

In unserem letzten Rekonstruktionsbeispiel - Tenorarie aus Kantate BWV 171 - ist die überzeugende Triosonatengestalt nur durch Eliminierung unthematischer Füllstimmen und durch Rückgabe vokaler Themensubstanz an die Obligatinstrumente gewonnen worden, das heißt durch behutsame Reduzierung des Quartettsatzes auf die vermutliche Triosatz-Urform.⁴

Zusammenfassend läßt sich feststellen:

Rekonstruktionen durch Reinstrumentalisierung von Vokalsätzen gehören zu den interessantesten, wenn auch heikelsten Vorhaben der werkerschließenden Bachforschung. Sie sind in weitem Umfang technisch möglich und erkenntnismethodisch nützlich, sie führen aber nur in wenigen Sonderfällen zur musikpraktischen Wiedererweckung wirklich authentischer Instrumentalwerke.

Die Frage "Haben wir das Recht, eine von Bach geschaffene instrumental-vokale Integration eigenmächtig wieder zu lösen?" sollte überdies als Korrektiv allen derartigen Rekonstruktionsvorhaben vorgeschaltet bleiben.

Anmerkungen

- 1 Dies wurde am Klangbeispiel demonstriert (BWV 214, Satz 9, Takt 1-16 u. 49-64).
- 2 Dies wurde ebenfalls durch Klangbeispiel verdeutlicht (BWV 248, Satz 57, Takt 1 bis 12 u. 69-80 u. 25-40 u. 81-96).
- 3 Hier erklang als Tonbandbeispiel: BWV 34, Satz 6, Takt 3-14 u. 27-57 und die zweistimmige Klavierfassung, Takt 3-88.
- 4 Tonbandbeispiel: BWV 171, Satz 2 instrumental.

Hans-Joachim Schulze

BEITRÄGE ZUR BACH-QUELLENFORSCHUNG

Die aktuellen Aufgaben der Bach-Quellenforschung sind durch Georg von Dadelsen im Kongreßbericht New York 1961 umfassend dargestellt worden.¹ Einige kleinere Beiträge zu den dort aufgeworfenen Fragen zu liefern, ist das Ziel dieses Referates.

Eine der wichtigsten Aufgaben besteht nach wie vor darin, Kopistenhandschriften aus dem Umkreis Bachs zu identifizieren, um sie zu Quervergleichen und zur Werkchronologie heranzuziehen und so noch bestehende Lücken der neuen Werkchronologie schließen und offengebliebene Fragen beantworten zu können.

Dies betrifft ausschließlich die erhaltenen Originalhandschriften und zeitgenössischen Kopien; Werke, die nur in Abschriften nach 1750 erhalten sind, entziehen sich natürlich einer solchen Methode. Im Hinblick auf die in diesem Zusammenhang weiterhin unerläßlichen vergleichenden Stilforschungen ergibt sich für die Quellenforschung die Aufgabe, zweifelhafte und unterschobene Werke nach Möglichkeit dem wirklichen Komponisten zuzuweisen, um so eine Konzentration des von der Stilforschung zu bearbeitenden Materials zu erzielen. Darüber hinaus sind Überlegungen wünschenswert, aus welchen Gründen Fehlzuzuweisungen erfolgt sein könnten. Daß Irrtümer nicht erst nach Bachs Tod auftraten, läßt sich - von den bereits bekannten Fällen abgesehen - auch noch an folgenden Beispielen zeigen: das 1735 datierte Notenbuch der C. F. Zeumerin enthält eine "Courante di Bach" (BWV 840)², die schon von Käthe Schaefer-Schmuck³ als zu einer G-Dur-Suite Georg Philipp Telemanns gehörig erkannt worden ist; eine bisher nicht aus-

