

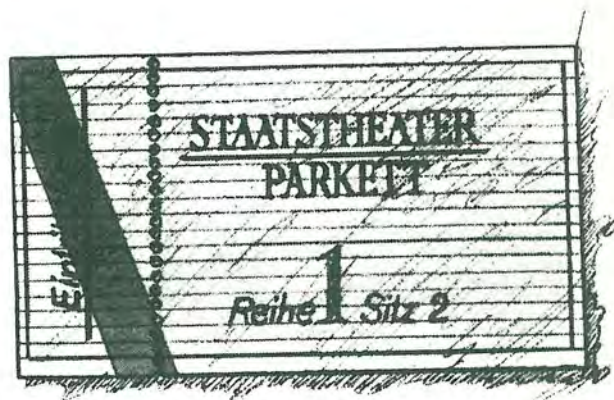
Kassel, 1. bis 5. November 1984



# **Bach** *im 20. Jahrhundert*

**59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft  
in Verbindung mit  
Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche**

# Von *Cello* bis Othello.



*Das kulturelle Angebot der Stadt Kassel hat hohes Niveau, das die Stadtparkasse mit eigenen Veranstaltungsreihen – z. B. Konzertabenden mit dem Orchester des Staatstheaters – anspruchsvoll bereichert.*

*Den Theatern zu helfen, ihren anerkannten Ruf zu bewahren, betrachtet die Stadtparkasse als dauerhafte Aufgabe. Das Staatstheater hat dabei wegen seiner besonderen Ausstrahlung einen herausgehobenen Stellenwert.*

**Stadtparkasse**   
*mit uns kann Kassel rechnen*

Kassel, 1. bis 5. November 1984

**59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft  
in Verbindung mit  
Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche**

# ***Bach*** *im 20. Jahrhundert*

Veranstalter: Neue Bachgesellschaft e. V.  
Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig  
und Kasseler Musiktage e. V. Kassel

Künstlerische Leitung: Wolfgang Rehm  
Klaus Martin Ziegler

---

<b>Programmausschuß</b>	Walter Blankenburg, Ulrich Dibelius, Alfred Dürr, Wolfgang Rehm, Klaus Martin Ziegler
<b>Organisation</b>	Rosemarie Trautmann mit Christoph Eckel und Reinhard Schneid
<b>Danksagung</b>	<p>Die Durchführung des 59. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft Kassel 1984 wurde ermöglicht durch Unterstützung von</p> <p>Land Hessen          Stadt Kassel          Evangelische Kirche von Deutschland Hannover          Evangelische Kirche von Kurhessen-Waldeck Kassel          Evangelische Kirche von Hessen-Nassau Darmstadt          Stadtparkasse Kassel          Walter Kaminsky-Stiftung Frankfurt          Internationaler Arbeitskreis für Musik e. V. Kassel          Alkor-Edition Kassel          Bärenreiter-Verlag Kassel          Verlag Merseburger Kassel</p> <p>Der Hessische Rundfunk beteiligt sich durch ein eigenes Gastkonzert, durch Mitschnitte und Übertragungen.</p> <p>Die Veranstalter danken darüber hinaus folgenden Institutionen für ihre Hilfe:          Kali + Salz AG Kassel, Wintershall AG Kassel, Hessische Brandversicherungsanstalt Kassel, Lions Club Brüder Grimm Kassel, Diakonisches Werk der EKD Berlin, Lions Club Kassel</p> <p>Die Stadtplanskizze auf S. 7 stellte dankenswerterweise der Grothus-Verlag Kassel zur Verfügung.</p>
<b>Programmbuch 59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft</b>	<p>(c) 1984 by Neue Bachgesellschaft Leipzig/Kassel          Redaktion: Wolfgang Rehm, Rosemarie Trautmann und Klaus Martin Ziegler</p>
<b>Titelentwurf und Layout</b>	<p>Dieter Freiherr von Andrian (unter Verwendung eines anonym überlieferten Schattenrisses, der angeblich Johann Sebastian Bach darstellen soll)</p> <p>Bärenreiter-Druck</p>

## Inhalt

---

4	Lage der Räume und Verkehrsverbindungen
5	Zur Beachtung
6	Zeittafel
7	Stadtplanskizze
8	Die Mitwirkenden
10	Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche 1985 und 1986
11	Grußworte
	Kunstdrucktafel: Johann Sebastian Bach / Kassel im 20. Jahrhundert
	Programm
18	Eröffnung
19	Klavierabend
20	Nachtstudio I
21	Gottesdienst I (evangelisch)
22	Chorkonzert I
23	Orchesterkonzert I
24	Nachtstudio II
25	Gottesdienst II (ökumenisch)
26	Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft
27	Chorkonzert II
31	Orchesterkonzert II
31	Bach-Treff
32	Gottesdienst III (evangelisch)
32	Gottesdienst IV (katholisch)
33	Orgelkonzert I
34	Chorkonzert III
43	Orchesterkonzert III
44	Nachtstudio III
45	Gottesdienst V (ökumenisch)
46	Exkursion mit Orgelkonzert II
48	Symposion
	Werkeinführungen
50	I: Die Werke Johann Sebastian Bachs von Alfred Dürr
66	II: Die Werke des 20. Jahrhunderts von Hermann Danuser
81	Biographische Hinweise
93	Das 59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft im 2. Hörfunk- programm des Hessischen Rundfunks
94	Disposition der Bosch-Orgel von St. Martin Kassel
	Wissenschaftliche Beiträge
96	Hermann Danuser, Bach und die zeitgenössische Musik
102	Martin Zenck, „Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte“. Zur Be- deutung Bachs in der Interpretations- und Kompositions- geschichte des 20. Jahrhunderts
127	Klaus Röhring, Der Traum von der Ordnung und das fragmen- tarische Leben
135	Hans Joachim Schulze, Aufführungspraxis Bach im 20. Jahr- hundert
139	Anzeigen
184	Inserentenverzeichnis

## Lage der Räume und Verkehrsverbindungen

---

<b>Stadthalle</b>	Friedrich-Ebert-Straße 152 Straßenbahn: Linie 4 bis Stadthalle, Linien 2 und 8 bis Bebelplatz Omnibus: Linie 25 bis Bebelplatz
<b>St. Marien</b>	Bebelplatz Straßenbahn und Omnibus siehe unter Stadthalle
<b>Martinskirche</b>	Martinsplatz (Nähe Königsplatz und Stern) Straßenbahn: Linien 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 bis Stern Omnibus: Linien 18, 27, 30 bis Stern
<b>Lutherkirche</b>	Lutherplatz (zwischen Hauptbahnhof und Stern) Straßenbahn: Linien 2, 3, 6 bis Lutherplatz Linien 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 bis Stern Omnibus: Linien 18, 27, 30 bis Stern
<b>Jugendherberge</b>	Schenkendorfstraße (Nähe Stadthalle) Straßenbahn: Linien 2, 3, 4, 6, 8 bis Annastraße Omnibus: Linie 20 bis Bismarckstraße

Die Kasseler Verkehrsgesellschaft hat einen Flächenzonentarif eingeführt. Informationen darüber finden Sie an jeder Haltestelle für Straßenbahn und Omnibus. Für eine Fahrt vom Hauptbahnhof zur Stadthalle gilt z. B. die Preisstufe 2. Es empfiehlt sich, Mehrfahrtenkarten (Sammelkarten) oder 24-Stunden-Karten für das Stadtnetz bei den mit „S“ gekennzeichneten Vorverkaufsstellen zu erwerben.

## Zur Beachtung

---

- Tagungsbüro / Tageskasse** Im Restaurant bei Henkel, Hauptbahnhof Kassel, Eingang durch die Mittelhalle:  
am 31. Oktober 1984 von 14.00 bis 18.00 Uhr  
am 1. November 1984 von 9.00 bis 13.00 Uhr  
und jeweils eine Stunde vor Beginn der Veranstaltungen in der Stadthalle und eine halbe Stunde vor Beginn in der Martinskirche.
- Eintrittskarten** Die vorbestellten Eintrittskarten liegen zu den oben angegebenen Zeiten im Tagungsbüro oder an den Tageskassen bereit. Es wird gebeten, vorbestellte Karten spätestens eine halbe Stunde vor Veranstaltungsbeginn abzuholen. Kassenöffnung für Konzerte im Festsaal und Blauen Saal jeweils eine Stunde, in der Martinskirche jeweils eine halbe Stunde vor Veranstaltungsbeginn, in der Lutherkirche für das Symposium eine Stunde vor Beginn.
- Organisationsbüro** Heinrich-Schütz-Allee 35, Telefon 35869 oder 37927 (außer am 3. und 4. November)  
Stadthalle, Friedrich-Ebert-Straße 152, Telefon 7 882 162 ab 18.00 Uhr  
Martinskirche, Telefon 130 21
- Zimmervermittlung** Nur durch Tourist-Information in der Mittelhalle des Kasseler Hauptbahnhofs (Telefon: 1 34 43).
- Beginn der Konzerte** Alle Konzerte beginnen pünktlich zu den angegebenen Zeiten. Da der Hessische Rundfunk die Konzerte mitschneidet bzw. live sendet, werden die Konzertbesucher gebeten, ihre Plätze rechtzeitig einzunehmen. Zuspätkommende können erst nach dem ersten Musikstück eingelassen werden.  
**Wir bitten die Besucher, die Martinskirche am Ende der Konzerte möglichst rasch zu verlassen, da jeweils unmittelbar anschließend Proben für die nächsten Veranstaltungen stattfinden müssen.**
- Verkaufsausstellung in der Stadthalle** Es werden Noten, Musikbücher, Schallplatten (mit Antiquariat) ausgestellt im Foyer der Stadthalle:  
vom 1.–4. November 1984 jeweils von 10.00–18.00 Uhr
- Verkaufsausstellung in der Martinskirche (Gemeindehaus)** Es werden Noten, Musikbücher, Schallplatten (ohne Antiquariat) ausgestellt  
vom 1.–4. November 1984 jeweils von 9.00–18.00 Uhr
- Reiseauskünfte** Durch die Reisebüros Haußknecht, Kassel, Obere Karlsstraße 15 (Telefon: 14261–63) oder Untere Königsstraße 71 (Telefon: 14031, 14035), und Wimke, Kassel, Ständeplatz 17 (Telefon: 103366).
- Jugendherberge** Während des Bachfestes ist ein Jugendherbergsausweis nicht erforderlich (Telefon der Jugendherberge: 7 64 55).

## Zeittafel

---

### Donnerstag, 1. November 1984

9.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Martinskirche, Gemeindehaus
10.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Stadthalle, Foyer
11.00–13.00 Uhr	Symposion	Lutherkirche
16.00–18.00 Uhr	Eröffnung	Stadthalle, Blauer Saal
20.00–21.30 Uhr	Klavierabend	Stadthalle, Festsaal
22.30–24.00 Uhr	Nachtstudio I	Martinskirche

### Freitag, 2. November 1984

9.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Martinskirche, Gemeindehaus
10.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Stadthalle, Foyer
10.00–11.15 Uhr	Gottesdienst I (evangelisch)	Martinskirche
11.30–13.30 Uhr	Symposion	Lutherkirche
16.00–18.00 Uhr	Chorkonzert I	Martinskirche
20.00–22.00 Uhr	Orchesterkonzert I	Stadthalle, Festsaal
22.30–24.00 Uhr	Nachtstudio II	Martinskirche

### Samstag, 3. November 1984

9.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Martinskirche, Gemeindehaus
10.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Stadthalle, Foyer
10.00–11.15 Uhr	Gottesdienst II (ökumenisch)	Martinskirche
11.30–13.00 Uhr	Mitgliederversammlung der NBG	Lutherkirche
16.00–18.00 Uhr	Chorkonzert II	Martinskirche
20.00–22.00 Uhr	Orchesterkonzert II	Stadthalle, Festsaal
22.30–24.00 Uhr	Bach-Treff	Stadthalle, Gesellschaftsraum

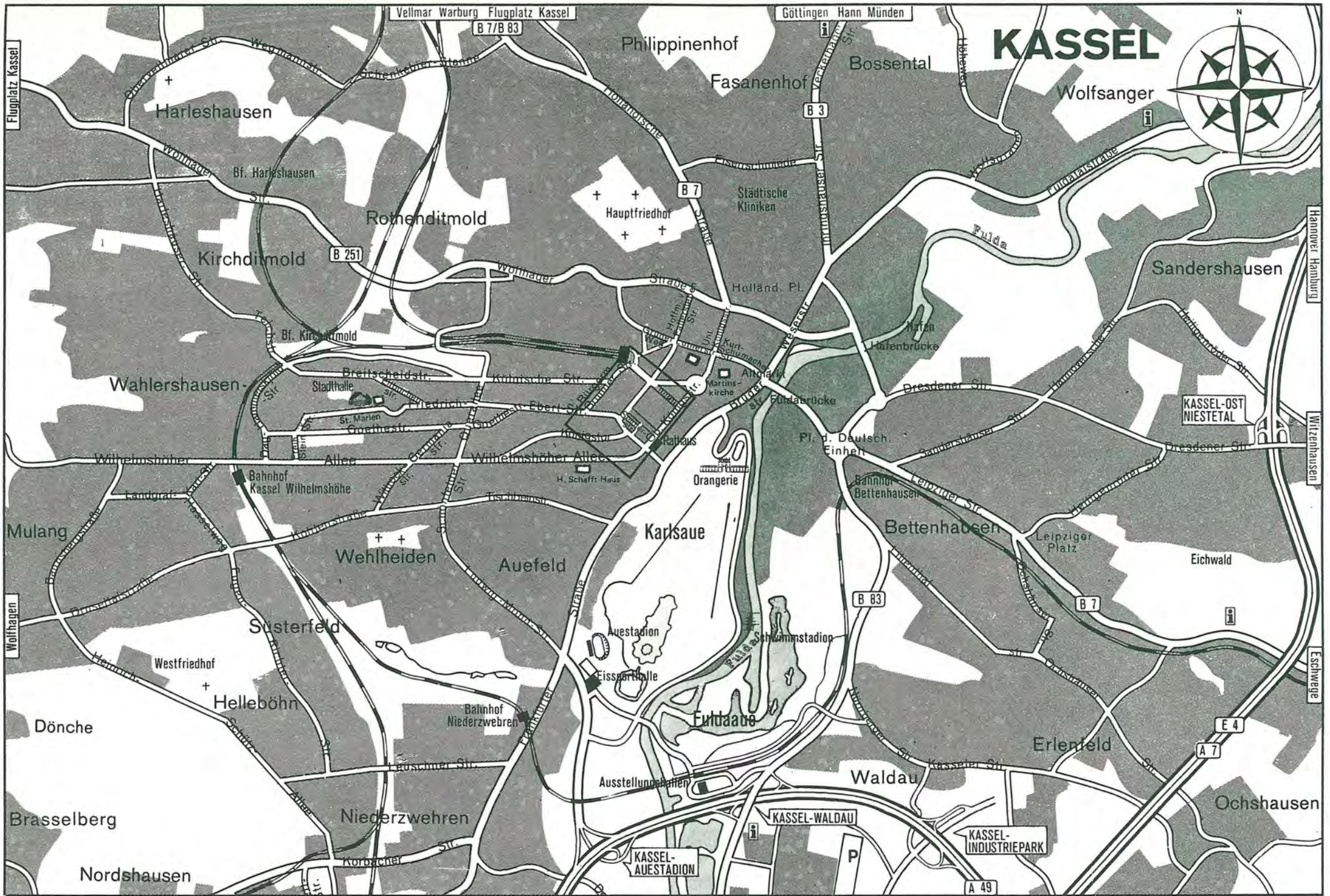
### Sonntag, 4. November 1984

9.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Martinskirche, Gemeindehaus
10.00–18.00 Uhr	Musikalienausstellung	Stadthalle, Foyer
10.00–11.15 Uhr	Gottesdienst III (evangelisch)	Martinskirche
10.00–11.15 Uhr	Gottesdienst IV (katholisch)	St. Marien
11.30–13.00 Uhr	Orgelkonzert I	Martinskirche
16.00–18.00 Uhr	Chorkonzert III	Martinskirche
20.00–22.00 Uhr	Orchesterkonzert III	Stadthalle, Festsaal
22.30–24.00 Uhr	Nachtstudio III	Stadthalle, Blauer Saal

### Montag, 5. November 1984

10.00–11.15 Uhr	Gottesdienst V (ökumenisch)	Martinskirche
11.30–17.00 Uhr	Exkursion und Orgelkonzert II	Orgelmuseum und Kath. Pfarrkirche Borgentreich





## Die Mitwirkenden

---

### Dirigenten

Martin Bartsch  
Paul Friesenhagen  
Clytus Gottwald  
Cristóbal Halffter  
Helmut Kahlhöfer  
Dieter Lometsch  
Ludwig Prautzsch  
Wojciech Rajski  
Thomas Sanderling  
Andreas Schulze-Craney  
Klaus Martin Ziegler

### Solisten

Reinbert Evers, Gitarre  
Renato Girolami, Baß  
Daniel Glaus, Orgel  
Franzpeter Goebels, Cembalo und Klavier  
Siegwart Goebels, Klavier  
Andrea Hellmann, Alt  
Ulf Hoelscher, Violine  
Robert Holl, Baß  
Heinz Holliger, Oboe  
Kenzo Ishii, Tenor  
Regina Klepper, Sopran  
Siegfried Lorenz, Baß  
Thomas Moser, Tenor  
Raimund Murch, Orgel  
Matthias Nagel, Orgel  
Otfrid Nies, Violine  
Gunther Pohl, Flöte  
Stephan Rehm, Baß  
Almut Rössler, Orgel  
Elisabeth Speiser, Sopran  
Johannes Schäfer, Orgel  
Andras Schiff, Klavier  
Marga Schiml, Alt  
Gisbert Schneider, Orgel  
Peter Schreier, Tenor  
Martha Schuster, Cembalo  
Edith Wiens, Sopran  
Cornelia Wulkopf, Alt  
Gerd Zacher, Orgel  
Klaus Martin Ziegler, Orgel

### Chöre

Chor an St. Marien  
Harleshäuser Kantorei Kassel  
Kantorei Barmen-Gemarke  
Kantorei, Junge Kantorei, Jugendchor Kirchditmold Kassel  
Kantorei der Kreuzkirche / Kasseler Motettenchor  
Kantorei an St. Martin Kassel  
Osthessische Kantorei Schlüchtern  
Schola Cantorum Stuttgart  
Vocalensemble Kassel

---

**Ensembles und Orchester**

Kammerorchester Marburg (Leitung: Horst Pusch)

**Musica Antiqua Köln**

Wilbert Hazelzet: Traversflöte nach Rottenburgh, Brüssel um 1750

Reinhard Goebel: Barockvioline Jacobus Stainer, Absam 1665

Hajo Bäß: Barockvioline Jacobus Stainer, Absam 1672

Phoebe Carrai: Barockvioloncello Klotz, Mittenwald 1750

Andreas Staier: Cembalo nach deutschem Vorbild von ca. 1750

Orchester der Kantorei Barmen-Gemarke

Orchester der Musikakademie Kassel (Leitung: Helmut Keller)

Orchester des Staatstheaters Kassel

Polnische Kammerphilharmonie Warschau

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt

Trompeten-Ensemble Augsburg

Friedrich Held, Trompete I und Corno

Arnold Mehl, Trompete II und Corno da caccia

Rudolf Ulrich, Trompete III

**Symposion**

Reinhold Brinkmann, Musikwissenschaftler

Kurt von Fischer, Musikwissenschaftler

Walter Frei, Theologe, Interpret, Schriftsteller, Maler

Klaus Huber, Komponist

Siegfried Matthus, Komponist/Musikdramaturg

Hans Pischner, Interpret

Christoph Wolff, Musikwissenschaftler

Dieter Schnebel, Komponist, Theologe, Interpret

Gerd Zacher, Interpret

**Prediger**

Walter Blankenburg

Philipp Heim

Hans-Gernot Jung

Udo Lüst

Johann Trummer

---

## **Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche 1985**

### **Das Geistliche im Weltlichen**

24. bis 27. Oktober 1985

Konzerte, Nachtstudios, Seminare

Werke von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Marco Enrico Bossi, Paul Hindemith, Charles Ives, Mauricio Kagel, Josquin Desprez, Franz Liszt, Gustav Mahler, Olivier Messiaen, Wolfgang Rihm (Uraufführung eines Auftragswerkes), Dieter Schnebel, Franz Schubert, Igor Strawinsky, Bernd Alois Zimmermann u. a.

Programmausschuß

Heinz Enke, Frankfurt – Clytus Gottwald, Stuttgart – Wolfgang Rehm, München – Klaus Röhling, Hofgeismar – Klaus Martin Ziegler, Kassel

Prospekt ab März 1985 erhältlich

## **Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche 1986**

### **Johannes Brahms und Arnold Schönberg**

29. Oktober bis 2. November 1986

Konzerte, Nachtstudios, Symposion

Programmausschuß

Heinz Enke, Frankfurt – Wolfgang Rehm, München – Rudolf Stephan, Berlin – Klaus Martin Ziegler, Kassel

Prospekt ab März 1986 erhältlich

**KASSELER MUSIKTAGE e. V., Postfach 10 03 29, D-3500 Kassel 1, Telefon 0561 / 35869**

## Grußworte

---



## Grußwort

---

Zum 59. Bachfest übermittle ich allen Mitwirkenden und Gästen gute Wünsche und herzliche Willkommensgrüße der Hessischen Landesregierung.

Diese Zusammenkunft von Wissenschaftlern, Ausführenden und interessierten Hörern wird dem modernen Bach-Verständnis dienen und dazu helfen, dem Bilde Bachs und der Interpretation seiner Musik in ihrer großen Spannweite noch näher zu kommen. Sie wird die Aktualität der Musik von Johann Sebastian Bach in all' ihrer Aussagekraft auch in die Zukunft hinein unterstreichen.

Den Veranstaltern der „Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche“ danke ich für ihr großes Engagement auch im Hinblick darauf, das 59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft nach Kassel geholt zu haben.

Allen Beteiligten wünsche ich einen schönen Aufenthalt in Kassel, den Darbietungen besonderen Anklang und den gebührenden Erfolg, den Diskussionen viel Beachtung, ein breites Spektrum der Information und des gedanklichen Austausches über „Bach im 20. Jahrhundert“.



Hans Krollmann  
Finanzminister des Landes Hessen

## Grußwort

---

Herzlich willkommen!

Das 59. Bachfest 1984 in Kassel ist für unsere Stadt ein mehrfach bedeutendes Ereignis.

Da ist zum einen die konzentrierte Beschäftigung mit dem Werk von Johann Sebastian Bach, die in dieser gesammelten Form in Kassel selten geboten wird.

Da ist zum anderen das Selbstverständnis der Neuen Bachgesellschaft, das Kassel besonders berührt. Kassel liegt ja nicht weit von Bachs Geburtsstadt Eisenach. Landschaftlich gehörte die Gegend um Eisenach bis 1945 ebenso selbstverständlich zur weiteren Heimat der Kasseler wie heute Bebra und Eschwege; es gab vielfältige wirtschaftliche und kulturelle Verknüpfungen, ja Gemeinsamkeiten hinüber nach Thüringen und herüber nach Kassel. Die Trennung Deutschlands in zwei Staaten wird hier in Kassel besonders bewußt erlebt. Daher freuen wir uns besonders, wenn gemeinsame kulturelle Veranstaltungen wie das Bachfest, das von der Neuen Bachgesellschaft (Sitz Leipzig) getragen wird, viele Bürger aus der Deutschen Demokratischen Republik und der Bundesrepublik Deutschland zusammenführt.

Ich begrüße alle Besucher des Bachfestes 1984 herzlich in Kassel, ebenso den Freundeskreis der Veranstaltungsreihe „Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche“. Sie kommen nicht nur aus beiden deutschen Staaten zu uns; Sie kommen aus der ganzen Welt, um hier das Erbe von Johann Sebastian Bach im 20. Jahrhundert zu pflegen.

Der historische Zufall wollte es, daß Johann Sebastian Bach, obwohl er als junger, bereits erfolgreicher Organist mehrere Jahre nicht weit von Kassel entfernt lebte, nur ein einziges Mal in Kassel war (1732), um die Orgel unserer Martinskirche zu prüfen.

Als Sitz der Geschäftsstelle Kassel der Neuen Bachgesellschaft und des Vereins „Kasseler Musiktage“ ist Kassel den meisten von Ihnen sicher dennoch keine ganz fremde Stadt. Musikwissenschaftler werden darüber hinaus wissen, daß Kassel Sitz des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs, der Zentralredaktion des Internationalen Quellenlexikons der Musik und des Bärenreiter-Verlages ist. Und landschaftlich – wie gesagt – kann sich ein Bachfreund bei uns in Kassel schon fast wie in der Heimat von Bach fühlen.

Ich wünsche Ihnen ein gelungenes Bachfest und einen erfreulichen Aufenthalt in Kassel!



Hans Eichel  
Oberbürgermeister der Stadt Kassel



## Grußwort

---

„Bach im 20. Jahrhundert“ lautet das Programm des 59. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Verbindung mit Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche.

Auf den ersten Blick sieht das aus wie eine bloße Addition der Widersprüche, die wir zwischen der Musik des großen Meisters und den musikalischen Richtungen unserer Zeit finden. Bach wurde und wird in der Kirche ja oft bewußt gegen die zeitgenössische Musik – und vor allem auch gegen die neue Musik in der Kirche – gewünscht und gespielt! Die Veranstalter haben aber offensichtlich mehr und ganz anderes im Sinn. Wir können Bach auch so hören und verstehen, daß sein Musizieren uns hilft, viele verschiedene Richtungen des musikalischen Gestaltens in eine glaubwürdige Verbindung zu bringen, die den Glauben in unserer Zeit bezeugt. Man kann das Programm dieses Festes auch streng programmatisch auffassen.

Die Konzerte der festlichen Tage sind wohl nicht zufällig auf den Gottesdienst bezogen. Fünf Gottesdienste werden angeboten. Das ist die Handschrift Johann Sebastian Bachs am Ende des 20. Jahrhunderts – sein *soli deo gloria*, sein *Jesu juva*, das er mit bemerkenswerter Konsequenz über seine Werke geschrieben und in seinen Werken eingelöst hat. Er verstand den theologischen Gehalt und den liturgischen Charakter seiner Musik keineswegs als eine Einengung des Schaffens auf das „gottesdienstlich Brauchbare“, auf das Altvertraute, auf das dem Gesetz der Religion Angepaßte.

Das gottesdienstliche Geschehen setzt frei und verbindet, solange es dort um das Lob Gottes geht. Das ist der Ort, an dem die Vielfalt der Gaben anklingen kann, die verbalen Beiträge wie auch die nonverbalen und damit auch die Fülle der musikalischen Möglichkeiten. Sie werden ja durch den Schöpfer ausgelöst, eingefordert und mit Sinn erfüllt.

Im Vollzug des Gottesdienstes wird aber auch die „Herrschaft der Mittel“ beendet und die „Explosion des Materials“ gebändigt. Sie werden verwandelt und erscheinen in der Perspektive des Dienstes. Hingabe fördert die Entfaltung und läßt Neues entdecken; zugleich überwindet sie eine Autonomie, in der die Musik sich selbst verfallen und sich selbst verlieren müßte.

Schließlich bildet sich Musik im Gottesdienst auch zur Mitteilung an Menschen. Sie sucht Kommunikation und fördert das Verstehen. Das geschieht freilich um des Gottes willen, der selbst Mensch geworden ist und „alles neu gemacht hat“. Nicht der Alte Mensch ist das Maß des Verstehens, der seine Gewohnheiten an Gottes Stelle gesetzt hat. Der Neue Mensch will verstanden werden, den Gott schaffen und vollenden will. Deshalb dient uns das Lob Gottes zur Umkehr in das verheißene Leben.

„Bach im 20. Jahrhundert“ ist jedenfalls ein Programm, das unseren Fragen am Ende des Jahrhunderts nahekommt. Es bleibt zu wünschen, daß es uns auch zu Antworten führt.



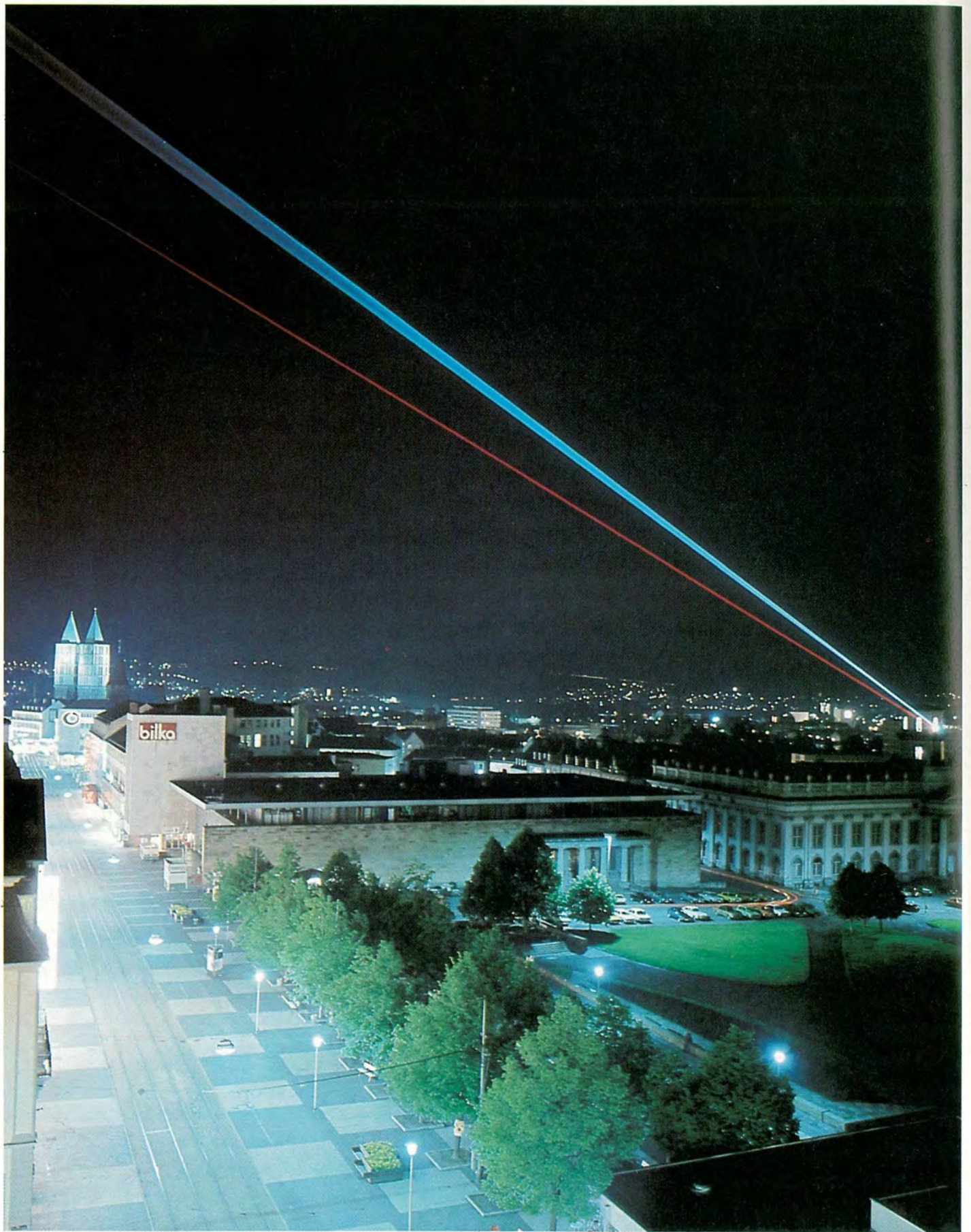
Dr. Hans-Gernot Jung

Bischof der Evangelischen Kirche von  
Kurahessen-Waldeck





**Johann Sebastian Bach** \* 21. 3. 1685 in Eisenach, † 28. 7. 1750 in Leipzig  
Ölbild 1748 (?) von Elias Gottlieb Haußmann, im Besitz von William H. Scheide, Princeton,  
New Jersey. Copyright 1977 by Classical Graphics, assigned 1981 to Karthause Verlag, Iserlohn



„Kassel im 20. Jahrhundert“

Aufnahme: Renate Lehning

Presse- und Informationsamt der Stadt Kassel

# Programm

---

**Eröffnung**

**Ansprachen**

Hans Krollmann, Finanzminister des Landes Hessen  
Hans Eichel, Oberbürgermeister der Stadt Kassel  
Hans Pischner, Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft

**Musica Antiqua Köln**

Wilbert Hazelzet, Traversflöte  
(nach Rottenburgh, Brüssel um 1750)  
Reinhard Goebel, Barockvioline  
(Jacobus Stainer, Absam 1665)  
Hajo Bäß, Barockvioline  
(Jacobus Stainer, Absam 1665)  
Phoebe Carrai, Barockvioloncello  
(Klotz, Mittenwald 1750)  
Andreas Staier, Cembalo  
(nach deutschem Vorbild von ca. 1750)

**Johann Sebastian Bach**

Musikalisches Opfer BWV 1079

I Ricercar a 3 (Cembalo)

Thematis Regii Elaborationes Canonicae  
Canones diversi super Thema Regium

II Canon 1. a 2 cancrizans (Violine I/II)

III Canon 2. a 2 Violini in unisono

(Violine I/II, Violoncello, Cembalo)

IV Canon 3. a 2 per Motum contrarium

(Traversflöte, Violine I/II)

V Canon 4. a 2 per Augmentationem, contrario Motu

(Violine I/II, Violoncello)

VI Canon 5. a 2 per Tonos (Violine, Cembalo)

VII Fuga canonica in Epiadiapente

(Traversflöte, Violine, Cembalo)

VIII Canon perpetuus super Thema Regium

(Traversflöte, Violine, Violoncello)

IX Canon perpetuus

(Traversflöte, Violine, Violoncello, Cembalo)

Quaerendo invenietis

X Canon a 2 (Cembalo)

XI Canon a 4 (Violine I/II, Cembalo)

XII Sonata sopr'il Soggetto Reale

(Traversflöte, Violine, Violoncello)

XIII Ricercar a 6 (Cembalo)

Einführung: siehe S. 63 f.

**Ausgaben**

Neue Bach-Ausgabe VIII/1. Bärenreiter-Ausgabe (=BA) 5042. Danach Taschenpartitur (Bärenreiter TP 198) und Einzelausgaben (BA 5154–5156)

(Es werden hier und im folgenden nur die Ausgaben genannt, nach denen musiziert wird.)

Klavierabend

Andras Schiff

**Johann Sebastian Bach**

Vierter Teil der Klavierübung: Aria mit verschiedenen  
Veränderungen BWV 988  
„Goldberg-Variationen“

Aria

Variatio 1. a 1 Clav.

Variatio 2. a 1 Clav.

Variatio 3. Canone all' Unisono, a 1 Clav.

Variatio 4. a 1 Clav.

Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav.

Variatio 6. Canone alla Seconda, a 1 Clav.

Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav.

Variatio 8. a 2 Clav.

Variatio 9. Canone alla Terza, a 1 Clav.

Variatio 10. Fugetta a 1 Clav.

Variatio 11. a 2 Clav.

Variatio 12. Canone alla Quarta, a 1 Clav.

Variatio 13. a 2 Clav.

Variatio 14. a 2 Clav.

Variatio 15. Canone alla Quinta, a 1 Clav.

Variatio 16. Ouverture, a 1 Clav.

Variatio 17. a 2 Clav.

