tatsächlich in F-Dur erklingt. Der Notentext weist zahlreiche Abweichungen auf, besonders der Cembalopart ist reich mit ausgeschriebenen Verzierungen und mit Ornamentsymbolen versehen. Eine eingreifende Veränderung zeigt der 2. Satz: Er ist nun in zwei je mit Wiederholungszeichen versehene Teile untergliedert und stark erweitert. In beide Teile nämlich ist ein neu komponierter und thematisch vom übrigen unabhängiger Abschnitt eingeschoben (T. 20–32, 61–76), der nicht in Triomanier gehalten ist; vielmehr dominiert hier das Cembalo, während die Violine sich auf eine reine Begleitfunktion beschränkt.

Die Sonate wurde in dieser Fassung erst 1936 durch die Ausgabe von Ludwig Landshoff bekannt.<sup>23</sup> Der Quelle entsprechend schrieb Landshoff das Werk ohne Einschränkung Johann Sebastian Bach zu. Die Bach-Forschung ist ihm darin nicht gefolgt. Siegele und Haußwald, die ohnehin schon das Trio BWV 1038 für unecht halten, schließen Bach auch als Bearbeiter aus. Sie sehen in den Einschüben des 2. Satzes den Typus der „Klaviersonate mit Violinbegleitung“<sup>24</sup> repräsentiert, wie er sich erst in der Generation der Söhne Bachs etablierte. Es bliebe allerdings einzuwenden, daß der Satztypus des vom Streichinstrument dezent begleiteten Klaviersolos, wie etwa der Schlußsatz der Sonate D-Dur für Viola da gamba und Cembalo BWV 1028 (T. 84ff.) zeigt, Bach nicht völlig fremd war.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, Ms. 10. Die Hs. enthält außerdem die Sonate g-Moll für Viola da gamba und Cembalo BWV 1029 und die Sonate Es-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1031.

<sup>23</sup> Edition Peters Nr. 4460.

<sup>24</sup> Siegele, a. a. O., S. 48.

<sup>25</sup> Auch hier handelt es sich um eine thematisch vom übrigen Satz unabhängige Episode.

Hans Eppstein (1966) schließt sich Siegeles und Haußwalds ablehnender Argumentation an,<sup>26</sup> räumt allerdings ein, daß es sich bei BWV 1022 „rein theoretisch“ um eine von Bach selbst vorgenommene Transkription handeln könnte, die nachträglich von fremder Hand überarbeitet und mit „„modernen“ Zusätzen“ versehen wurde.<sup>27</sup> In der Tat bleibt die Möglichkeit eines zwei- oder auch mehrstufigen Bearbeitungsprozesses in Betracht zu ziehen. Daß die Violinstimme in G-Dur notiert ist, ist möglicherweise Relikt einer Zwischenfassung, bei der auch der Klavierpart noch in G-Dur stand. Die an sich nicht ungewöhnliche Transposition in die Untersekunde mag mit der Tastaturobergrenze oder mit Klangschwächen im Diskant des zur Verfügung stehenden Klavierinstruments zu tun gehabt haben. Die klanglich unbefriedigende Transposition des Violinparts mittels Skordatur erscheint dagegen als bloße Behelfslösung, mit der man sich offenbar die Mühen der Anfertigung einer neuen Violinstimme ersparen wollte.<sup>28</sup>

Zu wenig Gewicht, so scheint es, hat man bisher der Tatsache zugemessen, daß die Sonate ausdrücklich unter dem Namen Johann Sebastian Bachs überliefert ist und damit zumindest theoretisch die Informationslücke der fehlenden Namensüberlieferung bei BWV 1038 schließt. Das gilt auch, wenn man die Bearbeitungsmaßnahmen, die die Sonate zeigt, als fremde Eingriffe betrachtet; denn zwanglos läßt sich die Komponistenangabe dahingehend deuten, daß sie sich allein auf das Originalwerk und nicht auch auf die nachträglichen Bearbeiterzusätze bezieht.

Aus textkritischer Sicht ist im Blick auf die Namensüberlieferung bedeutsam, daß es sich bei der Leipziger Handschrift von BWV 1022 um eine von der Bachschen Stimmenabschrift zu BWV 1038 unabhängige Quelle handelt. In

<sup>26</sup> Ebenso Schulenberg, a. a. O. (s. Fußnote 20), S. 68f. Schulenberg hält C. P. E. Bach für den Bearbeiter und weist darauf hin, daß dieser bei der Revision eigener Werke verschiedentlich Interpolationen in der Art der im 2. Satz von BWV 1022 vorfindlichen Erweiterungen vorgenommen habe.

<sup>27</sup> H. Eppstein, *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo*, Uppsala 1966 (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensia. Nova Series. 2.), Kap. „Sonate für Violine und Cembalo F dur (BWV 1022)“, S. 181–184; Zitate von S. 182.

<sup>28</sup> Zu Transposition und Skordatur siehe auch H. Shanet, *Why did J. S. Bach transpose his arrangements?*, in: *The Musical Quarterly* 36, 1950, S. 180–203, bes. S. 200 bis 202, sowie Haußwald, S. 124f. Shanet bezweifelt, daß das im Flötenpart von BWV 1038 nur einmal vorkommende e''' (Satz 1, T 15) den Ausschlag für die Transposition des Cembaloparts gegeben habe, da der Spitzenton durch eine Änderung der Melodieführung leicht hätte umgangen werden können, und nimmt statt dessen nicht näher bezeichnete „special circumstances“ (S. 202) als Ursache an.

der einschlägigen Literatur ist das bisher nicht erkannt. Tatsächlich aber ist BWV 1022 kein Abkömmling des Bachschen Stimmensatzes von BWV 1038, vielmehr gehen beide Erscheinungsformen des Werkes unabhängig voneinander auf eine gemeinsame Vorlage zurück. Den Schlüssel zu dieser Erkenntnis bietet eine Stelle in der Flötenstimme zu BWV 1038, an der Bach offenkundig spontan geändert hat. Es handelt sich um T. 27–28 des 2. Satzes.<sup>29</sup> T. 27 steht am Zeilenende, T. 28 am Anfang der folgenden Zeile. In T. 27 hat Bach die gültige Lesart, ein Achtel e'' und zwei Achtelpausen, korrigiert aus einem punktierten Viertel e'' mit anschließendem Haltebogen. Der auf der neuen Zeile folgende Takt, T. 28, zeigt keine Korrekturen, sollte aber offensichtlich mit einem übergebundenen e'' beginnen; statt dessen steht hier eine Achtelpause. Im Stimmenverband stellt sich die Korrektur wie folgt dar (T. 26–28; in T. 27/28 im Flötensystem die Originallesart abwärts, die korrigierte Lesart aufwärts behalst):

## Beispiel 1

The image shows a musical score for three parts: Flute (Fl.), Violin (V.), and Cello/Bass (B.c.). The score is in G major and 3/4 time. Measure 26 is the end of a line, and measure 28 is the start of the next line. The Flute part shows a correction in measure 27, where the original notation (a dotted quarter note followed by an eighth rest) is replaced by an eighth note followed by two eighth rests. The Violin and Cello/Bass parts continue with their respective lines. The Cello/Bass part has figured bass notation below it: 6 5 4 # 6 6 5 4.

In BWV 1022 hat sich dagegen die ursprüngliche Lesart erhalten.<sup>30</sup> Im Blick auf später anzuschließende Überlegungen sei vermerkt, daß Bachs Änderung ohne zwingenden Grund – also nicht etwa zur Korrektur eines Satz- oder Schreibfehlers – erfolgt ist, mithin eine freie künstlerische Verbesserung darstellt. Ziel des Eingriffs war vielleicht ein klarerer Abschluß der Kadenz, mehr aber wohl noch das deutlichere Hervortreten der imitatorischen Einsatzfolge von Violine und Flöte in T. 27/28.

Wie der Notentext der Sonate BWV 1022, so geht auch die zugehörige Komponistenangabe nicht auf Bachs Stimmenabschrift von BWV 1038 zurück; vielmehr muß man annehmen, daß die Zuschreibung an Johann Sebastian Bach aus der Mater beider Überlieferungen stammt. Vermutlich war dies jene Handschrift, die Bach als Vorlage für die Stimmenanfertigung diente.

<sup>29</sup> Siehe Faksimile-Anhang, S. 80.

<sup>30</sup> Dort T. 40f., Cembalodiskant, der Transposition entsprechend d''.

## III

Bachs spontane Änderung in T. 27–28 des 2. Satzes der Triosonate ist nicht der einzige Eingriff in den Notentext seiner Vorlage. Wie schon Siegele erkannte, weist der Part des Violino discordato eine Reihe von Korrekturen auf, die zeigen, daß Bach die Stimme erst beim Ausschreiben für Skordatur eingerichtet hat.<sup>31</sup> Nach dem zu Beginn der Violinstimme angegebenen *accord* sind die beiden oberen Violinsaiten eine Sekunde abwärts nach d'' und g' zu stimmen.<sup>32</sup> Damit die tatsächlich intendierten Tonhöhen erklingen, mußte Bach die auf diesen Saiten zu spielenden Töne eine Sekunde höher notieren. An einigen Stellen hat er jedoch die Noten versehentlich zuerst untransponiert eingetragen und dann um eine Sekunde hinaufkorrigiert (beispielsweise in Satz 1 die 2. und 3. Note von T. 11 und eine längere Notenfolge in T. 22–24<sup>33</sup>). Demnach war der Violinpart in Bachs Vorlage normal, also klingend notiert und somit wohl einer Violine in Normalstimmung zugeacht.

Darüber hinaus sind alle Doppelgriffe als Zusätze Bachs anzusehen. Denn die meisten von ihnen sind durch die Skordatur erst ermöglicht oder nahegelegt (wie die in allen Sätzen auftretende Verdoppelung des Tones g'). Bezeichnenderweise fehlen denn auch in BWV 1022 alle Doppelgriffe, sogar diejenigen, die auf einer Violine in Quintenstimmung ohne weiteres spielbar wären (Satz 2, T. 48–50) – offenbar standen sie allesamt nicht in Bachs Vorlage.

Bisher unbemerkt geblieben ist, daß Bach auch in die Flötenstimme stärker eingegriffen hat. Neben der schon angeführten Korrektur in T. 27 f. des 2. Satzes gibt es ebenfalls eine Reihe von Stellen, an denen Bach einzelne Noten zuerst eine Sekunde zu tief eingetragen und dann aufwärts korrigiert hat, so in

<sup>31</sup> Siegele, a. a. O., S. 32.

<sup>32</sup> Die Skordatur des Violinparts ist ein Rätsel für sich. Sie ist um so merkwürdiger, als der klangliche und spieltechnische Effekt in keinem plausiblen Verhältnis zum Aufwand des Umstimmens steht. Schon Wilhelm Rust zeigt sich im Vorwort zu BG 9 einigermaßen ratlos: „Was Bach mit dieser Umstimmung bezweckt haben mag, läßt sich nicht bestimmt sagen. In der ganzen Sonate kommt Nichts vor, was sich nicht ebenso gut auf einer gewöhnlich gestimmten Geige spielen liesse ... Muthmassen läßt sich vielleicht, dass diese ‚Violino discordato‘ in Verbindung mit der Flöte recht sanft klingen sollte ...“. – Bisher gar nicht in Betracht gezogen wurde, daß auch äußere Umstände für die Verwendung der Skordatur maßgeblich gewesen sein könnten: Vielleicht hat man sich vorzustellen, daß die Triosonate in einem Zusammenhang aufgeführt wurde, in dem ein Originalstück für skordierte Violine auf dem Programm stand, und Bach dem Geiger das Um- oder Zurückstimmen innerhalb der Vortragsfolge ersparen wollte.

<sup>33</sup> Siehe Faksimile-Anhang, S. 82.

Satz 1 in T. 14 die 2. und vermutlich auch die 1. Note, in T. 20 die 7., ferner vermutlich in T. 26 die letzte und in T. 27 die 1. Note; in Satz 2 in T. 5 die 3. und in T. 39 die 2. Note; in Satz 4 in (Doppel-)T. 7 die 10.–11. und in T. 33 vermutlich die 8. Note.<sup>34</sup> Nach diesen Korrekturen zu schließen, dürfte die Flötenstimme in Bachs Vorlage eine Tonstufe tiefer notiert gewesen sein.

Hinzu kommen in der Flötenstimme einige Stellen mit regelwidrig auf- statt abwärts gestielten Noten als offensichtliche Indizien der Umschrift aus einer diastematisch tieferen Position. Hier drei Beispiele (Satz 1, T. 10; Satz 1, T. 19; Satz 4, T. 5/6):<sup>35</sup>

Beispiel 2



Der Sachverhalt ist nicht leicht zu deuten. Es bieten sich zwei Erklärungsmöglichkeiten an:

1. Zu denken wäre für den Flötenpart zunächst an eine Stimme, die in der Vorlage eine Sekunde tiefer in F-Dur notiert, mithin für ein entsprechend transponierendes Instrument bestimmt war. Ein solches Instrument ist jedoch – im Bereich der Kammermusikpraxis – nicht bekannt. Zu fragen wäre deshalb weiter, ob womöglich die ganze Sonate in der Vorlage in F-Dur gestanden habe. Die Flötenstimme hätte dann zwar den Ambitus  $c^{\prime}$ – $d^{\prime\prime}$  gehabt und so den tiefsten Ton des Traverso um eine Sekunde unterschritten; doch hätte der Umfang genau der Oboe entsprochen, auch hätte der Part ebenfalls für Violine bestimmt gewesen sein können. Für die Annahme eines Originals in F-Dur könnte weiter angeführt werden, daß dies auch die Tonart der Fassung für Violine mit obligatem Cembalo BWV 1022 ist. Doch gibt es gewichtige Gegengründe: Nicht nur trägt die Sonate BWV 1022 die Spuren einer Transposition aus G-Dur in sich in Gestalt der nach wie vor in dieser Tonart notierten und lediglich durch Skordatur nach F-Dur versetzten Violinstimme. Gegen

<sup>34</sup> Siehe Faksimile-Anhang, S. 80–81. Das Erscheinungsbild der Stimme ist von durchschlagender Tinte beeinträchtigt und läßt zahlreiche Korrekturen vermuten, doch in Wirklichkeit finden sich nur relativ wenige Verbesserungen. Tonhöhenkorrekturen sind in der Flötenstimme hinreichend sicher an zehn Stellen erkennbar. Dabei handelt es sich in acht Fällen um Korrekturen aus der Untersekunde, nur in einem Fall dagegen um eine solche aus der Obersekunde (Satz 2, T. 42), und einmal hat Bach versehentlich zunächst einen Takt übersprungen (Satz 4, T. 5: Taktanfang korrigiert aus Beginn von T. 6).

<sup>35</sup> Weitere derartige Fälle in Satz 1, T. 11, 22, 25, 26; Satz 2, T. 25; Satz 3, T. 16; Satz 4, T. 8, 27.

die Annahme einer Originalfassung in F-Dur spricht auch, daß der Baß in der Violinsonate BWV 1021 ebenfalls in G-Dur auftritt, und vor allem, daß in Bachs Continuo-Stimme keine signifikanten Transpositionsversehen zu beobachten sind. Auch finden sich in keiner der Stimmen Akzidentienkorrekturen, die auf eine Transposition aus F-Dur deuteten. Und endlich müßten auch die mit der Skordatur zusammenhängenden Korrekturen Bachs in der Violinstimme von BWV 1038 einen anderen Befund aufweisen und Terz- statt Sekundversehen gelten.

2. Der von Bach für die Flöte ausgeschriebene Part wäre im Original nicht in F-, sondern bereits in G-Dur notiert gewesen, aber in einem anderen Schlüssel, in dem die Noten diastematisch eine Position tiefer gestanden hätten. Es könnte sich dann nur um einen Altschlüssel gehandelt haben, in dem der Part eine Oktave tiefer notiert gewesen wäre.<sup>36</sup> Der Beginn des Flötenparts

Beispiel 3



müßte dann in der Vorlage wie folgt notiert gewesen sein:

Beispiel 4



Als Instrument, für das der eine Oktave tiefer notierte Flötenpart ursprünglich bestimmt gewesen sein könnte, käme von Schlüsselung und Lage her sowohl eine Bratsche als auch eine Viola da gamba in Betracht; der Ambitus der Stimme, d–e'', läßt jedoch wegen des ungenutzten Tiefenumfangs der Gambe entschieden an Bratsche denken.

Eine hypothetische Rückübertragung des Flötenparts in die Unteroktave ist auf weite Strecken ohne satztechnische Komplikationen möglich. Die gelegentlich dabei auftretenden Stimmkreuzungen mit dem Continuo<sup>37</sup> sind nach Bachschen Maßstäben unproblematisch<sup>38</sup>. Zu bedenken ist allerdings, daß bei der Tiefoktavierung des Flötenparts parallele Quartan der Oberstimmen zu paral-

<sup>36</sup> Im Baß- oder im französischen Violinschlüssel hätte die Originalstimme bei entsprechender diastematischer Position in A- oder As-Dur, im Tenorschlüssel in E- oder Es-Dur stehen müssen. Umschriften aus diesen Tonarten hätten zweifellos in Bachs Stimmenabschrift deutliche Spuren hinterlassen.

<sup>37</sup> Satz 1, T. 16 und 31; Satz 2, T. 2; Satz 3, T. 4 und 11; Satz 4, T. 4–6, 8, 12, 16, 18, 30, 32, 33.

<sup>38</sup> Man vergleiche hierzu Bachs Sonaten für Viola da gamba und Cembalo, BWV 1027–1029.

lenen Quinten werden können. Betroffen sind zwei Stellen: Satz 1, T. 4 (Flöte 6.–7. Note; Violine 3.–4. Note) und Satz 2, T. 19 (jeweils 1.–2. Note). Die Regelverstöße sind unterschiedlich gravierend: Im ersten Falle kann die Quintparallele, da es sich bei dem g' der Violine um eine harmonisch nicht „geltende“ Antizipation des Zieltons auf der folgenden Zählzeit handelt, als Lizenz betrachtet werden.<sup>39</sup> Die zweite Quintparallele aber ist nach den Satzregeln der Zeit nicht tolerabel. Der Befund ist nicht leicht mit unserer Hypothese zu vereinbaren. Wir müssen entweder unterstellen, daß der Satzfehler bereits in der Originalfassung gestanden hat (was bei einer Unterrichtskomposition – im Sinne der Vermutungen Siegeles – immerhin gut vorstellbar wäre), oder aber annehmen, daß die kritische Quartparallele der vorliegenden Fassung erst durch eine Änderung bei der Einrichtung für Flöte entstanden ist; da die Quartparallele in BWV 1022 wiederkehrt, müßte Bach die Änderung jedoch bereits in seiner Vorlage, und nicht erst in der Einzelstimme vorgenommen haben und die neue Lesart von dort aus in die zu BWV 1022 führende Überlieferung eingegangen sein.

Fassen wir unsere Beobachtungen und Folgerungen zusammen, so zeichnet sich als Originalfassung eine Triosonate für Violine, Bratsche und Continuo in G-Dur ab. Die in den Stimmen von Bachs Hand überlieferte Triosonate BWV 1038 aber erscheint als eine von Bach vorgenommene Einrichtung für Violine in Skordatur, Querflöte und Continuo. Über die Transkription der beiden Oberstimmen hinaus hat Bach die Violinpartie mit allerhand Doppelgriffen ausgestattet und im Flötenpart mindestens an einer Stelle, Satz 2, T. 27f., ohne Not in die Komposition eingegriffen. Daß er sich zu Ergänzungen und Änderungen berechtigt fühlte, könnte bedeuten, daß er das Trio als sein Werk oder sich selbst zumindest als dessen Mitautor betrachtete.

#### IV

Triosonaten mit Bratsche sind eine Rarität. Gewöhnlich sind beide Oberstimmen Diskantinstrumenten, Violinen, teils auch Flöten oder Oboen, zugewiesen, seltener ist die zweite Stimme für ein Streichinstrument tieferer Lage, dann aber in der Regel für Viola da gamba, bestimmt. Schwerlich also wird es im Bachschen Werkbestand mehr als eine Triosonate dieser ungewöhnlichen Besetzung gegeben haben. Es liegt daher nahe, in zwei heute nur noch nachrichtlich bekannten Trios, die beide Johann Sebastian Bach zugeschrieben sind, beide die Besonderheit der Besetzung mit Bratsche aufweisen und überdies beide in G-Dur stehen, keine selbständigen Kompositionen, sondern

<sup>39</sup> Eine entsprechende Quintparallele findet sich in Satz 2, T. 26, auf dem 3. Achtel zwischen Violine und Baß (vgl. Notenbeispiel 1).

Abkömmlinge des von uns postulierten Originals – und damit zugleich Zeugen seiner einstigen Existenz – zu vermuten. Zum einen ist dies ein Trio „a Fl. Viola e Bass. aus G.♯“, von dem wir aus Ernst Ludwig Gerbers Besitzkatalog Kenntnis haben;<sup>40</sup> hier wäre also mutmaßlich die Violinstimme für Flöte eingerichtet worden und die Violastimme unangetastet geblieben. Zum anderen handelt es sich um eine „Sonate Gdur [zu ergänzen ist aus dem Zusammenhang: für „Cembalo concertanto“] mit Begleitung 1 Viola“, die 1826 im Nachlaßkatalog des Altonaer Bürgermeisters Casper Siegfried Gähler verzeichnet ist;<sup>41</sup> hier wäre die einstige Violinstimme mit dem Continuo zu einem Cembalopart zusammengezogen worden.

Die ungewöhnliche Besetzung des von uns angenommenen Originals lenkt darüber hinaus den Blick auf die Spur eines verschollenen Kammermusikwerkes, das sich einst im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs befand und in dem 1790 gedruckten Verzeichnis seines Nachlasses – leider ohne Angabe der Tonart – aufgeführt ist als „Trio für die Violine, Bratsche und Baß mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertigt.“<sup>42</sup>

Möglicherweise war dies das gesuchte Original. Der Experimentcharakter von BWV 1038 würde gut zu einem derartigen Gemeinschaftswerk passen. Zwanglos ergäbe sich auch eine Begründung für das Nebeneinander typisch Bachscher Züge und einzelner seinem Stil eher fremder Merkmale. Einer

<sup>40</sup> Das Werk findet sich in E. L. Gerbers 1791 angelegtem Katalog (A-Wgm, 1656/36) auf S. 158 in der Rubrik *Trii* unter dem Komponistennamen *Bach. J. Seb.* verzeichnet. Es liegt nahe anzunehmen, daß die Handschrift aus dem Nachlaß des Vaters des Sammlers, des Bach-Schülers Heinrich Nikolaus Gerber, stammte.

<sup>41</sup> *Verzeichniß der hinterlassenen Bücher-Sammlung des verstorbenen Conferenzzraths und Bürgermeisters, Herrn Casper Siegfried Gähler ..., dritter Theil*, Altona 1826, S. 49f., Nr. 9282. Angezeigt ist ein Konvolut, das überwiegend Kompositionen für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo enthielt, darunter unter Buchstabe e die oben zitierte Sonate. Daß es sich dabei nicht etwa um die Sonate für Viola da gamba und Cembalo BWV 1027 handelt, ergibt sich daraus, daß dieses Werk zuvor unter Buchstabe c angeführt ist („Sonate G-Dur mit Begleitung 1 Viola di Gamba“). – Gähler war Klavierschüler C. P. E. Bachs gewesen.

<sup>42</sup> NV, S. 65 (Dok III, Nr. 957, S. 490). In ähnlicher Formulierung („1 Trio für 1 Violine, Bratsche und Bass mit seinem Vater gemeinschaftlich componirt“) zuvor in einem Brief Johanna Maria Bachs an Sara Levi vom 5. September 1789 (Dok III, S. 503). Ferner erwähnt im Katalog zur Versteigerung der Restbestände des C. P. E. Bachschen Nachlasses aus dem Besitz seiner Tochter Anna Carolina Philippina Bach, *Verzeichniß von auserlesenen ... Büchern ... welche nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach ... Montags, den 4<sup>ten</sup> März 1805 in Hamburg im Einbeckischen Hause öffentlich verkauft werden sollen*, Hamburg 1805, Nr. 103 (vgl. BJ 1995, S. 157).



Erklärung bedürfte allerdings die Tatsache, daß die Sonate BWV 1022 allein unter dem Namen Johann Sebastian Bachs überliefert ist; ebenso beträfe dies die beiden verschollenen Stücke aus dem Besitz Gerbers und Gählers. Doch unschwer ließe sich etwa vorstellen, daß das Original, als unterrichtsinterne „Werkstattarbeit“, über die Komponisten gar nicht oder nur unvollständig Auskunft gab, der Name Carl Philipp Emanuels hier also fehlte und daher nicht in die Überlieferung der Abschriften einging.

Doch Spekulationen können fehlende Quellen nicht ersetzen. Besäßen wir die Handschrift des Trios aus dem Nachlaß des Bach-Sohnes, sähen wir klarer; kennten wir die Vorlage der Bachschen Stimmen zu BWV 1038, wüßten wir mehr. Was die Echtheit von BWV 1038 betrifft, so ist nach Abwägung der Argumente und Sichtung der diplomatischen und musikalischen Befunde der kategorische Ausschluß der Autorschaft Johann Sebastian Bachs durch Blume, Siegele und Haußwald nicht aufrechtzuerhalten: Bach ist in jedem Falle Bearbeiter des Trios BWV 1038 und wahrscheinlich wenn nicht Allein-, so doch zumindest Mitautor der zugrundeliegenden Originalkomposition. Nach unseren Untersuchungen bietet es sich an, die kritischen Stilbefunde neu zu bewerten und das Trio als ein Gemeinschaftswerk aus Bachs Kompositionsunterricht zu deuten, bei dem zwei Komponisten gemeinsam am Werk waren, ein älterer und ein jüngerer: Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach.<sup>43</sup>

Anhang:

Die von Johann Sebastian Bach geschriebenen Stimmen der Triosonate G-Dur BWV 1038 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Signatur: *Autographen K. 27*).

*Traversa* (S. 80–81)

*Violino discordato* (S. 82–83)

*Continuo* (S. 84–85)

<sup>43</sup> Der vorliegende Beitrag steht in engem Zusammenhang mit meinen Arbeiten für den Schlußband der Kammermusik-Serie der Neuen Bach-Ausgabe (NBA VI/5), der eine Reihe von Werken enthalten wird, die bislang wegen Echtheitszweifeln von der Edition zurückgestellt waren, darunter auch die hier behandelten Sonaten BWV 1038 und 1022. Die Veröffentlichung einer Rekonstruktion der vermuteten Originalfassung der Triosonate BWV 1038 ist in Vorbereitung. – Erst nach Abschluß dieses Aufsatzes wurde mir folgende Veröffentlichung bekannt: Keiichi Kubota, *C. P. E. Bach. A Study of His Revisions and Arrangements*, Tokio 2004. Kubota, der in einem besonderen Kapitel auf BWV 1038 und BWV 1022 eingeht (S. 160–162, dazu ergänzend S. 165–167), vermutet aufgrund stilistischer Erwägungen in BWV 1038 das Werk eines Bach-Schülers (nicht allerdings C. P. E. Bachs), in BWV 1021 eine Art Replik J. S. Bachs auf dieses und in BWV 1022 ein Arrangement C. P. E. Bachs.

## Sonata

## Traversa

A handwritten musical score for a Sonata for Traversa. The score is written on 12 staves, organized into six systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a common time signature (C). The first system is marked *Largo*. The music is dense and complex, with many beamed notes and ornaments. The sixth system is marked *Vivace*. The score concludes with a double bar line and the initials 'K.H.'.

Handwritten musical score for the Trio Sonata in G major, BWV 1038, page 81. The score consists of 12 staves of music, with a "Finis" marking at the end of the 12th staff. The notation is in G major and 3/4 time, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "p" and "pp".

94. 1770 - Bach

*Sonata*  
Violino e Violoncello

*Largo.*

*Vivace*

*Vols.*

8. 4. 53910

Handwritten musical score for Trio Sonata in G major, BWV 1038, page 83. The score is written on ten staves, with the first two staves of each system containing two parts and the remaining staves containing a single part. The music is in G major and 3/4 time. The first staff begins with the tempo marking *Allegro*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A *Pizz.* marking is visible on the fifth staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the bottom staff.

*Sonata Continuo.*

The image displays a page of handwritten musical notation for a piece titled "Sonata Continuo." The score is written on approximately 14 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The word "Largo" is written in the first staff, and "Vivace" appears in the eighth staff. The manuscript is heavily annotated with numbers and symbols, likely indicating fingerings or specific performance instructions. The paper shows signs of age, with some staining and wear. The overall style is characteristic of 17th or 18th-century musical manuscripts.

This image shows a page of handwritten musical notation for the Trio Sonata in G major, BWV 1038, page 85. The score is written on 12 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A prominent annotation 'Adagio' is written in the upper left corner. The music is characterized by intricate patterns and frequent accidentals. The piece concludes with a 'Fine' marking at the bottom right of the page.





# Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz

Von Christoph Wolff, Cambridge, MA und Leipzig

*In memoriam David Lewin\**

Bis zum unerwarteten Auftauchen von Bachs eigenhändigen Aufzeichnungen zur Kontrapunktlehre, die Walter Werbeck im Bach-Jahrbuch 2003<sup>1</sup> vorstellen konnte, besaßen wir keinerlei Originalquellen, die über methodisch-technische Details von Bachs Kompositionsunterricht Auskunft geben. Zwar bestanden in dieser Hinsicht kaum je nennenswerte Erwartungen, hatte doch Bach offenbar kein Interesse an einer Musiktheorie, die von der Praxis isoliert war. Denn sein Unterricht orientierte sich nach dem Zeugnis Carl Philipp Emanuel Bachs eher „an practischen Ausarbeitungen“, als an „mageren theoretischen Anweisungen“.<sup>2</sup> Dies korrespondiert mit einer Charakterisierung der Lehrmethode seines Vaters, wie sie derselbe Bach-Sohn später formulierte:

„In der Composition gieng er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglaßung aller trockenener Arten von Contrapunten, wie sie in Fuxen u. andern stehen“.<sup>3</sup>

Die eingangs erwähnten autographen Aufzeichnungen aus den frühen 1740er Jahren<sup>4</sup> enthalten jedoch mehr musiktheoretische Prosa Bachs als man von einem Verfechter bloß „praktischer Ausarbeitungen“ auf Kosten „magerer theoretischer Anweisungen“ erwarten konnte – darunter unter anderem satztechnische Regeln für Synkopen-Dissonanzen im doppelten Kontrapunkt: *Etzliche Reguhn, wie und auf was Arth die Syncopationes in denen dreyen Sorten derer gedoppelten contrapunten können gebraucht werden*. Es besteht keine Frage, daß es sich hier um konkretes Unterrichtsmaterial handelt, das Bach zur eigenen Vorbereitung sowie zur Weitergabe an seine Schüler benutzte.

Diese überaus aufschlußreichen Aufzeichnungen erlauben nunmehr, konkretere Verbindungen zu Bachs Generalbaßlehre zu ziehen, selbst wenn diese

---

\* Die Widmung an David B. Lewin (1933–2002), Walter W. Naumburg Professor of Music und Initiator des Musiktheorie-Programms der Harvard University, bringt nur unvollkommen zum Ausdruck, was ich dem Freund und Kollegen über fast drei Jahrzehnte hin an musikalischen Denkanstößen verdanke. Nur allzu gern hätte ich gerade auch den Stoff der vorliegenden Abhandlung mit ihm diskutieren wollen.

<sup>1</sup> S. 67–95: *Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde*.

<sup>2</sup> *Avertissement* zur Kunst der Fuge (1751); siehe BJ 1992, S. 101 f.

<sup>3</sup> Brief an J. N. Forkel (1775), Dok III, S. 289.

<sup>4</sup> Manuskript im Besitz des Musikverlages C. F. Peters, Depositum im Bach-Archiv Leipzig.

lediglich in fremdschriftlichen Aufzeichnungen überliefert sind, die sich jedoch als Diktat oder Mitschriften aus der Bachschen Unterrichtspraxis verstehen lassen: *Einige Regeln vom General Baß* (unvollständige Aufzeichnungen von der Hand Anna Magdalena Bachs aus den 1720er Jahren)<sup>5</sup> und *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso. di J. S. B* (ebenfalls unvollständig und von der Hand des jungen Johann Christoph Friedrich Bach aus den späten 1740er Jahren)<sup>6</sup> – beide im Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Entsprechend einzustufen sind wohl ebenfalls die umfangreicheren *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Baß oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music* – offenbar eine Bachsche Kollegmitschrift von 1738 aus dem Besitz des Bach-Schülers und nachmaligen Konrektors der Thomasschule Carl August Thieme.<sup>7</sup>

Regeln, Vorschriften, Grundsätze – ohne die Vermittlung fester Prinzipien konnte und wollte offenbar auch der erklärte Praktiker Bach nicht unterrichten. Seine „Regeln“ sowie die sonstigen eigenhändigen Aufzeichnungen zur Kontrapunktlehre lassen denn auch die immer wieder gehegten Zweifel an der Authentizität der Generalbaßlehre verstummen. Sie erweisen zugleich, welche zentrale Bedeutung Bach etwa den Stimmführungsfragen im „vierstimmigen Accompagnement“, also der „Erlernung des reinen 4stimmigen Generalbaßes“ beimaß.<sup>8</sup>

Abgesehen vom vierstimmigen Generalbaß-Accompagnement stand die Lehre des strengen vierstimmigen Satzes nicht nur bei Bach, sondern ganz allgemein im Zentrum der Kompositionslehre, die seit Gioseffo Zarlino von der Zweistimmigkeit zur Drei- und Vierstimmigkeit führte. Angesichts der Vierstimmigkeit als traditionellem Ziel und Abschluß der Satzlehre nimmt es kaum wunder, wenn bis heute ein Regelwerk zum fünfstimmigen Satz ein merkwürdiges Schattendasein führte. Es handelt sich hier um einen Abschnitt, der sich unter der Überschrift *Regula Ioh. Seb. Bachii* bei Johann Philipp Kirnberger findet, und zwar in dessen *Kunst des reinen Satzes* (Berlin 1779).<sup>9</sup>

<sup>5</sup> *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725*, Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort hrsg. von Georg von Dadelsen, Kassel etc. 1988, S. 123; siehe auch NBA V/4, S. 131, bzw. Krit. Bericht, S. 120.

<sup>6</sup> Faksimile, S. 124–126.

<sup>7</sup> Vollständiges Faksimile in: *J. S. Bach's Precepts and Principles for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts*, hrsg. von Pamela L. Poulin, Oxford 1994, S. 60–101. Zur Provenienz der Quelle vgl. H.-J. Schulze, „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts, BJ 1978, hier S. 39–41.

<sup>8</sup> C. P. E. Bach an Forkel (1775), Dok III, S. 289.

<sup>9</sup> *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und*

Die dort mit ausführlichen Notenbeispielen angeführten Bachschen Stimmführungsregeln behandeln ein Kernproblem des fünfstimmigen wie überhaupt des vielstimmigen Satzes: die zu meidenden Intervall-Verdopplungen.

Der betreffende Passus wurde zwar bei Philipp Spitta kurz erwähnt,<sup>10</sup> sein Inhalt dennoch kaum je gewürdigt. Der Grund für die lang anhaltende Nichtbeachtung liegt gewiß einerseits an der Vorstellung, Bach habe grundsätzlich mit derartigen Regeln nichts zu tun haben wollen, andererseits daran, daß die betreffende Stelle in unmittelbarem Zusammenhang mit Kirnbergers Anti-Rameau-Polemik steht.<sup>11</sup> Er vereinnahmt hier Bach als Autorität, führt dessen *Regula* mit ihren Beispielen in auffallend selbstgefälliger Weise ein (da sie „vollkommen mit meinen Lehren übereinstimmen“) und führt mit ihnen als den „einzigsten wahren Grundsätzen des vielstimmigen Satzes“ den Beweis, „daß das System des Rameau auf ganz falschen Grundsätzen beruht“.<sup>12</sup> Wie gezielt Kirnberger den Prügel Bach benutzt, um auf den Esel Rameau einzuschlagen, verdeutlicht seine Schlußbemerkung:

„Nur diejenigen Componisten, denen der wahre Grundton einer jeden Harmonie bekannt ist, können wissen, was für Töne in dem vielstimmigen Satze eine Verdoppelung erlauben. Man darf nur in *Rameau Traité de l'harmonie* vom Jahr 1722. p. 341. die von ihm angegebenen Grundnoten betrachten, um von der Unrichtigkeit seines Systems überzeugt zu seyn.“<sup>13</sup>

Nun lassen sich in der Tat die von Kirnberger zitierten Bachschen Satzregeln nicht mit den Lehren Jean-Philippe Rameaus in Einklang bringen. Allerdings sind sie keineswegs darauf bezogen oder gar als Reaktion darauf entstanden. Im übrigen handelt Rameau den fünfstimmigen Satz ebensowenig ab wie alle übrigen Kontrapunkt- und Harmonielehren des 16. bis 18. Jahrhunderts, die sich traditionellerweise auf die Zwei- bis Vierstimmigkeit beschränken. So kennen wir weder aus dem 16. und 17. Jahrhundert Anweisungen etwa für den

---

mit deutlichen Beyspielen erläutert, Teil 2, Abt. 3, Berlin und Königsberg 1779, S. 41–44; Auszug in: Dok III, S. 232 (mit unvollständiger Wiedergabe der Notenbeispiele). Die betreffende Stelle gehört zu den ausgelassenen Passagen der Teilübersetzung von Kirnberger durch David Beach und Jürgen Thym, *The Art of Strict Musical Composition*, New Haven 1982.

<sup>10</sup> Spitta II, S. 602.

<sup>11</sup> Zu Kirnbergers Rameau-Kritik und dessen diesbezüglichen Auseinandersetzungen mit Friedrich Wilhelm Marpurg siehe die Darstellung bei J. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge/MA 1992; <sup>2</sup>1994, S. 231–257.

<sup>12</sup> Im selben Band (S. 188) zitiert Kirnberger aus einem Brief C. P. E. Bachs an ihn: „Daß meine und meines seel. Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen“ (Dok III, S. 236).

<sup>13</sup> A. a. O. (wie Fußnote 9), S. 44.

Satz fünfstimmiger Madrigale oder Motetten, noch gibt es im 18. Jahrhundert vor Kirnbergers Bach-Zitat eine diesbezügliche musiktheoretische Diskussion, geschweige denn eine kompositionstechnische Anleitung. Es ist hier, wo Johann Sebastian Bach ansetzt, um eine echte Lücke zu schließen. Dabei geht es ihm um die für den Satz mit fünf und mehr Stimmen unausweichliche Frage: Welche Intervalle dürfen verdoppelt werden? Laut Kirnberger (siehe Abbildung 1) lautet die

*Regula Ioh. Seb. Bachii:*

*In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae*

2. 4. 5<sup>b</sup>. 6. 7 et 9.

Bach verbietet demnach im strengen fünfstimmigen Satz die Verdopplung von übermäßiger Sekunde, Quarte und Sexte, verminderter Quinte sowie von Septime und None – eine überaus plausible, praktische und vor allem in Form aufsteigender Generalbaß-Ziffern leicht zu merkende Stimmführungs-Faustregel.

Daß Kirnbergers Zitat dieses Bachschen Lehrsatzes in der Geschichte der Musiktheorie und Kompositionslehre praktisch ohne Beachtung blieb, hängt vermutlich nicht nur mit der fragwürdigen Einbettung in Kirnbergers Polemik gegen Rameau zusammen, sondern sicherlich auch damit, daß sich besagte *Regula* außer bei Kirnberger in keiner unabhängigen Quelle fand und somit nicht verifizierbar war. Diese Situation hat sich geändert durch das überraschende Auftauchen eines Exemplares von Lorenz Christoph Mizlers mit Anmerkungen versehener Übersetzung der *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Leipzig 1742).<sup>14</sup> Dieses gebundene, aus dem Besitz des Bach-Schülers Johann Friedrich Agricola (1720–1774) stammende Exemplar enthält auf der Versoseite des Nachsatzblattes eine handschriftliche Aufzeichnung, im übrigen aber keine weiteren Einträge. Bei der Aufzeichnung handelt es sich um eine Konkordanz der *Regula Ioh. Seb. Bachii*, die knapp dreißig Jahre vor dem Erscheinen von Kirnbergers Buch und noch zu Bachs Lebzeiten niedergeschrieben wurde.

Diese bislang unbekannte Quelle<sup>15</sup> bietet den Lehrsatz in deutscher Fassung, jedoch ohne Überschrift und Autorenangabe, und verzeichnet die nachfolgen-

<sup>14</sup> *GRADUS AD PARNASSUM oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition, auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemahls in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art ausgearbeitet von Johann Joseph Fux. ... Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und heraus gegeben von Lorenz Mizlern.*

<sup>15</sup> Siehe auch vom Verf., *A new Bach source via the internet and regular mail*, in: *Bach Notes*. Newsletter of the American Bach Society, Nr. 1 (spring 2004), S. 11.

Regula Joh. Seb. Bachii:  
 In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae

2, 4, 5<sup>t</sup>, 8, 7 et 9.  
 e. g.



Abb. 1. J. P. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*,  
 Bd. II/3 (1779), S. 41 (Ausschnitt)

den Beispiele im Unterschied zur Partiturnotation bei Kirnberger auf zwei Systemen (siehe Abbildung 2, S. 92):

*In einem 5stimmigen Satz darff nicht verdoppelt werden*  
 2, 4, 5<sup>t</sup>, 6, 7, und 9.

Die Aufzeichnung stammt von der Hand Agricolas, der 1738–1741 an der Universität Leipzig immatrikuliert war und damals – fast gleichzeitig mit Kirnberger – Bachs Unterricht genoß. Eine genaue chronologische Einordnung wird ermöglicht durch Agricolas Notenschrift, deren Entwicklung durch Alfred Dürr im einzelnen nachgezeichnet werden konnte.<sup>16</sup> Der Schriftbefund (Schlüssel- und Notengestalt) weist in eine Übergangsphase, die mit Agricolas Weggang von Leipzig nach Berlin einsetzte, jedoch wenig über die Mitte der 1740er Jahre hinausreichte.<sup>17</sup> Der Terminus post quem ist mit dem

<sup>16</sup> Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altmickols und Johann Friedrich Agricolas, BJ 1970, S. 44–65.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 57 ff. (C-Schlüssel in Kastenform; F-Schlüssel ohne senkrechte Striche;

*In nomine S. Spiritus Day sancti spiritus unigeniti unigeniti.*

7. 4. 5b. 6. 7. und 9.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "In nomine S. Spiritus Day sancti spiritus unigeniti unigeniti." The score is arranged in three systems, each consisting of two staves. The notation is handwritten and includes various rhythmic values and accidentals. Above the first system, the text "7. 4. 5b. 6. 7. und 9." is written. Below the final system, the text "nißt gut. nißt gut." is written. The score is a transcription of a piece by J. F. Agricola, as indicated by the caption.

Abb. 2. J. F. Agricola, Eintragung in J. J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (übersetzt von L. Mizler), Leipzig 1742 (Privatsammlung)

abwärts gestrichene Halbenoten mit Halsansatz zumeist rechts und nur vereinzelt in der Mitte als besonders charakteristisches Zeichen des Überganges 1741/42; besonders nahestehend erscheinen die Schriftformen in Agricolas Abschrift von BWV 1052 (*Am. B. 62*). Vor- und Nachsatzblatt des Einbandes zeigen kein Wasserzeichen. Dem Vergleich mit der lateinischen Textschrift auf dem Rückentitel diene das Faksimile der Abbildung von Agricolas Abschrift der Frühfassung des Credo BWV 232/13 (siehe Fußnote 20) bei U. Leisinger, *Die Bach-Quellen der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha*, Gotha 1993, Abb. 1–3. – Ich danke Ulrich Leisinger und Peter Wollny für die Erörterung des Schriftbefundes anhand des Originals.

Erscheinen von Mizlers Fux-Ausgabe zur Ostermesse 1742 gegeben. Der stark verblaßte handschriftliche Titel auf dem Pergament-Buchrücken (*Fux | Gradus ad Parnassum*) zeigt die charakteristisch gerundeten Formen von Agricolas lateinischer Buchstabenschrift und erlaubt als solcher zwar keine chronologische Fixierung, jedenfalls aber befand sich das Buch bereits in seinem Einband, als das Nachsatzblatt beschrieben wurde.

Daß Agricola den Eintrag der *Regula* ohne Überschrift und Angabe des Autors vornahm, ist verständlich, da er die Aufzeichnung offensichtlich zum eigenen Gebrauch machte und sich ihrer Herkunft bewußt war. Daß er jedoch Bachs Stimmführungsregeln zum fünfstimmigen Satz in sein Exemplar von Mizlers Fux-Ausgabe eintrug, bedeutet zweierlei. Erstens muß er den Eintrag aus einer Aufzeichnung, die er im Zusammenhang mit seinem Unterricht bei Bach gemacht hatte, übertragen haben. Denn Mizlers Buch erschien erst nach seinem Weggang aus Leipzig. Zweitens deutet das Zusammenbringen der *Regula* mit einem Kontrapunkt-Lehrbuch offenbar auf einen inhaltlichen Zusammenhang, denn auch Kirnberger zitiert sie am Schluß seiner Behandlung des doppelten Kontrapunkts. Es hat somit den Anschein, als hätte Bach gegen Ende des Kontrapunktunterrichts, der üblicherweise – und so auch bei Fux – mit der Anwendung des doppelten Kontrapunkts im vierstimmigen Satz abschließt, seine Stimmführungsregeln für den Sonderfall des fünf- und mehrstimmigen Satzes eingeführt.

Mizlers Fux-Ausgabe stellte mit ihrem Erscheinen die aktuellste Kontrapunktlehre in deutscher Sprache dar. Ob Bach mit der kommentierten Fux-Übersetzung durch seinen ehemaligen Schüler Mizler mittel- oder unmittelbar etwas zu tun hatte, entzieht sich unserer Kenntnis. Immerhin besaß er ein Exemplar der lateinischen Originalausgabe der *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725)<sup>18</sup>. Und selbst wenn er in seinem Unterricht dem Bericht seines Sohnes zufolge (wie oben bereits bemerkt) sich nicht der Methode bediente, den Kontrapunkt nach Arten zu lehren, mußte er sich jedenfalls mit Fuxens Zielen im Einklang finden. Auch Mizlers Vorrede wird seinen Beifall gefunden haben, wenn es dort heißt:

„Die Gründe der Harmonie, und der reinen Composition sind unveränderlich in der Musik, es mag die Mode in der Musik werden und sich verändern, wie sie will. Der Verfasser aber hat lauter solche Lehren vorgetragen, welche in der Musik allzeit bleiben und seyn müssen, weil sich solche auf auf die unveränderlichen Gesetze der Natur gründen, und wird dahero der Fux ein *Auctor classicus* in der Composition bleiben, so

<sup>18</sup> Bachs Handexemplar befindet sich in D-Hs, MS 202/2b. Faksimile des Bachschen Besitzvermerkes in C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968, S. 227, Abb. 6.

lange eine Harmonie ist, und eine Regelmäßige Musik unter den Menschen gemacht wird. ... Es ist dieses eine Hauptsache in der Composition, daß man sich bey Zeiten in der Composition der Fugen und allerhand Contrapunten übet.“<sup>19</sup>

Allerdings mußte Bach selbst bei diesem jüngsten Kontrapunkt-Lehrbuch das Fehlen der Behandlung des fünfstimmigen Satzes und seiner besonderen Stimmführungsprobleme beanstanden. Agricolas Eintrag in Mizlers Fux-Ausgabe verdeutlicht damit den Ansatzpunkt der *Regula Ioh. Seb. Bachii* als notwendige Voraussetzung des kontrapunktischen Komponierens mit fünf und mehr Stimmen.

Eine synoptische Wiedergabe der praktischen Exempel zu Bachs *Regula* (Beispiel 3, S. 98) nach Agricola und Kirnberger belegt die nahezu vollkommene Übereinstimmung in der Überlieferung des Textes. Die von Agricola tradierte Fassung in ihrer ökonomischeren und übersichtlicheren zweisystemigen Notationsweise liegt sehr wahrscheinlich dichter bei der Bachschen Unterrichtspraxis und der ursprünglichen Form der Aufzeichnung, während die partiturmäßige, aufwendigere, aber weniger übersichtliche Darbietung bei Kirnberger eher den Erfordernissen des Notentypendrucks angepaßt zu sein scheint. Als einzige Abweichung gegenüber Kirnberger fehlt bei Agricola das letzte Beispiel mit der nicht zulässigen Verdopplung der übermäßigen Quarte bei gleichzeitigem Erklängen der übermäßigen Sekunde. Hier fragt sich jedoch, ob dieses Beispiel überhaupt auf Bach zurückgeht oder ob es sich nicht vielmehr um eine Ergänzung durch Kirnberger handelt, da sie weder notwendig, noch überhaupt sinnvoll erscheint. Denn es bleibt offen, ob die betreffende Stimmführung als „nicht gut“ oder als nicht zulässig gemeint ist. Letzteres scheint eher der Fall zu sein, aber dann wäre sie als Beispiel zu Bachs *Regula* fehl am Platz.

Die beiden bei Agricola und Kirnberger als „nicht gut“ eingestuft Exempel beziehen sich nicht auf das Verdopplungsverbot, sondern auf Besonderheiten des Nonen-Vorhalts innerhalb der Stimmführungsverhältnisse des fünfstimmigen Satzes. Im ersten Fall weist Bach darauf hin, daß der Nonen-Vorhalt am besten in der Oberstimme liegt und es „nicht gut“ ist, ihn durch eine andere Oberstimme zu verdecken. Im zweiten Fall moniert er als „nicht gut“ den weiten Oktavabstand zwischen den beiden eng liegenden Terzen c-e und c'-e', da er den Klang aufspaltet. Im übrigen bezeugen die Beispiele zur *Regula* in ihrer plausiblen Darbietung und systematischen Gesamtlage das pädagogische Geschick des Kompositionslehrers Bach. Ferner deutet die Existenz einer lateinischen und einer deutschen Fassung der *Regula* darauf hin, daß Bachs

<sup>19</sup> S. 2f.



Unterricht das akademische Latein nicht aussparte, wenngleich seine Unterrichtssprache im wesentlichen gewiß deutsch war. Die emphatisch-lateinische Formulierung als *Regula Ioh. Seb. Bachii* erlaubte ihm jedoch, seiner musiktheoretischen Eigenschöpfung besondere Autorität zu verleihen. Zudem paßte sie gerade in dieser Form als pragmatische Ergänzung zu Fuxens *Gradus ad Parnassum*, kam sie doch dem mythischen Sitz Apollos und der Musen um einen weiteren Schritt näher.

Seit den 1730er Jahren brachte Bach als Komponist dem fünfstimmigen strengen Satz besondere Aufmerksamkeit entgegen – eine Tatsache, die sich vermutlich auch in seiner späteren Unterrichtspraxis widerspiegelte. Boten etwa die cis-Moll- und b-Moll-Fugen des ersten Wohltemperierten Klaviers, einige Orgelfugen, das Magnificat oder die Motette „Jesu, meine Freude“ vereinzelte Beispiele, so beginnt mit der Missa h-Moll von 1733 eine stärkere Hinwendung zur Fünfstimmigkeit. Diese setzt sich dann in exponierter Weise, erweitert zur Sechs- und Siebenstimmigkeit, im Dritten Teil der Clavier-Übung und im Symbolum Nicenum fort. Reine Sechsstimmigkeit bieten der Orgelchoral „Aus tiefer Not“ und das zweite Ricercar des Musikalischen Opfers, strenge Siebenstimmigkeit schließlich die Credo-Intonation des Symbolum Nicenum (über dem Basso continuo). Nicht von ungefähr gehören in die betreffende Zeitspanne auch Bachs Beschäftigung mit dem sechsstimmigen Satz von Palestrinas Missa „Sine nomine“ oder der sechsstimmigen Bearbeitung von Caldaras „Suscepit Israel“ BWV 1082. Und vielleicht ist es nicht zufällig, daß die Frühfassung und damit die älteste Spur der siebenstimmigen Credo-Intonation des Symbolum Nicenum wiederum durch eine Abschrift Johann Friedrich Agricolas dokumentiert ist, der sie vermutlich im Unterricht abschrieb, noch bevor die h-Moll-Messe Gestalt angenommen hatte.<sup>20</sup> Denn Bach wird es kaum versäumt haben, seinen Kontrapunkt-Schülern die *Regula* anhand von konkreten Kompositionsbeispielen zu erläutern.

Die betreffenden fünf- und mehrstimmigen Kompositionen Bachs belegen denn auch im einzelnen, wie genau Bach selbst seine *Regula* befolgte. Besonders instruktive Beispiele bieten der chromatische Schluß des Orgelchorals „Kyrie, Gott heiliger Geist“ aus der Clavier-Übung III (Beispiel 1) wie auch der erste Abschnitt des „Et expecto“ aus dem Symbolum Nicenum (Beispiel 2), da dort eine Häufung gerade jener Intervalle auftritt, deren Verdopplung es zu vermeiden gilt. Die nachfolgenden Beispiele bringen jeweils Ausschnitte.

<sup>20</sup> Vgl. P. Wollny, *Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe*, BJ 1994, S. 163–169. Die erhaltene Abschrift Agricolas ist eine Reinschrift aus späterer Zeit, der jedoch eine ältere Abschrift voraufgegangen sein dürfte.

## Beispiel 1

57

59

○ Verdopplung regelwidrig

Ganz selten läßt sich allerdings die Verletzung seiner eigenen *Regula* nachweisen, darunter im „Confiteor“ beziehungsweise im ersten „Et expecto“-Abschnitt des Symbolum Nicenum. So verdoppelt Bach in Takt 121 des „Confiteor“ das lang-ausgehaltene *b*' im Sopran (verminderte Septime über dem ebenfalls ausgedehnten *cis* im Baß) durch die kurze Viertelnote *b* im Alt; in T. 144 des „Et expecto“ verdoppelt er einklangsmäßig und darum kaum ins Gewicht fallend das *f*' in Sopran und Tenor (verminderte Quinte über *H* im Baß) – beides wohl Ausnahmen, die die Regel letztlich nur bestätigen und von Bach selbst vielleicht als „nicht gut“, im Zusammenhang jedoch als logisch angesehen und als kurzzeitige „Durchgangsverdopplung“ für akzeptabel gehalten wurden. Komplizierter und weniger eindeutig hingegen sind die verworrenen Stimmführungsverhältnisse in T. 138f. des „Et expecto“, dessen Lesbarkeit in der autographen Partitur Bachs durch mehrfache Korrekturen und zusätzliche Beschädigung durch Tintenfraß höchst beeinträchtigt ist. Nach Abwägen aller Möglichkeiten und unter Anwendung der *Regula* entpuppt sich die traditionelle Lesart der Mittelstimmen (Alt, Tenor) als die wohl beste und vielleicht einzig richtige (siehe Beispiel 2). Dabei muß angesichts des mehrschichtigen Korrekturbefundes offenbleiben, ob sie auf den Komponisten selbst oder auf eine Emendierung Carl Philipp Emanuel Bachs zurückgeht.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Die traditionelle Lesart bietet auch Friedrich Smend in der NBA. Hingegen erscheint die an den Quellen *P* 23 und *Am. B.* 3 orientierte Lösung der Peters-Ausgabe (hrsg. von C. Wolff; Edition Peters 8735, 1997) ebenso problematisch wie die von Joshua Rifkin (*Eine schwierige Stelle in der h-Moll-Messe*, LBzBF 5, S. 329) gebotene.

## Beispiel 2

138

ex - pe - - - - - cto re - sur - re - - - - -

ex - pe - - - - - cto, ex - pe - - - - - cto

ex - pe - - - - - cto re - sur -

ex - pe - - - - - cto re - sur -

ex - pe - - - - - cto re - sur -

ex - pe - - - - - cto re - sur -

4+ 6 9 5b 9

4 4

142

- cti - o - - - - - nem mor - - - - - tu - o - - - - - rum

re - sur - re - cti - o - - - - - nem mor - tu - o - - - - - rum

re - cti - o - - - - - nem mor - tu - o - - - - - rum

re - cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum

re - cti - o - nem mor - tu - o - - - - - rum

7b 7b 7 6 4 6 9 4+

5b 5b 4+

○ Verdopplung regelwidrig

Die musikalische Würdigung im Nekrolog auf Johann Sebastian Bach beginnt mit dem Satz: „Hat jemals ein Componist die Vollstimmigkeit in ihrer größten Stärke gezeigt; so war es gewiß unser seeliger Bach“.<sup>22</sup>

Es war vermutlich wiederum Agricola, der nicht nur diesen Satz formulierte, sondern insgesamt den Würdigungs-Abschnitt des Nekrologs verfaßte, während der biographische Teil von Carl Philipp Emanuel Bach stammte. Am Beginn der Würdigung wird nicht etwa Bachs bewundernswerte Beherrschung der Mehrstimmigkeit beziehungsweise Polyphonie an sich angesprochen, vielmehr ist mit dem Begriff Vollstimmigkeit speziell die Komposition mit fünf und mehr Stimmen gemeint. Innerhalb des polyphonen Satzes galt also der Sonderfall ebendieses vollstimmigen Satzes als ein besonders charakteristisches Merkmal der musikalischen Kunst Bachs, für das keine Parallelen aufzuweisen waren. Damit wird deutlich Bezug genommen auf einen Aspekt der Bachschen Musik, den seine Schüler und wohl auch der Komponist selbst als besonders wesentlich für deren Eigenart betrachteten. In ebendiesem Zusammenhang gehört das von Agricola und Kirnberger überlieferte Regelwerk für den fünfstimmigen Satz, das der Komponist als *Regula Joh. Seb. Bachii* mit Recht für sich beanspruchte. Diese stellte jedoch kein Werkstattgeheimnis dar, sondern erweist Bachs rationales Bemühen um die theoretischen Grundlagen seiner Kunst und zugleich die wissenschaftliche Ethik eines Lehrers, für den die Weitervermittlung seiner Erkenntnisse keine Nebensache war.

Beispiel 3

Kirnberger

Agricola

<sup>22</sup> Dok III, S. 87.

7

b7

8 5 8 3 5 8 5 3

7

9

9 8

#2

8 selten

3

nicht gut. nicht gut.

9

nicht gut. nicht gut.



# Johann Sebastian Bachs Besuche in der Residenzstadt Gera

Von Michael Maul (Leipzig)\*

## 1. Dokumentation

Der Besucher der 1720 fertiggestellten und nach 1780 wiederaufgebauten Kirche St. Salvator in Gera findet an der Nordseite des Kirchenschiffes eine Gedenktafel aus dem Jahr 1955, die an die Prüfung der von Johann Georg Fincke<sup>1</sup> erbauten Orgeln in dieser und der 1780 beim großen Stadtbrand ebenfalls zerstörten Stadtkirche St. Johannis durch Johann Sebastian Bach erinnert. Die Tafel weist darauf hin, daß der Thomaskantor beide Orgeln am 4. Juni 1725 spielte.

Die Tatsache selbst ist der Bach-Forschung schon seit langem bekannt, allerdings mit einer abweichenden Datierung. Hans Löffler machte im Bach-Jahrbuch 1924 erstmals auf Bachs Geraer Aufenthalt aufmerksam und nannte als Tag der Examination und feierlichen Einweihung den 3. Sonntag nach Trinitatis 1724 (25. Juni).<sup>2</sup> Seine Darstellung beruhte offensichtlich auf den Aufzeichnungen des Geraer Zeugmachers Carl Gottfried Felbrig aus der Zeit um

---

\* Die vorliegende Studie gehört zu den Erträgen eines Forschungsprojektes zur systematischen Erschließung von musikgeschichtlich relevanten Aktenbeständen in kirchlichen, kommunalen und staatlichen Archiven Sachsens, Sachsen-Anhalts und Thüringens, das von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. und dem William H. Scheide-Fonds des Bach-Archivs Leipzig gefördert wird. Die Ausführungen verstehen sich als Grundstein für eine in Vorbereitung befindliche Arbeit zur Musikpflege in Gera während des Barock. Für die Unterstützung bei meinen Recherchen und die Ermöglichung der Einsichtnahme in teils nur bedingt zugängliche Archivmaterialien möchte ich mich an dieser Stelle bei Herrn Sven Klein (Kreiskirchenamt Gera) und Frau Ute Lampe (Landeskirchenarchiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Thüringen Eisenach) bedanken.

<sup>1</sup> Zum aktuellen Forschungsstand über Biographie und Werk des Saalfelder Orgelbauers Johann Georg Fincke (geb. 1680 in oder bei Jena, begr. 26. 5. 1748 in Saalfeld) siehe T. Sterzik, *Der Saalfelder Orgelbauer Johann Georg Fincke*, in: Landkreis Saalfeld-Rudolstadt Jahrbuch 1997, hrsg. vom Landkreis Saalfeld-Rudolstadt, S. 74–79. Die Disposition der Orgel an St. Johannis ist wiedergegeben bei J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Bd. I, S. 229f.

<sup>2</sup> H. Löffler, *Joh. Seb. Bach in Gera*, BJ 1924, S. 183–185; zur Johanniskirchenorgel im Kontext der „Bach-Orgeln“ siehe W. David, *Johann Sebastian Bach's Orgeln*, Berlin 1951, S. 57.

1790, der in dem Faszikel „Von der hiesigen Haupt- oder Kirche Sct: Johannis des Täufers“ seiner Chronik entsprechend berichtet.<sup>3</sup> Dieser Bericht, bereichert um undatierte Abrechnungen in der Geraer Gotteskastenrechnung 1724/25 und nur abschriftlich bei Felbrig wiedergegebene Reisekostenausgaben aus der (nicht erhaltenen) Kämmererechnung<sup>4</sup>, fanden Eingang in die *Bach-Dokumente*<sup>5</sup>; das Kapitel Bach in Gera war damit vorerst abgeschlossen.

Felbrigs Bericht scheint allerdings schon kurz nach seiner Niederschrift nicht unumstritten gewesen zu sein, denn zumindest zwei Benutzer seiner Chronik notierten wohl im frühen 19. Jahrhundert am Rand des Berichtes zur Johanniskirchenorgel bisher nicht mitgeteilte Alternativdaten für die Einweihung. Zunächst wurde die Sonntagsangabe auf „2. [p. Trinit.]“ korrigiert, was allerdings zusätzlich eine Verbesserung des Kalenderdatums auf den 18. Juni 1724 erfordert hätte, und eine spätere Hand notierte schließlich flüchtig an den Rand „1. Dom. 3. VI.“<sup>6</sup>

Die neuerliche Überprüfung der nur spärlich aus der Zeit vor dem großen Stadtbrand 1780 überlieferten Geraer Archivalien brachte nun eine Reihe ergänzender Materialien ans Licht, die es erlauben, Bachs Reise nach Gera und

---

<sup>3</sup> Stadtarchiv Gera, Nr. 5623 (*Fasciculus, worinnen, enthalten von den geraischen gelehrten Stadtkindern, gesamlet von C.G. Felbrig*), S. 749: „Im Jahr 1722. den 25<sup>sten</sup> Junij wurde die Orgel welche im Jahr 1646. war gesetzt worden, abgebrochen, und eine schönere und größere gebauet, dieselbe wurde das folgende 1724<sup>ste</sup> Jahr fertig. Sie ist von dem berühmten Orgelbaumeister Joh: Georg Fincken dem älteren, aus Saalfeld gebauet, von dem berühmten Cantor und Capellmeister Bach Sen: auf der Thomasschule zu Leipzig den 25<sup>sten</sup> Junij als Dom: 3. p. Trinit: examiniret, approbiret und eingeweihet worden. Nach Fertigung dieser Orgel wurden noch zwey besondere Register darinnen angebracht, als eins mit Cymbeln, wo außen an der Orgel zwey Sterne herum liefen wenn an Hohen Festtagen das Lied gesungen: Lobt Gott in seinem Heilighthum etc: und überhaupt der Vers Lobt Gott mit hellen Cymbeln fein, angestimmt wurde. Das andere Register war vox humana. Diese Orgel war mit schöner Bildhauerarbeit gezieret, oben stand auf einen Postement der König David mit der Harfe ingleichen befanden sich oben Engel mit blaßenden Instrumenten. Die Ausstaffierung dieser Orgel geschahe im Jahr 1726. von dem Kunstmahler Herrn Nicken, welcher aber auch bey Vollendung dieser Arbeit seinen Tod fand. Derselbe sahe am 2ten Nov: als den Sonnabend vor dem 20sten Trinitatissontage Nachmittags unterwährenden Beichtsitzen auf der hinteren Seite nach der Canzley zu noch etwas Mangelhaftes, steigt auf dem Gerüste auf einen Stuhl, bekommt im Aufwärtssehen das Uebergewichte und stürzt herunter in die Weiberstühle, bey dem Epitaphio der Gemahlin Herrn Heinrich des Jüngeren Reußen auf dem Kopf, daß das Gehirn in der Kirche herum gespritzt ist, und also auf der Stelle tod blieb.“

<sup>4</sup> Ebenda, S. 773 und 778.

<sup>5</sup> Dok II, Nr. 183 und 183a.

<sup>6</sup> Stadtarchiv Gera (wie Fußnote 3).



seine erste Abnahme einer großen städtischen Orgel nach Antritt des Thomaskantorats erneut zu würdigen.

Akten über den Verlauf des Orgelbaus, die auch Bachs Gutachten enthalten haben dürften, sind leider nicht mehr vorhanden. Sie werden schon 1780 mit einem Großteil des Ratsarchivs und der Johanniskirche verbrannt sein.<sup>7</sup> Wesentlich besser ist die Überlieferung in den Beständen des Geraer Konsistoriums, die die musikgeschichtlich aufschlußreichen Akten zur Besetzung der städtischen Kantoren- und Organistenstellen enthalten, denn die Institution verwaltete das Patronatsrecht der Grafen. Eine dort geführte Akte zum Orgelbau an der Johanniskirche enthält zwar Dokumente zur älteren Compenius-Orgel und deren prächtiger und vergleichsweise kostspieliger Einweihung durch Samuel Scheidt im November 1647.<sup>8</sup> Nach einem Gutachten aus dem Jahr 1690 über die Mängel der alten Orgel, verfaßt vom Figuralcantor Andreas Gleich und dem Stadtorganisten Justus Weinmann, finden sich aber erst wieder Notizen über Defekte an der Fincke-Orgel aus dem Jahr 1739.<sup>9</sup> Den Bauverlauf dieser großen dreimanualigen Orgel bilden partiell lediglich die ebenfalls hier überlieferten Gotteskastenrechnungen ab, zu denen von der Bach-Forschung bisher nicht ausgewertete originale Quittungsbände erhalten geblieben sind. Willkommene Ergänzungen, insbesondere was chronologische Fragen und die „unbekannte und unerklärliche Größe“<sup>10</sup>, den Orgelbauer Johann Georg Fincke, betrifft, liefert zudem die Bauakte zur bis heute erhaltenen Fincke-Orgel in der Stadtkirche zu Neustadt a. d. Orla.<sup>11</sup>

Auf der Basis dieser Dokumente stellt sich zum einen heraus, daß die in Dok II, Nr. 183a aufgezeichnete Kostenabrechnung nicht in das Jahr 1724 gehört, sondern genau ein Jahr später anzusetzen ist, und daß außerdem

<sup>7</sup> Im Archiv des Stadtkirchenamtes haben sich zumindest ein Faszikel zu dem von Felbrig mitgeteilten tragischen Unfall des Malers Johann David Nicken (Sign. A VII-1a) und die Unterlagen zur 1788 erbauten Schätlich-Orgel in St. Salvator (Sign. A IV-2a) erhalten.

<sup>8</sup> Thüringisches Staatsarchiv Greiz, *Konsistorium Gera* [im Folgenden: TSAGr, KonsG], *Fach 23, Nr. 3* (*Nachricht die reparirung des Chor-Gewölbes und Orgel bey hiesiger Stadt-Kirche betr. 1598–1739*), unpaginiert.

<sup>9</sup> Als Grund für die Schäden an den Pfeifen wird Verstaubung in der Orgelkammer genannt. Mit der Reparatur sollte der Meeraner Orgelbauer Christian Ernst Friderici betraut werden.

<sup>10</sup> F. Friedrich, *Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben – Werk – Leistung*, Leipzig 1989, S. 81.

<sup>11</sup> Stadtarchiv Neustadt a. d. Orla, *Cap. VIII Nr. 28* (ohne Titel, Orgelbau 1719–1754 betr.); ergänzend dazu auch Archiv der evangelischen Landeskirche Thüringen Eisenach [im folgenden: LKATH], Bestand *Ephoralarchiv Neustadt, N. 252* (*Acta, Die Erbauung einer neuen Orgel in hiesiger Stadtkirche, und die Aufbringung der dazu erforderlichen Kosten betr. 1724*).

Finckes Bautätigkeit, wie auch allem Anschein nach Bachs Auftreten als Gutachter, für Gera umfangreicher gewesen sein dürften, als bislang angenommen. Beginnen wir aber mit der Aufarbeitung der sich aus den Rechnungen ergebenden Schlußfolgerungen in chronologischer Form.

Spätestens 1721 scheint Fincke den Bau der Orgeln in Angriff genommen zu haben, denn sein Werkzeug wurde im November dieses Jahres aus seiner Heimatstadt Saalfeld nach Gera transportiert.<sup>12</sup> Als Berater des Bauvorhabens in beiden Kirchen fungierte von Beginn an der „Gräfl. Cammer Secretarius H Heiler“, der „zum Recompens [...] wegen seiner vielen Mühe sowohl bey der Orgel zu St Salvator alß auch iezigen Neuen Werck.“ 1721/22 ein Honorar erhielt.<sup>13</sup> Er wird uns weiter unten noch beschäftigen.

Der Wortlaut der zuletzt zitierten Formulierung legt die Annahme nahe, daß Fincke zunächst die kleinere Orgel in der Salvatorkirche<sup>14</sup> fertigstellte, bevor er den Bau in der größeren Stadtkirche begann. Erst für den Sommer 1722 teilt Felbrig schließlich den Abriß der Compenius-Orgel in St. Johannis mit. Ein ähnliches Bild ergibt sich auch anhand einer Aktennotiz im Zusammenhang mit den Planungen einer Orgelreparatur in Neustadt.

Am 10. April 1722 hatte Fincke bereits von Gera aus dem Neustädter Rat seine Dienste angeboten und versichert, „daß ohne Ruhm zu sagen meine Kunst ex Fundamento erlernet, und keinen etwas hinaus geben, auch einen jeden wegen meiner Arbeit Red und Antwort geben will [...]“<sup>15</sup>. Am 22. Dezember 1723 gab er schließlich während einer Unterredung über den nun anvisierten gänzlichen Neubau der Neustädter Stadtkirchenorgel zu Protokoll, daß er dafür bestimmte Eichenholzbalken benötige,

„dergl. zu dem bereits unter Händen habenden Orgelbau in der Stadtkirchen zu Gera [verwendet habe], alwo er außer dessen vorhin zwene neue Orgeln und zward die eine in der Hochgräffl: Capellen auf dem Schlosse, die andere aber in der Stadt, in der vor 3. Jahren erbauten Neuen Kirchen verfertigt mit der iezigen aber noch zur Zeit nicht vollkommen zu stande sey [...]“<sup>16</sup>

<sup>12</sup> TSAGr, KonsG, *Fach 28, Nr. 33 (Jahres-Rechnung über alle und iede Einnahme und Außgabe Des Gemeinen Kirch- und Gottes-Kastens bey hiesiger Stadt Gera von Luciae Anno 1721. bis wieder Luciae Ao. 1722. [...])*, fol. 44v. Der Abrechnungsbeginn zu Luciae wurde auch in den folgenden Jahren beibehalten.

<sup>13</sup> Ebenda, fol. 45r.

<sup>14</sup> Über die Gestalt der Fincke-Orgel an St. Salvator liegen keine Informationen mehr vor. Auch die Geraer Chronisten Ferdinand Hahn (*Geschichte von Gera und dessen nächster Umgebung*, Gera 1855, Bd. II, S. 747f.) und Ernst Kretzschmer (*Kirchen der Stadt Gera*, Manuskript um 1948 im Kreiskirchenamt Gera, S. 68) datieren die Fertigstellung dieser Orgel vor dem Baubeginn an der Johanniskirche.

<sup>15</sup> SA Neustadt (wie Fußnote 11), fol. 6.

<sup>16</sup> Ebenda, fol. 22–23.

Aus dieser Notiz geht nun einwandfrei hervor, daß der Orgelbau an St. Salvator bereits beendet war, und daß Fincke noch eine andere Orgel in Gera fertiggestellt hatte, nämlich in der Kapelle zu Schloß Osterstein. Vermutlich sind beide Orgeln als die eigentliche Probe für Fincke anzusehen, bevor man ihn mit dem Bau der weitaus größer dimensionierten Stadtkirchenorgel beauftragte.

Über die Bezahlung des Orgelbauers finden sich laut der Rechnungslegung des Geraer Gotteskastens nur Einträge im Zusammenhang mit dem Bau in der Johanniskirche. Nach dem Rechnungsbuch 1721/22 hatte man vereinbart, daß Fincke zunächst 200 Taler Vorschuß „wegen des zufertigenden Neuen Orgell-Wercks“ an der Stadtkirche erhielt, „welches nach Gnädigster Herrschafft Willen, der Rath ihme gegen 1600. thlr. nebst der alten Orgel“<sup>17</sup> in einzelnen Raten bis Martini 1724 auszahlen sollte. Demnach war die Fertigstellung der Orgel an St. Johannis zunächst für Herbst 1724 geplant gewesen. Die beiden folgenden Rechnungsbücher 1722/23<sup>18</sup> und 1723/24<sup>19</sup> enthalten lediglich Abrechnungen mit in den Orgelbau involvierten Handwerkern. Eine Fertigstellung der Orgel im Sommer 1724 geht daraus eindeutig nicht hervor. In einem weiteren Brief Finckes an den Neustädter Rat aus dem Jahr 1724 prognostiziert dieser die Fertigstellung seiner Arbeiten in Gera entsprechend dem Kontrakt für Advent dieses Jahres. Im Kern wird die Orgel zu diesem Zeitpunkt auch fertiggestellt gewesen sein, denn am 23. Dezember quittiert der Bildhauer David Häbler<sup>20</sup> erstmals Arbeiten zur Ausgestaltung des Werkes,<sup>21</sup> und bis zum 19. Januar 1725 war das Baugerüst bereits vollständig abgebaut.<sup>22</sup> Am 11. Juni bestätigte Fincke schließlich den Empfang der letzten Rate<sup>23</sup> und wechselte bereits Ende des Monats nach Neustadt, um sich seinem nächsten Projekt zuzuwenden<sup>24</sup>. Damit ist die eigentliche Fertigstellung und Abnahme

<sup>17</sup> TSAGr (wie Fußnote 12), fol. 44v–45r.

<sup>18</sup> TSAGr, KonsG, *Fach 28, Nr. 34*, fol. 46v–51r.

<sup>19</sup> TSAGr, KonsG, *Fach 28, Nr. 35*, fol. 43v–48r.

<sup>20</sup> Zum Wirken des aus Rochlitz stammenden Bildhauers Häbler (gest. 1729) in Gera vgl. K. Degen, *Geraer Bildhauer des Barock*, Gera 1949 (Geraer Reihe. Heft 3.), S. 21f. und 72.

<sup>21</sup> TSAGr, KonsG, *Fach 29, Nr. 38, Cap. XIV*, Beleg Nr. 2.

<sup>22</sup> Ebenda, Beleg Nr. 3.

<sup>23</sup> Ebenda, Beleg Nr. 19.

<sup>24</sup> Am 30. Juni berichtete der Neustädter Rat an das Leipziger Konsistorium, daß Fincke „nunmehr mit seinen darzu nöthigen Gehülfffen und Geräthe sich alhier eingefunden und mit Gott den anfang zu der Erbauung zu machen gesinnet“ (SA Neustadt, wie Fußnote 11). Auflagen des Konsistoriums hinsichtlich der Finanzierung des neuen Werks verzögerten den endgültigen Baubeginn jedoch noch bis Juli 1726; 1728 war die Neustädter Orgel fertiggestellt und der Rudolstädter Hoforganist Nikolaus Vetter attestierte ihrem Erbauer: „Opus comendat Artificem“ (ebenda, fol. 106).

der Orgel eindeutig erst für 1725 dokumentiert. Bereits am 30. April 1725 schickten die Kirchvorsteher als Verwalter des Gotteskastens einen Brief an „Mr. Bachen nach Leipzig“<sup>25</sup> – zweifellos die Einladung zur Orgelprüfung – und exakt einen Monat später erfolgte eine Meldung an die „Gnädigste Herrschafft“ auf Schloß Osterstein „bey H. Bachs Hierkunfft“.<sup>26</sup>

Über Bachs Aufenthalt in Gera lieferte die Übersicht im Gotteskastenrechnungsband (Dok II, Nr. 183a) und das weitgehend darauf zurückgehende Exzerpt bei Felbrig (Dok II, Nr. 183) nur vage Informationen. Das Bild hellt sich allerdings anhand der zum Gotteskasten gehörigen drei Quittungen deutlich auf, obwohl sie leider – wie bereits bei Samuel Scheidts Anwesenheit praktiziert – nicht vom Examinator selbst, sondern vom Kastenvorsteher ausgestellt und unterzeichnet wurden (siehe Anhang I). Demnach ist Bach spätestens am 30. Mai vormittags in Gera eingetroffen und hat die Heimreise am 6. Juni angetreten. Für das auf der eingangs erwähnten Gedenktafel angegebene Datum der feierlichen Orgelweihe am 4. Juni ergeben sich anhand der neuen Dokumente keine Anhaltspunkte, zumal auch einiges für die Einweihung im Rahmen des sonntäglichen Gottesdienstes spricht und diese daher für den 3. Juni als den 1. Sonntag nach Trinitatis anzusetzen wäre.<sup>27</sup> Daß Bach das Orgelwerk „von ganz ungewöhnlicher Größe“ tatsächlich für höchst gelungen erklärt haben soll, muß mit Zurückhaltung betrachtet werden, denn dieses Urteil findet sich erstmals in Ferdinand Hahns Stadtchronik von 1855.<sup>28</sup>

Nach der Abrechnung der Zehrungskosten (Nr. 16) zu urteilen, dürfte Bach bei der Reise von zwei Personen begleitet worden sein. Hier kommt zum einen der vierzehnjährige Wilhelm Friedemann in Frage.<sup>29</sup> Außerdem spricht einiges dafür, daß er auch von seiner Frau Anna Magdalena begleitet wurde: So drängt sich bei der Betrachtung der beiden Quittungen zu den Verpflegungskosten (Nr. 16 und 17) die Frage auf, wo und auf wessen Kosten Bach am 1. und 2. Juni speiste, denn erst am Abend des 2. Juni wird sein Aufenthalt wieder aus städtischen Kassen bezahlt. Denkbar wäre daher, daß er die Reise mit einem

<sup>25</sup> TSAGr, KonsG, *Fach 28, Nr. 36*, innerhalb der Rubrik „Außgabe Bothenlohn“ (fol. 51 v): „I. [gr.] einen Brief an Mr. Bachen nach Leipzig den 30. April. [1725].“

<sup>26</sup> Ebenda: „I. [gr.] einen Brief an Gnädigste Herrschafft bey H. Bachs Hierkunfft, den 30. Maji.“

<sup>27</sup> Möglicherweise hatte der zweite Korrektor von Felbrigs Bericht dieses Datum ebenfalls als Einweihungstermin im Blick, obwohl er die Jahresangabe nicht verbesserte.

<sup>28</sup> Siehe Hahn (wie Fußnote 14), S. 747f.

<sup>29</sup> Eine freilich vage Unterstützung dieser These liefert Wilhelm Friedemann Bachs Schulheft II (Bachmuseum Eisenach), das keine datierten Eintragungen aus den Sommermonaten 1725 enthält (vgl. C. Freyse, *Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs*, BJ 1951–1952, S. 105–111).

Gastspiel in der Residenz von Heinrich XVIII. von Reuß Gera jüngere Linie auf Schloß Osterstein bei Gera verbunden hat, schließlich war er im Sommer 1721 bereits bei einem Besuch am Hof von Heinrich XI. von Reuß Schleiz allem Anschein nach für kurze Zeit auch in Gera zu Gast gewesen.<sup>30</sup> Bei einer Neuauflage dieses Gastspiels könnte seine Frau – wie schon 1724 in Köthen – als Sängerin beteiligt gewesen sein.

Indirekt wird der Besuch auf Schloß Osterstein auch durch die von Heiler übermittelte gräfliche Zahlungsanweisung an den Geraer Kirchenkasten-vorsteher (Nr. 15) bestätigt, denn das an Bach zu übermittelnde „Adjeu“ und der warmherzige Ton des Schreibens legen den Gedanken an ein voraus-gegangenes Treffen nahe. Jener Heiler darf allerdings auch als die eigent-liche Kontaktperson zu Bach angesehen werden, denn wie weiter oben gezeigt, war der gräfliche Kammersekretär als Betreuer der städtischen Orgelbauten bereits 1722 entlohnt worden. Ob er schon längere Zeit mit dem Thomas-kantor in Verbindung stand, und ob auf ihn die Initiative zurückging, Bach als Gutachter für die Orgelbauten zu gewinnen, läßt sich schwer beurteilen, da aufgrund der weitgehenden Vernichtung der gräflichen Hausarchive der Residenzen Gera und Schleiz nahezu keine Aussagen über deren Hofhaltung mehr möglich sind. Die Geraer Hofkapelle im Barock ist daher heute im Grunde ein „weißer Fleck“ in der musikgeschichtlichen Topographie Mittel-deutschlands. In den wenigen vor 1945 angefertigten Arbeiten, die die reuß-ische Residenzstadt tangieren, kommt Heilers Name jedenfalls nicht vor. Als besonders glücklich ist deshalb der Umstand zu werten, daß sich einige in diesem Zusammenhang aufschlußreiche Dokumente eher zufällig in dem bereits um 1930 nach Eisenach gelangten Aktenbestand des Geraer Super-intendenturarchivs erhalten haben. Sie übermitteln wichtige Materialien zur Hofkapelle Heinrichs XVIII. und informieren über ein weiteres Geraer Projekt Johann Georg Finckes, den bereits angedeuteten Orgelbau in der Schloß-kirche.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Bachs Reise nach Schleiz vom 7. bis 13. August 1721 ist rechnungsmäßig belegt in Dok II, Nr. 107. Der Ausgabeposten innerhalb der Schleizer Hofhaltungsrechnung „20 Gr Passagegeld von hier nach-her Gera wegen des H. Capellmeisters Bach [...]“ legt den Besuch der Geraer Residenz nahe und kann kaum als Kostenzuschuß für die Rückreise nach Köthen verstanden werden.

<sup>31</sup> Die nachstehend herangezogenen Akten zur Schloßkirche und den Kapellmusikern finden sich in dem genannten Bestand unter der Rubrik „Spezialia Untermhaus“. Offensichtlich gelangten die Akten nach Aufgabe der Residenz 1802 und der Einpfarrung der Schloßgemeinde zur Ortschaft Untermhaus in städtischen Besitz und wurden eine zeitlang im Ratsarchiv verwahrt, bevor sie im Zuge der Zentralisierungsbestrebungen der thüringischen Landeskirche um 1930 in das LKATH ab-gegeben wurden.

1719 hatte Heinrich XVIII. den Beschluß gefaßt, die um 1610 von Ezechieel Gretzcher erbaute Orgel<sup>32</sup> in der Kapelle von Schloß Osterstein durch einen Neubau zu ersetzen. Am 19. September dieses Jahres unterzeichnete sein Kapellmeister Gottfried Heinrich Stölzel mit Fincke einen Kontrakt über eine im Kammerton gestimmte Orgel zum Preis von 130 Reichstalern, deren Fertigstellung zunächst für Ostern 1720 geplant war.<sup>33</sup> Familiäre Schicksalsschläge für Fincke und die nicht fristgemäße Zahlung von Abschlägen verzögerten indessen den Abschluß der Arbeit. Von Januar 1720 liegt ein Brief des Orgelbauers an Stölzel vor, in dem Fincke ausführt, daß er sich im vergangenen Dezember wegen verschiedener Probleme im Zusammenhang mit der Orgel brieflich an den Kapellmeister gewandt hätte, ohne eine Antwort zu erhalten<sup>34</sup> – Stölzel hatte bereits im November Gera endgültig Richtung Gotha verlassen, obwohl er eigentlich die Fertigstellung der Orgel in der Schloßkirche noch abwarten sollte.<sup>35</sup> Bekanntermaßen erhielt der Geraer Stadtorganist Emanuel Kegel nun seinen bis zum Amtsantritt Stölzels 1718 geführten Titel eines Kapelldirektors und die an Stölzel abgetretenen Einkünfte für die Unterrichtung der Kapellknaben zurück, weshalb er gemeinhin als Leiter der gräflichen Kapelle von 1720 bis zu seinem Tod im Juni 1724

<sup>32</sup> Disposition in LKATH, Bestand *Ephoralarchiv Gera*, U. 65 (*Acta Den neuen Orgelbau in der Schloß-Capelle alhier zu Gera betr. Anno 1719–20*), unpaginiert.

<sup>33</sup> Ebenda. Die ursprüngliche Disposition nach dem Kontrakt:

„1. Principal 4 Fuß von Zinn ins Gesichte

2. Quintathön 8 Fuß, wovon die zwey grösten octaven schon da seyn, daß große C D F G und die zwey obern octaven aber müßen neu darzu gemacht werden

3. Grobgedackt 8 Fuß }  
4. Kleingedackt 4 Fuß } von Holtze

5. Gemßhorn 4 Fuß }  
6. Quinta 3 Fuß }  
7. Octava 2 Fuß } von metall

8. Mixtur 3 fach }  
9. SubBass 16 Fuß von Holtze“

Das Gehäuse der Orgel existierte bis zur Vernichtung des Schlosses im Jahr 1945. In der stadteschichtlichen Literatur vermutete man eine Entstehungszeit um 1752 (vgl. Kretschmer, wie Fußnote 14, S. 91, und ders., *Geschichte der Stadt Gera und ihrer nächsten Umgebung. Im Auftrage des Bürgerbundes Gera auf urkundlicher Grundlage bearbeitet*, Gera 1926, S. 303f.). Lediglich Degen (wie Fußnote 20, S. 24) datierte den Orgelbau auf der Basis von Hofrechnungen in die Zeit um 1720; ein Foto des Prospektes ebenda, S. 89. Das Werk selbst wurde im 19. Jahrhundert durch den Orgelbauer Poppe erneuert.

<sup>34</sup> Ebenda, Brief vom 11. Januar 1720.

<sup>35</sup> Siehe E. W. Böhme, *Gottfried Heinrich Stöltzel in Gera*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13, 1931, S. 333f.

gilt.<sup>36</sup> Die Orgelbauakte zeigt jedoch, daß er damit nicht zugleich an die Spitze der Hofkapelle zurückkehrte. Vielmehr übernimmt spätestens ab Mai 1720 jener hier erstmals auftretende Kammersekretär Johann Abraham Heiler die Korrespondenz mit Fincke, und in einer im August 1720 im Kontrakt nachgetragenen Erweiterung der Disposition um einen Posaunenbaß wird er ausdrücklich als „Cammer Secretarius und Director musices“ bezeichnet.<sup>37</sup> Über Heilers weitere Lebensstationen ist derzeit nichts bekannt. Weder konnte er als Student in den Matrikeln mitteldeutscher Universitäten nachgewiesen werden, noch wird sein Name in den Registern der städtischen Kirchenbücher Geras erwähnt.<sup>38</sup> Zumindest existieren geringe Anhaltspunkte für seine kompositorische Tätigkeit, denn allem Anschein nach ist er als der Autor von zwei Violinsonaten anzusehen, die 1743 zum Bestand der Zerbster „Concert-Stube“ gehörten.<sup>39</sup>

Mit dem Wissen um einen weiteren, wenn auch vergleichsweise kleineren Orgelbau Finckes, der gleichfalls von Heiler überwacht wurde, stellt sich die Frage, ob auch Bachs erster Geraer Besuch 1721 anlässlich einer Orgelprobe in der Schloßkirche erfolgte,<sup>40</sup> oder diese zumindest Programmpunkt gewesen war. Bachs positives Urteil könnte dann entscheidend dazu beigetragen haben, Fincke für den Bau der großen Orgel an St. Johannis zu verpflichten. Daß, wie Hans Löffler vermutete, der Saalfelder Orgelbauer selbst Bach als Gutachter

<sup>36</sup> Vgl. ders., *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*, Stadtroda 1931, S. 79.

<sup>37</sup> LKATH (wie Fußnote 32), Erweiterung des Kontraktes vom 8. August 1720.

<sup>38</sup> Er ist nicht identisch mit dem 1706 in Seeba bei Meiningen geborenen Johann Heinrich Heil (1732 bis etwa 1741 Geiger in der Eisenacher Hofkapelle, danach in den Hofkapellen von Ansbach und Mirow tätig, ab 1758 Organist an St. Bartholomäi in Zerbst und Cembalist in der dortigen Hofkapelle), der von seinem Schüler Johann Wilhelm Hertel als „ein ehemaliger Schüler von Vater Sebastian Bach“ bezeichnet wird, der „ein treffliches Clavier spielte“ (Dok III, Nr. 888).

<sup>39</sup> *Concert-Stube des Zerbster Schlosses: Inventarverzeichnis aufgestellt im März 1743*. Faksimile mit einem Nachwort von E. Thom, hrsg. von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1983; das Verzeichnis enthält auf S. 154 zwei verschiedene „Violino solo con Cembalo di Heiler“. Daß es sich hierbei um Stücke des in Fußnote 38 genannten Musikers Johann Heinrich Heyl handelt, ist weniger wahrscheinlich, da dieser in den Akten der relevanten Hofkapellen konsequent „Heyl“ genannt wird und auch sein Bewerbungsschreiben nach Zerbst diese Schreibweise zeigt (vgl. Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau, Rep. 15 A IX a, Nr. 275, fol. 8).

<sup>40</sup> Der genaue Fertigstellungstermin der Orgel ist nicht überliefert, dürfte aber nicht lange nach der Erweiterung des Kontraktes im August 1720 anzusetzen sein, da schon Bildhauerarbeiten am Prospekt durch Johann Samuel Nahl für diesen Monat belegt sind (vgl. Degen, wie Fußnote 20, S. 24).

seiner Orgeln engagiert hätte und beide bereits auf eine längere Bekanntschaft zurückblicken konnten, ist nach dem neuen Kenntnisstand höchst unwahrscheinlich.

## 2. Musik am Geraer Hof um 1720

Einen kennenswerten Einblick in das musikalische Repertoire der Geraer Hofkapelle in der Zeit um 1720, mit dem auch Bach bei seinen Besuchen in Berührung gekommen sein dürfte, liefert ein bisher unbekannter und nicht datierter „*Catalogus derer Instrumental Musicalien weltlicher Arien*“ (s. Anhang II).<sup>41</sup> Der Kontext dieses Inventars liefert nur geringe Anhaltspunkte über dessen Anfertigungszeitpunkt, denn die weiteren in der Akte enthaltenen Dokumente beschäftigen sich im wesentlichen mit der Unterrichtung der Kapellknaben durch den Kapelldirektor und umfassen dabei den Zeitraum von 1699 bis 1733. Im Hintergrund steht der bereits erwähnte Streit zwischen Stölzel und Kegel um die Unterweisungsrechte für sechs Gymnasiasten. Unmittelbar nach dem (einen Bogen umfassenden) Inventar findet sich zudem eine wertvolle Aufstellung der Mitglieder der Hofkapelle und eine Übersicht über deren Einkünfte im Jahre 1712, die im Unterschied zu dem Musikalienverzeichnis von einem in Geraer Aktenmaterialien dieser Zeit häufig vorkommenden Kanzleischreiber angefertigt worden ist.

Eine genauere Datierung des Inventars ist daher nur auf der Basis der enthaltenen Musikalien möglich. Im ersten Teil des Verzeichnisses scheinen im wesentlichen gedruckte Notenbestände aufgenommen worden zu sein. Die knappen Beschreibungen einzelner Titel lassen jedoch häufig keine eindeutige Identifizierung zu. Die möglichen Veröffentlichungsdaten beginnen um 1697 (Albinoni und Erlebach), die meisten der Stücke stammen allerdings aus der Zeit um 1710. Wenn es sich bei den 6 Konzerten von Johann Christoph Pepusch tatsächlich um den Amsterdamer Druck seines op. 8 (etwa 1717/18) handeln sollte, so wäre dieser als spätestester Zuwachs zur Sammlung anzunehmen. Eine Entstehungszeit des Inventars um 1718 zu vermuten, also zu Beginn von Stölzels Kapellmeisterstätigkeit, wäre dann naheliegend.

Auffällig ist die starke Präsenz italienischer Violinmusik in Amsterdamer Druckausgaben, sogar ein Londoner Operndruck (Bononcini) gelangte nach Gera.

Innerhalb der handschriftlichen Musikalien offenbart das Verzeichnis einen regen Musikalienaustausch mit der markgräfllich brandenburgischen Hofkapelle in Bayreuth. Sowohl Bayreuther Musiker (Johann Christian Koch)

<sup>41</sup> LKATH-R, Bestand *Ephoralarchiv Gera*, U. 66 (*Acta Den Cappel-Directorem und die Cappel-Knaben betr. Anno 1675 [recte 1699]–1733*), unpaginiert.



sendeten Noten nach Gera, als auch Geraer Kapellmitglieder (Johann Wolf Kaiser, Johann Michael Ochse) schrieben Noten in der brandenburgischen Residenz ab. Ohnehin scheinen in Gera Musikalien der benachbarten thüringischen und sächsischen Residenzen, abgesehen von den Stücken Stölzels und Telemanns, einen verhältnismäßig geringen Umfang eingenommen zu haben. Es überrascht, daß vielmehr Kompositionen aus süddeutschen, speziell fränkischen, badischen und pfälzischen Höfen überwiegen.

Das Inventar wartet zudem mit einem Unikat auf, das das Werkverzeichnis Johann Kuhnau um eine Gattung bereichert. Erstmals ist hier eine Oboen und Hörner erfordernde Ouvertüre des Thomaskantors nachgewiesen, die belegt, daß Kuhnau in Leipzig auch großbesetzte weltliche Instrumentalmusik schuf. Das Stück kann zudem als ein weiterer Hinweis auf dessen verlorenes Opernschaffen angesehen werden.<sup>42</sup>

Selbstverständlich wäre es übertrieben, anhand dieses Inventars in Bachs musikalischem Schaffen eine direkte Beeinflussung oder Reaktion infolge des Besuchs am reußischen Hof zu suchen. Dennoch ist erwähnenswert, daß Wilhelm Friedemann Bach Ende 1722, also wenige Monate nach der ersten Anwesenheit seines Vaters in Gera, eine Ouvertüre „di Stelzel“ in sein Klavierbüchlein eintrug.<sup>43</sup> Es handelt sich dabei allem Anschein nach um die Clavierbearbeitung einer Orchestersuite Stölzels. Angesichts des im Zeitraum zwischen der Anfertigung des Inventars und Bachs Besuch sicherlich weiter angewachsenen Fundus der Geraer Hofkapelle und des damit zu vermutenden größeren Bestandes an (heute verschollenen) Ouvertüren des ehemaligen Kapellmeisters, wäre die Überlieferung im Klavierbüchlein Wilhelm Friedemann Bachs jedenfalls plausibel erklärbar.