gewertete Abschrift des C-Dur-Orgelkonzerts (BWV 594) nach Vivaldi, 1959 vom musikwissenschaftlichen Institut Leipzig aus Privatbesitz erworben, stammt von der Hand des jungen Wilhelm Friedemann Bach und nennt nur den Namen Johann Sebastian Bachs, bringt also im Gegensatz zu anderen Quellen keinen Hinweis auf den Bearbeitungscharakter. Grundsätzlich bleibt zu fragen, ob andere zeitgenössische oder sogar frühe Abschriften aus der Umgebung Bachs größere Korrektheit in der Autorenbezeichnung erwarten lassen, als sie Bachs ältester Sohn an den Tag legte. In Handschriften späterer Zeiten ist die Fehlerquote natürlich ungleich höher: genannt seien etwa die C-Dur-Fuge (BWV Anh. 88), die in mehreren Abschriften Bachs Namen trägt, von der Forschung abwechselnd Jacques Beauvarlet-Charpentier und Christian Petzold zugewiesen worden ist ⁴, während es sich in Wirklichkeit um eine auch gedruckt vorliegende Fuge Johann Christoph Kellners ⁵ handelt; das e-Moll-Präludium (BWV Anh. 112), ein Werk Johann Philipp Kirnbergers ⁶, in einer Berliner Handschrift ⁷ als Komposition Bachs bezeichnet, während die zugehörige Fuge "in modo aeolico" in einer Leipziger Handschrift ⁸ Bach zugewiesen wird; die e-Moll-Fuge aus dem ersten Teil von Kirnbergers "Kunst des reinen Satzes", als BWV Anh. 94 ebenfalls Bach zugeschrieben; schließlich die Fuge h-Moll (BWV Anh. 43), die eine Klavierübertragung der Vokalfuge "Auf daß wir, der Sünde abgestorben, der Gerechtigkeit leben" aus Carl Philipp Emanuel Bachs Passionsoratorium "Die letzten Leiden des Erlösers" darstellt. ⁹ Carl Heinrich Ludwig Poelitz in Leipzig fertigte das Arrangement um 1788 nach einer eigenhändigen Partiturabschrift ¹⁰ des Oratoriums; seine Konzeptniederschrift der Übertragung ¹¹ überschrieb er "Fuga di Bach".

Die Beispiele mögen zeigen, daß auf diesem Gebiete noch umfangreiche Ergebnisse möglich sind; jedoch dürfte allein die Durchsicht aller in Frage kommenden Sammeldrucke des 18. Jahrhunderts anhand des einschlägigen RISM-Bandes nur durch eine Gemeinschaftsarbeit auf breitester internationaler Basis zu ermöglichen sein.

Wie bekannt, hat sich die Schreiberforschung als festes Fundament für die von Alfred Dürr und Georg von Dadelsen vorgelegte Kantatenchronologie ¹², vor allem der ersten Leipziger Jahre Johann Sebastian Bachs erwiesen; ernst zu nehmende Versuche, die Ergebnisse anzufechten, sind sicherlich auch in Zukunft nicht zu erwarten, zumal weitergehende diplomatische Methoden, wie Rastralvergleiche oder Tintenanalysen, mit zu vielen Zufälligkeiten rechnen müssen. Modifikationen einzelner Zuweisungen sind damit jedoch nicht ausgeschlossen, zumal in Fällen unvollständigen oder unsicheren Vergleichsmaterials, unsicherer liturgischer Termini u. dgl. Hier empfiehlt sich die Berücksichtigung eines in Leipziger Ratsakten überlieferten Berichtes ¹³ aus dem Jahre 1778, in dem der Thomaskantor Doles auf einen Angriff des Rates erwidert, er lasse die Schüler längst nicht so viel Noten kopieren, wie Bach es getan habe, außerdem beschäftige er die Schüler streng der Reihe nach, so daß der Einzelne nur in großen Abständen beansprucht werde. Daß auch Bach gelegentlich so gehandelt haben könnte, muß vorsichtshalber in Erwägung gezogen werden; in Grenzfällen müßte dann Kopistengleichheit nicht immer zeitliche Nähe der Entstehung oder Aufführung bedeuten.

