Bach-Jahrbuch

1984

BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

HANS-JOACHIM SCHULZE UND CHRISTOPH WOLFF

70. Jahrgang 1984

EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig
VEREINSJAHR 1984

ISSN 0084-7682
Geschäftsstelle 7010 Leipzig, Postfach 727
Geschäftsstelle 3500 Kassel, Heinrich-Schütz-Allee 35

Anschriften der Schriftleiter:
Dr. Hans-Joachim Schulze, Bach-Archiv, 7022 Leipzig, Menckestr. 23
Prof. Dr. Christoph Wolff, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138
Redaktionsschluß: 31. Oktober jeden Jahres

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1984
Lizenz 420.205-135-84. LSV 6720. H 5393
Printed in the German Democratic Republic
Satz und Druck: Messedruck Leipzig III-18-127
00980

INHALT

ABKÜRZUNGEN

AfMf	=	*Archiv für Musikforschung*
AfMw	=	*Archiv für Musikwissenschaft*
BB	=	Deutsche Staatsbibliothek, früher Preußische Staatsbibliothek (vormals Königliche Bibliothek) Berlin Als Abkürzung für die Signaturen der Bach-Hss. *(Mus. ms. Bach P* bzw. *St)* dienen *P* und *St*. Zum Standort vgl. TBSt 2/3 (Mbg und Tb jetzt SPK)
Bd., Bde.	=	Band, Bände
BG	=	*J. S. Bachs Werke*. Gesamtausgabe der Bachgesellschaft, Leipzig 1851 bis 1899
BJ	=	*Bach-Jahrbuch*
Bl., Bll.	=	Blatt, Blätter
Blechschmidt	=	Eva Renate Blechschmidt, *Die Amalienbibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Berlin 1965 = Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 8
BWV	=	Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis*, Leipzig 1950
BzMw	=	*Beiträge zur Musikwissenschaft*
c. f.	=	cantus firmus
DDT	=	*Denkmäler Deutscher Tonkunst*
Dok I, II, III, IV	=	*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 Band IV: *Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, Leipzig, Kassel 1979
DSB	=	Deutsche Staatsbibliothek Berlin
Dürr Chr	=	Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, in: Bach-Jahrbuch 1957, S. 5–162
Dürr Chr 2	=	Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976 = Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Nr. 26
Dürr K	=	*Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Erläutert von Alfred Dürr*, Bd. 1/2, Kassel, München 1971, 2. Aufl. 1975
Hrsg., hrsg.	=	Herausgeber, herausgegeben
Mf	=	*Die Musikforschung*
MGG	=	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Kassel 1949–1979

NBA	=	*Neue Bach-Ausgabe. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig*, Leipzig, Kassel 1954ff.
NZfM	=	*Neue Zeitschrift für Musik*
SIMG	=	*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*
Spitta I, II	=	Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1873; Bd. II, Leipzig 1880
SPK	=	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (West)
T.	=	Takt(e)
TBSt 1, 2/3, 4/5	=	*Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg* Heft 1: Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957 Heft 2/3: Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 Heft 4/5: Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958
ZfMw	=	*Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Bachs Stellung in der Leipziger Kulturpolitik seiner Zeit

Von Ulrich Siegele (Tübingen)

I. BERUFUNG (Fortsetzung)

Rückblick auf die Kandidaten

Im Verlauf der Verhandlungen über die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule nach Johann Kuhnaus Tod sind zwölf Namen genannt worden, sieben von seiten der Kapellmeisterpartei, fünf von seiten der Kantorenpartei. Die Kapellmeisterpartei hat zunächst Telemann, Fasch und Schott genannt, dann Kauffmann vor Schott, später Graupner und Petzold vor Kauffmann, schließlich auch noch Bach vor Schott eingefügt. Die von der Kapellmeisterpartei aufgestellte Prioritätenliste lautet also: Telemann, Fasch, Graupner, Petzold, Kauffmann, Bach, Schott. Als Folge der Proben ist dann Bach an Kauffmanns, Kauffmann an Bachs Stelle getreten. Die Kantorenpartei hat zunächst Rolle, Lenck und Steindorff genannt, dann Duve an die Spitze gestellt, später Heckel für den Platz nach Rolle in Aussicht genommen. Die von der Kantorenpartei aufgestellte Prioritätenliste lautet also: Duve, Rolle, Heckel, Lenck, Steindorff.

Der jüngste Kandidat, Fasch, zählt 34, der älteste, Steindorff, 59 Jahre; das durchschnittliche Alter aller zwölf Kandidaten beträgt 42 Jahre. Drei Viertel sind in wettinischen Ländern geboren, fünf Kandidaten in Ländern der albertinischen, vier in Ländern der ernestinischen Linie. Von den fünf Kandidaten aus Ländern der albertinischen Linie sind vier im Kurfürstentum Sachsen geboren, nämlich Graupner in Kirchberg, Petzold in Weißig bei Königstein, Heckel in Bischofswerda und Lenck in Reichenbach im Vogtland. Der fünfte, nämlich Kauffmann, ist in Ostramondra geboren – „ein dem Grafen von Stollberg gehöriges Dorf, welches aber von dem Chur-Hause Sachsen zur Lehen getragen wird";[1] vermutlich unterstand es bis 1746 Sachsen-Weißenfels. Von den vier Kandidaten aus Ländern der ernestinischen Linie sind zwei im Weimarischen geboren, nämlich Fasch in Buttelstedt und Steindorff in Teutleben bei Buttstädt, einer im Eisenachischen, nämlich Bach in Eisenach selbst, und einer im Gothaischen, nämlich Schott in Schönau an der Hörsel. Fasch kam noch als Kind unter albertinische Hoheit, zunächst nach Suhl in der Grafschaft Henneberg, das zu Sachsen-Zeitz, seit 1718 zu Kursachsen gehörte, später nach Teuchern, das zu Sachsen-Weißenfels gehörte. Drei Kandidaten, das restliche Viertel, sind im Ausland geboren: zwei im Erzstift Magdeburg, also im Kurfürstentum Brandenburg, inzwischen Königreich Preußen, nämlich Telemann in Magdeburg selbst und Rolle in Halle an der Saale, einer im Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel, nämlich Duve in Braunschweig

---

[1] (J. H. Zedler), *Universal Lexicon aller Wissenschafften und Künste*, Bd. 25, Leipzig und Halle 1740, Sp. 2345.

selbst. Die drei Ausländer stehen an der Spitze der beiden Listen. Von den neun Sachsen wirken zur Zeit der Verhandlungen sechs, die Hälfte aller Kandidaten, in Ländern der albertinischen Linie: vier im Kurfürstentum Sachsen, nämlich Petzold in Dresden, Schott in Leipzig, Heckel in Pirna, Steindorff in Zwickau, einer in Sachsen-Merseburg, nämlich Kauffmann in Merseburg selbst, und einer in Sachsen-Weißenfels, nämlich Lenck in Laucha an der Unstrut – keiner in Ländern der ernestinischen Linie; drei wirken im Ausland: Fasch beim Grafen Morzin in Böhmen, später im Fürstentum Anhalt-Zerbst, Graupner beim Landgrafen von Hessen-Darmstadt, Bach im Fürstentum Anhalt-Köthen. Die drei Ausländer wirken im Ausland, zwei im Land ihrer Geburt, nämlich Duve in Braunschweig und Rolle in Magdeburg, einer an anderem Ort, nämlich Telemann in der Freien und Hansestadt Hamburg, keiner im Kurfürstentum Sachsen oder überhaupt in wettinischen Ländern. Drei Viertel der Kandidaten haben studiert; sechs, die Hälfte aller Kandidaten, in Leipzig: Heckel nach eigener Angabe 1696 bis 1699, Telemann seit 1701, Graupner seit 1705, Fasch und Lenck seit 1708, Schott (der seit 1709 in Jena studiert hatte) seit 1714. Drei haben an anderen Universitäten studiert: Steindorff in Jena 1684 bis 1687, Duve in Helmstedt seit 1701, Rolle in Halle seit 1703. Keiner der zwölf Kandidaten kann in der Matrikel von Wittenberg nachgewiesen werden. Von den sechs Kandidaten, die in Leipzig studiert haben, haben drei dort zuvor die Thomasschule besucht: Heckel seit 1689, Graupner wohl seit 1696, Fasch seit 1701.

Im Jahr 1722 ist das Alter der Kandidaten der Kapellmeisterpartei, in der Reihenfolge der Prioritätenliste, 41, 34, 39, 45, 43, 37 und 36 Jahre, das Alter der Kandidaten der Kantorenpartei 46, 41, 46, 37 und 59 Jahre. Die Streuung ist bei der Kantorenpartei doppelt so groß wie bei der Kapellmeisterpartei: bei der Kapellmeisterpartei reicht sie von 34 bis 45, beträgt also 11 Jahre; bei der Kantorenpartei reicht sie von 37 bis 59, beträgt also 22 Jahre. Das durchschnittliche Alter der Kandidaten der Kapellmeisterpartei ist 39, der Kantorenpartei 46 Jahre. Hier besteht eine Beziehung zum Alter der Sprecher der beiden Parteien und ihrer Sekundanten. Das durchschnittliche Alter von Gottfried Lange (50) und Johann Franz Born (53), Abraham Christoph Platz (64) und Adrian Steger (60) ist 57 Jahre, gerade 15 Jahre oder eine halbe Generation mehr als das durchschnittliche Alter aller zwölf Kandidaten: das durchschnittliche Geburtsjahr der Sprecher und ihrer Sekundanten ist 1665, der Kandidaten 1680. Bei der Kapellmeisterpartei stehen die Protagonisten in der ersten Hälfte der Fünfziger, die Kandidaten durchschnittlich in der zweiten Hälfte der Dreißiger, bei der Kantorenpartei die Protagonisten in der ersten Hälfte der Sechziger, die Kandidaten durchschnittlich in der zweiten Hälfte der Vierziger.

Die Liste der Kantorenpartei zeigt keine spezifische Untergliederung, wenn man davon absieht, daß an der Spitze zwei Ausländer stehen, auf die drei sächsische Landeskinder folgen. Die Streuung des Alters ist groß und läßt keine Konzentration auf eine bestimmte Altersgruppe erkennen. Alle Kandidaten wirken im Land ihrer Geburt (nur Steindorff hat vom ernestinischen Sachsen-Weimar ins albertinische Kursachsen gewechselt). Alle Kandidaten haben studiert, und zwar an den Universitäten, die ihrem Geburtsort am nächsten lagen, an ihren Landesuniversitäten. Zwei haben in Leipzig studiert;

einer von diesen ist als Thomasschüler bezeugt. Alle Kandidaten sind Kantoren.

Die Liste der Kapellmeisterpartei zeigt zwei charakteristisch unterschiedene Dreiergruppen: Telemann, Fasch und Graupner auf der einen, Petzold, Kauffmann und Bach auf der anderen Seite; Schott nimmt eine Sonderstellung ein. Die Kandidaten der ersten Dreiergruppe wirken alle außerhalb ihres Geburtslandes, genießen also Ansehen über die Grenzen ihres Landes hinaus, haben internationales Renommee. Alle drei sind Akademiker, haben studiert, und zwar in Leipzig, haben also Beziehungen zu der Stadt, für deren höchstes musikalisches Amt sie nun in Aussicht genommen sind. Zwei von ihnen, Fasch und Graupner, waren Thomasschüler, kennen also das Institut, an dem sie im Falle der Wahl wirken sollen, von innen. Zwei von ihnen, Telemann und Fasch, haben ihren Namen mit einer Institution verbunden, das erste und das zweite Collegium musicum der Stadt gegründet: das sichert ihnen den ersten und den zweiten Platz der Liste und der Dreiergruppe; demgegenüber muß Graupner, der kein solches Verdienst um das Musikleben der Stadt vorweisen kann, auf den dritten Platz zurücktreten. Telemann hat das höchste Renommee, obwohl er Ausländer nicht nur nach seinem Wirkungs-, sondern auch nach seinem Geburtsort ist und nicht Thomasschüler war. Alle Kandidaten dieser Gruppe kommen von der Oper her: sie bilden die Dreiergruppe der Operisten.

Von den Kandidaten der zweiten Dreiergruppe wirkt Petzold, im albertinischen Kursachsen geboren, im Land seiner Geburt, Kauffmann, unter der Hoheit vermutlich des albertinischen Sachsen-Weißenfels geboren, nahebei im albertinischen Sachsen-Merseburg. Bach, im ernestinischen Sachsen-Eisenach geboren, wirkt nicht nur außerhalb der Länder der ernestinischen Linie, sondern außerhalb der wettinischen Länder in Anhalt-Köthen; doch scheinen dafür besondere Umstände verantwortlich zu sein. Alle drei Kandidaten sind Nichtakademiker; keiner hat studiert, keiner längere Zeit in Leipzig gelebt. Für ihre Nominierung sind weder das internationale Renommee noch ihre Beziehungen zu Leipzig, für ihre Lozierung nicht ihre Verdienste um das Musikleben der Stadt maßgebend. Sie werden nach dem nationalen Gesichtspunkt beurteilt. So hat Petzold, der in der Residenz des albertinischen Kursachsen wirkt, den Vortritt vor Kauffmann, der in der Residenz des albertinischen Sachsen-Merseburg wirkt; Bach, der nie in einem Land der albertinischen Linie oder gar in Kursachsen gewirkt hat und derzeit außerhalb der wettinischen Länder wirkt, zudem der Jüngste der Gruppe ist, steht auf dem dritten Platz.[2] Alle Kandidaten dieser Gruppe kommen von der Orgel her,

[2] Ein früher, zwei Jahrzehnte zurückliegender Versuch Bachs, in einem Land der albertinischen Linie eine Stelle zu erhalten, mißlang: Im Alter von 17 Jahren war er auf die im Juli 1702 frei gewordene Stelle des Figuralorganisten in Sangerhausen, das zu Sachsen-Weißenfels gehörte, gewählt worden, konnte aber die Stelle nicht antreten, da der Landesherr zugunsten des um 11 Jahre älteren, in Weißenfels erzogenen und damals in der Weißenfelser Hofkapelle dienenden J. A. Kobelius intervenierte (Dok I/38). Zu Bachs Behauptung, daß „damahln die sämtlichen *vota* . . . meine Wenigkeit betraffen", sind allerdings die Dokumente über die Verhandlungen mit Halle zu vergleichen (Dok I/2, Z. 5, gegenüber Dok II/62).

„excelliren" – wie Gottfried Lange gesagt hätte – „im Clavier": die Nichtakademiker bilden die Dreiergruppe der Organisten.
Schott steht stets am Ende der Liste der Kapellmeisterpartei. Er fügt sich nicht in die beiden Gruppen der Operisten und Organisten ein. Er hat studiert, kommt aber nicht von der Oper her. Er ist der einzige Kandidat, der in Leipzig selbst wirkt, ist dort Organist und Musikdirektor der Neuen Kirche und leitet das Collegium musicum, das Telemann gegründet hat, kehrt aber später in das ernestinische Herzogtum zurück, in dem er geboren ist, und wird Stadtkantor in Gotha. Vielleicht ist diese undefinierte Stellung zwischen den Gruppen der Kapellmeisterpartei, ja vielleicht sogar zwischen den Parteien der Grund, warum er nicht reüssieren konnte.
Die Kandidaten der Kapellmeisterpartei bilden eine geschlossene Altersgruppe: Sie sind zwischen 1677 und 1688 geboren. Die Dreiergruppe der Operisten ist etwas jünger als die Dreiergruppe der Organisten: Die Operisten zählen durchschnittlich 38, die Organisten durchschnittlich 42 Jahre – soviel wie der Durchschnitt aller Kandidaten.
Von den Kandidaten der Kapellmeisterpartei hat der Operist Fasch von sich aus auf die Probe verzichtet, ist der Organist Petzold nicht in das formelle Verfahren aufgenommen worden. Alle anderen Kandidaten der Kapellmeisterpartei haben die Probe abgelegt: die Operisten Telemann und Graupner, die Organisten Kauffmann und Bach, der Einzelgänger Schott (er sogar zweimal, eine ungültige und die gültige). Von den Kandidaten der Kantorenpartei dagegen hat nur einer die Probe abgelegt: Duve.
Die Kapellmeisterpartei hat nicht eine geschlossene Gruppe, sondern zwei Gruppen von Kandidaten nominiert. Die erste Wahl war die Gruppe der Operisten. Die Operisten waren Akademiker. Für ihre Auswahl war das internationale Renommee und die Beziehung zu Leipzig, für ihre Lozierung das Verdienst um das Musikleben der Stadt maßgebend. Die zweite Wahl war die Gruppe der Organisten. Die Organisten waren keine Akademiker. Für ihre Auswahl und Lozierung war der nationale Gesichtspunkt maßgebend. Setzt man diese Kategorien voraus, ist die Reihenfolge der Liste konsequent: Auf die Gruppe der drei Operisten Telemann, Fasch, Graupner folgt die Gruppe der drei Organisten Petzold, Kauffmann, Bach; Schott, der Einzelgänger, der sich in keine dieser beiden Gruppen einfügt, steht am Schluß. Bach hat sich durch seine Probe vom dritten auf den zweiten Platz der zweiten Gruppe der Organisten vorgearbeitet, Kauffmann vom zweiten auf den dritten Platz dieser Gruppe verwiesen. Gegenüber Kauffmann, der in der Residenz des albertinischen Sachsen-Merseburg wirkte, konnte Bach, der in einem Land der ernestinischen Linie geboren war, nie in einem Land der albertinischen Linie gewirkt hatte und derzeit außerhalb der wettinischen Länder wirkte, seiner musikalischen Qualifikation Anerkennung erringen, also die vorgefaßte Kategorie, die für die Lozierung in der Gruppe der Organisten maßgebend war, nämlich den nationalen Gesichtspunkt außer Kraft setzen. Es ist fraglich, ob ihm das auch gegenüber dem am kursächsischen Hof wirkenden Petzold, wenn dieser ins formelle Verfahren aufgenommen worden wäre, hätte gelingen können. Gegenüber einem Kandidaten der ersten Gruppe, gegenüber einem Operisten aber hätte er sowenig wie jeder andere Kandidat

der zweiten Gruppe, sowenig wie jeder andere Organist eine Chance gehabt. Die Priorität der Operisten vor den Organisten konnte nicht außer Kraft gesetzt werden; denn sie war übergeordnet.

Diese Priorität der Operisten vor den Organisten wird auch in der Chronologie des Auf- und Abtretens der Kandidaten der Kapellmeisterpartei deutlich. Am Anfang stehen vor dem Einzelgänger Schott zwei Operisten, Telemann und Fasch; an Organisten hat zunächst niemand gedacht. Telemann und bald darauf auch Fasch sagen ab. Die beiden Operisten scheiden nacheinander aus; vorderhand ist kein anderer in Sicht. Da wird die Gruppe der Organisten aufgebaut, wird Verbindung mit Kauffmann, Bach und Petzold aufgenommen. Als aber wieder ein Operist, als Graupner greifbar wird, steht er alsbald voran, werden die Organisten ohne weiteres ins zweite Glied verwiesen; ja, der Organist Kauffmann tritt vor dem Operisten Graupner aus eigenem Entschluß von der Probe zurück. Graupner sagt ab. Auch dieser Operist scheidet aus; endgültig ist kein anderer in Sicht. Da tritt das zweite Glied wieder vor. Am Schluß stehen vor dem Einzelgänger Schott zwei Organisten, Bach und Kauffmann.

Der Regierende Bürgermeister Lange bemerkte am Ende der Sitzung vom 22. April, nachdem die Drei Räte die Wahl Bachs bestätigt hatten: „Es wäre nöthig auf einen berühmten Mann bedacht zu seyn." Er rekapituliert damit zum Abschluß des Verfahrens in den Ratskollegien die Zielvorstellung seiner Partei. Sie galt zuerst für Telemann: Lange votierte für ihn mit dem Argument, er sei „der berühmteste Componist", und noch jetzt, nach aller Enttäuschung, spricht er von dem „berühmten Telemann". Sein Schlußwort bezieht die Zielvorstellung auf Bach. Vielleicht geht Gottfried Wagners Bemerkung, „Bach wäre ihme gerühmet worden", in dieselbe Richtung. Doch darf das nicht darüber hinwegtäuschen, daß Langes Ausspruch am Schluß dieses Verfahrens nicht die Verwirklichung der Zielvorstellung meldet, sondern eher von ihr Abschied nimmt. Zumindest hat die Kapellmeisterpartei erheblich zurückstecken müssen. Denn berühmt waren die Operisten; sie hatten internationales Renommee. Und der Berühmteste der Berühmten war Telemann. Einen Operisten zu gewinnen, war aber nicht gelungen. Wenn man nach weiteren möglichen Kandidaten dieser Gruppe Ausschau hält, ist man erstaunt, Gottfried Heinrich Stölzel nie genannt zu finden. Er hätte sich vorzüglich eingefügt: 1690 in Grünstädtel bei Schwarzenberg geboren, 32 Jahre alt (also zwei Jahre jünger als der jüngste Kandidat Fasch), zwar nicht Thomasschüler, aber seit dem Wintersemester 1707 Student in Leipzig, der Neukirchenmusik und dem Collegium musicum unter Melchior Hoffmann verbunden, auch der Oper nahestehend. Ungewöhnlich nur, daß er, obwohl aus Kursachsen gebürtig, eine Stellung am Dresdner Hof ablehnte und, nach Zwischenstationen, seit 1719 in einem ernestinischen Herzogtum wirkte; aber die Stelle eines Hofkapellmeisters in Gotha war schon Telemann nicht allein aus finanziellen Gründen, sondern besonders auch wegen der Persönlichkeit des Herzogs attraktiv erschienen.[3] Vor den anderen Kandidaten wäre Stölzel durch seinen

[3] Stölzels Gothaer Besoldung belief sich auf 700 (kaiserliche) Gulden = $466^2/_3$ Reichstaler Courant (J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 346). Zu Stölzels

Aufenthalt in Italien herausgehoben gewesen, darin Petzold vergleichbar, der außerdem auch Frankreich aus eigener Anschauung kannte. Ein Operist hatte schließlich nicht zur Wahl gestanden. Gegenüber jedem Operisten aber war jeder Organist, selbst der berühmteste, weniger berühmt. Und wenn Bach damals auch als Organist berühmt war, so ist doch zu zweifeln, ob die Kapellmeisterpartei ihn nun für den berühmtesten Organisten hielt, ob sie nicht noch immer Petzold als berühmter betrachtete. In jedem Fall aber gilt: die Kapellmeisterpartei wollte einen Operisten haben; nun mußte sie mit einem Organisten vorliebnehmen.

Diese Tatsache hatte eine tiefgreifende Folge. Sowohl bei Telemann wie bei Graupner stand der Weg zu einer neuen Definition des Amts offen; bei Bach dagegen blieb die hergebrachte Definition gewahrt, konnte nur die Genehmigung einer privatrechtlich vereinbarten Vertretung, nur eine einmalige Ausnahme von dieser hergebrachten Definition erreicht werden. Vielleicht bestand eine Beziehung zwischen den drei Gruppen der Kandidaten und den drei rechtsdogmatischen Positionen, zwischen Operisten und Möglichkeit des öffentlich-rechtlichen Akts einer neuen Definition des Amts, Organisten und Wahrung der hergebrachten Definition des Amts, aber Genehmigung einer privatrechtlich vereinbarten Vertretung bei der Information, Kantoren und Wahrung der hergebrachten Definition des Amts ohne Notwendigkeit der Konzession einer Ausnahme. Vermutlich hätte nie einer der Operisten der Ausnahmeregelung zugestimmt, wahrscheinlich auch nie zuzustimmen brauchen: Die Berühmtheit der Operisten war das Argument, dem die Kantorenpartei machtlos gegenüberstand. Dann wäre Bach, obwohl Kandidat der Kapellmeisterpartei, für beide Parteien – allerdings in einem anderen Sinn, als Bürgermeister Platz das meinte – ein „mittlerer" Kandidat gewesen, und zwar nicht als Individuum, sondern als Vertreter der Gruppe der Organisten, die zwischen der Gruppe der Operisten und der Gruppe der Kantoren stand und so der mittleren Lösung verbunden war. Denn der Vertreter der Gruppe der Organisten gewährte jeder der beiden Parteien einen Gewinn, forderte von jeder der beiden Parteien ein Opfer: Er verhinderte einerseits die neue Definition des Amts, andererseits die Ausübung des Amts gemäß der hergebrachten Definition. Freilich waren Gewinn und Opfer nicht nach gleichen Gewichten auf die Parteien verteilt.

Angeregt durch die Kategorie der Berühmtheit könnte man fragen, wie es um die Bekanntheit der Kandidaten heute steht. Bekannt sind die drei Operisten Telemann, Fasch, Graupner und der Organist Bach. Minder bekannt sind die beiden Organisten Petzold und Kauffmann, der Einzelgänger Schott und der Kantor Rolle; Rolle allerdings ist in diese und nicht in die folgende Klasse wohl hauptsächlich wegen des Interesses zu stellen, das ihm als Vater seines Sohns Johann Heinrich entgegengebracht worden ist. Unbekannt sind die Kantoren Duve, Heckel, Lenck und Steindorff. Das gilt auch für Steindorff, obwohl Matthesons *Ehren-Pforte* eine relativ ausführliche Biographie gibt. Über Heckels Leben sind wir ebenfalls einigermaßen unterrichtet; das ver-

---

Vita vgl. MGG 12 (1965), Sp. 1378–1388 (D. Härtwig und F. Hennenberg). Siehe auch Dok II/156.

danken wir der Tatsache, daß er außer als Lehrer und Kantor auch als Heimatgeschichtsforscher und -schriftsteller tätig war und sich Hans Volkmann, wie Heckel in Bischofswerda geboren, außer für Kunstgeschichte und Musik auch für Heimatgeschichte interessierte und so dem Chronisten seiner Geburtsstadt eine Studie widmete. Für Duve und Lenck können nur verstreute Daten zusammengesucht werden.

Die drei Klassen der Bekanntheit heute gehen also im großen und ganzen mit den drei Gruppen der Operisten, Organisten und Kantoren zusammen. Rolle ist am ehesten durch seinen Sohn Johann Heinrich aus der Unbekanntheit der Kantoren hervorgehoben, der Einzelgänger Schott für diesen Zweck zur Gruppe der Organisten zu stellen. Die einzige wirkliche Ausnahme ist Bach. Er, der Organist, hat nicht nur die Bekanntheit der drei Operisten erreicht, sondern sogar übertroffen: Er ist in der Wirkungsgeschichte aus dem Profil seiner Gruppe, ja der Kandidaten überhaupt herausgetreten. Diese wirkungsgeschichtliche Differenz vor allem ist dafür verantwortlich, daß uns heute die Verhandlungen über die Wiederbesetzung des Kantorats an der Thomasschule nach Johann Kuhnaus Tod, die Argumente, die geltend gemacht, und die Entscheidungen, die getroffen wurden, so schwer verständlich erscheinen.

II. WECHSEL

Bachs Entscheidung für Leipzig

Schließlich hat sich Leipzig für Bach, hat Bach sich für Leipzig entschieden. Aber die Entscheidung Leipzigs für Bach stand nicht von vornherein fest; sie war vielmehr das Ergebnis langwieriger Verhandlungen. Die Entscheidung Bachs für Leipzig freilich stand auch nicht sogleich fest; sie war das Ergebnis ausgedehnter Überlegungen. Diese Überlegungen hat Bach selbst resümiert in dem Brief an Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730.

Der Brief (Dok I/23) kann so gegliedert werden: 1. Einleitung; 2. Beruf: a) Köthen, b) Wechsel nach Leipzig, c) derzeitige finanzielle Situation im allgemeinen (Ziffer 1–3) und Rahmenbedingungen der Arbeit (Ziffer 4), d) Absicht, eine neue Stelle zu suchen, und Bitte an Erdmann, dabei in Danzig behilflich zu sein, e) derzeitige finanzielle Situation im besonderen; 3. Familie; 4. Schluß. Die Einleitung bezieht sich auf ein Schreiben Erdmanns, mit dem dieser vor fast vier Jahren, also wohl Ende 1726, auf ein Schreiben Bachs geantwortet hat. Da Erdmann darin um Nachricht über Bachs Schicksal bat, kann Bachs vorhergegangenes Schreiben keine solche Nachricht enthalten haben;[4] vielleicht war es ein dienstliches, etwa ein Empfehlungsschreiben, vielleicht enthielt es eine Einladung an Erdmann, er möge, als er sich im Dezember 1725 in seiner Heimat aufhielt, Bach in Leipzig besuchen. Die Formulierung: „Von Jugend auf sind Ihnen meine *Fata* bestens bewust, biß auf die *mutation*, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe", läßt offen, ob der Wechsel nach Köthen ein- oder ausgeschlossen ist. Sollte der Wechsel nach Köthen eingeschlossen sein, müßte Bach zum

[4] Diese Vermutung wird durch Bachs inzwischen aufgefundenen Brief vom 28. Juli 1726 an Erdmann bestätigt; vgl. dessen Erstveröffentlichung durch G. Ja. Pantijelew in *Sovetskaja Muzyka*, Jg. 1983, H. 3, S. 74. (Nachdruck in BzMw 25, 1983, S. 143–146). – Anm. der Schriftleitung.

letztenmal vor Maria Barbaras Tod, den er erst jetzt berichtet, eine Nachricht haben an Erdmann gelangen lassen. Da er aber hier Leopold charakterisiert, dürfte der Wechsel nach Köthen ausgeschlossen, also der erwähnte Besuch Erdmanns in Weimar (der nach Johann Gottfried Bernhards Geburt im Mai 1715 – Dok II/74 – erfolgt sein muß) der letzte vorhergegangene Kontakt gewesen sein.

Der bekannte Satz des Briefes lautet: „Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein *Cantor* zu werden, weßwegen auch meine *resolution* auf ein vierthel Jahr *trainire*te, jedoch wurde mir diese *station* dermaßen *favorable* beschrieben, daß endlich (zumahln da meine Söhne denen *studiis* zu *incliniren* schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete, u. mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, u. so dann die *mutation* vornahme."

Bach nennt hier zwei übergeordnete Gründe, die er gegeneinander abwog, einen Grund, der gegen, und einen Grund, der für Leipzig sprach. Gegen Leipzig sprach der Übergang vom Kapellmeister zum Kantor. Das meint den Übergang von leitender zu untergeordneter Stellung – der Person und der Sache nach. Ein Kapellmeister hatte die Leitung, die Direktion seines Aufgabenbereichs, der allein die Musik betraf. Ein Kantor hatte sich selbst der personellen Hierarchie, die Musik dem Fächerkanon der Schule ein- und unterzuordnen: Stelleninhaber und Gegenstand waren eine Funktion der Schule. Der Kantor hatte neben den musikalischen Aufgaben auch den wissenschaftlichen Unterricht, die Information zu übernehmen: das war der sichtbare Ausdruck der personellen und sachlichen Unterordnung unter den Zweck der Schule; deshalb konzentrierte sich darauf die Diskussion. Für Leipzig sprach, daß Bach die Stelle als „*favorable*", der Dienst als „erklecklich" beschrieben wurden, daß er also die Aussicht auf beträchtlich höhere Einkünfte sah. Ein untergeordneter Grund, der für Leipzig sprach, kam hinzu: Leipzig bot die besseren Möglichkeiten für die Ausbildung seiner Söhne. Die Entscheidung aber fiel zwischen den beiden übergeordneten Gründen, dem sozialen Abstieg auf der einen, dem finanziellen Aufstieg auf der anderen Seite. Aus einem Abstand von mehr als sieben Jahren hat Bach dargestellt, wie er diese beiden Gründe gegeneinander abwog: „anfänglich" hatte der soziale Abstieg, der gegen Leipzig sprach, „endlich" der finanzielle Aufstieg, der für Leipzig sprach, das Übergewicht.

Bach bestimmt den Schritt, den er „in des Höchsten Nahmen wagete", den Schritt, den er als entscheidend betrachtete: nämlich daß er sich nach Leipzig begab und seine Probe ablegte. Er nennt aber nicht nur den entscheidenden Zeitpunkt, nämlich den Tag der Probe, sondern auch die Zeitdauer, während der er die beiden Gründe gegeneinander abwog, über die er seine Entscheidung hinzog: ein Vierteljahr. Der Tag der Probe war der 7. Februar; ein Vierteljahr vorher ist der 7. November. Oder, nach dem nicht auf Tage, sondern auf Monate bezogenen Gebrauch der Umgangssprache: die Probe war im Februar; ein Vierteljahr vorher ist im November. Im November 1722 also sah sich Bach vor die Entscheidung für oder gegen Leipzig gestellt, eine Entscheidung, die er für sein Teil im folgenden Februar mit der Reise nach Leipzig und der Ablegung der Probe als gefällt betrachtete. Am 6. November 1722 fiel in Hamburg die Entscheidung zugunsten Telemanns. Bald danach traf seine

Absage in Leipzig ein; spätestens am 20. des Monats war sie allgemein bekannt.

Bachs Darstellung enthält zwei Merkwürdigkeiten: 1. Er sah sich zu seinen Überlegungen für und gegen Leipzig veranlaßt nicht schon nach dem Ereignis, durch das die Stelle frei wurde, nicht schon nach Johann Kuhnaus Tod, sondern erst nach dem Ereignis, durch das sie erneut frei wurde, erst nach Telemanns Absage. – 2. Er betrachtete die Entscheidung für sein Teil als gefällt nicht schon mit der Einreichung der Bewerbung, auch nicht erst mit der Annahme der Stelle, sondern dazwischen mit der Reise nach Leipzig und der Ablegung der Probe.

Eine dritte Merkwürdigkeit könnte scheinen, daß Bach, nachdem er die Probe abgelegt hatte, die Mutation, den Wechsel von Köthen nach Leipzig vornahm, als ob es nicht noch konkurrierende Kandidaten gegeben hätte, nicht auch eine Entscheidung der Stadt Leipzig erforderlich gewesen wäre. Doch diese Merkwürdigkeit erklärt sich aus der rhetorischen Konstruktion. Dem zitierten Satz geht die Aussage voran: „so fügte es Gott, daß zu hiesigem *Directore Musices* u. *Cantore* an der *Thomas* Schule *vociret* wurde". Die Vokation, die Berufung war die Folge der Entscheidung eines Dienstherrn für einen bestimmten Kandidaten, der diese Vokation annehmen oder auch ablehnen konnte. Die Entscheidung der Stadt Leipzig für Bach, aufgrund deren die Vokation ausgesprochen wurde, war die Bestätigung der Wahl durch die Drei Räte am 22. April 1723. So sagt die Zeitungsmeldung vom folgenden Tag, daß Bach „die Vocation zum erledigten Cantorat habe erhalten und angenommen"[5]. Die Zeitung konnte auch schon die Annahme, die rechtskräftig erst mit der Unterzeichnung des endgültigen Reverses am 5. Mai vollzogen wurde, melden, da ja in diesem Fall aufgrund der Erfahrungen mit Telemann und Graupner der endgültigen Vokation und endgültigen Annahme eine vorläufige Vokation, die nach der Sitzung des Engen Rats vom 9. April, und eine vorläufige Annahme, die mit der Unterzeichnung des provisorischen Reverses am 19. April erfolgte, vorgelagert worden waren. Bach schreibt hier in der Redefigur des *hysteron proteron*.[6] Er nennt zunächst die Vokation in das Leipziger Amt, die sein Köthener Dienstverhältnis, von dem er zuvor sprach, beendet. Diese Vokation beruhte auf einer Entscheidung der Stadt Leipzig, war also von Bach aus gesehen ein objektives Ereignis. Anschließend erst trägt er seinen subjektiven Entscheidungsprozeß nach, der zeitlich der von ihm aus gesehen objektiven Entscheidung der Stadt Leipzig vorausging. Dieser Entscheidungsprozeß war mit der Resolution, dem Entschluß, sich nach Leipzig zu begeben und die Probe abzulegen, abgeschlossen. Bach hat sich also für Leipzig entschieden, ehe Leipzig sich für ihn entschied. Nachdem auch Leipzig sich für ihn entschieden und die Vokation ausgesprochen hatte, nahm er den Wechsel von Köthen nach Leipzig vor und lebt nun in der Folge dieses Wechsels hier. Der Rahmen der objektiven Tatbestände, in den Bach

---

[5] Vgl. die entsprechende Formulierung in dem Zeitungsbericht vom 20. November 1722 über Telemanns Ablehnung der Leipziger Berufung.

[6] Vgl. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, 2. Aufl., München 1963, S. 137f., § 413. Bach wiederholt diese Figur im vorliegenden Schriftstück Zeile 40f.

die Beschreibung seines subjektiven Entscheidungsprozesses einlagert, lautet: „so fügte es Gott, daß zu hiesigem *Directore Musices* u. *Cantore* an der *Thomas* Schule *vociret* wurde . . . u. so dann die *mutation* vornahme. Hieselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig."

Der subjektive Entscheidungsprozeß Bachs begann, nachdem Telemann abgesagt hatte; er schloß mit der Reise nach Leipzig und der Ablegung der Probe. Die beiden Merkwürdigkeiten, daß Bach sich zu seinem Entscheidungsprozeß für und gegen Leipzig nicht schon nach Johann Kuhnaus Tod, sondern erst nach Telemanns Absage veranlaßt sah und daß er die Entscheidung für sein Teil nicht schon mit der Einreichung der Bewerbung, auch nicht erst mit der Annahme der Vokation, sondern dazwischen mit der Reise nach Leipzig und der Ablegung der Probe als gefällt betrachtete, sind gerade dadurch, daß sie ungewöhnliche, unerwartete und nicht die naheliegenden, normalen Bestimmungen geben, beglaubigt. Ich versuche, diese beiden Merkwürdigkeiten durch eine Arbeitshypothese zu erklären. Sie lautet: Es hat keine allgemeine Ausschreibung der Stelle stattgefunden, auf die sich jeder Kandidat melden konnte, der wollte; sondern es hat eine beschränkte Ausschreibung der Stelle stattgefunden, auf die sich nur die Kandidaten melden konnten, die von der einen oder anderen Partei dazu aufgefordert worden waren.

Natürlich ist eine allgemeine Ausschreibung denkbar und nicht auszuschließen. Beide Parteien hätten dann unter den eingehenden Bewerbungen die Kandidaten ausgewählt und fortan unterstützt, die ihren Vorstellungen entsprachen. Bach hätte bald nach Kuhnaus Tod erfahren, daß Telemann sich beworben hatte und dessen Wahl so gut wie sicher war, deshalb erst nach Telemanns Absage sich überlegt, ob die Stelle etwas für ihn sei, seine Bewerbung, um überhaupt mit im Verfahren zu sein, zwar eingereicht, sich aber seine Entscheidung, bis er in die engere Wahl gezogen und zur Probe aufgefordert würde, offengehalten. Allerdings bleiben Fragen. Wie ist der zahlenmäßige Ausgleich der Kandidaten beider Parteien zu Beginn des Verfahrens erreicht worden? Man müßte dann eine Vorauswahl annehmen. Hat es, da ja Nachmeldungen bis in die letzte Sitzung des Engen Rats möglich waren, keine Bewerbungsfrist gegeben? Wie kommt es, daß Bach, wenn er schon die Einreichung der Bewerbung nicht als entscheidend betrachtete, sich seine Entscheidung gerade bis zur Probe, nicht bis zur Vokation offenhielt?

Obwohl eine allgemeine Ausschreibung denkbar und nicht auszuschließen ist, halte ich eine beschränkte Ausschreibung für wahrscheinlicher. Über das Prinzip, nach dem die Qualifikation der Kandidaten beurteilt werden sollte, herrschte keine Übereinstimmung; vielmehr standen zwei unterschiedliche Prinzipien der Beurteilung zur Diskussion. Jedes dieser Prinzipien wurde von einer der beiden Parteien vertreten. Jede der beiden Parteien war gehalten, dem von ihr vertretenen Prinzip wenigstens zu Beginn des Verfahrens die gleiche Chance zu sichern wie dem von der Gegenpartei vertretenen Prinzip. Deshalb wurde zwischen den Parteien ein zahlenmäßiger Ausgleich der Kandidaten, in deren Person sich ja die Prinzipien konkretisierten, vereinbart. Unter diesen Umständen konnte es aber keine der beiden Parteien dem Zufall überlassen, ob sich Kandidaten ihres Prinzips einfanden. Jede der beiden Parteien mußte selbst nach potentiellen Kandidaten, die ihrer Vorstellung entsprachen, Ausschau halten und sie zur Bewerbung auffordern. Und da ein zahlenmäßiger Ausgleich der Kandidaten vereinbart worden war, brauchte

keine Bewerbungsfrist eingehalten zu werden: Jede Partei konnte, wenn einer ihrer Kandidaten ausfiel, ihre Quote, die zunächst auf drei, dann auf vier festgesetzt worden war, durch einen neuen Kandidaten auffüllen – vorausgesetzt freilich, daß sie einen fand.

Aber nicht nur von den Parteien, sondern auch von den Kandidaten her betrachtet, ist eine beschränkte Ausschreibung wahrscheinlicher als eine allgemeine Ausschreibung. Bei einer allgemeinen Ausschreibung hatte sich ein Kandidat von sich aus zu bewerben, lag die Verantwortung und Entscheidung für die Bewerbung bei ihm. Bei einer beschränkten Ausschreibung dagegen wurde er zur Bewerbung aufgefordert, lag die Verantwortung für die Bewerbung bei dem, der dazu aufgefordert hatte: Der Kandidat konnte die Bewerbung, zu der er aufgefordert war, einreichen, sich aber seine eigene Entscheidung offenhalten. Unter dieser Voraussetzung ist das Verhalten der Kandidaten weit verständlicher. Die Kapellmeisterpartei erinnerte sich zuerst an Telemann und Fasch, die die beiden Collegia musica der Stadt gegründet hatten, und an Schott, der nun das von Telemann gegründete Collegium musicum leitete. Telemann, zur Bewerbung aufgefordert, brauchte sich in der Tat nicht verpflichtet zu fühlen, im Falle der Wahl die Stelle auch wirklich anzunehmen. Fasch, zur Bewerbung aufgefordert, konnte, auch wenn er – und sei es nur über Stölzel – schon mit Zerbst in Verhandlungen stand, ohne Bedenken gleichzeitig die Bewerbung nach Leipzig schicken. Und auch Schott, der sich gewiß seine geringen Chancen von Anfang an ausrechnete, sah keinen Grund, nicht der Aufforderung zu folgen und seinen Einsatz im Verfahren zu machen. Telemann sagte ab; Fasch hatte inzwischen und erst kürzlich seine neue Stelle in Zerbst angetreten, war also ein unsicherer Kandidat geworden. Für die Fortsetzung des Verfahrens wurde die Quote jeder Partei von drei auf vier Kandidaten erhöht. Der Kapellmeisterpartei stand aufgrund der Erhöhung der Quote ein neuer Kandidat, aufgrund der Absage Telemanns ein weiterer Kandidat, nach der Absage Faschs ein dritter Kandidat offen. Nachdem die Operisten Telemann und Fasch abgesagt hatten und vorerst kein anderer Operist in Sicht war, baute die Kapellmeisterpartei die Gruppe der Organisten auf. Sie bemühte sich um Kauffmann, Bach und Petzold. Kauffmann reagierte so rasch, daß seine Bewerbung schon zur zweiten Sitzung des Engen Rats am 23. November vorlag, er am 29. November für Fasch in die Probe eintreten konnte. Bachs Bewerbung traf erst nach jener Sitzung ein. Die Vorverhandlungen mit Petzold zogen sich hin. Da kam, noch vor der dritten Sitzung vom 21. Dezember, ein neuer Operist in Sicht: Graupner wurde aufgefordert und reichte seine Bewerbung ein. Selbstverständlich wurde er, nachdem er sich am Christfest hatte musikalisch präsentieren können, den Organisten vorgezogen.

Bach hatte die Bewerbung eingereicht, sich aber seine Entscheidung offengehalten. Dazu hatte er noch einen besonderen Grund. Die Aufforderung, sich zu bewerben, war zu einem Zeitpunkt des Verfahrens an ihn ergangen, als die Position der Kapellmeisterpartei geschwächt war. Durch die Absage Telemanns und bald darauf auch Faschs hatte sie die Operisten und damit zunächst einmal die Möglichkeit, eine neue Definition des Amts durchzusetzen, verloren. Dagegen konnte die Kantorenpartei die Probe im Musizieren und

Informieren als Beschluß durchsetzen, also die hergebrachte Definition des Amts behaupten. Bach aber hatte Vorbehalte, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden, hatte, ungeachtet des finanziellen Aufstiegs, Vorbehalte gegen den sozialen Abstieg. Deshalb blieb er, obwohl er die angeforderte Bewerbung eingereicht hatte, unschlüssig und trainierte seine Resolution, zog seine Entscheidung hin. In Leipzig ergab sich inzwischen die Möglichkeit, Graupner aufzufordern. Graupner reichte seine Bewerbung ein. Das erneute Auftreten eines Operisten brachte der Kapellmeisterpartei ihre frühere Sicherheit und wiederum die Möglichkeit, eine neue Definition des Amts anzustreben. In der vierten Sitzung des Engen Rats vom 15. Januar kam Bach, der nach der von der Kapellmeisterpartei festgesetzten Prioritätenliste an der Reihe war, auf den dritten Platz der neuen Dreierliste, also in die engere Wahl. Die Einladung zur Probe, die er nach dieser Sitzung erhielt, war die Einladung zu einer Probe nur im Musizieren, nicht auch im Informieren, die Einladung also zu einer Kapellmeisterprobe, nicht zu einer Kantorenprobe. Als Bach diese Einladung erhielt, schwanden seine Vorbehalte. Zuerst, als er zur Bewerbung aufgefordert worden war, hätte er ein Kantor werden müssen; jetzt, als er zur Probe eingeladen wurde, konnte er ein Kapellmeister bleiben. Sein Ausspruch ist nicht so zu ergänzen: „später habe ich mich damit abgefunden", oder gar: „später wollte es mir anständig sein, aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden." Das Argument lautet vielmehr: „Anfänglich sollte die Stelle mit einem Kantor besetzt werden; da zog ich meine Entscheidung hin. Später sollte sie mit einem Kapellmeister besetzt werden; da wagte ich es." Bachs Überlegungen antworten seismographisch auf den Gang der Verhandlungen in Leipzig. Solange die Kantorenpartei und die Wahrung der hergebrachten Definition die Vorhand hatten, er also ein Kantor hätte werden müssen, zögerte er; als die Kapellmeisterpartei und das Ziel einer neuen Definition die Vorhand gewannen, er also ein Kapellmeister bleiben konnte, ließ er sich darauf ein. Bach hat sich also nicht deshalb für Leipzig entschieden, weil er sich selbst überwand, sondern weil der Grund, der gegen Leipzig sprach, weil der soziale Abstieg hinfällig geworden war. Am Ende zählte nur noch der Grund, der für Leipzig sprach, nur noch der finanzielle Aufstieg. Bach hat seine Entscheidung für Leipzig gefällt mit dem Entschluß, sich dorthin zu begeben und die Probe abzulegen, sich in dieser Stadt als Person und Musiker, als Kapellmeister zu präsentieren. Das übrige stellte er der Entscheidung des Leipziger Rats, den er als von Gott gesetzte Obrigkeit betrachtete, stellte er der Fügung Gottes anheim. Sollte die Entscheidung auf ihn fallen, war er bereit, der Vokation, der Berufung zu folgen.

Es bleibt ein Rest von Fragen, der eher gestellt, kaum beantwortet werden kann. Trotzdem seien mögliche Richtungen, in denen Antworten liegen könnten, angedeutet. Unter der Hypothese, daß keine allgemeine, sondern eine beschränkte Ausschreibung der Stelle stattgefunden hat, erhebt sich die Frage, wer die Verbindung zu den einzelnen Kandidaten herstellte und hielt. Für Schott und Kauffmann war es Johann Franz Born,[7] für Graupner Daniel Petermann.[8] Johann Franz Born war Direktor des Konsistoriums, Daniel Petermann Protonotarius bei dieser Behörde, in der sich also wenigstens zwei Angehörige der Kapellmeisterpartei befanden.[9] Für Fasch war es Lange – be-

zeugt zwar nur in der Zeit, als er Regierender Bürgermeister war, aber doch wohl schon vorher als Sprecher der Kapellmeisterpartei. In dieser Eigenschaft könnte er auch mit Telemann korrespondiert und verhandelt haben, wie er es als Regierender Bürgermeister mit Graupner tat. Bach läßt selbst erkennen, wem er das Leipziger Amt zu verdanken glaubt, wen er für seinen Patron hält: Zum ersten Paten seines ersten in Leipzig geborenen Kindes, zum ersten Paten seines Sohnes Gottfried Heinrich bittet er Gottfried Lange (der dem Kind auch den ersten Namen gibt).[10]

Übrigens könnten die Patenschaften, die Leipziger Ratsherren und deren Ehefrauen bei Bachschen Kindern übernahmen, Hinweise auf die Zugehörigkeit zur Kapellmeisterpartei im allgemeinen und dort zu der Gruppe, die die Kandidatur Bachs förderte, im besonderen geben. Hier wären zu berücksichtigen: bei Elisabeth Juliana Friederica, getauft am 5. April 1726, Christiana Elisabeth, Ehefrau von Gottfried Wilhelm Küstner, und Juliana, Ehefrau von Carl Friedrich Romanus;[11] bei Ernestus Andreas, getauft am 30. Oktober 1727, Johann Ernst Kregel d. J. (der in der Sitzung der Drei Räte am 22. April 1723 Bach „als einen sehr geschickten mann" bezeichnet hatte) und Magdalena Sibylla, Ehefrau von Gottfried Leonhard Baudiß.[12] Die Beziehung zur Familie Küstner hatte Bestand: Anna Magdalena Bach vertritt noch 1752, nach ihres Mannes Tod, Christiana Elisabeth Küstner, deren Mann 1748 Nachfolger von Gottfried Lange als Bürgermeister geworden war, als Patin bei einer Taufe.[13]

Johann Franz Born beförderte die Kandidatur von Schott, weil er eine bestimmte Regelung des Verhältnisses in der Leitung der Musik der Neuen Kirche und der Hauptkirchen anstrebte; er mag auf Kauffmann bei seiner amtlichen Tätigkeit aufmerksam geworden sein.[13a] Welche Verbindung zwischen Daniel Petermann und Graupner bestand, wäre noch zu eruieren. Telemann und Fasch waren in der Stadt bekannt. Wer aber hat Lange (oder einen anderen Angehörigen der Kapellmeisterpartei) auf Bach hingewiesen? Wer hat Bach empfohlen? Hier gibt es zwei Indizien. Einerseits nämlich fällt auf, daß die Meldungen über die beiden ersten musikalischen Aktivitäten Bachs in den Leipziger Hauptkirchen, über seine Probemusik und seine Antrittsmusik, nicht im „Hollsteinischen Correspondenten", sondern im „Hamburger Relations-Courier" erschienen sind.[14] Während der „Hollsteinische Correspon-

---

[7] Beleg: die Protokolle des Engen Rats vom 23. November 1722, für Kauffmann zudem vom 15. Januar 1723 (C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2. Aufl. Berlin 1881, Bd. IV, S. 106f.).

[8] Beleg: der Brief Graupners vom 7. Februar 1723 bei W. Nagel in SIMG 10, 1908–1909, S. 592; dazu E. Kroker, *Aufsätze zur Stadtgeschichte und Reformationsgeschichte*, S. 140.

[9] Ein dritter könnte Salomon Deyling gewesen sein, wenn man seine wohlwollende Beurteilung der Vertretungsregelung in Betracht zieht (Dok II/152 und 175).

[10] Dok II/176. Vgl. H. Stiehl in BJ 1979, S. 7–18.

[11] Dok II/204.

[12] Dok II/236.

[13] Dok III/650a. – Vgl. insgesamt BJ 1970, S. 19–31 (W. Neumann).

[13a] J. F. Born war Stiftsrat und Kanonikus zu Merseburg (G. C. Wintzer, *Summarische Nachricht von dem Raths-Collegio in . . . Leipzig*, [Leipzig] 1718, fol. A 2 recto; s. auch O. Günzel, *Die Leipziger Ratswahlen von 1630 bis 1830*, Dissertation [masch.-schr.] Leipzig 1923, S. 122f.).

[14] Dok II/124 und 140.

dent" Kuhnaus Tod und die Wiederbesetzung der Stelle in einer Reihe von zwölf Meldungen dokumentiert, beschränkt sich der „Hamburger Relations-Courier" in dieser Sache auf die Meldungen über die beiden Musiken, die der „Hollsteinische Correspondent" seinerseits ausläßt. Das Interesse an Bachs Musik, an Bach als Musiker kommt also aus einer besonderen Richtung. Ein Hinweis, wo sie zu suchen ist, könnte vielleicht darin zu erblicken sein, daß allein der „Hamburger Relations-Courier" über den ersten Aufenthalt Bachs in Dresden, der nach seinem Leipziger Dienstantritt dokumentiert ist, und besonders über zwei Konzerte in der Sophienkirche, übrigens an der Orgel Christian Petzolds, vom September 1725 berichtet.[15] Eine andere Möglichkeit, die erwogen werden könnte, gründet auf der Überlegung, ob einer der vier vor Bach rangierenden Kandidaten nicht nur von Bach wußte, sondern – soweit nachweisbar – persönliche, private Beziehungen zu ihm hatte. Das trifft auf Telemann zu, den Paten Carl Philipp Emanuel Bachs (dem er den Namen Philipp gab).[16] Übrigens könnten die beiden Möglichkeiten – Dresden und Telemann – sogar in eine zusammenfallen, wenn man zweierlei in Rechnung stellt: Einerseits hatte Pisendel Bach im März 1709 in Weimar besucht,[17] war Bach 1717, als er zum bislang einzigen Mal als Virtuose in Kursachsen auftrat, in Dresden bekannt geworden; andererseits hatte Telemann gute Beziehungen zur Dresdner Hofkapelle und besonders wohl zu Pisendel.[18]

Bach sagt zweimal, daß ihm der finanzielle Aspekt der Leipziger Stelle „beschrieben" worden sei. Da der finanzielle Aufstieg einer der beiden übergeordneten Gründe seines Entscheidungsprozesses war und dieser Entscheidungsprozeß mit dem Entschluß, sich nach Leipzig zu begeben und die Probe abzulegen, abgeschlossen war, hat Bach nicht erst anläßlich der Probe an Ort und Stelle, sondern – wie auch die Wortwahl nahelegt – bereits zuvor Erkundigungen eingeholt. Nun hatte er gewiß, schon ehe er zur Bewerbung aufgefordert wurde, hinlängliche Kenntnis über die Verhältnisse der Leipziger Kirchenmusik überhaupt und des Kantorats an der Thomasschule im besonderen; denn er hatte Kuhnau 1716 bei der Prüfung der Orgel der Liebfrauenkirche in Halle getroffen,[19] ihn vielleicht 1717 anläßlich der Prüfung der Orgel der Paulinerkirche in Leipzig besucht,[20] und Johann Gottfried Vogler, der Organist der Neuen Kirche in Leipzig, war 1718 und 1719 in der Köthener

---

[15] Dok II/193. Der Aufenthalt vom September 1731 wird außer im *Relations-Courier* (Dok II/294a) auch im *Correspondenten* (Dok 294b; Bd. III, S. 653f.), besonders aber im *Kern Dreßdnischer Merckwürdigkeiten* (Dok II/294) gemeldet; gegenüber den beiden anderen Zeitungen ist der *Relations-Courier* allerdings reicher informiert. Das Orgelkonzert vom 1. Dezember 1736 in der Frauenkirche wird nur im *Kern* . . . gemeldet (Dok II/389).

[16] Dok II/67. Vgl. Dok III/803, Ziffer 11 (auch Kommentar unter II).

[17] Dok III/735.

[18] Vgl. W. Hobohm in: *Magdeburger Telemann-Studien* IV, Magdeburg 1973, S. 47–61, hier 48f.; O. Landmann in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation* 8, Blankenburg (Harz) 1979, S. 47–55, hier 51f., sowie 13, ebenda 1981, S. 20–34; ferner G. Ph. Telemann, *Briefwechsel*, Leipzig 1972, S. 347–363, auch 371 und 395–397 Anm. 271.

[19] Dok I/85 und 108, II/76 und 78.

[20] Dok I/87 und 109, II/87–89.

Hofkapelle zu Gast.[21] Doch wird Bach nun ein Interesse an aktueller Auskunft gehabt haben. Er könnte an den Ratsherrn, der ihn zur Bewerbung aufgefordert hatte, geschrieben haben oder auch an Kuhnaus Witwe, die genau Bescheid wußte und überdies noch alle Einkünfte genoß. Bachs Text gibt der Auskunft eine Qualifikation: die „*station*" sei ihm als „*favorable*", der „Dienst" als „erklecklich" beschrieben worden. Entweder hat Bach selbst die Auskunft mit dieser Qualifikation versehen, oder die Auskunft ist ihm mit dieser Qualifikation versehen zugegangen; entweder handelt es sich um Bachs eigenes Urteil oder um das Urteil seines Gewährsmannes oder seiner Gewährsfrau. Nun ist es aber wenig wahrscheinlich, daß ein Leipziger Ratsherr oder Kuhnaus Witwe ihre Auskunft über die Einkünfte des Kantorats an der Thomasschule mit einer derartigen Qualifikation versehen haben. Man müßte also die erste Möglichkeit annehmen oder, falls man die zweite Möglichkeit weiter verfolgen wollte, sich auf die Suche nach jemandem begeben, der damals dieses positive Urteil über die Einkünfte der Stelle gehabt und geäußert hat. Hierbei stößt man wieder auf Telemann, der gegenüber dem Hamburger Senat von der „guten Beschaffenheit" der Leipziger Stelle sprach und die „promesse von ungleich mehren Vortheilen, denn derselbe allhie bis dato gehabt", geltend machte; in diesem Zusammenhang ist es besonders bedauerlich, daß die Rechnung, die er über seine Leipziger Aussichten vorlegte, verschollen ist. Unter dieser Annahme schlösse sich der Kreis: Telemann hätte einerseits, auf welchem Weg auch immer, angeregt, daß Bach zur Bewerbung aufgefordert wurde, andererseits Bach selbst die Leipziger Stelle schmackhaft gemacht.

Im Jahr 1755 hat der 74jährige Telemann für den 41jährigen Carl Philipp Emanuel Bach, der sich schon fünf Jahre zuvor um die Nachfolge seines Vaters beworben hatte und sich nun um die Nachfolge Harrers bewarb, ein Empfehlungsschreiben an den Regierenden Bürgermeister Gottfried Wilhelm Küstner nach Leipzig gesandt.[22] C. P. E. Bach und Telemann haben miteinander noch 1756 und 1759 korrespondiert.[23] Die Verbindung zwischen Pate und Patensohn bestand bis ins Alter des Paten und die Mannesjahre des Patensohns. So wird man annehmen dürfen, daß die Verbindung zwischen Vater und Pate bis zum Tod des Vaters bestand; immerhin hat Telemann auf Johann Sebastians Tod ein Sonett verfaßt, das in Dresden veröffentlicht wurde (und abschließend seinen Patensohn erwähnt).[24]

Telemann und Bach können über die Leipziger Stelle miteinander korrespondiert haben. Doch könnte auch ein Besuch Telemanns in Köthen erwogen werden. Telemann schreibt sein Entlassungsgesuch in Hamburg am 20. oder 19. Tag nach seiner Abreise von Leipzig; Graupner dagegen übergibt sein Entlassungsgesuch in Darmstadt um den 11. oder 10. Tag nach seiner Abreise von Leipzig. Die Entfernungen, die beide zurückzulegen hatten, sind etwa gleich groß. Will man also nicht annehmen, Telemann habe nach seiner

---

[21] F. Smend, *Bach in Köthen*, Berlin (1951), S. 153 Anm. 28 (auch Dok II/93).
[22] Dok II/614 und Schulze in Ber. Lpz. 1975, S. 76.
[23] Telemann, *Briefwechsel*, S. 372f.
[24] Dok III/636; s. auch Dok II/425.

Rückkehr die Abfassung seines Entlassungsgesuchs geraume Zeit verzögert, muß man annehmen, daß er auf der Rückreise Umwege und Aufenthalte eingelegt hat.[25] Telemann ist am 14. oder 15. August von Leipzig abgereist. Am 22. August werden in Eisenach zwei Festmusiken von ihm aufgeführt.[26] Da der 22. August kein wiederkehrendes Datum für die Aufführung von Festmusiken am Eisenacher Hof ist, könnte man annehmen, die persönliche Anwesenheit des Kapellmeisters von Haus aus sei der Anlaß dieser Aufführung gewesen. Jedoch ist als Anlaß die Rückkehr des Herzogs und seiner Familie nach langer Abwesenheit bezeugt,[27] so daß nicht auch noch die persönliche Anwesenheit Telemanns angenommen werden muß. Sie kann freilich auch nicht ausgeschlossen werden. Und es wäre immerhin zu prüfen, ob Telemann etwa von Eisenach nach Frankfurt am Main weitergereist und von dort nach Hamburg zurückgekehrt sein könnte. Eine andere Möglichkeit wäre ein Besuch in seiner Geburtsstadt Magdeburg (obwohl seine Mutter schon 1711 gestorben war). Von Leipzig nach Magdeburg gab es verschiedene Postlinien, eine über Halle und Calbe, eine andere über Dessau und Zerbst und, seit den Verträgen von 1699 und 1700, eine gemeinschaftliche brandenburgisch-sächsische über Köthen und Calbe.[28] Sollte Telemann tatsächlich, nachdem er in Leipzig die Probe abgelegt hatte und gewählt worden war, die Familie Bach in Köthen besucht haben, so läge es nahe, daß Telemann und Bach, der wohl eben von einem Gastspiel in Zerbst zurückgekehrt war,[29] über ihrer beider berufliche Situation sprachen, daß Telemann im besonderen einen Bericht über Leipzig gab, der nach Lage der Dinge sehr positiv, wenn nicht begeistert ausgefallen sein muß, und daß er diesem Bericht den Wunsch anfügte, Bach möge bald einmal ein ähnlich günstiges Angebot beschieden sein. Nun galt Telemanns Besuch aber gewiß nicht allein seinem Kollegen, sondern

---

[25] Telemann war in Leipzig am 1. August eingetroffen. Da er in Hamburg am 18. Juli nachmittags noch eine Aufführung leitete (W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemann's*, Kassel 1942, Anh. S. 2, und E. Kleßmann, *Telemann in Hamburg*, Hamburg 1980, S. 183), kann er frühestens am 19. Juli, allerdings einem Sonntag, von dort abgereist sein. Die Hinreise kann also höchstens 13 Tage in Anspruch genommen haben. Die nach 1680 zwischen Leipzig und Hamburg eingerichtete brandenburgische Geschwindpost brauchte drei Tage; zuvor zwischen diesen Städten verkehrende Botenposten hatten vier bis fünf Tage gebraucht (H. v. Stephan, *Geschichte der preußischen Post* = Geschichte der deutschen Post, hrsg. und bearb. von K. Sautter, Teil 1, Berlin 1928, S. 36, auch 104f.).

[26] H. R. Jung in: *Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemann-Festtage 1977*, II. Teil, Magdeburg 1978, S. 5–19, hier 9.

[27] W. Menke, a. a. O., S. 104.

[28] Ich stütze mich dafür auf die *Neu-vermehrte Post-Charte durch gantz Teutschland* von J. P. Nell, J. B. Homann Nürnberg 1714, die mir in Kopie vorlag, auch die *Neue und vollständige Postkarte durch ganz Deutschland*, verfertiget von J. J. v. Bors, übersehen von F. J. Heger, Homann (Erben) Nürnberg 1764 (UB Tübingen, *Fb XIV 5c 8⁰*). Zu der Linie über Köthen s. H. v. Stephan, a. a. O., S. 98 und 104, auch F. Bruns und H. Weczerka, *Hansische Handelsstraßen*, Textband = Quellen und Darstellungen zur Hansischen Geschichte, N. F. XIII/2, Köln und Graz 1967, S. 521–523. Übrigens konnte man von Magdeburg nach Hamburg auch zu Schiff reisen (A. Fuchs und H. Joachim in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 24, 1921, S. 87).

[29] Dok II/114.

ebenso seinem achtjährigen Patensohn. Er sah den aufgeweckten Jungen und die abgelegene Residenz, erfuhr zudem, welchem zunehmenden Druck die lutherische Minderheit von seiten der reformierten Mehrheit ausgesetzt, wie sehr dadurch die schulische Versorgung der Bachschen Kinder beeinträchtigt war.[30] Aus Fürsorge für seinen Patensohn, in die er dessen Brüder einschloß, redete er dem Vater ins Gewissen, daß Köthen nun wirklich nicht der geeignete Ort für die Ausbildung seiner begabten Söhne sei. Bach nahm sich diese Mahnung zu Herzen und bezog sie später als untergeordneten Grund in seinen Entscheidungsprozeß ein: „zumahln da meine Söhne denen *studiis* zu *incliniren* schienen." Die Aufnahme dieses untergeordneten Grunds in den Entscheidungsprozeß wird sehr viel einsichtiger unter der Annahme, er sei von außen an Bach herangetragen worden; man könnte versucht sein, darin den typischen Rat eines Paten zu erblicken. Natürlich kann Telemann diesen Rat ebensogut in einem Brief gegeben haben. Aber es liegt näher, daß dieser Rat dem konkreten Zusammenhang der Lebensumstände und des Gesprächs entsprang; so hätte Telemann ihn im August an Ort und Stelle ausgesprochen, vielleicht im November schriftlich wiederholt. Eine Kombination dieser Annahmen würde darauf hinauslaufen, daß die Gründe, die für Leipzig sprachen, nämlich der übergeordnete des finanziellen Aufstiegs und der untergeordnete der besseren Ausbildung der Söhne, auf Telemann zurückgehen, während der Grund, der gegen Leipzig sprach, nämlich der soziale Abstieg, Bachs eigenen Vorbehalt darstellt, der schließlich hinfällig wurde.

Ich betone abschließend, daß es sich hier nur um Hypothesen handelt. Es geht mir darum, offene Fragen wenigstens zu stellen und erste Schritte auf dem Weg zu ihrer Beantwortung zu versuchen.

Gründe gegen Köthen

Bach hat sich schließlich für Leipzig entschieden. Zu der Entscheidung, die er traf, gehörten aber nicht nur die Gründe, die für Leipzig, sondern ebenso die Gründe, die gegen Köthen sprachen.[31] Auch darüber äußert er sich. Der vorhergehende Abschnitt seines Lebens begann – wie er schreibt – mit der „*mutation*, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und *Music* so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter *Serenißimus* sich mit einer Berenburgischen Princeßin vermählete, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die *musicali*sche *Inclination* bey besagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahln da die neüe Fürstin schiene eine *amusa* zu seyn."

Nach dieser Darstellung zerfiel Bachs Köthener Zeit in zwei Teile, einen Teil

---

30 H. Zimpel in BJ 1979, S. 97–106. Dazu auch G. Hoppe in BJ 1981, S. 31–42.

31 Zum vorhergehenden, besonders aber zu diesem Abschnitt vgl. H.-J. Schulze, Begleitheft zu: *J. S. Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 5, Faksimile des Originalstimmensatzes*, Leipzig 1975; derselbe in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation* 2, Teil 1, Blankenburg (Harz) 1976, S. 21–25; derselbe in: *Cöthener Bachhefte* I, Köthen 1981, S. 4–16; C. Wolff in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute*, Bericht Marburg 1978, hrsg. von R. Brinkmann, Leipzig 1981, S. 21–31, hier 25f.

vollen und einen Teil sich mindernden Glücks. Als Bach das Amt des Kapellmeisters, zu dem er aufgestiegen war, antrat, war Leopold ganz der Musik, von der er etwas verstand, zugetan. Bach empfand diese Arbeitsbedingung als so günstig, daß er hier seine Lebensstellung sah. Dann kam die unmusikalische Prinzessin und störte, indem sie Leopold von der Musik abbrachte, Bachs Glück. Die Zäsur ist also Leopolds Heirat mit Friederike Henriette von Bernburg am 11. Dezember 1721. Bach ist in Köthen am 5. August 1717 angenommen und am 13. April 1723 entlassen worden, stand also etwas mehr als fünf Jahre und acht Monate in Leopolds Diensten.[32] Doch sind von dieser Zeit am Anfang vier Monate abzuziehen, da Bach wegen der Schwierigkeiten bei seiner Entlassung von Weimar den Dienst erst im Dezember antreten konnte; wahrscheinlich hat er bei der Feier von Leopolds Geburtstag am 10. Dezember 1717 zum erstenmal amtiert.[33] So hätte der erste, glückliche Teil von Bachs Köthener Zeit vier Jahre, von Dezember 1717 bis Dezember 1721 gewährt. Elf Monate nach Leopolds Heirat erhielt Bach passenderweise die Aufforderung, sich in Leipzig zu bewerben; drei Monate später hatte er sich entschieden, und wieder zwei Monate später war er im Engen Rat gewählt und beantragte hierauf seine Entlassung. Daß, als er zwischen dem 9. und 13. April seine Entlassung beantragte, der genannte Grund für den Weggang von Köthen durch den Tod der Fürstin am 4. April hinfällig geworden war, konnte Bach nicht mehr beeinflussen; denn er hatte ja seine Entscheidung mit dem Entschluß, die Probe abzulegen, getroffen.

Indessen ist die Sache doch nicht gar so eindeutig, und zwar schon nicht in Bachs eigener Darstellung. Denn er leitet den Nebensatz über die „amusa" nicht mit „weil" oder „da", sondern mit „zumahln da" ein: Die mangelnde Musikalität der neuen Fürstin war also ein zusätzlicher Grund für das Nachlassen von Leopolds musikalischer Neigung. Der Hauptgrund war die Heirat an sich, nach dem Schema: Vorher liebte Leopold die Musik; jetzt liebte er seine Frau. Tatsächlich wäre es ja denkbar, daß die Musik ein Junggesellenhobby Leopolds war, das er seiner jungen Frau zuliebe, zumal wenn sie daran kein Interesse hatte, zurückstellte. Zudem sind Bachs Formulierungen außerordentlich vorsichtig. Es heißt nicht: „zumahln da die neüe Fürstin eine amusa war"; sondern: „zumahln da die neüe Fürstin schiene eine *amusa* zu seyn". Und es heißt nicht: „da denn die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten laulicht wurde"; sondern: „da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die *musicali*sche *Inclination* bey besagtem Fürsten laulicht werden wolte" – nein: „in etwas laulicht werden wolte". Leopolds musikalische Neigung ließ also nicht völlig, sondern nur ein wenig nach. Vor allem aber schien es nur, daß die neue Fürstin kein Verständnis für Musik hatte; ob sie wirklich keines hatte,

[32] Dok II/128. – Zur Ernennung und gewiß am 7. August, als er aus diesem Anlaß 50 Reichstaler erhielt (Dok II/86), war Bach in Köthen anwesend. Es wäre merkwürdig, wenn er nicht bei dieser Gelegenheit die Mitglieder der Hofkapelle kennengelernt und sich über ihren Leistungsstand informiert hätte.

[33] Zu schließen aus dem Beginn der Zahlungen für die Proben der Kapelle in Bachs Haus und die Instandhaltung der Cembali (Dok II/91). – Bachs Entlassung aus Weimarer Dienst und Arrest war, vielleicht nicht ohne Rücksicht auf den Köthener Termin, am 2. Dezember erfolgt (Dok II/84).

bleibt offen. Und es wollte nur das Ansehen gewinnen, als ob Leopolds Neigung für die Musik ein wenig nachlassen wollte; ob sie wirklich auch nur ein wenig nachließ, bleibt offen. Bach trägt eine Hypothese vor. Er versuchte, sich darüber klarzuwerden, wie es kam, daß er sich in Köthen nicht mehr wohl fühlte, daß er es, obwohl er es doch zuerst als seine Lebensstellung betrachtet hatte, verlassen wollte. Er vermutete den Grund in der greifbaren Veränderung bei Hofe, der Heirat Leopolds und der Person, die damit neu ins Leben des Hofes getreten war, der Fürstin Friederike Henriette. Da Bach Leopold schätzte, zog er es vor, Leopolds Frau verantwortlich zu machen. Übrigens aber kann, auch wenn diese Begründung sich als nicht stichhaltig erweisen sollte, immer noch die so begründete Veränderung, nämlich das Nachlassen von Leopolds musikalischer Neigung, sich als Tatsache erweisen.

Jedenfalls fordert Bachs hypothetische Darstellung dazu auf, der Sache weiter nachzugehen. Alle verfügbaren Daten zusammengenommen, fand die Wende im Lauf des Jahres 1720 statt. Das zeigen zunächst einmal die sieben Reisen Bachs, die zwischen seinem Dienstantritt in Köthen und der Probe in Leipzig bezeugt sind. Ich lasse in diesem Zusammenhang die erste Reise, die er unmittelbar nach Dienstantritt unternahm, außer Betracht: Vom 16. bis 18. Dezember 1717 ist ein Aufenthalt in Leipzig zur Prüfung der Orgel der Paulinerkirche bezeugt.[34] Vom 9. Mai bis 12. Juni 1718 und vom 25. Mai bis 17. Juli 1720 begleitete Bach seinen Fürsten Leopold nach Karlsbad.[35] Über die erste Reise sind wir genauer unterrichtet. Damals waren außer Bach sechs weitere Angehörige der Hofkapelle mit von der Partie; zudem wurde „das Fürstliche ClaviCymbel ins CarlsBad" getragen.[36] Leopold wird dort kaum der einzige Kurgast gewesen sein, kaum auch der einzige Kurgast, der Musiker mitbrachte. Leopolds Musiker werden kaum nur für ihn (und mit ihm) persönlich gespielt haben, ebensowenig wie die Musiker anderer Kurgäste. Vielleicht haben sich gelegentlich Musiker verschiedener Kurgäste, vielleicht sogar Kurgäste selbst mit ihnen zu gemeinsamem Spiel vereinigt. Wer also war damals gleichzeitig mit Leopold und Bach in Karlsbad anwesend? Vor wem hat Bach gespielt? Welche Musik, welche Musiker hat er dort kennengelernt, mit wem hat er dort gemeinsam musiziert? Welche Bedeutung haben diese Aufenthalte in Karlsbad für seine musikalische Entwicklung? Zwischen den beiden Reisen nach Karlsbad liegt eine Reise nach Berlin. Sie fand in der ersten Märzhälfte 1719 statt und diente der Abholung des neuen, zweimanualigen Cembalos von Michael Mietke;[37] bei dieser Gelegenheit gastierte Bach auch am Hofe des Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg.[38]

---

[34] Dok I/87 und 109, II/85 und 87–89.

[35] Die Daten bei E. König in BJ 1963/64, S. 59.

[36] Dok II/86, auch I/110. – Bach erhielt am 6. Mai, drei Tage vor der Abreise, sein Gehalt für Juni ausbezahlt. – Zum Folgenden vgl. C. Wolff in BJ 1981, S. 29.

[37] Dok II/95. Die Reise mag begrenzt werden durch die Zahlung an Bach für das Instrument und Reisekosten, die am 1. März und vermutlich vor Antritt der Reise, und die Zahlung an den Kammerdiener Gottschalk für Fuhrlohn, die am 14. März und vermutlich nach der Rückkehr erfolgte. Zu E. L. Gottschalk s. E. König in BJ 1959, S. 163.

[38] Belegt durch Dok I/150 in Verbindung mit Dok II/95.

Diese drei Reisen haben eines gemeinsam: Sie sind Reisen im Dienste Leopolds, sie sind Dienstreisen. Die folgenden drei Reisen heben sich davon ab: Sie sind Reisen in eigener Sache. Am 21. November 1720 wird Bach unter den Bewerbern um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg genannt.[39] Sein Orgelspiel erregte damals allgemeine Bewunderung und trug ihm die besondere Anerkennung von Johann Adam Reinken ein.[40] Am Probespiel selbst, das auf den 28. November festgelegt worden war, nahm Bach nicht teil, weil er schon „den 23 *Nov:* nach seinen Fürsten reisen müssen"; von Köthen aus schrieb er dann endgültig ab.[41] Man könnte versucht sein, aus der Formulierung: „nach seinen Fürsten reisen müssen" auf eine Intervention Leopolds zu schließen, die das Ziel gehabt hätte, den Weggang seines Kapellmeisters zu verhindern. Doch ist das zweifelhaft. Es kann einfach das Probespiel später angesetzt worden sein, als Bach gerechnet hatte, sein Urlaub vorher abgelaufen sein, der so bemessen war, daß er rechtzeitig zur Vorbereitung der Feier von Leopolds Geburtstag am 10. Dezember wieder in Köthen war.[42] Vielleicht schob Bach seinen Fürsten auch nur vor. Denn Erdmann Neumeister und Johann Mattheson nennen als Grund für Bachs Rücktritt von der Bewerbung den Kaufpreis der Stelle, dessen freiwillige Entrichtung nach der Wahl in diesem Fall erwartet wurde.[43] Der tatsächlich gewählte Kandidat zahlte 4000 Mark – den mehrfachen Betrag von Bachs Köthener Jahresgehalt, eine Summe also, die Bach, selbst wenn er wollte, nie hätte aufbringen können.[44]

Am 7. August 1721 erhält Bach eine Zahlung des Hofes in Schleiz;[45] die Erstattung an einen Gastwirt bestätigt den Aufenthalt. Da das „Passagegeld", also die Reisekosten nur von Schleiz bis Gera bezahlt werden, müßte man erwägen, ob Bach anschließend in Gera (etwa auch im Zusammenhang mit dortigen Orgelbauten)[46] tätig geworden ist und dann von dort die Rückreise nach Köthen erstattet bekommen hat, ja, auf welchem Weg und wessen Kosten er überhaupt von Köthen nach Schleiz gereist ist. Zum 9. August 1722 liefert Bach eine Geburtstagsmusik für den Fürsten Johann August von Anhalt-

[39] Dok II/102. Die Stelle war am 12. September durch den Tod des bisherigen Amtsinhabers frei geworden.

[40] Dok III/666 (S. 84).

[41] Bachs Schreiben ist nach dem 12., aber vor dem 19. Dezember in Hamburg eingegangen; s. auch Dok I/7.

[42] Zu der an diesem Tag wahrscheinlich aufgeführten Glückwunschkantate s. A. Dürr, NBA I/35, Krit. Bericht, S. 118f.