Umgekehrt könnte auch die von Georg Heinrich Noah („Hauptkopist I“) angefertigte Abschrift der Inventionen (BWV 772, 773, 780–785)<sup>44</sup>, die Peter Wollny auf dessen Schülerzeit am Geraer Gymnasium (bis 1740) datiert, als Hinweis auf von Bach in Gera hinterlassene Werke gewertet werden.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Denkbar wäre, daß es sich um die Ouvertüre zu der um 1700 entstandenen Oper „Orpheus“ (Aufführungsort unbekannt) handelt; zu Kuhnau Opernschaffen vgl. J. Kuhnau, *Der Musicalische Quack-Salber*, Dresden 1701, Neuausgabe hrsg. von K. Benndorf, Berlin 1900 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts hrsg. von A. Sauer), S. 456 ff., und J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 879.

<sup>43</sup> Siehe NBA V/5 Krit. Bericht (Wolfgang Plath, 1963), S. 59 u. 62.

<sup>44</sup> Weimar, Goethe-Schiller-Archiv, *GSA 431d*.

<sup>45</sup> Siehe P. Wollny, *Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland*, BJ 2002, hier S. 32 f.

### 3. Bachs Geraer Besuch 1725 und der Beginn des dritten Leipziger Kantatenjahrgangs

Aus der Umdatierung von Bachs zweitem Geraer Aufenthalt ergeben sich auch einige kennenswerte Beobachtungen im Zusammenhang mit Überlegungen zu Bachs Leipziger Aufführungskalender. Festzuhalten ist, daß der Thomaskantor erneut – wie schon anläßlich seines Köthener Gastspiels 1724 (um den 18. Juli = 6. Sonntag nach Trinitatis)<sup>46</sup> – seine wöchentliche Kantatenproduktion unterbrochen haben dürfte; die Problematik ist 1725 allerdings eine andere. Die 1724 entstandene Lücke im Choralkantatenjahrgang wurde etwa 1732–1735 durch BWV 9 geschlossen,<sup>47</sup> während die Ursachen für den verspäteten Beginn und die lückenhafte Überlieferung des dritten Jahrgangs noch immer unklar sind.<sup>48</sup> Die Geraer Reise liefert in dieser Diskussion ein weiteres Argument dafür, daß Bach nach der Aufführung von BWV 176 am 27. Mai 1725 und dem damit abgeschlossen zweiten Jahrgang zunächst kein weiteres unmittelbar anschließendes, wiederum am ersten Sonntag nach Trinitatis (3. 6. 1725) einsetzendes Jahrgangsprojekt begann.<sup>49</sup> Ob die Reise indessen – zusammen mit den Textbüchern der „Leipziger Kirchen-Music“ vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis – als Indiz für eine bis zur Aufführung von BWV 168 am 9. Sonntag nach Trinitatis (29. 7.) andauernde Schaffenspause angesehen werden kann, die vielleicht weitgehend mit Kantaten Erdmann Neumeisters in Vertonungen Georg Philipp Telemanns überbrückt worden ist, muß ohne weitere Dokumentenfunde offenbleiben. Auffällig ist zumindest, daß Bach erst nach Abschluß des zweiten Jahrgangs beginnt, gelegentlich längere Reisen zu unternehmen, was zuvor – abgesehen von einem Besuch bei seinem ehemaligen Patron in Köthen – nicht der Fall gewesen zu sein scheint. Zu erwägen wäre daher, ob möglicherweise eine mündliche Abmachung mit dem Leipziger Rat existierte, nach der Bach innerhalb seiner ersten beiden Amtsjahre längere Abwesenheiten untersagt gewesen wären.<sup>50</sup> Das Fehlen von Leipziger Bach-Dokumenten zwischen dem Ende des zweiten Kantatenjahrgangs und der Eingabe an den Kurfürsten am 14. 9.,<sup>51</sup> also in den Sommermonaten 1725, läßt auch

<sup>46</sup> Dok II, Nr. 184.

<sup>47</sup> Dürr Chr, S. 111.

<sup>48</sup> Siehe Dürr Chr, S. 49ff. und W. Hobohm, Neue „*Texte zur Leipziger Kirchen-Music*“, BJ 1973, S. 5–32, bes. S. 30f.

<sup>49</sup> Zur Diskussion siehe Dürr Chr, S. 51 und Hobohm (wie Fußnote 48), S. 31.

<sup>50</sup> In seinem Leipziger Anstellungsrevers mußte sich Bach lediglich verpflichten, „Ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters Erlaubnüß“ sich „nicht aus der Stadt [zu] begeben“ (Dok I, Nr. 92).

<sup>51</sup> Dok I, Nr. 10.

zu Spekulationen ein, ob Bach in dieser Zeit vielleicht noch mehr Reisen unternommen hat; weitere Lücken innerhalb des Aufführungskalenders wären so jedenfalls leichter zu erklären.

## Anhang I

Belege zur

„Jahres-Rechnung über alle und iede Einnahme und Außgabe Des Gemeinen Kirch- und Gottes-Kastens bey hiesiger Stadt Gera von *Luciae Anno 1724*. bis wieder *Luciae Ao. 1725*. [...]“ (Thüringisches Staatsarchiv Greiz, Konsistorium Gera, *Fach 29 Nr. 38*).

„No. 14–15.

WohlEdler

Hochgeehrtester Herr Kirchen-Kasten Vorsteher.

Vornehmer Gönner.

Es ist meines gnädigsten Herrn hochgräfl. Gnaden gnädigster Befehl, daß der Herr *Bach* 30 rthl. zur *douceur* vor gehabte Mühe, und im übrigen die Reysekosten, und die hiesige auslösung genießen solle, welches alles aus dem Kirchen*fisco* zu bezahlen seye, weil das Werck dieselbe eigentl. angehe. Mein *Compliment* bitte ich dem Herrn *Capel* Meister zu machen, und denselben zu sagen, daß ich gegen 6. Uhr würde hinein kommen und mein *Adjeu* nehmen. Die versiegelte Beylage bitte demselben zu überreichen, und ich bin allezeit

E. WohlEdl.

ergebenster Diener

JAHeiler.“

Schloß Gera 4 *Jun*: 1725.

„No. 16.

Beym Hierseyn des Herrn CapellMeister *Bachs* auß Leipzig ist von 30. *Maji*. biß *inclus*. den 6. *Junij*. folgendes verzehret worden.

–	8 gr.	–	v. Speisung den 30. <i>Maji</i> . frühe 3. Persohnen.
–	4 gr.	–	Brandewein.
1 rthl.	6 gr.	–	Mittags selb 5. gespeiset. <i>eodem</i> .
1 rthl.	6 gr.	–	Abends wieder ihr 5.
1 [rthl].	12 gr.	–	Mittags selb 6. den 31. <i>Maji</i> .
2 [rthl].	–	–	Abends selb 8.
	3 gr.	–	Abends den 2 <i>Junij</i> .
1 [rthl].	12 [gr].	–	Mittags selb. 6. den 3. dito.
1 [rthl].	–	–	Mittags ihr 4. den 4. dito
	20 gr.	–	Abends ihr 4. <i>eodem</i> .
	2 gr.	–	Brandewein.

	18 gr.	–	Mittags selb 3. den 5.
	2 gr.	–	Brandewein
	10 gr.	–	Abends.
	18 gr.	–	Mittags den 6.
	1 gr.	–	Brandewein
1 [rthl].	14 [gr].	–	v. <i>Coffee, Thee, Zucker, Brandew. Toback u. Pfeiffen.</i>
2 [rthl].	4 [gr].	8 ø	v. extra Bier.
1 [rthl].	12 [gr].	–	v. <i>Logier.</i>

17 rthl. 8 gr. 8 ø ist bezahlet / 19 fl. 17 gr. 8 pf.

Gera den 6. *Junij*. 1725. JHZschaach<sup>52</sup>."

„No. 17.

S.T.

Herrn Johann Heinrich Zschachen, E.E. Raths Verwanden wie auch KirchKasten Vorstehern alhier habe bey Anwesenheit des Herrn *Cantoris* Bachs von Leipzig folgendes verabfolgen laßen, als:

3. Kannen Moßlerwein d. 30. <i>Maij</i> :	1. thlr.	–	–
4. K. dergl. <i>eod</i> :	1. thlr.	8 gr.	–
2. K. noch dergl.	–	16 gr.	–
2. K. ebenfals dergl. d. 31. <i>Maij</i> :	–	16 gr.	–
2. K. dergl. <i>eod</i> :	–	16 gr.	–
2. K. dergl. -	–	16 gr.	–
2. K. noch dergl. d. 3. <i>Junij</i> :	–	16 gr.	–
2. K. dergl. <i>eod</i> :	–	16 gr.	–
2. K. noch dergl.	–	16 gr.	–
1. K. dergl.	–	8 gr.	–
<i>Summa</i>	7. thlr.	8 gr.	–
	8 fl.	8 gr.	

Gera den 11. *Junij*: 1725.

[Zusatz von späterer Hand:]

Nicolaus Rische

Weinmeister in Gera

## Anhang II

Musikalieninventar der Geraer Hofkapelle

(Landeskirchenarchiv der Thüringischen Landeskirche Eisenach. Bestand *Ephoralarchiv Gera, U. 66, (Acta Den Cappel-Directorem und die Cappel-Knaben betr. Anno 1675 [recte 1699]–1733)*, unpaginiert.

<sup>52</sup> Kirchenkastenvorsteher in Gera.

<i>Catalogus derer Instrumental Musicalien weltlicher Arien</i>	[Titel, Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
12 [recte 10?] Sonaten <i>Bonporti</i>	möglicherweise opus 1 (EA 1696), 2 (EA 1698), 4 (EA 1703), 6 (EA 1705) oder 7 (EA 1707)	A/I/1 B 3643 ff.
12 Sonaten <i>Albinoni</i>	opus 1, EA Venedig 1694; weitere Ausgaben: Amsterdam [1697], Venedig 1704, Amsterdam [nach 1722]	A/I/1 A 698–702
6 Sonaten u. } 6 Concerten } in <i>Partitur</i>	[Albinoni?], wohl opus 4, EA Amsterdam [1708]	A/I/1 A 718 ff.
	[Albinoni?], wohl opus 2, <i>Sinfonie e concerti a cinque</i> , EA Venedig 1700	A/I/1 A 703 ff.
6 Sonaten <i>Mons. Lippe</i> <sup>53</sup>		
<i>Erlebachs Arien</i>	<i>Harmonische Freude Musicalischer Freunde</i> , 1. od. 2. Teil, Nürnberg 1697 od. 1710; bzw. <i>Gott-geheiligte Sing-Stunde</i> , Rudolstadt 1704	A/I/1 E 761–763
<i>Kaisers Cantaten</i>	wohl <i>Musicalische Land-Lust</i> , <i>Bestehend: in Verschiedenen Moralischen Cantaten</i> , Hamburg 1714	A/I/1 K 248
<i>Arien aus dem Roland</i>	Agostino Steffani, Arien aus <i>Orlando generoso</i> , EA Hannover 1690, WA 1696 in Hamburg als <i>Der großmütige Roland</i> . <sup>54</sup>	

<sup>53</sup> Johann Martin Lippe, 1712 als Kammerschreiber und Mitglied der Geraer Hofkapelle belegt (siehe Kapellmitgliederverzeichnis, wie Fußnote 41), blieb insgesamt sechs Jahre in dieser Funktion in Gera, war zum Zeitpunkt der Anfertigung des Inventars aber wohl nicht mehr in Gera beschäftigt (siehe weiter unten); er bewarb sich 1728 als Advokat und Organist an der Trinitatiskirche in Regensburg um das Stadtorganistenamt in Greiz; gest. 1735 in Regensburg; vgl. H. R. Jung, *Geschichte des Musiklebens der Stadt Greiz*, Teil 1, Greiz 1963 (Schriften des Heimatmuseums Greiz, Heft 4.), S. 85 und EitnerQ, Band 6, S. 187.

<sup>54</sup> Vgl. R. Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 203 und 218.

<i>Catalogus derer Instrumental Musicalien weltlicher Arien</i>	[Titel, Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
6 Sonaten <i>Biber</i> [von anderer Hand:], hette solche H Lippe mitgenommen		
9 <i>Arien</i> theils <i>Hugonis</i> <sup>55</sup> theils <i>Künstels</i> <sup>56</sup>		
6 <i>Partien</i> mit 2 Hautb. u. 2 kleinen Waldh		
12 <i>Partien</i> so von dem Culmbachischen Manne erkaufft.		
12 <i>Sonaten a 2</i> <i>Violin in Quart</i>	} <i>Albinoni</i> die verschiedenen Ausgaben von op. 1 erschienen nach EitnerQ sämtlich im Folio-Format	A/I/1 A 698–702
12 <i>Sonaten a 2</i> <i>Viol. in folio</i>		op. 1, EA Venedig 1694 (siehe oben)
4 <i>Ouverturen</i> <i>Pez</i> <sup>57</sup>		
2 <i>Ouv.</i> so von Ihre Hochgräfl. Gn. dem Herrn Graffen von Dettenbach erhalten worunter <i>Craffts</i> <sup>58</sup> <i>Ouert.</i> mit Flöten <i>Hautb.</i> u. <i>Viol.</i>		

<sup>55</sup> Vielleicht Johann Hugo (von) Wilderer (1704/05 geadelt).

<sup>56</sup> Georg Heinrich Künstel (in der Literatur werden verschiedene Vornamen genannt), bis 1683 Hoforganist und zeitweise interimistischer Leiter der Hofkapelle in Ansbach, wo er im Musikalienaustausch mit der Arnstädter Kantorenfamilie Heindorff stand, wohl ab 1683/84 als Stadtorganist und Kapellmitglied in Sondershausen bestellt, gest. 1694/95 als Kapellmeister in Coburg (siehe G. Schmidt, *Die Musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, Kassel 1956, S. 58f. und Brockpähler, wie Fußnote 54, S. 113ff.).

<sup>57</sup> Johann Christoph Pez (1664–1716), 1694–1701 Kapellmeister in Köln, ab 1706 Oberkapellmeister in Stuttgart.

<sup>58</sup> Georg Andreas Kraft (um 1660–1726), Schüler von Corelli, Konzertmeister der kurpfälzischen Kapelle in Düsseldorf bis ca. 1711; aus der Zeit 1687–1706 sind

<i>Catalogus derer Instrumental Musicalien weltlicher Arien</i>	[Titel, Ort, Jahr]	[RISM Nachweise]
6 <i>Concerten Pebusch</i> so von Bareuth kommen	wohl op. 8, [Amsterdam ca. 1717/1718]	A/I/1 P 1260
4 <i>Intraden</i> u. 2 <i>Sonaten Schweizelsberger</i> <sup>59</sup> auch von Bareüth	möglicherweise identisch mit dem verschollenen Druck <i>VI Ouyertures von 2 Violinen, einer Virole u. Baß</i> . <sup>60</sup>	
3 <i>Praeludii Wild</i> <sup>61</sup> .		
40 <i>Menueten</i> mit <i>Hautb</i> u. <i>Waldh</i> .		
5 <i>Ouyerturen</i> von Bareuth erkaufft		
Etliche <i>Arien Bonnoncini</i> aus der <i>Opera Etearco</i>	[Giovanni Bononcini], UA Wien 1707, WA Neapel 1708 u. London 1711; <i>Arien</i> der Londoner Aufführung gedruckt bei Walsh (= Hunter <sup>62</sup> Nr. 75 und 75 a, angekündigt im März 1711 und Nr. 90b, inseriert im Dezember 1714)	

4 *Hautb. sol.* nebst einem *Duett* 1 *Viol.* u. 1 *Hautb.*

die *Egerischen Men.* nebst 2 *Partien*

von ihm Ouyertüren und Ballette zu mindestens 11 Opern Sebastiano Moratellis und Johann Hugo von Wilderers nachweisbar (Art. Georg Andreas Kraft, MGG, Bd. 7, Sp. 1682f.).

<sup>59</sup> Casimir Schweizelsperger (1668–nach 1722), bis 1708 Mitglied der Stuttgarter Hofkapelle, danach Musiker am Ansbacher Hof, 1712–1714 Kapellmeister in Würzburg, 1714–1717 Hofkomponist in Durlach und Karlsruhe, danach als Leiter einer Operntruppe in Coburg und Nürnberg bezeugt; vgl. Art. Casimir Schweizelsperger(er), MGG, Bd. 12, Sp. 398.

<sup>60</sup> Nachgewiesen in WaltherL, S. 560f.

<sup>61</sup> Wohl Johann Hugo von Wilderer, von dem sich bislang keine Werke für Tasteninstrumente nachweisen ließen; allerdings war Wilderer vor seiner Kapellmeister-tätigkeit am kurpfälzischen Hof bis 1697 als Hoforganist tätig gewesen (Art. Johann Hugo von Wilderer, MGG, Bd. 14, Sp. 648).

<sup>62</sup> D. Hunter, *Opera and Song books published in England 1703–1726 – a descriptive bibliography*, London 1997.

- 
- 3 *Concerten* so H. Koch<sup>63</sup> von Bareuth geschickt
- 
- 4 *Ouverturen* so Kaiser<sup>64</sup> in Bareuth abgeschrieben
- 
- 3 *Ouvert. Mons. Tauer*<sup>65</sup>
- 
- 2 *Ouvert.* mit Hautb. u. Waldh. Fuchs<sup>66</sup> u. *Tell*[emann].
- 
- 6 *Ouv.* von *Telem.* so H Koch von Bareuth geschickt
- 
- 1 *Ouv.* von *Kuhnau*<sup>67</sup> mit *Hautb.* u. Waldh.
- 
- 1 Sonat. *Torelli*<sup>68</sup> 1 *Violin*, 1 *Haub.* 2 *Viol.*
- 
- 1 Sonata *Ruggiero*<sup>69</sup> mit 2 kurtzen Trompeten 2 Waldh. 2 *Hautb.* 2 *Violin.* 1 *Viol*
- 
- 6 *Violin sol.* so H Koch von Bareuth geschickt
- 
- 12 *Hautb. sol. Mons. Wideburgk*<sup>70</sup>
- 
- Aria* Es anhet mir
- 

<sup>63</sup> Johann Christian Koch, als „Hoff-Musicus Koch“ in Bayreuth 1697?, 1707 und 1712 nachweisbar (siehe L. Schieder mair, *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus*, Leipzig 1908, S. 14 und 28), dessen gleichnamiger Sohn ist ab 1700 am Weißenfeller Hof tätig und wirkte 1708 bis zu seinem Tod 1737 als Kammermusikus in Eisenach; anlässlich der Hochzeit des jüngeren Koch 1711 in Eisenach erscheint der vollständige Name seines Vaters, des „fürstlichen Cammermusici zu Bayreuth“, im Traubuch (siehe C. Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650–1750*, Dissertation [masch.-schr.], Halle/S. 1975, S. 147); Walther L., S. 343 dürfte die Biographien beider vermengt haben.

<sup>64</sup> Johann Wolf Kaiser, 1712 als Mitglied der Geraer Hofkapelle nachweisbar (siehe Kapellmitgliederverzeichnis, wie Fußnote 41).

<sup>65</sup> Ernst Nikolaus Thauer (gest. 1726), um 1700–ca. 1706 Kammermusikus in Eisenach, dann Hof- und Kammermusikus am Zeitzer Hof, 1711–1726 zugleich Schloßkantor, schrieb zahlreiche Huldigungskantaten für Zeitz (Texte im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, *Loc. 8700–703*; siehe C. Oefner, wie Fußnote 63, S. 184f. und A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Bückeburg und Leipzig 1922) und mindestens einen Kantatenjahrgang (1709 verzeichnen die Rechnungen über den Orgelkasten in Neustadt a.d. Orla den Ankauf eines „Taurischen Jahrgang[s]“; siehe Akten Neustadt, wie Fußnote 11, fol. 15).

<sup>66</sup> Johann Joseph Fux.

<sup>67</sup> Johann Kuhnau.

<sup>68</sup> Giuseppe Torelli (1658–1709), wirkte 1696 bis ca. 1700 als Konzertmeister am Ansbacher Hof (siehe G. Schmidt, wie Fußnote 56, S. 68–73).

<sup>69</sup> Wohl Ruggiero Fedeli (um 1655–1722), 1681–1684? als Kapellmeister am Bayreuther Hof angestellt, ab 1701 Kapellmeister in Kassel, 1712 war er, möglicherweise im Zusammenhang mit der Aufführung der Oper „Radamisto“, erneut in Bayreuth (Schieder mair, wie Fußnote 63, S. 14 und 23).

<sup>70</sup> Matthias Christoph Wideburg (1690–1745), Sohn des Berliner Organisten an der



*Praelud.* Bez.<sup>71</sup> 2 *Hautb.* 2 *Basson.*

15 *Ouverturen Mons.* Garthoff<sup>72</sup>

5 *Ouverturen* mit *Hautb.* u. ~~Waldhörnern~~

3 *Ouv.* mit Waldh.

1 *Ouv.* mit Tromp.

2 *Italianische Arien* aus der Bareuthischen *Opera* mit *Instr.*

Welche Ochse<sup>73</sup> von Bareuth mit bracht

6 *Ouvert. Mons.* Steltzel<sup>74</sup>

1 *Partie* mit *Clarinetten Chalm.* u. Waldh. M. Steltzel

1 *Ouvert.* mit *Viol. Hautb.* Trompeten u. Paucken M. Steltzel

1 *Ouvert.* aus dem *Dis M. Telem.*

Etliche *Partien* mit kleinen Tromp. u. Waldh. und

Etliche mit *Clarinetten Chalm.* und Waldh. nebst

1 *Ouvert.* mit *Chalm. Kegel*<sup>75</sup>

*Violin solo* welches *Mons.* Frantz da gelassen

Marienkirche, Johann Dietrich Wiedeburg, 1709–1711 Studium in Frankfurt/O., 1711–1713 in Köthen und Leipzig tätig, 1713–1715 Vizekapellmeister (nicht Kapellmeister!) in Gera, danach in Hamburg, dort vermutlich Mitglied des Orchesters der Gänsemarktoper, zeitweise wohl Opernkapellmeister, 1720 Mitbewerber um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg (Dok. II, Nr. 102), bekleidete später Kantorenposten in Buxtehude, Bremen, Aurich (hier Hofkomponist) und Altona (siehe J. Wendt, *Matthias Christoph Wiedeburg (1690–1745): Hofkomponist der Fürsten von Ostfriesland – Neue Erkenntnisse zu seiner Biographie*, in: Emdener Jahrbuch für historische Landeskunde Ostfrieslands, Bd. 77, Aurich 1997, S. 68–94). Der von Wendt anhand verschiedener handschriftlicher Lebensläufe erschlossene Zeitraum für seine Tätigkeit in Gera als *vice-director chori musici* (so die relativierende Bezeichnung in einer lateinischen Kurzautobiographie anlässlich seiner Berufung zum Kantorat an der Domschule in Bremen) wird durch das Geraer Kapellmitgliederverzeichnis von 1712 indirekt bestätigt, da hier dessen Name (noch) fehlt.

<sup>71</sup> Wohl Johann Christoph Pez.

<sup>72</sup> David Heinrich Garthoff (gest. 1741), ab 1698 am Weißenfelser Hof nachweisbar, zunächst als Hautboist, ca. 1702 als Hoforganist und später Musikdirektor am Gymnasium (siehe A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911, S. 74).

<sup>73</sup> Johann Michael Ochse, 1712 als Mitglied der Geraer Hofkapelle belegt (siehe Kapellmitgliederverzeichnis, wie Fußnote 41).

<sup>74</sup> Gottfried Heinrich Stölzel.

<sup>75</sup> Emanuel Kegel (gest. 1724), 1691–1693 Stadtkantor in Saalfeld, 1693–1698 Figuralcantor in Gera, ab 1698 Stadt- und Hoforganist in Gera, erhielt 1700 zusätzlich das Prädikat eines Kapelldirektors ebenda.



# Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Sebastian Bach und die „Gedanken über die welschen Tonkünstler“ (1751)

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Unter allen Musikern und Musikgelehrten, die das Glück gehabt haben, Johann Sebastian Bach zu begegnen und aus Gesprächen mit ihm Nutzen zu ziehen, hat Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), ungeachtet mancher einschlägigen Hinweise in seinen Schriften, von seiten der Nachwelt verhältnismäßig wenig Beachtung gefunden. Das Dunkel um seine frühen Jahre, seine schwierigen Lebensumstände während des Siebenjährigen Krieges,<sup>1</sup> die bekannten Anschuldigungen seines früheren Freundes und späteren erbitterten Gegners Kirnberger mögen das ihrige getan haben, um Marpurg ein für allemal an den Rand der Bach-Biographik und -Überlieferung zu drängen. Die Suche nach Resten seiner einst wohl beachtlichen Musiksammlung war erst in jüngerer Zeit von Erfolg gekrönt.<sup>2</sup> Scheinbar aus dem Nichts heraus war ihm 1752 die Aufgabe zugefallen, einen ausführlichen Vorbericht<sup>3</sup> für die Nachauflage der „Kunst der Fuge“ zu schreiben, und wenig später belegte seine zweibändige „Abhandlung von der Fuge“<sup>4</sup> eine dem Zeitgeist nicht eben angepaßte Kennerschaft.

Sein Verhältnis zu Johann Sebastian Bach und dessen ältesten Söhnen<sup>5</sup> in Einzelheiten nachzuvollziehen, dürfte angesichts der spärlichen dokumentarischen Überlieferung schwierig sein und auf absehbare Zeit bleiben. Gleichwohl brauchen die widersprüchlichen Aussagen seiner Zeitgenossen nicht unbesehen weitergetragen oder gar um neue Ungereimtheiten bereichert zu

---

<sup>1</sup> Die bei W. Hitzig, *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig. II. Brief-Autographe von Persönlichkeiten, die vor 1770 geboren sind*, Leipzig 1926, S. 3, verzeichneten über 60 Briefe Marpurgs vom 2. Juli 1755 bis 9. November 1762 sind Kriegsverlust. In einem bei K. E. Henrici, [Lager-]Katalog II. *Autographen und Porträts*, Berlin o. J. (vor 1910), S. 40 Nr. 628, angebotenen Brief Marpurgs vom 14. 12. 1756 an Breitkopf bittet ersterer um Überweisung von „20 r Thlr à decompte“ und ersucht den Adressaten, den Brief zu verbrennen: „und lassen Sie Sich meine Schwachheit nicht zu oft einfallen“. Einige ähnliche Schreiben in der Sammlung der Bibliothèque Nationale Paris.

<sup>2</sup> Vgl. JbSIM 1998, S. 152–154 (P. Wollny) und die Abbildungen bei E. R. Wutta, *Quellen der Bach-Tradition in der Berliner Amalien-Bibliothek*, Tutzing 1989, S. 126f.; BJ 1999, S. 143ff. (Y. Tomita); Dok III, S. 70.

<sup>3</sup> Dok III, Nr. 648.

<sup>4</sup> Dok III, Nr. 655.

<sup>5</sup> Ihnen widmete Marpurg 1754 den zweiten Band seiner *Abhandlung von der Fuge*.

werden. Einige wesentliche Stationen seines Weges, insbesondere zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs, lassen sich jedenfalls mittels kritischer Überprüfung des Vorhandenen dingfest machen.

Frühe Zeugnisse für sein Streben, in der akademischen Welt Fuß zu fassen, stellen zwei Schreiben aus dem Jahre 1737 an den Leipziger Literaturprofessor Johann Christoph Gottsched dar.<sup>6</sup> Der erste Brief, geschrieben am 1. März im altmärkischen Werben (bei Havelberg, am Zusammenfluß von Havel und Elbe) und unterzeichnet „Friedr. Wilh. Marpurg, sonst Melidor. Der Rechte und schönen Wißensch. beflißner“, nähert sich dem zu jener Zeit noch hochangesehenen Leipziger Gelehrten mit vielen Lobreden und Ergebenheitsfloskeln und äußert die Bitte um Förderung sowie Empfehlung an den Verleger Weidemann zwecks Veröffentlichung mitgeschickter Erzeugnisse seiner Muse. Marpurg erwähnt hier eine offenbar gereimte „Sammlung Alt-Märckischer Geburten“, rühmt die erfolgreiche Nutzung von Gottscheds „Critischer Dichtkunst“ und bekennt, er habe schon zuvor „zur Noth ein Hochzeit-Gebetchen zusammenreimen“ können, „als ich mich auf eine benachbarte hohe Schule begab“. Welche „hohe Schule“ damit gemeint sein soll, verschweigt der Brief leider; ob die Mitteilung der Wahrheit entspricht, bleibt ungewiß. Eine Antwort von seiten Gottscheds ließ auf sich warten; so bat Marpurg am 7. Mai, nun vom wenige Kilometer elbabwärts gelegenen „Abendorff, ohnweit Wilsnack“ aus, um Rückgabe seiner Materialien bis Himmelfahrt (30. Mai), da er eine Reise durch Niedersachsen vorhabe.

Ein Jahr später treffen wir Marpurg tatsächlich auf einer „hohen Schule“ an: am 8. Mai 1738 ließ er sich in Jena immatrikulieren. Lange hielt es ihn hier nicht; zur Fortsetzung seines juristischen Studiums wechselte er bereits am 7. Juli 1739 an die Universität Halle (Saale). Die wenig später eingetretene Katastrophe schildert sein Freund und Landsmann, der Kunsthistoriker und Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), in einem Brief an W. von Stosch („Porto d'Anzio den 19. Merz 1767“):<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Universitätsbibliothek Leipzig, *Cod. Ms. 0342*, Bd. IV, 1737/38, Nr. 642 (fol. 26r–30v) und 671 (fol. 87r–88v). W. Suchier, *Gottscheds Korrespondenten* (1910), Reprint, hrsg. von D. Debes, Leipzig 1971, S. 51, bezeichnet Marpurg fälschlich als „stud. jur. & phil.“. Marpurg wohnte zu jener Zeit in der Nähe seines Geburtsortes (vgl. S. 131). Den „Marpurgshof“ hatte die Familie nach dem Tod des Vaters (1731) aufgeben müssen.

<sup>7</sup> *Johann Joachim Winckelmann, Briefe*. In Verb. mit H. Diepolder hrsg. von W. Rehm, Bd. III 1764–1768, Berlin 1956, S. 243f.; gekürzt und bearb. auch schon bei C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig <sup>4</sup>1943, Bd. I, S. 62 (bzw. <sup>1</sup>1866 und 1872).

„Der bekannte Marpurg hatte als ein junger Student ein Pasquill wider einen unbekanntten alten Magister *legens* zu Jena drucken laßen, und da dieser den König auf deßen erster Reise nach Cleve, bey Wechselung der Pferde in Leipzig antraf, gab der König unverzüglich Befehl, den jungen Menschen aufzuheben und nach Spandau zu setzen. Ein Preußischer Major bey dem er sich befand, gab demselben, da der Landreuter erschien, Gelegenheit zu entfliehen, und er flüchtete nach Holland, und von da nach Argenson in der Normandie, wo er sieben Jahre, bis nach geendigten Proceße und nach dem Tode des alten Magisters bleiben mußte. Wenn Marpurg itzo in Berlin ist, wird er die Wahrheit von dem was ich schreibe, bekräftigen.“

Angesichts der nur spärlich fließenden Quellen, insbesondere des Fehlens einschlägiger Prozeßakten, ist eine umfassende Kommentierung dieses Berichtes und eine allseitige Bestätigung seiner Angaben nicht möglich.

Unbekannt bleibt bislang die Identität des „alten Magister *legens*“. Ein eingehender Vergleich der 1743/44 bei Mylius und 1819 bei Spangenberg mitgeteilten Daten liefert allenfalls Näherungswerte, jedoch keine Gewißheit.<sup>8</sup>

Daß König Friedrich II. kurz nach seiner Thronbesteigung mit einer Angelegenheit der Universität Jena, die rechtlich Herzog Wilhelm Heinrich von Sachsen-Eisenach unterstand, behelligt wurde, erklärt sich offenbar aus der Tatsache, daß Marpurg als geborener Altmärker preußischer Untertan war. Wann und wie der „alte Magister *legens*“ Gelegenheit finden konnte, dem König eine Bittschrift zu überreichen oder seine Beschwerde anderweitig anzubringen, ist schwer zu sagen. Die „erste Reise nach Cleve“, wo er schließlich mit Voltaire zusammentreffen sollte, trat Friedrich II. mit seinem Gefolge am 15. August 1740 an.<sup>9</sup> Nach der Übernachtung in Eilenburg versuchte er am Folgetag Leipzig incognito zu erreichen. Jedoch ertönten nach zeitgenössischem Bericht bei seiner Ankunft Salutschüsse und die Studenten bereiteten eine musikalische Huldigung vor. Daher durchquerte der König die Stadt auf direktem Wege, wechselte in der Vorstadt eilig die Pferde und setzte umgehend die Reise Richtung Bayreuth fort. Sollte er zum beabsichtigten Besuch bei seiner Schwester die Route über Weißenfels, Naumburg und Jena, Richtung Saalfeld, Kronach, Kulmbach gewählt haben, hätte der von Marpurg gekränkte „alte Magister“ sein Anliegen auch in Jena vorgebracht haben können.

Den „Preußischen Major“ und den „Landreuter“ wird man sich wohl eher in ländlicher Gegend vorzustellen haben, also etwa in Marpurgs Heimat, der

<sup>8</sup> J. C. Mylius, *Das in dem Jahre 1743 Blühende Jena*, Jena [1743], sowie *Zusätze ... 1744*; J. C. J. Spangenberg, *Handbuch der in Jena seit beinahe fünfhundert Jahren dahingeschiedenen Gelehrten, Künstler, Studenten und andern bemerkenswerthen Personen*, Jena 1819.

<sup>9</sup> *Berliner geschriebene Zeitungen aus dem Jahre 1740*, hrsg. und erl. von R. Wolff, Berlin 1912 (Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins. Heft XLIV.), S. 70f. Vgl. auch R. Koser, *Geschichte Friedrichs des Großen*, Bd. 1–4, Stuttgart 67/1921 ff. (Reprint Darmstadt 1963), Bd. 1, S. 222f.

Altmark. Seine Flucht nach Holland könnte diesen dann durch das nahe und ihm von der 1737 geplanten Reise her vielleicht bekannte Niedersachsen geführt haben,<sup>10</sup> ob auch nach Hamburg und zu dem mit den Verhältnissen in Frankreich gut vertrauten Telemann,<sup>11</sup> bleibt ungewiß.

Ein Ort namens Argenson ist in der Normandie nicht zu ermitteln. Möglicherweise liegt eine Verwechslung mit der gleichnamigen Familie vor, was um so eher erklärlich wäre, als eine nachgelassene programmatische Schrift des René Louis d'Argenson (1694–1757), ungeachtet ihres entschärften Titels „Bemerkungen zur französischen Geschichte“, in den 1760er Jahren in Deutschland einiges Aufsehen erregt hatte.<sup>12</sup> Marpurgs Aufenthaltsort dürfte vielmehr Argentan/Orne gewesen sein, das er vielleicht nach einer Schiffsreise von Holland nach Le Havre beziehungsweise Caen erreicht hatte. Daß er sieben Jahre in Frankreich verbringen mußte, erscheint glaubhaft, doch dürfte er sich in dem etwas abgelegenen Argentan nicht länger als nötig aufgehalten haben und baldmöglichst nach Paris gegangen sein.

Spätestens im Frühjahr 1748 ist er wieder auf deutschem Boden nachweisbar: am 6. April 1748 wird er an der Universität Frankfurt/Oder immatrikuliert. Ein Studium an einer der beiden Landesuniversitäten (Halle oder Frankfurt) war traditionell die Voraussetzung für eine Laufbahn im preußischen Staatsdienst, und Marpurg mußte als inzwischen Dreißigjähriger an seine Zukunft denken.

Über die angrenzenden Jahre liegen nur bruchstückhafte und scheinbar widersprüchliche Nachrichten vor. Den Extremfall liefert kurz nach 1900 Robert Eitners Marpurg-Artikel mit der lapidaren Formulierung:<sup>13</sup>

„Er ... ging 1746 nach Paris, trat als Privatsekretär des Generals Bodenberg ein, verkehrte mit Voltaire, d'Alembert u. Maupertuis und eignete sich die französische Bildung jener Zeit an.“

<sup>10</sup> Eine steckbriefliche Verfolgung, etwa durch Anzeigen in den Berliner Zeitungen, wurde offensichtlich nicht versucht. Für die entsprechenden Erkundungen danke ich Christoph Henzel, Berlin.

<sup>11</sup> Vgl. die reichhaltigen Materialien in *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* [Katalogbuch zur Ausstellung, Magdeburg, 12. März bis 26. April 1998], hrsg. von R.-J. Reipsch und W. Hobohm, Oschersleben 1998.

<sup>12</sup> P. Gessler, *René Louis d'Argenson 1694–1757. Seine Ideen über Selbstverwaltung, Einheitsstaat, Wohlfahrt und Freiheit in biographischem Zusammenhang*, Dissertation, Basel 1957, S. 1–4.

<sup>13</sup> EitnerQ, Bd. VI, Leipzig 1902, S. 339; gleichartige Fehler schon in G. Schillings Encyclopädie, Bd. IV, 1837, S. 555 (S. W. Dehn). Die Unsicherheit reicht bis in die neuesten Marpurg-Artikel in *Neue Deutsche Biographie* (W. Seidel), New Grove 2001 (H. Serwer) und MGG<sup>2</sup> (L. Lütteken).

Hier sind gleichsam alle Unzulänglichkeiten der vorangegangenen Literatur in einem Satz zusammengefaßt.

Als unzulänglich in diesem Sinne erweist sich Ernst Ludwig Gerbers 1790, mithin noch zu Marpurgs Lebzeiten erschienenenes Tonkünstler-Lexikon, in dem es über jenen heißt<sup>14</sup>

„... von dem Leben dieses würdigen Mannes, ... ist weiter nichts bekannt; als daß er sich um 1746 eine geraume Zeit zu Paris aufgehalten und sich daselbst durch häufigen Umgang mit den größten Meistern dieser Nation, vorzüglich gebildet hat. Dann wieder zurück nach Berlin gekommen ist, wo er seit dem Jahre 1749 bis 1763 mit unermüdetem Fleiße“ [schriftstellerisch tätig war].

Die ungenaue Zeitangabe „um 1746“ könnte bedeuten, daß Gerber sich gerade diese sein Geburtsjahr betreffende Jahreszahl eingepägt hat.

Wenig erhellend ist auch, was Gerber 1813 in seinem Neuen Tonkünstler-Lexikon mitzuteilen weiß, da ihm vieles gesprächsweise Bekanntgewordene wieder entfallen ist:<sup>15</sup>

„Nur so viel erinnere ich mich noch, daß er im J. 1718 geboren war, daß er nach seiner Zurückkunft aus Frankreich eine Zeitlang als Sekretair bey einem Minister zu Berlin in Diensten gestanden, und sich später auch einige Zeit in Hamburg aufgehalten hatte, worauf ihm weiterhin die Direktion der Zahlenlotterie übertragen worden war.“

In der Zwischenzeit hatte der aus Berlin stammende und vor 1796 nochmals hier tätige, mit Marpurg in dessen letzten Lebensjahren freundschaftlich verbundene Johann Gottlieb Karl Spazier (1761–1805) eine Aufsatzfolge unter dem Titel „Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste“ veröffentlicht und hier die Bemerkung eingeflochten<sup>16</sup>

„Auch der französischen Sprache und des fr. Styls war er vollkommen mächtig, wozu ihm sein langer Aufenthalt in Paris und sein Posten als Sekretair bey'm General Bodenburg, durch welchen er Umgang mit Voltaire, d'Alembert, Maupertuis u. a. erhielt, verholffen hatte, von welcher Zeit her ihm auch der alte galante Ton übrig geblieben war, ...“.

Spätere haben hieraus entnehmen zu sollen geglaubt, daß Marpurgs Aufenthalt in Paris und die Bekleidung der Sekretärsstelle zu ein und demselben Vorgang gehörten (was Spazier nicht explizit geschrieben hat), und auch den durch einen Hör- oder Gedächtnisfehler entstellten Namen „Bodenburg“ getreulich weitergetragen. Einzig Carl von Ledebur erhob 1861 Einspruch und vermutete – wie sich zeigte, zu Recht – daß es in Wirklichkeit General Rothenburg heißen müsse.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Gerber ATL, Teil I, Sp. 882.

<sup>15</sup> Gerber NTL, Teil 3, Sp. 330.

<sup>16</sup> AMZ II, 1799/1800, No. 33, Sp. 569f.

<sup>17</sup> C. v. Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's*, Berlin 1861, S. 346.

Freilich hätte auch eine solche Berichtigung nicht alle Unklarheiten beseitigen können: Den Namen Rothenburg nennt auch Gerbers Lexikon von 1790, allerdings im Artikel über Christian Gottfried Krause (1719–1770):<sup>18</sup>

„Nachdem er zu Breßlau auf der Schule, und dann zu Frankfurt an der Oder auf der Akademie gewesen war, ...; kam er 1747 als Sekretair bey dem Generallieutenant Grafen von Rothenburg nach Berlin, wo er nach seines Herrn Tode, obige Stellen [Advokat beim Magistrat und den französischen Gerichten zu Berlin] seit 1753 bekleidete.“

Bis auf die (dort fehlenden) Jahreszahlen stimmt dieser Bericht mit einem Artikel über Krause in Johann Adam Hillers „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend“<sup>19</sup> vom 9. September 1766 überein.

Mit „Rothenburg“ ist Friedrich Rudolf Graf Rothenburg (Rottenbourg, Rottembourg) gemeint (geb. 5. September 1710 in Polnisch-Nettkau bei Crossen/Oder, gest. 29. 12. 1751 in Berlin), einer der vertrautesten Freunde und Weggefährten Friedrichs II. Dieser schickte ihn 1744 als „besonderen Bevollmächtigten“ nach Paris, wo er am 4. Juni 1744 ein Bündnis mit dem Herzog von Richelieu abschloß. Bei Ausbruch des Zweiten Schlesischen Krieges zog er mit nach Böhmen und deckte dort Ende 1744 den Abzug der Garnison aus Prag. Am 20. Juni 1745 wurde er rückwirkend zum 18. März 1745 zum Generalleutnant ernannt. Kriegsverletzungen machten ihm in seinen letzten Lebensjahren zunehmend zu schaffen und ließen Reisen immer weniger zu.<sup>20</sup>

Erwartungsgemäß ist Rothenburg auch als Freund und Förderer der Musik hervorgetreten. Benoît Guillemant widmete ihm als seinem Schüler die 1746 in Paris als Opus 1 gedruckten Quartettsonaten für zwei Flöten, Violine und Basso continuo. Auch für Pierre Bucquet ist eine solche Dedikation nachweisbar.<sup>21</sup> Demnach wird Rothenburg auf dem Modeinstrument Querflöte musiziert haben. Daß sein Haus in Berlin Musikern offenstand, ergibt sich aus einer brieflichen Äußerung Christian Gottfried Krauses gegenüber Johann Wilhelm Ludwig Gleim vom 20. Dezember 1747, er, Krause, habe Trios von Carl Philipp Emanuel Bach „schon beim Grafen von Rothenburg kennengelernt.“

<sup>18</sup> Gerber ATL, Teil I, Sp. 753f.

<sup>19</sup> Bd. I, Leipzig 1766, S. 84f.

<sup>20</sup> Allgemeine Deutsche Biographie 29, Leipzig 1889, S. 358f.; vgl. auch Koser (wie Fußnote 9), passim.

<sup>21</sup> [Marburg] in der Dedikation seines *Critischen Musicus an der Spree*. Möglicherweise hat Rothenburg während seiner Bildungsreise in den 1720er Jahren entsprechenden Unterricht erhalten.



Daß Krause spätestens 1747, vielleicht aber auch schon 1746 als Sekretär in den Diensten Rothenburgs stand, ist einem Brief Gleims an Johann Peter Uz (1720–1796) vom 4. Juni 1747 zu entnehmen:<sup>22</sup>

„HE. Krause, Secretair beim Graf von Rothenburg, läßt sich ihnen empfehlen. Er wird sie ehestens zum Richter über einige Gedancken von der musikalischen Poesie machen. Ich habe sie dazu vorgeschlagen, weil sie die Music verstehen“.

Die hier eher zufällig begegnende Erwähnung von Krauses Abhandlung „Von der Musikalischen Poesie“, eines Werkes, das nach dem von Krauses Freunden empfohlenen langsamen Heranreifen erst 1752 im Druck erschien,<sup>23</sup> hilft erklären, warum dort im Kapitel „Vom Gebrauch der Figuren in der musikalischen Poesie“ gelegentlich zu lesen ist<sup>24</sup>

„Herr Bach in Leipzig schiebt in einer gewissen Arie, die Ausrufung, o Heyland, immer zwischen den verschiedenen Theilen und Worten des Textes, wiederholend ein, und schließt auch damit; welches von ganz ausnehmender Wirkung ist“,

und der Thomaskantor hier wie selbstverständlich noch unter die Lebenden gerechnet wird: Die betreffende Passage gehört eben zu den älteren Bestandteilen der „Musikalischen Poesie“ und ist nach dem Tode Johann Sebastian Bachs nicht revidiert worden.

Ein weiterer Berührungspunkt könnte aus der Tatsache resultieren, daß Krause sich zeitweilig am Federkrieg um das musike-vivere-Schulprogramm Johann Gottlieb Biedermanns beteiligte. In der ebenfalls aktuellen Diskussion um die Vorzüge nationaler Stile meldete er sich 1748 mit einer anonymen Programmschrift zu Worte: „Lettre à Mr. le Marquis de B\*\*\* sur la différence entre la musique italienne et française“.

Auf Lebenszeit Sekretär des Grafen Rothenburg zu bleiben, hatte Krause offenkundig nicht vor.<sup>25</sup> Aus Briefen des Freundeskreises geht vielmehr

<sup>22</sup> Schüddekopf (wie Fußnote 41), S. 169.

<sup>23</sup> Vgl. auch D. Gutknecht, *Nachdenken über Musik. Christian Gottfried Krause Von der musikalischen Poesie, 1752*, in: Händel-Jahrbuch 2001, S. 65 ff. Zur Datierung von Krauses Schrift vgl. besonders B. Engelkes Ausführungen in der Festschrift zum 60. Geburtstag Hugo Riemanns, Leipzig 1909, sowie beispielsweise die briefliche Äußerung J. P. Uz' an Gleim vom 3. 7. 1747 (Schüddekopf, wie Fußnote 41, S. 175): „Es wird mir besonders angenehm sein, wenn ich dessen Gedanken von der musikalischen Poesie zu lesen bekomme, ob ich gleich ein schlechter Kenner von der Musik bin“.

<sup>24</sup> Hinweis auf diese Stelle JbSIM 1995, S. 68 (U. Leisinger).

<sup>25</sup> Zu Einzelheiten vgl. J. Beaujean, *Christian Gottfried Krause. Sein Leben und seine Persönlichkeit im Verhältnis zu den musikalischen Problemen des 18. Jahrhunderts als Ästhetiker und Musiker*, Dissertation, Dillingen/D. 1930, und die dort angeführten Briefbelege.

hervor, daß er sich 1749 auf sein juristisches Abschlußexamen vorbereitete und im Mai Hoffnung hatte, Advokat in Berlin zu werden. Nach Ablegung von Prüfungen im August war Krause spätestens im November 1749 „schon zum Advokaten geschworen.“

Im Folgejahr wurde er Mitglied des 1749 gegründeten „Montagsklubs“ und trat damit offiziell in den Kreis um Johann Georg Sulzer, Karl Wilhelm Ramler und Johann Friedrich Agricola ein, zu dem sich in der Folgezeit neben anderen noch Johann Joachim Quantz, Christian Friedrich Voß, Gotthold Ephraim Lessing und Friedrich Nicolai gesellen sollten.<sup>26</sup> Nicht zu den Mitgliedern zählten Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich Graun und auch Friedrich Wilhelm Marpurg,<sup>27</sup> was dem freundschaftlichen Verkehr freilich keinen Abbruch tat.

Entgegen Hillers und Gerbers Mitteilungen ist Krause jedenfalls nicht bis zum Tode Rothenburgs dessen Sekretär geblieben, sondern hat diese Stelle wohl schon im Winter 1748/49, spätestens aber im Frühjahr 1749 aufgegeben.

Daß Friedrich Wilhelm Marpurg die Nachfolge Krauses antrat, ergibt sich aus einem Brief Marpurgs an Meinrad Spieß<sup>28</sup> vom 8. Februar 1755 und der Formulierung, daß „Ich nach meiner Rückkunft aus Franckreich bey des wohlseeligen H. G(ene)ral-Lieutenant Graffen von Rothenberg als Secretair in Dienst gieng“. Anzunehmen ist, daß die Anstellung noch vor dem 4. März 1749 erfolgt ist und Marpurg seine anonyme Wochenschrift „Der Critische

<sup>26</sup> *Der Montagsklub in Berlin 1749–1899. Fest- und Gedenkschrift zu seiner 150<sup>sten</sup> Jahresfeier*, Berlin 1899, S. 111 ff. (Mitgliederverzeichnis).

<sup>27</sup> Bemerkt zu werden verdient, daß Johann Wilhelm Hertel bei der Schilderung seiner Besuche in Berlin 1747/48 und 1750 und der zahlreichen dort geschlossenen Bekanntschaften Marpurg nicht erwähnt (*Autobiographie*, hrsg. von E. Schenk, Graz 1955, S. 33–35, 38 f.). Auch Gleims häufig zitierte Beschreibung der Vergnügungen „bald zu Lande, bald zu Waßer“ in seinem Brief vom 16. August 1758 an Johann Peter Uz erwähnt zwar „Ramler, Leßing, Sulzer, Agricola, Krause . . . , Bach, Graun“, jedoch nicht Marpurg. Den gleichen Befund liefert R. Daunicht, *Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen*, München 1971, passim.

<sup>28</sup> H. R. Jung/H.-E. Dentler, *Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spiess*, in *Studi Musicali* XXXII, 2003, N. 1, hier S. 167. Ob Marpurg wirklich „Rothenberg“ schreibt, bleibt angesichts der nicht immer zuverlässigen Textübertragungen Jungs fraglich. Im selben Brief erwähnt Marpurg verschiedene mit „Herrn Agricola . . . und dem Herrn Finazzi in Hamburg geführte Streitschriften“ (vgl. dazu weiter unten). In seinem vorangegangenen Brief vom 24. 11. 1754 an Spieß äußert Marpurg die Absicht, „von der lutherischen Religion zu der katholischen zu übergehen“; damit hätte er es seinem einstigen Dienstherrn Rothenburg und seinem Freund Winckelmann gleich getan.

Musicus an der Spree“ von einer gesicherten Position aus erscheinen lassen konnte.

Das Rätselraten um die Identität des Herausgebers setzte alsbald ein. Am 16. April 1749 meinte Johann Georg Pisendel (Dresden) gegenüber Georg Philipp Telemann,<sup>29</sup> „das obiger Herr *Secr.* Krause dabey die Feder führe, ob man gleich Herrn Mitzlern oder Herrn Scheibe im Verdacht haben will“.

Mehr wußte Johann Adolph Scheibe aus dem fernen Sonderburg am 6. Januar 1750 – ebenfalls an Telemann – zu berichten, zu einem Zeitpunkt, als der erste und einzige Jahrgang des „*Critischen Musicus an der Spree*“ bereits seinem Ende zuging:<sup>30</sup>

„[Herr Graun] hat mir diesfalls selbst geschrieben, und überdieß einen ganz andern Hauptverfaßer angegeben, als den Herrn Krause. Er nannte ihn Marburg, mit dem Zusatze: er habe in Jena studiert, und sey hernach einige Jahre in Frankreich gewesen.“

Auch über Marpurgs Anstellungsverhältnis war Carl Heinrich Graun informiert. Als Telemann ihn allerdings mit einem Auftrag behelligte, winkte Graun ab (9. November 1751):<sup>31</sup>

„Den Herrn *Criticum* an der Spree, welcher bey dem Graff Rothenburg *Secretair* ist, habe gar nicht die Ehre zu kennen, sonst würde *Dero Commißion* ausgerichtet haben.“

Marpurg hatte mittlerweile, allerdings ohne Preisgabe seiner Identität, den ersten und einzigen Band seines *Critischen Musicus an der Spree* mit einer „Potsdam, den 30. Junius 1750“ gezeichneten Dedikation „dem Herrn Grafen von Rothenburg“ gewidmet. Mit dessen Tod am 29. Dezember 1751 ging das Dienstverhältnis überraschend zu Ende, doch noch drei Jahre später wird es auf der Titelseite einer Abschrift erwähnt:<sup>32</sup>

„Friedrich Wilhelm Marpurgs | *Secretair* bey Ihre Excellenz dem | General von Rothenburg | zu Berlin | oder | des Verfassers des *critischen Musicus* | an der Spree | Abhandlung | von den Manieren | in | der | *Music.* | Jena den 25ten August 1754. | JCSchmidt.“

Daß es mit allen diesen Erwähnungen seine Richtigkeit hat, wird indirekt auch durch eine Anekdote bestätigt, die Marpurg 1786 in seiner *Legende einiger Musikheiligen* referiert:<sup>33</sup> Hiernach fand 1750 im „Hotel des Grafen

<sup>29</sup> Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von H. Große und H. R. Jung, Leipzig 1972, S. 349f.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 329.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 279. Zum geringen Bekanntheitsgrad Marpurgs vgl. Fußnote 27.

<sup>32</sup> SBB, *Mus. ms. theor.* 553.

<sup>33</sup> A. a. O., S. 53f. Vgl. S. Poldauf, *Philidor. Eine einzigartige Verbindung von Schach und Musik*, Berlin 2001, S. 48ff.

Rotembourg“ das legendäre Rencontre statt, bei dem der auf Einladung des Preußenkönigs nach Berlin gereiste François-André Philidor (1726–1795) seine Kunst im Blindspiel demonstrierte und Rothenburg, Keith und Mannstein an drei Schachbrettern zugleich mattsetzte. Marpurgs Insider-Bericht wird hinsichtlich des Datums von der zeitgenössischen Presse bestätigt.

Merkwürdig bleibt bei alledem, daß Marpurg mit seiner Identität so lange hinter dem Berge hielt, obwohl in Berlin schon bald durchgesickert war, mit wem man es bei dem „Critischen Musicus an der Spree“ in Wirklichkeit zu tun hatte. Nicht nur diese Wochenschrift mit ihren mancherlei Bach-Erwähnungen kam unter Marpurgs Pseudonym heraus; gleiches geschah – ebenfalls 1750 – mit der „Kunst das Clavier zu spielen, Durch den Verfasser des critischen Musicus an der Spree“.<sup>34</sup>

Wenn nicht alles täuscht, gehört hierher auch die wortreiche Streitschrift „Gedanken über die welschen Tonkünstler. Zur Beantwortung des im sieben und dreißigsten Stücke der hamburgischen freyen Urtheile befindlichen Schreibens an den Herrn Verfasser des kritischen Musikus an der Spree. Halberstadt, bey Christian Ernst Immanuel Weldige. 1751.“<sup>35</sup>

Der Versuch, die letztgenannte Schrift im Blick auf eine Anzahl übereinstimmender Argumente Johann Adolph Scheibe zuzuweisen und Marpurg damit abzusprechen,<sup>36</sup> kann kritischer Prüfung nicht standhalten. Für eine Autorschaft Marpurgs spricht vor allem die große Zahl – wenigstens 25 – dem Verfasser bekannter und von ihm geschätzter französischer Musiker, unter ihnen der auch anderwärts von Marpurg bevorzugt auf den Schild gehobene *Calvière* (Calvière).<sup>37</sup> Selbst wenn die Annahme einer ad hoc unternommenen Studienreise Scheibes nach Frankreich zuträfe, wäre es für diesen kaum möglich gewesen, sich in relativ kurzer Zeit so profunde Kenntnisse anzueignen, wie es Marpurg während seines offenbar mehrjährigen Asyls in Paris gelungen war.

Für eine Entstehung der „Gedanken über die welschen Tonkünstler“ in Berlin und die Autorschaft eines Berliners spricht auch ein charakteristisches Detail: Bei Gelegenheit einer Erwähnung Franz Bendas (1709–1786) wird dieser als Violinschüler von Konyschek (Prag) bezeichnet, dieser als Schüler eines gewissen Presel und Presel als Schüler des einstmals in der Kapelle

<sup>34</sup> Dok III, Nr. 632.

<sup>35</sup> Dok III, Nr. 642.

<sup>36</sup> K. Köpp, *Johann Adolph Scheibe als Verfasser zweier anonymer Bach-Dokumente*, BJ 2003, S. 173–196.

<sup>37</sup> A. a. O., S. 5 und 7–9; vgl. auch die *Nachricht von verschiedenen berühmten französischen Organisten und Clavieristen itziger Zeit*, in: F. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I/5, Berlin 1755, S. 448 ff.

des ersten Preußenkönigs Friedrich I. tätig gewesenen Forstmeyer.<sup>38</sup> Nicht einmal in der ungemein ausführlichen handschriftlichen Autobiographie Franz Bendas ist diese Filiation so anzutreffen – sie war offenbar nur gesprächsweise in Berlin zu erfahren.

Zu beachten bleiben schließlich Verleger und Verlagsort der Streitschrift. Wenn diese in Berlin entstanden sein sollte, wären auch Druck und Verlag in erster Linie hier zu erwarten. Warum statt dessen nach Halberstadt im Vorharnz ausgewichen worden ist, dürfte kaum endgültig zu klären sein. Äußere Gründe wie Höhe der Kosten oder aber Überlastung der Berliner Druckereien mögen eine Rolle gespielt haben. Vielleicht hatte aber auch Graf Rothenburg seinen Sekretär nur unter der Bedingung angestellt, daß dieser sich aus öffentlich ausgetragenen Polemiken heraushielte, zumindest den eigenen Namen unerwähnt ließe.<sup>39</sup> Bei einem derart nahegelegten Verzicht auf Berlin als Verlagsort war Halberstadt gleichsam die nächste Adresse, jedenfalls seit Gleim hier als Kanonikus am Dom angestellt war und fast täglich mit seinen Freunden in Berlin korrespondierte. An Gleim als Vermittler zu denken, ist – Marburg als Autor der „Gedanken über die welschen Tonkünstler“ vorausgesetzt – besonders deshalb berechtigt, weil er nicht nur wie Marburg aus der Altmark stammte, sondern sogar mit ihm entfernt verwandt war. Marburgs Geburtsort „Seehof in Wendemark“, ein bei Werben/Elbe gelegenes Gut, hieß noch bis wenigstens 1692 „Gleimen-Hof“, wenige Jahre später dann „Marburgshof“.<sup>40</sup> Daß mit Christian Ernst Immanuel Weldige zwar ein williger Verleger gefunden werden konnte, dieser sich jedoch alsbald als überaus windiger Zeitgenosse entpuppte, konnte wohl keiner der Beteiligten ahnen.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> A. a. O., S. 20. Auf eine Zusammenstellung der im ganzen spärlichen biographischen Belege zu den Genannten wird hier verzichtet. Franz Bendas Autobiographie (einschließlich eines an Marburg gerichteten Anschreibens) ist vollständig wiedergegeben bei F. Lorenz, *Franz Benda und seine Nachkommen*, Berlin 1967, S. 138 ff.

<sup>39</sup> Als enger Freund des Preußenkönigs mochte Rothenburg auf Empfindlichkeiten Rücksicht nehmen, die mit Marburgs gelungener Flucht im Sommer 1740 zusammenhängen.

<sup>40</sup> *Beiträge zur Geschichte, Landes- und Volkskunde der Altmark*, Bd. V, Stendal 1925–30, S. 156, 263, 266 f., 269 (E. Wollesen).

<sup>41</sup> Vgl. G. Könnecke, *Hessisches Buchdruckerbuch*, Marburg 1894, S. 258–260, 267–274. Weldiges Anfänge in Halberstadt erscheinen weder hier noch bei D. L. Paisey, *Deutsche Buchdrucker, Buchhändler und Verleger 1700–1750*, Wiesbaden 1988, S. 183. Da Weldige schon am 5. 8. 1751 in Marburg heiratete und hier tätig blieb, werden die *Gedanken über die welschen Tonkünstler* schon vor der Jahresmitte 1751 erschienen sein. Zum Zeitpunkt von C. P. E. Bachs Besuch bei Gleim in Halberstadt (vgl. den Brief des Letztgenannten vom 29. 8. 1751, in: *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz*, hrsg. und erl. von C. Schüddekopf, Tübingen 1899, hier S. 231) dürfte Weldige kaum noch in der Stadt gewohnt haben. In Marburg verlegte

Die geradezu klassische Formulierung, daß „wie Griechenland nur einen Homer, und Rom nur einen Virgil gehabt: So wird Deutschland wohl nur einen Bach gehabt haben“, sollte also auch in Zukunft Friedrich Wilhelm Marpurg zugeschrieben werden. Immerhin urteilte dieser nicht vom Hörensagen – er hatte Bach persönlich kennengelernt und mit ihm insbesondere über Fugen gesprochen, vielleicht auf Initiative Bachs, vielleicht auch weil er selbst eine theoretische Abhandlung plante, ein Gegenstück zu Bachs „praktischer Anweisung“, der „Kunst der Fuge“. Ohne Marpurgs Mitteilbarkeit wären uns Bachs Äußerungen über die „trockenen und hölzernen“ Fugen des einen, die „pedantischen“ Kompositionen des anderen Zeitgenossen nicht überliefert, und auch auf die Beschreibung der Chorfüge „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ und ihrer die kontrapunktischen Künste vergessenden „vortreflichen Deklamation“ müßten wir verzichten.<sup>42</sup> Ob Marpurg den letztgenannten Satz in Leipzig als Kirchenmusik hatte hören können, wissen wir nicht; es wäre denn an eine Visite um den Sonntag Septuagesimae 1747 (29. Januar) oder 1748 (10. Februar) zu denken (1749 fiel dieser Sonntag auf den 2. Februar, das Fest Mariae Reinigung). Möglicherweise ist der Besuch bei Johann Sebastian Bach nicht allzu früh anzusetzen, denn es scheint, als habe Marpurg versucht, den Thomaskantor in die Auseinandersetzungen um die Vorzüge der italienischen beziehungsweise französischen Musik mit hineinzuziehen. Bach hielt sich allerdings bedeckt und zog sich diplomatisch aus der Affäre:<sup>43</sup>

„In allen Arten der Music, in den Musicken aller Nationen giebt es schlechtes Zeug und auch wieder etwas schönes. Dieß ist der Ausspruch des alten Bachs in Leipzig, der gewiß in der Music gelten kann.“

---

er anfänglich juristische und theologische Werke, beispielsweise von J. G. Estor und H. D. Müller.

<sup>42</sup> Dok III, S. 144f. und 146.

<sup>43</sup> *Der Critische Musicus an der Spree*, 27. Stück (2. 9. 1749), S. 218; vgl. *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritftum von 1748 bis 1799*. Eine Dokumentation, hrsg. von H.-G. Ottenberg, Leipzig 1984, S. 111; JbSIM 1995, S. 35 (ders.).

Zelter und Mendelssohn –  
Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion  
im Jahre 1829\*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Carl Friedrich Zelter, dem verdienstvollen Leiter der Berliner Singakademie, war der Zugang zu den Quellen von Johann Sebastian Bachs Oratorien und Passionen zunächst nicht vergönnt. Zwar hatte Abraham Mendelssohn der Singakademie im Juni 1811 zahlreiche Bachiana übereignet<sup>1</sup>, allem Anschein nach befanden sich darunter aber weder Passionen noch Messen Bachs. In einem Brief vom 29. Juni 1811 bedankte sich Zelter für erhaltene Musikalien mit bewegten Worten,

„Sie haben mein trefflicher Freund sich einen großen und langen Dank verdient für die herrlichen Schätze, welche die Singakademie zu Ihrer Ehre aufbewahren wird“,

bedauerte jedoch das Fehlen von Passionen und Messen, indem er bemerkte:

„Wäre es möglich noch manches zu retten, besonders die Passionsmusiken von Seb. Bach, von denen keine einzige vorhanden ist und die latein. Messen. Dies sind eigentlich seine vorzügl. Stücke.“<sup>2</sup>

Obwohl der Empfänger des Briefes ungenannt bleibt, kommt nur Abraham Mendelssohn (der Vater von Felix und Fanny Mendelssohn) als solcher in Frage, denn am Tage zuvor (am 28. Juni 1811) hatte Zelter an Georg Poelchau geschrieben und folgendes berichten können:

---

\* Zu diesem Themenkreis sind bereits mehrere und zum Teil umfassende Arbeiten erschienen, darunter: F. Smend, *Zelter oder Mendelssohn?* in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 34, 1929, S. 207 ff.; G. Schünemann, *Zelter und Mendelssohn*, ebda., 35, 1930, S. 111 ff.; M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1967. Auf weitere Beiträge wird im laufenden Text (insbesondere in den Fußnoten) verwiesen.

Es ist im Rahmen der vorliegenden Studie unmöglich, Ergebnisse der genannten Arbeiten zusammenzufassen, zu kommentieren oder im einzelnen zu diskutieren. Die Ausführungen konzentrieren sich vorrangig auf die bereits 1815 beginnende Vorgeschichte zur Wiederaufführung der Matthäus-Passion und die hierzu relevanten (beziehungsweise erst seit kurzem wieder verfügbaren) Quellen. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Peter Ward Jones (Oxford) sowie meinen Leipziger Kollegen Hans-Joachim Schulze und Ralf Wehner für einen fruchtbringenden Gedankenaustausch zum vorliegenden Thema.

<sup>1</sup> Vgl. die Übersicht bei Engler, a. a. O. (wie Fußnote 3), S. 57–59.

<sup>2</sup> Faksimile des Briefes in: G. Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941*, Regensburg 1941, S. 68/69; diese Arbeit fortan als „Schünemann 1941“ zitiert.

„Ihre Prophezeiung, mein verehrter Freund ist eingetroffen: H. Mendelssohn hat die schönen Bachschen Reste der Akademie geschenkt und sich damit ein Denkmal gesetzt.“<sup>3</sup>

Im Zusammenhang mit Erbstreitigkeiten zwischen Zelters Erben und der Singakademie bemerkte Georg Poelchau viele Jahre später:

„Es handelt sich hauptsächlich um 100 Autographa von Joh. Sebast. Bach, die ich noch obendrein in früher Zeit besaß und unter der ausdrücklichen Bedingung abließ, daß sie Eigentum der Academie, würden.“<sup>4</sup>

Poelchau hatte die Bachiana an Abraham Mendelssohn unter der Bedingung veräußert, daß sie Eigentum der Singakademie würden.

Nicht jedermann zugänglich waren zu jener Zeit die dem Joachimsthalschen Gymnasium per Testament im Oktober 1787 übereigneten Notenbestände der Privatbibliothek Anna Amalias. Von dem umfangreichen Musikalienschatz der preußischen Prinzessin hatte Carl Friedrich Zelter in den Jahren von 1800 bis 1802 ein handschriftliches Verzeichnis<sup>5</sup> angelegt und wußte somit von der Existenz einer zweibändigen Partiturabschrift von Bachs Matthäus-Passion.<sup>6</sup> Daß diese Quelle eine Abschrift von deren Frühfassung war, konnte Zelter zunächst nicht ahnen. Er hat sich nach dieser Quelle wohl bis spätestens Frühjahr 1815 eine Kopie anfertigen lassen, denn nach den Eintragungen in den Probenbüchern der Singakademie begann die Einstudierung der Matthäus-Passion bereits Anfang Juni 1815. Für den 8. Juni 1815 findet sich darin folgender Vermerk:

„Paßion J. S. Bach sec. Matthaëum No. 25 u. 26. – 4., 5., 6., 7.“<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Vgl. K. Engler, *Georg Poelchau und seine Musikaliensammlung. Ein Beitrag zur Überlieferung Bachscher Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Tübingen 1970, Druck 1984, S. 55.

<sup>4</sup> Brief vom 17. Februar 1833 an Raphael Georg Kiesewetter. Vgl. Engler, a. a. O. (Fußnote 3), S. 56. Es hat den Anschein, daß Poelchaus Angabe „um 100 Autographa“ sich nicht allein auf Partituren, sondern auch auf der Singakademie überreignete Originalstimmen bezieht.

<sup>5</sup> SBB *Mus. ms. theor. K. 76*; vgl. E. R. Blechschmidt, *Die Amalien-Bibliothek*, Berlin 1965 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.), S. 30.

<sup>6</sup> Zelter verzeichnet die Passion auf S. 8 des in Fußnote 5 genannten Katalogs wie folgt: [Jo. S. Bach:] ... 6. *Passio secundum Matthaëum. Pars 1. Eine Passions Musik in 2 Chören. Der erste Chor ist mit 8 Singstimmen. Der Text ist von Picander und liegt abschriftlich darinnen.* [Jo. S. Bach] ... 7. *Desselbigen Werkes 2. Theil. Beide Bände in ordinärer Pappe mit ledernem Rück[en] und Eck[en] und unbeschnitten.*

Es handelt sich hierbei um eine (Leipziger?) Partiturabschrift von der Hand Johann Christoph Farlaus aus den Jahren um 1756; Signatur: *Am. B. 6/7*. Die Hs. galt ehemals als Kopie Johann Christoph Altnickols. Siehe dazu BJ 2002, S. 36ff. (P. Wollny) sowie NBA II/5b Krit. Bericht, S. 9ff. (A. Glöckner).

<sup>7</sup> Schünemann 1941, S. 46.



Legen wir die von Zelter vorgenommene Numerierung der Passion zugrunde, dann wurden zunächst folgende Sätze geprobt:<sup>8</sup>

Nr. 4a (4) Evangelista: Da versammelten sich die Hohenpriester

Nr. 4b (5) Chori: Ja nicht auf das Fest

Nr. 4c (6) Evangelista: Da nun Jesus war zu Bethanien

Nr. 4d (7) Chorus: Wozu dienet dieser Unrat

Nr. 21 (25) Evangelista, Jesus: Und ging hin ein wenig

Nr. 22 (26) Recitativo: Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder<sup>9</sup>

Leider ist der Fortgang der Einstudierung nicht weiter dokumentiert, da die Probenbücher aus den Folgejahren fehlen.

Die von einem noch nicht identifizierten Kopisten angefertigte und von Zelter teilweise wohl schon vor Beginn der Proben eingerichtete Partitur galt seit Ende des Zweiten Weltkriegs als verschollen. Sie befindet sich mit der Signatur SA 4658<sup>10</sup> unter den 2001 aus Kiew zurückgekehrten Beständen der Sing-Akademie zu Berlin (derzeit als Depositum in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin). Wir bezeichnen sie fortan als Quelle A. Die Handschrift wurde erstmalig von Georg Schünemann und Friedrich Smend erwähnt.<sup>11</sup> Sie umfaßt 138 Seiten<sup>12</sup> vom Format 34 × 21 cm (beschnitten) und ist eine Kopie nach der bereits erwähnten Partiturschrift Johann Christoph Farlaus aus dem Bestand der Amalien-Bibliothek (Signatur: *Am. B. 6/7*). Wie bei vielen Abschriften, die eigens für Aufführungen der Singakademie angefertigt worden sind, erfolgte die Notation der Altpartie – abweichend von der Vorlage – durchgängig im Sopranschlüssel.

Der anonyme Schreiber hat auch das (von Johann Friedrich Agricola geschriebene, *Am. B. 6/7*, Teil I, vorgeheftete) Textbuch kopiert und dabei bis Blatt 4v die Raumaufteilung der Vorlage übernommen. Auf dem Innendeckel unserer Abschrift befindet sich mit Bleistift folgende Bemerkung von Max Schneider:

„Genaue\*) neuere Kopie (der alten Handschrift in der Amalienbibliothek) mit Eintragungen und Änderungen Zelters für die Aufführung.

(1935)

Max Schneider

\*) Nur der Altschlüssel ist durch Sopranschlüssel ersetzt.“

<sup>8</sup> Die Numerierung erfolgt nach NBA, Zelters Numerierung wurde in Klammern ergänzt. Siehe dazu auch die Bemerkungen auf S. 136.

<sup>9</sup> Dieses Accompagnato-Rezitativ wurde von Zelter später wieder gestrichen. Vgl. die Bemerkungen auf S. 136.

<sup>10</sup> Die Altsignatur der Hs. lautet 1939,1.

<sup>11</sup> F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion*, BJ 1928, hier S. 2f.; G. Schünemann, *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, BJ 1928, hier S. 148–150.

<sup>12</sup> Paginiert sind nur 134 Seiten, weitere vier Seiten wurden irrtümlich doppelt paginiert.

Die Partitur enthält eine Vielzahl von zusätzlichen Eintragungen, teils mit Bleistift, teils mit roter beziehungsweise schwarzer Tinte. Vorwiegend sind es Textergänzungen, Textänderungen, Vortragszeichen (dynamische Zeichen für *crescendo*, *decrescendo* oder *messa di voce*), Artikulationsbögen, Trillerzeichen und Staccatopunkte, aber auch Tempobezeichnungen und Notentextkonjekturen. Fast durchgehend ist der Part des Evangelisten bearbeitet, wie auch in die Partien von Christus, Petrus, Judas, Pilatus und der ersten Magd (zumeist transponierend) eingegriffen worden ist. Fast durchgängig stammen diese Eintragungen von der Hand Zelters. Aus Umfangsgründen können im folgenden nur einige seiner Ergänzungen und Veränderungen mitgeteilt werden:

A) Durchgehende Numerierung:

Teil I (Satz 1–29) erhält von Zelter die Nummern 1–33; Teil II (Satz 30–68) die Nummern 34 bis 76. Die zwölf vierstimmigen Choräle weisen außer der laufenden Numerierung noch die separate Zählung 1–12 auf. Vielleicht sind diese Sätze auch gesondert dargeboten worden.

B) Kürzungen:<sup>13</sup>

Von Zelters Kürzungen betroffen waren zunächst nur die folgenden *Accompagnato*- und Evangelisten-Rezitative:<sup>14</sup>

Nr. 5 (9) *Recitativo* (*Accompagnato*): „Du lieber Heiland du“

Nr. 12 (18) *Recitativo* (*Accompagnato*): „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“

Nr. 22 (26) *Recitativo* (*Accompagnato*): „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“

Nr. 31 (35) *Evangelista* „Die aber Jesum gegriffen hatten“: Streichung der Takte 6–11 a

Nr. 43 (50) *Evangelista* „Sie hielten aber einen Rat“: Streichung der Takte 24b–30

Nr. 45 a (52) *Evangelista* „Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit“: Streichung der Takte 1–21

Nr. 47 (54) *Evangelista* „Der Landpfleger sagte“

Nr. 48 (55) *Recitativo* (*Accompagnato*): „Er hat uns allen wohlgetan“

Nr. 51 (58) *Recitativo* (*Accompagnato*): „Erbarm es Gott“

Nr. 58 a (65) *Evangelista* „Und da sie an die Stätte kamen“: Streichung der Takte 1–21 a

Nr. 63 c (71) *Evangelista* „Und es waren viel Weiber da“: Streichung der Takte 21b–30 a

Zelters Streichungen fielen keine Arien sondern mehrere der einleitenden *Accompagnato*-Rezitative zum Opfer.<sup>15</sup> Die Gesamtspieldauer der Passion wurde damit allerdings nur unwesentlich verkürzt.

<sup>13</sup> Sofern keine weitere Bemerkung erfolgt, sind die Sätze von Zelter vollständig gestrichen worden.

<sup>14</sup> Numerierung nach NBA, Zelters Numerierung stets in Klammern hinzugefügt.

<sup>15</sup> Im Gegensatz dazu hat Mendelssohn 1829 nahezu alle Arien gestrichen und die Gesamtauführungsdauer damit erheblich reduzieren können.

## C) Textänderungen (Auswahl):

## Nr. 8 (12) Aria „Blute nur, du liebes Herz“ (B-Teil)

Original	Zelters Umdichtung
Ach, ein Kind, das du erzogen, Das an deiner Brust gesogen	Ach, ein Kind das du geheget, Warm an deine Brust geleet

## Nr. 19 (23) Recitativo (Accompagnato) „O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz“

Original	Zelters Umdichtung
O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz; Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!	O Schmerz! O herbes, felsenhartes Herz; Sieh' deinen Herrn, erkennst du Jesum nicht?
Der Richter führt ihn vor Gericht. Da ist kein Trost, kein Helfer nicht. Er leidet alle Höllenqualen, Er soll vor fremden Raub bezahlen.	Sie führen ihn vor ein Gericht. Sie sehen nicht, sie fühlen nicht. Er leidet unermeßne Qualen Er soll vor deine Schuld bezahlen.

## Nr. 34 (38) Recitativo (Accompagnato) „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille“

Original	Zelters Umdichtung
Mein Jesus schweigt Zu falschen Lügen stille, Um uns damit zu zeigen, Daß sein Erbarmens voller Wille Vor uns zum Leiden sei geneigt, Und daß wir in dergleichen Pein Ihm sollen ähnlich sein Und in Verfolgung stille schweigen.	Er aber schweigt Zu Trug und Lügen stille. Ja, Herr, du willst uns zeigen, Daß dein Erbarmens voller Wille Für uns zu Leiden so geneigt, Ja, daß wir auch in solcher Pein, Dir mögen ähnlich sein, Die Not zu dulden und zu schweigen.

Zelters Textänderungen resultieren wohl aus seiner Kritik an den von Bach vertonten Libretti. Hierzu bemerkt er im Brief vom 8. April 1827 an Goethe:

„Das größte Hindernis in unserer Zeit liegt freilich in den ganz verruchten deutschen Kirchentexten, welche dem polemischen Ernste der Reformation unterliegen, indem sie durch einen dicken Glaubensqualm den Unglauben aufstören, den niemand verlangt. Daß ein Genie, dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist aufgehen lassen, der eine tiefe Wurzel haben muß, ist nun das Außerordentliche an ihm [J. S. Bach].“<sup>16</sup>

<sup>16</sup> *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs nach den Handschriften hrsg. von M. Hecker, Bd. II, Leipzig 1915, Neudruck Bern 1970, S. 514.

## D) Besetzungsänderungen:

Nr. 1 (1) Chorus „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“: Der I. Chor sollte von vier Solostimmen ausgeführt werden.

Nr. 20 (24) Aria „Ich will bei meinem Jesu wachen“: Der II. Chor („So schlafen unsre Sünden ein“ etc.) war von vier Solisten auszuführen.

Nr. 30 (34) Aria „Ach, nun ist mein Jesus hin“: Oberes System *Violino solo* (wohl ohne Mitwirkung von Flauto traverso und Oboe d’amore). Der II. Chor („Wo ist denn dein Freund hingegangen“ etc.) sollte von vier Solisten ausgeführt werden.

Nr. 39 (46) Aria „Erbarme dich“: Unteres System *Violoncelli solo* (ohne Continuo)

Nr. 63a (61) Evangelista „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“: Zum Beginn des Rezitativs die Bemerkung Zelters *Alle Instr. in unis. mit den Bässen*.

## E) Notentextergänzungen:

Nr. 27b (31) Chori „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“: Dem Chorsatz folgt ein neu hinzukomponiertes furioses (Orchester)unisono,<sup>17</sup> das attacca in das Rezitativ Nr. 28 übergeht.

Nr. 56 (63) Recitativo (Accompagnato) „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“: Ergänzung des Lautenparts

Nr. 57 (64) Aria „Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen“: Ergänzung des Lautparts. Vermutlich sollte die Arie ohne Continuo erklingen.

## F) Notentextveränderungen in den Rezitativen:

In den Rezitativen sind Zelters Bearbeitungseingriffe zum Teil gravierend. Mendelssohn hat 1829 nur einige dieser Veränderungen (vor allem Oktavtranspositionen) übernommen, hingegen den Christus-Part unverändert gelassen.

Für den Schreiber der Aufführungsstimmen hatte Zelter (vor allem bei längeren Pausenabschnitten) mit Bleistift Pausentakte eingetragen.

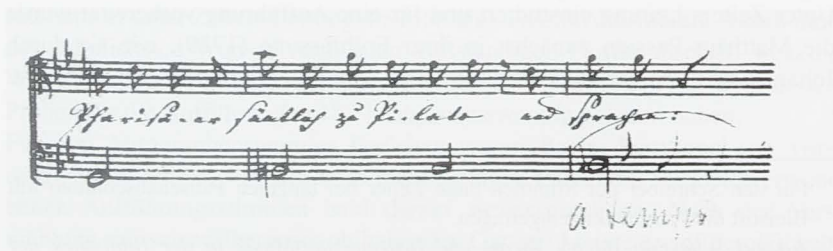
Es fällt jedoch auf, daß Zelters Partitur noch nicht ganz vollständig eingerichtet ist. Vor allem zum Ende des zweiten Teils werden seine Eintragungen sparsamer.<sup>18</sup> Anscheinend wurde die Partitur zu einem späteren Zeitpunkt der Einstudierung nicht mehr benutzt. Oder hatte Zelter den Plan für eine Aufführung – zumindest vorerst – fallen lassen beziehungsweise den Aufführungstermin auf unbestimmte Zeit verschoben? Mußte er befürchten, daß die lediglich behutsam gekürzte Passion dem Konzertpublikum nicht zu vermitteln sei? Die Gesamtspielzeit seiner ersten Aufführungsfassung betrug noch immer annähernd 150 Minuten.

<sup>17</sup> Das Nachspiel ist im Baßschlüssel notiert. Welche Instrumente zur Ausführung vorgesehen waren, geht aus Zelters Eintragung nicht hervor.

<sup>18</sup> Der Schlußchor Nr. 68 (76) „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ enthält bezeichnenderweise noch keine Eintragungen Zelters.

Immerhin findet sich in seiner Partitur auch der Hinweis auf einen der mitwirkenden Solisten: Die Arie Nr. 23 (27) „Gerne will ich mich bequemen“ sollte Herr Hellwig übernehmen.<sup>19</sup> Dieser hatte bereits 1813 eine Reihe von Bachschen Solopartien gesungen.<sup>20</sup> Die für Hellwig vorgesehene Arie wurde bei den drei Berliner Aufführungen im März/April 1829 allerdings wieder gestrichen.

Als im Juni 1815 erste Proben für die Matthäus-Passion begannen, war die Singakademie wohl schon in den Besitz der Originalstimmen (später *St 110*) gelangt. An nicht wenigen Stellen hat Zelter seine Partitur (Quelle A) allerdings abweichend von diesen eingerichtet: In der Arie Nr. 8 („Blute nur, du liebes Herz“) ergänzte er (mit roter Tinte) zwar fehlende Artikulationsbögen, jedoch teilweise nach eigener Intention und nicht exakt nach der Lesart der Stimmen. Im Rezitativ Nr. 11, Takt 15 (Jesus: „Du sagests“), bezeichnet er den Streicherpart (ganz im Gegensatz zu den Originalstimmen): *for. e sciolto* [forte und ungebunden] und den Continuo: *for tenuto*. Auch die darauffolgenden Takte (T. 24ff., Jesus: „Trinket alle daraus ...“) sind von Zelter nicht nach der Lesart der Originalstimmen eingerichtet. Die in der Partitur nachgetragene Continuobezifferung scheint aber im wesentlichen den Originalstimmen zu entstammen. Als eindeutige Übernahme einer Lesart aus den Originalstimmen erweist sich beispielsweise Zelters Nachtrag im Continuosystem von Satz 66a, T. 16a:



Auch die Korrektur im Continuosystem von Satz 28 (T. 4) resultiert aus Zelters Studium der Originalstimmen:

<sup>19</sup> Gemeint ist der Bassist und Vizedirektor der Singakademie Ludwig Hellwig (1773–1838), der seiner schönen Stimme und seiner Intonationssicherheit wegen bekannt war. 1832 mußte er sein Amt aus Gesundheitsgründen niederlegen. Sein Nachfolger als Vizedirektor wurde Georg Poelchau. Bei den Aufführungen im März/April 1829 gehörte Hellwig nicht mehr zu den Solisten.

<sup>20</sup> Schünemann 1941, S. 45.



Die von Zelter nachträglich ergänzte Einteilung in *Chorus I* und *Chorus II* erfolgte zweifelsfrei nach den Originalstimmen (nachmals *St 110*).

Für die 1815 begonnene Einstudierung war ein Stimmensatz nach Zelters erster Probenpartitur (Quelle A) hergestellt worden.<sup>21</sup> Diese heute nicht mehr vorhandenen Aufführungsstimmen werden zusammen mit Quelle A von Siegfried Wilhelm Dehn im Katalog der Singakademie<sup>22</sup> auf S. 3 unter der Rubrik „II Oratorien“ wie folgt verzeichnet:

*1. Passion nach dem Evang. Matthaeus „Kommt ihr Töchter“ Erste Bearbeitung ohne den Schlußchor des ersten Theils. Partitur und Stimmen. [Signatur:] J.*<sup>23</sup>

Diese spätestens 1815 angefertigten Stimmen sind 1855 – im Unterschied zu den Originalstimmen (*St 110*) – nicht an die Königliche Bibliothek zu Berlin veräußert worden und sind derzeit nicht nachweisbar.

Unter Zelters Leitung einstudiert und für eine Aufführung vorbereitet wurde die Matthäus-Passion zunächst in ihrer Frühfassung (1729), wie sie durch Johann Christoph Farlaus Partiturschrift (*Am. B. 6/7*) überliefert worden ist.

\*\*\*

<sup>21</sup> Für den Schreiber der Stimmen hatte Zelter bei längeren Pausenabschnitten mit Bleistift die Pausentakte eingetragen.

<sup>22</sup> *Johann Sebastian Bach's Vocal- und Instrumental-Musik in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin*, SBB Mus. ms. theor. K. 429.

<sup>23</sup> Übereinstimmend mit Dehns Katalog erscheint auf dem Innendeckel von Quelle A mit Bleistift die Signatur: 1939 mit dem Zusatz *1. Ex.* und auf dem Deckblatt der Partitur mit Röteln Dehns Signaturangabe *Nº 1.* Auf das Vorhandensein der unter dieser Signatur ebenfalls verwahrten älteren Aufführungsstimmen verweist Carl Friedrich Rungenhagen in einem Brief vom 11. Februar 1841 an Lea Mendelssohn Bartholdy, indem er bemerkt „über 29 andere Chor- und 10 Solo-Stimmen, aus einer früheren Zeit herrührend, geben unsre Akten keinen Aufschluß, wenn gleich diese Stimmen stets als unser Eigenthum betrachtet, als solches eingetragen, und mit unserem Stempel versehen worden sind. Diese 39 Stimmen, da sie einmal unseren Stempel tragen, möchte die Sing-Akademie gern eigenthümlich bewahren, ...“ (Oxford, Bodleian Library, *MS. M. Deneke Mendelssohn d. 39, Green Books GB XIII-70*). Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Herrn Peter Ward Jones (Oxford).

Vielleicht schon vor 1815 gelangten die Bachschen Originalstimmen (später *St 110*) in den Besitz der Berliner Singakademie. Sie gehörten zum Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs<sup>24</sup> und befanden sich wohl unter jenen Musikalien, die mit der laufenden Nummer 128 im Auktionskatalog des Einbeckschen Hauses vom 4. März 1805 als „Ein starker Stoß mit Passionsmusiken“ verzeichnet sind.<sup>25</sup> Georg Poelchau hatte diese Passionsmusiken nebst zahlreichen weiteren Musikalien erworben. Sicherlich noch vor seiner Heirat mit Amalie Henriette Manecke<sup>26</sup> verkaufte er die Originalstimmen der Bachschen Passionen (nach Matthäus und Johannes) wohl an Abraham Mendelssohn, der sie seinerseits der Singakademie geschenkt haben dürfte. Dies könnte bereits im Herbst 1811 geschehen sein, denn am 25. Oktober wurde daselbst das Kyrie der h-Moll-Messe erstmals geprobt. Zelter, der noch am 29. Juni 1811 beklagt hatte,<sup>27</sup> weder Messen noch Passionsmusiken Bachs zu besitzen, muß demnach inzwischen eine handschriftliche Quelle zur Messe in h-Moll erhalten haben. Spätestens im Frühjahr 1815 dürften auch die Originalstimmen der Johannes-Passion (nachmals *St 111*) in den Besitz der Singakademie gelangt sein, denn am 25. Mai 1815 begann Zelter, auch dieses Werk einzustudieren. Über welchen Zeitraum Zelters Einstudierung der Matthäus-Passion sich erstreckte, läßt sich nicht genau feststellen, da die Probenbücher aus der Zeit nach 1815 fehlen. Mit Sicherheit gingen die Probenarbeiten über das Jahr 1820 hinaus, denn am 1. Oktober 1820 wurde Felix Mendelssohn mit seiner Schwester Fanny in die Berliner Singakademie aufgenommen. In der Folgezeit hatte er unter Zelters Leitung die Matthäus-Passion eingestudiert, was in ihm den sehnlichsten Wunsch nach einer vollständigen Partiturabschrift weckte. Wie Eduard Grell mitteilt, soll Mendelssohn das Werk schon vor Beginn der Proben für die Aufführungen 1829 nahezu auswendig gekannt haben. Für den Autographensammler Poelchau waren Bachs Partituren von vorrangigem Interesse, weshalb er in nicht wenigen Fällen die zeitgleich erworbenen Aufführungsstimmen bald darauf weiterveräußerte. Nach der Vermählung mit seiner überaus wohlhabenden Gattin<sup>28</sup> konnte er auf dergleichen Handschriftenverkäufe verzichten. Im Nachhinein wird er sie sicherlich bereut haben. Zelter dürfte alsbald bemerkt haben, daß die Originalstimmen der Matthäus-Passion von der bisher eingestudierten Fassung stellenweise zum Teil erheblich abwichen. Eine grundlegende Revision seiner bisherigen Probenpartitur

<sup>24</sup> NV, S. 71.

<sup>25</sup> Vgl. E. N. Kulukundis, *Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805*, BJ 1995, hier S. 175.

<sup>26</sup> Die kirchliche Trauung erfolgte am 28. Dezember 1811.

<sup>27</sup> Vgl. dessen Brief an Abraham Mendelssohn S. 133.

<sup>28</sup> Amalie Henriette Manecke hatte Poelchau ihr gesamtes Vermögen überschrieben.

(Quelle A) nebst der zugehörigen Stimmen wäre sehr aufwendig und praktisch kaum durchführbar gewesen, denn es fehlte darin nicht allein der groß-angelegte Choralchor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Satz 29) am Ende des ersten Teils; die Arie der Tochter Zion „Ach, nun ist mein Jesus hin“ (Satz 30) war dem Baß statt dem Alt zugewiesen; das Baß-Accompagnato „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“ (Satz 56) und die anschließende Arie „Komm, süßes Kreuz“ (Satz 57) mit einer Laute statt einer Gambe besetzt. Der Choral „Ich will hier bei dir stehen“ (Satz 17)<sup>29</sup> fehlte in Zelters bisheriger Partitur gänzlich. In den doppelchörigen Sätzen war nur ein Continuosystem notiert. Der Eingangschor und vor allem auch die Tenorarie „Geduld“ (Satz 35) wiesen stellenweise völlig andere Lesarten auf. Angesichts solcher Divergenzen war die Anfertigung einer zweiten Proben- und Dirigierpartitur nicht zu umgehen. Da sich Bachs Partiturotograph (später P 25) noch im Besitz von Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Amtsnachfolger Christian Friedrich Gottlieb Schwencke<sup>30</sup> befand, mußte eine zweite Partitur – nunmehr nach den Stimmen – hergestellt werden. Wir bezeichnen sie fortan als Quelle B.

Diese nach den Originalstimmen spartierte Partitur (Quelle B) sowie ein zugehöriges, ebenfalls neu angefertigtes Aufführungsmaterial (diesmal in der Fassung von 1736 mit dem Choralchor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“) erwähnt Siegfried Wilhelm Dehn in seinem vor 1854 angefertigten Verzeichnis über die Handschriften der Singakademie<sup>31</sup> auf S. 3 folgerichtig auch erst an zweiter Stelle:

*2. Passion nach dem Evang. Matthaeus. Zweite Bearbeitung mit dem Schlußchor des ersten Theils. Part. und sämtliche Stimmen; einige Stimmen doppelt u. von J. S. Bach's Hand. [Signatur:] 2 & 3.*

Zelters zweite Probenpartitur (Quelle B) wurde erstmalig 1928 von Friedrich Smend und Georg Schünemann<sup>32</sup> erwähnt, von Letzterem auch genauer beschrieben. Demnach enthielt sie „viele Eintragungen von Zelters Hand“:

<sup>29</sup> In der Frühfassung der Passion war an dieser Stelle die Choralstrophe „Es dient zu meinen Freuden“ vorgesehen; vgl. dazu NBA II/5b Krit. Bericht, S. 47f.

<sup>30</sup> Die Passion erscheint unter der laufenden Nummer 231 als „2 Chörige Passions-Kantate. P. [=Partitur]“ im Versteigerungskatalog Schwencke (*Verzeichniss der von dem verstorbenen Herrn Musikdirektor C. F. G. Schwencke hinterlassenen Sammlung von Musikalien ... welche am 30sten August und folgende Tage ... öffentlich verkauft werden soll*, Hamburg 1824) auf S. 14 unter der Rubrik „Original-Handschriften“. Sie gelangte frühestens im Herbst 1824 in den Besitz des Berliner Musikaliensammlers Georg Poelchau. Ob dieser zur Herausgabe der neu erworbenen Hs. sogleich bereit gewesen wäre, bleibt fraglich.

<sup>31</sup> SBB *Mus. ms. theor. K. 429* (wie Fußnote 22).

<sup>32</sup> Siehe Fußnote 11.



„Vergleicht man nun diese Partitur mit dem Textbuch von 1829, so ergibt sich eine völlige Übereinstimmung in den Strichen. Wir besitzen das Textbuch der Aufführung, für das Zelter ein Vorwort geschrieben hat. ... Der Passionstext stimmt hier – bis auf einen Sprung, den Zelter vorschlägt, um unter Umständen den Choral „O Mensch beweine“ zu streichen – Wort für Wort mit der Partitur überein, selbst die Stelle im Evangelium, „Petrus aber folgte ihm nach“, die Partien vom Blutacker, die Worte des Pilatus: „Welchen wollt ihr, daß ich euch losgebe“, oder „auf daß erfüllet werde, das gesagt ist durch den Propheten: sie haben meine Kleider unter sich geteilet“ usw. sind in der Partitur gestrichen. Nur wenige Takte „Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha“ sind angehängt, obwohl sie im Text stehen. Wir können also feststellen, daß Zelters Textbuch und diese Partitur eng zusammengehören. Jedenfalls haben wir hier die Aufführungspartitur vor uns.“<sup>33</sup>

Bisher nicht zur Kenntnis genommen wurde die Existenz abweichender Textbücher von den Berliner Aufführungen 1829:

1. Ein Textbuch mit 28 Seiten „Gedruckt bei J. G. Brüsckcke, Schloßfreiheit No. 3.“;
2. Ein Textbuch von 24 Seiten „Gedruckt in der Dieterichischen Buchdruckerei“.<sup>34</sup>

Auf beiden Textbüchern ist übereinstimmend das Datum „Berlin 1829“ vermerkt, doch hinsichtlich der Streichungen sind drei bemerkenswerte Abweichungen erkennbar:<sup>35</sup> Im zweiten Druck fehlen die Textstellen „Da sprach Pilatus zu ihm ...“ (Matthäus 27,13–14) und „Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha“ (Matthäus 27,33–34), was sich wiederum mit Schönemanns Beschreibung der zweiten Proben- und Dirigierpartitur Zelters (Quelle B) deckt. Abweichend vom ersten Textdruck fehlt der letzte Absatz von Zelters Vorwort:

„Endlich danken wir herzlich sämmtlichen Gönnern und Kunstgenossen für den unermüdlichen Antheil an dem ernsthaften Geschäfte des Unternehmens, welches durch ein in unserer Mitte aufgewachsenes, treues Glied der Sing-Akademie eingeübt worden. Unser junger dirigirender Freund, der dies Unternehmen als ein kurzes Lebewohl, vor seiner Reise in das Land der Musen, nachläßt, wird hoffentlich auch aus der Ferne von sich vernehmen lassen.