Wichtiges Anliegen ist, wie bereits angedeutet, die weitere namentliche Identifizierung der in Bachs Aufführungsmaterial und in den Abschriften seiner Umgebung auftretenden Kopisten, da sich hieraus nicht nur Anhaltspunkte zur weiteren Festigung der Werkchronologie ergeben könnten, sondern auch gewisse biographische Rückschlüsse möglich würden, etwa im Hinblick auf die Bevorzugung von musikalisch begabten Schülern. Eine systematische Durchführung solcher Arbeiten stößt auf mancherlei Hindernisse. Im Normalfall kann ein Thomasschüler nur dann als Kopist namentlich erfaßt werden, wenn seine berufliche Tätigkeit nach Abschluß des Schulbesuches ermittelt werden kann und in den einschlägigen Archiven eigenhändiges Schriftgut aufzufinden ist. So konnte in

Ermangelung brauchbaren Vergleichsmaterials bisher nicht festgestellt werden, ob der wichtige Anonymus I bzw. Hauptkopist B, von dessen Hand zahlreiche Kantatenstimmen und etwa auch das legendäre Züricher Autograph des Wohltemperierten Klaviers¹⁴ stammen, auf Grund seines Signums C. G. M. G. M. mit Christian Gottlob Meißner¹⁵ aus Geithain in Meißen gleichgesetzt werden kann oder nicht. Eigenhändige Eintragungen in der leider unvollständigen Alumnenliste reichen meist nicht als Vergleichsmaterial aus und können nur in Verbindung mit anderen größeren Schriftsätzen mit Gewinn benutzt werden. Auf solche Weise konnte Dürrs Anonymus III f - vom 24. Juni 1726 bis 9. Februar 1727 als Kopist Bachs nachweisbar - identifiziert werden, denn dieser Schreiber hat um 1730 mehrfach Schreibearbeiten für den Schulvorsteher ausgeführt.¹⁶ David Salomo Reichhardt aus Borna, um ihn handelt es sich, ist aber merkwürdigerweise schon vor seiner Aufnahme ins Alumnat als Stimmenkopist für Bach tätig. Möglicherweise sind Bachs Kopisten also nicht nur unter den Alumnen, sondern auch unter den übrigen Schülern der Thomasschule zu suchen. Andererseits scheint die zeitliche Übereinstimmung - 24. Juni 1726 Beginn der Kopistentätigkeit, 4. Juli 1726 Aufnahme ins Alumnat - die Richtigkeit der neuen Kantatenchronologie eindrucksvoll zu bestätigen. Der Bach betreffende Abkündigungszettel¹⁷ und weitere Handschriften des Küsters der Thomaskirche¹⁸ ermöglichten die Identifizierung von Dürrs Anonymus I d mit Johann Christian Köpping aus Großbothen, der 1718 bis 1726 Alumne der Schule war. Einfacher liegt der Fall bei einem signierten Stimmensatz einer Choralpassion von Gottfried Vopelius¹⁹, 1722 in Leipzig angefertigt, der in Anonymus I j Christian Gottlieb Gerlach aus Rochlitz²⁰ erkennen ließ, den jüngeren Bruder des als Bach-Schüler bekannten Theodor Christian Gerlach.²¹

Trotz solcher Ergebnisse bleibt ungewiß, ob es möglich ist, für die mehr als dreihundert Alumnen aus Bachs Zeit²² und für die nachweislichen Privatschüler Bachs so viele Schriftproben zu beschaffen, daß nach und nach sämtliche anonymen Schreiber identifiziert werden könnten. Merkwürdigerweise sind in mehreren Fällen Schüler, die musikalisch befähigt gewesen sein müssen, und auch Privatschüler Bachs nicht im Aufführungsmaterial vertreten. So wäre auch von hier aus die Frage nach bedeutenderen Verlusten aus Bachs Handschriftenschatz zu stellen, desgleichen die Frage nach dem Leipziger Aufführungsmaterial der nicht von Bach komponierten Werke aus seiner Zeit und seinem Amtsbereich.