[43] Dok II/253.

[44] Bachs Köthener Jahresgehalt betrug 400 Reichstaler Courant (Dok II/86). Wäre der Kaufpreis der Hamburger Stelle in Mark Courant berechnet gewesen, handelte es sich um $1422^2/_9$ Reichstaler Courant. Aufgrund des Protokolls der Katharinenkirche über eine Organistenprüfung des Jahres 1775 (H. Miesner, *Philipp Emanuel Bach in Hamburg*, Dissertation, Berlin 1929, S. 123f.) muß jedoch erwogen werden, daß der Kaufpreis in Mark Banco berechnet war; dann handelte es sich um $1777^7/_9$ Reichstaler Courant. (Bei der genannten Stellenbesetzung des Jahres 1775 betrug der Kaufpreis 2000 Mark Banco.)

[45] Dok II/107. Das Honorar von 6 Gulden (meißnisch) 18 Groschen entspricht 6 Reichstalern Courant.

[46] Vgl. Dok II/183.

Zerbst;[47] nach dem Brauch der Zeit ist es wahrscheinlich, daß Bach ihre Aufführung selbst leitete, also am Ort anwesend war. Ob die Aufwartungen in Schleiz und vermutlich in Zerbst zur Information mit dem Hintergedanken einer eventuellen Bewerbung erfolgten, also der Stellensuche dienten, muß offenbleiben. Immerhin war die Stelle des Hofkapellmeisters in Zerbst am 9. August 1722 noch unbesetzt, waren auch die Verhandlungen mit Fasch zu diesem Zeitpunkt (dem Tag von Telemanns Leipziger Probe) kaum schon abgeschlossen;[48] andererseits könnte gerade die Vakanz am Geburtstag des Fürsten dazu geführt haben, daß er sich den Kapellmeister vom benachbarten Köthen auslieh. Trotz dieser Unsicherheiten bleibt deutlich, daß Bach die drei Reisen nach Hamburg, Schleiz und vermutlich Zerbst nicht im unmittelbaren Dienst Leopolds, sondern in eigener Sache unternahm. Die Bewerbung in Hamburg insbesondere zeigt, daß Bach schon ein Jahr vor Leopolds Eheschließung erwog, Köthen zu verlassen. Die bernburgische Prinzessin Friederike Henriette ist dadurch einigermaßen entlastet.

Im Jahr 1720 ist also ein Umschlag von Reisen im unmittelbaren Dienst Leopolds zu Reisen in eigener Sache zu beobachten. Es liegt nahe, als das Ereignis, das den Umschlag veranlaßt hat, den Tod von Bachs erster Frau Maria Barbara anzunehmen. Sie ist am 7. Juli, dem 6. Sonntag nach Trinitatis 1720, beerdigt worden, starb also, während Bach sich mit Leopold auf der zweiten Karlsbader Reise befand: Er erfuhr erst bei der Rückkehr von der Krankheit und dem Tod seiner Frau.[49] Dieser Schock hätte ihn getrieben, Köthen zu verlassen, und wenige Monate später zu der Bewerbung in Hamburg geführt. Und auch nachdem Bach am 3. Dezember 1721, acht Tage vor der Hochzeit Leopolds mit der 19jährigen Friederike Henriette, wieder geheiratet hatte, wollte er sich und seiner zweiten Frau, der damals 20jährigen Anna Magdalena, den Verbleib am alten Ort nicht zumuten; deshalb ergriff er die Gelegenheit, nach Leipzig überzusiedeln.

---

[47] Dok II/114.

[48] Faschs Zerbster Jahresgehalt betrug anfänglich 350, später 400 Reichstaler Courant (B. Engelke in SIMG 10, 1908–1909, S. 278f.).

[49] Dok II/100 und III/666 (S. 87). Der Kommentar zu Dok II/100 deutet Zweifel an der Richtigkeit der Nachricht von Dok III/666, Bach sei erst nach dem Begräbnis seiner Frau von der Karlsbader Reise zurückgekehrt, an mit einem Hinweis auf Gehaltszahlungen am 4. und 8. Juli (Dok II/86). Bach hatte sein Gehalt für das dritte Quartal, also für Juli bis September 1720 am 21. Mai, vier Tage vor der Abreise nach Karlsbad, ausbezahlt erhalten. Da das Quittungsbuch fehlt, können die Abschlagszahlungen auf das vierte Quartal am Donnerstag, dem 4., über 20 und am Montag, dem 8. Juli, über 12 Reichstaler auch von Familienangehörigen erhoben worden sein; Krankheit und Tod Maria Barbaras wurden sicher als Notfall und hinreichender Grund anerkannt. Am 28. Juli 1729 starb in Leipzig Friedelena Margaretha Bach, die älteste, neun Jahre ältere Schwester Maria Barbaras, die zum Bachschen Haushalt gehörte (Dok II/162). Auf sie wird sich auch die Erwähnung einer Schwester von Bachs Ehefrau im Bachschen Haushalt aus dem Jahr 1709 beziehen (Dok II/45). Vielleicht lebte sie schon seit Bachs erster Eheschließung am 17. Oktober 1707 (Dok II/29), gewiß aber zur Zeit von Maria Barbaras Krankheit und Tod im Bachschen Haus. Sie übernahm zunächst einmal die Führung des Haushalts und wurde ohne Zweifel als bevollmächtigt betrachtet, in einem solchen Notfall Gehaltsvorschüsse zu beantragen und in Empfang zu nehmen.

Indessen ist gegenüber einer solchen Privatisierung des Problems ebenso Zurückhaltung am Platz wie gegenüber seiner Personalisierung. Denn das Jahr 1720 markiert einen Übergang vor allem im Bereich der produktiven Tätigkeit Bachs, im Bereich seines Komponierens. Am Ende der Köthener Zeit stehen unter den Jahreszahlen 1722 und 1723 die zusammenfassenden Autographe des Wohltemperierten Klaviers und der Inventionen und Sinfonien,[50] unter der Jahreszahl 1722 des ersten Klavierbüchleins für Anna Magdalena der Beginn der Französischen Suiten.[51] Das früheste belegte Datum für diese Hinwendung zur Klaviermusik ist der Beginn des Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann am 22. Januar 1720, das in einem ersten Komplex, eingetragen in den Jahren 1720 bis 1721 (möglicherweise auch bis 1722), eine erste Reihe der Präludien des Wohltemperierten Klaviers, in einem zweiten Komplex, eingetragen von Herbst 1722 bis Frühjahr 1723, die Inventionen und Sinfonien (dort unter den Überschriften *Praeambulum* und *Fantasia*) enthält.[52] So betrachtet, dokumentierten die Soli für Violine ohne Baß, deren Autograph die Jahreszahl 1720 trägt und die in der Tradition der Musik für Laute stehen, auch von Bach selbst auf einem Tasteninstrument gespielt worden sind,[53] den Übergang von der Ensemble- zur Klaviermusik, die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte vom 24. März 1721, die, nach dem Scheitern der Hamburger Bewerbung, in einer Linie mit den Besuchen in Schleiz und vermutlich in Zerbst gesehen werden kann, eine redaktionelle Zusammenfassung der Ensemblemusik. Gerade hier aber läßt die Kadenz des Cembalos im ersten Satz des fünften Konzerts, die erst im Zusammenhang mit der Niederschrift dieser Partitur ausgeführt wurde, die inzwischen erfolgte Umorientierung Bachs von der Ensemblemusik zur Klaviermusik in die Augen springen.

Der Anfang dieser Umorientierung von der Ensemblemusik zur Klaviermusik ist, schon ein halbes Jahr vor Maria Barbaras Tod, am Beginn von Bachs drittem Köthener Jahr bezeugt. Es liegt in der Konsequenz dieser Umorientierung, wenn Bach sich gegen Ende dieses Jahres um eine Organistenstelle bewirbt. Sollte die Umorientierung grundsätzlicher Natur gewesen sein und den Plan der Publikation von Klaviermusik eingeschlossen haben, so müßte Bach auch deshalb den Wechsel in eine Großstadt, die Anschluß an die Hauptlinien des Handels hatte, angestrebt haben; für die Verwirklichung eines solchen Plans war jedenfalls schon Hamburg, vollends aber Leipzig geeigneter als Köthen. Man kann Bachs Abwendung von der Ensemblemusik und Hinwendung zur Klaviermusik als eine Abwendung von den dienstlichen Pflichten des Hofkapellmeisters verstehen. Zwar wäre nicht auszuschließen, daß Leopold auch an Klaviermusik Gefallen hatte, ihre Verfertigung und ihren Vortrag zu den dienstlichen Pflichten seines Hofkapellmeisters rechnete; aber die Hinwendung zur Klaviermusik vollzieht sich in Klavierbüchern für Familienangehörige, also im privaten, außerdienstlichen Bereich. Die Hinwen-

---

[50] Dok I/152 und 153.
[51] G. v. Dadelsen, NBA V/4, Krit. Bericht, S. 7–39.
[52] W. Plath, NBA V/5, Krit. Bericht, besonders S. 62f.
[53] Dok III/808, auch 695.

dung zur Klaviermusik ist tatsächlich als Abwendung von den dienstlichen Pflichten des Hofkapellmeisters, als Abwendung von Leopold zu verstehen. Hans-Joachim Schulze teilt mit, daß der Auf- und Ausbau der Köthener Hofkapelle Mitte 1720 seinen Höhepunkt überschritten habe, der Bestand an festbesoldeten Musikern gegenüber der Zeit von Bachs Dienstantritt im Herbst 1720 um ein Drittel zurückgegangen sei. Ein entsprechender Rückgang läßt sich in den Gastspielen auswärtiger Musiker während Bachs Köthener Amtszeit erkennen.[54] Die Musik zu Leopolds Geburtstag am 10. Dezember 1717 mag, da Bach erst eben eingetroffen war, einigermaßen improvisiert gewesen sein. Aber ein Jahr später wird groß gefeiert: Der Bassist Riemschneider aus Halle, der schon einige Wochen in Köthen gewesen war, der Konzertmeister Lienigke aus Merseburg, der Konzertmeister Vogler aus Leipzig und ein Diskantist Prese aus Halle wirken mit.[55] Dieselben vier Musiker werden um die folgende Kar- und Osterzeit wieder engagiert, dazu ein Vokalist aus Wittenberg.[56] Einige Auszahlungen scheinen sich auf Sänger, die zu bestimmten Gelegenheiten herbeigeholt wurden, zu beziehen,[57] andere auf umherreisende Musiker, die auch am Köthener Hof Station machten.[58] Diese Periode beginnt im Oktober 1718, zehn Monate nach Bachs Dienstantritt und vier Monate nach der Rückkehr von der ersten Karlsbader Reise, und hat ihre Höhepunkte zu Leopolds Geburtstag im Dezember 1718 und um die Kar- und Osterzeit 1719. Bei der zweiten Gelegenheit werden die neuen Instrumente – außer dem Berliner Cembalo zwei Innsbrucker Violinen, die ebenfalls im März 1719 verbucht sind – vorgeführt worden sein.[59] Im Sommer, spätestens im Herbst läuft diese Periode aus: Von November 1719 bis August 1721 sind keine Auszahlungen für Gastspiele auswärtiger Musiker nachgewiesen. Zwar fällt ins Jahr 1720 die zweite Karlsbader Reise, der vermutlich die schwere Krankheit, an der Leopold in einem Frühjahr darniederlag, vorherging.[60] Außerdem ist zu erwägen, daß die Vergütungen summarisch, also unspezifiziert verbucht, die Verbuchungen unvollständig erhoben oder publiziert sind. Trotzdem geht die Lücke zu auffällig mit der Reduktion der festbesoldeten Musiker zusammen, als daß man sie allein aufs Konto solcher Zufälle schreiben wollte. Auch hernach sind die Auszahlungen selten: im September 1721 für zwei Waldhornisten und für zwei Berliner Musiker, im Juni 1722 wieder für zwei Waldhornisten.[61]

---

[54] Dazu Smend, a. a. O., S. 153 Anm. 28 und 29; Dok II/93.

[55] Auszahlung vom 16. Dezember 1718. Bei Smend fehlt der Bassist Riemschneider.

[56] Auszahlung vom 8. April, dem Karsamstag 1719. – Was ist wohl bei dieser Gelegenheit aufgeführt worden?

[57] Auszahlungen vom 20. Oktober 1718, 24. Juli und 24. August 1719.

[58] So wohl die Auszahlungen vom 21. März, 31. Juli, 17. August und 21. Oktober 1719.

[59] Dok II/95 und Smend, a. a. O., S. 17.

[60] Vgl. A. Dürr, NBA I/35, Krit. Bericht, S. 118f. und 171–174 (Abb. 28–34).

[61] In den Buchungen der ersten Periode sind keine Waldhornisten genannt. In zumindest zeitlichem Zusammenhang mit dem sporadischen Wiederaufleben der Gastspiele steht das Engagement von Sängerinnen. Für Anna Magdalena Wilcke, verehelichte Bach, sind regelmäßige Gehaltszahlungen zwar erst vom Monat Mai 1722 an verbucht (Dok II/86); sie ist aber schon im September 1721 als „Cammer-Musicantin" und „fürstliche Sängerin"

So hätte zur selben Zeit, als Bach sich von seinen dienstlichen Pflichten und seinem Fürsten abwandte, Leopold sich von seiner Hofkapelle und seinem Hofkapellmeister abgewandt. Ich hebe hier nur auf die komplementäre Parallelität, nicht auf eine Priorität und damit Kausalität ab. Wir wissen nicht, was Leopold zu dieser Abwendung veranlaßt hat: Es können politische oder fiskalische Gründe, es kann ebensogut eine Laune gewesen sein; vielleicht spielte auch seine Krankheit eine Rolle. Wir kennen Leopolds Motive nicht. Aber wir kennen seine Zielvorstellung, und zwar aus dem Arrangement, das er traf, nachdem Bach Köthen verlassen hatte.[62] Die Stelle des Hofkapellmeisters blieb fortan unbesetzt, wurde also eingespart. An sich wäre denkbar, daß Leopold die Entlassung Bachs mit demselben Argument abgelehnt hätte wie vordem Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt die Entlassung Graupners: daß er nämlich „nicht nur den Directorem Musices bey Dero Hoff-Capell, sondern auch einen stattlichen Componisten verliehren und die hiesige Capell sehr in Abgang kommen würde"[63]. Leopold hat das nicht getan, vielmehr seinen Director Musices und Komponisten ziehen lassen und sogar darauf verzichtet, einen Nachfolger zu bestellen. Die Leitung der verbliebenen Musiker wurde dem „Premier Cammer Musicus", dem Konzertmeister Joseph Spieß übertragen, der diese Aufgabe schon zuvor bei Abwesenheit Bachs wahrgenommen hatte; sein Stellvertreter war Emanuel Heinrich Gottlieb Freitag.[64] Für die reduzierte Kapelle erübrigte sich die Anschaffung weiterer Instrumente.[64a] Während zur Zeit Bachs keine Notenankäufe bezeugt sind, wird jetzt der Wegfall seiner kompositorischen Tätigkeit durch den Ankauf von Noten ausgeglichen. Die Besuche auswärtiger Musiker reihen sich, nach einer vereinzelten Buchung im August 1723, von März 1724 bis März 1726 zu einer zweiten Periode, die fast die doppelte Länge der ersten und mindestens die gleiche durchschnittliche Frequenz erreicht.[65] Diese beiden Änderungen, der

---

bezeugt (Dok II/108), war vielleicht bereits Mitte Juni 1721 in Köthen ansässig oder wenigstens anwesend (Dok II/92). Zwei Töchter des Pagenhofmeisters Monjou, gelegentlich als „Singe-Jungfern" bezeichnet, erhalten im September des vorhergehenden Jahres 1720 eine einmalige, vom folgenden Monat bis November 1722 laufende Zahlungen (Smend, a. a. O., S. 19 und 153 Anm. 27).

62 Dazu Smend, a. a. O., S. 16–23 und besonders die zugehörigen Anmerkungen 18–39 auf S. 151–156.

63 E. Kroker, a. a. O., S. 141.

64 E. König in BJ 1959, S. 160f. – In die Erwägungen sind Tatsache und Datum seiner Fortbildung in Berlin einzubeziehen.

64a Nach Smend, a. a. O., S. 18, Zeilen 1–3. H.-J. Schulze äußert Zweifel an dieser Behauptung und weist mich auf die Jahreszahlen hin, die in dem Inventar der Köthener Musikalienkammer von 1773 (veröffentlicht von R. Bunge in BJ 1905, S. 38f.) mehreren Instrumenten beigefügt sind. Allerdings scheinen sich die Jahreszahlen auf die Herstellung der Instrumente zu beziehen; in diesem Fall würden sie für die Anschaffung nur den frühesten möglichen Termin geben.

65 Danach fehlen, abgesehen vom ersten Halbjahr 1728, für den Rest von Leopolds Regierungszeit diesbezügliche Buchungen. Smend vermutet als Grund, jedenfalls für die Zeit zwischen Ende März 1726 und dem Schluß des Jahres 1727, die summarische, nicht spezifizierte Verzeichnung der Ausgaben und kann auf die Kantate BWV 36a verweisen: Obwohl die Kammerrechnungen schweigen, ist anzunehmen, daß Bach zur Aufführung, die nach dem

Ankauf von Noten und die erneuten Besuche auswärtiger Musiker, deuten auf die Realisierung ein und derselben Zielvorstellung: Sie bringen Abwechslung in das musikalische Leben des Hofes. Bisweilen scheint die Abwechslung, die Variabilität an die Grenze zum Varieté geführt zu haben, wenn etwa im Sommer 1725 ein Waldhornist, „so auf 2 Waldhörnern zugleich bläset", aufgetreten ist.[66]

Leopold hatte nicht prinzipiell etwas gegen Bach und seine Musik. Denn Bach bleibt sein Kapellmeister von Haus aus, kommt wiederholt von Leipzig nach Köthen.[67] Allerdings gab es auch hier keine Festlegung; gelegentlich erbat sich Leopold Fasch, den Kapellmeister des benachbarten Zerbst.[68] Offensichtlich empfand Leopold Bachs ständige Tätigkeit als eintönig. Vielleicht war es ihm auch zu anstrengend, sich Tag für Tag Bachs Anforderungen in der Komposition und in der Ausführung von Musik ausgesetzt zu sehen, widersprach Bachs Ernst in Sachen der Musik Leopolds Bedürfnis nach Unterhaltung. Zur Abwechslung waren Bach und seine Musik recht: Glanzlichter bei besonderen Gelegenheiten, nicht aber zum tagtäglichen Gebrauch. Wenn dies wirklich Leopolds Ansicht war, dann mußte sich Bach, der sich mit seiner Arbeit identifizierte, dadurch als Person gekränkt fühlen. Insofern lagen unter seinem Blickwinkel tatsächlich das Nachlassen von Leopolds Neigung für die Musik, nämlich für seine Musik, und das Sichtbarwerden von Leopolds Neigung für Friederike Henriette auf einer Ebene, um so eher, falls der Trend zu Abwechslung und Unterhaltung durch sie unterstützt worden sein sollte. Vielleicht meint „amusa" gar nicht, daß sie überhaupt kein Vergnügen an Musik hatte, sondern bloß, daß sie – im Gegensatz zu Leopold, in dem Bach den Liebhaber und Kenner sah – nur eine Liebhaberin, aber keine Kennerin war und deshalb kein Verständnis für Musik als ernsthafte Beschäftigung aufbrachte, darin vornehmlich die Unterhaltung, das Amüsement und Divertissement suchte und fand. Vermutlich aber war, was Bach persönlich nahm und nehmen mußte, gar nicht persönlich gemeint. Denn Bachs Vorgänger Augustin Reinhard Stricker, zum erstenmal am 8. Juni 1714 als Köthener Hofkapellmeister erwähnt, wird (nachdem seine geplante Italienreise im Winter 1716 nicht zustande gekommen ist) zu Beginn seines vierten Dienstjahrs ohne erkennbaren Grund entlassen und durch Bach ersetzt.[69] Von Johann David Heinichen, den er 1712 in Rom als Komponisten und Reisebegleiter engagiert hatte, trennte sich Leopold noch in Italien im Frühjahr 1713.[70] Und auch Bach erhielt ja seine Entlassung, während im allgemeinen

---

Textdruck auf den 30. November 1726 zu datieren ist, in Köthen anwesend war. Trotzdem ist zu erwägen, ob vielleicht Leopolds Neigung zur Musik abermals nachließ.

[66] Smend, a. a. O., S. 154 unter dem 18. August 1725. Dieser Künstler scheint im selben Jahr auch Zerbst besucht zu haben (B. Engelke in SIMG 10, 1908–1909, S. 280).

[67] Folgende Besuche sind bezeugt: im Juli 1724 (Dok II/184), Dezember 1725 (Dok II/199), Januar 1728 (Dok II/241) und, anläßlich der Trauermusiken für Leopold, im März 1729 (Dok II/259). Anzunehmen ist der Besuch im November 1726 anläßlich der Aufführung der Kantate BWV 36a.

[68] Smend, a. a. O., S. 154 unter dem 9. Mai 1725.

[69] C. Schubart in MGG 12 (1965), Sp. 1603–1605.

[70] G. Haußwald in MGG 6 (1957), Sp. 46–53, hier 47.

andernorts die Entlassung nicht so einfach gewährt wurde. Vielleicht war tatsächlich Abwechslung das musikalische Ideal Leopolds, in dessen Realisierung er sich durch die Persönlichkeit eines charaktervollen Kapellmeisters beschränkt sah. Und vielleicht ging sein Bedürfnis nach Abwechslung so weit, daß er manchmal mehr, manchmal weniger Neigung zur Musik verspürte. Dann spräche es für seine wachsende Einsicht, daß er nach Bachs Weggang keinen Nachfolger mehr bestellte und sich durch diese Einrichtung den Freiraum für die Realisierung seiner Ideale schuf.

Leopolds Zielvorstellung der Abwechslung und Variabilität kollidierte mit Bachs Zielvorstellung der Stetigkeit und Stabilität. Diese Zielvorstellung, die eine Konstante seines Lebens war, hat Bach in seinem Mühlhäuser Entlassungsgesuch vom 25. Juni 1708 in die Formel einer regulierten Kirchenmusik gefaßt.[71] Er meint damit einen (nach dem gegebenen Zusammenhang: kirchenmusikalischen) Aufführungsapparat von Berufsmusikern auf angemessen eingestuften etatmäßigen Planstellen, er meint damit die sachlichen Voraussetzungen für ein hohes Niveau der Aufführung von Musik. Die Stetigkeit und Stabilität sah er zunächst einmal garantiert durch die ökonomische Voraussetzung, durch Planstellen, die im Etat ausgebracht waren und auf die Berufsmusiker eingewiesen wurden. Diese Planstellen mußten so eingestuft sein, daß sie für den Lebensunterhalt des Inhabers ausreichten; er sollte keiner anderen Tätigkeit nachgehen müssen, sich mit ungeteilter Kraft auf das einzige Instrument, für das er bestellt war, konzentrieren können. Die Virtuosen dieses stehenden Ensembles sollten ständig miteinander üben, aufeinander eingespielt sein, sollten – so Bach ihr Leiter war – seinem unausgesetzten Drill unterstehen. Leopold aber hatte das Ziel der Beschränkung auf eine qualifizierte Stammkapelle, die für den täglichen Bedarf genügte und bei repräsentativen Anlässen oder auch zur bloßen Abwechslung durch Aushilfskräfte erweitert werden konnte. Natürlich konnten Musiker, die von auswärts engagiert wurden oder bloß auf der Durchreise waren, Berufsmusiker, ja sogar Virtuosen sein; und es gab auch auswärtige Aushilfskräfte, die wiederholt beigezogen wurden. Aber im allgemeinen ließ sich mit Aushilfskräften nicht disponieren. Der Wechsel widerstritt der erforderlichen Kontinuität. Bei Musikern, auch Berufsmusikern, die mal hier, mal dort spielten, konnte man nie sicher sein, in welchem Grad der Übung sie sich gerade befanden, in welcher Weise sie spielten. Das hohe Niveau aber schloß nach Bachs Vorstellung die Einheitlichkeit der Ausführung ein. Diese Einheitlichkeit nun, die das Ziel der Stetigkeit und Stabilität war, widersprach der Abwechslung und Variabilität, die Leopold im Sinn hatte. Die Zielvorstellung Leopolds und die Zielvorstellung Bachs waren unvereinbar. Leopold war der Souverän, Bach der Untertan. Der Untertan hatte sich zu fügen oder die Konsequenzen zu ziehen. Bach tat das zweite: Er wandte sich kompositorisch alsbald von der Ensemblemusik, der genuinen Aufgabe des Hofkapellmeisters, zur Tastenmusik und verließ Köthen, sobald sich ihm eine angemessene Gelegenheit bot.

---

[71] Dok I/1; zur Interpretation s. Festschrift Dadelsen, S. 313–351, besonders 313–316.

III. AMTSZEIT

Der Ausnahmezustand

Die Stelle, die nach Johann Kuhnaus Tod wieder zu besetzen war, war das Kantorat an der Thomasschule. Aber die Leipziger Ratsherren waren sich darüber im klaren, daß die Stelle diesmal nicht mit einem Kantor, sondern mit einem Kapellmeister besetzt würde – ob sie das nun als einzelne billigten oder ablehnten. Und auch Bach hat sich auf die Sache nur eingelassen, weil er nicht ein Kantor zu werden brauchte, sondern ein Kapellmeister bleiben konnte. In dieser Beurteilung stimmten also Dienstherr und neuer Stelleninhaber überein. Der Mann, der in der Wirkungsgeschichte zum Erzkantor des deutschen Protestantismus geworden ist, ist nach seiner eigenen Ansicht wie nach der Ansicht seines Dienstherrn nie ein Kantor geworden, sondern hat die Stelle von Anfang an und durchaus als Kapellmeister verwaltet. Vermutlich liegt in der Verwaltung eines der Schule und dem kirchlichen Dienst verbundenen Amts durch einen hochqualifizierten professionellen Musiker ein hauptsächlicher Grund für diese Wirkungsgeschichte, in der das eine das andere adelte, sozusagen die Bedingung ihrer Möglichkeit.

Aber Bach war kein Kapellmeister, der von der Oper, sondern ein Kapellmeister, der von der Orgel kam. Diese Tatsache hatte verhindert, daß die Stelle von Amts wegen neu definiert und in ein Musikdirektorat umgewidmet werden konnte. Sie blieb ein Kantorat, das diesmal von einem Kapellmeister verwaltet wurde; ihm wurde nur bewilligt, daß er sich durch Privatvertrag von den spezifischen Pflichten des Kantors, von der Information befreite. Die Besetzung der Stelle, die ein Kantorat geblieben war, mit einem Kapellmeister, der von den spezifischen Pflichten des Kantors befreit war, war eine Ausnahme. In dem Kompromiß, der die einstimmige Wahl Bachs ermöglichte, akzeptierte die Kapellmeisterpartei die Definition des Amts, die die Kantorenpartei vertrat, die Kantorenpartei den Kandidaten, den die Kapellmeisterpartei präsentierte. Die Kapellmeisterpartei konzedierte Norm und Regel, war deshalb Sieger nur im Augenblick; die Kantorenpartei konzedierte Einzelfall und Ausnahme, war deshalb Sieger auf die Dauer. Oder: die Kapellmeisterpartei war Sieger am Beginn von Bachs Amtszeit; die Kantorenpartei würde Sieger sein an ihrem Ende. Der Kompromiß stellte einen Ausnahmezustand her, dessen Dauer durch Bachs Amtszeit gegeben war. Folglich mußte die Kapellmeisterpartei, die zwar nicht das Amt eines Kapellmeisters, aber einen Kapellmeister als Amtsinhaber erreicht hatte, eine möglichst lange Dauer, die Kantorenpartei dagegen, die zwar das Amt des Kantors behauptet, nicht aber einen Kantor als Amtsinhaber erreicht hatte, eine möglichst kurze Dauer dieser Amtszeit wünschen.

Die Kapellmeisterpartei konnte mit dem Ausnahmezustand gut leben. Die Kantorenpartei dagegen vermochte sich damit nicht abzufinden – je länger, desto weniger. Nach sieben Jahren startete sie den Versuch, wo nicht die Amtszeit, so wenigstens den Ausnahmezustand zu beenden und in der einen oder anderen Weise die Norm wiederherzustellen. In der Sitzung des Engen Rats vom 2. August 1730 trägt der Regierende Bürgermeister Jakob Born

einen Dreistufenplan vor: Neuregelung unter dem Ausnahmezustand, Beendigung des Ausnahmezustands während der Amtszeit Bachs, Beendigung des Ausnahmezustands durch Beendigung der Amtszeit Bachs.[72] Er nennt zunächst die Grundlage der Diskussion, die Freistellung Bachs vom wissenschaftlichen Unterricht: „daß als der *Cantor* anhero kommen, er wegen der *information dispensation* erhalten"; hierauf die erste Stufe des Plans, die Neuregelung unter dem Ausnahmezustand: „die Verrichtungen habe *M.* Pezold schlecht genug verwaltet, *tertia* und *qvarta Claßis* sey *Seminarium totius Scholae*, folglich ein tüchtiges *Subjectum* selbiger vorzusezen seyn." Infolge der privatrechtlichen Lösung war Bach die Verantwortung für die ordnungsgemäße Erteilung des Unterrichts durch seinen Vertreter, der eben nur ein vicarius privatus war, geblieben. Er hatte sich hinsichtlich der Information verpflichtet, „da ich solche selbst zuverrichten nicht vermöchte, daß es durch ein ander tüchtiges *Subjectum* . . . geschehe, veranstalten",[73] und ja auch tatsächlich „im dem Fall, wenn der *Tertius* wegen Kranckheit, oder anderer Hinderniße *absens* seyn müßen, die *Classe* besuchet", also die Vertretung seines Vertreters übernommen.[74] Da die Vertretungsregelung an die Bewilligung des Rats geknüpft war,[75] konnte der Rat, wenn er den Vertreter für nicht mehr tüchtig befand, die Fortdauer seiner Bewilligung von einer personellen Änderung abhängig machen, also in diesem Fall die Ablösung des Tertius Carl Friedrich Pezold durch den Quartus Abraham Kriegel beschließen. Einen dahingehenden Antrag stellt Born, nachdem er die beiden anderen Stufen vorgetragen hat: „voriezo habe man zu überlegen, ob man nicht obige *Claßen* mit einer andern Person versorgen wolle, *M.* Kriegel solle ein guter Mensch seyn, u. würde man darüber zu *resolvir*en haben."

Die zweite Stufe, Beendigung des Ausnahmezustands während der Amtszeit Bachs, beabsichtigte eine Beteiligung Bachs am Unterricht, also einen Widerruf der Freistellung überhaupt: „der *Cantor* möge eine derer untersten *Claßen* besorgen." Daß die Bewilligung der Freistellung überhaupt widerrufbar war, war trotz Bachs Revers (der ja nur ihn gegenüber der Stadt, nicht die Stadt gegenüber ihm verpflichtete) keine augenblickliche Erfindung des Regierenden Bürgermeisters, sondern stehende Rechtsauffassung von Anfang an. Das Konsistorium hatte der vorgeschlagenen Vertretung Bachs durch Pezold unter dem Vorbehalt zugestimmt, daß „noch zur Zeit" – also bis auf weiteres – „die *Information* deßelben in der Schule dem *Collegae Tertio* überlaßen werden möge"[76]. Da aber Bach, wie seinerzeit während der Verhandlungen über seine Berufung ausgesprochen worden war, zu denen gehörte, die nicht würden informieren können, so konnte ihm unmöglich der Unterricht in der dritten und vierten Klasse (also der Mittelstufe), der dem Kantor an sich zustand, übertragen werden; für ihn kam nicht die Pflanzstätte der ganzen

---

[72] Dok II/280. Vgl. Festschrift Dadelsen, S. 346f.

[73] Dok I/92, Ziffer 11.

[74] Dok II/175. Bach hat in diesem Fall „denen Knaben ein *Exercitium* zu *elabori*ren *dicti*ret", also nicht im strengen Sinn unterrichtet, sondern mehr nur die Aufsicht geführt.

[75] Dok I/91, Zeile 14f.

[76] Dok II/177.

Schule, sondern nur eine der untersten Klassen in Frage. Zugleich mit der Beendigung des Ausnahmezustands sollte dem hochqualifizierten Musiker seine Unfähigkeit als Schulmann deutlich gemacht, der Kapellmeister in der Schule gedemütigt werden: je größer als Musiker, desto kleiner als Schulmann. Schließlich kommt der Regierende Bürgermeister zur dritten Stufe des Plans, Beendigung des Ausnahmezustands durch Beendigung der Amtszeit Bachs: „es habe derselbe sich nicht so, wie es seyn sollen, aufgeführet, *Not.* ohne Vorwissen des Reg. Herrn Bürgerm. einen Chor Schüler aufs Land geschicket. Ohne genommenen Urlaub verreiset etc. etc. welches ihm zu verweisen u. er zu *admonir*en seyn." Bach hatte gegen die Ziffern 3 und 12 seines Reverses verstoßen. Auf Zuwiderhandlung gegen den Revers stand Verlust des Diensts. Zwar spricht der Regierende Bürgermeister hier nur von Verweis und Ermahnung; das Ziel dieser dritten Stufe des Plans ist jedoch klar: Entfernung aus dem Dienst.

Jakob Born, Jahrgang 1683, hatte das Amt des Bürgermeisters von Abraham Christoph Platz, der 1728 gestorben war, übernommen.[77] Der Plan, den er hier vorträgt, zeigt, daß er wie sein Vorgänger der Kantorenpartei angehörte. Es wird noch in anderen Fällen wahrscheinlich gemacht werden, daß man im allgemeinen bei aufeinanderfolgenden Trägern eines Amts eine Kontinuität der politischen Position voraussetzen kann. Born regierte damals im ersten Jahr. Vielleicht ist es nicht von ungefähr, daß ein Mann der Kantorenpartei, der an den Verhandlungen über die Nachfolge Kuhnaus nur als Mitglied der Drei Räte, also nicht unmittelbar beteiligt und deshalb persönlich nicht gebunden war, sich die leitende Position, in der er nun erstmals stand, alsbald zunutze machte. Es war kurz vor Ablauf des Amtsjahrs. Tagesordnungspunkt war die Erörterung der räumlichen Unzulänglichkeit der Thomasschule und ihres notwendigen Umbaus. Die „Riße u. Anschläge", die Pläne und Kostenvoranschläge lagen zwar vor, waren aber weiter zu untersuchen; die Sache war also noch nicht beschlußreif. Anstatt nun mit dieser Mitteilung den Tagesordnungspunkt abzuschließen, kommt Born auf den Kantor zu sprechen und trägt seinen Dreistufenplan vor. Das geschah also außerhalb der Tagesordnung. Denn die Behandlung einer Personalangelegenheit unter dem Tagesordnungspunkt einer Sachangelegenheit muß auch damals ein Verstoß gegen die Geschäftsordnung gewesen sein. Born wollte offensichtlich mit einem Überraschungsangriff die Kapellmeisterpartei unvorbereitet treffen.

Alle zwölf Mitglieder des Engen Rats, die an dieser Sitzung teilnahmen, waren schon 1722/23 Ratsherren, nur einer, Friedrich Michael Falckner, hatte bei der Bestätigung der Wahl Bachs in der Sitzung der Drei Räte am 22. April 1723 gefehlt. Sieben von ihnen waren seinerzeit als Mitglieder des Engen Rats an den Verhandlungen über die Nachfolge Kuhnaus unmittelbar beteiligt. Von fünf dieser sieben Ratsherren ist die Parteizugehörigkeit bekannt: Zur Kapellmeisterpartei zählen Gottfried Lange (Vorsteher der Thomaskirche) und Johann Franz Born, zur Kantorenpartei Adrian Steger, Johann

---

[77] Zuvor hatten damals J. F. Born, J. E. Kregel d. Ä., G. K. Lehmann und J. A, Hölzel die Übernahme dieses Amtes abgelehnt (O. Günzel – s. Fußnote 13a –, a. a. O., S. 139).

August Hölzel (Vorsteher der Nikolaikirche) und Johann Job. Diese fünf auch sind es, von denen bei der Abstimmung mehr als das bloße Votum protokolliert ist.[78] Diese Abstimmung zeigt, daß die festgelegte Reihenfolge der Stimmabgabe eines der Instrumente war, die die Kräfte innerhalb des Engen Rats balancierten. Nach dem Regierenden Bürgermeister Jakob Born hatte Bürgermeister Lange, nach dem Angehörigen der Kantorenpartei ein Angehöriger der Kapellmeisterpartei das Wort. Lange hätte den Verstoß gegen die Geschäftsordnung rügen können. Aber er hätte damit allenfalls die Diskussion und Abstimmung bis zur nächsten Sitzung, auf deren Tagesordnung dieser Punkt regulär gestanden hätte, verschieben, durch eine solche Verschiebung seinen Ausgangspunkt keinesfalls verbessern, nur verschlechtern können. Vielleicht kam ihm der Vorstoß auch gar nicht so überraschend; denn knapp acht Wochen vorher, am 8. Juni, hatte anläßlich der Bestätigung der Wahl Johann Matthias Gesners zum Rektor der Thomasschule Johann August Hölzel in den Drei Räten gewarnt: „wünschte aber, daß es beßer seyn möchte, als mit dem *Cantor*".[79]

Lange jedenfalls handelt anders. Er äußert sich zunächst zur dritten Stufe des Plans und bringt hier nichts zur Verteidigung Bachs vor, kann vielleicht gar nichts vorbringen; er stimmt vielmehr den Vorwürfen zu: „Es sey alles wahr, was wieder den *Cantor* erinnert worden." Auf diese Weise verhindert er eine Diskussion der Vorwürfe. Weiter stimmt er der milden Disziplinarmaßnahme eines Verweises und einer Ermahnung zu: „u. könne man ihm *admonir*en." Auf diese Weise verhindert er, daß ein Antrag auf die schärfere Disziplinarmaßnahme der Entfernung aus dem Dienst noch gestellt werden kann. Er übergeht die zweite Stufe mit Stillschweigen, vermeidet also, den Widerruf der Freistellung Bachs vom Unterricht überhaupt aufzugreifen. Er wendet sich sogleich zur ersten Stufe und stimmt dem Antrag des Regierenden Bürgermeisters zu: „u. könne man . . . durch *M.* Kriegeln die Besezung thun." Lange äußert keinen Widerspruch, nur Zustimmung. Diese Zustimmung aber erfolgt in gezielter Auswahl, beschränkt sich auf ein Minimum und blockiert damit weitergehende Maßnahmen. Mit dieser Taktik bringt Lange die Stufen zwei und drei des Plans, an denen der Kantorenpartei lag, zu Fall. Er verhindert, daß die Beendigung des Ausnahmezustands während der Amtszeit Bachs, nämlich der Widerruf der Freistellung und die Beteiligung am Unterricht, die mit einer Degradierung innerhalb der Hierarchie der Schule verbunden gewesen wäre, diskutiert wird. Und er verhindert, daß die Beendigung des Ausnahmezustands durch Beendigung der Amtszeit Bachs, nämlich seine Entfernung aus dem Dienst, beantragt werden kann. Lange hat gegenüber dem Vorstoß der Kantorenpartei die Interessen der Kapellmeisterpartei und die Interessen ihres Kandidaten voll gewahrt. An der personellen Änderung der Vertretung, ihrer Übertragung von Pezold an Kriegel lag nichts. Verweis und Ermahnung würde Bach, zumal sie dienstrechtlich begründet waren, überstehen.

---

[78] Die Äußerungen der drei Bürgermeister sind ausführlicher protokolliert als die anderer Mitglieder des Engen Rats; vielleicht durften sie auch tatsächlich ausführlicher reden.

[79] Dok II/278.

Lange hat den Spielraum der Gegenpartei eingeschränkt, das Ergebnis der Abstimmung vorgezeichnet. Nach ihm fällt das Wort wieder an einen Angehörigen der Kantorenpartei. Bürgermeister Steger reagiert gereizt, mit Schärfe: „es thue der *Cantor* nicht allein nichts, sondern wolle sich auch diesfals nicht erklären, halte die Singestunden nicht, es kämen auch andere Beschwerden dazu", und nennt unumwunden das Ziel seiner Partei: „Änderung würde nöthig seyn, es müße doch einmahl brechen." Die Argumentation geht vom Widerruf der Freistellung, geht von der Norm aus: Der Kantor verweigert die Übernahme der Information und verweigert überdies eine Äußerung über diese Verweigerung. Aber selbst wenn man die Freistellung von der Information als gegeben hinnimmt: der Kantor tut nicht einmal, was ihm dann noch in der Schule zu tun obliegt, hält nicht einmal die Singstunden – abgesehen von anderen Beschwerden. Da bleibt nur eine Änderung in der Besetzung des Kantorats, ein Bruch mit diesem Amtsinhaber, der kein Kantor ist. Aber Steger kann sich nur noch in dem von Lange gesetzten Rahmen bewegen: „laße sich also" – obwohl, was er sagen wird, keine Folgerung aus dem, was er gesagt hat, ist –, „laße sich also gefallen, daß eine andere Einrichtung gemachet", daß die Vertretung von Pezold an Kriegel übertragen werde.

Nach Steger ist Johann Franz Born, also wieder ein Angehöriger der Kapellmeisterpartei, an der Reihe; er „*adhaeriret* obigen *votis*" – natürlich nicht denen von Steger, sondern denen von Lange. Für Johann August Hölzel ist nur ein zustimmendes „*Etiam*" protokolliert. Doch muß der Angehörige der Kantorenpartei, an den nun das Wort fiel, eine spürbare Maßregelung Bachs befürwortet und durchgesetzt haben; denn nach seinem zustimmenden Votum „wurde *resolviret*, dem *Cantor* die Besoldung zu verkümmern". Als einziger weiterer Ratsherr sieht sich Johann Job veranlaßt, sein „Etiam" zu begründen: „weil der *Cantor incorrigibel* sey." Bach war unverbesserlich – freilich nicht als Individuum, sondern als Typus. Tatsächlich war nicht zu erwarten, daß jemand, der als Kandidat der Kapellmeisterpartei gewählt worden war, sich irgendwann den Vorstellungen der Kantorenpartei anbequemen würde: Ein Kapellmeister konnte nicht in einen Kantor korrigiert, verbessert werden.

Der Regierende Bürgermeister hat, gemäß dem Beschluß, Bach den Verweis erteilt und ihn ermahnt. Er hat außerdem, ohne durch einen Beschluß ermächtigt zu sein, versucht, Stufe zwei seines Plans unmittelbar bei Bach durchzusetzen, und ihn aufgefordert, den Unterricht – und zwar nicht in den ihm zukommenden Klassen Tertia und Quarta, sondern, wie angekündigt, in einer der untersten Klassen – zu übernehmen. Bach lehnte, gestützt vielleicht von der Kapellmeisterpartei, ab. Am 25. August, dem 23. Tag nach der vorhergehenden Sitzung, berichtet Jakob Born dem Engen Rat: „Mit dem *Cantor* Bachen habe Er geredet, der aber schlechte lust zur arbeit bezeige."[80] Hierauf wurde der frühere Beschluß bestätigt und die Vertretung endgültig von Pezold an Kriegel übertragen – „ohne neue Besoldung", also ohne Belastung der Rats- und der Schulkasse, ohne öffentlich-rechtliche Regelung, sondern

[80] Dok II/281.

weiterhin auf privatrechtlicher Grundlage; Bachs Ablösungsbetrag ging nun anstatt an den früheren an den neuen Vertreter.

Vielleicht hat Jakob Born, ebenfalls, ohne durch einen Beschluß ermächtigt zu sein, Bach auch mit der dritten Stufe seines Plans gedroht, ihn darauf hingewiesen, daß auf die gerügten Dienstvergehen gemäß dem Revers Verlust des Dienstes stehe, überhaupt ihm die Unhaltbarkeit des Dienstverhältnisses, die Unvereinbarkeit von Kantorat als Amt und Kapellmeister als Amtsinhaber vor Augen gestellt und als Folge nahegelegt, sich von sich aus um eine neue Stelle zu bemühen. Bach sah sich dadurch „genöthiget . . . meine *Fortun* anderweitig zu suchen"[81]. Die Bemühungen um eine neue Stelle, für die der Brief an Georg Erdmann vom 28. Oktober 1730 ein Zeugnis ist, gingen also auf die Pression des Bürgermeisters Jakob Born, die dieser am Ende seines ersten Regierungsjahrs ausgeübt hat, zurück; ihn mußte Bach als „eine wunderliche und der *Music* wenig ergebene Obrigkeit" betrachten. Diese Äußerung setzt voraus, daß die Obrigkeit der Musik ergeben zu sein habe (wie ja auch Leopold seine Neigung zur Musik unvermindert beizubehalten gehabt hätte). Bach etabliert eine sachliche und personelle Rangordnung: Er stellt die Musik über das Gemeinwesen, seine Sachkompetenz als oberster Musiker dieses Gemeinwesens über die Weisungskompetenz des dieses Gemeinwesen regierenden Bürgermeisters, also sein materiales über dessen formales Recht. Unter den gegebenen Umständen befand Bach, daß er „mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung" der Kantorenpartei leben mußte. Seine unerquickliche Situation resultierte aus den kulturpolitischen Voraussetzungen seiner Wahl, die seine Amtszeit zu einem Ausnahmezustand gemacht hatten. So sah er sich der ständigen Ranküne der Kantorenpartei, die sich damit nicht abfinden wollte, ausgesetzt.

Der Regierende Bürgermeister erwähnte in seinem Bericht über die Unterredung mit Bach, soweit das Protokoll der Sitzung vom 25. August erkennen läßt, dessen „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music" vom 23. August nicht.[82] Zu diesem Dokument sind kein Anschreiben, keine Adresse, kein Präsentationsvermerk überliefert; nur der ursprüngliche Fundort, das Stadtarchiv Leipzig, belegt eine Beziehung zum Rat. Vielleicht läßt sich dieser Tatbestand, wenn er nicht auf einem bloßen Verlust beruht, damit erklären, daß Bach das Schriftstück gar nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Aufforderung der Kapellmeisterpartei abgefaßt hat. Ihr Sprecher Gottfried Lange hätte die Denkschrift angefordert als Grundlage für die Verteidigung Bachs und für den offensiv gegen die Politik der Kantorenpartei gerichteten Versuch einer Reorganisation der Leipziger Kirchenmusik. Bach hätte Lange die Denkschrift persönlich überreicht, und Lange hätte sie, als er sie nicht mehr brauchte, in die Registratur gegeben: Auf diese Weise wäre sie außerhalb des regulären Geschäftsgangs und ohne dessen Merkmale dorthin gelangt. Die Annahme, die Denkschrift sei vom Sprecher der Kapellmeisterpartei Lange bei ihrem Kandidaten Bach angefordert, vielleicht sogar in den Grundlinien zuvor mit

---

[81] Dok I/23. – Zu Bachs Formulierung vgl. das Formular der Köthener Entlassungsurkunde (Dok II/128, Zeile 5).

[82] Dok I/22. Vgl. Festschrift Dadelsen, S. 316ff.; zum folgenden S. 347f., besonders Anm. 53.

ihm besprochen worden, erklärte zwanglos den Stil im ganzen und viele Einzelheiten.

Auf jeden Fall ist der Versuch der Kantorenpartei vom Sommer 1730, den Ausnahmezustand zu beenden, gescheitert. Sie hatte sich in Geduld zu fassen – wie sich zeigen sollte, für lange Zeit. Es dauerte noch zwei Jahrzehnte, bis er, ohne ihr Zutun, durch Bachs Tod beendet wurde. Im August 1750 wurde Bachs Nachfolger gewählt. Christian Ludwig Stieglitz, seit 1715 Ratsherr und in der Sitzung der Drei Räte vom 22. April 1723 an der Bestätigung der Wahl Bachs beteiligt, seit 1741 Bürgermeister als Nachfolger von Adrian Steger, nahm die Gelegenheit wahr, das Ende des einmalig konzedierten Ausnahmezustands und die Wiederherstellung der Norm zu proklamieren. Seine Äußerungen sind oft zitiert worden; doch erschließen sich ihre Bedeutung, ihr Grund und Ziel erst dann voll und ganz, wenn sie als unerläßliche Ergänzung, als notwendiger Abschluß der Verhandlungen der Jahre 1722 und 1723 gelesen werden. Was Stieglitz sagt, hätte seinerzeit Platz aufs Wort genauso sagen können. Die Kantorenpartei war damals für den Augenblick unterlegen; jetzt kann sie den Sieg feiern, den sie auf die Dauer errungen hatte. Der Augenblick der Niederlage hatte 27 Jahre gedauert: so lange war der Atem, so fest das Gedächtnis, so weitgespannt die Kontinuität politischer Grundsätze und politischen Handelns.

In der Sitzung des Engen Rats vom 7. August 1750 sagte Stieglitz: „Die Schule brauche einen *Cantorem* u. keinen CapellMeister, ohnerachtet er auch die *Music* verstehen müste."[83] In der Sitzung der Drei Räte am folgenden Tag begründete der Regierende Bürgermeister Gottfried Wilhelm Küstner schon bei der Vorlage die vom Engen Rat vorgenommene Wahl Harrers vor den anderen Kandidaten auch damit: „Die übrigen wären zwar alle auch geschickte *Musici*, ob sie aber zur *Information* tüchtig, wäre zu zweifeln."[84] Dann wiederholt Stieglitz seine Proklamation: „Herr Bach wäre zwar wohl ein großer *Musicus* aber kein Schulmann gewesen, müste dahero bey Ersezung deßen Diensts, als *Cantor* in der *Thomas* Schule auf eine Person gesehen werden, die zu beyden geschickt sey. und glaubte Er, daß bey Herrn Harrern beydes anzutreffen seyn werde." Die einmalige Ausnahme der Besetzung der Stelle mit einem „großen", aber bloßen „*Musicus*", mit einem hochqualifizierten, aber ausschließlichen Musiker, der kein Schulmann war und in der Schule nichts tat, war abgeschlossen. Die Norm der Besetzung mit einem Kollegen, der Schulmann und Musiker in einer Person war, sollte wieder in ihre angestammten Rechte eintreten, die Stelle wieder gemäß ihrer Definition besetzt werden.

Der Schrecken über den Ausnahmezustand aber saß der Kantorenpartei in den Gliedern. Sie betrachtete es nicht als ausgemacht, daß die Gefahr einer

[83] Dok II/614.

[84] Dok II/615. Küstner, seit 1748 Bürgermeister als Nachfolger von Lange, war Angehöriger der Kapellmeisterpartei. Als Regierender Bürgermeister hatte er hier in den Drei Räten den Beschluß des Engen Rats, der die Vorstellungen der Kantorenpartei realisierte, vorzutragen und zu begründen wie seinerzeit Steger, Angehöriger der Kantorenpartei, in der Sitzung der Drei Räte vom 11. August 1722 den Beschluß des Engen Rats, der die Vorstellungen der Kapellmeisterpartei realisierte.

neuen Definition der Stelle oder doch eines neuen Ausnahmezustands, die von der Kapellmeisterpartei drohte, auf die Dauer gebannt sei. Noch als Bachs Nachfolger gestorben war und in den Drei Räten am 1. Oktober 1755, wieder unter dem Vorsitz von Gottfried Wilhelm Küstner als Regierendem Bürgermeister, die Wahl von dessen Nachfolger bestätigt werden sollte, sah sich Bürgermeister Jakob Born veranlaßt, den Grundsatz der Kantorenpartei zu wiederholen und, merkwürdigerweise ohne Harrers Amtszeit zu erwähnen, die Besetzung der Stelle mit Bach, dem Kapellmeister, als abschreckendes, ihre vorhergehende Besetzung mit Kuhnau, einem Kantor, als vorbildliches Beispiel hinzustellen; er ist der Meinung, „daß das *Cantorat* auf vorigen Fuß, wie bey Herrn Kunauen gesezet werde und der neüe sowohl die *Music* als auch die *Information* beobachte, immaßen bey Herrn Bachen viele *Desordres* vorgegangen"[85]. In der Tat: nach den Maximen der Kantorenpartei war die Besetzung der Stelle mit einem Kapellmeister gegen die Ordnung überhaupt gewesen, so daß daraus viel Unordnung im einzelnen folgen mußte.

Die Kontroverse zwischen der Kantorenpartei und der Kapellmeisterpartei über die Definition und die Besetzung der Stelle des Kantors an der Thomasschule wurzelt in der Differenz ihrer theologischen und philosophischen Überzeugungen. Die spezielle Kontroverse um Kantor und Kapellmeister war nur ein Symptom der Differenz allgemeiner geistiger Optionen. Vermutlich sind in dieser allgemeinen Fundierung die Schärfe und die Dauerhaftigkeit der speziellen Kontroverse begründet. Bürgermeister Platz, der Sprecher der Kantorenpartei während der Verhandlungen um die Nachfolge Kuhnaus, nennt in seinem selbstverfaßten Lebenslauf den Namen Philipp Jakob Speners, hatte also Sympathien für den innerkirchlichen, nichtseparatistischen Pietismus.[86] Bürgermeister Steger, der ihm sekundierte, lehnt den theatralischen Stil, die opernhafte Musik in der Kirche ab. Das ist eine notorische Position des Pietismus. Als Steger 1741 starb, übernahm Stieglitz von ihm das Amt des Bürgermeisters. Stieglitz war, bevor er Bürgermeister wurde, seit 1729 Vorsteher der, also Referent des Rats für die Thomasschule; er übernahm dieses Amt von Gottfried Konrad Lehmann, der ebenfalls der Kantorenpartei angehört hatte und 1728 gestorben war. In der Ära Stieglitz wurden Johann Matthias Gesner 1730 zum Rektor, Johann August Ernesti (seit 1730 Erzieher im Hause von Stieglitz) 1731 zum Konrektor und, nach Gesners Wechsel zur Universität Göttingen, 1734 zum Rektor der Thomasschule berufen. In der Geschichte des gelehrten Unterrichts stehen Gesner und Johann August Ernesti nahe beieinander.[87] Als Stieglitz ihre Wahl betrieb, konnte er nicht wissen, wohin sie gingen, wem sie den Weg bereiten halfen: dem Neuhumanismus; er konnte nur wissen, woher sie kamen: von der Reformpädagogik August Hermann Franckes. Alle verfügbaren Daten deuten also darauf hin, daß die Angehörigen der Kantorenpartei dem Pietismus zuneigten.

---

[85] Dok III/671. – Vgl. A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs* III, Leipzig 1941, S. 343, und Schulze in Ber. Lpz. 1975, S. 76.

[86] Vgl. Schulze in Ber. Lpz. 1975, S. 74.

[87] F. Paulsen, *Geschichte des gelehrten Unterrichts*, 3. Aufl., I Leipzig 1919, II Berlin und Leipzig 1921, hier II, S. 16–33, auch I, S. 567–575.

Nicht so die Angehörigen der Kapellmeisterpartei. Sie orientierten sich in eine andere Richtung. Das ist schon daran zu sehen, daß ihre ersten drei Kandidaten, Telemann, Fasch und Graupner, von der Oper herkamen, also gerade mit der von der Kantorenpartei abgelehnten theatralischen Musik zu tun hatten. Telemann hatte als Student 1702 das erste Leipziger Collegium musicum gegründet, das er der Oper und später der Neuen Kirche, wo er 1704 Organist wurde, verband. Die Verbindung des Telemannischen Collegium musicum mit der Oper blieb bis zu deren Schließung 1720 bestehen. Seine Verbindung mit der Neuen Kirche bestand fort, als 1722/23 die Verhandlungen um die Nachfolge Kuhnaus geführt wurden. Leiter dieses Collegium musicum und Organist der Neuen Kirche war damals Georg Balthasar Schott, der letzte Kandidat der Kapellmeisterpartei. Fasch war seit 1701 Alumne der Thomasschule; nachdem er sich 1708 an der Universität immatrikuliert hatte, gründete er das zweite Leipziger Collegium musicum, das 1710 der Paulinerkirche verbunden war; diese Verbindung des von Fasch gegründeten Collegium musicum mit der Paulinerkirche lebte auf, nachdem Görner 1723 zu ihrem Musikdirektor gewählt worden war und die Leitung dieses Collegium musicum übernahm. Drei Kandidaten der Kapellmeisterpartei, Telemann, Fasch und Schott, hatten mit den Collegia musica, zwei davon, Telemann und Schott, mit der vom ersten Collegium musicum gestützten Neukirchenmusik zu tun. Die Collegia musica und vollends die Neukirchenmusik, bei der auch die Scheinhardtsche Bande mitwirkte, bedienten sich neuer, unkonventioneller Organisationsformen. Neukirchenmusik bedeutete einen neuen, modernen Stil der Komposition, des Zusammenspiels, des Vortrags, bedeutete Nähe zur Universität und Nähe zur Oper. Hier bildete sich eine neue, moderne Ästhetik heran: die Ästhetik der Aufklärung. Die Neukirchenmusik war mit dem Namen ihres Initiators Telemann verknüpft. Telemann war der erste Kandidat der Kapellmeisterpartei, die Aufklärung ihre Orientierung.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Ich habe nicht gesagt, die Angehörigen der Kantorenpartei seien Pietisten, die Angehörigen der Kapellmeisterpartei Aufklärer. Das Bekenntnis der lutherischen Orthodoxie war der Konsens, auf dem die Leipziger Gesellschaft stand.[88] Diese Grundlage konnte und wollte niemand, der Rang und Namen, Amt und Würden hatte, verlassen. Aber auf dieser Grundlage konnten sich Neigungen herausbilden, die die gemeinsame Grundlage nie in Frage stellten, ihr aber doch eine eigentümliche Tönung gaben. Die Angehörigen beider Parteien bekannten sich zur lutherischen Orthodoxie; auf der Grundlage dieser Übereinstimmung aber neigten die Angehörigen der Kantorenpartei zum Pietismus, die Angehörigen der Kapellmeisterpartei zur Aufklärung. Immerhin bestimmten die divergierenden Neigungen einerseits zum Pietismus, anderseits zur Aufklärung ihre Überzeugungen so sehr, daß aus dieser Differenz eine unerbittliche und dauerhafte Kontro-

[88] Die Glaubensprüfung, der auch Bach sich zu unterziehen hatte, war Prüfung des öffentlich bekannten Glaubens und bezog sich nur auf den Konsens. Ich halte es für ausgeschlossen, daß hierbei die theologischen Richtungen und Neigungen der Prüfer oder der Geprüften zur Geltung kamen.

verse über die Definition und die Besetzung der Stelle des Kantors an der Thomasschule resultierte.

Bach ist als Kandidat der Kapellmeisterpartei gewählt worden. Die Angehörigen dieser Partei, die zur Aufklärung neigten, betrachteten ihn als ihren Mann. Die Angehörigen der Kantorenpartei, die zum Pietismus neigten, betrachteten ihn nicht als ihren Mann; sie machten ihm das Leben sauer, wo sie nur konnten. Eine Beziehung Bachs zum Pietismus ist also historisch, zumindest für die Leipziger Zeit, nicht zu belegen, kann aber angesichts der Einschätzung, die ihm die Parteien des Leipziger Rats zuteil werden ließen, auch vorher kaum bestanden haben.

Die Kapellmeisterpartei hatte zwei Gruppen von Kandidaten nominiert, Kandidaten, die von der Oper, und Kandidaten, die von der Orgel kamen; der Einzelgänger Schott war nicht aufgrund der Zugehörigkeit zu einer dieser Gruppen, sondern aufgrund seiner Stellung als Organist und Musikdirektor der Neuen Kirche, seiner Eigenschaft als Nachfolger Telemanns nominiert worden. Für die Operisten sprach offensichtlich die neue Ästhetik, die anscheinend auf dem Boden der Oper, dem Boden der theatralischen Musik wachsen konnte. Was aber sprach für die Organisten? Soweit zu sehen, waren die Organisten fest, zumindest fester als die Operisten im traditionellen Weltbild der lutherischen Orthodoxie verwurzelt. Was die Kapellmeisterpartei sie nominieren ließ, war nicht zuerst eine etwa vorhandene Neigung zu einer neuen Ästhetik, sondern die volle fachliche Kompetenz. In den beiden Gruppen der Operisten und der Organisten stellte die Kapellmeisterpartei zwei verschiedene Gegenbilder zur Gruppe der Kantoren auf: Mit den Operisten setzte sie der Musiklehre des mitteldeutschen Kantors eine neue Ästhetik internationalen Zuschnitts, mit den Organisten den Schulmännern, die auch Musiker waren, die kompetenten Fachleute, die nur Musiker waren, entgegen.

Die Kapellmeisterpartei hat also in Bach den allseits kompetenten Musiker vom Fach gesehen. Auch darin zeigt sich ihre Neigung zur Aufklärung. Denn auch die Ausbildung des Fachmanns, der sein Gebiet mit rationalen Methoden bis an die Grenzen durchforscht und als System darstellt, der dadurch seinen Beitrag zur Enzyklopädie leistet, ist ein Ziel der Aufklärung. Der unterscheidende Punkt zwischen Operisten und Organisten war also nicht der kirchliche Dienst; denn alle drei Operisten haben in großem Umfang für die Kirche gearbeitet – und es war ja vorgesehen, daß sie das auch in Leipzig tun sollten. Darin unterschieden sie sich nicht einmal von den Kantoren. Was die Kapellmeisterpartei wollte, war ein neuer Typus von Musiker. Im einen Fall legte sie den Akzent auf die neue ästhetische Orientierung, im anderen Fall auf die fachliche Kompetenz. Beides trennte ihre Kandidaten von den Kandidaten der Gegenpartei. Der Unterschied, den die Kapellmeisterpartei zwischen Operisten und Organisten im Sinn hatte, drückt sich noch in den Begründungen aus, mit denen die Wahl einerseits Telemann, andererseits Bach eröffnet wird. Bei Telemann, dem Operisten, heißt es: „Weil Er nun, wegen seiner Music, in der Welt bekannt wäre"; bei Bach, dem Organisten: „weil Er aber vor den *capabl*esten darzu erachtet worden".[89]

---

[89] Bitter, a. a. O. (vgl. Fußnote 7), Bd. IV, S. 104; Dok II/133.

Die Kapellmeisterpartei hat in Bach den allseits kompetenten Musiker vom Fach gesehen. Sie hatte keinen kompetenteren finden können. Seine spezielle Kompetenz waren die Tasteninstrumente. Das teilt Gottfried Lange seinen Ratskollegen unter der Charakterisierung, er „*excellir*te im *Clavier*", mit. Lange und seine Partei trafen mit dieser Beurteilung Bachs Selbstverständnis. Denn Bach bezog seine Identität aus seiner unerreichten und unerreichbaren fachlichen Kompetenz. Zu Recht hat Christoph Wolff seine „kompromißlose, professionelle Orientierung" betont.[90] Allerdings sah sich der kompetente Musiker vom Fach innerhalb der gegebenen Konstellation der Kritik von zwei Seiten ausgesetzt. Die einen vermißten an ihm den Schulmann, die anderen die neue Ästhetik. Das ist der Grund für die Verteidigung nach zwei Seiten, die Bach in den dreißiger Jahren durchzustehen hatte, einerseits gegenüber Johann August Ernesti, dem Protegé von Stieglitz, andererseits gegenüber Johann Adolph Scheibe, dem Eleven von Gottsched.

Bach ist als Kandidat der Kapellmeisterpartei und hier aus der Gruppe der Organisten gewählt worden. Die Leipziger Ratsherren betrachteten ihn als jemanden, der den kompetenten Musiker vom Fach und insofern auf der Grundlage der lutherischen Orthodoxie, die ihnen gemeinsam als unveräußerlich galt, ein Moment der Aufklärung repräsentierte.

(Schluß folgt)

---

[90] *Probleme und Neuansätze der Bach-Biographik*, in: Bachforschung und Bachinterpretation heute, Bericht Marburg 1978, hrsg. von R. Brinkmann, Leipzig 1981, S. 21–31 (hier 30).

Studenten als Bachs Helfer bei der Leipziger Kirchenmusik*

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

„Es wäre nöthig, auf einen berühmten Mann bedacht zu seyn, damit die Herren Studiosi animiret werden möchten", meinte der Regierende Bürgermeister Gottfried Lange in jener Plenarsitzung des Leipziger Rates am 22. April 1723, in der die Anstellung Johann Sebastian Bachs als Thomaskantor verhandelt wurde.[1] „Animiret" ist hier das Codewort für die traditionelle unentgeltliche Mitwirkung bei der Kirchenmusik, auf die schon Bachs Amtsvorgänger Schelle und Kuhnau hatten zurückgreifen müssen, „wenn sie eine vollständige und wohllautende Music haben produciren wollen"[2]. Daß der Rat diese Gutwilligkeit der Musensöhne stimulierte, indem er Jahr für Jahr für gewisse Geldgeschenke sorgte, war ebenso bekannt wie die Tatsache, daß es sich hier um jederzeit widerrufbare Maßnahmen handelte.[3] Bachs „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music" vom 23. August 1730 beklagt denn auch mehrfach die herrschende Unsicherheit und die abnehmende Willfährigkeit der Studenten und behauptet, es seien „die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet worden, succeßive gar entzogen worden"[4].

Mit dieser Behauptung hat die Bach-Forschung sich lange Zeit zufriedengegeben, obwohl ein anderslautender Hinweis schon seit 1865 vorliegt.[5] Doch erst die 1966/67 im Rahmen von Editionsvorbereitungen vorgenommene Durchsicht[6] der sogenannten Kassenbücher der Ratseinnahmestube[7] führte

---

* Als Referat gehalten am 5. Dezember 1981 auf dem Wissenschaftlichen Kolloquium „Johann Sebastian Bach – Leipziger Wirken und Nachwirken" der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. Eine englische Fassung („Bach's Assistants at Church Performances in Leipzig") wurde am 1. Mai 1982 in Rochester (NY) anläßlich des Triannial American Chapter Meeting der Neuen Bachgesellschaft vorgetragen.

[1] Dok II, S. 95.

[2] Formulierung nach Dok I, S. 62. Johann Kuhnau erwähnt am 4. Dezember 1704 „die sonsten ohne Entgelt mit zu Chore gehende und zum Theil von mir unterrichtete Studenten" (Spitta I, S. 854).

[3] Zu Kuhnaus Wunsch nach Stipendien für einen Bassisten und zwei gute Violinisten (13. März 1709) bemerkte der Thomasschulvorsteher Leonhard Baudiß, dies komme auf die „Liberalität" des Rates an (Spitta II, S. 859). Vgl. auch A. Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936, S. 43 und 45.

[4] Nach Dok I, S. 62.

[5] C. H. Bitter, *Johann Sebastian Bach*, Berlin 1865, Bd. II, S. 22, 2. Aufl. Berlin 1881, Bd. II, S. 152.

[6] Die nicht leicht lesbaren Kassenbücher wurden vom Verf. durchgesehen, die Jahresrechnungen von Herrn Erhard Franke, damals wissenschaftlicher Assistent am Bach-Archiv Leipzig. Die nochmalige Durchsicht der Archivalien ergab eine Reihe von Präzisierungen sowie die Auffindung eines damals übersehenen Belegs (s. u., Nr. [11]).

[7] Stadtarchiv Leipzig, *Tit. XVI.* 186.

wieder auf die Spur der ehedem von C. H. Bitter ermittelten Eintragungen über die Vergabe von Gratialen.

Der Überlieferungsbefund stellt sich wie folgt dar. Erhalten sind kurze Vermerke in den als Journale angelegten Kassenbüchern der Ratseinnahmestube sowie ausführlichere kalligraphische Niederschriften, jeweils unter der Rubrik „In gemein. Wegen der Kirchen und SchulBedienten", in den Jahresrechnungen des Rates der Stadt Leipzig sowie in deren – nicht immer gleichlautenden – Duplikaten. Verloren sind dagegen die zugehörigen Belege wie Bittschreiben, Empfehlungen, Zeugnisse, Zahlungsanweisungen, Quittungen und Buchungsvermerke. Zweifellos gehörte zu jedem Zahlungsvorgang ein kürzerer oder längerer Instanzenweg. Die in den Kassenbüchern, Jahresrechnungen und Kopialbüchern zuweilen auftretenden unterschiedlichen Daten für ein und dieselbe Zahlung könnten als Indizien für derartige Vorgänge gelten.

Hat „man" tatsächlich, wie Bach 1730 behauptet, „die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro Musico gar entzogen"?[8] Die folgenden Dokumente mögen die Suche nach einer Antwort erleichtern.

[1]
[Taler]
12. – – George Gottfried Wagnern *SS. Theol: Studioso* wegen geleisteter Dienste bey der Kirchen *Music* zur Ergetzligkeit, den 18. *Novbr:* 1724 — 277 u. IV. u. Q. 278

[2]
10. – – Georg Gottfried Wagnern *SS. Theol. Stud:* zu einer nochmahligen Ergötzligkeit wegen geleisteter Dienste bey der Kirchen-*Music* [am 23. *Aug.* (1725)] — 291. u. IV. u. Q. 292.

[3]
12. – – Johann Christoph Samuel *Lipsio*, zur Ergötzligkeit, wegen geleisteter Dienste bey der Kirchen *Music.* den 6. *Sept:* 1725. — LV. 235.

[4]
12. – – Johann Christoph Samuel *Lipsio*, zur Ergötzligkeit, wegen geleisteter Dienste als *Bassist* bey der Kirchen *Music*, den 14. *Sept:* 1726. — IV. u. Q. 233.

[5]
12. – – George Gottfried Wagnern, zur Ergötzligkeit, wegen geleisteter Dienste als *Violinist* bey denen Kirchen *Music*en, den 8. *Octobr.* 1726 — 236 u. IV. u. Q. 237

[6]
12 – – Johann Christoph Samuel *Lipsio*, weiln er beym Kirchen *Music*en als *Bassiste assistir*et, mit der Bedeutung, daß man weiter nicht *continuir*en werde, den 18. *July*, 1727. — IV. u. Q. 254.

[7]
10. – – Bernhard Friedrich Völcknern, *Studioso* zur Ergötzlichkeit,

[8] Nach Dok I, S. 62.

wegen geleisteter Dienste bey der Kirchen *Music* mit der *Violine*, den 27. *Septbr.* 1727. laut Verordnung und Qvittung 222.

[8]
12. – – Johann Friedrich *Caroli*, *Studioso*, zur Ergötzligkeit wegen abgewarteter Kirchen *Music*, den 2. *Mart.* [1728] laut Verordnung und Qvittung 232. u. 233.

[9]
12. – – Carl Gotthelf Gerlachen, *Stud. Jur:* zur Ergötzligkeit, wegen verrichteter Dienste bey der Kirchen *Music*, den 13. *Decbr.* 1728. IV. u. Qv. 256b.

[10]
12. – – Ephraim Jacob Otten *Studioso*, wegen bishero geleisteter Dienste bey der Kirchen *Music*, zur Ergötzligkeit, den 21. *Decbr:* 1728. IV. u. Qv. 263.

[11]
15. – – Ephraim Jacob Otten, zu einer Ergötzligkeit, wegen der in hiesigen beyden Hauptkirchen als *Bassiste* geleisteten zweyjährigen Dienste, den 30. *Decbr:* 1729. IV. u. Qv. 259.

[12]
12. – – Johann Friedrich Wachsmannen, *Studioso*, wegen zeithero geleisteter Dienste, bey der Kirchen-*Music*, den 13. *Junii*, 1731. IV. 259.

[13]
6 – – Johann *Chrisostomo* Mittendorffen, *Studioso Theol.* der sich etliche mahl in hiesigen Kirchen als *Bassiste* höhren laßen, den 12. *Julii* 1745. Laut Verordnung u. Q. 219

Quellennachweise: Alle Unterlagen im Stadtarchiv Leipzig, Jahresrechnungen und Kopialbücher ohne Signatur. Die Jahrgangsbezeichnung auf dem Einbandrücken richtet sich nach dem Rechnungsschluß.

[1] JahresRechnung des Raths der Stadt Leipzig über Einnahme und Ausgabe vom 27. Augusti 1724. bis 25. dito 1725., S. 155. – COPIAL BUCH 1724 IN 1725, Bl. 116r („am 15. Nov:"). – Kassenbücher der Ratseinnahmestube (Tit. XVI 186), Bd. 1725, S. 43.

[2] Jahresrechnung wie [1], S. 156; hier ohne Datum. – COPIAL BUCH wie [1], Bl. 117r; hier das oben ergänzte Datum. – Kassenbücher, Bd. 1726, S. 4 (5. September „Georg Gottfried Wagnern als Kirchen Violisten zur ergötzlichkeit").

[3] JahresRechnung . . . vom 26. Augusti 1725 bis 24. dito 1726., S. 155. – COPIAL BUCH 1725. IN 1726., Bl. 116r. – Kassenbücher, Bd. 1726, S. 7 (14. September).

[4] JahresRechnung . . . vom 25. Augusti 1726 bis 23. dito 1727., S. 151. – COPIAL BUCH 1726. IN. 1727., Bl. 116r („am 10. Sept:"; „als Bassist" hier fehlend). – Kassenbücher, Bd. 1727, S. 9.

[5] JahresRechnung wie [4], S. 152. – COPIAL BUCH wie [4], Bl. 116r („am 3. Oct:"; „als Violinist" hier fehlend). – Kassenbücher wie [4], S. 24 (9. Oktober).

[6] JahresRechnung wie [4], S. 152. – COPIAL BUCH wie [4], Bl. 116v („am 17. Julij", „zur Ergötzligkeit wegen geleisteter Dienste bey der Kirchen Music"). – Kassenbücher wie [4], S. 130 („Johann Christoph Samuel wegen seiner Beihülffe zur Kirchen Music").

[7] JahresRechnung . . . vom 24. Augusti 1727. bis 28. dito 1728., S. 151. – COPIAL BUCH 1727. IN 1728., Bl. 116r („am 24. Sept:"; „mit der Violine" hier fehlend). –Kassenbücher, Jg. 1728, kein Eintrag ermittelt.

[8] JahresRechnung wie [7], S. 152. – COPIAL BUCH wie [7], Bl. 116v („am 26. Febr:"). –Kassenbücher, Jg. 1728, S. 78 (8. März).
[9] JahresRechnung . . . vom 29. Augusti 1728. bis 27. dito 1729, S. 152. – COPIAL BUCH 1728. IN 1729., Bl. 116r („am 3. Dec:"). – Kassenbücher, Jg. 1729, S. 48 (13. Dezember).
[10] JahresRechnung wie [9], S. 152. – COPIAL BUCH wie [9], Bl. 116r. – Kassenbücher, Jg. 1729, S. 54 (24. Dezember).
[11] JahresRechnung . . . vom 28. Augusti 1729. bis 26. dito 1730., S. 152f. – COPIAL BUCH 1729 IN 1730, Bl. 116r („zweyjährigen" hier fehlend). – Kassenbücher, Jg. 1730, kein Eintrag ermittelt.
[12] JahresRechnung . . . vom 27. Augusti 1730. bis 25. dito 1731., S. 150. – COPIAL BUCH 1730 IN 1731, Bl. 116v. – Kassenbücher, Jg. 1731, S. 117 (18. Juni).
[13] JahresRechnung . . . vom 30 Augusti 1744 bis 28 dito 1745., S. 160. – COPIAL BUCH (nicht überprüft). – Kassenbücher, Jg. 1745, S. 171.

Die Zahlungen setzen hiernach erst im zweiten Amtsjahr Bachs ein (1723 ist ebensowenig etwas nachweisbar wie 1720 bis 1722) und enden vorläufig in dem gleichen Jahre 1729, in dem Bach das bislang mit dem Organisten der Neuen Kirche verbundene Collegium musicum übernahm und damit die Hilfe der Studenten bei seinen eigenen Aufführungen auf eine sicherere Basis stellte. 1731, also nach dem Einreichen des „Entwurffs", gibt es nochmals eine einzelne Gratifikation, dann setzen die Zahlungen endgültig aus. (Über die Besonderheiten der Ausnahme von 1745 ist weiter unten zu berichten.)
Wenn Bach in seinem Schreiben von 1730 auf die aktuelle Situation zielte (und außerdem in die Zukunft hätte sehen können), so war er sicherlich im Recht. Rückschauend aber von einem sukzessiven Entziehen zu sprechen, ließ sich mit den Tatsachen schwer vereinbaren. Captatio benevolentiae kann man Bach insoweit nicht unterstellen.
Anzunehmen, daß mit dem dokumentarisch nachweisbaren Personenkreis die Gesamtheit der studentischen Helfer erfaßt sei, liegt kein Grund vor. Wie Bach selbst es schildert, wirkten viele andere nicht zuletzt deshalb mit – und zwar unentgeltlich –, weil sie sich Hoffnungen machten auf ein künftiges Honorar oder Stipendium.[9] Bachs Privatschüler werden sich schon ihrem Meister zuliebe nicht ausgeschlossen haben,[10] konnten außerdem auf seine Unterstützung bei Bewerbungen rechnen und haben vielleicht auch einen gewissen Preisnachlaß am Unterrichtsgeld erhalten. Manchem galt es aber auch schon etwas, bei Bachs Aufführungen überhaupt mitgewirkt zu haben, wie im Jahre 1734 das Beispiel jenes Johann Christoph Hoffmann aus Witzleben bei Arnstadt zeigt. Sein Bittschreiben an den Rat der Stadt Plauen[11] mag in der Art abgefaßt sein, wie die zu vermutenden Gesuche der Obengenannten um die Zahlung einer Gratifikation aus den Mitteln des Leipziger Rates.
Die nachgewiesenen Zahlungen der Jahre 1724 bis 1731 betreffen einen Personenkreis, der der Bach-Forschung bisher nur zum Teil bekannt und geläufig ist. So erscheint es angebracht, im folgenden einige biographische

[9] Dok I, S. 62.
[10] Stellvertretend für viele seien Johann Ludwig Krebs, Johann Friedrich Agricola und Johann Philipp Kirnberger genannt.
[11] Dok II, Nr. 356.

Daten mitzuteilen, zumal nicht auszuschließen ist, daß dieser oder jener von den weniger Bekannten über seine Assistenz hinausgehend Bachs Schüler war oder bei Gelegenheit einer Bewerbung zumindest ein Zeugnis von ihm erhalten hat.