Zelter.“

<sup>33</sup> G. Schönemann, BJ 1928, S. 165f. Die Streichung des Choralchors Nr. 29 mag darauf zurückzuführen sein, daß dieser Satz zunächst nicht geprobt worden ist, da er in der Frühfassung (und somit auch in Quelle A) fehlte.

<sup>34</sup> Dieser Textdruck befindet sich im Notenarchiv der Berliner Singakademie unter der Signatur SA 5130.

<sup>35</sup> Prinzipiell von einander abweichend sind einzelne Schreibweisen, Zeilenfall und Seitenumbruch sowie das gesamte Layout.

Der „junge dirigierende Freund“ Felix Mendelssohn befand sich am Karfreitag 1829 bereits auf dem Seeweg nach England und wurde daher nicht mehr erwähnt. Der zweite Textdruck wurde zweifelsfrei für die dritte, von Zelter geleitete Aufführung am 17. April (Karfreitag) 1829 hergestellt.

In der Bibliothek der Singakademie wurde Zelters zweite Proben- und Aufführungspartitur (Quelle B) ehemals unter der Signatur 1939b aufbewahrt.<sup>36</sup> Ob sie unmittelbar nach Kriegsausbruch noch existierte und zu den nach Schloß Ullersdorf (bei Glatz in Niederschlesien) verlagerten Bibliotheksbeständen gehörte, bleibt ungewiß. Die Quelle befindet sich bedauerlicherweise nicht unter den 2001 aus Kiew zurückgekehrten Musikalien und muß derzeit als verschollen gelten. Wie Alfred Dürr nachgewiesen hat,<sup>37</sup> diente Zelters zweite Partitur (Quelle B) als Vorlage für weitere Partiturabschriften, darunter auch für eine Kopie, die der 14jährige Felix Mendelssohn – wie uns Eduard Devrient mitteilt – von seiner Großmutter Bella Salomon zu Weihnachten 1823 als Geschenk erhalten haben soll:

„Es war nicht leicht gewesen, von Zelter, dem eifersüchtigen Sammler, die Erlaubniß der Abschrift zu erbitten. Eduard Rietz hatte diese übernommen ... Felix zeigte mir am Weihnachtsfeste, zu dem ich mit Therese geladen war, mit ehrfurchtsvoll verklärtem Gesicht die musterhafte Abschrift des heiligen Meisterwerkes, das nun zu seinem Lieblingsstudium diente.“<sup>38</sup>

Die Richtigkeit von Devrients Aussage<sup>39</sup> wird im wesentlichen durch das von Fanny und Felix Mendelssohn angelegte Musikalienverzeichnis bestätigt.<sup>40</sup> Darin ist die Partiturabschrift der Matthäus-Passion wie folgt verzeichnet:

1824 *Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus. Partitur. Manuscript v. Ritz Vater. Geschenk v. Großmutter.*

Vermutlich erfolgte der Eintrag bereits zum Jahresbeginn 1824, denn am 9. März 1824 verstarb Mendelssohns Großmutter Bella Salomon. Dieses Datum ist ohnehin der Terminus ante quem für den Erhalt der Partitur. Möglicherweise wurde Mendelssohn die Partitur auch erst anläßlich seines 15. Geburtstags (am 3. Februar 1824) zum Geschenk gemacht. Wir bezeichnen die Handschrift fortan als Quelle C. Sie befindet sich in der Bodleian Library

<sup>36</sup> Schünemann in BJ 1928, S. 165.

<sup>37</sup> NBA II/5 Krit. Bericht, S. 94–96.

<sup>38</sup> E. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 20.

<sup>39</sup> Zweifel daran wurden vor allem von Martin Geck, a. a. O. (vgl. Fußnote 1), S. 17f. vorgebracht.

<sup>40</sup> Die Eintragungen erfolgten im Zeitraum von 1823 bis 1833. Vgl. R. Elvers und P. W. Jones, *Das Musikalienverzeichnis von Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn-Studien* 8, Berlin 1993, insbes. S. 90.

Oxford unter der Signatur: *MS. M. Deneke Mendelssohn c. 68*. Zugehörige Aufführungsstimmen werden daselbst unter der Signatur: *MS. M. Deneke Mendelssohn b. 8, b. 9 sowie Ms. Mus. d. 210* verwahrt.

Wie Alfred Dürr nachgewiesen hat,<sup>41</sup> war die 1823 von Johann Friedrich Rietz (dem Vater von Eduard Rietz) eigens für Mendelssohn angefertigte Partitur (Quelle C) eine Kopie nach Zelters zweiter Proben- und Dirigierpartitur (Quelle B). Auch Franz Hausers Partiturabschrift (nachmals *P 1178*) nebst zwei weiteren Quellen<sup>42</sup> – wie letztlich auch die 1830 in der „Schlesinger’schen Buch- und Musikhandlung“ wohl von Adolph Bernhard Marx besorgte Erstausgabe der Passion – gehen nach Dürr direkt (oder zumindest indirekt) auf Quelle B zurück.<sup>43</sup> Die letztgenannte Partitur muß demzufolge spätestens Ende 1823 vorgelegen haben. Daß Zelter sie für weitere Abschriften nicht ohne Zögern herausgab, ist durchaus nachvollziehbar: Immerhin hatte er in die Einrichtung seiner Partitur viel Zeit investieren müssen. Auch diesbezüglich bestehen keine prinzipiellen Zweifel an Devrients Aussage.

Allem Anschein nach hat der Schreiber von Quelle B nicht allein die Originalstimmen (*St 110*), sondern auch die zunächst (1815 und vielleicht noch einige Jahre länger) zum Einstudieren benutzte Probenpartitur (Quelle A) als Vorlage verwendet. Daraus erklärt sich, weshalb nicht wenige der in A eingetragenen Ausführungsanweisungen und Einzeichnungen Zelters auch noch Eingang in Quelle C (die Abschrift nach Quelle B) gefunden haben. Johann Friedrich Rietz, der Schreiber von C, hatte mithin eine schon sehr weitgehend eingerichtete Aufführungsversion des Werkes zur Vorlage (siehe dazu die Abbildungen 1 bis 4). Darin stammte der Part des Continuo<sup>44</sup> wie auch der Lautenpart (für die Arie Nr. 57) noch aus Quelle A – mithin aus der Frühfassung der Passion. Im Eingangschor erweisen sich die Quellen A und C bezüglich der Raumaufteilung (Taktumbrüche beim Seitenwechsel) als völlig identisch.

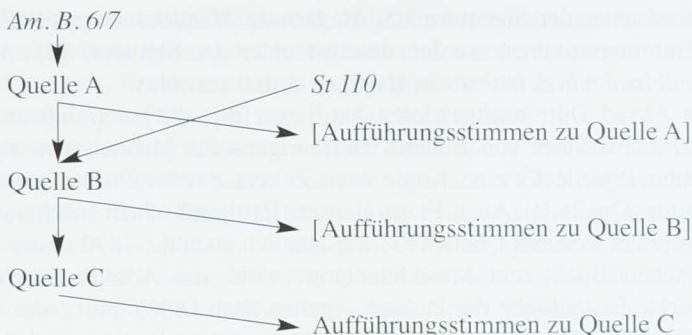
Folgendes Stemma soll den Zusammenhang der Quellen nochmals verdeutlichen:

<sup>41</sup> NBA II/5 Krit Bericht, S. 96. Diese Partiturabschrift dort als „Quelle L“ bezeichnet.

<sup>42</sup> Abschrift aus dem Besitz Johann Nepomuk Schelbles. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Signatur: *Mus. Hs. 147*; Abschrift von der Hand Christian Wilhelm Fischers in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek – Dresden, Signatur: *Mus. 2405-D-8*.

<sup>43</sup> NBA II/5 Krit. Bericht, S. 94f., 121.

<sup>44</sup> In der Frühfassung (1729) – und somit in Quelle A – ist dieser noch auf einem System notiert. Eine Aufteilung auf beide Chöre erfolgte erst bei der Überarbeitung des Werkes im Jahre 1736.



Erwartungsgemäß befindet sich in C eine Vielzahl von Abweichungen gegenüber A. Dies erklärt sich daraus, daß die Vorlage für Quelle C (Quelle B) zwar unter Hinzuziehung von A, aber im wesentlichen nach den Originalstimmen (*St 110*) angefertigt worden ist, was in der Endkonsequenz zu einem heillosen Durcheinander in den Lesarten führte:

Im Rezitativ Nr. 11, Takt 15 (Jesus: „Du sagests“), folgt C (abweichend von Zelters Einrichtung in A) den Originalstimmen. Die darauffolgenden Takte (T. 24 ff., Jesus: „Trinket alle daraus ...“) aber basieren wiederum auf Zelters Einrichtung in A und nicht auf der Lesart in den Originalstimmen. Solche Vergleiche zwischen den Lesarten in A und C ließen sich beliebig fortsetzen, müssen aus Umfangsgründen aber unterbleiben. Sie dokumentieren, daß die von Zelter zunächst eingerichtete Fassung bis zu den Aufführungen im März/April 1829 noch weitreichende Veränderungen erfahren hatte und Felix Mendelssohn die Bearbeitung seines Lehrers nur teilweise übernahm, insofern er die bereits vorliegende Fassung in vielerlei Hinsicht und nach eigenen Intentionen noch veränderte.

Bei den Berliner Aufführungen 1829 erklang somit eine Mischfassung, die zwar im wesentlichen auf den Originalstimmen von 1736 (*St 110*), zum Teil aber auch auf der Frühfassung (1729) basierte. Auch der 1830 bei Schlesinger erschienene Erstdruck hatte nichts anderes als diese (keineswegs autorisierte) Aufführungsversion zur Vorlage.

Es ist davon auszugehen, daß die Quellen B und C – Zelters und Mendelssohns Proben- und Dirigierpartituren – untereinander keine nennenswerten Abweichungen hinsichtlich des Notentextes und der aufführungspraktischen Einrichtung aufwiesen, da die Passion 1829 bei allen drei Berliner Aufführungen<sup>45</sup> – abgesehen von zwei zusätzlichen Streichungen bei der Darbietung am

<sup>45</sup> Am 11. und 21. März unter der Leitung von Mendelssohn; am 17. April (Karfreitag) 1829 unter der Leitung Zelters. In den Jahren 1830–1832 dirigierte Zelter das Werk drei weitere Male und im wesentlichen in der Fassung von 1829.

17. April – in ein- und derselben Fassung musiziert worden ist. Die von Zelter vormals (1815 und wohl bis 1823) erstellte Aufführungsversion hatte 1829 noch eine Vielzahl von Veränderungen erfahren. Vor allem gingen Mendelssohns Streichungen über die Kürzungsvorschläge seines Lehrers weit hinaus. Hierzu bemerkte Fanny Mendelssohn in einem Brief an Karl Klingemann vom 22. März 1829:

„Zelter hatte nichts dawider [gegen die Aufführung der Passion] einzuwenden und so begannen die Proben am folgenden Freitag. Felix ging die ganze Partitur durch, machte einige wenige zweckmässige Abkürzungen und instrumentirte das einzige Rezitativ: „Der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke.“ – Sonst ward Alles unberührt gelassen.“<sup>46</sup>

Das Rezitativ Nr. 63 a von allen Instrumenten ausführen zu lassen, war im übrigen eine schon lange zurückliegende Idee Zelters.<sup>47</sup> Vielleicht wollte Fanny Mendelssohn lediglich sagen, daß ihr Bruder eine im wesentlichen schon eingerichtete Partitur noch einmal durchgegangen ist und lediglich hier und da noch einige Veränderungen (vor allem durch Kürzungen) vornahm. Dies würde jedenfalls das bestätigen, was Georg Schünemann bereits 1928 zu Zelters zweiter Proben- und Dirigierpartitur (Quelle B) bemerkt hatte.<sup>48</sup>

Die nachträgliche Bezifferung in Quelle A läßt erkennen, daß Zelter von Anfang an ein Cembalo oder einen Hammerflügel als Continuo-Instrument zur Begleitung der Rezitative vorgesehen hatte.

\*\*\*

In einem Brief vom 12. Mai 1883 erinnert sich Eduard Grell<sup>49</sup> an die Berliner Aufführungen der Matthäus-Passion folgendermaßen:

„Bachs Werke (inclusive die Matthäus-Passion) waren in Berlin keineswegs vergessen, was vor allen die beiden Männer Minister Graf Voß und Professor Zelter und deren ziemlich weite Verkehrskreise beweisen. ... Soll Jemand die Passion „ausgegraben“ haben, so ist das kein anderer als Zelter gewesen. ... Hierbei [in den Freitags-Versammlungen] kamen nebst vielen anderen Werken von Bach, z. B. der großen Messe,

<sup>46</sup> S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. I, Berlin 1879, S. 207f.

<sup>47</sup> Vgl. Zelters diesbezüglicher Vermerk, „Alle Instr. in unis. mit den Bässen“ in Quelle A.

<sup>48</sup> Vgl. S. 143, Fußnote 33.

<sup>49</sup> Eduard Grell wurde 1832 Vizedirektor der Singakademie und war von 1853 an deren Leiter. Er hätte mithin genauere Kenntnisse über die Vorgeschichte der Berliner Aufführungen im März/April 1829 haben können. Ob er sich nach 54 Jahren an die Vorgänge von 1828/29 noch genauer zu erinnern vermochte, bleibe dahingestellt.

auch die Chöre der Matthäus-Passion zur Aufführung. Als das Jahr 1829 (oder 1828?) herankam, war mit einemmale von einer vollständigeren Ausführung des Werkes die Rede. Diese kam wie [ich] glaube ganz bestimmt versichern zu können, in Folge einer Verabredung Zelters mit Felix' Vater zu Stande. ... Ich glaube daher annehmen und betonen zu müssen, daß der Impuls von Zelter gekommen ist. Die Chorübungen, welche Mendelssohn leitete, fanden nicht in den gewöhnlichen stehenden Versammlungen der Sing-Akademie statt, sondern an besonderen Tagen in dem Cäcilienaal der Sing-Akademie. Bei diesen Vorübungen hat der junge Mendelssohn einen Beweis großer Kenntniß des Werkes in Rede und zugleich eines Gedächtnisses von ganz eminenten Stärke gegeben. Es war nämlich bei der ersten Chorübung keine Partitur vorhanden, Felix hatte sie zu Hause liegen gelassen. Dies hielt ihn nicht ab, sofort die Uebung ohne Partitur zu beginnen; da er das ganze Werk in allen seinen einzelnen Stimmen genau im Kopfe hatte.<sup>50</sup>

Nach dieser Schilderung erfolgte die Aufführung mit Zelters Zustimmung (vgl. auch Fanny Mendelssohns Mitteilung vom 22. März 1829: „Zelter hatte nichts dawider einzuwenden ...“). Vielleicht hatte Abraham Mendelssohn das Unternehmen sogar (mit) eingefädelt. Dies erscheint jedenfalls plausibler als die Darstellung Devrients, der zusammen mit dem 19jährigen Mendelssohn Zelters Widerstand gebrochen und diesen zur Einwilligung überredet haben will. Immerhin war die Singakademie Abraham Mendelssohn zu Dank verpflichtet, denn dieser hatte dem Verein wertvolle Handschriften – darunter wohl auch die Originalstimmen von Bachs Passionen nach Johannes und Matthäus – geschenkt.

„Ausgegraben“ hat Zelter die Matthäus-Passion tatsächlich, insofern er sich als erster nicht allein um die Beschaffung der Quellen und die Herstellung von Aufführungsmaterial bemühte, sondern – in Vorbereitung auf eine geplante Aufführung – eine erste und weitreichende Bearbeitung vornahm und das Werk einstudiert hatte, bevor Mendelssohn eine Aufführung ernsthaft in Erwägung zog. Zelters Skepsis gegenüber einem erneuten Aufführungsversuch erklärt sich am ehesten wohl aus den praktischen Erfahrungen seiner vormaligen Probenarbeit, an der auch der junge Mendelssohn teilgenommen hatte. Nach Eduard Devrients (sicherlich nur partiell zuverlässiger) Schilderung<sup>51</sup> soll Zelter das geplante Vorhaben (im Januar 1829) mit folgenden Worten kommentiert haben:

„Haben sich's ganz andere Leute müssen vergehen lassen diese Arbeit zu unternehmen, und da kommt nun ein Paar Rotznasen daher, denen alles das Kinderspiel ist.“<sup>52</sup>

Mit den „anderen Leuten“ kann er sich eigentlich nur selbst gemeint haben. Wohl nur durch radikale Einschnitte in die Substanz der Passion war es mög-

<sup>50</sup> *Allgemeine Musik-Zeitung* 28, 1901, S. 256f., mitgeteilt von Arnold Schering.

<sup>51</sup> Auch Devrient berichtet über Vorgänge, die schon sehr lange zurücklagen.

<sup>52</sup> Devrient, a. a. O. (vgl. Fußnote 38), S. 57.

lich, sie erstmalig in der Öffentlichkeit darzubieten. Geopfert werden mußte dafür ein Großteil der kontemplativen Partien (Arien und Accompagnato-Rezitative betrachtenden Inhalts) – also der konzeptionell tragenden Säulen des Werkes.

Es war und bleibt das unumstrittene Verdienst Felix Mendelssohns, das Werk 1829 in radikal gekürzter Fassung einstudiert und die ersten beiden Aufführungen (am 11. und 21. März) dirigiert zu haben. Er übernahm damit das Risiko einer Erstaufführung, vor dem der erfahrene, aber weniger risikofreudige Zelter allem Anschein nach in letzter Konsequenz zurückgeschreckt war. Dahingehend ist wohl auch Zelters Brief vom 9. März 1829 an Johann Wolfgang von Goethe zu verstehen, in dem er zu berichten weiß:

„Aus der Zeitung wirst Du schon ersehn haben, daß wir die „Passion“ von Johann Sebastian Bach aufführen. Felix hat die Musik unter mir eingeübt und wird sie dirigieren, wozu ich ihm meinen Stuhl überlasse. Künftig werde den Text senden, wozu ich einen Vorbericht geschrieben habe.“<sup>53</sup>

Zelter selbst dirigierte die dritte Aufführung der Passion am Karfreitag (17. April) 1829 und äußerte sich dazu in einem noch am selben Tage begonnenen Brief an Goethe:

„Heute führe ich statt der gewöhnlichen Graun'schen Passionsmusik die Bach'sche auf Begehren wieder auf und biete Trotz meinen alten krummen Fingern; denn mein Helfer Felix schwimmt eben bei Helgoland auf der See auf England zu, von da er eingeladen ist.“<sup>54</sup>

Nach der Aufführung wußte er außerdem zu berichten:

„Einige Fehler müssen verziehen werden, doch sind die Fehler der 2 vorigen Aufführungen nicht begangen worden.“<sup>55</sup>

Fanny Mendelssohn hingegen meinte, an Zelters Dirigat vieles bemängeln zu müssen.<sup>56</sup> Daß der inzwischen ziemlich betagte Zelter<sup>57</sup> nicht mehr mit derselben Energie am Dirigentenpult stand wie im Jahre 1815 (als die Einstudierung des Werkes ihren Anfang nahm), versteht sich von selbst.

<sup>53</sup> *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter* (wie Fußnote 16), Bd. III, S. 129.

<sup>54</sup> Wie Fußnote 53, S. 142.

<sup>55</sup> Eintragung im „Tagebuch der Singakademie“. Zitiert nach Schünemann, BJ 1928, S. 165.

<sup>56</sup> Im Brief vom Karsamstag (18. April) 1829 berichtet sie zusammen mit Lea Mendelssohn und Friedrich Rosen – sicherlich nicht ganz unparteiisch – von der Aufführung am Vortag und den zuvor stattgefundenen Proben unter Zelter. Vgl. *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn. Collected, Edited and Translated with Introductory Essays and Notes by Marcia J. Citron*, Stuyvesant/N. Y. 1987, S. 385–387.

<sup>57</sup> Er hatte im Vorjahr (1828) bereits seinen 70. Geburtstag begangen.

Ob Zelter bei dieser dritten Aufführung Mendelssohns Dirigierpartitur (Quelle C) oder seine eigene Partitur (Quelle B) verwendete, ist nicht hinreichend zu klären. Immerhin hatte Eduard Devrient die Aufgabe, Mendelssohns Partitur so zu präparieren, daß die darin vorgenommenen Kürzungen bei einer Wiederaufführung schnell zu erfassen waren.<sup>58</sup> Zelter könnte entweder aus Mendelssohns Partitur dirigiert haben oder er übertrug die darin eingezeichneten Kürzungen in sein eigenes Exemplar (Quelle B). Auf alle Fälle hätte er dieses für weitere Darbietungen einrichten (beziehungsweise hinsichtlich der neu hinzugekommenen Streichungen aktualisieren) müssen, denn auch in den Folgejahren (1830–1832) dirigierte er die Passion – abgesehen von einigen zusätzlichen Kürzungen – im wesentlichen in der Aufführungsversion von 1829. 1831 beispielsweise entfiel bei der Passionsaufführung (am 27. März) die Alt-Arie Nr. 30 („Ach, nun ist mein Jesus hin“) gänzlich und vom Schlußchor Nr. 68 („Wir setzen uns mit Tränen nieder“) wurde ausschließlich der A-Teil musiziert. Der erste Teil schloß mit dem Chor Nr. 27b („Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“), hingegen wurde der zweite Teil mit dem Choralchor Nr. 29 („O Mensch, bewein dein Sünde groß“) – also mit einem Exordium – eröffnet.<sup>59</sup>

\*\*\*

Aus jetziger Kenntnis der zur Einstudierung verwendeten Quellen einerseits und im Wissen über die ebenso langwierige wie verwickelte Vorgeschichte andererseits sollte die Frage nach dem „Wiederentdecker“ der Matthäus-Passion nicht polarisierend „Zelter oder Mendelssohn?“ lauten. Beide hatten ihren eigenen Anteil an der Wiederentdeckung und Wiederaufführung des monumentalen Werkes. Daß eine bislang ungekannte Pressekampagne inszeniert und die Öffentlichkeit dadurch in aller Ausführlichkeit davon informiert wurde, mag auf das persönliche Engagement von Adolf Bernhard Marx zurückzuführen sein. Als (mutmaßlicher) Herausgeber der im darauffolgenden Jahr (1830) bei Schlesinger erschienenen Erstausgabe hatte er durchaus ein eigennütziges Interesse am Gelingen der Berliner Aufführungen.<sup>60</sup> So gesehen hatte der spektakuläre Erfolg mehrere Väter.

<sup>58</sup> So die Aussage im Brief vom 18. April 1829 an Felix Mendelssohn in London (vgl. Fußnote 56). Demnach hatte Devrient die „ausgebliebenen Stücke mit Mundleim sauber verklebt“ und sollte die Verklebungen später wieder lösen.

<sup>59</sup> Ein Exemplar des Textheftes im Notenarchiv der Singakademie. Signatur: SA 5133.

<sup>60</sup> Vgl. C. Ahrens, *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829*, BJ 2001, S. 71 ff.



Als in der ersten Hälfte des zurückliegenden Jahrhunderts zunächst nur die beiden von Zelter eingerichteten und bearbeiteten Partituren (die Quellen A und B) bekannt waren,<sup>61</sup> mußte sich der Blick zwangsläufig vor allem auf ihn, den erfahrenen Leiter der Singakademie, richten. Als nach dem Zweiten Weltkrieg diese Quellen nicht mehr erreichbar waren und an ihrer Stelle die Oxforder Handschrift (Quelle C wie auch die zugehörigen Aufführungsstimmen) in den Mittelpunkt aller Untersuchungen rückten, wurde der Blick zwangsläufig – und abermals einseitig – auf Felix Mendelssohn Bartholdy fokussiert.

Abb. 1 (S. 152).

Quelle A: Aria Nr. 6 „Buß und Reu“, T. 1–44,  
mit Eintragungen (Bleistift und Tinte) von Carl Friedrich Zelter

Abb. 2 (S. 153).

Quelle C: Aria Nr. 6 „Buß und Reu“, T. 1–30,  
mit Eintragungen (Bleistift) von Felix Mendelssohn Bartholdy

Abb. 3 (S. 154).

Quelle A: Recitativo Nr. 11 (Evangelista, Jesus), T. 19b–31,  
mit Eintragungen (Tinte und Bleistift) von Carl Friedrich Zelter

Abb. 4 (S. 155).

Quelle C: Recitativo Nr. 11 (Evangelista, Jesus), T. 24–29,  
mit Eintragungen (Bleistift) von Felix Mendelssohn Bartholdy

---

<sup>61</sup> Mendelssohns Dirigierpartitur (Quelle C) wird von Georg Schünemann erstmalig 1941 erwähnt. Dieser hatte noch vor Kriegsausbruch einige Fotokopien zur Einsicht erhalten. Die Partitur befand sich damals bereits im Privatbesitz von Margaret Deneke (1882–1969) in Oxford (vgl. Schünemann 1941, S. 54).

Aria. H 10 - Zwög. Colan

39

The musical score is written on ten systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *p*, *mf*, and *ppia* are indicated throughout. The lyrics are written in German and are interspersed between the staves.

The lyrics include:
   
*Wußt das Kne - Wußt das Kne - Wüßff daß ein - sea*
  
*Lang aufzwar - for*
  
*Wußt das Kne - Wußt das Kne - Wüßff daß ein - sea - aufzwar*
  
*Wüßff daß ein - sea - aufzwar - Wußt das Kne - Wußt das Kne*

*Quintus*  
No. 10. *Aria.* *Coro 1.<sup>mo</sup>*

*Flauti.*  
*Alto.*  
*Bassi.*

*Finis*  
*Finis*  
*Finis*  
*p.*  
*p.*  
*p.*  
*mf.*

<i>Erstaus</i>	<i>Christus</i>	<i>Denkwort</i>	<i>fang</i>	<i>und</i>	<i>geraus</i>
----------------	-----------------	-----------------	-------------	------------	---------------

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves: four for piano accompaniment and one for the vocal line. The lyrics are written below the vocal staff.

*Jesus.* *Evangel:*  
 Auf, und erhebet das ioh... in die Lüfte und erhebet das Kreuz, das ioh... auf dem Kreuz

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The lyrics continue below the vocal staff.

*pia*  
 Er gab seine Seele auf, und sprach: Mein Vater, verzeih ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.  
*pia*

Handwritten musical score for the third system. It consists of five staves. The lyrics continue below the vocal staff.

*p*  
 Er hat seinen Geist aufgegeben, und hat seinen Vater gelobt, dass er sie nicht verlassen wird.  
*p*

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of five staves. The lyrics conclude below the vocal staff.

*p*  
 Er hat seinen Geist aufgegeben, und hat seinen Vater gelobt, dass er sie nicht verlassen wird.  
*pia*

*Tempo Andante.*

Handwritten musical score for the first system. It consists of seven staves. The top six staves are for piano accompaniment, with dynamics marked *p.* (piano). The seventh staff is for a vocal line, with lyrics in German: "Kreuzes, das als... das ist mein Blut das". The music is in a slow, Andante tempo.

*Tempo Andante.*

Handwritten musical score for the second system. It consists of seven staves. The top six staves are for piano accompaniment, with dynamics marked *p.* (piano). The seventh staff is for a vocal line, with lyrics in German: "meinen Leibes, so wie es sein will, für die Welt zur Freigebung". The music is in a slow, Andante tempo.



## Frühe Urteile über Johann Christoph und Johann Nikolaus Bach, mitgeteilt anlässlich der Besetzung der Organistenstelle an der Jenaer Kollegienkirche (1709)

Von Michael Maul (Leipzig)

Der Eisenacher Stadtorganist Johann Christoph Bach ist zweifellos die eindrucksvollste Musikerpersönlichkeit der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts. Er würde heute wohl als einer der „Großmeister“ seiner Zeit gelten, wären von ihm mehr Kompositionen erhalten.<sup>1</sup> Anhand seiner beiden Lamenti „Ach daß ich Wassers gnug hätte“ (überliefert auch im „Alt-Bachischen Archiv“) und „Wie bist du denn, o Gott, im Zorn auf mich entbrannt“ (erhalten in D-B, Sammlung Bokemeyer), die in ihrer Expressivität ohne Beispiel sind, läßt sich jedoch deutlich erkennen, warum er von Carl Philipp Emanuel Bach als „der große und ausdrückende Componist“<sup>2</sup> bezeichnet wurde und warum ihm auch im Nekrolog auf Johann Sebastian Bach<sup>3</sup> eine Sonderstellung eingeräumt wird.

Der besonderen Wertschätzung Johann Christoph Bachs innerhalb der Familie, die wohl vor allem von seinem Großneffen Johann Sebastian Bach ins 18. Jahrhundert „hinübergetragen“ wurde,<sup>4</sup> steht eine auffallend geringe Zahl an Beurteilungen von seiten seiner Zeitgenossen gegenüber, die zudem relativ nüchtern ausfallen. Johann Gottfried Walther erwähnt „feine Clavier- insonderheit aber dergleichen Vocal-Stücke“ des Eisenacher Bach,<sup>5</sup> doch erst Ernst Ludwig Gerber hebt ausdrücklich den Orgelkomponisten Bach mit der Bemerkung hervor, daß dessen Werke sich „durch den edlen schön singenden Gang der Stimmen unter einander, und durch das Leichte, Ungezwungene bey der Führung seiner Thema's und der Modulirung seiner Fugen“ so auszeichnen, „daß man bald den Löwen an den Klauen erkennen kann.“<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Vgl. W. Braun, *Vom Remter zum Gänsemarkt. Aus der Frühgeschichte der alten Hamburger Oper (1677–1697)*, Saarbrücken 1987 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Neue Folge. Band 1.), S. 93.

<sup>2</sup> Dok I, S. 265.

<sup>3</sup> Dok III, Nr. 666.

<sup>4</sup> Bach schrieb über ihn im „Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie“, daß er ein „profonder Componist“ gewesen sei und setzt ihn mit Johann Michael Bach (dem Bruder Johann Christoph Bachs) auf eine Stufe (Dok. I, S. 258). Zu den von Johann Sebastian Bach in Leipzig aufgeführten Werken seines Onkels siehe P. Wollny, *Alte Bach-Funde*, BJ 1998, S. 137–148, und ders., *Geistliche Musik der Vorfahren Johann Sebastian Bachs. Das „Altbachische Archiv“*, JbSIM 2002, S. 41–59.

<sup>5</sup> WaltherL, S. 63.

<sup>6</sup> Gerber NTL, Teil 1, Sp. 209.

Aussagen über Johann Christoph Bach von seiten angesehener und nicht familiär „befangener“ Zeitgenossen waren bisher nicht greifbar, was der Diskussion um die Einordnung des *Eisenacher Bach* in den Kontext der in Thüringen am Ende des 17. Jahrhunderts wirkenden Organistengeneration nicht eben förderlich war und zugleich die Bewertung seiner Orgelwerke erschwerte.<sup>7</sup>

Diese dokumentarische Lücke beginnt sich durch eine aufschlußreiche Bemerkung in einem Aktenfaszikel des Jenaer Universitätsarchivs zu schließen, das neben Aufzeichnungen zur Besetzung des Kantorats an der Kollegienkirche zahlreiche Schreiben im Zusammenhang mit dem dortigen Orgelbau enthält.<sup>8</sup> In einem undatierten, anscheinend im März 1709 anzusetzenden Schreiben empfiehlt ein gewisser „Syrbius“ Johann Nikolaus Bach, den ältesten Sohn des Eisenacher Stadtorganisten, für den damals vakanten Organistenposten. Ausführlich schildert er die Fähigkeiten des bereits seit 1694 als Jenaer Stadtorganist angestellten Bach und erläutert:

„Es ist Herr Bach ein sehr *fundamentaler Organist*, der nach den aller *solidesten* und auch neüesten *principiis* von seinem seel. Vater, welcher ein recht *Miracul* von einem *Organisten* war, u. deßwegen von dem berühmten *Pachelbel*, dem sich nicht leicht einer vorziehen wird, über 1000 andere *astimiret* worden, unterrichtet, u. fehlet es ihm an guter *Manir* so wenig, als an *Fundamentis*, daß Er aber beym Gottes-Dienst eine andere u. gleichsam sittsamere *Maniere* brauchet, als Er etwan bey einer *Opera* thun würde u. könnte, dazu hat Er gute *Raison* u. ist ihm nicht vor eine Unwißenheit auszulegen. Es ist ein großer Unterschied unter der Kirchen- u. anderer *Music*, welchen zwar alle nicht *observiren*, Darneben verstehet Er nicht nur das *Clavichordium* und *Clavicimbal*, sondern auch das Orgelmachen aus dem *Fundament*, So, daß ich keinen Zweifel trage, Er werde eine Orgel aus dem Grunde neu machen können, Ich weiß dieses aus damahliger vieler *Correspondenz*, so ich auff Befehl der damahligen Herren *ProRectorum*, über der Orgel mit ihme gepflogen, gewiß, u. schreibe es nicht unbedachtsam [...].“<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Vgl. dazu R. Kaiser, *Johann Christoph Bachs „Choräle zum Präambulieren“ – Anmerkungen zu Echtheit und Überlieferung*, BJ 2001, S. 185–189, bes. S. 186.

<sup>8</sup> Universitätsarchiv Jena, Bestand A (Rektor) [im folgenden: UA Jena, A], Nr. 870 (C.C.C. Collegen-Kirche Cantoren in der Collegen Kirche auch Begräbnisse in derselben Vol. II. 1705–14).

Auf die nahezu zeitgleich ablaufenden und gut dokumentierten Orgelbauten in der Jenaer Kollegienkirche und der Stadtkirche St. Michaelis soll hier nur so weit eingegangen werden, wie es zum Verständnis der vorgestellten Dokumente notwendig ist. Dr. Otto Löw (Jena), dem ich an dieser Stelle für einige grundlegende Hinweise zur Jenaer Archivsituation danken möchte, stellt darüber eine Studie in Aussicht (siehe auch die Literatur in Fußnote 10).

<sup>9</sup> UA Jena, A, Nr. 870, fol. 52r.



Das Dokument ist aus vielerlei Gründen bemerkenswert; sein historischer und biographischer Kontext soll daher im folgenden näher beleuchtet werden.

Die ab 1686 von Georg Bernhard Rücker erbaute und 1690 fertiggestellte Orgel der Kollegienkirche zeigte bereits 1701 erhebliche Mängel, so daß die Leipziger Orgelbauer Johann Jakob Donat und dessen Vater Christoph Donat dem Senat die Notwendigkeit eines grundlegenden Umbaus darlegten.<sup>10</sup> Den Auftrag erhielt im selben Jahr der Merseburger Orgelbauer Zacharias Thaißner, der sich gegen namhafte Konkurrenten – neben den beiden Donats auch Georg Christoph Sterzing<sup>11</sup> (Eisenach) – durchgesetzt hatte und sich verpflichtete, das Werk innerhalb eines Jahres zu reparieren. Entgegen dieser Abmachung hatte Thaißner im Herbst 1702 allerdings seinen Vertrag nicht erfüllt, war nach Merseburg gereist, und seine Gesellen verweigerten die Weiterarbeit wegen rückständiger Besoldung. Überlegungen von seiten des Senats, nunmehr Sterzing mit dem Weiterbau zu beauftragen, fanden keine Mehrheit, obwohl ein im November 1702 eingeholtes Gutachten des Merseburger Hoforganisten Johann Friedrich Alberti über Thaißner vernichtend ausgefallen war.<sup>12</sup>

Nach dem im Spätsommer 1704 abgeschlossenen Umbau, der insgesamt 1200 Taler gekostet hatte und damit finanziell einem Neubau gleichkam, fand am den 1. September die Examination statt, zu der neben dem Weimarer Hoforganisten Johann Effler und dem Gothaer Kapellmeister Christian Fried-

<sup>10</sup> UA Jena, A, Nr. 862 (*B.B.B. Bau Sachen in specie Collegen Kirchen Bau Sachen und den Orgel-Bau, und Reparatur des Observatorii, ingleichen Kirchen Gewölbes betr. 1625–1686*).

Zum Orgelbau an der Kollegienkirche siehe auch die Darstellungen bei E. Wennig, *Chronik des musikalischen Lebens der Stadt Jena, Erster Teil: Von den Anfängen bis zum Jahr 1750* [mehr nicht erschienen], o. J., [1937], S. 65 und 74ff. und bei H. Koch, *Johann Nikolaus, der „Jenaer“ Bach*, Mf 21, 1968, S. 292–295.

<sup>11</sup> Sterzing bewarb sich für die Reparatur mit der Übersendung seines 1691 erhaltenen Privilegs zur Verfertigung der Orgeln in Sachsen-Eisenach (UA Jena, A, Nr. 862, fol. 87 und 88) und dem gedruckten Gutachten über die von ihm 1700 fertiggestellte und von Johann Heinrich Buttstedt geprüfte neue Orgel in der Stiftskirche zu Erfurt (ebenda, fol. 89).

<sup>12</sup> Gutachten in UA Jena, A, Nr. 862, fol. 67–69 und 72.

Der von einem vor 4 Jahren erlittenen Schlaganfall sichtlich gezeichnete Alberti spricht über Thaißners neuerbautes Werk im Merseburger Dom von einer „in Grund verderbten monstroesen“ „allerelendesten Orgel“ und „unglückl. machine“, die ihm „die Haar gen Berge“ stehen ließ.

Der Erfurter Predigerorganist Johann Heinrich Buttstedt wurde offensichtlich beauftragt, die Jenaer Orgel im November zu begutachten, denn am 22. November übersandte dieser eine Aufstellung über „die verlangten Defecta“ (erhalten hat sich nur ein Begleitschreiben Buttstedts; siehe UA Jena, A, Nr. 862, fol. 70).

rich Witt auch Donat und Sterzing eingeladen wurden. Erschienen sind offensichtlich nur Sterzing und Effler, wobei sich letzterer für eine getrennte Prüfung aussprach, da er „selbst nicht gerne mit Sterzing gewißer ursach halber *concuriren* wolte“<sup>13</sup>.

Das Gutachten von Johann Effler hat sich erhalten, es stellt Thaißner ein erbärmliches Zeugnis aus;<sup>14</sup> die Windführung sei unzureichend,<sup>15</sup> zu breite und schwere Ventile verursachten dem Organisten „eine saure und gleichsam kämpffende Spielung“ und deshalb „eine Benehmung des freudigen und sanftmüthigen Geistes“. Zahlreiche weitere handwerkliche Fehler einschließlich einer unbrauchbaren Temperierung veranlaßten Effler, dem Senat einen erneuten Umbau unter seiner Aufsicht anzubieten, da Rücker und Thaißner „nicht die Gnadengabe von Gott haben, ein Wohl gestaltes zierliches Gehäuß, in welchem eine gute Seele vorhanden, zuzubereiten“<sup>16</sup>.

Auch der während des Umbaus schon als Berater fungierende Johann Nikolaus Bach fertigte ein Gutachten an, das vergleichsweise diplomatisch formuliert ist und in dem Thaißner nicht grundsätzlich die Fähigkeit abgesprochen wird, die bemängelten Defekte beheben zu können.<sup>17</sup> Für die Temperierungsansichten innerhalb der Bach-Familie ist vor allem der letzte Absatz des Schreibens von Interesse, da sich der Jenaer Bach hier zu der von Thaißner offensichtlich mitteltönig gehaltenen Stimmung der Orgel äußert. In der unter den Zeitgenossen kontrovers diskutierten Frage<sup>18</sup> spricht sich Bach dabei

<sup>13</sup> Brief von [Wilhelm Hieronymus] Brückner vom 29. 8. 1704 an den Prorektor der Universität Johann Jakob Müller, UA Jena, A, Nr. 870, fol. 59. Demnach begründete Effler seine Weigerung, mit Sterzing gemeinsam die Orgel zu prüfen, damit, „daß Er vor seine person alleine das werk viel beßer untersuchen köne, als wenn etliche zugleich mit ihm *concuriren*, denn in dem einer dieses, der andere jenes erinnere, nur eine *confusion* entstehe und einer den andern hindere.“

Sterzing erschien wohl erst einen Monat später in Jena und plante eine gemeinsame Examination der Orgel mit dem Weimarer Stadtorganisten Samuel Heintze; siehe UA Jena, A, Nr. 870, fol. 70.

<sup>14</sup> Das von Effler gewohnt ausführliche und in bildhafter Sprache abgefaßte Gutachten vom 3. 9. 1704 ist abschriftlich erhalten in UA Jena, A, Nr. 870, fol. 26–30.

<sup>15</sup> Siehe auch J. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Bd. I, S. 245, der über die Thaißner-Orgel an der Kollegienkirche lediglich zu berichten weiß: „Sie hat 2 Claviere; aber nicht satt Wind.“

<sup>16</sup> Schreiben Efflers vom 4. 9. 1704, UA Jena, A, Nr. 862, fol. 197–198. Thaißners heftiger Protest gegen Efflers Gutachten in UA Jena, A, Nr. 870, fol. 61.

<sup>17</sup> Gutachten vom 2. 9. 1704, UA Jena, A, Nr. 870, fol. 24–25. Vollständig wiedergegeben bei Koch (wie Fußnote 10), S. 293–295.

<sup>18</sup> Zur zeitgenössischen Diskussion speziell in Thüringen vgl. M. Rathey, *Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen*, BJ 2001, S. 163–172.

deutlich für eine modernere Temperierung der Orgel aus und begründet dies mit dem Verlauf der Musikgeschichte:

„[...] Was endlich die *Temperatur*, als das edelste an einer Orgell, auch in diesem Werck anlanget, so hat dieselbe H. Theißner noch alle gut nach seiner arth eingerichtet, weil aber *demonstriret* werden kann, daß, was die *modos fictos* betrifft, nicht gnugsame *satisfaction* zu bekommen: Ja da auch die *Music* nun so gestiegen, daß in den besten *Musicalischen* Stücken und *General* Bässen kein *genus purum* allein hinlänglich, sondern ein *genus mixtum*, nehmlich *diatonico-chromatico-enharmonicum* im Schwange gehet; Alß haben auch in diesem Stück nicht allein der Orgel Macher alß übergeber, sondern auch der zum Werck bestellte Organist *conjunctim* dahin zu sehen, damit diese sonst mit herrlichen Stimmen wohl versehene Orgell an diesem nothwendigen *Requisito* nicht irgend versäümet werde, und sodann in ermanglung besagter richtigen *temperatur*, nicht etwann denen so genannten *Puritanern* Gelegenheit gegeben werde, das Werck als *imperfect* und unbrauchbar auszuschreiben. [...]“

Die Neustimmung wurde allem Anschein nach von Thaißner zügig umgesetzt, so daß Bach bereits am 15. September den zufriedenstellenden Abschluß der Reparatur vermerken konnte.<sup>19</sup> Mit der Beendigung der Bauarbeiten war es nun an der Zeit, einen neuen Organisten anzustellen, dessen Amt angesichts des geringen Aufgabenspektrums und der entsprechend niedrigen Besoldung allerdings bestenfalls als eine Nebenbeschäftigung anzusehen war. In der Vergangenheit war der Dienst daher zumeist von Jenaer Studenten oder vom Stadtorganisten verwaltet worden.

Zu den zahlreichen Bewerbern<sup>20</sup> gehörte offensichtlich auch Johann Nikolaus Bach,<sup>21</sup> der sich jedoch schnell mit dem Vorwurf konfrontiert sah, er hätte über den Stadtmusikus Schubert versucht, von Thaißner für sich eine Empfehlung für das Organistenamt an der Kollegienkirche zu erwirken und im Gegenzug dem Orgelbauer ein positives Gutachten auszustellen versprochen.<sup>22</sup> Die Stichhaltigkeit dieser Anschuldigung läßt sich anhand der Akten weder bestreiten noch erhärten. Bachs Haltung gegenüber Thaißner ist dort zwar vergleichsweise freundlich, jedoch – wie gesehen – keinesfalls unkritisch.

<sup>19</sup> Notiz unterhalb des Gutachtens (wie Fußnote 17).

<sup>20</sup> Bewerbungsschreiben liegen vor von Johann Georg Anthoni (Jena, hatte sich in seiner Heimatstadt Leipzig von „guten u. virtuosen Meistern“ im Clavierspiel ausbilden lassen), Johann Conrad Lindemann (stud. jur. in Jena, ab 1714 Stadt- und Hoforganist in Eisenberg, 1727–1755 Stadtkantor ebenda), Johann Peter Hoffmann (stud. jur. in Jena, Schüler des Weimarer Stadtorganisten Samuel Heintze, vertrat gelegentlich Johann Effler als Hoforganist) und Johann Jakob Effler (Sohn des Weimarer Hoforganisten Johann Effler); Bewerbungen in UA Jena, A, Nr. 870.

<sup>21</sup> Ein Bewerbungsschreiben liegt nicht vor.

<sup>22</sup> Protokollierte Aussage von Thaißners Frau, undatiert, UA Jena, A, Nr. 870, fol. 58.

Selbst eine Verfügung des Landesherrn Herzog Johann Wilhelm von Sachsen-Eisenach, Bach als Universitätsorganisten zu bestellen, „damit künftighin die vielen reperationen Kosten vermieden werden“,<sup>23</sup> reichte nicht aus, um den Senat zu überzeugen. Die Stelle erhielt der Leipziger Johann Georg Anthoni. Als dieser 1709 starb, bewarb sich Bach am 7. März erneut um das Amt und fand dabei die Unterstützung des Jenaer Professors für Physik, Georg Albrecht Hamberger (1662–1716). Dieser führte in seinem Empfehlungsschreiben anschaulich die über die letzten fünf Jahre nicht abreißen den Mängel an der Orgel auf, die sogar die jährliche Besoldung eines Gesellen Thaißners notwendig gemacht hatten.<sup>24</sup> Gleichwohl hätte zuletzt der Saalfelder Orgelbauer Finck (gemeint ist Johann Georg Fincke) gemeinsam mit Johann Nikolaus Bach zu zusätzlichen Reparaturen verpflichtet werden müssen. So spitzt Hamberger seine an den Prorektor Johann Philipp Slevogt gerichtete Empfehlung auf die Frage zu, ob man weiterhin zusätzliche Gelder für die Wartung der Orgel ausgeben wolle, oder mit der Anstellung Bachs einen fähigen Organisten und Orgelbauer in einer Person vereinen und damit Kosten sparen würde. Zugleich versucht er die offensichtlich vorhandenen Bedenken gegenüber einer Doppelfunktion auszuräumen, wie sie zuletzt von dem 1686–1694 zugleich als Stadt- und Universitätsorganist wirkenden Johann Magnus Knüpfer<sup>25</sup> praktiziert worden war und mit der die Universität offenbar schlechte Erfahrungen gemacht hatte.

Bachs Konkurrent um das Amt ist der bereits 1704 als Mitbewerber aufgetretene Sohn des Weimarer Hoforganisten, Johann Jakob Effler, dessen Bewerbung fast einen Monat früher eingegangen war.<sup>26</sup> Die Universität favori-

<sup>23</sup> Verfügung vom 6. 9. 1704, UA Jena, A, Nr. 870, fol. 60.

<sup>24</sup> Empfehlungsschreiben Hambergers vom 7. 3. 1709 in UA Jena, A, Nr. 871 (*Collegen Kirche betreffend In sich haltend I) das Cantorat de anno 1684 biß 1720 [...]*), fol. 16; Johann Nikolaus Bachs Bewerbungsschreiben gleichen Datums ebenda, fol. 17 (wiedergegeben bei Koch, wie Fußnote 10, S. 295 f.); zu Bachs Beziehungen zur Familie Hamberger siehe H.-J. Schulze, „Die Bachen stammen aus Ungarn her“. Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs aus dem Jahre 1728, BJ 1989, hier S. 214 und 216.

<sup>25</sup> Sohn des Leipziger Thomaskantors Sebastian Knüpfer. Sein Wirkungszeitraum in Jena läßt sich anhand der städtischen Archivalien nicht exakt belegen. In seiner erfolgreichen Bewerbung um das Organistenamt an St. Wenzel in Naumburg (1694) schreibt er aber, daß er das Stadt- und Universitätsorganistenamt in Jena seit acht Jahren verwaltet habe (Stadtarchiv Naumburg, *Loc. XXIV Nr. 3*, fol. 19–20); MGG<sup>2</sup>, Artikel *Sebastian Knüpfer* (Personenteil, Bd. 10, Sp. 356) ist daher entsprechend zu modifizieren.

<sup>26</sup> Bewerbung vom 5. 2. 1709 in UA Jena, A, Nr. 870, fol. 63 f.; außerdem liegt ein Bewerbungsschreiben des Jenaer Studenten Johann Volckmar Ichttershausen aus Gotha vor (UA Jena, A, Nr. 873, fol. 28).

sierte zunächst Effler. Als dieser jedoch bei einer Besichtigung der Orgel verlauten ließ, daß er das Werk nicht spielen könne, bevor ein Orgelbauer die schon wieder erforderlichen Reparaturen ausgeführt hätte, teilte der Prorektor am 31. März dem Senat Hambergers Überlegungen mit. Vor allem gab er zu bedenken, daß Bach vermutlich keine weiteren Ausbesserungsarbeiten an der Kollegienorgel übernehmen würde, wenn man ihn bei der Wahl abermals überginge.<sup>27</sup> In diesen Zusammenhang gehört nun das eingangs zitierte Zeugnis für Johann Nikolaus Bach, denn es ist innerhalb der protokollierten Vota der Senatsmitglieder als Einzelblatt eingefügt.<sup>28</sup>

Bachs Fürsprecher ist der Bach-Forschung kein Unbekannter. Johann Jakob Syrbius (1674–1738) ist 1735 von Johann Gottfried Walther als Interessent an der Auflösung von Johann Sebastian Bachs Kanon BWV 1074 (abgedruckt in Telemanns „Der getreue Music-Meister“) bezeugt, den Syrbius als eine „intricate Composition“ titulierte.<sup>29</sup> Walther bezeichnet Syrbius gegenüber Heinrich Bokemeyer ausdrücklich als einen „vornehmen Liebhaber u. Kenner“ der Musik, mit dem er offensichtlich in regelmäßigem Kontakt stand; er ist daher neben dem Pfortaer Mathematiklehrer Johann Georg Gotthelf Hübsch<sup>30</sup> zu jenem Kreis Gelehrter im Großraum Weimar zu zählen sein, mit dem Walther eine musiktheoretische Korrespondenz führte. Als Quelle für sein Wissen über Johann Pachelbels Wertschätzung gegenüber Johann Christoph Bach nennt Syrbius Johann Nikolaus Bach. Darüber hinaus dürfte er aber aufgrund seines Geburtsorts Wechmar und der ersten Schuljahre in Ohrdruf ohnehin ein aufmerksamer Beobachter der Bach-Familie gewesen sein.<sup>31</sup> Möglicherweise lernte er Pachelbel während seiner Zeit auf dem Gymnasium in Gotha sogar persönlich kennen, bevor er sich 1693 an der Universität Jena immatrikulierte. 1696 wurde er zum Doktor der Philosophie promoviert und fünf Jahre später erfolgte die Ernennung zum Adjunkten der Philosophischen Fakultät. In dieser Funktion verblieb er bis 1704. Gleichzeitig verwaltete er einen weiteren Posten, denn Johann Jakob Effler erwähnt in seinem Bewerbungsschreiben aus diesem Jahr, daß er selbst die Orgel in der Kollegienkirche während seiner Studienzeit gespielt habe und daß nun „H. M. Syrbius, welcher bißanhero bey oberwehnter Organistenfunction mein *Successor* ge-

<sup>27</sup> Ebenda (Nr. 870), fol. 50.

<sup>28</sup> Die Vota der Senatsmitglieder ebenda fol. 50f. und 53.

<sup>29</sup> Brief Walthers an Heinrich Bokemeyer vom 3. August 1735 (siehe Dok II, Nr. 369 und *Johann Gottfried Walther – Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, S. 194–198).

<sup>30</sup> Zu Hübsch siehe *J. G. Walther – Briefe* (wie Fußnote 29), S. 199f., 203 und 285. Hübsch ist zudem als Textdichter von Kantaten Johann Christoph Altnickols und als Kritiker Matthesons belegt.

<sup>31</sup> Biographische Angaben nach ADB 37, Leipzig 1894, S. 290f.

wesen, von hier *mutiret* und diese Stelle *vacant* gemacht<sup>32</sup> hat. Demnach war Syrbius bis 1704 auch als Organist an der Kollegienkirche tätig gewesen, nachdem Effler dieses Amt 1698 aufgegeben hatte.<sup>33</sup> Die folgenden drei Jahre wirkte Syrbius als Ephorus am theologischen Seminar in Eisenach, kehrte 1707 nach Jena zurück, trat hier zunächst eine ordentliche Professur für Logik und Metaphysik an und wechselte 1730 an die theologische Fakultät.

Aus seiner Biographie erklärt sich also, weshalb Syrbius mit Johann Nikolaus Bach während des Orgelumbaus 1702–1704 in *Correspondenz* stand, und warum er 1709 gegenüber dem Senat als kompetenter Fürsprecher auftreten konnte. Angesichts des nur fünfjährigen Altersunterschieds zwischen Bach und Syrbius und deren zeitgleichen Wirkens als Organisten liegt auch die Annahme eines freundschaftlichen Verhältnisses auf der Hand. Vermutlich ließ sich Syrbius auch vom Stadtorganisten Bach unterrichten.

Der Senat entschied sich mit elf zu sieben Stimmen für Johann Nikolaus Bach. Obwohl dieser nach der einschlägigen Literatur erst 1719 das Amt des Universitätsorganisten übernommen haben soll, legt der Dokumentenbefund die Schlußfolgerung nahe, daß dies bereits zehn Jahre früher geschah – auch wenn in den Akten zur Kollegienkirche bis 1719 keine Organisten vorkommen. Das bisher angenommene Antrittsdatum stützt sich auf eine als Konzeptschrift erhaltene „Bestallung des Organistens, in der Collegen-Kirch“ vom 12. Dezember 1719, deren Deutung aber nicht unproblematisch ist.<sup>34</sup> Bei näherer Betrachtung stellt sich nämlich heraus, daß dieser Revers ledig-

<sup>32</sup> UA Jena, A, Nr. 870, fol. 173.

<sup>33</sup> Die Anstellungsunterlagen im Universitätsarchiv sind lückenhaft überliefert, weshalb eine Personalchronik lediglich unter Vorbehalt erstellt werden kann. Aus dem Jahr 1696 liegt ein Schreiben Johann Jakob Efflers vor (UA Jena, A, Nr. 870, fol. 181), in dem dieser sich um die Nachfolge des nur kurze Zeit tätigen Universitätsorganisten Härtel bewirbt. Erst aus dem Jahr 1701 liegt mit einem Brief des Jenaer Studenten Johann Emanuel Vogts wieder eine Bewerbung um dieses Amt vor (ebenda, fol. 186), allerdings im Vorgriff auf eine künftige Vakanz. Nach den Rechnungen der Kollegienkirche wird Syrbius ab 1699 als Organist besoldet, im Quartal Luciae 1698 hatte er jedoch dieses Amt nach eigener Aussage bereits übernommen (siehe UA Jena, A, Nr. 873, fol. 112 und 242).

<sup>34</sup> UA Jena, A, Nr. 793 (*Bestallung des Organisten in der Collegien-Kirche de anno 1719. Wozu denn nach dessen Ableben der ihm substituirte Organist Johann Heinrich Möller anno 1753. nach Inhalts obiger Bestallung auch angenommen und durch selbigen diese vacante Stelle wieder besetzt worden.*), fol. 3–4; wohl wiedergegeben bei Koch (wie Fußnote 10), S. 296f., allerdings könnte die dort abweichende, jedoch irreführende Datierung (Koch nennt für das Schreiben zwei Daten: 12. 2. 1719 und 13. 12. 1719) auch auf eine andere Quelle, vielleicht aus den 1945 in Bad Sulza verbrannten Akten des Hauptstaatsarchivs Weimar, zurückgehen.

lich im Zusammenhang mit einer verbesserten Besoldung des Universitätsorganisten angefertigt wurde. So hatte Bach am 6. November 1719 eine „Unmaßgebliche Vorstellung“ eingereicht, in der er wegen der immer wieder nötigen zeitaufwendigen Wartungsarbeiten an der Kollegienorgel eine Verbesserung seiner Einkünfte für die Reparaturen von drei auf vier Reichstaler pro Quartal durchzusetzen versuchte.<sup>35</sup> Unter Punkt 2 äußerte er dabei über seine bisherige Tätigkeit, daß er

„bey Antritt des Dienstes [an der Kollegienkirche,] da der Orgelmacher, so in Bestallung gestanden, anderswohin gezogen, und etwan die Orgel 2 Jahre niemanden gehabt der einen Mangell abgeholfen, die Orgel in einen gantz miserablen Zustand angetroffen, auch den gantzen SubBaß, welcher auseinander gegangen, von neuen wieder zusammen gerichtet, da denn Hr. Prof. Hamberger seel. dazumahl gemeinet, mann möchte nur für sothane Mühe nicht eben was fordern, es diene zu besserer recommendation bey einer Hoch-Löbl. Universitaet, inskünfftige vor dergleichen Verriichtung eine kleine recreation auszubitten.“

Bach schildert hier eindeutig die Problematik von 1709 und dürfte daher seit diesem Jahr Universitätsorganist gewesen sein. Hierfür spricht auch, daß der – 1716 gestorbene – Professor Georg Albrecht Hamberger zum Zeitpunkt dieses Dienstantritts noch am Leben war und daß die geforderte Besoldungserhöhung im Revers vom 12. Dezember 1719 tatsächlich berücksichtigt wurde.

Die Empfehlung von Syrbius mit den ausführlichen Hinweisen auf Bachs Kenntnisse im Orgelbau dürften maßgeblich zur Anstellung Bachs beigetragen haben.

Insgesamt ist das Schreiben des Jenaer Professors ein bemerkenswertes Zeugnis über den jungen Johann Nikolaus Bach und zugleich aufgrund der mitgeteilten Wirkung von dessen Vater auf den wohl seinerzeit angesehensten Berufskollegen im mitteldeutschen Raum, Johann Pachelbel, ein zentraler Nachruf auf den sechs Jahre zuvor verstorbenen Eisenacher Organisten Johann Christoph Bach. Außerdem zeigt das Dokument in Syrbius einen versierten Kenner der thüringischen Orgellandschaft, der die Schriften Werckmeisters studiert hatte und aufschlußreiche Details über Johann Christoph Bachs (des „alten Bachens“) noch zu überprüfende Innovation bei der Gestaltung des Posaunenbasses mitzuteilen weiß.

Nicht zuletzt liegt in dem Dokument aber auch ein frühes Zeugnis für die bewußte Unterscheidung zwischen Kirchen- und theatralischem Stil vor; deren ausdrückliche Erwähnung im Zusammenhang mit einer Stellenbesetzung läßt

---

<sup>35</sup> UA Jena (wie Fußnote 34), fol. 7; vollständiger Text in *Bach in Thüringen*, Berlin 1950, S. 142 und 144 (H. Koch), sowie bei Koch, a. a. O. (wie Fußnote 10), S. 298 f. (hier irrtümlich als undatiert bezeichnet).

eine bereits anhaltende Diskussion darüber in den universitären Kreisen der Saalestadt vermuten.

Die Hypothese Philipp Spittas, daß „Joh. Christoph Bachs eigenthümliche Größe nicht ohne Eindruck auf Pachelbel geblieben wäre“, findet in dem neuen Dokument zudem ihre Bestätigung.<sup>36</sup> Zugleich kann die von Rainer Kaiser getroffene Feststellung, daß der Eisenacher Stadtorganist sich bei der Sammlung „Choräle zum Präambulieren“ (Ms. Spitta)<sup>37</sup> an Pachelbels titelmäßig nahezu gleichlautender Sammlung orientiert hat,<sup>38</sup> nun auch dahingehend modifiziert werden, daß die Annahme einer umgekehrten Beeinflussung – wie sie bereits von Spitta nahegelegt wurde<sup>39</sup> – nach Lage der Dinge zu bevorzugen ist.

## Anhang

Votum von Johann Jakob Syrbius für die Annahme Johann Nikolaus Bachs als Organist an der Jenaer Kollegienkirche, 1709 (Universitätsarchiv Jena, Bestand A, Nr. 870, fol. 52).

„Wenn die Orgel in der *Collegien*-Kirche in so guten Stande wäre, daß man nicht zum öfftern durch ein oder andern Handgriff ihr zuhelffen; So würde es endl. wenig verschlagen, ob man diesem oder einem Andern die Organistenstelle *conferirete*, Alleine so kan ich, als einer, der dem Bau von Anfang beygewohnt, auch ohne unzeitigen Ruhm, nebst H. Bachen, solchen mehrentheils *disponiret*, da sonsten gar etwas anders im Werck war, und endlich wol weiß, wo es hanget oder langet, wenn anders nach meinem gewissen *votiren* soll, anders nicht, als Ew. *Magnificenz* gehorsambst zu ersuchen, daß Sie dem *publico* zum besten, demjenigen, der des Orgelbaues kundig ist, die Sache auftragen, Es ist Herr Bach ein sehr *fundamentaler Organist*, der nach den aller *solidesten* und auch neüesten *principiis* von seinem seel. Vater, welcher ein recht *Miracul* von einem *Organisten* war, u. deßwegen von dem berühmten *Pachelbel*, dem sich nicht leicht einer vorziehen wird, über 1000 andere *astimiret* worden, unterrichtet, u. fehlet es ihm an guter *Manir* so wenig, als an *Fundamentis*, daß Er aber beym Gottes-Dienst eine andere u. gleichsam sittsamere *Maniere* brauchet, als Er etwan bey einer *Opera* thun würde u. könnte, dazu hat Er gute *Raison* u. ist ihm nicht vor eine Unwißeneit auszulegen, Es ist ein großer Unterschied unter der Kirchen- u. anderer *Music*, welchen zwar alle nicht *observiren*, Darneben versteht Er nicht nur das *Clavichordium* und *Clavicimbal*, sondern auch das Orgelmachen aus dem *Funda-*

<sup>36</sup> Spitta I, S. 119.

<sup>37</sup> Berlin, Hochschule für Kunst, Musik und Darstellende Kunst, Hochschulbibliothek, 6639/1491. Zu dieser Sammlung siehe neben Kaiser (wie Fußnote 7) auch Spitta I, S. 99f. und C. Wolff, *Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral „Der Tag der ist so freudenreich“ BWV 719*, BJ 1997, S. 158 ff.

<sup>38</sup> Kaiser (wie Fußnote 7), S. 185f.

<sup>39</sup> Spitta I, S. 120.



ment. So, daß ich keinen Zweifel trage, Er werde eine Orgel aus dem Grunde neu machen können, Ich weiß dieses aus damahliger vieler *Correspondenz*, so ich auff Befehl der damahligen Herren *ProRectorum*, über der Orgel mit ihme gepflogen, gewiß, u. schreibe es nicht unbedachtsam, Wir haben uns aber nicht zu befürchten, daß Er etwan aus der *Disposition* der hiesigen *Collegien*-Orgel etwas absehen u. zum Vortheil der Statt-Orgel anwenden wolle, inmaßen 1) die Statt Orgel völlig fertig ist und daran kein Schlag mehr zu arbeiten, obwol dabey nicht geleugnet wird, daß, weil der Posaunen Baß mit Schrauben gemacht worden, (welches eine von dem alten Bachen erst angegebene u. sonst niemahls practicirte *Invention*, so doch so dermaßen wol gerathen, daß da man sonst solche Stimmen, zumahl bey naßen Wetter fast alle 8 oder 14 tage einmahl stimmen muß, dieser Posaunen Baß gar keiner Stimmung nöthig hat) H. Bach dahin trachtet, daß die beyden übrigen Schnarrwerke, so nach der alten Manir gemacht worden, (weil neml. der Raht die Kosten nicht hat dran wenden wollen) eben so möchten gemacht werden. Wozu 3) kommet, daß die Statt Orgel in allen Stücken beßer u. beständiger gemacht ist, als unsere, welches mir alle Orgelverständige und dabey Unpartheyische ohne Widerspruch zustehen werden, ich auch 4) nicht glaube, daß wenn H. Bach gewust, daß H. Thayßner was beßers machen könnte, als Stertzing, Er lieber jenen würde [fol. 52 v.:] auch zum Statt-Orgelbau *recommēdiret* haben, Alleine der *Eventus* hat es gar deutl. gezeiget, umb wie viel beßer die Statt mit ihrem Orgelmacher verwahret worden, in dem sie eine Orgel haben, so bey nahe noch einmahl so viel wichtige u. viel kostbahre *Register* hat als die unsere, auch sonst so beschaffen, daß mir eine StattOrgel 10 mahl lieber wäre, als 15 *Collegien* Orgeln, und dennoch nicht halb so viel Kosten darauff gewendet, Die von H. Thayßnern gerühmete Heimlichkeiten sind nicht weit her u. giebt es heut zu tage schlechte Kerle, die sie inwendig u. auswendig wißen u. auff allen Dörffern *practiciren*, Zugeschweigen, daß die Heimlichkeiten der Orgelmacher unterweilen mehr gefährl. als nützlich seyn, wie Werckmeister in seiner *OrgelProbe* in einen besondern *Capitel* gar nachdrückl. gezeiget,

Endlich so hat ja H. Bach ohne dem schon alles gesehen u. betrachtet, indem Er der Orgel-Probe von Anfang biß zum Ende beygewohnt, daher ihm die Tugenden u. Fehler gar wol bekandt seyn, u. vielleicht beßer, als je einem an hiesigen Orthe, Nur noch eines zudencken, so rühmete H. Thayßner immer, wie Er alles nach der *Mathematischen Accuratesse* mache, Alleine, wie der H. Geheimbde Raht *Jacobs*, als damahliger Fürstl. *Commisarius*, einesmahls mit mir hinein gieng, befunde Er, nach seinem gründl. Verstande, so Er hiervon hat, gar viele liederliche Mängel, die nichts wenigens als *Mathesin* anzeugeten, auch hernach nicht verschwiegen worden, sondern geändert werden müßen,

So wird auch H. Bach sich nicht weigern, die Orgel allemahl, so viel möglich selbst zu spielen, u. ihm unverwehret seyn, zum Exempel auch in der Statt Orgel einen *Studiosum* zum Ausgange spielen zu laßen, wie ohne dem vielmahl an allen Orthen geschiehet,

Man weiß auch, daß sichs vor diesen mit H. Knüpfern geschickt,

Wenn denn die Orgel so beschaffen, daß jezuweilen Kleinigkeiten *manquiren*, die in einem Augenblick u. ohne alle Gefahr von einem, der es verstehet, können gehoben werden, da man sonst Orgelmacher, die oft gerne etwas verderben, daß sie was neues zu machen bekommen, mit nicht geringen Kosten erfordern müste,

So gebe ich mein wenigens *Votum* Herrn Bachen, dabey aber mir gerne gefallen laße, daß Er zu seiner u. unserer Verwahrung über nöthige *Puncta obligiret* werde, denn nach meinem Gewissen glaube ich, daß Er das Spielen, u. den Bau am besten verstehe, Jedoch kan man ihm freyl. nicht anmuthen, daß Er, wo sich wichtige *Real* Mängel finden solten, solche *corrigiren* müße, wozu Er sich ohne dem nicht dringen wird, Sonsten wird es unmöglich seyn, H. Efflern die Orgel in guten Stande zu übergeben, weil sie sich berichteter maßen darinnen nicht befindet, Es stünde zu versuchen, ob H. Effler sich getraue, die gemeldeten Fehler zu *corrigiren*, Alleine wenn sie auch in guten Stande wäre, so müste man doch der Fehler gewärtig seyn, weilen kein Bau mehrere Aufsicht u. Vorsichtgk. bedarff u. mehreren *Mutationibus* unterworfen, als ein Orgelbau, zumahl der in der *Collegienkirche*.

JJSyrbius.

Der Wittwe des vorigen Organisten könte das *salarium* biß auff *Reminiscere* gefolget werden auch wol die Hälfpte von dem folgenden *Quartal*, doch müste dem *Successori* nichts abgekürtzet werden.

P.S. Das Stimmen der Schnarwercke ist das wenigste und kan das ein jeder, der ein *Clavichordium* stimmen kan, in einer halben viertel stunde lernen, auch wißens alle Organisten, u. Schulmeister auff dem Lande. Es eignen sich aber andere Dinge, die nicht alle wißen, als wie ietzo, da nur paar Pfeiffen wandelbahr seyn, da nicht ein jeder wird helfen können.“

# Zur Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs<sup>1</sup>

Von Markus Rathey (New Haven, CT)

Das Œuvre Carl Philipp Emanuel Bachs ist – ähnlich dem seines Vaters – von einem dichten Netz an Parodie- und Bearbeitungsbeziehungen durchzogen.<sup>2</sup> Während er in seiner Claviermusik vor allem ältere eigene Werke bearbeitet und in spätere Sammlungen integriert hat, enthalten die Vokalwerke sowohl fremde Kompositionen, die durch Bach in einen größeren Satzzusammenhang gestellt wurden, als auch Bearbeitungen und Parodien eigener Werke.<sup>3</sup>

Letzteres gilt ebenfalls für die Oratorien und Serenaten, die Carl Philipp Emanuel Bach 1780 beziehungsweise 1783 für die Convivien des Hamburger Bürgerkapitänskollegiums komponiert hat. Während die Musik von 1780 vollständig mit den beiden Teilen Oratorium (H 822a) und Serenate (H 822b) erhalten ist, ist die Komposition für 1783 nur zur Hälfte überliefert: das Oratorium (H 822c) ist verschollen, während die Serenate (H 822d) überliefert ist. Da auch die gedruckten Libretti aller Bürgerkapitänsmusiken

---

<sup>1</sup> Vorarbeiten für diese Untersuchung stammen aus meiner Mitarbeit an der Gesamtausgabe der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs, die in Zusammenarbeit des Bach-Archivs Leipzig mit dem Packard Humanities Institute und der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig im Rahmen des Forschungsprojekts *Bach Repertorium* veranstaltet wird. Mein Dank gilt überdies der Sterling Memorial Library der Yale University für die Beschaffung von Quellenmaterial sowie dem Yale Institute of Sacred Music für dessen Finanzierung.

<sup>2</sup> S. zur Parodietechnik Bachs den Überblick bei R. Wade, *Carl Philipp Emanuel Bach, the Restless Composer*, in: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, 29. September bis 2. Oktober 1988, hrsg. von H. J. Marx, Göttingen 1990 (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg. 62.; nachfolgend zitiert Bericht Hamburg 1988), S. 175–188.

<sup>3</sup> Dies gilt vor allem für die Passionen, vgl. dazu H.-J. Schulze, *Carl Philipp Emanuel Bachs Hamburger Passionsmusiken und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext*, in: Bericht Hamburg 1988, S. 333–343; und ders., *Hamburger Passionsmusiken in der Bibliothek der Sing-Akademie zu Berlin*, in: „Critica musica“. Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Fs. Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag, Stuttgart/Weimar 2001, S. 271–279; sowie U. Leisinger, *Neues über Carl Philipp Emanuel Bachs Passionen nach „Historischer und alter Art“*, in: JbSIM 2002, S. 107–119.

erhalten sind, läßt sich zumindest die Struktur des verlorenen Teils rekonstruieren.<sup>4</sup>

Der folgende Beitrag soll zunächst die Aufführungsgeschichte dieser Kompositionen verfolgen, um dann in einem zweiten Schritt die Parodiebeziehungen innerhalb dieses Genres, wie auch zu anderen Werken Bachs darzulegen.

## I.

Als Carl Philipp Emanuel Bach 1768 in der Nachfolge seines Paten Georg Philipp Telemann seine Stellung in Hamburg antrat, übernahm er neben dessen offiziellen Dienstpflichten auch eine Reihe inoffizieller Aufgaben, die, obgleich nicht vertraglich geregelt, traditionell dem Musikdirektor der Stadt zufielen. Hierzu zählte unter anderem die Komposition der Musik für das (im Idealfall) jährlich stattfindende Convivium der Kapitäne der Hamburger Bürgerwache. Diese Institution, deren Anfänge bis in das 12. Jahrhundert zurückreichen, erhielt seine für die Zeit Telemanns und Bachs gültige Gestalt im Jahre 1619. Die Mitglieder der Bürgerwehr rekrutierten sich aus den vier beziehungsweise ab 1620 fünf Kirchspielen der Hamburger Innenstadt. Die fünf Regimenter bestanden – nach einer weiteren Neuordnung im Jahre 1680 – aus 57 Kompanien, denen jeweils ein Kapitän vorstand. Diese 57 Kapitäne bildeten zusammen das Kapitänskollegium. Das Kollegium wählte aus seinen Reihen einen Präses, der als Versammlungsleiter und Sprecher gegenüber dem Rat fungierte, der seinerseits die Bürgerwache durch 10 Ratsherren (5 „Kolonellherren“ und 5 „Kolonellbürger“) kontrollierte.<sup>5</sup> Das Leitungsgremium, bestehend aus Kapitänen und Ratsherren, das sich jährlich zu den Convivien traf, umfaßte mithin 67 Personen.<sup>6</sup> Zu den Aufgaben der Bürgerwache zählte die ordnungsgemäße Durchführung der Wachen sowie die Führung von Ein-

<sup>4</sup> Die Quellenlage sei hier nur knapp skizziert: Partitur von Oratorium und Serenate der Kapitänsmusik von 1780 in A-Wgm (*H 23559* bzw. *H 27769*), Hss. von Johann Heinrich Michel, der als einer der Hauptschreiber Bachs in Hamburg fungierte. Serenate in Stimmen, geschrieben von Johann Friedrich Hering, in D-Hs (*Scrin 36*). Das Oratorium von 1783 ist verschollen; Partitur der Serenate des Jahres 1783, geschrieben wiederum von Michel, in D-Hs (*Scrin 37*). Darüber hinaus sind die Libretti beider Kapitänsmusiken in zahlreichen Bibliotheken erhalten. S. zur Überlieferung der Libretti vorläufig den Überblick bei Helm, S. 218–220.

<sup>5</sup> S. W. Maertens, *Georg Philipp Telemanns sogenannte Hamburgische Kapitänsmusiken (1723–1765)*, Wilhelmshaven 1988 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 21.), S. 23–26, sowie J. Ehlers, *Die Wehrverfassung der Stadt Hamburg*, Boppard 1966 (Militärhistorische Studien. 1.), S. 85 und 105.

<sup>6</sup> Hinzu kamen deren Frauen.

wohnerlisten, die unter anderem der Steuerveranlagung und Armenversorgung dienten. Zudem hatten sie die Anwesenheit von Fremden in der Stadt zu protokollieren.<sup>7</sup>

Der Ablauf der Convivien läßt sich anhand von Berichten aus dem späten 17. und frühen 18. Jahrhundert grob rekonstruieren. Vor allem die *Umständliche Beschreibung des ansehnlichen Jubel-Festins*, die Michael Richey von dem Jubiläumsconvivium im Jahre 1719 angefertigt hat, erlaubt es, die Grundzüge – jedoch auch kaum mehr als diese – der Feste zu skizzieren. Hierbei kann auf die Arbeit von Willi Maertens zu den Bürgerkapitänsmusiken Telemanns zurückgegriffen werden, wo der bei Richey wiedergegebene Ablauf wie folgt zusammengefaßt ist:

„Am Tag des ‚großen‘ Konviviums, dem Donnerstag, stellten sich alle Kapitäne ‚praecise halb 12. Uhr‘ ein und wurden von ihrem Präses an ihr Wohlverhalten erinnert. Dabei verlas der Sekretär ‚einige beliebte Leges‘, die dem Inhalt des in Reinstorps Handschrift mitgeteilten ‚Recessus‘ entsprochen haben werden. Gegen 1 Uhr kamen die Kolonelherren, der Kommandant der Garnison und die Kolonellbürger, die dann ‚zur Tafel genöthiget‘ wurden.“<sup>8</sup>

Im Rahmen dieser Begrüßungszeremonie wird auch die Aufführung des ersten Teils der Kapitänsmusik, des Oratoriums, anzusetzen sein, denn Richey berichtet von dem Festconvivium:

„Nach Endigung dieses dem Herren aller Herren gebührenden Lob- und Dankopfers / welches in stiller Aufmerksamkeit mit vieler Herzens-Bewegung angehört / und abermahl mit 9 Canon-Schüssen beschlossen ward / setzte man sich zu speisen.“<sup>9</sup>

Die Serenate erklag bei diesem Festconvivium dann später während des abendlichen Essens. Das Festmahl bestand aus drei Gängen und wurde durch verschiedene „Gesundheiten“ und „Ehrentrünke“ unterbrochen:

<sup>7</sup> S. zum Aufgabenspektrum der Bürgerkapitäne: J. Klefeker (Hrsg.), *Sammlung der von E. Hochedlen Rathes der Stadt Hamburg so wol zur Handhabung der Gesetze und Verfassungen als bey besonderen Eräugnissen in Bürger- und Kirchlichen, auch Cammer-Handlungs- und übrigen Policy-Angelegenheiten und Geschäften von Anfange des siebenzehnten Jahr-Hunderts bis auf itzige Zeit ausgegangenen allgemeinen Mandate, bestimmten Befehle und Bescheide, auch beliebten Aufträge und verkündigten Anordnungen*, VI Bände, Hamburg 1763–1774, Bd. IV, S. 54–57: „Mandat, daß ein ieder Bürger und Einwohner innerhalb 4 Wochen alle Häuslinge, die bey ihm in Kellern, in Buden, auf Sählen, oder auf einzelnen Zimmern wohnen, oder in Schlafstelle liegen, von denen ihm nicht bekannt ist, daß sie mit Bürger- oder andern Pflichten der Stadt verwandt sind, seinem Bürger-Capitaine bey Strafe namentlich anzeigen solle.“ vom 12. 7. 1765; das Mandat wurde am 11. 3. 1772 nochmals bestätigt (S. 468–471).

<sup>8</sup> Maertens, S. 37.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 42.

„Zwischen den ‚Gesundheiten‘ des ersten Ganges heißt es: ‚wann man die Schöne Musica, erst was angehört‘. Nach dem Auftragen des zweiten Ganges ‚treten die Schaffere<sup>10</sup> Frauens nach Kirchspiel vor und längst der ganzen Taffel, bedancken (sich,) daß sie sich so fleißig eingestellt, undt ersuchen (,) mit denen auffgetragenen Tractamenten vorlieb zu nehmen‘ [...] Während des zweiten Ganges werden die neugedruckten Exemplare der Wahlordnung ausgeteilt und die neuerwählten Kapitäne mit einem Trunk Bier aus der silbernen Willkommenskanne begrüßt. Nach dem aufgetragenen dritten Gang wird die Gesundheit aller Kapitäne gewünscht ‚und braff dabey auf Zincken geblasen‘ [...] Nach dem dritten Gang wurde ‚reiner Tisch‘ gemacht, der Nachtsch aufgetragen, das Dankgebet gesprochen und ein Danklied gesungen.“<sup>11</sup>

Den Abschluß bildete als symbolischer Akt der „Kettenschluß“, bei dem sich die Anwesenden bei der Hand faßten und ein Lied sangen.<sup>12</sup>

Über den Ablauf des gewöhnlichen Conviviums im Jahre 1719, das einen Tag nach dem Festconvivium abgehalten wurde, schreibt Richey:

„Unter währendem speisen ward mit einer schönen Instrumental Musique, von dem Directore Mus. instr. ordinario, Hn. Hieronymo Oldenburg / auf dem Balcon aufgewartet / auch / dem Herkommen gemäß / eine wolgesetzte Aria vocaliter abgesungen.“<sup>13</sup>

Die hier von Richey erwähnte „Arie“, die auch schon im 17. Jahrhundert an dieser Stelle des Conviviums erklingen war, wurde – angeregt durch die musikalische Gestaltung des Festconviviums – ab 1723 durch eine umfangreichere Kapitänsmusik, bestehend aus Oratorium und Serenate, ersetzt, wobei das Oratorium künftig vor dem Essen musiziert wurde, während die Serenate den Platz der obengenannten Arie einnahm.<sup>14</sup>

Hatte Georg Philipp Telemann noch 36 Kapitänsmusiken komponiert, so sind für die Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs nur zwei Werke dieses Genres (für 1780 und 1783) nachweisbar. Heinrich Miesner hatte noch vermutet, daß Bach in den übrigen Jahren ältere Werke Telemanns aufgeführt hätte;<sup>15</sup> je-

<sup>10</sup> Die sogenannten Schaffer führten die Regimentsprotokolle und hatten die Aufgabe, die Convivien einzuberufen und abzuhalten. „Der Schaffer hatte die Rolle des Gastgebers und war verpflichtet, ‚Pfeifen, Toback und Bier‘ in Bereitschaft zu halten, außerdem ‚Braten nebst Salat, Butter, Käse und Brot etc.‘ Die Mahlzeit bestritt der Schaffer aus eigener Tasche, Tabak und Bier zahlte das Regiment.“ (Ehlers, S. 102).

<sup>11</sup> Maertens, S. 37f.

<sup>12</sup> Vgl. die Abbildung dieses Kettenschlusses bei Maertens, S. 395.

<sup>13</sup> Zitiert nach Maertens, S. 39.

<sup>14</sup> S. Ebenda, S. 42.

<sup>15</sup> „Ph. E. Bach hatte sich zunächst mit den Telemannschen Werken begnügt, erst im oben genannten Jahre [1780] bequeme er sich zum ersten Mal, selber eine Bürgerkapitänsmusik zu schreiben, der er 1783 noch eine folgen ließ. Ob er aus Neigung geschrieben hat oder nur aus dem Gefühl heraus, daß er seinen Hamburgern zeigen müsse, auch solche Musik schreiben zu können, steht nicht fest.“ H. Miesner,

doch belegen die heute zugänglichen Quellen, daß Bach keineswegs auf Kompositionen Telemanns zurückgegriffen hat, sondern sich, da zahlreiche Kapitänconvivien abgesagt oder mit Instrumentalmusik bestritten wurden, tatsächlich erst im Jahre 1780 die erste Gelegenheit für ihn ergeben hat, eine Kapitänsmusik zu komponieren. Fast wäre es jedoch bereits 1769 dazu gekommen: In diesem Jahr stand das einhundertfünfzigjährige Jubiläum der 1619 reformierten Bürgerwache an, und die Kapitäne planten ein Festconvivium, für das der im benachbarten Rellingen amtierende Pfarrer Christian Wilhelm Alers,<sup>16</sup> der auch schon den Text für die Kapitänsmusik von 1767 verfaßt hatte,<sup>17</sup> ein Libretto schrieb. Das Convivium wurde jedoch mit Beschluß vom 2. Juni 1769 abgesagt,<sup>18</sup> da Bauarbeiten im üblichen Festlokal, dem Eimbek'schen Haus, vorgenommen wurden. Bach hatte somit keine Gelegenheit, eine Kapitänsmusik zu komponieren. Nachdem auch das Convivium im Jahre 1770 abgesagt worden war, sollte schließlich 1771 wiederum ein Fest stattfinden. Im Juli 1771 kam es dann allerdings im Kapitänskollegium zu einer Diskussion über die musikalische Gestaltung der Zusammenkünfte:

„Die Kosten des Convivii haben ihren anwachs hauptsächlich durch die mit der Zeit und in der Lebensart entstandenen Veränderungen erfahren. der mehr als doppelt erhöhte Preiß der Lebens Mittel, die nach itziger Zeit erforderliche höhere art der bewirtung, des gleichen Mancherley unkosten, die sonst entweder gar nicht, oder bey der vorigen Lebens Art nicht so groß gewesten vermehren insgesamt die Kosten nicht wenig, und die anständigkeit will nicht verleuben, hier eine vermindering zu machen.“<sup>19</sup>

Die Folge war, daß sich das Kapitänskollegium dazu entschloß zu sparen, und es erging der Beschluß, die Kosten für die musikalische Gestaltung auf ein Mindestmaß zu reduzieren:

---

*Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Musikgeschichte seiner Zeit*, Dissertation, Leipzig 1929 (Reprint Wiesbaden 1969), S. 103.

<sup>16</sup> Alers (1737–1806) wurde in Hamburg geboren und war Schüler des Johanneums. Nach dem Studium der Theologie in Helmstedt wurde er zunächst Pastor in Rellingen und später in Uetersen. Er verfaßte u. a. die Libretti zu Telemanns Kompositionen *Der Tag des Gerichts* (1762) und *Serenate auf die erste Jubelfeier der hamburgischen löblichen Handlungsdeputation* (1765).

<sup>17</sup> *Als das wohllobliche Collegium der Herren Bürger-Capitains der Stadt Hamburg [...] den 10. September 1767 Sein Jährliches Ehren-Freudenmahl feyerlich begieng, ward Dasselbe auf Befehl mit nachgesetztem und musicalisch aufgeführten Oratorio und einer Serenate bedienet*, Hamburg [1767]; die Komposition stammte von Lorenz Kühl und ist nicht mehr erhalten.

<sup>18</sup> Commerzbibliothek Hamburg, *Protokoll des Wohl-Löblichen Collegii der Bürger Capitaines für das Regiment St. Petri*, Sign. S/308, 1757–1774, fol. 140<sup>r</sup>.

<sup>19</sup> Ebenda, fol. 193<sup>v</sup>.

„[...] demnach mit aller anständigkeit und den Zeiten und umständen gemäß eine Erfahrung treffen zu können möglich zu seyn, sie betrifft die seit einigen Jahren zwar immer vollkommener, jedoch auch bey der nach und nach geschehenen verlängerung des *Textes* und andre dadurch verursachten umständen halber, immermehr zur Last gewordenen *Musick* [zu verzichten]“<sup>20</sup>

Es sollte nur Instrumentalmusik erklingen und auf Vokalmusik verzichtet werden. Die Argumentation ist für Hamburger Verhältnisse charakteristisch, da zunächst mit ökonomischen Zwängen operiert wird – die in der betroffenen Oberschicht auf ungeteilte Akzeptanz gestoßen sein dürften –, um sich dann der unliebsam und im Laufe der Zeit zu umfangreich gewordenen Musik zu entledigen. Das Fest wurde jedoch ebenfalls kurzfristig abgesagt, da die Stadt durch eine Überschwemmung in Mitleidenschaft gezogen worden war.<sup>21</sup> Erst 1772 und 1775 fanden wieder Convivien statt, die nun tatsächlich nur mit Instrumentalmusik untermalt wurden. Doch bereits 1776 regte sich auch darüber Unmut und einige Stimmen wünschten sich, man möge doch wieder Vokalmusik aufführen. Im Protokollbuch der Bürgerkapitäne des St. Petri Regiments heißt es:

„Es zeigen Einige HH. Capitaines an wie sie bemerckt, daß verschiedentlich ein Verlangen geäußert wurde die abgestellte Vocal Musica auf dem Convivio wieder einzuführen, daß es aber für dieses Jahr wohl zu späthe dazu seyn mögte.“<sup>22</sup>

Da das Convivium in jenem Jahr, wie auch in den folgenden Jahren ausfiel, konnten sich die Bürgerkapitäne Zeit mit der Beschlußfassung lassen. Am 9. Juni 1780 wurde schließlich verfügt, daß wieder „eine vollständige Vocal- und Instrumental Music wie ehemals aufgeführt werden möge“<sup>23</sup>, und man verpflichtete nun Bach und Alers, die Musik beziehungsweise den Text zu liefern. Die Probe wurde auf den 31. August festgesetzt und das Convivium am 7. September im Drillhaus gehalten.<sup>24</sup> Das Rechnungsbuch der Ham-

<sup>20</sup> Ebenda, fol. 194<sup>r</sup>.

<sup>21</sup> J. Schleiden, *Richtiges und vollständiges Verzeichniß der Succession sämtlicher respective Hoch- und Wohlloblichen Colonel-Herren oder Obristen, Colonel-Bürger oder Obristlieutenants, und Capitaines dieser guten Stadt Hamburg: wie solche von den Jahren 1619 und 1620, da die Colonel- und Capitainschaft in fünf Regimenter a zehn Compagnien angeordnet, bis auf gegenwärtige Zeit fortgesetzt [...]* Hamburg 1808, S. 45. Vgl. auch das Gedicht, das Bachs Librettist Alers zu diesem Anlaß verfaßt hat: „Billwerder unter Wasser“, in: C. W. Alers, *Gedichte, der Religion, dem Vaterlande und der Freundschaft gesungen*, Zweiter Band, Hamburg 1787, S. 16–23.

<sup>22</sup> Commerzbibliothek Hamburg, *Protokoll des Wohl-Löblichen Collegii der Bürger Capitaines für das Regiment St. Petri*, Sign. S/308, Bd. 1775–1786, S. 210f.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 201.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 205.



burger Kirchenmusiken verzeichnet die finanziellen Aufwendungen wie folgt:

„Die Unkosten wegen der Musik bey[m] Convivio der Herrn Bürger-Capitains betragen:

Für die Composition und Direction	100 Mk
Für 10 Sänger	40 –
Für 12 Instrumentalisten von der Rolle	48 –
Für den Accompanisten	4 –
Für Copialien	19 – 8 B.
Für Frühstück bey der ersten Probe	
in meinem Hause, <del>und</del>	7 –
und den Flügel	1 –
Für den Instrumenten Träger und	
seinen Gehülffen	5 –
Für dem Chor Knaben	– 8
Für den Flügel u. denselben	
3mahl zu stim[m]en	5 –
	<hr/>
	Sum[m]a 230 Mk

Hamburg im Sept. 1780

wurde gleich bezahlt.“<sup>25</sup>

Danach erhielt Bach für die Komposition und Leitung der Aufführung den höchsten Betrag. Als weitere Beteiligte sind 10 Sänger genannt. Da im gedruckten Libretto nur 8 Vokalistinnen namentlich aufgeführt sind, werden noch zwei weitere als Ripienisten herangezogen worden sein.<sup>26</sup> Bei den „12 Instrumentalisten von der Rolle“ handelt es sich um die sogenannten „Rollbrüder“, die die Ratsmusiker – die bei dieser Gelegenheit kostenlos spielen mußten – unterstützten.<sup>27</sup> Der in der Rechnung aufgeführte Chorknabe war nicht aktiv an der Aufführung beteiligt. Er übernahm gewöhnlich kleinere Hilfsaufgaben, wie etwa den Transport der Noten.<sup>28</sup>

Eine öffentliche Wiederaufführung fand einen Monat später, am 14. Oktober 1780 statt. Ein Abrechnungsbeleg ist nicht erhalten, da Bach hier auf eigene Rechnung agierte. Finanziert wurde die Aufführung durch die nicht geringen Eintrittsgelder. Zu diesem Zweck wurde in den Hamburger Zeitungen im Vorfeld die folgende Annonce abgedruckt:

<sup>25</sup> Zitiert nach E. Suchalla, *Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe*, Göttingen 1994 (Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg, 80.; nachfolgend zit. Suchalla), S. 853 f.

<sup>26</sup> Dies deckt sich auch mit der bei Telemann zu beobachtenden Praxis, den „Chor“ durch zwei Diskantisten zu erweitern, s. Maertens, S. 119.

<sup>27</sup> Vgl. Suchalla, S. 855.

<sup>28</sup> S. Ebenda, S. 156.

„Mit Hochobrigkeitlicher Erlaubniß wird der Kapellmeister Bach künftigen 14ten October, am Sonnabend, seine kürzlich bey dem Convivio der Herren Bürger-Capitains aufgeführte Musik in einem öffentlichen Concerte im Drillhaus aufführen, und sich zugleich auf dem Forte Piano hören lassen. Die Billets, welche in seinem Hause und bey dem Eingange, das Stück mit 2 Mark bezahlt werden, können in ein paar Tagen fertig seyn. Der Anfang des Concerts ist um 5 ein halb Uhr.“<sup>29</sup>

Derartige Wiederaufführungen waren seit Telemanns Zeiten üblich und wurden – dafür spricht die Tatsache, daß es zum Teil mehrere Aufführungen gab – zunächst auch lebhaft besucht. Dies scheint sich jedoch in der Zeit Bachs gewandelt zu haben. Eine Wiederaufführung der 1783 komponierten Musik ist nicht mehr belegt. Bachs zweite Kapitänsmusik – die dazwischenliegenden Convivien waren wieder abgesagt worden – wurde somit nur noch während der Feier musiziert.<sup>30</sup> Woran es lag, daß Bach sie nicht mehr öffentlich wiederholte, ist nicht bekannt. Jedoch mögen mehrere Gründe dafür verantwortlich sein: zum einen das schwindende Ansehen der Bürgerkapitäne in der Hamburger Öffentlichkeit, und zum anderen auch das rückläufige Engagement Bachs im Hamburger Konzertleben insgesamt.<sup>31</sup>

1785 regten sich ein weiteres Mal Stimmen, ob nicht die Vokalmusik wieder eingestellt werden könne; diesmal allerdings wurde das Ansinnen abgelehnt.<sup>32</sup> Nach mehreren ausgefallenen Convivien wurde 1788 wiederum ein Fest ausgerichtet, zu dem auch Bach – diesmal mit einem Text von Johann Ludwig Gericke<sup>33</sup> – die Musik liefern sollte. In den Aufzeichnungen des Protokoll-

<sup>29</sup> Zitiert nach B. Wiermann (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburger Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000 (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung, 4.), S. 460.

<sup>30</sup> Eine Rechnung für das Convivium von 1783 ist nicht erhalten; jedoch geht aus dem Inhaltsverzeichnis des Rechnungsbuches hervor: „Preiß 230,- Mk., Bürgerkapitäns Convivium. 1783. im Septbr. S. 71.“ (Suchalla, S. 986). Die Summe ist mit derjenigen der Rechnung von 1780 identisch, so daß hier von den gleichen Ausgaben auszugehen ist.

<sup>31</sup> Vgl. zu den Hamburger Konzerten Bachs und ihrem Rückgang in den 1780er Jahren A. D. Kellar, *The Hamburg Bach. Carl Philipp Emanuel Bach as Choral Composer, Volume I: Live and Work in Hamburg*, Dissertation, University of Iowa 1970, S. 16; sowie C. H. Bitter, *Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868 (Reprint Leipzig 1973), Bd. II, S. 97. Vgl. zu Bachs Hamburger Konzerttätigkeit auch den Überblick bei C. Gugger, *C. Ph. E. Bachs Konzerttätigkeit in Hamburg. „Zur Ehre Gottes – Zum Besten der Jugend – Zum Nutzen des Publici“*, in: Programmbuch. Der Hamburger Bach und die neue Musik des 18. Jahrhunderts, hrsg. von H. J. Marx, Hamburg 1988, S. 176–185.

<sup>32</sup> Protokoll 1775–1786, S. 330.