Zu erwägen wäre, ob nicht bestimmte Ergebnisse des Schriftvergleiches über den Rang einer glaubwürdigen Hypothese erhoben werden können und zu gewissen Schlußfolgerungen geradezu zwingen sollten. Schon vor einigen Jahren wurde darauf hingewiesen²³, daß Bachs 1733 verfaßtes Widmungsschreiben zur Überreichung von Kyrie und Gloria der h-Moll-Messe und auch das Titelblatt des Dresdener Stimmensatzes eine Handschrift aufweisen, die offenbar einem Dresdener Ratskopisten angehört. Die Formulierung des Titelblattes "Gegen Sr. Königlichen Hoheit und ChurFürstlichen Durchlaucht zu Sachsen bezeugte mit inliegender Missa . . . seine unterthänigste Devotion der Autor J. S. Bach" und die längst erkannte Zusammensetzung des Stimmenmaterials als "Familienarbeit"²⁴ sollten im Verein mit dem Nachweis der Dresdener Provenienz dieser Aufschriften doch ausreichen, um den Stimmensatz nicht nur als zum Zwecke der Überreichung geschriebenen zu klassifizieren, sondern auch eine Dresdener Aufführung des Werkes als in höchstem Grade wahrscheinlich zu betrachten. Für diese käme vor allem im Hinblick auf den bezifferten Kammerton-Continuo des Stimmensatzes die Sophienkirche mit ihrer im Kammerton stehenden Silbermann-Orgel²⁵ in Betracht, an der Bach seit 1725 mehrfach konzertiert und deren Organistenstelle er im Juni 1733 mittels eigenhändig geschriebener Briefe²⁶ für seinen Sohn Wilhelm Friedemann gesichert hatte. Die Dresdener Entstehung des Briefes und der Titelaufschrift wären dann wohl so zu erklären, daß Bach

trotz gewisser Lockerungen in den Vorschriften über die Landestrauer ²⁷ nach dem Tode Friedrich Augusts I. nicht sicher sein konnte, ob er die Genehmigung zur Aufführung erhalten oder ob es nur zur Überreichung der Handschrift kommen würde. Erschwerend wirkt sich für die Quellenforschung und Handschriftenidentifizierung aus, daß Bachs Schülerkreis sich nur annähernd erfassen läßt. Allein von den etwa achtzig von Hans Löffler genannten Personen müssen wenigstens zehn Prozent abgerechnet werden ²⁸, während ebenso viele Schüler Bachs neu hinzuzuzählen wären, die dort noch nicht verzeichnet sind. Ebenso fehlen sichere Anhaltspunkte über den Personenkreis, der in Bachs Collegium musicum mitwirkte und gelegentlich am Stimmenausschreiben beteiligt gewesen sein könnte. Als Beispiel für eine solche Mitwirkung sei ein bisher von der Bach-Forschung nicht beachteter Bericht des Diplomaten Jacob von Stählin ²⁹ - der Musikforschung bekannt durch seinen Bericht über die Musik Rußlands - erwähnt, der 1732 bis 1735 in Leipzig studierte und 1784 an seinen Sohn schrieb ³⁰, er habe "fast täglich während seines langen Aufenthalts in Leipzig mit dem berühmten Carl Philipp Emanuel Bach Umgang gepflogen und zuweilen ein Solo oder ein Konzert im Musikkolleg seines Vaters gespielt. Der älteste der drei Bachs seiner Bekanntschaft, Wilhelm Friedemann, habe den etwas affektierten Elegant herausgekehrt, dagegen habe sich der zweite, eben jener Carl Philipp Emanuel, zum Unterschied von seinen Brüdern 'der schwarze Bach' genannt, durch Natürlichkeit, Tiefe und Nachdenklichkeit ausgezeichnet und sei trotzdem ein lustiger Gesellschafter gewesen. Der 1782 in London gestorbene dritte endlich, 'der Windige', habe häufig mit ihm Duette auf der Traversflöte gespielt." Hier liegt trotz der verzeihlichen Verwechslung des frühverstorbenen Johann Gottfried Bernhard Bach mit dem damals noch gar nicht geborenen Johann Christian Bach zweifellos ein wichtiges Zeugnis über die musikalischen Aktivitäten der Bach-Familie in den Jahren nach 1730 vor.