Georg Gottfried Wagner (1698–1756)

Über seine vielseitige Begabung und seine professionellen Fertigkeiten berichten ausführlich Bachs Zeugnis von 1723 und vier Empfehlungsbriefe von 1726 sowie auch andere Dokumente. Hierüber liegt eine ausführliche Darstellung bereits vor.[12]

Johann Christoph Samuel Lipsius (1695–1749)

Geboren am 20. November 1695 in Spechtsbrunn (Thüringen), besuchte Lipsius von 1718 bis 1721 das Gymnasium Casimirianum zu Coburg und bezog am 11. Mai 1723 die Universität Leipzig. 1735 ist er als Mitglied der Merseburger Hofkapelle nachweisbar.[13] Später wirkte er als Kanzlist der Stiftsregierung und Gerichtsnotar in Merseburg und starb hier am 11. September 1749.

Seine in Leipzig „geleisteten Dienste als Bassist bei der Kirchenmusik" sind mit großer Wahrscheinlichkeit anspruchsvollen Baßpartien zuzuordnen, wie der „Kreuzstabkantate" BWV 56, „Ich habe genug" BWV 82 oder auch dem Christus in der Erstfassung der Matthäus-Passion von 1727. Die Mitwirkung eines Sängers „von Merseburg" bei Bachs Weißenfelser Gastspiel im Februar 1729 deutet möglicherweise auf eine weitere Begegnung mit Bach. So ist wohl auch Bachs Vermittlung eines Breitkopf-Textdruckes nach Merseburg im Februar 1735[14] in der Tat auf Lipsius' Trauung am 8. Februar zu beziehen.

Bernhard Friedrich Völkner

Er wurde am 30. November 1723 an der Universität Leipzig immatrikuliert. Im angegebenen Herkunftsort (Farnstädt bei Querfurt) ist allerdings kein Kirchenbucheintrag aufzufinden. Auch über Völkners späteres Schicksal ist nichts bekannt. Nach einem Bericht Jakob Adlungs waren bei der Neubesetzung von Johann Heinrich Buttstetts Organistenstelle an der Erfurter Predigerkirche um die Jahreswende 1727/28 Buttstetts ältester Sohn Johann Lorenz (1688–1747), Jakob Adlung (1699–1762) nebst „einem Fremden, Herr Völkner" mit vorgeschlagen,[15] doch steht dahin, ob es sich um Bernhard Friedrich Völkner handelte.

Johann Friedrich Caroli (1695–1738)

Caroli stammt aus Halberstadt (hier getauft am 30. Januar 1695) und ist der Sohn des Stadtmusikers Johann Georg Carl. Dieser ältere Car(o)l(i) betätigte

---

12 *Bach-Studien* 5, Leipzig 1975, S. 147–154 (H.-J. Schulze).

13 BJ 1959, S. 169 (H.-J. Schulze). In den a. a. O. erwähnten Akten über die Trauerfeier für die Herzogin im November 1735 wird Lipsius als Bassist aufgeführt.

14 Dok II, Nr. 254.

15 *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, Bd. II, S. X.

sich auch als Komponist und beförderte 1700 Andreas Werckmeisters „CRIBRVM MVSICVM" mit einer Vorrede zum Druck.[16] J. F. Caroli bezog 1719 die Universität Leipzig. Am 18. September 1730 wurde er als Nachfolger von Christian Ernst Meyer zum Kunstgeiger gewählt,[17] mußte aber vor Dienstantritt den akademischen Rechten entsagen. Am 13. Februar 1738, wenige Tage vor seinem Tode, der am 26. Februar eintrat, hatte er ein Testament errichtet,[18] das von Gottfried Theodor Krauß „S. S. Theol. Stud:" und Bernhard Dieterich Ludewig als Zeugen unterschrieben wurde. Im Nachlaß fanden sich verschiedene Streich- und Holzblasinstrumente.

Ephraim Jacob Otto (1698–1775)

Geboren wurde er am 3. Oktober 1698 in Elstra (Lausitz) als Sohn des Rektors und Kantors Johann Otto, dessen Eltern Böhmen aus religiösen Gründen hatten verlassen müssen. E. J. Otto bezog am 2. Mai 1721 die Universität Wittenberg und wechselte am 11. August 1723 an die Universität Leipzig. Patenschaftseintragungen in seiner Heimatstadt bezeichnen ihn noch am 19. April 1733 und am 5. Juni 1735 als „juris studiosus". Otto war zunächst Substitut seines Vaters; nach dessen Tode (15. Mai 1740) erhielt er die Vokation als Rektor. Am 13. Oktober 1775 starb er in Elstra; Amtsnachfolger wurde einer seiner Söhne.[19]

Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761)

Wie im Falle Georg Gottfried Wagners liegen auch bei Gerlach neuere Untersuchungen vor. Ein 1978 gegebener Hinweis hat die Identifizierung umfangreichen Quellenmaterials nach sich gezogen.[20] Nach den bis jetzt bekannt gewordenen Dokumenten und musikalischen Quellen muß Gerlach vor allem als Geiger, Sänger (Altist), Spieler von Tasteninstrumenten sowie als Dirigent hervorgetreten sein. Als Organist und Musikdirektor der Neuen Kirche hat er im Musikleben Leipzigs von 1729 bis 1761 eine offenbar nennenswerte Rolle gespielt, in den 1730er Jahren das „Bachische Collegium Musicum" interimistisch geleitet und in den 1740er Jahren sich außerdem in dem neugegründeten „Großen Concert" hervorgetan. Daß er mit Johann Adolph Scheibe in gutem Einvernehmen stand, verraten neben musikalischen Quellen verschiedene Dokumente, darunter ein Brief Scheibes vom 18. April 1743 an Gottsched, in dem jener die Aufführung seiner Werke durch Gerlach erwähnt.[21]

---

[16] Vgl. auch D.-R. Moser, *Musikgeschichte der Stadt Quedlinburg*, Dissertation, Göttingen 1967, S. 211f.; AfMf 2, 1937, S. 131 (F. Treiber); H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, S. 61, 108.

[17] Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VIII 266*, fol. 110v.

[18] Stadtarchiv Leipzig, Vormundschaftsstube *Rep. IV, No. 813*.

[19] Nach freundlicher Auskunft von Herrn Pfarrer C. Rietzsch, Elstra, vom 13. Januar 1982. Vgl. auch *Curiosa Saxonica*, 1752, S. 18, sowie C. E. Sicul, *Annales Lipsienses*, III, Leipzig 1722–1725, S. 291.

[20] BJ 1978, S. 33ff. (H.-J. Schulze), daran anknüpfend A. Glöckner, BJ 1981, S. 65f. und 75, sowie im vorliegenden Jahrgang.

[21] Universitätsbibliothek Leipzig, Gottsched-Korrespondenz.

Johann Friedrich Wachsmann

Wachsmann stammt aus Rudolstadt (ein Sänger Wachsmann ist vor 1733 hier nachweisbar).[22] Am 3. November 1729 bezog er die Universität Leipzig und wechselte am 29. August 1732 zur Universität Altdorf.

Johann Chrysostomus Mittendorff (geb. 1716)

Nicht nur hinsichtlich der singulären Zahlung zwischen 1731 und 1750 stellt Mittendorff einen Sonderfall dar. Er gehörte nicht zu den Studenten, die treulich bei Bachs Aufführungen mitwirkten und – sicher oftmals vergeblich – auf ein Gratial hofften. Vielmehr präsentierte er sich als geschäftstüchtiger „reisender Virtuose", gleichsam ein Nachfahre der mittelalterlichen „fahrenden Scholaren". Darauf jedenfalls läßt ein Bericht des Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther (1684–1748) vom 6. August 1745 an seinen Freund Heinrich Bokemeyer (1679–1752) in Wolfenbüttel schließen:

„Vor ein paar Monathen kam ein junger Mensch von 26 Jahren, ein Zellenser, Nahmens, Joh. Chrysostomus Mittendorff, als ein gewesener Gymnasiast in Bremen, zu mir, ließ sich mit seiner Baß-Stimme hören, verlangte ein viaticum, und gieng von hier nach Rudolstadt. Einen freyern und kühnern Menschen habe noch nie gesehen. Dieser hatte einen Zedul liegen laßen, worauf die sämtliche hiesige Geistlichkeit, die Lehrer des Gymnasii, und einige Musici verzeichnet stunden, woraus abnehmen kunte: daß er ein Stapeler sey."[23]

Die Schilderung mag echt sein, die Personalia sind es nicht. Mittendorff war 1745 nicht 26, sondern 29 Jahre alt, stammte nicht aus Celle, sondern aus Stade, und war kein Gymnasiast aus Bremen, sondern Student an der Universität Kiel (immatrikuliert am 8. Juni 1742). Jahre nach seinen Gastspielen in Weimar und Leipzig wurde er Student an der Universität Wittenberg (immatrikuliert am 24. Februar 1750) und taucht noch 1753 bei einem Gastspiel in Zerbst auf.[24]
In Leipzig mag er wie in Weimar vorgegangen sein und sich an Vertreter der Geistlichkeit oder des Rates gewandt haben; dies könnte die Tatsache der Zahlung ebenso erklären wie den unverhältnismäßig hohen Betrag.
Auf diesem Hintergrund nimmt sich das Verhalten der Behörden im Falle Johann Christoph Altnickols besonders merkwürdig aus; denn als dieser im April 1747 nach fast zwei Jahren unentgeltlicher Mitwirkung um eine Remuneration nachsuchte,[25] verlangte der Rat ein Zeugnis, daß er die Dienste wirklich verrichtet habe. Bach formulierte ein entsprechendes Schriftstück,[26] unterließ aber nicht, einige Grundinformationen einzuflechten, die hier kaum am Platze waren. Dieser Rückfall in die Tonart des „Entwurffs einer wohlbestallten Kirchen Music" von 1730 ist ihm allerdings nicht zu verdenken.[27]

---

[22] B. Baselt, *Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, Dissertation, Halle (Saale) 1963, S. 19.
[23] *Monatshefte für Musikgeschichte* 1890, S. 57.
[24] *Zerbster Jahrbuch* 2, 1906, S. 62 (H. Wäschke).
[25] Dok II, Nr. 553.
[26] Dok I, Nr. 81.
[27] Die Zahlung an Altnickol erfolgte aus den Mitteln der beiden Hauptkirchen.

Unsere Kenntnis über Studenten als Mitwirkende bei Bachs Kirchenmusikaufführungen in Leipzig erweitern die hier vorgelegten Rechnungseinträge in willkommener Weise. Der nachgewiesene Personenkreis – im Zusammenhang gesehen mit anderen wichtigen Schülern und Helfern Bachs, vor allem aus den Jahren 1723 bis 1730 – zeigt schon in der bloßen Abfolge der Namen und Immatrikulationsdaten, in welchem Maße durch Bachs Amtsantritt die „Studiosi animiret" worden sind:

Johann Christian Weyrauch (1717) – Georg Gottfried Wagner (1719) – Johann Friedrich Caroli (1719) – Friedrich Gottlieb Wild (20. April 1723) – Johann Christoph Samuel Lipsius (11. Mai 1723) – Ephraim Jacob Otto (11. August 1723) – Bernhard Friedrich Völkner (30. November 1723) – Christoph Gottlob Wecker (15. Dezember 1723) – Carl Gotthelf Gerlach (30. April 1727) – Johann Friedrich Wachsmann (3. November 1729) – Johann Christoph Hoffmann (11. Mai 1730) – Bernhard Dieterich Ludewig (19. Juni 1731) – Johann Christoph Altnickol (19. März 1744).

Viel größer als die Anzahl der nachweisbaren Helfer muß allerdings die Schar derer gewesen sein, von denen kein Dokument mehr berichtet. Anders wäre nicht zu erklären, daß Kompositionen wie die weltlichen Kantaten BWV 205, 207 (26 Stimmenexemplare erhalten) und 215 (24 Stimmen erhalten) oder die Kirchenkantaten BWV 174 (20–21 Stimmen erforderlich, Aufführung im Juni 1729, kurz nach Bachs Übernahme des Collegium musicum) und 130 (mindestens 17 Stimmen) – ganz abgesehen von den Passionsmusiken – auf eine gewisse Opulenz in der Besetzung ausgehen.

Die Instabilität[28] herrschte freilich in Permanenz: Den Schülerchor bedrohte die „Rezeption zur Musik untüchtiger Knaben",[29] die Helfer aus der Studentenschaft die Einstellung der Zahlungen. Das Letztere war in der Zeit beileibe kein Einzelfall; auch Telemann hatte in Hamburg mit entsprechenden Schwierigkeiten zu kämpfen. Wohl oder übel mußte er mit den Einnahmen aus dem Verkauf von Textdrucken „Ergetzlichkeiten vor so viele mithelfende Virtuosen, ohne welche der Chor sehr schlecht würde bestellet sein", finanzieren.[30] Von Bach ist eine derartige Äußerung nicht überliefert, doch spricht wenig gegen die Annahme einer solchen Verfahrensweise. Akzeptierte man dies, bliebe es gewiß nicht ohne wesentlichen Einfluß auf unsere Vorstellungen vom Klangbild seiner Aufführungen.

---

[28] Vgl. dazu U. Siegele in: *Festschrift Georg von Dadelsen*, Neuhausen–Stuttgart 1978.

[29] Dok I, S. 62.

[30] Vgl. *G. Ph. Telemann, Briefwechsel*, hrsg. von H. Große und H.-R. Jung, Leipzig 1972, S. 31f., 47, 67.

Zu einer Kritik des Thomanerchores von 1749*

Von Christine Fröde (Leipzig)

Nach wie vor bildet Johann Sebastian Bachs „höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music"[1] vom 23. August 1730 die einzige zusammenfassende Informationsquelle zur kirchenmusikalischen Aufführungssituation während Bachs Leipziger Amtszeit. Einzelangaben zu Schülern, Stadtpfeifern, Instrumenten und Musikalien, zur Organisation des Chores und zu räumlichen Angelegenheiten sind in größerer Anzahl bekannt, eine zeitgenössische Kritik einer Bachschen Kirchenmusikaufführung hat sich jedoch nicht erhalten, abgesehen von Scheibes Angriffen auf Bachs Komponierweise, Gesners Beschreibung von Bachs Dirigententätigkeit und einigen konventionell lobenden Erwähnungen von Kantatenaufführungen. So sei es erlaubt, im folgenden über ein durch Zufall gefundenes Dokument zu berichten, das eine Mitteilung über die Qualität des Thomanerchores in Bachs letztem Lebensjahr enthält.
In der Ratssitzung am 19. November 1749 legte Jacob Born unter der Überschrift „Wegen der Kirche zu St. Nicolai" ein sieben Punkte umfassendes, Baumaßnahmen in der Leipziger Nikolaikirche und das Menzelsche Legat betreffendes Schriftstück[2] zur Beratung vor, an das er am Schluß noch die Anfrage angefügt hatte:

„Nach der Verfaßung auf der Thomas Schule soll jedes mahl der Cantor mit dem ersten und der Conrector mit dem andern Chor in der Kirche zu St. Nicolai seyn, und bekomt jener 7 rthl. 12 gl. der leztere aber 3 rthl. 12 gl. LichtGeld auf jeden Winter hierüber der Cantor von 1693. her nach bey gehender Quittung sub. C. jährl. 2 fl. vor einen Knaben, der zugleich beym NeuJahr Singen geschonet werden soll; weiln nun geraume Zeit her in die Kirche zu St Nicolai elende Sänger geschickt worden und der Conrector gar nicht zur Inspection in die Kirche komt, habe ich vor drey Jahren dem leztern die Quittung über das LichtGeld zurücke geschickt, und daß er solches in Person von mir erhalten solle, in der Absicht mich wegen seiner Negligence mit Ihm zu unterreden melden laßen, von dem Cantore hingegen den Nahmen des geschonten Knabens zu wißen verlanget; Allein ehe mir der Conrector die Ehre seines Zuspruchs gegönnet, hat er lieber 3 Jahr hindurch das Licht Geld zurückgelaßen, und stehet dahin, ob nicht die Schul Caße diese Außgabe übertragen muß, Inmaaßen auch der Cantor nun innerhalb zehen Jahren den Nahmen des Concertisten nicht angegeben, vielleicht auch solches zu thun nicht vermocht, da jüngsthin, alß ein fremder bekanter maßen die Probe möchte, kein brauchbarer Discantist auf der Schule sich befand. Imittelst bitte ich mir eine Resolution auß wie ich dießfalß weiter verfahren solle?"

---

* Herrn Prof. Dr. Werner Neumann in Dankbarkeit zugeeignet.

[1] Dok I, Nr. 22.

[2] Stadtarchiv Leipzig, *Stift IX. B. 3a (Die Kirche zu St Nicolai betr. 1635. sqq. Vol. I)*, fol. 158r–162v, bes. 158r–159v; ohne Datum und Unterschrift. Der Vergleich mit von Born unterzeichneten Aktenmitteilungen ergibt, daß die Niederschrift von Borns eigener Hand stammt, als Datum kommt ein Zeitpunkt zwischen dem 8. Juni und dem 19. November 1749 in Betracht.

Zur Erläuterung ist die als Anlage C. erwähnte Quittung[3] zusammen mit einer Umrechnung der Gulden in Taler zugefügt:

„Daß aus der Kirche zu St. Nicolai allhier mir endesbenannten zweene Gülden, unter die besten Sänger der Thomas-Schulen zu vertheilen, und Sie bey jezigen kalten Neu Jahr-Singen in etwas zu schonen, wohl sind entrichtet worden, wird hiemit gebühr- und danckbarlich bescheiniget.
Geschehen Leipzig, den 12. Januarii, 1694.

2. fl.
1. rthl. 18. gl.

Johann Schelle,
ad D. Thom. Cant:"

Im Protokoll[4] über die Ratssitzung am 19. November 1749 wird zuerst Borns Anfrage in gekürzter Form wiederholt, ehe die „Resolution" niedergeschrie-
‚ben ist:

‚Wie es künfftig wegen des Lichtgeldes vor den Con-Rectorem u. wegen der 2 fl. vor den Cantorem auf der Thomasschule, vor einen Knaben, der beym Neujahrsingen zu schonen, zu halten, da jener weder die bißherige Inspection besorget, noch der Cantor einen dergl. Knaben nahmhafft gemachet;
Concl: der Herr Vorsteher der Thomas-Schule wird ersuchet, wegen des Lichtgeldes unter der Hand Erkundigung einzuziehen, u. so dann sey so wohl mit dem Con-Rectore als Cantore zu sprechen."

Ob Carl Friedrich Trier (1690–1763), seit 1742 Vorsteher der Thomasschule und als Ratsherr in der Sitzung am 19. November 1749 anwesend, mit Bach über das ausstehende Schonungsgeld und mit Conrad Benedict Hülse (1705 bis 1750), Konrektor der Thomasschule seit 1742, über die nicht wahrgenommene Inspektion[5] und das nicht angenommene Lichtgeld gesprochen hat, ist unbekannt. Von 1724 bis 1742 hatte Bach regelmäßig zwei Gulden (umgerechnet 1 Taler, 18 Groschen) aus den Mitteln der Nikolaikirche zur Weitergabe an die Konzertisten erhalten, die an den Neujahrsumzügen der Thomaner nicht teilnahmen und deshalb an den gesammelten Geldern nicht beteiligt waren. Erst 1752, im zweiten Amtsjahr Harrers, wurden die Zahlungen wieder aufgenommen.[6]
Natürlich besteht die Möglichkeit, daß Bach von 1743 bis 1750 tatsächlich keinen Konzertisten nennen konnte und daß Borns Vorwurf, in der Nikolaikirche hätten „elende Sänger" gesungen, berechtigt war. Dem kann entgegengehalten werden, daß die Schonungsgelder aus den Mitteln der Thomaskirche ohne Unterbrechung von 1724 bis 1750 gezahlt wurden. Da die geschonten Diskantisten und Altisten, wie der erste und zweite Chor, wechselweise in

---

[3] *Stift IX. B. 3a*, fol. 160r.
[4] Stadtarchiv Leipzig, *Tit. VIII. 65. (PROTOCOLL in die Enge. vom 19. May 1747. bis mit dem 28.ten Decbr: 1753.)*, fol. 180r.
[5] *E. E. Hochw. Raths der Stadt Leipzig Ordnung Der Schule zu S. THOMAE. Gedruckt bey Immanuel Tietzen*, 1723, S. 30: „Wenn aber die Coetus des Sonntags getheilet werden, soll der Cantor bey dem ersten Coetu Musico in der einen, der Conrector bey dem andern Coetu in der andern Haupt-Kirche, der Sextus, aber bey dem dritten in der neuen Kirche, als Inspectores sich einfinden."
[6] Dok II, Nr. 171–173, bes. Nr. 174.

beiden Hauptkirchen zu singen hatten, ist die Inanspruchnahme eines Konzertisten für nur eine Kirche ausgeschlossen. Es sei deshalb noch auf einige andere Deutungsmöglichkeiten des Dokuments hingewiesen.

Jacob Born (1683–1758),[7] Vizekanzler, Regierender Bürgermeister in den von Bartholomäi zu Bartholomäi (24. August) reichenden Amtsperioden 1729/30, 1733/34, 1736/37, 1739/40, 1742/43, 1745/47, 1748/49, Vorsteher der Nikolaikirche und -schule seit 1728, verfügte wahrscheinlich über wenig Zeit, sich um die Angelegenheiten der Nikolaikirche zu kümmern. Eine am 6. Juli 1748 an ihn gerichtete Bitte um die Reparatur einer Treppe in der Nikolaikirche bezog er als Anlage erst im November 1749 in die Ratsbesprechung ein. Vielleicht handelt es sich bei der um Jahre hinausgeschobenen Zahlung der Licht- und Schonungsgelder auch teilweise um ein Versäumnis des vielbeschäftigten Bürgermeisters. Die Besetzung Leipzigs 1745 durch die preußischen Truppen im Verlauf des 2. Schlesischen Krieges fiel in seine Amtszeit. Obwohl im darauffolgenden Jahr einer der beiden anderen Bürgermeister die Regierungsgeschäfte hätte übernehmen müssen, wurden sie ihm noch einmal übertragen, um die Belange der Stadt in der schwierigen Lage mit Geschick wahrzunehmen. Zu Beginn des Jahres 1749 kam eine erneute Sorge hinzu. Am 7. März 1749 mußte Born dem Ratskollegium mitteilen,[8] daß der sächsische Kurfürst einen Steuervorschuß von „8 Tonnen Goldes" (umgerechnet 800000 Taler) von der Stadt forderte, der zur Frühjahrsmesse 1749 gezahlt werden sollte. Verhandlungen mit dem Premierminister Heinrich Grafen von Brühl (1700–1763) und dem Konferenzminister Johann Christian Freiherrn von Hennicke (1681–1752) führten zur Herabsetzung der Summe auf 350000 Taler. Am 10. April 1749 gab es keine Hoffnung zu „einer Tonne Goldes", am 10. Mai 1749 sollte ein Abschlag von „25000 rthl. bezahlet werden u. würde kein Groschen darzu da" sein. Am 28. und 29. April und am 9. Mai 1749 führten Born und weitere Ratsmitglieder Verhandlungen mit Brühl, der sich zur Ostermesse persönlich in Leipzig aufhielt. Der Graf erzeigte sich liebenswürdig, dennoch sollte die Gesamtsumme von 350000 Talern bis zum Juli 1749 aufgebracht werden. Im Falle der Nichtzahlung drohte Hennicke mit der „execution" durch das „in quartier stehende Graff Bellegardische Bataillon". Da die Stadt die ungeheure Summe nicht aus eigenen Mitteln begleichen konnte, wurden der Kanton Bern und die Städte Hannover, Augsburg, Nürnberg und Hamburg um Anleihen gebeten, außerdem wurden Ratswechsel ausgestellt. Am 11. Mai 1749 waren insgesamt 200000 Taler zusammengebracht, weitere Verhandlungen ergaben einen Aufschub für die Zahlung des Restbetrages bis zur Michaelismesse 1749.

Die hohe finanzielle Belastung der Stadt durch den sächsischen Hof wird den Leipziger Bürgern nicht verborgen geblieben sein. Die bisher nur als persönliche Kränkung Bachs durch den Rat der Stadt[9] angesehene Kantoratsprobe Harrers kurze Zeit nach Brühls persönlichem Besuch in Leipzig erscheint angesichts der beschriebenen Vorgänge im Frühjahr 1749 in einem anderen

---

[7] Dok IV, Nr. 229.

[8] Vgl. im folgenden *PROTOCOLL in die Enge*, 1747–1753, fol. 124^{v}ff.

[9] Vgl. bes. A. Schering, *Der Thomaskantor Job. Gottlob Harrer (1703–1755)*, BJ 1931, S. 114.

Licht. Vielleicht hatte Brühl während seines Aufenthaltes eine Bachsche Kirchenmusikaufführung gehört und sie im Vergleich zu Dresdner Musikaufführungen als von „elenden Sängern" gesungen empfunden. Wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Dresden schrieb er an den zu dieser Zeit noch Regierenden Bürgermeister Born[10]:

„HochEdelgebohrner
Hochgeehrter Herr Vice-Canzler
Überbringer dieses, der Compositeur bey meiner Cappelle, Harrer, ist dasjenige Subjectum, so ich Ew:HochEdelgebohrnen bey meiner Anwesenheit in Leipzig zu künfftiger remplacirung der dasigen Cappell-Director-Stelle, bey sich dereinst ereignenden Abgang Herrn Bachs, recommendiret habe.
Da nun derselbe eine Probe-Music von seiner Composition daselbst aufzuführen, und dadurch seine habilité in der Music zu zeigen willens ist; So habe Ew:HochEdelgebohrnen hiedurch bestens ersuchen wollen, bemeldeten Harrer nicht nur hierzu die Erlaubniß zu ertheilen, sondern auch sonst zu Erlangung seines Entzweckes allen gütigen Vorschub zu thun.
Ew:HochEdelgebohrnen können übrigens versichert seyn, daß ich meines Orts keine Gelegenheit verabsäumen werde, wo ich Denenselben aufrichtige Kennzeichen derjenigen Hochachtung geben könne, mit welcher unausgesezt verharre

Dreßden
den 2.ten Junii
1749

Ew:HochEdelgebohrnen
ergebener Diener
GvBrühl

An den Herrn Vice-Canzler
Born

P.S. Gleichwie ich nicht zweifle, daß die von Herrn Harrer aufzuführende Probe-Music Approbation finden werde; Als wird mir auch angenehm seyn, wenn demselben zu mehrerer Versicherung, bey sich ereignenden Fall nicht praeteriret zu werden, ein Decret ausgefertiget würde."

Auch wenn Bachs Gesundheitszustand tatsächlich ein Thema der Unterredung zwischen Brühl und Born im Frühjahr 1749 gewesen ist, so hätte die Empfehlung des Grafen bei einer traditionellen Kantoratsprobe nach Bachs Tode genügt, um Harrer die Stelle zu verschaffen. Es bleibt unklar, ob Brühl in Wirklichkeit die Absicht verfolgte, sich seines Kapelldirektors zu entledigen,[11] Leipzig einen seiner Meinung nach fähigen Kantoratsnachfolger zu vermitteln, Einfluß auf die Besetzung wichtiger Posten in Leipzig zu gewinnen oder dem alternden Kantor „moderne Kirchenmusik" als Beispiel vorführen zu lassen. Die äußerst angespannte Lage zwang den Rat der Stadt, auf die Wünsche des Ministers bzw. des sächsischen Hofes einzugehen.[12] Daß das Rats-

[10] Dok II, Nr. 583.
[11] Schering, a. a. O., S. 120.
[12] Vgl. dazu auch das Protokoll über die Ratssitzung am 10. Juni 1750, in der über den Nachfolger Salomon Deylings gesprochen wurde. Deyling hatte das Amt noch bis 1755 inne: „Nachdem der Pastor zu S. Thomae Herr D. Teller verstorben, So dürffe auf Wieder Ersetzung dießer Stelle zu dencken, u. wenigstens vorjetzo zu überlegen seyn, ob man darzu auswerts her eine solche Persohn erkießen wolle, die künfftighin die Superintendur, bey sich ereignender Vacanz überkommen könne, . . . welche zugleich bey Hoffe in guten ansehen und nicht zu vermuthen, daß künfftig wieder selbige werde etwas eingewendet werden" (*PROTOCOLL in die Enge*, 1747–1753, fol. 217r-v).

kollegium Gottlob Harrer (1703–1755) für seine am 8. Juni 1749 stattfindende Kantatenaufführung[13] nur den „musicalischen Concert-Saal im drey Schwanen aufm Brühl" und nicht eine der beiden Hauptkirchen zur Verfügung stellte und daß nur die „meisten" und nicht alle Ratsmitglieder anwesend waren, könnte sogar als Nichteinverständnis des Rates mit der angeordneten Kantoratsprobe und der damit verbundenen Einmischung in die städtischen Angelegenheiten angesehen werden.

Zwischen der Überreichung des Briefes und dem Konzert hatte Harrer nur wenige Tage zur Verfügung, sich mit den musikalischen Bedingungen in Leipzig vertraut zu machen. Wahrscheinlich war er mit den Fähigkeiten des Thomanerchores nicht zufrieden. Die Formulierung, daß „kein brauchbarer Discantist auf der Schule sich befand", deutet auf eine Bemerkung von ihm hin; denn in Bachs 27jähriger Amtszeit hatte der Rat der Stadt sich nicht ein einziges Mal über die Qualität des Chores beschwert.

Johann Sebastian Bach antwortete auf die ihm zugefügte Kränkung auf seine eigene Weise. Laut zugefügtem Datum auf der ersten Seite des erhaltenen Textheftes war 1749 eine Wiederaufführung der Kantate BWV 201 „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde" vorgesehen. Ein plötzlich eintretendes Ereignis ließ Johann Christoph Friedrich Bach, der die Textniederschrift zusammen mit seinem jüngeren Bruder Johann Christian geschrieben hatte, in Satz 14 die Schlußzeilen der ursprünglichen Fassung in der folgenden Weise ändern:

Originalpartitur *(P 175)*, Originalstimme/Soprano *(St 33[a])*, Textschrift (bei *P 175*), Erstfassung 1729:

Ergreife Phoebus nun
die Leyer wieder,
Es ist nichts lieblicher als deine Lieder.

Soprano-Stimme (unter dem Text zugefügt), Textschrift (nach Satz 15 nachgetragen), Textänderung 1749:

Verdopple Phöbus nun
Musick und Lieder
Tobt gleich Hortensius u. ein Orbil darwider.[14]

Am 12. Mai 1749 hatte der Rektor des Gymnasiums in Freiberg, Johann Gottlieb Biedermann (1705–1772), eine Schrift „De Vita Musica . . ." veröffentlicht, in der er „einen massiven Angriff gegen die Musik und ihre Vertreter richtete und damit eine jahrelange literarische Fehde (von Zürich bis Hamburg) . . . eröffnete."[15] Daraufhin „überschickte, einige Zeit darnach, der sel. Kapellmeister Bach aus Leipzig ein Exemplar davon an den Herrn Organisten Schrötern in Nordhausen, und bat denselben, daß er solches recensiren und widerlegen mögte, weil er hiesiger Gegend niemand dazu geschickter wüste, noch finden könnte"[16]. Kenntnis von dem Biedermann-Programm könnte

[13] Dok II, Nr. 584.

[14] Wiedergabe in der Orthographie des Textheftes; vgl. dazu auch H.-J. Schulze, *Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne*, BJ 1963/64, S. 67–69; zum Notentext vgl. NBA I/40, S. 181f.

[15] F. Blume, Artikel „Doles", in: MGG, Bd. 3, Sp. 629.

[16] Dok II, Nr. 592.

Bach durch Johann Friedrich Doles (1715–1797), Kompositionsschüler Bachs 1739/40 bis 1743/44, seit 1744 Kantor am Freiberger Gymnasium, erhalten haben, der sich wahrscheinlich an seinen ehemaligen Lehrer mit der Bitte um Unterstützung im Kampf gegen die Vorwürfe seines Vorgesetzten gewandt hatte. Bach muß über das musikfeindliche Schulprogramm, das ihn an seine eigenen Streitigkeiten mit dem Thomasschulrektor Ernesti erinnerte, verärgert gewesen sein, am 10. Dezember 1749 schrieb er an einen seiner anderen Schüler, Georg Friedrich Einicke (1710–1770), er zweifle nicht daran, daß durch die "schröterische Recension . . . des Auctoris Dreckohr gereiniget, und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden"[17] würde.

Seit den Beschreibungen von Siegfried Wilhelm Dehn[18] und Philipp Spitta[19] wird die Biedermann-Affäre in Zusammenhang mit der Textänderung in Kantate BWV 201 gebracht. Anfangs kann tatsächlich eine Anspielung auf den der Musik abgeneigten Freiberger Rektor gemeint gewesen sein. Aber noch vor der Wiederaufführung, die, da das von den Bachsöhnen geschriebene Textheft offenbar schon vorlag, für einen Zeitpunkt kurz nach Harrers Kantatenaufführung am 8. Juni 1749 geplant gewesen sein muß, wurde der Text noch einmal geändert. Auf der letzten Zeile des Rezitativs sind beide Namen gestrichen und durch neue ersetzt. Über „Orbil" steht „Hortens", unter „Hortensius" wurde zuerst „Borilius" eingetragen und danach zu „Birolius" korrigiert. Bei Bachs Vorliebe für Wortspiele[20] kann hier ein versteckter Hinweis auf den gehaßten Premierminister von Brühl enthalten sein, der nicht nur eine Antwort Bachs auf die ihm zugefügte Kränkung darstellte, sondern auch den durch die Forderungen des sächsischen Hofes finanziell so stark getroffenen Leipziger Zuhörern sofort verständlich war.

Die mit dicker Feder und schwerer Hand ausgeführte Korrektur hat Johann Sebastian Bach selbst zugefügt.[21] Ob das Textheft zum Druck gelangte, ist unbekannt. Sicher ist dagegen, daß Bach für seine Musikaufführungen doch über „brauchbare Diskantisten" verfügte; denn kurze Zeit nach dem 8. Juni 1749 fand aller Wahrscheinlichkeit nach die Wiederaufführung der Kantate BWV 201 „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde" in einem öffentlichen Konzert statt, und am 25. August 1749 führte Bach vor den versammelten Ratsherren in der Nikolaikirche seine Ratswechselkantate BWV 29 „Wir danken dir, Gott, wir danken dir" wieder auf.

---

[17] Dok I, Nr. 53; Dok II, Nr. 592.

[18] *Johann Sebastian Bach als Polemiker*, in: Westermanns Monatshefte, Jg. I, 1856, S. 86–89.

[19] II, S. 738–742.

[20] *Lexikon der Antike*, hrsg. von J. Irmscher und R. Johne, Leipzig 1977: Orbilius, Pupillus L., Sprach- und Literaturlehrer (Grammaticus) des Horaz, durch den er als „O. plagosus" (prügelwütiger O.) traurige Berühmtheit erlangt hat. Seitdem gilt O. als typischer Vertreter der antiken Prügelpädagogik; Hortensius, Q. H. Hortalus (114–50 v. u. Z.), 69 Konsul; Redner und Jurist. Cicero charakterisierte den Stil des H. als Asianismus; er läßt ihn in seinem „H." den Standpunkt der Rhetorik gegenüber der Philosophie vertreten; Borilius bzw. Birolius nicht enthalten, die Anspielung ist offensichtlich.

[21] Vgl. NBA I/40, Krit. Bericht, S. 135–137.

Die Verwendung der Blechblasinstrumente bei J. S. Bach unter besonderer Berücksichtigung der Tromba da tirarsi

Von Thomas G. MacCracken (Chicago, Ill.)

Man weiß heute, daß Bach nicht nur für die üblichen Blechblasinstrumente seiner Zeit (Naturhorn und -trompete, Zink und Posaune) komponiert hat, sondern in einigen Kantatensätzen auch die Besetzung mit *Tromba* (oder *Corno*) *da tirarsi* verlangt. Zudem hat Charles Sanford Terry schon 1932 die Vermutung ausgesprochen, daß eine große Anzahl von anderen Trompeten- und Hornstimmen, die ein derartiges Instrument zwar nicht namentlich vorschreiben, doch auf einem solchen ausgeführt worden sein müssen, da sie Töne außerhalb der Naturtonreihe verlangen.[1] Seitdem ist das Problem in der Literatur erörtert worden, aber meist in einem Rahmen, der nicht mehr als eine kurze Zusammenfassung gestattete,[2] oder von Forschern, die zwar das Thema recht ausführlich behandeln, aber wie Terry leider nicht den Zugang zu den Primärquellen hatten.[3] Die vorliegende Studie behandelt Bachs Verwendung der Zugtrompete im Kontext seiner Kompositionen für andere Blechblasinstrumente; sie stützt sich auf die eingehende Untersuchung der überlieferten Stimmen und autographen Partituren der einschlägigen Werke.[4] Der Manuskriptbefund bestätigt insbesondere in bezug auf die Terminologie und die Transpositionspraxis Terrys Vermutungen und beseitigt weitgehend die Verwirrung, die bisher dieses Thema beherrscht hat.

I. Die sechs ausdrücklich mit einem *da-tirarsi*-Instrument besetzten Werke

Bei sechs Kantaten, die alle aus den ersten beiden Leipziger Jahrgängen stammen, weiß man mit Sicherheit, daß Bach ein Zuginstrument wünschte,

---

1 *Bach's Orchestra*, London 1932, S. 30–36 und 191–193.

2 So R. Morley Pegge, *The French Horn*, London 1960, 2. Aufl. 1973, S. 140–143; P. Bate, *The Trumpet and Trombone*, London 1966, 2. Aufl. 1978, S. 118–123; D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Regensburg 1973, I, S. 257–259; A. Baines, *Brass Instruments: Their History and Development*, London 1976, S. 178–180.

3 J. F. Ohl, *The Orchestration of Bach's Vocal Works*, Dissertation, Harvard University, Cambridge (MA) 1943, S. 155–168 (schwer erreichbar, aber immer noch die beste Einführung in die Problemstellung); H. M. Lewis, *The Problem of the Tromba da tirarsi in the Works of J. S. Bach*, Dissertation, Louisiana State University, 1975; D. E. Urban, *Stromenti da tirarsi in the Cantatas of J. S. Bach*, Dissertation, Washington University, St. Louis (MO) 1977. Urban hat Mikrofilme der Originalpartituren und -stimmen herangezogen, aber nur flüchtig und erst am Ende seiner Forschungen (a. a. O., II, S. 84).

4 Zu großem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Robert L. Marshall (University of Chicago) verpflichtet, der mir Mikrofilme dieser Quellen zugänglich machte und meine Arbeit an dieser Studie in allen ihren Stadien tatkräftig unterstützte.

da er selber die Worte *da tirarsi* in die jeweilige Instrumentalstimme eintrug.[5] Tabelle 1 vermittelt eine Übersicht dieser Werke mit Angaben zur Chronologie, der genauen Terminologie, den Kopisten und der musikalischen Funktion dieser Stimmen. In drei Fällen erscheint der Terminus *da tirarsi* als Hinzufügung (oder Korrektur) zu einer Stimme, die der Kopist Johann Andreas Kuhnau einfach mit *Tromba* bzw. *Corno* bezeichnet hatte. Zweimal war Bach jedoch sein eigener Kopist, und zwar für BWV 162, wo er *Corno da tirarsi* schrieb, und für BWV 46, wo er die mehrdeutige Angabe *Tromba ô Corno da tirarsi* machte.[6] Innerhalb dieser relativ kleinen Werkgruppe verwendet Bach die *Tromba* (bzw. den *Corno*) *da tirarsi* auf verschiedene Weise. Am häufigsten verdoppelt das Instrument den Chorsopran, meist in der Choralmelodie, einmal aber auch in frei komponiertem Material. Bei anderer Gelegenheit wird ihm eine selbständige Stimme anvertraut, sei es ein Cantus firmus, ein reich bewegtes Obligato oder auch nur eine Füllstimme.

Der Hauptvorzug eines mit einem Zug ausgestatteten Blechblasinstruments ist, daß es Töne spielen kann, die in der Obertonreihe (s. Notenbeispiel 4) nicht enthalten sind. Der Spieler kann daher Melodien in der dritten Oktave seines Instruments, also zwischen dem vierten und achten Naturton, ausführen und darüber hinaus zuverlässig brauchbare Halbtonschritte in der vierten Oktave erzeugen. Gerade diese Möglichkeiten schöpft Bach in den sechs zur Diskussion stehenden Kantaten aus. Die *Corno da tirarsi*-Stimme von BWV 162/1 etwa verlangt alle chromatischen Tonschritte zwischen c′ und cis″, während die *Tromba da tirarsi*-Stimme in BWV 77/1 jeden diatonischen Tonschritt zwischen c′ und c‴, also einen kontinuierlichen Umfang von zwei Oktaven fordert. Noch interessanter ist die *Tromba da tirarsi*-Stimme in BWV 20/1 (und 6), die bei der Verdoppelung des Chorals „O Ewigkeit, du Donnerwort" die F-Dur-Tonleiter (von f′ bis f″) verwendet. Bach hätte die erforderlichen Töne ebensogut von einem Naturhorn erhalten können, so daß die Zuweisung an eine Zugtrompete bei dieser Stimme besonders bedeutsam ist (s. Abb. 1).

---

[5] Beziehungsweise einmal in seine eigene Kompositionspartitur, und zwar von BWV 77 *(P 68)*, einem Werk, für das die Originalstimmen nicht überliefert sind. Obwohl man normalerweise davon ausgehen würde, daß sämtliche Instrumentenangaben in Bachs Partituren von ihm eingetragen wurden, besteht in diesem Fall ein gewisser Zweifel, ob die Wörter *Tromba da tirarsi* auf S. 1 tatsächlich von seiner Hand stammen. Das Wort *Tromba* am Anfang des fünften Satzes ist allerdings fast sicher autograph.

[6] Meiner Meinung nach wird damit die Alternative zwischen einer Tromba da tirarsi und einem Corno da tirarsi geboten, da der erste Satz, also alles, was Bach selbst kopierte, viel zu viele chromatische Töne enthält, um auf einer Naturtrompete (Tromba) spielbar zu sein (zur Erörterung des dritten Satzes s. u., Fußnote 30). Darüber hinaus möchte ich behaupten, daß es sich bei dieser Alternative um zwei verschiedene Namen für das gleiche Instrument und nicht um zwei ähnlich bezeichnete, aber unterschiedliche Instrumente handelt (s. u., S. 62), ungeachtet der Tatsache, daß in Bachs Titel ein Interpunktionszeichen hinter dem Wort *Tromba* steht, das auf ein Wählen zwischen der [Natur]trompete und dem Corno da tirarsi deuten könnte. Vgl. R. L. Marshall, Krit. Bericht NBA I/19 (Ms.).

II. Welches Instrument wurde für diese Stimmen verwendet?

Nach der Aufstellung der Fälle, in denen Bach unzweifelhaft *Tromba* bzw. *Corno da tirarsi* benutzt, wenden wir uns nunmehr dem fraglichen Instrument selber zu. Glücklicherweise ist ein Exemplar einer Zugtrompete, ein Unikum aus dem 17. Jahrhundert, in der früheren Musikinstrumentensammlung der Berliner Hochschule für Musik, jetzt im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin (West), auf uns gekommen. Eine Inschrift auf dem Zierkranz gibt an, daß das Instrument im Jahre 1651 von einem gewissen Hans Veit in Naumburg gebaut wurde, und anscheinend ist es tatsächlich direkt aus der dortigen Wenzelskirche in das Museum gelangt.[7] Es ist ganz wie die damals übliche, zweimal gewundene Naturtrompete beschaffen, nur daß es einen beweglichen Zug besitzt, der in das Mundrohr paßt und das Mundstück mit dem übrigen Instrument verbindet. Den veröffentlichten Beschreibungen ist zu entnehmen, daß dieser Zug etwa 54 cm mißt[8] und somit dem Spieler die Erniedrigung der normalen Tonhöhe der Trompete um drei Halbtöne ermöglicht.[9] Das Instrument ist also ein direkter Abkömmling der spätmittelalterlichen Zugtrompete, deren berühmterer Nachkomme die Posaune mit ihrem charakteristischen, U-förmigen Doppelzug ist.[10]

Auch ohne die Überlieferung des Unikums der Berliner Sammlung stünde außer Frage, daß eine Zugtrompete nicht, wie verschiedentlich vermutet,[11]

---

[7] *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin. Beschreibender Katalog* von C. Sachs, Berlin 1922, S. 226 und Abb. 24, sowie *Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Musikinstrumenten-Museum Berlin. Katalog der Blechblasinstrumente* von D. Krickeberg und W. Rauch, Berlin 1976, S. 144–145. Das 1663 aufgestellte Inventar der Instrumente im Besitz der Naumburger Wenzelskirche erwähnt „Zwey Zugtrompeten mit Mundtstücken, gantz neu". Da es nur zwölf Jahre nach der Anfertigung des Berliner Instruments aufgestellt wurde, könnte dieses einzige erhaltene Instrument durchaus eine von diesen beiden Zugtrompeten sein. Siehe auch A. Werner, *Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S.*, AfMw 8, 1926, S. 415.

[8] Krickeberg und Rauch, a. a. O., geben die Länge mit 533 mm an, erwähnen jedoch, daß der jetzige Zug ein moderner Ersatz für den im zweiten Weltkrieg verlorenen oder beschädigten ursprünglichen Zug darstellt. A. Baines im Artikel „Trumpet" von *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. Aufl., London 1954, Vol. VII, Sp. 568, gibt die Länge mit „22 Zoll", also 558 mm an.

[9] Die Stimmung der Veitschen Zugtrompete entspricht etwa dem heutigen Es. Stattet man eine moderne Kopie dieses Instruments mit einem Stimmbogen aus, der das Spiel in C ermöglicht (bei a′ = 440 Hz), dann ist der Zug, wie Herr Benjamin Peck aus New York mir freundlicherweise vorgeführt hat, für eine saubere Intonation auf der vierten Position etwas zu kurz. Bei tieferer Stimmung, etwa bei a′ = 415 Hz, vergrößern sich die Schwierigkeiten entsprechend. Allerdings fordert Bach als einzigen Ton, der ausschließlich in der vierten Position zu erzielen ist, das cis′, und es erscheint nur in zwei Sätzen (BWV 83/5 und 162/1) und jedesmal als untere Nebennote.

[10] Vgl. H. Besseler, *Die Entstehung der Posaune*, in: Acta Musicologica 22, 1950, S. 8–35, und C. Sachs, *Chromatic Trumpets in the Renaissance*, in: The Musical Quarterly 36, 1950, S. 62–66.

[11] Zum Beispiel N. Harnoncourt in seinen Bemerkungen zur Aufführung im Beiheft zu seiner Schallplattenaufnahme von BWV 20 (Telefunken 26 35031).

mit der Diskant- oder Altposaune identisch ist. Zunächst unterscheiden Inventare wie das eben erwähnte Naumburger genau zwischen Zugtrompeten einerseits und Posaunen verschiedener Größen andererseits. Darüber hinaus ist uns der Bach noch näherliegende Bericht über ein 1769 in Leipzig abgehaltenes Probespiel überliefert, bei dem es über den durchgefallenen Kandidaten, Johann Gottlieb Herzog, heißt: „Mit dem concertierenden Choral konnte er auf der Zugtrompete gar nicht fortkommen und mußte er es auf der Altposaune versuchen . . ."[12] Schließlich aber unterscheiden sich, wie im folgenden noch zu zeigen sein wird, Bachs Posaunenstimmen sowohl musikalisch als auch notationsmäßig erheblich von solchen für Zugtrompete.

Andererseits kann nicht geleugnet werden, daß die genaue Beschaffenheit des *Corno da tirarsi* immer noch unklar ist. Ein ganz wörtlich verstandenes „Zughorn" wäre in sich widersprüchlich, insofern Naturhörner damals aus einem kontinuierlich gewundenen, konischen Rohr bestanden; diese beiden Eigenschaften schließen die Einführung eines Zuges an jeder Stelle des Instruments aus. Hörner aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besaßen an der Instrumentenmitte angebrachte Stimmbögen, die naturgemäß zylindrisch sein mußten. Doch lassen sich meines Wissens diese Stimmbögen bei weitem nicht genug ausziehen, um als *Corno da tirarsi* fungieren zu können. Terry hat vorgebracht, daß dieses mysteriöse Instrument einfach eine *Tromba da tirarsi* war, die mit einem Hornmundstück gespielt wurde,[13] aber spätere Forscher haben diese Theorie entkräftet.[14] Es steht jedenfalls fest, daß kein Instrument aus dem 17. oder 18. Jahrhundert überliefert ist, auf welches die Bezeichnung „Zughorn" passen würde, und daß der Begriff *Corno da tirarsi* anscheinend nur bei Bach vorkommt.[15] Da präzisere organologische Informationen fehlen, möchte ich behaupten, daß das von Bach *Corno da tirarsi* genannte Instrument im Grunde genommen das gleiche wie seine *Tromba da tirarsi*, also eine Zugtrompete von der Art des überlieferten Exemplars von Veit darstellt. Der autographe Titel für die Stimme von BWV 46, nämlich *Tromba ô Corno da tirarsi*, läßt jedenfalls vermuten, daß der Komponist die beiden Instrumente für nach Belieben austauschbar, wenn nicht für identisch hielt.

Neben der Gruppe von sechs Kantaten, die ausdrücklich (mittels der einen oder der anderen Bezeichnung) eine Zugtrompete verlangen, gibt es ein viel größeres Repertoire von Werken, das dieses Instrument anscheinend verlangt, ohne daß eine dahingehende schriftliche Angabe vorliegt. Bei diesen gewöhn-

---

[12] Zitiert bei A. Schering, *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMw 3, 1921, S. 45. Herzogs Mitbewerber J. M. Pfaffe war erfolgreicher: „Den concertierenden Choral auf der Zugtrompete hat er richtig geblasen" (ebenda).

[13] Terry, a. a. O., S. 35.

[14] Morley Pegge, a. a. O., S. 143.

[15] Allerdings hat Bachs direkter Vorgänger als Leipziger Thomaskantor, Johann Kuhnau, die Zugtrompete mit der gleichen Bezeichnung gefordert, wie sie Bach später verwendete. Kuhnaus autographes Manuskript für seine Kantate „Gott der Vater, Jesus Christus, der heilge Geist wohn uns bey" nennt eine Stimme für *Obboe ov. Tromba da tirarsi*. Siehe das Verzeichnis in DDT 58/59 (Leipzig 1918), S. XLV–XLVII, Nr. 26. Eine Transkription des Werkes findet sich in E. L. Rimbach, *The Church Cantatas of Johann Kuhnau*, Dissertation, University of Rochester (NY), 1966, II, S. 300ff.

lich mit *Tromba* oder *Corno* überschriebenen Stimmen deuten vor allem die nichtharmonischen, also die außerhalb der Naturtonreihe liegenden Töne darauf hin, daß etwas anderes als eine Naturtrompete oder ein Naturhorn eingesetzt werden muß. Um diesen Tatbestand zu verstehen, untersuchen wir zunächst, wie Bach für die üblichen Blechblasinstrumente, nämlich Trompete, Horn, Zink und Posaune, komponierte.

III. Stimmen für Naturtrompete und Naturhorn

Für Naturtrompeten schrieb Bach hauptsächlich im Rahmen eines dreistimmigen Trompetenchors mit Pauken.[16] Ist ein Satz mit mehr als einem Horn besetzt, so verlangt er andererseits immer ein Instrumentenpaar, manchmal mit und manchmal ohne Pauken.[17] In beiden Fällen hielt sich Bach an gewisse Einschränkungen sowohl im Umfang überhaupt als auch hinsichtlich der ihm innerhalb dieses Umfanges zur Verfügung stehenden Töne. Infolgedessen darf man diese Beschränkungen wohl als Hinweise auf die Grenzen der Naturhorn- und -trompetentechnik ansehen, zumindest für die Spieler, denen Bachs Blechblasstimmen zugedacht waren. Unter diesen ragte bekanntlich Gottfried Reiche, der damals rangälteste Stadtpfeifer der Stadt Leipzig, hervor, der allgemein den Ruf eines der vorzüglichsten Trompeter seiner Zeit genoß.[18] Reiche hat sicherlich auch Bachs Hornpartien gespielt, denn Vielseitigkeit war unter den Stadtpfeifern die Regel. Wir wissen zudem, daß er bei seinem Tode 1734 ein Waldhorn (und notabene auch eine Zugtrompete) hinterließ.[19] Man geht also wohl nicht fehl in der Annahme, daß die unten aufgeführten Einschränkungen das jeweilige Instrument selbst und nicht die Spieler betreffen.

A. Umfang und Tonhöhen

In den hier zur Diskussion stehenden Stimmen, nämlich für drei Trompeten oder ein Hörnerpaar, verlangt Bach von seinen Spielern keine Töne über dem (notierten) dreigestrichenen d, dem achtzehnten Teilton, und beschränkt sich

---

[16] Zweimal fordert Bach ein Trompetenpaar (BWV 59/1 und 175/6) und ebenfalls zweimal vier Trompeten (BWV 63 und 119). Welche besonderen Umstände zur Verwendung dieser ungewöhnlichen Kombinationen geführt haben mögen, ist nicht bekannt.

[17] BWV 143, eine Kantate, die scheinbar drei Hörner und Pauken vorschreibt, wird im Anhang erörtert (vgl. S. 78)

[18] Schon 1694 betrachtete die Stadt Leipzig ihn als einen so wertvollen Musiker, daß sie ihm ein besonderes Geldgeschenk machte, um zu vermeiden, daß er sich während der ein Jahr lang dauernden Trauerzeit für Kurfürst Johann Georg IV. von Sachsen anderwärts um eine Stellung bewarb. Vgl. B. F. Richter, *Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit*, BJ 1907, S. 35.

[19] Schering, a. a. O., S. 34. Daß solche Vielseitigkeit von den Leipziger Musikern erwartet wurde, geht aus Bachs Bericht über das Probespiel von C. F. Pfaffe im Jahre 1745 hervor: „daß er auf jedem Instrumente, so von denen StadtPfeiffern pfleget gebrauchet zu werden, als Violine, Hautbois, Flute Travers. Trompette, Waldhorn und übrigen BassInstrumenten, sich mit Beyfall aller Anwesenden gantz wohl habe hören laßen . . ." (Dok I, S. 147).

beim Komponieren gewissenhaft auf die in der Naturtonreihe enthaltenen Töne. Die wichtigste Ausnahme bildet der elfte Teilton, der zwischen f″ und fis″ liegt. Wie fast jeder andere Komponist, der für Naturinstrumente schreibt, verlangt Bach bedenkenlos beide Töne, da der Spieler ja nur durch Lippendruck den Ton je nach Bedarf herunter- oder herauf„treiben" konnte.[20] Der erniedrigte siebte Partialton, das eingestrichene b, wird im allgemeinen vermieden, während der vierzehnte, eine Oktave höher liegende, häufiger erscheint. Der eigentlich näher an gis″ als a″ liegende dreizehnte Teilton wird fast stets als a″ behandelt.

Gelegentlich läßt Bach nichtharmonische Töne in diesen Trompeten- und Hornstimmen auftreten, allerdings nur bestimmte und in bestimmter Umgebung. Der häufigste ist das h′, wenn es als unbetonte untere Nebennote zu c″ gebraucht wird. Im allgemeinen findet sich derartiges, wenn überhaupt, in der Stimme der zweiten Trompete, wenn sie mit der ersten in Terzparallelen spielt (s. Notenbeispiele 1a–c). Eine andere Möglichkeit ist der Kadenztriller auf h′, bei dem die genaue Tonhöhe der unteren Nebennote nicht so wichtig ist (Notenbeispiel 1d). Das cis″ kann auf ähnliche Weise wie das h′ eingesetzt werden, doch erscheint es weniger häufig (Notenbeispiele 2a–b). Auch gis″ findet sich zuweilen, obgleich sich hier die relative Tiefe des dreizehnten Teiltons zugunsten des Spielers auswirkt (Notenbeispiele 3a–b). Schließlich finden sich auch einige wenige ähnlich gelagerte Fälle von dis″ (bzw. es″). Es sei nochmals hervorgehoben, daß diese vier nichtharmonischen Töne (h′, cis″, gis″ und gelegentlich dis″/es″) nur als unbetonte Nebennoten und normalerweise nur ein- bis zweimal innerhalb eines Satzes auftreten, es sei denn, sie kommen als Bestandteil einer charakteristischen melodischen Wendung häufiger vor. In der Mehrzahl enthalten die mit mehrfachen Trompeten oder Hörnern besetzten Sätze in allen Stimmen keine derartigen nichtharmonischen Töne.

Hinsichtlich der Berücksichtigung dieser Einschränkungen befindet sich Bach in Übereinstimmung mit den zeitgenössischen theoretischen Schriften über die Blastechnik der Blechbläser. So schreibt Johann Gottfried Walther 1732 in seinem „Musicalischen Lexikon", daß „große Practici . . . mit Mühe" die nichtharmonischen Töne dis″, gis″ und h′ bilden könnten; andere erwähnt er nicht.[21] Johann Philipp Eisels „Musicus Autodidaktos" aus dem Jahre 1738 erklärt, „auf dem Wald-Horn können weiter keine *Semitonia* gemachet werden, ausgenommen B und Fis, und das sind sie alle", womit er die Grenzen noch enger zieht.[22] In Johann Ernst Altenburgs gründlichem, retrospektivem, 1795 veröffentlichtem „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst" heißt das Spielen von anderen Halbtönen als fis″ und ais″ „eine Kunst übertreiben und fällt daher, sonderlich bey langen Noten, ins Lächerliche und Abgeschmackte".[23]

---

[20] In gleichschwebender Temperatur liegt der elfte Partialton fast genau zwischen f″ und fis″, in mitteltöniger näher an fis″. Vgl. Baines, a. a. O., S. 29 und 135.

[21] J. G. Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732, S. 168, Artikel „Clarino".

[22] J. P. Eisel, *Musicus Autodidaktos*, Erfurt 1738, S. 75.

[23] J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung* . . ., Halle 1795, S. 71.

B. Die bevorzugten Stimmungen

Der zweite zu berücksichtigende Faktor bei Bachs Kompositionen für Naturtrompeten und -hörner ist die Wahl der Stimmung für diese Instrumente. Die Trompetenstimmen stehen normalerweise in C oder D, während die Hornpartien meist in F oder G notiert sind. In beiden Fällen dürfte der Spieler ein einziges Instrument verwendet und je nach Bedarf einen Ganztonstimmbogen zwischen das Mundstück und das obere Ende des Blasrohrs eingesetzt haben.[24] Obgleich für Instrumente, die in anderen Tonarten als C stehen, immer transponierende Notation verwendet wird, fehlen in den Stimmen bemerkenswerterweise jegliche Angaben über den erforderlichen Stimmbogen.[25] Man kann nur vermuten, daß diese Hinweise bei den Proben mündlich gegeben wurden.
Es gibt allerdings einige Ausnahmen zu den eben erwähnten, bevorzugten Stimmungen, doch sind sie zahlenmäßig geringfügig. Bei den Trompeten ist die bekannteste zweifellos Bachs einmalige Verwendung eines Instruments in (hohem) F im Zweiten Brandenburgischen Konzert BWV 1047. Weniger bekannt ist das Auftreten von – wie anzunehmen ist – drei Trompeten in Es in der Originalfassung des Magnificats, BWV 243a.[26] Darüber hinaus gibt es den scheinbaren, aber zweifelhaften Fall einer Trompete in G sowie drei Kantaten, die B-Transposition verwenden. Der erstere betrifft BWV 75/8, eine Instrumentalsinfonia, deren Partitur (*P 66;* die Stimmen sind nicht überliefert) G-Transposition anzeigt. Allerdings scheint die auffällige Verwendung von h′ und a′ in T. 41–42 eher eine Zugtrompete erforderlich zu machen.[27] In

[24] Bach bevorzugte die Trompete ohne Stimmbogen und notierte sie in Leipzig als transponierendes Instrument (in D) in bezug auf seine im Kammerton stehenden Partituren. Vor seiner Leipziger Zeit erscheint das gleiche Instrument ohne Transposition, da die früheren Partituren im Chorton notiert sind, der im allgemeinen eine große Sekunde über dem Kammerton liegt. In Leipzig geschriebene Stimmen für eine Trompete in C hätten allerdings die Verwendung eines Ganztonstimmbogens erforderlich gemacht. Ein in (Kammerton) B stehendes Instrument hätte sich entweder durch die gleichzeitige Verwendung von zwei derartigen Stimmbögen oder durch das Aufstecken eines Stimmbogens auf eine ursprünglich in C stehende Trompete erzielen lassen.

[25] Die einzige Ausnahme bildet die späte autographe Hornstimme zu BWV 14, ein Spezialfall, der unten zur Sprache kommt (vgl. S. 76f.).

[26] Alfred Dürr meint hingegen, das Stück sei womöglich im tiefen Kammerton aufgeführt worden. In diesem Fall hätte es sich um normale Trompeten in (Kammerton) D gehandelt. Vgl. Krit. Bericht NBA II/3, S. 34.

[27] Für eine Schallplattenaufnahme dieses Werkes mit dem Leonhardt Consort (Telefunken 26 35341) verwendete Don Smithers eine moderne Kopie der Veitschen Zugtrompete, die mit einem Stimmbogen für das tiefe g ausgestattet war (Mitteilung vom 4. Dezember 1979). Allerdings hätten die gleichen klingenden Töne auch mit einem C- (oder sogar D-) Stimmbogen erzielt werden können, wobei der Zug aber häufiger hätte betätigt werden müssen. (Satz 12 der gleichen Kantate, eine Baßarie, verlangt eine Trompete in C und enthält keine Töne außerhalb der Naturtonreihe.) Zudem beschreibt J. E. Altenburg die G-Trompete als eine Quarte höher (nicht eine Quinte tiefer) stehend als das D-Kammerton-Instrument (a. a. O., S. 11), was darauf hinzuweisen scheint, daß die Stimme in BWV 75/8 vielleicht als d″–e‴ und nicht als d′–e″ erklingen sollte. In diesem Fall fragt man sich allerdings, warum Bach nicht die normale (Natur)trompete in D verlangte, die sämtliche erforderlichen Töne ohne einen Zug geliefert hätte.

BWV 90/3 ist das oberste System der Partitur (*P 83;* die Stimmen fehlen wiederum) in B für ein nicht weiter identifiziertes Instrument notiert. Die für die Partie typischen Arpeggiofiguren legen eine Trompete nahe, die auch dem Text und Gefühlsgehalt dieser Baßarie entspräche. Allerdings sind die häufigen Zweiunddreißigstelläufe im Dialog mit den ersten Geigen sehr schwierig und nicht besonders instrumentengerecht.[28]

Die beiden anderen Beispiele für B-Transposition finden sich in Kantaten, die ausdrücklich eine Zugtrompete vorschreiben, und sind deshalb bestenfalls ein nicht eindeutiger Beleg dafür, daß Bachs Spielern Naturtrompeten in B-Stimmung oder durch Stimmbogen zu erzielender B-Stimmung zur Verfügung standen. Bei beiden handelt es sich um obligate Begleitstimmen zu Baßarien (unter Begleitung des Streichorchesters), und zwar in Werken, deren Choralecksätze zweifellos einen Zug erfordern und nichttransponierend notiert sind. Die Stimme von BWV 5/5 (St Leipzig) enthält keine nichtharmonischen Töne und macht daher den Zug vorübergehend überflüssig.[29] Bei BWV 46/3 ist der Sachverhalt viel weniger eindeutig, da der Satz im großen und ganzen zwar sehr trompetengerecht geschrieben ist, das Anfangsmotiv des Satzes jedoch etwas ganz Außergewöhnliches, nämlich ein betontes und ausgehaltenes h′ enthält und eine Variante des Motivs in T. 90–91 darüber hinaus die beispiellose Verwendung von f′ und a′ vorsieht (s. Notenbeispiel 5). Bach und Reiche hätten diese Passagen, so meine ich, für auf der Naturtrompete unspielbar erklärt.[30] Außerdem möchte ich der Vermutung Raum geben, daß Bach hier mit einem musikalischen Wortspiel andeutet, daß er in dieser Arie die Verwendung einer Zugtrompete erwartet. Die erste Textzeile verwendet nämlich das Verb „ausziehen", das ja auch der Terminus technicus für die Verlängerung des Zuges auf einem Blechblasinstrument ist, und der Sänger singt die Silbe „zog" sogar genau auf der entsprechenden Note des Motivs, bei der der Trompeter seinerseits seinen Zug ausziehen mußte.

Bei den paarweise verwendeten Hörnern gibt es nur zwei Ausnahmen zu Bachs Bevorzugung der F- und G-Stimmung. Es sind BWV 65 („Sie werden aus Saba alle kommen"), das Hörner in C verlangt,[31] und die weltliche Kantate

---

[28] Man vergleiche jedoch BWV 66/1, wo eine Trompetenstimme ebenfalls Zweiunddreißigstelläufe enthält. Die Besetzungsangabe auf dem autographen Umschlag (*P 73*) nennt *una tromba se piace*, doch dürfte dies weniger auf die Schwierigkeit zielen als auf den Umstand, daß die Trompetenstimme fast kein selbständiges melodisches Material enthält.

[29] Denkbar ist allerdings, daß die Obertonreihe über B in diesem Fall auf einer mittels Stimmbogen in C gestimmten Zugtrompete erzielt wurde, indem der Zug einfach während der gesamten Arie in der dritten Position verblieb.

[30] Edward H. Tarr, ein hervorragender Verfechter der Naturtrompete, versicherte mir am 4. April 1979 gesprächsweise, daß er meine Ansicht teile. Ich möchte Herrn Tarr hiermit für seinen förderlichen Rat und seine Anteilnahme an meiner Arbeit danken.

[31] Merkwürdig ist, daß Bach Hörner in C nicht öfter einsetzte, da Johann Mattheson F und C als die gewöhnlichsten Tonarten für dieses Instrument anführt (*Das neueröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 267). Ob Bach BWV 65 für Hörner in C-basso oder C-alto bestimmt hat, darüber gehen die Meinungen auseinander. Horace Fitzpatrick, der das Werk in beiden Tonlagen aufgeführt hat, votiert überzeugend für das tiefere Instrument, da die vornehmlich pastorale Stimmung der Kantate eher nach dessen sanftem Timbre als nach der Leucht-

BWV 205 („Der zufriedengestellte Aeolus") mit Hörnern in D. Letztere ist Bachs einziges Werk, in dem Trompeten und Hörner im gleichen Satz spielen, und Bach gab offensichtlich der Normaltonart der Trompeten den Vorrang vor den Hörnern.[32] Bei vier weiteren Hornstimmen in ungewöhnlichen Tonarten spielt jeweils nur ein einziges Instrument. Es sind BWV 16/3 (in C), BWV 136/1 (in A), BWV 212/18 (in D) und das *Quoniam* der h-Moll-Messe, BWV 232 (ebenfalls in D).[33] Eine letzte Gruppe mit ungewöhnlichen Hornstimmen umfaßt drei Werke, die scheinbar ein oder mehrere Instrumente in B verlangen, doch lassen sich für jeden dieser Fälle Gegenargumente vorbringen. Da eine Erörterung dieser Details hier zu weit führen würde, ist sie auf einen Anhang verwiesen. Fürs erste muß die Behauptung genügen, daß es keine Blechblasstimme von Bach gibt, die ganz eindeutig für ein Horn in B bestimmt ist; daraus läßt sich entnehmen, daß ihm ein derartiges Instrument wahrscheinlich nicht zur Verfügung stand. Analog dazu scheinen Hörner in C, D und A, da sie nur selten in seinen Partituren auftreten, ihm gleichfalls normalerweise nicht zugänglich gewesen zu sein. Es gibt keine Partien, die ein Horn in E oder Es vorschreiben, obwohl diese beiden Tonarten später im 18. Jahrhundert sehr beliebt waren.

---

kraft der C-alto-Hörner zu verlangen scheine (*The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition 1680–1830*, London 1970, S. 77, Anm. 2). Dagegen bevorzugt Marianne Helms die C-alto-Hörner: „einer verbreiteten Praxis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsprechend" seien die Stimmen wahrscheinlich auf diesen Instrumenten mit einem Trompetenmundstück geblasen worden (NBA I/5, S.V–VI). Die Verwendung hoher Hörner würde jedoch im sechsten Satz (Tenorarie) in T. 37 und 62–64 zu Quartsextakkorden führen und darüber hinaus im Vergleich zu Trompeten in C, die ja genau die gleichen Tonhöhen hervorbrächten, lediglich einen Klangfarbenunterschied liefern. Daß die sequenzierenden Einsätze der paarigen Hörner, Oboi da caccia und Violinen in T. 5 und 49 des Eingangssatzes von BWV 65 bei Verwendung von C-basso-Hörnern in einer aufsteigenden Quartenfolge stünden (für die primo-Spieler jeweils klingend g′, c″ und f″), ist ein weiteres Argument zu ihren Gunsten. Diese Abfolge wirkt eleganter und symmetrischer als die Einsatzfolge, die sich aus der Verwendung von C-alto-Hörnern ergäbe (g″, c″ und f″). Wenigstens in einer zeitgenössischen Quelle kommt deutlich zum Ausdruck, daß C-Hörner eine Oktave tiefer als C-Trompeten gestimmt waren. J. F. B. C. Majers *Museum musicum* von 1732 (Faksimile: *Documenta musicologica VIII*, Kassel 1954) greift in seinem Hornartikel zwar weitgehend auf Mattheson (1713) zurück, bringt jedoch diesen wichtigen Zusatz: „Wie wohl man heutigs Tags auch C Wald-Hörner hat, welche eine vollige Octav tiefer sind als die Trompeten." (a. a. O., S. 41).

32 Ein Faksimile der ersten Partiturseite *(P 173)* in BG 44, Bl. 39. Bei den Aufführungen am 3. August 1725 (BWV 205) und am 19. Februar 1734 (BWV 205a) müssen zusätzliche Blechbläser vorhanden gewesen sein. Vielleicht haben diese zusätzlichen Musiker Hörner in D mitgebracht.

33 Man beachte aber, daß der Schlußchoral sowohl in BWV 16 als auch in BWV 136 nicht transponiert ist und daß BWV 212/16 ein Horn in G verwendet. Fitzpatrick (a. a. O., S. 78 und 101) äußert die Ansicht, die Obligatstimme des Quoniam sei speziell für Andreas Schindler, den ersten Hornisten der Dresdener Hofkapelle, komponiert.

IV. Posaune und Zink

Für gewöhnlich verwendete Bach Posaunen in einem vierstimmigen Chor zur Verdoppelung der Vokalstimmen eines Chorsatzes. (In drei Fällen bezeichnete er die oberste Stimme dieses Quartetts mit *Trombona Ia*,[34] im übrigen hielt er sich an die gängige Praxis, die Diskantposaune durch einen Zink zu ersetzen.[35]) Zweimal übertrug Bach dem Posaunenchor jedoch eine selbständige Rolle: in BWV 118 („O Jesu Christ, meins Lebens Licht"), in dem dieser im Verein mit zwei *Litui* das gesamte Orchester bildet,[36] und in BWV 25/1 („Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe"), wo der Posaunenchor die harmonisierte Choralmelodie „Herzlich tut mich verlangen" vorträgt, während die Singstimmen und übrigen Instrumente frei komponiertes Material ausführen. Werden weniger als vier Instrumente verwendet, so beschränken sie sich stets auf die Verstärkung der Singstimmen.[37] In allen Fällen stehen die einzelnen Posaunenstimmen im Schlüssel der jeweils verdoppelten Singstimme bzw. der verlangten Posaunengröße (Sopran, Alt, Tenor, Baß). Ein weiteres typisches Merkmal Bachscher Posaunenstimmen ist ihre Herabtransposition um eine große Sekunde, um die Chortonstimmung dieser Instrumente auszugleichen.[38]

Leider ist der Befund bei Bachs zehn überlieferten Zinkenstimmen viel weniger einheitlich; sie sind im Violin- und Sopranschlüssel, transponiert und untransponiert notiert. Aus Tabelle 2 läßt sich ersehen, daß diese beiden Faktoren jedoch weder miteinander noch mit der Chronologie, den Kopisten oder mit musikalischen Erwägungen wie Tonart und Umfang korrelieren. Bach selbst verwendete in den von ihm ausgeschriebenen drei Stimmen beide Schlüssel und transponierte ausnahmslos. Sein ältester Sohn und seine beiden wichtigsten Helfer hingegen transponierten ihre Zinkstimmen nicht, obwohl man erwarten dürfte, daß sie Bachs bevorzugte Praxis kannten. (Möglicherweise standen Bachs Orchestermitgliedern in Leipzig zwei verschiedene Instrumente zur Verfügung, eines im Kammerton und eines im Chorton.) Auch Bachs Verwendung einer Diskantposaune anstatt eines Zinken ist keineswegs konsequent, da jene drei Fälle chronologisch mit den sieben oder acht abwechseln, in denen Bach den Zink bevorzugte.

---

[34] In BWV 2 (St Leipzig), BWV 21 (*St 354* – diese Stimme ist nicht erhalten, aber die anderen sind mit *Trombona 2, 3* und *4* bezeichnet –) und BWV 38 (St Leipzig).

[35] Aus unerfindlichen Gründen hat C. G. Meißner einmal eine Stimme mit *Cornettino* überschrieben (BWV 64, *St 84*), aber diese Stimme liegt keineswegs höher als BWV 68/5, wo Bach selbst die Stimme dem *Cornetto* zuwies (St Leipzig; vgl. Abb. 3).

[36] Weiteres zu diesem Werk unten S. 77f.

[37] Es handelt sich um: BWV 3/1 (c. f. im Baß), BWV 4/3 (Zink und [Alt]posaune verdoppeln die duettierenden, nicht c.f.-gebundenen Stimmen Sopran und Alt), BWV 96/1 (c. f. im Alt; diese Stimme ist eine spätere Ersatzstimme für die ursprüngliche Corno-[richtiger Corno da tirarsi]Stimme), BWV 133/1 (c. f. im Sopran) und BWV 135/1 (c. f. im Baß; Originalstimmen verschollen, s. aber W. Rust in BG 38, S. XXIX–XXX).

[38] Dieser Gesichtspunkt kommt bei der Erörterung von Bachs Kompositionsweise für Blechbläser nur selten zur Sprache, so bei C. Wolff, *Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate BWV 23*, BJ 1978, S. 83.

V. Unidentifizierte Stimmen für Zugtrompete

Nach diesem Überblick über Bachs Schreibweise für die üblicheren Blechblasinstrumente kommen wir nun auf jene Werke zurück, die zwar anscheinend eine Zugtrompete erfordern, sie aber nicht ausdrücklich nennen. Es gibt in den mit *Corno*, *Tromba* oder sogar *Clarino* bezeichneten Stimmen gewisse Sätze, die von den eben beschriebenen, in Bachs Horn- und Trompetenstimmen herrschenden Normen erheblich abweichen. Bei den meisten dieser Stimmen handelt es sich um die Verdoppelung einer Choralmelodie im Sopran, die beim Unterschreiten des zweigestrichenen C Töne verlangt, die eine Naturtrompete nicht besitzt. In manchen Fällen würde diese Stimme sich ausgezeichnet (oder jedenfalls annehmbar) für ein Horn in der einen oder anderen Stimmung eignen; so erscheint „Wachet auf, ruft uns die Stimme" in BWV 140 für ein Horn in Es ideal geeignet. Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß Bachs Instrumentalisten ein derartiges Instrument besaßen, da er, wie oben bemerkt, nie eine Obligatstimme für ein Naturhorn dieser Stimmung geschrieben hat. Noch größere Vorsicht ist angeraten, wenn man BWV 20 betrachtet, denn der Choral „O Ewigkeit, du Donnerwort" verwendet nur die Töne der F-Dur-Tonleiter und hätte daher mühelos von einem Naturhorn in F gespielt werden können. Doch ist gerade diese Stimme eine der wenigen, in der Bach ausdrücklich eine Tromba da tirarsi vorschrieb.[39]

Es gibt einen Tatbestand, der ganz besonders dagegen spricht, diese Gruppe von Blechbläserstimmen dem Naturhorn zuzuschreiben, ganz abgesehen davon, ob es die eine oder andere spielen könnte. Die eigentlichen Aufführungsstimmen sind nämlich fast ausnahmslos in Klangnotation ausgeschrieben.[40] Das bedeutet zweierlei: Sie sind nicht nur nicht für ein Horn in Es (BWV 140), in F (BWV 20) oder in irgendeiner anderen Stimmung transponiert, sondern sie sind darüber hinaus vom Blickwinkel des Spielers aus auch in der „falschen" Oktave notiert, das heißt, die Melodien bewegen sich zwischen c′ und c″

---

[39] Siehe Abb. 1. In wenigstens zwei anderen Fällen hat Bach eine Choralmelodie mit einem Horn in F verdoppelt, die ausschließlich die auf dem Instrument verfügbaren Töne enthält: in BWV 1/6 („Wie schön leuchtet der Morgenstern") und in BWV 14/1 und 6 („Wär Gott nicht mit uns diese Zeit"). In beiden Fällen ist die Hornstimme in F-Transposition kopiert worden, bei BWV 1 von J. A. Kuhnau (St Leipzig) und bei BWV 14 von Bach selbst (St Leipzig; weiteres zu dieser Stimme unten S. 76f.).

[40] Die einzige Ausnahme, nämlich mit D-Transposition, bildet BWV 60; diese *Corno*-Stimme ist schon hinsichtlich ihrer Notierung im Sopranschlüssel einmalig. (Man beachte jedoch, daß zwei von den ausdrücklich mit *da tirarsi* bezeichneten Stimmen ebenfalls transponiert notiert sind, BWV 46/3 in B und BWV 67/1 in A.) Die obligate *Tromba* in BWV 103/5, einer Tenorarie, ist möglicherweise eine zweite Ausnahme, wiewohl der Sachverhalt mehrdeutig ist. Die Stimme ist ebenfalls in D-Transposition notiert und verwendet ganz auffällig das geschriebene es″ als ausgehaltene (allerdings trillernde) Note in T. 3, 54 und 63. Don L. Smithers verdanke ich den Hinweis darauf, daß es sich um ein Mittel der Textauslegung handeln könnte, insofern diese Note in der entsprechenden Phrase des Solotenors (T. 10, klingend f′) auf das Wort „betrübte" (Sinnen) fällt. Andererseits legen die betonten Noten h′ und a′ in T. 21–22 sowie die Tatsache, daß die Zugtrompete im anschließenden Schlußchoral benötigt wird, die Vermutung nahe, daß Bachs Spieler dieses Instrument auch für die Obligatstimme der Arie verwendete.

und nicht zwischen c″ und c‴, wie es für alle Naturblechbläserstimmen einschließlich derer von Bach üblich ist.