<sup>33</sup> Gericke hatte zuvor schon als Librettist mit Bach zusammengearbeitet; von ihm stammte das Libretto *Text zur Musik, bey dem am 31. Oct. 1786 angestellten*

buches des St. Petri Regiments vom 8. August 1788 spiegelt sich eine längere Auseinandersetzung wider:

„Hierauf ertheilte D<sup>ns</sup> Praeses in Hinsicht der a Collegio beschloßenen Vocal- und Instrumental-Musik bey dem bevorstehenden Convivio folgende Nachricht: Wie zwar zu Verfertigung des Textes zur Musik den Hn D<sup>em</sup> Gericke als einen bekannten geschickten Poeten erwählet und derselbe ein beyfalswürdiges Oratorium nebst Serenate eingeliefert; auch hierauf in Hinsicht der Composition der Musik dazu mit dem Hn Musikdirektor Bach geredet, und demselben wegen des dafür zu zahlenden Honorarii, weil derselbe etwas mehr gefordert, als sonst dafür bezahlet worden, nicht allein das Verlangte sondern auch ein Mehreres von Ihm und den Hn Schaffern zugestanden worden, auch derselbe sodann die Arbeit übernommen, am folgenden Tag aber den Text zurückgesandt, und deßen Composition unter Vorschützung einer Krankheit abgelehnet und verboten. Daß Er und die Hn Schaffer daher genöthiget gewesen, sich desfalls an auswärtigen berühmte Componisten zu wenden, allein von daher gleichfalls eine abschlägige Antwort erhalten, weil die Zeit bis zum Convivio durch die Verzögerung, welche der Musikdirektor Bach verursacht, zu kurz geworden. Da es also unmöglich sey, zu diesem Convivio eine Vocal- und Instrumental-Musik zu erhalten, so ersuchte Er in die Regimente zu treten, und zu bestimmen: Ob ein W.L. Collegium mit einer bloßen Instrumental-Musik friedlich seyn, oder lieber das Convivium für dieses Jahr gänzlich einstellen wolle? Worauf der per majora erfolgte Schluß war: Das Convivium zu halten, und es bey einer Instrumental-Musik bewenden zu lassen.“<sup>34</sup>

Ganz offensichtlich hat Bach versucht zu taktieren, um sich der unliebsamen Aufgabe zu entledigen. Zunächst bemüht er ein Argument, das bereits zu Beginn der 1770er Jahre dazu geführt hatte, auf die Vokalmusik während der Convivien zu verzichten. Jedoch war der Versuch, sich durch zusätzliche Honorarforderungen des Auftrags zu entledigen, erfolglos. Schließlich blieb ihm nur noch die Möglichkeit, eine Erkrankung ins Feld zu führen. Gesundheitlich war es um Bach in dieser Zeit tatsächlich nicht gut bestellt. So teilt er am 29. Juli 1788 Johann Jacob Heinrich Westphal in einem Brief mit: „ich bin wieder beßer“<sup>35</sup>, und zwei Tage später heißt es in einem Schreiben an denselben Adressaten: „Ich bin nicht wohl“<sup>36</sup>. Ob Bach, der im selben Jahr zwar starb, jedoch immerhin noch die Passion für 1789 fertigstellen konnte, tatsächlich so krank war, daß er die Musik nicht komponieren konnte, oder ob dies nur ein Vorwand war, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Zweifellos haben es die Bürgerkapitäne als Ausrede empfunden – ohne jedoch etwas dagegen unternehmen zu können. Da Johann Ludwig Gericke bereits das

---

*Dank-Feste wegen des glücklich beendigten Thurmbaues der Grossen St. Michaelis-Kirche [...], Hamburg 1786 [H 823].*

<sup>34</sup> Commerzbibliothek Hamburg, *Protokoll des Wohl-Löblichen Collegii der Bürger Capitaines für das Regiment St. Petri, Sign. S/308, 1786–1791, S. 210f.*

<sup>35</sup> Suchalla, S. 1279.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 1280.

Libretto für die Musik verfaßt hatte, bemühte sich das Kapitänskollegium, allerdings erfolglos, einen auswärtigen Komponisten zu gewinnen. Wer mit der Komposition beauftragt werden sollte, ist nicht bekannt.

Es ergibt sich damit für die Amtszeit Carl Philipp Emanuel Bachs die folgende Aufführungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken im Überblick:

Tabelle 1

1768	ausgefallen	
1769	ausgefallen	
1770	ausgefallen	
1771	ausgefallen <sup>37</sup>	
1772	27. August: Convivium <sup>38</sup>	Instrumentalmusik
1773	ausgefallen	
1774	ausgefallen	
1775	7. September: Convivium <sup>39</sup>	Instrumentalmusik
1776	ausgefallen	
1777	ausgefallen	
1778	ausgefallen	
1779	ausgefallen	
1780	7. September: Convivium <sup>40</sup>	Bach, H 822 a/b
1781	ausgefallen	
1782	ausgefallen	
1783	4. September: Convivium <sup>41</sup>	Bach, H 822 c/d
1784	ausgefallen	
1785	ausgefallen	
1786	ausgefallen	
1787	ausgefallen	
1788	4. September: Convivium <sup>42</sup>	Instrumentalmusik

<sup>37</sup> Schleiden (wie Fußnote 21), S. 45; vgl. auch J. L. Schwarz, *Sendschreiben eines ungenannten Hamburgers an seinen Freund in B\*\*\*: betreffend das traurige Schicksal der durch die große Ueberschwemmung unglücklich gewordenen Menschen in den Gegenden von Hamburg; nebst Christian Samuel Ulbers, Pastor an der Hauptkirche zu St. Jacob, Betrachtung von der Waßersnoth, Hamburg 1771.*

<sup>38</sup> Schleiden, S. 45.

<sup>39</sup> Ebenda.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>41</sup> Ebenda.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 47.

## II.

In ihrer formalen Gestaltung wie auch in der Anlage der Libretti folgen die Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs den bereits seit den Zeiten Telemanns üblichen Traditionen: Hamburg wird als ein Ort des Friedens geschildert, als Hort von Ruhe und Gerechtigkeit, an dem Sicherheit und Wohlfahrt für die Bürger herrschen. Garant dieses Zustandes sind der florierende Handel und der Wohlstand der Stadt, die durch die Gnade Gottes gewährleistet werden. Gefahr droht dem blühenden Gemeinwesen jedoch durch Untugenden wie Neid, Mißgunst und Krieg, die es zu bekämpfen gilt.<sup>43</sup> Sind sich Oratorium und Serenate in ihrem Ethos damit ähnlich, so unterscheiden sie sich dadurch, daß in ersterem die Thematik unter geistlicher Perspektive abgehandelt wird, während die Serenate stets weltlichen Charakter hat.

Ebenfalls der Tradition verpflichtet ist die dramatische Anlage von Oratorium und Serenate. Es agieren jeweils mehrere allegorische Figuren, die einander in einem Dialog gegenübergestellt werden: Im Oratorium von 1780 etwa singen *Hammona* als Personifikation Hamburgs, die *Dankbarkeit*, die *Menschenliebe* und der *Patriotismus*. In der Serenate treten die positiven Tugenden der *Freude*, der *Vaterlandsliebe*, der *Redlichkeit* und der *Eintracht* den Lastern *Arglist*, *Neid* und *Aufruhr* gegenüber. Zu ihnen gesellen sich, wie zuvor im Oratorium, als Chöre die *Patrioten* und die *Tugenden*.<sup>44</sup>

Im Gegensatz zu anderen Vokalwerken, wie etwa den Passionen oder den Begräbnismusiken für die Hamburger Bürgermeister, hat Bach darauf verzichtet, Sätze anderer Komponisten aufzunehmen, obgleich es sich aufgrund der Standardisierung der Libretti durchaus angeboten hätte, einzelne Stücke aus den Bürgerkapitänsmusiken seines Vorgängers Telemann zu entlehnen. Jedoch beschränken sich die Gemeinsamkeiten zwischen den Werken der beiden Komponisten auf allgemeine, durch die gemeinsame Textgrundlage

<sup>43</sup> In der Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern und in ihrer Mahnung zu einem tugendhaften Leben stehen die Texte der von Telemann und Bach vertonten Kapitänsmusiken den zu dieser Zeit in Hamburg populären *Moralischen Wochenschriften* nahe, die einem ähnlichen Denken verpflichtet sind, und deren Autoren sich auch des öfteren als Librettisten der Kapitänsmusiken Telemanns finden, s. dazu Maertens, S. 63, vgl. auch W. Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1968.

<sup>44</sup> Auf eine geistesgeschichtliche wie musikalisch-analytische Einordnung der Bürgerkapitänsmusiken Bachs muß hier verzichtet werden; vgl. dazu ausführlich die im Druck befindliche Studie des Verfassers: *Kommunikation und Diskurs. Die Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs*. Einen knappen analytischen Überblick über die Kapitänsmusik von 1780 gibt auch R. Pfeiffer, *Telemanns Geist aus C. Ph. E. Bachs Händen. Zur Kapitänsmusik 1780*, in: Carl Philipp Emanuel Bach Konzept 4, Frankfurt/O. 1990, S. 79–85.

bedingte Motive, die kein direktes Zitat sind. Dies zeigt sich etwa bei einem Vergleich der Eingangschöre zu Telemanns Serenate von 1742 und dem entsprechenden Satz Bachs von 1780. Telemann vertont den Text „Schlagt die Trommel, blast Trompeten, rührt die Saiten, spielt auf Flöten“ in einem vokal-instrumentalen Chorsatz, der in seiner weitgehenden Beschränkung auf die Töne des D-Dur-Dreiklangs auf die spieltechnischen Möglichkeiten der beteiligten Instrumente (Trompeten und Pauken) Rücksicht nimmt, und zugleich damit auch deren instrumentale Idiomatik imitiert (siehe Beispiel 1, S. 181).

Der Text bei Bach beginnt mit „Der Trommel Schlag, der Pfeifen Spiel“ und verweist damit auf dasselbe Instrumentarium wie bei Telemann. Auch Bach trägt dieser Vorgabe Rechnung und vertont den Text analog (siehe Beispiel 2, S. 182).

So ähnlich sich die beiden Beispiele sind, so offensichtlich ist es, daß sich die motivischen Gemeinsamkeiten aus dem Text ergeben und Bach keineswegs direkt auf Telemann rekurriert. Auch andere Ähnlichkeiten zwischen den Bürgerkapitänsmusiken Bachs und denen seines Vorgängers sind dem gängigen Motivrepertoire geschuldet, das mit der in den Texten angesprochenen Sphäre des Militärischen konventionell verknüpft ist.

Um so deutlicher sind dagegen Bezugnahmen innerhalb Bachs eigener Werke. Im einzelnen sind es die folgenden Sätze, die parodiert oder bearbeitet wurden:

Serenate 1780/9, „Kränzt den festlichen Pokal“ → Serenate 1783/9, „Laßt uns singen: Joseph lebe“

Oratorium 1780/16, „Du Gott der Stärke“ → Dankhymne der Freundschaft 1785/14, „Lobet den Herrn“

Serenate 1783/3, „Strömt dankend“ → Dankhymne der Freundschaft 1785/3, „Wie soll dir Erd und Asche danken“

Oratorium 1780/3, „Du Schöpfer meiner Freudenfeste“ → Michaelismusik 1786/5, „Auch bey der Schöpfer Güte Sehnen“

Bei der Komposition des Schlußsatzes der Serenate von 1783 hat Bach, mit nur wenigen Veränderungen, auf den letzten Satz seiner Bürgerkapitäns-Serenate von 1780 zurückgegriffen.

Tabelle 2

T.	Abschnitt	Vokale Besetzung	Instr. Besetzung
1–8	instr. Ritornell		Tutti
8–16	vokales Ritornell	Chor	Tutti
16–32	1. Strophe	Sopran	VI 1+2, Vla
32–40	2. Strophe	Sopran+Alt	Ob 1+2, Fag

## Beispiel 1

Fl.tr. 1.2, Vl. 1.2, Va.

4

Trp.

Schlagt die Trom-mel, blast Trom-pe-ten,

Trl.

8

rührt die Sai-ten, spielt auf Flö-ten,

G. P. Telemann, Serenate 1742/1 (nach Maertens, S. 336–337)

## Beispiel 2

11

Trp. in D

Trl. in D

Querflöte,  
VI. 1.2

Va.

S.A.

Der Trom - mel Schlag, der Pfei - fen Spiel er -

T.B.

Fundament

5

13

weckt in uns das Lust - ge - fühl der Hei - ter - keit.

6 5 6 6 6



Tabelle 2 (Fortsetzung)

T.	Abschnitt	Vokale Besetzung	Instr. Besetzung
40–48	vokales Ritornell	Chor	Tutti
48–89	Langstrophe	Baß	48–52: Vla 1+2, Bc 53–59: Vl 1+2, Bc 59–69: Vla 1+2, Bc 69–81: Vl 1+2, Vla, Bc 81–89: Fag, Vc, Bc
89–97	vokales Ritornell	Chor	Tutti
97–105	1a. Strophe	Tenor	Vl 1+2, Vla
105–113	2a. Strophe	Tenor+Baß	Ob 1+2, Vc, Vlne, „ohne Flügel und Fagott“
113–121	vokales Ritornell	Chor	Tutti
121–129	3. Strophe	Alt	Vl 1+2, Vla
129–137	4. Strophe	Sopran	Ob 1+2, Fag
137–145	vokales Ritornell	Chor	Tutti
145–153	5. Strophe	Alt	Vl 1+2, Vla
153–161	6. Strophe	Baß	Vla 1+2, Vc, Vlne, „ohne Flügel und Fagott“
161–177	vokales und instrumentales Ritornell	Chor	Tutti

Der Schlußsatz der ersten Serenate ist als erweiterter Ritornellsatz gestaltet (s. Tabelle 2). Einem einleitenden vokal-instrumentalen Ritornell von 2 mal 8 Takten folgen eine 16taktige sowie eine 8taktige Solostrophe, bevor dieser erste Teil durch die Wiederholung des vokalen Ritornells abgeschlossen wird. Es schließt sich eine mit 41 Takten überdimensionierte Solostrophe des Basses an, die durch eine variierende instrumentale Begleitung gegliedert wird. Erst nach einer neuerlichen Wiederholung des vokalen Ritornells geht der Satz zu einer regelmäßigeren Struktur über, die jeweils drei Strophenpaare durch die Wiederholung des vokalen Ritornells rahmt. Den Abschluß bildet schließlich eine Reprise des gesamten Anfangsritornells. Die ungewöhnliche und unregelmäßige Struktur des ersten Teils des Satzes folgt der Anlage des zugrundeliegenden Librettos: Die erste Strophe ist sechszeilig und rechnet überdies mit einer Wiederholung der beiden ersten Zeilen. Die zweite Strophe hat vier Zeilen und die Langstrophe schließlich weist 15 Zeilen auf. Erst nach dem folgenden Ritornell gibt das Libretto eine regelmäßige vierzeilige Strophenform vor, die von Bach entsprechend umgesetzt wird. Auf inhaltlicher Ebene

sind die drei ersten Strophen dadurch miteinander verknüpft, daß sie jeweils Huldigungen enthalten: Besungen werden in den beiden ersten Strophen Kaiser Joseph II. sowie der Rat der Stadt, der in Gestalt der Kolonelle bei der Feier der Bürgerkapitäne präsent war. Im Zentrum der Langstrophe des Basses steht der Präses des Kapitänskollegiums, Peter Buek, der sein fünfzigjähriges Jubiläum in den Reihen der Bürgerkapitäne feiern konnte.<sup>45</sup> Die regelmäßigen Strophen hingegen besingen das Kollegium der Bürgerkapitäne und seine Bedeutung für die Stadt.

Die Parodierung des Satzes am Schluß der Serenate von 1783 führt zu einer deutlichen Straffung des formalen Ablaufs:<sup>46</sup>

Tabelle 3

T.	Abschnitt	Vokale Besetzung	Instr. Besetzung
1–8	instr. Ritornell		Tutti
8–16	vokales Ritornell	Chor	Tutti
16–26	1. Strophe	Sopran	Vl 1+2, Vla
27–35	2. Strophe	Sopran+Alt	Ob 1+2, Fag
35–43	vokales Ritornell	Chor	Tutti
43–51	3. Strophe	Baß	Vla 1+2, Bc, „ohne Flügel und Fagott“
51–59	4. Strophe	Sopran	Ob 1+2, Fagott
59–67	vokales Ritornell	Chor	Tutti
67–75	5. Strophe	Tenor	Vl 1+2, Bc, „ohne Fagott“
75–83	6. Strophe	Tenor+Baß	Ob 1+2, Vl 1+2, Bc („mit allen Bässen“)
83–91	vokales Ritornell	Chor	Tutti
91–109	Einschub „Joseph lebe“	Sopran	Tutti
109–117	vokales Ritornell	Chor	Tutti

Die Ritornellstruktur ist regelmäßiger und das lange Baßsolo fällt fort. Dagegen wird die Instrumentierung durch eine zweite Trompete und eine Trommel erweitert. Auch wenn sich diese Instrumente am vorhandenen Instrumentarium

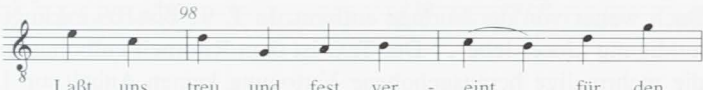
<sup>45</sup> Vgl. Schleiden, S. 9. Buek war seit 1764 Präses des Bürgerkapitänskollegiums; seit 1730 war er Mitglied der 11. Compagnie des Petri-Regiments, darauf spielt auch die Zahl 50 an. Er starb 1786; s. Schleiden, S. 93.


<sup>46</sup> S. auch die Synopse der Texte im Anhang.


orientieren und dieses entweder duplizieren (Trommel) oder austerzen (Trompete II), so bringen sie doch ein größeres Klangvolumen und tragen auch zur Klangfarbe bei.


Bach streicht bei der Überarbeitung zahlreiche Takte und gelangt so zu einem strafferen Ablauf. Die Melodiemodelle der Strophen werden aus der Serenate von 1780 weitgehend wörtlich übernommen, jedoch auf den neuen Text hin zugeschnitten. Exemplarisch sei dies anhand der ersten Strophe aus der Serenate von 1783 und der Strophe 1a von 1780 dargestellt:

## Beispiel 3


1780, Tenor  98  
Laßt uns treu und fest vereint für den

1783, Sopran  17  
Al - le Meer und Er - den Göt - ter stau - nen

100  100  
Flor des Staa - tes fle - hen, daß ihm von des Him - mels Hö - hen Got - tes

19  19  
ihn be - wun - dernd an, ihm lob - singt, in ih - rer Spra - che Christ und

104  104  
Son - ne lieb - lich scheint.

23  23  
Jud und Mu - sel - mann, Christ und Jud und Mu - sel - mann.

Bach übernimmt die ersten Takte der Parodievorlage unverändert, dann jedoch erklingt statt eines *gis* in T. 20 ein *e*, das hier weniger als emphatischer Akzent, denn als Gliederung des Zeilenendes fungiert. Zugleich markiert das *e* aber auch den Punkt, ab dem Bach für längere Zeit das Melodiemodell der Vorlage verläßt. Hatte in der früheren Komposition die Erwähnung Gottes und „des Himmels Höhen“ Anlaß gegeben, zahlreiche Hochtöne anzu-steuern und damit emphatisch das Wort „Gottes“ zu akzentuieren, ist nun bei der Erwähnung der Religionen der Melodieverlauf ausgeglichener. Erst am Schluß der melodischen Phrase kehrt Bach zum ursprünglichen Modell

zurück, erweitert dieses jedoch durch eine abgewandelte Wiederholung der Schlußkadenz, die hier zweifellos in ihrer monotonen Achtermelismatik auf zeitgenössische Verballhornungen von jüdischer Musik (Charivari-Musik) rekurriert.<sup>47</sup>

In analoger Weise verfährt Bach bei den übrigen Angleichungen an den neuen Text. Zumeist handelt es sich um Kürzungen und Straffungen, sowie Anpassungen an den neuen Text. Um so bemerkenswerter ist daher eine Erweiterung des älteren Satzgefüges. Hatte bereits 1780 eine Huldigung – jene für Peter Buek – zu einem Aufbrechen der Form geführt, so ist es auch hier ein längerer Huldigungsabschnitt, der aus dem Rahmen fällt, und in dem sich Bach weiter von der Vorlage entfernt. In T. 91 bis 109 erklingt die Kaiserhuldigung „Josef lebe“.<sup>48</sup> Der Text ist dem Ritornell entnommen, jedoch hat die mehrmalige herausgehobene Vertonung keinen Anhalt am Libretto und wurde von Bach selbständig eingefügt. Der Abschnitt steht in der Medianten B-Dur und tritt schon dadurch aus dem Kontext des in D-Dur stehenden Satzes hervor. Die Instrumente spielen die ersten fünf Takte des Ritornells, werden dann aber von dem Unisono-Ruf des Chores abgebrochen; es folgt ein zweites Ansetzen der Instrumente zum Ritornell, das nun jedoch bereits nach ein-einhalb Takten vom Chor unterbrochen wird. Die Instrumente setzen dann in T. 103 das Zitat des Ritornells fort, um schließlich in einem kadenzierenden Epilog zur Tonart des folgenden Ritornells (D-Dur) zu modulieren (siehe Beispiel 4, S. 187).

Auch das Schlußritornell ist gegenüber der Vorlage verändert. Der dichte akkordische Satz wird in Sechzehntelfigurationen der 1. Violine beziehungsweise (ab T. 113) des Violoncellos, des Fagotts und der Bratschen aufgelöst. Bach gelangt so zu einer deutlichen Climax, die in dieser Form 1780 noch nicht anzutreffen war.

Eine weitere Parodierung betrifft das Arioso „Strömt dankend hin“ aus der Serenate von 1783, das mit dem Text „Wie soll dir Erd und Asche danken“ in die 1785 komponierte *Dankhymne der Freundschaft* (H 824e)<sup>49</sup> aufgenommen wurde. In der Arie übernimmt Bach zahlreiche Elemente des musikalischen Materials, das er jedoch in neuer Weise kombiniert. Der erste auf-

<sup>47</sup> Vgl. dazu ausführlicher Rathey, *Kommunikation und Diskurs*, sowie M. Geck, *Bach als Genre-Komponist. Akustische Umwelt in seiner Musik*, in: ders., „Denn alles findet bei Bach statt“. Erforschtes und Erfahrenes, Stuttgart/Weimar 2000, hier S. 69–73.

<sup>48</sup> Joseph II. hatte zwar bereits im November 1780 die Nachfolge seiner in jenem Jahr verstorbenen Mutter Maria Theresia als Kaiser des Deutschen Reiches angetreten, jedoch war dies die erste Gelegenheit, dem Kaiser im Rahmen der Kapitänscönviven zu huldigen.

<sup>49</sup> Die Quellen zu dieser Komposition befinden sich ebenfalls in D-Bsak (Signatur: 267).

Beispiel 4

96

Querpfefe

Trp. 1.2

Pkn., Trl.

Vi. I.2, Ob. 1.2

Va.

S.A.T.B.

Fundament

Jo-seph le - be! Jo-seph le -

103

be!

unis.

fällige Unterschied liegt bereits im Charakter der Sätze. Während das Arioso von 1783 in G-Dur steht und mit der Vortragsbezeichnung „Lebhaft“ versehen ist, versetzt Bach die Motivik in der Dankhymne nach e-Moll und verlangt als Tempo „Largo“.

Auch der formale Ablauf ist in der Dankhymne ein anderer: Hatte es sich bei dem Satz von 1783 um ein knappes Arioso gehandelt, das in nur 35 Takten eine latente Da-capo-Form aufwies, so gestaltet Bach die spätere Fassung als echte Da-capo-Arie, indem er den Satz auf 48 Takte (einschließlich Ritornell) erweitert.<sup>50</sup> Bach verzichtet zwar wie im Arioso auf ein instrumentales Vorspiel, trennt aber die Formteile durch ausgeweitete Zwischenspiele der Instrumente, die sich 1783 noch auf knappe Einschübe mit Akkordbrechungen beschränkt hatten:

Tabelle 4

	Kapitänsmusik 1783	Dankhymne
A	T. 1–10	T. 1–18
	Zwischenspiel T. 8–10	Zwischenspiel T. 16–18
B	T. 11–22	T. 18–30
		Zwischenspiel T. 27–30
A'	T. 23–35	T. 1–18
	Nachspiel T. 33–35	Nachspiel T. 16–18

Neben diesen formalen Differenzen liegen die Unterschiede vor allem in der kompositorischen Ausarbeitung des Materials. Im Arioso von 1783 hatte Bach eine zumeist syllabisch verlaufende Melodiestimme komponiert, die von den beiden Violinen dupliziert und den übrigen Instrumenten begleitet wurde. Dieses Schema gibt Bach in der Dankhymne auf. Während sich der Solist zu Beginn noch am melodischen Modell der Kapitänsmusik orientiert, übernehmen die Streicher eine selbständige, von Achtelrepetitionen bestimmte Begleitung.<sup>51</sup> Erst in T. 4 schließt sich die erste Violine kurzzeitig in einer Kadenz der Singstimme an; sonst jedoch bleibt die Begleitung selbständig. Auch die Singstimme verläßt recht bald das im Arioso vorgezeichnete Modell und wird von Bach verändert weitergeführt:

<sup>50</sup> Vgl. zu den Arienformen in der Bürgerkapitänsmusiken H. E. Smither, *Arienstruktur und Arienstil in den Oratorien und Kantaten Bachs*, in: Bericht Hamburg 1988 (wie Fußnote 2), S. 366–368.

<sup>51</sup> Allerdings ist auch hier das musikalische Material nicht gänzlich neu. Vielmehr übernimmt Bach in dem Begleitmuster ein Motiv, das den B-Teil des Ariosos bestimmt hatte.

Beispiel 5a

**Lebhaft**

VI. 1.2 *p*

Va.

B.

Fund.

Strömt dan - kend hin zu Jo - sephs Fü - Ben, des

7 6 4 6 3 6

5

*f*

*f*

Ab - - - grunds Un - ge - heur schlug Er!

4 6 unis. *f* 5

9

*p*

*p*

Von der Ver-zweif-lung

7# *p* 6b

## Beispiel 5b

**Largo**

VI. 1.2

Va.

B. 1

B.c.

Wie soll dir Erd\_\_\_\_\_ und A - sche dan-ken, der

je - der O - dem Wohl - tat ist?

Sie preist und schwin - delt beim\_ Ge - dan-ken, der dich zu

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

7 6 5

5 6 6 6 *f* 6 5 8 7

6

*p*

*p*

*p*

4+ 6 7<sup>b</sup> 6 5



Die melismatischen Anteile nehmen zu und die Stimme wird virtuoser. Dies gilt vor allem für den B-Teil, der in ein umfangreiches Amen-Melisma mündet. Es wird deutlich, daß Bach auf allen Ebenen ein größeres Maß an Komplexität erreicht. Das Arioso der Kapitänsmusik dient als „Steinbruch“ für Ideen, die kompositorische Realisation ist in der Dankhymne jedoch neu.

Ebenfalls in die Dankhymne der Freundschaft übernommen wurde der Schlußsatz des Oratoriums von 1780. Es handelt sich bei der Vorlage um eine vokal-instrumentale Choralpartita, die auf der Melodie „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“ basiert. Wie fast alle Chorsätze in den Bachschen Bürgerkapitänsmusiken ist auch dieser Satz als Ritornellsatz gestaltet. Als Ritornell fungiert ein vierstimmiger Kantionalsatz, der durch die Streicher, Holz- und Blechbläser dupliziert wird. Zwischen die Tuttistropfen sind jeweils zwei solistische, unterschiedlich besetzte Strophen eingeschoben, so daß sich der folgende Aufbau ergibt:

Tabelle 5

T.	Vers	Vokale Besetzung	Instr. Besetzung
1-18	1.	Chor	Str, Ob, Trp 1+2, Pkn, Cor, Bc
18-36	2.	Alt solo	Vl 1+2, Vla
36-54	3.	Sopran, Tenor	Vla 1+2, Bc
54-72	4.	Chor	Str, Ob, Trp 1+2, Pkn, Cor, Bc
72-95	5.	Sopran	Vl 1+2, Vla
95-118	6.	Sopran, Tenor	Ob 1+2, Fag, Vc
118-136	7.	Chor	Str, Ob, Trp 1+2, Pkn, Cor, Bc

Diese in ihrer formalen Struktur einfache Choralpartita wird in der Dankhymne zu einem umfangreichen Satz ausgeweitet. Bach übernimmt die vier Solostropfen der Vorlage, die er umtextiert und zum Teil auch mit einer neuen Besetzung versieht. In ihrer Substanz bleiben die Sätze aber weitgehend unangetastet. Die Choralstrophen werden eingelagert in eine Vertonung des 150. Psalms, wobei sich je ein Psalmvers und eine Choralstrophe abwechseln. Die Psalmverse basieren jeweils auf demselben musikalischen Material, so daß sich eine Struktur mit variierten Ritornellen ergibt, in die die strophischen Choralverse eingefügt sind. Während die einzelnen Strophen in der Vorlage tonartlich konstant geblieben waren, moduliert Bach innerhalb der Psalmverse, was dazu führt, daß auch die Choralstrophen in unterschiedlichen Tonarten erklingen. Es ergibt sich so das folgende Satzschema:

Tabelle 6

T.	Textincipit	Textgattung	Tonart	Besetzung	Vorlage in H 822a
1–35	Lobet den Herrn in seinem Heiligtum	Psalmtext	C→G	Tutti	
36–54	Aus voller Seele	Choral	G	Soprano VI 1+2, Vla, Bc.	2. Vers
55–95	Lobet ihn in seinen Taten	Psalmtext	G→C	Tutti	
96–114	Du zeigst der Sonne ihren Lauf	Choral	E	S, A, T, B, Bc	3. Vers
115–149	Lobet ihn mit Posaunen	Psalmtext	F→C	Tutti (ohne Trp und Pkn)	
150–173	Von dir, auf den, was lebet	Choral	G	Alto I VI 1+2, Vla, Bc	5. Vers
174–207	Lobet ihn mit Pauken und Reigen	Psalmtext	C→F	S, A, T, B Fl 1+2, Pkn, VI 1+2, Vla, Bc	
208–231	Du gibst den Menschen Brot und Wein	Choral	F	Alto II, Tenore II Fl. 1+2, Fag, Vc	6. Vers
232–266	Lobet ihn mit hellen Cymbeln	Psalmtext	C→G	S, A, T, B VI 1+2, Vla, Cemb. obl., Bc	
267–289	Du nimmst des Menschen Leben wahr	Choral	G	S, A, T, B	neu
290–330	Alles was Odem hat	Psalmtext	G→C	Tutti	
331–349	Du bist ganz Vatersinn	Choral	C	Alto II, Basso II Vla 1+2, Bc	3. Vers
349–367	Mit Erd und Himmel spät und früh	Choral	C	Tutti	neu

Wie schon bei der Entlehnung des Ariosos, führt auch hier die Bearbeitung eines Satzes aus der Kapitänsmusik zu einem größeren Maß an Komplexität. Die simple Struktur wird aufgebrochen und in einen größeren Kontext integriert.

Die Arie „Du Schöpfer meiner Freudenfeste“ aus dem Oratorium von 1780 wurde 1786 in der Musik zur Einweihung des Turmes der St. Michaeliskirche (H 823) wiederverwendet. Der neue Text stammte von Johann Ludwig Gericke und Bach griff bei der Vertonung auf mehrere ältere Werke (unter anderem das doppelchörige *Heilig*) zurück. Als fünfter Satz erscheint in Bachs autographischer Partitur<sup>52</sup> die Arie „Auch bey der Schöpfer Güte Sehnen“, die auf der obengenannten Arie von 1780 basiert. Wie in den bisher untersuchten Beispielen handelt es sich jedoch auch hier nicht um eine wörtliche Übernahme, sondern um eine Parodie, die das Urbild signifikant verändert.

Die Verwendung des älteren Satzes wurde durch die poetische Ähnlichkeit der zugrunde liegenden Verse ermöglicht. In beiden Fällen handelt es sich um einen zwölfzeiligen jambischen Text. Dies ist jedoch auch bereits die einzige Gemeinsamkeit. In ihrer formalen Struktur unterscheiden sich die beiden Arientexte. Während der ältere durch die Wiederholung der Anfangszeilen eine deutliche Da-capo-Form mit je drei Rahmenzeilen und sechs Zeilen im Mittelteil aufweist, ist der jüngere strophisch angelegt und läßt sich in dreimal vier Zeilen untergliedern:

**1780**

Du Schöpfer meiner Freuden-Feste!  
Was hab ich doch, das dein nicht wär?  
Anbetung dir, und Preis und Ehr!

Du wandeltest mit starker Hand  
Mir meine Hütten in Palläste:  
Ich, Sproß, an deiner Elbe Strand,  
Steh nun, und breite tausend Aeste  
Weitschattend über's Mutterland,  
Weitschattend über Elb' und Meer.

Du Schöpfer meiner Freuden-Feste!  
Was hab ich doch, das dein nicht wär?  
Anbetung dir, und Preis und Ehr!

**1786**

Auch bey der Schöpfer Güte Sehnen,  
Um ihr Geschöpf beglückt zu sehn,  
Läßt doch die Weisheit oft voll Thränen  
Das Auge ihres Lieblings stehn.

Ihr muttertreuliches Verlangen  
Pflanzt ihn ein Eden nach dem Grab,  
Drum tröpfelt oft von seinen Wangen  
Im Prüfungsstand' die Zähr herab.

Allein, sobald der Kelch der Leiden,  
Den sie ihm reichte, ausgeleert,  
So lohnt sie ihm mit Huld, und er gesteht  
mit Freuden:  
Das Leben dieser Zeit ist jener Wonn'  
nicht werth.

Diese Differenz, sowie auch ein unterschiedlicher Inhalt der Texte nötigt Bach zu einer grundlegenden Umgestaltung des Urbildes. Gemeinsam sind beiden Kompositionen die Besetzung, die Tempobezeichnung *Andantino* sowie die Vortragsangabe *piano sempre*. Auch die einleitenden Takte des instrumentalen Vorspiels werden übernommen. Jedoch kürzt Bach die Einleitung um vier auf acht Takte. Statt in T. 12 setzt damit die Singstimme bereits in T. 8 ein, wobei

<sup>52</sup> D-Bsak; Signatur 243.

Bach jedoch nun wieder auf das Urbild (dort T. 13–22) zurückgreift. Die wörtliche Übernahme bricht in T. 19 ab, da der Text nun von „Thränen“ (statt von „Preis und Ehr“ in der älteren Fassung) spricht, was Bach zu einer harmonischen Schärfung des Satzes nutzt, bevor dieser erste Teil der Arie mit einem knappen, viertaktigen instrumentalen Zwischenspiel schließt, das jedoch nicht aus der Vorlage übernommen worden ist.

Hatte Bach 1780 diesem ersten Abschnitt einen kontrastierenden B-Teil folgen lassen, so wiederholt er nun noch einmal wörtlich den A-Teil der Arie. Der ältere B-Teil wird ersatzlos getilgt. Statt dessen schließt sich nach einem weiteren knappen Zwischenspiel (hier in der Dominanttonart C-Dur) ab T. 49 ein neukomponierter Schlußteil an, in dem Bach auf die Entlehnung älteren Materials verzichtet. Es ergibt sich so statt der ursprünglichen Da-capo-Form eine Barform mit den Gliedern A-A'-B.

### III.

Die Aufführungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken zur Zeit Bachs spiegelt den Bedeutungsverfall der Bürgerwehr im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Nicht nur, daß kaum noch Convivien stattgefunden haben, auch das Faktum, daß nur eine Musik öffentlich wiederholt wurde, belegt das schwindende Interesse sowohl an dieser Organisation als auch am Convivium. Pointiert dargestellt hat dies Johann Otto Thieß, Theologieprofessor und Verfasser einer Gelehrten-geschichte von Hamburg (1783), in seiner Autobiographie:

„So viel ich mich erinnere, hat mein Vater auf die Reden und Beschwerden über meine Einfalt und meinen Unfleiß, die auch wohl mit Klagen über meine EBlust verknüpft waren, nie sonderlich geachtet, und, wenn sie mit Aerger vorgetragen wurden, sie mit Lachen abgewiesen. ‚Wenn er denn, sagte er wohl, einen dicken Bauch bekommt: so stekt noch immer ein Bürgerkapitän in ihm.‘

Das wollt ich, als ich in Quinta, wie in der Hölle, saß, auch werden, und nichts anders. Die Trommel war zu Hause meine Gemüthserholung. Meine Mutter meinte, ein Trommelschläger sei noch kein Bürgerkapitän [...] Ihr Fluch auf meine messingene Trommel war auch so kräftig, daß diese, eh ich mich versah, niedergerissen war, wie ein Kartenhaus. Nun trommelte ich mit dem Mund, und mein Vater kaufte mir Degen, Flinte, Fahne und eine Menge hölzerner und bleierner Soldaten.“<sup>53</sup>

Thieß blickt hier zurück auf Geschehnisse aus dem Jahr 1773, mithin auf jene Periode, in der auch Bach in Hamburg war. Bei aller satirischen Überzeich-

<sup>53</sup> J. O. Thieß, *Geschichte seines Lebens und seiner Schriften aus und mit Aktenstücken. Ein Fragment aus der Sitten- und Gelehrten-geschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Erster Theil, Hamburg 1801, S. 224f.

nung ist doch augenfällig, daß das Amt des Bürgerkapitäns (einschließlich der mit ihm verbundenen Riten) wohl noch einen Eindruck auf Kinder machen konnte, von den Eltern aber kaum ernst genommen wurde. Die Erinnerungen von Thieß sowie zahlreiche zeitgenössische Berichte über die schlechte Ausbildung der Bürgerwache und den zunehmenden Vertrauensverlust in diese Institution machen deutlich,<sup>54</sup> wie weit der Verfall dieser Organisation während Carl Philipp Emanuel Bachs Zeit in Hamburg bereits fortgeschritten war. Auch die eher einfache Faktur der Kapitänsmusiken mag im Hinblick darauf und auf Bachs mangelndes Interesse an den Convivien interpretiert werden. Um so interessanter ist es, wie Bach das in den Kapitänsmusiken entwickelte musikalische Material weiterentwickelt und in anderen Kontexten zu größerer Komplexität umgestaltet. Vor allem im Falle der Dankhymne der Freundschaft nutzte Bach die Parodievorlagen als Ausgangspunkt für eine deutliche Erweiterung des Satzes durch neues musikalisches Material. Bei der Übernahme innerhalb der Kapitänsmusiken hingegen wurde die Parodievorlage gestrafft und nur durch die Kaiserhuldigung erweitert.

1788 lehnte Bach schließlich die Komposition einer weiteren Kapitänsmusik ab. Ob dies wirklich aus gesundheitlichen Gründen geschah, ist kaum noch zu belegen. Jedoch könnte nicht zuletzt auch der Bedeutungsverlust der Bürgerwehr und sein eigenes Desinteresse an dem Genre der Kapitänsmusik dafür ein Anlaß gewesen sein.

---

<sup>54</sup> Der Vertrauensverlust in die Institution der Bürgerwache spiegelt sich auch in mehreren Druckschriften, die im späteren 18. Jahrhundert verfaßt worden sind. Hingewiesen sei etwa auf eine anonym erschienene Schrift, deren Titel bereits seine Zielrichtung knapp charakterisiert: *Ueber das blinde Vertrauen, so man den Bürger-Capitains schenkt, die nur ihr Privat-Interesse suchen und den Nutzen des Staats Gesetzwidrig sich anmassen. Oder: Beweise, das die sogenannten Wachtgelder dem Staat und nicht den Capitains gehören und kein Wehrloser verbunden ist darzu beyzutragen*, Altona 1795.

## Anhang: Die Texte der Schlußsätze

1780

Alle. Kränzt den festlichen Pokal  
Bey dem Patrioten Mal!

[Sopran]

1.

Weihet Joseph, dem Geliebten,  
Euren ersten Lustgesang!  
Er ist Menschen-Freund und Held;  
Die Bewunderung aller Welt:  
Und Erquickung der Betrüben  
Ist sein herrschender Gedank.  
V. A.<sup>55</sup>

[Sopran/Alt]

2.

Wünscht den Vätern unsrer Stadt  
Wünscht den edlen Colonellen  
Aus den ew'gen Segensquellen  
Kraft zu ieder guten That!

Alle. Kränzt den festlichen Pokal  
Bey dem Patrioten Mal!

[Baß]

Weihet dem Führer Eures Kreises  
Eurer Liebe Wunsch-Gebet!  
Daß ihr Ihn noch lange seht!  
In der Brust des frommen Alten  
Flammt, um nimmer zu erkalten,  
Liebe für sein Vaterland:  
Redlichkeit und Eintracht gaben  
Ihm den Stab in seine Hand:  
Redlichkeit und Eintracht haben  
Funfzig Jahr Ihn Euch erhalten;  
Freut Euch mit dem frohen Alten!  
Weihet dem Silberhaar des Greises,  
Weihet dem Führer Eures Kreises  
Eurer Liebe Wunsch-Gebet!  
Daß Ihr Ihn noch lange seht!

Alle. Kränzt den festlichen Pokal  
Bey dem Patrioten Mal!

[Chor.] Laßt uns singen: Joseph lebe!  
Hamburgs Ruhm! der Mensch-  
heit Preiß!  
Ihn erhebe auf! Ihr erhebe  
Freier Patrioten Kreiß!

<sup>55</sup> „Vom Anfang“ = Da Capo.

- [Tenor] 1 [a].<sup>56</sup> [Sopran] 1.  
 Laßt uns treu und vest vereint  
 Für den Flör des Staates flehen!  
 Daß ihm von des Himmels Höhen  
 Gottes Sonne lieblich scheint. Alle Meer- und Erdengötter  
 Staunen Ihn bewundernd an:  
 Ihm lobsingt, in seiner Sprache  
 Christ und Jud und Muselmann.
- [Tenor/Baß] 2 [a]. [Sopran/Alt] 2.  
 Laßt uns treu und vest vereint  
 Auf der Bahn der Tugend wallen!  
 Das wird unserm Gott gefallen.  
 Wer nicht treu ist, der ist – Feind. Held! Du lehrest deine Helden  
 Tapfer seyn, gerecht und gut!  
 Vater! Du lohnst deiner Kinder  
 Treu für Dich verspritztes Blut!
- Alle. Kränzt den festlichen Pokal  
 Bey dem Patrioten Mal! Chor. Laßt uns singen: Joseph lebe!  
 Hamburgs Ruhm! der Mensch-  
 heit Preiß!
- [Alt] 3 [a]. [Baß] 3.  
 Laßt uns Bürger Hand in Hand  
 Keinem Laster Muthlos weichen!  
 Unsre Losung, unser Zeichen  
 Bleibe: Gott! und Vaterland! Herr! von Deinem Kaiser-Stule  
 Stralt der Weisheit Himmels-  
 licht!  
 Herr! der Unschuld und der  
 Tugend  
 Lacht Dein Engangesicht.
- [Sopran] 4 [a]. [Sopran] 4.  
 Laßt für Einen Mann uns stehn!  
 Widersacher zu beschämen;  
 Tugenden in Schutz zu nehmen,  
 Wo wir sie verlassen sehn. Wenn dein Richter Auge  
 flammet,  
 Schämt der Thor sich, Thor zu  
 seyn;  
 Und dein Adlerblick durch-  
 schauet  
 Der Chikane Schelmereyn.
- Alle. Kränzt den festlichen Pokal  
 Bey dem Patrioten Mal! Chor. Laßt uns singen: Joseph lebe!  
 Hamburgs Ruhm! der Mensch-  
 heit Preiß!
- [Alt] 5 [a]. [Tenor] 5.  
 Jede Weisheit, iede Kunst  
 Laßt uns ehren und beschützen  
 Die dem Vaterlande nützen!  
 Haben Recht an Ehr und Gunst. Alle gute Menschenseelen  
 Weiñh sich Dir zum Dankal-  
 tar!  
 Alle Weisen, alle Musen  
 Bringen ihren Kranz Dir dar.

<sup>56</sup> Während Alers in seinem Libretto hier eine neue Strophenzählung beginnt, vertont Bach den ganzen Schlußkomplex als großen, zusammenhängenden Ritornellsatz. Es wurde daher, um Bachs formaler Gestaltung den Vorrang zu geben, die Strophenzählung des Librettodruckes jeweils um ein [a] ergänzt.

[Baß] 6 [a].  
 Nun wolan! wir sind bereit  
 Hamburg! deinem Ruhm zu leben?  
 Jede Kraft, dich zu erheben,  
 Hat dir unser Herz geweiht.

[Tenor/ Baß] 6.  
 In des Nachruhms heiligen Hallen  
 Grub in ewig Erz und Stein  
 Längst die Zeit mit goldnem  
 Griffel  
 Joseph! Deinen Namen ein.

Alle. Kränzt den festlichen Pokal  
 Bey dem Patrioten Mal!

Chor. Laßt uns singen: Joseph lebe!  
 Hamburgs Ruhm! der Mensch-  
 heit Preiß!  
 Ihn erhebe auf! Ihr erhebe  
 Freier Patrioten Kreiß!



## Wiederaufgefundene Originalstimmen zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ BWV 216

Die beiden Originalstimmen für Sopran und Alt zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ (BWV 216), die seit den 1920er Jahren verschollen waren, wurden im Jahre 2003 in Tokio wieder aufgefunden. Zu diesem Zeitpunkt lagen sie in einem Exemplar der Paderewski-Ausgabe des Klavierkonzerts Nr. 2 von Frédéric Chopin, das der japanischen Pianistin Chieko Hara (1914–2001), Ehefrau des spanischen Cellisten Gaspar Cassadó, gehört hatte. Im Frühjahr 2004 erwarb die Kunitachi Musikhochschule (Tokio) die beiden Stimmen käuflich. Damit fand ihre etwas kuriose und nicht mehr lückenlos zu rekonstruierende Überlieferungsgeschichte ein Ende.

Wie dem Textdruck zu entnehmen ist, entstand die Kantate „auf die W. und H. Hochzeit“ am 5. Februar 1728 in Leipzig.<sup>1</sup> Dem Traubuch der Thomaskirche Leipzig zufolge lassen sich die Initialen „W. und H.“ in Johann Heinrich Wolff (1690–1759) und Susanna Regina Hempel (1708–1779) auflösen. Wolff war ein verwitweter Leipziger Kaufmann und seine Ehefrau die einzige Tochter Christian Andreas Hempels, eines *Accis-Commissarii* aus Zittau.<sup>2</sup> Die Trauung mit Bachs Musik fand in Leipzig im „Schellhafferischen Hause“ in der Klostersgasse statt.<sup>3</sup>

Über Provenienz und Verbleib von Bachs autographischer Partitur und der meisten Originalstimmen ist nichts bekannt. Wahrscheinlich gingen sie schon in einem frühen Stadium der Überlieferungsgeschichte verloren. Nur die beiden Stimmen für Sopran und Alt gelangten vermutlich aus dem Nachlaß von Carl Philipp Emanuel Bach über Georg Poelchau (1773–1836) an Aloys Fuchs (1799–1853). Fuchs versah im Jahre 1846 die vier Blätter der Stimmen mit einem neuen Umschlag, auf dem er ihre Herkunft kommentierte. Aus diesem Kommentar geht hervor, daß er der festen Überzeugung war, autographische Stimmen zu besitzen. Gleichzeitig spartierte er die Stimmen und versah

<sup>1</sup> *Picanders | Ernst=Schertzhafftel und | Satyrische | Gedichte, Anderer Theil*, Leipzig 1729, S. 379–382.

<sup>2</sup> Siehe hierzu NBA I/40 Krit. Bericht, S. 37 (W. Neumann).

<sup>3</sup> Dessen großer Saal war nach W. Neumann ein beliebter Veranstaltungsraum für Festlichkeiten und das ständige Aufführungsort des Görnerschen Collegium musicum, siehe NBA I/40 Krit. Bericht, S. 37.

sie mit einer Cembalobegleitung. Diese Niederschrift befindet sich jetzt im Besitz der Stiftsbibliothek Göttweig.<sup>4</sup>

Der weitere Provenienzzweig der Quelle läßt sich wie folgt rekonstruieren: Aus dem Besitz von Fuchs gelangten die Stimmen in denjenigen des deutschen Pianisten Sigismund Thalberg (1812–1871). Nach Thalbergs Tod wurden sie im Jahr 1872 in London versteigert, doch verloren sich hier die Spuren. Wilhelm Rust, Philipp Spitta und Carl Hermann Bitter hielten die Hochzeitskantate für verschollen; sie fand deshalb keine Aufnahme in die BG.<sup>5</sup>

Umso größer war das Aufsehen, als die Stimmen 1901 bei einer Bach-Ausstellung im Berliner Rathaus anlässlich des ersten Bachfestes der NBG präsentiert werden konnten. Sie befanden sich inzwischen im Besitz Robert von Mendelssohns (1857–1917), der sie wenige Tage zuvor bei einer Versteigerung des Wiener Antiquariats Gilhofer & Ranschburg erworben hatte. Werner Wolffheim verfaßte im Jahr 1918 einen kurzen Aufsatz darüber<sup>6</sup> und veröffentlichte im Jahre 1924 unter Mitarbeit des Komponisten Georg Schumann im Berliner Verlag Robert Lienau eine Ausgabe mit rekonstruierten Instrumentalstimmen.<sup>7</sup> Dann verloren sich die Spuren der Handschrift erneut. Werner Neumann, Herausgeber des betreffenden Bandes der NBA konnte daher bei seiner Editionsarbeit nicht auf sie zurückgreifen.

Chieko Hara heiratete im Jahr 1959 in zweiter Ehe den Cellisten Gaspar Cassadó und lebte mit ihm seither in Florenz. Es beeindruckte sie tief, daß Cassadó autographe Stimmen einer Bach-Kantate besaß und darauf stolz war. Wie wir inzwischen wissen, handelt es sich bei ihnen um Sopran- und Altstimme der Hochzeitskantate BWV 216.<sup>8</sup>

Wie die Stimmen in den Besitz von Cassadó gelangten, läßt sich nicht mehr eindeutig feststellen.<sup>8a</sup> Doch hatte Cassadó enge Kontakte zu Giulietta Gordigiani (1871–1955), der Witwe Robert von Mendelssohns; seit 1934 lebten beide gemeinsam in Florenz, Giuliettas Heimatstadt. Es ist denkbar, daß Cas-

<sup>4</sup> Signatur: *Bachiana* Nr. 27. Die Hs. ist in Akkoladen zu 4 Systemen aufgezeichnet. Der meist ausgesetzte Cembalopart stammt vermutlich von Simon Sechter.

<sup>5</sup> Zur Provenienz vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 26.

<sup>6</sup> W. Wolffheim, *Das Autograph der J. S. Bachschen Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“*, in: Fs. für H. Kretzschmar zum 70. Geburtstag, Leipzig 1918, S. 180–184.

<sup>7</sup> Die Besetzung bei G. Schumann ist für zwei Flöten, Oboe, Violoncello und Klavier. Stilistisch entfernen sich die Instrumentalstimmen sehr von Bachs Schreibweise. Schumann berücksichtigte die Parodievorlagen BWV 204/8 und BWV 205/13 nicht, obwohl Arnold Schering schon 1921 auf die Parodiebeziehungen hingewiesen hatte, siehe ders., *Über Bachs Parodieverfahren*, BJ 1921, S. 49–95.

<sup>8</sup> Siehe hierzu Yasuko Ishikawa: *Hara Chieko, Densetsu no Pianist* (Chieko Hara, eine legendäre Pianistin; japanisch), Tokio 2001, S. 229f.

<sup>8a</sup> Vgl. auch den Nachtrag auf S. 208.

sadó die Kantatenstimmen von Giulietta erbe. Möglich ist aber auch, daß sie sie ihm zum Geschenk gemacht hat oder er sie ihr abkaufte.<sup>9</sup>

Es ist anzunehmen, daß die Stimmen im Jahre 1990 nach Japan kamen, als Chieko Hara aus gesundheitlichen Gründen in ihre Heimat zurückkehrte und Cassadó's Nachlaß mitbrachte. Der größte Teil der Musiksammlung wurde noch im selben Jahr der Universität Tamagawa (Tokio) geschenkt. Die Stimmen von BWV 216 gingen aber – wie bereits erwähnt – gesondert in den Besitz der Kunitachi Musikhochschule über.

Cassadó und Chieko hatten gar keinen Zweifel daran, autographe Stimmen in Händen zu haben. Diese Annahme war aber in der Bach-Forschung schon seit längerem widerlegt. Bereits Peter Wackernagel wußte, daß es sich um Abschriften eines Kopisten handelte. Dies ließ sich mit Hilfe eines Faksimiles der ersten 16 Takte der Sopranstimme erkennen, das im Versteigerungskatalog des Wiener Antiquariats abgebildet ist. Der Schreiber ist Bachs „Hauptkopist B“, der von Hans-Joachim Schulze als Christian Gottlob Meißner identifiziert werden konnte.<sup>10</sup> Neumann schloß allerdings die Möglichkeit nicht aus, daß es einige autographe Textstellen geben könnte.<sup>11</sup> Eine schriftkundliche Untersuchung der Stimmen durch Yoshitake Kobayashi am 7. Mai 2004 konnte diese Möglichkeit jedoch ausschließen; beide Stimmen stammen vollständig von der Hand Christian Gottlob Meißners<sup>12</sup>.

Hinsichtlich Umfang, Format, Anlage und Papierart der Handschrift sind die Angaben von Werner Neumann nur zu bestätigen: „Es handelt sich also um 2 mit 12 bzw. 13 Notensystemen rastrierte und vierseitig vollgeschriebene Foliobogen mit dem Wasserzeichen AM bzw. MA mittlere Form.“<sup>13</sup> Auch Neumanns letzte Anmerkung ist zutreffend. Er schreibt: „...daß unsere Ausgabe keinen Anspruch auf Endgültigkeit erheben kann. Eine Wiederauffindung der seit langem gesuchten Originalstimmen wird zwangsläufig zu einer Revision der jetzigen, nur Interimscharakter tragenden Ausgabe führen.“<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Zur Verbindung zwischen G. Gordigiani und Cassadó siehe H. Hoshino, *Ein neu entdecktes Mendelssohn-Autograph in Japan: Der Klavierauszug Die erste Walpurgisnacht op. 60*, Mf 59, 2004, S. 151–159.

<sup>10</sup> H.-J. Schulze, *Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner*, BJ 1968, S. 80–88.

<sup>11</sup> NBA I/40 Krit. Bericht, S. 30.

<sup>12</sup> Es gibt auch einige spätere Eintragungen. Auf dem unteren Rande der ersten Seite der Sopran-Stimme schrieb G. Poelchau *Von Johann Sebastian Bachs eigener Hand*. Ab und zu findet man mit Bleistift dünn und klein eingetragene Taktzahlen.

<sup>13</sup> Vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 30. Zum Wasserzeichen siehe Weiß 122. Unserer Messung zufolge ist das Blattformat 34,0 × 22,3 cm, obere Ränder beschnitten, am Falz befinden sich drei Knoten für das Einheften. Die Stufe der Tintenfraßbeschädigung nach Birgit Reißblands siebenstufigem Klassifizierungssystem wäre 4,5.

<sup>14</sup> Vgl. NBA I/40 Krit. Bericht, S. 37.



Abb. 2. BWV 216, Alt-Stimme, S. 1, Satz 1, T.1–31

In den beiden Stimmen finden sich verschiedene Korrekturen, mehr in der Alt-Stimme als in der Sopran-Stimme. Nur zwei Beispiele seien angeführt. In Satz 1, T. 25–26, ist die Alt-Stimme nachhaltig umgeschrieben worden. Meißner notierte den Part zunächst eine Quinte zu tief und korrigierte ihn dann so, daß er ungewöhnlich dicke, die falschen Notenköpfe deckende Fähnchen schrieb. Zweifellos hatte er den Part zunächst im Sopran-Schlüssel eingetragen.

Am Ende von Satz 1 findet sich nach dem Da-Capo-Vermerk der tacet-Verweis „Recit et Aria“. Es folgt Satz 4, ein Rezitativ für Alt. Erst nach der Eintragung dieses Rezitativs bemerkte Meißner, daß er einen kurzen Abschnitt für Alt im Sopran-Rezitativ (Satz 2) übersehen hatte. Daher strich er das „et Aria“ durch und schrieb darüber „Auf der andern S[eite]“ und darunter „aria tacet“. Zu diesem Zeitpunkt wollte er sicherlich auf dem nächsten Blatt diesen Abschnitt notieren. Da er aber im Anschluß an Satz 4 genügend Platz hatte, um den Alt-Part von Satz 2 niederzuschreiben, strich er das „Auf der andern S.“ sowie „aria tacet“ wieder und vermerkte stattdessen „unten“ „vide infra“. Ein zweifaches Verweiszeichen in Form eines durchstrichenen Kreises

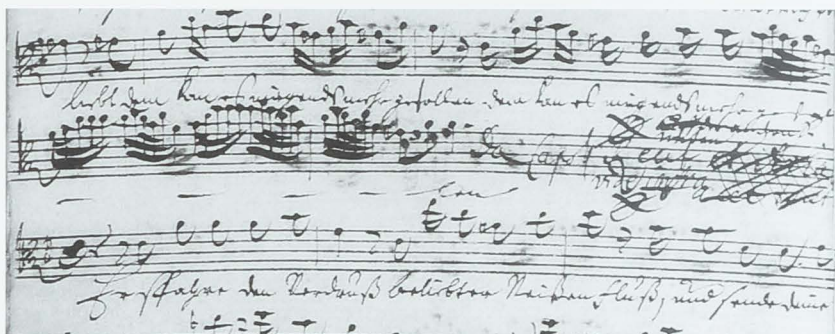


Abb. 3. BWV 216, Alt-Stimme, S. 2, Ende von Satz 1 und Anfang von Satz 4

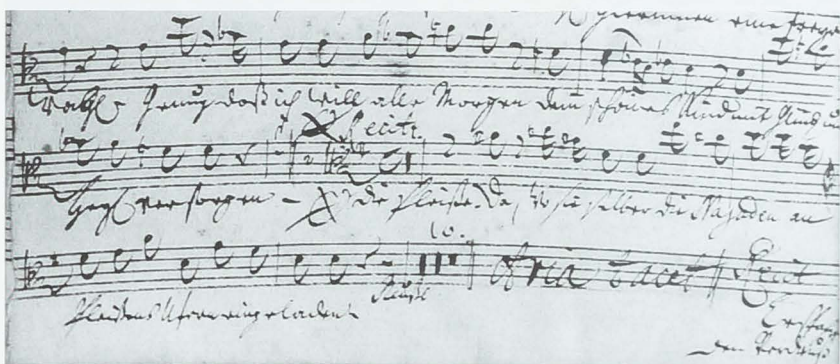


Abb. 4. BWV 216, Alt-Stimme, S. 2, Ende von Satz 4  
(die letzten drei Systeme der Seite)

zeigt den Weg zu Satz 2 auf der Seite unten.<sup>15</sup> Hier erscheinen nach Satz 4, den Beginn von Satz 2 markierend, die beiden Kreiszeichen wieder. Die Angabe „Aria tacet//Recit“ sowie die drei ersten Wörter des Satzes 4 beschreiben die Fortsetzung der Kantate.

Auch im Kantatentext finden sich einige kleine Abweichungen. Einige Beispiele seien im folgenden gegenübergestellt:

Satz	Picander 1729	Originalstimmen
2	Drum sag ich mit Verdruß	Drum sag ich jetzo mit Verdruß

<sup>15</sup> Mit freundlicher Unterstützung von Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger konnte ich diese Stelle entziffern.

Satz	Picander 1729	Originalstimmen
3	Deine Seel ist sonder Mängel, Dein Gesicht ist wie der Engel	Deine Seel ist sonder Mängel, Dein Gesicht wie der Engel (nur T.23–30)
3	Angenehme Hempelin	Angenehmste Hempelin (T. 49 und 94)
5	Da scheinen die Jahre wie Tage verschwunden	Da scheinen die Tage wie Jahre ver- schwunden (T.122–126 und 141–145)
6	Die Haube wird sie morgen kriegen	Die Haube wird sie kriegen
6	Mein Sinn soll wie der deine seyn	Mein Wunsch soll wie der deine seyn

Werner Neumann benutzte für seine Edition der Kantate innerhalb der NBA die Fuchssche Partiturabschrift und die Ausgabe Wolffheims als wichtigste Quellen. Die Fuchs-Abschrift enthält viele Artikulationsbögen und einige Staccatopunkte. Neumann beurteilte sie als eigenmächtige, unzutreffende Zusätze und nahm sie in seinen Notentext nicht auf. Die wiedergefundenen Originalstimmen enthalten jedoch ziemlich viele Artikulationsbögen, die mit denen in der Abschrift von Fuchs allerdings oft nicht übereinstimmen. Sie sind aber fast immer musikalisch erklärbar und für die Textunterlegung aufschlußreich. Mit ihrer Kenntnis läßt sich die Textunterlegung von Neumanns Edition an einigen Stellen korrigieren. So ist beispielsweise die Textunterlegung im Altpart des Satzes 7, T. 21–22 zu überdenken. In der Quelle ist die Textverteilung beim Wortlaut „wie mein Fluß die Auen labt“ nicht eindeutig.



Abb. 5. BWV 216, Alt-Stimme, S. 4 (Ausschnitt)

Die NBA bietet folgende Lösung an:

Beispiel 1a: Satz 7, T. 21–22 (nach NBA)



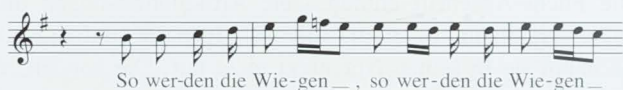
Da die Silbe „Au“ jedoch nicht direkt unter dem ersten Taktschlag von T. 22 niedergeschrieben ist, sondern nach vorn gezogen ist, wäre auch denkbar, daß die Silbe bereits auf der dritten Zählzeit von T. 21 erklingen soll: Die Textverteilung hätte dann in den beiden Takten die Form wie unten:

Beispiel 1b: Satz 7, T. 21–22, mit neuer Textverteilung

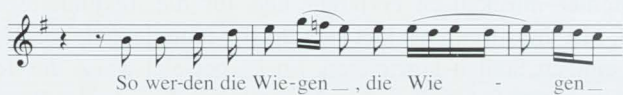


Im Sopranpart des Satz 7, T. 45–47, ist aufgrund der Artikulationsbögen in der Quelle eine Umtextierung notwendig:

Beispiel 2a: Satz 7, T. 45–47 (nach NBA)



Beispiel 2b: Satz 7, T. 45–47 nach der Originalstimme<sup>16</sup>



In einem anderen Fall, nämlich der Sopran-Arie Satz 3, scheint Meißners Vorlage schwer leserlich gewesen zu sein.

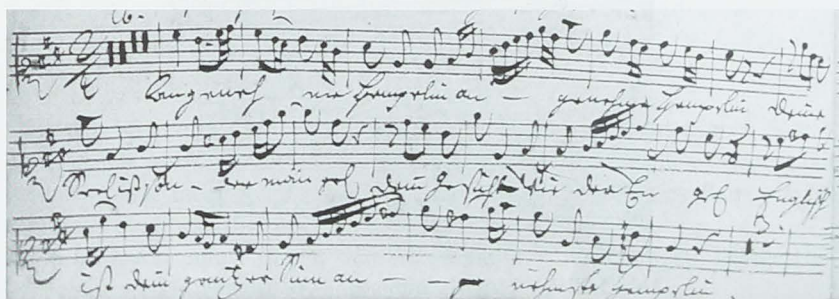


Abb. 6. Sopranstimme, S. 2, Satz 3, T. 1–40 (die letzten drei Systeme der Seite)

Bei der Textstelle „dein Gesicht ist wie der Engel“ (T. 27–30) bietet die NBA folgende Lösung:

<sup>16</sup> Diese Lösung stimmt mit der der praktischen Ausgabe Wolffheim-Schumann überein.



## Beispiel 3a: Satz 3, T. 27–30 (nach NBA)



Dies ist jedoch, wie das Faksimile deutlich erkennen läßt, nicht zutreffend. Die Sechzehntel in T. 29 sind abweichend gebalkt und die Textunterlegung ist insgesamt nicht eindeutig zu identifizieren. Meiner Ansicht nach bietet die folgende Textunterlegung eine angemessenere Lösung an, wenn es sich hier nicht um einen bloßen Fehler Meißners handelt.

## Beispiel 3b: Satz 3, T. 27–30 nach der Originalstimme



Werner Neumann ergänzte in den Mittelteilen von Satz 1 (T. 46–77) und Satz 5 (T. 94–141) die Bezeichnung „Minore“ und folgte damit offenbar Zusätzen in der Fuchsschen Abschrift. In der Alt-Arie Satz 5<sup>17</sup> versah Neumann außerdem T. 93 mit einer Fermate und zog danach einen Doppelstrich. Nach seiner Ansicht beginnt von hier an ein 16 Takte langes, in der Stimme mit einer Pause angezeigtes Zwischenspiel. Zweifellos bedeutet diese Pause jedoch nicht das Vorspiel des Mittelteils, sondern das Nachspiel des Hauptteils.



Abb. 7. BWV 216, Alt-Stimme, S. 3 (Ausschnitt), Satz 5, T. 77–123

<sup>17</sup> Zu Beginn des Satzes erscheint die Tempoangabe „Allegro“, die jedoch ebenfalls nicht original ist, sondern von Fuchs hinzugefügt worden war.

Auch an dieser Stelle folgt Neumann der Fehlinterpretation der Fuchsschen Abschrift. Fuchs zieht nämlich nach dem Fermatentakt 93 Doppelstriche und schreibt am rechten Rand folgenden Satz: „Hier ein Zwischenspiel von 16 Takten“. Der von Fuchs als „Minore“ bezeichnete Teil beginnt erst in T. 110.

Weitere Beispiele hinsichtlich Änderungen im Bereich der Artikulation, Textunterlegung und Akzidenziensetzung könnten folgen. Doch bereits die erwähnten machen deutlich, daß die bisher vorliegenden Editionen der Stimmen überholungsbedürftig sind. Eine Faksimile-Ausgabe der beiden Stimmen, die die Kunitachi Musikhochschule zur Zeit vorbereitet, kann bei der Aufdeckung weiterer Details zur Hilfe kommen.

*Tadashi Isoyama (Tokio)*

Nachtrag zu S. 200:

Bei C. S Terry (*Johann Sebastian Bach. Cantata Texts Sacred and Secular*, London 1926, S. 632) findet sich folgender Besitznachweis: „Original Vocal Parts (autograph) in possession of Herr Paul v. Mendelssohn, Jägerstrasse 49/50, Berlin W. 56.“

Hans-Joachim Schulze verdanke ich den folgenden Kommentar: „Mit ‚Paul v. Mendelssohn‘ ist offenbar Paul von Mendelssohn Bartholdy (1875–1935) gemeint. Dieser leitete seit dem Tode von Robert von Mendelssohn (1917) gemeinsam mit Roberts Bruder Franz von Mendelssohn (1865–1935) das Berliner Bankhaus Mendelssohn, das in der Tat seinen Sitz in der Jägerstraße hatte. Trotzdem scheint mir nicht sicher, daß die Stimmen wirklich ‚Paul v. Mendelssohn‘ gehört haben, denn dieser gehörte zu einem anderen Familienzweig, der den Namen Mendelssohn Bartholdy führte. Einiges spricht für die Annahme, daß die Stimmen sich nach 1917 in Wirklichkeit bei Robert von Mendelssohns Witwe Giulietta befunden haben; vielleicht wollte die Familie nur deren Namen nicht in die Öffentlichkeit tragen.“

## Johann Sebastian Bach und Zerbst 1722: Randnotizen zu einer verlorenen Gastmusik

Mit ihrem Beitrag im Bach-Jahrbuch 1999<sup>1</sup> hat Barbara Reul dankenswerterweise nachgeholt, was Hermann Wäschke, Bernhard Engelke und andere hätten bereits Jahrzehnte früher bewerkstelligen können: Das Zusammenführen der in den Zerbster Kammerrechnungen von 1722/23 enthaltenen Notiz über eine an den „Herrn Capellmeister Back zu Cöthen vor eine Composition an Unsers gnädigen Landes Fürsten hohen Geburtstags Tag“ geleistete Zahlung<sup>2</sup> und des Textdruckes einer für den 9. August 1722 bestimmten Huldigungskantate auf Fürst Johann August von Anhalt-Zerbst. Das geflissentliche Übergehen dieser Möglichkeit mußte für lange Zeit den Eindruck erwecken, als habe Kommissar Zufall (oder aber der Zugriff eines geschickten Sammlers) gerade diesen schmerzlich vermißten Textdruck der Nachwelt vorenthalten. Erklärt werden kann das anhaltende hartnäckige Schweigen der Zerbst-Forscher allenfalls mit deren einseitig auf die im September 1722 einsetzende Tätigkeit Johann Friedrich Faschs gerichtetem Blick und ihrem anscheinend geringen Interesse für das Wirken des Amtsvorgängers Johann Baptist Kuch nebst dem nach dessen überstürztem Abgang einmalig durch Johann Sebastian Bach ausgefüllten Interim. Möglicherweise war aber auch die umfangreiche Sammlung von Textdrucken, die von Barbara Reul und anderen genutzt werden konnte, zu Anfang des 20. Jahrhunderts nicht allgemein zugänglich. Da der Verlust von Bachs Komposition seit langem ausgemachte Sache ist, scheint mit der Ermittlung wenigstens des gedruckten Textes das Menschenmögliche getan, um über die Zerbster Vorgänge vom August 1722 zumindest andeutungsweise eine Vorstellung zu gewinnen. Gleichwohl sind auch jetzt noch nicht alle Fragen beantwortet, bleiben Daten zu ergänzen und scheinbar gesicherte Fakten weiter zu prüfen.

### I. Zur Frage des Auftraggebers und Textdichters.

Der für den 9. August 1722 bestimmte Textdruck nennt weder Dichter noch Komponisten und unterscheidet sich damit grundsätzlich von benachbarten Belegen. So wurde die im Jahre 1723 am 9. August anlässlich des Geburtstages

<sup>1</sup> „O vergnügte Stunden/ da mein Hertzog funden seinen Lebenstag“. Ein unbekannter Textdruck zu einer Geburtstagskantate J. S. Bachs für den Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst, BJ 1999, S. 7–17. Vgl. auch die dort angeführte ältere Literatur.

<sup>2</sup> Dok II, Nr. 114; BC I/4, [G 13].

des Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst aufgeführte „Serenata“ „Freuden-Bezeugung der Vier Tages-Zeiten“ nach Angabe des gedruckten Textes „Poetisch verfasst, auch musicalisch entworfen und aufgeführt ... von Johann Friedrich Faschen, Hoch-Fürstl. Anhalt-Zerbst. Capell-Meistemern“.<sup>3</sup> In gleicher Weise von Fasch „Poetisch verfasst und Musicalisch entworfen“ ist die Kirchenkantate „Die Gott geheiligte Freude“ zum Geburtstag der Fürstin „Hedwig Friderique“ am 29. Oktober 1722.<sup>4</sup> Abweichend hiervon wurde die ein Jahr später im Oktober 1723 aus gleichem Anlaß dargebotene „Serenata“ „Die in ihren Elementen Frohlockende Natur“ von Johann Friedrich Möhring<sup>5</sup> „poetisch vorgestellt“ und von Johann Friedrich Fasch „musicalisch aufgeführt“. In anderen Fällen, so bei der „Serenata“ „Die wachende Vorsorge“ zum Geburtstag der Fürstinwitwe Sophia am 23. Juni 1723, wird immerhin noch Johann Friedrich Fasch als Aufführender genannt.

Dagegen verzichtet der für Johann Sebastian Bach in Anspruch zu nehmende Textdruck begrifflicherweise auf dergleichen Angaben, war doch der Kapellmeister des benachbarten Köthener Hofes nur vertretungsweise, nicht aber zuständigkeitshalber als Komponist herangezogen worden. Verantwortlich für „gegenwärtige Zeilen“, also zumindest den Text, zeichnet auf der Titelseite „Ein Gehorsamster Redlichgesinnter Vnd devotester Knecht“. Sicherlich zu Recht bringt Barbara Reul die Initialen *G R v K* mit der Familie von Koseritz in Verbindung, in erster Linie mit dem am Hofe als Kanzler tätigen August Gotthelf von Koseritz.

August Gotthelf von Koseritz wurde am 11. 3. 1674 in Großböhlä bei Oschatz als Sohn von Christoph Gottfried von Koseritz (1642–1698) geboren. Im Sommersemester 1689 bezog er die Universität Leipzig, reiste 1695 bis 1698 nach Holland, England, Italien und Ungarn, 1700 als Begleiter von Fürst Lubomirsky außerdem nach Wien und Polen, war dann am Hof zu Sachsen-Gotha als Kammerjunker und Amtshauptmann von Camburg tätig, wurde 1705 Beisitzer des Oberhofgerichts Leipzig, kaufte 1709 die Güter Rüdigsdorf und Neuhof, wurde 1715 Beisitzer des Kammergerichts

<sup>3</sup> B. Engelke, *Johann Friedrich Fasch. Sein Leben und seine Tätigkeit als Vokalkomponist*, Dissertation, Leipzig 1908, S. 81; verkleinerte Abbildung der Titelseite in *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 24, Michaelstein/H. [1984], S. 47.

<sup>4</sup> Engelke, S. 76ff.

<sup>5</sup> Verkleinerte Abbildung der Titelseite in *Studien ...* (wie Fußnote 3), S. 46. Zu J. F. Möhring vgl. *Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Kirchenkantaten in Jahrgängen. Ein Katalog der gedruckten Texte, zusammengestellt und dokumentiert von G. Gille, Teil I*, Michaelstein/H. 1989 (Dokumentationen · Reprints. Nr. 19.), S. 37, zur Verwendung von dessen Texten durch Wilhelm Friedemann Bach vgl. P. Wollny, *Studies in the Music of Wilhelm Friedemann Bach: Sources and Style*, Dissertation, Cambridge/MA 1993, S. 245ff.

Wetzlar und schließlich Kanzler am Hof zu Anhalt-Zerbst. In Zerbst ist er am 24. November 1728 gestorben.

Aus seiner Ehe mit Susanna Dorothea von Sommerlatt gingen neben zwei Töchtern drei Söhne hervor: Christian August (geb. 29. 3. 1707), Christian Gottfried (geb. 10. 10. 1710) und Friedrich Gotthelf (geb. 6. 7. 1713). Die beiden älteren wurden am 5. 7. 1723 in das Gymnasium Zerbst aufgenommen, wenig später bezog Christian August die Universität Leipzig (6. 7. 1726) und wechselte am 19. 5. 1729 zur Universität Wittenberg, während Christoph Gottfried am 20. 6. 1726 in die Schulanstalt zu Pforta aufgenommen wurde.<sup>6</sup>

Die drei Söhne des Kanzlers widmeten der Fürstin Hedwig Friderike am 29. Oktober 1722 sowie Fürst Johann August zum Geburtstag im Jahre 1725 jeweils ein „Carmen“.<sup>7</sup> Denkbar wäre insofern, daß sie – als möglicherweise versierte Reimschmiede – ihrem Vater bei der Abfassung des Textes für die von Bach zu komponierende Geburtstagsmusik ebenso zur Hand gegangen sein könnten, wie bei der „von einem gehorsamsten redlich gesinnten Und devotesten Knecht“ vorgelegten „Serenata“ auf den Geburtstag der Fürstin Hedwig Friderike am 29. Oktober 1722. Vorstellbar bleibt freilich auch das Umgekehrte, daß also der Kanzler hinlänglich federgewandt war und sogar die im Namen seiner Söhne präsentierten Reime selbst entworfen hat. Alle diese Mutmaßungen setzen freilich voraus, daß die Initialen *G R v K* tatsächlich auf August Gotthelf von Koseritz zielen, den Kanzler und Geheimen Rat von Koseritz.

Als nach dem Tode des Fürsten Johann August (7. 11. 1742) im März und April 1743 eine umfassende Inventarisierung aller beweglichen Habe erfolgte und auch die in der „HochFürstl. Concert Stube“ verwahrten Musikalien aufgrund einer „von dem CapellMeister Herrn Faschen verfertigten Specification“ überprüft wurden,<sup>8</sup> konnten unter Buchstabe d) („An Musicalischen Operibus sind in Büchern vorhanden“) fünf Individual- beziehungsweise Sammeldrucke mit italienischen Concerti verzeichnet werden, und unmittelbar anschließend: „Hinzu kommen noch alle Serenaten und KirchenStücke von denen HochFürstlichen hohen Geburths Tagen“. Daß die für den Hof bestellte und entsprechend der Angabe der Kammerrechnungen auch vom Hof bezahlte

<sup>6</sup> Daten nach [J. H. Zedler], *Grosses vollständiges Universal Lexicon*, Bd. 15, Leipzig 1737, Sp. 1573f., gedruckten Schul- und Universitätsmatrikeln sowie *Katalog der fürstlich Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlung*, Bd. II, Leipzig 1928, S. 536.

<sup>7</sup> Reul (wie Fußnote 1), S. 10, Fußnote 13.

<sup>8</sup> *Concert-Stube des Zerbster Schlosses. Inventarverzeichnis, aufgestellt im März 1743* [verkleinertes Faksimile], hrsg. von der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein (Nachwort von E. Thom), [Michaelstein/H. 1983].

Komposition Johann Sebastian Bachs 1743 in diesem Bestandteil noch vorhanden war, ist zumindest wahrscheinlich.

Auch hier steht der Name von Koseritz im Hintergrund: Als einer von zwei Zeugen fungierte bei der Gesamtinventarisierung der „Herr Cammer-Juncker von Koseritz“, laut eigenhändiger Unterschrift *Daniel Siegismund von Koseritz*, ein Sproß aus der Naundorfer Linie<sup>9</sup> und entfernter Verwandter des ehemaligen Zerbster Kanzlers.

## II. Zur Frage des Aufführungstermins.

Hinsichtlich der Datierung läßt der Zerbster Textdruck keine Wünsche offen; die Formulierung „Als ... Johann August, Fürst zu Anhalt ... Dero Hohen Geburts-Tag Den 9. Augusti 1722. Zur größten Freude des gantzen Landes *celebrirten*“ läßt keinerlei Zweifel aufkommen und dies um so weniger, als 1722 der 9. August auf einen Sonntag fiel (10. post Trinitatis) und die anlässlich des Fürstengeburtstages zusätzlich übliche Darbietung einer Kirchenkantate<sup>10</sup> somit ohne Sonderregelungen zu verwirklichen war. Der weltlichen Kantate fehlt freilich – vielleicht aber auch nur zufällig – die übliche Bezeichnung „Serenate“.

Beeinträchtigt wird das scheinbar eindeutige und stimmige Szenario durch einen Textbeleg, den Freiesleben dem Jahre 1722 zuordnet und in folgender abgekürzten Form zitiert:<sup>11</sup>

„Als der D. F. und H. Herr Johann Augustus, Fürst zu Anhalt, nebst Dero Durchl. Frau Gemahlin die zu Altenb. gegenwärtige Hochf. Herrschafft von Sachsen-Gotha, mit Dero hohen Einspruch beehrten, und mittler Zeit erstbemeldter S. Hochf. D. hoher Geburts-Tag einfiel, sollten nachgesetzte Cantate musicalisch entwerffen und aufführen G. H. Stöltzel, zuvorhero aber poetisch verfassen J. L. Stengel.“ Altenb. 2 Bogen, Fol.

Hiernach fand zur fraglichen Zeit ein Fürstentreffen in der Residenz Altenburg statt, an dem neben Johann August von Anhalt-Zerbst und seiner Gemahlin

<sup>9</sup> Immatrikulation an der Universität Leipzig 9. 12. 1721.

<sup>10</sup> Vgl. B. M. Reul, *Musical-liturgical activities at the Anhalt-Zerbst Court Chapel from 1722 to 1758: the Konsistorium Zerbst Rep. 15A IXa primary source at the Landesarchiv Oranienbaum*, in: Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst. Bericht über die Internationale Wiss. Konferenz am 18. und 19. April 1997 in Zerbst, Dessau 1997 (Fasch-Studien. VI.), S. 59–70; dies., *Musikalische Aufführungen anlässlich fürstlicher Geburtstage am Anhalt-Zerbster Hof während der Amtszeit Johann Friedrich Faschs (1722–1758)*, in: Bach und seine mitteleuropäischen Zeitgenossen. Bericht über das intern. musikwiss. Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000, Eisenach 2001, S. 95–111, bes. S. 99 (Fußnote 10) und 102.

<sup>11</sup> G. C. Freiesleben, *Kleine Nachlese zu des berühmten Herrn Professor Gottscheds nöthigem Vorrathe zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1760 (Reprint Hildesheim und New York 1970), S. 69f.

Hedwig Friderike auch Herzog Friedrich II. von Sachsen-Gotha<sup>12</sup> nebst seiner Gemahlin Magdalena Augusta teilnahmen. Am 8. August 1722, dem Geburtstag des Herzogs von Sachsen-Gotha, dürfte „auf dem Fürstl. Schlosse zu Altenburg“ zunächst „Die beschützte Irene“ – Text und Musik von Gottfried Heinrich Stölzel – „vorgestellt“ worden sein; am folgenden Tag erklang dann, diesmal gedichtet von Johann Laurentius Stengel, einem Mitglied der Gothaer Hofkapelle, und in Musik gesetzt von Stölzel, die Kantate „Seid doch stille, werte Seelen.“

An der Zuverlässigkeit von Freieslebens diesbezüglichen Mitteilungen zu zweifeln, besteht kein Anlaß; vielmehr lassen sich seine Angaben anhand des originalen Textdruckes bestätigen, vervollständigen und präzisieren. Nach der Erwähnung des Zerbster Fürstenpaares heißt es dort „Auf der Reise nach dem *Carols*-Baade“, nach „mittler Zeit“ wird ausdrücklich das Datum des Geburtstages genannt („den 9. Augusti 1722.“), und als Ausführende erscheinen „Gottfried Heinrich Stöltzel, Fürstl. Sächß. Cappell-Meister und sämmtl. Cammer- und Hof-Music!“<sup>13</sup>

Was zur gleichen Zeit in Zerbst geschah, ob die Aufführung der Festkantate wie geplant stattfand, jedoch nur „zu Ehren“ des bereits am 7. August abgereisten Fürsten, wissen wir nicht. Auf Johann Sebastian Bach wird sich die Terminkollision kaum ausgewirkt haben, denn zur Leitung seiner eigenen Komposition ist er allem Anschein nach nicht verpflichtet worden. Allenfalls ließe sich denken, daß die merkwürdig spät erfolgte Verbuchung seines Honorars und dessen Höhe – 10 anstelle der in solchen Fällen üblichen 12 Taler<sup>14</sup> – etwas mit den Zerbster Terminproblemen im August 1722 zu tun haben.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

<sup>12</sup> Zu diesem vgl. Dok II, Nr. 156, sowie den Beitrag von Ernst Koch im vorliegenden Jahrgang.

<sup>13</sup> Exemplar des Textdrucks: Staatsarchiv Altenburg, *Slg. Z. Nr. 76/4*. F. Hennenberg, *Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel*, Leipzig 1976 (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. 8.), S. 54f., 158 u. ö., verzeichnet die einschlägigen Werke, größtenteils nach Freiesleben (wie Fußnote 10), jedoch mit manchen Ungenauigkeiten und Auslassungen.

<sup>14</sup> Vgl. E.-M. Ranft, *Ein unbekannter Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Gotha?*, BJ 1985, S. 165f.; BJ 1994, S. 34f., Fußnote 29 (P. Wollny).





## Johann Sebastian Bachs Musik als höchste Kunst. Ein unbekannter Brief aus Leipzig vom 9. August 1723

Die Mitwirkung Johann Sebastian Bachs an akademischen Feierlichkeiten der Universität Leipzig ist mehrfach bezeugt. So verhält es sich auch mit dem Festakt vom 9. August 1723, der von Georg Grosch angeregt war und bei dem Grosch selbst, der am 18. Juli des gleichen Jahres zum Baccalaureus promoviert worden war, die Festrede hielt. Sie war dem auf den Vortag fallenden Geburtstag Herzog Friedrichs II. von Sachsen-Gotha-Altenburg gewidmet.<sup>1</sup> Die Baccalaureatsthesen, die Grosch verfaßt hatte<sup>2</sup> und die am 28. Juli 1723 vormittags zwischen 8 und 10 Uhr durch Johann Friedrich Crell<sup>3</sup> zu verteidigen waren, beriefen sich inhaltlich auf Ausführungen von Ernst Salomon Cyprian in den „Hilaria Evangelica“, dem großen Sammelwerk, das der Gothaer Kirchenrat als Dokumentation der Feierlichkeiten zum Reformationsjubiläum des Jahres 1717 veröffentlicht hatte.<sup>4</sup> Die Thesen gingen einem aktuellen philosophisch-theologischen Problem nach, der Frage des Atheismus, speziell der Eigenart des auch von ihm vertretenen Glaubens. Denn – so die Überzeugung von Grosch – die Lehre der Atheisten besteht aus einem Vor-

<sup>1</sup> Zu dem Ereignis vgl. Dok II, S.118f. (Nr.156), zu Groschs Biographie M. Petzoldt, *Bachstätten. Ein Reiseführer zu Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main/Leipzig 2000, S. 89–91 (das dort angegebene Datum des Festakts muß lauten: 9. 8. 1723). Eine Abbildung des Porträts von Grosch in der Stadtkirche zu Waltershausen ebd., S. 90. Zu Groschs Biographie vgl. auch *Thüringer Pfarrerbuch Bd.1: Herzogtum Gotha*, hrsg. von der Gesellschaft für Thüringische Kirchengeschichte, bearb. von Bernhard Möller und weiteren Mitarbeitern, Neustadt a. d. Aisch 1995, S. 288. Autobiographische Mitteilungen enthält ein Brief Groschs vom 14. November 1739 an die Lateinische Gesellschaft Jena, veröffentlicht bei E. F. Schmersahl, *Geschichte jetztlebender Gottesgelehrten. Viertes Stück*, Langensalza 1753, S. 496–514. Weiteres: [J. G. Brückner], *Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenaates im Herzogthum Gotha. III. Theil, 12.–14. Stück*, Gotha 1763, S. 158–197.

<sup>2</sup> Georg Grosch, *THESES PHILOSOPHICAE DE CREDVLTATE ATHEORVM*, Leipzig o.J. (1723); Exemplar: Halle/S., Hauptbibliothek der Franckeschen Stiftungen, Sign. 131.B.3 (31).

<sup>3</sup> Johann Friedrich Crell (1707–1747) war 1722 in Leipzig immatrikuliert worden und wurde am 4. Dezember 1723 Baccalaureus und später Mediziner.

<sup>4</sup> Ernst Salomon Cyprian, *HILARIA EVANGELICA, Oder Theologisch-Historischer Bericht Vom Andern Evangelischen Jubel-Fest [...]*, Gotha 1719.

urteil, der Bestreitung beziehungsweise Bezweiflung der Existenz eines göttlichen Wesens. Diesbezüglich besteht kein Unterschied zwischen Atheisten und Spinozisten, weil letztere Gott und Natur gleichsetzen, das heißt, die Existenz eines in sich selbst bestehenden göttlichen Wesens ablehnen. Atheismus entsteht nicht durch Argumente, sondern aus der Erwartung, von der Furcht vor einem göttlichen Wesen befreit zu werden, indem man verbrecherisch lebt und den eigenen Begierden nachgibt. Die Torheit des Atheisten besteht darin, die Unsterblichkeit der Seele abzulehnen und Wahrheiten zu verschmähen, von denen er eigentlich keinen Schaden zu befürchten hätte. Auch Atheisten hängen einem Glauben an, der in keiner Weise glaubwürdig ist: die Welt bestehe von Ewigkeit her oder sei durch Zufall entstanden, nichts außer der Materie existiere. Da Ewigkeit lediglich von absolut einheitlichem Sein behauptet werden kann, folgt daraus, daß sie der Welt nicht zukommt.

Grosch gehörte zu den mit dem Gothaer Kirchenrat Ernst Salomon Cyprian (1673–1745) eng vertrauten Studenten der Theologie und ging ihm später bei seinen weitgespannten kirchenhistorischen Ambitionen zur Hand.<sup>5</sup> Cyprian scheint den Studenten offenbar gefördert und wiederholt finanziell unterstützt zu haben. Aus dem möglicherweise ursprünglich dichten Briefwechsel zwischen dem Studenten Georg Grosch und dem Gothaer Kirchenrat sind nur wenige Stücke erhalten geblieben. Zu ihnen gehört der im Folgenden mitgeteilte Brief, in dem Grosch seinem Mäzen vom Verlauf des Festakts vom 9. August 1723 berichtet. Seine Veröffentlichung an dieser Stelle ist durch die begeisterten Worte motiviert, in denen der Briefschreiber von der von Johann Sebastian Bach geleiteten Musik erzählt. Außerdem ist aus dem Bericht Groschs weiteres zum Verlauf des akademischen Festakts zu erfahren, so etwa dies, daß der Festakt nicht – wie wohl sonst meist üblich – mit der Festmusik schloß, sondern mit der Wiederholung eines Teils der Festrede, zu der Burkhard Mencke den Redner aufforderte. Bemerkenswert ist auch, was der Student seinem Mäzen von der Teilnahme an der Festveranstaltung berichtete und wie er Teilnahme und Nichtteilnahme deutete. Ferner teilte er dem Briefempfänger seine Pläne für den Druck seiner Rede mit.

<sup>5</sup> Ein Zeugnis dafür bietet Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt-Gotha – Forschungsbibliothek – *Chart. A 461*, eine Hs., die ein von Grosch erarbeitetes Register zu in der von E. S. Cyprian ausgebauten und geleiteten Fürstlichen Bibliothek vorhandenen Briefsammlungen enthält. Hier finden sich auch von Grosch erstellte Abschriften von Briefen des Genfer Reformators Johannes Calvin (1509–1559), teilweise mit Kommentaren versehen, sowie ein Manuskript: „*Unrichtigkeiten, partheyische Urtheile, Irrthümer etc. in Arnolds Ketzer Historie*“ (Bl. 749–808), das vermutlich als Vorarbeit für ein Buch Groschs anzusehen ist, das Arbeiten Cyprians selbst weiterführt und mit einer Vorrede Cyprians versehen ist: G. Grosch, *Nothwendige Vertheidigung der evangelischen Kirche wider die Arnoldische Ketzerhistorie* [...], Frankfurt am Main/Leipzig 1745.

Von Beziehungen zwischen Johann Sebastian Bach und Ernst Salomon Cyprian, einem Theologen, der engen Kontakt mit Valentin Ernst Löscher (1673–1749) in Dresden und Erdmann Neumeister (1671–1756) in Hamburg pflegte, ist bisher nichts bekannt. Wohl aber konnte Georg Grosch auf Verständnis bei Cyprian rechnen, wenn er ihm von der Musik berichtete, die bei der für den künftigen Weg des Studenten wichtigen Station in Leipzig erklang. Der Gothaer Kirchenrat hatte sich bereits zu relativ früher Zeit in die Diskussionen um den Charakter der Musik der pietistischen Bewegung eingeschaltet. Er tat dies in der von ihm auch sonst mehrfach gewählten Methode des Rückgriffs auf Erscheinungen der Kirchengeschichte.<sup>6</sup> Später schaltete Cyprian sich aktiv in die Neubearbeitung des Gesangbuchs für das Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg ein.<sup>7</sup>

Georg Grosch an Ernst Salomon Cyprian, Leipzig 9. August 1723  
Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt / Gotha – Forschungsbibliothek –, Chart. A 427, Bl. 285r–286v. Autograph.

[Bl. 285r]

„VIR ILLVSTRIS  
et SVMME VENERABILIS

Patrone omni pietatis cultu aeternum prosequende,

Orationem hodie coram illustri et frequenti panegyri habui, attentis ab initio vsque ad finem auditoribus, qui forte mirabantur, me non legere, more in hac academia consueto, sed e prompta memoria recitare orationem meam.

Auditorium, vbi habita fuit oratio, splendidissime fuit exornatum: musica tam excellens fuit, et occasione tam praeclare accomodata a summo artifice, Bachio, huius vrbis Cantore, vt omnes eam admirantur, et ipse ILL. Menckenius<sup>8</sup> repeti quaedam sub finem carminum, quae mitto,<sup>9</sup> lper mel<sup>10</sup> juberet, quae prae reliquis singulari quadam venu-

<sup>6</sup> E. S. Cyprian, *DE PROPAGATIONE HAERESIVM PER CANTILENAS Oder Von Fortpflanzung derer Secten durch die Lieder* [...], Jena 1708 (2. Ausg., Jena 1715). Vgl. dazu W. Miersemann, *Ernst Salomon Cyprians Schrift „De propagatione haeresium per cantilenas“ von 1708 im Kontext der Kontroverse über neue geistliche Gesänge um 1700*, in: E. Koch/J. Wallmann (Hrsg.), *Ernst Salomon Cyprian (1673–1745) zwischen Orthodoxie, Pietismus und Frühaufklärung. Vorträge des Internationalen Kolloquiums vom 14. bis 16. September 1995 in der Forschungs- und Landesbibliothek Gotha Schloß Friedenstein*, Gotha 1996, S. 167–186.

<sup>7</sup> Vgl. E. Koch, *Ernst Salomon Cyprians Bedeutung für die Kirchen- und Kulturgeschichte Thüringens*, in: E. Koch/J. Wallmann (Hrsg.) (wie Fußnote 6), S. 29f.

<sup>8</sup> Johann Burkhard Mencke (1674–1732), Professor der Geschichte in Leipzig, Herausgeber der *Acta Eruditorum*.

<sup>9</sup> Liegt nicht bei.

<sup>10</sup> ll zwischen den Zeilen eingefügt.

state et gratia in aures auditorum influebant: denique omnia, [Bl.285v] Deo sit laus, felicissime et e dignitate SERENISSIMI PRINCIPIS<sup>11</sup> gesta sunt.

ILL. MENCKENIVS argumentum orationis me jussit componere, quod actis eruditorum<sup>12</sup> se inserturum lvtrol<sup>13</sup> promisit.<sup>14</sup> Sed expecto, donec a TE accipiam, quae gloriae SERENISSIMI PRINCIPIS amplificandae inseruiet: quem in finem orationem manu scriptam propediem ad TE sum transmissurus.<sup>15</sup> Exosculor paternam TVAM prouidentiam, quod me onere imprimendae orationis liberasti: pecunia, quam mihi misisti, reliquis sumtibus omnibus suffecit, his autem vix erat suffectura.

Theses, quas fateor me inter quamplurimas turbas scripsisse, nil nisi eclogae sunt, ex plurimis illis obseruationibus, quas ex praefatione hilariorum euangelicorum<sup>16</sup> et reliquis libris a S. R. Oleario<sup>17</sup> acceptis tumultuarie in chartam conieci: [Bl.286r] monitusque a TE beneuole maiorem omnino adhibiturus sum diligentiam in ipsa dissertatione edenda.

Si e Gothano Gymnasio discederent iuuenes paulo amplioris fortunae, Lipsiam TVA commendatione petaturi, non solum hanc, sed et plures alias dissertationes philologicas essem editurus, si illi respondentium vices sub meo praesidio essent obituri, pecuniamque typographo soluendam suppeditatur.<sup>18</sup> Excellentissimus Mascouius,<sup>19</sup> qui et disputationibus nostris Baccalaureis et orationi interfuit, mihi cupit, omniaque, quae ad studia mea iuuanda pertinent, e bibliotheca senatus huius ciuitatis liberaliter suppeditat. Clariss. Weidmannus<sup>20</sup> Pragam discessit, vnde voluntati TVAE, in ea re, de qua, vt cum eo colloquerer, mihi iniunxisti,<sup>21</sup> nondum facere satis potui.

[Bl.286v] Cum hodie ILL. Menckenium adirem, vt ei gratias agerem, quod panegyrim praesentia sua illustriorem facere voluisset, inter alia me monuit, vt ad TE scriberem, se non magnopere desiderare manuscripta illa bibliothecae Schlegelianae,<sup>22</sup> de quibus in litteris ad TE datis scipsisse se meminisset; propterea quod non dubitaret, fore, vt ea vel SERENISSIMI PRINCIPIS bibliothecae inferrentur, vel etiam ab aliis carius emerentur. Iussit vero me, vt obseruantiae suae TE certiolem facerem.

<sup>11</sup> Gemeint ist Friedrich II., Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg, Regent 1691 bis 1732.

<sup>12</sup> *ACTA ERUDITORUM* [...], Leipzig 1692ff.

<sup>13</sup> ll zwischen den Zeilen eingefügt.

<sup>14</sup> Die Durchsicht der Acta Eruditorum ergab, daß die Veröffentlichung nicht erfolgt ist.

<sup>15</sup> Der Text der Rede Groschs ist verschollen.

<sup>16</sup> *HILARIA EVANGELICA* (wie Fußnote 4), S.5–22 (Vorbericht *Von der natürlichen Religion*). Die Abhängigkeit von Cyprians Werk teilte Grosch später auch im Druck der Thesen mit (wie Fußnote 2, Bl. 2r, Anm.).