Variatio 18. Canone alla Sexta, a 1 Clav.

Variatio 19. a 1 Clav.

Variatio 20. a 2 Clav.

Variatio 21. Canone alla Settima, a 1 Clav.

Variatio 22. a 1 Clav.

Variatio 23. a 2 Clav.

Variatio 24. Canone all'Ottava, a 1 Clav.

Variatio 25. a 2 Clav.

Variatio 26. a 2 Clav.

Variatio 27. Canone alla Nona, a 2 Clav.

Variatio 28. a 2 Clav.

Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav.

Variatio 30. Quodlibet, a 1 Clav.

Aria

Einführung: siehe S. 60 f.

Ausgaben

Neue Bach-Ausgabe V/2 (BA 5048). Danach Einzelausgabe (BA 5162)

Nachtstudio I

Reinbert Evers, Gitarre  
Otfried Nies, Violine  
Klaus Martin Ziegler, Orgel

„ad thema regium anno '84“

**Volker Bräutigam** (\* 1939)

„Epitaph für Maksymilian Kolbe“

(in Gedanken an das Ricercare a 6 aus dem „Musikalischen Opfer“ von Johann Sebastian Bach) für Orgel (1975)

Grave – Calmo – Tempo ordinario

**Isang Yun** (\* 1917)

„Königliches Thema“ für Violine solo (1976)

**Klaus Schweizer** (\* 1939)

„Schattenspiele für einen König“

Exerzitien für Orgel zum THEMA REGIUM aus J. S. Bachs „Musikalischem Opfer“ (1983/84)

Maestoso – In fließender Bewegung – „sehr ruhig, fast starr“ –  
In fließender Bewegung – „sehr ruhig, fast starr“ – Schleppend,  
langsame Halbe – Choral, langsame Halbe

Uraufführung. Auftragswerk von Kasseler Musiktage e. V.

**Eugen Mihai Márton** (\* 1946)

„Y mis manos son lo único que tengo“ für Gitarre (1984)

Uraufführung. Auftragswerk von Kasseler Musiktage e. V.

**Edison Denisov** (\* 1929)

„In Deo speravit cor meum“

für Violine, Gitarre, Orgel (1984)

Uraufführung. Auftragswerk von Kasseler Musiktage e. V.

Einführung: siehe S. 66 f.

Ausgaben

Volker Bräutigam: Edition Peters 5543

Isang Yun: Bote & Bock 22725 (1318)

Klaus Schweizer, Eugen Mihai Márton und Edison Denisov: Manuskripte



**Gottesdienst I**  
(evangelisch)

Liturgie und Ansprache: Kirchenrat Walter Blankenburg

Regina Klepper, Sopran

Andrea Hellmann, Alt

Kenzo Ishii, Tenor

Renato Girolami, Baß

Daniel Glaus, Orgel

Harleshäuser Kantorei Kassel

Orchester der Musikakademie Kassel

(Einstudierung Helmut Keller)

Instrumentalsolisten: Hag-Young Kim und Antje Rodenstein,

Oboe – Heiko Pape, Kontrabaß – Christine Laabs, Orgel

Leitung: Andreas Schulze-Craney

**Johann Sebastian Bach**

Messe G-dur BWV 236

1. Kyrie: Chor, Orchester

2. Gloria: Chor, Orchester

3. Gratias: Baß, Streicher, Continuo

4. Domine Deus: Sopran, Alt, Violinen unisono, Continuo

5. Quoniam: Tenor, Oboe solo, Continuo

6. Cum Sancto Spiritu: Chor, Orchester

Text: siehe S. 28 f.

Einführung: siehe S. 52 f.

**Daniel Glaus (\* 1957)**

„Mauerwerk“ für Orgel (1983/84)

A. Morgen – B. Mitternacht – C. Mittag – D. Abend

Uraufführung

Einführung: siehe S. 68

**Ausgaben**

Neue Bach-Ausgabe II/2 (BA 5050). Danach Taschenpartitur (Bärenreiter

TP 266). Aufführungsmaterial Edition Peters 25 d (Klavierauszug 1018d)

Daniel Glaus: Manuskript

**Chorkonzert I**

Almut Rössler, Orgel  
Schola Cantorum Stuttgart, Leitung: Clytus Gottwald

**Ferruccio Busoni** (1866–1924)

Fantasia Contrappuntistica über ein Bachsches Fragment.  
(1910/1922)

für Orgel bearbeitet (1955) von **Helmut Bornefeld** (\* 1906)

Einleitung und Variationen über „Allein Gott in der Höh sei Ehr“  
Fuge I, II und III über ein Bachsches Fragment

Intermezzo

Variationen I, II und III mit Kadenz

Fuge IV

Choral und Stretta

**Johann Sebastian Bach**

Contrapunctus I

Contrapunctus VI (Uraufführung)

Contrapunctus XI

aus der „Kunst der Fuge“ BWV 1080. Bearbeitung für Stimmen  
(1972–1976) von **Dieter Schnebel** (\* 1930)

Einführungen: siehe S. 68 - 70

Ausgaben

Busoni: Breitkopf & Härtel 6342

Bach/Schnebel: Edition Schott 6420, 6680, 6681

**Orchesterkonzert I**

Martha Schuster, Cembalo  
Gunther Pohl, Flöte  
Polnische Kammerphilharmonie, Leitung: Wojciech Rajski

**Johann Sebastian Bach**

Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-dur BWV 1048 für 3 Violinen, 3 Violen, 3 Violoncelli und Continuo

1. Allegro – 2. Adagio – 3. Allegro

**Ulrich Stranz (\* 1946)**

Contrasubjekte. Passacaglia über B-A-C-H für 14 Streicher (1980)

**Johann Sebastian Bach**

Konzert für Cembalo und Orchester d-moll BWV 1052

Allegro – Adagio – Allegro

**Pause**

**Frank Michael Beyer (\* 1928)**

Streicherfantasien zu einem Motiv von Johann Sebastian Bach (1977)

I. Passionato – II. Dolce e pianissimo – III. Rubato –  
IV. Allegro agitato – V. Con moto e cantabile

**Johann Sebastian Bach**

Ouvertüre (Orchestersuite) h-moll BWV 1067

für Flauto traverso, 2 Violinen, Viola, Continuo

Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourrée I alternativement  
– (Bourrée) II – Polonaise – Double – Menuet – Badinerie

Einführungen: siehe S. 61 f. (Bach) und S. 70 f. (Stranz, Beyer)

**Ausgaben**

Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 3: Neue Bach-Ausgabe VII/2 (BA 5005). Danach Aufführungsmaterial (BA 5110) und Taschenpartitur (Bärenreiter TP 5)

Stranz: BA 6787

Bach, Cembalo-Konzert BWV 1052: Edition Peters 9384

Beyer: Bote & Bock 22774 (1377)

Bach, Ouvertüre BWV 1067: Neue Bach-Ausgabe VII/1 (BA 5030). Danach Taschenpartitur (Bärenreiter TP 193). Aufführungsmaterial Edition Peters 4417

**Nachtstudio II**

Gerd Zacher, Orgel

**„Hörperspektiven auf die Passacaglia“  
von Johann Sebastian Bach BWV 582**

**I**

Die Passacaglia mit den Ohren von César Franck gehört

**II**

Die Passacaglia mit den Ohren von Maurice Ravel gehört

**III**

Gerd Zacher: „Traktat über das Thema“ (1982)

**IV**

Die Passacaglia mit den Ohren von Arnold Schönberg gehört

**Einführung: siehe S. 71**

Ausgaben der „Passacaglia“  
Neue Bach-Ausgabe IV/7 (BA 5057) und in BA 5177

**Gottesdienst II**  
(ökumenisch)

Liturgie: Pfarrer Udo Lüst  
Ansprache: Johann Trummer

Regina Klepper, Sopran  
Andrea Hellmann, Alt  
Stephan Rehm, Baß  
Daniel Glaus, Orgel  
Kantorei der Kreuzkirche / Kasseler Motettenchor  
Kammerorchester Marburg (Einstudierung Horst Pusch)  
Instrumentalsolisten: Arnold Mehl und Friedrich Held, Horn –  
Stefan Gleitsmann, Oboe – Horst Pusch, Violine – Christian  
Keller, Violoncello – Roland Knoke, Cembalo  
Leitung: Dieter Lometsch

**Klaus Huber** (\* 1924)

In te domine speravi (1964)  
Senza misura – Tranquillo – senza misura

**Johann Sebastian Bach**  
Messe F-dur BWV 233

1. Kyrie: Chor, Orchester
2. Gloria: Chor, Orchester
3. Domine Deus: Baß, Streicher, Continuo
4. Qui tollis: Sopran, Oboe solo, Continuo
5. Quoniam: Alt, Violine solo, Continuo
6. Cum Sancto Spiritu: Chor, Orchester

Text: siehe S. 28 f.

Einführung: siehe S. 53 f.

**Klaus Huber**

In memoriam Willy Burkhard (1955)

I. Molto sostenuto – II. Adagietto (super „Vater unser im Him-  
melreich“)

Ausgaben

Neue Bach-Ausgabe II/2 (BA 5050). Danach Taschenpartitur (Bärenreiter  
TP 266). Aufführungsmaterial Edition Peters 25a (Klavierauszug 1018a)  
Huber, In te domine speravi: BA 4463  
Huber, In memoriam Willy Burkhard: BA 4462

**Mitgliederversammlung**

der Neuen Bachgesellschaft (nur für Mitglieder)

NEUE BACHGESELLSCHAFT, Internationale Vereinigung, gegründet 1900, Sitz Leipzig/DDR

**Vorstand**

Pischner, Prof. Dr. Hans, Unter den Linden 7, DDR-1080 Berlin  
Rilling, Prof. Dr. h.c. Hellmuth, Hasenbergsteige 3, D-7000 Stuttgart 1  
Felix, Prof. Dr. Werner, Burgstraße 2, Postfach 1301, DDR-7010 Leipzig  
Rehm, Dr. Wolfgang, Schumannstraße 14, D-8000 München 80

**Verwaltungsrat**

Domizlaff, Ilse, Frauenplan 21, DDR-5900 Eisenach  
Kahlhöfer, Prof. Helmut, Lante 23, D-5600 Wuppertal-Barmen  
Rotzsch, Prof. Hans-Joachim, Erich-Zeigner-Allee 21a, DDR-7031 Leipzig  
Schulze, Dr. Hans-Joachim, Menckestraße 23, DDR-7022 Leipzig  
Trautmann, Christoph, Knesebeckstraße 32, D-1000 Berlin 12  
Wolff, Prof. Dr. Christoph, Department of Music, Harvard University, Cambridge, MA 02138, USA

**Direktorium**

Blankenburg, Dr. Walter, Am Wäldchen 1, D-6490 Schlüchtern  
Bürgel, Rainer, Beerenstraße 7, D-1000 Berlin 37  
Chorzempa, Dr. Daniel, Via dei Tavolini 7, I-50122 Firenze  
Dadelsen, Prof. Dr. Georg von, Mohlstraße 54, D-7400 Tübingen  
Dürr, Dr. Alfred, Leipziger Straße 20, D-3406 Bovenden  
Fischer, Prof. Rudolf, Buchenweg 9, DDR-7113 Markkleeberg  
Flämig, Prof. Martin, Vogesenweg 2, DDR-8053 Dresden  
Gehrke, Prof. Dr. Rudolf, Naunhofer Straße 26, DDR-7027 Leipzig  
Hellmann, Prof. Diethard, Josefstraße 25, D-8024 Deisenhofen  
Hofmann, Dr. Klaus, Schlesierring 46, D-3400 Göttingen  
Hübner, Prof. KMD Erich, Pfarrgasse 13, D-6900 Heidelberg  
Johnsen, Dr. Hartmut, Heinrichwingertsweg 24, D-6100 Darmstadt  
Kästner, Prof. Hannes, Leninstraße 318, DDR-7039 Leipzig  
Köhler, Prof. Joh. Ernst, Humboldtstraße 58, DDR-5300 Weimar  
Köhler, Prof. Dr. Karl-Heinz, H.-Matern-Ring 5, DDR-5300 Weimar  
Neumann, Prof. Dr. Werner, Robert-Schumann-Straße 3, DDR-7113 Markkleeberg  
Otto, Hans, Bertholdweg 46, DDR-9200 Freiberg  
Růžicková, Prof. Zuzanna, Slezská 107, CS-130 00 Praha 3  
Schneider, Prof. Dr. Michael, Im Fuchsbau 8, D-5000 Köln-Brück  
Stauffer, Prof. Dr. George, 511 West 113 Street, New York, N. Y. 10025, USA  
Stolte, Adele, Böcklinstraße 6, DDR-1500 Potsdam  
Webersinke, Prof. Amadeus, Gerh.-Ellroth-Straße 6, DDR-8044 Dresden  
Zavarský, Dr. Ernest, Malinovského 2, Bratislava, CSSR  
Zimmermann, Prof. Dr. h.c. Heinz Werner, Ursemer Straße 9, D-6370 Oberursel 6

Hauptgeschäftsstelle Leipzig: Postfach 727, DDR-7010 Leipzig, Telefon 284 086

Geschäftsstelle Kassel: Postfach 10 03 29, D-3500 Kassel 1, Telefon 0561/35869

## Chorkonzert II

Elisabeth Speiser, Sopran

Cornelia Wulkopf, Alt

Thomas Moser, Tenor

Robert Holl, Baß

Vocalensemble Kassel und Kantorei an St. Martin Kassel

Mitglieder des Orchesters des Staatstheaters Kassel und das Trompeten-Ensemble Augsburg

Instrumentalsolisten: Klaus Grünow und Hans Völker, Flöte –

Gerald Severin und Günter Klein, Oboe – Rolf Beck, Fagott –

Arnold Mehl, Corno da caccia – Friedrich Held, Arnold Mehl

und Rudolf Ulrich, Trompeten – Erwin Schnur, Violine –

Wolfram Geis, Violoncello – Werner Schroeder, Kontrabaß –

Uwe Groß, Cembalo – Matthias Nagel, Orgel

Leitung: Klaus Martin Ziegler

### Johann Sebastian Bach

Messe in h-moll BWV 232

#### MISSA

Kyrie

Kyrie eleison: Chor, Orchester

Christe eleison: Sopran, Alt, Violinen unisono, Continuo

Gloria

Gloria in excelsis Deo: Chor, Orchester

Et in terra pax: Chor, Orchester

Laudamus te: Sopran, Violine solo, Streicher, Continuo

Gratias agimus tibi: Chor, Orchester

Domine Deus: Sopran, Tenor, Flöte solo, Streicher, Continuo

Qui tollis peccata mundi: Chor, Flöten, Streicher, Continuo

Qui sedes ad dexteram Patris: Alt, Oboe solo, Streicher, Continuo

Quoniam tu solus sanctus: Baß, Corno da caccia, Fagotte, Continuo

Cum Sancto Spiritu: Chor, Orchester

#### SYMBOLUM NICENUM

Credo (Symbolum Nicenum)

Credo in unum Deum: Chor, Violinen, Continuo

Patrem omnipotentem: Chor, Orchester

Et in unum Dominum: Sopran, Alt, Oboen, Streicher, Continuo

Et incarnatus est: Chor, Violinen, Continuo

Crucifixus: Chor, Flöten, Streicher, Continuo

Et resurrexit: Chor, Orchester

Et in Spiritum Sanctum: Baß, Oboen, Continuo

Confiteor: Chor, Continuo

Et exspecto: Chor, Orchester

#### SANCTUS

Sanctus: Chor, Orchester

---

OSANNA, BENEDICTUS, AGNUS DEI ET DONA NOBIS  
PACEM

Osanna in excelsis: Chor, Orchester

Benedictus: Tenor, Flöte solo, Continuo  
Osanna in excelsis: Chor, Orchester

Agnus Dei: Alt, Violinen unisono, Continuo  
Dona nobis pacem: Chor, Orchester

Einführung: siehe S. 56 - 58

Ausgaben

Neue Bach-Ausgabe II/1 (BA 5001). Danach Aufführungsmaterial (BA 5102), Klavierauszug (BA 5102a) und Taschenpartitur (Bärenreiter TP 1)

---

Text der Messe

Missa

Kyrie

Kyrie eleison  
Christe eleison  
Kyrie eleison

Herr, erbarme dich.  
Christe, erbarme dich.  
Herr, erbarme dich.

Gloria

Gloria in excelsis Deo  
et in terra pax hominibus  
bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,  
adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter  
magnam gloriam tuam.

Domine Deus, rex coelestis  
Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite, Jesu  
Christe altissime, Domine Deus, Agnus  
Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem  
nostram.

Qui sedes ad dextram Patris,  
miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus,  
tu solus Dominus, tu solus  
altissimus, Jesu Christe.

Ehre sei Gott in der Höhe, und  
Friede auf Erden unter den  
Menschen seines Wohlgefallens.

Wir loben dich, wir preisen dich,  
Wir beten dich an, wir verherrlichen dich.

Wir sagen dir Dank wegen deiner  
großen Herrlichkeit.

Herr und Gott, himmlischer König,  
Gott allmächtiger Vater.

Herr Jesus Christus, allerhöchster, eingebore-  
ner Sohn, Herr und Gott, Lamm  
Gottes, Sohn des Vaters.

Der du die Sünden der Welt  
trägst, erbarme dich unser.

Der du die Sünden der Welt trägst,  
nimm unser Bitten gnädig an.

Der du zur Rechten des Vaters  
sitzt, erbarme dich unser.  
denn du allein bist der Heilige,  
du allein der Herr, du allein der  
Höchste, Jesus Christus.



Cum Sancto Spiritu, in  
gloria Dei Patris.  
Amen.

Mit dem Heiligen Geiste, in der  
Herrlichkeit Gottes des Vaters.  
Amen.

## Symbolum Nicenum

### Credo

Credo in unum Deum, Patrem  
omnipotentem, factorum coeli et terrae,  
visibilium omnium et invisibilium

Et in unum Dominum Jesum  
Christum, Filium Dei unigenitum,  
Et ex Patre natum ante omnia  
saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,  
Deum verum de Deo vero.  
Genitum, non factum, consub-  
stantialem Patri, per quem  
omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et  
propter nostram salutem  
descendit de coelis.

Et incarnatus est de Spiritu  
Sancto ex Maria Virgine, et  
homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis  
sub Pontio Pilato, passus  
et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,  
secundum scripturas, et as-  
cendit in coelum, sedet ad  
dextram Patris.

Et iterum venturus est cum  
gloria iudicare vivos et  
mortuos, cuius regni non  
erit finis.

Et in Spiritum Sanctum, Domi-  
num et vivificantem, qui ex  
Patre Filioque procedit. Qui  
cum Patre et Filio simul ad-  
oratur et conglorificatur,  
qui locutus est per Prophetas.  
Et unam sanctam catholicam et  
apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum Baptisma in  
remissionem peccatorum.

Et exspecto resurrectionem  
mortuorum et vitam venturi  
saeculi.

Amen

Ich glaube an einen Gott, den  
allmächtigen Vater, Schöpfer des  
Sichtbaren und Unsichtbaren.

Und an einen Herrn Jesus Christus,  
Gottes eingeborenen Sohn.  
Er ist aus dem Vater geboren  
vor aller Zeit.

Gott von Gott, Licht vom Licht,  
Wahrer Gott vom wahren Gott.  
Gezeugt, nicht geschaffen, eines  
Wesens mit dem Vater, durch den  
alles geschaffen ist.

Für uns Menschen und um unseres  
Heiles Willen ist er vom Himmel  
herabgestiegen.

Er hat Fleisch angenommen durch  
den Heiligen Geist aus Maria, der  
Jungfrau, und ist Mensch geworden.

Er wurde sogar für uns gekreuzigt  
unter Pontius Pilatus, er litt  
und ist begraben worden.

Er ist auferstanden am dritten Tag,  
gemäß der Schrift, er stieg zum  
Himmel auf und sitzt zur Rechten  
des Vaters.

Er wird in Herrlichkeit wiederkom-  
men, zu richten die Lebendigen und  
die Toten. Seines Reiches wird  
kein Ende sein.

Ich glaube an den Heiligen Geist,  
dern Herrn und Lebensspender, der  
vom Vater und vom Sohne ausgeht.  
Er wird mit dem Vater und dem Sohn  
zugleich angebetet und verherrlicht.  
Er hat durch die Propheten geredet.  
Ich glaube an eine heilige, allge-  
meine und apostolische Kirche.

Ich bekenne eine Taufe zur Vergebung  
der Sünden.

Ich erwarte die Auferstehung von den  
Toten und ein ewiges Leben.

Amen

---

## Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus  
Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt coeli et terra  
gloria ejus.

Heilig, heilig, heilig ist der  
Herr Gott Zebaoth.  
Voll sind Himmel und Erde seines  
Ruhmes.

## Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem

Osanna in excelsis!

Hosianna in der Höhe!

Benedictus qui venit in  
nomine Domini.

Hochgelobt sei, der da kommt  
im Namen des Herrn.

Osanna in excelsis!

Hosianna in der Höhe!

Agnus Dei, qui tollis pecca-  
ta mundi, miserere nobis.

Lamm Gottes, das du die Sünden der  
Welt trägst, erbarme dich unser.

Dona nobis pacem.

Gib uns den Frieden.

**Orchesterkonzert II**

Gastkonzert des Hessischen Rundfunks Frankfurt

„Bach im 20. Jahrhundert (sinfonisch)“

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt

Leitung: Cristóbal Halffter

**Arvo Pärt** (\* 1935)

Collage über das Thema B-A-C-H (1964)

1. Toccata – 2. Sarabande – 3. Ricercar

**Arnold Schönberg** (1874–1951)

Variationen für Orchester op. 31 (1928)

Introduktion, mäßig, ruhig – Thema, molto moderato – I. Variation, moderato – II. Variation, langsam – III. Variation, mäßig – IV. Variation, Walzertempo – V. Variation, bewegt – VI. Variation, andante – VII. Variation, langsam – VIII. Variation, sehr rasch – IX. Variation, l'istesso tempo, aber etwas langsamer – Finale, mäßig, schnell

**Johann Sebastian Bach**

Toccata und Fuge d-moll BWV 565

orchestriert (1958) von **René Leibowitz** (1913–1972)

Adagio/Allegro – Allegro giusto

**Pause**

**Cristóbal Halffter** (\* 1930)

Fantasie über einen Klang von Georg Friedrich Händel (1981)

**Johann Sebastian Bach**

Ciaccona / Chaconne d-moll aus BWV 1004

Orchestrale Interpretation (1935) von **Alfredo Casella** (1883 bis 1947)

Einführungen . siehe S. 71 - 74

Ausgaben

Arvo Pärt: Musyka Leningrad / Sikorski Hamburg

Arnold Schönberg: Universal Edition 12196

Bach/Leibowitz: Mobart Music Publications Hillsdale/N. Y.

Cristóbal Halffter: Universal Edition 17456

Bach/Casella: Carisch Mailand 17134

---

22.30 Uhr Stadthalle Gesellschaftsraum

Sonntag, 4. November

10.00 Uhr Martinskirche

---

**Gottesdienst III**  
(evangelisch)

Liturgie und Predigt: Bischof Hans-Gernot Jung

Andrea Hellmann, Alt

Kenzo Ishii, Tenor

Stephan Rehm, Baß

Matthias Nagel, Orgel

Osthessische Kantorei Schlüchtern

Kammerorchester Marburg (Einstudierung Horst Pusch)

Instrumentalsolisten: Stefan Gleitsmann, Oboe — Christian

Keller, Violoncello — Roland Knoke, Cembalo

Leitung: Martin Bartsch

**Johann Sebastian Bach**

Messe g-moll BWV 235

1. Kyrie: Chor, Orchester

2. Gloria: Chor, Orchester

3. Gratias: Baß, Violinen unisono, Continuo

4. Domine Fili: Alt, Oboe solo, Streicher, Continuo

5. Qui tollis: Tenor, Oboe solo, Continuo

6. Cum Sancto Spiritu: Chor, Orchester

Text: siehe S. 28 f.

Einführung: siehe S. 55

**Alfred Schnittke** (\* 1937)

Zwei kleine Stücke für Orgel (1982)

Einführung: siehe S. 74 f.

**Manfred Kluge** (1928–1971)

Choralvorspiele

Sonntag, 4. November

10.00 Uhr St. Marien

---

**Gottesdienst IV**  
(katholisch)

Gottesdienst und Predigt: Pfarrer Philipp Heim

Raimund Murch, Orgel

Chor an St. Marien — Leitung: Paul Friesenhagen

**Johann Sebastian Bach**

Choralsätze und Choräle aus dem „Orgelbüchlein“

**Johann Sebastian Bach**

Präludium und Fuge C-dur BWV 547

Ausgaben

Neue Bach-Ausgabe II/2 (BA 5050). Danach Taschenpartitur (Bärenreiter TP 266). Aufführungsmaterial Edition Peters 25c (Klavierauszug 1018c)

Schnittke: Universal Edition 17480 (Orgelalbum 2, erscheint im Frühjahr 1985)

BWV 547: Neue Bach-Ausgabe IV/5 (BA 5028) und in BA 5175

„Orgelbüchlein“: Neue Bach-Ausgabe IV/1 (BA 5056) und in BA 5171

**Orgelkonzert I**

Johannes Schäfer

**Johann Sebastian Bach**

Präludium und Fuge h-moll BWV 544

**Johann Nepomuk David (1895–1977)**

„Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“ (Dies irae)

Partita für Orgel (1947)

I. Adagio – II. molto moderato – III. Andante – IV. Allegro –  
V. „Dies irae“ – VI. Andante con moto – VII. Andante

**Johann Sebastian Bach**

Choralvorspiel „An Wasserflüssen Babylon“

a 5 parti con 2 tastiere e pedale doppio. Fünfstimmige Urfassung  
(Weimar) BWV 653b

**Sigfrid Karg-Elert (1877–1933)**

Passacaglia und Fuge über B-A-C-H op. 150 (1932)

**Johann Sebastian Bach**

Passacaglia c-moll BWV 582

Einführungen: siehe S. 59 (Bach) und S. 75 f. (David, Karg-Elert)

Ausgaben

BWV 544: Neue Bach-Ausgabe IV/5 (BA 5028) und in BA 5175

BWV 653b: Neue Bach-Ausgabe IV/2 (BA 5009) und in BA 5172

BWV 582: Neue Bach-Ausgabe IV/7 (BA 5057) und in BA 5177

David: Breitkopf & Härtel 6893

Karg-Elert: Hinrichsen Edition 92

**Chorkonzert III**

Edith Wiens, Sopran  
Marga Schiml, Alt  
Peter Schreier, Tenor  
Siegfried Lorenz, Baß  
Gisbert Schneider, Orgel  
Chor und Orchester der Kantorei Barmen-Gemarke  
Instrumentalsolisten: Edward Zienkowski, Violine – Uwe  
Schmeisser, Violoncello – Georg Lindemann, Kontrabaß –  
Helmut Hucke, Oboe – Hellmut Schneidewind, Trompete  
– Theo Staub, Fagott  
Leitung: Helmut Kahlhöfer

**Johann Sebastian Bach**

„Wachet! betet! betet! wachet!“ BWV 70  
Kantate zum 26. Sonntag nach Trinitatis  
für Sopran, Alt, Tenor, Baß, vierstimmig gemischten Chor und  
Orchester

Text: siehe S. 35 - 37

Einführung: siehe S. 50

**Lieder aus Georg Christian Schemellis Gesangbuch von 1736 und  
dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725 (Auswahl)**

1. Schemelli

Nr. 27: Von der Auferstehung Jesu Christi  
„Auf, auf, mein Herz mit Freuden“

Nr. 40: Von Verleugnung der Welt und sein selbst  
„Es glänzet der Christen inwendiges Leben“

Nr. 42: Von Verleugnung der Welt und sein selbst  
„O liebe Seele, zieh die Sinnen“

2. Klavierbüchlein 1725

Nr. 33 Aria „Warum betrübst du dich und beugest dich zur Er-  
den“

Nr. 13 „Gib dich zufrieden und sei stille“

Texte: siehe S. 37 - 39

Einführung: siehe S. 58 f.

**Kurze Pause (bitte die Plätze nicht verlassen)**

**Johann Sebastian Bach**

„Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21  
Kantate für jede Zeit  
für Sopran, Tenor, Baß, vierstimmig gemischten Chor und Or-  
chester

Text: siehe S. 40 - 42

Einführung: siehe S. 51

#### Ausgaben

Kantate BWV 70: Neue Bach-Ausgabe I/27 (BA 5032). Aufführungsmaterial Breitkopf & Härtel 4570 (Klavierauszug 7070)

Schemelli-Gesangbuch: BA 888 (hohe Stimme), BA 3449 (tiefe Stimme)

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725: Neue Bach-Ausgabe V/4 (BA 5008). Danach Einzelausgabe BA 5115

Kantate BWV 21: Aufführungsmaterial Breitkopf & Härtel 4521 (Klavierauszug 7021). Taschenpartitur Eulenburg 1029

### Kantate „Wachet! betet! betet! wachet!“ BWV 70

#### Erster Teil

1. Chor, Orchester  
Wachet, betet, betet, wachet,  
Seid bereit  
Allezeit,  
Bis der Herr der Herrlichkeit  
Dieser Welt ein Ende machet.
2. Rezitativ (Baß, Orchester)  
Erschrecket, ihr verstockten Sünder!  
Ein Tag bricht an,  
Vor dem sich niemand bergen kann:  
Er eilt mit dir zum strengen Rechte,  
O! sündliches Geschlechte,  
Zum ewgen Herzeleide.  
Doch euch, erwählte Gotteskinder,  
Ist er ein Anfang wahrer Freude.  
Der Heiland holet euch, wenn alles fällt und bricht,  
Vor sein erhöhtes Angesicht;  
Drum zaget nicht!
3. Arie (Alt, Violoncello solo, Continuo)  
Wenn kömmt der Tag, an dem wir ziehen  
Aus dem Ägypten dieser Welt?  
Ach! laßt uns bald aus Sodom fliehen,  
Eh uns das Feuer überfällt!  
Wacht, Seelen, auf von Sicherheit  
Und glaubt, es ist die letzte Zeit!
4. Rezitativ (Tenor, Continuo)  
Auch bei dem himmlischen Verlangen  
Hält unser Leib den Geist gefangen;  
Es legt die Welt durch ihre Tücke  
Den Frommen Netz und Stricke.  
Der Geist ist willig, doch das Fleisch ist schwach;  
Dies preßt uns aus ein jammervolles Ach!

- 
5. Arie (Sopran, Streicher, Continuo)      Laßt der Spötter Zungen schmähen,  
Es wird doch und muß geschehen,  
Daß wir Jesum werden sehen  
Auf den Wolken, in den Höhen.  
Welt und Himmel mag vergehen,  
Christi Wort muß fest bestehen.
6. Rezitativ (Tenor, Continuo)      Jedoch bei dem unartigen Geschlechte  
Denkt Gott an seine Knechte,  
Daß diese böse Art  
Sie ferner nicht verletzt,  
Indem er sie in seiner Hand bewahrt  
Und in ein himmlisch Eden setzt.
7. Choral (Chor, Orchester)      Freu dich sehr, o meine Seele,  
Und vergiß all Not und Qual,  
Weil dich nun Christus, dein Herre,  
Ruft aus diesem Jammertal!  
Seine Freud und Herrlichkeit  
Sollst du sehn in Ewigkeit,  
Mit den Engeln jubilieren,  
In Ewigkeit triumphieren.

#### Zweiter Teil

8. Arie (Tenor, Oboe solo, Streicher, Continuo)      Hebt euer Haupt empor  
Und seid getrost, ihr Frommen,  
Zu eurer Seelen Flor!  
Ihr sollt in Eden grünen,  
Gott ewiglich zu dienen.
9. Rezitativ (Baß, Trompete, Continuo, Streicher)      Ach, soll nicht dieser große Tag,  
Der Welt Verfall  
Und der Posaunen Schall,  
Der unerhörte letzte Schlag,  
Des Richters ausgesprochne Worte,  
Des Höllenrachens offne Pforte  
In meinem Sinn  
Viel Zweifel, Furcht und Schrecken,  
Der ich ein Kind der Sünden bin,  
Erwecken?  
Jedoch, es gehet meiner Seelen  
Ein Freudenschein, ein Licht des Trostes auf.  
Der Heiland kann sein Herze nicht verhehlen,  
So vor Erbarmen bricht,  
Sein Gnadenarm verläßt mich nicht.  
Wohlan, so ende ich mit Freuden meinen Lauf.



---

10. Arie (Baß, Trompete,  
Streicher, Continuo)

Seligster Erquickungstag,  
Führe mich zu deinen Zimmern!  
Schalle, knalle, letzter Schlag,  
Welt und Himmel, geht zu Trümmern!  
Jesus führet mich zur Stille,  
An den Ort, da Lust die Fülle.

11. Choral (Chor, Orchester)

Nicht nach Welt, nach Himmel nicht  
Meine Seele wünscht und sehnet,  
Jesum wünsch ich und sein Licht,  
Der mich hat mit Gott versöhnet,  
Der mich freiet vom Gericht,  
Meinen Jesum laß ich nicht.

Schemelli-Gesangbuch Nr. 27 „Auf, auf, mein Herz, mit Freuden“  
(Johann Crüger 1648)

1. Auf, auf, mein Herz, mit Freuden  
nimm wahr, was heut geschicht  
wie kömmt nach großen Leiden  
nun ein so großes Licht!  
Mein Heiland ward gelegt  
da, wo man uns hinträgt,  
wenn von uns unser Geist  
zum Himmel ist gereist.
2. Er war ins Grab gesenket,  
der Feind trieb groß Geschrei;  
eh er's vermeint und denket,  
ist Christus wieder frei  
und ruft Victoria,  
schwingt fröhlich hie und da  
sein Fähnlein als ein Held,  
der Feld und Mut behält.
4. Das ist mir anzuschauen  
ein rechtes Freudenspiel,  
nun soll mir nicht mehr grauen  
für allem, was mir will  
entnehmen meinen Mut,  
zusamt dem edlen Gut,  
so mir durch Jesum Christ  
aus Lieb erworben ist.

---

Schemelli-Gesangbuch Nr. 40 „Es glänzet der Christen inwendiges Leben“  
(Freylinghausen 1704)

1. Es glänzet der Christen inwendiges Leben,  
obgleich sie von außen die Sonne verbrannt.  
Was ihnen der König des Himmels gegeben,  
ist keinen als ihnen nur selbst bekannt.  
Was niemand verspüret,  
was niemand berühret,  
hat ihre erleuchtete Sinnen gezieret  
und sie zu der göttlichen Würde geführt.
  
5. Sie wandeln auf Erden und leben im Himmel,  
sie bleiben ohnmächtig und schützen die Welt.  
Sie schmecken den Frieden bei allem Getümmel,  
sie kriegen, die Ärmsten, was ihnen gefällt,  
sie stehen im Leiden  
und bleiben in Freuden,  
sie scheinen getötet den äußeren Sinnen  
und führen das Leben des Glaubens von innen.

Schemelli-Gesangbuch Nr. 42 „O liebe Seele, zieh die Sinnen“  
(Johann Sebastian Bach ?)

1. O liebe Seele, zieh die Sinnen  
von schnöder Welt und Wollust ab,  
so ruft dein Schöpfer von den Zinnen  
der hohen Himmelsburg herab.  
Er zeigt dir Wege  
und schöne Stege,  
auf welchen du  
dich recht kannst laben  
und alles haben,  
worinnen deine Seele findet Ruh.
  