Dabei handelt es sich keineswegs um ein Schreiberversehen, denn diese Stimmen besaßen, insoweit sie Chorverdoppelungen enthielten, in Bachs Kompositionspartituren kein eigenes System und mußten daher aus der Sopranstimme, die unweigerlich im Sopranschlüssel notiert war, extrahiert werden. Aber von einer einzigen Ausnahme abgesehen[41] sind diese *Corno-* (und *Tromba-*) stimmen im Violinschlüssel notiert. Der Kopist – vielfach Bach selber – hat sich also der Mühe unterzogen, den Schlüssel zu ändern (was ja eine Art Transposition darstellt), ohne die Transposition für die Tonart des Instruments vorzunehmen, die in Bachs Stimmen für Naturtrompeten und -hörner in einer anderen Stimmbogenstimmung als C stets vorhanden war.

Diese Tatsache wird noch bedeutsamer, wenn man jene Kantaten betrachtet, in denen einige Sätze transponiert und andere untransponiert sind. Das hervorragendste Beispiel dafür ist die *Corno I*-Stimme von BWV 40, „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" *(St 11)*. Der Eingangschor und die vorletzte Tenorarie sind mit zwei Naturhörnern in F besetzt, und die Stimmen für diese Sätze sind entsprechend transponiert. Aber in den drei Chorälen verdoppelt der *Corno I* die vom Sopran gesungene Melodie, und in diesen Sätzen ist die Stimme in Klangnotation ausgeschrieben, obwohl der erste Choral auf einem Horn in F durchaus auszuführen wäre, da nur die Töne (klingend) g′, a′, b′, c″ und d″ vorkommen. Im Gegensatz dazu sind die beiden anderen Choräle nur spielbar, wenn man (notiert) as″ und es″ auf betonten oder ausgehaltenen Tönen für dieses Instrument zugesteht (s. Notenbeispiel 6).

Es ist daher anzunehmen, daß diese drei Choräle nicht für das im Eingangschor und der Tenorarie verwendete Naturhorn bestimmt waren, da die verlangten Töne und das Fehlen von transponierender Notation in der Stimme der Normalpraxis Bachs für dieses Instrument widersprechen. Das legt die Vermutung nahe, daß diese Choräle wie auch nahezu alle anderen Sätze, in denen diese Bedingungen vorliegen, statt dessen auf einer Zugtrompete ausgeführt wurden, und zwar mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von demselben Musiker, der in der gleichen Stimme für alle Naturblechblaspartien zuständig war.

Die fehlende Transposition in derartigen Stimmen wäre möglicherweise auch damit zu erklären, daß sie für ein Naturhorn in C-basso gedacht waren. Doch diese Theorie hält einer genaueren Prüfung nicht stand, denn die fraglichen Choralmelodien sind nicht nur konsequent in der „falschen" Oktave notiert, sondern gehen häufig über klingend d″ (was auf diesem Instrument dem geschriebenen d‴ entspricht) hinaus, während Bach doch in seinen Naturhornstimmen dies als die oberste Grenze respektiert. Selbst wenn man in Rechnung stellt, daß ein bestimmter Teilton auf einem tieferen Instrument leichter auszuführen ist als auf einem kürzer gewundenen, so scheint es doch unvernünftig, von einem Hornisten mit einem C-basso-Horn zu erwarten, daß er zum (geschriebenen) f‴ oder sogar g‴, also zum 22. oder 24. Teilton hinaufklettert. Solche Tonhöhen mögen physiologisch noch möglich sein,

[41] BWV 60, s. o., Fußnote 40.

wir haben jedoch keinen Beleg dafür, daß Bach sie je forderte, und aus ihrem Fehlen läßt sich schließen, daß er sie als Grenzüberschreitung betrachtete.
Wie dem auch sei, man hätte sich immer noch mit denjenigen Melodien auseinanderzusetzen, die für ein Horn, gleich welcher Stimmung, zu chromatisch sind. Ein gutes Beispiel dafür findet sich in BWV 105/1 („Herr, gehe nicht ins Gericht"), wo das Horn, wie Notenbeispiel 7 zeigt, mit der ersten Oboe unisono spielt. Zudem sind einige dieser problematischen Blechblaspartien ihrem Wesen nach Obligatstimmen und verstärken nicht einfach eine andere Vokal- oder Instrumentalstimme. Die bemerkenswerteste darunter ist wohl BWV 109/1 („Ich glaube, lieber Herr"), insofern sie sämtliche diatonischen Schritte von c′ bis c‴, dazu cis″, es″ und wie üblich b′ und fis″ vorschreibt (s. Abb. 2). Mit ihren Oktavsprungreihen auf C, G, E, und F, D, A und wiederum C ist diese Stimme ganz offensichtlich auf einem Naturhorn gleich welcher Stimmung unausführbar, und doch hat Bach selbst als Kopist dieser Notenseite die Stimme nicht mit „Corno da tirarsi" sondern mit *Corne du Chasse* überschrieben.[42]
Will man ganz genau sein, so müßte man sagen, daß diese Stimme nur dann auf einem Naturhorn auszuführen wäre, wenn die nicht in der Naturtonreihe des Instrumentes liegenden Töne durch reichliches Stopfen erzielt würden. Nun erlangte das Stopfen auf dem Horn bekanntlich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert große Verbreitung, aber die vorhandenen musikalischen und dokumentarischen Belege für diese Technik führen nur bis in die frühen 1750er Jahre zurück, als sie von dem berühmten Hornvirtuosen Anton Joseph Hampl vervollkommnet und öffentlich vorgestellt (wenngleich wohl nicht aus dem Nichts erschaffen) wurde.[43] Selbst wenn man einmal annimmt, daß die Stopftechnik sich in den vorhergehenden zehn oder zwanzig Jahren entwickelt hätte, so hat man doch noch keinen Beweis dafür, daß sie Bachs Spielern in den Jahren um 1725 in Leipzig vertraut war. Vielmehr deutet seine Schreibweise für paarige Hörner ganz stark auf das Gegenteil. Andererseits weiß man, daß Bach ein anderes Blechblasinstrument zur Verfügung hatte, das speziell zum Spielen von Stimmen mit nichtharmonischen Tönen gedacht war, nämlich die Zugtrompete. Man sollte wohl deshalb eher annehmen, daß die in Frage stehenden Stimmen für ein Instrument gedacht waren, das sie ausführen konnte, als für eines, dessen Spieltechnik wahrscheinlich nicht (oder noch nicht) alle erforderlichen Töne zu produzieren imstande war.

VI. Die Terminologie in den Quellen

Damit gelangen wir zur Terminologie, denn die Frage liegt ja auf der Hand: Warum verlangte Bach die Zugtrompete, wenn er diese Stimmen von ihr ausgeführt haben wollte, nicht namentlich, wie er es in den sechs uns bekannten Fällen getan hat? Dabei muß man mehrere wichtige Faktoren im Auge behal-

---

[42] *St 56*. Diese Stimme findet sich, wiewohl obligat, nicht in der Partitur *P 112*.
[43] Fitzpatrick, a. a. O., S. 86–88; Morley Pegge, a. a. O., S. 86–89. Hampl lebte von etwa 1710 bis 1771 und war von 1737 bis 1764 Mitglied der Dresdener Hofkapelle (Fitzpatrick, a. a. O., S. 109).

ten. Erstens fügte Bach die Wörter *da tirarsi* in drei von sechs Fällen als Korrektur bzw. Präzisierung der vom Kopisten geschriebenen, einfachen Überschrift *Tromba* oder *Corno* in die Stimme ein (s. Abb. 1). Da die Partitur dieser Kantaten (BWV 5, 20 und 67) die Wörter „da tirarsi" nicht erwähnt, verdanken wir unser Wissen, daß ein Zuginstrument verwendet wurde, dem glücklichen Umstand, daß Bach gerade in diesen Wochen genügend Zeit hatte, die Aufführungsstimmen durchzusehen, was durchaus nicht immer der Fall war.

Zweitens haben wir gesehen, daß Bachs Stimmen für Naturtrompete oder -horn die Stimmung oder Stimmbogenverwendung nicht ausdrücklich erwähnen. Wenn also diese Hinweise bei den Proben mündlich gegeben wurden, dann konnte das auch für die Wahl der Natur- oder Zugversion des gleichen Instruments geschehen. Ein rascher Blick auf die Notenseite hätte ohnehin genügt, um den Spieler auf die Notwendigkeit eines Zuges in einem bestimmten Satz aufmerksam zu machen, sei es wegen der nichtharmonischen Töne, wegen des Fehlens der Transposition oder aus beiden Gründen.

Darüber hinaus klären sich einige scheinbar falsch betitelte Stimmen einfach dadurch auf, daß der erste Satz der Kantate tatsächlich Naturtrompete oder -horn verwendet, während die Zugtrompete erst im Verlauf des Werkes, zumeist für den Schlußchoral, gebraucht wurde.[44] In solchen Fällen hat der Kopist die Titelangabe offensichtlich nur für den ersten Satz gemeint, da er einfach nicht daran gewöhnt war, einen späteren (und ihm wohl minimal erscheinenden) Instrumentenwechsel anzugeben. Man beachte, daß die sechs Kantaten, die eine Zugtrompete erwähnen, sie im Eröffnungssatz verwenden und daß zwei davon (BWV 5 und 20) für spätere Arien keine andere Kategorie vorschreiben, obwohl dort der Zug nicht erforderlich ist.

Es gibt jedoch eine ganze Reihe von Kantaten, in denen stillschweigend übergangen wird, daß der Eröffnungssatz offensichtlich ein Zuginstrument erforderlich macht. Die interessantesten darunter sind die elf Stimmen, die Bach selbst kopiert und einfach mit *Corno* oder – seltener – *Corno da caccia* bzw. der pseudofranzösischen Entsprechung *Corne du chasse* überschrieben hat (s. Tabelle 3). Da Bach und seine Kopisten diese Namenreihe – auch mit abweichender Orthographie – ebenfalls für seine Naturhornstimmen verwendeten, liegt es auf der Hand anzunehmen, daß Bach an präziseren Angaben, ob eine Stimme nun für Naturhorn oder Zugtrompete bestimmt war, im allgemeinen nicht interessiert war – jedenfalls nicht an schriftlichen. Unsere Ausgangsfrage ließe sich also dem Sinne nach umdrehen, so daß wir uns fragen müssen, warum Bach in sechs Fällen die Wörter *da tirarsi* niederschrieb oder hinzufügte.

Tatsächlich hat Bach selbst eine Stimme für Zugtrompete nie einfach mit „Tromba" bezeichnet, aber das könnte zufällig sein, hat er doch in den Partituren solche Partien mehrfach nur mit „Tromba" ohne weitere Präzisierung bezeichnet.[45] Seine Kopisten haben hingegen solche Stimmen entweder mit

---

[44] Es sind in chronologischer Reihenfolge BWV 147, 136, 69a, 70, 243a, 40, 83, 126, 103, 74, 137 und 110.

[45] In BWV 75, 76, 48 und 12.

„Corno" oder „Tromba" bezeichnet, wobei sie die erstere Bezeichnung stark bevorzugen, wie Bach selbst es auch tat. Eine kleine Gruppe von Ausnahmefällen bilden drei Werke, die aus den allerersten Wochen von Bachs Leipziger Anstellungszeit stammen: BWV 185 und 24 (20. Juni 1723) und BWV 167 (23. Juni 1723). Alle drei benötigen eine Zugtrompete im jeweils ersten Satz, an dem sich ein Blechbläser beteiligt, aber alle drei Stimmen sind von der Hand Johann Andreas Kuhnaus, Bachs Hauptkopisten der ersten Leipziger Jahre, mit *Clarino* bezeichnet. Diese Inkonsequenz gemahnt an andere Anzeichen dafür, daß Kuhnau eine Weile brauchte, bis er sich an die Wünsche des neuen Kantors in bezug auf verschiedene Details der Notierungsweise und Nomenklatur gewöhnt hatte.[46]

Was Bach selbst angeht, so hat er offensichtlich das Wort *Clarino* mit dem von ihm bevorzugten Terminus „Tromba" (Plural „Trombe") für austauschbar gehalten, wie die erste Partiturseite von BWV 205 („Der zufriedengestellte Aeolus") anzeigt. Dort erscheinen beide Wörter, *Clarino* unter den beiden oberen Systemen[47] und *Tromba* als Teil des Besetzungsverzeichnisses unten auf der Seite.[48] Diese Partitur belegt darüber hinaus, daß Bach ungeachtet der gegenteiligen Meinung von Terry[49] keine absichtliche Unterscheidung zwischen *Corno* (neben den Systemen) und *Corno da caccia* (unten auf der Seite) vornahm, sondern jenes einfach für die Abkürzung dieses hielt. (Verfolgt man diese Beobachtung bis zu ihrem logischen Ende, so darf man wohl auch annehmen, daß das abweichend buchstabierte Wort „Corne", das sich in einem halben Dutzend Werken findet, die Kurzform des pseudofranzösischen „Corne du chasse", eines von Bach nur zweimal verwendeten Terminus, darstellt.[50] Die Pluralform ist jedenfalls beide Male „Corni".)

In früheren Schriften zu Bachs Blechbläsernomenklatur hat man darauf hingewiesen, wie häufig verschiedene Quellen eines Werkes sich scheinbar widersprechen. Sieht man jedoch genauer hin, so ergibt sich, daß es sich bei solch mutmaßlichen Diskrepanzen oft nur um relativ simple Dinge wie das Vorhandensein oder Fehlen des *da caccia*-Zusatzes oder verschiedene orthographische Varianten in gewissen Hornstimmen handelt. Geht man davon aus, daß diese

---

46 Die Quellen für diese drei Werke sind: BWV 185 *(P 59, St 4)*, BWV 24 *(P 44, St 19)* und BWV 167 (*St 61*, Partitur verschollen). Nur einmal, ein paar Monate später, in BWV 48 (3. Oktober 1723) verfiel J. A. Kuhnau wieder in diese Praxis. Es ist der einzige mir bekannte Fall, in dem die Bezeichnung der Stimme *(St 53: Clarino)* von Bachs Bezeichnung in der Partitur *(P 109: Tromba)* abweicht. Auf dem autographen Umschlag steht überdies *Corno*.

47 Hier wird die dritte Trompete ausnahmsweise *Principale* genannt, ein Begriff, der sich sonst bei Bach nur in den Stimmen für BWV 172 (1714, *St 23*, anonymer Weimarer Kopist) und BWV 195 (nach 1737, *St 12*, Anonymus V r) findet.

48 Vgl. das oben (Fußnote 32) erwähnte Faksimile dieser Seite.

49 Terry, a. a. O., S. 45 und 196–198.

50 Siehe Tabelle 3. Die Schreibweise *Corne* tritt sonst nur in BWV 52 auf; das Werk wurde am 24. November 1726 aufgeführt und verlangt zwei Naturhörner in F. Die Quellen für dieses Werk sind *P 85* und *St 30*, diese geschrieben von Hauptkopist C (mittlerweile als Johann Heinrich Bach identifiziert, vgl. H.-J. Schulze in BJ 1979, S. 61).

Unterschiede keine Unterscheidungsmerkmale beinhalten, und daß „Clarino" und „Tromba", wie oben vorgeschlagen wurde, synonym sind, so schrumpft das Problem auf einen erheblich kleineren Umfang ein. Er läßt sich sogar noch weiter verkleinern, wenn man die Fälle außer acht läßt, in denen die unverkennbare Abkürzung *Tromb:* entweder für „Tromba" oder „Trombona" steht (und die Konventionen der Schlüssel- und Transpositionsvorzeichnung jegliche Verwechslung ausschließen), sowie diejenigen, in denen die Stimmen Zink und drei Posaunen vorschreiben, der Umschlag hingegen dieses Instrumentalensemble ganz unbefangen als *4 Trombone* bezeichnet.[51]

Schließlich gibt es noch eine terminologische Verwirrung, die erst in neuerer Zeit aufgekommen ist, in den Fällen nämlich, wo eine mit „Corno" oder „Corne" bezeichnete, auf dem Naturhorn unspielbare Stimme dem Zink (italienisch cornetto) zuerkannt wird, wohl einfach deswegen, weil der Name des Instruments mit den gleichen vier Buchstaben anfängt. Aufführungspraktisch gesehen ist das eine sehr verführerische Lösung, da der Zink innerhalb seines Gesamtumfangs sämtliche Töne und Halbtonstufen erzeugen kann und man weiß, daß Bach ihn zuweilen verwendet hat.[52] Aber in neun von elf bekannten Fällen vertritt der Zink die Oberstimme eines Posaunenchors, nur ausnahmsweise tritt er ohne Unterstützung der Posaunen auf,[53] und eine selbständige, obligate Stimme erhält er im Gegensatz zur Zugtrompete nie. Darüber hinaus sind Bachs Zinkstimmen anscheinend meist entweder transponiert oder stehen im Sopranschlüssel oder aber beides[54] – die Belege sind zugegebenermaßen nicht ganz schlüssig –, während die Stimmen für Zugtrompeten, und zwar ausdrücklich so bezeichnete und mutmaßliche, fast ausnahmslos im Violinschlüssel und im Kammerton notiert sind.[55] Unsere Behauptung, daß „Corne" und „Corno" nicht als Abkürzungen für „Cornetto" betrachtet werden dürfen, läßt sich anhand der Untersuchung der autographen Stimme zu BWV 68 („Also hat Gott die Welt geliebt", St Leipzig) noch erhärten, denn dort unterscheidet Bach deutlich zwischen den beiden Begriffen: Im (untransponierten) ersten Satz schreibt er *Corne*, im fünften jedoch, an dem drei Posaunen beteiligt sind, *Cornetto* (in Chortontransposition) (s. Abb. 3).

Selbst nachdem wir für viele verwirrende terminologische Probleme in den Bachschen Blechbläserstimmen vernünftige Erklärungen gefunden haben, bleibt eine in derselben autographen Stimme zu BWV 68 auftretende Unklarheit hartnäckig bestehen. Hier findet sich nämlich eine „Horn"-stimme (im ersten Satz), die so, wie sie dasteht, von einem Naturhorn mit den von Bach

---

[51] BWV 25 *(St 376)* und BWV 101 (St Leipzig). Bei BWV 64 *(St 84)* hat Meißner die oberste Stimme dieses vierstimmigen Instrumentalchors mit *Cornettino*, einem einmalig auftretenden Terminus, bezeichnet; auf dem von J. A. Kuhnau geschriebenen Umschlag heißt es jedoch *Cornetto*.

[52] Nikolaus Harnoncourt etwa bedient sich dieses Hilfsmittels in mehreren seiner Kantatenaufnahmen (Telefunken).

[53] In BWV 133/1 und 6 und BWV 135/6 (s. Tabelle 2).

[54] Nur BWV 25, 101 und 133 sind sowohl im Sopranschlüssel als auch untransponiert notiert; sie sind sämtlich nicht von Bach selbst kopiert worden (s. Tabelle 2).

[55] Die einzigen Ausnahmen bilden BWV 60 und 103, 46/3 und 67/1. Siehe oben, Fußnote 40.

sonst sorgfältig beachteten Beschränkungen nicht spielbar ist.[56] Ist diese Stimme nicht für ein Naturhorn bestimmt (der Zink sollte eindeutig erst im Schlußchoral auftreten), dann bleibt als mutmaßlich beabsichtigtes Blechblasinstrument nur die Zugtrompete übrig. Aber diese Schlußfolgerung wirft die Frage auf: Warum hat Bach, vorausgesetzt er meinte eine Zugtrompete, diese und zahlreiche andere Stimmen nicht mit „Corno" (oder „Tromba") „da tirarsi" überschrieben, wie er es in anderen ähnlich gelagerten Fällen bekanntlich getan hat? Da in diesem Fall der Komponist die Stimme selbst ausgeschrieben hat, entfallen Mißverständnisse seitens des Kopisten. Die beste Erklärung für diese Auslassung bzw. mangelnde Präzisierung wäre, daß Bach die Dinge entweder bei den Proben mündlich aufklärte oder davon ausging, daß diese Unterscheidung für seine Spieler klar auf der Hand lag.

Fassen wir zusammen: Unter Bachs Stimmen für Blechbläser gibt es nicht allein sechs Kantaten, die ausdrücklich *Tromba* (oder *Corno*) *da tirarsi* vorschreiben, sondern eine erheblich größere Anzahl von Stimmen, die für dieses Instrument gedacht sein müssen, ohne daß die handschriftlichen Quellen es beim Namen nennen. Diese zusätzlichen, nicht bezeichneten Stimmen lassen sich daran erkennen, daß sie reichlich nichtharmonische Töne verwenden oder daß sie nichttransponiert notiert sind oder beide Merkmale vereinigen. Diese beiden Wesenszüge stehen in deutlichem Gegensatz zu Bachs Schreibweise für Naturhorn und -trompete, bei denen er sich konsequent auf die in der Obertonreihe enthaltenen Tonhöhen beschränkt (bis zum achtzehnten Teilton hinauf und mit gelegentlicher Verwendung nichtharmonischer, unbetonter, unterer Nebennoten) und die er im Falle von nicht in C stehenden Instrumenten nahezu ausnahmslos transponiert notiert. Sowohl der Zink wie die kleineren Mitglieder der Posaunenfamilie sind aus Gründen der Notation, der musikalischen Funktion und der Terminologie als Kandidaten für die Aufführung dieser anomalen Stimmen ausgeschlossen. Da es schließlich keinen Beleg dafür gibt, daß Bachs Hornspieler mit der Stopftechnik vertraut waren, ist diese Erklärung ebenfalls unbefriedigend, obgleich die Mehrzahl der in Frage stehenden Stimmen (einschließlich derer in Bachs eigener Handschrift) mit *Corno* oder einer Variante davon überschrieben sind.

Als beste Lösung bietet sich daher an, diese problematischen Partien der Zugtrompete zuzuweisen, die Bach erwiesenermaßen in anderen Werken verwendet hat und die technisch in der Lage ist, sämtliche zur Diskussion stehenden Partien zu spielen.[57] Das Argument zugunsten der Zugtrompete ist natürlich dann am stichhaltigsten, wenn originale Aufführungsstimmen überliefert sind, die beide Unterscheidungsmerkmale aufweisen. Weniger stichhaltig (obgleich wohl immer noch zutreffend) ist es für Stücke, die zwar untransponiert notiert sind, aber mit normaler Spieltechnik auf einem Naturhorn dieser oder jener Stimmung gespielt werden könnten, wobei allerdings

---

[56] Die Stimme dürfte (abgesehen von der Schlußkadenz auf klingend d′ = auf diesem Instrument notiertes a′) auf einem Naturhorn in F spielbar sein, obwohl sie nicht entsprechend transponiert ist.

[57] Herrn Benjamin Peck bin ich dankbar dafür, daß er mir die Ausführbarkeit einiger schwierig erscheinender rascher Passagen gezeigt hat.

oft ein Instrument (oder eine Stimmbogenkombination) herangezogen werden müßte, von der man nicht weiß, ob sie Bach zur Verfügung stand.
Als Haupteinwand gegen die Zugtrompetenhypothese ließe sich sagen, daß man zugestehen muß, Bach sei bei der Bezeichnung seiner Instrumente inkonsequent, ja nachlässig gewesen, hätte also zum Beispiel Stimmen einfach mit *Corno* bezeichnet, die laut unserer Hypothese eigentlich für Zugtrompete gedacht waren. Letztlich scheint uns diese Sichtweise jedoch den Vorzug vor allen anderen Erklärungen zu besitzen, die mit dem Problem behaftet sind, daß sie mehr oder weniger im Widerspruch zu den Normen der Notierungspraxis und Spieltechnik stehen, die sich an Bachs Schreibweise für Naturtrompete und -horn, für Zinken und Posaunen beobachten lassen. Erst wenn man das Problem der *Tromba da tirarsi* im Zusammenhang mit den Quellenbelegen für Bachs Verwendung aller Arten von Blechblasinstrumenten betrachtet, kommen diese verschiedenen Widersprüche voll zum Vorschein. Als Ergebnis solch einer Untersuchung stellte sich heraus, daß sie noch zusätzliche Belege für Terrys schon vor fünfzig Jahren gemachte Behauptung liefert, die Zugtrompete spiele in Bachs geistlicher Musik eine viel größere Rolle, als man bisher vermutet habe.[58]

Anhang: Argumente gegen Bachs Verwendung eines B-Horns

Unter Bachs Kantaten gibt es drei Werke, die anscheinend ein oder mehrere Hörner in B verlangen. Bei genauerer Untersuchung finden sich jedoch in jedem Fall Belege dafür, daß es nicht das richtige oder das ursprünglich für die jeweilige Stimme gemeinte Instrument ist.
Die autographe Hornstimme zu BWV 14 („Wär Gott nicht mit uns diese Zeit", zum 30. Januar 1735) verwendet F-Transposition im ersten und letzten Satz, in denen nämlich das Instrument die Choralmelodie verdoppelt.[59] Dieselbe Stimme enthält eine Obligatpartie in B-Transposition für den zweiten Satz, eine Sopranarie mit Streicherbegleitung. Obgleich der Wechsel von F zu B-Transposition in der Stimme selbst nicht vermerkt ist, setzte Bach die Überschrift *Corne ex F* über den Schlußchoral und ließ den Spieler damit wissen, er solle zum Status quo ante, also zur Transposition des Anfangssatzes, zurückkehren. Diese Nennung der für das Instrument geforderten Stimmung ist unter Bachs Blechblasstimmen eine einmalige Erscheinung; es ist aber nicht ihre einzige Bedeutung. An mehreren Stellen in der Kompositionspartitur *(P 879)* dieser Arie bezeichnet Bach die Melodielinie in B-Transposition auf dem obersten System der Akkolade mit *Tromba*. Er hat zwar dieses Wort nicht in die Stimme des Instrumentalisten eingetragen, aber meiner Ansicht nach beinhaltet die vollständige Anweisung *Corne ex F*, die zwischen dieser Arie und dem Schlußchoral erscheint, nicht nur einen Wechsel des Stimm-

---

[58] Tabelle 4 (s. u.) enthält eine Aufstellung der vorgeschlagenen Berichtigungen für Terrys Tabelle II (Verzeichnung derjenigen Sätze, die eine Zugtrompete erfordern).

[59] Die Überschrift der Stimme lautet *Corne* mit dem singulären Zusatz *par force*. Vgl. *Stimmensatz der Kantate Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke 2, Leipzig 1955).

bogens, sondern auch im Instrumententyp. Daß Bach als sein eigener Kopist für den zweiten Satz nicht die Anweisung „Trompete" gegeben hat, nachdem der erste Satz das Horn verwendete, sollte nicht mehr Überraschung hervorrufen als die Tatsache, daß er den hier fraglos notwendigen Transpositionswechsel nicht angegeben hat. Konnte er ein solches Übersehen klarstellen (vermutlich durch mündliche Anweisungen bei den Proben), dann konnte er ebensogut zwei klären. Es darf uns auch nicht überraschen, daß er von einem einzigen Spieler verlangte, zwischen Horn und Trompete zu wechseln, da er das in zwei anderen Kantaten ausdrücklich tat.[60]

„O Jesu Christ, meins Lebens Licht" (BWV 118) ist eigentlich eher eine Motette als eine Kantate. Das 1736 oder 1737 für ein Begräbnis geschriebene, kurze, einsätzige Werk war ursprünglich mit einem ungewöhnlichen, folgendermaßen zusammengesetzten Blechbläserchor besetzt: *due Litui*, Zink und drei Posaunen. In Bachs Partitur[61] sind alle Sing- und Instrumentalstimmen außer den „litui" in B-Dur notiert, während diese eine große Sekunde höher und ohne Tonartenvorzeichnung erscheinen. Da aber die Posaunen in Bachs Leipziger Orchester immer (und die Zinken häufig) im Chorton standen,[62] ist anzunehmen, daß dieses Werk in Chorton-B, der Entsprechung von Kammerton-C, erklungen ist.[63] Hätte Bach hier mit den „litui" tatsächlich Hörner gemeint, wie man lange angenommen hat,[64] dann hätten sie ebenfalls in Kammerton-C stehen müssen, was ihrer Notierung in der Partitur vollkommen entspricht.[65] Leider erklärt diese Hypothese nicht die aus Bachs letzten Lebensjahren datierende Zweitfassung von BWV 118, in der das Orchester aus „litui" und Streichern (mit verdoppelndem Oboenchor ad libitum) besteht. In der erneut kopierten Partitur[66] sind die „litui" im Verhältnis zum übrigen Ensemble wiederum in B-Transposition notiert, so daß sie zumindest bei dieser Gelegenheit in Kammerton-B stehen mußten.[67] Das

---

60 In BWV 128 („Auf Christi Himmelfahrt allein" zum 10. Mai 1725) setzte Bach das Wort *Tromba* vor den dritten Satz der im übrigen von J. A. Kuhnau und C. G. Meißner kopierten *Corno-I*-Stimme *(St 158)*. In BWV 195 („Dem Gerechten muß das Licht", nach 1737) trug er selbst den Schlußsatz für *Corne 1* und *2* in die Stimmen ein, die Anonymus V r unter der Überschrift *Clarino 1* und *2* begonnen hatte *(St 12)*. In beiden Werken stehen die Trompeten in D, die Hörner in G-Transposition.

61 Partitur in Privatbesitz; Faksimile der ersten Seite in NBA III/1, S. X. Stimmen sind für dieses Werk nicht überliefert.

62 Siehe oben, Fußnote 38, sowie Altenburg, a. a. O., S. 84.

63 Der Chor hätte das Werk ohne weiteres in beiden Tonlagen singen können, und zwar aus den gleichen (jetzt verschollenen) Stimmen, die wohl – wie in der Partitur – in B-Dur standen. Der Stimmumfang ist: Sopran f′–e″, Alt b–c″, Tenor d–g′ und Baß G–d′.

64 Vgl. C. Sachs, *Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ"*, BJ 1921, S. 96f., und Fitzpatrick, a. a. O., S. 55f.

65 Zwar ist die Verwendung von zwei Hörnern in C immer noch ungewöhnlich, aber sie hat mindestens einen Präzedenzfall in BWV 65 („Sie werden aus Saba alle kommen", zum 6. Januar 1724).

66 Partitur in Privatbesitz; Faksimile der ersten Seite in NBA III/1, S. XI. Auch für diese Fassung des Werkes sind keine Stimmen überliefert.

67 Als Alternativlösung könnten die Streicher auf den Chorton heraufgestimmt werden, doch gibt es für diese Praxis keinen anderen Beleg aus der Leipziger Zeit.

beweist aber immer noch nicht, daß es sich um B-Hörner handelte, da „lituus" im 18. Jahrhundert nicht nur das Horn, sondern auch die Trompete bezeichnete.[68] Es ist also durchaus denkbar, daß diese Stimmen in beiden Fällen von paarigen Trompeten ausgeführt wurden, die für die Urfassung im Kammerton C und für die Umarbeitung im Kammerton B standen.[69]
Schließlich kommen in „Lobe den Herrn, meine Seele" (BWV 143) Partien in B-Transposition für drei „Corni da caccia" vor – jedenfalls, wenn man den fünf nicht originalen Quellen glaubt, die als einzige für dieses Werk überliefert sind. Es ist aber eher anzunehmen, daß diese Partien ursprünglich für drei Trompeten und nicht für drei Hörner gedacht waren, da Bach in keinem einzigen anderen Werk drei Hörner, in welcher Tonart auch immer, fordert, während es die übliche Anzahl für seinen Trompetenchor ist.[70] In einer neueren Studie hat Alfred Dürr erklärt, die Echtheit von BWV 143 könne weder bewiesen noch widerlegt werden, im Echtheitsfalle müsse es ein frühes Werk aus der Zeit vor 1714 sein.[71] Bach hat aber vor seiner Ankunft in Leipzig im Jahr 1723 nur bei zwei Gelegenheiten Hörner benutzt.[72] Da er darüber hinaus die Partituren seiner frühen geistlichen Werke meist im Chorton notierte, sind die Stimmen für dieses Werk, wenn sie denn tatsächlich Hörner meinen, möglicherweise für Instrumente in Kammerton-C gedacht, wie wir oben für die „litui" in BWV 118 vorgeschlagen haben.[73]
Es lassen sich also bei jedem Werk, das Bach zunächst anscheinend mit einem Horn in B besetzt hat, Einwände vorbringen. In zwei der drei erörterten Fälle (BWV 118 und 143) könnten die Stimmen ebensogut für Trompeten gemeint sein (möglicherweise sogar für Instrumente in [Kammerton]-C und nicht in B), während im dritten Fall (BWV 14) die Verwendung der Trompete trotz widersprüchlicher autographer Quellenbelege zumindest denkbar ist.

(Übersetzung: Traute M. Marshall)

---

[68] I. F. X. Kürzinger, in seiner Jugend selbst Trompeter, definiert in seiner Abhandlung *Getreuer Unterricht* (Augsburg 1763) Lituo folgendermaßen: „Soll bey einigen auch eine Trompete, oder Waldhorn anzeigen" (3. Aufl., 1793, S. 84; vgl. auch Bate, a. a. O., S. 134, Anm. 4).

[69] Es steht auch nicht fest, daß Bachs Musiker etwa Zugang zu B-Trompeten hatten; s. o., S. 65f.

[70] Gleicher Ansicht ist Ohl, a. a. O., S. 280. Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser späten Partituren waren Trompeter, die Bachs Clarin-Stil beherrschten, wohl nicht mehr so leicht aufzutreiben. Als praktische Notlösung hätte man deshalb diese Stimmen den Hörnern übertragen, auf denen sie vermittels des nach Bachs Tode in Übung gekommenen Handstopfens eine Oktave tiefer gespielt werden konnten.

[71] *Zur Problematik der Bach-Kantate BWV 143 „Lobe den Herrn, meine Seele"*, Mf 30, 1977, S. 299–304.

[72] In BWV 208 (Jagdkantate, 1713?) und BWV 1046 (Brandenburgisches Konzert Nr. 1, vor 1721, 1719?). Für die ersten Aufführungen beider Werke wurden Hornspezialisten herangezogen, die Bach sonst nicht zur Verfügung standen. Vgl. Fitzpatrick, a. a. O., S. 53, 66, 93 und 98.

[73] Auch Dürr schlägt dies vor (a. a. O., S. 301). Doch ist seine Vermutung nicht haltbar, auch BWV 14 und 105 verwendeten ein (Kammerton-) B-Horn. BWV 14 erfordert, wie schon gesagt, wohl eine B-Trompete, während BWV 105 sowohl für die Tenorarie als auch für den Anfangschor eine Zugtrompete erfordert (s. o., S. 71, sowie Notenbeispiel 7).

Tabelle 1. Kantaten, in denen Tromba oder Corno da tirarsi ausdrücklich verlangt wird

BWV[74]	Titel	Datum	Stimmenbezeichnung[75]	Kopist[76]	Bezeichnung in der Partitur[75]	Funktion, Bemerkungen[77]
5	Wo soll ich fliehen hin	15. 10. 1724	Tromba da tirarsi (St Leipzig)	J. A. Kuhnau	Tromba (P Pr)	1 und 7: C.-f.-Verstärkung; 5: Obligatstimme zur Baßarie, B-Transposition, Zug nicht benötigt
20	O Ewigkeit, du Donnerwort	11. 6. 1724	Tromba da tirarsi (St Leipzig)[78]	J. A. Kuhnau	(keine) (P Pr)[79]	1, 7 und 11: C.-f.-Verstärkung; 8: Obligatstimme zur Baßarie, keine Transposition, Zug nicht benötigt
46	Schauet doch und sehet	1. 8. 1723	Tromba ô Corno da tirarsi (St 78)	1: JSB; 3,6: J. A. Kuhnau	(nicht erhalten)	1: Verstärkung für Sopran (kein C.f.); 3: Obligatstimme zur Baßarie, B-Transposition, Zug benötigt; 6: C.-f.-Verstärkung
67	Halt im Gedächtnis Jesum Christ	16. 4. 1724	Corno da tirarsi (St 40)	J. A. Kuhnau	Corno (P 95)	1: Obligatstimme zum (choralfreien) Chor, A-Transposition; 4 und 7: C.-f.-Verstärkung
77	Du sollt Gott, deinen Herren, lieben	22. 8. 1723	(nicht erhalten)	–	1: Tromba da tirarsi	1: Eigenständiger Choral-C.-f. zum Chorsatz; 5: Obligatstimme zur Altarie
162	Ach! ich sehe, jetzt, da ich zur Hochzeit gehe	[1715 . . .] 10. 10. 1723	Corno da tirarsi (St 1)[81]	JSB	5: Tromba (P 68)[80] (nicht erhalten)	1: Füllstimme im Eingangssatz (Baßarie); 6: C.-f.-Verstärkung

[74] Die autographe Stimme (St Leipzig) zu BWV 124 („Meinen Jesum laß ich nicht") trägt einen mit Rötel geschriebenen Zusatz „Tromba da tirarsi". Möglicherweise stammt dieser Vermerk von einem Kopisten des späten 18. Jahrhunderts, der nach den Originalstimmen die Partitur *P 128* herstellte. Vgl. Krit. Bericht NBA I/5 (M. Helms), S. 101 und 103.

[75] Abkürzungen bei Quellenzitaten: St Leipzig = Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Thomasschule, Bach-Archiv; P oder St mit Nummer = DSB, SPK; P Pr = Partitur in Privatbesitz.

[76] In BWV 5, 20 und 67 ergänzte Bach *da tirarsi* zu J. A. Kuhnaus originalem *Tromba* oder *Corno*.

[77] Sofern nicht anders vermerkt, stehen alle Sätze untransponiert im Violinschlüssel.

[78] Siehe Abb. 1.

[79] Der bei der Partitur befindliche Originalumschlag liest *Tromba* (Handschrift J. A. Kuhnaus).

[80] Vgl. Fußnote 5.

[81] Zusatzstimme für die Leipziger Wiederaufführung (Dürr St 2, S. 33).

Tabelle 2. Stimmen für Cornetto und Diskantposaune in Bachs Kantaten

BWV	Datum	Quelle	Stimmenbezeichnung	Schlüssel	Transponiert	Schreiber
23	7. 2. 1723[82]	St 16	Cornetto	Sopr.	ja	J. S. Bach
21	13. 6. 1723	St 354	[Tromb. 1][83]	[Sopr.]	[ja]	[J. A. Kuhnau]
25	29. 8. 1723	St 376	Cornett[84]	Vl.	nein	J. A. Kuhnau
64	27. 12. 1723	St 84	Cornettino[85]	Sopr.	nein	Meißner (S. 2.: J. A. Kuhnau)
2	18. 6. 1724	St Leipzig	Trombona 1ma	Sopr.	ja	Meißner (S. 2: J. A. Kuhnau)
135	25. 6. 1724	[vgl. Fußnote 86]				
101	13. 8. 1724	St Leipzig	Cornetto	Vl.	nein	Satz 1 J. A. Kuhnau, 7 Anon. IId
38	29. 10. 1724	St Leipzig	Trombona 1	Sopr.	ja	Meißner
121	26. 12. 1724	St Leipzig	Cornetto	Vl.	ja	J. H. Bach (Hauptkopist C)[87]
133	27. 12. 1724	St Leipzig	Cornetto	Vl.	nein	W. F. Bach
4	1. 4. 1725[88]	St Leipzig	Cornetto	Sopr.	ja	Anon. IId(?), Anon. Ij
68	21. 5. 1725	St Leipzig[89]	Cornetto	Vl.	ja	J. S. Bach
28	30. 12. 1725	St 37	Cornetto	Vl.	ja	J. S. Bach
118	1736/37	P Pr	Cornet.	Vl.	nein[90]	J. S. Bach

[82] Zu dieser Datierung vgl. C. Wolff, a. a. O. (vgl. Fußnote 38).

[83] Diese Stimme ist nicht erhalten; vorhanden sind *Trombona 2, 3* und *4*, notiert im A-, T- und B-Schlüssel, transponiert, geschrieben von J. A. Kuhnau.

[84] Umschlagtitel (J. A. Kuhnau): *4 Tromboni*.

[85] Umschlagtitel (J. A. Kuhnau): *Cornetto*.

[86] Stimmen verloren; in der Originalpartitur keine Angaben, vgl. BG 28, S. XXX (W. Rust).

[87] Zur Identifizierung von Hauptkopist C vgl. BJ 1979, S. 61 (H.-J. Schulze).

[88] Bläserstimmen erst bei der zweiten Leipziger Wiederaufführung hinzugefügt (Dürr Chr 2, S. 80).

[89] Vgl. Abb. 3.

[90] Nicht transponiert im Verhältnis zu Posaunen und Singstimmen; vgl. S. 77f.

Umfang	Tonart	Musikalische Funktion
b′–f″	g	Verstärkung für Sopran-C.f. (nur Satz 4)
d′–d″	g	Sopranverstärkung (kein Choral-C.f.), (nur Satz 9); Leipziger Zusatz
d′–d″	phryg.	Keine Sopranverstärkung: Bläserchoralsatz gegenüber frei geführten Singstimmen (Satz 1); außerdem Schlußchoral
d′–a″	e, C, D	Sopranverstärkung (kein Choral-C.f.), (Satz 1); außerdem 3 schlichte Choralsätze
fis′–a″	d	Verstärkung für Sopran-C.f., motettischer Satz (Satz 1); außerdem Schlußchoral
d′–d″	phryg.	Verstärkung für Sopran-C.f. (nur Schlußchoral); tiefere Stimmen ohne Trombonen
d′–f″	d	Verstärkung für Sopran-C.f. (Sätze 1 und 7)
e′–d″	phryg.	Verstärkung für Sopran-C.f., motettischer Satz (Satz 1); außerdem Schlußchoral
e′–d″	phryg.	Verstärkung für Sopran-C.f. (Sätze 1 und 6)
fis′–e″	D	Verstärkung für Sopran-C.f. (Sätze 1 und 6); tiefere Stimmen ohne Trombonen
dis′–g″	e	Sopranverstärkung: in Satz 2 C.f. und freies Halleluja; in Satz 3 frei; in Satz 8 C.f.
d′–a″	d	Sopranverstärkung (kein Choral-C.f.), (nur Satz 5)
g′–g″	C	Verstärkung für Sopran-C.f., motettischer Satz (Satz 2); außerdem Schlußchoral
f′–d‴	B	Oberstimme des gesamten Bläserensembles: frei und Verstärkung für Sopran-C.f.

Tabelle 3. Kantaten mit autographen Stimmen für Corno, bei denen zur Ausführung der Corno-Partien eine Zugvorrichtung erforderlich ist

BWV	Datum	Stimmenbezeichnung	Bemerkungen
(46	1. 8. 1723	Tromba ô Corno da tirarsi)	Nur Satz 1 in Bachs Handschrift
(162	10. 10. 1723	Corno da tirarsi)	Zusatzstimme bei Leipziger Revision
109	17. 10. 1723	Corne du Chasse	Stimme nicht in der Partitur enthalten, obgleich obligat
89	24. 10. 1723	Corne du Chasse	Stimme nicht in der Partitur enthalten, obgleich obligat
107	23. 7. 1724	Corne da Caccia	
99	17. 9. 1724	Corno	
114	1. 10. 1724	Corno	
26	19. 11. 1724	Corno	
116	26. 11. 1724	Corno	

124	7. 1. 1725	Corno	Rötelvermerk „Tromba da tirarsi" von späterer Hand
3	14. 1. 1725	Corno	Satz 1 „Trombona", 6 „Corno"
68	21. 5. 1725	Corne	Satz 1 „Corne", 5 „Cornetto"
16	1. 1. 1726	Corno da Caccia	Satz 3 für Naturhorn in C; 1 und 6 (Choräle) möglicherweise ebenfalls, obwohl bis e″ reichend und in der falschen Oktave notiert

Tabelle 4. Vorschläge für Änderungen gegenüber Terry (Bach's Orchestra, Table II)

BWV	Zusatz/ Streichung	Bemerkungen
12/6	streichen	Auf Naturtrompete ausführbar bei Anwendung von b′
14/1	streichen	Stimme ist für Horn in F transponiert (BG: Unisono mit den Oboen)
14/5	streichen	Stimme ist transponiert, mit autographer Überschrift *Corne ex F* (singulär)
24/6	streichen	Vielleicht für Horn in F bestimmt. In Partitur und Stimme nicht transponiert, jedoch häufiger Gebrauch von f, a und c′ zwischen den Choralzeilen. Bachs erste Verwendung des Horns in Leipzig (20. 6. 1723)
43/11	2 und 3 streichen	Nach den Stimmen gehen *Tromba 1* und *2* unisono und verstärken den C.f. *Tromba 3* geht mit dem Alt, ein singulärer Fall. Dürr (Krit. Bericht NBA I/12, S. 236) vermutet, daß entweder ein Kopierfehler vorliegt (Hauptkopist C = Johann Heinrich Bach) oder daß die Musiker als Violinisten mitspielten. *Tromba 1* sollte jedoch der (Zug-)Trompete verbleiben
69a/6	Zusatz	Überarbeitung zieht wie BWV 69/6 den obligaten Chor von 3 (Natur-)Trompeten heran
77/5	Zusatz	Die Partitur schreibt *Tromba* vor, im Gegensatz zu *Tromba da tirarsi* im ersten Satz; doch fordert die Aria wiederholt cis′
110/7	Zusatz	In der Stimme nicht transponiert, alle Kadenzen entweder auf h′ oder cis″
136/6	Zusatz	Für ein Horn in A, wie im ersten Satz gefordert, wird kein Zug benötigt, doch ist die Stimme im Choral nicht entsprechend transponiert
178/1 und 7	Zusatz	BG 35 noch nicht bekannt, vgl. aber BG 41, S. XXVI und 204, sowie NBA I/18
243a/10	Zusatz	C.f., hier für *Tromba* (in BWV 243 für unisono geführte Oboen), endet auf einem ausgehaltenen (notierten) a′ (in offenkundiger Es-Transposition; vgl. aber oben, Fußnote 26)

Hinsichtlich der Bezeichnung von Stimmen, die er der Zugtrompete zuweist, ist Terry im allgemeinen korrekt; folgende Verbesserungen sollten jedoch vermerkt werden:

BWV	Korrekte Bezeichnung
14	*Corne par force*
48	Stimme: *Clarino*, entgegen *Tromba* in der Partitur (s. o., Fußnote 46)
68	*Corne*

BWV	Korrekte Bezeichnung
89	*Corne du chasse*
96	*Trombona* ist späterer Ersatz für *Corno*
105	*Corno e Hautb. I*
107	*Corne da caccia*
109	*Corne du chasse*
185	*Clarino*

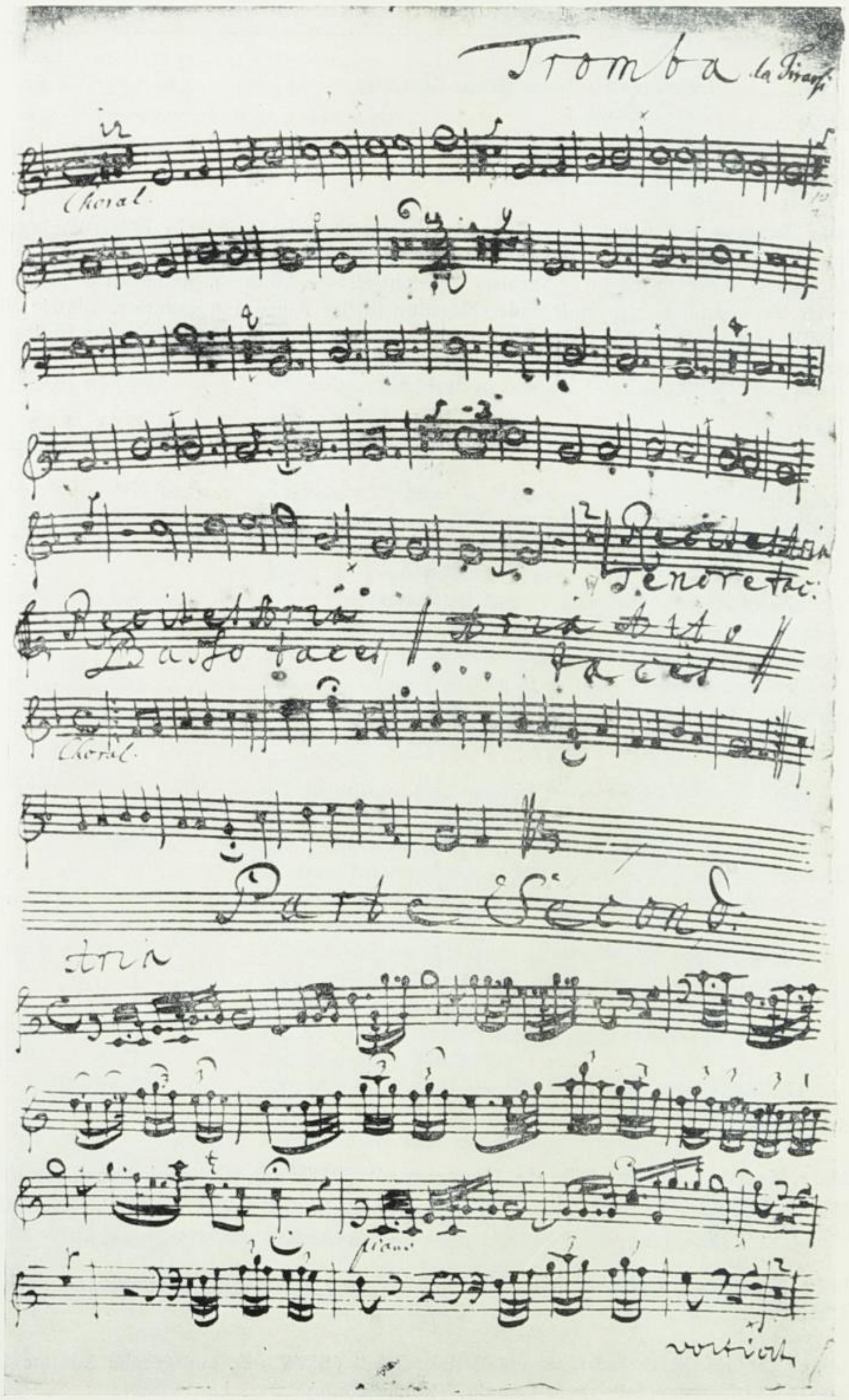
Terrys Zuweisungen bestimmter Sätze an Zugtrompete „in C", „in D" usw. beruhen offensichtlich auf seinen eigenen Überlegungen, mit welchem Stimmbogen die geforderten (klingenden) Stimmungen am bequemsten erreicht werden könnten. Sie haben nichts zu tun mit der Verwendung transponierender Notation in der Aufführungsstimme, wie sie allein in BWV 46/3, 67/1 (beide ausdrücklich als *da tirarsi*-Stimmen bezeichnet), 60 und 103/5 anzutreffen sind.

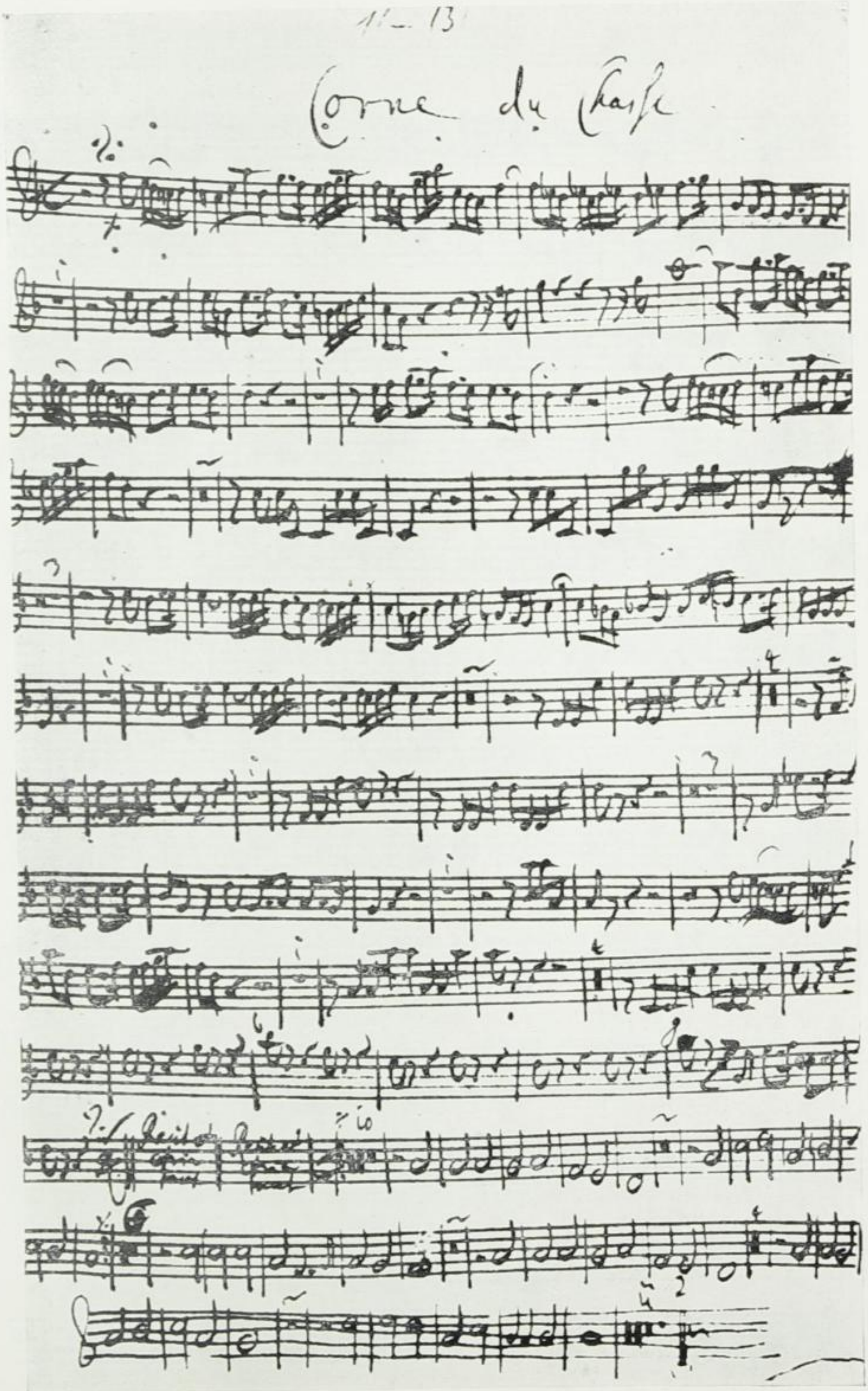
Seiten 84–86:

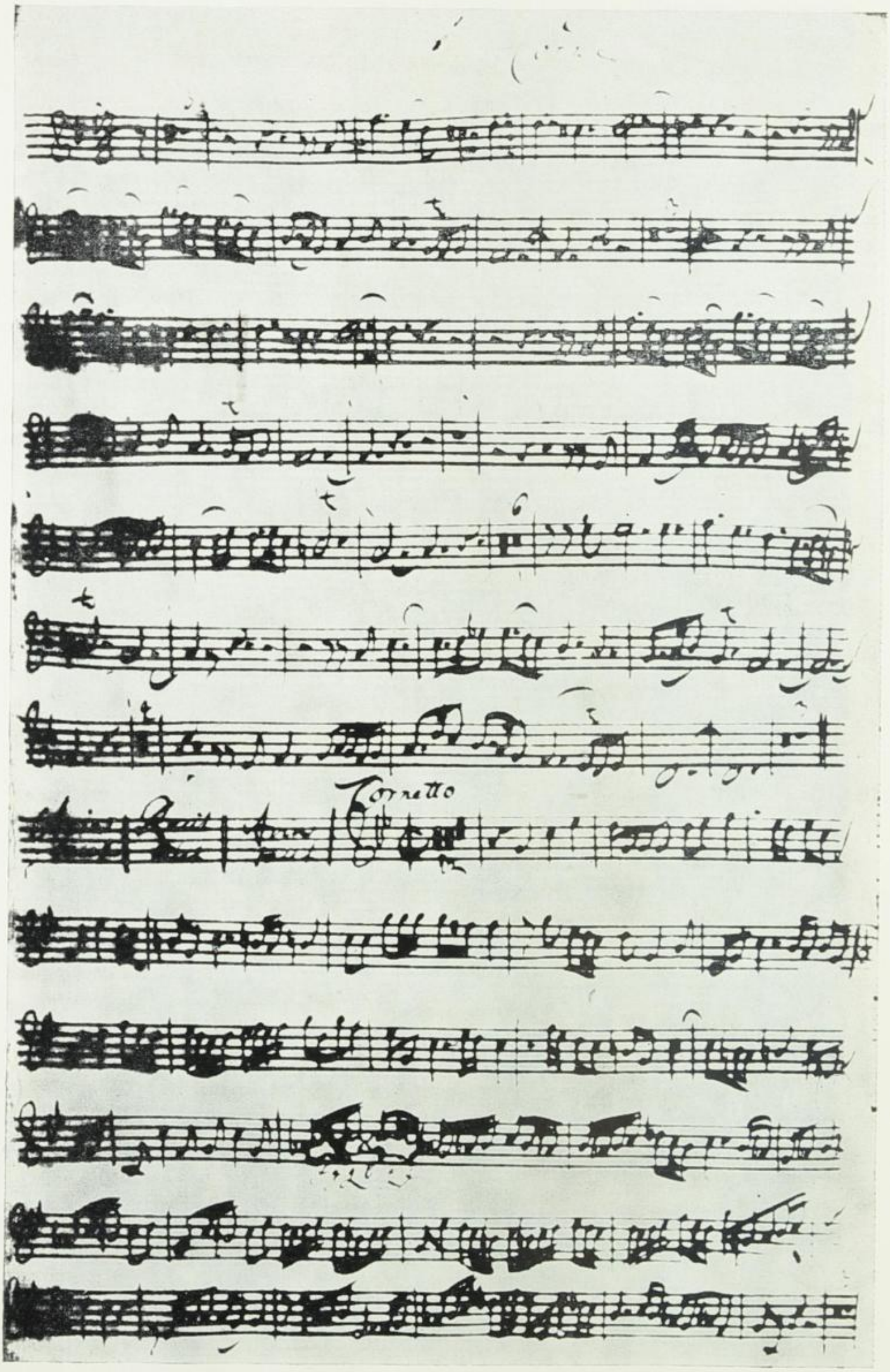
Abb. 1. Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" (BWV 20), Originalstimme *Tromba da tirarsi* (St Leipzig, Thomasschule). Schreiber: Johann Andreas Kuhnau, das *da tirarsi* ergänzt durch J. S. Bach

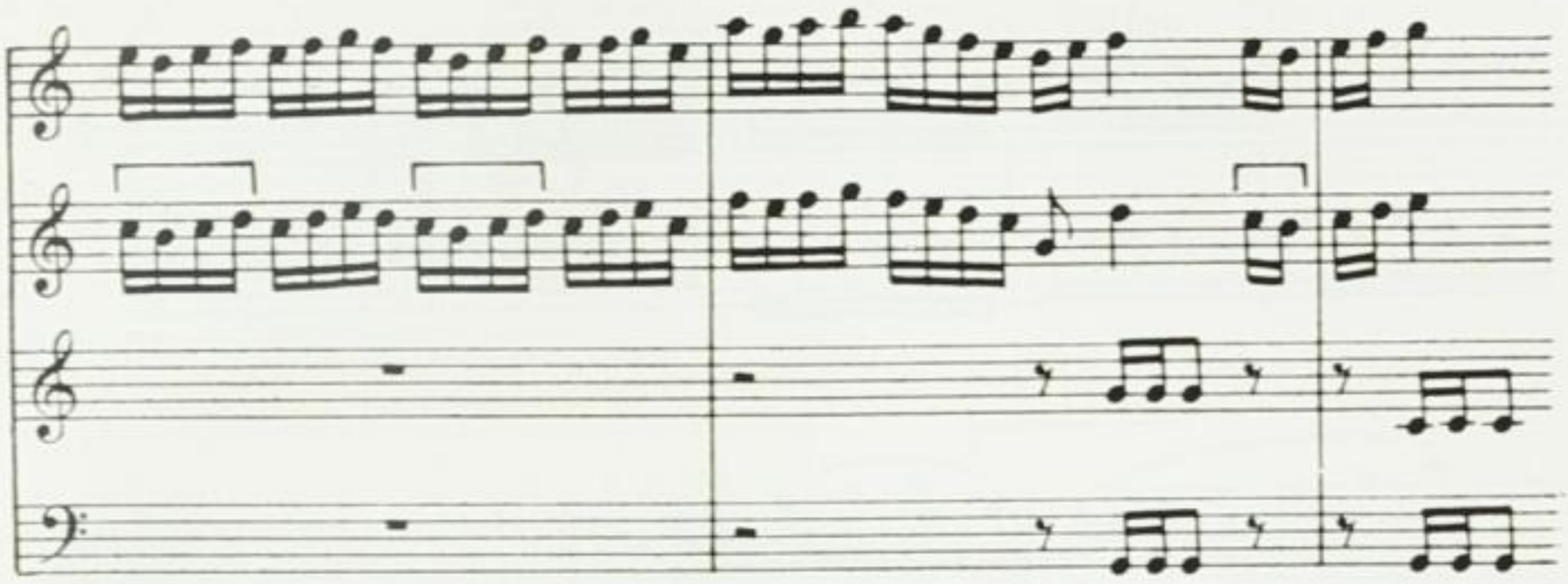
Abb. 2. Kantate „Ich glaube, lieber Herr" (BWV 109), autographe Stimme *Corne du Chasse* (DSB, *St 56*)

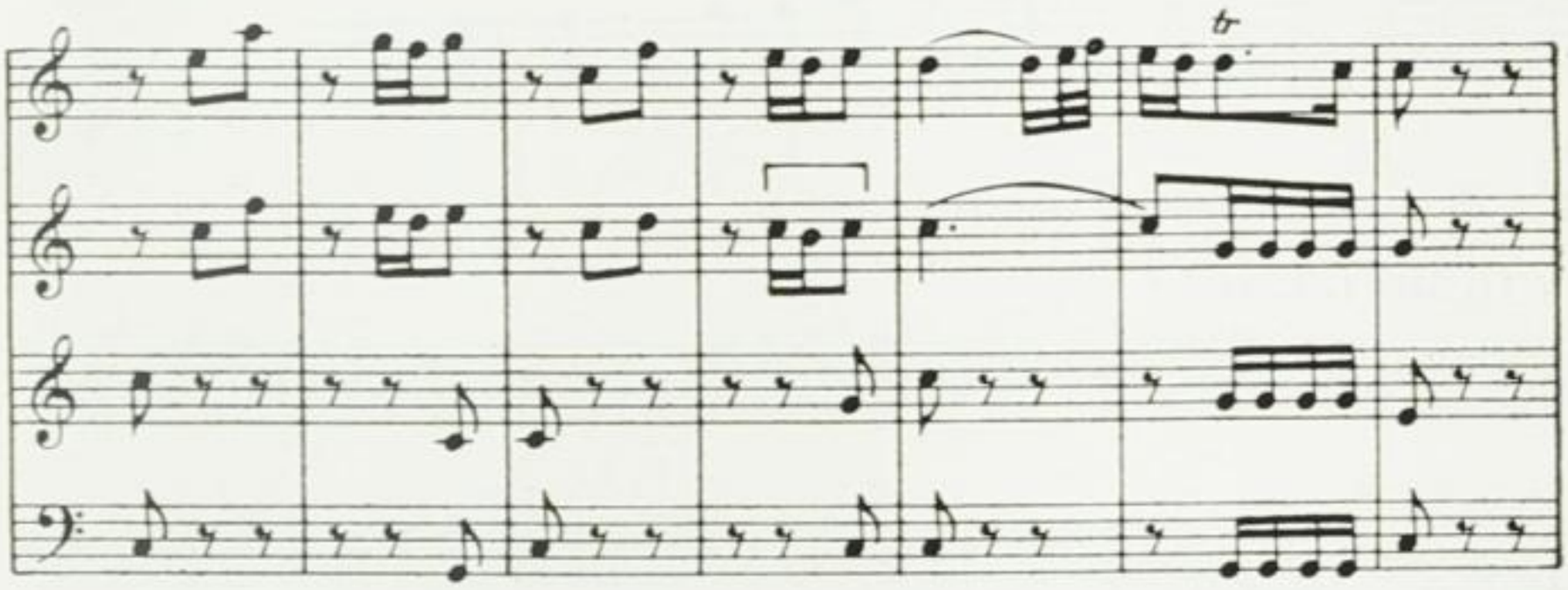
Abb. 3. Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt" (BWV 68), autographe Stimme *Corne* (Satz 1) und *Cornetto* (Satz 5) (St Leipzig, Thomasschule)

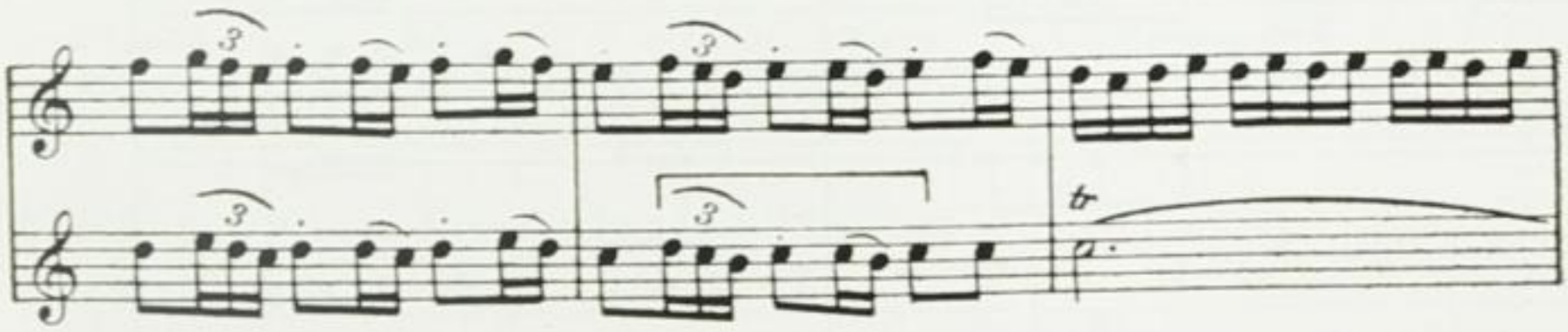

Tromba
Choral
Recitativo
Tenore tac:
Recitativo
Basso tacet
Aria Alto tacet
Choral
Parte Seconda
Aria
Piano
volti

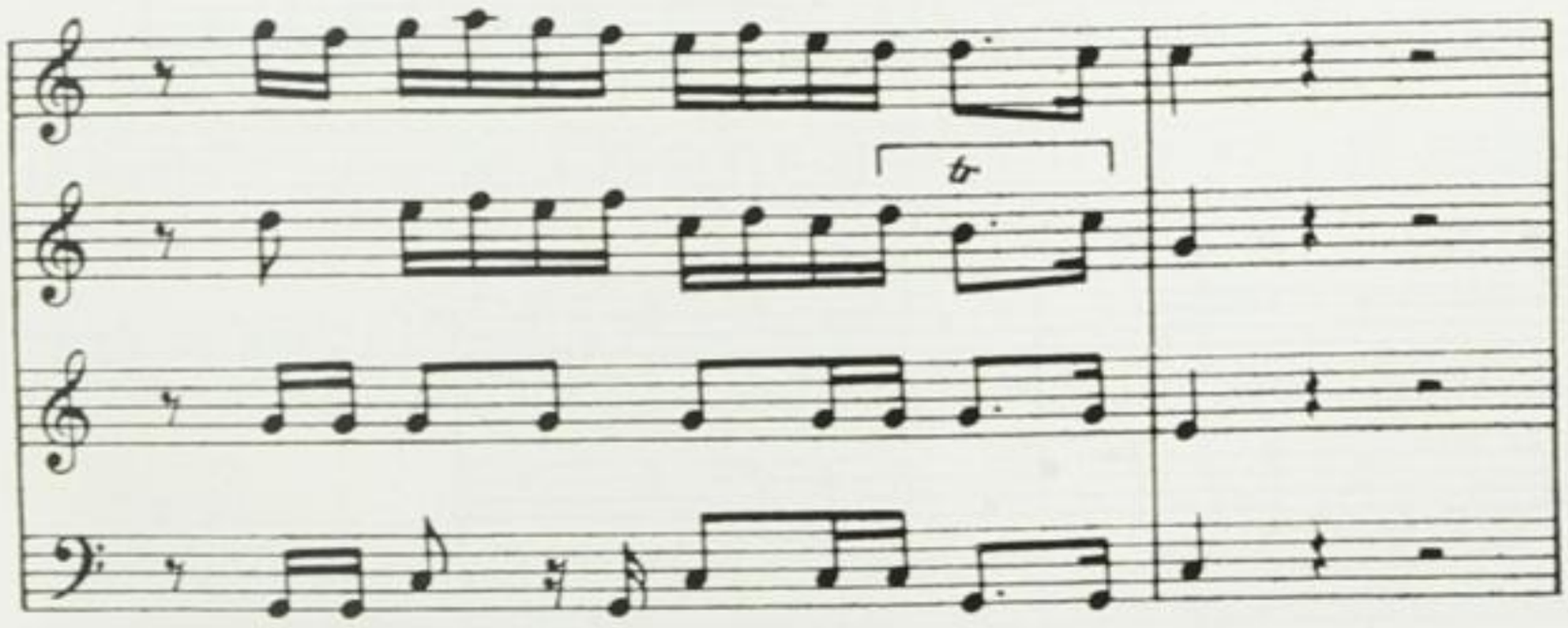

Corne du Chasse


Tornetto









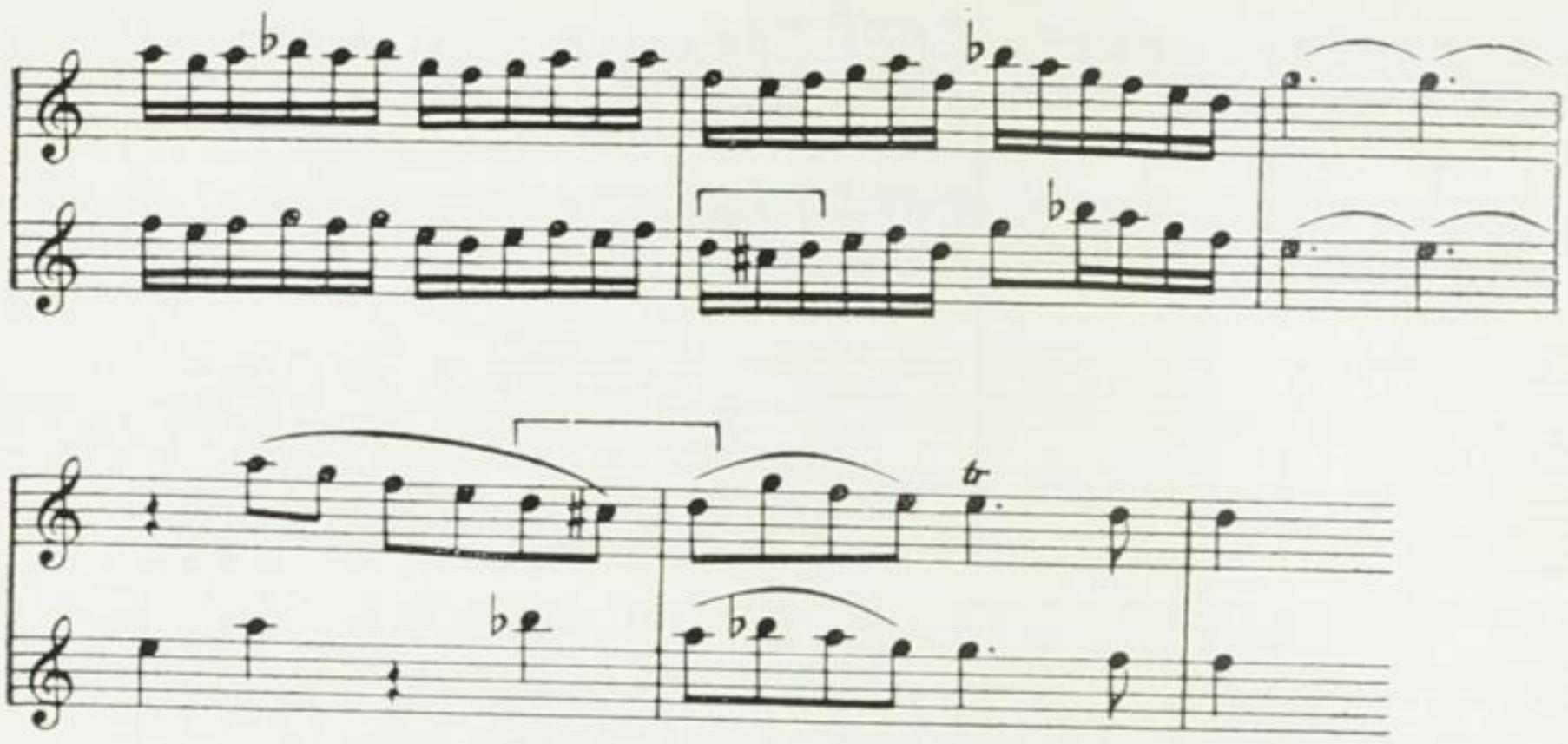
Beispiel 1: Begrenzter Gebrauch von h

a) BWV 41, Satz 1, T. 52–54

b) BWV 232, Gloria, T. 19–25

c) BWV 232, Et resurrexit, T. 123–125

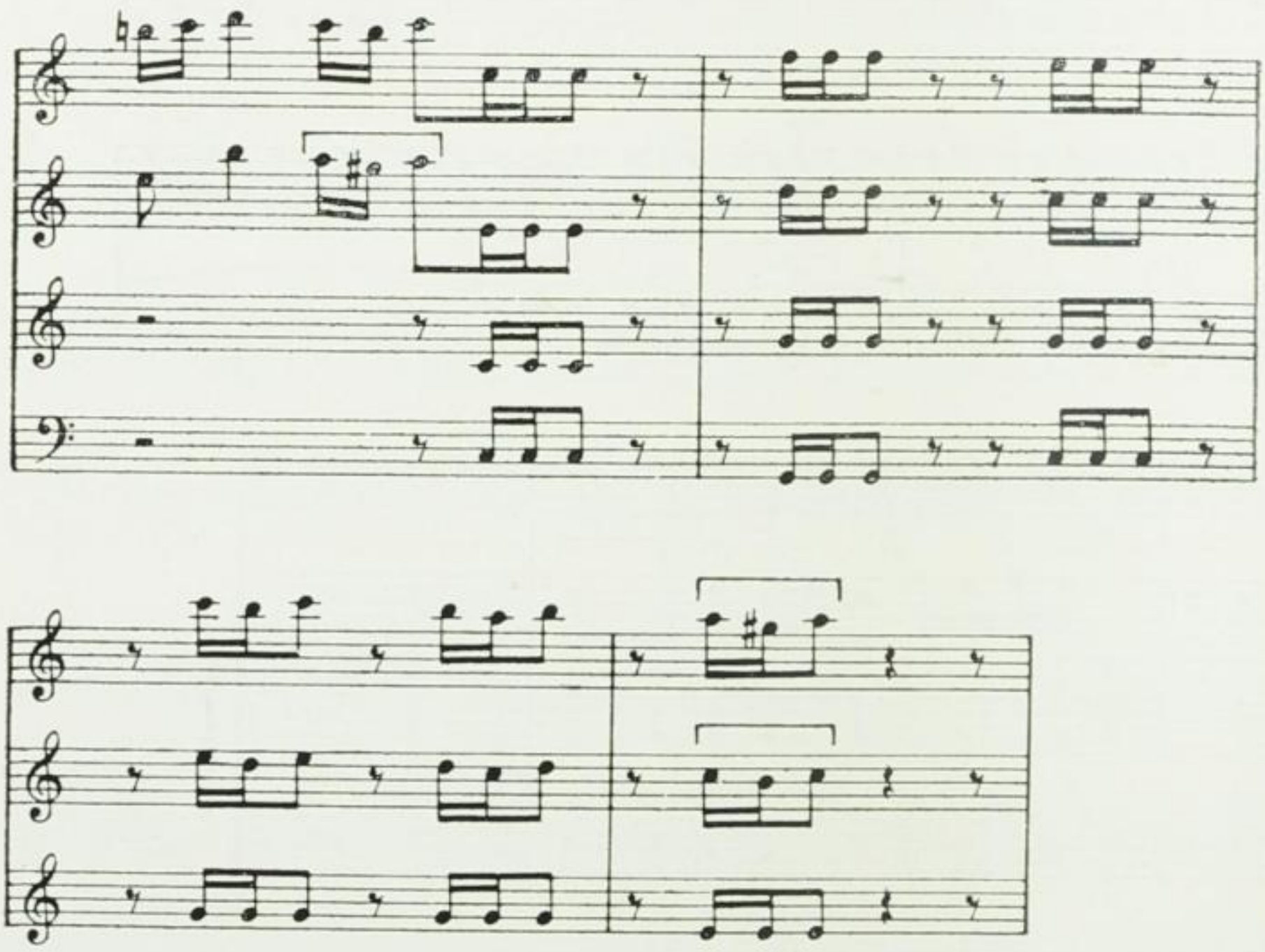
d) BWV 31, Satz 2, T. 29–30



Beispiel 2: Begrenzter Gebrauch von cis

a) BWV 31, Satz 1, T. 25–27

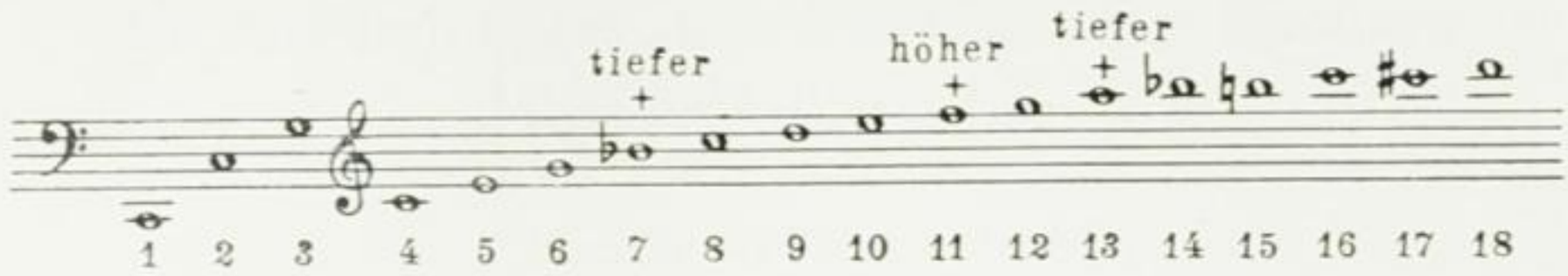
b) BWV 43, Satz 1, T. 100–102



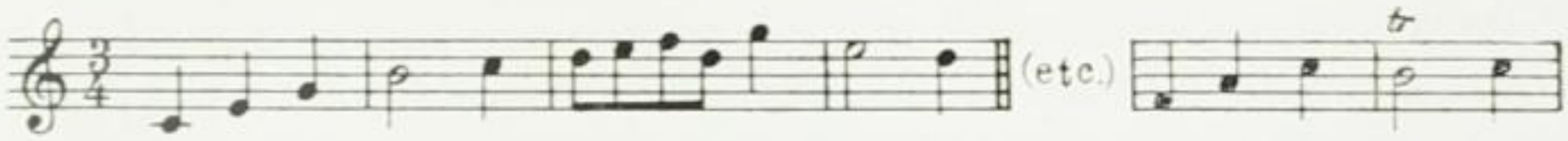
Beispiel 3: Begrenzter Gebrauch von gis

a) BWV 41, Satz 1, T. 42–43

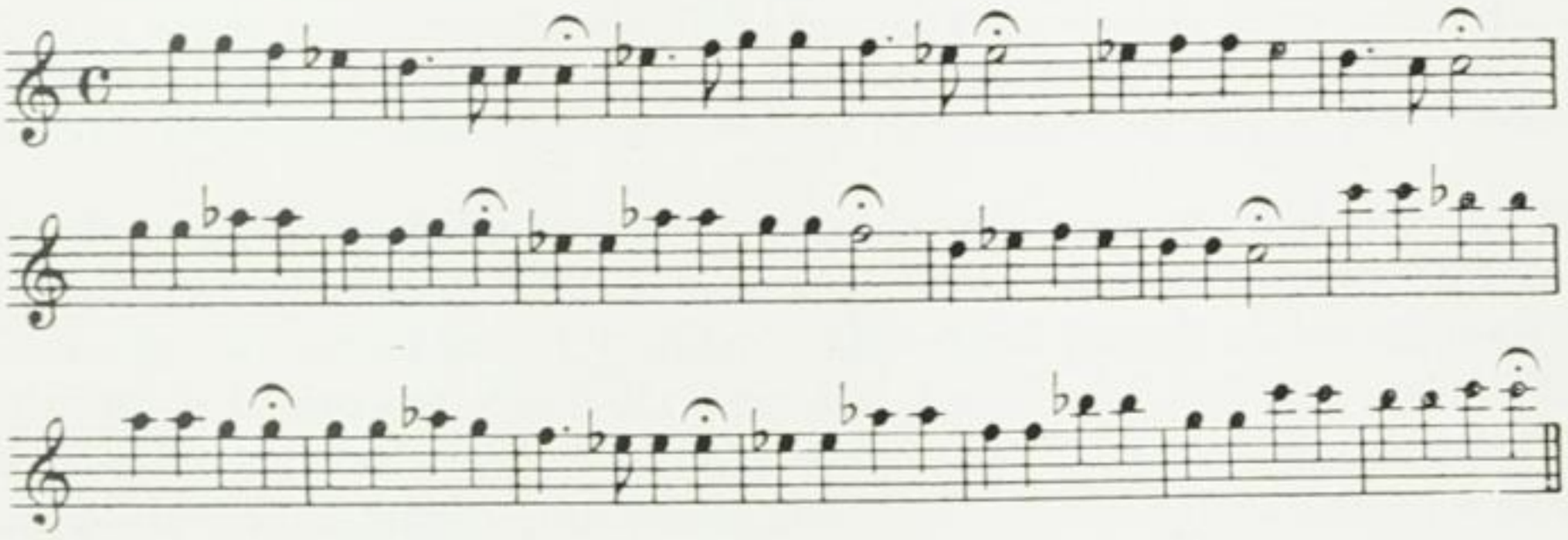
b) BWV 31, Satz 1, T. 31–32



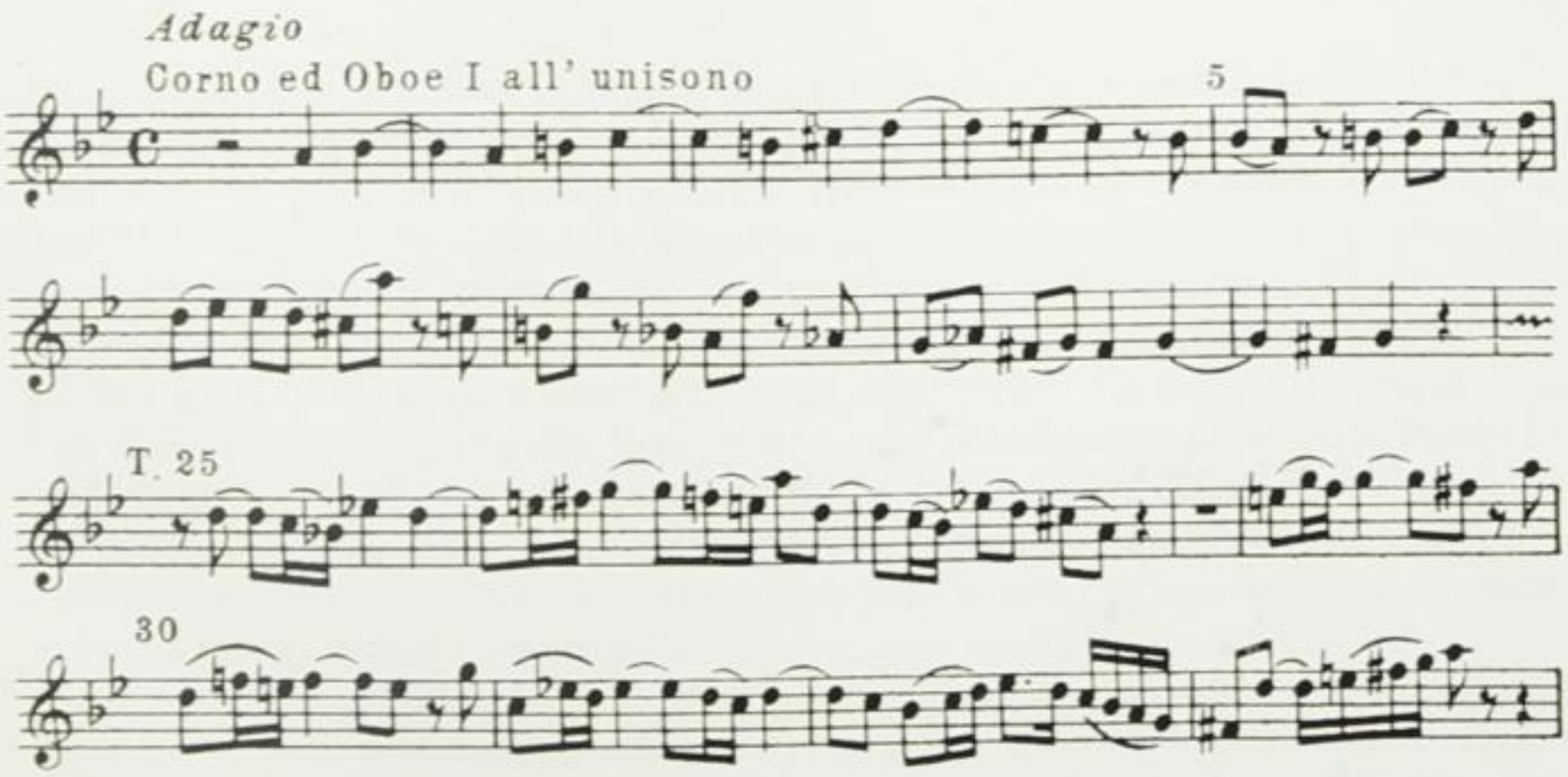
Beispiel 4: Naturtonreihe



Beispiel 5: BWV 46, Satz 3 (*Tromba o Corno da tirarsi* in B)
a) T. 1–4 b) T. 90–91



Beispiel 6: BWV 40, Satz 8, transponiert für Horn in F



Beispiel 7: Chromatik mit Naturtoninstrumenten unausführbar
BWV 105, Satz 1, T. 1–9 und 25–33

Zur Ausführung des „Corne da Caccia" im Quoniam der Missa h-Moll von J. S. Bach

Von Peter Damm (Dresden)

Die Möglichkeit, daß Johann Sebastian Bach die obligate Partie des *Corne da Caccia* in der Arie „Quoniam tu solus sanctus" (BWV 232[I]/10) ursprünglich für den Leipziger Stadtpfeiferältesten Gottfried Reiche (1667–1734) bestimmt haben könnte, wurde vor einiger Zeit im Zusammenhang mit einer Schallplattenproduktion erwogen und infolgedessen das „Quoniam" zweimal aufgenommen: einmal in der üblichen Version, also die Corno-Partie auf dem Diskanthorn ausgeführt, und außerdem in einer Version in D alto, ausgeführt durch den Trompeter Ludwig Güttler auf einem sogenannten Piccolohorn.[1]

An der oktavierten Ausführung dürfte die Partitur der NBA nicht schuldlos sein, geriet doch dort die klingende Notation der Hornpartie eine Oktave zu hoch. (In späteren Nachdrucken wurde eine entsprechende Tiefoktavierung angedeutet, indem unter den Violinschlüssel des betreffenden Partitursystems eine 8 gesetzt wurde; der als ergänzende Ausgabe zur NBA erschienene Klavierauszug notiert die Hornstimme wie üblich, also in tiefer Lage.)