Die schon von Georg Kinsky ³¹ mit Erfolg betriebene Methode des Schriftvergleichs bei Originaldrucken bedarf ebenfalls der Fortführung. Neues Licht läßt sich auf diese Weise beispielsweise auf den umstrittenen Erstdruck der "Kunst der Fuge" werfen. Forkels Behauptung ³², Bachs Werk sei "noch bey seinem Leben größtentheils durch einen seiner Söhne graviert worden", ist unhaltbar und längst von der Forschung widerlegt. Die mögliche Herkunft dieser Legende ergibt sich aber sofort, wenn man vergleichend feststellt, daß auch Wilhelm Friedemann Bachs Es-Dur-Klaviersonate Fk 5 mit der Widmung vom 8. Januar 1748 vom gleichen Stecher in Kupfer radiert worden ist. Stellt man weiterhin fest, daß eine Anzahl von Korrekturen und Anmerkungen im Autograph der "Kunst der Fuge" ³³, die im Druck teilweise berücksichtigt sind, die Schriftzüge Johann Christoph Friedrich Bachs zeigen ³⁴, dann ist damit sogar ein Anhaltspunkt zur Chronologie gewonnen, denn dieser Sohn verließ nachweislich Ende 1749 Leipzig ³⁵ und übersiedelte nach Bückeburg. Wenn man schließlich noch beobachtet, daß Contrapunctus 14 - die ältere Variante zu Contrapunctus 10 -, die unvollendete Schlußfuge und der Schlußchoral sich durch eine abweichende Form des c-Zeichens von den übrigen Bestandteilen unterscheiden, dann sind auch von der Seite des Schriftvergleichs her Anhaltspunkte gegeben, um die nach Bachs Tode - teils zu Unrecht - von den Herausgebern eingefügten Stücke vom Originalbestand abzugrenzen. Im Verein mit der Tatsache, daß vom Contrapunctus 13 an, also der Stelle, wo Zweifel und Neuordnungsversuche einzusetzen pflegen, alle Contrapuncte auf eigenen Seiten beginnen und schließen, läßt sich somit behaupten, daß der größte Teil des Werkes gestochen war, aber die endgültige Anordnung auch für Bach noch nicht festlag, als die Arbeit wegen zunehmender Erblindung abgebrochen werden mußte. Abgesehen davon ist aber von der Seite des Schriftvergleichs her der Aufwertung des Originaldruckes, wie sie Rietsch, Kinsky und Husmann ³⁶ vorgenommen haben, voll zuzustimmen. Daß eine endgültige Anordnung des Werkes von Bach beab-

sichtigt war, zeigt schon die erwähnte platzverschwendende Stichausführung, die einen Austausch der einzelnen Contrapuncte ermöglichte - ganz im Gegensatz zum Druck des "Musikalischen Opfers", bei dem jedes frei gelassene System für die Notierung von ein- und mehrstimmigen Kanons benutzt wurde, in Entsprechung zur platzsparenden Anordnung in Bachs Kompositionspartituren.