3. Gott hat dich ja für andern Tieren  
mit aufgerichtetem Angesicht  
und mit Verstande wollen zieren,  
daß deiner Seel und Augen Licht  
die Welt nicht achte,  
viel mehr betrachte,  
was himmlisch ist,  
und dessen Ehre  
allzeit vermehre,  
der dich zu seinem Bilde hat erküest.

---

**Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach Nr. 33**

„Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden“

(Johann Sebastian Bach ? BWV 516)

1. Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden,  
mein sehr geplagter Geist, mein abgematter Sinn?  
Du sorgst, wie will es doch noch endlich mit dir werden,  
und fährst über Welt und über Himmel hin.  
Wirst du dich nicht recht fest in Gottes Willen gründen,  
kannst du in Ewigkeit nicht wahre Ruhe finden.
2. Drum Jesu, will ich stets in dir zufrieden leben,  
will stets begehren nur, was dir, mein Gott, gefällt.  
Und deinem Willen sei der meine stets ergeben;  
denselben hab ich mir zum festen Ziel gestellt.  
Herr Jesu, wie du willst, so will ich alles leiden;  
es soll mich ewig nichts von deiner Liebe scheiden.

**Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach Nr. 13**

„Gib dich zufrieden und sei stille“

(Johann Sebastian Bach BWV 511)

1. Gib dich zufrieden und sei stille  
in dem Gotte deines Lebens.  
In ihm ruht aller Freuden Fülle,  
ohn ihn mühst du dich vergebens.  
Er ist dein Quell  
und deine Sonne,  
scheint täglich hell  
zu deiner Wonne.  
Gib dich zufrieden.
2. Laß dich dein Elend nicht bezwingen,  
halt an Gott, so wirst du siegen.  
Ob hoch die Fluten einhergehen,  
dennoch wirst du nicht erliegen.  
Gott ist nicht fern,  
steht in der Mitten,  
hört bald und gern  
der Armen Bitten.  
Gib dich zufrieden.

---

## Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ BWV 21

### Erster Teil

1. Sinfonia (Oboe solo,  
Streicher, Continuo)
2. Chor, Orchester  
Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen;  
aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.
3. Arie (Sopran, Oboe solo,  
Continuo)  
Seufzer, Tränen, Kummer, Not,  
Ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod  
Nagen mein beklemmtes Herz,  
Ich empfinde Jammer, Schmerz.
4. Rezitativ (Tenor, Streicher,  
Continuo)  
Wie hast du dich, mein Gott,  
In meiner Not,  
In meiner Furcht und Zagen  
Denn ganz von mir gewandt?  
Ach! kennst du nicht dein Kind?  
Ach! hörst du nicht das Klagen  
Von denen, die dir sind  
Mit Bund und Treu verwandt?  
Du warest meine Lust  
Und bist mir grausam worden:  
Ich suche dich an allen Orten,  
Ich ruf und schrei dir nach,  
Allein mein Weh und Ach!  
Scheint itzt, als sei es dir ganz unbewußt.
5. Arie (Tenor, Streicher,  
Continuo)  
Bäche von gesalzenen Zähren,  
Fluten rauschen stets einher.  
Sturm und Wellen mich verzehren,  
Und dies trübsalsvolle Meer  
Will mir Geist und Leben schwächen,  
Mast und Anker wollen brechen,  
Hier versink ich in den Grund,  
Dort seh in der Hölle Schlund.
6. Chor, Orchester  
Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so  
unruhig in mir? Harre auf Gott! Denn ich werde  
ihm noch danken, daß er meines Angesichtes Hilfe  
und mein Gott ist.

## Zweiter Teil

Rezitativ/Duett (Sopran/Baß:  
Seele/Jesus, Streicher,  
Continuo)

Seele:

Ach Jesu, meine Ruh,  
Mein Licht, wo bleibest du?

Jesus:

O Seele sieh! Ich bin bei dir.

Seele:

Bei mir?

Hier ist ja lauter Nacht.

Jesus:

Ich bin dein treuer Freund,  
Der auch im Dunkeln wacht,  
Wo lauter Schalken sind.

Seele:

Brich doch mit deinem Glanz und Licht des Trostes ein!

Jesus:

Die Stunde kömmet schon,  
Da deines Kampfes Kron  
Dir wird ein süßes Labsal sein.

Duett (Sopran/Baß:  
Seele/Jesus, Continuo)

{ Komm, Mein Jesu, und erquicke  
{ Ja, ich komme und erquicke

{ Und erfreu mit deinem Blicke!  
{ Dich mit meinem Gnadenblicke.

{ Diese Seele,  
{ Deine Seele,

{ Die soll sterben  
{ Die soll leben

{ Und nicht leben  
{ Und nicht sterben,

{ Und in ihrer Unglückshöhle  
{ Hier aus dieser Wundenhöhle

{ Ganz verderben.  
{ Sollst du erben

{ Ich muß stets in Kummer schweben,  
{ Heil durch diesen Saft der Reben.

{ Ja, ach ja, ich bin verloren,  
{ Nein, ach nein, du bist erkoren,

{ Nein, ach nein, du hassest mich.  
{ Ja, ach ja, ich liebe dich.

{ Ach, Jesu, durchsüße mir Seele und Herze!  
{ Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde, du Schmerze!

{ Komm, mein Jesu, und erquicke  
{ Ja, ich komme und erquicke

{ Mich mit deinem Gnadenblicke.  
{ Dich mit meinem Gnadenblicke.

Chor, Orchester

Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, denn der  
Herr tut dir Guts.

Was helfen uns die schweren Sorgen,  
Was hilft uns unser Weh und Ach?  
Was hilft es, daß wir alle Morgen  
Beseufzen unser Ungemach?  
Wir machen unser Kreuz und Leid  
Nur größer durch die Traurigkeit.

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,  
Daß du von Gott verlassen seist,  
Und daß Gott der im Schoße sitze,  
Der sich mit stetem Glücke speist.  
Die folgend Zeit verändert viel  
Und setzt jeglichem sein Ziel.

Arie (Tenor, Continuo)

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze,  
Entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerze!  
Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein,  
Es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein.  
Es brennet und flammet die reineste Kerze  
Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,  
Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

Chor, Orchester

Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen  
Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und  
Ehre und Preis und Lob.  
Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei unserm  
Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen, Alleluja!

**Orchesterkonzert III**

2. Sinfoniekonzert des Staatstheaters Kassel 1984/85  
in Verbindung mit Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche

Ulf Hoelscher, Violine  
Heinz Holliger, Oboe  
Orchester des Staatstheaters Kassel  
Leitung: Thomas Sanderling

**Johann Sebastian Bach**  
Zwei Choralvorspiele  
instrumentiert (1922) von **Arnold Schönberg** (1884–1951)  
„Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“ BWV 667  
„Schmücke Dich, o liebe Seele“ BWV 654

**Johann Sebastian Bach**  
Konzert für Violine d-moll  
(Rekonstruktion 1963–1965 von Wilfried Fischer nach dem  
Cembalo-Konzert BWV 1052)

1. Allegro – 2. Adagio – 3. Allegro

**Johann Sebastian Bach**  
Konzert für Oboe und Violine c-moll  
(Rekonstruktion 1963–1965 von Wilfried Fischer nach dem  
Konzert für 2 Cembali BWV 1060)

1. Allegro – 2. Adagio – 3. Allegro

**Pause**

**Johann Sebastian Bach**  
Konzert für Oboe d'amore A-dur  
(Rekonstruktion 1963–1965 von Wilfried Fischer nach dem  
Cembalokonzert BWV 1055)

1. Allegro – 2. Larghetto – 3. Allegro ma non tanto

**Johann Sebastian Bach**  
Präludium und Fuge Es-dur BWV 552  
für großes Orchester gesetzt (1928) von **Arnold Schönberg**

Einführungen: siehe S. 62 f. (Bach) und S. 76 - 77 (Bach/Schönberg)

Ausgaben  
Bach/Schönberg, 2 Choralvorspiele: Universal Edition 14936 und 14935  
Bach, Solokonzerte in Rekonstruktionen: Neue Bach-Ausgabe VII/7 (BA  
5034). Danach Partitur und Aufführungsmaterial sowie Klavierauszug.  
Konzert nach BWV 1052: BA 5144 und 5144a; Konzert nach BWV  
1060: BA 5147 und BA 5147a; Konzert nach BWV 1055: BA 5145  
Bach/Schönberg, Präludium und Fuge: Universal Edition 12469

**Nachtstudio III**

Franzpeter Goebels und Friedwart Goebels,  
Cembalo und Klavier

„durch alle Tonia und Semitonia“

Vorspiel

**Arthur Honegger** (1892–1955)

Prélude – Arioso et Fughette sur le nom de Bach (1932)

Auswahl aus

**Johann Sebastian Bach**

Das Wohltemperierte Klavier I/II BWV 846–893

**Dmitri Schostakowitsch** (1906–1975)

24 Präludien und Fugen für Klavier op. 87 (1951)

**Paul Hindemith** (1895–1963)

„Ludus Tonalis“ für Klavier (1942)

Nachspiel

**Paul Hindemith**

Ragtime (wohltemperiert) zu 4 Hd. (um 1920)

Erstaufführung

Einführungen: siehe S. 64 f. (Bach) und S. 78 - 80 (Schostakowitsch, Hindemith)

Ausgaben

Honegger: Seuart Paris

Bach: Henle Verlag 14 und 16

Schostakowitsch: Edition Sikorski 2124 und 2188

Hindemith, Ludus Tonalis: Schott 3964

Hindemith, Ragtime: Schott



**Gottesdienst V**  
(ökumenisch)

Liturgie: Johann Trummer  
Ansprache: Pfarrer Udo Lüst

Regina Klepper, Sopran  
Andrea Hellmann, Alt  
Kenzo Ishii, Tenor  
Renato Girolami, Baß  
Matthias Nagel, Orgel  
Kantorei, Junge Kantorei und Jugendchor Kirchditmold  
Orchester der Musikakademie Kassel (Einstudierung  
Helmut Keller)  
Instrumentalsolisten: Lore Schrettner, Violine – Chin-Huah  
Chia und Hans-Ulrich Konrad, Querflöte – Heiko Pape, Kontra-  
baß – Christine Laabs, Orgel  
Leitung: Ludwig Prautzsch

**Johann Sebastian Bach**

Messe A-dur BWV 234

1. Kyrie: Chor, Orchester
2. Gloria: Chor, Orchester
3. Domine Deus: Baß, Violine solo, Continuo
4. Qui tollis peccata mundi: Sopran, Flöten, Violinen, Violen  
unisono, Continuo
5. Quoniam tu solus: Alt, Violinen, Violen unisono, Continuo
6. Cum Sancto Spiritu: Chor, Orchester

Text: siehe S. 28 f.

Einführung: siehe S. 56

**Siegfried Reda (1916–1968)**

Laudamus Te für Orgel

nach dem VI. Satz der Messe in h-moll von Johann Sebastian  
Bach (1961)

Einführung: siehe S. 80

**Siegfried Reda**  
Choralvorspiele

Ausgaben

Bach: Neue Bach-Ausgabe II/2 (BA 5050). Danach Taschenpartitur  
(Bärenreiter TP 266). Aufführungsmaterial Edition Peters 25b (Kla-  
vierauszug 1018b)

Reda: BA 4454 und BA 1763

## Exkursion

zum Orgelmuseum Borgentreich

Rückkehr nach Kassel: ca. 17.00 Uhr  
(Haltestelle Hauptbahnhof)

## Orgelkonzert II

zum Abschluß

Gisbert Schneider

in der Katholischen  
Pfarrkirche Borgentreich

Johann Sebastian Bach

Contrapunctus I–XI aus

Die Kunst der Fuge BWV 1080

für die Orgel eingerichtet von Gisbert Schneider

## Contrapunctus

I Fuga a 4 voci  
Einfache Fuge über das Hauptthema.

## Contrapunctus

II Fuga a 4 voci  
Hauptthema in ebenso einfacher Behandlung, Kontrapunkt in  
punktierterem Rhythmus.

## Contrapunctus

III Fuga a 4 voci  
Fuge über die Umkehrung des Themas in einfacher Technik  
aber mit einem obligaten Kontrapunkt in chromatischem Stil.

## Contrapunctus

IV Fuga a 4 voci  
Fuge über die Umkehrung des Themas mit einem neuen Kon-  
trapunkt.

## Contrapunctus

V Fuga a 4 voci  
Gegenfuge = Fuge mit einem Hauptthema und dessen Umkeh-  
rung. Zahlreiche Engführungen.

## Contrapunctus

VI Fuga a 4 voci in stile francese  
Ebenfalls Gegenfuge. Die beiden Themen (Grundform und  
Umkehrung) treten auch in Verkleinerungen auf. Viele Eng-  
führungen. Das ganze Stück „in stile francese“ = punktiertes  
Rhythmus mit scharf artikulierte Zweiunddreißigstelgängen.

## Contrapunctus

VII Fuga a 4 voci per Augmentationem et Diminutionem  
Das gleiche Prinzip wie bei VI, aber unter Hinzunahme von  
Vergrößerungen des Themas. Laufende, vorwiegend stufen-  
weise geführte Sechzehntel als Kontrapunkt.

## Contrapunctus

VIII Fuga a 3 voci  
Dreistimmige Fuge als Tripelfuge mit 2 neuen Themen, die zu-  
nächst für sich fugiert behandelt werden, bevor das Hauptthema  
nach etwa 90 Takten in rhythmisch veränderter Form hinzu-  
tritt.

## Contrapunctus

IX Fuga a 4 voci, alla Duodecima  
Vierstimmige Fuge. Neues Thema: Ein steigender Oktavsprung  
mit anschließend laufenden Achtel-Skalen, zu denen in Takt  
35 das Hauptthema in der Vergrößerung hinzutritt. Doppel-  
fuge.

---

Contrapunctus

X Fuga a 4 voci, alla Decima

Wieder ein neues Thema, das mit dem in Takt 23 auftretenden Hauptthema zur Doppelfuge verarbeitet wird.

Contrapunctus

XI Fuga a 4 voci

Tripelfuge über die Umkehrungen der 3 Themen der Fuge Nr. VIII, diesmal mit dem Hauptthema beginnend. Das 3. Thema birgt bereits den Namen BACH in sich.

---

Donnerstag, 1. November 11.00 Uhr Lutherkirche

Freitag, 2. November 11.30 Uhr Lutherkirche

## Referenten:

Reinhold Brinkmann, Berlin (Musikwissenschaftler)

Walter Frei, Zürich (Theologe)

Klaus Huber, Freiburg (Komponist)

Siegfried Matthus, Berlin/DDR (Komponist, Musikdramaturg)

Hans Pischner, Berlin/DDR (Interpret)

Dieter Schnebel, Berlin (Komponist, Theologe, Interpret)

Christoph Wolff, Cambridge/MA (Musikwissenschaftler)

Gerd Zacher, Essen (Interpret)

Leitung: Kurt von Fischer, Zürich (Musikwissenschaftler)

## Werkeinführungen

---

he  
he

*[Faint, illegible text visible on the left edge of the page, likely bleed-through from the reverse side.]*

### Die Werke Johann Sebastian Bachs von Alfred Dürr

Im folgenden werden die aufgeführten Originalkompositionen Bachs, nach Werkgruppen geordnet, besprochen; die Bearbeitungen Bachscher Werke sind im Beitrag von Hermann Danuser (S. 66 ff.) behandelt. Einen Schwerpunkt des Programms bilden Bachs Messen (alle erhaltenen Werke werden aufgeführt), einen zweiten Bachs Orchesterwerke, darunter besonders die Rekonstruktionen verschollener Konzerte.

#### Kantaten (Chorkonzert III: 4. November)

Im Jahre 1700 hatte der Theologe Erdmann Neumeister mit seinen Textdichtungen erstmalig die Formen des Rezitativs und der Da-capo-Arie nach italienischem Vorbild in die protestantische Kirchenkantate eingeführt, und seither sah diese „nicht anders aus, als ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt“ (Neumeister). In den folgenden Jahren fand Neumeister zahlreiche Nachahmer, unter ihnen auch den Weimarer Oberkonsistorialsekretär Salomon Franck, der allerdings – schon 1659 geboren – zunächst eine gewisse Zurückhaltung an den Tag legte und einen ihm eigenen Übergangstypus schuf, in dem zwar Arien, aber keine Rezitative vertreten waren. Erst aus dem Jahre 1715 ist uns ein vollständiger Jahrgang der Neumeister-Typus aus Francks Feder überliefert.

Bach hatte als Weimarer Hoforganist und Konzertmeister schon mancherlei Franck-Texte vertont, als im Dezember 1716 der bisherige Hofkapellmeister Johann Samuel Drese starb und Bach sein Nachfolger zu werden hoffte. Eiligst komponierte er drei Sonntage nacheinander vom 2. bis 4. Advent, Kantaten auf Dichtungen, die Franck – der Verdacht drängt sich auf – schon einige Jahre in der Schublade gehabt zu haben scheint; denn mit ihrem gleichbleibenden Aufbau „Chor – 4 Arien – Choral“ verkörpern sie nochmals den erwähnten Übergangstypus ohne Rezitative. Bachs erste Komposition dieser Texte zum 2. Advent 1716 (BWV 70a) ist zwar in dieser Gestalt nicht vollständig erhalten, wohl aber aus ihrer Leipziger Umarbeitung BWV 70 *Wachet! betet! betet! wachet!* leicht wiederzugewinnen: Sie enthielt den Eingangsschor, die vier Arien und den Schlußchoral. In Leipzig, wo zum 2. bis 4. Advent nicht „musiziert“ wurde, hat Bach die Kantate dann für den 26. Sonntag nach Trinitatis 1723 zur zweiteiligen Form erweitert, indem er Rezitative und den Schlußchoral des I. Teils einfügte.

Im Eingangsschor verwirklicht Bach zum ersten Mal die Formstruktur, die künftig – seit Dezember 1716 – für die allermeisten seiner chorischen Eingangssätze charakteristisch werden sollte und die durch den Wechsel vokaler und instrumentaler Dominanz gekennzeichnet ist: Eigenständige Chorabschnitte wechseln mit Chorpartien, die in die Wiederholung der Einleitungssinfonie hineinkomponiert sind, wozu sich kurze akkordische Rufe („wachet“) und lang gehaltene Akkorde („betet“) besonders gut eignen. Insgesamt ist der Satz, dessen motivisches Charakteristikum der Weckruf der Trompete bildet, in verkürzter Da-capoform (ABA') komponiert.

Aus den übrigen Sätzen der Kantate sind besonders das letzte Rezitativ („Ach, soll nicht dieses große Tag“) und die anschließende Baß-Arie („Seligster Erquickungstag“) hervorzuheben. Noch ohrenfälliger als im Eingangssatz erklingt hier die Trompete als Signalinstrument des Jüngsten Gerichts. Im Rezitativ (in Leipzig nachkomponiert) zitiert sie die Choralweise „Es ist gewißlich an der Zeit“, während sie in der Arie, die zunächst in abgeklärter Ruhe beginnt („molt' adagio“ nur mit Continuobegleitung), im kontrastierenden Mittelteil im Verein mit den Streichern noch ein letztes Mal das Weltenende beschwört, ehe im Quasi-Da-capo die Ruhe des Arienbeginns („Jesus führet mich zur Stille“) wieder erreicht wird. – Den krönenden Abschluß bildet dann der durch selbständig geführte Streicher zur Siebenstimmigkeit erweiterte Choralatz, die 5. Strophe des Liedes „Meinen Jesum laß ich nicht“ von Christian Keymann.

Noch ein paar Jahre weiter zurück führt uns die Kantate BWV 21 Ich hatte viel Bekümmernis. Auch ihr liegt – mindestens größtenteils – ein Text von Salomon Franck zugrunde, der diesmal jedoch bereits Rezitative enthält; und auch sie ist uns nur in Form einer Umarbeitung überliefert, die freilich schon im Sommer 1714 (zum 3. Sonntag nach Trinitatis) im wesentlichen abgeschlossen war. Die Posaunen in Satz 9 („Sei nun wieder zufrieden“) sind allerdings erst Leipziger Zutat des Jahres 1723. Außerdem wurden in einigen Aufführungen bald der Solopart des Soprans vom Tenor, bald der des Tenors vom Sopran mitübernommen.

Die Quellenphilologie lehrt uns, daß die Kantate in ihrer überlieferten Form aus mindestens zwei heterogenen Teilen zusammengesetzt ist, zu deren erstem die beiden Eingangssätze (Sinfonia, Chor) und zu deren zweitem der Schlußchor gehört. Für die Zuordnung der übrigen Sätze sind wir auf Spekulationen angewiesen, die hier nicht näher erörtert werden können. Warum Bach diese Teile zum 17. Juni 1714 zu einem solchen Riesenwerk vereinigt hat, läßt sich höchstens vermuten: Vielleicht war es eine Art Freundschaftsdienst, den er seinem wohl damals schon vom Tode gezeichneten Schüler, dem begabten Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar, darbringen wollte, ehe dieser am 4. Juli Weimar zu einer Kur in Schwalbach für immer verließ. Der Prinz scheint es auch gewesen zu sein, der Bach mit den damals als sensationell empfundenen Konzerten Vivaldis bekanntgemacht hat; und der offensichtliche Anklang des Chortheas „Ich hatte viel Bekümmernis“ an eine Partie aus Vivaldis Opus 11, Nr. 3 bekräftigt solche Vermutungen (siehe Reinhold Jauernig im Bach-Jahrbuch 1954).

Trotz des (bereits erwähnten) Auftretens von Rezitativen weist die Kantate gegenüber BWV 70 merklich ältere Züge auf. Dazu gehören die reichliche Verwendung von Bibelwortchören und deren Vertonung im Stil der Motette, also in einzelnen Abschnitten, denen eine übergreifende Abrundung (in Dacapoform oder auch nur durch ein instrumentales Ritornell) noch fehlt. Wohl aber sind die Chorsätze gegenüber den kleingliedrigen Formen der Kantate alten Stils beträchtlich geweitet: Ähnlich wie Jahrhunderte später Schönberg mit seiner Reihentechnik bemüht sich Bach um die große Form, die er insbesondere mit der Technik der Permutationsfuge anstrebt, beispielhaft in der Fuge „daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist“ – beispielhaft, aber auch noch ein wenig unbeholfen, weil ihr modulationsloser Ablauf in nicht weniger als 15 Permutationsphasen trotz mehrerer Steigerungsmomente (Solochor – Instrumente – streicherverstärkter Tuttichor – selbständiger Oboeneinsatz) ein gewisses Beharrungsvermögen kaum verleugnen kann: Später – ja schon im Schlußchor – wird Bach derartige Fugen dynamischer gliedern.

„Moderner konzipiert sind nicht nur die einleitende Sinfonia, vergleichbar dem langsamen Satz eines Konzerts für Oboe und Violine, sondern auch die Arien der Kantate; doch fehlt diesen zuweilen noch der große Atem späterer Jahre, was man besonders angesichts der knappen Form der ausdrucksstarken und ergreifenden Arie „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“ bedauern mag; doch entschädigt hierfür die jugendliche Unmittelbarkeit der Einfälle, die in der Arie „Bäche von gesalzenen Zähren“ vor dramatischer Bildlichkeit nicht zurückschreckt („Bäche“, „Sturm und Wellen“, „. . . versink ich in den Grund“).

Noch einen Schritt weiter in Richtung auf die Oper geht Bach in den beiden Duetsätzen zu Beginn des zweiten Kantatenteils (sind sie vielleicht nachkomponiert oder Teile einer im übrigen verschollenen Dialogkantate?). Im Rezitativ bilden die begleitenden Streicher den Kontrast „Licht“ – „Nacht“ durch eine aufsteigende Tonleiter und einen folgenden tiefen Fall ab, und im folgenden Duett entwickelt sich eine an Lebhaftigkeit zunehmende Zwiesprache zwischen der Seele (Sopran) und Jesus (Baß), die undenkbar wäre, stünde nicht das Hohelied Salomonis in der Bibel.

Sollte Bach wegen des Aufwandes dieser Kantate etwa an vorgesezter Stelle auf Widerspruch (des Fürsten? der Geistlichkeit? seines Kapellmeisters?) gestoßen sein? Jedenfalls ist die nächste sicher nachweisbare Kantate aus seiner Feder, BWV 199, eine Solo-Kantate und nur wenig länger als die Hälfte des soeben betrachteten Werkes.

## Die Messen

Die Messe, genauer das *Ordinarium Missae*, nach altkirchlicher Tradition aus Kyrie, Credo, Sanctus (mit Benedictus) und Agnus Dei bestehend, ist in der Leipziger lutherischen Kirchenmusik zur Zeit Bachs nur noch mit Teilen vertreten: Das Sanctus (mit Pleni s. aber, ohne Osanna und Benedictus) wurde an hohen Festen figuraliter „musiziert“, Figuraliter-Darbietung des Kyrie und Gloria scheint ebenfalls häufig üblich gewesen. Ein „Musizieren“ des Credo und der Schlußteile vom Osanna an war ungebräuchlich und te allenfalls in Ausnahmesituationen stattgefunden haben.

Darum meint der Terminus *Missa* im Leipzig der Bachzeit nur die Teile Kyrie und wir verwenden für sie die Bezeichnung „Lutherische Messe“ —, und auch Bachs Messen diesem Brauch. Ja, selbst die h-moll-Messe hat über ein Jahrzehnt lang nur aus einer *Missa* bestanden, ehe Bach sie am Ende seines Lebens um die restlichen Messenteile ergänzte, was ihr in Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaßverzeichnis sozusagen folgende Namen „Die große catholische Messe“ eingebracht hat.

Seine *Missa* in h-moll hat Bach 1733 dem Kurfürsten von Sachsen gewidmet. Die übrigen *Missae* Bachs sind später entstanden, etwa zwischen 1735 und 1744, und zwar, wie es ausschließlich als Parodien eigener, schon früher entstandener Kompositionen. So waren diese Messen also wirklich für den Leipziger Gottesdienst bestimmt waren, fragt man sich ratlos, was Bach bewogen haben könnte, hierfür seine Kirchenkantaten zu „plündern“, doch den Grundstock seiner allsonntäglich aufzuführenden Kantatenmusik bildete. Die Messen also dazu bestimmt, andernorts zu erklingen, etwa in Dresden? Die Meinungen der Forscher hierüber gehen auseinander<sup>1</sup>.

## Die Lutherischen Messen

### Messe G-dur BWV 236 (Gottesdienst I: 2. November)

Für sämtliche Sätze dieses Werkes haben sich die Parodievorlagen erhalten, wie die Übersicht zeigt:

Messensatz	Vorlage: BWV/Satz, Textanfang
1. Kyrie	179/1, Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei
2. Gloria in excelsis	79/1, Gott der Herr ist Sonn und Schild
3. Gratias agimus tibi	138/5, Auf Gott stehe meine Zuversicht
4. Domine Deus	79/5, Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr
5. Quoniam	179/3, Falscher Heuchler Ebenbild
6. Cum Sancto Spiritu	17/1, Wer Dank opfert, der preiset mich

Im ersten Satz vereint Bach die herkömmlichen drei Textteile „Kyrie eleison, Christe eleison“ und verschränkt sie ineinander. Den Anlaß hierzu bildete der Form der Parodievorlage, einer motettischen Fuge (mit colla parte geführten Instrumenten bei selbständigem Continuo), deren als strenge Gegenfuge (mit Themenumkehrungen) der Anfangsteil („Siehe zu . . .“) zum ersten „Kyrie“ wurde, dem sich ein kurzer Zwischenteil in Form eines Quintkanons auf ein neues Thema („und diene Gott nicht mit falschem Herzen“) anschließt, der den Text des „Christe“ erhielt. Aber schon nach 7 Takte ein freierer Teil mit dem Anfangsthema ein, das zweite „Kyrie“, in dessen Verlauf jedes der Themen — „Kyrie“ und „Christe“ — mehrfach miteinander kombiniert werden. Die Chromatik des Satzes erklärt sich aus dem Text der Vorlage („mit falschem Herzen“) scheint nunmehr umgedeutet als Ausdruck flehentlicher Bitte um Erbarmen.

<sup>1</sup> Eine ausführliche Diskussion der bisher geäußerten Vermutungen bietet Emil Platen im Kritischen Bericht zu Band II/2 der Neuen Bach-Ausgabe, S. 14-19.



Der zweite Satz ist eine höchst originelle Umgestaltung des Originals, deren Eigenheiten hier nur kurz angedeutet werden können. Begann jenes mit einer nicht weniger als 45 Takte langen Instrumentaleinleitung, so sind nunmehr die Worte „Gloria in excelsis Deo“ bereits in die Anfangstakte eingefügt, wobei Sopran und Alt den (umgestalteten) Part der fortbleibenden Hörner übernehmen. Das zweite Thema der Einleitung (Tonrepetitionen) bleibt zunächst untextiert. Der ursprünglich erste Chorabschnitt – akkordlich bzw. freipolyphon – erklingt auf die Worte „Et in terra pax . . .“; die zentrale Chorfrage auf das vokal vereinfachte zweite Einleitungsthema erhält den Text „Laudamus te . . .“, der zugleich auch dem sehr freien Rückgriff auf den ursprünglichen vokalen A-Teil unterlegt ist (den Hörnerpart übernehmen diesmal die Oboen). Die von Bach vorgenommene Veränderung des Satzes ließe sich in starker Vereinfachung etwa wie folgt charakterisieren:

Kantate:	Sinfonie	A	B	A'
Text:		I	II	I+II
Messe:	A + Sinf.	B	C	B'
Text:	I	II	III	III

Die Beobachtung, daß Bach die Umformung der Vorlagesätze mit großer Sorgfalt und hohem Verantwortungsgefühl dem neuen Text gegenüber vorgenommen hat, bestätigt sich auch in den übrigen Sätzen der Messe. Sie lehrt uns, daß es Bach insgesamt mehr um die Bewahrung des „Affekts“ und um die angemessene Deklamation der Singstimme(n) geht, während er durchaus bereit ist, figürliche Abbildungen einzelner Worte bei der Neutextierung aufzugeben: Offenbar gehören sie für ihn nicht zu den unaufgebbaren Eigenheiten des musikalischen Kunstwerks.

Auf das „Gloria in excelsis“ folgen drei Solosätze (der mittlere ein Duett); den Abschluß bildet dann wieder ein Chorsatz, so daß sich das gesamte Gloria als ein hinsichtlich seiner Besetzung symmetrisches Gebilde darbietet:

2. Chor – 3. Solo (Baß) – 4. Duett (Sopran / Alt) – 5. Solo (Tenor) – 6. Chor

Die am tiefsten greifende Umgestaltung hat wohl der Schlußchor „Cum Sancto Spiritu“ erfahren, dem Bach an Stelle der Einleitungssinfonie einen siebentaktigen chorischem-akkordischen Vorbau angefügt hat. Der übrige Satz, eine zweimalige Folge Fugenexposition – Choreinbau (in Teile der ehemaligen Einleitungssinfonie), verliert jedoch teilweise seinen ursprünglichen Charakter des Wechsels zwischen Neuem und schon Gehörtem, da ja die Instrumentaleinleitung beseitigt wurde – eine Eigenheit, der wir auch in den übrigen Messen noch mehrmals begegnen werden.

**Messe F-dur BWV 233 (Gottesdienst II: 3. November)**

Nicht alle Sätze dieses Werkes lassen sich bis zur Urform zurückverfolgen:

Messensatz	Vorlage: BWV/Satz, Textanfang
1. Kyrie	233a, Kyrie
2. Gloria in excelsis	(unbekannt <sup>2</sup> )
3. Domine Deus	(unbekannt <sup>2</sup> )
4. Qui tollis	102/3, Weh der Seele, die den Schaden nicht mehr kennt
5. Quoniam	102/5, Erschrecke doch, du allzu sichere Seele
6. Cum Sancto Spiritu	40/1, Darzu ist erschienen der Sohn Gottes

<sup>2</sup> Gustav Adolf Theill glaubt, das Urbild für die Messensätze 2 und 3 im Eingangschor sowie in der Arie „Gerechte müssen wie Palmen“ der nur textlich erhaltenen Ratswechsellkantate „Herrscher des Himmels, König der Ehren“ (ohne BWV-Nr.) gefunden zu haben (Plattentext zur Aufnahme EMI Electrola FP 8582, 1983) –

Als Satz 1 hat Bach ein älteres Kyrie wiederverwendet, dessen überaus kunstvolle Anlage Fuga recta (Kyrie I), inversa (Christe), Gegenfuge (Kyrie II), kombiniert mit „Christe, du Lamm Gottes“ und dem Beginn der Litanei – es wert war, der Vergessenheit entrissen zu werden. Nun mußte der ursprünglich fünfstimmige motettische Satz zu vokaler Vierstimmigkeit reduziert werden<sup>3</sup>, was Bach dadurch erreicht, daß er die Liedweise „Christe, du Lamm Gottes“ (Martin Luther 1528) untextiert den unisono geführten Hörnern und Oboen überträgt. Sopran, Alt und Tenor singen den fugischen Satz, der Baß singt das Litaneizitat gleichen Textes.

In dem mit Hörnern und Oboen (zu Streichern) instrumentierten, jubelnden „Gloria in excelsis“ haben wir höchstwahrscheinlich die Parodie eines festtäglichen (oder weltlichen?) Kantateneingangssatzes vor uns – freilich, wie sich unschwer erkennen läßt, in beträchtlicher Umgestaltung. Auffällig ist seine stark instrumentale Prägung: Die 16-taktige Einleitungssinfonie wird im Verlauf des Satzes nicht weniger als viermal wiederholt mit stets wechselndem Choreinbau und in den Partien vokaler Dominanz wirkt die melismenreiche Singstimmenführung der Baßpartie charakteristischer Themen entgegen, so daß insgesamt der Eindruck eines beständig strömenden Flusses entsteht.

Das folgende „Domine Deus“ – Baßsolo mit Streichern – schließt auf der Dominante G-dur ab. Sicherlich hat Bach hier ein *Dacapo* des Urbildes fortgelassen; und mit einer plötzlichen Wechseldung nach g-moll schließt sich das „Qui tollis“ an, die Parodie eines der expressivsten Sätze, die Bach je geschrieben hat, dessen Musik auf den Text „Weh der Seele“ sich zur Umgestaltung in einen Messentext, in dem von den „Sünden der Welt“ und von „erbarm dich unser“ die Rede ist, ausgezeichnet eignet<sup>4</sup>. Eines erheblich tieferen Eingriffs in die Affektsphäre des Gesangs bedurfte es bei der Umgestaltung der Arie „Erschrecke doch“ zum „Quoniam tu solus sanctus“, indem Bach die kurzen Figuren des Erschreckens zu einer fließenden Melodik umformt hat<sup>5</sup> (die restlichen Arienteile konnten mit weniger Veränderung übernommen werden).

Tiefgreifend (Schering: „frei und rücksichtslos“) hat Bach auch die Struktur des Chores „Danz der erschienen der Sohn Gottes“ umgestaltet, um ihn für das „Cum Sancto Spiritu“ zu verwenden: Von der Eingangssinfonie ist nur die erste Hälfte des Vordersatzes geblieben; seine zweite Hälfte, die Fortspinnung und der A-Teil des Chorsatzes bleiben weg. Vielmehr springt Bach sofort in den B-Teil, eine Chorfüge (mit freierem Abschluß), die – natürlich! – nicht wie im Urbild in ein freies *Dacapo* des A-Teils mündet, sondern durch eine transponierte Teilwiederholung des Fugensatzes abgerundet wird, ein Musterbeispiel für Werner Neumanns These, daß Bachs Schaffen nicht unter dem Prinzip des Organischen, sondern vielmehr unter demjenigen des Architektonischen zu erfassen ist.