Als Beweis für die hohe Version wurde das Instrument auf Gottfried Reiches Porträt herangezogen. Dieses Gemälde sowie die autographe Stimme des Corne da Caccia[2] zu der „Quoniam"-Arie sagen jedoch nichts über eine Ausführung in D alto aus. Auch der Text des „Quoniam" läßt eine solche Deutung als zweifelhaft erscheinen. Vielmehr weisen alle Umstände darauf hin, daß die Corne-da-Caccia-Stimme der Missa BWV 232[I] nicht für Gottfried Reiche und Leipzig komponiert wurde, sondern Bach mit Kyrie und Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe ein besonderes Ziel verfolgte: dem Dresdener Hofe zu gefallen.[3]
Nachfolgend versuche ich, aus der Sicht des Praktikers Antworten zu finden.

---

[1] Es handelte sich um eine Produktion des VEB Deutsche Schallplatten Berlin mit dem Neuen Bachischen Collegium Musicum Leipzig unter der Leitung von Peter Schreier. – Das Piccolohorn, ein in seinen äußeren Abmessungen sehr kleines Instrument, wurde 1976 von Friedbert Syhre in Leipzig entwickelt und ursprünglich in der Stimmung F alto, dann als kombiniertes Instrument F alto/B altissimo (= Trompete in B) gebaut. Klanglich ergibt sich eine Mischung von Flügelhorn und Diskanthorn. In der ursprünglichen Bauart ist ihm ein Hornmundstück normaler Randgröße, jedoch mit kleinem Trichter zugeordnet; vgl. die unter Mitwirkung des Verf. entstandene Schallplattenaufnahme „Musik für Horn und Orgel" (ETERNA 827 572). Die Weiterentwicklung in D-alto-Stimmung besitzt ein weiteres Mundrohr und kann mit Trompetenmundstück angeblasen werden.

[2] Abbildung nach dem Dresdener Autograph in: W. Neumann, *Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*, Berlin 1957, S. 232.

[3] Vgl. *Joh. Seb. Bach, Missa h-Moll BWV 232[I]. Faksimile nach dem Originalstimmensatz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, Leipzig 1983. Der Kommentar von H.-J. Schulze nimmt den Stimmensatz ausschließlich für Dresden in Anspruch und tritt der verbreiteten Annahme einer vorhergehenden Aufführung in Leipzig entgegen. Demgemäß wäre eine Diskussion um die Mitwirkung Gottfried Reiches gegenstandslos.

Nach 1680 wandelte sich das Horn vom Gebrauchsinstrument zum Kunstinstrument. Nicht spontan erfolgte dieser Eintritt in das Orchester, mancherorts wirkten Horn blasende Jäger gelegentlich mit, andernorts, wie 1710 in Dresden, wurden spezialisierte Musiker engagiert.[4]

Jagdhörner, die entsprechend ihrem ursprünglichen Verwendungszweck hell und teilweise sogar scharf klangen, fügten sich nur schwer in das Orchester ein. Besser eignete sich ein von den Gebrüdern Leichnambschneider um 1700 eigens für das Orchester weiterentwickelter Typ des Jagdhornes, für den auswechselbare kurze und lange Aufsteckstifte und -bögen, sogenannte „Stickel" und „Krummbögen", zur Verfügung standen, die der Intonationskorrektur dienten oder auch eine tiefere Grundstimmung ermöglichten.[5] Mit Benutzung der Aufsteckbögen wurde das „Jägerhorn", wie es Michael Leichnambschneider auf seinen Rechnungen noch immer bezeichnete, für die Jagd unbrauchbar.

Die Tonqualitäten eines um 1710 gefertigten einwindigen Parforce-Jagdhornes von Johann Leichnambschneider beschreibt Horace Fitzpatrick als „klar und überraschend voll" und ohne Rauheit. Trotz einiger Neigung zum schmetternden Klang des Jagdhornes sei der Ton trotzdem „bemerkenswert durch die weite, weiche Qualität". Die tiefe Oktave sei „deutlich fagottähnlich" gegenüber der „Sanftheit der mittleren Oktave", „der hohe Bereich glänzend und rund". „Der Charakter des hohen Registers ist so deutlich hornähnlich und individuell, daß nicht daran zu denken ist, Horn und Trompete wegen gleicher Tonqualitäten auszutauschen, wie so oft angenommen wurde."[6] Dies widerlegt die häufig anzutreffende Behauptung, Horn und Trompete der Barockzeit seien klanglich gleichgestellt. Damals wie heute handelt es sich um differenzierte Instrumente.[7]

Den ersten Hörnern mit dem großen Durchmesser des Parforce-Jagdhornes folgten schon bald handlichere, zwei- bis vierfach gewundene Hörner mit kleinerem Durchmesser.[8]

Bevorzugte Stimmungen der Barockzeit sind F, D, G, seltener A und B alto sowie C alto oder C basso. In den frühen dreisätzigen Solokonzerten finden

---

[4] O. Landmann, *Zur Standortbestimmung Dresdens unter den Musikzentren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 8, Blankenburg (Harz) 1978, S. 54. Vgl. auch P. Damm, *300 Jahre Waldhorn*, in: Brass Bulletin 32, 1980.

[5] Aufsatzstücke wurden zwischen Mundstück und Hornkorpus eingesetzt. „Stickel" ist ein gerades, kurzes, konisches Rohrstück, „Krummbögen" sind mehr oder weniger weit kreisrund gewundene konische Rohre von unterschiedlicher Länge.

[6] H. Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition 1680–1830*, London 1970, S. 33, 34 und 36ff.

[7] H. Kunitz, *Die Instrumentation. Teil 6. Horn*, Leipzig 1956. Abzulehnen ist Kunitz' Einordnung des Corno da caccia in die Familie der Trompeten (S. 438), wobei dem Naturhorn vor 1753 nur Kesselmundstücke zugebilligt werden. Fitzpatrick, a. a. O., Tafel XV und S. 156, weist trichterförmige Mundstücke bereits für 1720 nach. Kunitz verlangt anderwärts (S. 453 und 455) zur Ausführung der Corno-da-caccia-Stimmen ausdrücklich die moderne Trompete oder Baßtrompete.

[8] Abbildung eines Orchesterwaldhornes von Michael Leichnambschneider, 1721, vierfach gewunden mit kleinem Durchmesser, bei Fitzpatrick, a. a. O., Tafel IV.

wir hauptsächlich die Stimmung Es, gelegentlich auch D.[9] Hinweise auf die Verwendung von Hörnern in D alto in der Kunstmusik fehlen – offensichtlich wegen des geringen nutzbaren Naturtonumfanges. Jedoch sind Hörner in C alto in Bachs Kantaten BWV 16 und 65 anzutreffen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fertigte der Nürnberger Instrumentenmacher Friedrich Ehe Waldhörner in D alto mit Setzstück für C alto.[10] „Der weichere, rundere Charakter . . . kommt dank des Schallstückes auch mit Trompetenmundstück gegenüber den Trompeten einwandfrei zur Geltung." Durch die Leichtigkeit der Ansprache erreichte ein Trompeter mit modernem Mundstück mühelos den 20. Naturton.

Die Form der Hörner Ehes weicht beträchtlich von der des Instrumentes auf dem Reiche-Porträt ab. Reiches Instrument weist mit dem schlanken Schallstück und wesentlich kleinerer Schallöffnung deutlich auf eine gewundene „Jäger-Trompete" hin.[11]

Mit den Hörnern von Ehe können Hornpartien, wie die in der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen" (BWV 65), „nicht nur mit relativer Leichtigkeit geblasen werden, wie sie dem hoch c-Horn mit Hornmundstück (Trichtermundstück) abgeht, sondern auch mit der nötigen Weichheit. Im frühen 18. Jahrhundert waren es ja meist die Trompeter, die gegebenenfalls auf das Horn überzuwechseln hatten, und so sehen wir den Sinn der beiden Ehe-Hörner darin, daß der Trompeter das hohe Horn zur Hand nehmen konnte, ohne auf sein gewohntes Mundstück zu verzichten."[10] Trotz der Anblasweise mit Trompetenmundstück sind die Instrumente von Ehe aufgrund ihrer Bauweise echte Waldhörner.

Während das Horn erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts Eingang in die Kunstmusik fand, hatte die Trompete bereits seit Beginn des 16. Jahrhunderts einen festen Platz in der höfischen Musikpflege.[12] Entsprechend den vielfältigen und unterschiedlichen Aufgaben wurden verschiedene Trompetentypen geblasen: Langtrompeten, Geradtrompeten, Kurztrompeten. Gebräuchlichstes Instrument des 17. und 18. Jahrhunderts war die auch im Orchester verwendete einwindige Langtrompete. Neben dieser verwendete man in der Kunstmusik auch die in der Form dem Horn ähnliche Jägertrompete („italienische" oder „welsche" Trompete) sowie die Zugtrompete. Zum letzteren Typ muß auch das von Bach „Corno da tirarsi" bezeichnete Instrument gezählt werden.

Den Begriff „Corno" verwendete Bach oft recht wahllos, und nicht immer ist damit ein Horn im heutigen Sinne bezeichnet. Hypothesen über die unter-

---

9 Konzerte in Es von Peter Johann Fick (?–1743), Christoph Förster (1693–1745), in D von Georg Philipp Telemann (1681–1767) und Johann Melchior Molter (1696–1763).

10 Zu zwei dieser Instrumente Ehes, die nach dem Schallstück zu urteilen eindeutig Waldhörner sind, vgl. K. Birsack, *Die „Jagd-Waldhörner" im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, in: Jahresschrift 22, 1976, des Salzburger Museum Carolino Augusteum, S. 79ff.

11 Vgl. auch die entsprechenden Angaben bei H. Heyde, *Trompeten – Posaunen – Tuben*, Leipzig 1980 (Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig. Katalog, Bd. 3), S. 118, Nr. 1819, Jägertrompete.

12 D. Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Regensburg 1973, Bd. 1, S. 9ff.

schiedliche Nomenklatur besagen, daß Bach, wenn er für ungewöhnliche Klangeffekte ein einfaches Jagdhorn verwendet haben wollte, den entsprechenden Namen in deutscher, italienischer oder französischer Sprache benutzte; wünschte er mehr einen intimeren oder gedämpften Effekt, schrieb er „Corno", womit das kleinere Orchesterwaldhorn gemeint sei (Morley Pegge). Eine andere Hypothese deutet Bachs Vorschriften als unterschiedliche Möglichkeiten zur Haltung der Instrumente: Jagdhorn = Schallstück senkrecht in die Höhe gerichtet, Corno = Schallstück tiefer gehalten, etwa in Schulterhöhe, auf dem Arm aufliegend (Janetzky).[13]

Moderne Ventilhörner sind für Aufführungen in großdimensionierten Räumen bestimmt, verfügen daher über ein großes Tonvolumen. Für die Wiedergabe frühklassischer und vor allem barocker Kompositionen eignen sie sich weniger. Ihre Mensur ist weit, was sich ungünstig auf die Ansprache und Sicherheit in der über klingend f'' hinausgehenden hohen Lage auswirkt.[14]

Das heutige Diskanthorn in F alto ist enger mensuriert, als dies beim Doppelhorn F/B der Fall ist. Etwas sicherer und leichter sprechen deshalb die Töne der zwei- und dreigestrichenen Oktave an. Gegenüber den allgemein verwendeten Hörnern mit betont romantisch-dunklem Klang besitzt das Diskanthorn ein wesentlich helleres und offeneres Timbre, so daß es klanglich dem Horn des frühen 18. Jahrhunderts entgegenkommt. Im „Quoniam" vermag es sich wohltuend von dem dunklen, hornähnlichen Ton der beiden (modernen) Fagotte abzuheben (in überakustischen Kirchen besonders wichtig). Ideal wäre allerdings die Verwendung von historischen Fagotten oder diesen nahestehenden Nachbauten.

Von großer Bedeutung für den Hornisten unserer Zeit ist die Frage: Hornist oder Horn blasender Trompeter?

Im Unterschied zu den noch um 1900 herrschenden Verhältnissen gehören Werke wie das Erste Brandenburgische Konzert oder die vierte Kantate des Weihnachts-Oratoriums heute zum ständigen Repertoire und haben ihre Schrecken verloren. Doch noch immer sind einige mit Horn besetzte Kantaten wegen ihrer hohen Lage und den entsprechenden physischen Anforderungen nicht problemlos zu bewältigen.

Viele der zu Bachs Zeiten in Leipzig aufgeführten Kantaten, bei denen die für Horn und Trompete gleichermaßen zuständigen Stadtpfeifer mitwirkten, werden heute von ausschließlich auf Horn spezialisierten Bläsern bewältigt, was auf einen gut entwickelten druckschwachen Ansatz schließen läßt. Ein heutiger Trompeter könnte die Hornpartien ebenfalls ohne Schwierigkeiten auf dem B-Horn blasen, sofern er mit dem Mundstück zurechtkommt. Diese Probleme hatten unsere Vorgänger nicht. Wie Horace Fitzpatrick nachweist, gab es bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts trichterförmige Mund-

---

[13] R. Morley-Pegge, *The French Horn*, London 1960, S. 146.

[14] Vor Jahren hatte ich Gelegenheit, ein offenkundig frühes, unsigniertes Parforcehorn im Musikinstrumenten-Museum Leipzig anzublasen. Mit einem normalen modernen Mundstück war auf diesem Instrument in B alto der Naturton 16 (klingend b'') ohne Schwierigkeit zu erreichen. Der Klang des Hornes war weich, offen.

stücke mit breitem Rand, die den Wechsel vom Trompetenmundstück zum Hornmundstück erleichterten.[15]

Einige anspruchsvolle Hornpartien in Bachs Kantaten sind durchaus auf dem modernen Diskanthorn ausführbar, andere – vor allem jene, die eindeutig für Zugtrompete, auch „Corno da tirarsi" bezeichnet, gedacht sind – sollten durch Trompeter auf entsprechenden Instrumenten übernommen werden (vgl. Fußnote 1), womit auch an entsprechende Stadtpfeifertraditionen angeknüpft würde.

Die Trompete war ja keineswegs allein den in der Reichstrompeterzunft vereinigten Bläsern vorbehalten. In einer 1653 erfolgten neuerlichen kaiserlichen Bestätigung dieser Zunft wurde vielmehr den Türmern und Stadtpfeifern der Gebrauch der Trompete außer zum Abblasen der Signale und Choräle vom Turm auch in der Kirchenmusik gestattet.[16] Die Ausbildung der Stadtpfeifer berücksichtigte entsprechend viele Instrumente. Dies gilt auch für Leipzig, wo der Thomaskantor als Vorgesetzter der Stadtpfeifer deren Probespiele abzunehmen hatte.[17]

Mehr ein Broterwerb denn eine künstlerische Arbeit ist die vom Leipziger Rat als „untergeordnete Handwerksleistung" gewertete Tätigkeit dieser Musiker gewesen. Selten war ein exzellenter Künstler vom Range eines Gottfried Reiche unter ihnen zu finden. Hauptsächliche Ursache für die von Bach bemängelten musikalischen Qualitäten war nicht geringere Begabung, sondern die mißliche soziale Lage.[18] Entsprechend verweist Bach in seiner Eingabe vom 23. August 1730 auf die Hofkapelle zu Dresden und die Art, „wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden", ihnen „die Sorge der Nahrung benommen wird . . . auch überdem jede Persohn nur ein eintziges Instrument zu excoliren hat . . ."[19]

Verboten war den Stadtpfeifern und anderen Musikern nicht nur der Gebrauch der Trompete außerhalb der Kirche, sondern auch die Nachahmung des Trompetenklanges und die Benutzung der Clarinblastechnik auf anderen Instrumenten.[20] In Leipzig gab es verschiedentlich Prozesse wegen des Blasens auf „par-Force Hörnern, denen allergnädigsten Trompetermandaten zuwider"[21]. 1726/27 wird den solcherart angeklagten Bergleuten aus Freiberg ausdrücklich vorgeworfen, sie hätten „mit Waldhörnern auf Trompetenart" geblasen.[22] Um die Restriktionen zu umgehen, benutzten die Stadtpfeifer die

---

[15] H. Fitzpatrick, a. a. O., S. 156ff. Eine breitere Auflagefläche der Mundstücke verteilte den Druck auf die Lippen und entlastete diese stärker. Mit der heutigen druckschwachen Ansatztechnik sind wieder mehr Hornisten in der Lage, Hornstimmen der barocken und frühklassischen Musik auszuführen.

[16] D. Altenburg, a. a. O., S. 58.

[17] Dok I, Nr. 80, sowie AfMw 3, 1921, S. 45 (A. Schering).

[18] Vgl. die Eingabe der Stadtpfeifer an den Rat der Stadt Leipzig vom 28. März 1758, W. Neumann, a. a. O., S. 217.

[19] Dok I, Nr. 22.

[20] Diese Verbote behielten in Sachsen noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ihre Gültigkeit, vgl. D. Altenburg, a. a. O., S. 217.

[21] A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs von 1723 bis 1800*, Leipzig 1941, S. 151 und 152.

[22] Dieses war wiederholt durch Dekret untersagt worden. Vgl. auch J. E. Altenburg, *Versuch*

Jägertrompete und die Zugtrompete. Letztere wurde zu einem bevorzugten Instrument, auf dem die Leipziger Stadtpfeifer eine offensichtlich weit über das allgemeine Niveau (Choralblasen) hinausgehende Kunstfertigkeit erreichten.

In Gottfried Reiche stand Bach ein hervorragender Virtuose der Clarinblaskunst zur Verfügung. Im Hinblick auf Reiches Verdienste gab wahrscheinlich der Rat der Stadt (etwa 1724) dem Maler Elias Gottlob Haußmann den Auftrag, Reiche zu porträtieren. Das Bild zeigt den Musiker mit einem hornartigen Instrument sowie einem Notenblatt; der überaus schwierige Trompetenpart läßt auf Reiches Können schließen. Daß Reiche nicht mit einer Trompete dargestellt wurde, dürfte mit dem Standesdünkel der in der Reichstrompeterzunft zusammengeschlossenen Hof- und Feldtrompeter zusammenhängen, deren Zunftordnung verbot, daß sich andere Musiker mit einer Langtrompete porträtieren lassen durften.

Hinsichtlich der Klassifizierung des abgebildeten Blechblasinstrumentes bestehen unterschiedliche Auffassungen. Als Kriterium für die Unterscheidung von Horn und Trompete gilt heute der Rohrverlauf. „Nur dort, wo sich eine enge und auf mindestens 2/3 der Gesamtlänge zylindrische Röhre findet, ist die Zuordnung zur Trompeten-Familie gegeben, wobei die Führung der Röhre, ob gestreckt, gebogen oder gewunden, untergeordnete Bedeutung hat."[23] Der konische Verlauf des Rohres als Kriterium für ein Horn war im 18. Jahrhundert noch nicht allgemein anerkannt. „Für Friedrich Ehe (Nürnberg) war ein Horn ein Horn, wenn es ein typisches Hornschallsegment besaß. Das übrige Rohr durfte unter Umständen sogar in seiner vollen Länge trompetenmäßig zylindrisch verlaufen . . ."[24]

Arnold Schering schreibt vom „posthornartigen, mit fünf großen Windungen und einem runden Einsatzbogen versehenen Blasinstrument, mit dem Reiche auf Haußmanns Bild erscheint . . . Der gewundenen Form nach gehört es zur Hörnerfamilie, dem kesselförmigen, mit fünf sich verengernden Wulsten versehenen Mundstück nach zur Trompetenfamilie."[25] Hans Kunitz bezeichnet das Instrument „mit Rücksicht auf die runde Form zweifellos als ein ‚corno da caccia in D-alto' . . . wenn es auch als solches nie ausdrücklich in den Partituren bezeichnet worden ist"[26].

Im Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig befand sich ein solches Instrument, gefertigt von Heinrich Pfeiffer, Leipzig 1697.[27] Kurt Birsack nennt es das deutlichste Beispiel für „gewundene Trompeten, deren Frühform wir in Praetorius' 'Jäger-Trommet' finden" und die sich „eindeutig genug an dem schlanken Trompetenschallstück mit kleiner Schallöffnung" erkennen lassen.[24]

Angesichts der unterschiedlichen Bauweisen einzelner Meister um 1700 ist es tatsächlich etwas schwierig, das Instrument Reiches eindeutig einzuordnen. Es sind zwar typische Merkmale beider Familien vorhanden, doch tendieren diese in der Mehrheit zur Trompetenfamilie. Ich neige zu der Ansicht, daß

---

einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1795, Neudruck Leipzig 1972, S. 43ff.

[23] MGG 13, Sp. 776 (Artikel „Trompeteninstrumente").

[24] Birsack, a. a. O., S. 86ff.

[25] BJ 1918, S. 137 (A. Schering).

[26] Kunitz, a. a. O., S. 347.

[27] Durch kriegsbedingte Auslagerung 1944/45 abhanden gekommen. Anhand eines Fotos, der Stimmungsangabe und des verbliebenen Mundstückes fertigte Horst Voigt, Markneukirchen, 1958 einen Nachbau. Näheres bei H. Heyde, a. a. O., S. 116, Nr. 1819.

Reiche sich eine Trompete in Hornform (Jägertrompete) bauen ließ, weil diese Bauweise eine bequemere Haltung – sie erhöht die Sicherheit des Ansatzes – ermöglicht und klangliche Vorteile gegenüber den „übertäubenden und schreyenden Clarinen" bietet, außerdem sich den Hörnern annähert, weil diese „nicht so rude von Natur sind / als die Trompeten" und „mit mehr Facilité können tractiret werden".[28] Außerdem war die Jägertrompete von dem oben angedeuteten Verbot ausgenommen.

Sicherlich wird Reiche das Instrument auch in der Kirchenmusik geblasen haben, doch folgt daraus nicht notwendigerweise, daß von ihm eine in tiefer Stimmung stehende Hornpartie – dazu zählt Corno da caccia in D – in hoher, also D-alto-Stimmung ausgeführt worden wäre.

Vielleicht sollten wir Reiches Instrument auch aus heutiger Sicht betrachten: Um die Ausführung extrem hoher Trompeten- und Hornpartien zu erleichtern, werden auf Anregung von Solisten verschiedene Diskantinstrumente mit engeren Mensuren gebaut.[29] Sie ermöglichen die Aufführung von Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, die lange als unblasbar galten.

Bachs Instrumentenangaben in seinen Partituren sind keineswegs immer eindeutig. Oft läßt die lakonische Stimmbezeichnung „Corno" keine Rückschlüsse auf das zu verwendende Instrument zu. Erst aus dem Verlauf und der Struktur der Stimme ist ersichtlich, daß es sich – das gilt für die Mehrzahl der Fälle – um eine Tromba da tirarsi handelt.[30] Durch die ihr zu Gebote stehende chromatische Skala in der ein- und zweigestrichenen Oktave ist die Zugtrompete der Naturtrompete und dem Naturhorn überlegen. Nachteilig für den Gebrauch ist dagegen der zuweilen schwergängige Zugmechanismus.

Bach verwendete dieses Instrument sowohl als Naturtrompete (die Zugmöglichkeit wird nicht genutzt) als auch in der für die Zugtrompete gebräuchlichen eingestrichenen Oktave. „Für die Unterstützung der Choralmelodie stand ihm so der volle Klang der Trompete in der Mittellage, für solistische oder chorische Einsätze der strahlende Klang der Clarinlage zur Verfügung."[31]

Ein Trompeteninstrument dürfte sich auch hinter der merkwürdigen Bezeichnung „Corno da tirarsi" verbergen, denn aufgrund der Bauweise kommt für das Horn ein gleitendes Rohr nicht in Frage. Vielleicht handelt es sich um das von Alfred Berner (MGG, Artikel „Trompeteninstrumente") mit erwähnte Instrument in Bügelhornform mit Zugmechanismus, das im 16. Jahrhundert unter den Namen „Thurner Horn" (Virdung) und „Türmer Horn" (Agricola) begegnet. Derartige Instrumente benutzten die Türmer zum Stundenblasen

---

[28] J. Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 267.

[29] Mit den Diskanthörnern in F alto wird man klanglich den barocken Instrumenten nahekommen. Daß dies auch bei den – immer kleiner werdenden – modernen Trompeten möglich werden könnte, ist kaum denkbar.

[30] Für die gerade Trompete ist bereits im 16. Jahrhundert ein Gleitmechanismus bekannt. Bei dieser Art Zugvorrichtung bewegt sich der verlängerte Schaft des Mundstückes innerhalb des Trompetenrohres. Gehalten wird diese Zugtrompete so, daß eine Hand das Mundstück gegen die Lippen preßt, während die andere Hand das Instrument hin- und herzieht.

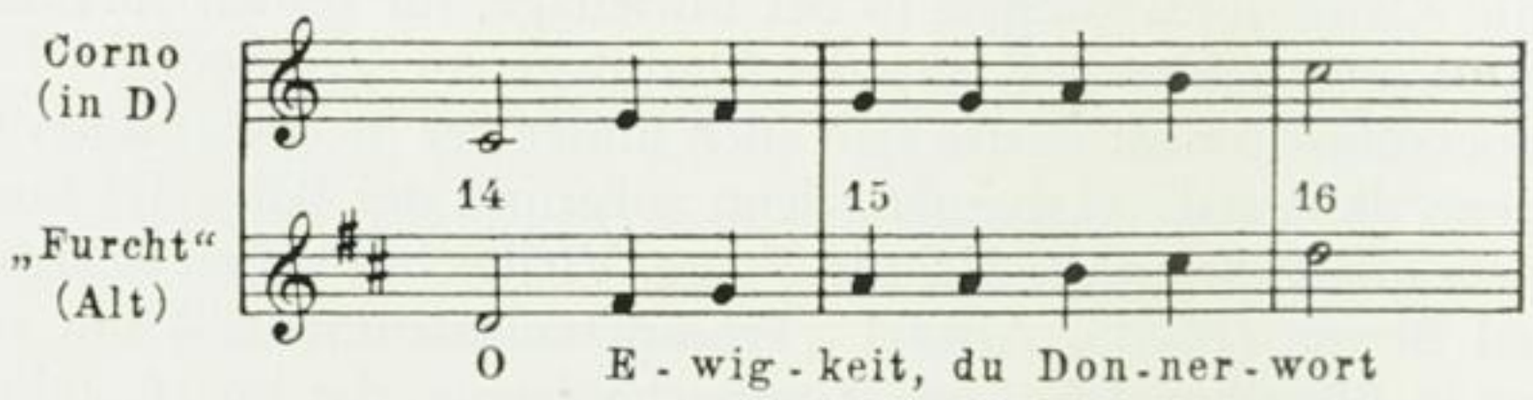
[31] D. Altenburg, a. a. O., S. 190.

vom Kirchturm, sie gehörten „trotz ihres Namens Türmer-‚Horn' durch ihre zylindrische Röhre zur Trompetenfamilie". Es mag sein, daß der umgangssprachliche Begriff „Türmerhorn" von Bach gelegentlich mit „Corno da tirarsi" übersetzt worden ist.

„Tromba da tirarsi" verlangt Bach in den Kantaten BWV 5, 20 und 77, „Tromba ô Corno da tirarsi" in Kantate BWV 46, „Corno da tirarsi" in Kantate BWV 67. In anderen Kantaten, so BWV 60, 68, 73, 78, 95 und 105, sind nur mit „Corno" bezeichnete Stimmen als solche für ein Zuginstrument anzusehen. „Corne du Chasse" sind Stimmen der Kantaten BWV 89 und 109 bezeichnet, doch sind beide eindeutig für ein Zuginstrument bestimmt.

Spezialisten für derartige Partien standen Bach in Leipzig offenkundig nicht zur Verfügung, sondern lediglich vielseitig ausgebildete Stadtpfeifer, die Holzblasinstrumente ebenso beherrschen mußten wie Trompete, Horn, Zugtrompete oder Posaune. Gleichwohl minderte dies die Anforderungen keineswegs, vielmehr ergab sich aus dem wechselweisen Gebrauch von Trompete und Horn ein gegenseitiger Einfluß auf den Schwierigkeitsgrad der jeweiligen Stimmen. Dem heutigen Hornisten – einem Spezialisten – fordern die meisten Hornstimmen der Leipziger Kantaten ein Höchstmaß an Höhe (BWV 14 und 65) und Kondition (beispielsweise BWV 79) ab. Im Umfang reichen diese Partien vom vierten (gelegentlich auch dritten) bis zum 16. (18.) Naturton. Der reale Klang ändert sich entsprechend den vorgeschriebenen Stimmungen.

Im gegebenen Zusammenhang ist auf eine Kantate besonders hinzuweisen, weil sie ein Corno in D verlangt, das in D alto ausgeführt werden muß. Es handelt sich um „O Ewigkeit, du Donnerwort" (BWV 60), wo im ersten Satz, einem Duett, „Corno" vorgeschrieben ist. Während das Horn im Schlußchoral (Satz 5) den Sopran verstärkt, wird es im Duett unisono mit der Altstimme geführt:



Schon diese wenigen Takte lassen erkennen, daß es sich um ein Türmerhorn (Corno da tirarsi) in D alto handelt, das nicht auf den Naturtonvorrat beschränkt bleibt. Es ist schwer vorstellbar, daß Bach, wollte er die Arie „Quoniam" in D alto ausgeführt wissen, sich auf die Naturtöne beschränkt hätte.

Was war der eigentliche Anlaß zur Komposition der Missa h-Moll?

Am 27. Juli 1733 überreichte Bach dem Kurfüsten Friedrich August II. von Sachsen (als August III. König von Polen) mit einer Widmung die Stimmen der als „Missa" bezeichneten Teile Kyrie und Gloria der nachmaligen h-Moll-Messe. Damit „verfolgte er den persönlichen Zweck, sich den Dresdener Hof geneigt zu machen . . . Die ungeheuren Ausmaße des Kyrie und Gloria

. . . deuten auf Bachs Absicht, unter allen Umständen Eindruck zu machen."[32] Gleichzeitig erbat Bach mit seinem Widmungsschreiben „ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle".[33] Nicht Titelsucht war hier der Anlaß, sondern der Wunsch nach Festigung seiner beruflichen Position. Politische Unruhen verzögerten die Ernennung, und erst nach einer Erneuerung des Gesuches im September 1736 wurde am 19. November 1736 „das Praedicat als Compositeur bey Dero Hof-Capelle, allergnädigst ertheilet".[34] „Der Wortlaut des Gesuches, das Bach an den Kurfürsten richtete und worin er sich zur ‚Komponierung der Kirchenmusik sowohl als zum Orchester' anbietet, legte die Annahme nahe, daß ursprünglich ein Hochamt für die katholische Hofkirche geplant war."[35] Hierbei wäre allerdings lediglich an das als katholische Hofkapelle dienende Klengelsche Opernhaus zu denken (der Neubau der katholischen Hofkirche, der heutigen Kathedrale, wurde erst 1751 eingeweiht), das schon äußerlich der Größe der Missa kaum entsprochen hätte. Desgleichen bleibt die Frage nach der Verwendbarkeit der Missa im katholischen Gottesdienst offen.

Läßt sich eine Aufführung der Missa in Dresden auch nicht nachweisen, so ist aus Bachs Absicht, Kompositionen für den Dresdener Hof zu schaffen, doch abzuleiten, daß er die musikalischen Verhältnisse der Residenz in Betracht gezogen hat.[36] Arnold Scherings Hypothese einer Leipziger Aufführung anläßlich der Erbhuldigung für Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen am 21. April 1733 erscheint dagegen zwar logisch konstruiert, bleibt den eigentlichen Beweis jedoch schuldig.[37] Anderweitige Aufführungen zu Lebzeiten Bachs sind ebensowenig nachweisbar.

Von besonderer Bedeutung für unser Thema erscheint Bachs mutmaßlicher Opernbesuch am 13. September 1731 in Dresden. An diesem Tage wurde erstmals Johann Adolph Hasses „Cleofide" unter Leitung des Komponisten aufgeführt. Im dritten Akt dieser Oper wird der Sänger des Alessandro in seiner Arie von einem obligaten Corno da caccia in D und einer Theorbe

---

[32] BJ 1921, S. 76 (A. Schering).

[33] Dok I, Nr. 27.

[34] Dok II, Nr. 388.

[35] MGG 1, Sp. 1000 (Artikel „Joh. Seb. Bach").

[36] Nach Bachs „Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music" von 1730 (Dok I, Nr. 22) gab es in Leipzig Schwierigkeiten beim Besetzen des Trompetenchores. Hätte Gottfried Reiche die Corno-Partie in der Missa h-Moll blasen sollen, wären sogar vier Bläser erforderlich gewesen, weil ein Wechsel vom Horn zur Trompete an der Nahtstelle zwischen „Quoniam" und „Cum Sancto Spiritu" zeitlich unmöglich gewesen wäre (nur zwei Viertelpausen). Weder die originale Clarino-1-Stimme (sie enthält Pausen für die Arie) noch die separate Corno-Stimme enthalten irgendeinen Hinweis auf einen derartigen Wechsel.

[37] A. Schering, *Die hohe Messe in h-moll*, BJ 1936, S. 6ff. H. Fitzpatrick (a. a. O., S. 78) folgt Scherings Hypothese, doch unterläuft ihm ein Fehler, wenn er von einer Aufführung in der Dresdener „Schloßkapelle durch Mitglieder der königlichen Hofkapelle und der kurfürstlichen Oper" schreibt. Fitzpatrick nimmt an, daß „Andreas Schindler der ältere" die Hornpartie geblasen habe. Erster Hornist der kurfürstlichen Kapelle war der ältere der Brüder Schindler, Johann Adam („Schindler senior"). Vgl. P. Damm, *300 Jahre Waldhorn*, a. a. O., S. 39, Anlage A.

(„Arciliuto") begleitet. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich behaupte, daß Bach von der Dresdener Hofkapelle, ihren Besetzungsmöglichkeiten und dem eminenten Können der Kapellmitglieder stark beeindruckt war und dies auch die spätere Komposition der Missa beeinflußt hat. „Die Kapellmusiker konnten es infolge ihrer Spezialisierung" (auf ein Instrument, P. D.) „zu besonders hohem Leistungsstand bringen."[38] Neben den Gebrüdern Schindler, zwei exzellenten Virtuosen auf dem Corno da caccia, standen der Hofkapelle etwa zehn Hoftrompeter zur Verfügung, die „stolz auf ihre Würde, die Kunst des Clarinblasens pflegten und demzufolge auch ihre Rechte auf den Einsatz als ‚musikalische Trompeter' in der Kapelle wahrnahmen".[38] Es wird also keine abwegige Hypothese sein, wenn man die obligate Hornpartie des „Quoniam" für den ersten Hornisten Johann Adam Schindler gedacht annimmt.[39]

1718 wurden für die kurfürstliche Hofkapelle „2 Wiener Waldhörner mit 2 silbernen Mundstücken und 6 Paar Aufsätzen (Krummbögen)" gekauft.[40] Grundlage hierfür waren nicht nur die familiären Beziehungen zwischen dem sächsischen und dem österreichischen Hofe, sondern vielleicht auch eine Empfehlung Jan Dismas Zelenkas (1679–1745), der zwischen 1715 und 1718 zu Studienzwecken in Wien weilte. Der Name des Herstellers ist nicht überliefert, doch ist in erster Linie an die weithin bekannten Gebrüder Leichnambschneider zu denken. Ihre für den Gebrauch im Orchester entwickelten kleinwindigen Waldhörner zeichneten sich bereits um 1703 gegenüber Instrumenten anderer Hersteller durch handwerkliche Perfektion und klangliche Vorteile aus. Frühzeitig hatten sie sich dem hauptsächlich konischen Rohrverlauf zugewandt. Zur Verbesserung der klanglichen Qualitäten ihrer Instrumente trägt ein Schallstück mit vergrößertem Durchmesser bei. Das große Schallstück und nur sechs Krummbögen schließen eine Stimmung in D alto aus. Aus den Kompositionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Dresden ist dagegen ersichtlich, daß die Stimmungen D (-basso), F, G und A bevorzugt wurden.

Vergleicht man die Behandlung der Hörner in Bachs Kantaten mit derjenigen in Dresdener Kompositionen des Zeitraumes 1717 bis 1750, so ist hinsichtlich des Tonumfanges kein Unterschied zu erkennen. Spitzenton ist hier wie dort klingend a''. Als Ausnahmen erscheinen in Dresden Werke von Zelenka (Capriccio Nr. 4 A-Dur und Nr. 5 G-Dur), in denen klingend h'' erreicht wird, bei Bach einige Fälle, in denen klingend b'', h'' und c''' vorkommt. Hier ist jedoch entweder Corno beziehungsweise Corno da tirarsi vorgeschrieben (zum Beispiel Kantate BWV 67) oder aber ein Jagdhorn[41] in den hohen Stimmungen B alto oder C alto (Kantaten BWV 14, 16, 65). Hinsichtlich der physischen Anforderungen sind gewisse Bach-Kantaten (BWV 79) überaus

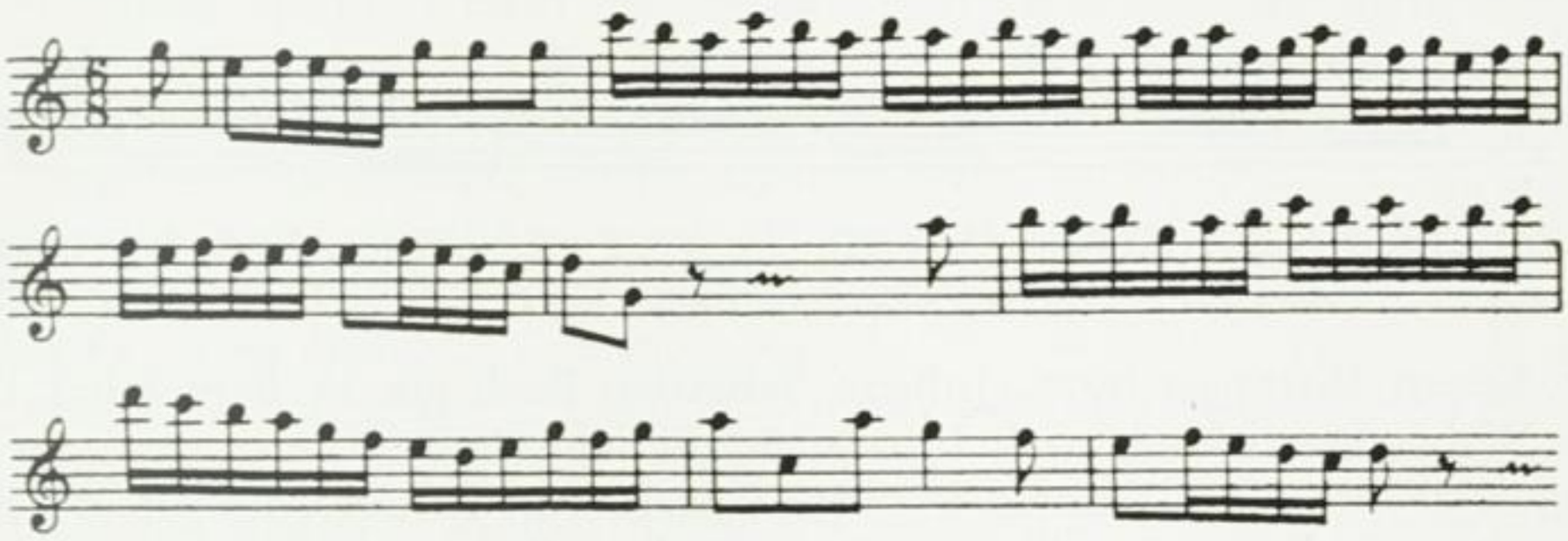
[38] O. Landmann, a. a. O., S. 48.

[39] Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß J. A. Schindlers Dienstverhältnis 1733 endete (Damm, a. a. O.).

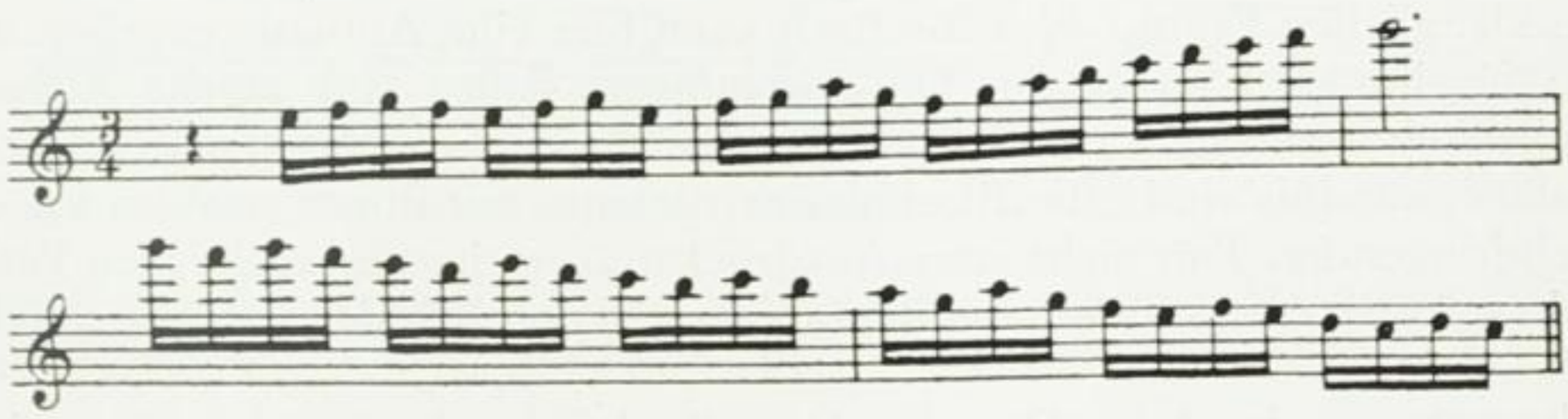
[40] M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Bd. 2, Dresden 1862, Neudruck Leipzig 1971, S. 58. Wenn die Mundstücke besonders erwähnt werden, könnten es die etwa um diese Zeit aufgekommenen trichterförmigen gewesen sein (vgl. Fitzpatrick, a. a. O., S. 156).

[41] Bach benutzt wechselnd die französische und italienische Bezeichnung.

problematisch, weil kaum Pausen zur Erholung vorkommen. Werke von Johann David Heinichen (1683–1729), Zelenka oder Johann Adolph Hasse (1699–1783) sind demgegenüber ökonomischer angelegt und keineswegs so unausführbar, wie es auf den ersten Blick scheint.[42]
Auffällig an den Dresdener Werken ist, daß die Clarinlage bis in die dreigestrichene Oktave (Naturton 24) mit großer Perfektion beherrscht worden sein muß. Neben diesem respektablen Umfang in der hohen Lage fällt – wiederum im Vergleich zu Bachschen Hornpartien – das beachtliche virtuose Können auf.



Johann David Heinichen, *Serenata / Nel / Giardino Chinese / Mese Settemb: 1719* (Sächs. Landesbibliothek Dresden, *Mus. 2398-L-1*), Arie des Saturn, Corno da Caccia in F



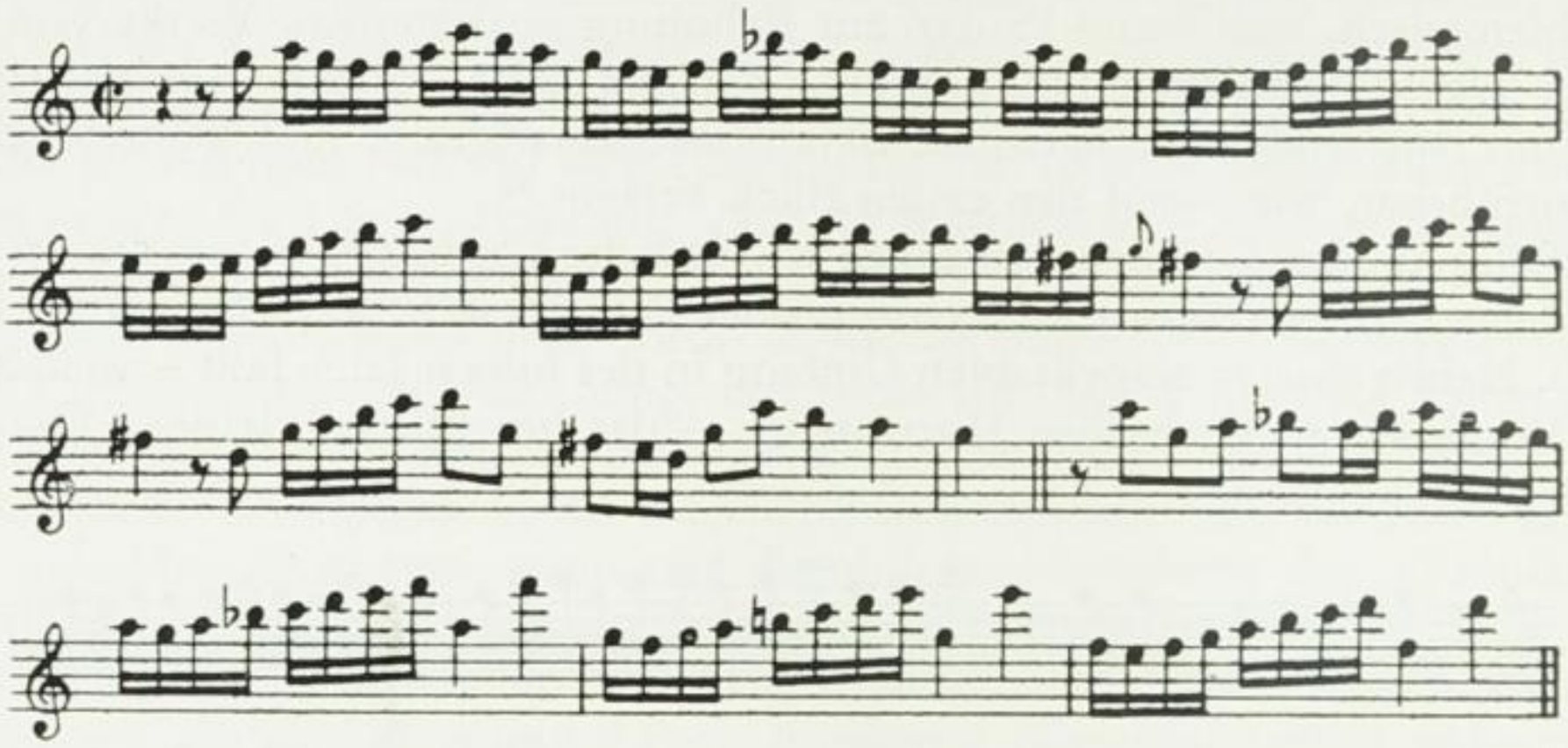
Jan Dismas Zelenka, Capriccio Nr. 1 D-Dur (Sächs. Landesbibliothek Dresden, *Mus. 2358-N-3*), Aria, Corno da Caccia in D

Zu welcher Meisterschaft es Johann Adam Schindler auf dem „Clarinhorn" brachte,[43] davon gibt das folgende Beispiel einen Eindruck (die vorherigen Beispiele stammen aus der Zeit von Schindlers Vorgängern Samm und Fischer).

---

[42] So die eigene Erfahrung bei einer Aufführung des Capriccios Nr. 1 D-Dur von J. D. Zelenka (Dresden, Mai 1982, „Cappella Sagittariana", Hörner: P. Damm und D. Pansa). Für die bis klingend a″ reichenden Hornpartien wurden Diskanthörner in F alto sowie Mundstücke mit kleinem Trichter benutzt.

[43] Offensichtlich waren die Brüder Schindler wie auch ihre Vorgänger Samm und Fischer in Böhmen auf der Trompete ausgebildet worden und spezialisierten sich später zu Hornisten, wobei sie von der Technik des Clarinblasens, einer dem heutigen druckschwachen Ansatz nahestehenden oder gleichen Technik profitieren konnten.



Johann Adolph Hasse, Cleofide, Atto III, Scena VI (Sächs. Landesbibliothek Dresden, *Mus. 2477-F-9*), Arie des Alessandro, Corno da Caccia in D

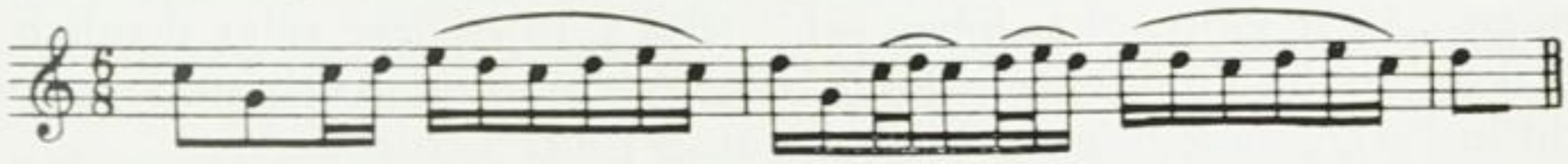
Mit diesem Hornpart hörte Johann Sebastian Bach am 13. September 1731 aller Wahrscheinlichkeit nach Johann Adam Schindler.
Angesichts der Hornstimmen in einer Anzahl von Kompositionen, die zwischen 1719 und 1733 für die Dresdener Hofkapelle entstanden sind, bietet es sich geradezu an, von einem „Dresdener Clarinhorn-Stil" zu sprechen.
Welche Aufgabe haben die Instrumente in der „Missa concertata", der musizierten Messe? „Dienen diese lediglich der barocken Prachtentfaltung und dem klanglichen Prunk? Nur für Bach kann hier eine Antwort gegeben werden; für ihn aber lautet sie: Die Instrumente haben eine eigene Aussagemöglichkeit und tragen zur Sinngebung des Werkes bei." Nach dem barocken Musikverständnis sind „die Blechblasinstrumente mit ihrem strahlenden und durchdringenden Ton nicht etwa Ausdrucksträger eines menschlichen Pathos wie in späterer Zeit, sondern die Repräsentanten und Künder der überirdischen Welt".[44]
Bach strebte in der Arie „Quoniam" zur Begleitung des Sängers (Baß) einen dunklen, weichen Klangcharakter durch Verwendung eines obligaten „Corne da Caccia" in D, zwei Fagotten und Basso continuo an, ein Klangbild, das im Gegensatz zu dem darauffolgenden Chor „Cum Sancto Spiritu" mit hohen Trompeten steht. Dieser Kontrast des Majestätischen, Feierlichen und Ernsten zum jubelnden, schmetternden Glanz der Trompeten dürfte Bachs Ziel gewesen sein, und ihm diente das „lieblich-pompeuse Waldhorn", wie Johann Mattheson es nannte.[45]

---

[44] W. Blankenburg, *Einführung in Bachs h-Moll-Messe*, Kassel 1974, S. 24, 34 und 46.

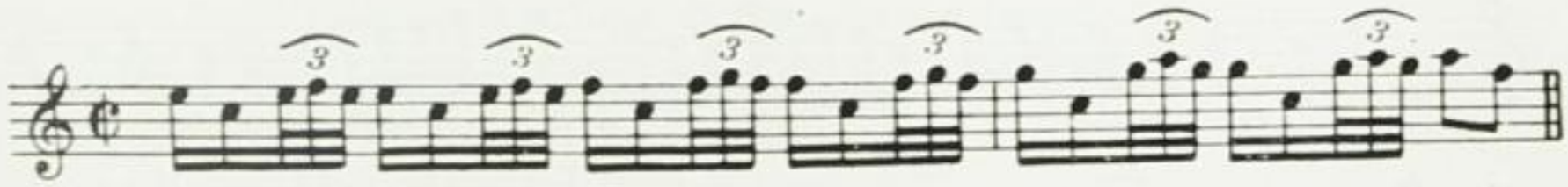
[45] Sollte dies als Symbolik verstanden werden – Lobpreisung des Höchsten aus der Tiefe = dunkles Timbre von Singstimme und Instrumenten? In der h-Moll-Messe ist jeder Stimmgattung ein ihr annähernd gleichgestelltes Instrument zugeordnet. Sopran: Violine oder Flauto traverso, Tenor: Flauto traverso, Alt: Oboe d'amore oder auch Violine, Baß: Corno da caccia, aber auch Oboe d'amore. Es wäre auch möglich, das Corno da caccia als fürstliches Jagdsymbol aufzufassen (Tonart, typische Hornmotive, Verwendung großer Hörner in D zur fürstlichen Parforcejagd). In diesem Falle würde das Horn als Symbol für das Majestätische, Feierliche gelten.

„Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe"[46] ist als eine aus tiefstem Herzen kommende Lobpreisung zu begreifen, der Baßstimme und dunkel timbrierte Instrumente ein verhaltenes Kolorit geben. „Der göttlichen Majestät Jesu Christi, der eins ist mit Gott Vater und dem Heiligen Geist und der in dem liturgischen Text mit den Worten ‚tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus' gepriesen wird, entspricht der männliche Charakter des Stückes als Baßarie mit einem konzertierenden Corno da caccia . . . als Repräsentanten und Künder der göttlichen Welt . . ."[44]
Als eine eindringliche Steigerung erscheint dann der attacca folgende Chor „Cum Sancto Spiritu". Dem majestätischen Horn folgen drei schmetternde Trompeten, die auf die höchste Herrlichkeit hinweisen, ein in damaliger Zeit wohlbekanntes Symbol für Glorifizierung.[47] Dieser Wechsel würde durch eine oktavierte Ausführung der Hornpartie völlig verwischt.
Gegen eine hohe Ausführung spricht zweifellos auch der ungewöhnlich große Abstand zwischen dem obligaten Instrument, der Singstimme, den beiden Fagotten und dem Continuo-Part.[48]
Für eine tiefe Ausführung lassen sich motivische Verwandtschaft zwischen der Hornpartie des „Quoniam" und anderen, eindeutig für Hörner in tiefen Stimmungen gedachte Kantatenstimmen als Beweis heranziehen. In Bachs Jagdkantate (BWV 208) aus dem Jahre 1713 (?) werden die Hörner in erster Linie als ein die Jagd charakterisierendes Symbol verwendet. Zu erkennen sind typische, von Jagdsignalen inspirierte Figuren:



J. S. Bach, Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd" (BWV 208), Corno da caccia in F

Ähnlich charakteristische Figuren finden sich in einem sehr frühen Beispiel eines solistischen „Corne de Chasse" bei Johann Beer (1655–1700):



J. Beer, Concerto à 4 für Posthorn und Corne de Chasse (Wiss. Allgemeinbibliothek Schwerin, *Mus. 949*), Corne de Chasse in F

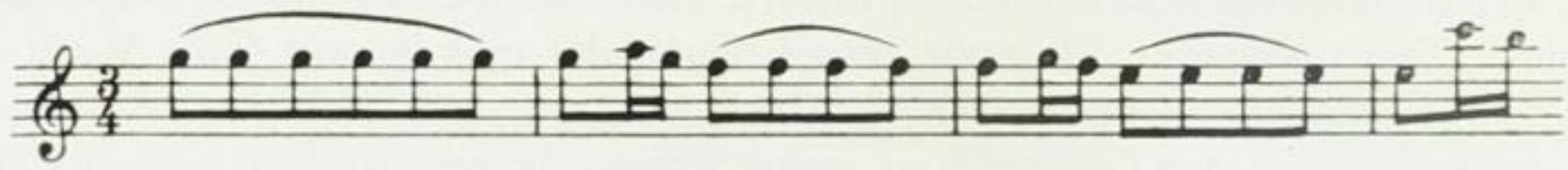
---

46 „Denn du bist der Heilige, du allein der Herr, du allein der Höchste: Jesus Christus!" (Übersetzung nach *Gotteslob*, Leipzig 1975.)

47 Die Trompete als königliches oder fürstliches Attribut im Weihnachts-Oratorium, Kantate 1, Arie „Großer Herr, o starker König", womit auf das „noch unsichtbare Königtum des in Armut geborenen Jesuskindes" hingewiesen wird (A. Dürr, Vorwort zur Taschenpartitur, Leipzig 1960).

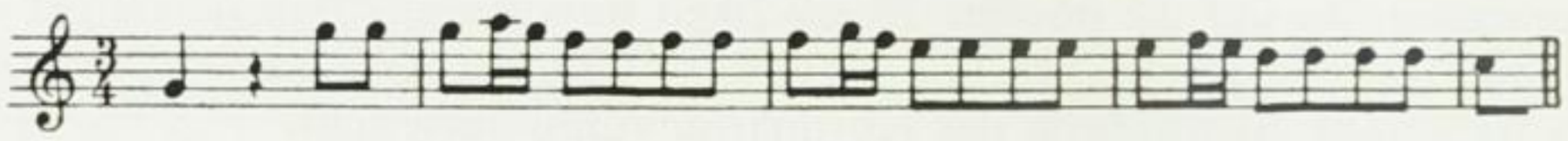
48 Daß dies bei Bach zwar nicht die Regel ist, aber möglich sein kann, zeigt die Kantate BWV 175 „Er rufet seinen Schafen mit Namen", in der die Baßarie „Öffnet euch, ihr beiden Ohren" mit zwei Trompeten begleitet wird, die einen beträchtlichen Abstand zur Singstimme aufweisen. Bemerkenswerterweise liegt hier aber die Umarbeitung eines (verschollenen) Originals vor, das mit zwei Hörnern besetzt gewesen sein muß.

Jagdhornfiguren liegen (nach Horace Fitzpatrick) auch in den Takten 109 bis 111 des „Quoniam" vor:



J. S. Bach, Messe h-Moll (BWV 232), „Quoniam", Corne da Caccia in D

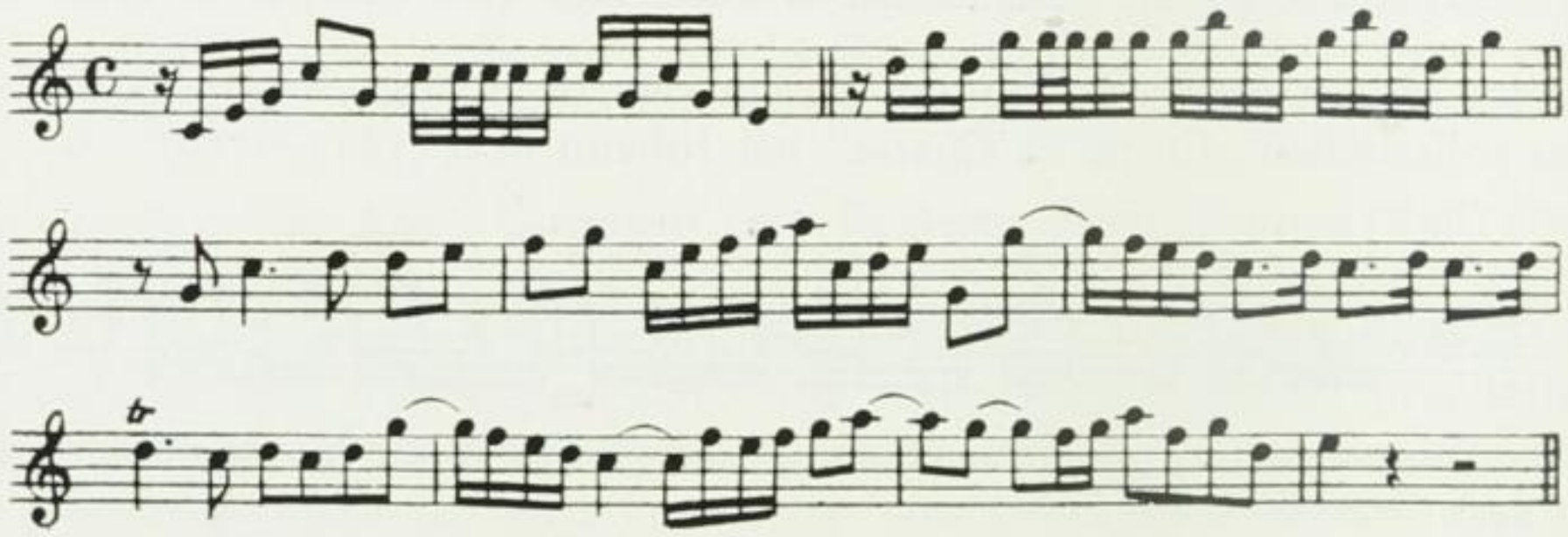
Auffällig hiermit übereinstimmende Figuren finden sich in der Kantate „Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft":



J. S. Bach, Kantate BWV 205, 1. Satz, T. 15–19, Corno I in D

In der letztgenannten Kantate wirken außer den beiden Hörnern noch drei Trompeten sowie Pauken mit. Würden die Hörner in D alto geblasen, gingen sie an vielen Stellen unisono mit den Trompeten und würden nicht den Chor unterstützen.

Die Verwandtschaft zwischen den eindeutig für große Hörner bestimmten Partien von Beer sowie aus Bachs Kantaten BWV 205 und 208 und der Corne-da-caccia-Stimme des „Quoniam" ist unverkennbar. Keine Ähnlichkeit besteht dagegen mit der als „Corno da caccia" (in C) bezeichneten Stimme der Kantate „Herr Gott, dich loben wir" (BWV 16). Diese zeigt deutlich ihre charakteristische Trompetenmelodik. Eine Ausführung in C basso kommt hier nicht in Frage, diese Stimme muß alto ausgeführt werden.



J. S. Bach, Kantate BWV 16, Corno da caccia in C (alto), Satz 3, T. 2–3, 4–5, 64–70

Alle angeführten Beispiele deuten darauf hin, daß die Hornpartie des „Quoniam" charakteristisch für ein großes Horn in D ist und nicht für ein kleines Instrument in D alto.

Zur Begründung der oktavierten Ausführung den Text der Arie heranzuziehen, entspräche der Idee einer allzu vordergründigen Illustration, für die sich bei Bach schwerlich ein Parallelfall finden ließe.

Bei Aufführungen sollte aus klanglichen Gründen unbedingt ein Diskanthorn verwendet werden, auch wenn die Hornpartie des „Quoniam" vom Tonumfang her (notiert c′–c‴, klingend d–d″, Naturtonbereich 4–16) dies nicht

unbedingt fordert. Ein triftiger Grund ist, daß sich die dunkle Klangfarbe des üblichen „romantischen" Horntones (bei Verwendung eines größeren Ventilhornes) unerwünscht mit dem Timbre der Fagotte mischt.[49] Das Klangbild im 18. Jahrhundert ist auf jeden Fall hell gewesen und resultierte beim Horn aus der engeren Mensur und der offenen Haltung.[50]
Herausgelöst aus dem inneren Zusammenhang hört sich die Arie in der Version D alto, der Hornpart also eine große Sekunde höher als notiert klingend statt der üblichen Septime tiefer, frappierend brillant an. Die formale Gestaltung des Gloria läßt jedoch eine sinnvolle Steigerung vom „Quoniam tu solus sanctus" zum rauschenden Glanz des Chores „Cum Sancto Spiritu" erkennen. Hierbei würde die Ausführung der Partie des Corne da caccia in D alto als eine Vorwegnahme des strahlenden Trompetenglanzes empfunden.[51] Im Chor „Cum Sancto Spiritu", der das Gloria und damit die Missa beschließt, bietet Bach „alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel für die Gestaltung eines überwältigenden Lobpreises auf. Der besonderen Leuchtkraft der Trompeten, die sich vielfach in sinnbildlichen Dreiklangsfiguren[52] ergehen, fällt dabei ein hervorragender Anteil zu."[53]

Zusammenfassung

1. Wohl eindeutig ist die Bestimmung der „Missa" für Dresden. Bach richtete sich bei der Komposition seiner Werke in Besetzungsfragen stets nach den Gegebenheiten des in Aussicht genommenen Orchesters. Aus den Umständen der Komposition ist zu schließen, daß die Hornstimme der Arie „Quoniam tu solus sanctus" nicht für Gottfried Reiche in Leipzig komponiert wurde.
2. Die erkennbare Steigerung des musikalischen Aufbaus im Gloria läßt eine Ausführung der Corne-da-caccia-Stimme in D alto als zweifelhaft erscheinen. Eine Ausführung in D (basso) ist wegen der von Bach bewußt dunkel gewählten Klangfarbe von Singstimme und Begleitinstrumenten sinnvoller.
3. Das Instrument auf dem Porträt Gottfried Reiches ist als Jägertrompete einzustufen. Reiche benutzte diese Form wahrscheinlich wegen der besseren tonlichen Qualität, der leichteren Ansprache, möglicherweise auch der leichteren Intonationskorrektur der Naturtöne 7 und 11. Bestimmt aber war dieses Instrument handlicher als die Langtrompeten.[54]

---

[49] Ein Effekt, den beispielsweise Mendelssohn im Notturno der Sommernachtstraum-Musik bewußt verwendet hat. Dort sind zwei Hörner und zwei Fagotte so gesetzt, daß der Klangeindruck eines Hornquartetts entsteht.

[50] Etwa um 1750 wurde, bedingt durch die aufkommende Stopftechnik des Handhornes, die Haltung verändert, der Klang verdunkelt.

[51] Ein ähnlich willkürlicher Tausch, der die ursprünglichen Absichten des Komponisten verschleiert, ist die Verwendung eines Diskanthornes statt der Trompete im Zweiten Brandenburgischen Konzert. Auch wenn ein 1760 von Christian Friedrich Penzel (1737–1801) geschriebener Stimmensatz „*ô vero Corno da Caccia*" nennt, handelt es sich nur um einen Notbehelf, da durch die Tieferoktavierung satztechnische Probleme entstehen.

[52] Dreiklänge weisen symbolisch auf die Trinität.

[53] Blankenburg, a. a. O., S. 48.

[54] Vgl. H. Heyde, a. a. O., S. 117.

Handschriftliche Musikalien aus den Nachlässen von Carl Gotthelf Gerlach und Gottlob Harrer in den Verlagsangeboten des Hauses Breitkopf 1761–1769*

Von Andreas Glöckner (Leipzig)

Seit langem ist die Bach-Forschung um Nachweise von fremden Werken in Johann Sebastian Bachs Aufführungsrepertoire bemüht.[1] Als Ausgangspunkt für derartige Recherchen dient in erster Linie das Nachlaßverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bach (1790), das eine beträchtliche Anzahl von entsprechenden Kompositionen erwähnt.[2] Bis heute konnte die Frage, welche der hier genannten Werke von C. P. E. Bach zu Aufführungszwecken selbst angeschafft wurden oder aber bereits aus der Notenbibliothek seines Vaters stammen, lediglich in einigen Fällen beantwortet werden.[3]

So ist gegenwärtig nur eine relativ kleine Zahl von nachweislich aus Bachs Nachlaß stammenden Aufführungsmaterialien fremder Werke bekannt. Durch Handschriftenuntersuchungen an verschiedenen Bibliotheksbeständen konnten in jüngster Zeit weitere einschlägige Quellen ermittelt werden, deren Einordnung in Bachs Wirkungsbereich sich jedoch als problematisch erwies.[4] Vielfach zwar von Bachs Schülern und Kopisten geschrieben, enthalten sie in den meisten Fällen Wasserzeichen, die in Bachschen Originalmaterialien nicht nachweisbar sind. Zudem scheitert in mehreren Fällen der Versuch einer Eingliederung in Bachs Aufführungskalender, weil die in Frage kommenden Aufführungstermine bereits durch andere Werke belegt sind. Dies gilt beispielsweise für ein Stimmenmaterial zu Georg Philipp Telemanns „Seeligem Erwägen".[5] Hinzu kommen weitere Ungereimtheiten, auf deren Erörterung hier verzichtet werden muß.

Besondere Aufmerksamkeit erregte freilich die Tatsache, daß in den genannten Materialien der in entsprechenden Veröffentlichungen als „Anonymus J. S. Bach XVII" bezeichnete Kopist gewissermaßen als konstanter Mit-

---

* Erweiterte Fassung eines Referates, das auf dem Breitkopf-Symposium (während des XIII. Kongresses der Internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft) am 29. August 1982 in Strasbourg gehalten wurde.

1 Vgl. C. Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs. Studien zu Bachs Spätwerk*, Wiesbaden 1968 = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. VI, S. 161f. (Katalog der Abschriften von lateinischen Figuralwerken fremder Komponisten in Bachs Notenbibliothek), sowie H.-J. Schulze, *Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*, Dissertation, Rostock 1978, S. 26; A. Glöckner, *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, BJ 1977, S. 75–119; Y. Kobayashi, *Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen*, BJ 1978, S. 55–59; A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender*, BJ 1981, S. 43–75.