<sup>17</sup> Gottfried Olearius (1672–1715), Professor der Theologie in Leipzig.

<sup>18</sup> Von Grosch herausgegebene weitere Dissertationsthese sind mir bisher nicht bekannt geworden.

<sup>19</sup> Johann Jakob Mascov (1689–1761), Professor der Rechte in Leipzig.

<sup>20</sup> Georg Moritz Weidmann (1686–1743), Buchhändler in Leipzig.

<sup>21</sup> Was Cyprian Grosch aufgetragen hat, ist unbekannt.

<sup>22</sup> Christian Schlegel (1667–1722), als Numismatiker in Gotha tätig und mit E. S. Cyprian befreundet, hatte eine bedeutende Bibliothek hinterlassen, die auch ungedruckte Manuskripte enthielt.

Si e re videbitur, orationem imprimi, agam cum typographo, quam minimis sumtibus potero: postulabat a me pro centum exemplaribus imprimendis quatuor[r] imperiales, cum quatuor quaterniones impletura sit.

ILLVSTRISS. Comitem de Hohenloe<sup>23</sup> inuitaueram ad orationem. Sed valetudine impeditus non adfuit. S. R. Carpzouius<sup>24</sup> magnopere miratur, ei cum M. Crellio,<sup>25</sup> qui totus est Pietista, aliquid negotii esse. Legit enim eius ductu auctores classicos. Pfeiferus,<sup>26</sup> clamorosus ille et minus orthodoxus Professor, non interfuit orationi n[o]strae. Vale, VIR ILLVSTRIS et faue

## ILLVSTRIS NOMINIS TUI

cultori perpetuo

Lipsiae d. IX. Aug.

G. Grosch.

MDCCXXIII.“

[Übersetzung:]

„Berühmter Mann und höchst verehrenswerter Patron, der unaufhörlich alle Pflege der Frömmigkeit fördert,

die Rede habe ich heute vor einer vornehmen und zahlreich besuchten Festversammlung gehalten, vor von Anfang bis Ende aufmerksamen Zuhörern, die sich sehr darüber wunderten, daß ich nicht nach an dieser Hochschule üblichen Weise vorlas, sondern meine Rede frei aus dem Gedächtnis vortrug.

Der Hörsaal, in dem die Rede gehalten wurde, war aufs prächtigste geschmückt. Die Musik war so ausgezeichnet und der Gelegenheit durch den allerhöchsten Künstler Bach, den Kantor dieser Stadt, so ausgezeichnet angepaßt, daß alle sie bewunderten, und der berühmte Mencken trug mir nach dem Ende der Gesänge auf, einiges, was ich schicke, zu wiederholen, was mehr als das Übrige mit einzigartiger Anmut und Gunst in die Ohren der Zuhörer floß. Schließlich – Gott sei es gedankt – ist alles außerordentlich glücklich und der Würde des durchlauchtigsten Fürsten gemäß geschehen.

Der berühmte Mencken trug mir auf, den Inhalt der Rede zusammenzustellen, und er stellte darüber hinaus in Aussicht, es in den Acta Eruditorum zu veröffentlichen. Aber ich warte es ab, bis ich von dir erhalte, was zur Vermehrung des Ruhms des durchlauchtigsten Fürsten dient. Zu diesem Zweck werde ich die Handschrift der Rede demnächst an dich abschicken. Ich küsse deine väterliche Voraussicht, daß du mich von der Belastung durch die Drucklegung der Rede befreit hast. Das Geld, das du mir geschickt hast, reicht für alle übrigen Kosten aus, für diese Kosten aber wird es kaum ausreichen.

Die Thesen, von denen ich bekenne, daß ich sie zwischen sehr viel Unruhe geschrieben habe, sind nichts als eine Auswahl, die ich zum größten Teil aus jenen Beobachtungen

<sup>23</sup> Philipp Heinrich Graf von Hohenlohe (möglicherweise ein Pseudonym), seit Mai 1723 Student in Leipzig.

<sup>24</sup> Johann Benedikt Carpzov III. (1670–1733), Professor der Orientalistik in Leipzig, oder Johann Gottlob Carpzov (1679–1767), Professor der Theologie in Leipzig.

<sup>25</sup> Ludwig Christian Crell (1671–1733), Professor der Philosophie in Leipzig.

<sup>26</sup> Johann Gottlob Pfeiffer (1667–1740), Professor der Theologie in Leipzig.

ungeordnet auf einem Blatt zusammengezogen habe, die der Vorrede zu den ‚Hilaria Evangelica‘ und weiteren Büchern des verehrten Olearius entnommen sind, und ich werde, von dir wohlwollend ermahnt, größere Sorgfalt bei der Herausgabe der Dissertation aufwenden.

Wenn vom Gothaer Gymnasium junge Leute, die ein wenig mehr Glück haben, abgehen und auf deine Empfehlung hin nach Leipzig kommen sollten, würde ich nicht nur diese, sondern auch mehrere andere philologische Dissertationen herausgeben, wenn jene auf dem Platz der Respondenten sich meinem Vorsitz unterzögen und wenn das dem Drucker zu bezahlende Geld beschafft wird.

Der vortreffliche Mascovius, der sowohl bei unsern Baccalaureatsdisputationen als auch bei der Rede zugegen war, hat nach mir verlangt und beschafft alles, was die Unterstützung meiner Studien angeht, großzügig aus der Ratsbibliothek dieser Stadt. Der hochberühmte Weidmann ist nach Prag aufgebrochen, deshalb konnte ich deinem Wunsch in der Angelegenheit, in der du mir aufgetragen hast, mit ihm zu sprechen, noch nicht Genüge tun.

Als ich heute zu dem berühmten Mencken ging, um ihm zu danken, daß er die Festversammlung durch seine Gegenwart noch ansehnlicher machen wollte, ermahnte er mich unter anderem, ich solle dir schreiben, daß er nach den Handschriften aus der Schlegelschen Bibliothek, über die er seiner Erinnerung nach im Brief an dich geschrieben habe, nicht sehr verlange, weil er keinen Zweifel hege, sie würden entweder in die Bibliothek der Fürstlichen Durchlaucht eingestellt oder auch lieber von anderen gekauft werden. Er trug mir jedoch auf, dich seiner Ehrerbietung zu versichern.

Wenn es der Sache nach gut erscheint, werde ich mit dem Drucker wegen des Drucks der Rede zu möglichst geringen Kosten verhandeln. Er forderte von mir für den Druck von hundert Exemplaren vier Reichstaler, wenn sie vier Quaternionen fülle.

Den hochberühmten Grafen von Hohenlohe hatte ich zur Rede eingeladen. Aber er war aus gesundheitlichen Gründen nicht anwesend. Der hochverehrte Carpzov wunderte sich darüber, daß er mit Magister Crell, der ganz und gar Pietist ist, etwas zu schaffen habe. Er liest nämlich unter seiner Anleitung klassische Autoren. Pfeiffer, dieser laute und wenig rechtgläubige Professor, war bei unserer Rede nicht zugegen.

Leb wohl, berühmter Mann, und sei wohlgesonnen dem unablässigen Verehrer deines berühmten Namens

G. Grosch.

Leipzig, am 9. August 1723.“

*Ernst Koch* (Leipzig)

## Die Akte Johann Günther Bach (1703–1756)<sup>1</sup>

Bach oder Musiker, das war in Erfurt von gleicher Bedeutung.<sup>2</sup> Über Sippenverwandtschaft und Sinnverwandtschaft hatte man sich einen achtbaren Namen erworben. Auch wir müssen zugeben, daß es der Name Bach ist, der unser erstes Interesse an Johann Günther weckt, denn ein Bachsches Vermächtnis ist ja vermeintlich ein musikalisches.

Auch Johann Günther war ein musizierender Bach. Gelegentliche Begegnungen werden Johann Sebastian veranlaßt haben, in Johann Günther den guten Tenoristen zu loben.<sup>3</sup> Johann Günther Bach aber hat uns kein musikalisches Vermächtnis hinterlassen. Im Fall des Johann Günther Bach kann von freiwilligem Erbe überhaupt nicht die Rede sein. Schriftstücke sind uns anvertraut, die den Überlebenskampf einer ganzen Familie bezeugen.

Johann Günther Bach kam als fünftes Kind der Anna Margarethe und des Johann Christoph Bach (1673–1727) in Gehren zur Welt.<sup>4</sup> Der Vater hat Notenbücher mit Kompositionen für Tasteninstrumente angelegt,<sup>5</sup> die gewiß

---

<sup>1</sup> Die Dokumente, auf die sich dieser Beitrag vornehmlich stützt, sind in zwei Aktenstücken zusammengefaßt:

1. „Acta | die Emeritirung des Colleg. VI. an der Kaufmans-Schule Johann Günther Bach | und | die Introduction dessen Substituten | Lattermann betreffend. | Ao. 1748–50.“ 90 Bll., paginiert, Format 34,5 × 21 cm, Fadenheftung.

2. „Acta | den Schul Collegen Mercator. | Bachen betre. | Ao. 1749. u. 1750.“ 14 Bll. mit numerierten Seiten, Format 34,5 × 21 cm, lose Lage.

Beide Aktenstücke befinden sich im Archiv der Erfurter Kaufmannsgemeinde (nachfolgend: AdK), Signatur: XIII 17.

<sup>2</sup> Diese Metonymie war im Erfurt des 18. Jahrhunderts üblich. Georg Peter Weimar schreibt noch 1784 über die städtischen Musiker: „Man nennet diese Gesellschaft hier nicht Stadtmusikanten, sondern die Bachen“. (*Von dem Zustand der Music in Erfurt*, in: C. F. Cramer, *Magazin der Musik*. 2. Jahrgang, erste Hälfte, Hamburg 1784, Faksimile-Neudruck Hildesheim 1971, S. 392–417, hier S. 410).

<sup>3</sup> „Ursprung der musicalisch-Bachschen Familie“, Johann Günther Bach (33): Dok I, S. 260.

<sup>4</sup> Johann Günther Bach wurde am 4. April 1703 in Gehren getauft.

<sup>5</sup> Yoshitake Kobayashi konnte Johann Christoph Bach als Verfasser zweier Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente nachweisen. Neben Musik von Johann Sebastian Bach, Johann Heinrich Buttstädt, Dietrich Buxtehude, Johann Caspar

auch in der musikalischen Unterweisung des Nachwuchses Verwendung fanden. Zumindest eines dieser Bücher ist nach dem Tod des Johann Christoph in das Eigentum seines Sohnes Johann Günther übergegangen. Es war dem Erben so vertraut, daß er auf die selbstverständlichste Weise davon Besitz ergriff: Er kennzeichnete das Buch mit seinem Namen, Johann Günther Bach.<sup>6</sup>

Mit einem begründeten Vertrauen in die Zukunft zog der Junggeselle von Gehren nach Erfurt herüber. In der Erfurter Kaufmannskirche war sein Vater getauft worden, und seine Eltern hatten hier Hochzeit gefeiert.<sup>7</sup> Hier hatte Großonkel Johann Egydius Bach (1645–1716) dem altersschwachen Pfeifenwerk noch letzte Laute entlockt.<sup>8</sup> Auch Großcousin Johann Bernhard Bach (1676–1749), ein Sohn des Großonkels, war hier als Organist tätig gewesen.<sup>9</sup>

Im August 1734 wurde Johann Günther Bach zum sechsten Kollegen an der Schule der Kaufmannsgemeinde gewählt.<sup>10</sup> Zweifelsfrei ist dieses Amt nie das Ziel eines Lebensplanes gewesen. Der sechste Schuldiener rangierte in An-

---

Ferdinand Fischer, Johann Krieger, Johann Pachelbel, Georg Caspar Wecker und Friedrich Wilhelm Zachow enthalten sie auch Kompositionen, deren Autoren bisher nicht identifiziert werden konnten. In einigen dieser Stücke vermutet Kobayashi die Urheberschaft des Johann Christoph Bach selbst. (*Der Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673–1727) und seine Sammelbände mit Musik für Tasteninstrumente*, in: *Bachiana et alia musicologica*. Fs. Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, Kassel etc. 1983, S. 168–177).

<sup>6</sup> Der Besitzvermerk befindet sich auf der vorderen Deckelinnenseite des zweiten Bandes (Kobayashi, a. a. O., S. 170)

<sup>7</sup> Genealogien Erfurter Bachfamilien nach O. Rollert, *Die Erfurter Bache*, in: Johann Sebastian Bach in Thüringen, Weimar 1950, S. 201–213, und H. Brück, *Die Erfurter Bach-Familien von 1635 bis 1805*, BJ 1996, S. 101–131.

<sup>8</sup> 1684, in der Amtszeit des Johann Egydius Bach, die sich von 1674 bis 1685 nachweisen läßt, wurde die Ausgabe eines geringen Geldbetrages mit der Notiz gerechtfertigt, die Orgel habe „so schmerzlich geheulet“. (Rechnungsbuch, AdK, I B 6) Nähere Angaben zum Instrument enthält meine Arbeit zur Geschichte der älteren Orgeln in der Kaufmannskirche (*Die Orgelbauer Berlt Hering († 1556), Ludwig Compenius († 1671) und Christoph Junge († 1687) in der Erfurter Kaufmannskirche*, in: *Ars organi* 51, 2003, S. 216–223).

<sup>9</sup> Johann Gottfried Walther berichtet in seiner autobiographischen Skizze, sein erster Lehrmeister im „Clavier-Spielen“ sei Johann Bernhard Bach gewesen, „der damals den Organisten-Dienst an der Kauffmannskirche bekleidete“ (Brief vom 28. 12. 1739 an Johann Mattheson in Hamburg, in: *Johann Gottfried Walther, Briefe*, hrsg. von K. Beckmann und H.-J. Schulze, Leipzig 1987, hier S. 218). Die Amtszeit des Johann Bernhard Bach muß in die neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts fallen. Die Rechnungsbücher dieser Zeit fehlen, was eine genaue Datierung verhindert.

<sup>10</sup> Rechnungsbuch. AdK, I B 12.



sehen, Vergütung und Einfluß gewöhnlich an letzter Stelle im Kollegium. Dieses Amt wurde von jungen Berufsanfängern besetzt oder von Studenten, die sich nach der Universität um geistliche Würden bewarben. Für Johann Günther Bach aber waren schon regelmäßige Bezüge nicht zu verachten. Zudem fielen die Lehrpflichten gering aus,<sup>11</sup> so daß ihm noch genügend Zeit blieb, Gelegenheiten wahrzunehmen, die sein Einkommen verbessern halfen. Im Chorus musicus der Kaufmannsgemeinde war Johann Günther Adjuvant. Seinem Großcousin Johann Christoph Bach (1685–1740), einem weiteren Sohn des Großonkels Egydius, der den Erfurter Stadtmusikanten vorstand, mag Johann Günther Hilfe angeboten haben. Seine Möglichkeiten verhiessen ihm die Verhältnisse, die den Unterhalt einer Familie begründen konnten. 1736 nahm Johann Günther Bach Susanne Katharina Hering zur Frau, die ihm elf Kinder gebären sollte.<sup>12</sup>

Um das Organistenamt der Kaufmannskirche hat sich Johann Günther nicht mehr bemühen können. Die Vakanz bot sich erst, nachdem sich sein Lebenslauf schon gewendet hatte. Auf unseren Bach war das Übel hereingebrochen, welches das Vermögen des Musikers in unbeugsamer Härte vereitelt, der Verlust des Gehöres.<sup>13</sup>

Die ganze Familie war vermutlich an den Pocken erkrankt: Infekt, Ohrenausfluß, Schwerhörigkeit, Entkräftung, wiederholte Ansteckung. Dem hatte Johann Günther noch Hoffnung entgegenzusetzen. Als die Schulinspektoren<sup>14</sup> empfahlen, dem Schuldiener einen Gehilfen zur Seite zu stellen, sah Johann Günther auch den Lebensmut gefährdet. In Briefen beginnt er sein Selbstvertrauen zu behaupten. Johann Günther beruft sich auf Ausdauer, Treue und Redlichkeit, mit denen er in der Kaufmannskirche musiziert und in der Schule gedient habe. Er sei ein Mann in seinen besten Jahren, er erreiche kaum 40 Jahre und könne somit sein Schulamt allein verrichten.<sup>15</sup> Hier zeigt sich das doppelte Gesicht, zu dem sich der fast Sechsendvierzigjährige ge-

<sup>11</sup> Nach dem „Typus Lectionum“ des Jahres 1696 (AdK, XIII 11) hatte der sechste Schuldiener wöchentlich zwei Stunden im Lesen zu unterrichten und in weiteren zwei Stunden Bibeltexte zu repetieren.

<sup>12</sup> Susanne Katharina Bach geb. Hering war die Tochter eines Weißbäckers und Bier-eigen in Nordhausen (Brück, a. a. O., S. 122). Am 13. Mai 1736 vermählte sie sich mit Johann Günther Bach in der Erfurter Kaufmannskirche (Rollert, a. a. O., S. 203).

<sup>13</sup> Im Bericht des Inspektionskollegiums vom 17. Februar 1749 (AdK, XIII 17, Akte 1, Bl. 7–21) heißt es, daß „dieser Baach bereits einige Jahre fast gantz taub“ sei.

<sup>14</sup> Das Inspektorenkollegium setzte sich aus dem Oberaltarmann der Gemeinde und weiteren vertrauenswürdigen Herren zusammen. Es bildete eine Art Fachausschuß für schulische Belange. Dieser stand dem Stadtrat beratend zur Seite.

<sup>15</sup> Brief des Johann Günther Bach an den Magistrat, 1. Februar 1749. AdK, XIII 17, Akte 1, Bl. 3.

zwungen sah. Einerseits war das Mitgefühl der Nothelfer zu erregen und andererseits diesen die eigene Leistungsfähigkeit zu versichern. Johann Günther hatte keine Wahl, deshalb soll hier nicht von Lüge gesprochen werden, sondern vom letzten Ausweg hinein in den inneren Zwiespalt.

Brief des Johann Günther Bach an den Magistrat, 1. Februar 1749. (AdK, XIII 17, Akte I, Bl. 3):

„L.R.O.

E: HochEdln und hochweisen *Magistrat* stellet Endes benanter Schul-Diener zu den Kauffmännern klagend vor wie er nicht allein in die 20 bis 21 Jahr solchen Gottes Hauße auf gewartet, sondern nach hero auch und vor 14 Jahren von damaliger Hochlöbl: *Inspection* gedachter Kirchen zum VI. Schul *Collegen* freywillig erwehlet worden, und solches Amt bis hieher mit aller Treue unter den Beystand Gottes jederzeit redlich verwaltet. Da nun aber vor einigen Jahren in einer sehr tödlichen Kranckheit mir ein Fluß vor das Ohr gefallen, so bekam einigen Anstoß am Gehöre, welches mir aber ein guter Freund durch ein sichres *Remedium* zimlich *restituirt* und verbeßert. Doch nach hero gefiel es den alweisen Schöpffer, daß Er nicht allein mich, sondern auch mein Weib und Kinder zu verschiednen malen, sehr krank darnieder geleget, wodurch sich solcher Zufall *de novo* ereignet; doch bin der guten Zuversicht, daß obgedachtes *Remidium* nechst Gott, mir ebenmäßig gleich wie zu vor, wann anders wegen groser Armuth nur die erfordernten Kosten auf zu bringen wüste gewiß helffen solte. *Nulla calamitas sola est* dermalen trägt sich zu, daß mann ein und den andern gern befödert sehen möchte, wenn nur eine *Vacanz* sich er eignen wolte, daher wurde Anlaß genommen von Hochlöbl. *Inspection* obgedachter Kirche *Mercat*: mir zu zu muthen, Ich möchte mich doch entschliesen einen *Adjunctum* setzen zu laßen, da nun aber mich Gott nicht allein mit Kindern gesegnet, sondern auch annoch ein Mann in seinen besten Jahren der kaum 40 Jahr erreicht, und noch sehr wohl fort kommen kan, und mein von Gott mir auf gelegtes schweres Schul Amt wohl selbst verrichten kan. Als ergeheth an E: Hoch-Edln und Hochweisen *Magistrat*, mein und der | Meinigen weh- und demüthiges, ja Fußfälliges Ersuchen und Bitten, es dahin schleinigst zu dirrigiren, daß gedachter Hochlöbl: *Inspection* zu den Kauffmännern unternehmen, mir einen *Adjunctum* gewaltsamer Weise auf zu tringen fördersamst untersaget werden möge. Ich verseehe mich hochgeneigter Willfahung und verharre mit aller ersinnlichen Hochachtung bis in Todt

Erfurth den 1<sup>ten</sup> Febr:  
1749

Johann Günther Bach  
Coll: VI. *Mercat*: “

Die Inspektoren bestanden auf der Erneuerung. Der Substitut Lattermann<sup>16</sup> war dazu bewegt worden, auf ein regelmäßiges Gehalt zu verzichten, so daß

<sup>16</sup> J. C. Lattermann scheint ein Vertrauter unserer Bachfamilie gewesen zu sein. Noch im November 1744 hatte er die Patenschaft für den zweitgeborenen Johann Christoph übernommen. (Brück, a. a. O., S. 123).

dem Bach das völlige Deputat und die Legaten-Gelder auch weiterhin überlassen bleiben konnten.<sup>17</sup> Obwohl die Inspektoren aus ihren eigenen Taschen noch einen jährlichen Zuschuß von 4 Gulden anboten, schlug unser Freund das Angebot aus.

Tatsächlich verbesserten sich Johann Günthers gesundheitliche Umstände zwischenzeitlich. Linderung mag ihn veranlaßt haben, für Genesung zu werben. Seine musikalischen und schulischen Verdienste ließ er sich von den Schulkollegen schriftlich bestätigen.

Zeugnis der Schulkollegen, 30. Mai 1749. (AdK, XIII 17, Akte 1, Bl. 31):

„Endes unterschriebene *Collegæ Scholæ Gregorianæ* können sich nicht entbrechen auf Verlangen unsers Mit *Collegen* Herrn Johann Günther Bachen nicht nur zu *attestiren*. 1) daß der selbige seine Stunden in der Schule wohl beobachtet, 2) Auf dem *Chor* in Ansehung der *Vocal-* und *instrumental Music* das seinige redlich gethan; den Herrn *Rectorem* auch noch am ersten Pfingstage, und den Herrn Reinhardt, *Organisten* in dem *Hospital* auf der Orgel *subleviret*; 3) Sich gegen einen jeden *collegialisch* und verträglich erwiesen, auch willig bey vorfallenden Kranckheiten und Hindernißen für uns Schul-Stunden zu übernehmen, nicht weniger bey dergleichen Fällen, und wo der Herr *Rector*, nebst einigen von uns zu gleicher Zeit Predigten über nehmen müßen, die *Inspection* über die Kinder unter der Predigt alleine verrichtet, sondern auch zugleich für denselben gehorsamst zu *intercediren*, mit mitleidigen Augen deßen Armuth und Kinder Hoch geneigt an zu sehen, wir sind aus *collegialischer* Liebe ferner bereit, diesen unsern Mitt *Collegen* wo es nöthig seyn solte, zu *adsistiren*, und wird nicht weniger Herr Flock sich willig finden laßen einige wichtige Stunden ab zu zu nehmen

Erfurth den 30 *Maij* 1749

M. Jo. Chr. Pflessen  
Johann Conrad Seeler  
Johann Christian Kauffung.  
Christoph Gottl. Hildebrandt

[L. S.] *Concordat cum vero suo Originali, id quod attestor, prævia facta collatione, ego infra scriptus*

*Joannes Fridericus Otto, Not.P.C.I.*“

Der Kurfürstlichen Regierung berichtete Johann Günther, der Substitut sei unter Bedrohung seiner zukünftigen Laufbahn zur Bereitschaft gezwungen

<sup>17</sup> Bericht des Inspektionskollegiums, 17. Februar 1749 (AdK, XIII 17, Akte 1, Bl. 11). Neben den Geldzuweisungen, die sich jährlich auf 31 Gulden beliefen, bezog Johann Günther Bach jährlich  $\frac{3}{4}$  Malter Korn (vermutlich Roggen) und  $\frac{1}{4}$  Malter Gerste, die gegen Bier getauscht werden konnte. Der Malter war das in Erfurt übliche Getreidemaß. Er entsprach 715,358 Litern. (R. Jauernig, *Die alten in Thüringen gebräuchlichen Maße und ihre Umwandlung*, Gotha 1929, S. 16).

worden.<sup>18</sup> Darüber vernahm der Stadtrat den Substituten, wobei dieser das Angezeigte leugnete. Johann Günther mußte nun seine Behauptung beweisen oder mit Strafe rechnen.<sup>19</sup> Johann Günther verteidigte sich. Er habe nur die Aussage seiner Frau wiedergegeben, die sich auf das private Geständnis des Substituten berief. Die Glaubwürdigkeit der Susanne Katharina wird Johann Günther vor weiteren Erklärungsnöten bewahrt haben.

Bald fünfzehn Jahre zuvor hatten sich Susanne Katharina und Johann Günther das gemeinsame Leben zugetraut. Susanne Katharina trug neues Leben aus, sie stillte den Hunger der Säuglinge, sah ihre Kinder wachsen und sterben. Manches wird nach einem tieferen Grund gefügt sein. Der Ausgrenzung aber hat sich die Bachfamilie nicht kampfflos ergeben. Und doch müssen wir ihr zuletzt, nachdem Johann Günther Bach vom Schuldienst gänzlich abgelöst worden war, in heillosen Verfassung begegnen. Der Verlust hat in die Isolation und in das Verhängnis der Armut geführt. Nach Briefen, die den Mangel bezeugen, schließt sich die Akte im Jahre 1751.

Brief des Johann Günther Bach an den Oberinspektor<sup>20</sup>, 15. März 1751 (AdK, XIII 17, Akte 2, S. 22):

„Hochgeehrtester Herr *Doctor*  
und Ober *Inspector*.

Daß mich unter wunde gegenwärtige Zeilen an Sie Hochgeneigt, abfließen zu laßen, werden sie meinen elenden Zustände und leiblicher armuth bey meßen, welche leibliche armuth (in welcher nun 3 bis 4 Tage mit meinen armen Kindern ohne Brodt leben müßen) mich genöthiget es zu versuchen ob sich jemand über mich erbarmen mögte dahero mich bey dem Herrn *Doctor* Hornschuch raths erfraget obs nicht möglich daß mir 1 fl von meiner erlaubten Monatlichen besoldung dürffte gereicht werden, welche ihrestheil mir solches nicht alleine erlaubt sondern auch versprochen heute selbstn mit Ihnen deßwegen zu sprechen und einige Zeilen an den Herrn Ober Vorsteher von ihnen gantz gewiß verschaffen wolten, da aber heüte bey selbigen nach frage halden ließe bekam zur antwort wie sie eilend verreißen müsten ich solte nur durch gegenwärtige Zeilen dem Herrn Ober *Inspector* gehorsamst darum bitten sie

<sup>18</sup> Brief des Johann Günther Bach an die Kurfürstlich Mainzische Regierung, 14. Oktober 1749 (AdK, XIII 17, Akte 1, Bl. 60). Mit diesem Brief wandte sich Johann Günther Bach an die höchste Instanz der Gerichtsbarkeit in Erfurt. Derzeit amtierender kurmainzischer Statthalter war Anselm Franz Ernst Freiherr von Warsberg. Das Verfahren ist zur weiteren Bearbeitung dem Erfurter Stadtrat übertragen worden.

<sup>19</sup> Aktennotiz von A. E. Hogel, 17. März 1750 (AdK, XIII 17, Akte 1, Bl. 81).

<sup>20</sup> Hinter dieser Anrede verbirgt sich vermutlich Dr. jur. Elias Friedrich Heitmann († 1758), kurfürstlicher Kammerrat und Kriegszahlmeister sowie Assessor der Akademie der nützlichen Wissenschaften. (M. Bauer, *Erfurter Personalschriften 1540–1800*, Neustadt/Aisch 1998 [Schriftenreihe der Stiftung Stoye. 30.], S. 192).

würden mich nicht laßen. Gelanget dem nach meine fußfällige bitte an Selbige mich durch einige Zeilen an den Herrn Obervorsteher zu begnadigen da mit nur nicht mit meinen armen Kindern gänzlich verhungern müße, der höchste wird Ihnen solche erzeigte Wohltacht zu tausendfach ersetzen der verharre unterthanigster Diener

d. 15 Mertz  
1751

J. Günther Bach  
*Coll: VI. S. M.*“

Johann Günther Bach wurde im Oktober 1756 auf dem Kirchhof der Kaufmannskirche begraben. Bevor Susanne Katharina Bach starb, hatte sie nicht nur von ihrem Mann, sondern vermutlich auch von zehn ihrer elf Kinder Abschied nehmen müssen. Nur Johann Christoph, der älteste Sohn, überlebte unsere Bachfamilie.<sup>21</sup>

*Albrecht Lobenstein (Erfurt)*

<sup>21</sup> Der erstgeborene Johann Christoph ist als Musiker nach Kassel gegangen, wo er 1767 Christina Maria Henrici heiratete (freundliche Mitteilung von Helga Brück, Erfurt 2000, abweichend von Brück, a. a. O., S. 123).



## Nachtrag zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren

Im Bach-Jahrbuch 1992 wurden vom Verfasser einige Dokumente vorgestellt, die die öffentliche Wirksamkeit des ältesten Bachsohns als Orgelvirtuose in Berlin näher beleuchten.<sup>1</sup> Ihnen zufolge kündigte Bach sein Berliner „Einstands“konzert am 29. April 1774 an, welches aus unbekanntem Gründen auf den 4. Mai, darüber hinaus auch aus der Marien- in die Garnisonkirche verlegt wurde. Zu zwei weiteren Auftritten kam es schon kurz darauf am 15. Mai, als Bach vormittags in St. Nikolai und nachmittags in der Marienkirche spielte, möglicherweise im Rahmen von Gottesdiensten. Der letzte Termin im Jahr 1774, nun wieder für ein separates Konzert in der Marienkirche, war der 10. Juni. Nach mehr als zweijähriger Pause kündigte Bach in den Berliner Zeitungen Konzerte in der Dreifaltigkeitskirche am 10. Oktober und am 3. Dezember 1776 an. Ersteres wurde, wie bereits seine öffentlichen Auftritte vom 15. Mai und 10. Juni 1774, in der Presse ausführlich gewürdigt.

Die erneute Beschäftigung mit den Zeitungen förderte nun fünf Einträge zutage, die weiteres Licht auf Bachs Berliner Jahre werfen. So läßt sich ein siebenter Termin für Bachs öffentliches Orgelspiel nachweisen. Am 26. Januar 1775 war in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (Spencersche Zeitung) folgendes zu lesen:

„Künftigem Donnerstag als den 26ten dieses Nachmittags um 3 Uhr wird sich Herr Wilhelm Friedemann Bach mit hoher Genehmigung auf der Marienorgel mit einem figurirten Te Deum, und einigen andern Orgelsachen hören lassen. Die Billets sind in unserer Handlung für 16 Gr. zu bekommen.“

Ob sich hinter dem figurirten Te Deum eine verschollene Komposition oder eine Improvisation verbirgt, ist unbekannt. Sodann findet sich am 8. Juli 1784 im gleichen Blatt auch der bislang vermißte Nachruf:

„Vorigen Donnerstag den 1. dieses, ist allhier Herr Wilhelm Friedemann Bach, ein Sohn des unsterblichen Sebastians, im 74. Jahre Seines ruhmvollen Alters an einer völligen Entkräftung verstorben. Deutschland hat an Ihm Seinen Ersten Orgelspieler, und die musikalische Welt überhaupt einen Mann verlohren, Dessen Verlust unersetzlich ist. Jeder Verehrer wahrer Harmonie und Größe der Tonkunst, wird Seinen Verlust tief empfinden.“

<sup>1</sup> C. Henzel, *Zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren*, BJ 1992, S. 107–112.

Der Nachruf belegt, daß Bach bei den Musikkennern Berlins zeitlebens ein hohes Ansehen als Orgelspieler und Erbe seines berühmten Vaters in der Kompositionskunst besaß. Weder das vom Magistrat anlässlich der anstehenden Besetzung der Organistenstelle an der Marienkirche monierte „sonderbare Betragen“ und der „unanständige Wandel“<sup>2</sup> noch die offensichtliche Beendigung der öffentlichen Wirksamkeit in den späten 1770er Jahren vermochten daran etwas zu ändern. Unabhängig von seiner physischen Existenz war Wilhelm Friedemann Bach in der preußischen Hauptstadt bereits quasi zum Denkmal geworden.

Sieben Jahre vor seinem Umzug nach Berlin hatte der älteste Bachsohn den Versuch gewagt, sich über den kleinen Kreis der Kenner hinaus einen Namen als Klavierkomponist zu machen. So ließ er am 11. April 1767 in der *Königlich privilegierten Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (Vossische Zeitung) folgendes Inserat erscheinen:

„So gern ich auch schon längst dem Verlangen meiner werthesten Gönner und Freunde, mich dem Publico in musicalischen Ausarbeitungen bekannter zu machen, Genüge geleistet hätten [sic]; so haben dennoch verschiedene Hindernisse diesen oftmaligen von mir gefaßten Entschluß von Zeit zu Zeit verzögert, bis endlich die gegenwärtigen Umstände demselben günstiger zu werden angefangen, und ich nunmehr hierdurch mit Vergnügen berichten kan, daß auf nächstkommende Ostermesse ein Concert auf dem Flügel mit gehöriger Begleitung gegen einen Pränumerationschein a 16 Gr. in Sächß. Conventionsgelde von mir öffentlich ausgegeben werden soll. Diejenigen, die sich von meinem Fleiß in dieser Art etwas ihrer Erwartung gemässes versprechen, und einer geneigten Aufnahme dieses Concerts mit beytreten wollen, werden ersuchet, sich wegen gedachter Pränumeration an mich selbst zu wenden, und dieselbe unter meiner Adresse hierher nach Halle an mich selbst franco zeitig einzusenden. Sollte das Publicum von dieser kleinen Probe, die ich jeden musicalischen Händen anzumessen mich bemühet habe, eben so günstig urtheilen, wie meine schätzbare Gönner und Freunde, so wird dieses meinem Vorhaben zu einer Fortsetzung schmeicheln, und mich reitzen den Beyfall von den Liebhabern der edlen Tonkunst ferner zu verdienen. Wilhelm Friedemann Bach.“

Der geplante Stich ist nie zustande gekommen. Dies war nicht das erste Mal in der Biographie Bachs.<sup>3</sup> Zumindest in diesem Fall war möglicherweise der Mangel an Pränumeranden dafür verantwortlich. Bach verlängerte nämlich

<sup>2</sup> Schreiben des Berliner Magistrats an den Kronprinzen Friedrich Wilhelm vom 16. Januar 1779, Geheimes Staatsarchiv PK, Hofverwaltung, *Rep. 36, Nr. 2505*, wiedergegeben bei Henzel, a. a. O., S. 109.

<sup>3</sup> Vgl. Gerber ATL, Teil I, Leipzig 1790, Sp. 93: „Angekündigt zum Drucke hat er: 1754 ein Werk vom harmonischen Dreyklange: 1765, 14 Polonaisen: und 1783, 8 kleine Fugen für die Orgel, ohne daß etwas davon erfolgt wäre [...]“



im Mai 1767 die Frist für die Einsendung. Dies geht aus einer Notiz in derselben Zeitung vom 23. Mai hervor:

„Wegen einer Unpäßlichkeit, welche dem Notenstecher des Bachischen Concerts zugestossen ist, wird dieses Concert erst auf kommende Trinitatis heraus kommen, und die Herren Liebhaber können bis dahin noch darauf pränumeriren. Halle, den 6ten May 1767.“

Weitere Nachrichten fehlen. Für den Stich vorgesehen war wahrscheinlich das Konzert e-Moll Fk 43. Von diesem Werk überreichte Bach der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia im Juli 1767 eine Abschrift mit einer Widmung.<sup>4</sup>

Rund ein halbes Jahr nach seiner Ankunft in Berlin, nachdem sich Bach in einigen Konzerten der Öffentlichkeit vorgestellt hatte, bot die Spenersche Buchhandlung in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* vom 25. Oktober 1774 Druckexemplare einer Klaviersonate des Komponisten an:

„In unserer Handlung sind einige in Kupfer gestochene Exemplare Einer Klavier Sonate vom berühmten Herrn Wilhelm Friedemann Bach, für 16 Gr. in Commission zu haben.“

Wahrscheinlich handelt es sich dabei um die *Sonate pour le clavecin* Es-Dur Fk 5, welche Bach 1763 in Halle in einer zweiten Auflage hatte erscheinen lassen. Die Aufmerksamkeit, die er in Berlin anfänglich auf sich zog, versuchte er nun offensichtlich durch den Verkauf mitgebrachter Exemplare in klingende Münze umzusetzen. Ob er dabei Erfolg hatte, ist unbekannt.

*Christoph Henzel* (Berlin)

<sup>4</sup> Vgl. Falck, S. 43f.; P. Wollny, Art. *Bach, W. F.*, in: MGG<sup>2</sup> Personenteil, Bd. 1, Sp. 1537 und 1539.



## Forkels Handexemplar seiner Bach-Biographie

Im Mai 2004 konnte das Bach-Archiv Leipzig über das Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, Johann Nikolaus Forkels Handexemplar seiner Bach-Biographie erwerben. Vorbesitzer war Heinrich Sievers in Hannover, der es 1959 aus dem Nachlaß Bloetz in Braunschweig erhalten hatte.

Auf der Titelseite, unter der Verlagszeile, hat Friedrich Konrad Griepenkerl die Besitzfolge festgehalten: „Dies Exemplar besaß Forkel, nachher Dr. Riedel, von dem ich es zum Geschenk erhielt. G“ [riepenkerl, Fr. Conrad (von anderer Hand mit Blei ergänzt)].

Das Handexemplar enthält handschriftliche Eintragungen von Forkel und seinem Schüler Griepenkerl.

Hs. Forkel: Im Innendeckel sind zwei halbe Blätter aufgeklebt. Das eine zeigt die Handschrift Forkels, das andere ist ein Notenblatt, beschriftet von anderer Hand (Christoph Gottlieb von Murr?). Das Vorsatzblatt recto enthält kürzere Eintragungen.

Hs. Griepenkerl: Vorsatzblatt verso und Nachsatzblatt recto mit kurzen Eintragungen; Nachsatzblatt verso mit längeren Eintragungen.

Anmerkungen Griepenkerls zum Inhalt des Buches finden sich auf den Seiten 5, 11, 28, 42, 50, 51–54, 56, 58 und 60.

\*

Forkels Bach-Biographie entstand im Zusammenhang mit den redaktionellen Arbeiten an den *Oeuvres complètes de Jean Sebastian Bach* als Werbeschrift für diese sogenannte erste Bach-Gesamtausgabe, erschienen 1801–1804 in 16 Heften bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig. Ursprünglich wollte Forkel „ueber den Nutzen und die Nothwendigkeit einer guten, korrechten Ausgabe der besten S. Bachischen Werke“<sup>1</sup> in einer geplanten *Musikalischen Reisebeschreibung* berichten, doch war aus diesem Vorhaben nichts geworden.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *The Forkel – Hoffmeister & Kühnel Correspondence. A Document of the Early 19<sup>th</sup>-Century Bach Revival*, hrsg. von G. B. Stauffer, New York 1990 (nachfolgend zitiert: Stauffer), Brief Nr. 4 (4. Dezember 1801).

<sup>2</sup> Der Titel des Buches sollte lauten: „Beschreibung einer mus. Reise durch die vornehmsten Städte des nördl. u. südl. Deutschlands in Briefen an seine Freunde vom

Innerhalb weniger Monate – von der Idee des Buch-Projektes im Februar 1802 bis zum Einsenden der letzten Manuskriptseiten im Juli 1802 nach Leipzig – entstand dann das „kleine Werkchen über das Leben und die Werke J. S. Bachs“<sup>3</sup>, wie Forkel es selbst liebevoll nannte. Bereits zur Michaelismesse 1802 konnten Hoffmeister und Kühnel im Leipziger Meßkatalog<sup>4</sup> die Bach-Biographie anzeigen, allerdings fehlte noch das Frontispiz, dessen Herstellung sich verzögert hatte.<sup>5</sup> Mit einem Brief vom 29. Oktober 1802 erhielt der Autor drei Vorabexemplare, noch ohne das Bach-Porträt, und bedankte sich bei dem Verlag für den „sauberen u. korrekten“ Druck.<sup>6</sup> Hinsichtlich des Honorars gingen Hoffmeister und Kühnel bereitwillig auf Forkels Vorschlag einer Ratenzahlung ein und schickten ihm mit weiteren 9 Exemplaren zunächst 10 Louisdors, zur Neujahrsmesse 1803 die restlichen 10 Louisdors.<sup>7</sup> Im Dezember 1802 wurde schließlich in Cahier XI der *Oeuvres complètes* Forkels Bach-Biographie angezeigt: „Ueber J. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst von J. N. Forkel. Mit Bachs Bildniss und Kupfertafeln. (Preis 1 Rthlr. Leipzig im Bureau de Musique.) ...“<sup>8</sup>

Zwei Monate später, im Februar 1803, erschien in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* anonym eine von Karl Friedrich Zelter verfaßte ausführliche Rezension, ausgesprochen wohlwollend und positiv, ohne größere kritische Einwände,<sup>9</sup> und Forkel bedankte sich bei Zelter „für die freundliche Beurthei-

---

Verf. d. All. Gesch. d. Musik“ (zitiert nach H. Edelhoff, *Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Göttingen 1935, Anmerkung 192). Im Mai 1801 hatte Forkel eine ausgedehnte Forschungsreise unternommen, um Material für den dritten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* zu sammeln.

<sup>3</sup> Stauffer, Brief Nr. 7 (15. Februar 1802).

<sup>4</sup> *Allgemeines Verzeichniß der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Michaelismesse des 1802 Jahres entweder ganz neu gedruckt, oder sonst verbessert wieder aufgelegt worden sind, auch inskünftige noch herauskommen sollen. ...* Leipzig, in der Weidmannischen Buchhandlung, S. 394.

<sup>5</sup> Siehe hierzu insbes. H.-J. Schulze, *Zur Überlieferung einiger Bach-Porträts*, BJ 1982, S. 154–156.

<sup>6</sup> Stauffer, Brief Nr. 22 (12. November 1802).

<sup>7</sup> Stauffer, Brief Nr. 23 (26. November 1802).

<sup>8</sup> Vollständiger Text in LBzBF 6, S. 138f.; vgl. auch die *Beylage* der *Leipziger Zeitungen* vom 18. Dezember 1802, Sp. 2279, mit demselben Wortlaut.

<sup>9</sup> AMZ 5 (1. Okt. 1802–21. Sept. 1803), Nr. 22, 23. Febr. 1803, Sp. 361–369. Weitere Rezensionen: *Berlinische Musikalische Zeitung* 2, 1806, Nr. 10, S. 37a–39a, und Nr. 11, S. 41a–42a (J. F. Reichardt). Außerdem erschienen in Jg. 1, 1805, Nr. 94, S. 372b–374b ein Auszug aus der Bach-Biographie mit der Überschrift *Johann Sebastian Bachs Leben. (Nach Forkel im gedrängtem Auszuge.)* sowie in Jg. 2, 1806, Nr. 38, Nr. 40 und Nr. 51, S. 149a–150b, S. 157a–159b und S. 201a–202b *Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift: Ueber Joh. Sebast. Bach*. Vgl. auch Fußnote 19.

lung meines Bachs“.<sup>10</sup> Im Laufe der Jahre – genaugenommen nach dem Tode Forkels – ist von freundlicher Kritik an seinem Zeitgenossen Forkel nicht mehr die Rede. Das beweisen Zelters Handexemplar der Bach-Biographie – durchschossen mit weißen Blättern, auf denen sich 170 handschriftliche Anmerkungen Zelters finden – und vor allem der dazugehörige 32 Seiten lange Brief, den Zelter kurz nach 1818 oder 1819 geschrieben beziehungsweise diktiert hat, und in dem er sich überaus kritisch gegen Forkel äußert, nicht selten ironisch, sarkastisch und oft auch ein wenig ausfallend.<sup>11</sup>

Zelters Handexemplar und seine Angriffe gegen Forkel und seinen „Bach“ dürften der damaligen Zeit nicht unbekannt geblieben sein. Am 9. Mai 1842 schreibt Carl Gotthelf Siegmund Böhme – Inhaber des Verlages C. F. Peters von 1828 bis 1855, in dem von 1837 bis 1865 die zweite Bach-Gesamtausgabe, die *Oeuvres complets*, erschien – an Friedrich Konrad Griepenkerl:

„Das Zeltersche Exemplar von Forkels Bachs Leben &c. muß in jeder Hinsicht ein merkwürdiges Stück sein, und auch ich möchte glauben, daß sich doch vielleicht manche brauchbare Wahrheit daraus ziehen läßt, indem ein Mann wie Zelter doch nicht lauter Feindseligkeiten niederschreiben würde ohne diesselben durch ein besseres Wissen hier und da zu motivieren. ...“<sup>12</sup>

\*

Neben den allgemeinen ästhetischen und philosophischen Anmerkungen im Handexemplar sollen hier vor allem die Bach betreffenden Bemerkungen erwähnt werden.

Griepenkerl nennt in seinem Eintrag auf dem Innentitel der Biographie einen gewissen Dr. Riedel, von dem er Forkels Handexemplar geschenkt bekommen hatte. Nach Griepenkerls Brief vom 11. September 1843 an den Verlag C. F. Peters hatte Gabriel Riedel (1781–1859) bei der Auktion von Forkels Bibliothek 1819 neben anderen Bachiana auch Forkels *Vademecum* für 20 Reichstaler erstanden.<sup>13</sup> Daß sich hinter diesem *Vademecum* Forkels Bach-Biographie verbergen könnte, ist unwahrscheinlich. Allein die Höhe des Versteigerungs-

<sup>10</sup> Forkel an Zelter, 28. April 1803. Zit. nach: *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* 9, 1874, Nr. 40, 7. Okt. 1874, Sp. 625–627, hier Sp. 625.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu insbes. E. R. Jacobi, C. F. Zelters *kritische Beleuchtung von J. N. Forkels Buch über J. S. Bach, aufgrund neu aufgefundener Manuskripte*, in: International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress Copenhagen, 1972, II, S. 462–466. Zelters Handexemplar befindet sich heute in der Houghton Library, Harvard University, Cambridge/MA.

<sup>12</sup> LBzBF 6, Dk. II/35.

<sup>13</sup> LBzBF 6, Dk. II/63.

preises verbietet diese Annahme. Die Biographie kostete ursprünglich 1 Taler – nach der Anzeige in Cahier XI der *Oeuvres complètes*.<sup>14</sup> Außerdem enthält das gedruckte Verzeichnis von 1819<sup>15</sup> nicht den gesamten Nachlaß Forkels.

Riedel wurde am 18. Januar 1781 in Holzendorf bei Schwerin geboren. Von 1800 bis 1803 studierte er Jura in Göttingen. 1809 wurde Riedel in Göttingen Universitäts-Syndikus-Adjunkt, 1814 Universitäts-Aktuar und von 1821 bis zu seiner Pensionierung 1852 Universitäts-Sekretär. Von 1809 bis 1830 lehrte Riedel als Privatdozent an der juristischen Fakultät der Göttinger Universität, die ihm 1837 die Ehrendoktorwürde verlieh. Seit seiner Pensionierung mit 71 Jahren widmete sich Riedel vornehmlich der Exzerptionstätigkeit für das *Deutsche Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1854ff.<sup>16</sup>

Über Ersteigerungen weiterer Bachiana durch Riedel ist nichts bekannt.

Das erste auf den Innendeckel der Biographie geklebte Blatt enthält Gedanken von Forkel über „die Schrift eines Tiefdenkers“, das zweite Blatt – geschrieben offenbar von Christoph Gottlieb von Murr – enthält Noten mit der Überschrift „Ihr Schönen, höret an etc. von J. S. Bach.“. Forkel hatte sich am 4. Februar 1803 bei dem Nürnberger Bach-Sammler für den „Beyfall, den Sie meiner kleinen Schrift über J. S. Bach gütigst haben beweisen wollen“ brieflich bedankt, auch für einige „lehrreiche“ Hinweise, „daß S. B. die Melodie zu dem Liede: Ihr Schönen höret an pp“<sup>17</sup> gemacht haben soll. Gleichzeitig bittet Forkel ihn, ihm diese Melodie zu verschaffen.<sup>18</sup>

Auf dem Vorsatzblatt recto hat Forkel neben dem Hinweis auf eine Rezension seiner Bach-Biographie in der *Allgemeinen Literatur Zeitung*<sup>19</sup> und einer Bemerkung über den „Hof zu Celle“, Zitate aus „Kluges Encyclopädie, Theil 2. S. 668 (die Sittenlehre).“, von Nicolas Boileau-Despréaux, aus „Quintil.[ian]

<sup>14</sup> Vgl. Fußnote 8.

<sup>15</sup> *Verzeichnis der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien welche den 10ten May 1819 und an den folgenden Tagen ... meistbietend verkauft werden*, Göttingen 1819.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu *Briefwechsel der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm mit Karl Bartsch, Franz Pfeiffer und Gabriel Riedel*. Hrsg. von G. Breuer, H. Jacobing und U. Schröder, Stuttgart 2002.

<sup>17</sup> Vgl. BWV Anh. 40 bzw. Anh. 129. Zitiert nach *Johann Sebastian Bach. Documenta*. Hrsg. durch die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek von W. M. Luther zum Bachfest 1950 in Göttingen, Kassel 1950, S. 85, Nr. 528; vgl. auch BC I/4, S. 1650f. sowie – zu v. Murr – Dok III, Nr. 725K.

<sup>18</sup> Vgl. Forkel, S. 30, insbesondere die zugehörige Fußnote, wo sich Forkel über die Verwendung von Volksmelodien äußert.

<sup>19</sup> *Allgemeine Literatur Zeitung*, Jena und Leipzig 1803, 3. Band, Nr. 222, 4. Aug. 1803, Sp. 273–277. Eine bisher unbekannte, anonyme Rezension.

Inst.[itutio] orat.[oria] X.3.“, von Schiller und von Lucius Annaeus Seneca eingetragen.

Bei Griepenkerls Niederschriften handelt es sich um Zitate von Martin Luther<sup>20</sup> (Vorsatzblatt verso und Nachsatzblatt recto) beziehungsweise von Goethe und Friedrich Rückert (Nachsatzblatt verso).

Weitere Anmerkungen Griepenkerls auf dem Nachsatzblatt verso betreffen Seite 32 von Forkels Bach-Buch, wo es um Georg Friedrich Händels „Singfugen“ geht, die „noch nicht veraltet sind, da hingegen von seinen Arien nur wenige noch anzuhören seyn möchten.“ Griepenkerl bezieht sich dabei auf Thibauts Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst*<sup>21</sup>:

„Gegen die Stelle S. 32. ‚daß von Händels Arien nur wenige noch anzuhören seyn möchten‘<sup>22</sup> äußert sich (Thibaut) *Über Reinheit der Tonkunst* (Heidelberg 1825.) S. 37. so: ‚... der gute Forkel, welcher durch sein Genie nicht gedrückt wird, u sich blos zu der Einseitigkeit erheben konnte, fast nur S. Bach als den ersten Meister anzuerkennen, hat hier keine entscheidende Stimme, am wenigsten gegen Händel, den er offenbar nicht mit Liebe gründlich studirte, u dem er auch nicht gewachsen war.‘ s. dagegen Nägeli's Beurtheilung des Thibautschen Buchs im *Literaturblatte zum Morgenblatte* Oct. u. Nov. 1825, u namentlich die S. 351. oben gegen jene Stelle aus Thibaut. Für Antikritik von Thibaut s. Nr. 97. des gedachten *Literaturblatts* 1825.“<sup>23</sup>

Den Anmerkungen über Händel und Thibaut schließen sich unmittelbar Notizen über die Stadt Koburg an, entnommen den *Erinnerungen an eine Reise im Thüringer Wald im Sommer 1826* von Th. Huber:

<sup>20</sup> Offensichtlich aus Thibaut (1825), S. 54f., entnommen (vgl. Fußnote 21).

<sup>21</sup> [A. F. J. Thibaut], *Ueber Reinheit der Tonkunst.*, Heidelberg 1825. Aus: „3. Ueber das Studium älterer Werke“, S. 36–45, hier S. 37. Die zweite, vermehrte Ausgabe, Heidelberg 1826, enthält dieses Kapitel nicht. Vgl. dazu die Vorrede zur 2. Ausgabe.

<sup>22</sup> Bereits 1806 (vgl. Fußnote 9) kritisiert auch Johann Friedrich Reichardt die Einseitigkeit von Forkels Schrift als „modernes Panegyrikus“ und beanstandet die Nichtachtung anderer Komponisten, vor allem die „mehrmalige Herabsetzung unsers großen Händels“, aber auch die von Johann Friedrich Fasch und Reinhard Keiser: „Doch wir wollen zur Ehrenrettung unsers wackern Landsmannes wenigstens glauben, daß er in seinem ganzen Leben kein Händelsches Oratorium ordentlich vorgetragen gehört und mit hinlänglicher Aufmerksamkeit angesehen habe. Händels Opern müssen ihm eben so wenig bekannt seyn; aus diesen allein giebt es indessen zwei dicke, enggestochene Folianten voll der schönsten Arien ...“. (Reichardt bezieht sich hier auf die Ankündigung von John Walsh und Joseph Hare in der *Daily Post* vom 11. November 1726. Vgl. *Händel-Handbuch* 4, S. 144.)

<sup>23</sup> *Morgenblatt für gebildete Stände*, 19. Jg. 1825, *Literatur-Blatt*, Nr. 86–91, 28. Okt., 1. Nov., 4. Nov., 8. Nov., 11. Nov., 15. Nov. 1825, S. 341–363 (Nägeli); *Literatur-Blatt*, Nr. 97, 6. Dez. 1825, S. 385–392 (Thibaut).

„... Koburg war auch Forkel's Vaterstadt oder Wiege – ein Musiker, der mit seiner Gelehrsamkeit unter günstigen Umständen der deutsche Burney oder Rameau geworden wäre – unter uns fand er nicht einmahl Aufmunterung genug, um seine „Geschichte der Musik“<sup>24</sup>, ein Werk, das eine Welt von Gelehrsamkeit enthält, zu vollenden, u von dem Schicksal seiner reichen, in historischer Rücksicht gemachten, Sammlung von Musicalien habe ich nach seinem Tode nie etwas erfahren können. ...“.

### Griepenkerls Anmerkungen auf den einzelnen Seiten der Bach-Biographie:

- S. 5, 3. Z. v. u. „s. das Blatt vor dem Titelblatte.“  
Griepenkerl bezieht sich auf Forkels Anmerkung über Cello auf dem Vorsatzblatt recto: „Der Hof zu Celle war um jene Zeit eine Art von französischer Colonie, weil der Herzog Georg Wilhelm eine Französin, Namens [Eléonore Desmier] d'Olbreuse geheirathet hatte.“
- S. 11, 4. Z. v. o. „\*) In einem officiellen Actenstücke auf dem Leipziger Rathause heißt es, daß J. S. Bach am 28<sup>sten</sup> Juli 1750 Abends 8 Uhr gestorben sei.“  
Vgl. Dok II, Nr. 606.
- S. 28, zu Punkt 3 „In Forkels Abschrift war die aus E moll [BWV 810] die letzte.“  
Es geht um die „sogenannten Orgelpuncte“ und die letzte Gigue aus den Englischen Suiten BWV 806–811.  
Mit Forkels Abschrift ist eine heute verschollene Abschrift des 18. Jahrhunderts aus dem Nachlaß Johann Nikolaus Forkels (NBA: Quelle Y 2) gemeint (vgl. Kat Forkel, S. 136, Nr. 64).
- S. 42, zu Punkt 1 „Johann Caspar Vogler, Hoforganist und Bürgermeister in Weimar, J. S. Bachs Schüler und, nach seines Meisters mehrmaliger Versicherung, der größte Orgelspieler, den er gebildet hatte, wie Gerber, der Vater, erzählt, der selbst ein Schüler J. S. Bachs war.“  
Ergänzung der „Bachischen Schüler“-Liste, obwohl Vogler von Forkel bereits im Abschnitt zuvor aufgeführt wird.  
Mit Gerber ist Heinrich Nicolaus G. (1702–1775) gemeint. Die „Erzählung“ ist Gerber ATL, Teil II, Sp. 746, entnommen.
- S. 50, zu Punkt 1 „In der ersten Ausgabe, führt jede den Titel: Partita, dies heißt, eine Partie zusammengehöriger Musikstücke, wie nachher Suite, d. h. eine Folge solcher Stücke.“  
Anmerkung zu Klavierübung Teil I BWV 825–830. Griepenkerl meint damit die Einzeldrucke der 6 Partiten, zwischen 1726 und 1730 unter dem zusammenfassenden Titel Klavierübung erschienen (vgl. NBA Krit. Bericht V/1, S. 9ff.)
- S. 51–54 Anmerkung auf S. 52, unten:  
„NB. Die mit + bezeichneten besitze ich in den alten Ausgaben.“  
Anmerkungen zu „Bachs gestochenen Werken“. Griepenkerl kreuzt diejenigen Werke an, die er selbst besitzt:

<sup>24</sup> *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 Bände, Leipzig 1788 und 1801.



S. 51, Nr. 2–5 (Klavierübung II, III, Schüler-Choräle, Klavierübung IV)

S. 52, Nr. 6 (Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her)

S. 54 (Vierstimmige Choralgesänge, Teil 1–4, hrsg. von C. P. E. Bach und J. P. Kirnberger, Leipzig, Breitkopf 1784–1787)

S. 56 Anmerkungen zur „Chromatischen Fantasie und Fuge“ (S. 55 bis 56):

„Eine Abschrift von W. Friedemann Bachs Exemplar ist in meinem Besitz. G:

„Sie scheint in Cöthen angefangen zu sein; das beweist eine alte Abschrift, worin aber die gebrochenen Accorde der ersten beiden Seiten viel zu breit auseinander gehen. Die Abschrift besitzt Grund [durchgestrichen] Rust\*, jetzt in Dessau bei F. Schneider. 1843 im November. G:

\*) Rust; sie ist vom Jahr 1757. Auf der Abschrift steht neben dem Titel: J. L. A. [Johann Ludwig Anton] Rust. Bernburg 1757.“

Bei der „Abschrift von W. Friedemann Bachs Exemplar“ handelt sich um eine Abschrift von Johann Nikolaus Forkel aus der Zeit um 1800 in einer Sammelhandschrift aus dem Besitz Forkels (*P* 212). Vgl. NBA Krit. Bericht V/6.1 (A. Dürr), S. 89f., und NBA Krit. Bericht V/9.2 (U. Wolf), S. 134.

Mit der „alten Abschrift“ ist die heute verschollene Handschrift der Frühfassung aus dem Besitz Wilhelm Rusts gemeint. Vgl. NBA Krit. Bericht V/9.2, S. 119f. Nächster Besitzer war nach Griepenkerl Johann Christian Friedrich Schneider in Dessau. Vgl. neuerdings auch A. Talle, *Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, BJ 2003, S. 143–172, hier S. 167.

S. 58, zu Punkt 5 „für drei Klaviere“  
Ergänzung zu der Angabe „Zwey Concerte ...“ (BWV 1063 und BWV 1064)

S. 60, zu Punkt 2 „Siehe S. 50 unten“!, „Partite diverse“ unterstrichen.  
Anmerkung zu BWV 766–768, 770.

S. 60, zu Punkt 3 „Das Autographum aus Friedemann Bachs Nachlaß, welches der Domorganist Vicarius Müller von Friedem. selbst hatte, besitze ich. G:“

Anmerkung zu BWV 525–530.

Es handelt sich um die Abschrift *P* 272, von Wilhelm Friedemann Bach und Anna Magdalena Bach angefertigt. Mit Müller müßte der Braunschweiger Domorganist Carl Heinrich Ernst Müller (1753 bis 1835) gemeint sein. (Vgl. LBzBF 6, Anmerkung zu Dk. II/1.)

Auch wenn Forkels Handexemplar seiner Bach-Biographie keine spektakulären Einträge aufweist, ist es doch ein Unicat und ein Zeitdokument von großem Wert. Forkel selbst macht uns auf eine unbekanntere Rezension in der

*Allgemeinen Literatur-Zeitung* aufmerksam, und Griepenkerl führt bisher unbekannte Drucke und Handschriften aus seiner Sammlung auf. So können dem Puzzle um diese bedeutende Bibliothek, über deren Schicksale wir nur unzureichend informiert sind, und die zu einem beträchtlichen Teil aus dem Nachlaß seines Lehrers Forkel stammte, weitere Teile hinzugefügt werden.<sup>25</sup> Herrn Alfred Dürr (Göttingen) möchte ich für die Bereitstellung seiner Übertragungen vielmals danken.

Karen Lehmann (Leipzig)

---

<sup>25</sup> Vgl. hierzu K. Heller, *Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bach-Sammlers und -Editors*, BJ 1978, S. 211–228, insbes. S. 221–228, sowie LBzBF 6, S. 180–187.

## Besprechungen

Martin Weber, „Aus der Tiefen rufe ich dich“. *Die Theologie von Psalm 130 und ihre Rezeption in der Musik*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2003 (Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte. 13.) 379 S., 2 CDs.

Psalm 130, „Aus der Tiefen rufe ich dich“, eignet sich in besonderer Weise zu einem musikhistorischen Querschnitt, wie ihn Martin Weber in seiner 2002 an der Augustana-Hochschule Neuendettelsau angenommenen Dissertation unternimmt. Nicht nur, daß sich seine Geschichte in der abendländischen Musik von der Gregorianik bis in die jüngste Gegenwart nachvollziehen läßt, sondern der Text regte zahlreiche Komponisten immer wieder zu ausdrucksstarken Interpretationen an. Einer von diesen ist Johann Sebastian Bach, mit dem sich Weber in der zweiten Hälfte seiner Untersuchung ausführlich befaßt. Positiv ist dabei hervorzuheben, daß die meisten musikalischen Beispiele auf den beiden beiliegenden CDs nachvollzogen werden können.

Ausgangspunkt der Studie ist eine methodologische Kritik an der nach Sicht des Autors formalisierten und lebensfernen historisch-kritischen Exegese in der Bibelwissenschaft; statt dessen soll die vorliegende Arbeit „einen Beitrag dazu leisten, die Freiheit, Lebendigkeit und Vieldeutigkeit biblischer Texte auch in der wissenschaftlichen Theologie wieder zu entfalten.“ (S. 5). Als hermeneutische Grundlage dient ihm dabei die in der Literaturwissenschaft seit geraumer Zeit etablierte rezipientenzentrierte Analyse, die maßgeblich von W. Iser begründet wurde. Allerdings ist die Einbeziehung literaturwissenschaftlicher Methoden in die alt- und neutestamentliche Exegese nun auch nicht so neu – erste Ansätze finden sich bereits in den 70er Jahren – als daß der Umfang dieser Einleitung gerechtfertigt wäre. Weber rennt einige Türen ein, die seit langem nicht mehr verschlossen sind.

Den ersten Hauptteil der Arbeit bildet eine ausführliche Exegese des 130. Psalms auf der Grundlage der hebräischen und griechischen Überlieferung, die den sprach-, gattungs- wie literarhistorischen Hintergründen des Textes nachgeht. Da sich Weber vor allem auf den hebräischen Urtext stützt, erfordert die Lektüre vom Leser zumindest grundlegende Kenntnisse im Hebräischen. Es hätte sich daher angeboten, die exegetischen Ergebnisse in einem allgemeinverständlichen Abschnitt zusammenzufassen, und so die Resultate für jene aufzubereiten, die aufgrund sprachlicher Hürden nur die späteren Kapitel lesen können oder wollen.

Die zweite Hälfte der Arbeit widmet sich der „Rezeption von Psalm 130 in der abendländischen Musik“. Hierzu hat Weber einen Katalog von 265 Stücken zusammengestellt, wobei er sich auf jene Werke beschränkt, die auch in Aufnahmen zugänglich sind; die Gesamtzahl der von ihm zusammengetragenen Kompositionen beziffert er auf mehr als 500. Allerdings zeigt sich bereits in der Zusammenstellung ein methodisches Problem, das sich bei der Betrachtung ausgewählter Werke als fatal auswirkt: Weber beschränkt sich schwerpunktmäßig auf deutsch- und lateinischsprachige Werke, was sich letztlich zu einem germanozentrischen Musikgeschichtsbild verdichtet, das der Sache nicht angemessen ist. Hinzu kommt, daß es Weber an einem ausreichenden musikhistorischen Horizont mangelt, um die mehr als 1000 Jahre Musikgeschichte adäquat würdigen zu können. Dies führt etwa zu folgender skurril anmutender Bewertung der instrumental Kompositionen über Ps. 130 in der Hochrenaissance: „Die wenigen gefundenen und hier abgedruckten instrumental Vertonungen bieten zwar nicht genügend Material für eine eigenständige Auswertung, stellen aber davon unabhängig einen Indikator für die Verwendung des Textes hauptsächlich in einem gesungenen [...] Kontext dar.“ – Mit Kenntnis der älteren Musikgeschichte hätte den Autor dies kaum verwundern können.

Auch die Ausführungen zur Spätrenaissance sind problematisch, und so wird Palestrina etwa wieder als „Retter der Kirchenmusik“ aus der Mottenkiste der Musikhistoriographie geholt, und das Verhältnis von Musik und Sprache vor Palestrina und Lasso in Bausch und Bogen verdammt, während Martin Luther (und die sich auf ihn berufenden Komponisten) als Initiatoren eines sprachgezeugten Komponierens gefeiert werden. Zwar kann Weber anhand von Luthers Lied „Aus tiefer Not“ tatsächlich zeigen, wie eng Sprache und Musik hier miteinander verknüpft sind, jedoch wäre es sinnvoll gewesen, auch Luther als *einen* Exponenten dieses veränderten Sprachbewußtseins zu begreifen, und nicht als einsamen Mahner in der musikalischen Wüste. So hätte sich beispielsweise eine Untersuchung der de-profundis-Kompositionen Josquins angeboten, den Luther nicht ohne Grund als seinen Lieblingskomponisten genannt hat. Gänzlich unberücksichtigt bei der Untersuchung des 16. Jahrhunderts bleibt überdies die Reformierte Tradition, vor allem die des Genfer Psalters, in der den Psalmen als Grundlage jeglichen geistlichen Musizierens eine weitaus größere Bedeutung zukommt als im Luthertum.

Die germanozentrische und lutherische Brille legt Weber auch bei der Untersuchung des 17. und 18. Jahrhunderts nicht ab. So wird Heinrich Schütz als wichtigster Exponent sprachgezeugter Musik apostrophiert, und die Studie kommt zu dem Schluß: „Kein Komponist in der Geschichte setzte dabei Erkenntnisse der Reformation mit ihrer Sprach- und Musiklehre konsequenter um als H. Schütz.“ (S. 217f.). Es befremdet, daß Weber sich in seinem metho-

dologischen Vorspann neueren Methoden öffnet, sich im Bereich der Musik jedoch – wie dies etwa die Einschätzung Schütz' zeigt – vor allem der von der musikwissenschaftlichen Forschung weitgehend ad acta gelegten Methoden von Thrasybulos Georgiades bedient. Sein Einfluß bestimmt Webers gesamte Auseinandersetzung mit der musikalischen Interpretation von Psalm 130 und man hätte sich gewünscht, die methodenkritische Haltung Webers auch hier wirksam zu sehen.

Problematisch ist auch Webers „Analyse“ von Johann Sebastian Bachs Kantate „Aus der Tiefen“, BWV 131, der mehr als 50 Seiten gewidmet sind. Webers unkritischer Umgang mit Bachs Musik zeigt sich bereits darin, daß die Kantate nicht mit dem originalen Titel „Aus der Tiefen ...“ sondern stets „Aus der Tiefe ...“ bezeichnet wird, und daß auch sonst die historische Bedingtheit des Bachschen Werkes (im Kontext von Gattungs-, Liturgie- und Musikgeschichte) nicht bedacht wird. Weber beschränkt sich weitgehend auf eine Zergliederung der Kantatensätze im Hinblick auf ihre musikalische Motivik und deren Verhältnis zu Inhalt und Sprachmelos. Trotz ihres Umfangs bleiben Webers Betrachtungen dabei recht oberflächlich, und die Interpretation einzelner Motive/Figuren häufig eine Sache subjektiver Interpretation. Hinzu kommt auch hier eine profunde Unkenntnis der Musikgeschichte. Anders ist etwa die folgende Einschätzung der Form von BWV 131 nicht zu erklären: „Der gezielte Einsatz des vorgegebenen Textes in Verbindung mit einer individuellen inhaltlichen wie musikalischen Interpretation ist in diesem Abschnitt auch formal deutlich zu erkennen: So besteht die Komposition nicht aus selbständigen, musikalisch und textlich geschlossenen Abschnitten, sondern lebt von ineinandergreifenden Sätzen, welche in der fließenden Aufnahme und Umgestaltung des musikalischen Materials ihren Ausdruck finden und die Textaussage sensibel und differenziert darstellen.“ (S. 254) Was hier wie eine individuelle kompositorische Entscheidung Bachs anmutet, ist – betrachtet man sein Kantatenschaffen vor 1714 – ein Charakteristikum, das Bachs Œuvre im allgemeinen auszeichnet und dessen Wurzeln in der Kantate des 17. Jahrhunderts dokumentiert.

Aber es sind weniger die Einzelheiten, die bei der Lektüre der Arbeit verstimmen, als die methodologische Bedenkenlosigkeit, mit der die Musik untersucht wird. Webers Begründung für die Wahl der Bachschen Kantate spricht dabei für sich: „Da bei der Analyse modernerer Werke ähnlich wie bei lateinischen Kompositionen große Kenntnisse sowohl musikalischer Geschichte, vor allem aber auch unterschiedlicher Musiktheorien erforderlich sind, erweist sich für die vorliegende Arbeit die Mittelstellung der Kantate ‚Aus der Tiefe‘ [sic!] von J. S. Bach als zur exemplarischen Vertiefung der bisherigen Ergebnisse besonders geeignet.“ (S. 249f.). Bedeutet dies, daß zum Verständnis Bachs keine musiktheoretischen Kenntnisse, keine Kenntnisse der Musikgeschichte erforderlich sind?

Die grundlegendste Kritik an der Studie ist jedoch von Webers eigenem Ansatz her zu üben. Ziel der Arbeit ist es, die Rezeptionsgeschichte des Psalms zu untersuchen. Dazu wäre es fruchtbar gewesen, zeitgenössische Interpretationen des Psalms (Predigten, Kommentare) als Vergleichstexte heranzuziehen, um so Bachs eigenen Standpunkt schärfer profilieren zu können und eine ähnlich fundierte Studie der Komposition Bachs zu ermöglichen, wie sie Weber für den hebräischen Urtext vorgelegt hat. In der jetzigen Form sagt die Studie mehr über Webers Bach-Lektüre aus als über Bachs Lektüre des 130. Psalms.

*Markus Rathey* (New Haven, CT)

Martin Petzoldt, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Bd. I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages. Musikwissenschaftliche Beratung: Don O. Franklin.* Stuttgart: Internationale Bachakademie; Kassel etc.: Bärenreiter 2004 (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 14.1.) 726 S.

Mit der Veröffentlichung seines ehrfurchtgebietenden ersten Bandes gewinnt ein langerwartetes Projekt Konturen, ein ambitiöses Handbuch, das sich nichts weniger zutraut als eine fächerübergreifende einheitliche und umfassende Kommentierung des größten Teils von Bachs erhaltenem Œuvre. Um eine solche Herkulesarbeit gerecht zu beurteilen, wäre logischerweise eine im gleichen Sinne multidisziplinäre Rezension erforderlich, eine Mehrfachwürdigung, wie sie für die noch bevorstehenden beiden Bände von Petzoldts Opus summum zwar zu erhoffen bleibt, für den Augenblick aber zurückgestellt werden muß. Freilich wird die Fülle des Gebotenen am Ende jede Art von Besprechung überfordern, und so können auch an dieser Stelle nur die Erträge von Stichproben referiert und einige einschlägige Fragen diskutiert werden.

Wieder und wieder gelesen zu werden verdient das vorangestellte Kapitel „Einleitung und Methodik des Kommentars“, in Teilen eine Art Manifest über gegenwärtige und künftige Aufgaben der Bach-Forschung, anderwärts eine Generalabrechnung mit Bach-Deutungen unterschiedlicher Couleur – einschließlich mancher Erkenntnis gutgemeinter aber fehlgeleiteter theologischer Bach-Forschung –, und vielerorts mit Freude zu unterschreiben, etwa bei der Absage an die „zu Unrecht populären zahlensymbolischen Bemühungen“ (S. 21) oder dem Verzicht auf die Vorschriften der hanebüchenen, sprachzerstörerischen „neuesten Rechtschreibreform“ (S. 8).

Abweichend von Verfahrensweisen so mancher etablierten Vertreter der gegenwärtigen theologischen Bach-Forschung, will Petzoldt den von Bach komponierten Kirchentexten nicht mit dem gesamten Arsenal neuzeitlicher theologischer Methoden zu Leibe rücken, sondern sich auf Auslegungen stützen, die der Bach-Zeit im allgemeinen und dem Thomaskantor im besonderen bekannt und geläufig waren, insbesondere auf die 1678–1681 in Leipzig gedruckte „Biblische Erklärung...nechst dem allgemeinen Haupt-Schlüssel der gantzen heiligen Schrift“ aus der Feder des Hallenser Oberhofpredigers Johann Olearius. Mit dieser Grundsatzentscheidung ist der Weg vorgezeichnet, die Art der theologischen Kommentierung definiert. Allenthalben anzutreffen ist damit „eine Auslegungsmethode, die in den von Bach vertonten Texten noch uneingeschränkt am Werke ist“ (S. 8), „eine Auslegungsqualität ..., die sich als unabhängig erweisen konnte von außerbiblischen Autoritäten (*scriptura sacra sui ipsius interpres*)“. Praktisch läuft dies auf eine Fülle (und Überfülle) von Bibelziten und -querweisen hinaus, die dem theologisch

Vorgebildeten als erwünschtes und erstrebenswertes Instrumentarium erscheinen dürfte, den Nichttheologen allerdings in nicht geringem Maße überfordert. Pars pro toto sei hier auf die Kantate „Was soll ich aus dir machen, Ephraim“ BWV 89 und die Erklärungen zu „Ephraim“, „Adama“ und „Zeboim“ verwiesen – unzweideutige Aussagen zweifellos, aber doch mit einem Vokabular verbunden, dessen flüssige Lektüre zumindest den Besuch eines theologischen Proseminars voraussetzt.

Ähnliches gilt für den Wiederabdruck der Kantatentexte. Zeile für Zeile mit ein- und mehrfachen Marginalien versehen – so könnte man sich einen griechischen oder lateinischen Klassiker vorstellen, den Sachsenspiegel, das Nibelungenlied, Faust II oder, natürlich, die Bibel selbst. Aber mitteldeutsche Kantatentexte höchst unterschiedlicher Herkunft und Qualität aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts? Eingehendes Bibelverständnis bei den von Bach herangezogenen Textdichtern vorausgesetzt – von dem unbekanntem Meininger des Jahres 1704 über Georg Christian Lehms, Salomo Franck und Erdmann Neumeister bis hin zu Picander –: sollte jeder von ihnen gleichsam eine Bibelkonkordanz von mehreren hundert Seiten Umfang im Kopf gehabt haben, als Rüstzeug und unabdingbare Voraussetzung für die Niederschrift auch nur eines einzigen Rezitativ- oder Ariensverses? Tröstlich wirkt angesichts mancher nachgerade verwirrenden Annotationen (Beispiel: Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ BWV 99, S. 435 ff.) ein ausgeglichenes, auf einheitliche Herkunft der herangezogenen Bibelstellen und damit auf nachvollziehbare Absichten des Textdichters weisendes Druckbild wie bei der Kantate „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ BWV 185 und ihren Sätzen 2 bis 4 (S. 95). In anderen Fällen bleibt zu überlegen, ob die Vielzahl der angebrachten Marginalien tatsächlich den Gedankengang dieses oder jenes Textdichters widerzuspiegeln vermag, oder ob sie nicht eher eine Handreichung für den heutigen, zumeist wenig bibelkundigen Leser darstellt, zumal wenn dieser sich rückversichern möchte, ob die eine oder andere in Kantatentexten begegnende Formulierung nicht doch schon an irgendeiner Stelle der Bibel anzutreffen ist. In diesem Sinne erleichtern die Marginalien das eigene Nachschlagen in der Bibel; ersetzen können sie es nicht. Und so wird jeder Leser wieder selbst vor der Entscheidung stehen, ob er in einer scheinbaren dichterischen Formulierung die bewußte Anlehnung an einen Bibel- oder Gesangbuchvers erkennen will oder vielleicht auch nur die – vom angestrebten Reim diktierte – Nutzung dessen, was ich einmal (in Anlehnung an eine Formulierung Reinhard Strohm's) etwas unbedacht als „theologisches Traditionsbruchstück“ bezeichnet habe.

Daß es bei den von Johann Sebastian Bach kompositorisch umgesetzten Kirchenmusiktexten um ein möglichst ausgewogenes Zusammenspiel von „theologischem Gehalt, sprachlicher Qualität und musikalischer Brauchbarkeit“ geht, habe ich vor einigen Jahren in einem kleinen Beitrag dargelegt



und vor kurzem in anderem Zusammenhang wiederholt. In Hinsicht auf diese Postulate läßt Petzoldts Bach-Kommentar leider einige Wünsche offen, denn neben Theologie und Musikwissenschaft spielt Germanistik hier nur eine untergeordnete Rolle. Über die etwas gewaltsame Handhabung der deutschen Sprache durch den unbekanntenen Meininger Textdichter von 1704 und insbesondere dessen merkwürdige, schon von Walter Blankenburg kritisch betrachtete „selbstgefertigte“ Theologie hätte man gern mehr erfahren, oder auch über die sprachlichen und theologischen Unterschiede etwa zwischen dem in der Zweiten Schlesischen Dichterschule wurzelnden gebürtigen Liegnitzer Georg Christian Lehms und dem geschickt und leichtfüßig operierenden pfiffigen Sachsen Christian Friedrich Henrici-Picander.

Die verbreitete Annahme, daß Lehms' Textjahrgang von 1711, dessen einzig erhaltenes Exemplar Elisabeth Noack erst 1970 im Bach-Jahrbuch vorstellen konnte, etwas mit Erdmann Neumeister zu tun haben könnte (auf S. 265 anklingend), hat mit der irrtümlichen Annahme einer „zweiten Neumeister-Reform“ zu tun (Übergang zur „gemischten Textform“ mit Bibelwort, Rezitativ und Arie sowie Choral). Diese „gemischte Textform“ weist schon der Meininger Textjahrgang von 1704 auf; Neumeister (dessen „Geistliche Cantaten“ 1702, nicht 1700 erstmals erschienen; S. 481) bediente sich ihrer 1711 nur auf ausdrücklichen Wunsch Telemanns und wohl nicht ohne einige Skrupel. Wichtiger als dies erscheint die Beobachtung, daß die beiden durch Bach in Weimar in Musik gesetzten Lehms-Texte zu Oculi beziehungsweise dem 11. Sonntag nach Trinitatis (Kantaten 54 und 199) vom Komponisten keine dem-tompe-Zuweisung erhielten. Kantate 199 ist denn auch noch 1790 im Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs (NV; vgl. Dok III, S. 494) separat verzeichnet und erscheint nicht als Bestandteil eines Kantatenjahrgangs (zu S. 16).

Im Blick auf die Textanalysen kann man auf die folgenden Bände Bach-Kommentar gespannt sein. Hier gilt es seit langem umstrittene Fragen aufzunehmen, etwa nach Herkunft und Bedeutung der Abweichungen zwischen den Kantatentexten der Mariane von Ziegler in der 1728 gedruckten beziehungsweise der 1725 von Bach in Musik gesetzten Form oder nach dem (aus Sicht des Nichttheologen) verwässerten Gehalt der zu en-bloc-Parodien gehörigen Texte von Kantaten wie BWV 134, 173 und 184. Bei der Beurteilung von Textänderungen sollten musikalische Belange und pragmatisches Vorgehen eine größere Rolle spielen; nicht immer müssen Theologie oder Germanistik wegen Erklärungen bemüht werden, wenn es dem Komponisten lediglich darum gegangen ist, die für Sänger „gefährlichen“ Vokale wie i oder u zurückzudrängen oder Zischlaute und andere schwierige Konsonantenverbindungen zu minimieren.

In Hinsicht auf den Anteil an musikwissenschaftlichen Kommentaren können wir uns kürzer fassen. Die häufigen Rückgriffe auf Werkbeschreibungen bei

Alfred Dürr oder Konrad Küster (bereichert allerdings durch zahlreiche Eigenbeobachtungen Petzoldts) sind wohl eher der Bewältigung des kräftezehrenden Vorhabens insgesamt geschuldet und weniger der Auffassung, daß die derzeit greifbaren Analysen als ultima ratio gelten könnten. Liest man etwa (S. 47) die quasi statistischen Feststellungen über „ein recht umfangreiches Vorspiel“, „drei Chorteile“, „zwei stärker homophone Teilstücke“, „eine größere Fuge“, die „kürzere Fuge“ sowie „zwei vierteilige Komplexe“, „die durch ein Zwischenstück voneinander getrennt sind“, so bedarf es schon einiger Fantasie, um sich hierunter den Eingangsschor der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“ BWV 39 vorzustellen. Nach meiner Auffassung, die ich vor Jahren in Chicago bei einer Tagung der Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung vorgetragen habe und die seither in einige Aufsätze eingeflossen ist, bedeutet für Johann Sebastian Bach Fuge nicht ein Formprinzip wie andere, sondern „augenscheinlich die höchste, unantastbare, vollkommenste Form“. Daher wird sie von ihm üblicherweise auch für den oder die wichtigsten Textgedanken reserviert, um diesen Kraft, Glanz und Nachdruck zu verleihen. Dies gilt für die genannte Kantate und den Jesaja-Spruch „Alsdenn wird dein Licht hervorbrechen wie die Morgenröte“ ebenso wie für „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist“ (S. 189), „Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht“ (S. 239) und vieles andere.

Zu oft bemüht wird für meinen Geschmack der Gesichtspunkt der Symmetrie (S. 17, 416, 508, 547, 582 und öfter). Bei Schlußchorälen mag sich der „Stichwortanschluß“ in vielen Fällen bewähren, doch ist zuweilen Vorsicht geboten. Den in der autographen Partitur der Kantate „Du sollt Gott deinen Herren lieben“ BWV 77 von fremder Hand nachgetragenen Choraltext „Du stellst, mein Jesu, selber dich zum Vorbild wahrer Liebe“ (Strophe 8 von David Denickes Lied „Wenn einer alle Ding verstünd“; ohne Stichwortanschluß) konnte Peter Wollny (BJ 2001, S. 62f.) entgegen bisheriger, auf Carl Friedrich Zelter zielender Auffassung der Hand des zweitjüngsten Bach-Sohnes Johann Christoph Friedrich zuweisen und als auf die (seither verlorenen) Originalstimmen zurückgehend erklären.

Zum Abschluß dieser zugegebenermaßen sehr kursorischen Betrachtung über ein wahrhaft kompendiöses, allenthalben zum Nach- und Weiterdenken anregendes Buch möchte ich eine Bemerkung (S. 11) kommentieren, die den Eindruck entstehen lassen könnte, als hätte ich seinerzeit die Calov-Bibel (Bachs Exemplar) wiederaufgefunden. Die Sache verhält sich so: Im Vorfeld der Arbeiten an Dok I habe ich nach einer Erklärung für die in Bachs Nachlaß verzeichneten „Calovii Schrifften 3. Bände“ gesucht und – wie ich glaube als erster – nach Bibliographien und Parallelexemplaren den korrekten Titel der 1681/82 erschienenen Bibel-Ausgabe veröffentlicht (BJ 1961, S. 98f.). Der Besitzer von Bachs Exemplar war zu jener Zeit zumindest in Europa nicht bekannt, demnach konnte in Dok I (S. 270, Nr. 10) nur ein allgemeiner

Hinweis mit Bezug auf meinen Aufsatz aufgenommen werden. Wenige Tage oder Wochen nach dem Erscheinen von Dok I – Ende 1963 oder Anfang 1964 – zeigte mir Werner Neumann, damals Direktor des Bach-Archivs Leipzig, den 1962 gedruckten Prospekt einer Ausstellung in der „Ludwig Ernst Fuerbringer Hall“ (St. Louis, Missouri), den ihm der befreundete Walter E. Buszin aus den Vereinigten Staaten zugeschickt hatte (vgl. Dok III, S. 637). Hier war die vermißte Calov-Bibel als Ausstellungsobjekt genannt, allerdings mit dem von Terry übernommenen Titel „Biblia illustrata“. Zum Glück hatte Buszin auch Kopien der drei Titelseiten beigelegt; erleichtert konnte ich mich überzeugen, daß die Angabe des Prospekts nicht zutraf, vielmehr die 1961 von mir ermittelten Titelfassungen richtig waren, somit auch für Bachs Exemplar galten. Christoph Trautmanns Fahndung nach der Calov-Bibel und seine Bemühungen um eine Ausleihe nach Europa (1968) vollzogen sich wohl unabhängig von meinen Arbeitsergebnissen, und so zielte seine Fernleihbestellung nochmals irrtümlich auf „Biblia illustrata“. Als er in einem Gespräch am Rande des Bach-Festes Dresden 1968 geheimnisvoll von einem aufgefundenen „Buch“ mit „vielen unbekanntem Bach-Dokumenten“ sprach, sagte ich ihm auf den Kopf zu, daß es sich nur um die „Calov-Bibel“ handeln könne, und wies auf den Kenntnisstand von 1961 beziehungsweise 1963/64 hin. Jedoch fanden diese Anmerkungen keinen Eingang in Trautmanns einschlägigen Aufsatz in „Musik und Kirche“ 1969; sie hätten den Bericht über die „sensationelle (Wieder)Entdeckung“ ein wenig relativiert.

Aufmerksamer hatte Hans Besch das Bach-Jahrbuch 1961 gelesen und für sich ausgewertet. In einem Aufsatz für die Festschrift Friedrich Smend (Berlin 1963) heißt es (S. 75) etwas kryptisch „Es läßt sich weiterhin feststellen, daß Bach eben diese ‚Deutsche Bibel‘ Calovs besessen hat“, und später mit jovialem Unterton „Nun, Calovs ‚Deutsche Bibel‘ erschien in drei Folio-bänden. Das hätte [Hans] Preuß bekannt sein müssen.“ Den 1961 schreibenden Autor namentlich zu erwähnen, hielt Besch für überflüssig. Und so hat wie so oft der Erfolg viele Väter.

*Hans-Joachim Schulze* (Leipzig)



# BACH-JAHRBUCH 1904–2004

## INHALTSVERZEICHNIS DER JAHRGÄNGE 1–90\*

### a) Die einzelnen Jahrgänge

#### (1. Jahrgang) 1904

Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig 1. bis 3. Oktober 1904.	Seite
Kirchliche Ansprachen:	
Ansprache des Geheimen Kirchenrats Professor D. <i>Georg Rietschel</i> aus Leipzig in der Motette der Thomaskirche am 1. Oktober	7
Predigt des Herrn Professor D. <i>J. Smend</i> aus Straßburg im Nachmittags-Gottesdienste der Thomaskirche am 2. Oktober	11
Vorträge und Verhandlungen in der Hauptversammlung im Künstlerhause am 3. Oktober:	
I. Herr Pastor <i>Karl Greulich</i> aus Posen: Bach und der evangelische Gottesdienst. – Verhandlungen	21
II. Herr Dr. <i>Max Seiffert</i> aus Berlin: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. – Verhandlungen	51
III. Herr Dr. <i>Alfred Heuß</i> aus Leipzig: Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. – Verhandlungen	82

- 
- \* 1904 bis 1906: Herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft  
 1907 bis 1939: Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering  
 1940–1948 bis  
 1951–1952: Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Max Schneider  
 1953 bis 1974: Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Alfred Dürr und Werner Neumann  
 1975 bis 2004: Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff  
 1904 bis  
 1949–1950: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel  
 1951–1952: Ohne Verlagsangabe  
 1953 bis 1991: Evangelische Verlagsanstalt Berlin  
 1992 bis 2004: Evangelische Verlagsanstalt Leipzig  
 Die S. 251 bis 297 wiedergegebenen Inhaltsverzeichnisse sind bloße Abdrucke aus den einzelnen Jahrgängen, verzichten also weitgehend auf Vereinheitlichungen und Korrekturen.

Dr. <i>Arnold Schering</i> aus Leipzig: Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters (Wegen Überlastung der Hauptversammlung für den Druck abgefaßt.)	104
--	-----

## (2. Jahrgang) 1905

<i>Arnold Schering</i> : Geleitwort	5
<i>Rudolf Bunge</i> (Cöthen): Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente	14
<i>Bernhard Friedrich Richter</i> (Leipzig): Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723	48
<i>Fritz Volbach</i> (Mainz): Ein' feste Burg ist unser Gott. Kantate von Joh. Seb. Bach	68
<i>Max Schneider</i> (Berlin): Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach	76
Kritiken	111

## (3. Jahrgang) 1906

<i>Woldemar Voigt</i> (Göttingen): Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten	1
<i>Bernhard Friedrich Richter</i> (Leipzig): Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs	43
<i>Reinhard Oppel</i> (Bonn): Die große A-moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage	74
<i>Max Seiffert</i> (Berlin): Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken	79
<i>Max Schneider</i> (Berlin): Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach	84
Übersicht der Aufführungen J. S. Bachscher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907	114
Mitteilungen	130
Mitteilungen der Neuen Bachgesellschaft	139

## (4. Jahrgang) 1907

Joseph Joachim †	1
Predigt, gehalten auf dem dritten deutschen Bachfest in Eisenach im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907 vom Geh. Kirchenrat Prof. D. <i>Georg Rietschel</i>	3
<i>Wilhelm Nelle</i> (Hamm i. W.): Sebastian Bach und Paul Gerhardt	11
<i>B. Fr. Richter</i> (Leipzig): Stadtpfeifer und Alumnus der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit	32
<i>Landmann</i> (Eisenach): Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau	79
<i>Reinhard Oppel</i> (Bonn): Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen	89

<i>Max Schneider</i> (Berlin): Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach (I. Teil)	103
Mitteilungen	178
Kritiken ( <i>Schering</i> )	182
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach (Mai 1907)	190

## 5. Jahrgang 1908

<i>Woldemar Voigt</i> (Göttingen): Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3	1
<i>Bernhard Friedrich Richter</i> (Leipzig): Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel	49
<i>Richard Buchmayer</i> (Dresden): Cembalo oder Pianoforte?	64
<i>Max Schneider</i> (Berlin): Bearbeitung Bachscher Kantaten	94
<i>Richard Buchmayer</i> (Dresden): Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie	107
<i>Alfred Heuß</i> (Leipzig): Ein interessantes Beispiel Bachscher Textauffassung	123
<i>Edgar Tinel</i> über Seb. Bach	129
Mitteilungen	135
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Chemnitz (5. Oktober 1908)	144

## 6. Jahrgang 1909

<i>Robert Handke</i> (Pirna): Zum Linearprinzip J. S. Bachs	1
<i>Karl Nef</i> (Basel): Bachs Verhältnis zur Klaviermusik	12
<i>R. Oppel</i> (München): Zur Tenorarie der Kantate 166	27
<i>E. Dannreuther</i> (Übersetzung von A. W. Sturm, Oberkassel): Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach	41
<i>Rudolf Wustmann</i> (Dresden): Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?	102
<i>Reinhard Oppel</i> (München): Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters (mit einer Notenbeilage)	125
<i>Rudolf Wustmann</i> (Dresden): Matthäuspassion, erster Teil	129
<i>A. Schering</i> (Leipzig): Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages	144
Mitteilungen	153

## 7. Jahrgang 1910

<i>Robert Handke</i> (Pirna): Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Fugenbaues	1
<i>Wanda Landowska</i> (Paris): Bach und die französische Klaviermusik	33
<i>Rudolf Wustmann</i> (Bühlau b. Dresden): Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte	45
<i>Reinhard Oppel</i> (München): Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach	63

<i>Werner Wolffheim</i> (Grunewald): Hans Bach, der Spielmann	70
<i>Rudolf Wustmann</i> : Vom Rhythmus des evangelischen Chorals	86
<i>C. Zehler</i> (Halle): W. Friedemann Bach und seine hallische Wirksamkeit	103
<i>Max Schneider</i> : Neues Material zum Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach	133
<i>A. Schering</i> , Kritiken (Heuß, Chop, Wolfrum, Pirro, Parry)	160
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, den 7. Juni 1910	171

## 8. Jahrgang 1911

<i>Werner Wolffheim</i> (Berlin-Grunewald): Mein Herze schwimmt in Blut	1
<i>Max Schneider</i> (Berlin): Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“	23
<i>Werner Wolffheim</i> : Bachiana	37
<i>B. Fr. Richter</i> (Leipzig): Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig	50
<i>Rudolf Wustmann</i> (Bühlau bei Dresden): Tonartensymbolik zu Bachs Zeit	60
<i>Christian Döbereiner</i> (München): Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach	75
<i>Hermann von Hase</i> (Leipzig): Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf	86
<i>Max Schneider</i> : Zur Lukaspassion	105
Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach	109

## 9. Jahrgang 1912

<i>Bernh. Friedrich Richter</i> (Leipzig): Über die Motetten Seb. Bachs	1
<i>Woldemar Voigt</i> (Göttingen): Über die F dur-Toccatà von J. S. Bach	33
<i>Werner Wolffheim</i> (Berlin-Grunewald): Die Möllersche Handschrift. Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche. (Mit einem Notenanhange)	42
<i>Karl Grunsky</i> (Stuttgart): Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke	61
<i>Arnold Schering</i> (Leipzig): Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. (Mit einem Notenanhange)	86
<i>Arnold Schering</i> (Leipzig): Beiträge zur Bachkritik	124
Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen (zusammengestellt von <i>Th. Biebrich</i> )	134
Mitteilungen	147
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft zu Breslau, den 17. Juni 1912	151

## 10. Jahrgang 1913

<i>Adolf Aber</i> (Charlottenburg): Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten	5
<i>Hans Boas</i> (Berlin): Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere	31



<i>Arnold Schering</i> (Leipzig): Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“	39
<i>Wanda Landowska</i> (Berlin-Wilmersdorf): Über die C dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers	53
<i>Hermann Keller</i> (Weimar): Die Varianten der großen G moll-Fuge für Orgel	59
<i>Hermann Kretzschmar</i> (Berlin-Schlachtensee): Ein Bachkonzert in Kamenz	63
<i>Hermann von Hase</i> (Leipzig): Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten	69
<i>Alfred Heuß</i> (Leipzig): J. S. Bachs Aria „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“	128
<i>Friedrich Noack</i> (Darmstadt): Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722–23	145
Beilage: Register zu den ersten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs 1904 bis 1913, zusammengestellt von <i>A. Sch.</i>	

## 11. Jahrgang 1914

<i>Albrecht Kurzweily</i> (Leipzig): Neues über das Bachbildnis der Thomaschule und andere Bildnisse Johann Sebastian Bachs. (Mit einer Bilderbeilage)	1
<i>Karl Anton</i> (Baden-Oos): Zur Geschichte der Bachbewegung. Bericht über eine bisher unbekannte frühe Aufführung der Matthäuspassion	38
<i>Georg Schünemann</i> (Berlin): Johann Christoph Friedrich Bach	45
<i>W. Nicolai</i> (Eisenach): Die Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach	166
Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen in der Zeit vom Oktober 1912 bis Juli 1914 (zusammengestellt von <i>Th. Biebrich</i> )	171
Bachaufführungen im ersten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von <i>Th. Biebrich</i> )	195
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft im Mai 1914 zu Wien	221
Kritik.	
Ritter, M., Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsatze. Besprochen von <i>A. Werner</i> (Bitterfeld)	243
Wustmann, R., Joh. Seb. Bachs Kantatentexte. Besprochen von <i>A. Schering</i> (Leipzig)	244
Falck, M., Wilhelm Friedemann Bach. Besprochen von <i>A. Schering</i> (Leipzig)	246

## 12. Jahrgang 1915

<i>Bernhard Friedrich Richter</i> (Leipzig): Johann Sebastian Bach im Gottesdienst der Thomaner	1
<i>Rudolf Steglich</i> (Dresden): Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit	39
<i>Woldemar Voigt</i> (Göttingen): Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus“	146

<i>Arthur Prüfer</i> (Leipzig): Eine alte, unbekannte Skizze von Sebastian Bachs Leben	166
Bachaufführungen im zweiten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von <i>Th. Biebrich</i> , Leipzig)	170
Von der Neuen Bachgesellschaft	199
Kritik.	
Hashagen, Friedrich, Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. Besprochen von <i>Karl Anton</i> (Baden-Baden u. Oos)	202
Mitteilungen	203

## 13. Jahrgang 1916

<i>Richard Hofmann</i> (Leipzig): Die F-Trompete im 2. Brandenburgischen Konzert von Joh. Seb. Bach	1
<i>Hans Joachim Moser</i> (Berlin): Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei Seb. Bach	8
<i>Georg Schünemann</i> (Berlin): Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf	20
Bach-Aufführungen im dritten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von <i>Th. Biebrich</i> , Leipzig)	36
Zur literarischen Beigabe	64
Literarische Beigabe	
<i>Arnold Schering</i> , Der Thomaskantor. Ein Gemüth-erfreuend Spiel von dem Herren Cantori Sebastian Bachen, vorgestellt in zween Auffzügen.	