---

eine gewiß mögliche, wenngleich nicht erwiesene Hypothese. Eher überzeugt schon die Annahme Arnolds Scherings, das „Domine Deus“ gehe auf die Arie „Geist und Herze sind begierig“ der Schuleinweihungskantate ‚Froher Tag, verlangte Stunden‘ BWV Anh. 18 zurück (Bach-Jahrbuch 1921, S. 93); doch gilt prinzipiell derselbe Vorbehalt.

<sup>3</sup> Vielleicht ein Hinweis auf eine Zweckbestimmung für Leipzig, wo Bach in den regulären Vormittagsgottesdiensten nur 12 Sänger zur Verfügung hatte? Und sollte das fünfstimmige Urbild vielleicht vor 1723 entstanden sein?

<sup>4</sup> Ein vergleichender Teilabdruck beider Gesangspartien im Bach-Jahrbuch 1921, S. 88f.

<sup>5</sup> Auch hierzu findet sich ein Vergleichsbeispiel im Bach-Jahrbuch 1921, S. 90f.

## Messe g-moll BWV 235 (Gottesdienst III: 4. November)

Die Urformen dieses Werkes sind sämtlich bekannt:

Messensatz	Vorlage: BWV/Satz, Textanfang
1. Kyrie	102/1, Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben
2. Gloria in excelsis	72/1, Alles nur nach Gottes Willen
3. Gratias agimus tibi	187/4, Darum sollt ihr nicht sorgen
4. Domine Fili	187/3, Du, Herr, du krönst allein
5. Qui tollis . . . suscipe	187/5, Gott versorget alles Leben
6. Cum Sancto Spiritu	187/1, Es wartet alles auf dich

Im Kyrie behält Bach die formale Anlage des Urbildes Takt für Takt bei:

Sinfonie a b

Kyrie eleison: Konzertanter Vorbau – Choreinbau in Sinfonie a

Christe eleison: Fuge I – Choreinbau in Sinfonie b

Kyrie eleison: Fuge II – Choreinbau in Sinfonie a b

Das zweite „Kyrie“ ist infolge der Ausdehnung der Fuge II wie des Choreinbaus in die (vollständige!) Sinfonie bei weitem der längste Teil und fast ebenso lang wie das erste „Kyrie“ und das „Christe“ zusammengenommen.

Dabei dringen zuweilen figürliche Darstellungen des Vorlagentextes noch in die Deklamation des Messentextes ein (Takt 38):



du schlä - gest sie  
e - le - - i - son

Das „Gloria in excelsis“ – übrigens Bachs einziger Satz dieses Textes in Moll – behält die chorische Großform der Vorlage: A (imitatorisch – Choreinbau) B (Kanongeflecht) A' (wie zuvor) bei, jedoch ohne die einleitende Instrumentalsinfonie, wodurch der Sinnbezug der Choreinbautteile fehlt – eine Eigenheit, die wir an Bachs Messensätzen immer wieder beobachten können. Eingefügt ist dagegen ein viertaktiges, der Sinfonie entlehntes Zwischenspiel, das im Urbild nur zwischen A und B, hier dagegen auch noch zwischen B und A' auftritt.

Die übrigen vier Sätze sind durchweg der Kantate BWV 187 entlehnt. Die drei Solosätze sind jeweils formal umgestaltet und durchweg erweitert worden, wobei das Bestreben, die Musik dem Text anzugleichen, die wesentliche Rolle gespielt haben mag. Eigenartig ist es, daß Bach dem „Gratias“ durch eine musikalische Erweiterung noch den Text „Domine Deus . . .“ anhängt, um dann mit der zweiten Anrede „Domine Fili . . .“ einen neuen Satz zu beginnen. Dieser wiederum erhielt auf den Text „Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ eine hochbedeutsame Ausweitung, die den ursprünglich tanzverwandten Satz in kühne Mollregionen führt, die bis in das Schlußritornell hineinreichen, das erst in seiner Fortspinnung wieder in das vertraute Dur zurückfindet. Der folgende Satz, nunmehr in feierlich-ruhigem Es-dur beginnend, nimmt gleichwohl die Textworte „qui tollis peccata mundi“ nochmals auf. Seine im Urbild vorgegebene Tempobeschleunigung des zweiten Teiles erfährt wiederum eine Schlußerweiterung, anstatt auf das langsame Einleitungsritornell zurückzugreifen.

Der kurze Text des Schlußchores bot keinen Anlaß zu dessen Erweiterung; eher ist man erstaunt, daß Bach den Choranteil in seiner komplexen Anlage A (freipolyphoner Chorsatz, Kanonbildungen, Choreinbau) B (ausgedehnte Chorfuge) C (Choreinbau) der Kürze des unterzubringenden Textes zum Trotz vollständig beibehalten, ja sogar noch durch einen 8taktigen, von c nach g modulierenden Vorbau erweitert hat, während die instrumentale Einleitungssinfonie geopfert wurde – eine uns nun schon vertraute Erscheinung.

## Messe A-dur BWV 234 (Gottesdienst V: 5. November)

Messensatz	Vorlage: BWV/Satz, Textanfang
1. Kyrie	(unbekannt)
2. Gloria in excelsis	67/6, Friede sei mit euch
3. Domine Deus	(unbekannt)
4. Qui tollis	179/5, Liebster Gott, erbarme dich
5. Quoniam	79/2, Gott ist unsre Sonn und Schild
6. Cum Sancto Spiritu	136/1, Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz

Der erste Satz besteht aus drei heterogenen Teilen (Kyrie – Christe – Kyrie), und es ist bislang ungeklärt, ob nicht das „Christe“, ja vielleicht auch das zweite „Kyrie“ Originalkompositionen darstellen<sup>6</sup>, während das erste „Kyrie“ entgegen älteren Hypothesen wohl eindeutig Parodie eines verschollenen (Kantaten-)Chorsatzes darstellt, dessen heitere Gelöstheit nicht so ganz in das Bild der übrigen Bachschen Kyrie-Kompositionen passen will. Der Satz bildet mit seiner homophonen, zwischen Vokal- und Instrumentalchor alternierenden Anlage gleichsam das Prälimdium zum kanonischen Intermezzo des „Christe“ und dem raschen, imitatorischen Abschluss des zweiten „Kyrie“.

Die Umarbeitung des Kantatensatzes „Friede sei mit euch“ mit seinem viermaligen Wechsel vom tumulthaften ‚Vivace‘ („kämpfen“) und abgeklärtem ‚Adagio‘ („Friede“ zum „Gloria in excelsis“) stellte den Komponisten vor eine schwierige Aufgabe, zumal da er entschlossen war, den kontrastierenden Ablauf taktgetreu beizubehalten. Wenn wir Schering glauben dürfen, war die Wahl der Vorlage ein „Mißgriff“ Bachs – freilich sein einziger. Daß das „Et in terra pax“ als Text des ersten Adagio-Abschnitts „ungemein sinnvoll wirkt“, muß freilich auch Schering eingestehen; doch will der folgende Messentext für eine so stark kontrastierende musikalische Interpretation keine rechte Handhabe mehr bieten. Gewiß ist hier die Grenze dessen erreicht, was die Parodie leisten kann.

Das „Domine Deus“ ist unzweifelhaft Parodie einer verschollenen Arie in Dacapoform, doch ist, wie zu erwarten war, dem Dacapo bei der Umarbeitung die Fortsetzung des Messentextes unterlegt worden („Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris“). Im „Qui tollis“ hat Bach zwei Oboi da caccia des Urbildes gegen die beiden Querflöten des Messeninstrumentariums ausgetauscht. Zugleich tritt (wegen der hierdurch notwendigen Höhertransposition) an die Stelle des Continuo ein „Bassettchen“ von Violinen und Bratschen – eine Besetzung, die Bach häufig zur Charakterisierung der Unschuld verwendet, wie Friedrich Smend nachgewiesen hat (Bach-Gedenkschrift 1950), und die hier, wo vom Hinwegnehmen der Sünden der Welt die Rede ist, gewiß ihren Sinn erfüllt. Im Gegenzug hierzu hat Bach die Obligatstimme des „Quoniam“ (ursprünglich Oboe, dann Flöte) eine Oktave tiefer gelegt und den soeben noch mit der Baßmelo die betrauten Streichern übertragen.

Im „Cum Sancto Spiritu“ erleben wir noch ein letztes Mal innerhalb der vier Lutherischen Messen, daß Bach um des textlichen Anschlusses willen die Einleitungssinfonie beseitigt und an ihre Stelle ein neu komponiertes dreitaktiges ‚Grave‘ setzt. Auch das instrumentale Nachspiel bleibt weg. Im übrigen hat Bach den Satz auffallend wenig verändert; lediglich die Besetzung wurde dem Messeninstrumentarium angeglichen: Horn und Oboen fallen fort, die Flöten treten hinzu.

## Messe in h-moll BWV 232 (Chorkonzert II: 3. November)

Bach hat das Autograph in vier Teile untergliedert:

- I. **Missa**, 1733 dem Kurfürsten von Sachsen gewidmet
- II. **Symbolum Nicenum**, entstanden in Bachs letzten Lebensjahren (um 1747/49?)

<sup>6</sup> Eine eingehende Diskussion dieser Frage bei Platen S. 61–63 (siehe Anmerkung 1).

III. **Sanctus**, als Übernahme einer selbständigen Komposition zu Weihnachten 1724

IV. **Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem**, Entstehungszeit wie II.

Die *Missa* ist, wie ein Vergleich mit den Messen BWV 233-236 (siehe oben) zeigt, von ungewöhnlichem kompositorischem Aufwand: Die Zahl der einzelnen Sätze beträgt 11 statt 6, die der Chöre 6 statt 3. Den Grund hierfür mag Bachs Absicht gebildet haben, mit der Widmung an den Kurfürsten den erstrebten Hofkapellmeistertitel zu erlangen, daneben vielleicht auch die Zweckbestimmung der Komposition für einen besonders festlichen Anlaß. Daß dieser die Erbhuldigung vor dem neuen Landesherrn in Leipzig am 21. 4. 1733 war, wie Arnold Schering und nach ihm Friedrich Smend vermuten, klingt einleuchtend, ist aber bislang unbewiesen. Daß dieser kompositorische Aufwand im Dienste einer tiefen geistigen Durchdringung steht, darf bei einem Komponisten vom Range Bachs als selbstverständlich gelten. Gleichwohl hat Bach mehrmals auf frühere Kompositionen zurückgegriffen, ja, der amerikanische Musikwissenschaftler Joshua Rifkin will aus der ganzen *h-moll*-Messe allein das „Confiteor“ als Originalkomposition gelten lassen<sup>7</sup> – ein kühner Gedanke, der sich aber vielleicht nicht allzu weit von der Wahrheit entfernt. So erweckt z.B. die Vierstimmigkeit des zweiten „Kyrie“ Verdacht: Warum verzichtet Bach auf die Möglichkeit, die Soprane wie in den Sätzen 1, 4 und 11 zu teilen? Daß dies in den Sätzen 6 und 8 nicht geschehen ist, hat nachweislich seinen Grund im Parodiecharakter dieser Sätze. Original (auch nach Rifkins Überzeugung) sind die vier blockartigen Eröffnungstakte des *Kyrie* – eine auch in fremden Messen nicht ungewöhnliche Art des Beginns; doch braucht man als Vorbild hierfür nicht erst (mit Christoph Wolff) die *g-moll*-Messe von Hugo von Wilderer zu bemühen: Schon im Stimmenmaterial der Bach-Kantate BWV 63 (um 1714/1716) findet sich das (fremdschriftliche) Continuo-Bruchstück eines in gleicher Weise beginnenden *Kyrie*.

Auch das *Symbolum Nicenum* bezeugt Bachs Absicht, ein Werk zu schaffen, das die herkömmlichen Kompositionen dieser Art in jeder Beziehung überragt. Auffällig ist seine vollkommene Symmetrieform, deren Mittelpunkt das Symbol des Kreuzes („Crucifixus“) bildet, flankiert vom Zeugnis der Menschwerdung („Et incarnatus est“) und der Auferstehung („Et resurrexit“) – ein Triptychon, das übrigens erst durch nachträgliche Einfügung des „Et incarnatus est“<sup>8</sup> seine beispielhafte Symmetrie erhalten hat. Den äußeren Rahmen, überbrückt durch je einen arienhaften Satz, bildet jeweils ein Doppelglied, das von einem Chor im *stile antico* auf einen gregorianischen *cantus firmus* („Credo“, „Confiteor“) begonnen und durch einen konzertanten Chorsatz („Patrem“, „Et expecto“) beschlossen wird.

Für das *Sanctus* bedurfte es keiner Neukomposition: Bach hat die großartigste seiner *Sanctus*-Vertonungen der Messe mit nur wenigen Änderungen eingefügt. Der Triolenrhythmus könnte als Hinweis auf das dreimalige „Heilig“ des Engelsgesangs (Jesaja 6, 3) gedacht sein, vielleicht auch die vokale Sechsstimmigkeit auf das 6. Jesajakapitel oder die 6 Flügel der Seraphim (Jesaja 6, 2) deuten – oder als verdoppelte Dreizahl aufzufassen sein, zumal da sich die Stimmen vielfach in zwei Dreiergruppen (Ober- bzw. Unterstimmen) aufspalten. Dem „*Sanctus*“ folgt nach lutherischem Brauch der Bachzeit nur das „*Pleni sunt coeli*“, eine Chorfuge, in der die 6taktige Periodenbildung eine vielleicht wiederum nicht zufällige Rolle spielt. Gegen Ende der Fuge spielt eine signalartige Wendung



<sup>7</sup> Schallplattentext Nonesuch 79036. Zur Vorsicht mahnt freilich Rifkins häufiges Operieren mit dem Befund der Reinschrift als Zeugnis für den vermuteten Parodiecharakter: Dem *Missa*-Autograph könnte ein Konzept vorangegangen sein.

<sup>8</sup> Rifkin vermutet in diesem Satz eine fremde, von Bach übernommene Komposition – ein Gedanke, der uns nur schwer nachvollziehbar scheint.

eine zunehmend bedeutsame Rolle, und es ist denkbar – wenn auch nicht „unwiderlegbar bewiesen“ –, daß Bach durch dessen Ähnlichkeit mit seinem 1732 (also 8 Jahre n a c h dem Sanctus) komponierten Chorsatz „Es lebe der König, der Vater im Lande“ (BWV Anh. II/1) zur Wiederverwendung dieses Satzes als „Osanna“ inspiriert wurde, weil er „um den liturgischen Zusammenhang dieser Stelle mit Osanna und Benedictus gewußt hat“ (Blankenburg). Gleichwohl bestand für die Figuraliter-Aufführung der Messenteile vom Osanna an kein unmittelbarer Anlaß, und wir wissen nicht, ob Bach mit ihrer Komposition über den Wunsch hinaus, eine Vertonung des vollständigen Messentextes anzufertigen, noch bestimmte Aufführungsabsichten (zur Austeilung des Abendmahles?) verbunden hat. Daß diese Schlußteile einen Qualitätsabfall der Bachschen Komposition mit sich bringen, wie Friedrich Smend meint, wagen wir nicht zu behaupten – keinesfalls für das „Agnus Dei“, eine offenbar überaus sorgfältige und tiefgreifende Umgestaltung der verschollenen Arie „Entfernet euch, ihr kalten Herzen“ aus der Kantate „Auf, süß entzückende Gewalt“ (ohne BWV-Nr.), und ebensowenig für das „Dona nobis pacem“ mit dem der Bogen zurück zum „Gratias agimus tibi“ geschlagen wird, dessen Parodie es ist.

#### Lieder aus Schemellis Gesangbuch und dem Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725 (Chorkonzert III: 4. November)

Es kann nicht genug betont werden, daß Bachs starke Beziehung zum protestantischen Kirchenlied nicht als Rückwendung in vergangene Zeiten verstanden werden darf: Bach lebte mit dem Choral und vollzog die Entwicklungen mit, die das geistliche Lied seiner Zeit genommen hat. Das wird spätestens an den Chorälen des Weihnachts-Oratoriums (1734) deutlich und noch mehr an den Liedsätzen, die Bach zu Georg Christian Schemellis *Musicalischem Gesang-Buch* von 1736 beigesteuert hat. In der Vorrede liest man:

Die in diesem Musicalischen Gesangbuche befindlichen Melodien, sind von Sr. Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach . . . theils ganz neu componieret, theils auch von Ihm im General-Baß verbessert.

Im folgenden wird mitgeteilt, daß „bey 200 Melodien, die zum Stechen bereits fertig liegen“ in einer 2. Auflage hinzugenommen werden sollen. Leider ist diese 2. Auflage niemals erschienen, und wir können nur hoffen, daß uns wenigstens einige dieser 200 Sätze Bachs im Rahmen seiner vierstimmigen Choralgesänge, die der Sohn Carl Philipp Emanuel 1784-1787 herausgegeben hat, erhalten sind. Jedenfalls halten wir es für denkbar, wenn nicht gar wahrscheinlich, daß etliche dieser Schemelli-Lieder (und erst recht die 200 bereitliegenden) durch Reduktion vierstimmiger Sätze entstanden sind, die Bach im Unterricht komponiert oder verwendet und in einem (leider nicht erhaltenen) Choralbuch gesammelt haben dürfte.

Es ist das Verdienst Walter Blankenburgs<sup>9</sup>, darauf hingewiesen zu haben, daß Bachs eigenes geistliches Liedschaffen nicht dem Bereich des gottesdienstlichen Kirchengesangs, sondern vielmehr dem Typus des Andachtsliedes, „Aria“ genannt, angehört. Ungeklärt ist freilich Bachs Anteil an der Erfindung der Melodien aus Schemellis Gesangbuch, und während man früher bereit war, Bach eine beträchtliche Anzahl zuzuschreiben, ist die Forschung inzwischen wesentlich kritischer geworden. Für die im Konzert des Bachfestes aufgeführten Lieder müssen folgende Zuweisungen gelten (AMB=Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725):

Textanfang	Herkunft der Melodie
Auf, auf, mein Herz, mit Freuden	Johann Crüger 1648
Es glänzet der Christen inwendiges Leben	erstmal bei Freylinghausen 1704
O liebe Seele, zieh die Sinnen	nicht nachweisbar, Bachs Autorschaft zweifelhaft
Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden	AMB (eingetragen nach 1732), Bachs Autorschaft zweifelhaft
Gib dich zufrieden und sei stille	AMB, Autorschaft Bachs durch Beischrift bestätigt

<sup>9</sup> Johann Sebastian Bach und das evangelische Kirchenlied seiner Zeit, in: *Bachiana et alia musicologica*, Kassel etc. 1983, S. 31 ff.

Eindeutig Bachs Erfindung ist also außer dem jeweiligen Generalbaßsatz nur die Melodie des letztgenannten Liedes. Auffällig ist, daß Bach in das Schemelli-Gesangbuch trotzdem die gebräuchliche Weise von Jakob Hintze aufgenommen hat, während er doch z. B. für „Ich steh an deiner Krippen hier“ eine offenbar selbstkomponierte Melodie wählte. War etwa 1736 die Bachsche Weise aus AMB noch nicht komponiert? Die Einrichtung des Klavierbüchleins läßt eher an eine frühere Entstehung denken.

Orgelwerke (Orgelkonzert I: 4. November)

### Die freien Orgelwerke

Bachs **c-moll-Passacaglia BWV 582**, eine Komposition von gewaltigen Ausmaßen, hat die Gemüter der Forscher wie der Organisten immer wieder zu neuen Überlegungen angespornt. Verblüffend an diesem Werk ist seine offenbar frühe Entstehungszeit: Es ist bereits im sogenannten „Andreas-Bach-Buch“ in Abschrift enthalten (Bachs Eigenschrift ist nicht überliefert), und das bedeutet mit größter Wahrscheinlichkeit, daß die Komposition spätestens in Bachs frühen Weimarer Jahren (etwa um 1708/1712) vorgelegen haben muß. Den Themenbeginn dürfte Bach einem ‚Trio en Passacaille‘ von André Raison entnommen haben; an der Ausführung haben Buxtehude und Pachelbel Pate gestanden. Doch sind schon der Charakter des Themas selbst und mehr noch die Großzügigkeit der Anlage, insbesondere aber der Beschluß mit einer zweithemigen Fuge unverkennbare Eigenheiten Bachscher Erfindungskraft. Das Werk besteht aus einem achttaktigen Pedalthema, ihm folgen 20 Variationen, in deren Verlauf das Thema in den Diskant (Var. 11, 12) und in den Alt (Var. 13) wandert, sich in Figuration auflöst (Var. 14, 15), um endlich (Var. 16-20) wieder in den Baß zurückzukehren; danach folgt die erwähnte Fuge als Abschluß. — Es ist mehrfach der Versuch angestellt worden, das Eigentliche der Passacaglia nicht so sehr in einem überwältigenden Stück Musik als vielmehr in einem versponnenen Netzwerk tiefsinniger Symbole zu sehen, wie sie, wenn überhaupt, allenfalls für den späten Bach bezeichnend sein können, schwerlich aber für einen Fünfundzwanzigjährigen (so auch Hans-Joachim Schulze auf dem Bachfest Graz 1983).

Das ‚Praeludium in Organo pleno, ped[aliter]: di Joh: Seb: Bach‘ (so Bachs eigener Titel, der die Fuge miteinschließt) in **h-moll BWV 544** gehört sehr wahrscheinlich nicht zur großen Menge der in Weimar entstandenen Orgelwerke Bachs; vielmehr dürfte es in den ersten Leipziger Jahren (um 1723/1731) entstanden sein. Der Aufbau des Präludiums in Konzertform — Abschnitte von Tutti- und Solo-Charakter wechseln einander ab — schließt zwar zunächst nur die Zeit vor 1714 mit Sicherheit aus; doch gleichen die Themen des Werkes nicht mehr den „gemeißelten“ Dreiklangsformen nach der Art Vivaldis, sie sind sublimer und spiegeln offenbar ein reiferes Stadium Bachscher Erfindungskunst wider, worauf George Stauffer hingewiesen hat. Die Obergrenze der Datierung, etwa 1728/1731, ergibt sich durch das Wasserzeichen der erhaltenen, großartigen Reinschrift Bachs, die durch vielfache Abbildungen weithin bekanntgeworden ist; ein Konzept könnte jedoch natürlich durchaus schon früher entstanden sein.

### Choralvorspiel

An **Wasserflüssen Babylon BWV 653b**, die fünfstimmige Weimarer Urfassung dieser kunstvollen, von Bach später zu einem vierstimmigen Satz umgeformten Komposition, ist nach Hans Klotz für die Orgel der Schloßkapelle zu Weißenfels komponiert (nur sie besaß das es' und e' im Pedal). Die Liedmelodie liegt abschnittsweise im I. Sopran, die übrigen vier Stimmen verteilen sich auf ein weiteres Manual und Doppelpedal. In der Einleitung sowie in den Zwischenspielen, aber auch in vielfacher Überschneidung mit den Cantus-firmus-Zitaten des I. Soprans trägt der II. Sopran als Oberstimme des Begleitsatzes immer wieder die erste Liedzeile in unterschiedlichen Tonarten vor.

## Klavierwerke

### Vierter Teil der Klavierübung BWV 988: „Goldberg-Variationen“ (Klavierabend: 1. November)

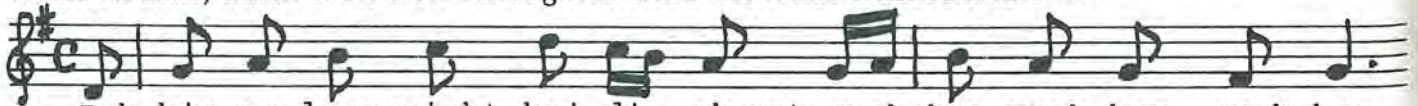
Die Entstehungsgeschichte dieser Variationen als Auftragswerk für den Grafen Hermann Carl von Keyserlingk, dessen Cembalist Johann Gottlieb Goldberg ihm mit deren Spiel die schlaflosen Nächte verkürzen sollte, ist hinreichend bekannt<sup>10</sup>, aber doch nicht ganz ohne Probleme. Wenn es wirklich ein Auftragswerk war, warum enthält es keine Widmung an den Grafen? Warum dem Widmungsexemplar eine handschriftliche Dedikation beigelegt wie seinerzeit der Partita für Köthen? War der 1727 geborene Goldberg beim Erscheinen des Drucks – 1741, spätestens 1742 – schon im Dienste des Grafen und besaß er bereits die technischen Fertigkeiten, das nicht gerade anspruchsvolle Werk zu spielen? Und konnte Bach damit bei der Komposition gar schon rechnen? Schließlich scheint das Werk ja schon bei der Komposition einige Entwicklungsstadien durchlaufen zu haben, wenn wir Werner Breig glauben dürfen. Sollte Bach dem Grafen vielleicht einen ohnedies gerade in Herstellung befindlichen Druck dediziert haben, als diese um ein Klavierwerk bat? War es vielleicht ursprünglich gar nicht für Goldbergs Spiel bestimmt und ist der Name „Goldberg-Variationen“ Teil einer Legende, die sich um den allerdings wirklich hochbegabten und frühvollendeten (er starb im April 1756) Bachschüler gebildet hat?

Entgegen früheren Behauptungen ist die „Aria“, die den Variationen zugrundeliegt, nicht älteren Datums; Anna Magdalena dürfte sie vielmehr erst um die Zeit der Entstehung der Variationen in ihr 1725 begonnenes Klavierbüchlein eingetragen haben. Das eigentliche „Thema“ des Bachschen Variationswerks ist der Baß der Aria, der sich auf 32 ganztaktige, in zwei Reprisen zu je 16 Takten gegliederte Gerüstnoten reduzieren läßt (die ersten acht „Fundamentalnoten“ liegen den erst kürzlich bekanntgewordenen 14 Kanons BWV 1087 zugrunde).

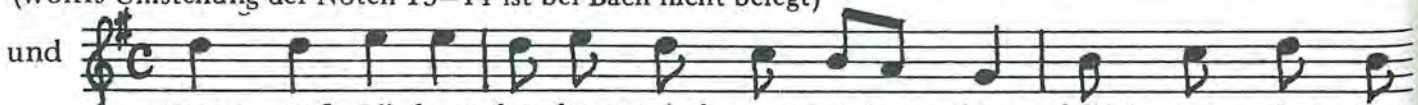
Der Gliederung in 32 Thementakte entspricht die Gliederung in 32 Einzelsätze (Aria – 30 Variationen – Aria da capo); die 30 Variationen gliedern sich in zehn Dreiergruppen, die durch je eine Kanonvariation bzw. durch ein Quodlibet (Variation 30) abgeschlossen werden, während die jeweils mittlere Variation vielfach durch besondere Virtuosität und zweimanualiges Spiel hervorgehoben ist. Das Kanonintervall (in dem die nachfolgende Stimme einsetzt) weitet sich stetig vom Einklang (erster Kanon) bis zur None (neunter Kanon), dem weitesten Intervall, dem noch ein spezifischer Charakter zukommt (die Dezime ist dann gleichrangig mit der Terz). Auch hierdurch ergibt sich für die Variationenzahl eine natürliche Grenze.

Der „hälftigen“ Gliederung der 32 Thementakte entspricht auch eine ebensolche Anlage des Gesamtwerks: Die zweite Werkhälfte eröffnet eine Französische Ouvertüre (Variation 16), ähnlich wie auch die sechs Partiten der Klavierübung I durch eine Ouvertüre zu Beginn der Partita 4 unterteilt worden waren.

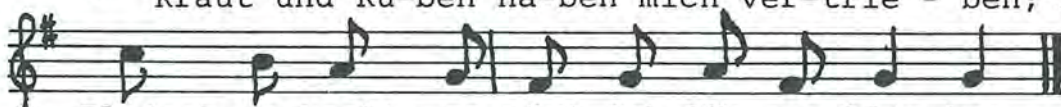
Das Quodlibet (Variation 30) vereinigt – immer noch auf dem Baßgerüst der Aria – zwei Volksliedmelodien, deren erste sich bislang nur annähernd hat ermitteln lassen:



Ich bin so lang nicht bei dir g'west, ruck her, ruck her, ruck her  
(Wolffs Umstellung der Noten 13–14 ist bei Bach nicht belegt)



und Kraut und Rü-ben ha-ben mich ver-trie - ben; hätt mein Mut-ter



Fleisch ge-kocht, so wär' ich län-ger blie-ben.

<sup>10</sup> Eine ausführliche Diskussion dieser Entstehungsgeschichte bietet Christoph Wolff im Kritischen Bericht zu Band V/2 der Neuen Bach-Ausgabe, S. 109-113. Vgl. auch Werner Breig, Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang 32, 1975, S. 243-265.



Ob hier, wie vermutet worden ist, das Aria-Thema vor seinem Dacapo das Wort ergreift, es sei so lang nicht dagewesen, weil der Komponist Kraut und Rüben an seine Stelle habe treten lassen, bleibe dahingestellt (se non e vero, e ben trovato!).

## Orchesterwerke

**Brandenburgisches Konzert Nr. 3 BWV 1048 – Cembalokonzert d-moll BWV 1052 – Ouvertüre h-moll BWV 1067 (Orchesterkonzert I: 2. November)**

Das Instrumentalkonzert Vivaldischer Prägung ist in Deutschland mit außerordentlich großem Interesse, ja mit Begeisterung aufgenommen worden. Bach hat um 1714 Konzerte italienischer Meister für Orgel und Cembalo bearbeitet, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch originale Konzerte Bachs, unter ihnen das 3. Brandenburgische BWV 1048, bereits in diesen Jahren entstanden sind<sup>11</sup>.

Erhalten ist uns freilich das genannte Konzert erst in der Widmungspartitur von 1721, die somit den terminus post quem non für dessen Komposition bildet. Es präsentiert sich als Gruppenkonzert für neun vom Continuo (Violone, Cembalo) begleitete Solostreicher – je 3 Violinen, Bratschen und Violoncelli. Der Eröffnungssatz hat Konzert-, der Finalsatz zweiteilige Reprisesform. Der (langsame) Mittelsatz ist nur durch zwei kadenzierende Akkorde angedeutet: Offenbar wollte Bach seine Ausführung freistellen, etwa als Kadenz des am Cembalo sitzenden Leiters der Aufführung.

Die Geschichte des Konzerts d-moll für Cembalo und Orchester BWV 1052 gibt der Forschung Rätsel auf, deren endgültige Lösung zahllosen Hypothesen zum Trotz vorläufig nicht gelungen ist. Fest steht, daß wir die Umarbeitung eines Violinkonzerts (siehe dazu unten, S. 62) vor uns haben, die Bach in seinen späteren Leipziger Jahren (von Dadelsen: zwischen 1735 und etwa 1744/46) vorgenommen hat, wahrscheinlich zur Aufführung mit seinem Collegium musicum im Zimmermannschen Kaffeehaus. Dieser Cembalofassung „letzter Hand“ gingen noch eine Bachsche Umarbeitung mit obligater Orgel statt Violine zu Kantatensätzen (1. und 2. Satz: BWV 146/1, 2; 3. Satz: BWV 188/1) in der 2. Hälfte der 1720er Jahre sowie eine Bearbeitung als Cembalokonzert durch Carl Philip Emanuel Bach um 1734 voraus.

Das Konzert verlangt vom Solisten eine ungewöhnliche Virtuosität. Im ersten Satz folgen auf ein markantes Unisonothema (als Ritornell) weit ausgespinnene Soloepisoden, die nur durch kurze Ritornelleinschübe unterbrochen, daneben freilich auch, wie es Bachs Art entspricht, mit Ritornellmotivik kombiniert werden. – Auch der zweite Satz beginnt mit einem unisono vorgetragenen Thema, das der folgenden Entwicklung in freier Passacaglia-Form zugrundeliegt. Der dritte Satz ist formal dem ersten verwandt bei weitgehend dreistimmigem Orchestersatz (Zusammenfassung der Violinen I + II, bisweilen auch der Violine II + Viola).

Von der Ouvertüre (Orchestersuite) h-moll BWV 1067 für Querflöte und Streicher sind uns die Originalstimmen aus der Zeit um 1738/1739 erhalten, die sicherlich für eine Aufführung in Bachs Leipziger Collegium musicum hergestellt worden sind. Gleichwohl ist sich die Forschung darin einig, daß die Komposition selbst bereits in Bachs Köthener Zeit entstanden ist, nach Heinrich Bessler um 1721.

Das Werk gleicht einem Flötenkonzert in Suitenform. Sein gewichtigster Satz ist die einleitende Französische Ouvertüre. Die feierlich-langsamem Rahmenteile haben Tutti-Charakter; der rasche Mittelteil besteht aus 5 Fugendurchführungen, in die 4 Episoden eingefügt sind, in denen die

<sup>11</sup> Hauptargumente für dessen frühe Entstehung ist die Tatsache, daß noch die Übernahme des 1. Satzes in die Kantate BWV 174 (Kopistenschrift) im Jahre 1729 eine altertümliche Vorzeichensetzung aufweist, die bei Bach um 1715 verschwindet. Der Einwand Hans-Joachim Schulzes, der Kopist könne hier Bachs Schriftbild eigenmächtig in ein altertümliches geändert haben, überzeugt mich nicht.

Flöte solistisch hervortritt. Unter den nachfolgenden „galanten“ Sätzen ist die Sarabande Der e  
wähnenswert, ein Kanon der Außenstimmen in der Unterquinte, desgleichen die Polona and w  
in deren Mittelteil („Double“) die Melodie in den Continuo wandert, während die Flöte eEpiso  
virtuose Variation hinzufügt (Violinen und Viola schweigen). Den Abschluß bildet eine Ba und d  
nerie („Tändelei“), in der der Flötist noch einmal seine Virtuosität ins rechte Licht rücksatz z  
kann. zweit:  
gende  
sehr d  
die ko  
gestel

**Rekonstruktionen verschollener Instrumentalkonzerte: Konzert für Violine d-moll nach BWV 1052 – Konzert für Oboe und Violine c-moll nach BWV 1060 – Konzert für Oboe d'amore A-dur nach BWV 1055 (Orchesterkonzert III: 4. November)**

Im Jahre 1957 hat Ulrich Siegele „Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instr  
mentalmusik J. S. Bachs“ beschrieben und damit den Anstoß gegeben zu einer von Wilfr Musil  
Fischer unternommenen exakt-philologischen Untersuchung der Rekonstruktionsmöglichkei Die E  
verschollener Instrumentalkonzerte Bachs, die nur in Gestalt späterer Umarbeitungen dur darf i  
den Komponisten selbst auf uns gekommen sind. Fischer hat das Ergebnis seiner Studien 197 in Po  
1971 in Band VII/7 der Neuen Bach-Ausgabe vorgelegt und damit der (auch heute noch) üpp und  
wuchernden Rekonstruktionswut ambitionierter Phantasten eine Reihe von Fassungen an Them  
Seite gestellt, die den Anspruch erheben dürfen, den Willen des Komponisten so exakt wied schen  
zugeben, wie er sich nur irgend dem überkommenen Quellenmaterial entnehmen läßt. Die Druck  
 Fassungen haben, abgesehen von einzelnen scharfsinnigen Korrekturvorschlägen, wie sie Them  
mal durch Werner Breig vorgelegt worden sind, der Kritik standgehalten und sich als leben gen I  
fähig erwiesen.