2 BJ 1939, S. 86ff. und 94ff.

3 Vgl. Fußnote 1.

4 Vgl. A. Glöckner, *Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender*, BJ 1981, S. 57–75, sowie A. Glöckner, *Leipziger Neukirchenmusik 1729–1761*, BzMw 25, 1983, S. 105ff.

5 Vgl. A. Glöckner, *Leipziger Neukirchenmusik 1729–1761*, a. a. O.; Dürr Chr 2, S. 168; BJ 1978, S. 37–39 (H.-J. Schulze).

schreiber in Erscheinung tritt, der bislang nur in einem einzigen Bachschen Originalmaterial (den Stimmen zur C-Dur-Orchestersuite BWV 1066) nachgewiesen werden konnte.[6] Ein Hinweis auf die Herkunft der betreffenden Quellen ergibt sich aus der 1978 von Hans-Joachim Schulze festgestellten Identität jenes „Anonymus J. S. Bach XVII" mit Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761), dem Musikdirektor der Leipziger Neuen Kirche.[7] Gerlach, der am 10. Mai 1729 mit Bachs Unterstützung dieses Amt erlangte, hat, wie bisherige Ermittlungen ergaben, relativ wenig komponiert und mußte sich deshalb 1729 im Zuge seiner Amtsübernahme rasch mit einem umfangreichen Musikalienvorrat versorgen.[8] Einiges erwarb er aus dem Nachlaß des Thomaskantors Johann Kuhnau, weitere Musikalien aus dem Nachlaß seines Amtsvorgängers Melchior Hoffmann. Den überwiegenden Teil seiner Musikalien verschaffte sich Gerlach freilich durch die eigenhändige – oder durch bereitwillige Helfer bewerkstelligte – Anfertigung neuer Abschriften von fremden Werken. Studenten der Universität, ehemalige Thomasalumnen und Bach-Schüler standen ihm beim Stimmenausschreiben zur Seite.[9] So jedenfalls erklärt sich am einleuchtendsten das Auftreten von Bachschen Schülern und Kopisten in Gerlachs Aufführungsmaterialien.

Auffälligerweise lassen sich in nahezu allen Handschriften, die von der Hand Gerlachs oder seiner Kopisten stammen, Spuren erkennen, die auf den Verleger Breitkopf hinweisen. So sind in vielen Fällen die für den Handschriftenbesitz des Leipziger Verlagshauses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts typischen graublauen Umschläge noch erhalten. Dies deckt sich mit der Feststellung, daß Breitkopf die entsprechenden Kompositionen (mit wenigen Ausnahmen) in seinen gedruckten nichtthematischen Katalogen annoncierte. Da sie dort bereits im September 1761 aufgeführt sind, muß sie der Verleger unmittelbar nach Gerlachs Tode erworben haben. Gerlach starb am 9. Juli 1761 nach langer schwerer Krankheit, ledig und ohne Leipziger Erben.[10]

Zu den bis jetzt ermittelten Aufführungsmaterialien aus Gerlachs Notenbibliothek gehören Kompositionen von Georg Philipp Telemann, unter ihnen das „Seelige Erwägen"[11] und die Kantate „Meine Seele erhebt den Herrn"[12], Kantaten von Johann Friedrich Fasch, Nicola Antonio Porpora, Alessandro Scarlatti, Gottfried Heinrich Stölzel, Georg Friedrich Kauffmann, Johann Kuhnau, Carl Heinrich Graun; Werke von Francesco Mancini, Johann Ludwig Krebs, Melchior Hoffmann, Gottlob Harrer und Johann Adam Hiller. Vielleicht nicht zufällig befindet sich darunter auch eine ziemlich große Anzahl von Werken Johann Adolph Scheibes, dem der befreundete Gerlach 1731

---

[6] E. R. Blechschmidt, *Die Amalienbibliothek. Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787)*, Berlin 1965 = Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 8.; BJ 1978, S. 49f. (Y. Kobayashi).

[7] BJ 1978, S. 33ff.

[8] Vgl. BJ 1982, S. 99 (A. Glöckner).

[9] A. Glöckner, *Leipziger Neukirchenmusik 1729–1761*, a. a. O.

[10] BJ 1978, S. 36 (H.-J. Schulze).

[11] Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 2° *Cod. Ms. philos. 84*[oa] (olim *Mus. VII, 479*), vgl. Fußnote 5.

[12] SPK *Mus. ms. 21745/25*.

bescheinigte, er habe „bey verschiedenen Musiqven große profectus in der Composition gezeiget"[13]; also musikalische Schöpfungen jenes Kritikers, der seine musikästhetischen Positionen mit einem Angriff auf Bachs Musik dargelegt hat.

Bei der Suche nach Musikalien aus der Notenbibliothek von Carl Gotthelf Gerlach konnten auch Handschriften aus dem Nachlaß des Thomaskantors Gottlob Harrer (1703–1755) mit erfaßt werden. Auch diese Quellen lassen unverkennbare Spuren der Aufbewahrung im Hause Breitkopf erkennen und sind entsprechend in den gedruckten nichtthematischen Katalogen des Verlegers mit aufgeführt.[14] Wann Breitkopf sie erwarb, läßt sich nicht genau ermitteln. Den Terminus ad quem liefert das „Verzeichniß Musicalischer Werke ... in der Michaelmesse" von 1761, in dem Harrers Instrumentalkompositionen zum Teil aufgeführt sind.[15] Harrers lateinische Kirchenstücke (Messen, Sanctus und Magnificat) und seine Abschriften von fremden lateinischen Kirchenwerken annoncierte Breitkopf hingegen erst 1764 bzw. 1769.[16]

Harrer, der in Dresden fast 20 Jahre im Dienste des Grafen Brühl gestanden hatte und dem die Musikpflege der Elbe-Residenz gut vertraut war, hatte sich im Laufe seines Lebens eine reichhaltige Handschriftenbibliothek mit Werken italienischer und süddeutscher Meister angeschafft. Als er 1750 als Nachfolger Bachs das Thomaskantorat übernahm, besaß er zwar figurale lateinische Kirchenwerke, über einen für das neue Amt ausreichenden Bestand an protestantischen Kirchenkantaten verfügte er jedoch offenbar nicht. Vielleicht war dies auch ein Grund, warum der Leipziger Rat unmittelbar nach Harrers Amtsantritt die Stimmen zu Bachs Choralkantatenjahrgang aus dem Besitz Anna Magdalena Bachs für die Thomasschule erwarb. Einen eigenen Kantatenjahrgang schuf Harrer vermutlich erst in seiner Leipziger Amtszeit. Dieser befand sich noch 1795 im Nachlaß seines Schülers Georg Gottfried Petri in Görlitz und gilt heute als verschollen.[17] In Breitkopfs Musikalienverzeichnissen erscheint er nicht und ist offenbar auch nie durch die Hände des Leipziger Verlegers gegangen. Zu der an Breitkopf übergegangenen Notenbibliothek Harrers gehörten unter anderem Kompositionen von Jan Dismas Zelenka, Nicola Antonio Porpora, Giovanni Alberto Ristori, Orazio Benevoli, Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Ludwig Krebs, Giuseppe Antonio Silvani, Johann Gottlieb Görner, Johann Christoph Schmidt, Georg Philipp Telemann und Johann Theile.

Sowohl in Carl Gotthelf Gerlachs als auch in Gottlob Harrers Musikaliennachlaß befanden sich überwiegend solche Werke, die im Blick auf die Ausführbarkeit und das damalige Stilempfinden den Vorstellungen von einer zeitgemäßen Kirchenmusik entsprochen haben dürften. Für den Verleger Breitkopf war der Erwerb beider Handschriftensammlungen somit von aktu-

---

[13] Vgl. Dok I, S. 137.

[14] Siehe Fußnote 25.

[15] *Verzeichniß Musicalischer Werke ... Leipzig, in der Michaelmesse 1761*, S. 36, 47, 51 und 53.

[16] *Verzeichniß Musikalischer Werke ... Leipzig, in der Neujahrmesse, 1764*, S. 8ff.; *Verzeichniß lateinischer und italiänischer Kirchen-Musiken ... Leipziger Ostermesse, 1769*, S. 6ff.

[17] BJ 1931, S. 112ff. (A. Schering).

ellem Wert, denn er bot sowohl die quantitativen als auch die qualitativen Voraussetzungen für ein Musikalienangebot, das den Forderungen der Zeit entsprach. Dagegen konnte er mit den Werken Johann Sebastian Bachs, die er durch Verbindungen mit der Bachschen Familie erworben hatte, wohl nur in begrenztem Umfang Handel treiben. Die Ursachen dafür sind sicherlich vorrangig in dem gewandelten Zeitgeschmack und in der schwereren Ausführbarkeit der Bachschen Kompositionen zu suchen.

Obwohl Breitkopf 1761 – wie es gegenwärtig scheinen will – den Grundstock für sein Handschriftenarchiv überwiegend aus den Nachlässen von Gerlach und Harrer sowie durch Geschäftsverbindungen zur Bachschen Familie erwarb,[18] läßt eine Reihe der 1761 annoncierten Musikalien auf noch andere Herkunft schließen.[19] Hier werden künftig weitere Geschäftsverbindungen mit ortsansässigen und auswärtigen Komponisten und Musikern aufzudecken sein. Die durch Kriegseinwirkung vernichteten Geschäftsbücher des Verlegers hätten dabei eine wertvolle Hilfe leisten können.

In den Bestand seiner Stammhandschriften scheint Breitkopf auch Kopien – also Sekundärquellen – einbezogen zu haben, wenn eine Erwerbung der Vorlage bzw. des Originals unmöglich war. Inwieweit dies auf eine bislang wenig beachtete Partiturabschrift zur pseudobachschen Lucas-Passion BWV 246 zutrifft, soll im folgenden untersucht werden.

Daß Breitkopf im Katalog von 1764 dieses Werk als Komposition Johann Sebastian Bachs annoncierte, ist hinlänglich bekannt. Nicht eindeutig zu klären war bislang die Frage, welche Quelle der Verleger von dieser Passion besessen hat. Verwiesen wurde in diesem Zusammenhang auf die teilautographe Partitur *P 1017*,[20] der jedoch die typischen Merkmale der Breitkopfschen Stammhandschriften fehlen. Nicht mit Breitkopf in Verbindung gebracht wurde dagegen bislang die Partitur *P 30*, die 1851 aus der Sammlung Voß-Buch an die Königliche Bibliothek Berlin überging. Daß sich diese Quelle im Besitz des Leipziger Verlagshauses befunden hat, belegt der von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf eigenhändig geschriebene Kopftitel der Partitur. Diese wäre als Verkaufsabschrift anzusehen, wenn nicht das singuläre

---

[18] Kompositionen Johann Sebastian Bachs erwähnt das *Verzeichniß Musicalischer Werke . . . Leipzig, in der Michaelmesse 1761* auf S. 5, 8ff., 19f., 23, 33, 35, 36, 54 und 56 (Dok III, S. 159ff.). Daß darunter auch eine Reihe unechter Kompositionen mit aufgeführt sind, sei hier nur am Rande vermerkt.

[19] Offenbar in Breitkopfs Handschriftenarchiv übergegangen sind auch einzelne Handschriften aus der Notenbibliothek des Wolfenbütteler Kantors Heinrich Bokemeyer (1679–1751). Dies belegt zumindest die Partitur eines anonymen Magnificat in F-Dur, BB *Mus. ms. 30240*. Diese in einen von Breitkopf später hinzugefügten Umschlag eingebundene Partitur enthält auf dem originalen Titelblatt eine Gottorfer Signatur *(209)*, welche auf den Gottorfer Hofkapellmeister Georg Österreich (1664–1735), den Vorbesitzer von Teilen der Bokemeyer-Sammlung, weist. Breitkopf annoncierte das lediglich „Sigr. F" zugewiesene Werk erstmalig im *Verzeichniß Musicalischer Werke . . . Leipzig, in der Michaelmesse 1761* (S. 7). Offenbar handelt es sich um eine noch vor 1692 entstandene Komposition von Ruggiero Fedeli (1655–1722). Vgl. auch H. Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, S. 133.

[20] Dok III, S. 169.

Wasserzeichen (Wappen über PENIG mit Gegenmarke CGK) sowie die Tatsache, daß der Schreiber unter den Breitkopf-Kopisten nicht nachweisbar ist, dagegen sprächen.

Möglicherweise hat der Verleger die vorliegende Partiturabschrift „außer Haus" anfertigen lassen; als Prinzipal behielt er sich jedoch vor, den Kopftitel mit der Zuweisung an Johann Sebastian Bach selbst einzutragen – eine Fehlzuweisung, die auf seiner Kenntnis der teilautographen Handschrift *P 1017* basieren könnte. Irrtümliche Zuweisungen sind in Breitkopfs Musikalien häufig; nicht selten wurden sie – freilich ohne Vorsatz – vom Verleger selbst verursacht.[21] So trägt ein in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befindliches Kompositionsautograph Johann Kuhnaus – es handelt sich um die Begräbnismotette „Gott hat uns nicht gesetzt zum Zorn"[22] – eigenhändig von Breitkopf eine Zuschreibung an „Sign. Hoffmann", und das Werk wird im „Verzeichniß Musicalischer Werke . . . in der Michaelmesse 1761" auch entsprechend als Komposition von Hoffmann angezeigt. Im Fall der obenerwähnten Partiturabschrift *P 30* hat der unbekannte Kopist anscheinend die teilautographe Partitur *P 1017* als Vorlage verwendet; er dürfte somit im Umkreis des Leipziger Thomaskantors Johann Friedrich Doles (1715–1797) zu suchen sein, vorausgesetzt, daß dieser die Partitur schon 1761 bzw. eher besessen hat. Der im Breitkopf-Katalog von 1761 angegebene Titel zu BWV 246 weist offenbar auf ein inzwischen verlorengegangenes Titelblatt zu *P 30*.[23]

Einige Anmerkungen zur Geschäftspraxis des Verlegers und zur Überlieferung der Stammhandschriften

Anhand eines Vergleichs zwischen erhaltenen Quellen und den gedruckten nichtthematischen Verlagskatalogen zwischen 1761 und 1780 läßt sich feststellen, daß die Firma stets nur einen Teil der im Lager befindlichen Musikalien – offenbar auch im Blick auf deren derzeitige Aktualität – anzeigte. Beispielsweise erscheinen die in dem Auktionskatalog von 1836[24] aufgeführten Kantaten von Stölzel, Kuhnau und Kauffmann in keinem der Verlagsverzeichnisse zwischen 1761 und 1780, obwohl sie sich bereits 1761 im Handschriften-

---

[21] Auf derartige Fehlzuschreibungen verweist der Verleger selbst. Im Vorbericht zum *Verzeichniß Musicalischer Werke . . . Leipzig, in der Michaelmesse 1761* schreibt er: „Einen größern Fehler haben die geschriebenen Musicalien, in der öfters, theils aus Vorsatz, theils aus Irrthum, falschen Angabe der Verfasser. So wenig ich im Stande gewesen bin, auch durch Hülfe meiner Freunde, alle diese Unrichtigkeiten zu entdecken: desto mehr wird es mich erfreuen, wenn mir die Entdeckung derselben von Kennern mitgetheilet werden wird."

[22] BB *Mus. ms. autogr. J. Kuhnau* 3 (olim *Mus. ms. autogr. M. Hofmann* 3).

[23] *Verzeichniß Musicalischer Werke . . . Leipzig, in der Michaelmesse 1761*, S. 25, dort als: *Bach, J. S. Capellmeist. und Musicdirectors in Leipzig, Paßion unsers Herrn Jesu Christi, nach dem Evangelisten Lucas, à 2 Traversi, 2 Oboi, Taille, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci ed Organo. a 5 tbl.* (Vgl. Dok III, S. 163.)

[24] *Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen, welche am 1. Juni 1836 und folgenden Tagen . . . von Breitkopf & Härtel . . . an den Meistbietenden verkauft werden sollen.* (Vgl. NBA I/18 Krit. Bericht, S. 238.)

lager der Firma befunden haben müssen. Ein Vergleich der Verlagsverzeichnisse von 1761 bis 1780 mit dem Auktionskatalog von 1836 zeigt, daß der Verleger entgegen seiner ursprünglich beabsichtigten Geschäftspraxis, nur Kopien nach den Stammhandschriften zu verkaufen, später (vielleicht schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts) eine größere Anzahl seiner Originalquellen veräußert hat. So fehlen im Auktionskatalog von 1836 beispielsweise nahezu alle lateinischen Kirchenwerke, die der Verleger 1761 und 1764 sowie in einem Spezialverzeichnis von 1769 angeboten hatte. Aber auch der Bestand an protestantischen Kirchenkantaten, Passionen und Oratorien erscheint dezimiert. Unklar bleibt in vielen Fällen das weitere Schicksal der vor 1836 abgegebenen Handschriften; nur über den Verbleib eines Großteils der lateinischen Kirchenwerke läßt sich einigermaßen Klarheit schaffen. Sie gelangten – möglicherweise schon vor 1800 – in die Handschriftensammlung des Grafen Otto Karl Friedrich von Voß-Buch (1755–1823) zu Berlin.[25] In dessen Partiturenkatalog[26] tragen die seit 1806 angeschafften Musikalien die Nummern 511 und folgende, die eben erwähnten Breitkopf-Handschriften erscheinen hingegen unter den Nummern 50–300, was auf einen früheren Erwerbungszeitpunkt hinweisen dürfte. Ob Voß seine Musikalien direkt von Breitkopf oder über Mittelsmänner wie den Thomaskantor Johann Gottfried Schicht (1753–1823) erwarb, muß im einzelnen noch geklärt werden. Voß versah die Handschriften mit einem zusätzlichen Konzeptpapierumschlag (ohne Wasserzeichen), auf dem er in einer aufgedruckten Kartusche einen Kurztitel des jeweiligen Werkes eintrug und oben rechts die entsprechende Katalognummer vermerkte. An der fortlaufenden Numerierung im Katalog sowie durch Eintragungen seines Sohnes Karl Otto Friedrich von Voß (1786–1864) läßt sich – freilich nur sehr ungenau – der Erwerbungszeitpunkt der jeweiligen Handschrift ermitteln. Die Annahme, daß der Verleger Breitkopf Stammhandschriften schon seit etwa 1800 veräußerte, könnte erklären, warum sich 1836 nur noch Teilbestände im Lager der Firma befanden. Da sich von den im gleichen Jahr zur Versteigerung angebotenen Musikalien bislang nur wenige nachweisen ließen, ist nicht auszuschließen, daß die Firma einige (oder alle?) der nicht veräußerten Handschriften makuliert hat.

Wichtigste Käufer auf der großen Handschriftenauktion am 1. Juni 1836 waren der Leipziger Organist und Musikforscher Carl Ferdinand Becker (1804–1877) sowie François-Joseph Fétis (1784–1871), dessen Sammlung später in die Königliche Bibliothek Brüssel überging. Einige wenige Handschriften erwarb auch Karl Otto Friedrich von Voß (1786–1864). Ob er selbst an der Handschriftenauktion teilnahm oder über Mittelsmänner Musikalien ersteigern ließ, ist noch ungeklärt. Der jüngere Voß hat somit die wertvolle Handschriftensammlung seines Vaters nicht nur treulich verwaltet, sondern erwei-

---

[25] Auf den Besitzgang Harrer–Breitkopf–Voß verweist bereits F. W. Riedel, *Musikgeschichtliche Beziehungen zwischen Johann Joseph Fux und Johann Sebastian Bach*, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, Kassel 1963, S. 297.

[26] *Verzeichnis von den Musicalien des Königl: Würkl. Geheimen Etats-Kriegs- und dirigierenden Ministre, pp Herrn Freiberrn von Voß, Excellenz.* BB *Mus. ms. theor.* K 21. (Vgl. NBA I/18 Krit. Bericht, S. 239.)

tert. Seine Handschriftensammlung einschließlich der Breitkopf-Bestände übereignete Voß 1851 der Königlichen Bibliothek in Berlin. Carl Ferdinand Becker überließ seine Musikaliensammlung 1856 seiner Vaterstadt Leipzig gegen Zahlung einer Leibrente.

Zu einigen Merkmalen der Handschriften des Verlegers Breitkopf

Breitkopfs Stammhandschriften sind anhand verschiedener Indizien relativ leicht zu identifizieren,[27] falls nicht durch spätere bibliothekarische Maßnahmen (etwa durch das Entfernen der alten Verlagsumschläge) wichtige Erkennungsmerkmale verlorengegangen sind. In der Regel versah der Leipziger Verleger seine Stammhandschriften mit einem Titelumschlag aus graublauem Konzeptpapier, das als Wasserzeichen Wilder Mann mit Gegenmarke IGE enthält. Auf der Titelseite sind – gewöhnlich von ein und demselben Schreiber[28] – Werkbezeichnung, Besetzung und ein Inzipit angegeben. Oben in der Mitte des Titelblattes befinden sich meist mit roter Tinte geschriebene römische Zahlen. Rechts oben sind „P" und „St" mit nachfolgender Bogenzahl vermerkt. An dieser Vorkalkulation konnte sich der Kopist über den Bogenumfang der herzustellenden Verkaufsabschrift orientieren. Verschiedentlich läßt sich dabei beobachten, daß zunächst eine höhere Bogenzahl veranschlagt ist, später jedoch ein geringerer Bogenumfang festgelegt wurde, was eine Preisherabsetzung für die Verkaufskopie bedeutete.

Es liegt auf der Hand, daß derartige Kalkulationen nur der Verleger Johann Gottlob Immanuel Breitkopf selbst vornehmen konnte und die entsprechenden Eintragungen demgemäß von dessen Hand herrühren müssen. Eingehende Schriftvergleiche erbrachten darüber hinaus das Ergebnis, daß der Verleger auch die Titelblätter seiner Stammhandschriften überwiegend selbst beschriftete. Als Vergleichsmaterial diente unter anderem eine eigenhändige Eintragung Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs von 1765 in den Akzidenzdruckbüchern des Verlages.[29]

Im Gegensatz zu den verhältnismäßig einheitlich aussehenden Verkaufsabschriften Breitkopfs[30] sind die Schreiber und Wasserzeichen in den Stammhandschriften äußerst heterogen und jeweils von deren Herkunft abhängig. Einige abschließende Anmerkungen müssen sich deshalb auf die eingangs erwähnten Musikalien beschränken, die aus den Nachlaßbeständen Gerlachs und Harrers in den Besitz des Verlegers Breitkopf gelangten.

Die Leipziger Handschriften aus der Notenbibliothek Harrers enthalten bis auf wenige Ausnahmen das Wasserzeichen Wappen von Zedwitz mit Gegenmarke IWI und sind überwiegend von Harrer selbst geschrieben. Bemerkenswerterweise ist der autographe Anteil in den Aufführungsmaterialien von

[27] Vgl. auch Y. Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, in: Beiträge zur Bachforschung 1, Leipzig 1982, S. 79ff.

[28] Y. Kobayashi, Schreiberkatalog für die NBA (in Vorbereitung), dort bisher als Anonymus Breitkopf 4 geführt.

[29] Faksimile in: *Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel*, Leipzig 1925, S. 23. Für entsprechende Hinweise danke ich H.-J. Schulze, Leipzig.

[30] Über Schreiber und Wasserzeichen in den Verkaufsabschriften des Hauses Breitkopf siehe Y. Kobayashi, *Breitkopfs Handel mit Bach-Handschriften*, a. a. O.

Harrer weitaus größer als bei Johann Sebastian Bach. Obgleich genauere Untersuchungen über Schreiber und Wasserzeichen in Harrers Musikalien noch nicht vorgenommen worden sind und auch an dieser Stelle nicht nachgeholt werden können, läßt sich jetzt schon sagen, daß die Streubreite von Schreibern und Wasserzeichen in diesen Musikalien relativ gering ist im Gegensatz zu den Musikalien aus Gerlachs Notenbibliothek. Dies erklärt sich schon daraus, daß Gerlach – wie erwähnt – einen Teil seiner Handschriften bereits aus anderen Nachlaßbeständen erworben hat. So finden wir unter seinen Aufführungsmaterialien Handschriften aus dem Nachlaß Johann Kuhnaus und Melchior Hoffmanns und sogar Musikalien, die offenbar noch mit Telemanns Wirken an der Leipziger Neukirche im Zusammenhang stehen.[31]

In lexikalischer Kürze sei an dieser Stelle wenigstens auf einige Schreiber und Wasserzeichen hingewiesen, die in denjenigen Musikalien enthalten sind, welche Gerlach nach 1729, im Zusammenhang mit seiner Amtsübernahme des Musikdirektorats der Leipziger Neukirche, selbst herstellte oder von Kopisten anfertigen ließ. Als Schreiber tritt hier neben Carl Gotthelf Gerlach zunächst vorwiegend Bachs ehemaliger „Hauptkopist A" Johann Andreas Kuhnau in Erscheinung, der nach Beendigung seiner offenbar vertragsgebundenen Kopistentätigkeit für Bach im Auftrage Gerlachs arbeitete.[32] Ein weiterer wichtiger Helfer für Gerlach ist der als „Hauptkopist F" bezeichnete Schreiber, der nach neuesten Ermittlungen sowohl für Bach als auch für Gerlach gearbeitet hat. Er konnte inzwischen auch namentlich identifiziert werden als der Thomasalumne Johann Ludwig Dietel (1713–1773).[33] Als Schreiber für Gerlach nachweisbar sind auch Bachs „Hauptkopist B", Christian Gottlob Meißner, sowie die Bach-Schüler Johann Adolph Scheibe und Johann Ludwig Krebs.[34] Die beiden letzteren, insbesondere der mit Gerlach befreundete Scheibe, haben nach 1730 verschiedentlich Kompositionen für Gerlachs Neukirchenmusik geliefert. Daher befinden sich unter den Stammhandschriften Breitkopfs einige Kompositionsautographe von Krebs und Scheibe.[35]

---

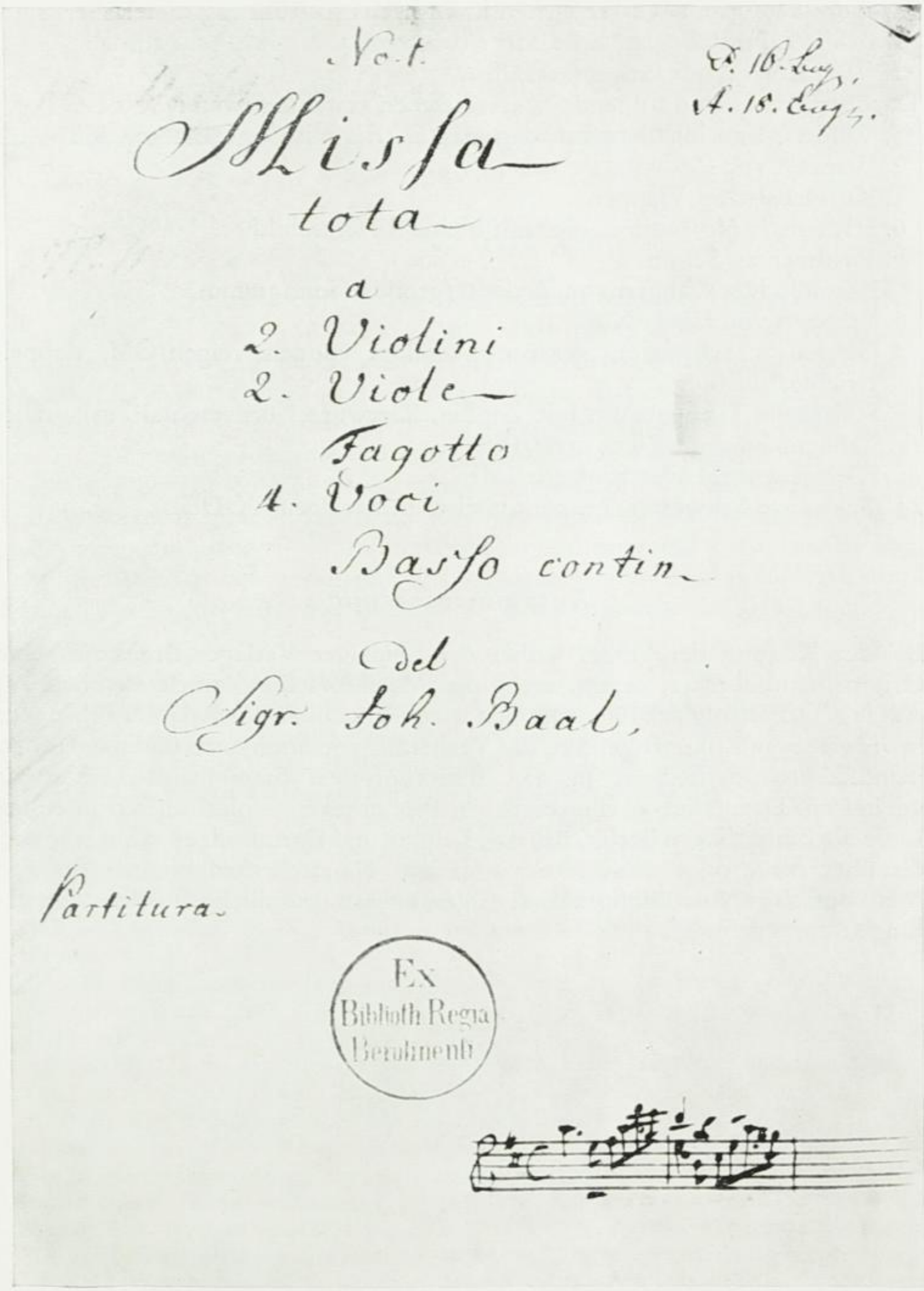
[31] Eine umfassende Zusammenstellung von Schreibern und Wasserzeichen in diesen Musikalien soll einer in Vorbereitung befindlichen Spezialstudie vorbehalten bleiben.

[32] Vgl. BJ 1981, S. 64ff. (A. Glöckner).

[33] Einzelheiten zu seiner Person in BJ 1981, S. 57ff. (A. Glöckner).

[34] Vgl. A. Glöckner, *Leipziger Neukirchenmusik 1729–1761*, a. a. O.

[35] J. L. Krebs, zwei Sanctus in D-Dur, BB *Mus. ms. 30190*, Sanctus F-Dur (BWV Anh. 27), Brüssel *II. 3892* (vgl. Y. Kobayashi, BJ 1978, S. 46ff.), J. A. Scheibe, Magnificat A-Dur, BB *Mus. ms. 30098* (vgl. Y. Kobayashi, BJ 1978, S. 50), Sanctus G-Dur, ebenda *Mus. ms. 30187*, Sanctus F-Dur, ebenda *Mus. ms. 30187*, Kantate „Wer sich rühmen will", MB Leipzig *III. 2. 158*.



Umschlagtitel einer „Stammhandschrift" aus Besitz Breitkopf (Johann Baal, Missa tota, Partiturabschrift, z. T. von der Hand J. S. Bachs, DSB *Mus. ms. 30091*)

Zwei der häufigsten Wasserzeichen in Gerlachs Aufführungsmaterialien sind:

1. BISTRIZ mit Gegenmarke MF
2. WELENAV mit Gegenmarke S

Darüber hinaus sind folgende Wasserzeichen erwähnenswert:

3. Wilder Mann mit Baumast, darunter EGER mit Gegenmarke CHS
4. Wappen von Zedwitz
5. Kursächsisches Wappen
6. HR einstrichig/Doppeladler mit kleinem Herzschild
7. Posthorn an Schnur
8. Heraldisches Wappen von Zedwitz/großes Monogramm
9. Wappen von Eger/CCS
10. Gekreuzte Schwerter, gekrönt zwischen Palmenzweigen/GM, doppelstrichig, auf Steg
11. Stilisierter Tannenbaum mit Zapfen, Zierwurzel ornamental ausgestaltet
12. Tannenbaum mit Zierwurzel/IFS
13. Kleines springendes Einhorn/IMF
14. Gekreuzte Schwerter, gekrönt, zwischen Zweigen/VODEL

Zusammenfassung

Bei der Klärung der Frage, woher der Leipziger Verleger Breitkopf seine Originalhandschriften bezog, steht die Musikforschung noch ziemlich am Anfang. Der Erfolg der Ermittlungen wird nicht zuletzt auch davon abhängen, inwieweit es in Zukunft gelingt, das Verhältnis von anonymen und namentlich identifizierten Schreibern in den Breitkopfschen Stammhandschriften zu verändern. Dazu sind in verschiedenen Bibliotheken – hier müssen in erster Linie die Bibliotheken Berlin, Brüssel, Leipzig und Darmstadt erwähnt werden, die über mehr oder weniger umfangreiche Handschriftenbestände aus der Breitkopfschen Notenbibliothek verfügen – noch gründliche Quellenaufarbeitungen vorzunehmen.

Johann Ludwig Bach und die Frankfurter Kapellmusik in der Zeit Georg Philipp Telemanns

Eine Untersuchung zu fünf im Stadtarchiv Frankfurt am Main neuentdeckten Kantatenfragmenten*

Von Conrad Bund (Frankfurt am Main)

Die Kenntnis der Nachwelt von den Werken des Meininger Hofkapellmeisters Johann Ludwig Bach (1677–1731) geht zum allergrößten Teil auf seinen gemeinhin als „Vetter" bezeichneten entfernten Verwandten Johann Sebastian Bach zurück,[1] der seinen 1725/26 aufgeführten dritten Leipziger Kantatenjahrgang[2] mit 18 Kompositionen Johann Ludwigs komplettiert hat. Darüber hinaus sind nur wenige andere Werke des Meiningers nachgewiesen.[3]
Die bisher bekannten Kantatenkompositionen JLB 1–17 und 21 haben mit JSBs drittem Leipziger Jahrgang eine gemeinsame Textgrundlage, die in einem zeitgenössischen Druck überliefert ist: „Sonn- und Festtagsandachten über die ordentlichen Evangelia aus gewissen biblischen Texten Alt- und Neuen Testaments für die hochfürstl. Schwartzburgische Hofkapelle zu

---

* To my dear friend Barry J. Millington.

[1] C. Mühlfeld, *Die herzogliche Hofkapelle in Meiningen. Biographisches und Statistisches*, in: Neue Beiträge zur Geschichte deutschen Altertums, hrsg. von dem Hennebergischen Altertumsforschenden Verein in Meiningen, 23. Lieferung, Meiningen 1910; K. Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach. Leben und Wirken in drei Jahrhunderten*, München 1958; W. H. Scheide, *J. S. Bachs Sammlung von Kantaten seines Vetters Johann Ludwig Bach* [I–III], BJ 1959, S. 52–94; 1961, S. 5–24; 1962, S. 5–32; W. Blankenburg, *Eine neue Textquelle zu sieben Kantaten Johann Sebastian Bachs und achtzehn Kantaten Johann Ludwig Bachs*, BJ 1977, S. 7–25. – Im folgenden werden nach Bedarf folgende Abkürzungen benutzt: JLB = J. L. Bach, JSB = J. S. Bach, FfM = Frankfurt am Main, StA = Stadtarchiv.

[2] Dürr K, S. 51ff.

[3] Eine Übersicht der Werke JLBs von Alfred Dörffel in BG 41, S. 275f. (Kirchenkantaten Nr. 1–17); danach: TBSt 2/3, S. 119: Nr. 1–17, 18–20 (weltliche Kantate, Trauermusik, Orchesterouvertüre); Nr. 21 (BWV 15, die früher JSB zugeschriebene Osterkantate; vgl. Scheide I, S. 76–83). Hier sind die neuentdeckten Kantaten Nr. 22 und 23 anzuschließen. Nr. 24: Du sollt lieben Gott, deinen Herren, Kantate zum 13. oder 18. n. Trin.; vgl. A. Dürr, *Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen*, AfMw 25, 1968, S. 308–316, bes. S. 310. Nr. 25: Es wird des Herren Tag kommen als ein Dieb bei der Nacht, Kantate zum 25. n. Trin., vgl. A. Dürr, BJ 1978, S. 9. Nr. 26: *Als* [. . .] *Herr Anton Ulrich, Herzog zu Sachsen*, [. . .], weltliche Kantate zum 17. Oktober 1728; vgl. Mühlfeld, S. 96; ders. in NZfM 79, 1912, S. 217; E. W. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock*, Stadtroda 1931, S. 137. – Nr. 27–37: 11 Motetten; Blechschmidt, S. 83 und 201ff. Im Druck liegen vor die Kantate JLB 8 „Die mit Tränen säen", hrsg. von H. Hornung und M. G. Schneider, *Stuttgarter Bach-Ausgaben A 1* (1974), sowie zwei Motetten, hrsg. von K. Geiringer in: *Das Chorwerk*. Heft 99, Wolfenbüttel o. J. [1963]. Archivische Quellen in Meiningen belegen die Aufführungen weltlicher und geistlicher Kompositionen durch JLB, ohne daß die Musik erhalten oder seine Autorschaft gesichert wäre; vgl. Böhme, a. a. O., S. 59f., 61 und 136f.; Scheide II, S. 7 und 9, Geiringer, S. 554.

Rudolstadt zur Ehre Gottes aufs neue aufgelegt 1726. Rudolstadt. Gedruckt bei Joh. Heinr. Löwen, fürstl. Schwartzburgischen Hofbuchdrucker."[4]
Walter Blankenburg[5] hat festgestellt, daß JLBs Kantaten diesem Text weniger streng folgen als die JSBs, er also möglicherweise ältere Textrezensionen zugrunde gelegt hat: bis 1719 soll ein Meininger Druck des Textbuches dort zweimal neu aufgelegt worden sein.[6] JLB wurde 1703 Kantor und Leiter der Kirchenmusik des Meininger Hofes, 1711 Hofkapellmeister.[7] Blankenburg[8] hat aufgrund eines Vergleiches mit zeitgenössischen Kantatentexten eine Entstehung des Textbuches nach 1707 angenommen. Wegen gewisser Parallelen zu Erdmann Neumeisters 1711 erschienenem drittem Kantatenjahrgang[9] wird man die Texte nicht wesentlich vor 1712 ansetzen dürfen. Da JLB eine Kantate für den 5. Sonntag nach Epiphanias komponiert hat (JLB 2), stehen seine Stücke mit den Kirchenjahren 1712/13, 1714/15, 1717/18, 1723/24 oder 1725/26 in chronologischem Zusammenhang.
Dieser Kenntnisstand kann nun durch einen Fund wesentlich ergänzt werden, den der Berichterstatter im Stadtarchiv Frankfurt am Main gelegentlich von Revisionsarbeiten machte.
Im November 1980 wurde ein Lagerschrank ausgeräumt, der zahlreiche restaurierte und unrestaurierte Archivalientrümmer vom Brand des Archivs am 29. Januar 1944 und viele Fundstücke aus – nach 1945 restaurierten Archivalieneinbänden entnommener – Einbandmakulatur enthielt. Unter diesen befand sich eine damals aus zwei Lagen bestehende Notenhandschrift aus zweimal sechs Doppelblättern und einem Einzelblatt. Lage 1 war oben rechts in Bleistift mit f. 1–12, Lage 2 mit f. 1x–12x bezeichnet, das in Lage 2 liegende Einzelblatt unsigniert.
Die Doppelblätter zeigen Spuren alter Heftung (Löcher im Falz) und von Roggenkleister am Falz und auf den Blattflächen. Sie sind oben, unten und an der Stoßkante in grober Weise und nicht ganz rechteckig auf annähernd gleiches Format geschnitten.
Der seit 1957 am StA FfM tätige Amtsrestaurator H. Kröner hat dieselben nach seiner Angabe vor November 1973 (seit dieser Zeit wird eine Restaurierungskartei geführt) aus einem Pergamentband ausgebunden und im Zusammenhang der Ablösung signiert, wobei Vorder- und Rückdeckel mit dem Zusatz x unterschieden wurden. Im selben Schrank wie die Notenblätter lag das laut Einkleber 1966 restaurierte und gebundene Bauamtsprotokoll von 1759 (Reste verlorener Bestände Nr. 104), die einzige dort vorgefundene Archivalie, in deren Einband die Blätter anstandslos Platz hätten. Irgendwelche Beweise für einen Zusammenhang fehlen jedoch gänzlich, da ein Provenienzvermerk auf den Funden unterlassen worden ist.

---

[4] Vgl. Blankenburg, Textquelle. Das StA FfM dankt Herrn D. Dr. Walter Blankenburg für die freundliche Ermöglichung einer Kopie des in seinem Besitz befindlichen Textdrucks.
[5] Ebenda, S. 11 und 15ff.
[6] Scheide II, S. 7f., nach L. Bechstein 1856 und Spitta; Quelle nicht mehr überprüfbar.
[7] Geiringer, S. 118f.
[8] Blankenburg , a. a. O., S. 23f.
[9] Hornung und Schneider im Druck von JLB 8, S. 2; vgl. Geiringer, S. 124 und 231.

Die formale und inhaltliche Analyse der Blätter ergab, daß es sich um Fragmente von fünf Stücken handelt. Sie erhielten die Signaturen *Einbandfunde Nr. 1–5*.

Einbandfunde Nr. 1 besteht aus einem Doppelblatt, etwa 22 cm hoch und 16,8 bis 17,6 cm breit, aus grobem, nachgedunkeltem Papier ohne Wasserzeichen, darauf abgefärbt Text miteingebundener Nachbarblätter, in bräunlicher Tinte rastriert und mit Noten und Text beschrieben. Das Blatt wurde zunächst als Teil von Einbandfunde Nr. 3 angesehen und dementsprechend unten rechts mit f. 3–4 signiert. Als es sich nachträglich als selbständiges Fragment erwies, erhielt es die Zählung f. 1–2. Von der Originallage fehlen ein äußeres und mindestens ein einliegendes Doppelblatt. Noten und Text sind jeweils von einer einheitlichen Hand der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gefertigt, die auch Einbandfunde Nr. 2–5 geschrieben hat.
Einbandfunde Nr. 2 besteht aus drei Doppelblättern, etwa 21,6 cm hoch und etwa 17,3 cm breit, von im übrigen gleicher Beschaffenheit wie Einbandfunde Nr. 1. Sie wurden unten rechts mit f. 1–6 gezeichnet. Auf f. 3 und 5 Spuren von Wasserzeichen (?). Von einer ursprünglichen Fünferlage fehlen das erste und fünfte Doppelblatt.
Einbandfunde Nr. 3 besteht aus zwei Doppelblättern, etwa 21,7 cm hoch und 17 bis 17,4 cm breit, von wiederum im übrigen gleicher Beschaffenheit. Zwischen beide war zunächst Einbandfunde Nr. 1 eingereiht. Sie erhielten die Zählung f. 1–4. Auf f. 1, kaum erkennbar, Spur eines Wasserzeichens (CVN . . .?). Nach f. 1/4 fehlt ein, nach f. 2/3 mindestens ein Doppelblatt.
Einbandfunde Nr. 4 besteht aus drei Doppelblättern, etwa 21,5 cm hoch und 17,5 cm breit, von wiederum gleicher Beschaffenheit. Sie erhielten die Zählung f. 1–6. Es fehlt mindestens ein innen liegendes Doppelblatt.
Einbandfunde Nr. 5 besteht aus drei Doppelblättern, etwa 21,5 cm hoch und etwa 17,5 cm breit, aus weniger grobem Papier. Durch den Text als zugehörig erwiesen ist ein – restauriertes – Einzelblatt, etwa 21 cm hoch, linke Hälfte verloren, aus hellerem Papier ohne Wasserzeichen. Darauf oben rechts und am rechten Rand rote Farbspuren, die von einer Buchbindung stammen dürften, wie sie in reichsstädtischer Zeit für die magistratischen (Mennig-)Bücher üblich war. Es trägt in brauner Tinte von einer Hand der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Aufschrift: *. . . in Neues im . . . erschaffen /: 2 Hautbois, 2 Violini, 2 Bracc: CATB cum Cembalo et Violone del Bach.* Auf der überklebten Versoseite ist vor Licht der unterstrichene Großbuchstabe K zu erkennen. Die Blätter wurden mit f. 1–7 gezeichnet. Auf f. 2, 3 und 5 finden sich verschiedene nach oben gezogene Lilienwasserzeichen, rechts und links je ein Stab (Großbuchstabe I?). Die Wasserzeichen wurden durch Hermann Bannasch, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, auf etwa 1693 bis 1713 datiert. Vor f. 2/7 fehlt ein Doppelblatt.
In allen Fällen handelt es sich um Kantatenkompositionen in Partiturschrift, die ursprünglich je Kantate als Vierer- bis Fünferlagen zusammengeheftet (Heftspuren!) waren.

Das Titelblatt von Einbandfunde Nr. 5 *(del Bach)* und der Text von Nr. 4 („Siehe, ich will viel Fischer aussenden") gaben die Richtung an, welche zur Deutung des Fundes einzuschlagen war: die vom bekannten Stil JSBs abweichende musikalische Textur und die Textparallele zu BWV 88 schlossen eine Autorschaft desselben aus, verwiesen aber auf den Umkreis seines dritten Leipziger Kantatenjahrgangs. Durch den Vergleich von Einbandfunde Nr. 2 mit dem Druck von JLB 8 konnte die Zuschreibung aller Stücke an JLB vorgenommen werden, die dann durch die ihnen gemeinsame Verwandtschaft mit dem Textbuch von 1726 erhärtet wurde.[10]

[10] Für Auskünfte und Ratschläge dankt der Verfasser: Dr. Hermann Bannasch, Stuttgart;

Es ergab sich eine, wenn auch fragmentarische Zweitüberlieferung der Kantaten JLB 8 (= Einbandfunde Nr. 2), 13 (= Einbandfunde Nr. 5) und 14 (= Einbandfunde Nr. 3), die erstmals Rückschlüsse auf Eingriffe JSBs in die von ihm überlieferte Textgestalt der Kantaten JLBs ermöglichen könnte. Mit den Kantaten JLB 22 (= Einbandfunde Nr. 1) und 23 (= Einbandfunde Nr. 4) zeigen sich Reste bisher unbekannter Kantaten, wobei JLB 23 wegen Textübereinstimmung mit BWV 88 belegt, daß JSB auch solche Texte komponiert hat, zu denen Musiken seines Vetters existierten,[11] von einer „Aufteilung" des Jahrgangs zwischen beiden soweit keine Rede sein kann, sondern anzunehmen ist, daß JLB einen vollständigen Jahrgang komponiert hat,[12] der JSB entweder nur in Teilen vorgelegen oder bei dem dieser sich auf die Auswahl geeignet erscheinender Stücke beschränkt hat.[13]

Die im StA FfM überlieferten Kantaten JLBs beziehen sich auf den 2. Weihnachtstag (JLB 22), die Sonntage Jubilate (JLB 8) und Kantate (JLB 14), das Fest Mariä Heimsuchung (JLB 13) und den 5. Sonntag nach Trinitatis (JLB 23), decken also zeitlich mehr als die Hälfte eines Kirchenjahres ab, so daß man davon ausgehen darf, daß auch hier ehemals ein vollständiger Kantatenjahrgang JLBs vorhanden gewesen ist.

Leider ist es mangels eines Provenienzvermerkes auf den Frankfurter Funden nahezu unmöglich, etwas Sicheres zu ihrer Überlieferungsgeschichte zu sagen. Dennoch sollen alle bisher erreichbaren Informationen hier zusammengestellt werden.

Wegen roter Farbspuren auf Einbandfunde Nr. 5 steht eigentlich nur fest, daß die Fragmente dem Einband eines magistratischen Amtsbuches entstammen. Ihre ursprüngliche Herkunft aus dem Fundus der Kapellmusik der Stadt Frankfurt ist denkbar, aber kaum mehr zu beweisen; städtische Kirchenmusik fand im 18. Jahrhundert vor allem in den beiden lutherischen Hauptkirchen, der Barfüßer- und der Katharinenkirche,[14] aber auch wenigstens zeitweise in der Peters-[15] und der Dreikönigenkirche[16] statt.

D. Dr. Walter Blankenburg, Schlüchtern; Dr. Alfred Dürr, Göttingen; Dr. Wolfgang Goldhan, Berlin; Dr. Klaus Hofmann, Göttingen; Dr. Hartmut Schäfer, Frankfurt am Main; Prof. Dr. Friedrich Schöneich, Bad Vilbel; Dr. Dietrich Schuberth, Frankfurt am Main; Dr. Hans-Joachim Schulze, Leipzig, und Prof. D. Winfried Zeller (†), Marburg.

[11] Der Versuch von Scheide (II, S. 5ff.), anhand von fünf sowohl von JLB wie JSB vertonten Textbruchstücken die unterschiedliche Wortbehandlung durch beide Komponisten und die musikalische Beeinflussung von JSB durch seinen Vetter zu analysieren, muß nun auf einer unvergleichlich besseren Quellenbasis erneut vorgenommen werden.

[12] Blankenburg (S. 12) hält dies für fraglich. Die jetzt belegten Kantaten decken aber immerhin den Zeitraum vom 2. Weihnachtstag bis zum 13. n. Trin. ab.

[13] Zum 2. Weihnachtstag 1725, an dem JLB 22 von JSB hätte aufgeführt werden können, erklang in Leipzig BWV 57, am 21. Juli 1726 statt JLB 23 die textgleiche Kantate BWV 88; für Weihnachten 1726 fehlen allerdings Quellen. Vgl. Dürr Chr 2, S. 84, 88 und 92.

[14] C. Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfang des 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts*, FfM 1906, Neudruck 1972, bes. S. 225ff.

[15] Ebenda, S. 192ff. Katalog: C. Israel, *Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt am Main*. Programm des Städtischen Gymnasiums zu Frankfurt am Main, Ostern 1872.

[16] Bekannt sind nur die Titel einiger Textbücher zur Kirchenmusik in der zweiten Hälfte

Der wesentliche Bestand des in diesen Kirchen benutzten, sehr umfangreichen Aufführungsmaterials befindet sich heute als Depositum des StA FfM in der Stadt- und Universitätsbibliothek FfM.[17] Die Veränderung des musikalischen Geschmacks nach 1758, dem Todesjahr des Kapelldirektors Johann Balthasar König, und die beobachtete mähliche Ersetzung des bis dahin gebräuchlichen Aufführungsmaterials lassen zwar Überlieferungsverluste als möglich erscheinen, doch gibt es bisher keine Indizien für eine größere Makulierungsaktion in dieser Zeit.[18]

Die meisten Frankfurter Handschriften von Werken auswärtiger Komponisten sind durch lokale Kopisten nach offenbar dorthin eingesandten Vorlagen abgeschrieben worden.[19] Doch blieb ein Versuch, den Abschreiber der Frankfurter Kantaten JLBs – daß es sich um Autographen handelt, wurde ausgeschlossen[20] – in diesem Material zu identifizieren, bisher ergebnislos. Der Vergleich mit etwa *Ms. FfM mus. 150* und *742* erweist ihn aber als ungefähren Zeitgenossen von Johann Christoph Bodinus (1690–1727), Georg Philipp Telemanns Nachfolger im Frankfurter Musikdirektorenamt.

Eine Verbindung JLBs mit Frankfurt am Main war nicht zu ermitteln. Zwar weilten der Herzog und ein Prinz von Meiningen im Dezember 1711 zur Kaiserkrönung Karls VI. in der Stadt,[21] doch fehlt bisher ein Beleg, daß ihr

---

des 18. Jahrhunderts; vgl. Stadtbibliothek FfM, *Katalog der Abteilung FfM*, Bd. 1, FfM 1914, S. 12ff.

17 *Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek FfM. Bearb. und beschrieben von J. Schlichte*, FfM 1979, S. 8ff.; Valentin, Musik, S. 194ff. und 273.

18 Katalog Musikhandschriften, S. 8; verloren ist auch eine noch 1792 bezeugte Abschrift von BWV 80. In dem 1771 von Johann Conrad Seybert angefertigten Verzeichnis der damals vorhandenen 16 Kantatenjahrgänge der Frankfurter Kapellmusik, das den Sonntag im Jahreskreis, das Incipit der Kantate, das vorhandene Notenmaterial und gelegentlich auch den Schreiber nennt, lassen sich Kantaten von JLB nicht identifizieren. (Das seit 1945 verschollene Buch, eine unausgewertete, sehr wichtige Quelle für die Ordnung der Kantatenjahrgänge Telemanns, wurde vom Berichterstatter im Zusammenhang mit dieser Arbeit wiederermittelt: StA FfM, *Allgemeiner Almosenkasten, Bücher, [Neues Kircheninventarienbuch über Instrumente und Musikalien, insbes. die Kirchenkantatenjahrgänge Georg Philipp Telemanns (1703)–1771]* [= sekundärer Titel], S. 59–133.) Seybert gibt beispielsweise S. 74f. bezüglich des 4. Telemannischen Jahrgangs an, daß die Partituren, welche die Stadt 1726 abschriftlich aus Eisenach bezogen habe, sämtlich seit dem Tode Balthasar Königs verschwunden seien. Auch bei zahlreichen anderen Jahrgängen ist ihr Fehlen vermerkt. Es ist vorstellbar, daß Königs Sohn Georg Philipp, Patensohn Telemanns (StA FfM, *Taufbuch 25*, S. 624f., 1718 Dez. 6) und nachmals Advokat zu Wertheim (StA FfM, *Ratssuppl. 1755 IV* f. 83–88; *BB 15* f. 293′–294), als Erbe dafür die Verantwortung trägt. Vorhanden blieb jedoch das vom Zinsheber des Kastenamts verwaltete Stimmenmaterial der Aufführungen. Solches aber fehlt für die Kantaten von JLB gänzlich.

19 Katalog Musikhandschriften, S. 10; vgl. W. Menke, *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge*, Kassel 1942 (Erlanger Beiträge zur Musikwissenschaft. 3.), S. 10 und 14; (Literaturverzeichnis und Anmerkungsapparat versehen die zitierten Schriften jüdischer Verfasser mit dem Zusatz „J" oder „Nichtarier").

20 Durch Gutachten von Hans-Joachim Schulze, Leipzig.

21 StA FfM, *Vollständiges Diarium alles dessen, was vor, in und nach den . . . Wahl- und Krönungs-*

neuernannter Kapellmeister JLB sie begleitet hätte.[22] Auch ein Zusammenhang mit den damals vor dem Abschluß stehenden Verhandlungen um die Wiederbesetzung der Stelle des Städtischen Musikdirektors, die am 9. Februar 1712 zur Berufung Telemanns führten,[23] ist nicht ersichtlich: Mitbewerber um dies Amt wurden nicht bekannt.

Eine Aufführung eines Kantatenjahrgangs JLBs in Frankfurt läßt sich aufgrund der Quellenlage weder beweisen noch ausschließen: Die in die Stadtbibliothek gelangten Textdrucke der Frankfurter Kirchenmusik[24] sind 1944 verbrannt. Untersucht waren nur die mit Telemanns Kompositionen verbundenen Bände.[25] Die Titel einiger weiterer nicht datierter und zugeschriebener Kantatenjahrgänge enthalten keine Indizien für Übereinstimmungen mit dem Rudolstädter Druck von 1726.[26]

Wie aus einem Schreiben Telemanns an den Rat der Stadt Frankfurt vom 5. Oktober 1717[27] hervorgeht, hatte er in seinen bis dahin fünf Frankfurter Amtsjahren bereits drei Kantatenjahrgänge neu komponiert. Daraus folgt, daß er seine Amtszeit vom Beginn des Kirchenjahrs 1712/13 an rechnete. Am 10. September 1718, also am Ende seines sechsten Dienstjahrs, schrieb er in seinem „Lebenslauf",[28] daß er bis dahin insgesamt „fünf vollstimmige und beinahe zwei kleinere Jahrgänge" Kirchenmusik vollendet habe. Für das unmittelbar bevorstehende dritte Amtsjahr 1714/15 dedizierte Telemann im November 1714 dem Rat den neuen Kantatenjahrgang „Geistliche Poesie mit untermischten biblischen Sprüchen", wofür er eine Remuneration von 24 rt erhielt.[29] Die Dedikation an seine Obrigkeit schließt mit protokollari-

---

sollennitäten . . . Caroli des VI. . . . in Frankfurt am Main . . . passiret ist. Hrsg. von Joh. David Zunners sel. Erben und Joh. Adam Jungen, FfM 1712, S. 88.

22 Die im StA FfM 1944 verbrannten gedruckten Fourierzettel zur Kaiserkrönung 1711 enthielten zahlreiche Namen angereister Musiker; vgl. Valentin, Musik, S. 221; dort wird JLB nicht genannt. Eine Anfang 1981 gestellte entsprechende Anfrage beim Staatsarchiv Meiningen wurde bisher nicht beschieden.

23 E. Valentin, *Georg Philipp Telemann. Eine Biographie*, Hameln o. J. [1947], S. 29; Valentin, Musik, S. 221ff. Beide Arbeiten stützen sich auf zum Teil 1944 verbrannte Akten des StA FfM.

24 Katalog Abteilung FfM 1, S. 12ff.; Katalog Musikhandschriften, S. 384f.

25 P. Epstein, *Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge. Eine bibliographische Übersicht*, ZfMw 8, 1925/26, S. 289–294; R. Meissner, *Georg Philipp Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten*, Dissertation, FfM o. J. [1926], S. 6ff.; Menke, Vokalwerk, S. 26f. und 35ff.; W. Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann. Bd. 1: Cantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch*, FfM 1982.

26 Der Rudolstädter Titel hebt ab auf die „ordentlichen Evangelia" und „gewisse biblische Texte Alt- und Neuen Testaments". Keiner der bekannten Titel Frankfurter Textbücher apostrophiert alttestamentarische Texte, wohl aber „Sonntagsevangelien" oder „untermischte biblische Sprüche".

27 G. Ph. Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 73f., Nr. 9; Valentin, Musik, S. 242.

28 Telemann, Dokumentensammlung, S. 89ff., Nr. 12, bes. S. 100. Vgl. Menke, Vokalwerk, S. 26 und 32.

29 StA FfM *Bmb.* 1714 Nov. 22, S. 193: „[. . .] geistliche Poesie mit untermischten biblischen Sprüchen, so er [Telemann] auf alle Sonn- und Festtage durchs gantze Jahr in der Kirchen

schen Gründen aus, daß Telemann zuvor einen anderen neukomponierten Jahrgang in Frankfurt aufgeführt hat: der Jahrgang 1714/15 ist sein „Erster Frankfurter Jahrgang". Der „Zweite Frankfurter Jahrgang", von dem kein Textbuch bekannt geworden ist, muß im vierten Amtsjahr 1715/16 aufgeführt worden sein, da für das fünfte Amtsjahr 1716/17 bereits der „Dritte Frankfurter Jahrgang" durch Telemanns Selbstzeugnis und ein 1944 verbranntes Textbuch Erdmann Neumeisters beglaubigt ist.

Telemann gibt in seinem Lebenslauf von 1740[30] an, daß er in Frankfurt „die eisenachischen, unvollkommenen Jahrgänge ausfüllete" und „fünf neue machte". Kombiniert man seine Angaben, so hat es zwei unvollständige, in Frankfurt komplettierte Eisenacher und fünf vollständige Frankfurter Kantatenjahrgänge Telemanns gegeben. Eine Vervollständigung der zwei Eisenacher Jahrgänge folgte spätestens aus den mit Telemanns am 11. März 1717 vorgenommener Bestallung zum Eisenachischen Kapellmeister von Haus aus[31] verbundenen Verpflichtungen, unter anderem alle zwei Jahre für die dortige Kirchenmusik auf von dort einzusendende Texte einen Jahrgang neukomponierter Stücke zu liefern und binnen zweier Jahre niemand sonst zu überlassen.

Zwei der Frankfurter Jahrgänge sind nach 1716/17 entstanden: als „Fünfter Frankfurter Jahrgang" derjenige des neunten Amtsjahrs 1720/21 auf ein Textbuch von Gottfried Simonis, dessen Frankfurter Überlieferung, verursacht durch den Abgang Telemanns nach Hamburg, nach Pfingsten 1721 abbricht und der durch Aufführungen aus dem Jahrgang 1716/17 ausgefüllt wurde, und als „Vierter Frankfurter Jahrgang" im achten Amtsjahr 1719/20 „Neumeisters Harmonisches Zion", das der Komponist seiner vorgesetzten Behörde, dem Frankfurter Predigerministerium, gewidmet hat.[32]

In das siebte Amtsjahr 1718/19 fällt die durch Notenmaterial und ein Textbuch gesicherte Aufführung des in Frankfurt komplettierten Neumeisterschen „Eisenacher Jahrgangs" von 1711/12.[33] Es war dies das übernächste Kirchenjahr nach Ausstellung des eisenachischen Patents, die dort gesetzte Ausschlußfrist also selbst dann nicht ganz eingehalten, wenn man annimmt, daß der Komponist diesen Jahrgang bereits bei seiner Ernennung komplett abgeliefert hätte.

---

zu musiciren vorhabens [...]." Valentin, Musik, S. 224; dieser Jahrgang wurde offenbar 1721/22 als „Evangelischer Sonn- und Festtagsweihrauch oder geistliche Poesien mit untermischten biblischen Sprüchen" wieder aufgeführt; Epstein, S. 291f.; Menke, Vokalwerk, S. 40; ders., Verzeichnis, S. 193f., setzt 1721/22 die Aufführung des von Telemann aus Hamburg gelieferten „Französischen Jahrgangs" an.

30 Telemann, Dokumentensammlung, S. 194ff., Nr. 55, hier S. 207.

31 Ebenda, S. 73, Nr. 8; Valentin, Telemann, S. 32.

32 Epstein, S. 291, spricht von einem „sog. Eisenacher Jahrgang", doch handelte es sich bis Trinitatis um den 3. Frankfurter Jahrgang, der für die Sonntage nach Trinitatis durch Neukompositionen inzwischen gelieferter Texte Neumeisters und eines Anonymus ergänzt wurde.

33 Epstein, S. 290; Valentin, Musik, S. 226; Meissner, S. 8f.; Menke, Vokalwerk, S. 26f. und 32ff.; ders., Verzeichnis, S. 167f.

Für die Kirchenjahre 1711/12 (Anstellung Telemanns in Frankfurt), 1712/13 und 1714/15 (erstes und drittes Amtsjahr) und 1717/18 (sechstes Amtsjahr) liegen Quellen über die in Frankfurt aufgeführte Kirchenmusik nicht vor. Wenn man eine Aufführung auch des komplettierten „Zweiten Eisenacher Jahrgangs" in Frankfurt annehmen will, müßte diese schon in die Kirchenjahre 1712/13 oder 1714/15 gefallen sein; 1717/18 unmittelbar nach dem eisenachischen Patent ist sie schlecht vorstellbar. Die Frankfurter Kapellmusik dieses Kirchenjahres muß ebenso wie die mindestens eines der zuvor genannten Jahre und des restlichen Kirchenjahres 1712 von Telemann durch Aufführung von Werken Dritter bestritten worden sein.

Für das Jahrzehnt nach Telemanns Weggang, der sich als Gegenleistung für die Aufrechterhaltung seines Frankfurter Bürgerrechts verpflichtete, auf Lebenszeit seine neuen Kantatenjahrgänge für 50–75 fl., die auf seine Schatzung angerechnet werden sollten, was, „da ein Jahrgang drei Jahre gebraucht werden konnte", die Stadt jährlich 25 fl. kosten würde,[34] nach Frankfurt zu senden, sind alle Kirchenjahre bis auf 1725/26 durch Textdrucke belegt.[35] Eine Aufführung des JLB-Jahrgangs durch Telemann oder seinen Nachfolger Johann Christoph Bodinus in Frankfurt am Main ist also nur in den Kirchenjahren 1712/13, 1713/14, 1717/18 oder 1725/26 (parallel zu JSB!) vorstellbar: Alle diese Jahre haben einen 5. Sonntag nach Epiphanias, für den JLB seine Kantate Nr. 2 geschrieben hat. Ein positiver Beweis kann aber dafür bisher nicht erbracht werden.

Der weltläufige Telemann dürfte wohl seinen Meininger Kollegen oder wenigstens dessen Musik gekannt haben. Wie JSB 1726 könnte er JLBs Kantaten zur Auffüllung von Lücken in einem eigenen Jahrgang wie auch zur Abdeckung eines ganzen Kirchenjahres, für dessen Komposition ihm selbst die Zeit fehlte, benutzt haben; so führte er 1716 als größeres Werk die Brockes-Passion auf, am Ende des Jahres reiste er für längere Zeit nach Gotha und Eisenach[36]: von dieser Reise mag er den für das folgende Kirchenjahr geeigneten Jahrgang JLBs ebenso mitgebracht haben wie den seit Herbst 1717 als Kapellsänger angestellten Bodinus, Sohn des Kantors Adam Georg Bodinus zu Apfelstädt im Gothaischen.

---

[34] StA FfM *Bmb.* 1721 Aug. 5, f. 51–51′; der Rat hatte das Scholarchat angewiesen, es solle Telemanns „drei letztere musikalische Jahrgänge suchen zu Handen zu bekommen"; ebenda, 1721 Jul. 22, f. 42′–43. Die beiden dem Rat und dem Predigerministerium gewidmeten Jahrgänge waren bereits im Besitz der Stadt.

[35] Menke, Verzeichnis, S. 193ff. 1740 übergab Kapellmeister Johann Balthasar König dem Zinsheber des Kastenamts einen Kirchenjahrgang von 57 und drei Jahrgänge von 58 Kantaten zur Verwahrung und Verwaltung; *Extrakt aus dem* [nicht erhaltenen] *Kircheninventarienbuch des Kastenamts* p. 102–106; StA FfM, *Almosenkasten Ag II 8*, f. 20–20′. Die Angabe bezieht sich auf „die Telemännische musikalische Kirchenjahrgänge, welche Herr Telemann gegen Erhaltung des hiesigen Bürgerrechts, und zwar alle drei Jahr einen neuen, an hiesiges Konsistorium ohnentgeltlich [...] liefern soll [...]." Vgl. *Neues Kircheninventarienbuch des Kastenamts*, S. 41ff.

[36] Valentin, Telemann S. 35; Valentin, Musik S. 231f. und 251; StA FfM *Proklamationsbuch Nr. 11*, S. 221 (1724 Jan. 18); laut *Totenbuch Nr. 15*, S. 342 (1727 Aug. 20) getauft zu Rippersroda im Gothaischen 1690 Jan. 20.

Die Frankfurter Fragmente der Kantaten JLBs weisen Spuren auf, die darauf deuten, daß sie zu einer Aufführung benutzt worden sind: An einigen Stellen sind unpräzise gesetzte Notenköpfe durch übergeschriebene Tonbuchstaben identifiziert, was beim Herauskopieren von Stimmaterial aus den Partituren geschehen sein dürfte. Trotzdem kann beim gegenwärtigen Kenntnisstand nicht mehr gesagt werden, als daß die Bedingungen für die Möglichkeit ihrer Aufführung durch die Frankfurter Kapellmusik unter Telemann oder seinem Nachfolger Bodinus gegeben sind. Weitere Nachforschungen müßten sich künftig auf das bisher kaum ausgewertete, weil sehr umfangreiche, unübersichtliche und schlecht erschlossene Archiv des Allgemeinen Almosenkastens im Stadtarchiv Frankfurt richten, sobald dieser Bestand, dessen Ordnung unter den Kriegsereignissen sehr gelitten hat, wieder zur Gänze verfügbar gemacht ist.

Denkbar ist aber auch, daß die Frankfurter JLB-Überlieferung gar nicht auf die städtische Kapellmusik zurückzuführen ist, sondern auf eine musikliebende Einzelperson wie Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen: für ihn schrieb JLB 1728 seine Begrüßungskantate Nr. 26, und der Herzog bemühte sich besonders während seines Aufenthaltes in Wien (1724–1742), durch Übersendung von Abschriften der Werke auswärtiger Komponisten nach Meiningen den Musikalienbestand der Hofbibliothek seines Hauses zu mehren.[37] Anton Ulrich war wegen seiner unstandesgemäßen Ehe in Rechtsstreitigkeiten mit seiner Familie verwickelt und lebte, obschon seit 1746 Alleinregent, von 1742 bis zu seinem Tode 1763 in Frankfurt am Main, wo er in repräsentativer Form hofhielt und auch schließlich sein Testament errichtete, das die Erhaltung seiner Sammlungen zu sichern versuchte.[38]

Die Frage, ob er etwa Meininger Musikalien zu sich nach Frankfurt hat kommen lassen, wo sie untergegangen sind – es gibt zu denken, daß an der Wirkungsstätte JLBs, in Meiningen, sich als einziges Werk JLB 26 erhalten hat –, kann allenfalls durch Spezialuntersuchungen aus den Fonds des dortigen Staatsarchivs beantwortet werden.

---

[37] Übersicht bei Mühlfeld, S. 217ff.; vgl. Böhme, S. 137.

[38] A. Feulner, *Die Frankfurter Stadtansicht von Friedrich Wilhelm Hirt und ihr Auftraggeber Herzog Anton Ulrich von Meiningen*, FfM 1935, S. 24ff. und 51f.; der Druck des Testaments (Stadtbibliothek FfM, *Hist. Ff. 936*) ist 1944 verbrannt; zu seiner Errichtung StA FfM *Bmb.* 1763 f. 11.

Anhang:
Johann Ludwig Bach, Kantaten Nr. 8, 13, 14, 22 und 23. Übersicht über ihre Frankfurter Überlieferung[39]

JLB 8
Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Kantate für Canto, Alto, Tenore, Basso, CATB, 2 Violinen, Viola und Bc.

StA FfM Einbandfunde Nr. 2; Textdruck: Sonn- und Feiertagsandachten ... S. 95–97; Edition nach der Abschrift JSBs: Stuttgarter Bach-Ausgaben Serie A 1, hrsg. von Hans Hornung und Martin Gotthard Schneider, Stuttgart o. J. [1974].

Am Sonntage Jubilate.

1.1. Chor (Psalm 126 v.5, 6): Die mit Tränen säen.
1.2. Duett: Sie gehen hin und weinen/ *und bringen ihre Garben.*
Canto, Tenore, 2 Violinen, Viola und Bc. C, C-Dur.
1.3. Chor: Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.
CATB, 2 Violinen, Viola und Bc. C, 6/4, a-Moll.

2. *Rezitativ:* Bei unverdross'nem Schweiß / *mit Schmerz und Arbeit sucht.*
Alto, *Bc. a-Moll.*

3. *Aria:* Tau und Tränen / Keines Früchte tragen kann. Da capo.
Alto, *2 Violinen, Viola und Bc. C, a-Moll.*

4. *Duett (Rom. 8 v. 18):* Denn ich halte es dafür / an uns soll offenbaret werden.
Tenore, Basso, Bc. C, F-Dur.

5. *Aria:* Dringt ihr *Qualen auf mich her* / Würkt nur größ're *Seligkeit.*
Canto, *2 Violinen, Viola und Bc. C, (a-Moll).*

6. *Rezitativ: Es* kann die Seel' kein besser Glück genießen / aus dem Tränental bis zu den Sternen dringt.
Canto, Bc. C, a-Moll.

7. *Chor:* O angenehmer Tausch, o Lohn / dich auch bald zu erreichen.
CATB, 2 Violinen, Viola und Bc. C, 3/2, a-Moll.

8. Choral: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.
Vers 14: Ist euch das Kreuz bitter und schwer.
Vers 15: Ihr aber werd't nach dieser Zeit.
Vers 16; Und was der ewig, gütig Gott.
CATB, 2 Violinen, Viola und Bc. C, a-Moll.

---

[39] Die in den Handschriften StA FfM *Einbandfunde Nr. 1–5* fehlenden Teile sind nach dem Textdruck Rudolstadt 1726 (vgl. Fußnote 4) ergänzt und durch Kursivdruck gekennzeichnet. Angaben zu Tonarten und Besetzung sind bei Textverlust erschlossen.

JLB 13
Der Herr wird ein Neues im *Lande* erschaffen/:

Kantate für 2 Hautbois, *Basson*, 2 Violini, 2 Bracc: *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso* CATB cum Cembalo et Violone del Bach.

StA FfM Einbandfunde Nr. 5; Textdruck: Sonn- und Festtagsandachten . . . S. 128–130.

Am Fest der Heimsuchung Mariae [Jul. 2].

1. *Chor (Jerem. 31 v. 22): Der Herr wird* ein Neues im Lande erschaffen: das Weib wird den Mann umgeben.
CATB, 2 Violinen, Viola, Basson und Bc. 6/4, g-Moll/B-Dur.

2. *Rezitativ:* Hat Gott nicht alles gut gemacht? / *Eh als die Jahre kamen.*
Basso, *Bc. C, g-Moll.*

3. *Aria:* Evens Kinder aus der Schuld zu reißen / Soll nun auch das Heil gebären.
Basso, 2 Violinen, Basson *und Bc. C, B-Dur.*

4. *Aria (Luc. 1 v. 47, 48):* Meine Seele erhebt den Herren / werden mich selig preisen alle Kindeskind. (Meine Seele erhebt den Herren usque ad signum).
*Can*to, *2 Violinen, Viola und Bc. C, B-Dur.*

5. *Duett:* Gesegnet ist der Leib, der Jesum hat getragen / Wer sein Wort hö*ret und be*schließt.
*Can*to, Tenore, *Bc. C, d-Moll.*

6. Ritornello.
2 Violinen, Viola 1, Viola 2, *Bc. C, g-Moll.*

7. *Rezitativ:* Muß alle Welt die Mutter selig pr*eisen* / Das die G*ebärerin nur* Heiland nennen kann?
Tenore, *Bc.*
Gesegneter des Herrn / Vergebung aller Schuld.
Basso, Bc.
Es träuft dein Fuß / und *neuer Gotteshuld.*
Alto, *Bc. C, B-Dur.*

8. *Chor*[40]*:* Verschmähe nicht den Preis, den ich in Armut dir bereite.
CATB, 2 Violinen, 2 Violen und Bc. 3/2, B-Dur.

10. *Choral: Nun lob, meine Seel', den Herren, W*as in mir ist, den Namen sein.
CATB, 2 Violinen, Viola und Bc. 12/4, B-Dur.

---

[40] Im Textdruck S. 130 Teil des vorangehenden Rezitativs.

JLB 14
Die Weisheit kommt nicht in eine boshafte Seele.

Kantate für Canto, [Alto], . . ., [Basso], CATB, 2 Violinen, Viola, 2 [Oboen], [Fagott] und Bc.

StA FfM Einbandfunde Nr. 3; Textdruck: Sonn- und Festtagsandachten . . . S. 97–99.

Am Sonntage Cantate.

1. *Chor (Sap. 1 v. 4):* Die Weisheit kommt nicht / *der Sünde unterworfen.*
   CATB, Viola, Bc. C, g-Moll.

2. *Rezitativ: Wie stehen Tag und Finsternis beisammen / Und seinen Gegenschein in reinen Seelen sehen.*

3. *Aria:* Licht und Recht muß die Brust der Seelen weisen / treten in sein Heiligtum. Da capo.
   Tenore, 2 Violini, Viola, 2 Oboen, Fagott und Bc. 6/4, d-Moll.

4. *Aria (Joh. 16,8): Wenn* derselbige kommt / und um das Gerichte.
   Basso, Violino solo, *Bc. C, d-Moll.*

5. *Aria:* Streu ein Fünklein reiner Flammen / Eh dein Geist die Welt wird strafen. Da capo.
   Canto, 2 Violini, *Viola und Bc. C, d-Moll.*

6. *Rezitativ: Wie kann ich sonst vor seinem Recht bestehn? / Folg ich nicht mehr verlorner Seelen Lauf.*

7. *Chorus: Der Glaube wankt, die Liebe will erkalten / Streust du dein Licht und Recht nicht meiner Seelen ein.*

8. *Choral*[41]*: O du allersüßeste Freude.*
   Vers 1: . . . suchet lässest nicht / Höre, höre, was ich singe.
   *Vers 5: Du bist heilig, läßt dich fin*den.
   CATB, 2 Violinen, Viola und Bc.

JLB 22
Küsset den Sohn, daß er nicht zürne.

Kantate für . . . Basso, CATB, 2 Violinen, 2 Violen und Bc.

StA FfM Einbandfunde Nr. 1; Textdruck: Sonn- und Feiertagsandachten . . . S. 17–19.

Am andern Weihnachtsfeiertage.

1. *Aria (Psalm 2 v. 12):* Küsset den Sohn, daß er nicht zürne / *die auf ihn trauen.*
   Basso, *2 Violinen, 2 Violen und Bc. C, g-Moll.*

2. *Rezitativ: Gerechter Gott! / dich suchet zu umarmen.*

---

41 Der Textdruck hat (S. 99) hier den Choral: „Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist", Vers 3: „Zünd uns ein Licht an im Verstand".

3. *Aria: Bin ich deiner Strafe wert | wird dadurch dein Preis gemehrt.*

4. *Tit. 2 v. 11, 12: Es ist erschienen die heilsame Gnade | leben in dieser Welt.*

5. *Aria: Mir vor Böses Gutes geben | Nicht auf ewig dankbar l[i]eben.*

6. *Rezitativ: Ja, treuer Vater* | würdig möge preisen.
Basso, . . . Bc. 12/4, C, F-Dur.

7. *Choral: Helft mir Gottes Güte preisen.*
Vers 4: Er hat unser verschonet.
Vers 5: Nach Vaters Art und Treuen.
CATB, 2 Violinen, 2 Violen und Bc. C, g-Moll.

JLB 23
Siehe, ich will viel Fischer aussenden.

Kantate für Canto, Alto, . . ., Basso, CATB,
2. Violinen, [Viola], 2 Hautbois, [Fagott] und Bc.

StA FfM Einbandfunde Nr. 4; Textdruck: Sonn- und Festtagsandachten . . . S. 136–138; vgl. BWV 88.

Dominica V. post Trinitatis.

1. *Aria (Jerem. 16 v. 16):* Siehe, ich will viel Fischer aussenden // und in allen Steinritzen.
Basso, 2 *Violinen, Viola,* 2 Hautbois, *Fagott* und Continuo. C, 3/4, *a-Moll, C-Dur.*

2. *Rezitativ:* Wie leichtlich könnte doch / Und überläßt er *uns der Feinde List und Tück?*
Canto, *Bc. C, a-Moll.*

3. *Aria:* Nein, nein, Gott ist allezeit beflissen / *Will er uns gar suchen lassen.*
Canto, 2 Hautbois, Fagott, 2 Violinen, Viola und Bc. C, G-Dur.