## 14. Jahrgang 1917

Gustav Schreck †	V
Das dritte Kleine Bachfest zu Eisenach	
I. Der Festgottesdienst in der St. Georgenkirche zu Eisenach, bei Gelegenheit des dritten kleinen Bachfestes daselbst, Sonntag, den 30. September 1917	1
II. Vorträge und Verhandlungen in der Mitgliederversammlung des dritten kleinen Bachfestes in Eisenach am 29. September 1917	19
Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes. Zwei Vorträge, gehalten in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach am 29. September 1917	21
<i>Hans Joachim Moser</i> , Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit.	57
<i>Ernst Kurth</i> (Bern), Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie	80
<i>Hans Mersmann</i> (Berlin), Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs	137
Hermann Kretschmar (geb. 19. Jan. 1848)	171
Kritik	173
Mitteilungen	175
Zur Bildnisbeilage	176

## 15. Jahrgang 1918

Seb. Bachs Choralvorspiele. Von <i>Hans Luedtke</i>	1
Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten. Von Dr. <i>Reinhard Oppel</i> (Kiel)	97
Gesangstechnische Bemerkungen zu Joh. Seb. Bach. Von Dr. <i>Hans Joachim Moser</i> (Berlin)	117
Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst. Von Prof. Dr. <i>A. Schering</i> (Leipzig)	133
Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle. Von Prof. Dr. <i>A. Schering</i> (Leipzig)	141
Übersicht über die wichtigsten in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Seb. Bach aus den Jahren 1915–1918. Zusammengestellt von <i>Gotth. Frotscher</i> (Leipzig)	151

## 16. Jahrgang 1919

Über J. S. Bachs Konzertform. Von <i>August Halm</i> (Eßlingen a. N.)	1
Der neapolitanische Sextakkord. Von <i>Robert Handke</i> (Pirna)	45
Zur Entstehung des Orgelbüchleins (1717). Von Dr. <i>Hans Luedtke</i> (Berlin)	62
Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710. Von <i>Arnold Schering</i> (Leipzig)	67
Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe. Aus Briefen Dr. Hans Bischoffs an Dr. Wilh. Rust mitgeteilt von Prof. Dr. <i>Wilhelm Altmann</i> (Berlin)	75

## 17. Jahrgang 1920

Oskar von Hase †	V
Predigt, gehalten von Herrn Generalsuperintendenten D. <i>Hans Schöttler</i> , Magdeburg, im Gottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig am Sonntag, den 20. Juni 1920, anlässlich des achten deutschen, zugleich vierten Leipziger Bachfestes vom 19.–21. Juni 1920 in Leipzig	3
<i>Bernh. Friedr. Richter</i> (Leipzig), Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754 (Neudruck)	11
<i>Andreas Moser</i> (Berlin), Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein	30
<i>Paul Mies</i> (Cöln), Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten	66
<i>Arnold Schering</i> (Halle a. S.), Die Besetzung Bachscher Chöre	77

## 18. Jahrgang 1921

Predigt, gehalten von Herrn Geh. Konsistorialrat D. <i>Julius Smend</i> im Festgottesdienst des 9. Deutschen Bachfestes am 5. Juni 1921 in Hamburg	1
<i>Reinhard Oppel</i> (Kiel): Zur Fugentechnik Bachs	9
<i>Arnold Schering</i> (Halle a. d. S.): Über Bachs Parodieverfahren	49
<i>Curt Sachs</i> (Berlin): Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ“	96
<i>Georg Kinsky</i> (Köln): Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach	98

Ansprachen, gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum 9. Deutschen Bachfeste in Hamburg	101
Neue Satzungen der Neuen Bachgesellschaft	107
Die Mitglieder des Vorstands und des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft	111

## 19. Jahrgang 1922

Predigt, gehalten von Herrn Geh. Konsistorialrat D. <i>Julius Smend</i> im Festgottesdienst des 10. Deutschen Bachfestes am 8. Oktober 1922 in Breslau	1
<i>Paul Mies</i> (Köln): Die Kraft des Themas, dargestellt an B-a-c-h	9
<i>Johannes Müller</i> (Berlin): Motivsprache und Stilart des jungen Bach	38
<i>Arnold Schering</i> (Halle): Kritik über W. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen usw.	72

## 20. Jahrgang 1923

Hermann Kretzschmar †	V
<i>Rudolf Steglich</i> (Hannover), Das c moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers	1
<i>Arnold Schering</i> (Halle a. d. S.), „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium	12
<i>Hans Löffler</i> (Neustadt a. T.), Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“	31
<i>Ernst Dadder</i> (Koblenz), Johann Gottlieb Goldberg	57
A. Schering, Hermann Kretzschmars „Bachkolleg“	72
A. Schering, Zur Bachpflege in England (Schriften von Ch. S. Terry)	74
<i>Rudolf Steglich</i> (Hannover), Kritik über Wilhelm Werker, Die Matthäuspassion.	78

## 21. Jahrgang 1924

Friedrich Spitta †	V
Georg Bornemann †	VII
Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen †	IX
<i>Wolfgang Graeser</i> (Berlin-Nicolassee), Bachs „Kunst der Fuge“	1
<i>Arnold Schering</i> (Halle a. d. S.), Bach und das Schemellische Gesangbuch	105
<i>Hans Löffler</i> (Neustadt a. T.), Joh. Seb. Bach in Gera	125
<i>Georg Kinsky</i> (Köln a. Rh.), Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels	128
Zwei Stammbuchblätter von W. Friedemann und C. Phil. Em. Bach	139
Kritik. Ernst Graf, Grundzüge der Orgeltechnik. Elementarschule des Triospiels. Joh. Seb. Bach im Gottesdienst, bespr. von <i>H. Henkel</i>	140
Mitteilungen	144
Register zu den zweiten 10 Jahrgängen des Bachjahrbuchs von 1915 bis 1924	145
Beilage: Tafel I–VI zu Wolfgang Graeser, Bachs „Kunst der Fuge“	

## 22. Jahrgang 1925

<i>Bernh. Friedr. Richter</i> (Leipzig), Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig	1
<i>Reinhard Oppel</i> (Kiel), Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern	11
<i>Arnold Schering</i> (Halle), Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons	40
<i>Paul Carrière</i> (Stawedder), Das harmonische Gefüge und Arpeggio des C-dur-Präludiums im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers	64
<i>Hans Löffler</i> (Dobitschen), J. S. Bachs Orgelprüfungen	93
<i>Hugo Lämmerhirt</i> (Leipzig), Bachs Mutter und ihre Sippe	101
<i>Peter Epstein</i> (Berlin), W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt	138
Beilage: Skizze 1–4 zu R. Oppel, Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern.	

## 23. Jahrgang 1926

<i>Heinrich Rietsch</i> (Prag), Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach	1
<i>Hans David</i> (Berlin), Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie	23
<i>Karl August Rosenthal</i> (Wien), Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs	68
<i>Gotthold Frotscher</i> (Danzig), Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs	90
<i>Friedrich Smend</i> (Berlin), Die Johannes-Passion von Bach	105
<i>Robert Handke</i> (Pirna), Zur Modulationsweise Joh. Seb. Bachs	129
<i>E. Lux</i> (Ohrdruf), Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf	145
<i>Hans Löffler</i> (Dobitschen), J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs	156
Kritik. Fritz Jöde, Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen. Bespr. von <i>Rudolf Steglich</i>	159
Charles Sanford Terry, Joh. Seb. Bach, Cantata texts sacred and secular, with a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. Bespr. von A. Schering	165
Rich. Fricke, Ein Jahr lang Bach! Denkschrift über das Bach-Jahr der Martin Luther-Gemeinde in Dresden. Bespr. von A. Schering	167
Beilage: Anhang zu Hans David, Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie	I–XXIV

## 24. Jahrgang 1927

<i>Marc-André Souchay</i> (Berlin), Das Thema in der Fuge Bachs	1
<i>Hans Löffler</i> (Dobitschen), J. S. Bach in Altenburg	103
<i>Gerhard von Keußler</i> (Hamburg), Zu Bachs Choraltechnik	106
<i>Karl Gustav Fellerer</i> (Münster i. W.), J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina	123
<i>Fritz Rollberg</i> (Eisenach), Johann Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671–1695	133
Beilage: Aus dem Gloria der Missa sine nomine von Palestrina	I–VIII

## 25. Jahrgang 1928

<i>Friedrich Smend</i> (Berlin), Bachs Matthäus-Passion	1
<i>Friedrich Blume</i> (Berlin), Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach	96
<i>Arnold Schering</i> (Berlin), Bach und das Symbol (2. Studie)	119
<i>Georg Schünemann</i> (Berlin), Die Bachpflege der Berliner Singakademie	138
<i>Werner Wolffheim</i> (Berlin), Ein Orgelattest J. S. Bachs aus Erfurt 1716	172
Mitteilungen: <i>Werner Wolffheim</i> , Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach	175
Berichtigung	176
Bildbeigaben:	
Schrifttafel aus der Handschrift von Bachs Matthäus-Passion	94/95
Nachbildung einer Seite aus der Handschrift der aufgefundenen Violinsonate Bachs	96/97
Nachbildung des Stammbuchblattes von Christoph Bach	174/175

## 26. Jahrgang 1929

<i>Fritz Dietrich</i> (Leipzig), J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln	1
<i>Karl Hasse</i> (Tübingen), Die Instrumentation J. S. Bachs	90
<i>Georg Mantel</i> (Karlsruhe), Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie“	142
<i>Paul Hirsch</i> (München), Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll	153

## 27. Jahrgang 1930

Julius Smend †	I
<i>Marc-André Souchay</i> (Berlin), Das Thema in der Fuge Bachs II.	1
<i>Hermann Helmbold</i> (Eisenach), Die Söhne von Johann Christoph und Johann Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule	49
<i>Peter Epstein</i> (Breslau), Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667)	56
<i>Hans Löffler</i> (Dobitschen), Johann Ludwig Krebs. Mitteilungen über sein Leben und Wirken	100
<i>Gotthold Frotscher</i> (Danzig), Charles Sanford Terry, Johann Sebastian Bach. Eine Biographie (Besprechung)	130
<i>Anneliese Landau</i> (Berlin), Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Januar 1928 bis zum 30. Juni 1930	132
<i>Paul Hirsch</i> (Frankfurt a. M.), Nachtrag zu dem Beitrag „Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll“	143

## 28. Jahrgang 1931

Bernhard Friedrich Richter †	
<i>Hermann Sirp</i> (Münster i. W.), Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied	1

<i>Fritz Dietrich</i> (Heidelberg), Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel	51
<i>Hans Neemann</i> (Berlin), J. S. Bachs Lautenkompositionen	72
<i>Kurt Schlenger</i> (Berlin), Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs	88
<i>E. Lux</i> (Ohdruf), Der Familienstamm Bach in Gräfenroda	107
<i>Arnold Schering</i> (Berlin), Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703 bis 1755)	112
Mitteilung über die Familie Friedemann Bachs ( <i>H. Miesner</i> )	147

## 29. Jahrgang 1932

<i>Walther Krüger</i> (Hamburg), Das Concerto grosso Joh. Seb. Bachs	1
<i>Hermann Sirp</i> (Münster i. W.), Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied (Fortsetzung und Schluß)	51
<i>Rudolf Gerber</i> (Gießen), Über Geist und Wesen von Bachs h-moll-Messe	119
<i>J. Bachmair</i> (Leipzig), „Komm, Jesu, komm“ (Der Textdichter. Ein unbekanntes Werk von Johann Schelle)	142
<i>Anneliese Landau</i> (Berlin), Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Juli 1930 bis zum 1. Juli 1931	146
Mitteilungen:	
<i>H. J. Moser</i> (Berlin), Zum Bau von Bachs Johannespassion	155
<i>H. Miesner</i> (Heide i. Holst.), Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin	157
<i>H. Miesner</i> , Die Grabstätte Emanuel Bachs	164

## 30. Jahrgang 1933

<i>Friedrich Smend</i> (Berlin), Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“	1
<i>Arnold Schering</i> (Berlin), Kleine Bachstudien	30
<i>Heinrich Miesner</i> (Heide i. Holst.), Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach	71
<i>Gotthold Hey</i> (Rostock), Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie	77
<i>Georg Schünemann</i> (Berlin), J. G. Walther und H. Bokemeyer	86
Aus dem Bericht des Vorstandes über das 33. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1932 bis Juni 1933)	119
Bildbeigaben:	
Nachbildung einer Seite aus der Originalhandschrift des Weihnachtsoratoriums	42/43
Bildnis des Reichsgrafen Joachim Friedrich von Fleming, Gouverneur der Stadt Leipzig von 1724–1740 (†)	48/49
Bildnis von Hofrat Dr. med. Georg Ernst Stahl d. J. (1713–1772)	70/71

## 31. Jahrgang 1934

Alfred Valentin Heuß †	
<i>Carl Otto Dreger</i> (Berlin), Die Vokalthematik Johann Sebastian Bachs. Dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten	1
<i>Hans Stephan</i> (Plauen i.V.), Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock	63
<i>Fritz Feldmann</i> (Breslau), Chr. Gottlob Wecker, ein Schüler Bachs als schlesischer Kantor	89
<i>Heinrich Miesner</i> (Hannover), Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach	101
Bildbeigaben:	
Bildnis des Reichsgrafen Herm. C. v. Keyserlingk	100/101
Bildnis des Ministers Franz Wilhelm v. Happe	112/113
Aus dem Bericht des Vorstandes über das 34. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1933 bis Juni 1934)	116
Register zu den dritten zehn Jahrgängen des Bachjahrbuchs von 1925–1934	119

## 32. Jahrgang 1935

<i>Georg Schünemann</i> (Berlin), Bachs Verbesserungen und Entwürfe	1
<i>Reinhold Sietz</i> (Köln), Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach	33
<i>Bernhard Grosse</i> (Arnstadt), Zum Bachschen Hochzeitsquodlibet von 1707	97
<i>Gotthold Frotzcher</i> (Berlin), Zur Problematik der Bach-Orgel	107
Bericht des Vorstandes über das 35. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft E. V. Leipzig (Juli 1934–Juni 1935)	122
Satzung der Neuen Bachgesellschaft	129

## 33. Jahrgang 1936

<i>Arnold Schering</i> (Berlin), Die Hohe Messe in h-moll	1
<i>Georg Schünemann</i> (Berlin), Bachs Trauungskantate „Gott Beherrscher aller Dinge“	31
<i>Hugo Lämmerhirt</i> (Leipzig), Ein hessischer Bach-Stamm	53
<i>Heinrich Husmann</i> (Leipzig), Die Viola pomposa	90
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Ein Bach-Pokal	101
<i>Heinrich Miesner</i> (Hannover), Bach-Gräber im Ausland	109
<i>Arnold Schering</i> (Berlin), Charles Sanford Terry †	115
Abbildungen:	
Joh. Seb. Bach-Büste von Emma Cotta	vor 1
Bachsche Viola pomposa	90/91
Sehr kleines Violoncello, böhmisch, 19. Jahrh.	} 96/97
Nach dem Vorbild der Bachschen Pomposa gebautes Instrument	
Bachsche Pomposa von Joh. Christian Hoffmann, Leipzig 1741	
Böhmische Pomposa des 18. Jahrh. flacher Bauart	
Bach-Pokal	104/105



Südansicht der St. Pankratiuskirche in der Grafschaft Middlesex	110/111
Friedhof der Protestanten in Rom an der Cestiuspyramide	112/113

## 34. Jahrgang 1937

<i>Friedrich Smend</i> (Berlin), Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung	1
<i>Hermann Keller</i> (Stuttgart), Unechte Orgelwerke Bachs	59
<i>Arnold Schering</i> (Berlin), Bach und das Symbol. 3. Studie: Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs „Psychologia empirica“	83
<i>Martin Jansen</i> (Magdeburg), Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht	96
<i>Ludwig Bach</i> (Kassel), Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Beitrag „Ein hessischer Bach-Stamm“ von Hugo Lämmerhirt im Bach-Jahrbuch 1936	118
<i>Heinrich Miesner</i> (Hannover), Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs	132
Tafeln (zum Beitrag von Friedrich Smend):	
Tafel I. 1. und 2. Titelblatt des Autographs	2/3
Tafel II. 3. und 4. Titelblatt des Autographs	2/3
Tafel III. „Patrem omnipotentem“, Takt 47–52	8/9
Tafel IV. „Et in unum“. Duo Voces Articuli 2. In der Mitte: Takt 67/68	8/9
Tafel V. „Expecto“, Takt 21–30	22/25
Tafel VI. „Expecto“, Vokalsatz, Takt 65–74	36/37
Bildbeigaben:	
Joh. Wilh. Ludwig Hertel	}
Friedrich Heinrich, Markgraf v. Brandenburg-Schwedt	
Carl, Markgraf v. Brandenburg-Schwedt	
	136/137

## 35. Jahrgang 1938

<i>Heinrich Husmann</i> (Leipzig), Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung	1
<i>Arnold Schering</i> (Berlin), Bachs Musik für den Leipziger Universitäts-gottesdienst 1723–1725	62
<i>Friedrich Schnapp</i> (Berlin), Das Notenrätsel des Bach-Pokals und seine Deutung	87
<i>Karl Fischer</i> (Nürnberg), Das Freundschaftsbuch des Apothekers Friedrich Thomas Bach. Eine Quelle zur Geschichte der Musikerfamilie Bach	95
<i>Heinrich Miesner</i> (Hannover), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnis von 1790	103
Bildbeigabe:	
Johann Sebastian Bach-Büste von Hans Haffenrichter	vor 1

## 36. Jahrgang 1939

Albert Odermann †	
<i>Arnold Schering</i> (Berlin), Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion	1
<i>Hermann Keller</i> (Stuttgart), Die Sequenz bei Bach	33
<i>Paul Mies</i> (Köln), Zur Frage des Mathematischen bei J. S. Bach	43
<i>Joh. Nep. David</i> (Leipzig), Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst	50
<i>Fritz Hamann</i> (Greiffenberg), J. Chr. Altnickol in Greiffenberg (Schlesien)	62
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Das Bach-Haus zu Eisenach	66
<i>Heinrich Miesner</i> (Hannover), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung)	81
Bildbeigaben:	
Amtliches Schreiben Joh. Christoph Bachs	vor 1
Glashumpen mit Zinndeckel und Insignien des Johann Ernst Bach	vor 81

## 37. Jahrgang 1940–1948

Arnold Schering †	1
<i>Friedrich Smend</i> (Berlin), Bachs Markus-Passion	
<i>Bernhard Martin</i> (Bottrop), Zwei Durchformungsmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach und Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raume auf die Durchformung einer Fuge	36
<i>Hellmuth Christian Wolff</i> (Leipzig), Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach	83
<i>Ernst Toch</i> (Pacific Palisades, California), Unklarheiten im Schriftbild der cis-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“	122
<i>Wolfgang Schmieder</i> (Frankfurt a. M.), Johann Sebastian Bach als Briefschreiber	126
<i>Gerhard Saupe</i> (†), Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels	134
<i>Hans Löffler</i> (Dobitschen), Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, zwei Schüler Johann Sebastian Bachs	136
<i>Fritz Hamann</i> (Greiffenberg), Siegismund Freudenberg, Dokumente um einen schlesischen Schüler Sebastian Bachs	149
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Das Bach-Haus zu Eisenach	152
<i>Heinrich Miesner</i> (†), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung und Schluß)	161
Tafeln (zu Friedrich Smend, Bachs Markus-Passion)	4/5
I. Textprobe aus Picanders Dichtung	
II. Takt 44–47 aus Bachs Arie „Widerstehe doch der Sünde“ nach der Handschrift von Joh. Gottfr. Walther	20/21

## 38. Jahrgang 1949–1950

Karl Straube †	
<i>Hans Joachim Moser</i> (Berlin-Charlottenburg), Johann Sebastian Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele	1
<i>Walter Serauky</i> (Halle/Saale), Die neuzeitliche Bachforschung und Hans Kayzers Harmonik	7
<i>Walter Blankenburg</i> (Schlüchtern), Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung	24
<i>Klaus Ehrlich</i> (Halle/Saale), Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Johann Sebastian Bach	40
<i>Wilhelm Weismann</i> (Leipzig), Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung	57
<i>Hans Hering</i> (Düsseldorf), Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik	65
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zu den verschollenen Passionen Bachs	81
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Zur Aufführungspraxis der Kantate 152	100
<i>Hans Löffler</i> (Dobitschen), Ein unbekannter Schüler Seb. Bachs	104
<i>Hans Löffler</i> (Dobitschen), „Bache“ bei Seb. Bach	106

## 39. Jahrgang 1951–1952

<i>Christhard Mahrenholz</i> (Hannover), Gedenkrede anlässlich der Feier des 200. Todestages Joh. Seb. Bachs und der damit verbundenen Fertigstellung der neuen Bachgruft	5
<i>Wilibald Gurlitt</i> (Freiburg i. Br.), Das historische Klangbild im Werke Joh. Seb. Bachs	16
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten	30
<i>Werner Tell</i> (Magdeburg), Die Hemiolen bei Bach	47
<i>Hans Nissen</i> (Flensburg), Der Sinn des „Wohltemperierten Klaviers II. Teil“	54
<i>Fritz Müller</i> (Dresden), Schuf Joh. Seb. Bach die Kunst der Fuge aus tiefer Not?	81
<i>Walther Krüger</i> (Scharbeutz), Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist	86
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs	103

## 40. Jahrgang 1953

<i>Hans Löffler</i> (Dobitschen), Die Schüler Joh. Seb. Bachs	5
<i>Christoph Schubart</i> (Weimar), Anna Magdalena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren	29
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037	51
<i>Hans Hering</i> (Düsseldorf), J. S. Bachs Klaviertokkaten	81
<i>Walther Vetter</i> (Berlin), Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre	97
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Die Spender des Bach-Pokals	108
<i>Wolfgang Schmieder</i> (Frankfurt), Das Bachschrifttum 1945–1952	119

## 41. Jahrgang 1954

Theodor Biebrich †	5
Winfried Schrammek (Jena), Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach	7
Walter Serauky (Leipzig), Die „Johannes-Passion“ von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild	29
Carl Dahlhaus (Göttingen), Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers	40
Reinhold Jauernig (Weimar), Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21)	46
Hermann Keller (Stuttgart), Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs	50
Klaus Speer (Columbia, Missouri), Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs	66
Alfred Dürr (Göttingen), Neues über die Möllersche Handschrift	75
Rudolf Stephan (Göttingen), Über das Ende der Generalbaßpraxis	80
Christoph Schubart (Weimar), Johann Sebastian Bachs Wohnung in Köthen	89
Conrad Freyse (Eisenach), Der Nachlaß des Bach-Genealogen Hugo Lämmerhirt	94

## 42. Jahrgang 1955

Günther Ramin †	5
Karl Anton (Weinheim) †, Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung.	7
Carl Dahlhaus (Göttingen), Bachs konzertante Fugen	45
Rolf van Leyden (Davos), Die Violinsonate BWV 1024	73
Conrad Freyse (Eisenach), Wieviel Geschwister hatte J. S. Bach?	103
Friedrich Smend (Berlin), Der Pokal im Eisenacher Bach-Museum	108

## 43. Jahrgang 1956

Bernhard Paumgartner (Salzburg), Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik	5
Heinrich Besseler (Leipzig), Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg	18
Conrad Freyse (Eisenach), Johann Christoph Bach (1642–1703)	36
Helmut Zeraschi (Leipzig), Bach und der Okulist Taylor	52
Heinrich Besseler (Leipzig), Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740	66
Carl Dahlhaus (Göttingen), Versuch über Bachs Harmonik	73
Alfred Dürr (Göttingen), Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke	93
Johannes Krey (Jena), Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen	105
Werner Neumann (Leipzig), Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs	112
Ulrich Siegele (Tübingen), Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024	124
Günther Kraft (Weimar), Zur Entstehungsgeschichte des „Hochzeitsquodlibets“ (BWV 524)	140

<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zur Echtheit der Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (BWV 189)	155
<i>Gunter Hempel</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold	156
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Noch einmal: Der Bach-Pokal	162

## 44. Jahrgang 1957

<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs	5
<i>Ernst König</i> (Köthen), Neuerkenntnisse zu J. S. Bachs Köthener Zeit	163
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Fünfzig Jahre Bachhaus	168

## 45. Jahrgang 1958

<i>Hermann Melchert</i> (Bad Homburg v. d. H.), Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs	5
<i>Peter Benary</i> (St. Gallen), Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach	84
<i>Hans Hering</i> (Düsseldorf), Bachs Klavierübertragungen	94
<i>Karl-Heinz Köhler</i> (Berlin), Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatem Cembalo	114
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Sebastians Gesangbuch	123
<i>Wolfgang Schmieder</i> (Frankfurt a. M.), Das Bachschrifttum 1953–1957	127

## 46. Jahrgang 1959

<i>Hans-Martin Pleßke</i> (Leipzig), Bach in der deutschen Dichtung	5
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach	52
<i>Carl Dahlhaus</i> (Göttingen), Zur Geschichte der Permutationsfuge	95
<i>Peter Benary</i> (St. Gallen), Zum periodischen Prinzip bei Johann Sebastian Bach	111
<i>Johannes Jahn</i> (Leipzig), Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann	124
<i>Heinrich Bessler</i> (Leipzig), Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs	130
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Das Porträt Ambrosius Bachs	149
<i>Wolfgang Lidke</i> (Weimar), Die Weimarer Bachtradition des 18. Jahrhunderts	156
<i>Ernst König</i> (Köthen), Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen	160
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs	168

## 47. Jahrgang 1960

<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Das „Bachische Collegium Musicum“	5
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs	28

<i>Bernhard Stockmann</i> (Berlin), Über das Dissonanzverständnis Bachs	43
<i>Zdeněk Culka</i> (Prag), War Matthias Sojka wirklich Schüler Joh. Seb. Bachs?	60
<i>Herfried Homburg</i> (Kassel), Louis Spohr und die Bach-Renaissance	65
<i>Friedrich Wilhelm Riedel</i> (Kassel), Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke	83

## 48. Jahrgang 1961

<i>William H. Scheide</i> (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach (II. Teil)	5
<i>Konrad Ameln</i> (Lüdenscheid), Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von J. S. Bach (BWV 225)	25
<i>Emil Platen</i> (Bonn), Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs	35
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs	52
<i>Karol Hlawiczka</i> (Cieszyn, Polen), Zur Polonaise g-Moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach	58
<i>Friedrich Ernst</i> (Berlin), Bach und das Pianoforte	61
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten	79

## 49. Jahrgang 1962

<i>William H. Scheide</i> (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach. Ihre Geschichte und ihr Einfluß auf J. S. Bachs eigene Werke (Schluß)	5
<i>Ulrich Siegele</i> (Tübingen), Bemerkungen zu Bachs Motetten	33
<i>Carl Dahlhaus</i> (Kiel), Bach und der „lineare Kontrapunkt“	58
<i>Peter Benary</i> (Luzern), Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach	80
<i>Erwin R. Jacobi</i> (Zürich), Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach	88
<i>Gustav Fock</i> (Hamburg-Blankenese), Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel	97

## 50. Jahrgang 1963–1964

<i>Conrad Freyse</i> †	5
<i>Christhard Mahrenholz</i> (Hannover), Begleitwort zum 50. Jahrgang des Bach-Jahrbuches	7
<i>Hans-Martin Pleßke</i> (Leipzig), Bach in der deutschen Dichtung (II.)	9
<i>Wladimir Rabey</i> (Moskau), Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001–1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker	23
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion	47
<i>Ernst König</i> (Köthen), Zu J. S. Bachs Wirken in Köthen	53

<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach Söhne	61
Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1–50 des Bach-Jahrbuches (1904 bis 1963–1964)	70

## 51. Jahrgang 1965

<i>Joachim-Hermann Scharf</i> (Halle), Hermann Welckers Bedeutung für die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs	5
<i>John W. Grubbs</i> (Los Angeles, California, USA), Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts	10
<i>Erwin R. Jacobi</i> (Zürich), Johann Christoph Ritter (1715 bis 1767), ein unbekannter Schüler J. S. Bachs und seine Abschrift (etwa 1740) der „Clavier-Übung“ I/II	43
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens	63
<i>Detlef Gojowy</i> (Hildesheim), Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion	86
<i>Helene Werthemann</i> (Basel), Zum Text der Bach-Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“	135
<i>Robert L. Marshall</i> (Princeton, New Jersey, USA), Zur Vollständigkeit der Arie „Mein Jesus soll mein alles sein“ aus Kantate BWV 75	144

## 52. Jahrgang 1966

<i>Friedrich Smend</i> (Berlin), Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs	5
<i>Ernst Arfken</i> (Göttingen), Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins	41
<i>Roger Bullivant</i> (Sheffield), Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten	59
<i>Karl Trötzmüller</i> (Wien), Über einen „Fehler“ in der Matthäus-Passion	69
<i>Erhard Franke</i> (Leipzig), Themenmodelle in Bachs Klaviersuiten	72
<i>Karol Hlawiczka</i> (Cieszyn, Polen), Die Herkunft der Polonaise-Melodie aus der Ouvertüre h-Moll (BWV 1067)	99
<i>Karl Tittel</i> (Herborn), Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben? Ein Versuch zur Lösung von Autorschaftsproblemen	102
<i>Peter Thalheimer</i> (Stuttgart), Der Flauto piccolo bei Johann Sebastian Bach	138

## 53. Jahrgang 1967

<i>Fritz Wiegand</i> (Erfurt), Die mütterlichen Verwandten Johann Sebastian Bachs in Erfurt – Ergänzungen und Berichtigungen zur Bachforschung	5
<i>Ernest Zavarský</i> (Bratislava), Zur angeblichen Preßburger Herkunft der Familie Bach	21
<i>Friedrich Neumann</i> (Salzburg), Typische Stufengänge im Bachschen Suitensatz	28

<i>Martin Geck</i> (München), Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“	57
<i>Christoph Wolff</i> (Erlangen), Der Terminus „Ricercar“ in Bachs Musikalischem Opfer	70
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen	82
<i>Diethard Hellmann</i> (Mainz), Eine Kuhnau-Bearbeitung Joh. Seb. Bachs?	93
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft	100
<i>Erhard Franke</i> (Leipzig), Das Bachschrifttum 1958–1962	121

## 54. Jahrgang 1968

<i>Nathan Notowicz</i> †	7
<i>Ferdinand Zander</i> (Bonn), Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung	9
<i>Konrad Brandt</i> (Halle a. S.), Fragen zur Fagottbesetzung in den kirchenmusikalischen Werken Johann Sebastian Bachs	65
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner	80
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung	89
Verzeichnis der seit Erscheinen der ersten Bach-Gesamtausgabe verschollenen Originalhandschriften Bachscher Werke	101
Gesangbucharchiv der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers in der Kirchenmusikschule Hannover	104

## 55. Jahrgang 1969

<i>Hans Eppstein</i> (Stocksund), Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen	5
<i>Franz-Peter Constantini</i> (Wien), Zur Typusgeschichte von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier	31
<i>Christoph Albrecht</i> (Dresden), J. S. Bachs „Clavier Übung. Dritter Theil“. Versuch einer Deutung	46
<i>Isolde Ahlgrimm</i> (Wien), Cornelius Heinrich Dretzel, der Autor des J. S. Bach zugeschriebenen Klavierwerkes BWV 897	67
<i>Erwin R. Jacobi</i> (Zürich), „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“ – Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms (15. Februar 1859)	78

## 56. Jahrgang 1970

<i>Elisabeth Noack</i> (Darmstadt), Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs	7
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bose	19
<i>Peter Krause</i> (Halle), Ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs	32
<i>Hermann Schmalfuß</i> (Bad Berka), Johann Sebastian Bachs „Actus tragicus“ (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte	36



<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas	44
<i>Detlef Gojowy</i> (Hildesheim), Wie entstand Hans Georg Nägelis Bach-Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert	66

## 57. Jahrgang 1971

<i>Yoshitake Kobayashi</i> (Tokio, Japan), Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs – Choral: Aus der Tiefen	5
<i>Siegmond Helms</i> (Göttingen), Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach	13
<i>Erwin R. Jacobi</i> (Zürich), Nochmals: „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“. Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im BJ 1969	82
<i>James T. Igoe</i> (Chapel Hill, North Carolina), Bachs Bearbeitungen für Cembalo solo. Eine Zusammenfassung	91
<i>Werner J. Fries</i> (Indiana, Pennsylvania), Bachs Doppelschlag	98
<i>Siegfried Orth</i> (Erfurt), Zu den Erfurter Jahren Johann Bernhard Bachs (1676–1749)	106
Anhang:	
Vorstand, Verwaltungsrat und Direktorium der Neuen Bachgesellschaft. Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig	112

## 58. Jahrgang 1972

<i>Hartmut Braun</i> (Freiburg i. Br.), Eine Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung, dargestellt an der Entlehnung eines Corellischen Fugenthemas durch J. S. Bach	5
<i>Hans Eppstein</i> (Stocksund, Schweden), Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß	12
<i>Detlef Gojowy</i> (Bonn), Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit. Zur Frage des „Detempore“ bei Chorälen in Bachs Kantaten	24
<i>Ulrich Meyer</i> (Kästorf), Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen (BWV 651–667)	61
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“ BWV 30a und 212	76
<i>Joachim-Hermann Scharf</i> (Halle), Die historische Röntgenaufnahme zur Kontrolle der Rekonstruktion des Antlitzes Johann Sebastian Bachs	91
<i>Peter Schmiedel</i> (Leipzig), Zum Gebrauch des Cembalos und des Klaviers bei der heutigen Interpretation Bachscher Werke	95
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs	104
<i>Siegfried Vogelsänger</i> (Soest), Zur Herkunft der kontrapunktischen Motive in J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ (BWV 599–644)	118

## 59. Jahrgang 1973

<i>Wolf Hobohm</i> (Magdeburg), Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“	5
--	---

<i>Christoph Wolff</i> (New York), Überlegungen zum „Thema Regium“	33
<i>Rudolf Stephan</i> (Berlin-Dahlem), J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus	39
<i>Reinhard Gerlach</i> (Göttingen), Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten J. S. Bachs und ihre Bedingungen	53
<i>Max Rostal</i> (Bern), Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs	72
<i>Siegfried Orth</i> (Erfurt), Johann Bach, der Stammvater der Erfurter Bache	79
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Vier unbekannte Quittungen J. S. Bachs und ein Briefauszug Jacob von Stählins	88
<i>Rosemarie Nestle</i> (Leipzig), Das Bachschrifttum 1963–1967	91

## 60. Jahrgang 1974

<i>Friedhelm Krummacher</i> (Erlangen), Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten	5
<i>Hans Hering</i> (Düsseldorf), Spielerische Elemente in J. S. Bachs Klaviermusik	44
<i>Henning Siedentopf</i> (Tübingen), Tonartliche Verwandtschaften im Klavierwerk J. S. Bachs	70
<i>Ulrich Meyer</i> (Kästorf), Zur Einordnung von J. S. Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen	75
<i>Gerhard Herz</i> (Louisville, Ky.), Der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ der h-Moll-Messe J. S. Bachs	90
<i>Ernest May</i> (Amherst, Mass.), Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzeln überlieferte Orgelchoräle	98
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Wie entstand die Bach-Sammlung Mempel-Preller?	104
<i>Klaus Häfner</i> (Karlsruhe), Ein bisher nicht beachteter Nachweis zweier Konzerte J. S. Bachs	123
Berichte	
<i>Ilse Domizlaff</i> (Eisenach), Rekonstruktion und Neugestaltung des Bachhauses Eisenach	126
<i>Werner Neumann</i> (Leipzig), Das Leipziger Bosehaus als Bach-Gedenkstätte	131
Anhang	
Fremdsprachige Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	132

## 61. Jahrgang 1975

<i>Hartwig Eichberg</i> (Köln), Unehliches unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken	7
<i>Emil Platen</i> (Bonn), Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs	50
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts	63
<i>Klaus Häfner</i> (Karlsruhe), Der Picander-Jahrgang	70

<i>Winfried Schrammek</i> (Leipzig), Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen der Matthäus-Passion	114
<i>Robin A. Leaver</i> (Reading), Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek	124
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein „Drama per Musica“ als Kirchenmusik. Zu Wilhelm Friedemann Bachs Aufführungen der Huldigungskantate BWV 205a	133
<i>Erwin R. Jacobi</i> (Zürich), Zur Entstehung des Bach-Buches von Albert Schweitzer, auf Grund unveröffentlichter Briefe	141
Anhang	
Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	162
Neue Bachgesellschaft e.V., Internationale Vereinigung	
Mitglieder der leitenden Organe	173

## 62. Jahrgang 1976

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

## 63. Jahrgang 1977

<i>Walter Blankenburg</i> (Schlüchtern), Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs	7
<i>André Burguète</i> (Leipzig), Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht	26
<i>Klaus Häfner</i> (Karlsruhe), Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll-Messe	55
<i>Andreas Glöckner</i> (Halle/Saale), Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken	75
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Bachs Handexemplar der Schüler-Choräle	120
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Zur Rückkehr einiger autographischer Kantatenfragmente in die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin	130
<i>Wolf Hobohm</i> (Magdeburg), Ein unbekanntes Gutachten Johann Sebastian Bachs	135

<i>Wolfgang Budday</i> (Korntal), Musikalische Figuren als satztechnische Freiheiten in Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“	139
Anhang	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	160

## 64. Jahrgang 1978

<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs	7
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Das Stück in Goldpapier“ – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts	19
<i>Yoshitake Kobayashi</i> (Göttingen), Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen.	43
<i>Dietrich Kilian</i> (Göttingen), Über einige neue Aspekte zur Quellenüberlieferung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs	61
<i>Reinhold Krause</i> (Auma), Noch ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs	73
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23	78
<i>Georg von Dadelsen</i> (Tübingen), Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation	95
<i>Paul Brainard</i> (Waltham, MA), Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs	113
<i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge, MA), Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs	140
<i>Gerhard Herz</i> (Louisville, KY), Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen	148
<i>Elke Axmacher</i> (Berlin-West), Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion	181
<i>Carl Dahlhaus</i> (Berlin-West), Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung	192
<i>Karl Heller</i> (Rostock), Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bach-Sammlers und -Editors	211
<i>Robert L. Marshall</i> (Chicago), Anmerkung zur späteren Geschichte der alten Bach-Ausgabe: ein kleines bibliographisches Rätsel	229
<i>Rudolf Stephan</i> (Berlin-West), Zum Thema „Schönberg und Bach“	232
<i>Arthur Mendel</i> (Princeton, NJ), Persönliches zur Geschichte der jüngeren Bach-Forschung	245
Anhang	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	251

## 65. Jahrgang 1979

<i>Herbert Stiehl</i> (Leipzig), Taufzettel für Bachs Kinder – ein Dokumentenfund	7
<i>Ralph Leavis</i> (Oxford), Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-Moll	19

<i>Werner Breig</i> (Wuppertal), Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-Moll (BWV 1059)	29
<i>Günther Wagner</i> (Berlin-West), Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen	37
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein „Dresdner Menuett“ im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs	45
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Textkritische Bemerkungen zum Originaldruck der Bachschen Partiten	65
<i>Wolfgang Wiemer</i> (Aichschieß über Eblingen), Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge	75
<i>Herbert Zimpel</i> (Köthen), Der Streit zwischen Reformierten und Lutheranern in Köthen während Bachs Amtszeit	97
<i>Thomas Wilhelmi</i> (Riehen b. Basel), Bachs Bibliothek. Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß	107
Anhang	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	131
Neue Bachgesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, Mitglieder der leitenden Organe	141

## 66. Jahrgang 1980

<i>Christhard Mahrenholz</i> †	6
<i>Friedrich Smend</i> †	7
<i>Gregory G. Butler</i> (Vancouver, B.C.), Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken	9
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein apokryphes Händel-Concerto in Joh. Seb. Bachs Handschrift?	27
<i>Z. Philip Ambrose</i> (Burlington, Vermont), „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ und die antike Redekunst	35
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, N. J.), Bach und der Picander-Jahrgang – Eine Erwiderung	47
<i>Jörgen Jersild</i> (Kopenhagen), Die Harmonik J. S. Bachs – eine funktionsanalytische Studie	53
<i>Hilmar Körner</i> (Berlin), Zur sogenannten „Bach-Brille“	83
<i>Rosemarie Nestle</i> (Leipzig), Das Bachschrifttum 1973–1977	87
Anhang	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	153

## 67. Jahrgang 1981

<i>Franz Xaver Dressler</i> †	6
<i>Helmut K. Krausse</i> (Kingston, Ontario), Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs	7
<i>Alois Plichta</i> (Brno), Johann Sebastian Bach und Johann Adam Graf von Questenberg	23
Nachwort von <i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA)	28

<i>Günther Hoppe</i> (Köthen), Bachs Abendmahlsgebrauch in seiner Köthener Zeit	31
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735	43
<i>Hans Eppstein</i> (Stocksund), Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten	77
<i>George B. Stauffer</i> (New York, NY), Über Bachs Orgelregistrierpraxis	91
<i>Ulrich Prinz</i> (Eßlingen), Zur Bezeichnung „Bassono“ und „Fagotto“ bei J. S. Bach	107
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Sebastian Bachs Choral-Buch“ in Rochester, NY?	123
Anhang	
Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	131

## 68. Jahrgang 1982

Erhard Mauersberger †	6
<i>Martin Zenck</i> (Berlin-West), Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800	7
<i>Günther Wagner</i> (Berlin-West), J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung	33
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt	51
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, N. J.), „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung	81
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Die Leipziger Neukirchenmusik und das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21	97
<i>Werner Breig</i> (Wuppertal), Bachs „Kunst der Fuge“: Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter	103
<i>Harald Schieckel</i> (Oldenburg), Johann Sebastian Bachs Auflösung eines Kanons von Teodoro Riccio	125
Nachbemerkung von <i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig)	128
<i>Peter Williams</i> (Edinburgh), J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?	131
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein dubioses „Menuetto con Trio di J. S. Bach“	143
Kleine Beiträge	
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?	151
*** Bachs Nachfolger im Thomaskantorat als kurfürstlich-sächsischer „Cammer-Compositeur“	153
<i>Wolf Hohohm</i> (Magdeburg), Die Quelle einer Bach-Anekdote	154
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Zur Überlieferung einiger Bach-Porträts	154

## Besprechungen

- Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, Kassel 1981 (*Alfred Dürr*, Göttingen) 157
- Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Kassel 1979 (*Ingeborg Allihn*, Berlin) 161
- Peter Williams, The Organ Music of J. S. Bach, Vol. I/II, Cambridge 1980 (*Ernest May*, Amherst, MA) 166
- George B. Stauffer, The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach, Ann Arbor, Mich. 1980 (*Peter Williams*, Edinburgh) 169
- Anhang
- Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch) 173

## 69. Jahrgang 1983

- Ulrich Siegele* (Tübingen), Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit 7
- Gerd Wachowski* (Rothenburg ob der Tauber), Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität 51
- Hans-Joachim Schulze* (Leipzig), „150 Stück von den Bachischen Erben“. Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs 81
- Felix Friedrich* (Altenburg), Johann Sebastian Bach und die Trost-Orgel zu Altenburg. Bemerkungen zur Problematik der „Bach-Orgel“ 101
- William H. Scheide* (Princeton, N. J.), Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in Picanders Kantatenjahrgangs-Vorbemerkung und im Werkverzeichnis des Nekrologs auf Johann Sebastian Bach 109
- Kleine Beiträge
- Klaus Hofmann* (Göttingen), Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs 115
- Hans-Joachim Schulze* (Leipzig), Zur Aufführungsgeschichte von Bachs Johannes-Passion 118
- Hans-Joachim Schulze* (Leipzig), Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes? 119
- Besprechungen
- Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperirte Clavier II. Facsimile of the autograph manuscript, London 1980 (*Christoph Wolff*, Cambridge, MA) 123
- The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition Hamburg 1790, New York, London 1981 (*Hans-Joachim Schulze*, Leipzig) 125
- Walter Kolneder, Lübbes Bach-Lexikon, Bergisch Gladbach 1982 (*Georg von Dadelsen*, Tübingen) 127
- Friedemann Otterbach, Johann Sebastian Bach – Leben und Werk, Stuttgart 1982 (*Hans-Joachim Schulze*, Leipzig) 129
- Anhang
- Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch) 133

## 70. Jahrgang 1984

<i>Ulrich Siegele</i> (Tübingen), Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit (Fortsetzung)	7
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik	45
<i>Christine Fröde</i> (Leipzig), Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749	53
<i>Thomas G. MacCracken</i> (Chicago, Ill.), Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi	59
<i>Peter Damm</i> (Dresden), Zur Ausführung des „Corne da Caccia“ im Quoniam der Missa h-Moll von J. S. Bach	91
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761 bis 1769	107
<i>Conrad Bund</i> (Frankfurt am Main), Johann Ludwig Bach und die Frankfurter Kapellmusik in der Zeit Georg Philipp Telemanns	117
<i>Rosemarie Nestle</i> (Leipzig), Das Bachschriftum 1978–1980	131
Kleiner Beitrag	
Zum „Bachischen Collegium Musicum“ (S. Jost Casper, Jena)	175
Besprechungen	
Hans-Günter Ottenberg, Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1982 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	177
Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek. Bd. I. J. S. Bach und seine Söhne. Bearb. von Thomas Leibnitz, Tutzing 1982 ( <i>Christoph Wolff</i> , Cambridge, MA)	178
Rachel W. Wade, The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach, Ann Arbor, Mich. 1981 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	181
Anhang	
Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	185

## 71. Jahrgang 1985

<i>Martin Petzoldt</i> (Leipzig), „Ut probus & doctus reddar.“ Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg	7
<i>Claus Oefner</i> (Eisenach), Eisenach zur Zeit des jungen Bach	43
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Christoph Bach (1671 bis 1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer	55
<i>Grigorij Ja. Pantijelew</i> (Moskau), Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erdmann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund	83
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerkes	99
<i>Friedhelm Krummacher</i> (Kiel), Bach und die norddeutsche Orgeltoccata: Fragen und Überlegungen	119



<i>Hans Größ</i> (Leipzig), Über die Tradition des Cantus-firmus-Kanons. Eine Ergänzung zum Thema: Bach und das Mittelalter	135
<i>Winfried Schrammek</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs Stellung zu Orgelpedalregistern im 32-Fuß-Ton	147
Kleine Beiträge	
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31	155
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs	159
<i>Eva-Maria Ranft</i> (Leipzig), Ein unbekannter Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Gotha?	165
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“, BWV Anh. 9. Notizen zum Textdruck und zum Textdichter	166
Besprechungen	
Johann Sebastian Bach, Missa h-Moll BWV 232 <sup>1</sup> . Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1983 ( <i>Alfred Dürr</i> , Göttingen)	169
Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983. Herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983 ( <i>Karl Heller</i> , Rostock)	174
Hans Raupach, Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach. Bericht und Dokumente, München 1983 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	180
Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke, beschrieben von Ortrun Landmann, Dresden 1983 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	185
Anhang	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	188

## 72. Jahrgang 1986

<i>Helmut K. Krausse</i> (Kingston, Ontario), Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs	7
<i>Ulrich Siegele</i> (Tübingen), Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit (Schluß)	33
<i>Christian Ahrens</i> (Bochum), Joh. Seb. Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740	69
<i>Hans Wolfgang Theobald</i> (Würzburg), Zur Geschichte der 1746 von Johann Sebastian Bach geprüften Johann-Scheibe-Orgel in Zschortau bei Leipzig	81
<i>Walter Salmen</i> (Innsbruck), Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts	91
Kleine Beiträge	
<i>Robert Hill</i> (Köln), Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“	105
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Ein süddeutsches Bach-Dokument aus dem Jahre 1751	109
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Ein weiteres süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert	113

<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119	117
<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Noch einmal: Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang?	121
<i>Peter Williams</i> (Edinburgh), Noch einmal: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters?	123
<i>Hans-Günter Ottenberg</i> (Dresden), Zur Frage der Authentizität der Choralbearbeitung „Aus der Tiefe rufe ich“ (BWV 745)	127
<i>Manfred Langer</i> (Halle/Saale), Franz Hauser und die Lukas-Passion BWV 246	131
Besprechungen	
Christoph Wolff, Walter Emery u. a.: The New Grove BACH FAMILY, New York, London 1983 ( <i>Gerhard Herz</i> , Louisville, Ky)	135
Peter Williams, The Organ Music of J. S. Bach. Volume III: A Background, Cambridge, London, New York 1984 ( <i>George B. Stauffer</i> , New York, NY)	140
Nikolaus Harnoncourt, Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart, Salzburg und Wien 1984 ( <i>Alfred Dürr</i> , Bovenden)	143
Anhang	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	149

## 73. Jahrgang 1987

<i>Günther Wagner</i> (Berlin-West), Instrumental – vokal als Problem der Bach-Bewertung im 18. Jahrhundert	7
<i>Wolf Hohohm</i> (Magdeburg), Ein unbekanntes Urteil Johann Matthesons über Joh. Seb. Bach. Anmerkungen zu einem Literatenstreit um 1730	19
<i>Wolfgang Wiemer</i> (Aichschieß über Eßlingen), Ein Bach-Doppelfund: Verschollene Gerber-Abschrift (BWV 914 und 996) und unbekanntes Choral-sammlung Christian Friedrich Penzels	29
<i>H. Peter Ernst</i> (Mühlhausen/Th.), Joh. Seb. Bachs Wirken am ehemaligen Mühlhäuser Augustinerinnenkloster und das Schicksal seiner Wender-Orgel	75
<i>Ulrich Drüner</i> (Stuttgart), Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente	85
<i>Don L. Smithers</i> (West Nyack, NY), Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs	113
<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs	151
<i>Konrad Küster</i> (Tübingen), Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach	159
Kleine Beiträge	
<i>Roswitha Bruggaier</i> (Frankfurt a. M.), Das Urbild von Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660) – eine Komposition mit Viola da gamba?	165

<i>Eva-Maria Ranft</i> (Leipzig), Neues über die Weißenfelser Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs	169
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Zur Frage des Doppelaccompagnements (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit	173
<i>Rainer Kaiser</i> (Freiburg i. B.), Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach im Urteil des „Odenwälder Mozart“	175
Besprechungen	
Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert, Neu- hausen-Stuttgart 1984 ( <i>Martin Petzoldt</i> , Leipzig)	177
Johann Sebastian Bach, Clavier-Übung Teil I-IV. Faksimile-Ausgabe nach Exemplaren der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Christoph Wolff, Leipzig/Dresden 1984 ( <i>Gre- gory G. Butler</i> , Vancouver, B. C.)	183
Hans-Joachim Schulze, Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig/Dresden 1984 ( <i>Georg von Dadelsen</i> , Tübingen)	190
Anhang	
Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	195

## 74. Jahrgang 1988

<i>Yoshitake Kobayashi</i> (Göttingen), Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750	7
<i>Jean-Claude Zehnder</i> (Basel), Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung	73
<i>Walter Hüttel</i> (Glauchau), Schüler und Enkelschüler Johann Sebastian Bachs im ehemaligen schönburgischen Territorium	111
<i>Darrell M. Berg</i> (St. Louis, Mo), Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitun- gen seiner Clavierensonaten	123
<i>Wolfgang Wiemer</i> (Aichschieß), Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c- Moll – ein Lamento auf den Tod des Vaters?	163
Kleine Beiträge	
<i>Ruthann L. Richards</i> (Lancaster, PA), „Ein geschickter Komponist“: Eine Bach-Erwähnung aus dem Jahre 1736	179
<i>George B. Stauffer</i> (New York, NY), Christian Gottlieb Zieglers „Anleitung zur musikalischen Composition“. Ein Bach-Dokument aus der New York Public Library	185
<i>Jean-Marc Baffert</i> (Marly-le-Roi), Vier unbekannte Bach-Erwähnungen in Druckschriften des 18. Jahrhunderts	191
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“	195
<i>Alfred Dürr</i> (Bovenden), Zum Choralchorsatz „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ BWV 127 (Satz 1) und seiner Umarbeitung	205
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), „Wo sind meine Wunderwerke“ – eine ver- schollene Thomasschulkantate Johann Sebastian Bachs?	211

<i>Gregory G. Butler</i> (Vancouver, B.C.), Neues zur Datierung der Goldberg-Variationen	219
<i>Wisso Weiß</i> (Erfurt), Zu Johann Sebastian Bachs Originalnotenhandschriften im Querformat	225
<i>Günther Wagner</i> (Berlin-West), Ein unbekanntes Porträt Johann Sebastian Bachs aus dem 18. Jahrhundert?	231
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Noch einmal: Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes?	235
Besprechungen	
Faksimile-Ausgaben:	
(1) Johann Sebastian Bach, Messe A-Dur BWV 234 (Autographe Partitur und Continuo-Stimme). Einführung von Oswald Bill und Klaus Häfner. Wiesbaden 1985; (2) Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243. Autograph. Herausgegeben von Hans-Joachim Schulze. Leipzig 1985; (3) Johann Sebastian Bach, Cantata Autographs in American Collections, ed. Robert L. Marshall. New York, London 1985; (4) Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens, eingeleitet und erläutert von Alfred Dürr. Wiesbaden 1984 ( <i>Christoph Wolff</i> , Cambridge, MA)	237
Aufsatzsammlungen:	
(1) Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays, edited by Peter Williams, Cambridge etc. 1985; (2) J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music, and Performance Practices. Edited by George Stauffer and Ernest May, Bloomington 1986; (3) Early Music. J. S. Bach Tercentenary Issue. Advisory Editor Christoph Wolff, London 1985; (4) Johann Sebastian Bachs Traditionsraum. Herausgegeben von Reinhard Szeskus und Jürgen Asmus, Leipzig 1986 (Bach-Studien. 9.), ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	240
Anhang	
Resümées der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	244

## 75. Jahrgang 1989

<i>Karl Heller</i> (Rostock), Norddeutsche Musikkultur als Traditionsraum des jungen Bach	7
<i>Paul Walker</i> (Charlottesville, Virginia), Die Entstehung der Permutationsfuge	21
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Johann Sebastian Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51. Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung	43
<i>Ludmilla A. Fedorowskaja</i> (Leningrad), Ein Bach-Autograph als Geschenk einer polnischen Pianistin	55
<i>Konrad Küster</i> (Tübingen), Die Frankfurter und Leipziger Überlieferung der Kantaten Johann Ludwig Bachs	65
<i>Rosemarie Nestle</i> (Leipzig), Das Bachschrifttum 1981 bis 1985	107
Kleine Beiträge	
<i>Daniel R. Melamed</i> (Cambridge/MA), Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek	191

<i>Philippe Vendrix</i> (Lüttich), Zum Lamento aus J. S. Bachs Capriccio BWV 992 und seinen Vorläufern	197
<i>Ernst Koch</i> (Leipzig), Tröstendes Echo. Zur theologischen Deutung der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach	203
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), „Die Bachen stammen aus Ungarn her“. Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs aus dem Jahre 1728	213
<i>Eike Rauchfuß</i> und <i>Thomas Vieth</i> (Berlin), Betrachtungen über einen möglichen Zusammenhang zwischen Augenoperationen und Todesursache bei Johann Sebastian Bach	221
<i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge/MA), Ein Dokument zum Doppelaccompaniment im 18. Jahrhundert?	227
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Wunschenken und Wirklichkeit. Nochmals zur Frage des Doppelaccompaniments in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit	231
Besprechungen	
(1) Christoph Albrecht, Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger, Berlin 1981; (2) Laurence Dreyfus, Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works, Cambridge/MA 1987; (3) Quentin Faulkner, J. S. Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction, St. Louis/Mo 1984; (4) Josef Rainerius Fuchs, Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach, Neuhausen-Stuttgart 1985; (5) Karl Hochreither, Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs, Kassel 1983; (6) Hans Klotz, Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Bedeutung der Zeichen und Möglichkeiten der Ausführung, Kassel 1984; (7) Helmuth Rilling, Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe. 2. veränderte und erweiterte Auflage, Neuhausen-Stuttgart 1986 ( <i>Christoph Wolff</i> , Cambridge/MA)	235
Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, herausgegeben von Ernst Suchalla, Tutzing 1985 ( <i>Stephen L. Clark</i> , Saratoga Springs/NY)	240
Anhang	
Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch)	251

## 76. Jahrgang 1990

<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209	7
<i>Ludmilla A. Fedorowskaja</i> (Leningrad), Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen	27
<i>Don L. Smithers</i> (West Nyack/NY), Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken	37

- Detlev Kranemann* (Wuppertal), Johann Sebastian Bachs Krankheit und Todesursache – Versuch einer Deutung 53
- Kleine Beiträge
- Andreas Glöckner* (Leipzig), Fasch-Ouvertüren aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek? 65
- Helga Brück* (Erfurt), Die Brüder Johann, Christoph und Heinrich Bach und die „Erfurthische musicalische Compagnie“ 71
- Pamela L. Poulin* (Cortland/NY), Noch eine Mozart-Bach-Verbindung 79
- Besprechungen
- Martin Petzoldt, Joachim Petri, Johann Sebastian Bach. Ehre sei dir Gott gesungen. Bilder und Texte zu Bachs Leben als Christ und seinem Wirken für die Kirche, Berlin und Göttingen 1988 (*Ingeborg Allihn*, Berlin) 81
- Alfred Dürr, Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Kassel etc. 1988; Alfred Dürr, Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung, Kassel etc. und München 1988 (*Hans-Joachim Schulze*, Leipzig) 84
- Martin Zenck, Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“, Stuttgart 1986 (*Christoph Wolff*, Cambridge/MA) 90
- Klaus Häfner, Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke, Laaber 1987 (*Hans-Joachim Schulze*, Leipzig) 92
- Wolfgang Horn, Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720 bis 1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire, Kassel etc. und Stuttgart 1987 (*Christoph Wolff*, Cambridge/MA) 95
- C. P. E. Bach Studies, edited by Stephen L. Clark, Oxford 1988 (*Hans-Günter Ottenberg*, Dresden) 97
- Wolfgang Horn, Carl Philipp Emanuel Bach, Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen, Hamburg 1988 (*Ingeborg Allihn*, Berlin) 100

## 77. Jahrgang 1991

- Hans Joachim Kreutzer* (Regensburg), Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung 7
- Jean-Claude Zehnder* (Basel), Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform 33
- Ulrich Leisinger* (Freiburg i. Br.), Die „Bachsche Auction“ von 1789 97
- Kirsten Beißwenger* (Göttingen), Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik 127
- Eva Badura-Skoda* (Wien), Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“? 159
- Kleine Beiträge
- Peter Wollny* (Cambridge/MA), Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba“ 173

<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/PA	177
<i>Christine Fröde</i> (Leipzig), Zur Entstehung der Kantate „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193)	183
<i>Konrad Küster</i> (Grafenhausen), Bach als Mitarbeiter am „Walther-Lexikon“?	187
<i>Dieter Martin</i> (Frankfurt a. M.), Vom „unsterblichen Leipziger“ zum „vortrefflichen Berlinischen Bach“. Ein unbekanntes Dokument: J. S. Bach und C. Ph. E. Bach als Exempla in einer Kritik F. Nicolais an J. J. Bodmer	193
<i>Helga Brück</i> (Erfurt), Die Andislebener Bache	199
Besprechungen	
Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs, von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Bd. I: Vokalwerke Teil 1–4. Leipzig und Frankfurt am Main: Peters 1986–1989. 1724 S. ( <i>Robert L. Marshall</i> , West Newton/MA)	207
E. Eugene Helm, Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach, New Haven: Yale University Press 1989 ( <i>Peter Wollny</i> , Cambridge/MA)	215
Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel, herausgegeben von Ernst Suchalla, Tutzing: Schneider 1985. – Nachtrag zur Besprechung BJ 1989, S. 240 bis 250 ( <i>Stephen L. Clark</i> , Saratoga Springs/NY)	223

## 78. Jahrgang 1992

Werner Neumann †	6
<i>Werner Breig</i> (Bochum), Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen	7
<i>Bruce Haynes</i> (Montreal), Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte	23
<i>Russell Stinson</i> (Stony Brook, NY), „Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“: Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804	45
Kleine Beiträge	
<i>Gregory G. Butler</i> (Vancouver, BC), Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest	65
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725	73
<i>Janice B. Stockigt</i> (Melbourne), Die „Annuae Literae“ der Leipziger Jesuiten 1719–1740: Ein Bach-Dokument?	77
<i>Heinz Scior</i> (Frankfurt a. M.), Bachs Potsdam-Besuch in den „Franckfurter Gazetten“	81
<i>Uri Toepfütz</i> (Tel Aviv), Zur Sarabande aus dem Solo für die Flöte (BWV 1013)	85
<i>Joachim Brügge</i> (Göttingen), Johann Sebastian Bach, Musikalisches Opfer (BWV 1079): Bemerkungen zum „Canon a 2 per Tonos“	91
<i>Thomas Wilhelmi</i> (Riehen b. Basel), Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge	101

<i>Christoph Henzel</i> (Berlin), Zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren	107
<i>Ernest Warburton</i> (London), Johann Christian Bach und die Freimaurer- Loge zu den Neun Musen in London	113
<i>Uwe Czubatynski</i> (Perleberg), Biographische Notizen zu Otto Carl Friedrich von Voß (1755–1823)	119
<i>Thomas G. MacCracken</i> (Washington, D. C.), Nochmals: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach – Erwiderung auf Don L. Smithers' „Kritische Anmerkungen“	123
Besprechungen	
Hans Blumenberg, Matthäuspasion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 ( <i>Marion Söhne!</i> , Leipzig)	131
Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Jo- hann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), herausgegeben von Wolfgang Schmieder. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wies- baden: Breitkopf & Härtel 1990 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	133
Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 1988. Herausgegeben von Hans Joachim Marx. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	137
Ruth Tatlow: Bach and the Riddle of the Number Alphabet. Cambridge: Cambridge University Press 1991. ( <i>Christoph Wolff</i> , Cambridge, MA)	139
Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig – Mitglieder der leitenden Gremien	141

## 79. Jahrgang 1993

<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kan- taten-Kalender	9
<i>Martin Petzoldt</i> (Leipzig), „Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst-Last“. Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21	31
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge/MA), Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lau- tensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach	47
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Bach-Überlieferung in Hamburg: Der Quellenbesitz von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822)	69
<i>Hans Eppstein</i> (Stocksund), Johann Sebastian Bach und das Hammerklavier	81
<i>Kirsten Reißwenger</i> und <i>Uwe Wolf</i> (Göttingen), Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarinostimme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ BWV 24	91
<i>Jörg-Andreas Bötticher</i> (Basel), Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge. Eine wenig bekannte Berliner Handschrift mit Generalbaß-Aussetzungen	103
<i>Ulrich Leisinger</i> und <i>Peter Wollny</i> (Cambridge/MA), „Altes Zeug von mir“. Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740	127
Kleine Beiträge	
<i>Gottfried Simpfendörfer</i> (Bad Mergentheim), Wo lernte Johann Sebastian Bach die Schriften Heinrich Müllers kennen?	205



<i>Daniel R. Melamed</i> (New Haven/CT), Mehr zur Chronologie von Bachs Weimarer Kantaten	213
<i>Joachim Kremer</i> (Kiel), Die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg: eine „convenable station“ für Johann Sebastian Bach?	217
<i>Uwe Czubatynski</i> (Perleberg/Berlin), Choralvorspiel und Choralbegleitung im Urteil J. S. Bachs	223
<i>Rainer Kaiser</i> (Basel), Palschaus Bach-Spiel in London. Zur Bach-Pflege in England um 1750	225
<i>Christoph Henzel</i> (Berlin), „.... ein Großes Orgelkonzert von dem alten Sebastian Bach“. Zu einem Konzertprogramm Johann Wilhelm Häßlers	231
Nachbemerkung von <i>Christoph Wolff</i>	236
Besprechungen	
Kirsten Beißwenger, Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel etc.: Bärenreiter 1992 ( <i>Karen Lehmann</i> , Leipzig)	239
Lucia Haselböck, Du hast mir mein Herz genommen. Sinnbilder und Mystik im Vokalschaffen von Johann Sebastian Bach. Wien: Herder & Co. 1989 ( <i>Marion Söhnle</i> , Leipzig)	243
Robert von Zahn, Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes, Hamburg 1991 ( <i>Ulrich Leisinger</i> , Cambridge/MA)	245

## 80. Jahrgang 1994

<i>Hildegard Tiggemann</i> (Bückeburg), Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J. S. Bachs	7
Nachbemerkung von <i>Ulrich Leisinger</i> (Leipzig)	23
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext	25
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Die Teilung des Bachschen Musikaliennachlasses und die Thomana-Stimmen	41
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Neue Überlegungen zur Werkgeschichte	59
Das Bachschrifttum 1986 bis 1990. Zusammenestellt von Rosemarie Nestle (Leipzig)	75
Kleine Beiträge	
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe	163
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Notizen zu Bachs Quodlibets	171
<i>Rainer Kaiser</i> (Eisenach), Johann Sebastian Bach als Schüler einer „deutschen Schule“ in Eisenach?	177
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Ein unbekanntes Autograph von Wilhelm Friedemann Bach	185
<i>Gottfried Simpfendörfer</i> (Bad Mergentheim), Einige Andenken aus der Familie Bach	191

## Besprechung

- Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals, herausgegeben und kommentiert von Ernst Suchalla, Hildesheim: Olms 1993 (*Ulrich Leisinger*, Leipzig) 195
- Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig  
Mitglieder der leitenden Gremien 200

## 81. Jahrgang 1995

- Quentin Faulkner* (Lincoln, Nebraska), Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs 7
- Klaus Hofmann* (Göttingen), „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach 31
- Karl-Ernst Schröder* (Basel), Zum Trio A-Dur BWV 1025 47  
Anhang: Addenda et Corrigenda zu: Christoph Wolff, Das Trio A-Dur BWV 1025 (BJ 1993, S. 47–67) 60
- Ernst Koch* (Leipzig), Die Stimme des Heiligen Geistes. Theologische Hintergründe der solistischen Altpartien in der Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs 61
- Christine Kröhner* (Leipzig), Johann Sebastian Bach und Johann Friedrich Bach als Orgelexaminatoren im Gebiet der freien Reichsstadt Mühlhausen nach 1708 83
- Ulrich Konrad* (Freiburg i. B.), Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692). Zwei bislang unbeachtete Sonaten in einem Gothaer Partiturbuch 93
- Ulrich Leisinger* (Leipzig), Die geistlichen Vokalwerke von Johann Christoph Friedrich Bach – Aspekte der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte 115
- Elias N. Kulukundis* (Greenwich, Connecticut), Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805 145
- Kleine Beiträge
- Rainer Kaiser* (Eisenach), Johann Ambrosius Bachs letztes Eisenacher Lebensjahr 177
- Alfred Dürr* (Bovenden), Zu Johann Sebastian Bachs Hallenser Probestück von 1713 183
- Peter Wollny* (Leipzig), Ein frühes Schriftzeugnis aus Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit 185
- Hans-Joachim Schulze* (Leipzig), Über den Endzweck der Kirchenmusik in Leipzig nach 1750 191
- Uwe Wolf* (Göttingen), Die Musikaliensammlung des Wiener Regierungsrats Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804) und ihre Bachiana 195
- Besprechungen
- Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990. Herausgegeben von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln: Studio 1995 (*Peter Wollny*, Leipzig) 203

Carl Philipp Emanuel Bach. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Dr. Ernst Suchalla, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994 ( <i>Ulrich Leisinger</i> , Leipzig)	207
Ulrike Schilling: Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke, Kassel: Bärenreiter 1994 ( <i>Christoph Wolff</i> , Cambridge/MA)	213
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe, Band 7: Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften, bearbeitet von Joachim Jaenecke, München: Henle 1993 ( <i>Peter Wollny</i> , Leipzig)	215
Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	221

## 82. Jahrgang 1996

<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs	7
<i>Raymond Meylan</i> (Münchenstein-Basel), Neues zum Musikaliennachlaß von Hans Georg Nägeli	23
<i>Karen Lehmann</i> (Leipzig), Bachiana unter „Tabak & Cigaretten“. Die Bachsammlung des Leipziger Verlages C. F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	49
<i>Denis Collins</i> (Dublin), Spiegel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorläufer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge	77
<i>Thomas Christensen</i> (Iowa City), Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker	93
<i>Helga Brück</i> (Erfurt), Die Erfurter Bach-Familien von 1635 bis 1805 Kleine Beiträge	101
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), „Das kleine italienische Ding“ – Zu Überlieferung und Datierung der Kantate „Amore traditore“ (BWV 203)	133
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA), „Die betrübte und wieder getröstete Seele“: Zum Dialog-Charakter der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21	139
<i>Malcolm Boyd</i> (Cardiff), Bach, Telemann und das Fanfarenthema	147
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Regesten zu einigen verschollenen Briefen Carl Philipp Emanuel Bachs	151
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Zum Problem der „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)“ I	155
<i>Ulrich Konrad</i> (Würzburg), Zum Problem der „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)“ II	159
Besprechungen	
Bach Perspectives. Vol. I, edited by Russell Stinson, Lincoln and London 1995; Bach Studies 2, edited by Daniel R. Melamed, Cambridge 1995 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	163

- Russell Stinson, *The Bach manuscripts of Johann Peter Kellner and his circle: a case study in reception history*, Durham and London 1989 (*Rolf Dietrich Claus*, Hamburg) 166
- Hermann Kock, *Genealogisches Lexikon der Familie Bach*, bearbeitet und aktualisiert von Ragnhild Siegel, herausgegeben vom Bachhaus Wechmar und Bachhaus Eisenach, Gotha 1995 (*Christoph Wolff*, Cambridge /MA) 171
- Friedhelm Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995 (*Hans-Joachim Schulze*, Leipzig) 173
- Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig  
Mitglieder der leitenden Gremien 177

## 83. Jahrgang 1997

- Peter Wollny* (Leipzig), *Neue Bach-Funde* 7
- Dominik Sackmann* (Basel) und *Siegbert Rampe* (Engelskirchen), *Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031* 51
- Karen Lehmann* (Leipzig), *Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters: Mißglückter Versuch einer Zusammenarbeit* 87
- Maria Hübner* (Leipzig), *Der Bach-Verein zu Leipzig, 1875–1920* 97
- Barbara Wiermann* (Leipzig), *Werkgeschichte als Gattungsgeschichte: „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Carl Philipp Emanuel Bach* 117
- Kleine Beiträge*
- Uwe Wolf* (Göttingen), *Johann Sebastian Bach und der Weißenfelder Hof – Überlegungen anhand eines Quellenfundes* 145
- Hans-Joachim Schulze* (Leipzig), *Anna Magdalena Bachs „Herzens Freundin“*. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Bach und Bose 151
- Christoph Wolff* (Cambridge, MA), *Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral „Der Tag der ist so freudenreich“ BWV 719* 155
- Joshua Rifkin* (Cambridge, MA), *Besetzung – Entstehung – Überlieferung: Bemerkungen zur Ouvertüre BWV 1068* 169
- Klaus Hofmann* (Göttingen), *Nochmals: Bachs Fanfarenthema* 177
- Andreas Glöckner* (Leipzig), *Eine Abschrift der Kantate BWV 150 als Quelle für Brahms' e-Moll-Sinfonie op. 98* 181
- Wolf Hobohm* (Magdeburg), *Kantatentextsammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Texte zur Musik?* 185
- Rolf Dietrich Claus* (Hamburg), *Die Bachs, die Musik und das Militär in Sachsen-Gotha. Jacob Bach als Mitinitiator der Militärdienstbefreiung für junge Musiker* 193
- Susanne Staral* (Berlin), *Carl Philipp Emanuel Bachs „Probesonaten“ als „Seconde Partie“ einer Klavierschule des späteren 18. Jahrhunderts* 199
- Besprechungen*
- Konrad Küster, *Der junge Bach*, Stuttgart 1996 (*Hans-Joachim Schulze*, Leipzig) 203

Bach Perspectives. Volume 2: J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade. Edited by George B. Stauffer, Lincoln and London 1996 ( <i>Ulrich Leisinger</i> , Leipzig)	207
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	211

## 84. Jahrgang 1998

<i>Werner Breig</i> (Erlangen), Bach und Marchand in Dresden. Eine überlieferungskritische Studie	7
<i>Martin Petzoldt</i> (Leipzig), Bachs Prüfung vor dem Kurfürstlichen Konsistorium zu Leipzig	19
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Auf der Suche nach der verlorenen Urfassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach	31
Kritische Nachbemerkung von <i>Hans Eppstein</i> (Danderyd)	60
<i>Mark M. Smith</i> (Adelaide), Joh. Seb. Bachs Violoncello piccolo: Neue Aspekte – offene Fragen	63
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs	83
<i>Sachiko Kimura</i> (Bochum/Tokyo), Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion (BWV 244). Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt	93
<i>Pieter Dirksen</i> (Utrecht), Zur Frage des Autors der A-Dur-Toccatina BWV Anh. 178	121
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Alte Bach-Funde	137
<i>Barbara Wiermann</i> (Leipzig), Johann Christoph Friedrich Bachs Berufung an die evangelisch-lutherische Hauptkirche in Altona	149
Kleine Beiträge	
<i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Nachbemerkung zu „Neue Bach-Funde“ (BJ 1997, S. 7–50)	167
<i>Ares Rolf</i> (Dortmund), Die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts	171
<i>Helga Brück</i> (Erfurt), Eine „Verordnung der Music“ der Kaufmannskirche zu Erfurt von 1671 als Nachweis unbekannter Kompositionen von Johann Michael Bach (1648–1694)	183
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), Der Zeichner Johann Sebastian Bach d. J. (1748 bis 1778). Zu seinem 250. Geburtstag	187
Besprechungen	
The Letters of C. P. E. Bach, translated and edited by Stephen L. Clark. Oxford: Oxford University Press 1997 ( <i>Christoph Wolff</i> , Cambridge/MA)	201
Bach und die Nachwelt. Herausgegeben von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen. Band I: 1750–1850. Laaber: Laaber-Verlag 1997 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	203

Bettina Faulstich, Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800, Kassel: Bärenreiter 1997 (Catalogus Musicus. 16.) (Peter Wollny, Leipzig)	207
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig	
Mitglieder der leitenden Gremien	211

## 85. Jahrgang 1999

<i>Barbara Reul</i> (Victoria, B. C./Zerbst), „O vergnügte Stunden/ da mein Hertzog funden seinen Lebenstag“. Ein unbekannter Textdruck zu einer Geburtstagskantate J. S. Bachs für den Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst	7
<i>Werner Braun</i> (Saarbrücken), Ein unbekanntes Orgelbau-Attestat von Johann Sebastian Bach	19
<i>Daniel R. Melamed</i> (Bloomington, IN) und <i>Reginald L. Sanders</i> (Hamburg), Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion	35
<i>Klaus Stein</i> (Nuenen, NL), Stammt „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach?	51
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032)	67
<i>William H. Scheide</i> (Princeton, NJ), Theologische Überlegungen zu Bachs Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682)	81
<i>Ulrich Leisinger</i> (Leipzig), „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19). Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburger Michaelismusiken	105
Kleine Beiträge	
<i>Joshua Rifkin</i> (Cambridge, MA), Zur Bearbeitungsgeschichte der Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ (BWV 70)	127
<i>Uwe Wolf</i> (Göttingen), Überlegungen zu Bachs Kommunionismusiken	133
<i>Yo Tomita</i> (Belfast), Das Wohltemperierte Clavier in England. Abschriften aus dem Besitz von Charles Burney und Friedrich Wilhelm Marpurg	143
<i>Jürgen Schaarwächter</i> (Karlsruhe), Eine neue Quelle zu Bachs Musicalischem Opfer. Zur Bach-Rezeption in Großbritannien	151
<i>Wolfgang Horn</i> (Erlangen), F. W. Marpurg, C. P. E. Bach und das „Duo in contrapuncto“ Wq 119/1 (H. 76)	159
<i>Christoph Henzel</i> (Berlin), Neues zum Hofcembalisten Carl Philipp Emanuel Bach	171
<i>Stephen Roe</i> (London), Neuerkenntnisse zu einigen autographen Notenhandschriften von Johann Christian Bach	179
<i>Rainer Kaiser</i> (Eisenach), Johann Christoph Bachs Berufung auf die Schweinfurter Organistenstelle	191
Besprechung	
Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996. Herausgegeben von Martin Geck in Verbindung mit Werner Breig. Witten: Klangfarben Musikverlag 1997 (Hans-Joachim Schulze, Leipzig)	201

Diethard Hellmann †	205
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig	
Mitglieder der leitenden Gremien	206

## 86. Jahrgang 2000

<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 Alner</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

- Hans-Joachim Kertscher* (Halle/Saale), Ein Brief-Fund in einem Halleschen  
Verlagsnachlaß: Wilhelm Friedemann Bach an Johann Jakob Gebauer  
Mit einer Nachbemerkung von *Peter Wollny* (Leipzig) 351  
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig  
Mitglieder der leitenden Gremien 359

## 87. Jahrgang 2001

- Michael Maul* (Leipzig), „Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein  
fester Stahl beständig sein“. Neues über die Beziehungen zwischen den  
Familien Stahl und Bach 7  
*Bernhard Billeter* (Zürich), Modernismen in Johann Sebastian Bachs Kunst  
der Fuge 23  
*Peter Wollny* (Leipzig), Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung  
des väterlichen Erbes 55  
*Christian Ahrens* (Bochum), Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendels-  
sohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren  
Aufführung in Berlin 1829 71  
*Glenn Stanley* (Storrs, CT), Arnold Scherings Bach – Symbol eines Zeit-  
alters 99  
*William H. Scheide* (Princeton, NJ), Nochmals BWV 50 „Nun ist das Heil  
und die Kraft“ 117  
Kleine Beiträge  
*Andreas Glöckner* (Leipzig), „... daß ohne Hülffe derer Herren Studiosorum  
der Herr Cantor keine vollstimmende Music würde bestellen können ...“.  
Bemerkungen zur Leipziger Kirchenmusik vor 1723 und nach 1750 131  
*Werner Breig* (Erlangen), Das „Thema Legrenzianum elaboratum per Joan.  
Seb. Bach“ und die Frühgeschichte der Doppelfuge 141  
*Klaus Hofmann* (Göttingen), Über die Schlußchoräle zweier Bachscher  
Ratswahlkantaten 151  
*Markus Rathey* (Mainz), Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühl-  
hausen 163  
*Maria Hübner* (Leipzig), „Eine große Liebhaberin von der Gärtnerey“.  
Anna Magdalena Bach zum 300. Geburtstag 173  
*Hans-Joachim Schulze* (Leipzig), Vom Landgut in die Stadtbibliothek: Zur  
Überlieferung der Bach-Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“ 179  
*Rainer Kaiser* (Eisenach), Johann Christoph Bachs „Choräle zum Präambu-  
lieren“ – Anmerkungen zu Echtheit und Überlieferung 185  
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig  
Mitglieder der leitenden Gremien 190

## 88. Jahrgang 2002

- Barbara Wiermann* (Berlin), Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann  
Sebastian Bachs Notenbibliothek 9  
*Peter Wollny* (Leipzig), Tennstädt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkennt-  
nisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland 29



<i>Siegbert Rampe</i> (Köln), „Monatlich neue Stücke“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt	61
<i>Markus Rathey</i> (Leipzig), Ästhetik eines „Fragments“ – Anmerkungen zur Tradition des Schlußsatzes der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 61	105
<i>Russell Stinson</i> (Batesville, AR), Mendelssohns große Reise. Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken	119
<i>Stephen Roe</i> (London), Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1–4)	139
Kleine Beiträge	
<i>Christoph Wolff</i> et al., Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme	165
<i>Uwe Wolf</i> (Göttingen), Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei: Beobachtungen an den Aufführungsmaterialien zu Bachs ersten Leipziger Kantatenaufführungen	181
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs dritter Leipziger Kantatenjahrgang und die Meininger „Sonntags- und Fest-Andachten“ von 1719	193
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), „In Fine Intrada con Trombe e Tamburi“. Trompeten und Pauken in den Schlußchorälen von Festkantaten – eine weitere Beobachtung	201
<i>Daniel R. Melamed</i> (Bloomington, IN), Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen	209
<i>Rüdiger Wilhelm</i> (Braunschweig), Eine Arnstädter Orgeltabulatur mit Choralvorspielen von Johann Pachelbel, Johann Michael Bach und einem unbekanntem Komponisten J F	217
<i>Jürgen Neubacher</i> (Hamburg), Zum liturgischen Ort der Sanctus-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg	229
<i>Maria Hübner</i> (Leipzig), Zur finanziellen Situation der Witwe Anna Magdalena Bach und ihrer Töchter	245
Besprechung	
Renate Steiger, Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit, Stuttgart–Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 2002 ( <i>Markus Rathey</i> , Leipzig)	257
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig Mitglieder der leitenden Gremien	263

## 89. Jahrgang 2003

<i>Pieter Dirksen</i> (Wadenoijen), Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs? Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel (BWV 528)	7
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?	37

<i>William H. Scheide</i> (Princeton, NJ), Die Choralkantaten von 1724 und Bachs Köthener Besuch	47
<i>Walter Werbeck</i> (Greifswald), Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde	67
<i>Michael Maul</i> und <i>Peter Wollny</i> (Leipzig), Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760	97
<i>Andrew Talle</i> (Cambridge, MA), Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	143
<i>Kai Köpp</i> (Karlsruhe), Johann Adolph Scheibe als Verfasser zweier anonymen Bach-Dokumente	173
<i>Irmgard Scheitler</i> (Würzburg), Neumeister versus Dedekind. Das deutsche Rezitativ und die Entstehung der madrigalischen Kantate	197
Kleine Beiträge	
<i>Daniel R. Melamed</i> (Bloomington, IN), Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme I	221
<i>Barbara Wiermann</i> (Leipzig), Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme II	225
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Eine verschollene Choralpartita Johann Sebastian Bachs?	229
<i>Frieder Rempp</i> (Göttingen), J. S. Bach oder ...? Zu zwei Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Rezitativen aus einem apokryphen Kantatenpasticcio	233
<i>Anatoli P. Milka</i> (St. Petersburg), Zur Herkunft einiger Fugen in der Berliner Bach-Handschrift P 296	251
<i>Barbara Wiermann</i> (Leipzig), Altnickol, Faber, Fulde – drei Breslauer Choralisten im Umfeld Johann Sebastian Bachs	259
Besprechungen	
Andrew Parrott, Bachs Chor. Zum neuen Verständnis. Stuttgart, Weimar, Kassel: J. B. Metzler und Bärenreiter 2003 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	267
Die Bach-Sammlung. Katalog und Register. Nach Paul Kast – Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, 1958 – vollständig erweitert und für die Mikrofiche-Edition ergänzt, hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. München: K. G. Saur 2003; Die Bach-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog und Einführung zur Mikrofiche-Edition (Die Bach-Sammlung. Supplement II.). München: K. G. Saur 2003 ( <i>Hans-Joachim Schulze</i> , Leipzig)	271
Neue Bachgesellschaft e.V. Leipzig	
Mitglieder der leitenden Gremien	275

## 90. Jahrgang 2004

## Grußworte zum 100jährigen Bestehen des Bach-Jahrbuchs

<i>David Fallows</i> (Manchester)	7
<i>Detlef Altenburg</i> (Weimar/Jena)	8
<i>Martin Petzoldt</i> (Leipzig)	10

<i>Tatjana Schabalina</i> (St. Petersburg), Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199	11
<i>Werner Breig</i> (Erlangen), Zur Vorgeschichte von Bachs Ouvertüre h-Moll BWV 1067	41
<i>Klaus Hofmann</i> (Göttingen), Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038	65
<i>Christoph Wolff</i> (Cambridge, MA und Leipzig), Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz	87
<i>Michael Maul</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs Besuche in der Residenzstadt Gera	101
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Friedrich Wilhelm Marburg, Johann Sebastian Bach und die „Gedanken über die welschen Tonkünstler“ (1751)	121
<i>Andreas Glöckner</i> (Leipzig), Zelter und Mendelssohn – Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829	133
<i>Michael Maul</i> (Leipzig), Frühe Urteile über Johann Christoph und Johann Nikolaus Bach, mitgeteilt anlässlich der Besetzung der Organistenstelle an der Jenaer Kollegienkirche (1709)	157
<i>Markus Rathey</i> (New Haven, CT), Zur Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs	169
Kleine Beiträge	
<i>Tadashi Isoyama</i> (Tokio), Wiederaufgefundene Originalstimmen zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ BWV 216	199
<i>Hans-Joachim Schulze</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bach und Zerbst 1722: Randnotizen zu einer verlorenen Gastmusik	209
<i>Ernst Koch</i> (Leipzig), Johann Sebastian Bachs Musik als höchste Kunst. Ein unbekannter Brief aus Leipzig vom 9. August 1723	215
<i>Albrecht Lobenstein</i> (Erfurt), Die Akte Johann Günther Bach (1703–1756)	221
<i>Christoph Henzel</i> (Berlin), Nachtrag zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren	229
<i>Karen Lehmann</i> (Leipzig), Forkels Handexemplar seiner Bach-Biographie	233
Besprechungen	
Martin Weber, „Aus der Tiefen rufe ich dich“. Die Theologie von Psalm 130 und ihre Rezeption in der Musik. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2003 (Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte. 13.) 379 S. 2 CDs. (Markus Rathey, New Haven, CT)	241
Martin Petzoldt, Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Bd. I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages. Stuttgart: Internationale Bachakademie; Kassel etc.: Bärenreiter 2004. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. 14.1.) 726 S. (Hans-Joachim Schulze, Leipzig)	245
Bach-Jahrbuch 1904–2004: Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1–90	251
Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig	
Mitglieder der leitenden Gremien	357

## b) Gesamtverzeichnis

A. Beiträge (wissenschaftliche Abhandlungen und Vorträge) B. Kleine Beiträge und Mitteilungen C. Rezensionen D. Berichte E. Nachrufe F. 1. Predigten 2. Geleit- und Grußworte G. Register und Verzeichnisse 1. Bach-Literatur 2. Bach-Jahrbuch 3. Aufführungen 4. Musikinstrumentensammlung H. Abbildungen 1. Personen 2. Musikalische Werke 3. Dokumente 4. Textdrucke 5. Ansichten 6. Musikinstrumente 7. Verschiedenes

A. Beiträge (wissenschaftliche Abhandlungen und Vorträge)

*Aber, Adolf*: Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten. 10. Jg. 1913, S. 5–30

*Ahlgrimm, Isolde*: Cornelius Heinrich Dretzel, der Autor des J. S. Bach zugeschriebenen Klavierwerkes BWV 897. 55. Jg. 1969, S. 67–77

*Ahrens, Christian*: Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829. 87. Jg. 2001, S. 71–97

– Joh. Seb. Bach und der „neue Gusto“ in der Musik um 1740. 72. Jg. 1986, S. 69–79

*Albrecht, Christoph*: J. S. Bachs „Clavier Übung. Dritter Theil“. Versuch einer Deutung. 55. Jg. 1969, S. 46–66

*Altmann, Wilhelm*: Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe. Aus Briefen Dr. Hans Bischoffs an Dr. Wilh. Rust. 16. Jg. 1919, S. 75–82

*Altner, Stefan*: Wiedergefundene Legat-Quittungsbücher und Matrikelverzeichnisse der Leipziger Thomasschule, die auch die Bach-Zeit berühren. 86. Jg. 2000, S. 119–137

*Ambrose, Z. Philip*: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ und die antike Redekunst. 66. Jg. 1980, S. 35–45

*Ameln, Konrad*: Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von J. S. Bach (BWV 225). 48. Jg. 1961, S. 25–34

*Anton, Karl*: Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung. 42. Jg. 1955, S. 7–44

– Zur Geschichte der Bachbewegung. Bericht über eine bisher unbekannte frühe Aufführung der Matthäuspassion. 11. Jg. 1914, S. 38–44

s. auch unter C

*Arfken, Ernst*: Zur Entstehungsgeschichte des Orgelbüchleins. 52. Jg. 1966, S. 41–58

*Axmacher, Elke*: Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion. 64. Jg. 1978, S. 181–191

*Bach, Ludwig*: Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Beitrag „Ein hessischer Bach-Stamm“ von Hugo Lämmerhirt im Bach-Jahrbuch 1936, S. 53–89. 34. Jg. 1937, S. 118–131

*Bachmair, J[osef]*: „Komm, Jesu, komm“. Der Textdichter. – Ein unbekanntes Werk von Johann Schelle. 29. Jg. 1932, S. 142–145

*Badura-Skoda, Eva*: Komponierte J. S. Bach „Hammerklavier-Konzerte“? 77. Jg. 1991, S. 159–171

*Beißwenger, Kirsten*: Bachs Eingriffe in Werke fremder Komponisten. Beobachtungen an den Notenhandschriften aus seiner Bibliothek unter besonderer Berücksichtigung der lateinischen Kirchenmusik. 77. Jg. 1991, S. 127–158

- Beißwenger, Kirsten und Wolf, Uwe*: Tromba, Tromba da tirarsi oder Corno? Zur Clarinostimme der Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ BWV 24. 79. Jg. 1993, S. 91–101
- Benary, Peter*: Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach. 45. Jg. 1958, S. 84–93  
 – Zum periodischen Prinzip bei Johann Sebastian Bach. 46. Jg. 1959, S. 111–123  
 – Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach. 49. Jg. 1962, S. 80–87
- Berg, Darrell M.*: Carl Philipp Emanuel Bachs Umarbeitungen seiner Clavieresonaten. 74. Jg. 1988, S. 123–161
- Besseler, Heinrich*: Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740. 43. Jg. 1956, S. 66–72  
 – Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs. 46. Jg. 1959, S. 130–148  
 – Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg. 43. Jg. 1956, S. 18–35
- Billetter, Bernhard*: Modernismen in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge. 87. Jg. 2001, S. 23–53
- Blankenburg, Walter*: Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs. 63. Jg. 1977, S. 7–25  
 – Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung. 38. Jg. 1949–1950, S. 24–39
- Blume, Friedrich*: Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach. 25. Jg. 1928, S. 96–118
- Boas, Hans*: Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere. 10. Jg. 1913, S. 31–38
- Bötticher, Jörg-Andreas*: Generalbaßpraxis in der Bach-Nachfolge. Eine wenig bekannte Berliner Handschrift mit Generalbaß-Aussetzungen. 79. Jg. 1993, S. 103–125
- Brainard, Paul*: Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs. 64. Jg. 1978, S. 113–139
- Brandt, Konrad*: Fragen zur Fagottbesetzung in den kirchenmusikalischen Werken Johann Sebastian Bachs. 54. Jg. 1968, S. 65–79
- Braun, Hartmut*: Eine Gegenüberstellung von Original und Bearbeitung, dargestellt an der Entlehnung eines Corellischen Fugenthemas durch J. S. Bach. 58. Jg. 1972, S. 5–11
- Braun, Werner*: Ein unbekanntes Orgelbau-Attestat von Johann Sebastian Bach. 85. Jg. 1999, S. 19–33
- Breig, Werner*: Bach und Marchand in Dresden. Eine überlieferungskritische Studie. 84. Jg. 1998, S. 7–18  
 – Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-Moll (BWV 1059). 65. Jg. 1979, S. 29–36  
 – Bachs „Kunst der Fuge“: Zur instrumentalen Bestimmung und zum Zyklus-Charakter. 68. Jg. 1982, S. 103–123  
 – Bachs Violinkonzert d-Moll. Studien zu seiner Gestalt und seiner Entstehungsgeschichte. 62. Jg. 1976, S. 7–34  
 – Formprobleme in Bachs frühen Orgelfugen. 78. Jg. 1992, S. 7–21  
 – Zur Vorgeschichte von Bachs Ouvertüre h-Moll BWV 1067. 90. Jg. 2004, S. 41–63 s. auch unter B
- Brück, Helga*: Das Chorbuch der Kaufmannskirche, der Hauskirche der Erfurter Bach-Familien. Adjuvantenmusik der Barockzeit. 86. Jg. 2000, S. 167–192  
 – Die Erfurter Bach-Familien von 1635 bis 1805. 82. Jg. 1996, S. 101–131 + Anlage (Stammtafel)  
 s. auch unter B

- Buchmayer, Richard*: Cembalo oder Pianoforte? 5. Jg. 1908, S. 64–93  
 – Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie. 5. Jg. 1908, S. 107–122  
 s. auch unter B
- Budday, Wolfgang*: Musikalische Figuren als satztechnische Freiheiten in Bachs Orgelchoral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“. 63. Jg. 1977, S. 139–159
- Bullivant, Roger*: Zum Problem der Begleitung der Bachschen Motetten. 52. Jg. 1966, S. 59–68
- Bund, Conrad*: Johann Ludwig Bach und die Frankfurter Kapellmusik in der Zeit Georg Philipp Telemanns. Eine Untersuchung zu fünf im Stadtarchiv Frankfurt am Main neuentdeckten Kantatenfragmenten. 70. Jg. 1984, S. 117–129
- Bunge, Rudolf*: Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente. (2. Jg.) 1905, S. 14–47
- Burguète, André*: Die Lautenkompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht. 63. Jg. 1977, S. 26–54
- Butler, Gregory G.*: J. S. Bachs Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ (BWV 769). Ein Schlußstrich unter die Debatte um die Frage der „Fassung letzter Hand“. 86. Jg. 2000, S. 9–34  
 – Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken. 66. Jg. 1980, S. 9–26  
 s. auch unter B, C
- Carrière, Paul*: Das harmonische Gefüge und Arpeggio des C-dur-Präludiums im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers. 22. Jg. 1925, S. 64–92
- Christensen, Thomas*: Johann Nikolaus Bach als Musiktheoretiker. 82. Jg. 1996, S. 93–100
- Collins, Denis*: Spiegel-Kontrapunkt in Theorie und Praxis: Vorläufer für Contrapunctus 12 und 13 aus Bachs Kunst der Fuge. 82. Jg. 1996, S. 77–92
- Constantini, Franz-Peter*: Zur Typusgeschichte von J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier. 55. Jg. 1969, S. 31–45
- Culka, Zdeněk*: War Matthias Sojka wirklich Schüler Joh. Seb. Bachs? 47. Jg. 1960, S. 60–64
- Dadder, Ernst*: Johann Gottlieb Goldberg. 20. Jg. 1923, S. 57–71
- Dadelsen, Georg von*: Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation. 64. Jg. 1978, S. 95–112  
 s. auch unter C
- Dahlhaus, Carl*: Bach und der „lineare Kontrapunkt“. 49. Jg. 1962, S. 58–79  
 – Bachs konzertante Fugen. 42. Jg. 1955, S. 45–72  
 – Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers. 41. Jg. 1954, S. 40–45  
 – Versuch über Bachs Harmonik. 43. Jg. 1956, S. 73–92  
 – Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung. 64. Jg. 1978, S. 192–210  
 – Zur Geschichte der Permutationsfuge. 46. Jg. 1959, S. 95–110
- Damm, Peter*: Zur Ausführung des „Corne da Caccia“ im Quoniam der Missa h-Moll von J. S. Bach. 70. Jg. 1984, S. 91–105
- Dannreuther, E[dward]*: Die Verzierungen in den Werken von Johann Sebastian Bach. 6. Jg. 1909, S. 41–101
- David, Hans*: Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie. 23. Jg. 1926, S. 23–67 u. 24 Seiten Beilage (Notenbeispiele u. Anmerkungen)