Weitgehend unverstellt ist der Zugang zum **Violinkonzert d-moll nach BWV 1052** (siehe da  
oben, S. 61). Dagegen bleibt ungesichert, ob wir in ihm bereits die Urform des Werkes sehr  
dürfen oder ob wir es mit der Umarbeitung eines sich dahinter verbergenden fremden Werk nigs i  
durch Bach zu tun haben. Für die letztgenannte These sprechen u. a. die unproportionie getra  
ausgedehnten Solopartien, ferner die schon erwähnte Geringstimmigkeit in der Streicherbehand tung  
lung des 3. Satzes; gegen sie spricht die für Bach typische Dichte der motivischen Arbeit zum daru  
im 1. Satz, die man sich nur schwer als nachträgliche Zutat vorstellen kann. So bleibt die Fra Unge  
nach dem Urbild vorläufig offen. dung

Auch die Rekonstruktion des **Doppelkonzerts c-moll für Oboe und Violine nach BWV 1060** bereit  
bereitet keine allzu großen Schwierigkeiten, weil das allein überlieferte Konzert für 2 Cemb hat,  
BWV 1060 „wie keine zweite Bearbeitung Bachs seine ursprüngliche Gestalt durchscheint war  
läßt“ (Fischer). Die bereits seit längerer Zeit vorliegende Rekonstruktion von Max Seiffert h diese  
daher in der Neuen Bach-Ausgabe nur geringfügige Korrekturen erfahren. sein.

In dem **Oboe-d'amore-Konzert A-dur nach BWV 1055** sieht Werner Breig eines der reifsten un Die  
spätesten Konzerte Bachs, nicht zuletzt, weil es, die Richtigkeit seiner Bestimmung für Obo die  
d'amore vorausgesetzt<sup>12</sup>, nicht vor der Erfindung dieses Instruments komponiert worden sein (2 v  
kann, also frühestens um 1720, vielleicht – so Hans-Joachim Schulze – im August 1721 (Pia  
Schleiz. Vor  
wer  
des

<sup>12</sup> Es verwundert, daß die Oboe d'amore ihr Solo mit dem tiefstmöglichen Ton a beginnt – eine nicht ger  
de wirkungsvolle Eröffnung! Trotzdem wird hierdurch die Zuweisung des Konzerts an die Oboe d'amore  
kaum erschüttert (die von Wilhelm Mohr vertretene Zuweisung an die Viola basiert auf der bereits von Siege  
widerlegten Prämisse, die Cembaloarpeggien des Ritornells seien Bestand der Urform, und ist daher nich  
haltbar). Denn derselbe Einwand des Einsatzes in tiefer Lage gilt mit kaum geringerem Gewicht auch für jed  
andere Diskantinstrument, ja selbst für den Cembaloeinsatz der Umarbeitung BWV 1055. Vielleicht haben w  
in dieser Erscheinung ein Anzeichen jenes Sublimierungsprozesses zu sehen, dem Bach die dreiklangsfreudig  
Forschheit Vivaldischer Themenprägung zuweilen unterwirft (siehe oben zu BWV 544). So  
trov  
lieg  
dig  
lung  
vor  
Au

Der erste Satz wird vom Kontrast homophoner Akkordbrechungen in den Tutti-Ritornellen und weitgespannter Melodik der Oboe d'amore (oft nur vom Continuo begleitet) in den Solo-Episoden bestimmt. Auch in diesem Satz tritt das solistische Element stark in den Vordergrund, und die Binnenritornelle schrumpfen mit einer Ausnahme auf den zweitaktigen Ritornellvordersatz zusammen. Der zweite Satz hat, wie häufig in Bachs Konzerten, Ostinatocharakter. Das zweitaktige Eingangsritornell verwendet den berühmten, weit verbreiteten chromatisch absteigenden Lamentobaß (vgl. das Crucifixus der h-moll-Messe); doch wird im folgenden nicht so sehr dieser als vielmehr die Oberstimme beibehalten, variiert und vielfach mit der Oboenmelodie kombiniert. Der Schlußsatz, der dann auch dem Orchester seine Existenzberechtigung zugesteht, hat wieder Konzertsatzform.

### Musikalisches Opfer BWV 1079 (Eröffnung: 1. November)

Die Entstehungsgeschichte dieses Werks ist in wünschenswerter Ausführlichkeit überliefert und darf in großen Zügen als bekannt vorausgesetzt werden: Bach erhielt anlässlich seines Besuchs in Potsdam am 7. Mai 1747 von Friedrich II. ein Thema als Grundlage für seine Improvisation und widmete, nach Leipzig zurückgekehrt, dem König eine gedruckte Ausarbeitung dieses Themas unter dem Titel ‚Musikalisches Opfer‘. Daß Bach sich von dieser Widmung einen preußischen Hoftitel erhoffte, ist wohl denkbar. Erhalten hat er ihn nicht. Ein Nebengedanke bei der Druckveröffentlichung mag die Komposition einer sechsstimmigen Fuge über das „Königliche Thema“ gewesen sein, hatte er doch in Potsdam bei der vom König gewünschten sechsstimmigen Improvisation ein einfacheres Thema vorgezogen.

Mehrfach ist vermutet worden, daß das Thema Regium in einer von Bach „gebesserten“ Gestalt auf uns gekommen sei, da seine Qualität alle bekannten kompositorischen Leistungen des Königs überrage. Andererseits hätte aber eine eigenmächtige Abänderung der vom Monarchen aufgetragenen Tonfolge doch einen erheblichen Affront bedeutet, der nicht recht zu der Hochachtung passen will, mit der Bach in seiner Widmung von diesem Thema spricht. Müssen wir es darum nicht doch in dieser Form als original anerkennen?

Ungeklärt ist auch, ob die Wahl der Kompositionsformen Fuge und Kanon (und in Verbindung damit auch die Wahl des altertümlichen terminus „Ricercar“ statt „Fuge“) einem Wunsche des Königs entspringt oder auf Bach zurückgeht. Wir möchten annehmen, daß Bach hier nicht nur einer Vorliebe seines Alters nachgegeben, sondern auch bewußt solche Formen gewählt hat, in deren Handhabung er anerkanntermaßen den Musikern des Potsdamer Hofes überlegen war und deren meisterliche Beherrschung er mit ins Grab nehmen würde. Es scheint, als sei dieses Werk — mit aller Vorsicht sei dies gesagt — Ausdruck eines Bachschen Sendungsbewußtseins.

Die Angaben des Originaldrucks zur Instrumentation sind spärlich. Sie beschränken sich auf die Triosonate (Querflöte, Violine, Continuo), einen Canon perpetuus (desgleichen), Kanon 2 (2 Violinen); außerdem dürfte die Bestimmung der beiden Ricercari für ein Tasteninstrument (Pianoforte bzw. Cembalo) gesichert sein. Christoph Wolff gibt in der Neuen Bach-Ausgabe Vorschläge, wie auch die übrigen Stücke mit diesen ohnehin geforderten Instrumenten besetzt werden können; doch sind selbstverständlich auch andere Besetzungen möglich: Die Gattung des (unbezeichneten) Kanons stellt die Wahl der Ausführung herkömmlicherweise frei.

So einhellig das **Musikalisches Opfer** als ein in sich geschlossenes Ganzes anerkannt wird, so kontrovers sind die Meinungen über die Frage, ob ihm eine von Bach gewollte Ordnung zugrunde liege, ob ihm also die Qualität eines Zyklus zukomme. Die Druckanordnung in fünf selbständigen Einheiten sagt hierüber nichts aus; sie erweckt den Eindruck einer willkürlichen Sammlung von zwei Ricercari, einer Sonate und zehn Kanons (darunter einer kanonischen Fuge), von denen fünf original gezählt sind (der einzige Ordnungshinweis Bachs!). Die Neue Bach-Ausgabe hat daher auf einen eigenen Gliederungsvorschlag verzichtet und bietet die Sätze in

systematischer Ordnung: Ricercari – Sonate – Kanons. Freilich ist schon seit den Dreißig Jahren dieses Jahrhunderts immer wieder versucht worden, eine von Bach intendierte Sammlungsfolge zu entdecken, und während man in früheren Jahren Bachs Absicht meist in einer symmetrischen Form (Ricercari – Kanons – Sonate – Kanons – Ricercari) zu erkennen glaubte, sieht neuerdings Ursula Kirkendale im **Musikalischen Opfer** ein nach den Gesetzen der klassischen Rhetorik aufgebautes musikalisches Enkomion (Lobrede) auf den König von Preußen. Die mit einem stupenden Wissen vorgetragene Argumentation vermittelt wertvolle neue Einsichten und beweist, wie wichtig es ist, Bachs von Magister Birnbaum bezeugte Kenntnis der Rhetorik und ihrer Anwendung in der Musik ernst zu nehmen; aber sie läßt dennoch gravierende Fragen offen<sup>14</sup>, insbesondere, warum Bach sein Geheimnis so streng gehütet hat, daß es erst „after so many years“ gelüftet werden konnte: Wenn Bach den also gelobten König über Sinn und Ordnung des **Musikalischen Opfers** so erfolgreich im Unklaren ließ, mußte er doch nicht damit rechnen, daß die Reaktion des Monarchen entsprechend dürftig ausfallen würde. So wird man auch diese Deutung wie so viele Spekulationen auf dem weiten Feld der Bachforschung mit einer gewissen Verlegenheit hinnehmen, – einer Verlegenheit darüber, daß wir wenig wissen und so viele gern wissen möchten. Aber bleibt uns nicht doch die Musik?

#### Das Wohltemperierte Klavier I/II BWV 846-893, Auswahl (Nachtstudio III: 4. November)

Zu irgendeiner Zeit – die Überlieferung spricht von einem Ort des Unmuts, der Langeweile und vom Mangel an musikalischen Instrumenten – hat Bach den Entschluß gefaßt, eine Anzahl seiner Präludien und Fugen so zu vervollständigen, daß sie alle 24 Dur- und Molltonarten umfaßte<sup>15</sup>. Auch die zweite Sammlung dieser Art – Bach scheint sie selbst als den Zweiten Teil des **Wohltemperierten Klaviers** bezeichnet zu haben, obwohl natürlich jede der beiden Sammlungen für sich ein Ganzes bildet – dürfte um 1740/42 durch einen ähnlichen Entschluß zustande gekommen sein, hat Bach doch auch in ihr ältere Kompositionen wiederverwendet.

Man hat in diesen Sammlungen einen betont aufklärerischen Zug erkennen wollen, weil ihnen eine enzyklopädistische Tendenz innewohne. Ein Funke Wahrheit mag darin liegen, glaubt man doch in dem ausführlichen Titel des ersten Teils ein wenig den Stolz darüber mitschwingen zu hören, daß ein naturwissenschaftliches Problem hier erstmals musikalisch bewältigt wurde (theoretisch freilich schon 1691 von Andreas Werckmeister). Aber vielleicht schwingt doch auch noch etwas ganz anderes in diesem Titel mit: Wie einst Heinrich Schütz in seiner Vorrede zur Geistlichen Chormusik (1648) im strengen Palestrinastil den „rechten Kern“ musikalischer Kompositionskunst zu erkennen glaubte, so sieht, wie es scheint, Bach in der Fuge samt ihrem Präludium das wahre Fundament der Musik und das rechte Mittel zur Erziehung der *Lehrbegierigen Musicalischen Jugend*. So gesehen, verbindet Bachs Wohltemperiertes Klavier Altmeisterliches mit Neuem, Tradition mit Fortschritt. Vom musikalisch-aufklärerischen Ideal schlichte Sangbarkeit merken wir freilich nichts in diesem Werk.

<sup>13</sup> The Source for Bach's "Musical Offering", in: Journal of the American Musicological Society, 1981, S. 88-141.

<sup>14</sup> So z.B. die Gleichsetzung des terminus Ricercare – nicht nur des präludienhaft improvisierten, sondern auch des streng als Fuge gebauten – mit Prooemium, wodurch für das Musikalische Opfer die Gleichung „Fuge gleich Präludium“ entsteht. Da jedoch beide Begriffe im übrigen Œuvre Bachs Gegensätze darstellen, muß bezweifelt werden, daß beide (!) Ricercari des Musikalischen Opfers Einleitungsfunktion haben. Nicht einmal für das Ricercari à 3 scheint mir der Präludiencharakter unzweifelhaft festzustehen; für das Ricercari à 6 ist er meiner Überzeugung nach auszuschließen.

<sup>15</sup> Vielleicht geschah dies im Herbst 1717, als ihn der Weimarer Herzog nicht nach Köthen ziehen lassen wollte und kurzerhand inhaftierte, vielleicht auch in Karlsbad, wohin er seinen Köthener Fürsten 1718 und 1720 hatte begleiten müssen.

---

Bach hat an beiden Teilen — auch am ersten! — bis in sein Alter hinein gebessert: ein Zeichen dafür, daß er mit ihnen lebte, sie selbst wohl als eine Art Fundament seines Schaffens, zumindest auf pädagogischem Gebiet, aber vielleicht auch darüber hinaus, betrachtet hat. Und in demselben Sinne haben ihn auch die Nachfahren über Beethoven, Schumann, Reger bis hin zu Schostakowitsch und Hindemith verstanden.

## Einführungen II

### Die Werke des 20. Jahrhunderts von Hermann Danuser\*)

**Volker Bräutigam: Epitaph für Maksymilian Kolbe** – in Gedanken an das Ricercare a 6 aus dem „Musikalischen Opfer“ von Johann Sebastian Bach – für Orgel. 1975  
(Nachtstudio I: 1. November)

Im Widerstand gegen den Nationalsozialismus hat der 1971 seliggesprochene Pater Kolbe im Konzentrationslager Auschwitz am 14. August 1941 stellvertretend für einen Mithäftling den Tod erlitten. Als musikalische Grabschrift ist ihm dieses Orgelwerk gewidmet, das als Auftragskomposition der Konzerthalle „Carl Philipp Emanuel Bach“ zu Frankfurt an der Oder 1975 entstanden ist. Das berühmte „Königliche Thema“ aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 erklingt hier, statt als Ausgangspunkt der Formbildung, am Ende: als abschließende Summation von musikalischen Gedanken, die aus Bestandteilen des Materials im Laufe des dreiteiligen Formprozesses entwickelt worden sind. Im ersten Teil („grave“) wird die C-Tonalität als eine Klammer eingesetzt, die die Motivbestandteile des ursprünglichen Themas auch dort zusammenhält, wo sie in veränderten Oktavlagen, anderer Bewegungsrichtung, verschobener Rhythmen u. a. m. in die Tonsatzstruktur eingefügt sind. Die (vor allem aus der Wiener Schule bekannte) Identität der Horizontalen und Vertikalen – d.h. die Möglichkeit, melodische Strukturen und Akkorden zusammenzuschichten oder umgekehrt Akkorde in melodische Gebilde auseinanderzufalten – ist bei Bräutigam vorausgesetzt. Gegenüber dem massiven Klangeinsatz des Beginns bringt der mittlere Teil („calmo“) einen ruhigen Kontrast: Erstmals gelangen hier Clusterverfahren zum Einsatz, indem die niedersteigende chromatische Führung sich zu Tonballungen verdichtet, wobei allerdings der Tonsatz im ganzen dennoch durchsichtig bleibt; ja eine mit „schattenhaft huschend“ überschriebene Partie sprengt das Motivgeschehen weitgehend auf. In „tempo ordinario“ folgt attacca der Schlußteil, in dem die Techniken des vorangehenden Teils so intensiviert werden, daß sich ein durchaus avantgardistisches Klangbild ergibt. Freilich bleibt selbst hier die Beziehung auf das Bachsche Modell erhalten und findet, wie erwähnt, in dem abschließenden Vortrag des Königlichen Themas – realisiert im Sinne eines musikalischen Zitats – ihre Erfüllung.

**Isang Yun: Königliches Thema für Violine solo.** 1976 (Nachtstudio I: 1. November)

Das 1977 von Klaus Peter Diller uraufgeführte Werk wandelt das „Thema regium“, das von Friedrich dem Großen Johann Sebastian Bach anlässlich seines Besuches beim Preussischen Hofe im Jahre 1747 zur Improvisation aufgetragene und anschließend von diesem im Musikalischen Opfer BWV 1079 kompositorisch entfaltete Thema, auf mannigfache Weise variativ ab. Es stellt eine Art von Variationsphantasie dar. Eingangs erklingt das Thema so, wie es uns von Bach überliefert wurde, würdevoll in gemessener Bewegung. In einem ersten Variationsabschnitt bleibt es in der Struktur seiner Tonqualitäten noch erhalten, versetzt freilich in einem durchgängigen Achtelrhythmus. Es folgen Oktavversetzungen einzelner Töne, so daß die Melodie sich in ihrer Bewegungsrichtung ändert, allerdings noch immer als Abwandlung des Themas ohne Schwierigkeiten hörbar bleibt. Bereits in diesem Abschnitt tritt die Umkehrung des Themas in Erscheinung, eine Maßnahme, die auch im weiteren Verlauf des Stücks immer wieder zum Tragen kommt. Im folgenden Teil liegt das Thema den tiefen Anfangstönen von Sechzehntelfigurationen zugrunde, wonach sich die Musik zur Zweistimmigkeit entfaltet und das Thema bei einer sich verdichtenden Dynamik von c-moll nach es transponiert wird. Seinen Höhepunkt findet der Formverlauf schließlich dort, wo Umkehrung und Normalgestalt des Themas (freilich nur in den Tonqualitäten, d.h. nicht in den konkret bestimmten Tonhöhen der einzelnen Oktaven)

\*) soweit nicht namentlich gezeichnet. Die Reihenfolge der Einführungen entspricht der Reihenfolge der Werke in den Konzerten.

lagen) gleichzeitig erklingen, indem von jedem Thematon eine Figuration ausgeht und so der nächste angestrebt wird. Das Werk endet mit einer Rückführung der Bewegungsintensität zu einem ruhig-verströmenden Duktus, der dem Ausgangsthema wieder angenähert erscheint. Insofern in der Variationstechnik die melismatische Abwandlung und Ausdifferenzierung einzelner Töne eine große Rolle spielt, läßt sich auch in diesem Werk jene Verbindung altkoreanischer Stilprinzipien mit Idealen der Klangkomposition der Neuen Musik erkennen, die insgesamt für Yuns Schaffen charakteristisch ist.

**Klaus Schweizer: Schattenspiele für einen König. Exerzitien für Orgel zum THEMA REGIUM aus Johann Sebastian Bachs „Musikalischem Opfer“. 1983/84 (Nachtstudio I; 1. November)**

Klaus Schweizer schreibt zu seinem Werk: „Gewiß: alle heutigen Schreibversuche im Umfeld des THEMA REGIUM vermögen niemals über den Schatten zu springen, den Bachs Exegese wirft. Als Schattenspiele können sie allenfalls danach trachten, mit heutigem Klangmaterial das tonale Naturell des großen Sujets zu kaschieren, umzufärben oder umzudeuten, kaum: es offen auszusprechen.“

Mir schien es reizvoll, in kurzen Exerzitien orgelgemäße Raum-, Farb- und Schattenwirkungen, bezogen auf den friderizianischen Cantus firmus oder seine Varianten („Schattenbilder“), zu erproben (Schattenspiele 1-5). Eingang verweist ein Maestoso auf Bachs Gegenüber als weltliche Königsautorität. Ein Choral-Beschluß sucht das THEMA REGIUM mit der Lutherischen Vaterunser-Weise zu verbinden – Stellvertreter jener anderen, durch die Formel S.D.G. angerufene königlichen Institutionen.“

**Eugen Mihai Márton: „Y mis manos son lo único que tengo“ für Gitarre. 1984 (Nachtstudio I; 1. November)**

Eugen Mihai Márton schreibt zu seinem Werk: „Thema meiner Komposition für Gitarre solo ist der Gedanke des Musikalischen Opfers BWV 1079.“

Der Titel **Y mis manos son lo unico que tengo** wurde einem Lied des wohl bekanntesten chilenischen Sängers und Gitarrenspielers Victor Jara entnommen.

Victor Jara – Komponist und Interpret seiner Lieder – war während der Regierungszeit der Unidad Popular einer der wichtigsten Repräsentanten der ‚Bewegung des neuen chilenischen Liedes‘.

Er – der ‚Sänger des Volkes‘ – wurde kurz nach dem faschistischen Putsch – am 15. September 1973 – im Estadio Chile in Santiago ermordet. Bevor er starb, wurde er grausam gefoltert, seine Hände (‚lo único que tengo‘) wurden zerbrochen. Dennoch sang er vor 6000 Gefangenen die Hymne der Unidad Popular ‚Venceremos‘.

In dem kubanischen Film von Santiago Alvarez ‚El Tigre Salto Y Mato, Pero Morira . . . Morira . . .‘ – 1973 zum Gedenken an die Opfer der faschistischen Junta gedreht – heißt es über Victor Jara: ‚Sie brachen ihm die Hände, damit seine Gitarre schweigt . . . Sie zertrümmerten seinen Schädel, um seine Gedanken auszulöschen . . . Sie ließen ihn verbluten, um seine Rebellion zu vertilgen‘.

Victor Jara – Opfer faschistischer Gewaltherrschaft – ein ‚musikalisches Opfer‘ ganz anderer Art. Diesem Opfer gilt mein Gitarrenstück. In ihm finden sich daher sowohl thematische Anklänge an Victor Jaras Musik als auch an das Thema des Musikalischen Opfers von Johann Sebastian Bach.“

„Y mis manos son lo único que tengo“  
auf deutsch:

„und meine Hände sind das einzige, was ich besitze“

**Daniel Glaus: „Mauerwerk“ für Orgel, 1983/84 (Gottesdienst I: 2. November)**

Als literarische Vorlage, als Idee der Werkkonzeption, nahm der Komponist für dieses 1983/84 entstandene Werk jene Stelle aus dem 21. Kapitel der Offenbarung des Johannes, wo die Mauer der heiligen Stadt Jerusalem beschrieben wird (nach Luthers Übersetzung): „Und hatte große und hohe Mauern / und hatte zwölf Thor . . . Vom Morgen drey Thor / von Mitternacht drey Thor / vom Mittag drey Thor / vom Abend drey Thor . . . / Und der Baw jrer Mauern / war von Jaspis / und die Stad von lauterem Golde / gleich dem reinen Glase. Und die Gründe der Mauern und der Stad waren geschmücket mit allerley Eddelgesteine. Der erste Grund war ein Jaspis / der ander war ein Saphir / der dritte ein Calcedonier / der vierde ein Smaragd / der fünffte ein Sardonich / der sechste ein Sardis / der siebend ein Chrysolit / der achte ein Beril / der neunend ein Topasier / der zehend ein Chrysopras, / der eilffte ein Hyacinth / der zwelffte ein Ametist.“ Der Komponist, der ein starkes Interesse für Zahlensymbolik zumal in der mittelalterlichen Kunst und Architektur hat, umschreibt die Idee des Orgelstücks wie folgt: „„Mauerwerk“ ist der Versuch, musikalisch eine Mauer zu bauen, die groß, dicht und unbezwingbar ist. Der Baustein ist als Prozeß durch das Stück hindurch zu erkennen. Inspiriert vom Bild einer Mauer mit gehauenen Steinen habe ich verschiedene harmonische und rhythmische Schichten übereinander gelagert (durch Kanonbildungen meist 6stimmiger Akkordfolgen, wobei jeder Neueinsatz eine andere Akkordumkehrung bringt und zudem noch in einem anderen – etwas rascheren – metrischen Grundmaß steht). Es entsteht dadurch eine immer dichter werdende Harmonik und Rhythmus-„Mauer“, die an die Grenzen der Durchhör- und Spielbarkeit stößt.“ Entsprechend den vier Seiten, welche die Mauer nach den Himmelsrichtungen Morgen (d.h. Osten), Mitternacht, Mittag und Abend besitzt, ist die Form des Werks im Grundriß durch vier Teile bestimmt, die eine anwachsende Registerfülle auszeichnet: der Teil „Morgen“ ist mit 8', „Mitternacht“ mit 8' + 4', „Mittag“ mit 8' + 4' + 2', „Abend“ schließlich mit 8' + 4' + 2' + Mixtur zu registrieren. Im ganzen zwölfmal – wiederum entsprechend dem Bibeltext – wird der kontinuierliche Klangstrom des musikalischen „Mauerbaus“ unterbrochen durch eingefügte Passagen, die in der Partitur mit den Namen der Edelsteine bezeichnet sind. Es ergibt sich dadurch eine Musik, die in einem eher akkordischen als linearen Stil gehalten ist, wobei die Akkorde eigen tümlich und über längere Zeit hinweg klanglich fluktuieren, so daß die harmonische Gravitation des skizzierten strukturellen Zusammenhangs dem Hörer deutlich werden kann.

**Ferruccio Busoni: „Fantasia contrappuntistica“ über ein Bachsches Fragment. 1910/1922 – 1955 für Orgel bearbeitet von Helmut Bornefeld (Chorkonzert I: 2. November)**

Die *Fantasia contrappuntistica* ist ein Werkkomplex, den Busoni selbst in drei Versionen für Klavier zu zwei Händen (1910; 1910; 1912) und einer Version für zwei Klaviere (1922) publiziert hat und der darüber hinaus, zum Teil mit Billigung des Komponisten, mehrfach von fremder Hand für andere Besetzungstypen umgearbeitet worden ist. Er entstand zu der Zeit, als Busoni mit der Herausgabe des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers befaßt war, eine Zeit aber auch, die mit dem Durchbruch zur „Neuen Musik“ einen wahrhaft epochalen Wandel in Ästhetik und Komposition erfuhr, der Busoni keineswegs unbetroffen ließ. Aus diesem Grund ist die *Fantasia contrappuntistica* ebenso sehr ein Dokument seiner Bach-Verehrung wie des musikhistorischen Umbruchs um 1910, der sich in seinem Oeuvre auch in den Elegien und der *Sonatina seconda* für Klavier manifestiert. Der Formverlauf des Werkes ist, dem Titel „Fantasia“ entsprechend, weitläufig, ungebunden und an keinem vorgegebenen Schema orientiert. Im groben Umriß stellt er sich wie folgt dar: Ein Vorspiel über den Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, selbst wiederum gegliedert in Einleitung und Variationen, bildet den Eingangskomplex. Der darauf folgende Hauptteil stellt eine Auseinandersetzung mit Bachs Fugen- und Kontrapunkttechnik dar, wie sie sich für Busoni in dem unvollendet hinterlassenen *Contrapunctus XVIII* der Kunst der Fuge BWV 1080 darbot, den Versuch gleichsam, dieses Fragment mit eigenen Mitteln zu Ende zu komponieren. Soweit sie von Bach niedergeschrieben ist, wird die Tripelfuge (mit dem berühmten B–A–C–H-Motiv als drittem Thema) von Busoni einigermaßen getreu transkribiert. Ein großer Zwischenspielkomplex schließt sich daran an: ein Inter



mezzo mit drei Variationen, die in eine virtuose Kadenz münden. Und endlich führt die Fuge IV mit Choral und einer Stretta das Werk zu dem wirkungsvollen Abschluß, der für die auf den konzertmäßigen Vortrag gerichtete Ästhetik Busonis unverzichtbar ist. Im Unterschied zur Orgelbearbeitung, die Wilhelm Middelschulte, der Widmungsträger des Werkes, mit Billigung Busonis besorgt hatte und die noch den Klangcharakter der romantischen Orchesterorgel voraussetzt, zielte Helmut Bornefeld mit seiner 1955 hergestellten Bearbeitung darauf, die pianistische Virtuosität des Originals möglichst umfassend auf die neuen technischen Bedingungen der zeitgenössischen Orgel zu übersetzen. Es entstand so ein Werk, das sich von Busoni zwar da und dort nicht unbeträchtlich entfernt, das jedoch gerade durch die Freiheit einer orgelmäßigen Satz- und Registergestaltung eine Virtuosität zur Entfaltung bringt, die auch ein Stück Hommage an den Komponisten-Interpreten Busoni enthält.

**Johann Sebastian Bach: Contrapuncti. Bearbeitung für Stimmen von Dieter Schnebel**  
(Chorkonzert I: 2. November)

Dieter Schnebels Bearbeitungen einiger Contrapuncti aus Bachs **Kunst der Fuge BWV 1080 – Contrapunctus VI** wird im heutigen Konzert uraufgeführt werden – entstanden 1972-1976 und besitzen in der Bearbeitungsgeschichte dieses „abstrakten“ Spätwerks einen besonderen Stellenwert. Sie sind geschrieben für einen Chor von 20 Stimmen, dessen Mitglieder möglichst anonym (d. h. ohne spezielle Kleidung) nach bestimmten Anordnungen im Publikum verteilt sitzen sollen. Wenn diese Bearbeitungen – so Schnebel im Vorwort der Partitur – „der räumlich-strukturellen und der klanglichen Entfaltung der Bachschen Werke“ dienen, dann sind hierbei die seriellen Bestimmungen des Ortes der Klangerzeugung und der Klangfarbe als „Parameter“ komponierbarer Musik vorausgesetzt. Bereits die diastematischen Melodieschritte des Themas werden im **Contrapunctus I** räumlich ausgedeutet, indem das Thema in seinem melodischen Ambitus so auf die Ausführenden einer Stimmgruppe (zunächst Alt) aufgegliedert wird, daß sich eine Bewegung des Klangs im Raum ergibt. Werden durch dergleichen Maßnahmen latente musikalische Beziehungen der Detailstruktur des Tonsatzes hervorgekehrt, so stellt die Schnebelsche Bearbeitung indessen auch die Großform der Fuge sehr plastisch heraus. Ergänzt wird die Komposition des Raumes durch eine nuancierte Lautartikulation: Im **Contrapunctus I** wird sie reguliert durch bestimmte Mundstellungen mit insgesamt sieben fixierten und zwei schwankenden Weisen der Lauterzeugung, so daß sich eine Affinität zur Sprach- und Klangkomposition der vergangenen Jahrzehnte beobachten läßt. Die Klanggestaltung im Inneren des Mundraumes ist im **Contrapunctus I** den Ausführenden anheimgestellt, während sie in den anderen Contrapuncti detailliert vom Bearbeiter vorgeschrieben ist – und zwar unter Verwendung jener Notation, die Schnebel für seine „Maulwerke“ entwickelt hat.

Der **Contrapunctus VI** aus Bachs „Kunst der Fuge“, bei dem es sich um eine vierstimmige Fuge (mit Umkehrung und Diminution) im Stil einer französischen Ouvertüre handelt, erfährt von Schnebel eine andere Bearbeitung als der „Contrapunctus I“. Steht dort die Raumbewegung des strukturellen Details im Zentrum des Interesses, so dominiert hier ein großer, marschmäßiger Zug nach vorn. Die Stimmen des Bachschen Tonsatzes werden kohärenter vorgetragen, als es bei einer Aufspaltung der Stimmen in einzelne Klangpartikel möglich ist. Andererseits aber wird die Klangnuancierung erhöht durch partielle Verdoppelungen mit anderen Lauten, durch auskomponierte Unschärfen rhythmisch-harmonischer Art (etwa mit jener Technik der Klangverschleierung, die der Essener Organist Gerd Zacher in der György Ligeti gewidmeten und „Harmonies“ überschriebenen Interpretation des „Contrapunctus I“ für Orgel ingenios entwickelt hat), schließlich auch durch zusätzliche Verdoppelungen rhythmisch-dynamischer Akzente. All diese Maßnahmen tragen dazu bei, daß der „Contrapunctus VI“ in Schnebels Bearbeitung nicht bloß in einem neuen klanglichen Gewand, sondern als Komposition eines neuartigen, äußerst scharf profilierten musikalischen Charakters in Erscheinung tritt.

Der **Contrapunctus XI**, eine Tripelfuge, wird von Schnebel anders als der Contrapunctus I bearbeitet. Statt der Raumbewegung im Detail der Struktur herrscht hier ein größerer, ins Weite ge-

richteter Zug vor. Den drei Themen sind je verschiedene Tempi und Ausdruckscharaktere geordnet: Tempo I (T. 1-27): schreitend / rubato e molto sensitivo – sehr atmend / Tempo II (T. 27f.): etwas langsamer, aber entschieden und drängend / Tempo III (T. 90f.): poco zioso. Diese Ausdrucksbezeichnungen machen deutlich, daß hier eine avantgardistische Ästhetik sich durchaus einem romantischen Ausdrucksideal zuneigt und eine Fülle gestischer Charaktere entfaltet. Am Schluß dieser Bearbeitung (ab T. 177f.) wird die Lautartikulation „quasi barock stabilierend“. Die Musik möchte da völlig sprachhaft werden, doch gelangt sie über die Nennungen von allerlei Notennamen nicht hinaus: Würde sie in eine semantisch klare Sprache überführt werden, dann wäre sie gezwungen, sich als Musiksprache aufzulösen.

**Ulrich Stranz: Contrasubjekte. Passacaglia über B–A–C–H für 14 Streicher. 1980**  
(Orchesterkonzert I : 2. November)

Wie bei der Mehrzahl der Passacaglien, die im 20. Jahrhundert komponiert wurden, erscheint das dieser Variationenform zugrundeliegende Melodiemodell nicht allein im Baß, sondern auch in anderen Stimmlagen des Tonsatzes, ja es wird darüber hinaus in rhythmischer Hinsicht variiert behandelt, so daß die Folge der Tonqualitäten B–A–C–H ungeachtet ihrer Oktavlage in der rhythmischen Gestalt die satztechnische Konstante in Stranz' Werk bildet. Innerhalb des Streicherensembles besitzen die Violinen ein merkliches Übergewicht über die anderen Instrumente. Acht Violinen stehen drei Bratschen, zwei Celli und einem einzigen Kontrabaß gegenüber, eine andere Proportion also als diejenige, die Richard Strauss in seinen „Metamorphosen“ für 23 Solostreicher gewählt hat. Verweist der von Strauss gesetzte Titel auf die stetige Wandlung des motivischen Materials, so bezeichnet **Contrasubjekte** gleichfalls treffend das Formprinzip, das Stranz' Komposition zugrundeliegt. Allerdings handelt es sich dabei nur zum Teil um fixierte, den gesamten Satzverlauf hindurch gleichbleibende Gegenstimmen zum viertönigen Grundmodell (wie es der terminologischen Unterscheidung zwischen Kontrapunkt als freier und Kontrasubjekt als konstanter Gegenstimme innerhalb der Fugentheorie entspräche). Ein erstes Kontrasubjekt tritt gleich zu Beginn auf, eine Ganztonbildung d - e - fis - gis, mit welcher die Linie aus der Tiefe – in der ersten Violine „flautando“ – aufsteigende B–A–C–H-Motiv verschränkt wird. An das zweimalige Erscheinen des B–A–C–H-Modells schließt sich ein weiteres, noch wesentlicheres Kontrasubjekt an, das sich melodisch mit einem Triller zu einer Kadenz nach oben aufschwingt und mit dem fallenden Tritonus e''' - b'' endet, auf eine Weise also, die eine Motivverschränkung mit dem Grundmodell zuläßt und meist in dieser Funktion eingesetzt wird. In der Passacaglia handelt sich hierbei um nichts anderes als um das dritte Thema mit seinem Kontrasubjekt aus dem Fragment gebliebenen Contrapunctus XVIII aus der Kunst der Fuge BWV 1080. Im weiteren Verlauf werden durchaus bewegten einsätzigen Verlauf werden noch mannigfache andere Gestalten eingeführt und verarbeitet, doch immer so, daß der Tonsatz durchhörbar bleibt und Klarheit über die Funktionen seiner Schichten besteht. Die vielfältigen Streichertechniken, die zum Einsatz gelangen, bleiben dieser Art von Polyphonie verpflichtet, bis das Werk mit der mehrmaligen Wiederkehr des zweiten Kontrasubjekts und dem B–A–C–H-Motiv zu Ende geführt wird.