Als Randgebiet der Bach-Quellenforschung sei abschließend noch die Frage der Abschriften und Bearbeitungen fremder Werke durch Johann Sebastian Bach gestreift. Funde, wie die Bearbeitungen von Pergolesis "Stabat mater", Bassanis Messen und Kerlls "Missa superba", die in den letzten Jahren in der Bach-Literatur behandelt wurden³⁷, ermutigen zu weiteren Arbeiten. Hingewiesen sei hier auf eine im Autograph vorliegende³⁸, bisher nicht ausgewertete Bearbeitung des "Suscepit Israel" aus einem "Magnificat" in C-Dur von Antonio Caldara, das Bach durch zwei hinzukomponierte Instrumentalstimmen bereichert und von der Fünf- zur Siebenstimmigkeit erweitert hat. Über diesen interessanten Satz wird hoffentlich in absehbarer Zeit ausführlicher berichtet werden können.³⁹

Anmerkungen

- 1 G. v. Dadelsen, Bach-Probleme, in: JGMW, Kgr-Ber. New York 1961, Kassel 1961, Vol. I, S. 236ff.
- 2 JbP 1909, S. 72.
- 3 K. Schaefer-Schmuck, Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist, Diss., Kiel 1934.
- 4 O. Voß, Die sächsische Orgelmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Diss., Jena 1936, S. 61; G. Hempel, Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold, in: BJ 1956, S. 156ff.
- 5 J. Chr. Kellner, Six Fugues Pour les Orgues ou le Clavecin, Den Haag und Amsterdam (o. J.) (Exemplar: Sächs. LB Dresden); Abschrift in Mus. ms. 30195 (Dt. StB Berlin). Das Incipit bei K. G. Fellerer, Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Kassel 1932, Anh., Beispiel 4. Kellners Selbstbiographie in F. W. Strieders Grundlage zu einer hessischen Gelehrten und Schriftsteller Geschichte, Bd. 7, Kassel 1787, nennt auf S. 47 als Erscheinungsjahr 1765.
- 6 J. Ph. Kirnberger, Diverses pièces pour le clavecin, Berlin und Amsterdam (o. J.), Neudr. in: A. Farrenc, Le Trésor des pianistes.
- 7 Zu allen hier genannten Berliner Hss. vgl. P. Kast, Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek, Trossingen 1958 = Tübinger Bach-Studien 2/3.
- 8 Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Kat. bearb. v. P. Krause), Leipzig 1964, S. 49.
- 9 Wq 233. Das Incipit bei C. H. Bitter, Carl Philipp Emanuel Bach und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder, Bd. II, Berlin 1868, S. 35.
- 10 Musikbibliothek Leipzig, Poel. mus. ms. 43/1, mit Possessorenvermerk von 1788.
- 11 Musikbibliothek Leipzig, Poel. mus. ms. 51; vgl. Anm. 8.
- 12 A. Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs, in: BJ 1957; G. v. Dadelsen, Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, Trossingen 1958 = Tübinger Bach-Studien 4/5.
- 13 Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII. B. 6, fol. 187v; vgl. auch H. Banning, Johann Friedrich Doles, Diss. Leipzig 1939, S. 81-82.
- 14 Vgl. Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach, Bd. II, Leipzig 1879, S. 839f. Beschreibung