- David, Johann Nepomuk*: Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst. 36. Jg. 1939, S. 50–61
- Dietrich, Fritz*: Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel. 28. Jg. 1931, S. 51–71
- J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln. 26. Jg. 1929, S. 1–89
- Dirksen, Pieter*: Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs? Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel (BWV 528). 89. Jg. 2003, S. 7–36
- Zur Frage des Autors der A-Dur-Toccatina BWV Anh. 178. 84. Jg. 1998, S. 121–135
- Döbereiner, Christian*: Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach. 8. Jg. 1911, S. 75–85
- Dreger, Carl Otto*: Die Vokalthematik Joh. Seb. Bachs. Dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten. 31. Jg. 1934, S. 1–62
- s. auch unter G
- Drüner, Ulrich*: Violoncello piccolo und Viola pomposa bei Johann Sebastian Bach. Zu Fragen von Identität und Spielweise dieser Instrumente. 73. Jg. 1987, S. 85–112
- Dürr, Alfred*: Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion. 50. Jg. 1963–1964, S. 47–52
- Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke. 43. Jg. 1956, S. 93–104
- Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs. 64. Jg. 1978, S. 7–18
- Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037. 40. Jg. 1953, S. 51–80
- Merkwürdiges in den Quellen zu Weimarer Kantaten Bachs. 73. Jg. 1987, S. 151–157
- Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung. 54. Jg. 1968, S. 89–100
- Neues über die Möllersche Handschrift. 41. Jg. 1954, S. 75–79
- Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs. 47. Jg. 1960, S. 28–42
- Zu den verschollenen Passionen Bachs. 38. Jg. 1949–1950, S. 81–99
- Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas. 56. Jg. 1970, S. 44–65
- Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. 44. Jg. 1957, S. 5–162
- Zur Echtheit der Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (BWV 189). 43. Jg. 1956, S. 155
- Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten. 39. Jg. 1951–1952, S. 30–46
- Zur Entstehungsgeschichte des 5. Brandenburgischen Konzerts. 61. Jg. 1975, S. 63–69
- s. auch unter B, C
- Ehrlich, Klaus*: Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Joh. Seb. Bach. 38. Jg. 1949–1950, S. 40–56
- Eichberg, Hartwig*: Unechtes unter Johann Sebastian Bachs Klavierwerken. 61. Jg. 1975, S. 7–49
- Eppstein, Hans*: Chronologieprobleme in Johann Sebastian Bachs Suiten für Soloinstrument. 62. Jg. 1976, S. 35–57
- Grundzüge in J. S. Bachs Sonatenschaffen. 55. Jg. 1969, S. 5–30
- Johann Sebastian Bach und das Hammerklavier. 79. Jg. 1993, S. 81–90
- Kritische Nachbemerkung [zu Klaus Hofmann]. 84. Jg. 1998, S. 60–62
- Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß. 58. Jg. 1972, S. 12–23
- Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten. 67. Jg. 1981, S. 77–90

- Epstein, Peter*: Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667). 27. Jg. 1930, S. 56–99
- W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt. 22. Jg. 1925, S. 138–139
- Ernst, Friedrich*: Bach und das Pianoforte. 48. Jg. 1961, S. 61–78
- Ernst, H. Peter*: Joh. Seb. Bachs Wirken am ehemaligen Mühlhäuser Augustinerinnenkloster und das Schicksal seiner Wender-Orgel. 73. Jg. 1987, S. 75–83
- Faulkner, Quentin*: Die Registrierung der Orgelwerke J. S. Bachs. 81. Jg. 1995, S. 7–30
- Fedorovskaja, Ludmilla A.*: Bachiana in russischen Bibliotheken und Sammlungen: Autographe, Abschriften, Frühdrucke, Bearbeitungen. 76. Jg. 1990, S. 27–35
- Ein Bach-Autograph als Geschenk einer polnischen Pianistin. 75. Jg. 1989, S. 55–63
- Feldmann, Fritz*: Chr. Gottlob Wecker, ein Schüler Bachs als schlesischer Kantor. 51. Jg. 1934, S. 89–100
- Fellerer, Karl Gustav*: J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina. 24. Jg. 1927, S. 123–132 u. 8 Seiten Notenbeilage (Schluß des Gloria)
- Fischer, Karl*: Das Freundschaftsbuch des Apothekers Friedrich Thomas Bach. Eine Quelle zur Geschichte der Musikerfamilie Bach. 35. Jg. 1938, S. 95–102
- Fock, Gustav*: Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel. 49. Jg. 1962, S. 97–104
- Franke, Erhard*: Themenmodelle in Bachs Klaviersuiten. 52. Jg. 1966, S. 72–98  
s. auch unter G
- Freyse, Conrad*: Das Bach-Haus zu Eisenach. Ein Bericht. 36. Jg. 1939, S. 66–80
- Das Bach-Haus zu Eisenach. 37. Jg. 1940–1948, S. 152–160
- Ein Bach-Pokal. 33. Jg. 1936 S. 101–108
- Fünfzig Jahre Bachhaus. 44. Jg. 1957, S. 168–191
- Johann Christoph Bach (1642–1703). 43. Jg. 1956, S. 36–51
- Der Nachlaß des Bach-Genealogen Hugo Lämmerhirt. 41. Jg. 1954, S. 94–96
- Noch einmal: Der Bach-Pokal. 43. Jg. 1956. S. 162–164
- Das Porträt Ambrosius Bachs. 46. Jg. 1959, S. 149–155
- Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs. 39. Jg. 1951–1952, S. 103–119
- Sebastians Gesangbuch. 45. Jg. 1958, S. 123–126
- Die Spender des Bach-Pokals. 40. Jg. 1953, S. 108–118
- Wieviel Geschwister hatte Johann Sebastian Bach? 42. Jg. 1955, S. 103–107
- Friedrich, Felix*: Johann Sebastian Bach und die Trost-Orgel zu Altenburg. Bemerkungen zur Problematik der „Bach-Orgel“. 69. Jg. 1983, S. 101–107
- Fries, Werner J.*: Bachs Doppelschlag. 57. Jg. 1971, S. 98–105
- Fröde, Christine*: Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749. 70. Jg. 1984, S. 53–58  
s. auch unter B
- Frotscher, Gotthold*: Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs. 23. Jg. 1926, S. 90–104
- Zur Problematik der Bach-Orgel. 32. Jg. 1935, S. 107–121  
s. auch unter C, G
- Geck, Martin*: Zur Echtheit der Bach-Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“. 53. Jg. 1967, S. 57–69
- Gerber, Rudolf*: Über Geist und Wesen von Bachs h-moll-Messe. 29. Jg. 1932, S. 119–141



- Gerlach, Reinhard*: Besetzung und Instrumentation der Kirchenkantaten J. S. Bachs und ihre Bedingungen. 59. Jg. 1973, S. 53–71
- Glöckner, Andreas*: Bachs Es-Dur-Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik? 89. Jg. 2003, S. 37–45
- Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761–1769. 70. Jg. 1984, S. 107–116
  - Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken. 63. Jg. 1977, S. 75–119
  - Die Leipziger Neukirchenmusik und das „Kleine Magnificat“ BWV Anh. 21. 68. Jg. 1982, S. 97–102
  - Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735. 67. Jg. 1981, S. 43–75
  - Die Teilung des Bachschen Musikaliennachlasses und die Thomana-Stimmen. 80. Jg. 1994, S. 41–57
  - Eine verstümmelt überlieferte Telemann-Kantate im Aufführungsrepertoire J. S. Bachs. 84. Jg. 1998, S. 83–92
  - Zelter und Mendelssohn – Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829. 90. Jg. 2004, S. 133–155
- s. auch unter B
- Gojowy, Detlef*: Lied und Sonntag in Gesangbüchern der Bach-Zeit. Zur Frage des „Detempore“ bei Chorälen in Bachs Kantaten. 58. Jg. 1972, S. 24–60
- Wie entstand Hans Georg Nägels Bach-Sammlung? Dokumente zur Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert. 56. Jg. 1970, S. 66–104
  - Zur Frage der Köthener Trauermusik und der Matthäuspassion. 51. Jg. 1965, S. 86–134
- Graeser, Wolfgang*: Bachs „Kunst der Fuge“. 21. Jg. 1924, S. 1–104 u. 6 Seiten Notenbeilage
- Greulich, Karl*: Bach und der evangelische Gottesdienst. [Vortrag zum 2. deutschen Bachfest in Leipzig am 3. 10. 1904 mit Diskussionsbeiträgen von S. Ochs, G. Doempke, von der Heydt, Steinmann, H. Pfannschmidt, J. Weiß, Obrist, F. Stein, W. Voigt, R. Trinius, J. Smend, O. Schröder, A. Werner, A. C. Deisenroth.] (1. Jg.) 1904, S. 21–50
- Grosse, Bernhard*: Zum Bachschen Hochzeitsquodlibet von 1707. 32. Jg. 1935, S. 97–106
- Grubbs, John W.*: Ein Passions-Pasticcio des 18. Jahrhunderts. 51. Jg. 1965, S. 10–42
- Grüß, Hans*: Über die Tradition des Cantus-firmus-Kanons. Eine Ergänzung zum Thema: Bach und das Mittelalter. 71. Jg. 1985, S. 135–146
- Grunsky, Karl*: Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke. 9. Jg. 1912, S. 61–85
- Gurlitt, Wilibald*: Das historische Klangbild im Werk Joh. Seb. Bachs. 39. Jg. 1951 bis 1952, S. 16–29
- Häfner, Klaus*: Ein bisher nicht beachteter Nachweis zweier Konzerte J. S. Bachs. 60. Jg. 1974, S. 123–125
- Der Picander-Jahrgang. 61. Jg. 1975, S. 70–113
  - Über die Herkunft von zwei Sätzen der h-Moll-Messe. 63. Jg. 1977, S. 55–74

- Halm, August*: Über J. S. Bachs Konzertform. 16. Jg. 1919, S. 1–44
- Hamann, Fritz*: J. Chr. Altnickol in Greiffenberg (Schlesien). 36. Jg. 1939, S. 62–65  
– Siegismund Freudenberg. Dokumente um einen schlesischen Schüler Sebastian Bachs. Mitgeteilt von –. 37. Jg. 1940–1948, S. 149–151
- Handke, Robert*: Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des Bachschen Fugenbaues. 7. Jg. 1910, S. 1–32  
– Das Linearprinzip J. S. Bachs. Zum Begriff des Monumentalen in der Tonkunst. 6. Jg. 1909, S. 1–11  
– Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung. 16. Jg. 1919, S. 45–61  
– Zur Modulationsweise Joh. Seb. Bachs. 23. Jg. 1926, S. 129–144
- Hase, Hermann von*: Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten. 10. Jg. 1913, S. 69–127  
– Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf. 8. Jg. 1911, S. 86–104  
s. auch unter E
- Hasse, Karl*: Die Instrumentation J. S. Bachs. 26. Jg. 1929, S. 90–141
- Haynes, Bruce*: Johann Sebastian Bachs Oboenkonzerte. 78. Jg. 1992, S. 23–43
- Heller, Karl*: Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bachsammlers und -Editors. 64. Jg. 1978, S. 211–228  
– Norddeutsche Musikkultur als Traditionsraum des jungen Bach. 75. Jg. 1989, S. 7–19  
s. auch unter C
- Hellmann, Diethard*: Eine Kuhnau-Bearbeitung Joh. Seb. Bachs? 53. Jg. 1967, S. 93–99
- Helmbold, Hermann*: Die Söhne von Johann Christoph und Johann Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule. 27. Jg. 1930, S. 49–55
- Helms, Siegmund*: Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach. 57. Jg. 1971, S. 13–81
- Hempel, Gunter*: Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold. 43. Jg. 1956, S. 156–161
- Hering, Hans*: Bachs Klavierübertragungen. Ein Beitrag zur Klavieristik. 45. Jg. 1958, S. 94–113  
– Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik. 38. Jg. 1949–1950, S. 65–80  
– J. S. Bachs Klaviertokkaten. 40. Jg. 1953, S. 81–96  
– Spielerische Elemente in J. S. Bachs Klaviermusik. 60. Jg. 1974, S. 44–69
- Herz, Gerhard*: Der lombardische Rhythmus im „Domine Deus“ der h-Moll-Messe J. S. Bachs. 60. Jg. 1974, S. 90–97  
– Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen. 64. Jg. 1978, S. 148–180  
s. auch unter C
- Heuß, Alfred*: Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. [Vortrag zum 2. deutschen Bachfest in Leipzig am 3. 10. 1904 mit Diskussionsbeiträgen von A. Prüfer, M. Seydel, M. Wirth, K. Greulich, G. Doempke.] (1. Jg.) 1904, S. 82–103  
– Ein interessantes Beispiel Bachscher Textauffassung. 5. Jg. 1908, S. 123–128  
– J. S. Bachs Aria „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“. 10. Jg. 1913, S. 128–144
- Hey, Gotthold*: Zur Biographie Johann [Christoph] Friedrich Bachs und seiner Familie. 30. Jg. 1933, S. 77–85
- Hirsch, Paul*: Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll. 26. Jg. 1929, S. 153–174

- Nachtrag zu dem Beitrag „Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll“. 27. Jg. 1930, S. 143–144
- Hlawiczka, Karol*: Die Herkunft der Polonaise-Melodie der Ouvertüre h-Moll (BWV 1067). 52. Jg. 1966, S. 99–101
- Zur Polonaise g-Moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach. 48. Jg. 1961, S. 58–60
- Hobohm, Wolf*: Neue „Texte zur Leipziger Kirchen-Music“. 59. Jg. 1973, S. 5–32
- Ein unbekanntes Gutachten Johann Sebastian Bachs. 63. Jg. 1977, S. 135–138
- Ein unbekanntes Urteil Johann Matthesons über Joh. Seb. Bach. Anmerkungen zu einem Literatenstreit um 1730. 73. Jg. 1987, S. 19–27
- s. auch unter B
- Hofmann, Klaus*: Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209. 76. Jg. 1990, S. 7–25
- Auf der Suche nach der verlorenen Fassung. Diskurs zur Vorgeschichte der Sonate in h-Moll für Querflöte und obligates Cembalo von Johann Sebastian Bach. 84. Jg. 1998, S. 31–59
- Bachs Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). Neue Überlegungen zur Werkgeschichte. 80. Jg. 1994, S. 59–73
- Bachs Kantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ BWV 157. Überlegungen zu Entstehung, Bestimmung und originaler Werkgestalt. 68. Jg. 1982, S. 51–80
- „Großer Herr, o starker König“. Ein Fanfarenthema bei Johann Sebastian Bach. 81. Jg. 1995, S. 31–46
- Johann Sebastian Bachs Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ BWV 51. Überlegungen zu Entstehung und ursprünglicher Bestimmung. 75. Jg. 1989, S. 43–54
- Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden“ (BWV 230). Alte und neue Probleme. 86. Jg. 2000, S. 35–50
- Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender. 79. Jg. 1993, S. 9–29
- Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungsgeschichte der Orgelsonate Es-Dur (BWV 525) und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo (BWV 1032). 85. Jg. 1999, S. 67–79
- Zur Echtheit der Triosonate G-Dur BWV 1038. 90. Jg. 2004, S. 65–85
- s. auch unter B
- Hofmann, Richard*: Die F-Trompete im 2. Brandenburgischen Konzert von Joh. Seb. Bach. 13. Jg. 1916, S. 1–7
- Homburg, Herfried*: Louis Spohr und die Bach-Renaissance. 47. Jg. 1960, S. 65–82
- Hoppe, Günther*: Bachs Abendmahlsgebrauch in seiner Köthener Zeit. 67. Jg. 1981, S. 31–42
- Hübner, Maria*: Der Bach-Verein zu Leipzig, 1875–1920. 83. Jg. 1997, S. 97–115
- s. auch unter B
- Hüttel, Walter*: Schüler und Enkelschüler Johann Sebastian Bachs im ehemaligen schönburgischen Territorium. 74. Jg. 1988, S. 111–121
- Husmann, Heinrich*: Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung. 35. Jg. 1938, S. 1–61
- Die Viola pomposa. 33. Jg. 1936, S. 90–100
- Igoe, James T.*: Bachs Bearbeitungen für Cembalo solo. Eine Zusammenfassung. 57. Jg. 1971, S. 91–97

- Jacobi, Erwin R.*: Johann Christoph Ritter (1715–1767), ein unbekannter Schüler J. S. Bachs, und seine Abschrift (etwa 1740) der "Clavier-Übung" I/II. 51. Jg. 1965, S. 43–62
- Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach. 49. Jg. 1962, S. 88–96
  - „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“. Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms (15. Februar 1859). 55. Jg. 1969, S. 78–86
  - Nochmals: „Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“. Ein Nachtrag zum gleichnamigen Artikel im BJ 1969. 57. Jg. 1971, S. 82–90
  - Zur Entstehung des Bach-Buches von Albert Schweitzer, auf Grund unveröffentlichter Briefe. 61. Jg. 1975, S. 141–161
- Jahn, Johannes*: Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann. 46. Jg. 1959, S. 124–129
- Jansen, Martin*: Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht. 34. Jg. 1937, S. 96–117
- Jauernig, Reinhold*: Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21). 41. Jg. 1954, S. 46–49
- Jersild, Jörgen*: Die Harmonik J. S. Bachs – eine funktionsanalytische Studie. 66. Jg. 1980, S. 53–82
- Keller, Hermann*: Die Sequenz bei Bach. 36. Jg. 1939, S. 33–42
- Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs. 41. Jg. 1954, S. 50–65
  - Die Varianten der großen G moll-Fuge. 10. Jg. 1913, S. 59–62
  - Unechte Orgelwerke Bachs. 34. Jg. 1937, S. 59–82
- Keußler, Gerhard von*: Zu Bachs Choraltechnik. 24. Jg. 1927, S. 106–122
- Kilian, Dietrich*: Über einige neue Aspekte zur Quellenüberlieferung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs. 64. Jg. 1978, S. 61–72
- Kimura, Sachiko*: Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäus-Passion (BWV 244). Eine Untersuchung der Quellen unter aufführungspraktischem Aspekt. 84. Jg. 1998, S. 93–120
- Kinsky, Georg*: Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach. Mitgeteilt von -. 18. Jg. 1921, S. 98–100
- Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels. 21. Jg. 1924, S. 128–138
- s. auch unter B
- Kobayashi, Yoshitake*: Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen. 64. Jg. 1978, S. 43–60
- Zu einem neu entdeckten Autograph Bachs. Choral: Aus der Tiefen. 57. Jg. 1971, S. 5–12
  - Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750. 74. Jg. 1988, S. 7–72
- Koch, Ernst*: Die Stimme des Heiligen Geistes. Theologische Hintergründe der solistischen Altpartien in der Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs. 81. Jg. 1995, S. 61–81
- s. auch unter B
- Köhler, Karl-Heinz*: Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatem Cembalo. 45. Jg. 1958, S. 114–122

- König, Ernst*: Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen. 46. Jg. 1959, S. 160–167
- Neuerkenntnisse zu J. S. Bachs Köthener Zeit. 44. Jg. 1957, S. 163–167
- Zu J. S. Bachs Wirken in Köthen. 50. Jg. 1963–1964, S. 53–60
- Köpp, Kai*: Johann Adolph Scheibe als Verfasser zweier anonymen Bach-Dokumente. 89. Jg. 2003, S. 173–196
- Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten und ihre Verwendung in Bachs Werken. 86. Jg. 2000, S. 139–165
- Körner, Hilmar*: Zur sogenannten „Bach-Brille“. 66. Jg. 1980, S. 83–86
- Konrad, Ulrich*: Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692). Zwei bislang unbeachtete Sonaten in einem Gothaer Partiturbuch. 81. Jg. 1995, S. 93 bis 113
- s. auch unter B
- Kraft, Günther*: Zur Entstehungsgeschichte des „Hochzeitsquodlibet“ (BWV 524). 43. Jg. 1956, S. 140–154
- Kranemann, Detlev*: Johann Sebastian Bachs Krankheit und Todesursache – Versuch einer Deutung. 76. Jg. 1990, S. 53–64
- Krause, Peter*: Ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs. 56. Jg. 1970, S. 32–35
- Krause, Reinhold*: Noch ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs. 64. Jg. 1978, S. 73–77
- Zu den Posthornmotiven in J. S. Bachs B-Dur-Capriccio BWV 992. 62. Jg. 1976, S. 73–78
- Krausse, Helmut K.*: Eine neue Quelle zu drei Kantatentexten Johann Sebastian Bachs. 67. Jg. 1981, S. 7–22
- Erdmann Neumeister und die Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. 72. Jg. 1986, S. 7–31
- Kretzschmar, Hermann*: Ein Bachkonzert in Kamenz. 10. Jg. 1913, S. 63–68
- Kreutzer, Hans Joachim*: Johann Sebastian Bach und das literarische Leipzig der Aufklärung. 77. Jg. 1991, S. 7–31
- Krey, Johannes*: Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen. 43. Jg. 1956, S. 105–111
- Kröhner, Christine*: Johann Sebastian Bach und Johann Friedrich Bach als Orgel-examinatoren im Gebiet der freien Reichsstadt Mühlhausen nach 1708. 81. Jg. 1995, S. 83–91
- Krüger, Walther*: Das Concerto grosso Joh. Seb. Bachs. 29. Jg. 1932, S. 1–50
- Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist. 39. Jg. 1951–1952, S. 86–102
- Krummacker, Friedhelm*: Bach und die norddeutsche Orgeltoccata: Fragen und Überlegungen. 71. Jg. 1985, S. 119–134
- Textauslegung und Satzstruktur in J. S. Bachs Motetten. 60. Jg. 1974, S. 5–43
- Küster, Konrad*: Die Frankfurter und Leipziger Überlieferung der Kantaten Johann Ludwig Bachs. 75. Jg. 1989, S. 65–106
- Meininger Kantatentexte um Johann Ludwig Bach. 73. Jg. 1987, S. 159–164
- s. auch unter B
- Kulukundis, Elias N.*: Die Versteigerung von C. P. E. Bachs musikalischem Nachlaß im Jahre 1805. 81. Jg. 1995, S. 145–176

- Kurth, Ernst*: Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. 14. Jg. 1917, S. 80–136
- Kurzweilly, Albrecht*: Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse Johann Sebastian Bachs. 11. Jg. 1914, S. 1–37
- Lämmershirt, Hugo*: Bachs Mutter und ihre Sippe. 22. Jg. 1925, S. 101–137  
– Ein hessischer Bach-Stamm. 33. Jg. 1936, S. 53–89
- Landmann, [Otto]*: Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau. 4. Jg. 1907, S. 79–88
- Landowska, Wanda*: Bach und die französische Klaviermusik. 7. Jg. 1910, S. 33 bis 44  
– Über die C dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers. 10. Jg. 1913, S. 53–58
- Leaver, Robin A.*: Bach und die Lutherschriften seiner Bibliothek. 61. Jg. 1975, S. 124–132
- Lewis, Ralph*: Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-Moll. 65. Jg. 1979, S. 19–28
- Lehmann, Karen*: Bachiana unter „Tabak & Cigaretten“. Die Bach-Sammlung des Leipziger Verlages C. F. Peters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 82. Jg. 1996, S. 49–76  
– Mendelssohn und die Bach-Ausgabe bei C. F. Peters: Mißglückter Versuch einer Zusammenarbeit. 83. Jg. 1997, S. 87–95  
s. auch unter B, C
- Leisinger, Ulrich*: Die „Bachsche Auction“ von 1789. 77. Jg. 1991, S. 97–126  
– „Es erhob sich ein Streit“ (BWV 19). Carl Philipp Emanuel Bachs Aufführungen im Kontext der Hamburger Michaelismusiken. 85. Jg. 1999, S. 105–126  
– Die geistlichen Vokalwerke von Johann Christoph Friedrich Bach – Aspekte der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte. 81. Jg. 1995, S. 115–143  
– Nachbemerkung [zu *H. Tiggemann*]. 80. Jg. 1994, S. 23  
s. auch unter C
- Leisinger, Ulrich und Wollny, Peter*: „Altes Zeug von mir“. Carl Philipp Emanuel Bachs kompositorisches Schaffen vor 1740. 79. Jg. 1993, S. 127–204
- Leyden, Rolf van*: Die Violinsonate BWV 1024. 42. Jg. 1955, S. 73–102
- Lidke, Wolfgang*: Die Weimarer Bachtradition des 18. Jahrhunderts. 46. Jg. 1959, S. 156–159
- Löffler, Hans*: „Bache“ bei Seb. Bach. 38. Jg. 1949–1950, S. 106–124  
– Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“. 20. Jg. 1923, S. 31–56  
– Johann Ludwig Krebs. Mitteilungen über sein Leben und Wirken. 27. Jg. 1930, S. 100–129  
– Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, zwei Schüler Joh. Seb. Bachs. 37. Jg. 1940–1948, S. 136–148  
– Joh. Seb. Bach in Gera. 21. Jg. 1924, S. 125–127  
– J. S. Bach in Altenburg. 24. Jg. 1927, S. 103–105  
– J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs. 23. Jg. 1926, S. 156–158  
– J. S. Bachs Orgelprüfungen. 22. Jg. 1925, S. 93–100  
– Die Schüler Joh. Seb. Bachs. 40. Jg. 1953, S. 5–28  
– Ein unbekannter Schüler Seb. Bachs. 38. Jg. 1949–1950, S. 104–105

- Luedtke, Hans*: Seb. Bachs Choralvorspiele. 15. Jg. 1918, S. 1–96  
 – Zur Entstehung des Orgelbüchleins (1717). 16. Jg. 1919, S. 62–66
- Lux, E[duard]*: Der Familienstamm Bach in Gräfenroda. 28. Jg. 1931, S. 107–111  
 – Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf zur Zeit des Aufenthalts Johann Sebastian Bachs daselbst, 1695–1700. 23. Jg. 1926, S. 145–155
- MacCracken, Thomas G.*: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. 70. Jg. 1984, S. 59–89  
 s. auch unter B
- Mantel, Georg*: Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie“. 26. Jg. 1929, S. 142–152
- Marshall, Robert L.*: Anmerkung zur späteren Geschichte der alten Bach-Ausgabe: ein kleines bibliographisches Rätsel. 64. Jg. 1978, S. 229–231  
 – Zur Vollständigkeit der Arie „Mein Jesus soll mein alles sein“ aus Kantate BWV 75. 51. Jg. 1965, S. 144–147  
 s. auch unter C
- Martin, Bernhard*: Zwei Durchformungsmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach und Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raume auf die Durchformung einer Fuge. 37. Jg. 1940–1948, S. 36–82
- Maul, Michael*: „Dein Ruhm wird wie ein Demantstein, ja wie ein fester Stahl beständig sein“. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach. 87. Jg. 2001, S. 7–22  
 – Frühe Urteile über Johann Christoph und Johann Nikolaus Bach, mitgeteilt anlässlich der Besetzung der Organistenstelle an der Jenaer Kollegienkirche (1709). 90. Jg. 2004, S. 157–168  
 – Johann Sebastian Bachs Besuche in der Residenzstadt Gera. 90. Jg. 2004, S. 101–119  
 – Der 200. Jahrestag des Augsburger Religionsfriedens (1755) und die Leipziger Bach-Pflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 86. Jg. 2000, S. 101–118
- Maul, Michael* und *Wollny, Peter*, Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760. 89. Jg. 2003, S. 97 bis 141
- May, Ernest*: Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzeln überlieferte Orgelchoräle. 60. Jg. 1974, S. 98–103  
 s. auch unter C
- Melamed, Daniel R.* und *Sanders, Reginald L.*: Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion. 85. Jg. 1999, S. 35–50  
 s. auch unter B
- Melchert, Hermann*: Das Rezitativ der Kirchenkantaten J, S. Bachs. 45. Jg. 1958, S. 5–83 u. 15 Seiten Notenbeilage
- Mendel, Arthur*: Persönliches zur Geschichte der jüngeren Bach-Forschung. 64. Jg. 1978, S. 245–250
- Mersmann, Hans*: Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs. 14. Jg. 1917, S. 137–170
- Meyer, Ulrich*: Zur Einordnung von J. S. Bachs einzeln überlieferten Orgelchorälen. 60. Jg. 1974, S. 75–89

- Zur Frage der inneren Einheit von Bachs Siebzehn Chorälen (BWV 651–667). 58. Jg. 1972, S. 61–75
- Meylan, Raymond*: Neues zum Musikaliennachlaß von Hans Georg Nägeli. 82. Jg. 1996, S. 23–47
- Mies, Paul*: Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach. 17. Jg. 1920, S. 66–76
- Die Kraft des Themas, dargestellt an B-A-C-H. 19. Jg. 1922, S. 9–37
- Zur Frage des Mathematischen bei J. S. Bach. 36. Jg. 1939, S. 43–49
- Miesner, Heinrich*: Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs. 34. Jg. 1937, S. 132–143
- Bach-Gräber im Ausland. 33. Jg. 1936, S. 109–114
- Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach. 30. Jg. 1933, S. 71–76
- Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach. 31. Jg. 1934, S. 101–115
- Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790. Eingeleitet und hrsg. von –. 35. Jg. 1938, S. 103–136; 36. Jg. 1939, S. 81–112; 37. Jg. 1940–1948, S. 161–181
- s. auch unter B
- Moser, Andreas*: Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein. 17. Jg. 1920, S. 30–65
- Moser, Hans Joachim*: Gesangstechnische Bemerkungen zu Joh. Seb. Bach. 15. Jg. 1918, S. 117–132
- Joh. Seb. Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele. 38. Jg. 1949–1950, S. 1–6
- Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit. 14. Jg. 1917, S. 57–79
- Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei Bach. Zählzeit oder Notenwert? 13. Jg. 1916, S. 8–19
- s. auch unter B
- Müller, Fritz*: Schuf Joh. Seb. Bach die Kunst der Fuge aus tiefer Not? 39. Jg. 1951 bis 1952, S. 81–85
- Müller, Johannes*: Motivsprache und Stilart des jungen Bach, insbesondere im Vergleich zu derjenigen in der vorgeblich Bachschen Lukaspassion. 19. Jg. 1922, S. 38–71
- Neemann, Hans*: J. S. Bachs Lautenkompositionen. 28. Jg. 1931, S. 72–87
- Nef, Karl*: J. S. Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten. 6. Jg. 1909, S. 12–26
- Nelle, Wilhelm*: Sebastian Bach und Paul Gerhardt. 4. Jg. 1907, S. 11–31
- Neumann, Friedrich*: Typische Stufengänge im Bachschen Suitensatz. 53. Jg. 1967, S. 28–56
- Neumann, Werner*: Das „Bachische Collegium Musicum“. 47. Jg. 1960, S. 5–27
- Johann Sebastian Bachs „Rittergutskantaten“ BWV 30a und 212. 58. Jg. 1972, S. 76–90
- Eine Leipziger Bach-Gedenkstätte. Über die Beziehungen der Familien Bach und Bosc. 56. Jg. 1970, S. 19–31
- Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft. 53. Jg. 1967, S. 100–117 [Referat zum 41. Deutschen Bachfest in Leipzig am 2. 6. 1966 mit Diskussionsbeiträgen von W. Schrammek, E. Mauersberger, W. Scheitelich, A. Webersinke, W. Holy, H.-O. Hudemann, R. Krause, E. R. Jacobi, Voigt, A. Kruse, R. Rensch, W. Siegmund-Schultze; 53. Jg. 1967, S. 117–120]



- Über Ausmaß und Wesen des Bachschen Parodieverfahrens. 51. Jg. 1965, S. 63–85
- Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs. 48. Jg. 1961, S. 52–57
- Zur Aufführungspraxis der Kantate 152. Aus dem Vorwort zur kritischen Neuausgabe (Breitkopf & Härtel 1949). 38. Jg. 1949–1950, S. 100–103
- Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs. 43. Jg. 1956, S. 112–123  
s. auch unter D
- Nicolai, W[ilhelm]*: Die Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach. 11. Jg. 1914, S. 166–170
- Nissen, Hans*: Der Sinn des „Wohltemperierten Klaviers II. Teil“. 39. Jg. 1951–1952, S. 54–80
- Noack, Elisabeth*: Georg Christian Lehms, ein Textdichter Johann Sebastian Bachs. 56. Jg. 1970, S. 7–18
- Noack, Friedrich*: Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722–23. 10. Jg. 1913, S. 145–162
- Oefner, Claus*: Eisenach zur Zeit des jungen Bach. 71. Jg. 1985, S. 43–54
- Oppel, Reinhard*: Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern. 22. Jg. 1925, S. 11–39 u. 4 Seiten Notenbeilage
- Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters. 6. Jg. 1909, S. 125–128 u. 10 Seiten Beilage
- Die große A-moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage. (3. Jg.) 1906, S. 74–78
- Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen. 4. Jg. 1907, S. 89–102
- Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten. 15. Jg. 1918, S. 97–116
- Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach. 7. Jg. 1910, S. 63–69
- Zur Fugentechnik Bachs. 18. Jg. 1921, S. 9–48
- Zur Tenorarie der 166. Kantate. 6. Jg. 1909, S. 27–40
- Orth, Siegfried*: Johann Bach, der Stammvater der Erfurter Bache. 59. Jg. 1973, S. 79–87
- Zu den Erfurter Jahren Johann Bernhard Bachs (1676–1749). 57. Jg. 1971, S. 106–111
- Pantijelew, Grigorij Ja.*: Johann Sebastian Bachs Briefe an Georg Erdmann. Nebst Beiträgen zur Lebensgeschichte von Bachs Jugendfreund. 71. Jg. 1985, S. 83–97
- Paumgartner, Bernhard*: Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik. 43. Jg. 1956, S. 5–17
- Petzoldt, Martin*: Bachs Prüfung vor dem Kurfürstlichen Konsistorium zu Leipzig. 84. Jg. 1998, S. 19–30
- „Die kräftige Erquickung unter der schweren Angst-Last“. Möglicherweise Neues zur Entstehung der Kantate BWV 21. 79. Jg. 1993, S. 31–46
- „Ut probus & doctus reddat.“ Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs in Eisenach, Ohrdruf und Lüneburg. 71. Jg. 1985, S. 7–42  
s. auch unter C, F
- Platen, Emil*: Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs. 48. Jg. 1961, S. 35–51
- Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs. 61. Jg. 1975, S. 50–62
- Pleßke, Hans-Martin*: Bach in der deutschen Dichtung. [I]. 46. Jg. 1959, S. 5–51; (II). 50. Jg. 1963–1964, S. 9–22

- Plichta, Alois*: Johann Sebastian Bach und Johann Adam Graf von Questenberg. 67. Jg. 1981, S. 23–28
- Prinz, Ulrich*: Zur Bezeichnung „Bassono“ und „Fagotto“ bei J. S. Bach. 67. Jg. 1981, S. 107–122
- Prüfer, Arthur*: Eine alte, unbekannte Skizze von Sebastian Bachs Leben. 12. Jg. 1915, S. 166–169
- Rabey, Wladimir*: Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001–1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker. 50. Jg. 1963–1964, S. 23–46
- Rampe, Siegbert*: „Monatlich neue Stücke“ – Zu den musikalischen Voraussetzungen von Bachs Weimarer Konzertmeisteramt. 88. Jg. 2002, S. 61–104  
s. auch *Sackmann, Dominik*
- Rathey, Markus*: Ästhetik eines „Fragments“ – Anmerkungen zur Tradition des Schlußsatzes der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ BWV 61. 88. Jg. 2002, S. 105–117  
– Zur Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte der Bürgerkapitänsmusiken Carl Philipp Emanuel Bachs. 90. Jg. 2004, S. 169–198  
s. auch unter B, C
- Reul, Barbara*: „O vergnügte Stunden/ da mein Hertzog funden seinen Lebenstag“. Ein unbekannter Textdruck zu einer Geburtstagskantate J. S. Bachs für den Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst. 85. Jg. 1999, S. 7–17
- Richter, Bernhard Friedrich*: Johann Sebastian Bach im Gottesdienst der Thomaner. 12. Jg. 1915, S. 1–38  
– Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig. 22. Jg. 1925, S. 1–10  
– Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754. Neudruck. Eingeleitet von –. 17. Jg. 1920, S. 11–29  
– Stadtpfeifer und Alumnus der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit. 4. Jg. 1907, S. 32–78  
– Über die Motetten Seb. Bachs. 9. Jg. 1912, S. 1–32  
– Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs. (3. Jg.) 1906, S. 43–73  
– Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel. 5. Jg. 1908, S. 49–63  
– Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723. (2. Jg.) 1905, S. 48–67  
– Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig. 8. Jg. 1911, S. 50–59  
s. auch unter B
- Richter, Otto*: Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes ... siehe: *Smend, Julius*
- Riedel, Friedrich Wilhelm*: Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke. 47. Jg. 1960, S. 85–99
- Rietsch, Heinrich*: Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach. 23. Jg. 1926, S. 1–22
- Rifkin, Joshua*: Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs. 64. Jg. 1978, S. 140–147  
– Siegesjubiläum und Satzfehler. Zum Problem von „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50). 86. Jg. 2000, S. 67–86  
s. auch unter B

- Roe, Stephen*: Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1–4). 88. Jg. 2002, S. 139–163
- s. auch unter B
- Rollberg, Fritz*: Johann Ambrosius Bach. Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671–1695. 24. Jg. 1927, S. 133–152; 25. Jg. 1928, S. 176 (Berichtigung)
- Rosenthal, Karl August*: Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs. 23. Jg. 1926, S. 68–89
- Rostal, Max*: Zur Interpretation der Violinsonaten J. S. Bachs. 59. Jg. 1973, S. 72–78
- Sachs, Curt*: Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ“. 18. Jg. 1921, S. 96–97
- s. auch unter B
- Sackmann, Dominik und Rampe, Siegbert*: Bach, Berlin, Quantz und die Flötensonate Es-Dur BWV 1031. 83. Jg. 1997, S. 51–85
- Salmen, Walter*: Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. 72. Jg. 1986, S. 91–104
- Sanders, Reginald L. s. Melamed, Daniel R.*
- Saupe, Gerhard*: Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels. 37. Jg. 1940–1948, S. 134–135
- Schabalina, Tatjana*: Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199. 90. Jg. 2004, S. 11–39
- Scharf, Joachim-Hermann*: Hermann Welckers Bedeutung für die Identifizierung der Gebeine Johann Sebastian Bachs. 51. Jg. 1965, S. 5–9
- Die historische Röntgenaufnahme zur Kontrolle der Rekonstruktion des Antlitzes Johann Sebastian Bachs. 58. Jg. 1972, S. 91–94
- Scheide, William H.*: Bach und der Picander-Jahrgang – Eine Erwiderung. 66. Jg. 1980, S. 47–51
- Die Choralkantaten von 1724 und Bachs Köthener Besuch. 89. Jg. 2003, S. 47–65
- Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit in Picanders Kantatenjahrgangs-Vorbemerkung und im Werkverzeichnis des Nekrologs auf Johann Sebastian Bach. 69. Jg. 1983, S. 109–113
- Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach. 46. Jg. 1959, S. 52–94; 48. Jg. 1961, S. 5–24; 49. Jg. 1962, S. 5–32
- Nochmals BWV 50 „Nun ist das Heil und die Kraft“. 87. Jg. 2001, S. 117–130
- „Nun ist das Heil und die Kraft“ BWV 50: Doppelchörigkeit, Datierung und Bestimmung. 68. Jg. 1982, S. 81–96
- Theologische Überlegungen zu Bachs Orgelchoral „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682). 85. Jg. 1999, S. 81–104
- Zum Verhältnis von Textdrucken und musikalischen Quellen der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. 62. Jg. 1976, S. 79–94
- Scheitler, Irmgard*: Neumeister versus Dedekind. Das deutsche Rezitativ und die Entstehung der madrigalischen Kantate. 89. Jg. 2003, S. 197–220
- Schering, Arnold*: Bach und das Schemellische Gesangbuch. 21. Jg. 1924, S. 105 bis 124
- Bach und das Symbol. [1. Studie]. Insbesondere die Symbolik seines Kanons. 22. Jg. 1925, S. 40–63

- Bach und das Symbol. 2. Studie. Das „Figürliche“ und „Metaphorische“. 25. Jg. 1928, S. 119–137
  - Bach und das Symbol. 3. Studie. Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs „Psychologia empirica“. 34. Jg. 1937, S. 83–95
  - Bachs Musik für den Leipziger Universitäts-gottesdienst 1723–1725. 35. Jg. 1938, S. 62–86
  - Die Besetzung Bachscher Chöre. 17. Jg. 1920, S. 77–89
  - Die Hohe Messe in h-moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II. 33. Jg. 1936 S. 1–30
  - Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710. 16. Jg. 1919 S. 67–74
  - Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle. 15. Jg. 1918, S. 141–150
  - Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“. 10. Jg. 1913, S. 39–52
  - Kleine Bachstudien. 30. Jg. 1933, S. 30–70
  - Der Thomaskantor. Ein Gemüth-erfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bachen. Literarische Beigabe. 13. Jg. 1916, II, 69 S.
  - Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703-1755). 28. Jg. 1931, S. 112–146
  - Über Bachs Parodieverfahren. 18. Jg. 1921, S. 49–95
  - Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. 9. Jg. 1912, S. 86–123 u. 6 S. Notenbeilage
  - Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters. (1. Jg.) 1904, S.104–115
  - „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium. 20. Jg. 1923, S. 12–30
  - Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages. 6. Jg. 1909, S. 144–152
  - Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst. 15. Jg. 1918, S. 133–140
  - Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion. 36. Jg. 1939, S. 1–32
- s. auch unter B, C, E, F, G
- Schiekel, Harald*: Johann Sebastian Bachs Auflösung eines Kanons von Teodoro Riccio. 68. Jg. 1982, S.125–128
- Schlenger, Kurt*: Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs. 28. Jg. 1931, S. 88–106
- Schmalfuß, Hermann*: Johann Sebastian Bachs „Actus tragicus“ (BWV 106). Ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte. 56. Jg. 1970, S. 36–43
- Schmiedel, Peter*: Zum Gebrauch des Cembalos und des Klaviers bei der heutigen Interpretation Bachscher Werke. 58. Jg. 1972, S. 95–103
- Schmieder, Wolfgang*: Johann Sebastian Bach als Briefschreiber. 37. Jg. 1940–1948, S. 126–133
- s. auch unter G
- Schnapp, Friedrich*: Das Notenrätsel des Bach-Pokals und seine Deutung. 35. Jg. 1938, S. 87–94
- Schneider, Max*: Bearbeitung Bachscher Kantaten. 5. Jg. 1908, S. 94–106
- Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“. 8. Jg. 1911 S. 23–36
  - Zur Lukaspassion. 8. Jg. 1911, S. 105–108
- s. auch unter G
- Schrammek, Winfried*: Fragen des Orgelgebrauchs in Bachs Aufführungen der Matthäus-Passion. 61. Jg. 1975, S. 114–123

- Johann Sebastian Bachs Stellung zu Orgelpedalregistern im 32-Fuß-Ton. 71. Jg. 1985, S. 147–154
- Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach. 41. Jg. 1954, S. 7–28
- Schröder, Karl-Ernst*: Zum Trio A-Dur BWV 1025. 81. Jg. 1995, S. 47–59. Anhang: Addenda et Corrigenda zu: Christoph Wolff, Das Trio A-Dur BWV 1025 (BJ 1993, S. 47–67). 81. Jg. 1995, S. 60
- Schubart, Christoph*: Anna Magdalena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren. 40. Jg. 1953, S. 29–50 u. 2 Stammtafeln
- Johann Sebastian Bachs Wohnung in Köthen. 41. Jg. 1954, S. 89–93
- Schünemann, Georg*: Die Bachpflege der Berliner Singakademie. 25. Jg. 1928, S. 138–171
- Bachs Trauungskantate „Gott Beherrscher aller Dinge“. 33. Jg. 1936, S. 31–52
- Bachs Verbesserungen und Entwürfe. 32. Jg. 1935, S. 1–32
- Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf. 13. Jg. 1916, S. 20–35
- J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach. 30. Jg. 1933, S. 86–118
- Johann Christoph Friedrich Bach. 11. Jg. 1914, S. 45–165
- Schulze, Hans-Joachim*: Ein apokryphes Händel-Concerto in Joh. Seb. Bachs Handschrift? 66. Jg. 1980, S. 27–33
- Bach-Überlieferung in Hamburg: Der Quellenbesitz von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822). 79. Jg. 1993, S. 69–79
- Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs. 46. Jg. 1959, S. 168–170
- Ein „Drama per Musica“ als Kirchenmusik. Zu Wilhelm Friedemann Bachs Auführungen der Huldigungskantate BWV 205a. 61. Jg. 1975, S. 133–140
- Ein „Dresdner Menuett“ im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs. 65. Jg. 1979, S. 45–64
- Ein dubioses „Menuetto con Trio di J. S. Bach“. 68. Jg. 1982, S. 143–150
- Friedrich Wilhelm Marpurg, Johann Sebastian Bach und die „Gedanken über die welschen Tonkünstler“ (1751). 90. Jg. 2004, S. 121–132
- Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne. 50. Jg. 1963–1964, S. 61–69
- „150 Stück von den Bachischen Erben“. Zur Überlieferung der vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. 69. Jg. 1983, S. 81–100
- Johann Christoph Bach (1671–1721), „Organist und Schul Collega in Ohrdruf“, Johann Sebastian Bachs erster Lehrer. 71. Jg. 1985, S. 55–81
- Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner. 54. Jg. 1968, S. 80–88
- Johann Sebastian Bachs Kanonwidmungen. 53. Jg. 1967, S. 82–92
- Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten. 48. Jg. 1961, S. 79–99
- Melodiezitate und Mehrtextigkeit in der Bauernkantate und in den Goldbergvariationen. 62. Jg. 1976, S. 58–72
- Nachbemerkung [zu *H. Schiekel*]. 68. Jg. 1982, S. 128–130
- Der Schreiber „Anonymus 400“ – ein Schüler Johann Sebastian Bachs. 58. Jg. 1972, S. 104–117

- „Sebastian Bachs Choral-Buch“ in Rochester, NY? 67. Jg. 1981, S. 123–130
- Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik. 70. Jg. 1984, S. 45–52
- „Das Stück in Goldpapier“. Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts. 64. Jg. 1978, S. 19–42
- Vier unbekannte Quittungen J. S. Bachs und ein Briefauszug Jacob von Stählins. Mitgeteilt von –. 59. Jg. 1973, S. 88–90
- Wie entstand die Bach-Sammlung Mempel-Preller? 60. Jg. 1974, S. 104–122
- Zur Rückkehr einiger autographischer Kantatenfragmente in die Bach-Sammlung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin. 63. Jg. 1977, S. 130–134

s. auch unter B, C

*Seiffert, Max*: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. [Vortrag zum 2. deutschen Bachfest in Leipzig am 3. 10. 1904 mit Diskussionsbeiträgen von O. Schröder, K. Greulich, W. Voigt, Steinmann, A. Obrist, M. Wirth, G. Doempke, E. Knapp.] (1. Jg.) 1904, S. 51–81

- Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken. (3. Jg.) 1906, S. 79–83

s. auch unter B, F

*Serauky, Walter*: Die „Johannes-Passion“ von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild. 41. Jg. 1954, S. 29–39

- Die neuzeitliche Bach-Forschung und Hans Kaysers Harmonik. 38. Jg. 1949–1950, S. 7–23

*Siedentopf, Henning*: Tonartliche Verwandtschaften im Klavierwerk J. S. Bachs. 60. Jg. 1974, S. 70–74

*Siegele, Ulrich*: Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit. 69. Jg. 1983, S. 7–50; 70. Jg. 1984, S. 7–43; 72. Jg. 1986, S. 33–67

- Bemerkungen zu Bachs Motetten. 49. Jg. 1962, S. 33–57
- Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024. 43. Jg. 1956, S. 124–139

*Sietz, Reinhold*: Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach. 32. Jg. 1935, S. 33–96

*Sirp, Hermann*: Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied. 28. Jg. 1931, S. 1–50; 29. Jg. 1932, S. 51–118

*Smend, Friedrich*: Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung. 34. Jg. 1937, S. 1–58

- Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“. 30. Jg. 1933, S. 1–29
- Bachs Markus-Passion. 37. Jg. 1940–1948, S. 1–35
- Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750. 25. Jg. 1928, S. 1–95
- Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht. 23. Jg. 1926, S. 105–128
- Der Pokal im Eisenacher Bach-Museum. 42. Jg. 1955, S. 108–112
- Zu den ältesten Sammlungen der vierstimmigen Choräle J. S. Bachs. 52. Jg. 1966, S. 5–40

s. auch unter E, F

*Smend, Julius und Richter, Otto*: Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes. Zwei Vorträge, gehalten in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach am 29. September 1917. [Mit Diskussionsbeiträgen von Hartmann, M. Schneider, P. Hielscher, Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen.] 14. Jg. 1917, S. 21–56

s. auch unter F

*Smith, Mark M.*: Joh. Seb. Bachs Violoncello piccolo: Neue Aspekte – offene Fragen. 84. Jg. 1998, S. 63–81

*Smithers, Don L.*: Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs. 73. Jg. 1987, S. 113–150

– Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi. Kritische Anmerkungen zum gleichnamigen Aufsatz von Thomas G. MacCracken. 76. Jg. 1990, S. 37–51

*Souchay, Marc-André*: Das Thema in der Fuge Bachs. 24. Jg. 1927, S. 1–102; 27. Jg. 1930, S. 1–48

*Speer, Klaus*: Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs. 41. Jg. 1954, S. 66–74

*Stanley, Glenn*: Arnold Scherings Bach – Symbol eines Zeitalters. 87. Jg. 2001, S. 99–116

*Stauffer, George B.*: Über Bachs Orgelregistrierpraxis. 67. Jg. 1981, S. 91–105

s. auch unter B, C

*Steglich, Rudolf*: Das c-moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers J. S. Bachs. 20. Jg. 1923, S. 1–11

– Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwandlung des 18. Jahrhunderts. 12. Jg. 1915, S. 39–145

s. auch unter C

*Stein, Klaus*: Stammt „Nun ist das Heil und die Kraft“ (BWV 50) von Johann Sebastian Bach? 85. Jg. 1999, S. 51–66

*Stephan, Hans*: Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock. 31. Jg. 1934, S. 63–88

*Stephan, Rudolf*: J. S. Bach und das Problem des musikalischen Zyklus. 59. Jg. 1973, S. 39–52

– Über das Ende der Generalbaßpraxis. 41. Jg. 1954, S. 80–88

– Zum Thema „Schönberg und Bach“. 64. Jg. 1978, S. 232–244

*Stiehl, Herbert*: Taufzettel für Bachs Kinder – ein Dokumentenfund. 65. Jg. 1979, S. 7–18

*Stinson, Russell*: „Ein Sammelband aus Johann Peter Kellners Besitz“: Neue Forschungen zur Berliner Bach-Handschrift P 804. 78. Jg. 1992, S. 45–64

– Mendelssohns große Reise. Ein Beitrag zur Rezeption von Bachs Orgelwerken. 88. Jg. 2002, S. 119–137

*Stockmann, Bernhard*: Über das Dissonanzverständnis Bachs. 47. Jg. 1960, S. 43–59

*Talle, Andrew*: Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 89. Jg. 2003, S. 143–172

*Tell, Werner*: Die Hemiöle bei Bach. 39. Jg. 1951–1952, S. 47–53

*Thalheimer, Peter*: Der Flauto piccolo bei Johann Sebastian Bach. 52. Jahrgang 1966, S. 138–146

*Theobald, Hans Wolfgang*: Zur Geschichte der 1746 von Johann Sebastian Bach geprüften Johann-Scheibe-Orgel in Zschortau bei Leipzig. 72. Jg. 1986, S. 81–90

*Tiggemann, Hildegard*: Unbekannte Textdrucke zu drei Gelegenheitskantaten J. S. Bachs aus dem Jahre 1729. 80. Jg. 1994, S. 7–22

- Tittel, Karl*: Welche unter J. S. Bachs Namen geführten Orgelwerke sind Johann Tobias bzw. Johann Ludwig Krebs zuzuschreiben? Ein Versuch zur Lösung von Autorschaftsproblemen. 52. Jg. 1966, S. 102–137
- Toch, Ernst*: Unklarheiten im Schriftbild der cis-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“. 37. Jg. 1940–1948, S. 122–125
- Trötzmüller, Karl*: Über einen „Fehler“ in der Matthäus-Passion. 52. Jg. 1966, S. 69–71
- Vetter, Walther*: Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre. 40. Jg. 1953, S. 97–107
- Vogelsänger, Siegfried*: Zur Herkunft der kontrapunktischen Motive in J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ (BWV 599–644). 58. Jg. 1972, S. 118–131
- Voigt, Woldemar*: Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten. (3. Jg. ) 1906, S. 1–42
- Über die F dur-Toccata von J. S. Bach. 9. Jg. 1912, S. 33–41
  - Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus“. (Mit einem Anhang über die Kantate „Schleicht, spielende Wellen“). 12. Jg. 1915, S. 146–165
  - Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3. 5. Jg. 1908, S. 1–48
- Volbach, Fritz*: Ein' feste Burg ist unser Gott. Kantate von J. S. Bach. (2. Jg.) 1905, S. 68–75
- Wachowski, Gerd*: Die vierstimmigen Choräle Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu den Druckausgaben von 1765 bis 1932 und zur Frage der Authentizität. 69. Jg. 1983, S. 51–79
- Wagner, Günther*: Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen. 65. Jg. 1979, S. 37–44
- Instrumental – vokal als Problem der Bach-Bewertung im 18. Jahrhundert. 73. Jg. 1987, S. 7–17
  - J. A. Scheibe – J. S. Bach: Versuch einer Bewertung. 68. Jg. 1982, S. 33–49
- s. auch unter B
- Walker, Paul*: Die Entstehung der Permutationsfuge. 75. Jg. 1989, S. 21–41
- Weismann, Wilhelm*: Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung. Versuch einer Deutung. 38. Jg. 1949–1950, S. 57–64
- Werbeck, Walter*: Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde. 89. Jg. 2003, S. 67–95
- Werthemann, Helene*: Zum Text der Bach-Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen“. 51. Jg. 1965, S. 135–143
- Wiegand, Fritz*: Die mütterlichen Verwandten Johann Sebastian Bachs in Erfurt. Ergänzungen und Berichtigungen zur Bachforschung. 53. Jg. 1967, S. 5–20
- Wiemer, Wolfgang*: Ein Bach-Doppelfund: Verschollene Gerber-Abschrift (BWV 914 und 996) und unbekanntes Choralbuch Christian Friedrich Penzels. 73. Jg. 1987, S. 29–73
- Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie in c-Moll – ein Lamento auf den Tod des Vaters? 74. Jg. 1988, S. 163–177
  - Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge. 65. Jg. 1979, S. 75–95
- Wiermann, Barbara*: Bach und Palestrina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. 88. Jg. 2002, S. 9–28
- Johann Christoph Friedrich Bachs Berufung an die evangelisch-lutherische Hauptkirche in Altona. 84. Jg. 1998, S. 149–165



- Werkgeschichte als Gattungsgeschichte: „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ von Carl Philipp Emanuel Bach. 83. Jg. 1997, S. 117–143
- s. auch unter B
- Wilhelmi, Thomas*: Bachs Bibliothek. Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß. 65. Jg. 1979, S. 107–129
- s. auch unter B
- Williams, Peter*: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters? 68. Jg. 1982, S. 131–142
- s. auch unter B, C
- Wolf, Uwe* s. *Beißwenger, Kirsten*
- s. auch unter B
- Wolff, Christoph*: Bachs Handexemplar der Schübler-Choräle. 63. Jg. 1977, S. 120–129
- Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ BWV 23. 64. Jg. 1978, S. 78–94
- Johann Adam Reinken und Johann Sebastian Bach: Zum Kontext des Bachschen Frühwerks. 71. Jg. 1985, S. 99–118
- Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz. 90. Jg. 2004, S. 87–99
- Nachwort [zu A. *Plichta*]. 67. Jg. 1981, S. 28–30
- Der Terminus „Riccicar“ in Bachs Musikalischem Opfer. 53. Jg. 1967, S. 70–81
- Textkritische Bemerkungen zum Originaldruck der Bachschen Partiten. 65. Jg. 1979, S. 65–74
- Das Trio A-Dur BWV 1025: Eine Lautensonate von Silvius Leopold Weiss, bearbeitet und erweitert von Johann Sebastian Bach. 79. Jg. 1993, S. 47–67
- Überlegungen zum „Thema Regium“. 59. Jg. 1973, S. 33–38
- s. auch unter B, C
- Wolff, Hellmuth Christian*: Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach. 37. Jg. 1940 bis 1948, S. 83–121
- Wolffheim, Werner*: Bachiana. 8. Jg. 1911, S. 37–49
- Hans Bach, der Spielmann. 7. Jg. 1910, S. 70–85
- „Mein Herz schwimmt in Blut“. Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs. 8. Jg. 1911, S. 1–22
- Die Möllersche Handschrift. Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche. 9. Jg. 1912, S. 42–60 und 7 Seiten Notenbeilage
- Ein Orgelattest J. S. Bachs aus Erfurt 1716. 25. Jg. 1928, S. 172–174
- s. auch unter B
- Wollny, Peter*: Alte Bach-Funde. 84. Jg. 1998, S. 137–148
- Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an der Marienkirche zu Halle und ihr Kontext. 80. Jg. 1994, S. 25–39
- Johann Christoph Friedrich Bach und die Teilung des väterlichen Erbes. 87. Jg. 2001, S. 55–70
- Neue Bach-Funde. 83. Jg. 1997, S. 7–50
- Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland. 88. Jg. 2002, S. 29–60
- Überlegungen zur Bach-Überlieferung in Naumburg. 86. Jg. 2000, S. 87–100
- Zur Überlieferung der Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs: Der Quellenbesitz Carl Philipp Emanuel Bachs. 82. Jg. 1996, S. 7–21

s. auch *Leisinger, Ulrich*; *Maul, Michael*

s. auch unter B, C

*Wright, Craig*: Bachs „Kleines harmonisches Labyrinth“ (BWV 591). Echtheitsfragen und theologischer Hintergrund. 86. Jg. 2000, S. 51–65

*Wustmann, Rudolf*: Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen? 6. Jg. 1909, S. 102–124

– Matthäuspasion, erster Teil. 6. Jg. 1909, S. 129–143

– Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte. 7. Jg. 1910, S. 45–62

– Tonartensymbolik zu Bachs Zeit. 8. Jg. 1911, S. 60–74

– Vom Rhythmus des evangelischen Chorals. 7. Jg. 1910, S. 86–102

*Zander, Ferdinand*: Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung. 54. Jg. 1968, S. 9–64

*Zavarský, Ernest*: Zur angeblichen Preßburger Herkunft der Familie Bach. 53. Jg. 1967, S. 21–27

*Zehler, C[arl]*: W. Friedemann Bach und seine hallische Wirksamkeit. 7. Jg. 1910, S. 103–132

*Zehnder, Jean-Claude*: Georg Böhm und Johann Sebastian Bach. Zur Chronologie der Bachschen Stilentwicklung. 74. Jg. 1988, S. 73–110

– Giuseppe Torelli und Johann Sebastian Bach. Zu Bachs Weimarer Konzertform. 77. Jg. 1991, S. 33–95

*Zenck, Martin*: Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800. 68. Jg. 1982, S. 7–32

*Zeraschi, Helmut*: Bach und der Okulist Taylor. 43. Jg. 1956, S. 52–64

*Zimpel, Herbert*: Der Streit zwischen Reformierten und Lutheranern in Köthen während Bachs Amtszeit. 65. Jg. 1979, S. 97–106

## B. Mitteilungen. Kleine Beiträge

*Arnheim, Amalie*: Ein Brief von Johann Christoph Altnikol. 9. Jg. 1912, S. 147–148

*Arnold, F[rank Thomas]*: [Entgegnung auf J. Schreyers Echtheitskritik, BJ 1906, S. 134–137, und Erwiderung auf dessen Replik, BJ 1909, S. 155 f.] 6. Jg. 1909, S. 153–155, 156–160

*B[reest, Ernst]*: Zur Bildnis-Beilage. [Ölporträt Joh. Seb. Bachs, nach Haußmann kopiert von J. M. David.] 14. Jg. 1917, S. 176

*Baffert, Jean-Marc*: Vier unbekannte Bach-Erwähnungen in Druckschriften des 18. Jahrhunderts. 74. Jg. 1988, S. 191–193

*Bockmaier, Claus*: Zum geraden Takt bei J. S. Bach. Mögliche Dispositionen des Metrischen in den Kopfsätzen der Brandenburgischen Konzerte. 86. Jg. 2000, S. 333–346

*Boyd, Malcolm*: Bach, Telemann und das Fanfarenthema. 82. Jg. 1996, S. 147–150

*Breig, Werner*: Das „Thema Legrenzianum elaboratum per Joan. Seb. Bach“ und die Frühgeschichte der Doppelfuge. 87. Jg. 2001, S. 141–150

*Brück, Helga*: Die Andislebener Bache. 77. Jg. 1991, S. 199–206

– Die Brüder Johann, Christoph und Heinrich Bach und die „Erfurthische musicalische Compagnie“. 76. Jg. 1990, S. 71–77

- Eine „Verordnung der Music“ der Kaufmannskirche zu Erfurt von 1671 als Nachweis unbekannter Kompositionen von Johann Michael Bach (1648–1694). 84. Jg. 1998, S. 183–185
- Brügge, Joachim*: Johann Sebastian Bach, Musikalisches Opfer (BWV 1079): Bemerkungen zum „Canon a 2 per Tonos“. 78. Jg. 1992, S. 91–100
- Bruggaier, Roswitha*: Das Urbild von Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“ (BWV 660) – eine Komposition mit Viola da gamba? 73. Jg. 1987, S. 165–168
- Buchmayer, [Richard]*: Ein vergessener Arnstädter Kantor. 5. Jg. 1908, S. 135–140
- Butler, Gregory G.*: Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest. 78. Jg. 1992, S. 65–71
- Neues zur Datierung der Goldberg-Variationen. 74. Jg. 1988, S. 219–223
- Casper, S. Jost*: Zum „Bachischen Collegium Musicum“. 70. Jg. 1984, S. 175
- Claus, Rolf Dietrich*: Die Bachs, die Musik und das Militär in Sachsen-Gotha. Jacob Bach als Mitinitiator der Militärdienstbefreiung für junge Musiker. 83. Jg. 1997, S. 193–197
- Czubatynski, Uwe*: Biographische Notizen zu Otto Carl Friedrich von Voß (1755 bis 1823). 78. Jg. 1992, S. 119–122
- Choralvorspiel und Choralbegleitung im Urteil J. S. Bachs. 79. Jg. 1993, S. 223
- Dürr, Alfred*: Neue Erkenntnisse zur Kantate BWV 31. 71. Jg. 1985, S. 155–159
- Noch einmal: Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang? 72. Jg. 1986, S. 121–122
- Zu Johann Sebastian Bachs Hallenser Probestück von 1713. 81. Jg. 1995, S. 183–184
- Zum Choralchorsatz „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ BWV 127 (Satz 1) und seiner Umarbeitung. 74. Jg. 1988, S. 205–209
- Zum Eingangssatz der Kantate BWV 119. 72. Jg. 1986, S. 117–120
- Fröde, Christine*: Zur Entstehung der Kantate „Ihr Tore zu Zion“ (BWV 193). 77. Jg. 1991, S. 183–185
- Glöckner, Andreas*: Eine Abschrift der Kantate BWV 150 als Quelle für Brahms' e-Moll-Sinfonie op 98. 83. Jg. 1997, S. 181–183
- Bemerkungen zu den Leipziger Kantatenaufführungen vom 3. bis 6. Sonntag nach Trinitatis 1725. 78. Jg. 1992, S. 73–76
- Fasch-Ouvertüren aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek? 76. Jg. 1990, S. 65–69
- „.... daß ohne Hülffe derer Herren *Studiosorum* der Herr *Cantor* keine vollstimmende Music würde bestellen können ...“ – Bemerkungen zur Leipziger Kirchenmusik vor 1723 und nach 1750. 87. Jg. 2001, S. 131–140
- „In Fine Intrada con Trombe e Tamburi“. Trompeten und Pauken in den Schlußchorälen von Festkantaten – eine weitere Beobachtung. 88. Jg. 2002, S. 201–207
- „Das kleine italienische Ding“ – Zu Überlieferung und Datierung der Kantate „Amore traditore“ (BWV 203). 82. Jg. 1996, S. 133–137
- Eine Michaeliskantate als Parodievorlage für den sechsten Teil des Bachschen Weihnachts-Oratoriums? 86. Jg. 2000, S. 317–326
- Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs. 71. Jg. 1985, S. 159–164
- Zur Echtheit und Datierung der Kantate BWV 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“. 74. Jg. 1988, S. 195–203

s. *Wolff, Christoph*

*Henzel, Christoph*: „... ein Großes Orgelkonzert von dem alten Sebastian Bach“. Zu einem Konzertprogramm Johann Wilhelm Häblers. 79. Jg. 1993, S. 231–236. Nachbemerkung von *Christoph Wolff*. 79. Jg. 1993, S. 236–237.

– Neues zum Hofcembalisten Carl Philipp Emanuel Bach. 85. Jg. 1999, S. 171–177

– Zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren. 78. Jg. 1992, S. 107–112

– Nachtrag zu Wilhelm Friedemann Bachs Berliner Jahren. 90. Jg. 2004, S. 229 bis 231

*Hill, Robert*: Die Herkunft von Bachs „Thema Legrenzianum“. 72. Jg. 1986, S. 105 bis 107

*Hobohm, Wolf*: Kantatentextsammlungen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Texte zur Musik? 83. Jg. 1997, S. 185–192

– Die Quelle einer Bach-Anekdote. 68. Jg. 1982, S. 154

*Hofmann, Klaus*: Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs. 69. Jg. 1983, S. 115–118

– Nochmals: Bachs Fanfarenthema. 83. Jg. 1997, S. 177–179

– Ein süddeutsches Bach-Dokument aus dem Jahre 1751. 72. Jg. 1986, S. 109–112

– Über die Schlußchoräle zweier Bachscher Ratswahlkantaten. 87. Jg. 2001, S. 151 bis 162

– „Wo sind meine Wunderwerke“ – eine verschollene Thomasschulkantate Johann Sebastian Bachs? 74. Jg. 1988, S. 211–218

– Zum Schlußchoral der Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ (BWV 149). 86. Jg. 2000, S. 313–316

*Horn, Wolfgang*: Friedrich Wilhelm Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach und das „Duo in contrapuncto“ Wq 119/1 (H. 76). 85. Jg. 1999, S. 159–169

*Hübner, Maria*: „Eine große Liebhaberin von der Gärtnerey“. Anna Magdalena Bach zum 300. Geburtstag. 87. Jg. 2001, S. 173–177

– Der Zeichner Johann Sebastian Bach d. J. (1748–1778). – Zu seinem 250. Geburtstag –. 84. Jg. 1998, S. 187–200

– Zur finanziellen Situation der Witwe Anna Magdalena Bach und ihrer Töchter. 88. Jg. 2002, S. 245–255

*Isoyama, Tadashi*: Wiederaufgefundene Originalstimmen zur Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt“ BWV 216. 90. Jg. 2004, S. 199–208

*Kaiser, Rainer*: Bachs Konzerttranskriptionen und das „Stück in Goldpapier“. Zur Datierung der Bach-Abschriften *P 280* und *Ms. R 9*. 86. Jg. 2000, S. 307–312

– Johann Ambrosius Bachs letztes Eisenacher Lebensjahr. 81. Jg. 1995, S. 177–182

– Johann Christoph Bachs Berufung auf die Schweinfurter Organistenstelle. 85. Jg. 1999, S. 191–200

– Johann Christoph Bachs „Choräle zum Präambulieren“ – Anmerkungen zu Echtheit und Überlieferung. 87. Jg. 2001, S. 185–189

– Johann Sebastian Bach als Schüler einer „deutschen Schule“ in Eisenach? 80. Jg. 1994, S. 177–184

– Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach im Urteil des „Odenwälder Mozart“. 73. Jg. 1987, S. 175–176

– Palschus Bach-Spiel in London. Zur Bach-Pflege in England um 1750. 79. Jg. 1993, S. 225–229

- Kertscher, Hans-Joachim*: Ein Brief-Fund in einem Halleschen Verlagsnachlaß: Wilhelm Friedemann Bach an Johann Jakob Gebauer. 86. Jg. 2000, S. 351–356. Nachbemerkerung von *Peter Wollny*. 86. Jg. 2000, S. 356–358
- Kinsky, G[eorg]*: [Ergänzung zu Ernst Dadder, Johann Gottlieb Goldberg, BJ 1923, S. 57 f.] 21. Jg. 1924, S. 144
- Koch, Ernst*: Johann Sebastian Bachs Musik als höchste Kunst. Ein unbekannter Brief aus Leipzig vom 9. August 1723. 90. Jg. 2004, S. 215–220
- Tröstendes Echo. Zur theologischen Deutung der Echo-Arie im IV. Teil des Weihnachts-Oratoriums von Johann Sebastian Bach. 75. Jg. 1989, S. 203–211
- Konrad, Ulrich*: Zum Problem der „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)“ II. 82. Jg. 1996, S. 159–161
- Kremer, Joachim*: Johann Caspar Simon als Schüler Johann Sebastian und Johann Nikolaus Bachs? Ein neues süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert. 86. Jg. 2000, S. 327–332
- Die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg: eine „convenable station“ für Johann Sebastian Bach? 79. Jg. 1993, S. 217–222
- Küster, Konrad*: Bach als Mitarbeiter am „Walther-Lexikon“? 77. Jg. 1991, S. 187 bis 192
- \*\*\* [*Landmann, Ortrun*]: Bachs Nachfolger im Thomaskantorat als kurfürstlich-sächsischer „Cammer-Compositeur“. 68. Jg. 1982, S. 153
- Langer, Manfred*: Franz Hauser und die Lukas-Passion BWV 246. 72. Jg. 1986, S. 131–134
- Lehmann, Karen*: Forkels Handexemplar seiner Bach-Biographie. 90. Jg. 2004, S. 233 bis 240
- Der Pränumerationsaufruf von Hoffmeister & Kühnel zur ersten Bach-Gesamtausgabe. 86. Jg. 2000, S. 347–350
- Lobenstein, Albrecht*: Die Akte Johann Günther Bach (1703–1756). 90. Jg. 2004, S. 221–227
- MacCracken, Thomas G.*: Nochmals: Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach. Erwiderung auf Don L. Smithers' „Kritische Anmerkungen“. 78. Jg. 1992, S. 123–130
- 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. 77. Jg. 1991, S. 193–198
- Melamed, Daniel R.*: Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen. 88. Jg. 2002, S. 209–216
- Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme I. 89. Jg. 2003, S. 221–224
- Mehr zur Chronologie von Bachs Weimarer Kantaten. 79. Jg. 1993, S. 213–216
- Eine Motette Sebastian Knüpfers aus J. S. Bachs Notenbibliothek. 75. Jg. 1989, S. 191–196
- Miesner, Heinrich*: Die Grabstätte Emanuel Bachs. 29. Jg. 1932, S. 164–165
- Einige neu entdeckte Notizen über die Familie Friedemann Bachs. 28. Jg. 1931, S. 147–148
- Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin. 29. Jg. 1932, S. 157–163
- Milka, Anatoli P.*: Zur Herkunft einiger Fugen in der Berliner Bach-Handschrift P 296. 89. Jg. 2003, S. 251–258

- Moser, Hans Joachim*: Zum Bau von Bachs Johannespassion. 29. Jg. 1932, S. 155–157
- Neubacher, Jürgen*: Zum liturgischen Ort der Sanctus-Kompositionen Telemanns und Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg. 88. Jg. 2002, S. 229–243
- Ottenberg, Hans-Günter*: Zur Frage der Authentizität der Choralbearbeitung „Aus der Tiefe rufe ich“ (BWV 745). 72. Jg. 1986, S. 127–130
- Poulin, Pamela L.*: Noch eine Mozart-Bach-Verbindung. 76. Jg. 1990, S. 79–80
- Ranft, Eva-Maria*: Neues über die Weißenfelder Verwandtschaft Anna Magdalena Bachs. 73. Jg. 1987, S. 169–171
- Ein unbekannter Aufenthalt Johann Sebastian Bachs in Gotha? 71. Jg. 1985, S. 165–166
- Rathey, Markus*: Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen. 87. Jg. 2001, S. 163–171
- Rauchfuß, Eike und Vieth, Thomas*: Betrachtungen über einen möglichen Zusammenhang zwischen Augenoperationen und Todesursache bei Johann Sebastian Bach. 75. Jg. 1989, S. 221–225
- Rempp, Frieder*: J. S. Bach oder ...? Zu zwei Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Rezitativen aus einem apokryphen Kantatenpasticcio. 89. Jg. 2003, S. 233–250
- Richards, Ruthann L.*: „Ein geschickter Komponist“: Eine Bach-Erwähnung aus dem Jahre 1736. 74. Jg. 1988, S. 179–184
- Richter, Bernhard Friedrich*: Zur Kantate „Ärgre dich, o Seele nicht“. (3. Jg.) 1906, S. 133–134
- Rifkin, Joshua*: Besetzung – Entstehung – Überlieferung: Bemerkungen zur Ouvertüre BWV 1068. 83. Jg. 1997, S. 169–176
- Ein Dokument zum Doppelaccompaniment im 18. Jahrhundert? 75. Jg. 1989, S. 227–229
- Zur Bearbeitungsgeschichte der Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ (BWV 70). 85. Jg. 1999, S. 127–132
- Roe, Stephen*: Neuerkenntnisse zu einigen autographen Notenhandschriften von Johann Christian Bach. 85. Jg. 1999, S. 179–190
- Rolf, Ares*: Die Besetzung des sechsten Brandenburgischen Konzerts. 84. Jg. 1998, S. 171–181
- Sachs, Curt*: Bachs „Tromba da tirarsi“. 5. Jg. 1908, S. 141–143
- Schaarwächter, Jürgen*: Eine neue Quelle zu Bachs Musicalischem Opfer. Zur Bach-Rezeption in Großbritannien. 85. Jg. 1999, S. 151–157
- S[chering, Arnold]*: [Ankauf von Bach-Handschriften aus der Sammlung Rudorff durch die Musikbibliothek Peters, Leipzig.] 14. Jg. 1917, S. 175–176
- Schering, [Arnold]*: Zum Bachschen Stammbaum. 21. Jg. 1924, S. 144
- Schreyer, Johannes*: Die Notenbücher für Anna Magdalena Bach. Bachs Generalbaßlehre. H. N. Gerbers Generalbaßaussetzung der Albinonischen Violinsonate von Bach korrigiert? (3. Jg.) 1906, S. 134–137
- [Repliken auf F. Arnolds Kritik in BJ 1909, S. 153–155, und auf dessen Erwiderung, BJ 1909, S. 156–160.] 6. Jg. 1909, S. 155–156, 160–162
- Schulze, Hans-Joachim*: Anna Magdalena Bachs „Herzens Freundin“. Neues über die Beziehungen zwischen den Familien Bach und Bose. 83. Jg. 1997, S. 151–153
- Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/PA. 77. Jg. 1991, S. 177–181

- „Die Bachen stammen aus Ungarn her“. Ein unbekannter Brief Johann Nikolaus Bachs aus dem Jahre 1728. 75. Jg. 1989, S. 213–220
  - „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“, BWV Anh. 9. Notizen zum Textdruck und zum Textdichter. 71. Jg. 1985, S. 166–168
  - Johann Sebastian Bach und Zerbst 1722: Randnotizen zu einer verlorenen Gastmusik. 90. Jg. 2004, S. 209–213
  - Johann Sebastian Bachs dritter Leipziger Kantatenjahrgang und die Meininger „Sonntags- und Fest-Andachten“ von 1719. 88. Jg. 2002, S. 193–199
  - Noch einmal: Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes? 74. Jg. 1988, S. 235–236
  - Notizen zu Bachs Quodlibets. 80. Jg. 1994, S. 171–175
  - Regesten zu einigen verschollenen Briefen Carl Philipp Emanuel Bachs. 82. Jg. 1996, S. 151–154
  - Über den Endzweck der Kirchenmusik in Leipzig nach 1750. 81. Jg. 1995, S. 191 bis 193
  - Eine verschollene Choralpartita Johann Sebastian Bachs? 89. Jg. 2003, S. 229–232
  - Vom Landgut in die Stadtbibliothek: Zur Überlieferung der Bach-Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder“. 87. Jg. 2001, S. 179–183
  - Wann begann die „italienische Reise“ des jüngsten Bach-Sohnes? 69. Jg. 1983, S. 119–122
  - Wann entstand Johann Sebastian Bachs „Jagdkantate“? 86. Jg. 2000, S. 301–305
  - Ein weiteres süddeutsches Bach-Dokument aus dem 18. Jahrhundert. 72. Jg. 1986, S. 113–116
  - Wunschdenken und Wirklichkeit. Nochmals zur Frage des Doppelaccompaniments in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit. 75. Jg. 1989, S. 231–233
  - Zur Aufführungsgeschichte von Bachs Johannes-Passion. 69. Jg. 1983, S. 118–119
  - Zur Frage des Doppelaccompaniments (Orgel und Cembalo) in Kirchenmusikaufführungen der Bach-Zeit. 73. Jg. 1987, S. 173–174
  - Zur Überlieferung einiger Bach-Porträts. 68. Jg. 1982, S. 154–156
- s. *Wolff, Christoph*
- Scior, Heinz*: Bachs Potsdam-Besuch in den „Franckfurter Gazetten“. 78. Jg. 1992, S. 81–83
- Seiffert, Max*: [Über eine Bachhandschrift von Johann Andreas Dröbs.] 4. Jg. 1907, S. 180
- Simpfendorfer, Gottfried*: Einige Andenken aus der Familie Bach. 80. Jg. 1994, S. 191–193
- Wo lernte Johann Sebastian Bach die Schriften Heinrich Müllers kennen? 79. Jg. 1993, S. 205–211
- Staral, Susanne*: Carl Philipp Emanuel Bachs „Probesonaten“ als „Seconde Partie“ einer Klavierschule des späteren 18. Jahrhunderts. 83. Jg. 1997, S. 199–202
- Stauffer, George B.*: Christian Gottlieb Zieglers „Anleitung zur musikalischen Composition“. Ein Bach-Dokument aus der New York Public Library. 74. Jg. 1988, S. 185–189
- Stockigt, Janice B.*: Die „Annuae Literae“ der Leipziger Jesuiten 1719–1740: Ein Bach-Dokument? 78. Jg. 1992, S. 77–80
- Toeplitz, Uri*: Zur Sarabande aus dem Solo für die Flöte (BWV 1013). 78. Jg. 1992, S. 85–89

- Tomita, Yo*: Das Wohltemperierte Clavier in England. Abschriften aus dem Besitz von Charles Burney und Friedrich Wilhelm Marburg. 85. Jg. 1999, S. 143–149
- Vendrix, Philippe*: Zum Lamento aus J. S. Bachs Capriccio BWV 992 und seinen Vorläufern. 75. Jg. 1989, S. 197–201
- Vieth, Thomas* s. *Rauchfuß, Eike*
- Wagner, Günther*: Ein unbekanntes Porträt Johann Sebastian Bachs aus dem 18. Jahrhundert? 74. Jg. 1988, S. 231–233
- Warburton, Ernest*: Johann Christian Bach und die Freimaurer-Loge zu den Neun Musen in London. 78. Jg. 1992, S. 113–117
- Weiß, Wiso*: Zu Johann Sebastian Bachs Originalnotenhandschriften im Querformat. 74. Jg. 1988, S. 225–229
- Weniger, Ludwig*: [Bachs Schulzeit in Eisenach.] (3. Jg.) 1906, S. 137–138
- Werner, Arno*: [Neue Daten zur Lebensgeschichte von Johann Caspar und Anna Magdalena Wülcke.] 4. Jg. 1907, S. 178–179
- [Über Joh. Georg Heinrich als Schüler Bachs, die Orgelprüfung in Naumburg 1746, die Aufführung von Bach-Kantaten durch Fröber in Delitzsch und eine Stadtpfeifer-Probemusik für Zeitz 1743.] (3. Jg.) 1906, S. 130–133
- Wiermann, Barbara*: Altnickol, Faber, Fulde – drei Breslauer Choralisten im Umfeld Johann Sebastian Bachs. 89. Jg. 2003, S. 259–266
- Bach und Palestrina – Einige praktische Probleme II. 89. Jg. 2003, S. 225–227
- Wilhelm, Rüdiger*: Eine Arnstädter Orgeltabulatur mit Choralvorspielen von Johann Pachelbel, Johann Michael Bach und einem unbekanntem Komponisten *J F*. 88. Jg. 2002, S. 217–228
- Wilhelmi, Thomas*: Carl Philipp Emanuel Bachs „Avertissement“ über den Druck der Kunst der Fuge. 78. Jg. 1992, S. 101–105
- Williams, Peter*: Noch einmal: J. S. Bach – Orgelsachverständiger unter dem Einfluß Andreas Werckmeisters? 72. Jg. 1986, S. 123–125
- Wolf, Uwe*: Johann Sebastian Bach und der Weißenfelder Hof – Überlegungen anhand eines Quellenfundes. 83. Jg. 1997, S. 145–150
- Die Musikaliensammlung des Wiener Regierungsrats Franz Joseph Reichsritter von Heß (1739–1804) und ihre Bachiana. 81. Jg. 1995, S. 195–201
- Überlegungen zu Bachs Kommunionmusik. 85. Jg. 1999, S. 133–141
- Von der Hofkapelle zur Stadtkantorei: Beobachtungen an den Aufführungsmaterialien zu Bachs ersten Leipziger Kantatenaufführungen. 88. Jg. 2002, S. 181–191
- Wolff, Christoph*: „Die betrübe und wieder getröstete Seele“: Zum Dialog-Charakter der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21. 82. Jg. 1996, S. 139 bis 145
- Wo blieb Bachs fünfter Kantatenjahrgang? 68. Jg. 1982, S. 151–152
- Zum Quellenwert der Neumeister-Sammlung: Bachs Orgelchoral „Der Tag der ist so freudenreich“ BWV 719. 83. Jg. 1997, S. 155–167
- Nachbemerkung [zu *C. Henzel*]
- Wolff, Christoph* et al. [*Hans-Joachim Schulze, Andreas Glöckner, Peter Wollny*]: Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme. 88. Jg. 2002, S. 165–180
- Wolffheim, Werner*: Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach, dem Großvater Johann Sebastian. 25. Jg. 1928, S. 175



- Wollny, Peter: Bachs Sanctus BWV 241 und Kerlls „Missa Superba“. 77. Jg. 1991, S. 173–176
- Ein frühes Schriftzeugnis aus Carl Philipp Emanuel Bachs Berliner Zeit. 81. Jg. 1995, S. 185–190
  - Nachbemerkung zu „Neue Bach-Funde“ (BJ 1997, S. 7–50). 84. Jg. 1998, S. 167 bis 169
  - Nachbemerkung [zu H.-J. Kertscher] 86. Jg. 2000, S. 356–358
  - Ein Quellenfund zur Entstehungsgeschichte der h-Moll-Messe. 80. Jg. 1994, S. 163 bis 169
  - Ein unbekanntes Autograph von Wilhelm Friedemann Bach. 80. Jg. 1994, S. 185 bis 190
  - Zum Problem der „Instrumentalkompositionen von Heinrich Bach (1615–1692)“ I. 82. Jg. 1996, S. 155–158
- s. Wolff, Christoph
- Zwei Stammbuchblätter von W. Friedemann und C. Phil. Em. Bach [mitgeteilt durch W(alter) Engelhardt]. 21. Jg. 1924, S. 139

## C. Rezensionen.

### 1. Sammelbesprechungen.

#### a. Einzelstudien und Aufsatzsammlungen.

- (1) Philipp Wolfrum, Joh. Seb. Bach, Berlin 1906; (2) André Pirro, J.-S. Bach, Paris 1906; (3) André Pirro, L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach, Paris 1907; (4) Albert Schweitzer, J.-S. Bach le musicien-poète, Paris u. Leipzig 1905; (5) Albert Schweitzer, J. S. Bach, Leipzig 1908 – A[rnold] Schering (4. Jg.) 1907, S. 182–189
- (1) Bach, Handel, Scarlatti. Tercentenary Essays, edited by Peter Williams, Cambridge etc. 1985; (2) J. S. Bach as Organist. His Instruments, Music, and Performance Practices. Edited by George Stauffer and Ernest May, Bloomington 1986; (3) Early Music. J. S. Bach Tercentenary Issue. Advisory Editor Christoph Wolff, London 1985; (4) Johann Sebastian Bachs Traditionsraum. Herausgegeben von Reinhard Szeskus und Jürgen Asmus, Leipzig 1986 (Bach-Studien. 9.). – Hans-Joachim Schulze 74. Jg. 1988, S. 240–243
- (1) Christoph Albrecht, Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger, Berlin 1981; (2) Laurence Dreyfus, Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works, Cambridge/MA 1987; (3) Quentin Faulkner, J. S. Bach's Keyboard Technique: A Historical Introduction, St. Louis/ Mo 1984; (4) Josef Rainerius Fuchs, Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Clavierwerken von Joh. Seb. Bach, Neuhausen-Stuttgart 1985; (5) Karl Hochreither, Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs, Kassel 1983; (6) Hans Klotz, Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Bedeutung der Zeichen und Möglichkeiten der Ausführung, Kassel 1984; (7) Helmuth Rilling, Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe. 2. veränderte und erweiterte Auflage, Neuhausen-Stuttgart 1986. – Christoph Wolff 75. Jg. 1989, S. 235–239

## b. Faksimile-Ausgaben.

- (1) Johann Sebastian Bach, Messe A-Dur BWV 234 (Autographe Partitur und Continuo-Stimme). Einführung von Oswald Bill und Klaus Häfner. Wiesbaden 1985; (2) Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243. Autograph. Herausgegeben von Hans-Joachim Schulze. Leipzig 1985; (3) Johann Sebastian Bach, Cantata Autographs in American Collections, ed. Robert L. Marshall. New York, London 1985; (4) Johann Sebastian Bach. Seine Handschrift – Abbild seines Schaffens, eingeleitet und erläutert von Alfred Dürr. Wiesbaden 1984. – *Christoph Wolff* 74. Jg. 1988, S. 237–239

## 2. Einzeltitel.

- Axmacher, Elke: „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert, Neuhausen–Stuttgart 1984. – *Martin Petzoldt* 73. Jg. 1987, S. 177–183
- Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs, von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Bd. I: Vokalwerke Teil 1–4. Leipzig und Frankfurt am Main 1986–1989. – *Robert L. Marshall* 77. Jg. 1991, S. 207–214
- Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983. Herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc. 1983. – *Karl Heller* 71. Jg. 1985, S. 174–180
- Die Bach-Sammlung. Katalog und Register. Nach Paul Kast – Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, 1958 – vollständig erweitert und für die Mikrofiche-Edition ergänzt, hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. München 2003; Die Bach-Sammlung aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog und Einführung zur Mikrofiche-Edition (Die Bach-Sammlung, Supplement II.). München 2003. – *Hans-Joachim Schulze* 89. Jg. 2003, S. 271–274
- Beißwenger, Kirsten: Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel etc. 1992. – *Karen Lehmann* 79. Jg. 1993, S. 239–242
- Blumenberg, Hans: Matthäuspasion. Frankfurt am Main 1988. – *Marion Söhnel* 78. Jg. 1992, S. 131–132
- Breig, Werner s. Geck, Martin
- Brinkmann, Reinhold: Bachforschung und Bachinterpretation heute. Bericht über das Bachfest-Symposium der Philipps-Universität Marburg, hrsg. von –, Kassel 1981. – *Alfred Dürr* 68. Jg. 1982, S. 157–161
- The Catalog of Carl Philipp Emanuel Bach's Estate. A Facsimile of the Edition Hamburg 1790, New York, London 1981. – *Hans-Joachim Schulze* 69. Jg. 1983, S. 125–127
- Chop, Max: Joh. Seb. Bachs Matthäuspasion. Leipzig [1909]. – [Arnold] *Schering* 7. Jg. 1910, S. 164
- Clark, Stephen L.: C. P. E. Bach Studies, edited by –, Oxford 1988. – *Hans-Günter Ottenberg* 76. Jg. 1990, S. 97–99
- The Letters of C. P. E. Bach, translated and edited by –, Oxford 1997. – *Christoph Wolff* 84. Jg. 1998, S. 201–202
- Dürr, Alfred: Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Kassel etc. 1988; Dürr, Alfred: Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung,

- Überlieferung, Werkeinführung, Kassel etc. und München 1988. – *Hans-Joachim Schulze* 76. Jg. 1990, S. 84–89
- Falck, Martin: Wilhelm Friedemann Bach. Leipzig [1913]. – A[rnold] *Schering* 11. Jg. 1914, S. 246–248
- Faulstich, Bettina: Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800, Kassel 1997 (Catalogus Musicus. 16.). – *Peter Wollny* 84. Jg. 1998, S. 207–210
- Fricke, Rich[ard]: Ein Jahr lang Bach! Hameln [1926]. – A[rnold] *Schering* 23. Jg. 1926, S. 167–168
- Geck, Martin: Bachs Orchesterwerke. Bericht über das 1. Dortmunder Bach-Symposium 1996. Herausgegeben von – in Verbindung mit Werner Breig. Witten 1997. – *Hans-Joachim Schulze* 85. Jg. 1999, S. 201–204
- Graf, Ernst: Grundzüge der Orgeltechnik. Elementarschule des Triospiels. Joh. Seb. Bach im Gottesdienst. – *Hermann Henkel* 21. Jg. 1924, S. 140–143
- Häfner, Klaus: Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach. Beiträge zur Wiederentdeckung verschollener Vokalwerke, Laaber 1987. – *Hans-Joachim Schulze* 76. Jg. 1990, S. 92–94
- Harnoncourt, Nikolaus: Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart, Salzburg und Wien 1984. – *Alfred Dürr* 72. Jg. 1986, S. 143–147
- Haselböck, Lucia: Du hast mir mein Herz genommen. Sinnbilder und Mystik im Vokalschaffen von Johann Sebastian Bach. Wien 1989. – *Marion Söhnle* 79. Jg. 1993, S. 243–244
- Hashagen, Friedrich: Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. Leipzig [1909]. – *Karl Anton* 12. Jg. 1915, S. 202 bis 203
- Heinemann, Michael: Bach und die Nachwelt. Herausgegeben von – und Hans-Joachim Hinrichsen. Band I: 1750–1850. Laaber 1997. – *Hans-Joachim Schulze* 84. Jg. 1998, S. 203–205
- Heller, Karl: Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990. Herausgegeben von – und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995. – *Peter Wollny* 81. Jg. 1995, S. 203–205
- Helm, E. Eugene: Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach, New Haven 1989. – *Peter Wollny* 77. Jg. 1991, S. 215–221
- Heuß, Alfred: Joh. Seb. Bachs Matthäuspasion. Leipzig 1909. – A[rnold] *Schering* 7. Jg. 1910, S. 160–164
- Hinrichsen, Hans-Joachim s. Heinemann, Michael
- Horn, Wolfgang: Carl Philipp Emanuel Bach, Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur „Form“ der ersten Sätze nebst einer kritischen Untersuchung der Quellen, Hamburg 1988. – *Ingeborg Allihn* 76. Jg. 1990, S. 100–101
- Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720 bis 1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire, Kassel etc. und Stuttgart 1987. – *Christoph Wolff* 76. Jg. 1990, S. 95–96
- Jaenecke, Joachim: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe, Band 7: Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften, bearbeitet von –, München 1993. – *Peter Wollny* 81. Jg. 1995, S. 215–219

- Jöde, Fritz: Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen. Wolfenbüttel 1926. – *Rudolf Steglich* 23. Jg. 1926, S. 159–165
- Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperirte Clavier II. Facsimile of the autograph manuscript, London 1980. – *Christoph Wolff* 69. Jg. 1983, S. 123–124
- Missa h-Moll BWV 232<sup>1</sup>. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Mit einem Kommentar von Hans-Joachim Schulze, Leipzig 1983. – *Alfred Dürr* 71. Jg. 1985, 169–174
- Clavier-Übung Teil I–IV. Faksimile-Ausgabe nach Exemplaren der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Herausgegeben und mit einem Kommentar von Christoph Wolff, Leipzig/Dresden 1984. – *Gregory G. Butler* 73. Jg. 1987, S. 183–190
- Kock, Hermann: Genealogisches Lexikon der Familie Bach, bearbeitet und aktualisiert von Ragnhild Siegel, herausgegeben vom Bachhaus Wechmar und Bachhaus Eisenach, Gotha 1995. – *Christoph Wolff* 82. Jg. 1996, S. 171–172
- Kolneder, Walter: Lübbes Bach-Lexikon, Bergisch Gladbach 1982. – *Georg von Dalders* 69. Jg. 1983, S. 127–129
- Kretzschmar, Hermann: Bach-Kolleg. Vorlesungen über Johann Sebastian Bach. Leipzig 1922. – *Arnold Schering* 20. Jg. 1923, S. 72–73
- Krummacher, Friedhelm: Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen, Göttingen 1995. – *Hans-Joachim Schulze* 82. Jg. 1996, S. 173–176
- Kurth, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern 1917. – *Hermann Wetzel* 14. Jg. 1917, S. 173–175
- Küster, Konrad: Der junge Bach, Stuttgart 1996. – *Hans-Joachim Schulze* 83. Jg. 1997, S. 203–205
- Landmann, Ortrun: Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke, beschrieben von –, Dresden 1983. – *Hans-Joachim Schulze* 71. Jg. 1985, S. 185–187
- Leibnitz, Thomas: Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek. Bd. I. J. S. Bach und seine Söhne. Bearb. von –, Tutzing 1982. – *Christoph Wolff* 70. Jg. 1984, S. 178–181
- Marx, Hans Joachim: Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts. Bericht über das Internationale Symposium der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften Hamburg 1988. Herausgegeben von –, Göttingen 1990. – *Hans-Joachim Schulze* 78. Jg. 1992, S. 137–138
- Melamed, Daniel R. s. Stinson, Russell
- Neumann, Werner: Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, Leipzig, Kassel 1979. – *Ingeborg Allihn* 68. Jg. 1982, S. 161–166
- Ottenberg, Hans-Günter: Carl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1982. – *Hans-Joachim Schulze* 70. Jg. 1984, S. 177–178
- Otterbach, Friedemann: Johann Sebastian Bach – Leben und Werk, Stuttgart 1982. – *Hans-Joachim Schulze* 69. Jg. 1983, S. 129–132
- Overmann, Alfred: [Ein unbekanntes Bildnis Johann Sebastian Bachs? In: Die Musik 6/1907/08.] – [Arnold] S[chering] 4. Jg. 1907, S. 181
- Parrott, Andrew: Bachs Chor. Zum neuen Verständnis. Stuttgart, Weimar, Kassel 2003. – *Hans-Joachim Schulze* 89. Jg. 2003, S. 267–270
- Parry, C. Hubert H.: Johann Sebastian Bach. New York u. London 1910. – [Arnold] S[chering] 7. Jg. 1910, S. 167–170