**Frank Michael Beyer: Streicherfantasien zu einem Motiv von Johann Sebastian Bach. 1977**  
(Orchesterkonzert I: 2. November)

Zur Konzeption dieses Werkes, das im Frühjahr 1977 entstand und das von einem solistischen Streicherquintett, einem kleinen Streichorchester oder aber auch von einem stärker besetzten Streichorchester realisiert werden kann, schreibt der Komponist im Vorwort der Partitur: „Die Sarabande aus der Cello-Suite in c-moll [BWV 1009] gab die Anregung. Fünf Töne G, Es, H, C, As [ . . . ] formen den Keim des Zyklus', dessen einzelne Sätze die im Bachschen Motiv beschworene Atmosphäre in immer neuen Brechungen, Belichtungen erscheinen lassen. Die Streicherfantasien stehen unter der Idee der Entfaltung, der Wandlung auch. Die gewählte Motivgruppe scheint kaum wörtlich, ist aber in allem Geschehen in Andeutung gegenwärtig. Um die gegebene

nen Einzeltöne bewegen sich die wechselnden Klangfelder der Gesamtform, gleichsam verkörpert jeder Satz ein Klangfeld. G ist der Kern des ersten Satzes, H prägt den Abschnitt *Dolce e pianissimo*, der dritte Satz verdichtet die ganze Tonfolge in rhapsodischer Variation, C ist Zentrum im *Allegro agitato*, und der letzte Ton des Motivs, As, durchzieht den feierlichen Schlußsatz.“ Diese treffende Charakteristik ließe sich allenfalls ergänzen durch den Hinweis, daß die sehr variable Polyphonie des Streichersatzes jeglicher „barockisierender“ Tendenz entsagt und stattdessen – auch durch umsichtige Ausnutzung der im Kernmotiv angelegten harmonischen Gravitationsmöglichkeiten – in den Dienst einer „Klangkomposition“ tritt, die ihrerseits, als Neue Musik, nicht mehr der Tabuisierung traditionsverbundener Expressivität Folge leistet.

### Hörperspektiven auf die *Passacaglia* (Nachtstudio II: 2. November)

Gerd Zacher schreibt zu seinem Nachtstudio:

Wie Bach selbst Orgel gespielt hat, wissen wir nur aus Schilderungen von seinen Zeitgenossen. Das heißt: seine Musik war schon durch ein fremdes Gehör gegangen (das, wie jedes Gehör, immer auswählend tätig ist), bevor die Schilderung formuliert wurde. Hätten wir ihn selbst gehört, hätten wir vielleicht anders gehört. Außerdem ist bekannt, daß er seine Stücke oft umarbeitete, also selten auf die gleiche Weise spielte.

Nur das Notenbild ist auf uns gekommen. So steht zwischen uns und Bach jeweils ein mehr oder weniger ahnungsvoller beziehungsweise kenntnisreicher Interpret. Der aber ist auswechselbar.

So wie ich zum Beispiel die Musik der „Kunst der Fuge“ BWV 1080 anders zu hören bekomme, je nach Wahl des Instrumentariums, so klingt sie auch anders je nachdem, wer als persönlicher Vermittler tätig wird. Dieser Zusammenhang wird in diesem Programm exemplifiziert.

Von César Franck übernahm ich die Methode, wie er in seinen eigenen Orgelwerken mit Hilfe der Register und des Tempos die Formen skandierte.

Bei Maurice Ravel bezog ich mich auf das „Tombeau de Couperin“ für den barockisierenden Stil und auf den „Bolero“ für die Steigerungsform.

Bei Arnold Schönberg spielten nicht dessen Bachbearbeitungen für Orchester die wichtigste Rolle, sondern eher seine „Variations on a recitative“ für Orgel, die auch die Form einer *Passacaglia* haben (doch mit variablem Tempo).

Ergänzt wird das Programm durch meine Komposition „Traktat über das Thema“, die anstelle eines Vortrages mit Worten richtiger nur die Hörbeispiele zitiert, die nötig wären, um Gesagtes zu verdeutlichen.

### Arvo Pärt: *Collage teemal B–A–C–H*. 1964 (Orchesterkonzert II: 3. November)

Wie früh sich Prinzipien der Collage auch in der sowjetischen Neuen Musik ausgebreitet haben – nämlich (kaum später als im Westen) im Verlauf der sechziger Jahre –, wird durch dieses Werk des estnischen Komponisten Pärt (geboren 1935) dokumentiert. Es entstand im Jahre 1964. Wiewohl sämtlich auf Bach bezogen, sind seine drei Sätze doch sehr unterschiedlich strukturiert. Der – ausschließlich den Streichern anvertraute – erste Satz stellt den Versuch dar, einen durchgehenden Bewegungsverlauf im Sinne einer „Toccata“ zu schreiben, und zwar unter Verwendung des Materials der Tonfolge B–A–C–H, das in akkordischen Überlagerungen und mannigfachen Transpositionen dem Tonsatz zugrunde liegt. Der zweite Satz ist eine „Sarabande“, genauer: eine Instrumentation der Sarabande aus Bachs Englischer Suite Nr. VI in d-moll BWV 811, bei der die Oberstimme der Oboe und dem Cembalo zugewiesen ist. Die Pointe der Bearbeitung liegt darin, daß die Wiederholungen der beiden ersten Achttakt-Gruppen in einem mas-

sigen Clustersatz vollzogen werden, der nur durch den unangetasteten Sarabanderhythmus ein Verständnis der Formfunktion zuläßt. Die letzte Achttakt-Gruppe freilich rundet mit der Instrumentierung des Tonsatzes die Sarabande so ab, daß eine Bogenform gestiftet wird. Pärtner Werk endet mit einem „Ricercar“: Das B—A—C—H-Motiv wird hier, als Anfang einer längeren Tonfolge, im strengen Satz durchgeführt. Durch die unmittelbare Kombination mit einer transponierten Umkehrung dieses Themas ergibt sich ein überaus dichter chromatischer Tonsatz, der an die Grenzen der Tonalität stößt, auch wenn die Spannung zum Abschluß des Werkes sich in einen D-dur-Dreiklang auflöst. *Collage teemal B—A—C—H* ist in seiner stilistischen Mannigfaltigkeit somit ein Beispiel für eine kompositorische Position, die sich nicht länger dem Sozialistischen Realismus verpflichtet fühlt und stattdessen eine vielschichtige Auseinandersetzung mit Musik von Vergangenheit und Gegenwart erkennen läßt.

**Arnold Schönberg: Variationen für Orchester op. 31. 1928 (Orchesterkonzert II: 3. November)**

In den zwischen 1926 und 1928 entstandenen Orchestervariationen wandte Schönberg die Technik der Komposition mit zwölf nur aufeinander (d.h. nicht auf einen Grundton im Sinne der Tonalität) bezogenen Tönen zum ersten Mal auf den Orchestersatz an, angesichts des „Verbots“ von Oktavverdoppelungen eine schwierige Aufgabe. Wie die Entwicklung der Zwölftonmusik für ihn im ganzen die Möglichkeit der Komposition großer Instrumentalformen wieder ergeben sollte, die an die große Tradition der deutschen Instrumentalmusik seit Bach, allerdings unter den Voraussetzungen einer „Neuen Musik“, anzuschließen vermöchte, so knüpfte Schönberg auch in diesem Werk, was die Formbildung betrifft, an die Tradition der Orchestervariation — etwa die Haydn-Variationen von Brahms — an. Allerdings geht er, im Unterschied zu Brahms, von einem eigenen Thema aus, das er mit einer Einleitung vorbereitet, in welcher — beidemal Introduktionscharakter — das Zwölftonmaterial bereits eingeführt wird und auch das B—A—C—H-Motiv erstmals erklingt. Das Thema selbst, als dreiteilige Struktur (A B A) gegliedert und von dem Violoncello bzw. (zum Schluß) von der Geige in der Hauptstimme vorgetragen, erfüllt Schönbergs Forderung nach Kürze, Prägnanz und Deutlichkeit: „Es muß charakteristisch sein, d.h. prägnante, rhythmisch und melodisch auffallende Gestalten bringen [ . . . ]. das Thema muß, mit einem Wort, relativ einfach sein.“ Die sich anschließenden Variationen sind je spezifisch organisiert, je spezifisch instrumentiert, so daß sie sich durch einen musikalischen „Charakter“ und einen je besonderen Orchesterklang deutlich voneinander abheben und somit einen ohne Schwierigkeiten hörbaren Formverlauf stiften. Auch im Prinzip, den Fortgang der Variationenfolge im Sinne einer anwachsenden Entfernung vom Thema zu komponieren — in den ersten vier der neun Variationen ist dieses noch durchgehend in einer Stimme präsent — erweist sich Schönberg als Traditionalist, der eine Faßlichkeit des musikalischen Sinns erstrebt. Das Ende des Werkes bildet ein groß angelegtes Finale, das das symphonische Entwicklungsprinzip an die Stelle des Reihungsprinzips der Variationenfolge setzt, um so einen überzeugenden „Schluß“ der Gesamtform zu bewirken. Und gerade dieses Finale, das sich um einer Steigerungswirkung willen aus thematisch vermittelten Einzelabschnitten zusammenfügt, ist der Ort, wo das B—A—C—H-Motiv eine fundierte Bedeutung erhält, so daß die Bach-Verehrung Schönbergs hier im Sinne einer musikalischen Hommage auf schöne Weise greifbar wird.

**Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge in d-moll BWV 565. Orchestration von René Leibowitz. 1958 (Orchesterkonzert II: 3. November)**

Betrachtet man das Œuvre Bachs im Hinblick auf die Perspektiven, die es späteren Zeiten als Grundlage von Bearbeitungen bietet, so wird man sagen können, daß die im Toccatenstil geschriebenen Werke zu den ferner liegenden Möglichkeiten rechnen. Denn unzweifelhaft besteht hier die Gefahr, daß der Toccatenstil, der aufs engste mit der Klavier- bzw. Orgeltechnik verknüpft ist und improvisationshafte Spielfiguren zum musikalischen Inhalt hat, seine Spezifität

einbüßt und der durch die Transkription erreichte „Gewinn“ der Klangfarbendifferenzierung den „Verlust“ der genuin klavieristischen Brillanz, der durch die Schwerfälligkeit einer Orchesterbearbeitung droht, nicht aufzuwiegen vermag. Ohnehin wird man sich heute der fortschrittsorientierten Argumentation, derzufolge eine zur Verdeutlichung der motivischen Zusammenhänge gestiftete Klangfarbendifferenzierung der Bachschen Musik – die Grundlage der aus der Schönberg-Schule stammenden Transkriptionen – in jedem Fall als Zuwachs musikalischen Sinns zu begrüßen sei, nicht mehr anschließen wollen. René Leibowitz ist darum mit seiner Orchestration der Toccata und Fuge in d-moll für Orgel – sie wurde im Juli 1958 in Paris beendet – kein geringes Risiko eingegangen. Denn in diesem Werk Bachs ist nicht nur die Toccata, sondern auch die anschließende Fuge in einer spielerischen Virtuosität gehalten, der die Spontaneität einer improvisatorischen Phantasie als ästhetische Qualität eignet. Die Grundlage von Leibowitz' Bearbeitung liegt satztechnisch in dem, was von Ernst Kurth in seiner Abhandlung über die „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ als latente Zwei- oder Mehrstimmigkeit der Bachschen Melodiebildung beschrieben wurde. Leibowitz nutzt diesen Sachverhalt konsequent aus, indem er jede latente Mehrstimmigkeit zu einer realen Polyphonie des Orchestersatzes umschreibt, stets mit rhythmischen und klangfarblichen Differenzierungen, die der Musik gewissermaßen Relief verleihen. Gerade hierin geht er recht weit: Selbst die harmonischen Stützen des Tonsatzes oder auch melodische Eckpfeiler, die im bewegten Toccatenstil nur latent wirken – als eine Art struktureller Hintergrund –, werden oft in die Klangstruktur einbezogen, so daß sich der ursprüngliche Vordergrund des Satzes gegen einen Mittel- und Hintergrund auf eine Weise abhebt, die den Orchesterapparat musikalisch rechtfertigt.

**Cristóbal Halffter: Fantasia sobre una sonoridad de G. F. Händel / Fantasie über einen Klang von G. F. Händel. 1981 (Orchesterkonzert II : 3. November)**

Dieses Werk, das der spanische Komponist im Auftrag der Badischen Staatskapelle Karlsruhe im Jahre 1981 schuf, ist für ein Streichorchester von variabler Größe geschrieben. Der „Klang“, der ihm zugrunde liegt, stammt aus Händels Orgelkonzert opus 7, Nr. 4. Es handelt sich um den Beginn des ersten Satzes, eines Adagios in d-moll, das in der sonoren Mittellage von Celli und Kontrabässen (ergänzt durch Fagotte und Continuo-Begleitung) imitatorisch zu einer melodisch-kantablen Dreistimmigkeit anwächst. Dieser spezifische Klangcharakter der tiefen Streicher hat Halffter dazu veranlaßt, den Celli in seinem Werk eine Sonderrolle beizumessen, die bereits in der räumlichen Anordnung greifbar wird: Die Celli müssen halbkreisförmig unmittelbar vor dem Dirigenten postiert werden, und diese Funktion als musikalische Kerngruppe des Ensembles kommt überdies in der Partiturdisposition darin zum Ausdruck, daß ihr Part gesondert über den anderen Instrumenten notiert ist. Das Werk setzt, wie zahlreiche weitere Beispiele von „Klangkomposition“ aus dem letzten Vierteljahrhundert, mit der leisen Exposition eines Einzeltons – e – durch die Celli ein, indem diese sich als Gruppe konstituieren und damit bereits eine Ausdehnung des Ambitus (zunächst mit der Tonfolge e - f - es) bewirken. Aus diesem sehr ruhig gehaltenen Beginn entwickelt sich eine immer komplexer werdende Vielstimmigkeit, bei der bald der Tonsatz nicht mehr nach seinen Stimmschichten durchgehört werden kann, sondern als Geflecht vieler Linien einen fluktuierenden Gesamtklang zeitigt, der als Mikropolyphonie im Sinne György Ligetis gegenüber der Tonsatzstruktur den eigentlichen ästhetischen Zweck darstellt. Die Verwendung dieser Technik der „Neuen Musik“ hat hier seine Besonderheit darin, daß die äußerst dynamische Steigerung, welche die Formkurve zunächst bestimmt, durch eine Art Interaktion zwischen Cellogruppe und den übrigen Instrumenten begründet ist, innerhalb derer die „Partner“ in ein „dramatisches“ Verhältnis eintreten, etwa wenn die Celli sich durch laute Gesten im Accelerando von einem leisen Fluktuationsklang der übrigen Streicher abheben. Bringt die Entwicklung im weiteren Fortgang eine gewisse Zurücknahme, so wird – nach erneuter Steigerung – endlich ein D-Klang erreicht, aus dem heraus sich der Kern der Komposition, das Händel-Zitat, löst und als geheimes Ziel der Form in erhabener Ruhe offenbart. In Fragmenten wird es dann bis zum Schluß des Werkes noch mehrfach zitiert, so

daß Halffters *Fantasia* den Anspruch ihres Titels einlöst: eine Klangkomposition aus dem Geist der Händel-Tradition, ein Werk, das Geschichte in seinen Gang einbezieht, ohne doch an den musikalischen Neobarock zu erinnern.

**Johann Sebastian Bach: Ciaccona. Interpretazione orchestrale di Alfredo Casella. 1935**  
(Orchesterkonzert II: 3. November)

Die berühmte *Chaconne*, der Schlußsatz von Bachs d-moll-Partita für Violine solo BWV 1004 (einem in der Köthener Zeit entstandenen Werk), hat im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts eine erstaunliche Fülle von Bearbeitungen erfahren, denen ganz unterschiedliche Absichten zugrunde liegen. Erinnert sei hier nur an die Klavierbegleitungen, die Felix Mendelssohn Bartholdy und später Robert Schumann zum Soloviolinpart hinzukomponierten, an die (sehr getreue) Klavier-Transkription für die linke Hand allein von Johannes Brahms oder aber an die virtuose Klavier-Bearbeitung, die Ferruccio Busoni für den Konzertvortrag herstellte und die ihrerseits von Maximilian Steinberg für Orchester bearbeitet wurde. Noch Philipp Spitta schrieb in seiner *Bach-Biographie*: „Wer die musikalischen Gedanken [scil. der *Chaconne*] einmal abstract betrachtet, wird glauben, das Instrument müsse bersten und brechen unter dieser riesigen Wucht und vieles davon würde sicherlich selbst den Klangmassen der Orgel und des Orchesters gewachsen sein. Diese Ciaccone ist ein Triumph des Geistes über die Materie, wie er sich glänzend noch nicht wiederholt hat.“ Im 20. Jahrhundert hat sich der Zwiespalt zwischen der Interpretationsgeschichte des Werkes für Violine allein, die Mitte des 19. Jahrhunderts durch Joseph Joachim (wieder) begründet wurde, und seiner Bearbeitungsgeschichte fortgesetzt, indem vor allem die originären Orchesterbearbeitungen hinzutraten, darunter auch diejenige, die Alfredo Casella für Sergei Kusnezow und das Boston Symphony Orchestra schrieb.

Im Vorwort der 1936 erschienenen Partitur geht Casella von der These aus, eine Orchesterbearbeitung der *Chaconne* sei durch das Mißverhältnis zwischen den klanglichen Möglichkeiten der Geige und der reichen Polyphonie des Stücks gerechtfertigt. Von der Absicht geleitet, den ursprünglich spanischen Charakter des *Chaconne*-Tanzes durch die Bearbeitung aufleuchten zu lassen, realisierte Casella ein Orchesterstück, das die von Bach komponierte Verlaufskurve eigenwillig ausdeutet. Die dreiteilige Form der *Chaconne* – zwei *Minore*-Teile umrahmen einen *Maggiore*-Teil – wird zu einer dreimaligen Steigerungsanlage umgebildet, zu deren klanglicher Verwirklichung er alle erdenklichen Möglichkeiten der Orchestertechnik aufbietet. Der *Dur*-Mittelteil beispielsweise beginnt „andante maestoso e solenne“ und steigert sich bis zu einem „con tutta la forza, luminoso e trionfale“, um bei der Wiederkehr des *Moll*-Geschlechts in ein „andante mesto“ zurückzusinken. Die Struktur des Orchestersatzes erzielte Casella vorab dadurch, daß er den ursprünglichen Tonsatz sowohl auf den Orchesterambitus ausweitete als auch – und im besonderen – durch zusätzliche Kontrapunkte anreicherte, wobei er sich die nahezu unerschöpfliche Kombinatorik, die Bach selber in der (zu einem einheitlichen Verlauf gefügten) Variationenkette über das viertaktige *Baß*-Modell der *Chaconne* entfaltete, weitgehend zunutze machte. Es entstand so eine Bearbeitung, die – geprägt vom monumentalen Geist des italienischen Neoklassizismus der dreißiger Jahre – als virtuoses Orchesterstück mit dem ursprünglichen Gehalt der Musik wenig mehr gemeinsam hat.

**Alfred Schnittke: Zwei kleine Stücke für Orgel. 1982 (Gottesdienst III : 4. November)**

Schnittkes Stücke sind Miniaturen, jedes von nicht mehr als 22 Takten Länge. Für das erste Stück ist das Intervall des Tritonus konstitutiv im Sinne einer Tonbeziehung, die sich – nur für kurze Zeit unterbrochen – gewissermaßen als ein roter Faden durch den Formverlauf hindurchzieht. Gleich zu Beginn als *ges - c* intoniert, wird der Tritonus dann ergänzt durch die *Formation g - des*, die sich aus dem lange gehaltenen *g* der Oberstimme ergibt. Anschließend wächst die Musik zu größerer Dichte an und erfährt eine Steigerung der Bewegungsintensität, wobei die

Summatio  
wichtig w

Das zwei

ein mehr

Teil aus c

setzt zu :

nell-tonal

sind und

sehr blei

sik ihr tr

im Baß

auch in I

sik nicht

trierten A

Johann M

(Orgelko

Es hande

gel, das

literatur

1947 ko

damalige

doch sin

persönlic

hier im

der Var

wandelt

ein Sch

hert Da

Zwei M

fügt, do

Hand. I

plexerer

der Ent

sind Be

ter mit

Baß –

Sätzen

ersten

Zäsur,

Beginn

kann d

führen

der sch

tere, s

Stück

Summation der beiden Intervalle – d.h. die Dissonanzen der kleinen Sekunde und None – wichtig werden. Ruhige, dicht gesetzte Akkorde bilden einen leisen Ausklang.

Das zweite Stück zeigt eine andere Struktur und einen anderen Aufbau. Im Vordergrund steht ein mehr akkordischer Tonsatz, für den allerdings charakteristisch ist, daß die Akkorde sich zum Teil aus der Summation von Tönen zuallererst zusammensetzen, statt von vorneherein vorausgesetzt zu sein. Im Unterschied zum dissonanten Klangbild des ersten Stücks ist hier ein traditionell-tonales Material bestimmend: Dreiklänge, die durch Nebentoneinstellungen kompliziert sind und durch Überlappung gelegentlich zur Bitonalität führen, doch im wesentlichen unverseht bleiben, sodann auch Vierklänge, darunter die verminderten Septakkorde, die dieser Musik ihr traditionelles Gepräge verleihen. War zuvor der Tritonus (oder die verminderte Quint) im Baß die konstruktive und klangliche Grundlage, so hier das Intervall der reinen Quint, oft auch in Parallelverschiebungen. Auch bei dieser Miniatur erschließt sich die Bedeutung der Musik nicht aus einer Entwicklung des Materials, sondern aus der Klangkonstellation des konzentrierten Augenblicks.

**Johann Nepomuk David: Es ist ein Schnitter, heißt der Tod (Dies irae). Partita für Orgel. 1947**  
(Orgelkonzert I : 4. November)

Es handelt sich bei dieser Partita um das X. Heft von Davids monumentalem Choralwerk für Orgel, das – zwischen 1929 und 1973 in 21 Heften erschienen – zu den Hauptwerken der Orgelliteratur der Zeit gehört. Die dem Gedenken Helmuth Hilperts gewidmete Partita ist im Jahre 1947 komponiert, entstammt also der mittleren Phase von Davids Oeuvre. Wie das meiste seiner damaligen Orgelproduktion steht sie im historischen Rahmen des musikalischen Neobarock, doch sind in der Art, wie chromatische Elemente in die primäre Diatonik eingewoben werden, persönliche Stilmzüge Davids unverkennbar. Der im Barock vieldeutige Begriff der „Partita“ wird hier im Sinne einer Variationenfolge verwendet, bei der traditionellerweise die Numerierung der Variationen bereits mit dem ersten Stück beginnt. In der Tat dürfen die thematisch abgewandelten Melodien als bekannt vorausgesetzt werden: einerseits das altdeutsche Lied „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“ (1637 in Regensburg entstanden), andererseits – und damit nähert David das Werk einer Doppelvariation an – das „Dies irae“ der lateinischen Totenmesse. Zwei Melodien, die ganz verschiedenen Traditionen entstammen, werden hier also zusammengefügt, doch liegt ihre inhaltliche Verwandtschaft – ihr Bezug auf das Sujet des Todes – auf der Hand. Die Form der Partita beschreibt seine sehr klare Kurve, die vom Einfachen zum Komplexeren vordringt, zweimal freilich durch eine Art „lyrischer“ Zurücknahme die Linearität der Entwicklung bricht. Die ersten vier der insgesamt sieben Stücke gehören zusammen: alle sind Bearbeitungen der „Schnitter“-Liedmelodie, die in „Aeolisch“ einen archaischen Charakter mit rhythmisch-tänzerischer Bewegtheit verbindet. Liegt die Liedmelodie im ersten Stück im Baß – ergänzt durch eine toccatenhafte präludierende Oberstimme –, so wird in den folgenden Sätzen die kontrapunktische Komplexität allmählich gesteigert, bis sie im vierten Stück einen ersten Höhepunkt erreicht. Daraufhin setzt das fünfte Stück, im Charakter ein Intermezzo, eine Zäsur, indem hier die Melodieteile aus dem „Dies irae“ exponiert werden. Da hierbei, wie zu Beginn des Werkes, die Exposition mit einer kontrapunktischen Bearbeitung verbunden ist, kann das nächste, sechste Stück – es ist bei weitem am längsten – zum Gipfelpunkt der Partita führen. David nutzt das doppelte Ausgangsmaterial für eine umfangreiche Steigerungsform, bei der schließlich die Melodien in kunstvoller rhythmischer Fügung vereinigt erscheinen. Eine weitere, schlichte Bearbeitung der „Schnitter“-Melodie bringt, nach dieser Kulmination, im siebten Stück einen ruhigen Nachklang.

**Sigfrid Karg-Elert: Passacaglia und Fuge über B-A-C-H für Orgel op. 150. 1932**  
(Orgelkonzert I: 4. November)

Dieses groß angelegte Orgelwerk entstand im Jahre 1932, ein Jahr vor dem Tod des Komponisten, als er, seinerzeit als Pianist und Organist weithin berühmt, sich auf einer Tournee durch die USA befand. Wie Max Reger, mit dem er befreundet gewesen war, fand Karg-Elert im Orgelwerk Bachs jenen Rückhalt, der für seine Techniken des polyphonen Satzes und seine kontrapunktischen Formen modellhaft wirkte. Und wenn auch einige seiner Orgelwerke – sie stehen neben den zahlreichen Kompositionen für Harmonium im Zentrum seines Schaffens – eine spürbare Nähe zum musikalischen Impressionismus erkennen lassen, so sind doch in diesem bedeutenden Spätwerk die Farbwirkungen als Resultat eines streng konstruktiven Musikdenkens legitimiert.

Der Passacaglia ist eine „Introduzione“ vorangestellt, in welcher die Tonfolge B–A–C–H zweimal, doch in verschiedener Harmonisierung auftritt: erstmals in der monumentalen Eröffnung mit den Moll-Dreiklängen auf es - fis - f - gis, danach in einer wesentlich komplexeren Akkordschichtung. Die Passacaglia selbst ist als dreiteilige Form angelegt, deren thematische Bausteine eng aufeinander bezogen sind. So gründet der erste Teil auf dem B–A–C–H-Motiv mit anschließendem chromatischen Abstieg zur Dominante F, indessen der zweite Teil auf einer Umkehrung dieses Motivs basiert. Der Satzverlauf, der auf dieser konstruktiven Grundform gestaltet ist, bringt eine Fülle musikalischer Charaktere teils in akkordischem, teils in virtuos-figurativem Tonsatz zur Geltung, so daß die Bindung an das Passacaglia-Thema – zumal im dritten, freien Teil – vor allem in der strikten Chromatik der Musiksprache greifbar bleibt. Eine Rückbeziehung auf den Anfang leitet über zur Fuge, die in einem „Allegro risoluto“ ein prägnantes Thema in b-moll durchführt, ein Thema, das das B–A–C–H-Motiv als kontrapunktische Möglichkeit enthält und das im Verlauf der Steigerungsform auch in diesem Sinn ergäuzt wird. Und nachdem die bewegte Polyphonie ein letztes Mal, nun in einem doppelt so schnellen Tempo wie zu Beginn, in ein blockhaft-akkordisches B–A–C–H-Gebilde umgeschlagen wird, klingt das Werk mit einem (durch Dissonanzen geschärften) B-dur-Klang aus.

**Johann Sebastian Bach: Zwei Choralvorspiele („Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“ BWV 667 und „Schmücke Dich, o liebe Seele“ BWV 654), instrumentiert von Arnold Schönberg 1922** (Orchesterkonzert III: 4. November)

Im Unterschied zur Orchestration von Präludium und Fuge in Es-dur BWV 552, in der insgesamt ein großer, vorwärtsweisender Zug herrscht, läßt sich die Schönbergsche Instrumentation bei den beiden Choralvorspielen (instrumentiert im Frühling 1922), der kleineren Form entsprechend, stärker auf eine Differenzierung auch der elementarsten Detailstrukturen einstellen. Zwar erscheint der Bachsche Tonsatz selbst hier noch nicht so in seine einzelnen Motivbestandteile analytisch zergliedert, wie es uns aus der Instrumentation des sechsstimmigen Ricercare aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 durch Anton Webern bekannt ist, doch Schönberg erreicht durch eine Ausdeutung selbst der geringfügigsten Details des Tonsatzes – übrigens nicht selten bei eigenwilliger Abgrenzung der Motive – eine Zartheit des klanglichen Ausdrucks, die ihresgleichen sucht. In *Schmücke Dich, o liebe Seele* tritt dieser Charakter der Introvertiertheit einer neuartigen musikalischen Subjektivität, besonders nachhaltig in Erscheinung. Schönberg weist die kolorierte Chormelodie, die auch bei Bachs Orgelstück eine eigene Klangfarbe beansprucht, durchgehend einem Solovioloncello zu und verschafft damit dieser zentralen Schicht des Satzes eine Kontinuität, gegen welche die farblichen und dynamischen Nuancierungen der übrigen Stimmen der Polyphonie um so deutlicheres Relief gewinnen. Dies gelingt vor allem deshalb, weil er – gemäß den Möglichkeiten der bei Bach vorausgesetzten Funktionsharmonik – den originalen Tonsatz in Einzelheiten anreichert und die Stimmen des Orchesters in einem weiteren Klangraum ansiedeln kann, als es im Orgelsatz möglich ist. Für *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* gelten verwandte Prinzipien, modifiziert freilich durch die unterschiedliche Struktur dieses Choralvorspiels, das in einem virtuos-beschwingten Rhythmus kom-



poniert ist. Die Art und Weise, wie Schönberg die Akkorde der Anfangstakte nicht einfach „instrumentiert“, sondern zu einem variablen Klanggeschehen ausdifferenziert, rechtfertigt es, seinen Begriff der Klangfarbenmelodie partiell hierauf zu beziehen. Oder wenn gar eine Figur wie die absteigende Linie in Takt 14 von den 1. Violinen „energisch“ und von den in der oberen Oktave verdoppelnden Holzbläsern „dolce“ vorgetragen werden soll, so erscheinen hier nicht allein Klangfarben verschmolzen, sondern konträre Gesten des musikalischen Ausdrucks ineinander verschränkt. All dies verweist indessen auf die Frage, ob eine solche Instrumentationskunst noch, wie von Schönberg postuliert, als Mittel zum Zweck der Strukturverdeutlichung sich begreifen lasse oder ob hier nicht bereits ein Exempel einer Emanzipation des Klangs vorliege, wie sie Schönberg am Schluß seiner Harmonielehre mit dem Begriff der Klangfarbenmelodie anvisierte.

**Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge in Es-dur BWV 552 für Orgel. Für großes Orchester gesetzt von Arnold Schönberg. 1928 (Orchesterkonzert III: 4. November)**

Schönberg instrumentierte dieses Orgelwerk im Jahre 1928, zu einer Zeit also, als er selbst auf der einen Seite die Zwölftonmusik als einen Weg der „Neuen Musik“ fruchtbar entwickelte und die Orgelbewegung auf der anderen Seite einen völligen Bruch mit der Tradition des 19. Jahrhunderts, einen Rückgriff auf das Alte als das Wahre proklamierte, das durch die Fortschrittsideologie der neueren Zeit verschüttet worden sei. Folgerichtig suchte sie Bachs Musik aus der Linearität ihrer melodischen Polyphonie zu verstehen und in einem einheitlich durchgehenden Klangfluß zu verwirklichen. Schönbergs Kritik an der romantischen Orchesterorgel hingegen zielte nicht auf ein Zuviel, sondern ein Zuwenig an Differenzierung. Er war der Auffassung, daß die Orgel in keiner Weise ausreiche, die musikalische Gedankenfülle Bachs ästhetisch angemessen zu realisieren. Unverwandt vertrat er die fortschrittsorientierte These, Bachs Polyphonie werde erst dann deutlich und plastisch hörbar, wenn das unterschiedliche Gewichtsverhältnis ihrer Stimmen auch klanglich abgestuft in Erscheinung trete. Die Polemik aber, die sich gegen seine Bach-Orchestrationen mit der Behauptung wandte, sie stellten nichts als die obsolete Fortschreibung eines spätromantischen Bach-Ideals in einer Epoche der historistischen Umorientierung dar, griff, wie verbreitet sie auch war, zu kurz. Nur dem oberflächlichen Blick kann der große Orchesterapparat, den Schönberg voraussetzt, als blanker Rückfall ins „schlechte“ 19. Jahrhundert erscheinen. Die Instrumentationskunst, der er dient, zeichnet sich vielmehr durch Sachlichkeit aus, indem sie auf jegliche Koloristik, auf eine zum Selbstzweck erhobene Klangwirkung verzichtet. Stattdessen werden die Mittel der Klangfarben- und Klangstärkendifferenzierung eingesetzt, um die motivisch-thematische Struktur (wie Schönberg sie erkannte), die Gewichtsabstufung der Stimmen des polyphonen Satzes sowie die Großform der Musik möglichst kunstvoll und deutlich hörbar zu machen. So wird die fünfstimmige Tripelfuge, um ein Beispiel zu geben, in jeder der drei Expositionen mit völlig gegensätzlichen, doch in sich reinen Farbklangen instrumentiert: die erste Exposition mit Klarinetten, zu denen die übrigen Holzbläser hinzutreten, die zweite mit den Streichern, die dritte mit dem schweren Blech. Im einzelnen indessen herrscht eine Kunst der Nuancierung, der Farbmischungen und -übergänge; und es ist Schönbergs große Leistung, diese Sorgfalt im Detail nicht als Hindernis, sondern als treibende Kraft zur Verwirklichung der von Bach komponierten musikalischen Monumentalität wirksam werden zu lassen.

**Dmitri Schostakowitsch: 24 Präludien und Fugen für Klavier op. 87. 1951**  
(Auswahl im Nachtstudio III: 4. November)

In seiner Ansprache anlässlich des Leipziger Bach-Festes im Jahre 1950 beantwortete Schostakowitsch die Frage, was wir von Bach lernen müssten, mit den Worten: „Die tiefste Verbundenheit seiner Schöpfungen mit dem irdischen Menschenleben. Das Volkslied und der lutherische Choral sind der Urgrund der Bachschen Thematik. Das ist aber nur ein Teil dessen, was die Volkstümlichkeit Bachs bestimmt. Für ihn ist das Volkstümliche nicht nur das Volkslied, sondern überhaupt das gesamtmusikalische Erbe seiner Zeit.“ Und wenn Schostakowitsch im weiteren von der „tiefen Strenge und realistischen Objektivität der Ausdrucksmittel“ spricht, meint, die Form sei hier nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum „Ausdruck menschlicher Leidenschaft und Charaktere“, so findet darin das Bestreben seinen Niederschlag, Bach für die Erbe-Theorie des Sozialistischen Realismus zu reklamieren, die bloß zwei Jahre zuvor im Zuge der Maßregelung mehrerer führender Komponisten durch den Parteiideologen Andrei Shdanow in besonders engem Sinne formuliert worden war.