- und Faks.-Proben in: Leo Liepmannsohn, Berlin, 41. Autographen-Versteigerung (Kat.), 27. bis 29. März 1913, S. 90-92, Tafel IX und X; Ludwig Rosenthal's Antiquariat, München, Kat. 153, Alte und neuere Musik, Handschriften, Autographen ... (o. J., nach ZIMG XV, S. 119: Ende 1913), S. 1-3; die Faks.-Tafeln auch in: Mk XII (1912/13), Heft 13, Beilage. Nach den hs. Ergänzungen auf dem Titel zu urteilen und auch im Hinblick auf eine beigegebene Umfangsberechnung muß die Hs. aus dem Besitz des Hauses Breitkopf stammen (vgl. hierzu BJ 1906, S. 99) und nicht, wie häufig angegeben, aus dem Besitz Anna Carolina Philippina Bachs in Hamburg. Vgl. auch ZfMw XIII, S. 384ff.; Neues Beethoven-Jb V, 1933, S. 81, sowie die teilweise revisionsbedürftigen Mitteilungen bei G. Walter, Die Schicksale des Autographs der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach, Zürich 1965, S. 19f., nebst der Besprechung in der Musica XIX, 1965, S. 227.
- 15 Das Signum in den Originalstimmen der C-Dur-Ouvertüre BWV 1066 (vgl. Kast, a. a. O.). Christian Gottlob Meißner (getauft 18. 12. 1707, gest. 16. 11. 1760 in Geithain) war Alumne der Thomasschule vom 27. 5. 1719 bis 1729 und bezog am 1. 7. 1729 die Univ. Leipzig. Am 5. 8. 1731 legte er die Probe zum Kantorat in Geithain ab und wirkte bis zu seinem Tode in dieser Stellung. Vgl. auch BJ 1907, S. 67; R. Vollhardt, Die Kantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen, Berlin 1899. Anhand neugefundener Dokumente konnte die oben ausgesprochene Vermutung inzwischen bestätigt werden; vgl. H. -J. Schulze, Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner, in: Bach-Jahrbuch 1968.
 - 16 Archiv der Thomasschule, Schülerliste von 1730; Stadtarchiv Leipzig, Stift VIII. B. 6, fol. 12-15, 44 und 44a. Faks. seiner Handschrift bei E. Crass, Die Thomaner. Kommentierter Bildbericht über ihre 750jährige Geschichte 1212-1962, Leipzig 1962, Abb. 82. Vgl. hierzu: W. Neumann, H. -J. Schulze, Bach-Dokumente, Bd. I, Kassel und Leipzig 1963, S. 135, Nr. 66. Reichardt (geb. 1710, vgl. Bach-Dokumente, Bd. I., S. 66) starb 1766 als Konrektor in Zeitz (Chr. G. Müller, Beiträge zu einer Geschichte der Zeitzer Stiftsschule, Leipzig 1800, S. 5).
 - 17 Museum für Geschichte der Stadt Leipzig; Faks. bei H. Reimann, Johann Sebastian Bach, Berlin 1912 (²1921), S. 31.
 - 18 Vgl. das von B. F. Richter (Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig, in: BJ 1911, S. 50-59) beschriebene Ms. des Küsters Johann Christoph Rost. Köppling wurde Rosts Amtsnachfolger.
 - 19 Vgl. BJ 1907, S. 59; die Hs. befindet sich unter der Signatur Go. S. 303 in Verwahrung des Bach-Archivs Leipzig.
 - 20 Getauft 2. 12. 1704 in Rochlitz, 1719-1726 Alumne der Thomasschule, 30. 4. 1727 an der Univ. Leipzig immatrikuliert, 1733-1773 Kantor in Rochlitz.
 - 21 Vgl. Bach-Dokumente, I, S. 70.
 - 22 B. F. Richter, Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit, in: BJ 1907, S. 32ff.
 - 23 Bach-Dokumente, I, S. 75.
 - 24 Lediglich der bei v. Dadelsen als Anonymus 20 bezeichnete Schreiber ist vorläufig noch nicht einzuordnen (vgl. Mf XII, 1959, S. 320f.).
 - 25 E. Flade, Gottfried Silbermann, Leipzig 1953, S. 132, 178.
 - 26 Bach-Dokumente, I, S. 71ff.
 - 27 A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. III, Leipzig 1941, S. 132; vgl. auch J. G. Mittag, Leben und Thaten Friedrich Augusti III., Leipzig 1737, S. 153, 155f.
 - 28 H. Löffler, Die Schüler Johann Sebastian Bachs, in: BJ 1953, S. 5ff.; zu eliminieren sind u. a. Nr. 3, 8, 9, 12, 16 und 78, teils wegen völlig fehlender Belege, teils wegen unrichtiger Deutung entscheidender Dokumente.