4. *(Luc. 5 v. 10): Jesus sprach zu Simon // wirst du Menschen fahen.*

5. *Aria: Beruft Gott selbst, so muß der Segen // So hilft er gern, damit es fruchten kann.*

6. *Rezitativ: Was kann dich denn in deinem Wandel schrecken* / Das Werk, so er bestimmt, wird keinem je zu schwer.
Alto, Bc. C, a-Moll.

7. *Chor*[42]*:* Geh allzeit freudig fort // Dir sei zu Nutz geschehen.
Tutti, *CATB,* 2 Hautbois, *Fagott,* 2 Violini, *Viola und Bc. C, a-Moll.*

8. *Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten.*
Vers 7: Sing, *bet und geh auf Gottes* Wegen.
CATB, 2 Violinen, Viola und Bc. 12/8, a-Moll.

[42] Im Textdruck S. 138 und in BWV 88 Teil des vorangehenden Rezitativs.

Das Bachschrifttum 1978 bis 1980

Zusammengestellt von Rosemarie Nestle (Leipzig)

Die nachstehende Bibliographie des internationalen Bachschrifttums der Jahre 1978 bis 1980 (Buchtitel, Zeitschriftenaufsätze, Besprechungen) basiert im wesentlichen auf der handschriftlichen Titelkartei des Bach-Archivs Leipzig (heute zugehörig den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR) sowie auf nationalen und internationalen Verzeichnissen.

Die Zusammenstellung bildet in Form und Inhalt die nahtlose Fortsetzung der in den Bach-Jahrbüchern 1967, 1973, 1976 und 1980 vorliegenden Bach-Bibliographien. Entsprechend den dort geltenden Ausnahmeregelungen wurden auch Titel und Besprechungen einbezogen, die vor oder nach dem Berichtszeitraum entstanden sind und in den früheren Verzeichnissen fehlen. Tageszeitungen wurden wiederum nicht berücksichtigt, Schallplattenbesprechungen nur in begründeten Ausnahmefällen. Namen der Rezensenten von Büchern sind in Klammern hinter dem betreffenden Titel zu finden. Inhaltliche Ergänzungen und Erläuterungen, Übersetzungen ausländischer Titel und anderes wurden in eckige Klammern gesetzt. Die letzte Sachgruppe verzichtet auf die Erfassung von Gedichten; Faksimiles Bachscher Werke und Dokumente bilden den Anhang; am Schluß befindet sich das alphabetische Autorenregister. Die am häufigsten auftretenden Quellennachweise sind in einem Abkürzungsverzeichnis zusammengefaßt.

Wie in der Titelsammlung in BJ 1973, 1976 und 1980 sind in vorliegender Bibliographie Bücher aus vorhergehenden Jahren erfaßt, und zwar in Hinsicht auf die im Berichtszeitraum entstandenen Besprechungen, die Namen der Rezensenten erhalten im Register den Zusatz (x), die Besprechungen sind ohne eigene Numerierung unter der vorhergehenden Nummer aufzufinden. Die Nummern 91, 181, 196, 197, 222, 323, 382, 407, 408 und 430 wurden nicht vergeben.

Angestrebt wurde eine wertende, wenn auch möglichst umfassende Zusammenstellung. Sie wäre in vorliegender Gestalt nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung zahlreicher Bibliotheken und Personen, dafür ist sehr herzlich zu danken. Besonders ertragreich war die Auswertung von „RILM abstracts", der periodischen bibliographischen Veröffentlichung des „Internationalen Repertoriums der Musikliteratur" (RILM). Mit Dank sei ferner hervorgehoben, daß der Plan und die Erarbeitung der Bibliographie nicht zustande gekommen wären ohne die großzügige und weitreichende Hilfe des Bach-Archivs (Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach).

Im Interesse einer umfassenden und korrekten Titelverzeichnung werden Benutzer der Bibliographie und Autoren um Hinweise auf Veröffentlichungen zum Thema Bach sowie nach Möglichkeit um Einsendung eines Belegstückes an die Leipziger Anschrift der Schriftleitung gebeten.

Abkürzungen

BJ	= Bach-Jahrbuch
Bach QJ	= Bach. The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Hrsg. von Elinore Barber. Berea, Ohio: Baldwin-Wallace College
BFB	= Bachfestbuch
BTg	= Bachtage
BW	= Bachwoche
B Bpfl	= Johann Sebastian Bach. Lebendiges Erbe. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Komitee der DDR (Beiträge zur Bachpflege der DDR)
K Ber	= Kongreßbericht
M	= Musica
MuB	= Musik und Bildung
MuG	= Musik und Gesellschaft
MuK	= Musik und Kirche
Das MI	= Das Musikinstrument
Mf	= Die Musikforschung
NZfM	= Neue Zeitschrift für Musik
StAI	= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Blankenburg (Harz)

Inhalt

I. BIBLIOGRAPHIEN, VERZEICHNISSE

1. *Mendel*, Arthur: Princeton Bach Concordance. [Glossar.] Vol. I/II. – Princeton 1979. 1576 S. [maschinenschr.]
2. *Nestle*, Rosemarie: Das Bachschrifttum 1973 bis 1977. – In: BJ 66 (1980), S. 87–152.
3. *Pepper*, William B.: Readings on Baroque Performance Practice. [Bibliographie in 6 Teilen. 4. Johann Sebastian Bach.] – Westcoast early music II. 6–11, Juni–November 1975.
4. (*Riedel*, Friedrich W.:) Musikalische Schätze aus neun Jahrhunderten: Ausstellung des Musikarchivs, der Bibliothek und des Graph. Kabinetts des Stiftes Göttweig 6. Mai bis 28. Okt. 1979. Gestaltung und Bearb. F. W. Riedel. – Göttweig: Stift Göttweig 1979. 100 S. [betr. auch Joh. Seb. Bach.]

II. FORSCHUNG, EDITION

5. *Bach*, Johann Sebastian: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Kritische Berichte. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter.
   Serie IV, Band 5/6, Teilband 1–3 [= Nr. 220]; Serie IV, Band 8 [= Nr. 218]; Serie V, Band 1 [= Nr. 243].
6. *Bach-Jahrbuch*. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.
   Jg. 64 (1978). 262 S. [Beiträge s. Nr. 20, 36, 25, 140, 101, 176, 311, 130, 286, 137, 177, 345, 351, 28, 391, 30.]
   Bespr.: (1) M 33 (1979), S. 470 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
   Jg. 65 (1979). 142 S. [Beiträge s. Nr. 104, 277, 265, 259, 255, 260, 306, 97, 105.]
   Jg. 66 (1980). 158 S. [Beiträge s. Nr. 11, 34, 157, 174, 139, 100, 2.]
   Bespr.: (1) M 37 (1983), S. 180–181 (Georg von Dadelsen).
7. *Allihn*, Ingeborg: Die Neue Bach-Ausgabe, Grundlage für Interpretation und Aufführungspraxis. – In: MuG 30 (1980), S. 392–396.
   Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz . . . Leipzig 1977. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 16.]
   Bespr. (1) Mf 32 (1979), S. 447–448 (Detlef Gojowy).
8. *Birtel*, Wolfgang: Symposium beim 53. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Marburg. – In: Mf 31 (1978), S. 478–480.
9. *Blankenburg*, Walter: 50 Jahre Neue Bach-Ausgabe. – In: MuK 49 (1979), S. 28–29.
10. *Blankenburg*, Walter: Die Bachforschung seit etwa 1965. Ergebnisse – Probleme – Aufgaben. – In: Acta musicologica 50 (1978), Nr. 1–2, S. 93–154.
11. *Butler*, Gregory G.: Leipziger Stecher in Bachs Originaldrucken. – In: BJ 66 (1980), S. 9–26.

12. *Dadelsen*, Georg von: Bachforschung in Tübingen. – In: Tübinger Blätter 66 (1979), S. 50–56.
13. *Dadelsen*, Georg von: Musica aktuell. Zum 50. Notenband der Neuen Bach-Ausgabe. – In: M 33 (1979), S. 40.
14. *Dehnhard*, Walther: Zur Überlieferung des ersten Wohltemperierten Klaviers von J. S. Bach. – In: K Ber Berlin 1974, Kassel u. a. 1980, S. 295–297.
15. *Dehnhard*, Walther: Beobachtungen am Autograph von Bachs Wohltemperiertem Klavier I. – In: Bachstunden. Festschrift für Helmut Walcha 1978, S. 92–106. [Vgl. Nr. 40.]
16. *Dreyfus*, Laurence: Continuo Practice in the Vocal Works of J. S. Bach: A Study of the Original Performance Parts. – Dissertation. Columbia University New York 1979.
17. *Druskin*, Michail S.: Iz Istorii Zarubeshnovo Bachovedenija. [Aus der Geschichte der ausländischen Bachforschung. Russ.] – In: Sovetskaja Muzyka (1978), H. 3, S. 87–96; H. 4, S. 108–115.
18. *Dürr*, Alfred: Die neue kritische Gesamtausgabe der Werke von J. S. Bach. – In: Universitas (Stuttgart) 34 (1979), H. 1, S. 57–64.
19. *Dürr*, Alfred: Zur Tätigkeit eines Herausgebers von Gesamtausgaben. – In: K Ber Berlin 1974, Kassel u. a. 1980, S. 312–318.
20. *Dürr*, Alfred: Heinrich Nicolaus Gerber als Schüler Bachs. – In: BJ 64 (1978), S. 7–18.
21. *Füssl*, Karl Heinz: J. S. Bach's hidden theory of composition. – In: Gentenban no tebiki. [Essaysammlung über Veröffentlichungen der Wiener Urtextedition.] Hrsg. von Bin Ebisawa, Kôzô Hattori u. a. Tokyo: Ongaku-no-tomo 1974. 59 S.
22. *Goldstein*, Michael: In Tokyo: A little-known Bach autograph. – In: Bach QJ 9 (1978), Nr. 2, S. 33–36.
23. *Hoffmann*, Winfried: Das Bach-Jahrbuch, eine traditionsreiche Publikationsreihe. – In: MuG 30 (1980), S. 402–405.
24. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Vielfältiges zu Bach. [Bespr. von BJ 1977.] – In: M 33 (1979), S. 77–78. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 15.]
25. *Kobayashi*, Yoshitake: Neuerkenntnisse zu einigen Bach-Quellen an Hand schriftkundlicher Untersuchungen. – In: BJ 64 (1978), S. 43–60.
26. *Köhler*, Karl-Heinz: Return of Treasures to the Deutsche Staatsbibliothek. [Betr. BWV 1062, 1032.] – In: Fontes 32 (1979), H. 2, S. 86–87.
27. *Löhlein*, Heinz-Harald: Johann Sebastian Bach, Orgelbüchlein (BWV 599–644), Schübler-Choräle (BWV 645–650), Choralpartiten (BWV 766 bis 768, 770). Quellenkritische Untersuchung und Edition. – Dissertation. Tübingen 1978.
28. *Marshall*, Robert Lewis: Anmerkungen zur späteren Geschichte der alten Bach-Ausgabe: ein kleines bibliographisches Rätsel. – In: BJ 64 (1978), S. 229–231.
29. *Mellers*, Wilfrid: Bach and „authenticity". – In: New Universities Quarterly (London), 32 (1978), Nr. 3, S. 276–292.
30. *Mendel*, Arthur: Persönliches zur Geschichte der jüngeren Bach-Forschung. – In: BJ 64 (1978), S. 245–250.

31. *Neumann*, Werner: Aufgaben und Probleme der heutigen Bachforschung. – Berlin: Akademie-Verlag 1979. 25 S. = Sitzungsberichte der Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse, Bd. 120, H. 6.
32. *Pleßke*, Hans-Martin: Verlegerische Impulse für Bach-Forschung. Gespräch Dr. H.-M. Pleßkes mit Dr. G. Hempel. – In: Standpunkt. Evangel. Monatsschrift 7 (1979), S. 331–332.
33. *Schulze*, Hans-Joachim: Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. – Dissertation. Rostock 1977 (1978). 178 Bll., 2 Bll. Thesen [maschinenschr.].
34. *Schulze*, Hans-Joachim: Ein apokryphes Händel-Concerto in Joh. Seb. Bachs Handschrift? – In: BJ 66 (1980), S. 27–33.
35. *Schulze*, Hans-Joachim: Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien- oder Auftragswerke? – In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1973 bis 1977, Leipzig, 18 (1978), S. 80–100.
36. *Schulze*, Hans-Joachim: „Das Stück in Goldpapier". Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts. – In: BJ 64 (1978), S. 19–42.
36a. *Schulze*, Hans-Joachim: Bach im Urtext zwischen Wissenschaft und Praxis. – In: StAI 6/2, 1978, S. 39–42.
37. *Tielke*, Martin: Die Erwerbung der Bach-Autographen durch die Königliche Bibliothek / Preußische Staatsbibliothek in Berlin. – Köln: Bibliothekar-Lehrinstitut des Landes Nordrhein-Westfalen 1980. 109 Bll. [maschinenschr.].

III. LEBEN UND WERK

A. Gesamtdarstellungen

38. *Alain*, Olivier: Bach. [Aus d. Franz.] – Madrid: Espaso Calpe 1974. 125 S. = Classicos de la Musica.
39. *Albrecht*, Ján: Johann Sebastian Bach und das Barock. – In: BFB Bratislava 1979, S. 31–34 [slowak.]; S. 35–38 [dt. Vgl. Nr. 492].
40. *Bachstunden*. Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Walther Dehnhard und Gottlob Ritter. – Frankfurt/Main: Evangelischer Presseverband 1978. 187 S. [Einzeltitel s. Nr. 452, 211, 214, 411, 15, 373.]
41. *Basso*, Alberto: Frau Musika: La vita e le Opere di J. S. Bach. Bd. I. – Turin: Edizioni di Torino (1979). XII, 782 S.
Bespr.: (1) Mf 34 (1981), S. 367–368 (Alfred Dürr).
42. *Besseler*, Heinrich: Johann Sebastian Bach (1685–1750). – In: H. Besseler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig: Reclam 1978, S. 420–441.
43. *Besseler*, Heinrich: Die Meisterzeit Bachs in Weimar. – In: H. Besseler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig: Reclam 1978, S. 351–366.

44. *Bitter*, C[arl] H[einrich]: Johann Sebastian Bach. Reprint der Ausg. Berlin 1881 mit Nachw. und Register von H.-J. Schulze. – Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1978. Bde. I/II, 314, 284 S.; Bde. III/IV, 278, 262, XLVI S.

45. *Dokumenty* žisni i dejatelnosti Ioganna Sebastiana Bacha. [Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten. Als Taschenbuch zusammengestellt von Hans-Joachim Schulze. Russ. Übers. von Valerij Jerochin.] – Moskau: Muzyka 1980. 270 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 29.]

46. *Druskin*, Michail S.: Ličnost' Bacha. [Die Persönlichkeit Bachs. Russ.] – In: Muzykal'naja žisn 1980, Nr. 3, S. 15–16.

47. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Johann Sebastian Bach. – In: Die Großen der Weltgeschichte. Zürich: Kindler (1975), Bd. VI, S. 385–399.

48. (*Emery*, Walter, und *Marshall*, Robert:) Bach, Johann Sebastian. – In: The New Encyclopaedia Britannica in 30 Volumes. Chicago/London/Toronto/Genf/Sydney/Tokyo/Manila/Seoul: The University of Chicago, Encyclopaedia Br. Inc. 1979, Bd. 2, S. 556–561.

48a. *Emery*, Walter, *Wolff*, Christoph, und Richard Douglas *Jones:* Bach, Johann Sebastian. – In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 1. London: Macmillan 1980, S. 785–840.

49. *Geiringer*, Karl und Irene: Johann Sebastian Bach. 2., überarb. Aufl. – München: Beck 1978. VIII, 377 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 42x.]

50. *Gurlitt*, Wilibald: Johann Sebastian Bach: der Meister und sein Werk. 5., überarb. Aufl. Mit einem Vorw. von Alfred Dürr. – München: Dt. Taschenbuchverl.; Kassel u. a.: Bärenreiter 1980. 110 S. Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 58.
Bespr.: (1) MuK 50 (1980), S. 313 (Gerhard Schuhmacher).
Johann Sebastian Bach. Zeit – Leben – Wirken. Kassel 1976. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 30.]
Bespr.: (1) Music & Letters 58 (1977), S. 447–450 (Basil Lam).

51. *Kühnlenz*, Fritz: Eisenacher Porträts. Von Männern und Frauen, die der Wartburg-Stadt das Gesicht gaben. 3., bearb. Aufl. [Joh. Seb. Bach: S. 109–128; 237f.] – Rudolstadt: Greifenverlag 1980.

52. *Marcel*, Luc-André: Johann Sebastian Bach in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1979. 185 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 127.]

53. *Neumann*, Werner: Das kleine Bachbuch. 2. Aufl. – Salzburg: Residenzverl. 1974. 128 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 53a.] – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. 121 S.

54. *Neumann*, Werner: Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs (Pictorial Documents of the Life of Johann Sebastian Bach). Engl. Version by Anne Wyburd. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1979. 447 S. = Bach-Dokumente. Supplement zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. IV.
Bespr.: (1) MuK 51 (1981), S. 33–34 (Walter Blankenburg). (2) Fontes Artis Musicae 28 (1981), S. 331f. (Th. F. Heck). (3) M 35 (1981), S. 380–382 (Lothar Hoffmann-Erbrecht). (4) MuG 30 (1980), S. 397–399 (Armin

Schneiderheinze). (5) The American Organist 15 (1981), Nr. 12, S. 19 (D. DeWitt Wasson).

55. *Pirro*, André: J. S. Bach. – Paris: Ed. d'aujourd'hui 1977. 244 S. [Reprint der Ausgabe Paris, F. Alcan 1919.]
56. *Rescigno*, Eduardo: Grande Storia della Musica. N. 67: Johann Sebastian Bach. – Milano: Fabbri Editori (1979), S. 97–112.
57. *Schweitzer*, Albert: Johann Sebastian Bach. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1976. XVI, 791 S.
58. *Siegmund-Schultze*, Walther: Johann Sebastian Bach: Genie über den Zeiten. – München: Heyne 1978. 281 S. = Heyne-Biographien. 49.
Siegmund-Schultze, Walther: Johann Sebastian Bach. – Leipzig: Reclam 1976. 265 S.
Bespr.: (1) Music & Letters 58 (1977), S. 447–450 (Basil Lam). [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 61.]
59. *Spitta*, Philipp: Johann Sebastian Bach. 8., unveränd. Aufl. Bd. 1, 2.– Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1979. XXVIII, 855, 6 S.; XIV, 1014, 20 S.
60. *Sumikura*, Ichirô: J. S. Bach. – Tôkyô: Ongaku no Tomo Sha 1970. 188 S. = Dai-ongakuka: hito to sakuhin. 1. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 72.]
61. *Young*, Percy M.: Die Bachs 1500–1850. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1978. 363 S.
Bespr.: (1) MuG 30 (1980), S. 690 (Ingeborg Allihn). (2) Mf 34 (1981), S. 237–238 (Alfred Dürr).
62. *Zavarský*, Ernest: Johann Sebastian Bach. [Tschech.] – Prag: Editio Supraphon 1979. 487 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 74].

B. Geistesgeschichtliche Betrachtungen, Bach-Bild

63. *Besseler*, Heinrich: Bach und das Mittelalter. – In: H. Besseler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig: Reclam 1978, S. 332 bis 350.
64. *Besseler*, Heinrich: Bach als Wegbereiter. – In: H. Besseler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig: Reclam 1978, S. 367–419.
65. *Blankenburg*, Walter: Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geb. hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, 359 S. [Einzeltitel s. Nr. 66, 67, 127, 128, 129, 185, 344.]
66. *Blankenburg*, Walter: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. – In: Kirche und Musik, S. 163–173. [Vgl. Nr. 65.]
67. *Blankenburg*, Walter: Schütz und Bach. – In: Kirche und Musik, S. 122–132. [Vgl. Nr. 65.]
68. *Eichenberg*, Friedrich Carl: Das Bekenntnis des Hauptmanns in der Matthäuspassion .– In: MuK 48 (1978), S. 15–19.
69. *Feil*, Arnold: Über Musik als Wirklichkeit. [Betr. auch J. S. Bach.] – In: Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag hrsg. von Thomas Kohlhase und Volker Scherliess. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1978. 384 S., S. 113–129.

Hahn, Harry: Symbol und Glaube im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers von Joh. Seb. Bach . . . Wiesbaden 1973.
Bespr.: (1) The Organ Yearbook 7 (1976), S. 167–168 (Peter Williams). [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 383.]

70. *Hoppe*, Günther: Der „Lutheraner Bach" in den Akten der Köthener St.-Agnus-Gemeinde. Praktizierte Konfessionalität in den Zusammenhängen des „Zeitgeistes". – Köthen [1979]. 13 S. [maschinenschr.].

71. *Kellner*, Herbert Anton: Was Bach a Mathematician? – In: The English Harpsichord Magazine 2 (1978), S. 32–36.

72. *Koch*, Traugott: Die Bedeutung der Musik für die evangelische Frömmigkeit. [Betr. auch J. S. Bach.] – In: MuK 49 (1979), S. 106–115.

73. *Leaver*, Robin A.: Bach and Luther. – In: Bach QJ 9 (1978), Nr. 3, S. 9–32.

74. *Massenkeil*, Günther: Bach – Händel: Zur Geschichte eines Doppelbildes im Schrifttum über Musik des 18.–20. Jahrhunderts. – In: BFB Mainz 1980, S. 132–150. [Vgl. Nr. 514.]

75. *Mellers*, Wilfrid: Bach and the Dance of God. – London, Boston: Faber and Faber 1980. 324 S.

76. *Meyer*, Ulrich: J. S. Bachs Musik als theonome Kunst. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1979). 115 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 88.]
Bespr.: (1) MuK 52 (1982), S. 249–250 (Walter Blankenburg). (2) Mf 34 (1981), S. 368–369 (Alfred Dürr). (3) Theologische Literaturzeitung 106 (1981), S. 845 (Martin Petzoldt).

77. *Meyer*, Ulrich: Zum Problem der Zahlen in Johann Sebastian Bachs Werk. – In: MuK 49 (1979), S. 58–71.

78. *Meyer*, Ulrich: Johann Jacob Schmidts „Biblischer Mathematicus" von 1736 und seine Bedeutung für das Verständnis der Zahlensymbolik im Werk J. S. Bachs. – In: Mf 32 (1979), S. 150–153.

79. *Mezger*, Manfred: Theologische Einblicke in Bachs Werkstatt. – In: Festschrift Erich Valentin zum 70. Geb. hrsg. von Günther Weiß. Regensburg: Bosse 1976, S. 121–129.

80. *Moser*, Hans Joachim: Wandel der Bach-Auffassung. – In: Hans Chemin-Petit. Betrachtungen einer Lebensleistung. Festschrift zum 75. Geb. am 24. Juli 1977. Berlin: Stapp 1977. 153 S.

81. *Minear*, Paul S.: J. S. Bach and J. A. Ernesti; a Case in Exegetical and Theological Conflict. – In: Our Common History as Christians. Essays in Honor of Albert Cook Outler. New York 1975, S. 131–155.

82. *Prautzsch*, Ludwig, u. a.: Stellungnahmen zu Ulrich Meyers Aufsatz zum Problem der Zahlen in Johann Sebastian Bachs Werk. – In: MuK 49 (1979), S. 229–233.

83. *Schmitz*, Arnold: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. – Laaber: Laaber-Verlag 1980. 86 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 96a.]

84. *Siegele*, Ulrich: Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-Dur (BWV 803). – Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1978. 43 S. = Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 6.
Bespr.: (1) Mf 34 (1981), S. 235–237 (Joachim Krause).

85. *Steiger*, Renate: Methode und Ziel einer musikalischen Hermeneutik im Werke Bachs. – In: MuK 47 (1977), S. 209–224.
86. *Vries*, Theun de: De eindeloze Bach. [Der endlose Bach. Holl.] – In: Th. de Vries, Materie en matrijs, Nijmegen, Socialistiese Uitgeverij Nijmegen 1980. 219 S., S. 137–145.

C. Soziales, Politisches

87. *Heimann*, Walter: Komposition als soziales Handeln. Analyse Bachscher Harmonik mit soziologischen Kategorien. Ein Unterrichtsbeispiel für S II. – In: MuB 11 (70) (1979), S. 26–33.
88. *Kraemer*, Uwe: Was verdienten sie damals? Und heute? Wie Komponisten Kasse machen. Komponistenhonorare von Bach bis Biermann. – In: Fono forum (1979), Nr. 7, S. 36–44.
89. *Reimer*, Erich: Bachs Jagdkantate als profanes Ritual. Zur politischen Funktion absolutistischer Hofmusik. – In: MuB 12 (71) (1980), S. 674 bis 683.

IV. DAS LEBEN

A. Gesamtdarstellungen, Monographien

90. *Bernsdorff-Engelbrecht*, Christiane: Das Achtzehnte Jahrhundert – Johann Sebastian Bach und seine Zeit; Der Wandlungsprozeß durch Aufklärung und Rationalismus. [Betr. J. S. Bach, Söhne und Schüler.] – In: Geschichte der evangel. Kirchenmusik. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1980, S. 153–157; S. 209–229.
92. *Hempel*, Gunter und Irene: Johann Sebastian Bach – Director musices und Cantor. – In: Musikstadt Leipzig. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1979), S. 13–22.
93. *Kühn*, Hellmut: Bach und seine europäische Umwelt. – In: BTg Berlin 1979, Vorträge 1978, S. 1–7. [Vgl. Nr. 500.]
94. *Nestler*, Erhard, und Jürgen *Leukant:* Fünf Kapitel Köthen: Exkursion durch Geschichte, Kultur und Sehenswürdigkeiten . . . – Köthen 1979. 48 S.
95. *Plichta*, Alois: Questenberg – Jaroměřice – Bach. – In: Opus musicum. Brno 10 (1978), S. 268–271.
Robertson, Alec: Bach. . . . London 1977.
Bespr.: (1) Brio 14 (1977), Nr. 2, S. 51 (Basil Lam). [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 112.]
96. *Siegele*, Ulrich: Bachs Endzweck einer regulierten und Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik. – In: Festschrift Georg von Dadelsen, S. 313 bis 351. [Vgl. Nr. 69.]
97. *Zimpel*, Herbert: Der Streit zwischen Reformierten und Lutheranern in Köthen während Bachs Amtszeit. – In: BJ 65 (1979), S. 97–106.
98. *Zimpel*, Herbert: Die Köthener Jahre Johann Sebastian Bachs. – In:

Wissenschaftl. Hefte der Pädagogischen Hochschule „W. Ratke" Köthen, 1978, H. 2.

B. Dokumente

99. *Dekker*, Alfred M. M.: Joh. Matth. Gesners Latijnse Lofspraak op Joh. Seb. Bach Gezien in een Rhetorische Traditie. – In: Mens & Melodie 34 (1979), H. 1, S. 6–12.
100. *Körner*, Hilmar: Zur sogenannten „Bach-Brille". – In: BJ 66 (1980), S. 83–86.
101. *Krause*, Reinhold: Noch ein unbekanntes Zeugnis Johann Sebastian Bachs. [Zeugnis für Paul Christian Stolle vom 5. 4. 1734.] – In: BJ 64 (1978), S. 73–77.
102. *Leaver*, Robin A.: The Valuation of Bach's Library. – In: Bach QJ 9 (1978), S. 28–32.
103. *Moldenhauer*, Hans: J. S. Bach und das Nathanische Legat, bisher unveröffentlichte Quittungstexte. – In: NZfM 141 (1980), S. 353 ff.
104. *Stiehl*, Herbert: Taufzettel für Bachs Kinder – ein Dokumentenfund. – In: BJ 65 (1979), S. 7–18.
105. *Wilhelmi*, Thomas: Bachs Bibliothek. Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß. – In: BJ 65 (1979), S. 107–129.

C. Ikonographie, Genealogie

106. *Blankenburg*, Walter: Johann Sebastian Bachs Stellung zwischen seinen Vorfahren und Nachkommen. – In: MuK 48 (1978), S. 105–112.
107. *Geiringer*, Karl und Irene: The Bach Family: Seven Generations of Creative Genius. – Reprint der Ausgabe New York, Oxford University Press 1954. – New York: Da Capo Press 1980. 514 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 134.]
Geiringer, Karl und Irene: Die Musikerfamilie Bach . . . – München 1977. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 134.]
Bespr.: (1) M 32 (1978), S. 576 (Andreas Schroth).
108. *Geiringer*, Karl: The Music of the Bach Family: An Anthology. Reprint der Ausgabe Cambridge: Harvard University Press 1955. – New York: Da Capo Press 1980. 248 S.
109. *Marshall*, Robert Lewis: Bachs Skizzenarbeit und Kompositionsprozeß. Fest-Vortrag, geh. zum 48. Bachfest der NBG Nürnberg 1973. – Nürnberg (1973). 31 S. [Manuskript.]
110. *Rothe*, Hans-Joachim: Die Bachdenkmäler in Leipzig. – In: B Bpfl 6 (1978), S. 14–44. [Vgl. Nr. 404.]
111. *Rudloff*, Helmuth: Das Bachdenkmal in Eisenach. – In: B Bpfl 6 (1978), S. 5–13. [Vgl. Nr. 404.]
112. *Wehnert*, Martin: Die Bachbüste von Georg Kolbe. – In: B Bpfl 6 (1978), S. 45–53. [Vgl. Nr. 404.]
113. *Zavarský*, Ernest: Stammte die Bach-Familie wirklich aus Bratislava? – In: BFB Bratislava (1979), S. 4–10 [slowak.]; S. 11–17 [dt. Vgl. Nr. 492.]

D. Instrumente, Instrumentenkunde

114. *Dodge*, D. E.: Bach and the German Clavier. – In: The English Harpsichord Magazine 2 (1978), S. 67–71.
115. *Kellner*, Herbert A.: Das ungleichstufige, wohltemperierte Tonsystem. – In: Bachstunden, S. 75–91. [Vgl. Nr. 40.]
116. *Kellner*, Herbert A.: Die ungleichstufige Wohltemperierung Bachs auf Bösendorfer-Konzertflügeln. – In: Das M I 28 (1979), S. 1197–1198.
117. *Kellner*, Herbert A.: Wie genau kann man die Bachstimmung nach dem Gehör legen? – In: Das M I 27 (1978), S. 35.
118. *Kellner*, Herbert A.: A Reconstruction of the Well Tempered Tuning of Johann Sebastian Bach. – In: Das M I 29 (1980), S. 952–956.
119. *Krickeberg*, Dieter: Ein Hammerflügel von Johann Heinrich Silbermann (1776) im Musikinstrumenten-Museum des Staatl. Inst. für Musikforschung in Berlin. [Betr. J. S. Bach und C. Ph. E. Bach.] – In: BW Ansbach, Offiz. Almanach (1979), S. 47–55. [Vgl. Nr. 497.]
120. *L'accord inégal* bien tempéré appliqué à un Bösendorfer. Deux lettres de M. Robert Tanner adressées à Herbert A. Kellner. [Vgl. Nr. 116.] – In: Das M I 28 (1979), S. 770–774.
121. *Lewis*, Horace Monroe: The Problem of the tromba da tirarsi in the Works of J. S. Bach. – Dissertation. Louisiana State University 1975.
122. *Planyavsky*, Alfred: Der Violone bei Händel und Bach. – In: StAI 7 (1978), S. 56–72.
123. *Prinz*, Ulrich: Violoncello, Violoncello piccolo und Viola da gamba im Werk Johann Sebastian Bachs – historische und aufführungspraktische Aspekte. – In: BFB Marburg 1978, S. 159–163. [Vgl. Nr. 474.]
124. *Smith*, Mark Mervyn: Johann Sebastian Bach's Violoncello piccolo: A Violoncello Small enough to be Held on the Arm. – Adelaide 1980. 16 S.
125. *Smithers*, Don L.: The Baroque Trumpet after 1723 – Some Preliminary Observations: Science and Practice. [Betr. Trompetenpartien in Kantaten Bachs.] – In: Early Music 5 (1977), April, S. 177–183.

V. DIE WERKE

A. Gesamtdarstellungen

126. (*Bach*, Johann Sebastian:) Bach: the Fugue. Hrsg. und m. Anm. vers. von Charles Rosen. – London: Oxford University 1975.
Bespr.: (1) Notes 34 (1977), S. 207–208 (Susan Rickson-Bloch).
127. *Blankenburg*, Walter: Von der Verwendung von Blechblasinstrumenten in Bachs kirchenmusikalischen Werken und ihrer Bedeutung. – In: Kirche und Musik, S. 198–204. [Vgl. Nr. 65.]
128. *Blankenburg*, Walter: Die Bedeutung des Kanons in Bachs Werk. – In: Kirche und Musik, S. 174–182. [Vgl. Nr. 65.]
129. *Blankenburg*, Walter: Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung. – In: Kirche und Musik, S. 183–197. [Vgl. Nr. 65.]

130. *Brainard*, Paul: Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs. – In: BJ 64 (1978), S. 113–139. [Vgl. Nr. 6.]
131. *Dreyfus*, Laurence: J. S. Bach's Experiment in Differentiated Accompaniment: Tacet Indications in the Organ Parts to the Vocal Works. – In: Journal of the American Musicological Society 32 (1979), S. 321–334.
132. *Duparcq*, J. J.: Contribution à l'étude des proportions numériques dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach. – In: Revue musicale (1977), S. 301–302.
133. *Emery*, Walter: Bach no sôsyoku-on. [Bach's Ornamentation. London: Novello 1953. Japan.] – Tôkyo: Ongaku-no-tomo 1970. 206 S.
134. *Fairleigh*, James P.: Pachelbel's Magnificat-Fugues Models for J. S. Bach. – In: The American Organist 14 (1980), H. 6, S. 34–37.
135. *Forner*, Johannes, und Jürgen *Wilbrandt:* Schöpferischer Kontrapunkt. [Betr. J. S. Bach, S. 206–314.] – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979. 397 S.
136. *Gárdonyi*, Zsolt: Kontrapunkt. Dargestellt an der Fugentechnik Bachs. – Wolfenbüttel, Zürich: Möseler 1980. 152 S.
137. *Herz*, Gerhard: Der lombardische Rhythmus in Bachs Vokalschaffen. – In: BJ 64 (1978), S. 148–180. [Vgl. Nr. 6.]
138. *Hoekstra*, Thomas Earl: Tempo Consideration in the Choral Music of Johann Sebastian Bach. – Dissertation. University of Iowa 1974. 155 S.
139. *Jersild*, Jörgen: Die Harmonik J. S. Bachs: eine funktionsanalytische Studie. – In: BJ 66 (1980), S. 53–82.
140. *Kilian*, Dietrich: Über einige neue Aspekte zur Quellenüberlieferung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs. – In: BJ 64 (1978), S. 61–72.
141. *Krummacher*, Friedhelm: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach. – Kassel: Bärenreiter 1978. XVI, 546 S. = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22.
Bespr.: (1) M 34 (1980), S. 76 (Lothar Hoffmann-Erbrecht). (2) Mf 34 (1981), S. 222–223 (Werner Braun).
142. *Livanova*, Tamara Nikolaevna: Muzykal'naja dramaturgija I. S. Bacha i ee istoričeskie svjazi. č. 2: Vokal'nye formy i problema bol'šoj komposizij. [Die musikalische Dramaturgie J. S. Bachs und ihre historischen Zusammenhänge. Teil 2: Vokale Formen und Probleme der großen Komposition. Russ.] – Moskau: Muzyka 1980. 285 S.
143. *Marbe*, Myriam: În căutarea veșnicului Bach sau „Formele muzicale ale barocului" de Sigismund Todușă. – In: Muzica (Bukarest) 29 (1979), Nr. 3, S. 36–40. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 407.]
144. *Meyer*, Ulrich: Überlegungen zu Bachs Spätwerk. – In: MuK 50 (1980), S. 239–248.
145. *Mies*, Paul: Gedanken zur Bearbeitung von Werken Joh. Seb. Bachs. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (1978). 28 S. = Jahresgabe 1976 der Internat. Bach-Gesellschaft Schaffhausen.
Neumann, Werner: Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte. – Leipzig 1974. Bespr.: (1) Mf 32 (1979), S. 233–234 (Christoph Wolff). [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 200.]
146. *The Old Testament* in the Works of J. S. Bach. Hrsg. von M. Gorali,

B. Hirshowitz, T. Turel. – Haifa: The Haifa Music Museum & AMLI Library 1979. 48 S. [engl., hebr.] = The AMLI Studies in Music Bibliography. V.
Bespr.: (1) MuK 51 (1981), S. 34–35 (Christoph Trautmann).

147. *Pečman*, Rudolf: Johann Sebastian Bach und der Stil der italienischen Triosonate. – In: Colloquium Musica cameralis Brno 1971. Brno: Mezinárodní hudební festival 1977, S. 337–343. [dt., engl., franz., russ.]

148. *Schaeffer*, John Gerhardt: The Influence of the Late Baroque Instrumental Concerto on Bach's Free Forms for Organ and Clavier. – Dissertation. University of Illinois 1970.

149. *Schneider*, Herbert: Johann Sebastian Bach und die französische Musik. – In: 3. Wiesbadener BW 1979, S. 50–59. [Vgl. Nr. 513.]

150. *Siedentopf*, Henning: Johann Jakob Froberger: Leben und Werk. [S. 71 bis 77: Frobergers Bedeutung für die Musik Bachs.] – Stuttgart: Stuttgarter Verlags-Kontor 1977. 85 S.
Siegele, Ulrich: Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs. – Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1975. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 210.]
Bespr.: (1) Mf 32 (1979), S. 462–464 (Werner Breig).

151. *Širkova*, V.: Die Semantik der Sprachmodelle in den Bachschen Instrumentalthemen. [Russ.] – In: Teoretičeskie problemy klassičeskoj i sovremennoj zarubežnoj muzyki, XXXV. Moskau: Gosudarstvennyj muzykal'no-pedagogičeskij institut imeni Gnesinych 1977. 236 S.

152. *Stoop*, Guus: Twee kerstliederen in het werk van J. S. Bach. – In: Muziek & Dans 2 (1978), Nr. 8, S. 18–21; 2 (1979), Nr. 10, S. 16–17.

153. *Sweetkind*, David: Allegro and Adagio Rhythmic Style in the Instrumental Works of J. S. Bach. – Dissertation. Tallahassee: Florida State University 1968.

154. *Terry*, Charles Sanford: Bach's Orchestra. [Reprint der Ausgabe 1961.] – St. Clair Shores, Mich.: Scholarly Press 1972. 250 S.

154a. *Todută*, Sigismund: Formale muzicale ale barocului in operele lui J. S. Bach. 3. Variatiunea. Rondoul. – Bukarest: Editura Muzicală 1978. 327 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 221.]

155. *Vidal*, Pierre: Bach. Les psaumes, passions, images et structures dans l'œuvre d'orgue. – Fontenay-sous-Bois: Stil éditions 1977.

156. *Wolff*, Christoph: Zu Bachs Bearbeitungen fremder Kompositionen. – In: BFB Marburg 1978, S. 131–135. [Vgl. Nr. 474.]

B. Kantaten

157. *Ambrose*, Z. Philip: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" und die antike Redekunst. – In: BJ 66 (1980), S. 35–45. [Vgl. Nr. 6.]

158. *Bailey*, Louis Lee: The Sacred Vocal Duets of Heinrich Schütz and Johann Sebastian Bach: an Introduction and an Annotated Listing. – Dissertation. Southern Baptist Theological Seminary 1976. 110 S.

159. *Blankenburg*, Walter: Die Lieder Paul Gerhardts in der Musikgeschichte.

[Betr. Kantaten J. S. Bachs.] – In: Musik und Gottesdienst [Schweiz] 30 (1976), Nr. 3, S. 95–105.

160. *Dekker*, Alfred M. M.: Een onbekende Cantate van Joh. Seb. Bach voor Peter Hohman Sr. – In: Mens en Melodie 35 (1980), Nr. 7, S. 321–333.

161. *Denton*, John William: The Use of Oboes in the Church Cantatas of Johann Sebastian Bach. – Dissertation. Indiana State University, Terre Haute: Eastman School of Music 1977. 214 S.

Dürr, Alfred: Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 225.]

Bespr.: (1) MuK 47 (1977), S. 133–134 (Peter L. Voss).

162. *Dürr*, Alfred: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Band 1.2. 3. Aufl. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1979. VI, 754 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 227.]

Bespr. [der 1. Aufl. 1971]: Studia Musicologica 15 (1973), S. 382–384 (Márta Szekeres-Farkas). [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 238.]

163. *Gasser*, Ulrich: Klaus Hubers „Senfkorn". Informatives, Analytisches und Spekulatives. [Betr. BWV 159.] – In: Schweizerische Musikzeitung 118 (1978), S. 142–149.

164. *Gilvin*, Sue McGehee: The Alto Solo Cantatas of J. S. Bach; Francis Poulenc's Melodies – a Mastery of Vocal Writing; Schumann Song Cycles Frauenliebe und Leben. – Dissertation. Teil 1. Evanston; Chicago: Northwestern University 1973.

Hellmann, Diethard. [Vgl. Nr. 170.]

Hindermann, Walter F.: Die nachösterlichen Kantaten des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 237.]

Bespr.: (1) Mf 32 (1979), S. 93–95 (Helga Lühning).

165. *Hirsch*, Artur: Einführungen zu den Kantaten BWV 68, 6, 163, 41, 106, 198. – In: BFB Marburg 1978, S. 164–170. [Vgl. Nr. 474.]

166. *Hoffmann*, Winfried: J. S. Bach. Chorsätze aus Kantaten. Empfehlungen zur Repertoire- und Programmgestaltung der Chöre des künstlerischen Volksschaffens der DDR. – Leipzig: Zentralhaus für Kulturarb. der DDR; Johann-Sebastian-Bach-Komitee der DDR 1978. 90 S.

167. *Jacobson*, Lena: Musical Figures in BWV 131. – In: The Organ Yearbook. 11 (1980).

168. *Kohlhase*, Thomas: J. S. Bachs Psalm 51. Die Bearbeitung von Pergolesis „Stabat mater". – In: BFB Marburg 1978, S. 135–141. [Vgl. Nr. 474.]

169. *Luk'janow*, N.: Ein Prinzip der Formbildung in den Chorälen der Kantaten J. S. Bachs. [Russ.] – In: Problemy muzykoznanija, Moskau: Moskovskaja Konservatorija 1975. 152 S.

170. *Möller*, Hartmut, und Diethard *Hellmann:* Die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik bis J. S. Bach; Die Bachsche Kirchenkantate, ein Spiegel der Frömmigkeit. – Mainz: Abt. Öffentlichkeitsarbeit im Bischöfl. Ordinariat 1980. 49 S.

171. *Morrongiello*, Lydia Anne: Music Symbolism in Selected Cantatas and Chorale Preludes of J. S. Bach. – Dissertation. Columbia Univerity, New York 1976. 184 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 304.]

172. *Rönnau*, Klaus: Beobachtungen zur Collaparte-Führung des Orchesters

in den vierstimmigen Choralsätzen der Kantaten J. S. Bachs. – In: Festschrift Georg von Dadelsen. S. 240–254. [Vgl. Nr. 69.]

173. *Rudy*, Helen E.: A Study of the Chorale Tune „Nun komm der Heiden Heiland" and its Treatment by Selected Composers of the Baroque Period. – Dissertation. Tallahassee: Florida State University 1973.

174. *Scheide*, William H.: Bach und der Picander-Jahrgang. – In: BJ 66 (1980), S. 47–51. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 234.]

175. *Szeskus*, Reinhard: Die musikalische Thematik in den Choralkantaten Johann Sebastian Bachs: Quellen, Gestalt und Entwicklung; eine stilkritische Studie. – Dissertation B. Leipzig: Karl-Marx-Universität 1979. 250 Bl. [maschinenschr.].

176. *Wolff*, Christoph: Bachs Leipziger Kantoratsprobe und die Aufführungsgeschichte der Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23. – In: BJ 64 (1978), S. 78–94. [Vgl. Nr. 6.]

C. Motetten, Messen, Magnificat, Passionen, Oratorien, Choräle

177. *Axmacher*, Elke: Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion. – In: BJ 64 (1978), S. 181–191.

178. *Baroni*, Mario, und Carlo *Jacoboni:* Analysis and Generations of Bach's Choral Melodies. – Pesaro: Centro di Iniziativa Culturale 1975, S. 125 bis 134. = Berichte des 1. Internat. Kongresses über Semiotik der Musik, Belgrad, 17.–21. 10. 1973.

179. *Baroni*, Mario, und Carlo *Jacoboni:* Proposal for a Grammar of Melody: The Bach Chorales. [Aus d. Ital.] – Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 1978. 155 S. = Sémiologie et analyse musicales.

180. *Bernsdorff-Engelbrecht*, Christiane: Das 18. Jahrhundert. Oratorium, Passions-Oratorium und oratorische Passion; Lateinische Werke. [Betr. BWV 232.] – In: Geschichte der evangel. Kirchenmusik, S. 175–192; S. 193–199. [Vgl. Nr. 90.]

182. *Bill*, Oswald: J. S. Bachs Messe in A-Dur: Beobachtungen am Autograph. – In: Ars Musica – Musica Scientia. Festschrift Heinrich Hüschen, Köln: Verl. Gitarre und Laute 1980, S. 49–60.

183. *Blankenburg*, Walter: Die A-Dur-Messe. [BWV 234.] – In: BFB Marburg 1978, S. 181–182. [Vgl. Nr. 474.]

184. *Blankenburg*, Walter: Die Magnificat-Kompositionen. [Betr. u. a. BWV 243.] – In: BFB Marburg 1978, S. 115–121. [Vgl. Nr. 474.]

185. *Blankenburg*, Walter: Die Bedeutung der solistischen Alt-Partien im Weihnachts-Oratorium BWV 248. – In: Kirche und Musik, S. 229–239. [Vgl. Nr. 65.] [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 272.]

186. *Blankenburg*, Walter: Das Entstehungsjahr der Matthäus-Passion von J. S. Bach. – In: MuK 49 (1979), S. 186.

187. *Dadelsen*, Georg von: Messe h-Moll. [BWV 232.] – In: BFB Marburg 1978, S. 102–107. [Vgl. Nr. 474.]

Dürr, Alfred: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II, Bd. 5. [BWV 244, 247. Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 280.]
Bespr.: (1) MuK 45 (1975), S. 26–27 (Ulrich Prinz).

188. *Engel*, James: J. S. Bach's Motets, especially Jesu, meine Freude. – In: The American Organist 14 (1980), Nr. 3, S. 34.
189. *Ferron*, Louis: Mattheus Passie. – Maasbree: Uitgeverij Corrie Uelen 1977.
190. *Fischer*, Wilfried: Einführung in die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. – In: MuB 71 (1980), S. 225–229. = Analyse für Anfänger und Laien. 3.
191. *Gasparov*, B. M.: Dva passiona J. S. Bacha: struktura i semantika. [BWV 244, 245, russ., lett., franz.] – In: Učenye zapiski Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised. Acta et commentationes Universitatis Tartuensis. Heft 515.
192. *Gojowy*, Detlef: Kirchenlieder im Umkreis von J. S. Bach. – In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 22 (1978), S. 79–123.
193. *Gojowy*, Detlef: Beobachtungen an den Fassungen der Arie 9 von Johann Sebastian Bachs Osteroratorium (BWV 249). – In: Archiv für Musikwissenschaft 36 (1979), S. 214–231.
194. *Higuchi*, Ryûichi: Anhalt-Kôthen kô Leopold no tame no sôsôongaku BWV 244a no seiritsu to parody no shomondai. [Über Ursprung und Herkunft der Trauermusik für Fürst Leopold von Anhalt–Köthen, BWV 244a, und ihre Parodietechnik. Japan. Zusammenfassung in Dt.] – In: Ongaku gaku 20 (1974), Nr. 2, S. 98–116.
195. *Hofmann*, Klaus: Drei Motetten. [Betr. u. a. BWV 228, 230.] – In: BFB Marburg 1978, S. 182–186.
198. *Marshall*, Robert L.: Beobachtungen am Autograph der h-Moll-Messe. Zum Kompositionsprozeß J. S. Bachs. – In: MuK 50 (1980), S. 230–239.
198a. *Meyer*, Ulrich: Muzikaal-retorische figuren in J. S. Bachs Magnificat. – In: Adem 12/5 (1976), Nov./Dez., S. 196–203.
199. *Moor*, O. de: De Matthäus-Passion van Bach. Met inleiding, toelichting en tekst. Veertiende druk. – Nijkerk: Uitgeverij G. F. Callenbach B. V. 1979. 71 S.
200. *Oratorientexte*. [J. S. Bach BWV 232, 243, 244, 245, 248.] Hrsg. von Matthias Jacob. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1978). 106 S.
201. *Prautzsch*, Ludwig: Die Bedeutung der Instrumente in der Johannespassion von Johann Sebastian Bach. – In: MuK 50 (1980), S. 75–80.
202. *Rilling*, Helmuth: Johann Sebastian Bach, „Matthäus-Passion". Einführung und Studienanleitung. – Frankfurt/Main, London, New York: Peters 1975, 91 S.
203. *Rilling*, Helmuth: Johann Sebastian Bachs h-moll-Messe. – Neuhausen–Stuttgart: Hänssler (1979). 158 S.
Bespr. (1) MuK 52 (1982), S. 294–295 (Christoph Trautmann).
204. *Rüppel*, Johann: Markus-Passion – und kein Ende? – In: MuK 49 (1979), S. 202–203.
205. *Smither*, Howard E.: A History of the Oratorio. II: The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. – Dissertation. Chapel Hill: University of North Carolina 1977. 393 S.
206. *Steinitz*, Paul: Bach's Passions. New York: Charles Scribner's Sons 1978. IX, 137 S. – London: Elek 1979. = Masterworks of choral music.
207. *Stoop*, Guus: Bachs oratorische werken. – In: Muziek & Dans 3 (1979), Nr. 6, S. 14–17.

208. *Stoop*, Guus: Bachs oratoria. – In: Muziek & Dans 3 (1980), Nr. 10, S. 10–13.
209. *Theill*, Gustav Adolf: Die Markuspassion von Joh. Seb. Bach (BWV 247): Entstehung – Vergessen – Wiederentdeckung – Rekonstruktion. – Steinfeld: Salvator 1978. 91 S., 41 S. Faks. = Beiträge zur Musikreflexion. 6.
210. *Trautmann*, Christoph: „Soll das Werk den Meister loben?" Zur h-moll-Messe von Johann Sebastian Bach. – In: BTg Berlin 1979 (Vorträge 1978), S. 8–16. [Vgl. Nr. 500.]
211. *Tunger*, Albrecht: Johann Sebastian Bachs Einlagesätze zum Magnificat. Beobachtungen und Überlegungen zu ihrer Herkunft. – In: Bachstunden, S. 22–35. [Vgl. Nr. 40.]

D. Orgelwerke

211a. *Ahlrichs*, Hans-Heinrich: Über Toccata, Adagio und Fuge C-Dur [BWV 564] von Joh. Seb. Bach. Versuch einer Deutung. – In: Ars organi 26/57 (1978), S. 400–401.
212. *Albrecht*, Timothy E.: Musical Rhetoric in J. S. Bach's Organ Toccata BWV 565. – In: The Organ Yearbook 11 (1980).
213. *Breig*, Werner: Zu Bachs Umarbeitungsverfahren in den „Achtzehn Chorälen". – In: Festschrift Georg von Dadelsen, S. 33–44. [Vgl. Nr. 69.]
Chailley, Jacques: Les Chorals pour Orgue de J.-S. Bach. – Paris: Alphonse Leduc 1974.
Bespr.: (1) The Musical Times 116 (1975), S. 343 (Peter Williams). [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 328.]
214. *Disselhorst*, Delbert: The Orgelbüchlein: Bach's Organ Method. – In: Bachstunden, S. 36–42. [Vgl. Nr. 40.]
215. *Gárdonyi*, Zsolt: Zur Orgelfuge Es-Dur J. S. Bachs. – In: MuK 50 (1980), S. 134–135.
216. *Gebhard*, Hans: Zur Orgelfuge in Es-Dur von Johann Sebastian Bach. – In: MuK 50 (1980), S. 22–25.
217. *Harmon*, Thomas Fredric: The Registration of J. S. Bach's Organ Works. A Study of German Organ-Building and Registration Practices of the Late Baroque Era. – Buren: Frits Knuf 1978. 372 S. = Bibliotheca Organologica. 70.
Bespr.: (1) Mf 34 (1981), S. 97 (Raimund W. Sterl).
218. *Heller*, Karl: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 8: Bearbeitungen fremder Werke. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1980. 131 S. [Vgl. Nr. 5.]
219. *Hoffmann*, Gunther: Johann Sebastian Bach: Das Orgelwerk. Kommentar Serie I–IV. – Saarbrücken: Gesellschaft für Freunde der Orgelmusik 1975/1978. 191 S.
220. *Kilian*, Dietrich: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 5 und 6: Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen für Orgel; Teilband 3: Lesartenvarianten und Stemmata. Kritischer Bericht. –

Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1978/1979. 272; 646; (94) S. [Vgl. Nr. 5.]

220a. *Lohmann*, Heinz: Bemerkungen zu „Pièce d'Orgue" (BWV 572) von Johann Sebastian Bach. – In: Der Kirchenmusiker 30 (1979), S. 60–66.

221. *Müller-Buscher*, Henning: Georg Böhms Choralbearbeitungen für Tasteninstrumente. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Choralbearbeitungen J. S. Bachs. – Laaber: Laaber 1977. 220 S.

223. *Radulescu*, Michael: On the Form of Johann Sebastian Bach's Passacaglia in c-minor. – In: The Organ Yearbook 11 (1980).

224. *Richter*, Klaus Peter: Orgelchoral und instrumentaler Ensemblesatz: Studien zu Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach. – Dissertation. München 1980.

225. *Sachs*, Klaus-Jürgen: Die „Anleitung . . ., auf allerhand Art einen Choral durchzuführen", als Paradigma der Lehre und der Satzkunst Johann Sebastian Bachs. – In: Archiv für Musikwissenschaft 37 (1980), S. 135–154.

226. *Schmidt*, Christian Martin: Über die Konzertform in späten Orgelkompositionen J. S. Bachs. – In: K Ber Berlin 1974, Kassel 1980, S. 300–302.

227. *Sitwell*, Sacheverell: Fugue: a Study of J. S. Bach's Organ Preludes and Fugues. – [Reprint der Ausgabe Splendours and miseries 1943.] Daventry: Autor 1977. 28 S.

228. *Stauffer*, George B.: The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach. – Ann Arbor: University Microfilms International Research Press 1980. 261 S. = Studies in Musicology, Series 3, No. 27.
Bespr.: (1) The American Organist 14 (1980), Nr. 12, S. 14–15. (Hettrick Jane Schatkin). (2) MuK 52 (1982), S. 251–254 (engl.: Russel Stinson; dt.: Renate Steiger).

229. *Strohofer*, Johann: Über Bachs Vorstellungen von der klanglichen Gestaltung seiner zweisätzigen freien Orgelwerke. – In: MuK 47 (1977), S. 62–68; 118–123.

230. *Strohofer*, Johann: Über Bachs klangliche Absichten in seinen Orgelchorälen. – In: MuK 49 (1979), S. 233–235.

231. *Thoburn*, Crawford R.: Pachelbel's Christ lag in Todesbanden: A possible Influence on Bach's Work. – In: American Choral Review (1977), Nr. 1, S. 3–16 = Sonderdruck. Mitgliedsgabe NBG, Sektion USA.

232. *Walter*, Rudolf: Die Orgelmetten. – In: BFB Marburg 1978, S. 171–180. [Vgl. Nr. 474.]

233. *Williams*, Peter: The Organ Music of J. S. Bach. I, II. – Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1980. 365, 357 S. = Cambridge Studies in Music.
Bespr.: (1) The American Organist 14 (1980), Nr. 10, S. 6–8 (Hettrick Jane Schatkin).

E. Klavier- und Lautenwerke

234. *Artzt*, Alice: The third Lute Suite by Bach, Three Manuscripts and their Implications. – In: Journal of the Lute Society of America 1 (1968), S. 9–14.

235. *Barnes*, John: Bach's Keyboard Temperament. Internal Evidence from the „Well-Tempered Clavier". – In: Early Music 7 (1979), S. 236 bis 249.
236. *Cherici*, Paolo: Le opere per Liuto di Bach. – In: Il Fronimo 8 (1980), Nr. 32, S. 26–30.
237. *Dürr*, Alfred: Tastenumfang und Chronologie in Bachs Klavierwerken. – In: Festschrift Georg von Dadelsen, S. 73–88. [Vgl. Nr. 69.]
238. *Flindell*, Fred: Einige mittelalterliche Ursprünge für die kontrapunktischen Techniken in Bachs Inventionen. – In: Mf 32 (1979), S. 63–67.
239. *Flindell*, Frederick Edwin: Some Notes Concerning the Origins of Bach's Inventions. – Poems and Essays in Honor of Francis Golffing. [Festschrift.] 1977, S. 32–39.
240. *Geršković*, F.: Ob odnoj invencii Ioganna Sebast'jana Bacha. [Über eine Invention Johann Sebastian Bachs. Russ.] – In: Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised. Acta et commentationes Universitatis Tartuensis. [Heft] 467. 1979. = Trudy po znakovym sistemam. XI: Semiotika teksta, S. 44–70.
241. *Gustafson*, Roger: Selected Keyboard Works of Bach Pertaining to the Compilation of „The Well-Tempered Clavier" Book II. – In: Studies in Music. [University of Western Ontario, Canada] 1980, H. 5, S. 15–22.
242. *Heyde-Dohrn*, Elinor v. d.: Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertes Klavier aus der Sicht des Organisten. – In: Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag. Tutzing: Schneider 1978, S. 59–72.
243. *Jones*, Richard Douglas: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V, Band 1: Erster Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel u. a.: Bärenreiter 1978. 84 S. [Vgl. Nr. 5.]
244. *Hoshino*, Hiroshi: The manuscript copy of J. S. Bach's prelude, fugue and allegro for lute or harpsichord, E-flat (BWV 998), in the possession of Ueno Gakuen. [Ges. Aufs. anläßl. des 70. Jahrestages des Ueno Gakuen Coll. Jap. Zsfg. in Engl.] – Tokyo: Ueno Gakuen College 1974, S. 171 bis 187.
245. *Joseph*, Charles M.: Some Revisional Aspects of Bach's Keyboard Partitas, BWV 827 and 830. – In: Bach QJ 9 (1978), H. 2, S. 2–16.
246. *Keller*, Hermann: Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe. 2. Aufl. – Kassel u. a.: Bärenreiter 1979. 197 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 387.]
247. *Kellner*, Herbert Anton: Sur quelques aspects de l'accord du clavecin bien tempéré. – In: Das M I 27 (1978), H. 9, S. 1332.
248. *Kellner*, Herbert Anton: Das Wohltemperierte Clavier: Tuning and Musical Structure. – In: The English Harpsichord Magazine 2 (1980), S. 137 bis 140.
249. *Kohlhase*, Thomas: Bachs Lautenmusik. – In: BFB Marburg 1978, S. 141–143.
250. *Pisk*, Paul A.: A new Look at the „Great 48". – In: Bach QJ 8 (1977), S. 23–25.
251. *Riedel*, Herbert Hugo: Recognition and Re-cognition: Bach and „The

Well-Tempered Clavier". – Dissertation. Berkeley: University of California 1970.

252. (*Rüger*, Christof:) Konzertbuch Klaviermusik A–Z. [Johann Sebastian Bach S. 33–62. Von Karl Heller] – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik (1979). 783 S.

253. *Schiffner*, Markus: Zu Johann Sebastian Bachs Klavierübung (Teil I–III): Ordnungsprinzipien und zyklische Gestaltungskonzeption. Thesen zur Dissertation. Halle (Saale): Martin-Luther-Universität 1980. 14 S. [maschinenschr.].

254. *Schmalzriedt*, Siegfried: Über Zwischenspiele in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers. – In: Festschrift Georg von Dadelsen, S. 284–299. [Vgl. Nr. 69.]

255. *Schulze*, Hans-Joachim: Ein „Dresdner Menuett" im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs. – In: BJ 65 (1979), S. 45–64.

256. *Travis*, Roy: J. S. Bach, invention no. 1 in C major: reduction and graph. – In: Theory Only 2 (1976), Okt., S. 3–7.

257. *Travis*, Roy: J. S. Bach, invention no. 13 in A minor: reduction and graph. – In: Theory Only 2 (1976), Nov., S. 29–33.

258. *Viertel*, Karl-Heinz: Zur Herkunft der Polonaise BWV Anh. 130. – In: Muzikološki zbornik (Jugosl.) 13 (1977), S. 36–43.

259. *Wagner*, Günther: Concerto-Elemente in Bachs zweistimmigen Inventionen. – In: BJ 65 (1979), S. 37–44.

260. *Wolff*, Christoph: Textkritische Bemerkungen zum Originaldruck der Bachschen Partiten. – In: BJ 65 (1979), S. 65–74.

261. *Yamamoto, Kazuko*: J. S. Bach no kenbangakkifuga no kenkyû-zen 128 kyoku no theme oyobi heikinritsu dai 2 kan ni okeru theme to kôzô. [J. S. Bachs Klavierfugen: Themen und Strukturen im Wohltemperierten Klavier, T. 2. Japan.] – Dissertation. Musashino Academy of Music 1974. 168 S. [handschr.].

F. *Orchester- und Kammermusik*

262. *Abramowitz*, Jonathan: A Performance Edition of the „Drei Sonaten für Clavier und Viola da Gamba" [BWV 1027–1029] of J. S. Bach. – Dissertation. New York: The Juilliard School 1973.

263. *Ariga*, Noyuri: J. S. Bach France jokyoku ni kansuru ichi-kôsatsu. [Eine Studie über die Französische Ouvertüre. Japan.] – In: Doshisha jyoshi daigaku gakujutsu kenyû 18 (1976), S. 314–329.

264. *Asmus*, Jürgen: Die langsamen Sätze der Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014–1019). Ein Beitrag zur Sonatenkonzeption J. S. Bachs. – Dissertation. Leipzig: Karl-Marx-Universität 1979. 172 S., 12 S. Anl. [maschinenschr.].

265. *Breig*, Werner: Bachs Cembalokonzert-Fragment in d-Moll (BWV 1059). – In: BJ 65 (1979), S. 29–36.

266. *Breig*, Werner: Kolloquium „Das Konzertschaffen J. S. Bachs" in Rostock. – In: Mf 32 (1979), S. 302–303.

267. *Breig*, Werner: Johann Sebastian Bach und die Entstehung des Klavierkonzerts. – In: Archiv für Musikwissenschaft 36 (1979), S. 21–48.
268. *Breig*, Werner: Bach und Händel. Konzeptionen des Instrumentalkonzerts. – In: BTg Berlin 1978, Vorträge 1977, S. 1–8. [Vgl. Nr. 482.]
269. *Claypool*, Richard David: J. S. Bach's Sonatas for Melody Instrument and Cembalo Concertato: An Evalution of All Related Manuscript Sources. – Dissertation. Northwestern University 1975. 545 S.
270. *Dommel-Diény*, Amy: Le premier mouvement de la Sonate BWV 1034 pour flûte et clavecin en mi mineur de Jean Sébastien Bach. – In: Schweizerische Musikzeitung 119 (1979), S. 12–17.
271. *Fessmann*, Klaus: Gezeichnete Verläufe. Analyse des 1. Satzes der Sonate h-Moll (BWV 1030) für Flöte und obligates Cembalo von J. S. Bach. – In: Tibia (1978), S. 21–26.
272. *Halm*, August: Über Fingersätze in J. S. Bachs Solosonaten. – In: A. Halm, Von Form und Sinn der Musik. Ges. Aufs. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978, S. 306–318.
273. *Hausswald*, Günther: Stilkritische Anmerkungen. J. S. Bachs Brandenburgische Konzerte. – In: G. Hausswald, Musikalische Stilkunde, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1973, S. 143–147.
274. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Zu Bachs und Zelenkas Triosonaten. – In: BFB Marburg 1978, S. 108–111. [Vgl. Nr. 474.]
275. *Horton*, Charles: Analysis Symposium: J. S. Bach, 2-clavier Concerto (BWV 1060): Interaction of Structural Designs. – In: Theory Only 2 (1976), Dez., S. 3–8.
276. *Kehr*, Günter: Allgemeine Erläuterungen zu Bachs Sonaten und Partiten für die Violine allein [BWV 1001–1006]. – In: Das Orchester 27 (1979), S. 825–827.
277. *Leavis*, Ralph: Zur Frage der Authentizität von Bachs Violinkonzert d-Moll. [Betr. u. a. BWV 1052.] – In: BJ 65 (1979), S. 19–28.
278. *Leavis*, Ralph: J. S. Bachs' Violone Parts. – In: Galpin Society Journal 30 (1977), Mai, S. 155–156.
279. *Marshall*, Robert Lewis: J. S. Bach's Compositions for Solo Flute. A Reconsideration of their Authenticity and Chronology. – In: Journal of the American Musicological Society 32 (1979), S. 463–498.
280. *Möllers*, Christian: Analyse im Schulmusikstudium. Als Beispiel: Bachs zweites Brandenburgisches Konzert. – In: MuB 70 (1979), S. 164–170.
281. *Mohr*, Wilhelm: Rekonstruktionen verschollener Solokonzerte von J. S. Bach. – In: K Ber Berlin 1974, Kassel 1980, S. 298–300. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 428.]
282. *Motte*, Diether de la: Analyse und Interpretation: Denken und Vergessen. [Enth. J. S. Bach, Prélude aus BWV 1007.] – In: M 33 (1979), S. 143.
283. *O'Donnell*, John: The French Style and the Overtures of Bach. – In: Early Music 7 (1979), S. 190–196; 336–345.
284. *Pazur*, Robert: Analysis Symposium: J. S. Bach, 2-clavier Concerto in C minor (BWV 1060) mvt. 1. – In: Theory Only 2 (1976), Dez., S. 9–16.
285. *Pershing*, Drora: The Bach Bow Controversy. – In: Journal of the Violin Society of America 3 (1977), Nr. 2, S. 72–81.

286. *Rifkin*, Joshua: Ein langsamer Konzertsatz Johann Sebastian Bachs. – In: BJ 64 (1978), S. 140–147.
287. *Schroeder*, Jaap [u. a.]: Jaap Schroeder discusses Bach's Works for Unaccompanied Violin. – In: Journal of the Violin Society of America 3 (1977), Nr. 3, S. 7–32.
288. *Smith*, Mark M.: A Deceptive Edition of the Bach Cello Suites. – In: Bach QJ 9 (1978), S. 26–29.
289. *Souroujon*, Léon: Rasmisl wrchu originalnija tekst na Schakona ot Bach. [Einige Gedanken zum Originaltext von Bachs Chaconne BWV 1004/5. Bulg.] – In: Muzikalni Chorisonti (1979), H. 4, S. 138–163.
290. *Unverricht*, Hubert: Spieltraditionen von Johann Sebastian Bachs unbegleiteten Sonaten und Partiten für Violine allein. – In: BFB Mainz 1980, S. 176–184.

G. Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge

291. *Bergel*, Erich: Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge. Ihre geistige Grundlage im Zeichen der thematischen Bipolarität. – Bonn: Brockhaus 1980. 227 S.
292. *Dürr*, Alfred: Neue Forschungen zu Bachs Kunst der Fuge. – In: Mf 32 (1979), S. 153–158.
293. (*Goldmann*, Friedrich:) Instrumentation der Kanons BWV 1087 von Johann Sebastian Bach.
Bespr.: (1) MuG 28 (1978), S. 624–625 (Hermann Börner).
294. *Grebe*, Karl: Die Kunst der Fuge in der Fassung von Wolfgang Gräser. – In: BTg Hamburg 78 (1978), S. 9–10.
295. *Heinrich*, Adel Verna: Bach's „Die Kunst der Fuge": a Living Compendium of Fugal Procedures. – Dissertation. University of Wisconsin 1976. 371 S.
296. *Jena*, Günther: Bachs Spätwerke. [Betr. BWV 1079, 1080.] – In: BTg Hamburg 78 (1978), S. 5–6.
297. *Jena*, Günther: Das Musikalische Opfer. – In: BTg Hamburg 78 (1978), S. 6–8.
298. *Kirkendale*, Ursula: The Source of Bach's Musical Offering: The Institutio Oratoria of Quintilian. – In: Journal of the American Musicological Society 33 (1980), S. 88–141.
Kolneder, Walter: Die Kunst der Fuge. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 448.]
Bespr.: (1) Beiträge zur Musikwissenschaft 22 (1980), S. 74–79 (Hans Gunter Hoke). (2) M 33 (1979), S. 288–289 (Christoph Wolff).
299. *Kreft*, Robert: Johann Sebastian Bach. Die Kunst der Fuge und ihre B-A-C-H-Elemente. Werkanalyse. – Tutzing: Schneider 1977. 100 S.
300. *Les 14 Canons* de J.-S. Bach. – In: Musique et instruments (1979), Juni, S. 5–6.
301. *Meyer*, Ulrich: Überlegungen zu Bachs Spätwerk. – In: MuK 50 (1980), S. 239–248.

302. *Michael*, Frank: Anmerkungen zu Ars Canonica. [Betr. u. a. J. S. Bach, BWV 1079: B-A-C-H-Motiv.] – In: BFB Marburg 1978, S. 147–152.
303. *Prautzsch*, Ludwig: Vor deinen Thron tret ich hiermit: Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs. – Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1980. 308 S.
Bespr.: (1) Mf 35 (1982), S. 374–375 (Werner Breig).
304. *Rivera*, Benito V.: Bach's use of hitherto unrecognized types of countersubjects in the „Art of Fugue". – In: Journal of the American Musicological Society 31 (1978), S. 344–362.
305. *Wiemer*, Wolfgang: Zur Datierung des Erstdrucks der „Kunst der Fuge". – In: Mf 31 (1978), S. 181–185.
306. *Wiemer*, Wolfgang: Johann Heinrich Schübler, der Stecher der Kunst der Fuge. – In: BJ 65 (1979), S. 75–96.
Wiemer, Wolfgang: Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge". – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977. 83 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 457.]
Bespr.: (1) M 33 (1979), S. 288–289 (Christoph Wolff).

VI. AUFFÜHRUNGSPRAXIS, INTERPRETATION

307. *Aldrich*, Putnam: Ornamentation in J. S. Bach's Organ Works. – New York: Da Capo Press 1978. 61 S. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 407.]
Bespr.: (1) The American Organist 14 (1980), Nr. 10, S. 8 (Hettrick Jane Schatkin).
308. *Altberg*, Emma: W wieniy o ozdobnikach J. S. Bacha. [Im Blütenkranz der Bachschen Verzierungen. Poln.] – In: Ruch muzyczny 24 (1979), Nr. 26, S. 8–11.
309. *Anderson*, Nicholas: Performing Style in Bach Cantatas. 1. 2. 3. – In: Early Music 6 (1978), S. 89–96; 421–428; 7 (1979), S. 99–102.
310. *Bodky*, Erwin: The Interpretation of Bach's Keyboard Works. – Westport, Conn.: Greenwood 1976. 421 S. [Vgl. BJ 1967, Bibl. Nr. 423.]
311. *Dadelsen*, Georg von: Die Crux der Nebensache. Editorische und praktische Bemerkungen zu Bachs Artikulation. – In: BJ 64 (1978), S. 95–112.
312. *Danuser*, Hermann: Einige Beispiele aktualisierender Bach-Interpretation nach 1950. – In: Schweizerische Musikzeitung 118 (1978), S. 336–348.
313. *Efrati*, Richard R.: Versuch einer Anleitung zur Ausführung und zur Interpretation der Sonaten und Partiten für Violine solo und der Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach. – Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis-Musikbuch-Verl. 1979. 280 S.
Bespr.: (1) Mf 34 (1981), S. 495–496 (Eduard Melkus). (2) M 35 (1981), S. 54–55.
314. *Engelhardt*, Jakob: Comment on „A Reconstruction of the Well Tempered Tuning of Johann Sebastian Bach". – In: Das M I 29 (1980), S. 956 bis 960. [Vgl. Nr. 118.]
315. *Gille*, Gottfried: Kolloquium zur Interpretation Bachscher Orgelwerke. – In: MuK 48 (1978), S. 284–285.

316. *Goldsmith*, Harris: Bach on the Piano? Yes! – In: High Fidelity 29 (1979), S. 127–128.
317. *Grützbach*, Erwin: Stil- und Spielprobleme bei der Interpretation der 6 Suiten für Violoncello solo senza Basso von Johann Sebastian Bach (BWV 1007–1012). – Hamburg: Karl Dieter Wagner 1980. 91 S.
Bespr.: (1) M 35 (1981), S. 54–55.
318. *Gutknecht*, Dieter: Schleifer und Vorschläge in der Arie „Erbarme dich" aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach. – In: Ars Musica – Musica Scientia, S. 212–223. [Vgl. Nr. 182.]
319. *Hatting*, Carsten E.: VII. Wissenschaftliche Arbeitstagung in Blankenburg zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation der Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des 18. Jh. – In: Mf 32 (1979), S. 437–438.
320. *Higbee*, Dale: Alternative Instrumentation in Bach's Second Brandenburg Concerto. – In: American Recorder 18 (1977), Mai, S. 11.
320a. *Interpretation* Bachscher Orgelwerke. Kolloquium in Brandenburg/Havel. In: Der Kirchenmusiker 29 (1978), S. 219–221.
321. *Holschneider*, Andreas: Helmut Walchas Schallplattenaufnahmen der Orgelwerke Bachs. – In: MuK 47 (1977), S. 278–282.
322. *Jur'ev*, Aleksander: Skripičnye štrihi kak sredstvo artikuljacii v sonatah i partitah I. S. Baha dlja skripki solo. [Details der Artikulation bei der Ausführung der Bachschen Sonaten und Partiten für Violine solo. Russ.] – Dissertation. Konservatorium Leningrad 1974. 183 S.
324. *Klotz*, Hans: Pro Organo Pleno: Norm und Vielfalt der Registriervorschrift Joh. Seb. Bachs. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1978. 28 S. = Jahresgabe der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen 1977.
Bespr.: (1) Der Kirchenmusiker 31 (1980). S. 37–38 (Heinz Lohmann).
325. *Klotz*, Hans: Buxtehude, Couperin und Bach auf der einmanualigen Orgel. – In: Mundus Organorum. Festschrift Walter Supper zum 70. Geburtstag. Berlin: Merseburger 1978, S. 205–210.
326. *Kolneder*, Walter: „L'arte della Fuga" di Bach e i suoi ascoltatori. – In: Nuova rivista musicale italiana 11 (1977), April/Juni, S. 159–166.
327. *Koptschewskij*, Nikolai: Johann Sebastian Bach [Historische Aussagen und analytische Angaben über aufführungspraktische und pädagogische Prinzipien. Russ.] – In: Voprosy muzykalnoj pedagogiki, Moskva 1979, 1, S. 85–106.
328. *Krellmann*, Hanspeter: Aspekte der Interpretation. Zu den [Bach-]Schallplatten Helmuth Rillings. – In: M 32 (1978), S. 386–390.
329. *Mertin*, Josef: Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis. [S. 137–145: Bachs Magnificat ad Exemplum.] – Wien: Elisabeth Lafite 1978. 152 S. = Publikationen der Hochschule f. Musik und darstellende Kunst in Wien. Bd. 7.
Bespr.: (1) Mf 34 (1981), S. 220–221 (Veronika Gutmann).
330. *Michelin*, François: La gamme chromatique de l'orchestre et de Jean-Sébastien Bach à 11 quintes justes et 1 quinte faible fa-dièse – do-dièse. – Antibes: Autor 1977. 126 S.
331. *Milligan*, Mary: Articulation in the Music of Bach. – In: The American Organist 14 (1980), No. 5, S. 40–44.

332. *Neumann*, Frederick: Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J. S. Bach. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1978. 630 S.
Bespr.: (1) Fontes Artis Musicae 27 (1980), S. 233–236 (Sven Hansell). (2) The American Organist 14 (1980), Nr. 2, S. 18 (Hettrick Jane Schatkin).
333. *Pischner*, Hans: Zur Interpretation Bachscher Werke auf dem Cembalo. – In: H. Pischner, Musik – Theater – Wirklichkeit. Berlin: Henschel 1979, S. 35–53.
334. *Schleuning*, Peter: Bach-Interpretation: Ein Bild der Spaltung, zwei neue Einspielungen der großen Passions-Musiken / Wechselnder Eindruck. – In: Neue Musikzeitung (1979), Nr. 4, S. 36.
335. *Schleuning*, Peter: Verzierungsforschung und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Notation und Interpretation in der Musik des 18. Jahrhunderts. – In: Baseler Jahrbuch für historische Musikpraxis III. Winterthur: Amadeus 1980, S. 11–114.
336. *Schulze*, Hans-Joachim: Cembaloimprovisation bei Johann Sebastian Bach – Versuch einer Übersicht. – In: StAI 10, 1979, S. 50–57.
337. *Tracey*, Bradford: Fingersätze für Johann Sebastian Bachs Tastenmusik. Einige Richtlinien. – In: M 34 (1980), S. 353–360.
338. *Tzschöckell*, Helmut: Über Probleme und Erfahrungen bei der originalgetreuen Wiedergabe der Viola-d'amore-Partien. [Betr. Bach und Telemann.] – In: StAI 2/1, 1975, S. 56–63.
339. *Widor*, Charles, und *Schweitzer*, Albert: Über die Wiedergabe der Präludien und Fugen für Orgel von Johann Sebastian Bach. Reprint der Ausgabe Leipzig 1910. – Lilienthal; Bremen: Eres 1976. 27 S. = Kirchenmusikalisches Archiv. 7.
340. *Wolff*, Christoph: Bachs Musikalisches Opfer „à la Potsdam 1747". Bemerkungen zu Aufführungen mit historischem Instrumentarium nach dem Originaldruck von 1747. – In: BW Ansbach. Offizieller Almanach 1979, S. 25–38. [Vgl. Nr. 497.]
341. *Zahn*, Dieter: Zu den Rezitativen in Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion und ihrer Ausführung. – MuK 47 (1977), S. 9–14.