Die im Anschluß an den Leipziger Aufenthalt entstandenen **24 Präludien und Fugen für Klavier opus 87** sind so nicht zufällig jene Komposition geworden, in der sich Schostakowitschs Bemühung um eine produktive Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach am deutlichsten niedergeschlagen hat. Im Unterschied zu Bachs Anordnung des Wohltemperierten Klaviers, die auf einer Progression in Halbtonschritten aufwärts fußt, ist der Zyklus Schostakowitschs nach einem fortschreitenden Quintenzirkel angeordnet, wobei auf jede Durtonart die parallele Molltonart folgt, also: C-dur, a-moll, G-dur, e-moll usw., so daß das Werk mit der Fuge in d-moll (allerdings mit einem machtvollen Schluß in der Dur-Variante) beendet wird. Im Vergleich mit der zu Paul Hindemiths „Ludus tonalis“, dem bedeutenden Gegenstück zu Schostakowitschs Werkkonzeption, erscheint hier die Tonalität zuweilen in einer diatonischen Klarheit vorausgesetzt, die nicht erkennen läßt, daß es in diesem Jahrhundert eine Krise der Tonalität gegeben hat (wobei auf Hindemiths Zwölfordnung der Töne, eine tonale Ordnung, immerhin eine Antwort darstellt). So resultiert gleich die erste Fuge in C-dur aus dem Versuch, einen Formverlauf ausschließlich für die weißen Tasten des Klaviers zu schreiben und auf jegliche Chromatik und Modulation zu verzichten. Aus solch einfachem, breitflächig angelegtem und unmittelbar faßlichem Beginn wächst der Zyklus allmählich zu größerer Komplexität, doch bleibt der Verzicht auf „Neue Musik“ bei diesem traditionsgebundenen Werk durchgehend gewahrt. In Themenbildung und Satzanlage sind bei manchen Stücken die Parallelen zum Wohltemperierten Klavier so unmittelbar greifbar, daß man sich scheut, sie eigens hervorzuheben. Das zweite Präludium etwa (a-moll) gehört einem perpetuum-mobile-Typus an, das sechste (h-moll) erinnert in seiner Doppel-Punktierung an den französischen Overtüren-Typ, das siebente (A-dur) entfaltet im 12/8-Takt eine spielerisch-gelöste Virtuosität. All diese Modelle, wie entsprechende Vorbilder für Fugen, finden sich bereits bei Bach. Immerhin gibt es auch mehrere Stücke, die einen für Schostakowitsch spezifischen Tonfall ausprägen, darunter die fünfte Fuge (D-dur), die in ihrem Scherzando-Charakter auf die satirisch-parodistische Komponente der Physiognomie des russischen Komponisten verweist. Oder auch die fünfzehnte Fuge (Des-dur), die bei bewegter chromatischer Führung und ständigen Taktwechseln in einem durchgehenden Fortissimo vorzutragen ist. Schostakowitschs souveräne Beherrschung vielfältigster Möglichkeiten eines virtuosen Klavierstils – neben Bach ist vor allem auch Brahms als Traditionsvorgabe wichtig – hat insgesamt zur Folge, daß das Werk, als Komposition in einer äußerst schwierigen, dramatischen Zeit entstanden, durch einen überzeugenden Vortrag über seinen Stellenwert als historisches Dokument hinaus zu interessieren vermag.

Paul Hin

Im Jahr  
USA er  
Bachs,  
daraus  
von zw  
grenze  
Prä- bz  
disponi  
Tonarte  
nalität)  
a, e, es,  
die mit  
als der  
In den  
ist eine  
tionen  
gestalte  
F) bzw  
Krebsga  
erreicht  
schen M  
mentell  
ist meh  
zeitig M  
von Au

„...  
Franz  
Das W  
Fugen  
Zykle  
von w  
Dmitr  
Paul I  
Die u  
gestal  
begie  
rem Z  
der C  
„Erw  
Tonn  
Währ  
sich  
gleich  
Jahr

**Paul Hindemith: „Ludus tonalis“ für Klavier. 1942 (Auswahl im Nachtstudio III: 4. November)**

Im Jahre 1942, inmitten des Zweiten Weltkrieges also, wandte sich der wenige Jahre zuvor in die USA emigrierte Paul Hindemith einer Auseinandersetzung mit der kontrapunktischen Tradition Bachs, vorab dem ‚Wohltemperierten Klavier‘ und der ‚Kunst der Fuge‘ zu und gab dem daraus erwachsenden Klavierwerk den Titel *Ludus tonalis*. Es handelt sich um einen Zyklus von zwölf dreistimmigen Fugen – Hindemith betrachtete den dreistimmigen Satz als Obergrenze für eine restlos klare Durchhörbarkeit –, die mit Interludien verbunden und mit einem Prä- bzw. Postludium eröffnet und abgeschlossen werden. Eine konsequent gehandhabte, weit disponierte und bis ins Kleinste reichende Konstruktivität durchdringt das gesamte Werk. Die Tonarten der Fugen sind gemäß jener Reihe 1 (d.h. mit anwachsender Distanz zur Ausgangstonalität) angeordnet, die Hindemith in seiner ‚Unterweisung im Tonsatz‘ beschrieben hat: c, g, f, a, e, es, as, d, b, des, h, fis. Der Zyklus ist, aufs ganze gesehen, symmetrisch geplant – eine Idee, die mit besonderer Deutlichkeit im Umstand greifbar wird, daß das Postludium nichts anderes als der Spiegelkrebs des Präludiums darstellt und das Werk somit symmetrisch verklammert ist. In den Fugen gelangt eine Fülle kontrapunktischer Techniken zum Einsatz. Fuge I (in C) etwa ist eine Tripelfuge, Fuge IV (in A) eine Doppelfuge, aber auch bogen- und barförmige Dispositionen treten – in den Fugen V bis VIII – auf. Mit besonderer Kunstfertigkeit sind jene Fugen gestaltet, deren Formverlauf auf der Wiederholung eines ersten Teils im Krebsgang (Fuge III in F) bzw. in der Umkehrung (Fuge X in Des) beruht. In Fuge IX (in B) werden sogar Umkehrung, Krebsgang und weitere Kunstmittel des strengen Satzes aufgeboten. Mit diesem Klavierwerk erreichte Hindemiths Bestreben, die Tradition der abendländischen Tonkunst in der zeitgenössischen Musik fortzusetzen, ein Ziel, das ihm seit seiner allmählichen Abkehr von einer experimentellen Haltung um 1930 vorschwebte, einen einstweiligen Höhepunkt. Doch *Ludus tonalis* ist mehr als auskomponierte Musiktheorie: Die strikten Formen und Satztechniken sind gleichzeitig Mittel und Zweck einer Kunstmusik, die sich durch solche Konstruktivität einer Vielfalt von Ausdruckscharakteren musikalisch zwingend versichert.

**„... durch alle Tonia und Semitonia“ (Nachtstudio III: 4. November)**

Franzpeter Goebels schreibt zu seinem Nachtstudio:

Das Wohltemperierte Klavier (I. Teil, 1722) – zu Beginn des Studios daraus vier Präludien und Fugen (C - cis) – beinhaltet mannigfache Aspekte, die jeweils inspirierend auf ähnlich angelegte Zyklen „durch alle Tonarten“ in der Folgezeit gewirkt haben. Zwei exemplarische Werke davon werden auszugsweise vorgestellt in Ton und Wort:

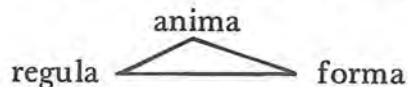
Dmitri Schostakowitsch: 24 Präludien und Fugen op. 87 (daraus 2 Präludien und Fugen A, a)

Paul Hindemith: *Ludus tonalis* (daraus: Interludien und Fugen. 7 Stücke: A – E – Es – As)

Die unteilbare Einheit von „*numerus und affectus*“ kennzeichnet das Einzelne wie die Gesamtgestalt der Bach'schen „*Summa*“, laut Titelanweisung „zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besonderem Zeitvertreib“. Dagegen ist die ursprünglich mitauslösende Motivation einer Dokumentation der Gebrauchsfähigkeit temperierter Stimmung heute sekundär geworden. Der Gedanke des „*Erweises*“ lebt allerdings in Hindemith's Zyklus *expressis verbis* wieder auf (Neuordnung des Tonmaterials laut Darstellung in „*Unterweisung im Tonsatz*“ 1936).

Während Schostakowitsch's Sammlung Bach über den „Vermittler“ Chopin verpflichtet ist, sich tonsprachlich nur behutsam erweitert, begreift Hindemith sein Leitbild Bach doppelseitig, gleichsam als Achse, um die musikalische Form- und Ausdruckscharaktere des 17. und 19. Jahrhunderts von seiner kompositorischen Einsicht aus aktualisiert werden.

Im jeweiligen Anderssein in der Realisierung von



(nach F. Busoni)

gilt es in diesem Nachtstudio nachzuspüren durch  
HÖREN – LAUSCHEN – VERSTEHEN.

Die Stunde wird eingerahmt durch Bach-bezogene Stücke:

Vorspiel: Arthur Honegger: Prelude – Arioso et Fughette sur le nom de Bach

Nachspiel: Paul Hindemith: Ragtime (wohltemperiert) für Klavier zu 4 Hd. (Erstaufführung)

Literatur:

Hermann Keller, Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Werk und Wiedergabe: Bärenreiter/dtv

(zu Schostakowitsch)

Udo Unger, Die Klavierfuge im 20. Jahrhundert (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 11) Bosse-Verlag

Paul Hindemith, Ludus tonalis. Interpretationskommentar von Franzpeter Goebels: Schott (erscheint 1985)

**Siegfried Reda: Laudamus Te für Orgel, nach dem VI. Satz der Messe in h-moll von Johann Sebastian Bach. 1961 (Gottesdienst V: 5. November)**

Das Werk des 1968 verstorbenen Organisten und Komponisten, das anlässlich des 37. Deutschen Bachfest 1961 in der Petri-Kirche zu Mülheim/Ruhr uraufgeführt worden ist, stellt, wie das gesamte kompositorische Oeuvre Redas, den Versuch dar, zwischen der durch die Orgelbewegung seit den Anfängen unseres Jahrhunderts wiedererweckten Tradition der Alten Musik und neueren Kompositionsverfahren zu vermitteln. **Laudamus Te** ist eine Variationsphantasie über Motive des gleichnamigen Satzes für Solosopran, obligate Violine, Streicher und Continuo aus dem „Gloria“-Teil der Bachschen Missa, der 1733 komponiert worden ist. Die bei Bach in strikter A-dur gehaltene Grundtonart ist stark chromatisiert, ja zu freien linearen Fügungen erweitert; dennoch sind Anfang und Schluß des Werkes so deutlich auf die Tonalität A bezogen, daß die Verbindung zum Ausgangsmodell greifbar bleibt. Der Motivbestand der Vorlage wird fragmentiert entfaltet, indem beispielsweise der Anfang mit der aufsteigenden Quarte an Bach anschließt, dieses Intervall jedoch gleich mehrfach vorgetragen wird und die zweitaktige Kernmelodie des Ritornells erst zu Beginn des letzten Teils (T. 96f. im Pedal) im Zusammenhang realisiert wird. Auch die Tonfolge B–A–C–H bleibt, als toposartige Huldigung an den Meister, nicht ausgespart. Im ganzen erscheint in Redas Werk der fröhliche, jubelnde Affekt des Bachschen „Laudamus Te“ erhalten, und zwar vor allem dadurch, daß rhythmische Strukturen und melodische Zellen unverändert übernommen sind und so eine Beziehung zu Gehalt und Tonfall des Modells gewährleisten.

## Biographische Hinweise

---

der.

11):

chott

hann

chen  
e das  
egung  
neue-  
Moti-  
s dem  
iktem  
eiert;  
aß die  
gmen-  
ch an-  
rnme  
; reali-  
eister,  
kt des  
kturen  
It und

**Martin Bartsch**, geb. 1942 in Lübbecke/Westfalen. Studium der Kirchenmusik an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford. 1967-1982 Kirchenmusiker an der Marienkirche Bielefeld. Seit 1983 Landeskirchenmusikdirektor der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck, Leiter der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern, Kantor und Organist an der ev. Stadtkirche Schlüchtern, Leiter der Osthessischen Kantorei.

**Frank Michael Beyer**, geb. 1928 in Berlin. Studium an der Berliner Kirchenmusikschule, später an der Hochschule für Musik, virtuos Orgelspiel sowie Klavier in Leipzig. Vielfältige Konterttätigkeit. Studienaufenthalte in Florenz und Paris. Träger mehrerer Kompositionspreise. Mitglied der Hochschule der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Seit 1960 Dozent, seit 1968 Kompositionsprofessur an der Hochschule der Künste Berlin. Betreuung der musikalischen Arbeit im elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin.

**Walter Blankenburg**, geb. 1903 in Emleben/Gotha. Studium der Theologie und Geschichte sowie Musikwissenschaft. Promotion zum Dr. phil. 1940 über „Die innere Einheit von Bachs Werk“. 1933-1947 Pfarrer, 1947-1968 Leiter der Evangelischen Kirchenmusikschule in Schlüchtern. Zahlreiche Schriften über kirchenmusikalische Themen und insbesondere über das Werk Bachs.

**Volker Bräutigam**, geb. 1939 in Frohnau/Erzgebirge. 1957-1962 Studium Kirchenmusik und Tonsatz an der Musikhochschule Leipzig. Dort 1962-1964 Aspirantur (Orgel, Tonsatz). Seit 1962 Kantor an der Heilandskirche Leipzig. Interpret zeitgenössischer Orgelmusik. Kompositionen u.a. für Chor a cappella, Orgel, Cembalo, Streicher, Vokalquartett mit Instrumentalbegleitung. Kammermusik, Lieder, Filmmusiken.

**Reinhold Brinkmann**, geb. 1934 in Wildeshausen. Studium (Schulmusik, Germanistik, Philosophie, Musikwissenschaft) in Hamburg und Freiburg/Breisgau. Promotion zum Dr. phil. 1967 in Freiburg, Habilitation 1970 an der Freien Universität Berlin. 1971 Professor für

Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin. 1972-1980 an der Philipps-Universität Marburg, seit 1980 an der Hochschule der Künste Berlin. 1978 Leiter des Bachfest-Symposiums der Philipps-Universität Marburg. Hauptforschungsgebiete: Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts.

**Hermann Danuser**, geb. 1946 in Frauenfeld/Schweiz, Studium der Musik, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Zürich. Lehrdiplom für Oboe 1967, Lehr- und Konzertdiplom für Klavier 1968/1971. Promotion 1973. Wissenschaftlicher Assistent am Staatlichen Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz Berlin 1974, ab 1975 an der Pädagogischen Hochschule. Habilitation an der Technischen Universität Berlin 1982, seitdem Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

**Edison Denisov**, geb. 1927 in Tomsk/Sibirien. Studium der Mathematik und Musik in Moskau. Zur Verbindung von Mathematik und Musik sagt Denisov: „In der Mathematik gibt mein Interesse nicht konkreten Fragen, sondern ihren philosophischen Aspekten. Gemeint ist die Schönheit des Gedankens, etwa in dem Sinne, wie sie von Mathematikern verstanden wird oder wie sie von Bach oder Webern verstanden wurde.“ Denisov komponierte Vokalwerke, Kammermusik, Orchesterwerke, Konzerte für Klavier, Flöte und Violoncello sowie Bühnen- und Filmmusiken.

**Alfred Dürr**, geb. 1918 in Berlin. Studium der Musikwissenschaft (bei Rudolf Gerber) und der Altphilologie (bei Wolf-Hartmut Friedrich und Kurt Latte) in Göttingen. Dort 1951 Promotion mit seiner Arbeit „Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs“. 1951 bis 1983 am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen tätig. 1953 bis 1974 zusammen mit Werner Neumann Schriftleiter des „Bach-Jahrbuchs“. Seine Veröffentlichungen befassen sich mit kritischen Neuausgaben von Werken Bachs (Neue Bach-Ausgabe) und Zeitgenossen sowie insbesondere mit Chronologieproblemen des Bachschen Vokalwerks (u.a. „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“, erweiterte Neuauflage Kasseler

1976) und mit Formanalysen, außerdem mit Fragen aus dem Themenkreis der evangelischen Kirchenmusik.

**Reinbert Evers**, geb. 1949 in Dortmund. Studium Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Ab 1971 Gitarrenstudium als Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf bei Maritta Kersting. 1974 künstlerische Reifeprüfung, 1976 Konzertexamen. Studium mit Abschluß bei Karl Scheit an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Seit 1974 Professor für Gitarre an der Musikhochschule Münster. Seit 1972 regelmäßig Konzerte im In- und Ausland, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. Sein Repertoire umfaßt Musik von der Renaissance bis zum 20. Jahrhundert. Als erster deutscher Gitarrist hat er weit über einhundertmal das gesamte Lautenwerk Bachs jeweils an zwei Konzertabenden aufgeführt.

**Kurt von Fischer**, geb. 1913 in Bern. Klavierstudium in Bern und Zürich, Studium der Musikwissenschaft, Geschichte und deutschen Literatur in Bern. 1938 Promotion in Bern. 1948 Habilitation in Bern. Von 1957-1979 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz (1969), der British Academy (1975) sowie der Slowenischen Akademie der Wissenschaften (1979). Weitgespannte Forschungen über die Musik der Frührenaissance, besonders des italienischen Trecento, die Passionsmusik, aber auch über neuere Musik.

**Walter Frei**, geb. 1927. Von 1957-1982 als Musiker tätig. Zusammen mit seiner Frau ca. 600 Konzerte mit Musik des Mittelalters und der Renaissance. Schallplatten-Veröffentlichungen. 1978 Gastdozent für ökumenische Theologie an der römisch-katholischen Fakultät Luzern. Unterrichtet als Extraordinarius Kirchen- und Dogmengeschichte und psychoanalytische Seelsorge an der christ-(alt-)katholisch-theologischen Fakultät der Universität Bern und Musikgeschichte am Berufskonservatorium Biel. Freischaffender Maler (zahlreiche

Ausstellungen, Internationaler Glaspreis Luzern 1980) und Schriftsteller (1982 ausgezeichnet von der Accademia Italia Rom für seinen Roman „Der Stubenhocker“).

**Renato Girolami**, geb. 1959 in Italien. Gesangsstudium ab 1976 bei Guido de Amicis Roca in Rom, seit 1980 bei Ernst Haefliger an der Hochschule für Musik München. Konzertverpflichtungen in mehreren europäischen Ländern.

**Daniel Glaus**, geb. 1957 in Bern. Ausbildung zum Primarlehrer. 1977-1983 Musikstudium am Konservatorium Bern. 1980 Theologielehrendiplom (Theo Hirsbrunner). 1981 Orgellehrendiplom und 1983 Orgelsolistendiplom (Heinrich Gurtner). Seit 1981 Kompositionsstudien bei Klaus Huber an der Musikhochschule Freiburg. Organist, Dirigent und Theorielehrer in Bern.

**Franzpeter Goebels**, geb. 1920 in Mülheim/Ruhr. Studium an der Hochschule für Musik Köln, Studium der Musikwissenschaft, Romanistik und Philosophie an der Universität Köln. 1940 Staatsexamen, anschließend Berufung als Solopianist an den Deutschlandsender. Ab 1945 konzertierender Künstler im In- und Ausland. Seit 1947 Leiter der Meisterklasse für Klavier und Leiter des Studios für Neue Musik am Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf. Professor für Klavier und Cembalo an der Hochschule für Musik Detmold. Zahlreiche Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen sowie Konzerttätigkeit im In- und Ausland.

**Friedwart Goebels**, geb. 1953. Studium der Germanistik, Politologie und Musik. Konzerte mit klassischer Musik und Jazz. Schallplattenaufnahmen mit seinem Vater Franzpeter Goebels.

**Clytus Gottwald**, geb. 1925 in Bad Salzbrunn/Schlesien. Gesangsstudium in Frankfurt bei G. Hüsck, Studium Chorleitung, Musikwissenschaft, Soziologie, Theologie und Volkskunde in Tübingen und Frankfurt. Promotion zum Dr. phil. 1961 über „J. Ghiselin – J. Verbonnet. Stilkritische Untersuchung zum Problem ihrer Identität“. 1960 gründete

er die Schola Cantorum Stuttgart, mit der er seither die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts sowie (teilweise für das Ensemble geschriebene) Werke der Avantgarde, auch experimentellen Charakters, aufführt. Seit 1967 Redakteur für Neue Musik beim Süddeutschen Rundfunk. Zahlreiche eigene Kompositionen (für Chor), musikwissenschaftliche Schriften und Musikeditionen.

**Cristóbal Halffter**, geb. 1930 in Madrid. Harmonie- und Kompositionsstudium bei Conrado del Campo und am Real Conservatorio de Música Madrid. 1961-1966 Lehrer für Komposition und musikalische Formen an diesem Institut und 1964-1966 sein Direktor. 1970-1978 Dozent an der Universität Navarra. 1979 künstlerischer Leiter des Studios für elektronische Musik der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks. Seit 1980 Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften, Künste und Geisteswissenschaften Paris. Seit 1983 Mitglied der Königlichen Akademie der Schönen Künste San Fernando Madrid. Seit 1970 Dirigent der bedeutendsten Orchester in Europa und Amerika.

**Andrea Hellmann**, Studium an der Hochschule für Musik München im Hauptfach Sologesang (Hanno Blaschke). 1981 Künstlerische Diplomprüfung mit Auszeichnung. 1981-1983 in der Meisterklasse von Ernst Haefliger. Solistische Verpflichtungen in Konzert- und Oratorienaufführungen. Fernseh-, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. Stimmbildnerin im Bereich Musikerziehung an der Universität Augsburg.

**Ulf Hoelscher**, geb. 1944 in Kitzingen, studierte zunächst bei seinem Vater, dann bei Bruno Masurat und Max Rostal; anschließend in den USA, dort u.a. bei Ivan Galamian. Er begann seine Karriere mit dem sensationellen Einspringen bei einer Schallplatteneinspielung. Einige seiner Schallplatten-Aufnahmen errangen Auszeichnungen. 1975 erhielt er den Deutschen Schallplattenpreis und wurde „Künstler des Jahres“. Hoelscher wurde Partner von Mstislav Rostropowitsch, war Solist in der Uraufführung des 2. Violinkonzerts von Hans Werner Henze mit den Berliner Philharmonikern. Konzertreisen in viele Länder.

**Robert Holl**, geb. 1947 in Rotterdam. Studium in Rotterdam (bei Jan Veth) und München (bei Hans Hotter). 1. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb in 's-Hertogenbosch 1971. 2. Preis beim Internationalen Musikwettbewerb der Deutschen Rundfunkanstalten München 1972. Von 1973-1978 Mitglied der Bayerischen Staatsoper München. Mitwirkung bei vielen internationalen Festspielen. Zahlreiche Konzertverpflichtungen mit großen Orchestern und berühmten Dirigenten. Liederabende in aller Welt. Schallplatten-, Rundfunk- und Fernsehproduktionen.

**Heinz Holliger**, geb. 1939 in Langenthal Schweiz. Während der Gymnasialzeit bereits Studium der Oboe am Berner Konservatorium bei Emile Cassagnaud und Komposition bei Sándor Veress, später Klavierstudium bei Yvonne Lefébure und Kompositionsstudium bei Pierre Boulez in Paris. Erste Preise bei den Internationalen Musikwettbewerben Genf 1959 und München 1961. Zahlreiche Schallplattenpreise. Professor an der Staatlichen Musikhochschule Freiburg/Breisgau und neben Paul Sacher Dirigent des Basler Kammerorchesters.

**Klaus Huber**, geb. 1924 in Bern. Studium (Violine) am Konservatorium Zürich. Musiktheorie- und Kompositionsstudium bei Willy Burkhard. Kompositionsschüler von Boris Blacher in Berlin. Dozent für Musikgeschichte am Konservatorium Luzern, für Musiktheorie an der Musikakademie Basel, dort 1964-1975 Leiter der Kompositions- und Instrumentationsklasse. Seit 1976 Professor für Komposition und Leiter des Instituts für Neue Musik an der Musikhochschule Freiburg/Breisgau. Kompositionen: Instrumentalmusik, Vokalmusik, Bühnenwerke.

**Kenzo Ishii**, geb. 1955 in Tokio. Seit 1974 Gesangsstudium bei Nicola Rucci in Tokio. 1979 erstes Auftreten als Opernsänger in Tokio und erste Schallplatten-Einspielung mit italienischen Liedern. Studium in der Meisterklasse von Ernst Haefliger, seit 1984 dessen Lehrassistent an der Hochschule für Musik München. Konzertverpflichtungen. Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen in



Europa und Japan. 2. Preis beim Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb Leipzig 1984.

**Hans-Gernot Jung**, geb. 1930 in Marburg/Lahn. Studium der Evangelischen Theologie in Marburg, Heidelberg und Dubuque/USA. Promotion 1959. 1958-1962 Gemeindepfarrer in Kassel. 1962-1965 Studentenfarrer in Marburg. 1965-1974 Direktor der Evangelischen Akademie Hofgeismar. 1974-1978 Oberlandeskirchenrat im Landeskirchenamt Kassel. Seit 1978 Bischof der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck.

**Helmut Kahlhöfer**, geb. 1914 in Wuppertal. Studium bei Heinrich Boell und Michael Schneider sowie Hermann Pillney (Klavier) und Clemens Krauss (Dirigieren) in Salzburg. Kirchenmusiker seit 1937 in Köln und seit 1945 in Wuppertal. 1948 gründete er die Kantorei Barmen-Gemarke. Seit 1954 Kirchenmusikdirektor, 1965-1978 Professor an der Folkwang-Hochschule in Essen.

**Helmut Keller**, geb. 1948 in Graz. Studium Klavier, Oboe und Dirigieren an der Grazer Musikhochschule (u.a. bei Milan Horvat) und Jura an der Universität Graz. Promotion 1971. Acht Jahre Dozent an den Musikhochschulen in Graz und Mannheim. Ausgedehnte Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent. Vierjähriges Engagement am Nationaltheater Mannheim. Seit 1982 Direktor der Musikakademie der Stadt Kassel.

**Regina Klepper**, geb. in Baden-Baden. Studium an den Musikhochschulen Hannover und München (Ernst Haefliger). Konzert- und Opernexamen mit Auszeichnung, Meisterklassendiplom. Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe. Seit 1981 Engagement am Bayerischen Staatstheater am Gärtnerplatz München. Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen. Oratorien- und Liederabende in Europa und Amerika.

**Dieter Lometsch**, geb. 1930 in Kassel. Studium der Kirchenmusik an der Landeskirchenschule in Schlüchtern und an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold. 1953 Staatsexamen (A-Prüfung) und Privatmusik-

lehrerprüfung. Seit 1960 Kantor an der Kreuzkirche Kassel. 1973 Kirchenmusikdirektor, Rundfunkbeauftragter der Landeskirche.

**Siegfried Lorenz**, geb. 1945 in Berlin. Studium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. 1969-1973 lyrischer Bariton an der Komischen Oper Berlin. 1973 erster fest verpflichteter Gesangssolist am Gewandhaus Leipzig. 1977 Debüt als Wolfram in „Tannhäuser“ an der Deutschen Staatsoper Berlin, seitdem dort fest verpflichtet. Außerdem international anerkannt als Liedsänger. Konzerte in aller Welt mit bedeutenden Klavierbegleitern und großen Orchestern. 1979 zum Kammersänger der Berliner Staatsoper ernannt.

**Udo Lüst**, geb. 1926 in Wuppertal-Barmen. Studium der Theologie in Bethel und Heidelberg. Seit 1956 Pfarrer. 1966-1971 Jugendpfarrer im Kirchenkreis Homberg/Efze. Seit 1971 Pfarrer an der Martinskirche Kassel.

**Eugen-Mihai Márton**, geb. 1946 in Klausenburg/Rumänien. 1965-1971 Kompositionsstudium bei Anatol Vieru an der Hochschule für Musik Bukarest. 1971 Lizenz für Komposition (M.A.). 1978-1980 DAAD-Stipendiat bei György Ligeti an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Hamburg. 1984 Stipendiat der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks. Uraufführungen bei zahlreichen Festspielen.

**Siegfried Matthus**, geb. 1934 in Mallenuppen/Ostpreußen. Studium an der Musikhochschule Berlin bei Rudolf Wagner-Regeny und an der Akademie der Künste Meisterschüler von Hanns Eisler. Seit 1964 Komponist und Dramaturg an der Komischen Oper Berlin. Kompositionen: Instrumentalmusik, Bühnenwerke, Vokalmusik.

**Thomas Moser**, geb. 1945 in Richmond, Virginia/USA. Studium am Richmond Professional Institute, dem Curtis Institute of Music Philadelphia, der Music Academy of the West Santa Barbara und der University of California Los Angeles. Sein Opern-, Konzert- und Liedrepertoire erarbeitete er sich u. a. mit Lotte Lehmann. Erstes Opernengagement in

Graz von 1975 bis 1977, Debüt an der Bayerischen Staatsoper München 1976, seit 1977 an der Wiener Staatsoper engagiert. Gastspiele an zahlreichen Bühnen und bei Festspielen in aller Welt.

**Matthias Nagel**, geb. 1958 in Löhne/Westfalen. Orgelstudium und B-Prüfung an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford, Weiterstudium und A-Prüfung an der Folkwang-Hochschule Essen (Orgelklasse Gisbert Schneider). Kirchenmusiker in Düsseldorf. Seit mehreren Jahren Konzerttätigkeit.

**Otfrid Nies**, geb. 1937 in Gießen. Violinunterricht beim Vater. 1954 Übersiedlung nach Rio de Janeiro/Brasilien. Dort Studium in Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition an den „Seminarios Pro Arte Rio de Janeiro“. 1960-1964 Studium bei Max Rostal in Köln. Seit 1971 1. Konzertmeister am Staatstheater Kassel. Nies konzertiert als Solist, in Kammerkonzerten und ist Mitglied des Kolisch-Trios.

**Arvo Pärt**, geb. 1935 in Paide/Estland. Kompositionsstudium bei Heino Eller am Konservatorium in Tallinn. Von 1957 bis 1968 Tonregisseur beim Estnischen Rundfunk. 1980 Emigration. 1981/82 Stipendiat des DAAD in Berlin. Freischaffender Komponist. Er setzt sich intensiv mit dem Werk Johann Sebastian Bachs auseinander. (Sein „Credo“ für Klavier, gemischten Chor und Orchester wurde am 20.4.1984 in Kassel vom Orchester des Staatstheaters aufgeführt).

**Hans Pischner**, geb. 1914 in Breslau. Klavier- und Cembalo-Studium bei Bronislaw von Poniak und G. Wertheim. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Breslau. 1933-1939 Musiklehrer und Konzertcembalist. Ab 1946 Pädagoge in Weimar an der Musikhochschule, Leiter der Hauptabteilung Musik im Staatlichen Rundfunkkomitee und im Ministerium für Kultur der DDR. 1956-1963 Stellvertreter des Ministers für Kultur. 1963-1984 Intendant der Deutschen Staatsoper Berlin. Als Cembalist widmet sich Pischner besonders dem Werk Bachs und Händels, aber auch zeitgenössischer Komponisten. Zahlreiche Schallplattenaufnahmen.

**Gunther Pohl**, geb. 1941 in Oppeln/Oberschlesien. Studium bei Hans-Peter Schmitz an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold und bei Gaston Crunelle am Conservatoire de Musique Paris. Preisträger verschiedener Wettbewerbe. 1968-1973 Soloflötist im Sinfonischen Orchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, seit 1973 Soloflötist bei den Bambergern Symphonikern. Die Musikhochschule Lübeck berief ihn 1971 zum Dozenten, 1978 zum Honorarprofessor. Zahlreiche Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. Konzertverpflichtungen im In- und Ausland als Solist. Mitglied verschiedener Kammermusikvereinigungen.

**Ludwig Prautzsch**, geb. 1926 in Mardisleben/Thüringen. Orgel- und Klavierunterricht bei Werner Tell, Studium der Evang. Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg (u.a. bei Wolfgang Reimann, Joseph Ahrens, Oskar Söhngen). Seit 1949 als Kantor und Organist in Soest und Treysa tätig, seit 1969 in Kassel-Kirchdittmold (1973 Kirchenmusikdirektor).

**Horst Pusch**, geb. 1938. Studium Musikerziehung, Orchesterdirigieren und Kammermusik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main. Seit 1966 Schulmusiker, Leiter des Kammerorchesters Marburg und des Philharmonischen Chores Stadt Allendorf. Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Frankfurt für Dirigierübung und Probentechnik.

**Wojciech Rajski**, geb. 1948 in Warschau. Studium an der Musikakademie Warschau. DAAD-Stipendiat an der Musikhochschule Köln. 1978 gründete er die Polnische Kammerphilharmonie, der er sich seit 1982 ausschließlich widmet. Gastdirigent bei zahlreichen bedeutenden Orchestern in Europa und Amerika. Rundfunk- und Fernsehproduktionen für polnische und ausländische Sender.

**Stephan Rehm**, geb. 1956 in Kassel. Gesangstudium an der Hochschule für Musik München. 1983 Abschluß in den Fächern Oper und Konzert. Mitwirkung bei Opernproduktionen der Berner Operntruppe 1982 und 1984. Konzerte im In- und Ausland.

**Wolfgang**  
dium der  
fächern  
ere deut  
versität  
dium Kla  
hochschu  
burg bei  
tär bei E  
1982 wi  
tor im  
1982 de  
der Edit  
be (seit  
Vorsitze  
ses für M  
von 197  
Kasseler  
1982 ge  
e. V. (Z  
Ziegler,  
ab 1984  
Musikta  
führt.

**Klaus R**  
humanis  
Theolog  
Münche  
gelische  
Evangel  
1983 de  
nische M  
holm. V  
sche un

**Almut**  
Staats  
tin für  
chenmu  
Profess  
Seit 19  
Johann  
zum K  
lieb Bl  
Musikf  
Konz  
Schallp  
le Ur  
deuts

**Wolfgang Rehm**, geb. 1929 in München. Studium der Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Mittelalterliche Geschichte und Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Freiburg/Breisgau. Gleichzeitig Studium Klavier- und Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, Promotion 1952 in Freiburg bei Wilibald Gurlitt. 1952-1954 Volontär bei Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 1954-1982 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lektor im Bärenreiter-Verlag, Kassel (1971-1982 dessen Cheflektor). Seit 1960 Mitglied der Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe (seit 1983 hauptberuflich). 1974 bis 1983 Vorsitzender des Internationalen Arbeitskreises für Musik e.V. und in dieser Eigenschaft von 1975 bis 1983 verantwortlich für die Kasseler Musiktage. Zweiter Vorsitzender des 1982 gegründeten Vereins Kasseler Musiktage e. V. (Erster Vorsitzender: Klaus Martin Ziegler, Schatzmeister: Hans-Karl Nelle), der ab 1984 das jährliche Musikfestival „Kasseler Musiktage/neue musik in der kirche“ durchführt.

**Klaus Röhring**, geb. 1941 in Ansbach. Nach humanistischem Gymnasium Studium der Theologie, Gemeindepfarrer in Nürnberg und München. 1968-1972 Studienleiter der Evangelischen Akademie Tutzing, seit 1975 der Evangelischen Akademie Hofgeismar, seit 1983 deren Direktor. Studienkurs für elektronische Musik und Computer-Musik in Stockholm. Verschiedene theologische, philosophische und musiktheoretische Essays.

**Almut Rößler**, Studium in Detmold und Paris. Staatsexamen für Kirchenmusik. 1959 Dozentin für Orgel und Klavier an der Landeskirchenmusikschule im Rheinland, seit 1977 Professor an der Musikhochschule Rheinland. Seit 1967 Kantorin und Organistin an der Johanneskirche Düsseldorf. 1974 Ernennung zum Kirchenmusikdirektor. Mit Oskar Gottlieb Blarr künstlerische Leitung verschiedener Musikfeste in der Johanneskirche Düsseldorf. Konzertreisen in Europa, USA und Japan. Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen. Viele Ur- und Erstaufführungen von Werken deutscher Komponisten.