- 29 Geb. 9. 5. 1709 in Memmingen, gest. 25. 6. 1785 in St. Petersburg. Am 13. 6. 1732 in Leipzig immatrikuliert, verließ er Leipzig am 13. 4. 1735.
- 30 Zitiert nach K. Stählin, Aus den Papieren Jacob von Stählins. Ein biographischer Beitrag zur deutsch-russischen Kultur-Geschichte des 18. Jahrhunderts, Königsberg 1926, S. 20. Hierauf fußt möglicherweise die Erwähnung Stählins bei T. N. Livanova, J. S. Bach i russkaja muzykal'naja kul'tura, in: Izvestija akademii nauk SSSR, Serija istorii i filosofii, T. 8, Nr. 5, 1951, S. 461.
- 31 G. Kinsky, Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs, Wien 1937, passim.
- 32 J. N. Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, NA v. J. Müller-Blattau, Kassel 1950, S. 68.
- 33 Dt. StB Berlin, Mus. ms. autogr. Bach P 200, mit Adnex.
- 34 Von der Hand J. Chr. F. Bachs stammt auch der Zwischentitel "Die Kunst der Fuge von J. S. B." Zur Hs. des jungen J. Chr. F. Bach vgl. auch BJ 1963/64, S. 61ff.
- 35 Bach-Dokumente, I, S. 123f.; BJ 1933, S. 77.
- 36 H. Rietsch, Zur "Kunst der Fuge" von J. S. Bach, in: BJ 1926, S. 1ff.; Kinsky, a. a. O., S. 77; H. Husmann, Die "Kunst der Fuge" als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung, in: BJ 1938, bes. S. 29, 39f.
- 37 E. Platen, Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs, in: BJ 1961, S. 35ff.; G. v. Dadelzen, Eine unbekannte Messen-Bearbeitung Bachs, in: Fs. Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag, Regensburg 1962, S. 88ff.; H. T. David, A lesser secret of J. S. Bach uncovered, in: JAMS, XIV, 1961, S. 199ff.
- 38 Dt. StB Berlin, Mus. ms. 2755.
- 39 Unmittelbar nach der Verlesung dieses Referates wies mich Herr Dr. Christoph Wolff, Erlangen, freundlicherweise darauf hin, daß seine Diss. "Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs" (Erlangen-Nürnberg 1966), die mir nicht zugänglich war, diesen Satz ausführlich behandelt. Die Dissertation erschien in Wiesbaden 1968.

Georg Feder

EINE METHODE DER STILUNTERSUCHUNG, DEMONSTRIERT AN HAYDNS WERKEN

Begriffe wie Stiluntersuchung oder Analyse wecken heutzutage leicht die Assoziation von Elektronengehirnen und Mathematik. Diese Assoziation wollen Sie bitte in den nächsten Minuten verbannen. Ich möchte mich in altherkömmlicher Weise an zwei natürliche, aber noch keineswegs erschöpfte Kräfte wenden: Intuition und Gedächtnis. Der Intuition geht eine künstlerische Aussage unmittelbar auf; das Gedächtnis kann ähnliche Aussagen oder Phänomene verknüpfen.

Die Ähnlichkeit der Phänomene konstituiert einen Stil. Unter diesen Phänomenen sollen jetzt nicht die formalen verstanden sein, auch nicht querschnittartige Teilaspekte wie die Harmonik oder die Metrik, erst recht nicht ungeformtes Rohmaterial wie der Ton- und Intervallvorrat. Mich bewegt vielmehr die Frage nach dem geformten Stoff. Was sind die für ein historisches musikalisches Kunstwerk konstitutiven Phänomene in ihrer jeweiligen Totalität, also die musikalischen Gedanken als solche, aus denen sich eine Sinfonie oder ein Streichquartett in ihrem zeitlichen Ablauf für das unmittelbare Erleben zusammensetzen? Diese Frage wird anscheinend immer nur beiläufig oder teilweise gestellt, am ehesten noch in Arbeiten wie den Beethoven-Studien von Jalowetz und Gal¹,