VII. WIRKUNG UND PFLEGE IN GESCHICHTE UND GEGENWART

A. 18. und 19. Jahrhundert

342. *Arlt*, Wulf: Natur und Geschichte der Musik in der Anschauung des 18. Jahrhunderts. J.-J. Rousseau und J. N. Forkel. – In: Melos/NZfM 2 (1976), S. 351–356.
343. *Biba*, Otto: Bach-Pflege in Wien von Gottlieb Muffat bis Johann Georg Albrechtsberger. – In: Mundus Organorum, S. 21–35. [Vgl. Nr. 325.]
344. *Blankenburg*, Walter: Die Berliner Wiederaufführung der Matthäus-Passion. Denkmal oder Programm? – In: Kirche und Musik, S. 218–228. [Vgl. Nr. 65.]

345. *Dahlhaus*, Carl: Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung. – In: BJ 64 (1978), S. 192–210.
346. *Drewitz*, Ingeborg: März 1829 – oder die Säkularisierung der Künste. [Betr. Wiederaufführung BWV 244.] – In: BTg Berlin 1980, Vorträge 1979, S. 1–7. [Vgl. Nr. 517.]
347. *Edler*, Arnfried: Hinweise auf die Wirkung Bachs im Werk Franz Schuberts. – In: Mf 33 (1980), S. 279–291.
348. *Finscher*, Ludwig: Bach and the Viennese classic. – In: Miscellanea musicologica (Adelaide) 10 (1979), S. 47–58.
349. *Forchert*, Arno: Von Bach zu Mendelssohn. – In: BTg Berlin 1980, Vorträge 1979, S. 8–16. [Vgl. Nr. 517.]
350. *Harris*, Ernest C.: J. F. Agricola's Anleitung zur Singkunst: A Rich Source by a Pupil of J. S. Bach. – In: Bach QJ 9 (1978), 3, S. 2–8.
351. *Heller*, Karl: Friedrich Konrad Griepenkerl. Aus unveröffentlichten Briefen des Bach-Sammlers und -Editors. – In: BJ 64 (1978), S. 211–228.
352. *Hławiczka*, Karol: Fryderyk Chopin a Jan Sebastian Bach. – In: Poradnik muzyczny (1978), 1, S. 3–6.
353. *Hławiczka*, Karol: Chopin a Jan Sebastian Bach. – In: Chopin a muzyka europejska. Katowice, Bibl. Gl. PWSM 1977. 157 S. = Prace Biblioteka Gl. Pánstwo Wyzczej Szkoly Muz. w Katowicach. 10.
354. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Der Lautenist Silvius Leopold Weiß und Johann Sebastian Bach. – In: Ars Musica – Musica Scientia, S. 246–254. [Vgl. Nr. 182.]
355. *Riedel*, Friedrich Wilhelm: Der Kirchenkomponist Jan Dismas Zelenka – Mittler zwischen dem Wiener Imperialstil und Johann Sebastian Bach. – In: BFB Marburg 1978, S. 94–99.
356. *Sachs*, Klaus-Jürgen: Robert Schumanns Fugen über den Namen BACH (op. 60). – In: BFB Mainz 1980, S. 151–175.
357. *Stajič*, Petar: Das Pathetische bei Bach und Beethoven. Eine Parallele. – In: K Ber Berlin 1974, Kassel 1980, S. 494–498.
357a. *Wapnewski*, Peter: Passion des Amfortas und Matthaeus-Passion. – In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 106 (1977), S. 296–308.
358. *Winter*, Paul: Bachs Bedeutung für Mozart. Eine Studie. – In: Acta Mozartiana 27 (1980), H. 2, S. 29–34.
359. *Zacher*, Gerd: Eine Fuge ist eine Fuge ist eine Fuge. (Liszts B-A-C-H-Komposition für Orgel.) – In: MuK 47 (1977), S. 15–23.

B. 20. Jahrhundert

360. *Börner*, Hermann: Original oder originell? Bachbearbeitungen von Komponisten des 20. Jahrhunderts. – In: MuG 29 (1979), S. 79–84.
361. *Boulez*, Pierre: Bach als Kraftmoment. – In: P. Boulez, Anhaltspunkte. Essays. Kassel u. a.: Bärenreiter 1979, S. 60–78.
362. *Dahlhaus*, Carl: Schönberg und Bach. – In: C. Dahlhaus, Schönberg und andere. Ges. Aufs. zur Neuen Musik. Mainz: Schott 1978, S. 199–203.

363. *Dahlhaus*, Carl: Analytische Instrumentation – Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns. – In: C. Dahlhaus, Schönberg und andere, S. 210–217. [Vgl. Nr. 362.]
364. *Dorfmüller*, Joachim: Bach-Nachfolge in Neuausgaben. – In: MuK 49 (1979), S. 137–138.
365. *Druskin*, Michail: Velikoe tvorenie Bacha. – In: Muzykal'naja žizn' (1979), Nr. 15, S. 15–17.
366. *Felix*, Werner: Erforschung und Pflege des Schaffens von Johann Sebastian Bach in der DDR. – In: MuG 30 (1980), S. 385–391.
367. *Gardiner*, John Eliot: Ein englischer Musiker auf dem Weg zu Bach. – In: BW Ansbach. Offizieller Almanach 1979, S. 79–84. [Vgl. Nr. 497.]
368. *Häcker*, Werner: Erbeadaption im Sozialismus. Das B-A-C-H-Motiv im Musikschaffen der DDR. – Diplomarbeit. Berlin: Humboldt-Universität 1977. 102 S. [maschinenschr.].
369. *Hindemith*, Paul: Johann Sebastian Bach, ein verpflichtendes Erbe. – Neu-Isenburg: Tiessen 1979. 25 S. = Edition Tiessen. 13. [Vgl. BJ 1953, Bibl. Nr. 732; BJ 1967, Bibl. Nr. 188.]
370. *Holliman*, Jamesetta: A Stylistic Study of Max Reger's Solo Piano Variations and Fugues on Themes by Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann. – Dissertation. New York University 1975. 97 S.
371. *Jaedicke*, Hans-Georg: Bachwerke im Versuchsfeld ärztlicher Psychotherapie, dargestellt am „Kleinen harmonischen Labyrinth". [BWV 591.] – In: MuK 49 (1979), S. 286–293.
372. *Jena*, Günther: 250 Jahre Matthäuspassion. Gedanken und Erfahrungen eines Dirigenten. Vortrag. – [Hamburg: Kathol. Akademie, C.-Ph.-Em.-Bach-Gesellschaft an St. Michaelis zu Hamburg e. V. 1979.] 33 S.
373. *Jordan*, Paul: Helmut Walcha: Artist-Teacher. Zwei Fragmente and a New Attempt. – In: Bachstunden. S. 163–173. [Vgl. Nr. 40.]
374. *Karallus*, Manfred: Bach-Sinfonik im 20. Jahrhundert. – In: BFB Marburg 1978, S. 153–156.
375. *Kober*, Anita: Die Bach-Rezeption als pädagogische Aufgabe der Erbe-Aneignung in der Erweiterten Oberschule. – Dissertation. Halle/Wittenberg: Martin-Luther-Universität 1978. 198 S. [maschinenschr.].
376. *Kober*, Anita: Die Autor-Adressat-Hörer-Relation bei Johann Sebastian Bach. – In: Der Komponist und sein Adressat. Musikästhetische Beiträge zur Autor-Adressat-Relation. = Kongreß- und Tagungsber. d. Martin-Luther-Universität Halle/S. 1977, S. 89–93.
377. *Krummacher*, Friedhelm: Bach in romantischer Sicht – und heute. – In: BFB Mainz 1980, S. 118–131.
378. *Laskowski*, Larry: Heinrich Schenker: An Annotated Index to his Analyses of Musical Works. [Joh. Seb. Bach: VI–VIII, S. 5–32.] – New York: Pendragon Press 1978. XLIX, 157 S. = Annotated Reference Tool in Music. 1.
379. *Lewinski*, Wolf-Eberhard von: Von Bach bis Gershwin. Wie baue ich mir eine Klassik-Diskothek auf? Chorwerke / Geistliche Musik. – In: Fono forum (1980), S. 40/41; 44.
380. *Mandić*, Igor: Od Bacha do Cagea: eseji i kritike. [Von Bach bis Cage:

Essays und kritische Studien. Serbo-kroat.] – Zagreb: Mladost 1977. 229 S. = Biblioteka izabranich eseja.

381. *Metzger*, Heinz-Klaus: Play Bach. A propos eines neuen Versuchs der Rettung älterer Musik. – In: Die Weltwoche 1968, 22. Nov., Nr. 1828, S. 25.

383. *Otten*, Willem Jan: Elmer Schönberger, Louis Andriessen's Matthew Passion and Orpheus. [Betr. Bach als Anreger.] – In: Key Notes 7 (1978), H. 1, S. 22–34.

384. *Pischner*, Hans: Bach und wir. – In: H. Pischner, Musik – Theater – Wirklichkeit. Berlin: Henschel 1979, S. 35–53.

385. *Plum*, Karl-Otto: Untersuchungen zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse [auf Grund „mehrjähriger Arbeit an J. S. Bachs Werken für Streichinstrumente solo . . ."]. – Regensburg: Bosse 1979. 175 S. = Kölner Beiträge zur Musikforschung. 102.

386. *Rauhe*, Hermann: Wer bringt Bach ins offene Situationsfeld? Das Berufsbild des musikalischen Animateurs nimmt Gestalt an. – In: Neue Musikzeitung (1979), Nr. 6, S. 1; 15.

387. *Richter*, Karl: Bachpflege in unserer Zeit. – In: MuK 48 (1978), S. 70.

388. *Richter*, Lukas: Karl Straubes Ausgaben Bachscher und vorbachscher Werke. – In: Karl Straube: Wirken und Wirkung. Hrsg. von Christoph und Ingrid Held. Berlin: Evangel. Verlagsanstalt 1976, S. 157–191.

389. *Robinson*, Schuyler W.: The B-A-C-H-Motive in German Keyboard Compositions from the Time of J. S. Bach to the Present. – Dissertation. University of Illinois 1972. 158 S.

390. *Rummenhöller*, Peter: Einführung in die Musiksoziologie. [J. S. Bach S. 39 bis 49; 100–118.] – Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1978. 280 S. = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 31.

390a. *Schleuning*, Peter: Deponite potentes de sede! Stoßt die Mächtigen vom Thron! Ein Bach-Zitat in Hanns Eislers Musik zur „Mutter". – In: Warum wir von Beethoven erschüttert werden, hrsg. von P. Schleuning. – Frankfurt a. M.: Roter Stern, S. 75–94.

391. *Stephan*, Rudolf: Zum Thema „Schönberg und Bach". – In: BJ 64 (1978), S. 232–244.

392. *Swinnen*, C.: L'héritage culturel de Bach en R.D.A. [Das kulturelle Erbe Bachs in der DDR. Franz.] – In: Association Belgique R. D. A. (1976), Nr. 2, S. 9–12.

393. *Swol*, Els van: Johann Sebastian Bach en het Jodendom. – In: Mens & Melodie 35 (1980), H. 3, S. 97–100.

394. *Timochin*, Wsewolod: Pod sloem trech wekow. [Unter der Schicht von drei Jahrhunderten. Betr. Bach-Interpretation unter N. Harnoncourt. Russ.] – In: Krugosor (1978), Nr. 11, S. 16–17.

395. *Torre López*, Enrique: Viaje a la tierra de Bach en el CCL Aniversario de la Pasión según San Mateo. [Betr. 250 Jahre Matthäuspassion. Span.] – In: heterofonia (1979), Nr. 67, S. 25–30. – In: Boletin Cultural X.E.X.Q. (1979), Nr. 12, S. 2–10.

396. *Weber*, Wilhelm: Wirkungen der Musik von Johann Sebastian Bach auf moderne Kunst. – In: BFB Mainz 1980, S. 9–22.

397. *Weiß*, Günther: Zur Rolle Johann Sebastian Bachs im Denken und Schaffen Ferruccio Busonis. – In: BFB Mainz 1980, S. 185–196.
398. *Wiencke*, Hans-Erich: Friedrich Schenker: Sonate für Johann Sebastian Bach (1977). – In: MuG 28 (1978), S. 226–227.

C. Orte; Länder, Vereinigungen, Veranstaltungen

399. *Allihn*, Ingeborg: Die Interpretation: „Capella Fidicinia" am Musikinstrumenten-Museum in Leipzig. [Betr. Bach-Aufführungen.] – In: MuG 28 (1978), S. 337–340.
400. *Bachchor* Mainz. [Prospekt.] Gest.: Kurt Schwarz. – Mainz: Schmidt 1980. 10 S.
401. *Bach-Forschungsstätte* in Leipzig gegründet. – In: MuG 29 (1979), S. 510 bis 511.
402. *Bachhaus* Eisenach. [Prospekt. Einf. dt., russ., engl., franz.] – Eisenach: Bachhaus 1980. 18 Abb.
403. *Bach-Zentrum:* Zentraler Nachweis für Rundfunkaufnahmen der Werke Johann Sebastian Bachs. – Berlin: Rundfunk der DDR 1977. 7 Ordner Lose-Blatt-Sammlung.
404. *Johann Sebastian Bach.* Lebendiges Erbe. – Leipzig: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. 1978; 1979; 1980. 56; 39; 51 S. = Beiträge zur Bachpflege der DDR. 6. 7. 8.
405. *J. S. Bach.* 250 Jaar Matthäus Passion. – In: Cornemuse (1978/1979), Nr. 3.
406. *Bernstein*, Walter Heinz: Das Leipziger Bach-Collegium. – In: B Bpfl 7, S. 30–33. [Vgl. Nr. 404.]
409. *Braun*, Lioba: Bach-Zyklus in Würzburg. – In: Musica sacra 100 (1980), S. 416–417.
410. *Brenken*, Günther: 25 Jahre Mainzer Bachchor. – In: MuK 50 (1980), S. 278.
411. *Bruggaier*, Eduard: Eine Schulaufführung des Musikalischen Opfers von Johann Sebastian Bach. – In: Bachstunden, S. 43–48. [Vgl. Nr. 40.]
412. *Busch*, Hermann J.: Orgeln um Johann Sebastian Bach. 2. Orgelstudienfahrt der Gesellschaft der Orgelfreunde in die DDR. – In: Ars organi 25 (1977), S. 211–217.
413. *Cantrell*, Scott: Bach Suites by the English Concert: an Energetic Swirl of Wigs and Satins. – In: High Fidelity 29 (1979), H. 11, S. 88.
414. *Čarska*, Etela: Zum Abschluß des Bach-Festivals des tschechoslowakischen Rundfunks in Bratislava. – In: Slowakische Musik (1980), Nr. 1, S. 3.
415. *Eberle*, Gottfried: Bach-Tage Berlin 1978. – In: MuK 48 (1978), S. 297 bis 299.
416. *Eberle*, Gottfried: Joh. Seb. Bachs h-moll-Messe – ein Gefüge von Zeitproportionen? Zu einer Berliner Aufführung. – In: MuK 49 (1979), S. 154.
417. *Eberle*, Gottfried: Die h-moll-Messe ein Kosmos der Zeitproportionen? Eine Aufführung des Berliner Konzertchors. – In: M 33 (1979), S. 368.
418. *Eberle*, Gottfried: Bach im Rekordtempo. Zu einer Berliner Aufführung der h-moll-Messe. – In: Das Orchester 27 (1979), S. 376.

419. *Ebert-Obermeier*, Traude: Musiktage der DDR in Polen. [Betr. auch Bachaufführungen.] – In: MuG 29 (1979), S. 363–366.
420. *Engler*, Klaus: Sommerakademie Johann Sebastian Bach. [Stuttgart vom 12. bis 26. 8. 1979.] – In: M 33 (1979), S. 572–574.
421. *Felix*, Werner: Aus der Geschichte des Thomaskantorats zu Leipzig. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1980. 34 S. = Jahresgabe der Intern. Bachgesellschaft Schaffhausen 1979.
422. *Felix*, Werner: Festansprache 30 Jahre Bach-Archiv. Veranstaltung vom 20. 11. 1980. – Leipzig 1980. 11 S. [maschinenschr.].
423. *Felix*, Werner: Im Zentrum: Bachs Lebenswerk. Über die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR. – In: Standpunkt. Evangel. Monatsschrift 8 (1980), H. 2, S. 40–41.
424. *Forner*, Johannes: Das Bachorchester des Gewandhauses. – In: B Bpfl 7, S. 19–24. [Vgl. Nr. 404.]
425. *Gross*, Alfred: Aufführung des Orgelgesamtwerkes von J. S. Bach in Saarbrücken abgeschlossen. – In: MuK 48 (1978), S. 307.
426. *Günther*, Marianne: Mittwochs bei Bach. – In: M. Günther, Rund um die Schallplatte. Leipzig: Zentralhaus 1980, S. 34–35.
427. *Hanke*, Wolfgang: Die Thomaner. – Berlin: Union 1979. 300 S., 2 Schallpl. Bespr.: (1) MuG 31 (1981), S. 54–55 (Ingeborg Allihn).
428. *Heller-Köhl*, Anne: Konzert mit Bachs Partiten für Cembalo [BWV 825 bis 830]. – In: MuG 28 (1978), S. 120–121.
429. *Hempel*, Gunter und Irene: Thomanerchor und Bach-Pflege; Der Thomanerchor. – In: Musikstadt Leipzig, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979. 181 S., S. 37–40; 140–144.
431. *Hinz*, Klaus-Michael: Die erste „Sommerakademie J. S. Bach" in Stuttgart. – In: Das Orchester 27 (1979), S. 836–837.
432. *Historische* und *neue Tasteninstrumente* an der Sommerakademie J. S. Bach in Stuttgart. – In: Das M I 29 (1980), S. 1005.
433. *Hoffmann*, Winfried: Der „Capellmeister aus Cöthen". Zur Bachforschung und Bachpflege in Leipzig. – In: Spectrum (1980), H. 12, S. 25–27.
434. *Horn*, Wolfgang: Düsseldorf: Bachs „Musikalisches Opfer und zeitgenössische Aspekte". – In: Das Orchester 26 (1978), S. 308–310.
435. *VI. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb*. Für Klavier, Orgel, Gesang, Violine, Violoncello. Leipzig, 5.–19. Mai 1980. [Programmheft.] – Leipzig: Internationaler J.-S.-Bach-Wettbewerb, Sekretariat 1980. 135 S.
436. *The Johann Sebastian Bach* International Competitions. Biography, Objectives and Accolades. – Washington 1980. 1 S.
437. *Kober*, Anita: Bachehrung in Köthen. – In: B Bpfl 8, S. 33–40. [Vgl. Nr. 404.]
438. *Krellmann*, Hanspeter: Das Interview. Hanspeter Krellmann im Gespräch mit Helmuth Rilling. – In: M 33 (1979), S. 351–354.
439. *Krenkel*, Ljudmila: W Leipzige gorod Bacha. [In Leipzig, der Stadt Bachs. Russ.] – In: Krugosor (1979), Nr. 9, S. 16–17.
440. *Lüttwitz*, Heinrich von: Steinfeld/Köln: Markus-Passion „mit Bach". – In: Melos 4 (1978), S. 242–243.

441. *Malth*, Rainer: VI. Internationaler Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig. – In: MuG 30 (1980), S. 407–411.
442. *Malth*, Rainer: Die Internationalen Bachfeste der DDR. – In: B Bpfl 8, S. 5–15. [Vgl. Nr. 404.]
443. *Mayer*, Harry: Het volledige orgelwerk van Johann Sebastian Bach, uitgevoerd op 18 concerten door Charles de Wolff in de Grote Kerk te Enschede. T. 6–18, 1978–1980. [Niederl.]
444. *Monnier*, Margot: Bachzyklus in der evangelischen Christuskirche von Paris. – In: MuK 48 (1978), S. 252.
445. *Neubacher*, Jürgen: Dillenburger Bachwochen. – In: MuK 49 (1979), S. 153.
446. N[eumann], W[erner]: Alfred Dürr 60. – In: MuG 28 (1978), S. 188.
447. *Ochs*, Ekkehard: Greifswalder Bach-Woche. – In: B Bpfl 8, S. 26–32. [Vgl. Nr. 404.]
448. *Oehme*, Michael: Lublin. Bachs Johannes-Passion zum erstenmal erklungen. – In: MuG 30 (1980), S. 379–380.
449. *Patzert*, Helmut: Johann Sebastian Bach: Vermächtnis und Verpflichtung. – In: Unsere Zeit. 16. Mai 1980.
450. *Paul*, Andreas: Arnstadt – ein seltener Glücksfall. Reportage über das Musikleben einer Bachstadt. – In: Standpunkt. Evangel. Monatsschrift 8 (1980), H. 3, S. 65–68.
451. *Pommer*, Max: Das Neue Bachische Collegium Musicum. – In: B Bpfl. 7, S. 34–36. [Vgl. Nr. 404.]
452. *Ritter*, Gottlob: Helmut Walchas Frankfurter Bachstunden. – In: Bachstunden, S. 11–21. [Vgl. Nr. 40.]
453. *Schmidt*, Gerhard: Thüringer Bachtage. – In: B Bpfl 8, S. 41–49. [Vgl. Nr. 404.]
454. *Schmidt*, Gerhard: Thüringer Bach-Tage, Kontinuität der Erbe-Pflege. – In: MuG 30 (1980), S. 412–413.
455. *Schnebel*, Dieter: Dieter Schnebel – Bach-Contrapuncti für Stimmen. Nr. 3: Contrapunctus XI. – In: Musica viva, Bayerischer Rundfunk 1977/1978. 5. Konzert.
456. *Schneiderheinze*, Armin: Bach und das Zeitalter der Aufklärung. Bemerkungen zum Material der Wissensch. Konf. des III. Intern. Bachfestes der DDR 1975. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft 20 (1978), S. 154 bis 161.
457. *Schneiderheinze*, Armin: Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten J. S. Bach der DDR. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 17 (1980), H. 2, S. 51–54.
458. *Schrammek*, Winfried: Die Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft in der DDR. – In: B Bpfl 8, S. 16–25. [Vgl. Nr. 404.]
459. *Schuler*, Manfred: Rockmusik und Kunstmusik der Vergangenheit. Ein analytischer Versuch. [Betr. Verwendung von Themen aus Werken Johann Sebastian Bachs.] – In: Archiv für Musikwissenschaft 35 (1978), S. 135–150.
460. *Schwarz*, Mario: Sommerakademie Johann Sebastian Bach. Stuttgart 12.–16. Aug. 1979. – In: Katholische Kirchenmusik 105 (1980), S. 23–24.

461. *Söhnel*, Marion: Der Leipziger Universitätschor der Karl-Marx-Universität. – In: B Bpfl 8, S. 12–18. [Vgl. Nr. 404.]
462. *Stahmer*, Klaus H.: Debut des Bachchorleiters in Würzburg. – In: Das Orchester 27 (1979), S. 372.
463. *Steffens*, Helmut: Bezirk Leipzig. [Betr. u. a. J. S. Bach.] – In: H. Steffens, Musikland DDR. Berlin: Neue Musik (1977), Abb. 133 – Abb. 162.
464. *Steffens*, Helmut: Bezirk Erfurt. [Betr. auch Bachpflege.] – In: H. Steffens, Musikland DDR. Berlin: Neue Musik (1977), Abb. 56 – Abb. 77.
465. *Ruß*, Rainer: Diözese Berlin: Meditation mit Johann Sebastian Bach: Aufführung der h-moll-Messe mit dem Chor der Sankt-Hedwigs-Kathedrale am 26. April 1978 in der Berliner Philharmonie. – In: Musica sacra 98 (1978), S. 258.
466. *Steiger*, Renate: Bach und Israel. – In: MuK 50 (1980), S. 15–22.
467. *V*[iertel], K[arl]-H[einz]: V. Bachwettbewerb für Schüler und Jugendliche in Leipzig. Preisträger des Bachwettbewerbs. – In: MuG 27 (1978), S. 491–494.
468. *Wagner*, Günther: Stuttgart als Bach-Zentrum. Sommerakademie Johann Sebastian Bach 1980. – In: M 34 (1980), S. 574–575.
469. *Wagner*, Günther: Stuttgart: Sommerakademie Johann Sebastian Bach. – In: MuB 11 (70) (1979), S. 698.
470. *Was geschieht* mit der Bachgedenkstätte in der Kohlgasse? – In: Der Kulturspiegel Arnstadt 1979, Nov., S. 7.
471. *Washington* Bach Consort. [Prospekt.] – Washington, D. C. 1980. 12 Bl.
472. *Willstein*, Paul A.: Bethlehem Pilgrimage. The Bach Choir Past and Present. – Bethlehem: Moravian Book Shop 1979. 82 S.
473. *Wolf*, Werner: Die Interpretation: Der Leipziger Universitätschor und seine Bach-Pflege unter Max Pommer. – In: MuG 29 (1979), S. 225–228.

VIII. BACHFESTE, BACHTAGE UND -WOCHEN

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

1978

474. 53. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 28. Juni bis 3. Juli 1978 in *Marburg*. Bachfestbuch. – Marburg 1978. 200 S.
475. Bl[ankenburg], Walter: Das 53. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft (NBG) in *Marburg*/Lahn. – In: MuK 48 (1978), S. 242–244.
476. Blankenburg, Walter: Predigt im Gottesdienst der Matthäus-Kirche zu *Marburg*-Ockershausen am 2. Juli 1978 beim 53. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. – In: MuK 48 (1978), S. 209–211.
477. Gerhartz, Leo Karl: Nach Bachfest in *Marburg:* mehr Fragen als Antworten. – In: M 32 (1978), S. 465–466.
478. Henze, Sabine: *Marburg:* 53. Bachfest. – In: Melos 4 (1978), S. 424–425.

479. Meyer, Ulrich: Johann-Sebastian-Bach-Symposium [53. Bachfest der NBG in *Marburg*]. – In: MuK 48 (1978), S. 244–245.
480. Sava, Josif: Festival Bach. – In: Muzica (Bukarest) 28 (1978), Nr. 6, S. 33–34.
481. Bach-Tage *Berlin* 1978. Programmbuch. Red. und Gestaltung: Christoph Trautmann. – Berlin (West): Verband Dt. Musikerzieher und Konz. Künstler VDMK, Landesverband Berlin (West) 1978. 68 S.
482. Bach-Tage *Berlin*. Vorträge 1977. Beilage zum BFB 1978. [Vgl. Nr. 481.] 14 S.
483. Schmidt, Gerhard: *Erfurt*. Thüringer Bachtage 1978. – In: MuG 28 (1978), S. 376.
484. Zweiunddreißigste *Greifswalder* Bachwoche vom 9.–15. Juni 1978. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft.
485. Labs, Dietrich: 32. *Greifswalder* Bachwoche. – In: MuK 48 (1978), S. 245 bis 246. – In: Der Kirchenmusiker 29 (1978), S. 132–133.
486. Ochs, Ekkehard: *Greifswald*. 32. Bach-Woche. – In: MuG 28 (1978), S. 567.
487. Lewe, Otto: 15. *Haller* Bach-Tage. – In: MuK 48 (1978), S. 249–250.
488. Bimberg, Guido: VI. Bachfesttage *Köthen*. – In: MuG 28 (1978), S. 123 bis 124.
489. English Bach Festival 1978 *London* 2.–12. May. – Programmbuch. 92 S.
490. English Bach Festival 1978 *Oxford* 23.–30. June. – Programmbuch. 92 S.
491. *Thüringer* Bachtage. 1978. Veranst. vom Rat des Bez. Erfurt. – Erfurt 1978. Programmbuch.
491a. Spencer-Pauli, Sheila, und Kurt Schäfer: *Würzburger* Bachtage 1978. – In: MuK 49 (1979), S. 93–94.

1979

492. 54. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 18.–21. Okt. 1979 in *Bratislava*. Bachfestbuch. – Bratislava 1979. 221 S.
493. Blankenburg, Walter: 54. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft (NBG) in *Bratislava*. – In: M 34 (1980), S. 60–61.
494. Felix, Werner: Musikfestspiele *Bratislava* mit 54. Bachfest. – In: MuG 30 (1980), S. 39–40.
495. Hoffmann, Winfried: Die Neue Bachgesellschaft in *Bratislava*. – In: Standpunkt. Evangel. Monatsschrift 8 (1980), S. 79–80.
496. Bachwoche *Ansbach* 1979. Programm und Texte. – Ansbach: Bachwoche 1979. 74 S.
497. Bachwoche *Ansbach* [vom] 27. Juli bis 5. August 1979. Offizieller Almanach. – Ansbach: Wiedfeld & Mehl 1979. 99 S.
498. Klotz, Udo: Bachwoche *Ansbach*. – In: Das Orchester 27 (1979), S. 756 bis 757.
499. Bach-Tage *Berlin* 1979. Programmbuch. Red. und Gestaltung: Christoph Trautmann. – Berlin (West): Verband Dt. Musikerzieher und Konz. Künstler VDMK, Landesverband Berlin (West) 1979. 76 S.
500. Bach-Tage *Berlin* 1979. Vorträge 1978. Beilage zum BFB 1979. [Vgl. Nr. 499.]

501. Bachtage der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft [in] *Erfurt* [vom] 23.–25. März 1979. Bachfestbuch. – Erfurt: Rat des Bezirkes 1979. 35 S.
502. Dreiunddreißigste *Greifswalder* Bachwoche vom 15.–20. Juni 1979. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft.
503. Labs, Dietrich: 33. *Greifswalder* Bachwoche. – In: MuK 49 (1979), S. 256 bis 257. – In: Der Kirchenmusiker 30 (1979). S. 240–242.
504. Ochs, Ekkehard: *Greifswald.* 33. Bach-Woche. – In: MuG 29 (1979), S. 632–633.
505. B . . ., Chr.: Bachwoche 1979 in *Görlitz.* – In: MuG 30 (1980), S. 58.
506. 16. *Haller* Bach-Tage [vom] 20.–28. Januar 1979. Veranst. von der Johanniskantorei Halle (Westf.). Programmbuch. – Halle: 1979.
507. Bachtage 1979 in *Halle* (Westfalen). – In: MuK 49 (1979), S. 155–156.
508. VII. Bachfesttage der Stadt *Köthen* [vom] 4.–10. 11. 1979. Veranst. vom Rat der Stadt Köthen. Programmbuch. – Köthen: 1979.
509. Rachold, Hans-Joachim: *Köthen.* VII. Bachfesttage. – In: MuG 30 (1980), S. 121.
510. English Bach Festival 1979 *London.* Programmbuch.
511. English Bach Festival 1979 *Oxford.* Programmbuch.
512. *Thüringer* Bachtage 1979. Veranst. vom Rat des Bez. Erfurt. – Erfurt 1979. Programmbuch. 30 S.
513. 3. *Wiesbadener* Bachwochen vom 24. 11. bis 7. 12. 1979. Veranstalter: J.-S.-Bach-Gesellschaft Wiesbaden. – Programmbuch.

1980

514. 55. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft vom 22.–27. Okt. 1980 in *Mainz.* Bachfestbuch. – Mainz 1980. 198 S.
515. Ausstellung zum 55. Bachfest der NBG in Mainz 1980. Mittelrheinisches Landesmuseum und Stadtbibl. *Mainz* „Hommage à Bach". [Katalog.] – Mainz 1980. 48 S.
516. Meyer, Ulrich: Bachfest in *Mainz.* – In: MuK 51 (1981), S. 39–40.
517. Bach-Tage *Berlin* 1980. Programmbuch. [8. bis 14. Juli.] Red. und Gestaltung: Christoph Trautmann. – Berlin (West): Verband Dt. Musikerzieher und Konz. Künstler VDMK, Landesverband Berlin (West) 1980.
518. 4. Bach-Tage in der Sophienkirche *Berlin* vom 8.–22. Juni 1980. – Programmbuch.
519. Steiger, Renate: Bach-Tage *Berlin* 1980. – In: MuK 50 (1980), S. 323–324.
520. 43. *Carmel* Bach Festival [vom] 11.–21. Juli 1980. – Programmbuch.
521. 6. *Dillenburger* Bachwoche 1980 [vom] 16.–23. Nov. 1980. – Programmbuch.
522. 3. *Flensburger* Bach-Tage [vom] 17. Febr. bis 27. März 1980. Festprogramm. – Flensburg 1980. 48 S.
523. Stöterau, Otto: *Flensburger* Bachtage. – In: MuK 50 (1980), S. 276–277. – In: Der Kirchenmusiker 31 (1980), S. 189–190.
524. Bachtage der Sektion DDR der Neuen Bachgesellschaft [in] *Gera* [vom] 14.–16. Nov. 1980. Bachfestbuch. – Gera: Rat des Bez. 1980. 47 S.

525. Allihn, Ingeborg: Bachtage *Gera*. – In Bulletin. Musikrat der DDR 17 (1980), H. 3, S. 38–42.
526. Vierunddreißigste *Greifswalder* Bachwoche vom 20.–25. Juni 1980. Durchgeführt vom Greifswalder Domchor. – Programmheft.
527. Hanke, Wolfgang: *Greifswalder* Bachwoche 1980. – In: MuK 50 (1980), S. 325–326.
528. Ochs, Ekkehard: *Greifswald*. 34. Bach-Woche. – In: MuG 30 (1980), S. 632–633.
529. 17. *Haller* Bach-Tage [vom] 26. Januar bis 3. Februar 1980. Veranstaltet von der Johanniskantorei Halle/Westfalen. Programmbuch. – Halle 1980.
530. V. *Heidelberger* Bachwoche [vom] 4.–10. Juni 1980. – Programmbuch.
531. Werner, Hansdieter: V. *Heidelberger* Bachwoche. – In: MuK 50 (1980), S. 272–273.
532. *Lüneburger* Bachwoche [vom] 26. Juni bis 2. Juli 1980. Veranstalter: Stadt Lüneburg. – Programmbuch.
533. 13. Internationales Bach-Fest *Schaffhausen* vom 11.–18. Mai 1980. Veranstalter: Internat. Bach-Ges. und Stadt Schaffhausen. – Programmbuch.
534. *Thüringer* Bachtage 1980. Veranstaltet vom Rat des Bez. Erfurt. Erfurt 1980. Programmbuch.
535. Ziegner, Uta: Mühlhausen. Musiktage 1980. [Betr. *Thüringer* Bachtage.] – In: MuG 30 (1980), S. 378.

Nachtrag

536. Gottschick, Anna Martina: Bachtage *Berlin* 1977. – In: MuK 48 (1978), S. 32–33. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 806.]
537. Beutler, Christian: *Görlitzer* Bachwoche 1977 und ein festliches Jubiläum. – In: MuK 48 (1978), S. 38–39.
538. Stahmer, Klaus: *Würzburger* Bachtage 1977. – In: Das Orchester 26 (1978), S. 130–131. – In: MuK 48 (1978), S. 46–47.

IX. BELLETRISTIK, FILM, FERNSEHEN

539. *Begegnungen* mit Bach. Ausgewählte Erzählungen über Johann Sebastian Bach und seine Musik. Hrsg. von Rolf Grunow. – Berlin: Evangel. Verlagsanstalt 1978. 369 S.
540. *Börner*, Hermann: Ein neuer Defa-Film: Johann Sebastian Bachs vergebliche Reise in den Ruhm. – In: MuG 30 (1980), S. 414–416.
541. *Folwill*, Igor: Ein Einakter von J. S. Bach? Überlegungen zur Inszenierbarkeit der Kantate bzw. des Dramma per musica „Der Streit zwischen Phoebus und Pan" als theoretische Grundlegung zu einer szenischen Realisation. – Essen 1978 [maschinenschr.].
542. *H. . .*, M.: Johann Sebastian Bachs vergebliche Reise in den Ruhm. – In: Progress Filmprogramm 1980, H. 5, S. 18–19.
543. *Kuschak*, J.: J. S. Bach. „Capriccio zum Abschied vom heißgeliebten Bruder". [Aus d. Russ.] – In: Kolowok (1978), H. 4, S. 12–13.

544. *Sträßner*, Matthias: Musikalisches Elementarerlebnis. Bachs „h-moll-Messe" als Film mit der Gächinger Kantorei unter Helmuth Rilling. – In: M 33 (1979), S. 577–578.
545. *Trautmann*, Christoph: Zum Film „Johann Sebastian Bachs vergebliche Reise in den Ruhm". – In: MuK 50 (1980), S. 203–204.

ANHANG: FAKSIMILE-AUSGABEN

A. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

546. *Band 4:* Sonata a Cembalo obligato e Travers. solo, BWV 1030. Mit einem Vorw. dt. und engl. von Werner Neumann. 3., veränd. Aufl. – 1980. 34 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 878.]
547. *Band 5:* Das wohltemperirte Clavier I. BWV 846–869. Mit Vorworten dt. und engl. von Hans Pischner und Karl-Heinz Köhler. 4., verb. Aufl. – 1979. 102 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 879.]
548. *Band 8:* O holder Tag, erwünschte Zeit. Hochzeitskantate, BWV 210. Mit einem Vorw. dt. und engl. von Werner Neumann. 2., veränd. Aufl. – 1980. 48 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 879 (x).]
549. *Band 9:* Gott ist mein König. Mühlhäuser Ratswechselkantate 1708 BWV 71. Mit einem Vorw. dt. und engl. von Werner Neumann. 2., veränd. Aufl. – 1980. 46 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 880.]
550. *Band 10:* Schweigt stille, plaudert nicht. Kaffeekantate BWV 211. Hrsg. von Werner Neumann. 2. Aufl. – 1980. 36 S. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 881.]
551. *Band 11:* Konzert D-Dur für Cembalo und Streichorchester BWV 1054. Mit einem Vorw. dt. und engl. von Hans-Joachim Schulze. 2. Aufl. – 1980. 12 S. Faks., 8 S. Text. [Vgl. BJ 1976, Bibl. Nr. 882.]
552. *Band 13:* „Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft" BWV 205. Mit einem Vorw. dt. und engl. von Werner Neumann. 2. Aufl. – 1978. 104 S. [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 835.]
553. *Band 14:* Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Mit einer Studie von Hans Gunter Hoke. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1979; Mainz: Schott 1980. Kassette mit 4 Beil.
554. *Band 15:* Konzert c-Moll für zwei Cembali und Streichorchester BWV 1062. Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032. Mit Vorw. dt., engl., franz. von Hans-Joachim Schulze. – 1979. 26, 36 S.
Bespr.: (1) Mf 34 (1981), S. 514–515 (Alfred Dürr). (2) MuK 50 (1980), S. 313 (Gerhard Schumacher).
555. *Band 16:* Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen. BWV 30a. Mit einem Vorw. dt. und engl. von Werner Neumann. 1. Aufl. – 1980. 52 S.

B. Andere Ausgaben

556. *Bach*, Johann Sebastian: Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Reprint der Ausg. Yale University Press 1959. – New York: Da Capo Press 1979. 154 S.
557. *Bach*, Johann Sebastian: Das Wohltemperirte Clavier II. Facsimile of the autograph manuscript in the British Library, Add. MS 35021, with an introduction by Don Franklin and Stephen Daw. – London: The British Library, 1980. VII S., 22 Bl. = British Library Music Facsimiles. 1.
Bach, Johann Sebastian: Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer Tabulatur (BWV 995, 997, 1000). [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 837.]
Bespr.: (1) Mf 32 (1979), S. 112–113 (Hans Radke).
Bach, Johann Sebastian: Opere per Liuto (BWV 995–1000, 1006a). [Vgl. BJ 1980, Bibl. Nr. 841.]
Bespr.: (1) Journal of the Lute Society of America (1978), S. 97–99 (Peter Danner). (2) Stimulus (1978), Sept., S. 50–51 (Louis Grijp).
558. *Bach*, Johann Sebastian: Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft BWV 205. Mit einem Vorw. von Werner Neumann. – New York: Alexander Broude.
559. *M*[arkowski], L[iesel]: Faksimile-Ausgaben Bachscher Handschriften. – In: MuG 30 (1980), S. 399.
560. *Zschoch*, Frieder: Faksimiledrucke im VEB Deutscher Verlag für Musik. – In: Bulletin. Musikrat der DDR 17 (1980), H. 3, S. 31–37.

AUTORENREGISTER

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

KLEINER BEITRAG

Zum „Bachischen Collegium Musicum"

Dem in Dok II veröffentlichten Material können zwei Belege hinzugefügt werden, die, wenngleich auf Zufallsfunden beruhend, doch willkommene Ergänzungen darstellen dürften. Textgestalt und Kommentierung schließen sich weitgehend dem Editionsverfahren von Dok II und III an.

327a
Collegium Musicum – Konzert
Leipzig, 6. 1. 1733

Heute Abends um 8. Uhr ist das Bachische Conzert auf dem Zimmermannischen Coffee-Hause in der Catharinen-Strasse.

I. Dr.: Nachricht auch Frag u. Anzeiger (. . . zu finden bey David Richtern, Buchhändler auf der Nicolai-Strasse unter des Herrn Vice-Cantzler Borns Hause . . .), Nr. 2, Dienstags den 6. Januar 1733, S. 13. (Exemplar: Archiv der Karl-Marx-Universität Leipzig, Rep. AA. Sect. I, Nr. 39 „Acta Einige ohne Censur bißhero gedruckte Piecen betr.", Bll. 9–16.)
II. Unsere Notiz fügt der von Dörffel (Dok II, S. 238, wiedergegeben) publizierten Nachricht aus dem bislang unauffindbaren, auch in keinem der einschlägigen Zeitungsverzeichnisse nachweisbaren Leipziger Lokalblatt eine weitere Meldung hinzu. Das erhaltene Exemplar dieser Zeitungsnummer befindet sich in einer Akte des Universitätsarchivs. Der Buchhändler David Richter hatte seinem Gesuch um Genehmigung für die Herausgabe der Zeitung deren erste vier Nummern beigefügt. Die Suche nach weiteren Nummern der Zeitung war bisher vergeblich.

463a
Collegium Musicum – Verfahrensweise, Berühmtheit
Leipzig, 1739

MVSICVM COLLEGIVM, ist eine Versammlung gewisser Musick-Verständigen, welche zu ihrer eigenen Übung, sowol in der Vocal- als Instrumental-Musick, unter Aufsicht eines gewissen Directors, zu gewissen Tagen und an gewissen Orten zusammen kommen, und musicalische Stücke aufführen. Dergleichen Collegia trifft man an verschiedenen Orten an. Zu Leipzig ist vor allen andern das Bachische Collegium Musicum berühmt.

I. Dr.: Grosses UNIVERSAL-LEXICON Aller Wissenschafften und Künste . . . Zwey und Zwantzigster Band . . . Leipzig und Halle, Verlegts Johann Heinrich Zedler 1739., Sp. 1488.
II. Im Unterschied zu den meisten Musikartikeln des Zedler-Lexikons, die wörtlich oder geringfügig umgearbeitet aus J. G. Walthers Musicalischem Lexicon (vgl. Dok 324) und ähnlichen Quellen übernommen worden sind, handelt es sich hier wohl um einen Originalbeitrag. Der Verfasser ist nicht bekannt.

S. Jost Casper, Jena

M

Hans-Günter Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, 409 S. (Reclams Universal-Bibliothek. 923)

Das eher unscheinbare Äußere dieses preiswerten Bändchens tut nichts zur Sache: Hier haben wir eine der umfassendsten und kenntnisreichsten Darstellungen über den zweitältesten Sohn des Thomaskantors vor uns, eine Arbeit, die mit Hingabe und gutem Blick für das Wesentliche ein schwer überschaubares Stoffgebiet durchdringt und aufbereitet und so eine seit langem schmerzlich empfundene Lücke schließt. Vom einleitenden „Plädoyer für ein Originalgenie" bis zum Ausblick auf die Wirkungs- und Forschungsgeschichte spannt sich ein weiter Bogen, unter dem sich Biographisches, Zeitgeschichte, Werkanalyse, Ästhetik und natürlich Musikgeschichte zu einem vielfältigen, oft kleinteiligen, Konturen zuweilen auch nur andeutenden Mosaik fügen, um Auskunft zu geben über eine der anregendsten und prägendsten Musikerpersönlichkeiten des 18. Jahrhunderts.

Dies ist nicht die umfassende CPEB-Monographie, die Arnold Schering vor langen Jahren forderte, noch nicht. Aber die Erreichbarkeit jenes Zieles ist jetzt nachgewiesen, und es scheint, als habe der Autor dieser Reclam-Biographie, die ihr ursprüngliches Anliegen einer populärwissenschaftlichen Darstellung weit hinter sich gelassen hat, zuallererst das Zeug dazu, diesen langen Marsch zu bewältigen.

Eine leichte Aufgabe wird dies nicht sein; seit geraumer Zeit ist die CPEB-Forschung in Bewegung geraten, und allein die verhältnismäßig große Zahl – erfahrungsgemäß schwer erreichbarer – amerikanischer Dissertationen, die das Literaturverzeichnis bei Ottenberg nachweist, läßt ahnen, welche Komplikationen zu erwarten sind. Sollen alle Hürden ohne Straucheln überwunden werden, bedarf es einer ausgereiften und effektiven Arbeitsweise und Darstellungsmethode, die auch scheinbare Äußerlichkeiten einbezieht.

Eine solche scheinbare Nebensächlichkeit gibt auch zuallererst und grundsätzlich Anlaß zur Kritik an der vorliegenden Veröffentlichung. Es ist überhaupt nicht einzusehen, warum in einer Abhandlung mit letzten Endes auch wissenschaftlichem Anspruch der gesamte Anmerkungsteil im Register unberücksichtigt bleibt und es so dem Zufall überlassen ist, ob man beispielsweise den auf S. 383 vermißten Aufsatz Heinrich Besselers „Bach als Wegbereiter" dann doch noch auf S. 296 antrifft oder dem Empfänger des „Silbermannischen Klavieres", dem kurländischen Baron Dietrich Ewald von Grotthuß, in einer Aufzählung von CPEBs Hamburger Schülern begegnet (S. 312).

Bei einer – zu erhoffenden – Neuauflage sollte eine derartige Unzulänglichkeit beseitigt und der Anmerkungsapparat überhaupt so angelegt werden, daß das Aufsuchen von Textbezug und Anmerkung und vice versa ohne ermüdendes Suchen möglich wird. Bei dieser Gelegenheit wären Daten und Fakten von

eingeschlichenen Fehlern zu befreien (S. 17, 19, 27, 151), Bildunterschriften zu überprüfen (S. 286), gewisse sprachliche Unzulänglichkeiten zu beseitigen (S. 73, 83, 151, 152). Einige kennenswerte Bezüge ließen sich dann wohl auch noch einfügen, so S. 34 und 298 bei der Beschreibung der Sonate Wq 145 ein Hinweis auf BWV 1036 und die Identifizierung durch Ulrich Siegele (Dissertation 1957, Druck 1975), oder S. 100 bei dem berühmten Ausspruch, daß „ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt", eine Bemerkung zu Horaz und Gottsched (vgl. Carl Dahlhaus, „Si vis me flere . . .", Mf 1972, S. 51 f.). Daß Anekdoten so offensichtlich mit zweierlei Maß gemessen werden wie auf S. 74 und 75, ließe sich sicherlich ebenfalls vermeiden.

Die Ermittlung von lexikalischen Daten zu Personen sollte sich möglichst nicht auf das leicht Greifbare beschränken. Angaben zu Shakespeare und Goethe könnte man in einem Spezialwerk über CPEB allenfalls entbehren; sie kann man überall nachschlagen. Diejenigen des Marburger Musiksammlers Guido Richard Wagener (1822–1896) und des verdienstvollen CPEB-Spezialisten Heinrich Miesner (1890–1940) sollte man hier aber nicht vergeblich suchen müssen.

Der Gedanke, daß CPEB sich angesichts des übermächtigen Vaters beizeiten und mit Erfolg um eine „künstlerische Singularität" bemühte, fungiert als Leitmotiv in Ottenbergs Darstellung (S. 29, 34, 75, 149, 311 und öfter). Daß dieser Weg des Bach-Sohnes in ein musikgeschichtliches Abseits geführt und schon bald nach 1800 die einflußreiche Allgemeine Musikalische Zeitung keine Werke CPEBs mehr erwähnt habe, ist eine unnötige Verallgemeinerung. So finden wir im Dezember 1809 eine Abhandlung über die „Württembergischen Sonaten", und im April 1805 wird anläßlich der Aufführung einer angeblich von Johann Sebastian Bach komponierten zweichörigen Messe, die den Hörern „wie ein aus den Ruinen der grauen Vorzeit herausgegrabener Obelisk" erschien, auch über das „Heilig" von CPEB berichtet.

Dem positiven Gesamteindruck von Ottenbergs Arbeit können solche kleinen Unzulänglichkeiten nicht viel anhaben. Das erfrischend geschriebene und gut bebilderte Buch verdient Anerkennung hinsichtlich des Geleisteten und stimmt hoffnungsvoll im Blick auf größere Vorhaben.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Musikalische Erst- und Frühdrucke. Band 1: Johann Sebastian Bach und seine Söhne, bearbeitet von Thomas Leibnitz. Tutzing: Schneider 1982, XVIII, 180 S.

Anthony van Hoboken, der 1982 in seinem Schweizer Alterssitz seinen 95. Geburtstag feiern konnte, hat sich erst vor wenigen Jahren von seiner beispiellosen Privatsammlung musikalischer Quellen getrennt. 1974 ging der komplette Bestand von über 7800 Titeln an die österreichische Nationalbibliothek und kam damit an den Ort, in dem Hoboken als Schüler Heinrich Schenkers in den 1920er Jahren den Grundstein zu seiner Sammlung gelegt

hatte. Die Sammlung besteht in erster Linie aus Erst- und Frühdrucken; Handschriften spielen nur am Rande eine Rolle. Dem Studium musikalischer Autographe diente das 1927 von Hoboken gegründete und heute ebenfalls in der Nationalbibliothek in Wien befindliche Photogrammarchiv. Von geradezu unschätzbarer Bedeutung ist die Hoboken-Sammlung im Blick auf Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert sowie das Umfeld der Wiener Klassik. Und so konnte Anthony van Hoboken insbesondere auf der Basis seiner umfangreichen Kollektion von Haydn-Quellen in jahrzehntelanger Arbeit das inzwischen in drei Bänden vorliegende Haydn-Werkverzeichnis erstellen. Gemessen an den Beständen der Quellen zur Wiener Klassik treten die vorhandenen Bach-Quellen quantitativ deutlich zurück. Andererseits hat die Qualität der knapp 300 Titel umfassenden Bach-Abteilung der Hoboken-Sammlung gleichsam mit einem Schlage Wien zu einem wichtigen Zentrum der Bach-Quellenforschung gemacht.

Die Bach-Quellen gehören übrigens zu den frühesten Bestandteilen der Hoboken-Sammlung, und zwar durch die Erwerbung der zahlreichen seltenen Erstdrucke von Carl Philipp Emanuel Bach aus der Versteigerung des musikalischen Nachlasses von Erich Prieger (1922). Bereits Mitte der 1930er Jahre hatte Hoboken auch einen beachtlichen Bestand an Originaldrucken Johann Sebastian Bachs zusammengetragen, so daß Georg Kinsky (damals Mitarbeiter Hobokens) seine grundlegende Studie über „Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs. Ein Beitrag zur Musikbibliographie" (Wien, Leipzig, Zürich 1937) zu wesentlichen Teilen auf Exemplare aus der Hobokenschen Sammlung stützen konnte. Es ist darum besonders zu begrüßen, daß der erste Band aus der zu erwartenden Serie von Katalogen der Wiener Hoboken-Sammlung sich gerade den Bach-Quellen zuwendet. Zu Johann Sebastian Bach gehören die Titel 1–166, zu Wilhelm Friedemann Bach die Nr. 167, zu Carl Philipp Emanuel Bach die Titel 168–269, zu Johann Christoph Friedrich Bach die Nr. 270 und zu Johann Christian Bach die Titel 271–299. Die technische Ausstattung des Katalogbandes ist hervorragend, angefangen vom Einband über Papier- und Druckqualität bis hin zur großzügigen Beigabe von 41 Abbildungen.

Der Katalog verzeichnet die Titel diplomatisch getreu mit allen wesentlichen Angaben, wie sie von einer anspruchsvollen Bibliographie erwartet werden. Über die Provenienz der einzelnen Exemplare wird selten berichtet, weil wohl auch kaum regelmäßig die entsprechenden Daten vorhanden sind. Doch wann immer ein wichtiger Vorbesitzer eruiert werden kann, finden sich entsprechende Angaben. So stammt beispielsweise das Exemplar der Schübler-Choräle (Nr. 55) aus dem Nachlaß von „Joh. Chr. Oley. Bernburg" und damit aus dem engsten Bach-Kreis. Der handschriftliche Vermerk „p.p. J. C. B." im Originaldruck der Partita III BWV 827 deutet auf den Besitz des jüngsten Bach-Sohnes, der dieses Exemplar offensichtlich „1748" (laut Eintrag) bekommen hat. Dies ist lediglich aus dem Katalogeintrag zu Nr. 82 zu erschließen, da der Katalogbearbeiter die Initialen nicht auflöst und dementsprechend auch im Index kein Verweis auf J. C. Bach erscheint.

Erstaunlich ist die Vollständigkeit der Hoboken-Sammlung im Blick auf die Originaldrucke und Erstdrucke der Werke von J. S. Bach. Von wenigen

Ausnahmen abgesehen ist alles Wesentliche vorhanden, und dies gilt sowohl für die Vokal- als auch für die Instrumentalwerke. Ähnlich ergiebig ist der Bestand für C. P. E. Bach, weniger für J. C. Bach; und für W. F. und J. C. F. Bach liegt nur jeweils eine Nummer vor. Bei Quellenarbeiten zu J. S. Bach und C. P. E. Bach wird man in Zukunft also regelmäßig den Katalog der Hoboken-Sammlung zu konsultieren haben.

Ein rechtes Ärgernis ist es freilich, daß der Katalogbearbeiter sich in Sachen Bach-Forschung kaum umgetan hat. So vermißt man besonders die Einarbeitung der Ergebnisse und Angaben aus so wesentlichen Werken wie Dok I–III, Magali Philippsborns Dissertation über „Die Frühdrucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (Frankfurt a. M. 1975) oder Peter Krauses Katalog „Originalausgaben und ältere Drucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig" (1970). Am wenigsten entschuldbar ist die vollständige Negierung der NBA und ihrer Kritischen Berichte. Bei Heranziehung dieser Unterlagen hätten sich eine Reihe von zum Teil groben Fehlern vermeiden lassen. Den Erstdruck der Schübler-Choräle (Nr. 55) auf 1740 zu datieren, entbehrt jeder Grundlage. Falsch ist auch die Datierung des Erstdruckes der Kunst der Fuge (Nr. 143) auf 1750. Fehldatierungen finden sich besonders zahlreich unter den Erst- und Frühdrucken des 19. Jahrhunderts. So können die Simrock-Klavierauszüge der Messen BWV 234 und 236 (Nr. 21 und 24) exakt auf 1831 und nicht nur vage „um 1834" datiert werden. Die Leipzig-Wiener Erstausgabe der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903 (Nr. 103) erschien 1802, nicht „um 1806"; Griepenkerls wichtige Nachfolgeausgabe (Nr. 104) wurde 1819 (mit Vorwort vom 10. April 1819) und nicht „um 1817" veröffentlicht. Die Beschreibung der Wasserzeichen zeugt allgemein, insbesondere aber bei den Originalausgaben J. S. Bachs, von wenig Sachkenntnis. So findet sich beim Exemplar der Klavierübung III (Nr. 47) die Angabe „springendes Pferd, Krone, verziertes Monogramm A". Ein derartiges Zeichen existiert nicht – die Beschreibung kombiniert willkürlich verschiedene Zeichen. Abgebildet ist im übrigen ein Einhorn, und das Monogramm ist EL zu lesen.

Doch nicht nur bei den Werken J. S. Bachs finden sich zahlreiche Fehler, die durch ein Konsultieren der einschlägigen Spezialliteratur leicht hätten vermieden werden können. Gleiches gilt auch für die Werke C. P. E. und J. C. Bachs. Hier hätten insbesondere das „New Grove Dictionary of Music and Musicians" (1980) herangezogen werden müssen sowie die Neubearbeitung des Werkverzeichnisses von J. C. Bach durch H. C. Robbins Landon in der 2. Auflage von C. S. Terrys „John Christian Bach" (London 1967); benutzt wurde hier nur die alte Ausgabe von 1929. Wäre ferner Hannsdieter Wohlfahrts Buch „Johann Christoph Friedrich Bach. Ein Komponist im Vorfeld der Klassik" (München 1971, S. 253) konsultiert worden, so hätte der Katalogbearbeiter leicht herausfinden können, daß Nr. 270 weder ein Erstdruck ist noch Werke J. C. F. Bachs enthält – es handelt sich um einen Nachdruck von Bearbeitungen J. C. Bachs. Dies würde den Quellenbestand der Hoboken-Sammlung an Werken des zweitjüngsten Bach-Sohnes auf Null gebracht und vorliegenden Katalog um vier Seiten gekürzt haben.

Daß die bibliographische Qualität des ersten Bandes der Kataloge über die

Hoboken-Sammlung so viel zu wünschen übrigläßt, ist besonders zu bedauern, da gerade auf dem Sektor der Bach-Quellenforschung gutes Grundlagenmaterial bereitliegt. Um so stärker wird man anhand des Katalogs die Verlokkung spüren, die nunmehr öffentlich registrierten und zugänglichen Schätze der Sammlung Hoboken an Ort und Stelle zu konsultieren.

Christoph Wolff (Cambridge, MA)

Rachel W. Wade, *The Keyboard Concertos of Carl Philipp Emanuel Bach*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1981, XVII, 360 S. (Studies in Musicology. 48.)

Mit der revidierten Fassung ihrer New-Yorker Dissertation von 1979 legt die Verfasserin das Ergebnis aufwendiger und ertragreicher Quellenstudien vor. Zwar existieren zum selben Thema bereits zwei andere amerikanische Dissertationen – von Charles Robert Haag (Los Angeles, Calif. 1956) und von Jane R. Stevens (New Haven, Connecticut 1965) –, doch haben diese offenbar noch genügend Spielraum für eine neue Untersuchung gelassen. An der Vielzahl von „Acknowledgments", der Ausführlichkeit und Qualität des Literaturverzeichnisses ist abzulesen, mit welcher Intensität die Verfasserin ihre Nachforschungen betrieben, wie sorgfältig sie jede Spur verfolgt hat. Fragen von Echtheit und Überlieferung, Werkfassung und Chronologie, Schreibern, Besitzern und Katalogen stehen demgemäß im Mittelpunkt des Interesses, und auch „The Compositional Process" wird vorzugsweise am Quellenbefund abgehandelt. So überrascht es nicht, daß die eigentliche Darstellung nur ein Drittel des Gesamtumfangs ausmacht und das Schwergewicht auf der Ausbreitung des gesammelten Materials in einem vielfältig gegliederten Anhangsteil liegt.

Nach einigen unerläßlichen Faksimiles sind hier zunächst Musikbeispiele – teilweise den entsprechenden Quellenausschnitten gegenübergestellt – anzutreffen, die CPEBs kompositorische Feinarbeit bei Erstniederschriften wie bei Transkriptionen anschaulich machen und so das Gegenstück zu Robert L. Marshalls „The Compositional Process of J. S. Bach" (Princeton 1972) bilden. Appendices über die Quellen der echten Klavierkonzerte (A), über Fehlzuschreibungen und zweifelhafte Werke (B), Schreiber (C) und Besitzer (D) von Quellen sowie zu authentischen Kadenzen (E) schließen sich an.

Im Appendix A, der in schöner Übersichtlichkeit den ermittelten Quellenbestand referiert und nach Provenienz, Wertigkeit und Erkenntnisstand in sieben Gruppen ordnet – ein sehr brauchbares und gewiß noch ausbaufähiges Verfahren –, vermißt man Hinweise auf den von Hans Uldall (1926) noch benutzten Quellenbesitz der Berliner Singakademie. Auch wenn diese Handschriften derzeit als verloren gelten müssen und die Richtigkeit von Uldalls Mitteilungen, etwa über den autographen Charakter, sich nicht überprüfen läßt, dürfte es sich doch mehrheitlich um erstrangige Quellen gehandelt haben, auf deren Erwähnung nicht hätte verzichtet werden sollen.

Besonders zu bedauern ist – das gilt für den gesamten Anhangsteil, aber auch für den Haupttext –, daß bei der Identifizierung von Namen und Samm-

lungen einige gravierende Irrtümer entstanden beziehungsweise übernommen worden sind. So erscheint der CPEB-Schüler und spätere erste Bürgermeister von Altona, Caspar Siegfried Gähler (1748–1825, vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht, S. 235f.), ständig unter der irreführenden, aus TBSt 2/3 herrührenden Bezeichnung „Wähler". Abschriften des Berliner Kreises aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, oft zweitrangig, nicht selten auch Werke von ungesicherter Echtheit enthaltend, stammen häufig aus der Sammlung des Direktors der Berliner Singakademie August Eduard Grell (1800–1886). An dessen Namenszug ist Rachel W. Wade trotz vielfältiger Bemühungen gescheitert; ihre definitive Deutung lautet „Uarell". Der kaum weniger exotisch anmutende Besitzervermerk „Tunerstein" läßt kaum ahnen, daß es „D. Feuerstein" heißen muß und der Arzt und Autographensammler Dr. Johann Heinrich Feuerstein gemeint ist. Als Herausgeber von Nissens Mozart-Biographie (1828) ist er vor allem der Mozart-Forschung bekannt (vgl. die im BJ 1981, S. 126 angeführte Literatur), doch fehlten bis jetzt Anhaltspunkte zu Herkunft und Ausbildung. Feuerstein wurde am 1. Februar 1771 in Lindau (Bodensee) als Sohn eines Chirurgen geboren, studierte an den Universitäten Straßburg (Immatrikulation 26. März 1788) und Göttingen (2. November 1791), promovierte 1792 in Göttingen und war dann zunächst als „Stadtphysikus" in Lindau tätig; später wirkte er als Arzt in Thüringen, dann in Sachsen (Pirna, Dresden). In den 1830er Jahren von einer Geisteskrankheit befallen, starb er am 2. Januar 1850 im Armenhaus zu Dresden. Daß seine in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befindlichen CPEB-Quellen aus Hamburg stammen, wie Wade zeigt, geht sicherlich auf Feuersteins Tauschbeziehungen mit Georg Poelchau zurück.

Die auf S. 240 erwähnte Dresdener Quelle zu Wq 11 (olim *Mus. 2–0–3,4*, jetzt *Mus. 3029–0–21*) stammt nicht aus Besitz Lebermann, sondern wurde laut Vermerk am 27. Mai 1964 von Lebermann (wohl: Walter Lebermann) identifiziert. Ob die Handschrift Darmstadt *Mus. ms. 522* (olim *Mus. 4036*) wirklich über Karl Anton erworben wurde (S. 249), wäre nochmals zu prüfen; aus der Hauser-Auktion bei C. G. Boerner (Leipzig 1905) stammt sie aber jedenfalls. Ihr Alter verrät das Berliner Wasserzeichen mit FR, den Initialen des Preußenkönigs. Woher Wade die Quelle *Thulemeier Ms. 17* (Wq 34, S. 251) kennt, wäre interessant zu erfahren, denn diese lange unauffindbare und als verloren geltende Quelle ist erst 1981 wieder aufgetaucht.

Bei dem obskuren f-Moll-Konzert (S. 274ff.), das seit langem abwechselnd CPEB, Wilhelm Friedemann oder Johann Christian Bach zugeschrieben wird, scheinen das von Wade referierte Zeugnis des Bach-Schülers Christoph Nichelmann (1717–1762) sowie die in Leipzig befindliche Abschrift Johann Christoph Altnickols (1719–1759) die Zuweisung an den jüngsten Bach-Sohn zu erhärten, auch wenn Breitkopfs thematischer Katalog 1763 CPEB als Autor nennt. Georg Bendas f-Moll-Konzert (S. 277f.) liegt seit 1960 im Neudruck vor (Musica Antiqua Bohemica, Bd. 45, Nr. 1). Das dubiose D-Dur-Konzert (S. 296), dessen Quelle Wade nicht überprüfen konnte, liegt auch in Darmstadt vor (*Mus. ms. 56*, olim *Mus. 5057*; „*Del Sig^re^ Carlo Bach*" heißt es hier vielsagend). Zu dem B-Dur-Konzert mit Schlußfuge über B-a-c-h (S. 299f.) von Johann Michael Bach (1745–1820) wäre BzMw 17, 1975, S. 55 und 57, zu

ergänzen, wo auf die Zuschreibung an Johann Sebastian Bach im Westphal-Katalog von 1783 hingewiesen ist. Über das d-Moll-Konzert BWV 1052/1052a und die unterschiedlichen Schriftstadien in dem von CPEB geschriebenen Stimmensatz *St 350* hat Andreas Glöckner im BJ 1981 (S. 55f.) Neues mitgeteilt, was das bei Wade (S. 314) Gesagte in einigen Punkten präzisiert; dagegen sind die ebenda übernommenen Angaben aus TBSt 1 und 2/3 überholt.
Ungeachtet der Notwendigkeit derartiger Ergänzungen und Berichtigungen liegt mit Rachel W. Wades Buch ein bemerkenswerter Beitrag zur CPEB-Forschung vor, der gelungene Versuch zur Aufarbeitung eines Teilgebietes, das seit Hugo Daffner und Hans Uldall die Forschung immer wieder gefesselt hat. Zur Nachahmung sei dieser Versuch nachdrücklich empfohlen.

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

ANHANG

Resümees der Beiträge

(englisch, französisch, russisch, tschechisch)

Englische Resümees

Ulrich Siegele: Bach's Position in the Cultural Politics of Leipzig in his Time (Continuation)

The proportion of the Leipzig council which voted for a Thomas Cantor of the type "Capellmeister" nominated two groups of candidates in 1722–23: those who primarily composed operas, and those who were associated with the organ. Numbered among those in the second group was Bach. His elevation to the position of Cantor raised an exceptional situation and drew loud objections even in 1730, but ended only with Bach's death in 1750.

Hans-Joachim Schulze: Students as Bach's Assistants at Church Performances in Leipzig

Bach's claim, made in 1730, that the customary financial support for those students who assisted in musical performances was being successively reduced, can be refuted for the period 1724 to 1729 by documents in the Leipzig Stadtarchiv. The payments were first discontinued in 1732.

Christine Fröde: On a Critique of the Thomas School Choir of 1749

A memorandum from the late autumn of 1749 mentions that at a recent rehearsal, not a single worthwhile soprano could be found. This expression can be traced to Gottlob Harrer, Bach's designated successor. Harrer held his rehearsal in June of 1749.

Thomas G. MacCracken: J. S. Bach's Use of Brass Instruments with Special Consideration of the Tromba da tirarsi

In the original manuscripts of Bach's works, the designation *tromba* (or *corno*) *da tirarsi* is written in only six cases. In a number of other works, the writing for the trumpet or horn part shows that here, too, instruments with a slide were used.

Peter Damm: On the Use of the *Corne da Caccia* in the "Quoniam" of Bach's Mass in b Minor

The recent interpretation which views the horn part in the "Quoniam" of BWV 232[I] as written for a horn in D-alto thus to be played an octave higher than until now customary, can be refuted on the grounds of historic, aesthetic, and practical performance considerations.

Andreas Glöckner: Manuscript Compositions from the Estates of Carl Gotthelf Gerlach and Gottlob Harrer in the Catalogues of the Breitkopf Publishing House, 1761–1769

The catalogues of music from the house of Breitkopf in the 1760s reveal, upon an examination of manuscripts in libraries in Berlin, Leipzig, Brussels, etc., that the publisher Breitkopf owned all or large part of the collections of the Thomas Cantor Gottlob Harrer (1703–1755) and the music director of the Leipzig New Church, Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761). What remains of this once very comprehensive source are primarily Masses, Magnificats, and other Latin figurate music.

Conrad Bund: Johann Ludwig Bach and Church Music in Frankfurt at the Time of Georg Philipp Telemann

With the restoration of some 18th Century bookbinding in the Stadtarchiv of Frankfurt-am-Main, some music manuscripts came to light. It appears that these are early sources of cantatas by the Meiningen court Capellmeister Johann Ludwig Bach (1677–1731). Among them are even sources of previous unknown works. The provenance of these manuscripts has not yet been definitely clarified.

Französische Resümees

Ulrich Siegele: La position de Bach dans l'état politique-culturel de Leipzig de son époque. (Suite)

La partie du conseil de Leipzig qui vota pour le cantor du type «Kapellmeister» nomina en 1722/23 deux groupes de candidats: ceux qui composaient surtout pour l'opéra, et ceux qui s'associaient avec la musique de l'orgue. Bach était membre de la deuzième groupe. Sa nomination à la position de «Thomaskantor» était une exception de l'usage normale, laquelle attira une résistance forte qui commença à partir de 1730, et qui n'arrêta qu'avec la mort de Bach en 1750.

Hans-Joachim Schulze: Quelques étudiants à Leipzig et leur participation dans la musique de l'église de Bach

Bach asserta, en 1730, que la bourse pour les étudiants qui participaient aux réprésentations musicales était réduite successivement. Son assertion peut être réfutée pour l'époque entre 1724 à 1729, grace à l'information dans quelques documents dans l'Archive de l'Etat à Leipzig. La discontinuation des payments commençèrent en 1732.

Christine Fröde: A propos d'une critique de la choeur de l'école Saint Thomas en 1749

Selon une notification de la fin de l'automne 1749, c'était impossible de trouver un sopranist capable pour la dernière répétition d'épreuve. L'assertion peut être remontée à l'origine de Gottlob Harrer, successeur designé de Bach. Sa répétition d'apreuve avait eu lieu en juin, 1749.

Thomas G. MacCracken: L'emploi des cuivres dans les œuvres de J. S. Bach, avec considération speciale de la Tromba da tirarsi.

Dans les manuscrits originaux de Bach, on trouve la désignation *tromba* (ou *corno*) *da tirarsi* seulement six fois. Mais, dans un certain nombre d'autres œuvres, on peut voir que, selon la conduite des parties, des instruments à coulisse étaient employés aussi, même quant le manuscrit indiquait trompette ou cor.

Peter Damm: A propos de la *Corne da Caccia* dans le «Quoniam» de la Messe en Si-Mineur de J. S. Bach

Grace aux considérations historiques, aesthetiques, et pratique, on peut maintenant réfuter l'interprétation récente que le cor dans le «Quoniam» (BWV 232[I]) est en réalité un cor en ré-alte, et que la ligne doit être jouée une octave plus haut.

Andreas Glöckner: Les compositions en manuscrit de l'état de Carl Gotthelf Gerlach et de Gottlob Harrer dans les catalogues de la maison de Breitkopf 1761–69.

Lorsque l'on examine les manuscrits de musique dans les bibliothèques à Berlin, Leipzig, Bruxelles, etc., qui sont enregistrés dans les catalogues de la maison de Breitkopf (1760–1769), on voit que Breitkopf posséda la plupart des manuscrits de la collection-Gottlob Harrer (1703–1755), le cantor de l'église St. Thomas; et de la collection-Carl Gotthelf Gerlach (1704–1761), le directeur de musique à l'église nouvelle à Leipzig. De ces très riches sources il nous reste aujourd'hui quelques Messes, quelques Magnificats, et quelques autres compositions en Latin.

Conrad Bund: Johann Ludwig Bach et la musique de chapelle à Francfort à l'époque de Georg Philipp Telemann.

Quelques manuscrits de musique ont été découverte grace à la réstauration de la relieure des livres du 18ième siècle dans l'archive de L'Etat à Francfort. Il parait que ces manuscrits sonts les premières sources des cantates de Johann Ludwig Bach (1677–1731), maître de chapelle de la cour de Meiningen. Il y a parmi eux les œuvres inconnues. La provenance de ces manuscrits n'est pas encore clarifiée.

Russische Resümees

Ulrich Siegele: Положение Баха в контексте лейпцигской культурной политики его времени (продолжение).

Члены лейпцигзкого магистрата, выступавшие в 1722–1723 годах за Томаскантора-«капельмайстера» имели в виду две группы кандидатов: тех, кто был причастен к опере и тех, кто был связан с органом. Ко второй группе принадлежал также и Бах. С его избранием в Томаскантoрат возникло чрезвычайное

положение, против которого раздавались голоса уже 1730 году и которое было «ликвидировано» лишь со смертью Баха в 1750 году.

Hans-Joachim Schulze: Помощники Баха в исполнении лейпцигской церковной музыки.

Бах утверждал, что участвующие в исполнении церковной музыки студенты постепенно лишались причитающихся им денежных вознаграждений. Относительно пятилетия от 1724 до 1729 года это утверждение опровергается документами из лейпцигского городского архива. Окончачательно выплаты прекратились лишь в 1732 году.

Christine Fröde: По поводу критики Томанерхора в 1749 году.

В одном из актов поздней осени 1749 года засвидетельствовано, что, как показала недавняя репетиция, Томанерхор не располагает хотя бы одним пригодным дискантистом. Возможно, имелась в виду та репетиция, которую в июне 1749 года провёл будущий преемник Баха по Томаскантoрату – Готлоб Харрер.

Thomas G. MacCracken: Труба с кулисой *(Tromba da tirarsi)* у Баха

В оригинальных баховских рукописях труба и, соответственно, валторна da tirarsi встречается лишь в шести случаях. Однако, и в некоторых других сочинениях партии труб и валторн изложены таким образом, что и здесь могли быть использованы инструменты с выдвижным устройством.

Peter Damm: О партии «*Corne da caccia*» в Quoniam Мессы си минор И. С. Баха

Бытующее в новое время представление о валторне в «Quoniam» BWV 232 как альтовой валторне in D и транспонивование в связи с этим на октаву выше неверно как с историко-эстетической, так и с исполнительской точки зрения.

Andreas Glöckner: Рукописи из наследия Карла Готлоба Герлаха и Готлоба Харрера в изданиях Брайткопфа в 1761–69 годах.

При сличении музыкальных изданий Брайткопфа 1760 годов с соответствующими рукописями из библиотек Берлина, Лейпцига, Брюсселя и т. д. обнаруживается, что издатель полностью или большей частью пользовался собраниями Томаскантора Готлоба Харрера (1703–1755) и музикдиректора лейпцигской Новой церкви Карла Готлоба Герлаха (1704–1761). Из этого, в прошлом очень богатого наследия, сохранились прежде всего Мессы, Магнификаты, а также другая фигуральная музыка.

Conrad Bund: Иоганн Людвиг Бах и церковная музыка во Франкфурте во времена Георга Филиппа Телемана.

В процессе реставрации хранящихся в городском архиве Франкфурта-на-Майне книг XVIII века были восстановлены некоторые музыкальные рукописи. Оказалось, что здесь находятся ранние образцы кантат майнингерского придворного капельмайстера И. Л. Баха (1677–1731). Однако, ещё окончательно не установлено, каким образом эти рукописи, среди которых есть также неизвестные дотоле соченения, оказались в архиве Франкфурта-на-Майне.

Tschechische Resümees

Ulrich Siegele: Bachovo postavení v lipské kulturní politice jeho doby (pokračování)

Část městské lipské rady, která zastupovala tomášského kantora-„kapelníka", nominovala v l. 1722/23 dvě skupiny kandidátů: těch, kteří byli nakloněni kompozici oper, a těch, kteří byli svázáni s varhanami. Bach patřil do druhé skupiny. Jeho zvolení za tomášského kantora bylo důvodem pro výjimečnou situaci, proti níž se zvedaly hlasy už r. 1730, které však utichly až r. 1750 Bachovým úmrtím.

Hans-Joachim Schulze: Studenti jako Bachovi pomocníci při lipské kostelní hudbě.

Bachovo tvrzení z roku 1730, že byla postupně krácena tehdy běžná finanční podpora pro některé studenty, kteří účinkovali při hudebních produkcích, se dá pro období 1724 až 1729 vyvrátit na základě dokumentů z lipského archívu. Tyto platby byly s konečnou platností zastaveny až r. 1732.

Christine Fröde: K jedné kritice chlapeckého zboru „Thomanerchor" z roku 1749

Jedna zpráva z pozdního podzimu 1749 udává, že při jedné hudební zkoušce, uskutečněné před časem, nebyl k dispozici ani jeden jediný použitelný diskantista. Toto vyjádření by mohlo pocházet od Gottloba Harrera, který byl designován jako Bachův nástupce. Harrer složil kantorskou zkoušku v červnu 1749.

Thomas G. MacCracken: Použití žesťového dechového nástroje u J. S. Bacha se zvláštním ohledem na trombu da tirarsi

V původních rukopisech Bachových děl jsou tromba příp. corno da tirarsi předepsány jenom v šesti případech. V četných skladbách ukazuje vedení hlasů partů trompet případně horn, že také tady bylo užíváno nástrojů opatřených posuvným náústkem.

Peter Damm: K provedení „Corne da Caccia" ve Quoniam Missa h mol J. S. Bacha

V novější době se prosazuje tvrzení, že hornové party ve „Quoniam" BWV 232^{I} jsou určeny pro hornu in D altového ladění, a proto se mají provádět o oktávu výše než bylo dosud běžné; tento názor se dá vyvrátit na základě úvah z oblasti historické, estetické a provozovací.

Andreas Glöckner: Rukopisné hudebniny z pozůstalosti Carla Gotthelfa Gerlacha a Gottloba Harrera ve vydavatelských nabídkách Breitkopfova domu 1761–1769

Nabídky hudebnin Breitkopfova domu ze šedesátých let 18. století v porovnání s odpovídajícími rukopisy v knihovnách v Berlíně, Lipsku, Bruselu atd. dávají poznat, že nakladatel Breitkopf získal celou nebo větší část pozůstalosti tomášského kantora Gottloba Harrera (1703–1755) a hudebnin

ředitele lipského Nového kostela Carla Gotthelfa Gerlacha (1704–1761). Z tohoto kdysi velmi obsáhlého pramenního materiálu se zachovaly především mše, kompozice Magnificat a další latinská figurální hudba.

Conrad Bund: Johann Ludwig Bach a kostelní hudba ve Frankfurtu v době Georga Philippa Telemanna

Při restauraci vazby knih 18. století byly získány v městském archivu ve Frankfurtu nad Mohanem fragmenty hudebních rukopisů. Zjistilo se, že jde o rané prameny ke kantátám meiningerského dvorního kapelníka Johanna Ludwiga Bacha (1677–1731), mezi nimi jsou také prameny dosud neznámých děl. Provenience těchto rukopisů nebyla dosud objasněna s konečnou platností.