- Petzoldt, Martin: Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Bd. I. Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatissonntages, Stuttgart und Kassel etc. 2004. – *Hans-Joachim Schulze* 90. Jg. 2004, S. 245–249
- Petzoldt, Martin [und] Joachim Petri, Johann Sebastian Bach. Ehre sei dir Gott gesungen. Bilder und Texte zu Bachs Leben als Christ und seinem Wirken für die Kirche. Berlin und Göttingen 1988. – *Ingeborg Allihn* 76. Jg. 1990, S. 81–83
- Pirro, André: Johann Sebastian Bach. Sein Leben und seine Werke, Berlin u. Leipzig 1910. – *A[rnold] Schering* 7. Jg. 1910, S. 166–167
- Pottgießer, Karl: Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach. In: Die Musik 1/1913. – *Arnold Schering* 9. Jg. 1912, S. 148–150
- Raupach, Hans: Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach. Bericht und Dokumente, München 1983. – *Hans-Joachim Schulze* 71. Jg. 1985, S. 180–185
- Reger, Max: Joh. Seb. Bach. Brandenburgische Konzerte für Klavier zu 4 Händen. Leipzig o. J. – *Arnold Schering* (2. Jg.) 1905, S. 115–116
- Rehm, Wolfgang s. Bachiana
- Ritter, Max: Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsatz. Bremen [1913]. – *Arno Werner* 11. Jg. 1914, S. 243–244
- Schilling, Ulrike: Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke, Kassel 1994. – *Christoph Wolff* 81. Jg. 1995, S. 213–214
- Schmieder, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV), herausgegeben von –, 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden 1990. – *Hans-Joachim Schulze* 78. Jg. 1992, S. 133–135
- Schreck, Gustav: Joh. Seb. Bach. Violinkonzerte in A moll, E dur, D moll (für 2 Violinen). Leipzig o. J. – *Arnold Schering* (2. Jg.) 1905, S. 115–116
- Schreyer, Johannes: Beiträge zur Bach-Kritik. Dresden 1910.– *A[rnold] Schering* 7. Jg. 1910, S. 165–166
- Beiträge zur Bach-Kritik. [Leipzig 1913.] – *Arnold Schering* 9. Jg. 1912, S. 124–133 (u. d. T.: Beiträge zur Bachkritik)
- Schulze, Hans-Joachim: Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig/Dresden 1984. – *Georg von Dadelsen* 73. Jg. 1987, S. 190–193
- s. Bach Compendium; Johann Sebastian Bach; Heller, Karl
- Schweitzer, Albert: J. S. Bach le musicien-poète, Leipzig 1905. – *Friedrich Ludwig* (2. Jg.) 1905, S. 111–113
- Siegel, Ragnhild s. Kock, Hermann
- Stauffer, George B.: Bach Perspectives. Volume 2: J. S. Bach, the Breitkopfs, and Eighteenth-Century Music Trade. Edited by –, Lincoln and London 1996. – *Ulrich Leisinger* 83. Jg. 1997, S. 207–210
- The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach, Ann Arbor, Mich. 1980. – *Peter Williams* 68. Jg. 1982, S. 169–171
- Steiger, Renate: Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit, Stuttgart-Bad Cannstatt 2002. – *Markus Rathy* 88. Jg. 2002, S. 257–261
- Stinson Russell: The Bach manuscripts of Johann Peter Kellner and his circle: a case

- study in reception history, Durham and London 1989. – *Rolf Dietrich Claus* 82. Jg. 1996, S. 166–170
- Stinson, Russell: *Bach Perspectives*. Vol. I, edited by –, Lincoln and London 1995; *Bach Studies* 2, edited by Daniel R. Melamed, Cambridge 1995. – *Hans-Joachim Schulze* 82. Jg. 1996, S. 163–165
- Suchalla, Ernst: *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, herausgegeben von –, Tutzing 1985. – *Stephen L. Clark* 75. Jg. 1989, S. 240–250
- *Briefe von Carl Philipp Emanuel Bach an Johann Gottlob Immanuel Breitkopf und Johann Nikolaus Forkel*, herausgegeben von –, Tutzing 1985. Nachtrag zur Besprechung BJ 1989, S. 240–250. – *Stephen L. Clark* 77. Jg. 1991, S. 223
- *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit*. Die Dokumentensammlung Johann Jacob Heinrich Westphals, herausgegeben und kommentiert von –, Hildesheim 1993. – *Ulrich Leisinger* 80. Jg. 1994, S. 195–198
- *Carl Philipp Emanuel Bach*. Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von –, Göttingen 1994. – *Ulrich Leisinger* 81. Jg. 1995, S. 207–212
- Tatlow, Ruth: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge 1991. – *Christoph Wolff* 78. Jg. 1992, S. 139–140
- Terry, Charles Sanford: *Bachschriften*. – *Arnold Schering* 20. Jg. 1923, S. 74–77 (u. d. T.: Zur Bachpflege in England)
- *Joh. Seb. Bach*, Cantata texts sacred and secular, with a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. London 1926. – *Arnold Schering* 23. Jg. 1926, S. 165–167
- *Johann Sebastian Bach*. Leipzig (1929). – *Gotthold Frotscher* 27. Jg. 1930, S. 130–131
- Tinel, Edgar: *Pie X. et la musique sacrée*. [Brüssel 1908.] 5. Jg. 1908, S. 129–134 (u. d. T.: Edgar Tinel über Seb. Bach)
- Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jg. V, H. 2. Jg. VI, H. 1 und 2. Leipzig 1905. – *Friedrich Spiro* (2. Jg.) 1905, S. 113–115
- Wade, Rachel W.: *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor, Mich. 1981. – *Hans-Joachim Schulze* 70. Jg. 1984, S. 181–183
- Weber, Martin: „Aus der Tiefen rufe ich dich“. Die Theologie von Psalm 130 und ihre Rezeption in der Musik. Leipzig 2003. – *Markus Rathey* 90. Jg. 2004, S. 241–244
- Werker, Wilhelm: *Die Matthäusp passion* (Bachstudien, Bd. II). Leipzig 1923. – *Rudolf Steglich* 20. Jg. 1923, S. 78–90
- *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen ... des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1922. – *A[rnold] Schering* 19. Jg. 1922, S. 72 bis 88
- Williams Peter: *The Organ Music of J. S. Bach*, Vol. I/II, Cambridge 1980. – *Ernest May* 68. Jg. 1982, S. 166–169
- *The Organ Music of J. S. Bach*. Volume III: A Background, Cambridge, London, New York 1984. – *George B. Stauffer* 72. Jg. 1986, S. 140–143
- Wolff, Christoph; Walter Emery u. a.: *The New Grove BACH FAMILY*, New York, London 1983. – *Gerhard Herz* 72. Jg. 1986, S. 135–140
- *s. Bach Compendium; Johann Sebastian Bach*
- Wolfrum, Philipp: *Johann Sebastian Bach*. Bd. II. Leipzig 1910. – *A[rnold] Schering* 7. Jg. 1910, S. 164–165

- Wustmann, Rudolf: Joh. Seb. Bachs Kantatentexte. Leipzig 1913. – A[rnold] *Schering* 11. Jg. 1914, S. 244–246
- Zahn, Robert von: Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes. Hamburg 1991. – *Ulrich Leisinger* 79. Jg. 1993, S. 245–249
- Zenck, Martin: Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musik-historiographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der „Klassik“. Stuttgart 1986. – *Christoph Wolff* 76. Jg. 1990, S. 90–91

## D. Berichte

- Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Dienstag, 28. Mai 1907. 4. Jg. 1907, S. 190–198
- Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Montag, den 5. Oktober 1908. 5. Jg. 1908, S. 144–156
- Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Duisburg, den 7. Juni 1910. 7. Jg. 1910, S. 171–188
- Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Montag, den 17. Juni 1912. 9. Jg. 1912, S. 151–154
- Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Montag, den 11. Mai 1914. 11. Jg. 1914, S. 221–242
- Von der Neuen Bachgesellschaft. 12. Jg. 1915, S. 199–201
- Der Festgottesdienst in der St. Georgenkirche zu Eisenach ... 14. Jg. 1917, S. 1–18
- Aus dem Bericht des Vorstandes über das 33. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1932 bis Juni 1933). 30. Jg. 1933, S. 119–120
- Aus dem Bericht des Vorstandes über das 34. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1933 bis Juni 1934). 31. Jg. 1934, S. 116–118
- Bericht des Vorstandes über das 35. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft E.V. Leipzig. 32. Jg. 1935, S. 122–128
- Satzungen der Neuen Bachgesellschaft. 18. Jg. 1921, S. 107–110
- Satzung der Neuen Bachgesellschaft. 32. Jg. 1935, S. 129–132
- Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft (1.–28. Vereinsjahr). 24. Jg. 1927, S. 153–154
- Die Mitglieder des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft. 18. Jg. 1921, S. 111
- Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft nach der Wahl vom 4. Juni 1921. 18. Jg. 1921, S. 111
- Vorstand, Verwaltungsrat und Direktorium der Neuen Bachgesellschaft. Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig. 57. Jg. 1971, S. 112
- Neue Bachgesellschaft e.V., Internationale Vereinigung. Mitglieder der leitenden Organe. 61. Jg. 1975, S. 173–174; 65. Jg. 1979, S. 141–142
- Neue Bachgesellschaft e. V. Leipzig, Mitglieder der leitenden Gremien. 78. Jg. 1992, S. 142–143; Jg. 1994, S. 200; 81. Jg. 1995, S. 221; 82. Jg. 1996, S. 177; 83. Jg. 1997, S. 211; 84. Jg. 1998, S. 211; 85. Jg. 1999, S. 206; 86. Jg. 2000, S. 359; 87. Jg. 2001, S. 190; 88. Jg. 2002, S. 263; 89. Jg. 2003, S. 275; 90. Jg. 2004, S. 357

Mitteilungen der Neuen Bachgesellschaft. [Stiftungen für das Bach-Haus in Eisenach.] (3. Jg.) 1906, S. 139–140

*Domizlaff, Ilse*: Rekonstruktion und Neugestaltung des Bachhauses Eisenach. 60. Jg. 1974, S. 126–130

*Neumann, Werner*: Das Leipziger Bosehaus als Bach-Gedenkstätte. 60. Jg. 1974, S. 131

#### E. Nachrufe

Biebrich, Theodor (*Christhard Mahrenholz, Günther Ramin*) 41. Jg. 1954, S. 5

Bornemann, Georg (*Julius Smend*) 21. Jg. 1924, S. VII

Busoni, Ferruccio 21. Jg. 1924, S. 144

Dressler, Franz Xaver 67. Jg. 1981, S. 6

Freyse, Conrad 50. Jg. 1963–1964, S. 5

Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen (*Georg Schumann*) 21. Jg. 1924, S. IX

Hase, Oskar von (*Arnold Schering*) 17. Jg. 1920, S. V

Hellmann, Diethard 85. Jg. 1999, S. 205

Heuß, Alfred (*W. Simons*) 31. Jg. 1934, S. V

Joachim, Joseph (*R*) 4. Jg. 1907, S. 1–2

Kretzschmar, Hermann (*Hermann von Hase, Julius Smend, Karl Straube*) 20. Jg. 1923, S. V

Lüpke, Gustav von, und Rudolf Wustmann (*Arnold Schering*) 12. Jg. 1915, S. 203–204

Mahrenholz, Christhard 66. Jg. 1980, S. 6

Mauersberger, Erhard 68. Jg. 1982, S. 6

Neumann, Werner 78. Jg. 1992, S. 6

Notowicz, Nathan 54. Jg. 1968, S. 7

Odermann, Albert (*Erwin Bumke*) 36. Jg. 1939, S. V

Ramin, Günther (*Christhard Mahrenholz*) 42. Jg. 1955, S. 5

Richter, Bernhard Friedrich (*W. Simons*) 28. Jg. 1931, S. V

Schering, Arnold 37. Jg. 1940–1948, S. V–VI

Schreck, Gustav (*K.*) 14. Jg. 1917, S. V

Smend, Friedrich 66. Jg. 1980, S. 7

Smend, Julius (*W. Simons*) 27. Jg. 1930, S. V

Spitta, Friedrich (*Julius Smend*) 21. Jg. 1924, S. V

Straube, Karl (*Christhard Mahrenholz*) 38. Jg. 1949–1950, S. V

Terry, Charles Sanford (*Arnold Schering*) 33. Jg. 1936, S. 115–116

Wustmann, Rudolf, siehe Lüpke, Gustav von

#### F.

##### 1. Predigten

*Rietschel, Georg*: Predigt, gehalten auf dem dritten deutschen Bachfest in Eisenach im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907. 4. Jg. 1907, S. 3–10

*Schöttler, Hans*: Predigt im Gottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig am Sonntag, den 20. Juni 1920, anlässlich des achten deutschen – zugleich vierten Leipziger – Bachfestes. 17. Jg. 1920, S. 1–10



- Smend, Julius*: Predigt im Festgottesdienst des 9. Deutschen Bachfestes am 5. Juni 1921 in Hamburg. 18. Jg. 1921, S. 1–8
- Predigt im Festgottesdienst des 10. Deutschen Bachfestes am 8. Oktober 1922 in Breslau. 19. Jg. 1922, S. 1–8
- Predigt in dem Nachmittags-Gottesdienste der Thomaskirche am 2. Oktober 1904. (1. Jg.) 1904, S. 11–18

## 2. Geleit- und Grußworte

- Altenburg, Detlef*: [Grußwort zum 100jährigen Bestehen des Bach-Jahrbuchs]. 90. Jg. 2004, S. 8–9
- [Begrüßungsdepeschen anlässlich der Eröffnung des Bachmuseums Eisenach.] 4. Jg. 1907, S. 198–199
- Bornemann, Georg*: [Ansprache bei der Schlüsselübergabe des Bach-Hauses Eisenach.] 4. Jg. 1907, S. 199
- Fallows, David*: [Grußwort zum 100jährigen Bestehen des Bach-Jahrbuchs]. 90. Jg. 2004, S. 7
- Ludwig, [E.]*: Ansprache, gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum Neunten deutschen Bachfeste in Hamburg. 18. Jg. 1921, S. 106
- Mahrenholz, Christhard*: Begleitwort zum 50. Jahrgang des Bach-Jahrbuches. 50. Jg. 1963–1964, S. 7
- Gedenkrede anlässlich der Feier des 200. Todestages Joh. Seb. Bachs und der damit verbundenen Fertigstellung der neuen Bachgruft am 28. Juli 1950 in der St. Thomae-Kirche zu Leipzig gehalten von dem Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft. 39. Jg. 1951–1952, S. 5–15
- Petzoldt, Martin*: [Grußwort zum 100jährigen Bestehen des Bach-Jahrbuchs]. 90. Jg. 2004, S. 10
- Rietschel, Georg*: Ansprache in der Motette am 1. Oktober 1904. (1. Jg.) 1904, S. 7–10
- Schering, A[rnold]*: Geleitwort [zum Fortbestehen des Bachjahrbuchs]. (2. Jg.) 1905, S. 5–13
- [Schering, Arnold]: Hermann Kretzschmar. [Zum 70. Geburtstag am 19. 1. 1918.] 14. Jg. 1917, S. 171–172
- Seiffert, Max*: Ansprache, gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum Neunten deutschen Bachfeste in Hamburg. 18. Jg. 1921, S. 104–106
- Wahl, G[ustav]*: Ansprache, gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum Neunten deutschen Bachfeste in Hamburg. 18. Jg. 1921, S. 101–104

## G. Register und Verzeichnisse

### 1. Bach-Literatur

- Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach. [Zusammengestellt] von *Max Schneider*. (2. Jg.) 1905, S. 76–110
- Neues Material zum Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach. Gesammelt von *Max Schneider*. 7. Jg. 1910, S. 133–159
- Übersicht über die wichtigsten in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Seb. Bach aus den Jahren 1915–1918. Zusammengestellt von *Gotth[old] Frotscher*. 15. Jg. 1918, S. 151–156

- Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Januar 1928 bis zum 30. Juni 1930. Zusammengestellt von *Anneliese Landau*. 27. Jg. 1930, S. 132–142
- Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Juli 1930 bis zum 1. Juli 1931. Zusammengestellt von *Anneliese Landau*. 29. Jg. 1932, S. 146–154
- Das Bachschrifttum 1945–1952. Zusammengestellt von *Wolfgang Schmieder*. 40. Jg. 1953, S. 119–168
- Das Bach Schrifttum 1953–1957. Zusammengestellt von *Wolfgang Schmieder*. 45. Jg. 1958, S. 127–150
- Das Bachschrifttum 1958–1962. Zusammengestellt von *Erhard Franke*. 53. Jg. 1967, S. 121–169
- Das Bachschrifttum 1963–1967. Zusammengestellt von *Rosemarie Nestle*. 59. Jg. 1973, S. 91–150
- Das Bachschrifttum 1968–1972. Zusammengestellt von *Rosemarie Nestle*. 62. Jg. 1976, S. 95–168
- Das Bachschrifttum 1973 bis 1977. Zusammengestellt von *Rosemarie Nestle*. 66. Jg. 1980, S. 87–152
- Das Bachschrifttum 1978 bis 1980. Zusammengestellt von *Rosemarie Nestle*. 70. Jg. 1984, S. 131–173
- Das Bachschrifttum 1981 bis 1985 Zusammengestellt von *Rosemarie Nestle*. 75. Jg. 1989, S. 107–189
- Das Bachschrifttum 1986 bis 1990. Zusammengestellt von *Rosemarie Nestle*. 80. Jg. 1994, S. 75–162
- Das Bach-Schrifttum 1991 bis 1995. Zusammengestellt von *Karin Germerdonk*. 86. Jg. 2000, S. 193–299

## 2. Bach-Jahrbuch

- Register zu den ersten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs 1904 bis 1914. (*Arnold Scheiring*) 11. Jg. 1914, Beilage S. 1–15
- Register zu den zweiten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs von 1915 bis 1924. 21. Jg. 1924, S. 145–153
- Register zu den dritten zehn Jahrgängen 1925–1934 des Bach-Jahrbuchs. (*C[arl] O[tto] Dreger*) 31. Jg. 1934, S. 119–131
- Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1–50 des Bach-Jahrbuches (1904 bis 1963–1964). 50. Jg. 1963–1964, S. 70–108
- Bach-Jahrbuch 1904–2004: Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1–90. 90. Jg. 2004, S. 251–355
- Fremdsprachige Resümees der Beiträge (englisch, französisch, russisch, tschechisch). 60. Jg. 1974, S. 132–144; 61. Jg. 1975, S. 162–172; 62. Jg. 1976, S. 169–175; 63. Jg. 1977, S. 160–167; 64. Jg. 1978, S. 251–262 (ohne tschechisch); 65. Jg. 1979, S. 131–140; 66. Jg. 1980, S. 153–158; 67. Jg. 1981, S. 131–137; 68. Jg. 1982, S. 173–180; 69. Jg. 1983, S. 133–136; 70. Jg. 1984, S. 185–190; 71. Jg. 1985, S. 188–194; 72. Jg. 1986, S. 149–152 (ohne tschechisch); 73. Jg. 1987, S. 195 bis 202; 74. Jg. 1988, S. 244–248.

## 3. Aufführungen

Übersicht der Aufführungen J. S. Bachscher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907. (3. Jg.) 1906, S. 114–129

*Biebrich, Th[eodor]*: Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen in der Zeit vom Oktober 1911 bis September 1912. 9. Jg. 1912, S. 134–146

– Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen in der Zeit vom Oktober 1912 bis Juli 1914. 11. Jg. 1914, S. 171–194

– Bachaufführungen im ersten Jahre des deutschen Krieges. 11. Jg. 1914, S. 195 bis 220

– Bachaufführungen im zweiten Jahre des deutschen Krieges. 12. Jg. 1915, S. 170 bis 198

– Bachaufführungen im dritten Jahre des deutschen Krieges. 13. Jg. 1916, S. 36 bis 62

## 4. Musikinstrumentensammlung; Sonstiges

*Bornemann, G[eorg]*, und *E[dward] Buhle*: Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach. 8. Jg. 1911, S. 109–128

*Schneider, Max*: Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach. (3. Jg.) 1906, S. 84–113

– Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach. 4. Jg. 1907, S. 103–177

*Gesangbucharchiv* der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers in der Kirchenmusikschule Hannover. 54. Jg. 1968, S. 104

Verzeichnis der seit Erscheinen der ersten Bach-Gesamtausgabe verschollenen *Originalhandschriften* Bachscher Werke 54. Jg. 1968, S. 101–103

## H. Abbildungen

## 1. Personen

Bach, Hans. Holzschnitt von M. W. S., Nürtingen 1617. 7. Jg. 1910, S. 72

– Radierung von S. A. P. 7. Jg. 1910, S. 74

Bach, Johann Ambrosius. Unbezeichnetes Gemälde. Deutsche Staatsbibliothek Berlin. 46. Jg. 1959, nach S. 148

Bach, Johann Sebastian. Porträt aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Berlin, Sammlung Dietrich Erdmann. 74. Jg. 1988, S. 233

– Pastellgemälde von Gottlieb Friedrich Bach. München, Sammlung Paul Bach. 46. Jg. 1959, nach S. 144

– Büste von Daniel Greiner. 11. Jg. 1914, Frontispiz

– Büste von Emma Cotta. 33. Jg. 1936, vor S. 1

– Büste von F. Behn. 12. Jg. 1915, Frontispiz

– Büste von Hans Haffenrichter. 35. Jg. 1938, vor S. 1

– Das Bach-Bildnis der Thomasschule [Gemälde von Elias Gottlob Haußmann, 1746] im bisherigen Zustand, während und nach der letzten Wiederherstellung; Kopie dieses Bildnisses (um 1840). Leipzig, Sammlung Wilhelmine Burkhardt. Kopie eines

- Haußmannschen Bach-Bildnisses (um 1830). Frankfurt/M., Sammlung des Rühl-schen Gesangvereins. 11. Jg. 1914, nach S. 28
- Gemälde von Johann Ernst Rentsch d. Ä. (?). Erfurt, Museum. 46. Jg. 1959, nach S. 144
  - Gemälde von Johann Jakob Ihle. Eisenach, Bach-Museum. 10. Jg. 1913, Frontispiz; 46. Jg. 1959, nach S. 144
  - Kopie von Johann Marcus David (1791) nach Elias Gottlob Haußmann (Berlin, Sammlung Breest; verschollen). 14. Jg. 1917, Frontispiz; 46. Jg. 1959, nach S. 144
  - Silberstiftzeichnung. Wien, Sammlung Dr. Erich Fiala. 46. Jg. 1959, nach S. 144
  - Unbezeichnetes Gemälde (Kriegsverlust). 43. Jg. 1956, S. 65; 46. Jg. 1959, nach S. 144
  - Unbezeichnetes Gemälde. Fort Worth, Sammlung Walther R. Volbach. 46. Jg. 1959, nach S. 144
- Bach, Johann Sebastian d. J. [1748–1778], Sohn Carl Philipp Emanuel Bachs. Stich von J. Griessmann nach A. F. Oeser. 8. Jg. 1911, nach S. 90
- Bach, Wilhelm Friedemann. Rötelzeichnung von P. Gülle, 1782. 8. Jg. 1911, Frontispiz
- Carl, Markgraf von Brandenburg-Schwedt. Unbezeichneter Stich. 34. Jg. 1937, nach S. 136
- Flemming, Joachim Friedrich von, Reichsgraf. Unbezeichneter Stich. 30. Jg. 1933, nach S. 48
- Friedrich Heinrich, Markgraf von Brandenburg-Schwedt. Unbezeichneter Stich. 34. Jg. 1937, nach S. 136
- Happe, Franz Wilhelm von, Minister. Unbezeichneter Stich. 31. Jg. 1934, nach S. 112
- Hertel, Johann Wilhelm Ludwig. Gemälde (verschollen). 34. Jg. 1937, nach S. 136
- Keyserlingk, Hermann Carl von, Reichsgraf. Unbezeichneter Stich. 31. Jg. 1934, nach S. 100
- Questenberg, Johann Adam von, Gemälde von Jan Kupecký. 67. Jg. 1981, S. 27
- Reiche, Gottfried. Gemälde von Elias Gottlob Haußmann. 15. Jg. 1918, Frontispiz
- Walzenkrug aus Meißner Porzellan. Detail: Porträt Gottfried Reiche nach Stich von J. F. Rosbach. 1727, Aschaffenburg, Schloßmuseum der Stadt –. 73. Jg. 1987, S. 149
- Stahl, Georg Ernst d. J. Gemälde. Halberstadt, Gleimhaus. 30. Jg. 1933, n. S. 70
- Straube, Karl. Foto. 38. Jg. 1949–1950, vor S. V
- Voß, Otto Karl Friedrich von. Stich von Laurens nach Lauer. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek. *Portr.-Slg. I, 14075*. 78. Jg. 1992, S. 121

## 2. Musikalische Werke

- Anonymus. Sanctus G-Dur BWV 240, 10 Ausschnitte. Partitur. Hs. J. S. Bach. SBB, *P 13*. 77. Jg. 1991, S. 152–157
- Sanctus G-Dur BWV 240, Originalstimme Sopran, S. 1. Hs. Georg Heinrich Noah. SBB, *St 115*. 88. Jg. 2002, S. 55
  - Lukas-Passion BWV 246. Partiturabschrift. 6 S. Ausschnitte. Hs. Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach. SBB, *P 1017*. 8. Jg. 1911, nach S. 108
  - Lukas-Passion BWV 246. Partitur, Satz 41 (Sinfonia). Hs. C. P. E. Bach. SBB, *P 1017*. 63. Jg. 1977, S. 94
  - *Taniec*. Abschrift, 1729. Cieszyn, Tschammersche Bibliothek. 48. Jg. 1961, S. 59
- s. auch Bach, Johann Sebastian

- Baal, Johann. Missa tota. Titelumschlag. Hs. J. G. I. Breitkopf. SBB, *Mus. ms. 30091*. 70. Jg. 1984, S. 115
- Bach, Carl Philipp Emanuel. „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“. Stimme Baß 1, Satz 10, Satz 12 (Anfang). Hs. J. H. Michel; Stimme Tenor 2, Satz 10, T. 6–27, Satz 12 (Anfang). Hs. Johann Heinrich Michel, Verbesserungen und Ergänzungen Hs. C. P. E. Bach. SBB, *St 178*. 83. Jg. 1997, S. 141–142, 143
- Achtzehn Probe-Stücke in Sechs Sonaten. Originaldruck (Ausschnitt). 65. Jg. 1979, S. 95
- Claviersonate Wq 49/3<sup>III</sup>, Skizzen zum Schlußsatz. Autograph. SBB, *P 682*, S. 7–8. 79. Jg. 1993, S. 165
- Claviersonate e-Moll, Andante (Wq 64,4<sup>II</sup>). Abschrift [aus Frankfurt/O.?). Hamburg SUB, *ND VI 3191*. 79. Jg. 1993, S. 145
- Claviersonate G-Dur Wq 65/6, Abschrift (nur Incipits). Brüssel, Conservatoire de Musique, 5883 *MSM*. 74. Jg. 1988, S. 134
- Claviersonate G-Dur Wq 65/6, Satz 3. Abschrift, autograph revidiert. SBB, *P 772*. 74. Jg. 1988, S. 137
- Claviersonate Es-Dur Wq 65/7, Satz 1. Autograph. PL-Kj, *P 771*. 74. Jg. 1988, S. 145
- Claviersonate A-Dur Wq 65/10 mit Austausch-Mittelsatz. Abschriften (nur Incipits). Brüssel, Conservatoire de Musique, 5883 *MSM*. 74. Jg. 1988, S. 135–136
- Claviersonate g-Moll Wq 65/11 mit Austausch-Schlußsatz. Abschriften (nur Incipits). Brüssel, Conservatoire de Musique, 5883 *MSM*. 74. Jg. 1988, S. 133
- „Geistliche Oden und Lieder mit Melodien“. Originaldruck, Leipzig 1784, Titelseite. 8. Jg. 1911, S. 99
- „Sechs Leichte Clavier Sonaten“. Originaldruck, Leipzig 1766, Titelseite. 8. Jg. 1911, S. 89
- Notenschriftformen 1729 bis 1734. 67. Jg. 1981, S. 46
- Bach, Heinrich. Sonate I (Schluß), Sonate II (Anfang). Partiturabschrift. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, *Cod. Guelf. 34.7. Aug. 2°*, S. 188. 81. Jg. 1995, S. 107
- Bach, Johann (?). Motette „Sei nun wieder zufrieden“, Stimme Tenor 2, S. 1. Hs. Jonas de Fletin. [SBB, Archiv der Sing-Akademie; Foto:] Berlin SIM, *Fot Bü 42c*. 84. Jg. 1998, S. 143
- Bach, Johann Christian. Gloria D-Dur (1759), Schluß. Partitur. Autograph. Hamburg SUB, *ND VI 540*, Bd. 4, Bl. 14v. 88. Jg. 2002, S. 161
- Laudate Pueri (1758), Titelseite. Autograph mit Zusatz Hs. Emma Jane Greenland. Hamburg SUB, *ND VI 540*, Bd. 4, Bl. 77r. 88. Jg. 2002, S. 163
- Laudate Pueri (1758), Schluß. Partitur. Autograph. Hamburg SUB, *ND VI 540*, Bd. 4, Bl. 108v. 88. Jg. 2002, S. 162
- Marsch Es-Dur, autograph. London, British Library, *R. M. 24. k. 15*, Bl. 29v. 85. Jg. 1999, S. 190
- Bach, Johann Christoph Friedrich. „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“, Stimme Sopran + B. c. Hs. Ludolf A. Münchhausen. SBB, *St 268*. 81. Jg. 1995, S. 130
- „Der Tod Jesu“, Choral „Traurigkeit, o Herzeleid“. Partitur. Autograph. Brüssel, Conservatoire Royal de Musique, 26206 *FRW*, S. 147 f. 81. Jg. 1995, S. 138–139
- Cembalokonzert D-Dur, Stimme Basso (Ausschnitt). Autograph. SBB, *St 272*. 87. Jg. 2001, S. 69

- Bach, Johann Christoph. „Choräle, welche bey wärenden Gottesdienst zum Präambuliren gebraucht werden können“. Abschrift des frühen 18. Jahrhunderts. Berlin, Hochschule für Musik, *Ms. Spitta 1491*, Titelseite. 83. Jg. 1997, S. 163
- Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“, Stimme Alto 2, S. 1. Hs. Heinrich Bach. [SBB, Archiv der Sing-Akademie; Foto:] Berlin SIM, *Fot Bü 42/3*. 84. Jg. 1998, S. 145
- Bach, Johann Sebastian. Auflösung eines Rätselkanons von Teodoro Riccio. Autograph. Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv. 68. Jg. 1982, S. 127
- Canonische Veränderungen BWV 769. Autograph (Ausschnitte). SBB, *P 271*. 86. Jg. 2000, S. 19, 26, 31
- Canonische Veränderungen BWV 769. Originaldruck (Ausschnitt). 86. Jg. 2000, S. 31
- Cembalokonzert BWV 1054, Satz 1, Ausschnitte. Autograph. SBB *P 234*. 49. Jg. 1962, S. 94
- Cembalokonzert BWV 1056, Satz 2, Ausschnitt. Autograph. SBB, *P 234*. 64. Jg. 1978, S. 142
- Choral „Aus der Tiefen“ BWV 246/40a. Partitur. Autograph. Tokio, Mayeda Ikutoku Stiftung. 57. Jg. 1971, nach S. 8
- Choralbearbeitung BWV 634. Autograph (Ausschnitt). SBB, *P 283*. 67. Jg. 1981, S. 99
- Choralbearbeitung BWV 719. Abschrift des frühen 18. Jahrhunderts. Berlin, Hochschule für Musik, *Ms. Spitta 1491*, S. 124–125. 83. Jg. 1997, S. 164, 166
- Choralbearbeitung BWV 719. Hs. Johann Gottfried Neumeister. New Haven, Yale University, Music Library, *LM 4708*, S. 18–19. 83. Jg. 1997, S. 165, 167
- Choralbearbeitungen BWV 645–650. Originaldruck mit autogr. Korrekturen (Ausschnitte). Princeton N.J., Sammlung Scheide. 63. Jg. 1977, S. 128f.
- Christe BWV 242. s. Durante, Francesco
- Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach. Abschrift. Titelseite. Hs. Johann Christian Bach [1743–1814]. SBB, *Am. B.* 478. 88. Jg. 2002, S. 60
- Clavier-Übung I s. Partiten
- Clavier-Übung I/II. Abschrift, Besitzvermerk J[ohann] C[hristoph] Ritter. Zürich, Sammlung Jacobi. 51. Jg. 1965, S. 44
- Clavier-Übung II. Originaldruck 1735 (Ausschnitt). 66. Jg. 1980, S. 24
- Clavier-Übung III. Originaldruck 1739 (Ausschnitt). 66. Jg. 1980, S. 26
- Clavier-Übung IV BWV 988. Originaldruck mit Eintragungen Hs. Johann Friedrich Agricola. Titelseite und S. 30–31 (Ausschnitte). Prag, Muzeum České Hudby, *XIV G 246*. 74. Jg. 1988, S. 222–223
- Englische Suite d-Moll BWV 811. Titelseite. Hs. Johann Nathanael Bammler. SBB, *N. Mus. ms. 10484*. 83. Jg. 1997, S. 46
- Französische Ouvertüre BWV 831. Passetied 1 und 2. Hs. Bernhard Christian Kayser. SBB, *P 809*, Bl. 6v. 89. Jg. 2003, S. 171
- Fuge C-Dur BWV 846. Autograph. SBB, *P 415*. 10. Jg. 1913, S. 54–55
- Fuge cis-Moll BWV 849, Ausschnitte. Autograph; Hs. Anna Magdalena Bach. SBB, *P 415*; *P 202*. 37. Jg. 1940–1948, S. 125
- Johannes-Passion BWV 245. Generalbaß-Aussetzungen zu Satz 11 bis 13 (Anfang). Hs. [Johann Friedrich] Hering. SBB, *Mus. ms. theor.* 348. 79. Jg. 1993, S. 116–117
- Kanon BWV 1074. Druck 1739. 66. Jg. 1980, S. 21

- Kantate BWV 10. Partitur, Titelseite. Autograph. Washington D.C., Library of Congress, *ML 30.8b B2M4*. 80. Jg. 1994, S. 52
- Kantate BWV 10. Originalstimmen, Titelseite. Unbekannter Schreiber um 1750. Leipzig, Thomasschule [Bach-Archiv]. 80. Jg. 1994, S. 53
- Kantate BWV 20. Originalstimme Tromba da tirarsi. Leipzig, Thomasschule [Bach-Archiv]. 70. Jg. 1984, S. 84
- Kantate BWV 21. Originalstimme Alto, S. 2. Hs. Johann Jeremias Göbel. SBB, *St 354/4*. 89. Jg. 2003, S. 137
- Kantate BWV 23. Originalstimme Clarino, S. 1. Hs. Johann Andreas Kuhnau mit Zusätzen Hs. C. P. E. Bach und Karl Friedrich Zelter. SBB, Archiv der Sing-Akademie, *SA 5175/7*. 88. Jg. 2002, S. 179
- Kantate BWV 23. Originalstimmen Hautbois d'Amour 1, Hautbois Ire, Baßon à Cembalo. Autograph (Ausschnitte). SBB, *St 16*. 64. Jg. 1978, S. 89f.
- Kantate BWV 23. Originalstimmen Violoncello, Baßon à Cembalo (Ausschnitte). SBB, *St 16*. 63. Jg. 1977, S. 132f.
- Kantate BWV 54. Partitur (Ausschnitt: Satz 1, T. 44–46). Hs. Johann Gottfried Walther. Brüssel, Bibliothèque Royale, *Fétis 2444*. 37. Jg. 1940–1948, nach S. 20
- Kantate BWV 68. Originalstimme Corne / Cornetto. Autograph. Leipzig, Thomasschule [Bach-Archiv]. 70. Jg. 1984, S. 86
- Kantate BWV 76. Satz 8 (Sinfonia), T. 1–18. Partitur. Autograph. SBB, *P 67*, Bl. 11v. 89. Jg. 2003, S. 36
- Kantate BWV 77. Originalpartitur, Schlußseite (Ausschnitt: nachgetragener Choraltext). Hs. Johann Christoph Friedrich Bach. SBB, *P 68*. 87. Jg. 2001, S. 70
- Kantate BWV 81. Originalpartitur, Titelseite (Ausschnitt). Hs. Johann Christoph Friedrich Bach und Carl Philipp Emanuel Bach. SBB, *P 120*. 87. Jg. 2001, S. 69
- Kantate BWV 86. Originalpartitur, Titelseite (Ausschnitt). Hs. Johann Christoph Friedrich Bach und Carl Philipp Emanuel Bach. SBB, *P 157*. 87. Jg. 2001, S. 69
- Kantate BWV 97. Originalpartitur. Eintragung nach Satz 6. Hs. Johann Christoph Altnickol. New York Public Library, Music Division. 86. Jg. 2000, S. 92
- Kantate BWV 97. Originalstimmen, Umschlagtitel. Hs. Johann Wilhelm Koch. SBB, *St 64*. 89. Jg. 2003, S. 139
- Kantate BWV 109. Originalstimme Corne du Chasse. Autograph. SBB, *St 56*. 70. Jg. 1984, S. 85
- Kantate BWV 119. Originalpartitur, Bl. 13v und 14r (Satz 7, Schluß; Satz 9). Autograph. SBB, *P 878*. 87. Jg. 2001, S. 160–161.
- Kantate BWV 120. Originalpartitur, Eintragung auf dem Umschlag. Hs. Johann Christoph Altnickol. PL-Kj, *P 871*. 86. Jg. 2000, S. 89
- Kantate BWV 120. Originalpartitur, Bl. 8v (Satz 6, Satz 3). Autograph. PL-Kj, *P 871*. 87. Jg. 2001, S. 162
- Kantate BWV 124. Originalpartitur, Titelseite. Autograph. SBB, *P 876*. 80. Jg. 1994, S. 54
- Kantate BWV 124. Originalstimmen, Titelseite. Unbekannter Schreiber um 1750. Leipzig, Thomasschule [Bach-Archiv]. 80. Jg. 1994, S. 55
- Kantate BWV 150. Partiturschrift, Besitzervermerk. Hs. Christian Friedrich Penzel. SBB, *P 1044*. 74. Jg. 1988, S. 195.

- Kantate 199. Originalstimme Violino I, Autograph. St. Petersburg, Puschkin-Haus. 90. Jg. 2004, S. 37–39
- Kantate BWV 203. Satz 1, Incipit in: Breitkopf, CATALOGO DELLE ARIE, DUETTI, MADRIGALIE CANTATE, Parte VIIta, Leipzig 1765, S. 29. 82. Jg. 1996, S. 133
- Kantate BWV 210. Originalstimmen, Titelseite. Autograph. SBB, *St* 76. 87. Jg. 2001, S. 22
- Kantate BWV 211. Originalstimme Violino I. Autograph (Ausschnitt). Wien ÖNB, SA.67.B.32. 64. Jg. 1978, S.164
- Kantate BWV 211. Stimmenabschrift, Titelseite. Hs. C. P. E. Bach, um 1735. SBB, *St* 81. 82. Jg. 1996, S. 18
- Kantate BWV 215. Originalstimme Violino II, Bl. 1v. SBB, *St* 77. 86. Jg. 2000, S. 323
- Kantate BWV 216. Originalstimme Canto, Bl. 1r. Originalstimmen Canto, Alto (6 Ausschnitte). Tokio, Kunitachi Musikhochschule. 90. Jg. 2004, S. 202–207
- Kantate BWV 248a. Originalstimme Violino II, Bl. 1v, mit Ergänzungen zur Verwendung im Weihnachts-Oratorium BWV 248, Kantate VI. SBB, *St* 112<sup>VI</sup>. 86. Jg. 2000, S. 322
- Kontrapunktaufzeichnungen [nach Calvisius, Zarlino etc.]. Autograph. Ms. I, Bl. 1v; Ms. II, Bl. 1r. Frankfurt/M., C. F. Peters [Bach-Archiv Leipzig]. 89. Jg. 2003, S. 68–69
- Kontrapunktaufzeichnungen [zum 5stimmigen Satz]. Hs. Johann Friedrich Agricola. Privatsammlung. 90. Jg. 2004, S. 92
- Konzert C-Dur für Orgel BWV 594. Abschrift. Hs. Johann Friedrich Agricola. SBB, *P* 400c. 56. Jg. 1970, S. 54
- Konzert d-Moll für Orgel BWV 596, nach Antonio Vivaldi op. 3,11. Autograph, S. 1 (Ausschnitt). SBB, *P* 330. 8. Jg. 1911, nach S. 24
- Kunst der Fuge BWV 1080, Contrapunctus 8 und 11. Analyse (schematische Darstellung). 87. Jg. 2001, S. 50–53
- Kunst der Fuge BWV 1080. Originaldruck; Autograph, SBB, *P* 200 (Schmuckbeigaben; Ausschnitte). 65. Jg. 1979, S. 90–94
- Kunst der Fuge BWV 1080. Contrapunctus XIX, letzte S. Autograph. SBB, *P* 200. 21. Jg. 1924, Frontispiz
- Magnificat Es-Dur BWV 243a. Satz 11, T. 1–30, und Satz A, T. 1–6. Partitur. Autograph. SBB, *P* 38, Bl. 12r. 89. Jg. 2003, S. 45
- Matthäus-Passion BWV 244. Partitur, Ausschnitte. Autograph. SBB, *P* 25. 25. Jg. 1928, nach S. 94; 50. Jg. 1963–1964, S. 48–49
- Matthäus-Passion BWV 244, Frühfassung. Satz 31, Schluß, bis Satz 33, Anfang. Partitur. Hs. Johann Christoph Farlau. SBB, *Am. B.* 6/7, Bd. II, Bl. 3v. 88. Jg. 2002, S. 59
- Matthäus-Passion BWV 244. Originalstimme Organo Chori 2, Satz 8, Schluß, bis Satz 20, Anfang. Hs. Bernhard Dietrich Ludewig. SBB, *St* 110. 88. Jg. 2002, S. 57
- Matthäus-Passion BWV 244. Stimme Coro Imo Tenore, Satz 9b und 9e nebst Anschlußstellen. Hs. 19. Jahrhundert. Oxford, Bodleian Library, *Ms. Mus. d.210*. 84. Jg. 1998, S. 117
- Matthäus-Passion BWV 244. Satz 6, T. 1–44, Satz 11, T. 19b–31. Partitur. Hs. 19. Jahrhundert. Berlin, Sing-Akademie, SA 4658. 90. Jg. 2004, S. 152, 154



- Matthäus-Passion BWV 244. Satz 6, T. 1–30, Satz 11, T. 24–29. Partitur. Hs. 19. Jahrhundert (J. F. Rietz). Oxford, Bodleian Library, *MS. M. Deneke Mendelssohn c.68*. 90. Jg. 2004, S. 153, 155
- Messe in h-Moll BWV 232. Autographe Partitur. 4 Ausschnitte. SBB, *P 180*. 34. Jg. 1937, nach S. 8, 22, 36
- Messe in h-Moll BWV 232. Autographe Partitur. Titelseiten der 4 Teile. SBB, *P 180*. 34. Jg. 1937, nach S. 2
- Messe in h-Moll BWV 232. „Cum Sancto Spiritu“ (Ausschnitte). Autograph. SBB, *P 180*, *P 1145*, Dresden SUB, *Mus.2405-D-21*. 64. Jg. 1978, S. 110
- Musikalisches Opfer BWV 1079. Abschrift 2. Hälfte 18. Jahrhundert. Ausschnitte. London, British Library, *Add. MS 40636*. 85. Jg. 1999, S. 154, 155, 156.
- Musikalisches Opfer BWV 1079. Originaldruck, Ausschnitte. 65. Jg. 1979, S. 92, 95
- Musikalisches Opfer BWV 1079. Originaldruck, Akrostichon auf RICERCAR. 53. Jg. 1967, S. 73, 74
- Musikalisches Opfer BWV 1079. Originaldruck. Ricercari à 3 und à 6, Überschriften. 53. Jg. 1967, S. 70
- Partiten BWV 825-830 [Clavier-Übung I]. Originaldruck 1731, Titelseite. 66. Jg. 1980, S. 20
- Partita BWV 825. Originaldruck 1726, Titelseite. 66. Jg. 1980, S. 21
- Partita BWV 826. Abschrift. Hs. Johann Christoph Ritter. SBB, *P 215*. 51. Jg. 1965, S. 61
- Partita BWV 826. Abschrift. Hs. Johann Christoph Ritter. Zürich, Sammlung Jacobi. 51. Jg. 1965, S. 60
- Partita BWV 826. Originaldruck 1727, Titelseite. 66. Jg. 1980, S. 22
- Partita BWV 826. Originaldruck mit hs. Korrekturen (Ausschnitt). Washington D. C., Library of Congress. 65. Jg. 1979, S. 68
- Partita BWV 827. Originaldruck mit hs. Korrekturen (Gigue, Ausschnitt). Washington D. C., Library of Congress. 65. Jg. 1979, S. 72
- Partita BWV 827. Originaldruck 1727 (Ausschnitte). 66. Jg. 1980, S. 21, 22
- Partita BWV 828. Originaldruck (Ausschnitt). 66. Jg. 1980, S. 19
- Partita V BWV 829. Abschrift, Titelseite. Hs. Bernhard Christian Kayser, Zusätze Hs. Johann Christoph Oley und Anon. O. SBB, *P 1070*, Bl. 1r. 89. Jg. 2003, S. 172
- Passacaglia BWV 582/1. Abschrift, Schreiber unbekannt (Ausschnitt). SBB, *P 286*. 67. Jg. 1981, S. 104
- Präludium C-Dur BWV 870. Abschrift. Hs. Johann Christoph Altnickol, 1744. SBB, *P 430*. 56. Jg. 1970, S. 50
- Präludium C-Dur BWV 870. Abschrift. Hs. Johann Christoph Altnickol, 1755. SBB, *P 402*. 56. Jg. 1970, S. 51
- Präludium und Fuge Es-Dur BWV 552. Originaldruck 1739 (Ausschnitte). 67. Jg. 1981, S. 100, 102
- Präludium und Fuge h-Moll BWV 544. Autograph (Ausschnitte). Oxford, Sammlung Albi Rosenthal. 67. Jg. 1981, S. 103
- Schriftentwicklung (Einzelbelege) 74. Jg. 1988, S. 18
- Schriftproben von Kopisten 44. Jg. 1957, S. 22–23, 29–30, 32–33
- Sonate C-Dur BWV 1033. Stimmenabschrift. Titelseite. Hs. C. P. E. Bach, um 1731. SBB, *St 460*. 79. Jg. 1993, S. 193

- Sonate g-Moll BWV 1001, Siciliano und Presto. Autograph. SBB, *P 967*. 64. Jg. 1978, S. 106f.
- Toccata in d BWV 538/1. Abschrift. Hs. Michael Gotthard Fischer (Ausschnitte). New Haven, Library of the School of Music at Yale University, *LM 4839e*. 67. Jg. 1981, S. 101
- Trio A-Dur BWV 1025, nach Silvius Leopold Weiss. Stimme Cembalo, S. 1. Teilweise Hs. J. S. Bach. SBB, *P 226*. 79. Jg. 1993, S. 63
- Trio A-Dur BWV 1025, nach Silvius Leopold Weiss. Stimmen Cembalo, Violino I, jeweils S. 1. Hs. C. P. E. Bach, nach 1740. SBB, *St 462*. 79. Jg. 1993, S. 64, 65
- Trio A-Dur BWV 1025, nach Silvius Leopold Weiss. Stimmen, Titelseite. Hs. C. P. E. Bach, Spätstadium. SBB, *St 462*. 79. Jg. 1993, S. 66
- Triosonate G-Dur BWV 1038 (mit C. P. E. Bach?). Stimmen, autograph. 90. Jg. 2004, S. 80–85
- Triosonate G-Dur BWV 1039, Stimme Flöte traversiere 1, S. 1. Hs. Johann Gottfried Bernhard Bach (?). SBB, *St 431*. 82. Jg. 1996, S. 19
- Violinsonate G-Dur BWV 1021. Partitur, vorletzte S. Hs. Anna Magdalena Bach, Zusätze Hs. J. S. Bach. 25. Jg. 1928, nach S. 96
- Weihnachts-Oratorium BWV 248. Partitur, Ausschnitt. Autograph. SBB, *P 32*. 30. Jg. 1933, nach S. 42
- Bach, Wilhelm Friedemann. Cembalosonate Es-Dur Fk 5. Originaldruck (Ausschnitte). 65. Jg. 1979, S. 92, 95
- Clavierstück C-Dur Fk deest. Autograph. Leipzig, Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek, *Ms. R 15*. 80. Jg. 1994, S. 188
- Flötenduett e-Moll Fk 54. Satz 1, Schluß, und Satz 2. Partitur. Autograph mit Zusatz Hs. J. S. Bach. SBB, Archiv der Sing-Akademie, *SA 3917*. 88. Jg. 2002, S. 180
- Biffi, Antonio. Kantate „Amante moribondo“. Partitur. Hs. J. S. Bach. SBB, *Mus. ms. 1812*. 83. Jg. 1997, S. 11–12
- Bodenschatz, Erhard. Florilegium Portense. Stimme Discantus, 1 S. Hs. Carl Friedrich Barth. Leipzig, Bach-Archiv, *Go. S. 432*. 89. Jg. 2003, S. 141
- Buxtehude, Dietrich. Präludium und Fuge g-Moll BuxWV 148. Abschrift, Bl. 1r, 2r. Pittsburgh/PA, Carnegie Library, *Class 786.8 Book B 98*. 77. Jg. 1991, S. 179 bis 180
- Calvisius, Sethus s. Bach, J. S.
- Capricornus, Samuel Friedrich. „Lobet, ihr Völker, unsern Gott“. Partitur, S. 1. Abschrift spätes 17. Jahrhundert. SBB, *Mus. ms. 2980*, Bl. 54r. 84. Jg. 1998, S. 178
- Conti, Francesco. Kantate „Languet anima mea“. Stimme Oboe 2, Hs. J. S. Bach (Ausschnitt). SBB, *Mus. ms. 30098*. 64. Jg. 1978, S. 57
- Dietel, Johann Ludwig. Notenschriftformen 1729 bis 1735. 67. Jg. 1981, S. 63
- Drese, Adam. Motette „Nun ist alles überwunden“. Stimme Canto, S. 1. Hs. Ernst Dietrich Heindorff. [SBB, Archiv der Sing-Akademie; Foto:] Berlin SIM, *Fot Bü 41d*. 84. Jg. 1998, S. 141
- Durante, Francesco. Missa c-Moll BWV Anh. 26. Kyrie, Schluß, und Christe BWV 242, Anfang. Partitur, Hs. J. S. Bach. Leipzig, Archiv Breitkopf & Härtel, *Mus. ms. 10* [Bach-Archiv]. 77. Jg. 1991, S. 132–133
- Fasch, Johann Friedrich. Kantate „Gehet zu seinen Toren ein“, Schlußchoral. Partitur. Hs. Johann Ludwig Dietel mit Zusatz unbek. Schreiber. Leipzig, Städtische Bib-

- liotheken – Musikbibliothek, *Sammlung Becker*, III.2.55, S. 13–14. 88. Jg. 2002, S. 206–207
- Overtüre B-Dur. Stimmenabschrift, Titelseite. Hs. Carl Gotthelf Gerlach. Leipzig, Thomasschule [Bach-Archiv]. 76. Jg. 1990, S. 67
- Förtsch, Johann Philipp. „Selig sind die Toten“. Partitur, S. 1. Abschrift spätes 17. Jahrhundert. SBB, *Mus. ms. 6471*, Bl. 6r. 84. Jg. 1998, S. 179
- Grigny, Nicolas de. Premier Livre d'Orgue, Satz 6 „Et in terra pax“, S. 15–21, Satz 9 „Recit de tierce en taille“, T. 27–30 bzw. 26–29, und Satz 10 „Basse de Trompette où de Cromorne“, T. 60–68, jeweils Originaldruck Reims 1699 sowie Abschrift, Hs. J. S. Bach, Frankfurt/M. SUB, *Mus. Hs. 1538. 77*. Jg. 1991, S. 140, 141.
- Hamburg, Agende von 1726 (Druck). Präfation für den ersten Weihnachtstag. 88. Jg. 2002, S. 243
- Kauffmann, Georg Friedrich „Harmonische Seelen Lust“. Originaldruck 1733–1736, Titelseite, S. 19. 66. Jg. 1980, S. 20, 17
- Kayser, Bernhard Christian. Musikalisches Blumen-Büschlein, 1747. Autograph. Titelseite, Polonoise. SBB, *Mus. ms. 11440*, Bl. 3r, 5r. 89. Jg. 2003, S. 169, 170
- Keiser, Reinhard [?]. Markus-Passion, Stimme Alto, Bl. 3. Abschrift J. S. Bach und Weimarer Schreiber. SBB, *Mus. ms. 11471/1*. 63. Jg. 1977, S. 80
- Kirchhoff, Gottfried. Fuge C-Dur. Hs. August Wilhelm Langloz. SBB, *P 296*. 89. Jg. 2003, S. 253
- L'A B C Musical. Originaldruck, Titelseite, Fuge I C-Dur. 89. Jg. 2003, S. 253, 254
- Kirnberger, Johann Philipp. Die Kunst des reinen Satzes, Bd. II/3, Berlin 1779, S. 41 (Ausschnitt). 90. Jg. 2004, S. 91
- Knüpfer, Sebastian. Motette „Erforsche mich, Gott“. Stimme Alto I, S. 1. Hs. J. S. Bach. SBB, *Mus. ms. 11788*. 75. Jg. 1989, S. 193.
- Krebs, Johann Ludwig. Toccata und Fuge a-Moll für Orgel. Hs. Johann Christian Kitzel. Darmstadt, Hess. Landes- und Hochschulbibliothek, *Mus. ms. 562*. 67. Jg. 1981, S. 94
- Sanctus F-Dur, BWV Anh. 27. Partitur. Autograph. Brüssel, Bibliothèque Royale, *II 3892*. 64. Jg. 1978, S. 48
- Kuhnau, Johann. Neuer Clavier Übung Erster Theil. Originaldruck 1695 (Ausschnitte). 65. Jg. 1979, S. 93
- Langloz, August Wilhelm s. Kirchhoff, Gottfried
- Lotti, Antonio. Missa a 4, 5 et 6 Voci, „Qui sedes“, T. 13–20, „Domine fili unigenite“, T. 1–19 und 39–57. Partitur. Hs. J. S. Bach. SBB, *Mus. ms. 13161*. 77. Jg. 1991, S. 136, 137, 138
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. Duo in contrapuncto Wq 119/1; H. 76, in: F. W. Marpurg, Abhandlung von der Fuge. Neu bearbeitet von Simon Sechter, Wien [1843], S. 158–159. 85. Jg. 1999, S. 160–161
- Mizler, Lorenz Christoph. Zweite Sammlung auserlesener moralischer Oden. Originaldruck 1741, Ausschnitt (Nr. 13). 74. Jg. 1988, S. 221
- Pachelbel, Johann. Fuga „Herr Christ der einig Gottes Sohn“. Buchstabentabulatur. SBB, *Mus. ms. 30439/2*, Bl. 9v. 88. Jg. 2002, S. 228
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da. Missa Ecce sacerdos magnus. Vox Secunda, S. 1. Hs. Johann Christoph Altnickol. SBB, Archiv der Sing-Akademie, *SA 424/ZC 629*. 88. Jg. 2002, S. 24

- Missa Ecce sacerdos magnus. Stimme Hautbois 1, S. 1. Hs. J. S. Bach. SBB, Archiv der Sing-Akademie, SA 424/ZC 629. 88. Jg. 2002, S. 25
- Missa Ecce sacerdos magnus. Kyrie. Partitur. Zusatz (Komponistennamen) Hs. J.G. Walther. SBB, *Mus. ms. 16695*, Bl. 1r. 88. Jg. 2002, S. 28
- Missa sine nomine. Agnus Dei II, Schluß. Partitur. SBB, *Mus. ms. 16695*, Bl. 28v. 88. Jg. 2002, S. 26
- Missa sine nomine. Kyrie. Partitur. Zusatz (Kopftitel) Hs. J. S. Bach. SBB, *Mus. ms. 16695*, Bl. 17r. 88. Jg. 2002, S. 27
- Pez, Johann Christoph. Missa S. Lamberti. Ausschnitte „Et in terra pax“, T. 19–24, und „Quoniam“, T. 12–15. Partitur. Hs. J. S. Bach. SBB, *P 13*. 77. Jg. 1991, S. 135.
- Reinken, Jan Adam. Choralfantasie „An Wasserflüssen Babylon“. Hs. Johann Christoph Altnickol, Zusätze Hs. Johann Friedrich Agricola. Berlin, Hochschule der Künste, *H 9364*, S. 6. 86. Jg. 2000, S. 98
- Ritter, Johann Christoph. Cembalo-Sonaten. Originaldruck, Titelseite. Rochester/NY, Sibley Music Library. 51. Jg. 1965, S. 50
- Schemelli, Georg Christian. Musicalisches Gesang-Buch 1736, Ausschnitte. 66. Jg. 1980, S. 18, 23, 25, 26
- Sperontes [Johann Sigismund Scholze]. Singende Muse an der Pleiße. Originaldruck 1736, Ausschnitte. 66. Jg. 1980, S. 18, 23, 25, 26
- Singende Muse an der Pleiße. Originaldruck 1747, Ausschnitte. 66. Jg. 1980, S. 19, 24
- Telemann, Georg Philipp. Kantate „Der Herr ist König“. Satz 5 „Die Töchter Zion sind fröhlich“, T. 1–13, 47–56. Partitur. Hs. Johann Christian Köpping, Zusätze Hs. J. S. Bach. Dresden, SLUB, *Mus.2392-E-612*. 77. Jg. 1991, S. 145, 146
- Kantate „Der Herr ist König“. Satz 6 „Prahlet, ihr Völker“, T. 22 bis Schluß. Partitur, Hs. Johann Christian Köpping und unbekannter Kopist, Zusätze Hs. J. S. Bach. Dresden, SLUB, *Mus.2392-E-612*. 84. Jg. 1998, S. 92
- Kantate „Freuet euch mit Jerusalem“. Partitur, S. 1. Hs. Johann Friedrich Agricola. SBB, *Mus. ms. 21728/5*. 56. Jg. 1970, S. 55
- Vopelius, Gottfried. Neu Leipziger Gesangbuch, Leipzig 1682, S. 70–72. 61. Jg. 1975, S. 57–59
- Weiss, Silvius Leopold. Sonate A-Dur für Laute, Entree. Unbekannter Schreiber. Dresden SLUB, *Mus. 2841-V-1*. 79. Jg. 1993, S. 67
- s. Bach, Johann Sebastian, BWV 1025
- Wolf, Ernst Wilhelm. Passionsmusik „Jesu, deine Passion“, Stimme Viola, S. 7 (Ausschnitt). Hs. Johann Christoph Altnickol [recte: Johann Christoph Farlau]. SBB, *St 124*. 86. Jg. 2000, S. 92
- Zarlino, Gioseffo s. Bach, J. S.

### 3. Dokumente

- Altnickol, Elisabeth Juliana Friederika s. Farlau, Johann Christoph
- Altnickol, Johann Christoph et al., Besoldungsquittungen 1740. Wrocław, Archivum panstwowe, [Bestand] *Magistrat m. Wrocławia, P 79<sup>eee</sup>* (Quittanz-Buch der Chorlisten zu S. Maria Magd. über die Quatemberliche Besoldung). 89. Jg. 2003, S. 266

- Altnickol, Johann Christoph. Schreiben an den Rat der Stadt Naumburg/S., 9. 9. 1749 und 23. 2. 1750 (Ausschnitte). Naumburg, Stadtarchiv, *Sammlungen und Hinterlegenschaften, Hildebrandt-Orgel, K 1/Nr. 9 und 10*. 80. Jg. 1994, S. 56, 57
- [Ammern.] Ausgaben für Bau und Probe der Wender-Orgel in Ammern, 1712. Mühlhausen/Th., Stadtarchiv, *III/23/239* (Einnahm und Außgabe der Gemeinde in Ammar. Anno 1712), Bl. 117v. 81. Jg. 1995, S. 88
- Bach, Anna Magdalena. Besitzvermerk 1741 und nachträgliche Widmung an Christiana Sybilla Bose, in: Johann Jacob Rambach, *Betrachtungen über das gantze Leiden Christi*, Jena 1732. Dresden, Privatsammlung. [Leipzig, Bach-Archiv] 83. Jg. 1997, S. 153
- Bach, Carl Philipp Emanuel, Ernst Gottlieb Baron, Franz Benda, Peter Glösch. Gutachten über die Organistenprobe von Friedrich Wilhelm Fuhrmann. Berlin, 3./4. 6. 1741. Autograph. Berlin, Landesarchiv, *Rep. 04-02-1, Nr. 578*, fol. 30r+v. 81. Jg. 1995, S. 188–189
- Bach, Carl Philipp Emanuel. Brief, Hamburg, 25. 11. 1786, an Breitkopf in Leipzig. Autograph. 8. Jg. 1911, nach S. 102
- Stammbucheintrag für Carl Friedrich Cramer, Hamburg, 9. 6. 1774. Autograph. Kiel UB. 21. Jg. 1924, S. 139
- Bach, Christoph. Stammbucheintrag für Georg Friedrich Reimann (wohl nach 1642). Autograph. Berlin, Sammlung Werner Wolffheim. 25. Jg. 1928, nach S. 174
- Bach, Heinrich. Besoldungsquittung, Arnstadt, 1658. Arnstadt, Stadtarchiv. 84. Jg. 1998, S. 144
- Bach, Johann Ambrosius. Quittung, Eisenach, 21. 1. 1695. Unterschrift autograph. Eisenach, Stadtkirchenarchiv, *Belege zur Rechnung des Gotteskastens St. Georgen u St. Nicolai von Cruc. 1694 bis Cruc. 1695, Nr. 73*. 81. Jg. 1995, S. 178
- Besoldungsquittung, Eisenach, 5. 3. 1690. Autograph. 24. Jg. 1927, S. 148
- Entlassungsgesuch. Eisenach, 2. 4. 1684. Fremdschrift. 24. Jg. 1927, Frontispiz.
- Bach, Johann Bernhard. Quittung, Eisenach, 4. 4. 1704. Autograph. Eisenach, Stadtkirchenarchiv. 86. Jg. 2000, S. 308
- Quittung, Eisenach, 8. 3. 1728. Autograph. Eisenach, Stadtkirchenarchiv. 86. Jg. 2000, S. 309
- Bach, Johann Christian. Stammbucheintrag für Friedrich Enoch Richter, Leipzig, 23. 10. 1748. Autograph. 50. Jg. 1963–1964, S. 62
- Bach, Johann Christian [1743–1814]. Auktionsquittung, Berlin, 30. 8. 1802. Zürich, Zentralbibliothek, *Mus Q 914*. 88. Jg. 2002, S. 60
- Bach, Johann Christoph. Eingabe an den Rat der Stadt Schweinfurt, Eisenach, 4. 10. 1686. Schweinfurt, Stadtarchiv, *Reichsstädtisches Repertorium I, Fasz. 1–23.6*. 85. Jg. 1999, S. 198–200
- Quittung, Eisenach, 22. 3. 1703. Autograph. 36. Jg. 1939, vor S. 1
- Entwurf für einen Orgelumbau in der Georgenkirche, Eisenach, o. D. [1696], Ausschnitte. Autograph. Eisenach, Superintendenturarchiv, B XXV J 1, Bl. 39r+v. 43. Jg. 1956, S. 44
- Ergänzungsvorschläge für den Orgelumbau in der Georgenkirche, Eisenach, 30. 12. 1697, letzte S. Autograph. Eisenach, Superintendenturarchiv, B XXV J 1, Bl. 188r. 43. Jg. 1956, S. 45.
- Bach, Johann Christoph Friedrich. Absageschreiben an Adam Struensee, Bückeburg,

3. 3. 1759. Autograph. Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, *Abt. 65.2 Nr. 3785*. 84. Jg. 1998, S. 163–165
- Brief an Breitkopf in Leipzig, Bückeburg, 10. 9. 1776. Autograph. 13. Jg. 1916, nach S. 34
- Stammbucheintrag für Friedrich Enoch Richter, Leipzig, 17. 10. 1748. Autograph. 50. Jg. 1963–1964, S. 62
- Bach, Johann Friedrich. Gutachten zur Allstedt-Orgel in St. Jacobi, 25. 1. 1724. Autograph. Mühlhausen/Th., Stadtarchiv, *ad \* 5, 2/1 Die Kirchen St. Jacobi betreffendes Sowol wegen der Orgel alß auch des Hauptgebüudes*, unpag. 81. Jg. 1995, S. 87
- Bach, Johann Gottfried Bernhard. Schreiben an den Rat der Stadt Mühlhausen, 23. 2. 1737. Mühlhausen/Th., Stadtarchiv, \* 3/4 Nr. 2, Bl. 102v–103r. 82. Jg. 1996, S. 20–21
- Bach, Johann Nicolaus. Brief an Herrn von Prileský; Jena, 24. 4. 1728. Bratislava, Staatsarchiv, *Archív rodu Prileský-Ostrolúcky*. 75. Jg. 1989, S. 218–220.
- Bach, Johann Sebastian. Bestätigung von Verpflegungskosten. [Halle/S., 15. 12. 1713]. Unterschrift autograph. Archiv der ev. Kirchengemeinde U. L. Frauen, Halle, *Quittungsbuch 1713/14*, fol. Z 16. 80. Jg. 1994, S. 33.
- Quittung über 12 Taler Reisekosten, Halle/S., 15. 12. 1713. Autograph. Archiv der ev. Kirchengemeinde U. L. Frauen, Halle, *Quittungsbuch 1713/14*, fol. Z 15. 80. Jg. 1994, S. 33.
- Brief an Georg Erdmann, Leipzig, 28. 7. 1726. Autograph. Moskau, Archiv der Außenpolitik Rußlands beim Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten. 71. Jg. 1985, S. 84
- Quittung, Köthen, 6. 5. 1718. Unterschrift autograph. (2. Jg.) 1905, S. 23
- Taufzettel für Johanna Carolina Bach, Leipzig, 30. 10. 1737. Autograph. Leipzig, Archiv der Thomas-Matthäi-Gemeinde. 65. Jg. 1979, S. 11
- Taufzettel für Regina Johanna Bach, Leipzig, 10. 10. 1728. Autograph. Leipzig, Archiv der Thomas-Matthäi-Gemeinde. 65. Jg. 1979, S. 10
- Zeugnis für Johann Gottlieb Grahl, Leipzig, 12. 9. 1729. Autograph. Meißen, Stadtarchiv, *D II*. 56. Jg. 1970, S. 33
- Zeugnis für Johann Nathanael Bammler, Leipzig, 12. 4. 1749. Autograph. Eilenburg, Stadtarchiv, *XXVI f/12*, fol. 43. 83. Jg. 1997, S. 39
- Zeugnis für Johann Nathanael Bammler, Leipzig, 11. 12. 1749. Fremdschrift, Unterschrift autograph. Eilenburg, Stadtarchiv, *XXVI f/12*, fol. 65. 83. Jg. 1997, S. 41
- Zeugnis für Paul Christian Stolle, Leipzig, 5. 4. 1734. Autograph. Staatsarchiv Weimar, *B 3032 F 406*. 64. Jg. 1978, S. 74
- Bach, Johanna Carolina s. Farlau, Johann Christoph
- Bach, Regina Susanna s. Farlau, Johann Christoph
- Bach, Wilhelm Friedemann. Brief an Johann Jakob Gebauer, Berlin, 19. 2. 1779. Halle/S., Stadtarchiv, *Nachlaß Gebauer, Kasten 1779*. 86. Jg. 2000, S. 354–355
- Quittung, Halle, 8. 10. 1759. Autograph. 7. Jg. 1910, S. 109
- Schulhefte, 1723–1727. 6 Seiten, meist autograph. Eisenach, Bach-Museum. 39. Jg. 1951–1952, S. 104, 109, 110, 113, 114, 117
- Stammbucheintrag für Carl Friedrich Cramer, Göttingen, 25. 7. 1773. Autograph. Kiel UB. 21. Jg. 1924, S. 139

- Bammler, Johann Nathanael. Bewerbungsschreiben an den Eilenburger Superintendenten J. G. Rochau, Leipzig, Oktober 1749, S. 1. Eilenburg, Stadtarchiv, *XXVI f/12*. 83. Jg. 1997, S. 45
- Baron, Ernst Gottlieb s. Bach, Carl Philipp Emanuel
- Barth, Carl Friedrich. Brief an den Rat der Stadt Borna, Leipzig, 24. 4. 1770, letzte S. Autograph. Borna, Stadtarchiv, *IV/IIIa, Nr. 30*, Bl. 40r. 89. Jg. 2003, S. 140
- Benda, Franz s. Bach, Carl Philipp Emanuel
- Doles, Johann Friedrich. Eingabe an den Leipziger Rat, Leipzig, 22. 10. 1784 (Ausschnitt: *Catalogus der itzigen Chöre*). Autograph. Leipzig, Stadtarchiv, *Stift VIII.B.6*, Bl. 237r. 87. Jg. 2001, S. 140
- [Erfurt.] Eintragung über Stadtmusikanten im „Wegweiser durch Mariae-Viertel 1635“. Erfurt, Stadtarchiv, *I-1 XXII 6/9*. 76. Jg. 1990, S. 75
- Chorbuch der Kaufmannskirche von a[nn]o. 1643, Eintragung über Pflichten der Stadtmusicanten, 14. 12. 1643; Nachträge Hs. Georg Peter Weimar. Erfurt, Archiv der Kaufmannskirche. 86. Jg. 2000, S. 190–191
- Chorbuch der Kaufmannskirche von a[nn]o. 1643, Eintragung zum „Übersingen“, Ostern 1644. Erfurt, Archiv der Kaufmannskirche. 86. Jg. 2000, S. 192
- Faber, Benjamin Gottlieb s. Altnickol, Johann Christoph
- Farlau, Johann Christoph. Quittung über Zahlungen aus dem Graffschen Legat, Leipzig, 18. 9. 1766. Autograph, mit eigenhändigen Unterschriften von drei Bach-Töchtern und deren Curator. Leipzig, Stadtarchiv, *Stift XX. G. 4c*, Bl. 108. 88. Jg. 2002, S. 58
- [Felchta.] Ausgaben für Bau und Probe der Orgel in Felchta, 1715. Mühlhausen/Th., Stadtarchiv, *II/23/239, 7a* (Einnahme und Außgabe der Gemeinde Felchte ... Anno 1715), unpag. 81. Jg. 1995, S. 89.
- Fletin, Jonas de. Eingabe, Arnstadt, 19. 11. 1658. Autograph. Rudolstadt, Thüringisches Staatsarchiv, *Konsistorium Arnstadt, Nr. 1342*, Bl. 32v. 84. Jg. 1998, S. 142
- [Frankfurt/M.] Kayserl. Reichs-Post-Zeitung Frankfurt am Main, 20. 5. 1747, S. 1, 3. Regensburg, Fürstlich Thurn + Taxis'sches Zentralarchiv/Hofbibliothek, *Publ. 819/16*. 78. Jg. 1992, S. 81–82.
- Fulde, Johann Gottfried s. Altnickol, Johann Christoph
- Glösch, Peter s. Bach, Carl Philipp Emanuel
- Göbel, Johann Jeremias. Brief an die Inspektoren der reformierten Kirche in Köthen, 22. 9. 1722, letzte S. Autograph. Köthen, Stadtarchiv, *3/1398/G 12*. 89. Jg. 2003, S. 136
- Graupner, Christoph d. J. Namenszug. Autograph. Darmstadt, Hess. Landes- und Hochschulbibliothek, *Mus. ms. 477*. 89. Jg. 2003, S. 151
- Heindorff, Ernst Dietrich. Zeugnis für Ludwig Martin Herthum, Arnstadt, 23. 4. 1710. Rudolstadt, Thüringisches Staatsarchiv, *Konsistorium Arnstadt, Nr. 1349*, Bl. 37v. 84. Jg. 1998, S. 140
- Kluge, Johann Christian. Bericht über die Orgelprüfung am 7. 8. 1742 in der Stadtkirche zu Laucha; S. 1. Autograph. Laucha, Stadtarchiv, *VI, 52*. 85. Jg. 1999, S. 28.
- Koch, Johann Wilhelm, Brief an den Rat der Stadt Ronneburg, Jena, 4. 3. 1731, 1 S. Autograph. Ronneburg, Stadtarchiv, *T 1, 18*. 89. Jg. 2003, S. 138
- Kuhn, Johann Christian et al. Stellungnahme zu Restforderungen des Orgelbauers Conrad Wilhelm Schäfer, 8. 1. 1743, letzte S. Laucha, Stadtarchiv, *VI, 52*. 85. Jg. 1999, S. 28.

- Kuhnau, Johann. Eingabe an den Leipziger Rat, Leipzig, 17. 3. 1709 (Ausschnitt). Autograph. Leipzig, Stadtarchiv, *Stift VIII.B.2<sup>c</sup>*, Bl. 360v. 87. Jg. 2001, S. 139
- [Leipzig.] Revers („Formula Obligationis“) zum Eintritt in die Thomasschule, 1640. Leipzig, Archiv des Thomanerchores. 86. Jg. 2000, S. 131
- Sinnersches Legat, Auszahlungen [u. a. an J. S. Bach] zur Michaelismesse 1741, zu Ostern 1742, zu Michaelis 1747. Leipzig, Archiv des Thomanerchores. 86. Jg. 2000, S. 127–129
- Steuererstattung und Bosesches Legat, Auszahlungen 1749 und 1750 an J. S. bzw. Anna Magdalena Bach. Leipzig, Archiv des Thomanerchores. 86. Jg. 2000, S. 130
- Thomasschule. Matrikel der Alumnen mit biographischen Zusätzen (Ausschnitt). Hs. Bernhard Friedrich Richter. Leipzig, Archiv des Thomanerchores. 86. Jg. 2000, S. 132
- Thomasschule. Matrikel der Alumnen, 1627–1631, 1640–1729. Ausschnitt: eigenhändige Eintragungen der im Juni 1729 Aufgenommenen. Leipzig, Archiv des Thomanerchores. 86. Jg. 2000, S. 134
- Thomasschule. Matrikel der Externen 1685–1740; beigeheftetes Klassenverzeichnis von 1730. Hs. David Salomo Reichardt. Leipzig, Archiv des Thomanerchores. 86. Jg. 2000, S. 136–137
- Thomasschule. Matrikel der Externen 1685–1740; Ausschnitt: Aufnahme der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel am 14. 6. 1723. Hs. Johann Heinrich Ernesti. Leipzig, Archiv des Thomanerchores. 86. Jg. 2000, S. 133
- Thomasschulordnung Leipzig 1723, Frontispiz (Ausschnitt). 66. Jg. 1980, S. 19
- Ludewig, Bernhard Dietrich. Brief an den Rat der Stadt Zörbig, Leipzig, 11. 10. 1737, Anschriftseite. Autograph. Zörbig, Stadtarchiv, Akte Nr. 2607, Bl. 18. 88. Jg. 2002, S. 56
- Meißner, Christian Gottlob. Unterzeichnung der Visitationsartikel, 30. 11. 1731. Autograph. Dresden, Staatsarchiv, *Kreishauptmannschaft Leipzig*, Nr. 369. 54. Jg. 1968, S. 81
- Noah, Georg Heinrich. Lebenslauf (1743), S. 1. Autograph. Magdeburg, Landeshauptarchiv, Außenstelle Wernigerode, *Rep. A 29e Nr. 178*, Bl. 37v. 88. Jg. 2002, S. 54
- Riccio, Teodoro. Rätselkanon „Duo currebant simul“. Autograph, 27. 4. 1597. Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv. 68. Jg. 1982, S. 126
- Schäfer, Conrad Wilhelm. Dispositionsentwurf für die Orgel in der Stadtkirche zu Laucha. Laucha, Stadtarchiv, VI,52 (Acta Die Erbauung einer neuen Orgel ... zu Laucha ... Anno 1738). 85. Jg. 1999, S. 24
- Restzahlungen für den Orgelneubau in der Stadtkirche zu Weißensee, 28. 11. und 13. 12. 1737. Weißensee/Thür., Stadtarchiv. 85. Jg. 1999, S. 25
- Schübler, Johann Heinrich. Lebenslauf, 1801/02 (Ausschnitt). Zella St. Blasii, Archiv der ev. Kirche. 65. Jg. 1979, S. 95
- Schwencke, Christian Friedrich Gottlieb. Thematisches Verzeichniß J. S. Bachischer Werke, Autograph. SBB, *Mus. ms. theor. K 420*. 79. Jg. 1993, S. 71–72
- Simon, Johann Caspar. Autobiographie (Ausschnitt). Autograph. Hamburg SUB, Nachlaß Johann Mattheson, *Cod. Hans. IV,41,15*. 86. Jg. 2000, S. 330
- Verzeichniß auserlesener ... Bücher, nebst einigen Musikalien [aus dem Nachlaß Carl Philipp Emanuel Bachs], Hamburg 1789. Titelseite, S. 61–80. 77. Jg. 1991, S. 112–122



- Verzeichniß von ... Büchern ... nebst den Musikalien aus dem Nachlaß des seel. Kapellmeisters C. P. E. Bach, Hamburg 1805 [Nachlaß Anna Carolina Philippina Bach]. Titelseite, S. 27–34. 81. Jg. 1995, S. 154–158
- Verzeichniß ... der Bibliothek, ... und Musikalien ... des ... Herrn Georg Ernst Stahl, Berlin 1773. Titelseite, S. 180–182. 87. Jg. 2001, S. 20–21
- [Weimar.] Verordnung zur Aufhebung der Landstrauer im Fürstentum Weimar, 3. 11. 1715. Weimar, Staatsarchiv, *Hofmarschallamt Nr. 2785*. 71. Jg. 1985, S. 160
- Weimar, Georg Peter. Vorbemerkung im Innendeckel des Chorbuchs der Kaufmannskirche [Erfurt] von a[nn]o. 1643. Erfurt, Archiv der Kaufmannskirche. 86. Jg. 2000, S. 189
- [Zschortau.] Orgelbaukontrakt vom 30. 6. 1744 (Ausschnitt). Zschortau, Pfarrarchiv. 72. Jg. 1986, S. 82

#### 4. Textdrucke

- Bach, Johann Sebastian, Kantate BWV 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“. Abdruck des Textes in: H. E. Schwartze, *Vollständige Jubelacten des Religionsfriedens- und Freudenfestes der Evangelischen Kirche*, Leipzig 1756, S. 105–106. 86. Jg. 2000, S. 107
- Kantate BWV 194 „Höchsterwünschtes Freudenfest“. Originaltextdruck [1723]. *SBB, Mus. Tb 64/10*. 83. Jg. 1997, S. 22–25
  - Kantate BWV 205a „Blast Lärmen, ihr Feinde“ (BWV 205a). Originaltextdruck, Titelseite. 10. Jg. 1913, S. 87
  - Kantate BWV 210a „O angenehme Melodei“, zur Begrüßung von Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels, Leipzig, 12. 1. 1739. Originaltextdruck. Bückeburg, Schaumburg-Lippische Hofbibliothek, *Cb 76 II, Nr. 6*. 80. Jg. 1994, S. 11–14
  - Kantate BWV 214 „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten“. Originaltextdruck, Titelseite. 10. Jg. 1913, S. 85
  - Kantate BWV Anh. 18 „Froher Tag, verlangte Stunden“. Originaltextdruck, Titelseite. 10. Jg. 1913, S. 75
  - Kantate BWV deest „Der Herr ist freundlich dem, der auf ihn harret“, auf die Hochzeit Höckner–Barthelmäi, Leipzig, 18. 1. 1729. Originaltextdruck. Bückeburg, Schaumburg-Lippische Hofbibliothek, *V 100 F, Nr. 31*. 80. Jg. 1994, S. 15–18
  - Kantate BWV deest „Vergnügende Flammen, verdoppelt die Macht“, auf die Hochzeit Winckler–Jöcher, Leipzig, 26. 7. 1729. Originaltextdruck. Bückeburg, Schaumburg-Lippische Hofbibliothek, *Cb 76 II, Nr. 214*. 80. Jg. 1994, S. 19–22
- Bach, Johann Sebastian?, Kantate BWV deest „O vergnügte Stunden“, auf den Geburtstag des Herzogs Johann August von Anhalt-Zerbst, Zerbst, 9. 8. 1722. Originaltextdruck. Zerbst, Franciscum-Bibliothek, *A. 11. m.* 85. Jg. 1999, S. 12–17
- Bach, Johann Sebastian?, Kantate [nach BWV 195?] „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“, auf die Hochzeit Elsasser–Koch, Ohrdruf, 3. 1. 1736. Originaltextdruck. Sondershausen, Schloßmuseum, *Nr. 2 in BS 214*. 83. Jg. 1997, S. 29–32
- Bach, Johann Sebastian?, Kantate BWV deest „Wo sind meine Wunderwerke“ zur Verabschiedung des Thomasschulrektors Johann Matthias Gesner, Leipzig, 4. 10. 1734. Originaltextdruck. Göttingen SUB, 2° *Poet. Germ. 1,6425:4, Nr. 69*. 74. Jg. 1988, S. 213–216

- Bach, Johann Sebastian?, Kantaten („Glückselige Stunden, glückselige Zeit“; „Gelobet sei der Herr aus Zion“) mit 2 Sätzen aus J. S. Bach, Kantate BWV 51. Abdruck der Texte in: H. E. Schwartz, Vollständige Jubelacten des Religionsfriedens- und Freudenfestes der Evangelischen Kirche, Leipzig 1756, S. 1551–1553. 86. Jg. 2000, S. 116
- [Brauns, Friedrich Nicolaus]. Markus-Passion, aufgeführt von –, Hamburg 1707. Originaltextdruck. 85. Jg. 1999, S. 45–50
- Franck, Salomo. Evangelisches Andachts-Opffer, Weimar 1715, S. 48–51, 138–141, 150–153, 184–187. 79. Jg. 1993, S. 23–26
- Görner, Johann Gottlieb? Kantate „Großmächtigster Herrscher und Vater des Landes“. Originaltextdruck, Titelseite. 10. Jg. 1913, S. 101
- Kantate auf den Geburtstag Friedrich August I. von Sachsen am 12. 5. 1730. Originaltextdruck, Titelseite. 10. Jg. 1913, S. 105
- Kantate auf die Dreihundert-Jahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst am 27. 6. 1740. Originaltextdruck Titelseite. 10. Jg. 1913, S. 99
- Knauer, [Johann Oswald]. Gott-geheiligt Singen und Spielen des Friedensteinschen Zions, Gotha 1720, Titelseite, S. 28–33, 252–261. 67. Jg. 1981, S. 18–22
- Lehms, Georg Christian, Gottgefälliges Kirchen-Opffer, Darmstadt [1711], S. 58–59. 68. Jg. 1982, S. 78–79.
- Picander (Henrici, Christian Friedrich). Text zur Markus-Passion (BWV 247), Ausschnitt. 37. Jg. 1940–1948, nach S. 4.
- Sonn- und Fest-Tags-Andachten, Rudolstadt 1726, Titelseite. Schlichtern, Sammlung Blankenburg. 63. Jg. 1977, S. 10
- Telemann, Georg Philipp (?), Kantate „Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren“ / „Der Herr ist König“. Abdruck des Textes in: H. E. Schwartz, Vollständige Jubelacten des Religionsfriedens- und Freudenfestes der Evangelischen Kirche, Leipzig 1756, S. 547–550. 86. Jg. 2000, S. 112–113

## 5. Ansichten

- Chartres, Kathedrale. Innenraum [mit Labyrinth] im 18. Jahrhundert. 86. Jg. 2000, S. 63
- Kathedrale. Irrweg [Labyrinth] in der Pflasterung, 13. Jahrhundert. 86. Jg. 2000, S. 62
- Erfurt, Krämerbrücke Nr. 19. Haus „Zum schwarzen Roß“ (Foto). 76. Jg. 1990, S. 73
- Gräfenroda. Katasterzeichnung, 28. Jg. 1931, S. 110
- Halle/S., Kl. Klausstraße 1. Johann Gotthilf Georgis Haus; Wohnhaus Wilhelm Friedemann Bachs. 7. Jg. 1910, S. 110
- Hamburg, Michaeliskirche. Grabplatte Carl Philipp Emanuel Bachs. 29. Jg. 1932, S. 165
- Köthen/Anh., Schloßgarten [mit Labyrinth], nach Matthäus Merian, 1650. 86. Jg. 2000, S. 65
- Laucha, Marienkirche. Innenansicht mit Blick zur Orgel, Zustand vor 1989. 85. Jg. 1999, S. 30
- Leipzig, Johanniskirche. Die Bach-Gruft. Foto. 27. Jg. 1930, Frontispiz
- Katharinenstraße 14. Das „Zimmermannsche Coffee-Haus“. Stich. 47. Jg. 1960, S. 9

- Nikolaikirche [angeblich: Thomaskirche]. Inneres und Portal. Stich in: Leipziger Kirchen-Staat, Leipzig 1710. 16. Jg. 1919, Frontispiz
- Thomaskirche. Kirchenmusik unter Johann Kuhnau. Stich in: Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesangbuch, Leipzig 1710. 16. Jg. 1919, nach S. 68
- Thomaskirchhof 16. Das „Bosische Haus“. Foto. 56. Jg. 1970, nach S. 24
- [London], Südansicht der St. Pankratiuskirche in der Grafschaft Middlesex. Unbezeichneter Stich. 33. Jg. 1936, nach S. 110
- Mühlhausen/Th., Kirche Maria Magdalena. Foto vor 1884. 73. Jg. 1987, S. 82
- Rom, Protestantischer Friedhof an der Cestiuspyramide. Foto 1912, 33. Jg. 1936, nach S. 112
- Stetten/Remstal, Schloßkirche. Wandmalerei (die Seele im Labyrinth des Lebens), um 1680. 86. Jg. 2000, S. 64
- Weißensee, Kirche St. Petri und Pauli. Innenansicht mit Blick zur Orgel (Zustand 1967). 85. Jg. 1999, S. 29

## 6. Musikinstrumente

- Blockflöten in f', d'', c'' und f'. Joachim Paetzold, Tübingen 1963–1965 52. Jg. 1966, S. 141
- [Laucha/Unstrut]. Molau, Johann Georg, Entwurf eines Orgelprospekts für die Stadtkirche zu – (nicht realisiert). Laucha, Stadtarchiv, VI,52 (Acta Die Erbauung einer neuen Orgel ... zu Laucha ... Anno 1738). 85. Jg. 1999, S. 23
- [Mühlhausen/Th.], Allerheiligenkirche. Orgelprospekt, Foto 1909. 73. Jg. 1987, S. 83
- Viola d'amore. Andreas Ostler, Breslau 1714. Sechssaitig, ohne Resonanzsaiten. Privatbesitz. 86. Jg. 2000, S. 148
- Johannes Hasert, Eisenach 1735. Siebensaitig, ohne Resonanzsaiten. Kilmarnock, Dean Castle. 86. Jg. 2000, S.150
- wahrscheinlich Johann Joseph Elsler, Mainz, um 1730. Edinburgh University, Collection of Musical Instruments. 86. Jg. 2000, S. 151
- Viola pomposa. Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1741. Leipzig, Musikinstrumentenmuseum der Universität, Nr. 919. 33. Jg. 1936, nach S. 90, nach S. 96.
- dto. Nachbau. Leipzig, Musikinstrumentenmuseum der Universität, Nr. 920. 33. Jg. 1936, nach S. 96
- Böhmen, 2. Hälfte 18. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. 73. Jg. 1987, S. 104
- Böhmen, 18. Jahrhundert. Nürnberg, Sammlung Rück. 33. Jg. 1936, nach S. 96
- Violoncello piccolo (da Gamba). J. P. Christa, München 1735. München, Stadtmuseum. 73. Jg. 1987, S. 106
- J. C. Hoffmann, Leipzig. Brüssel, Conservatoire Royal de Musique. 73. Jg. 1987, S. 105
- Violoncello [Kleinform]. Böhmen, 19. Jahrhundert. Leipzig, Musikinstrumentenmuseum der Universität, Nr. 935. 33. Jg. 1936, nach S. 96
- Violoncello, Violoncello piccolo, Viola pomposa (Umrißzeichnungen). 84. Jg. 1998, S. 81
- [Zschortau]. Johann-Scheibe-Orgel, Anordnung der Registerzüge (Skizze). 72. Jg. 1986, S. 88

## 7. Sonstiges

- Bach, Johann Sebastian d. J. „Die Brettmühle bei Markkleeberg“, Zeichnung. Leipzig, Bach-Archiv. 84. Jg. 1998, S. 199
- „Menalkas und Alexis“, Zeichnung, Leipzig 15. 4. 1773. Leipzig, Bach-Archiv. 84. Jg. 1998, S. 193
- B-a-c-h. Lithographie von David Lance Goines (1933), nach Wiedergabe von 1968. 72. Jg. 1986, S. 102
- Bach-Pokal, Vorder- und Rückseite. Eisenach, Bach-Museum. 33. Jg. 1936, n. S. 104
- Glashumpen mit Zinndeckel und Insignien des Johann Ernst Bach. Eisenach, Bach-Museum. 36. Jg. 1939, n. S. 80
- Grützke, Johannes „Bach, von seinen Kindern gestört“, Ölgemälde 1975. 72. Jg. 1986, S. 103
- Haußmann, E[lias] G[ottlob], Signatur 1746 auf der Rückseite des Bach-Porträts. 11. Jg. 1914, S. 6
- Heß, Franz Joseph Reichsritter von. [Sammlung]. Bach- und Scarlatti-Abschriften, Einbände. 81. Jg. 1995, S. 201
- Irrgarten (Labyrinth), undatiert, angeblich aus dem Anhaltischen. 86. Jg. 2000, S. 61
- Müller, Heinrich, Göttliche Liebes-Flamme, Frankfurt/M. 1677, Bildbeigaben. 81. Jg. 1995, S. 80
- Steinschloßfeuerzeug, Zella-Mehlis, Mitte 18. Jahrhundert (Gesamtansicht und Detail). 65. Jg. 1979, S. 94
- Taktbegriff im 18. Jahrhundert und dessen Wandel (Skizze). 86. Jg. 2000, S. 333
- Walzenkrug aus Meißner Porzellan. Gesamtansicht, Detail des Dekors. Aschaffenburg, Schloßmuseum der Stadt. 73. Jg. 1987, S. 148, 150
- Wasserzeichen: Arnstädter A (Skizzen). 88. Jg. 2002, S. 220
- in querformatigem Papier (Skizzen). 74. Jg. 1988, S. 227–228
- Passions-Pasticcio nach Graun, Telemann u.a. SBB, *Mus. ms. 8155*. 51. Jg. 1965, S. 19
- Monogramm. BWV 199, Violino I, autograph. St. Petersburg, Puschkin-Haus. 90. Jg. 2004, S. 36

## Nachwort

Die vorstehende Verzeichnung der Erträge eines Jahrhunderts Bach-Forschung orientiert sich in ihren Grundzügen an dem im Jahrgang 1963–1964 vorgelegten Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1–50 des Bach-Jahrbuchs.

Wie dort, wurden die *Inhaltsverzeichnisse der einzelnen Jahrgänge* (a) möglichst getreu übernommen, allerdings nicht schematisch, sondern unter stillschweigend vorgenommener Korrektur kleinerer Versehen, etwa bei Seitenzahlen oder der Orthographie von Personennamen. Richtiggestellt wurde bei dieser Gelegenheit auch das Inhaltsverzeichnis des Jahrgangs 1906, bei dem ein Unglücksrabe von Mitarbeiter seinerzeit die im Beitrag gewählte Namensform „W. Voigt“ zu Wilhelm Voigt ergänzen zu können geglaubt hatte, dem Namen des just 1906 als „Hauptmann von Köpenick“ bekanntgewordenen Berliner Schusters.

Der *Registerteil* (b) lehnt sich, insbesondere hinsichtlich der sachlichen Aufgliederung, ebenfalls an die Version von 1963–1964 an, wählt aber für die Sachgruppen aus inhaltlichen Gründen eine teilweise abweichende Reihenfolge. Die Titel der Aufsätze, Miszellen und anderen Beiträge folgen hier im allgemeinen wortgetreu der Lesart ihrer Überschriften. Bei Rezensionen mußte jedoch aus Umfangsgründen eine kürzere Fassung, angelehnt an diejenige der Inhaltsverzeichnisse, gewählt werden. Dagegen erforderte die Verzeichnung der Abbildungen häufig erweiternde Eingriffe in Richtung auf Verständlichkeit und Vereinheitlichung. Eine durchgängige Anpassung der Bildkommentare an den heutigen Kenntnisstand hätte allerdings eine weitgehende Umarbeitung erfordert und mußte deshalb unterbleiben. Auf eine rückwirkende Übertragung der seit 1982 für den Inhalt des Bach-Jahrbuchs geltenden Aufgliederung in Aufsätze, Kleine Beiträge und Rezensionen auf das vor 1982 Erschienene wurde gleichfalls verzichtet.

Meinem Sohn Bernhard Schulze danke ich für seine tatkräftige Unterstützung bei der Erstellung dieses Verzeichnisses, insbesondere durch das zeitaufwendige Einscannen der typographisch unterschiedlichen Inhaltsverzeichnisse und Register.

Hans-Joachim Schulze



# NEUE BACHGESELLSCHAFT e.V., SITZ LEIPZIG

Mitglieder der leitenden Gremien

## VORSTAND

Prof. Dr. Martin Petzoldt – Leipzig  
Vorsitzender

Ministerialrat i. R. Dr. Dirk Hewig – München  
Stellvertretender Vorsitzender

Eberhard Lorenz – Leipzig  
Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

RA Franz O. Hansen – Eisenach  
Stellvertretendes Geschäftsführendes Vorstandsmitglied

Prof. Dr. Johann Trummer – Graz  
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

## DIREKTORIUM

Thomaskantor Prof. Georg Christoph Biller – Leipzig

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. Christfried Brödel – Dresden

Vizepräsident i. R. Rainer Bürgel – Berlin

Prof. Dr. Daniel Chorzempa – Florenz

Ingeborg Danz – Frechen

Dr. Helmut Hell – Berlin

Rudolf Klemm – Saint-Cloud

Prof. Edgar Krapp – München

Kreuzkantor KMD Roderich Kreile – Dresden

Dr. Franziska Nentwig – Eisenach

KMD Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Helmuth Rilling – Stuttgart

Dipl. phil. Michael Rosenthal – Leipzig

Dr. Lotte Thaler – Baden-Baden

Rosemarie Trautmann – Stuttgart

Prof. Gerhard Weinberger – Detmold

Doz. Jens Philipp Wilhelm – Mannheim

Dr. Peter Wollny – Leipzig

## EHRENMITGLIEDER

Prof. Dr. Georg von Dadelsen – Tübingen

Dr. Dr. h. c. Alfred Dürr – Göttingen

Prof. Dr. Alfred Mann – Fort Wayne, IN

Prof. Dr. Wolfgang Rehm – Hallein (Salzburg)

Dr. h. c. William H. Scheide – Princeton, NJ





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 2002:

Einzelmitglieder	€ 35,-
Ehepaare	€ 40,-
Schüler/Studenten	€ 15,-
Korporativmitglieder	€ 45,-

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: Thomaskirchhof 16, D-04109 Leipzig, Telefon bzw. Telefax 0341-960 1463 bzw. -2248182).

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 € \_\_\_\_\_

als ersten Jahresbeitrag sowie € \_\_\_\_\_

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





SLUB DRESDEN



3 1055369

ISSN 0084-7682  
ISBN 3-374-02250-2