**Thomas Sanderling**, geb. 1942 in Nowosibirsk. Mit 6 Jahren erster Violinunterricht, später Spezialschule des Leningrader Konservatoriums. Nach dem Abitur 1960 Übersiedlung nach Berlin. Dort Studium in Dirigieren und Violinspiel an der Deutschen Hochschule für Musik „Hanns Eisler“. 1966-1976 Generalmusikdirektor in Halle/Saale. Zahlreiche Gastdirigate bei großen europäischen Orchestern. 1979 Debüt an der Wiener Staatsoper. Seit 1982 mehrfach Gastdirigent des Orchesters des Staatstheaters Kassel.

**Johannes Schäfer**, geb. 1928 in Weißenfels. Erster Orgelunterricht bei Gerhard Bremsteller in Magdeburg. Kirchenmusikstudium an der Musikhochschule Leipzig (u.a. bei Günther Ramin). Seit 1950 Kantor an der Predigerkirche Erfurt. Kirchenmusikdirektor. Lehraufträge für Orgelspiel an der Musikhochschule Weimar und der Evang. Kirchenmusikschule Halle/Saale. Ausgedehnte Konzertreisen, Jury-Tätigkeit. Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen.

**Andras Schiff**, geb. in Budapest. Studium an der Franz-Liszt-Akademie für Musik in Budapest und bei George Malcolm in London. Klavierabende in aller Welt, Konzerte mit namhaften Dirigenten und Orchestern. Exzellenter Kammermusiker: George Malcolm, Heinz Holliger, Sándor Végh, Gidon Kremer und die Mitglieder des Juilliard-Quartetts gehören zu seinen Partnern. Sein Debüt in Salzburg 1982 wurde als die „große Entdeckung“ der Festspiele bezeichnet. Schallplatten-Einspielungen für Nippon Columbia und Decca (dort jetzt exklusiv).

**Marga Schiml**, geb. in Weiden. Studium an der Hochschule für Musik München. Engagements an den Opernhäusern in Zürich, München und Wien, bei den Salzburger Festspielen, an der Mailänder Scala, bei den Bayreuther Festspielen. Weltweite Konzerttätigkeit und erfolgreiche Liedinterpretin. Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen.

**Dieter Schnebel**, geb. 1930 in Lahr/Baden. 1949-1952 Studium der Musiktheorie und Musikgeschichte an der Musikhochschule in Freiburg/Breisgau bei Erich Doflein. Besuch

der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Wichtige Einflüsse durch die Musik der Wiener Schule, die Schriften Adornos, Heinz-Klaus Metzger, später durch John Cage. 1952-1955 Studium der Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft an der Universität Tübingen, Dissertation „Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs“. 1955-1963 Pfarrer und Religionslehrer in Kaiserslautern, 1963-1970 in derselben Funktion in Frankfurt/Main. 1970-1976 in München. Seit 1968 Einstudierungen eigener Werke und Werke anderer zeitgenössischer Komponisten. Seit 1976 Professor an der Hochschule der Künste Berlin (Musikwissenschaft und Musikerziehung). Verfasser theoretischer Schriften.

**Gisbert Schneider**, geb. 1934 in Wattenscheid. Erstes Orgelstudium bei Johannes E. Köhler in Weimar, Studium der evangelischen Kirchenmusik bei Siegfried Reda an der Folkwang-Hochschule Essen. Anschließend Kapellmeisterstudium. 1958 Preisträger beim Internationalen Orgelwettbewerb in Prag. Ausgedehnte Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Solist bei bedeutenden internationalen Orgelfestivals. Jury-Mitglied bei nationalen und internationalen Orgelwettbewerben. Dozent bei der Internationalen Sommerakademie in Haarlem. Professor für künstlerisches Orgelspiel und Improvisation an der Staatlichen Hochschule für Musik Ruhr/Folkwang-Hochschule Essen. Zahlreiche Uraufführungen, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen.

**Alfred Schnittke**, geb. 1934 in Engels/Gebiet Saratow/USSR. 1946-1948 erster Klavierunterricht und Kompositionsversuche in Wien. 1949-1953 Besuch einer Musikschule in Moskau und 1953-1958 Studium am Tschaikowsky-Konservatorium Moskau. 1961-1971 Lehrer für Instrumentation und Komposition am Moskauer Konservatorium. Neben seiner kompositorischen Arbeit, die ihn als einen führenden Vertreter der Neuen Musik in der USSR ausweist, ist Schnittke Autor zahlreicher musikwissenschaftlicher Aufsätze.

**Peter Schreier**, geb. 1935 als Sohn eines Kantors und Organisten in Gauernitz (Nahe Meibßen). 1945-1954 Mitglied des Dresdner Kreuzchores, dabei auch solistische Aufgaben (Alt-

Soli). Nach dem Stimmbruch Studium (Tenor und Dirigieren) in Leipzig und Dresden. 1959 Bühnendebüt mit dem „Ersten Gefangenen“ in Beethovens „Fidelio“. 1961 Mitglied des Dresdner Solisten-Ensembles, 1962 Staatsoper Berlin, 1969 Gastverträge mit der Wiener Staatsoper, danach Gastverpflichtungen an allen bedeutenden Opernhäusern der Welt. Zahlreiche Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen. Schreier zählt heute zu den bedeutendsten Opern-, Oratorien- und Liedsängern seines Fachs. Erfolgreich auch als Dirigent.

**Hans-Joachim Schulze**, geb. 1934 in Leipzig. 1952-1954 Studium der Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Leipzig sowie an der Karl-Marx-Universität Leipzig (Walter Serauky, Rudolf Eller, Heinrich Bessler). 1957 wissenschaftlicher Assistent am Bach-Archiv Leipzig, 1974-1979 stellvertretender Direktor. Seit 1979 leitender wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Forschung der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR in Leipzig. Seit 1975 Schriftleiter des Bach-Jahrbuchs (zusammen mit Prof. Dr. Christoph Wolff Harvard University, Cambridge, Mass.).

**Martha Schuster**, Klavierunterricht bei Louise Wandel am Konservatorium Mainz und bei Karl Weiß, Frankfurt. Orgelstudium bei Dietrich Hellmann und Helmut Walcha. Tonsatz- und Kompositionstudium bei Kurt Hesseberg. Studium der Kirchenmusik mit A-Examen an der Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt. Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe. Seit 1968 Organistin in Stuttgart. Ausgedehnte Konzerttätigkeit, Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen in Europa, USA und Japan. Seit 1981 Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Musik München.

**Klaus Schweizer**, geb. 1939 in Ebingen/Baden-Württemberg. Studium an der Musikhochschule Karlsruhe (Komposition und Schulmusik) sowie an der Universität Freiburg (Musikwissenschaft). Besuch von Olivier Messiaens Analyseklasse am Conservatoire de Musique Paris. Dozentur/Professur Musik-Musikerziehung an der Pädagogischen Hochschule Lörach. Seit 1984 Lehrtätigkeit an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe.

Elisabet  
studium  
ersten  
Konzert  
Musikze  
namhaf  
reicht v  
sik des  
wirkt s  
gen mi  
sehproc

Ulrich  
Veit/Ot  
Keller  
dium t  
an der  
Staatse  
Hochsc  
DAAD-  
der Ur  
nische  
vorüber  
Münche  
Mehrere

Johann  
Graz  
an de  
Franz  
Schwa  
Kirche  
schule  
rungspr

Edith  
Oberl  
bei E  
chen.  
Georg  
Seefr  
tiona  
und  
Orato  
und  
Dirig

Chris  
Stud  
und  
sität  
exan

**Elisabeth Speiser**, geboren in Zürich. Gesangsstudium in Zürich und Winterthur. Seit ihrem ersten Konzert 1965 in Zürich tritt sie als Konzert- und Oratoriensängerin in den großen Musikzentren Europas auf und singt unter namhaften Dirigenten. Ihr Konzertrepertoire reicht von den Solokantaten Bachs bis zur Musik des 20. Jahrhunderts. Seit Herbst 1971 wirkt sie auch erfolgreich in Opernaufführungen mit. Zahlreiche Schallplatten- und Fernsehproduktionen.

**Ulrich Stranz**, geb. 1946 in Neumarkt St. Veit/Oberbayern. Violinstudium bei Erich Keller und Heinz Endres, Kompositionsstudium bei Fritz Büchtger und Günter Bialas an der Hochschule für Musik München. 1972 Staatsexamen in Kompositionslehre an der Hochschule für Musik München. 1972-1974 DAAD-Stipendiat am Institut für Sonologie der Universität Utrecht (Studio für elektronische Musik). 1974 Umzug nach Zürich, vorübergehend Lehrtätigkeit in Zürich und München, jetzt freischaffender Komponist. Mehrere Wettbewerbs- und Förderpreise.

**Johann Trummer**, geb. 1940, studierte in Graz Theologie und Musikwissenschaft und an der Musikakademie in Graz Orgel bei Franz Illenberger und Cembalo bei Vera Schwarz. Seit 1973 Leiter der Abteilung Kirchenmusik an der Grazer Musikhochschule und Leiter des Instituts für Aufführungspraxis.

**Edith Wiens** ist Kanadierin. Studium am Oberlin College (Master of Music) sowie bei Ernst Haefliger und Erik Werba in München. Teilnehmerin der Meisterklassen von George London, Gérard Souzay, Irmgard Seefried. Preisträgerin zahlreicher internationaler Wettbewerbe. Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen mit Messen, Oratorien, Liedern. Konzerte in Europa und Übersee mit namhaften Orchestern und Dirigenten.

**Christoph Wolff**, geb. 1940 in Solingen. Studium an den Musikhochschulen Berlin und Freiburg/Breisgau sowie an den Universitäten Berlin und Erlangen. 1963 Staatsexamen (A) für Kirchenmusik in Berlin, 1966

Promotion zum Dr. phil. in Erlangen. Lehrte in Erlangen, Toronto, New York (Columbia University), Princeton und seit 1976 an der Harvard University, Cambridge/MA. Arbeiten zur Musikgeschichte des 15. bis 20. Jahrhunderts, insbesondere zu Bach und Mozart. Mitarbeiter der Neuen Bach-Ausgabe und der Neuen Mozart-Ausgabe. Seit 1974 mit Hans-Joachim Schulze Schriftleiter des „Bach-Jahrbuchs“. Seit 1982 ordentliches Mitglied der American Academy of Arts and Sciences.

**Cornelia Wulkopf**, geb. in Braunschweig. Studium an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold (Meisterklasse Helmut Kretschmar, Lied- und Oratoriumsklasse von Günther Weißenborn und später Rainer Webers). Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe. Seit 1977 Engagements bei den Bayreuther Festspielen, Bayerischer Staatsoper, Staatsoper Hamburg, Salzburger Festspiele und Mailänder Scala. Außerdem Liederabende und Konzerte im In- und Ausland. Schallplatten- und Rundfunkaufnahmen.

**Isang Yun**, geb. 1917 in Tongyong/Korea. 1939-1943 Musikstudium in Korea und Japan. 1946-1956 Musiklehrer an Oberschulen und Universitäten Pusan und Seoul. 1956-1959 zweites Kompositionsstudium in Paris und Berlin (bei Boris Blacher, Josef Rufer, Reinhard Schwarz-Schilling). Seit 1959 Aufführungen seiner Werke bei internationalen Veranstaltungen zunächst avantgardistischer Musik, seit 1970 zunehmend auch im allgemeinen Repertoire. 1969-1970 Lehrauftrag für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik Hannover. Seit 1970 Leiter einer Kompositionsklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin. Seit 1973 Professor. Mitglied der Freien Akademie der Künste Hamburg und der Akademie der Künste Berlin.

**Gerd Zacher**, geb. 1929 in Meppen/Ems. Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik Detmold bei Günter Bialas, Hans Heintze, Michael Schneider, Kurt Thomas. Privatstudium (Komposition und Klavier) bei Theodor Kaufmann, Hamburg. Zwischen 1954 und 1973 Kantor und Organist in Santiago de Chile, Hamburg-Wellingsbüttel, Wuppertal-Oberbarmen. Seit 1970 Professor und Leiter

der Abteilung für Evangelische Kirchenmusik an der Folkwang-Hochschule Essen. Zahlreiche Uraufführungen der für ihn komponierten Werke von Cage, Kagel, Ligeti, Allende-Blin, Englert, Otte, Raxach, Schoenbach, Stiebler und Yun. Sein Repertoire umfaßt jedoch die gesamte Orgelliteratur vom Robertsbridge-Codex des 14. Jahrhunderts bis hin zu Ives, Schönberg und Messiaen.

**Martin Zenck**, geb. 1945 in St. Peter/Freiburg. Studium der Musikwissenschaft, Philosophie, Germanistik in Freiburg und Berlin. 1975 Promotion zum Dr. phil., 1981 Habilitation Dr. habil. Gegenwärtig Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Bonn und Redakteur für Neue Musik beim Westdeutschen Rundfunk Köln. Bücher: „Kunst als begriffslose Kunst“, München 1977; „Die Bach-Rezeption des späten Beethoven“, Wiesbaden 1985. Aufsätze mit dem Schwerpunkt Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, der Musikästhetik und Musiksoziologie.

**Klaus Martin Ziegler**, geb. 1929 in Freiburg/Breisgau. Humanistisches Gymnasium. Kapellmeister- und Kirchenmusikstudium u.a. in Heidelberg bei H. M. Poppen und Wolfgang Fortner. 1954 Kantor der Christuskirche Karlsruhe. 1957 Leiter der Kirchenmusikabteilung der Badischen Hochschule für Musik Karlsruhe. 1960 Kantor an St. Martin Kassel (1967 Kirchenmusikdirektor). 1970 bis 1981 Lehrauftrag für Neue Musik, später für Chorleitung an der Kirchenmusikschule Herford. 1981-1984 künstlerischer Leiter des Südfunk-Chores Stuttgart. Initiator und Leiter der Wochen für geistliche Musik der Gegenwart in Kassel (1965-1983). Vorsitzender des Vereins Kasseler Musiktage e. V., der ab 1984 das jährliche Musikfestival „Kasseler Musiktage/neue musik in der kirche“ durchführt. Zahlreiche Uraufführungen als Organist und Dirigent im In- und Ausland. Schallplatten-aufnahmen.

Das **Kammerorchester Marburg** entstand aus dem von Horst Pusch 1958 gegründeten Kammermusikkreis der Elisabeth-Kirche und trägt seit 1970 diesen Namen. Es besteht aus 20 Streichern und wird je nach Konzertbedarf erweitert. Neben Werken des Barock, der

Klassik und Romantik widmet sich das Orchester auch Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Innerhalb der Veranstaltungsreihen der Marburger Musikfreunde e. V. gestaltet das Orchester jährlich zwei bis drei eigene Konzerte und spielt in auswärtigen Kirchenkonzerten Kantaten und Oratorien. Schallplattenaufnahmen, Konzertreisen in die Marburger Partnerstädte Maribor/Jugoslawien und in die Schweiz.

**Kantorei, Junge Kantorei und Jugendchor Kassel-Kirchditmold** entstand aus dem 1954 gegründeten Kirchenchor und dem 1956 gegründeten Jugendchor Kirchditmold und zählt z.Z. 110 Mitglieder. Das gottesdienstliche Singen steht im Zentrum der Chorarbeit. Hinzu kommen Chorkonzerte, Chorfahrten, vor allem zu Diasporagemeinden im Ausland, und die Durchführung der Bach-Tage in Kassel (1982 und 1985), die der theologischen Aussage der Bachschen Musik gewidmet sind.

#### **Kantorei Barmen-Gemarke**

Unter der Leitung von Helmut Kahlhöfer hat der Chor ein beachtliches künstlerisches Niveau erreicht. Sein Repertoire umfaßt heute alle bedeutenden Werke der geistlichen Chorliteratur, sowohl im reinen Vokal- als auch im oratorischen Bereich, angefangen bei der Gregorianik über die Werke des Barock, der Klassik und Romantik bis hin zur Gegenwart. Der ausgeprägte und spezifische „Kantorei-Klang“ ist das Ergebnis ständiger Bemühung um Intensität, Kraft und Deklamation und hohen technischen Können. Dabei wurde das Schaffen Johann Sebastian Bachs zu einem Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit des auch im Gemeindedienst festverankerten Chores. Er hat derzeit etwa 65 Mitglieder. Zahlreiche Konzertreisen durch Europa und USA. Rundfunkaufnahmen bei in- und ausländischen Anstalten sowie Schallplatten-Einspielungen. Das Orchester wird aus Musikern des WDR Sinfonie-Orchesters gebildet, die im rheinischen Raum und darüber hinaus auch als Collegium instrumentale Köln bekannt geworden sind. Der Kontakt mit der Kantorei Barmen-Gemarke unter Helmut Kahlhöfer entwickelte sich in den letzten Jahren vorwiegend bei oratorischen Aufgaben zu einer erfolgreichen Zusammenarbeit.

### **Kantorei an St. Martin Kassel:**

1960 durch Klaus Martin Ziegler gegründet; als Laienchor jedem zugänglich, der eine intensive stimmliche und musikalische Arbeit nicht scheut. Pflege einfacher gottesdienstlicher Liedsätze wie auch anspruchsvoller a cappella Literatur und großer Oratorien. Mitwirkung bei mehreren Musikfesten.

**Kasseler Motettenchor / Kantorei der Kreuzkirche:** gegründet 1955 durch Dieter Lometsch. Laienchor mit z.Z. 110 Mitgliedern. Seit 1960 Kantoreichor der Kreuzkirche Kassel. Kantate-Gottesdienste, Kirchenkonzerte und Oratorien-Aufführungen.

**Musica Antiqua Köln** — ein Name für ein Barock-Ensemble, das inzwischen zum Inbegriff lebendigen und unkonventionellen Umgangs mit alter Musik geworden ist. Das Ensemble, gegründet 1973, spielt Barockmusik auf originalen Instrumenten und authentischen Kopien barocker Instrumente. Die Streichinstrumente des Ensembles sind kostbare Originale des 17. und 18. Jahrhunderts: Sie sind mit reinen, unumsponnenen Darmsaiten bezogen, haben andere Stege, andere Mensuren und Adjustierungen als moderne Instrumente und werden mit kurzen, dünn behaarten Bögen gespielt. Die Tasteninstrumente sind Kopien nach berühmten Originalen des Barock. Lange Zeit widmete sich das Ensemble nur dem unbekanntesten Meisterwerk, Randgebieten und weißen Flecken der musikalischen Praxis. An Kompositionen von Carlo Farina, Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Heinrich Schmelzer, Giovanni Battista Fontana, François Couperin, Marin Marais u. a. wurden die in intensiven Studien gewonnenen Erkenntnisse über ästhetische, aufführungspraktische, instrumententechnische und stilistische Gegebenheiten barocker Musik erstmals angewandt. Inzwischen haben aber auch bekannte Kompositionen ihren festen Platz in den Programmen des Ensembles. Die Aufführungspraxis des Ensembles orientiert sich primär an zeitgenössischen Quellen und wird unterstützt durch die Beschäftigung mit Dichtung, bildenden Künsten und Kulturgeschichte des Barock.

**Das Orchester der Musikakademie der Stadt Kassel** ist eine zentrale Studieneinrichtung der

Musikakademie. In erster Linie sollen die Studierenden des Orchesterstudienganges, aber auch die angehenden Musiklehrer mit der Praxis und den vielfältigen Problemen des Orchesterspiels vertraut gemacht werden. Die Erarbeitung von Orchesterwerken aus möglichst allen musikgeschichtlichen Epochen steht daher im Mittelpunkt der Arbeit. Herausragende Studierende sollen die Möglichkeit haben, sich mit dem Akademie-Orchester als Solisten zu bewähren. Konzertauftritte nicht nur in Kassel, sondern auch in Städten des Umlandes ergänzen die Arbeit.

**Das Orchester des Staatstheaters Kassel** kann auf über 475 Jahre Geschichte zurückblicken. Bekannte Komponisten wie John Dowland, Ruggiero Fedeli, Fortunatus Chelleri, Johann Stamitz, Johann Friedrich Reichardt, Louis Spohr (1822-1857), Gustav Mahler (1883-1885) gehörten zu seinen Dirigenten. Seit 1914 waren Richard Laugs, Robert Heger, Richard Kotz, Karl Elmendorff, Paul Schmitz, Christoph von Dohnányi, Gerd Albrecht, James Lockhart die leitenden Dirigenten. Seit 1980 ist Woldemar Nelsson Generalmusikdirektor. Es hat z.Z. 78 Musiker. Neben dem regelmäßigen Theaterdienst (Oper, Operette, Musical, Ballett) werden jährlich 10-11 Sinfoniekonzerte, dazu Werkstattkonzerte und Kammerkonzerte mit Kammermusikensembles des Orchesters veranstaltet.

**Die Osthessische Kantorei** wurde 1973 gegründet von Walter Opp (bis 1983 LKMD der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck). In ihr sammeln sich besonders interessierte Chorsänger aus den heimischen Kirchenhören und Kantoreien; sie müssen zum selbständigen Einüben der Chorstimmen befähigt sein und regelmäßig an den Proben teilnehmen. Seit 1983 leitet LKMD Martin Bartsch die Kantorei.

**Polnische Kammerphilharmonie**, 1978 gegründet von Wojciech Rajski aus jungen Streichern, von denen viele regelmäßig auch in Kammermusikensembles und als Solisten konzertieren. Das Orchester hat eine Konzertreihe in Danzig und unternimmt erfolgreich Tourneen in alle Welt. Neben Werken hervorragender polnischer Komponisten aus dem

18. und 20. Jahrhundert spielt das Orchester auch die großen Meisterwerke der Weltliteratur. Seit 1983 eigene Schallplatten-Einspielungen.

**Das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt**, das 1979 sein goldenes Jubiläum feiern konnte, hatte in seiner inzwischen mehr als fünfzig-jährigen Geschichte zahlreiche bedeutende Leiter. Hans Rosbaud setzte gleich zu Beginn (1929-1937) entscheidende Akzente in der Pflege von Tradition und zeitgenössischer Musik. Den Wiederaufbau nach 1945 betrieben Kurt Schröder und Winfried Zillig mit Karl Böhm als ständigem Gast. Die erzieherischen Qualitäten Dean Dixons halfen später wesentlich mit, wachsenden Ansprüchen zu genügen. Mit Dixons Nachfolger Eliahu Inbal kamen erneute Wiederverjüngung, Aufschwung und erweiterte Aufgaben. Inzwischen belegen Schallplattenproduktionen, ein internationales Echo etwa auf die Bemühungen um die Urfassungen der Sinfonien Bruckners, aber auch Einladungen zu Gastspielkonzerten in alle Welt ein Ansehen auch über die engeren Grenzen der Heimat hinaus. Nach der Eröffnung der neuen Alten Oper Frankfurt finden die Abonnement-Konzerte des Frankfurter Orchesterensembles dort statt. Der Große Sendesaal im Frankfurter Funkhaus bleibt aber nach wie vor die wichtigste Produktionsstätte für ein ausgedehntes Rundfunkprogramm mit einem Repertoire zwischen Klassik und Moderne.

**Schola Cantorum Stuttgart:** Siehe Clytus Gottwald.

**Trompeten-Ensemble Augsburg.** 1971 gegründet von Arnold Mehl. Schwerpunkt seiner Tätigkeit ist die beispielhafte Interpretation

von Johann Sebastian Bach unter Berücksichtigung aller Erfordernisse in bezug auf Phrasierung, Artikulation und Dynamik.

**Friedrich Held**, geb. 1948. Studium der Erziehungswissenschaften an der Universität Augsburg, Examen als Lehrer an Grund- und Hauptschulen. Trompetenstudium bei Hans Rast und Rolf Quinque, Spezialisierung auf die hohen Trompetenpartien der Barockzeit. Mitglied des Collegium aureum. Umfangreiche Konzerttätigkeit als Solist und Ensemble-Spieler. Lehrauftrag für Trompete an der Universität Augsburg.

**Arnold Mehl**, geb. 1946. Studium der Kirchenmusik in Bayreuth (u. a. bei Viktor Lukas). Pädagogikstudium an der Universität Augsburg und Staatsprüfung. Privatunterricht bei Rolf Quinque. Trompetenstudium bei Walter Uhlemann und Paul Lachenmeir an der Hochschule für Musik München mit künstlerischer Staatsprüfung. Gründer und „spiritus rector“ des Trompeten-Ensembles Augsburg. Umfangreiche Konzerttätigkeit, zahlreiche Schallplatten-Einspielungen sowie Rundfunk- und Fernsehaufnahmen.

**Rudolf Ulrich**, geb. 1951. Studium und Abschluß Zahnmedizin. Trompetenausbildung bei Walter Uhlemann und Rolf Quinque. Seit 1974 im Trompeten-Ensemble Augsburg.

**Vocalensemble Kassel**, gegründet 1965 durch Klaus Martin Ziegler. Vereinigung ausgebildeter Sänger, Kirchen- oder Schulmusiker und Laien mit entsprechender stimmlicher und musikalischer Eignung. Schwerpunkt der Arbeit neben Werken von Bach und der Romantik: moderne Literatur a cappella oder mit kammerorchestraler Besetzung. Zahlreiche Ur-aufführungen.



## Bach im 20. Jahrhundert

---

### Das 59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft im 2. Hörfunkprogramm des Hessischen Rundfunks

4. November

20.30 Uhr

hr2 Treffpunkt

**Bach im 20. Jahrhundert**

Eine Sonderausgabe des „Musik-Klubs“ zum Bach-Fest in Kassel

Gastgeber im Kasseler Studio des hr: Leo Karl Gerhartz

22.00 Uhr

„ad thema regium anno '84“

Nachtstudio I

5. November

18.05 Uhr

**Bach: Musikalisches Opfer**

Eröffnung

6. November

18.05 Uhr

**Das Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt in Kassel**

Orchesterkonzert II

7. November

18.05 Uhr

**Bach: h-moll-Messe**

Chorkonzert II

20.30 Uhr

anschließend gegen 21.00 Uhr:

**Die Goldberg-Variationen**

Klavierabend

8. November

18.05 Uhr

... durch alle Tonia und Semitonia ...

Nachtstudio III

9. November

18.05 Uhr

**Kontrapunkte zwischen Bach, Ferruccio Busoni und Dieter Schnebel**

Chorkonzert I und Nachtstudio II

10. November

18.05 Uhr

**Kantaten**

Chorkonzert III

11. November

18.05 Uhr

**Die Polnische Kammerphilharmonie**

Orchesterkonzert I

Zu allen Konzertaufnahmen:

**Zum Bachfest in Kassel: Stimmen, Gespräche, Meinungen, Kommentare**

# Disposition der Bosch-Orgel an St. Martin zu Kassel

(Entsprechend der Registeranordnung im Spieltisch)

Pedal (Sololade*)	Rückpositiv (I. Manual)
D Pedaltutti 32'	
C Zungenpleno Ped. 32'	
B Pleno Ped. 16'	F Kornett RP 8'
A Vorpleno Ped. 16'	E Pleno RP 8'
16. Tremulant *	
15. Cornett 2' *	
14. Clairon 4' *	34. Tremulant RP
13. Kopftrompete 8' *	33. Messingschalmeei 4'
12. Posaune 16'	32. Vox Humana 8'
11. Kontrafagott 32'	31. Unruh 3f 1/3'
10. Glöckleinton 2' 1' *	30. Siebenquart 1 1/7' 16/19'
9. Rohrpfife 4' *	29. Terznone 1 3/5' 8/9'
8. Rauschwerk 3f 5 1/3'	28. Hohlflöte 2'
7. Gedecktbaß 8'	27. Rohrnat 2 2/3'
6. Untersatz 16'	26. Flötgedackt 4'
5. Choralbaß 4f 4' *	25. Gedackt 8'
4. Hintersatz 4f 5 1/3'	24. Scharf 5f 1'
3. Oktavbaß 8'	23. Quarte 1 1/3' 1'
2. Baßzink 10 2/3' 6 2/5'	22. Prinzipal 4'
1. Prinzipal 16'	21. Quintade 8'

Hauptwerk (II. Manual)	Oberwerk-Schwellwerk (III. Manual)
N Tutti	
M Gesamtzungenpleno 16'	
L Zungenpleno HW 16'	
K Gesamtpleno 16'	Q Einzelregister aus Gruppenzügen
I Pleno HW 16'	P Kornett OW 8'
H Pleno HW 8'	O Pleno OW 8'
G Vorpleno HW 8'	
56. Tremulant HW	
55. Span. Trompete 4'	75. Tremulant OW
54. Span. Trompete 8'	74. Hautbois 8'
53. Trompete 16'	73. Fagott 16'
52. Larigot 1 1/3' 1'	72. Blockflöte 1'
51. Rauschharfe 4' 2 2/3'	71. Obertöne 3f 1 1/7'
50. Nachthorn 4'	70. Siffelöte 1 1/3'
49. Gemshorn 8'	69. Gemshorn 2'
48. Gedacktpommer 16'	68. Sesquialter 2 2/3' 1 3/5'
47. Mixtur II 4f 1'	67. Rohrflöte 4'
46. Mixtur I 4 - 6f 2'	66. Spitzgedackt 8'
45. Ital. Prinzipal 2'	65. Quintzimbel 4f 1/2'
44. Quinte 2 2/3'	64. Grobmixtur 6 - 8f 1 1/3'
43. Nonenkornett 3f 2 2/3'	63. Prinzipal 2'
42. Oktave 4'	62. Ital. Prinzipal 4'
41. Prinzipal 8'	61. Rohrpommer 8'

Koppel: 03 III/Ped. 04 III/I 06 III/II  
 02 II/Ped. 05 I/II  
 01 I/Ped.  
 als Registerwippen, Druckknöpfe unter dem I.  
 Manual und Pistons in Wechselwirkung.

6 freie Kombinationen  
 Zungeneinzelabsteller  
 Disposition und Mensuren: Helmut Bornefeld  
 Erbauer: Werner Bosch, Kassel, Op. 350  
 Baujahr: 1964

1911  
1912  
1913  
1914  
1915  
1916  
1917  
1918  
1919  
1920  
1921  
1922  
1923  
1924  
1925  
1926  
1927  
1928  
1929  
1930  
1931  
1932  
1933  
1934  
1935  
1936  
1937  
1938  
1939  
1940  
1941  
1942  
1943  
1944  
1945  
1946  
1947  
1948  
1949  
1950  
1951  
1952  
1953  
1954  
1955  
1956  
1957  
1958  
1959  
1960  
1961  
1962  
1963  
1964  
1965  
1966  
1967  
1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025

Wie bei allen Problemen der Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte, soweit jedenfalls die musikalische Komposition in Betracht steht, kann die Frage nach der Bedeutung Johann Sebastian Bachs für die zeitgenössische Musik nicht nur von Bach aus gestellt werden, sondern muß gleichwertig, wenn nicht dringlicher, von Seiten der gegenwärtigen Musik her aufgeworfen werden. Da das Werk Bachs im Rahmen der Interpretationskultur des 20. Jahrhunderts einen Rang einnimmt, dessen oberste Klassizität außer Zweifel steht – gleichgültig, welche aufführungspraktischen Ideale vorherrschen –, kann die Akzentverlagerung auf den rezipierenden Komponisten, die für die Kompositionsgeschichte unverzichtbar ist, umso eher frei von jedem Bedenken, Bach würde ein „Unrecht“ widerfahren, getroffen werden. Wenn beispielsweise nach der Bedeutung, die Bach für Schönberg hatte, gefragt wird, dann tritt der Aspekt, inwiefern und in welchem Maße Arnold Schönberg Bachs Musik „verstanden“ oder „mißverstanden“ habe, zurück vor dem Problem, welche Funktionen die Bach-Rezeption für sein eigenes Komponieren erfüllen konnte. Was aber beinhaltet, dies vorausgesetzt, der Begriff der „zeitgenössischen Musik“? Um eine tragfähige Vergleichsbasis mit früheren Phasen der Musikgeschichte zu erhalten, müssen wir unter diesem Begriff die Gesamtheit der artifiziellen Musik der jüngsten Jahrzehnte verstehen, also die Richtungen der „Tradition“ ebenso wie die der „Neuen Musik“, d. h. Moderne und Avantgarde, aber auch die erst seit kurzem in Erscheinung getretenen Tendenzen der Neomoderne und Postmoderne. Erst wenn wir die zeitgenössische Musik in ihrer ganzen Breite betrachten, können wir uns ein angemessenes Bild von der Bedeutung, die Bach für das gegenwärtige Komponieren besitzt oder besitzen könnte, verschaffen. Um aber diesem Bild eine gewisse historische Tiefenschärfe zu verleihen, wird es im folgenden unerlässlich sein, auch frühere Rezeptionsstufen Bachs in der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts kurz zu skizzieren. Nur so wird sich die Besonderheit der gegenwärtigen Situation ohne Verkürzungen verdeutlichen lassen.

Von tiefgreifendster Bedeutung für die kompositorische Aktualität Bachs erwies sich die Epochenäsur, die recht genau um die Mitte unseres Jahrhunderts die bisherige Rezeptionssituation von Grund auf veränderte. Hatte sich das zeitgenössische Komponieren in den zwei bis drei Jahrzehnten davor in einer Lage befunden, in der es – mindestens in Deutschland – scheinen konnte, als ließe es sich in einer Traditionskontinuität seit Bach oder Schütz ansiedeln, so geriet dieses Selbstverständnis in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, als die verfemte „Neue Musik“ von neuem ins Blickfeld rückte, in eine Krise. Damals spaltete sich die westliche Musikkultur im Zeichen eines wiedergewonnenen Pluralismus abermals in isolierte Teilbereiche, in denen eine Aktualität Bachs unterschiedlich, ja gegensätzlich beurteilt wurde. Indessen reicht die Vorstellung, es habe sich damals von den Richtungen, die sich der Tradition – und damit auch dem Werk Bachs – verpflichtet fühlten, ein traditionsfeindlicher Zweig der „Neuen Musik“ abgetrennt, nicht aus, den historischen Prozeß zu verstehen. Sie versperrt nämlich die Einsicht in den Sachverhalt, daß nicht nur der Gegensatz zwischen Tradition und „Neuer Musik“, sondern auch die Aufhebung dieser Antithese von zentraler Bedeutung für die jüngere Musikgeschichte ist. Die Haupttendenzen der pluralistischen Musikkultur nach 1950 können grundsätzlich erst dann faßbar werden, wenn Tradition und „Neue Musik“ außer in ihrer Entgegensetzung auch in ihrem Ineinandergreifen bedacht werden. Um aber diese ambivalente Beziehung verstehen zu können, bedarf es einer terminologischen Differenzierung der Begriffe „Tradition“ und „Neue Musik“, unterschieden nach den Richtungen der „Moderne“ und der „Avantgarde“.

Insofern die Tradition den Überlieferungsbestand der Kunstmusik und deren Institutionalisierung – exemplarisch greifbar im Oeuvre Bachs – beinhaltet, die Avantgarde hingegen die Tradition und die „Institution Kunst“ (Peter Bürger) negiert, stehen Tradition und Avantgarde im Verhältnis eines unversöhnlichen Gegensatzes. Weil die vielfältigen Tendenzen der „Avantgarde“, die sich nach der Jahrhundertmitte (in Europa erst nach 1960 in größerem Umfang) ausbreiteten, in dieser grundsätzlichen Absage sowohl an die Tradition wie an die Historizität der abendländischen Kunstmusik ihre Gemeinsamkeit ex negativo besitzen, läßt sich somit vorab festhalten, daß damit auch Bach, als Klassiker eben dieser Tradition, für die Avantgarde – etwa John Cage'scher Ausrichtung – keinerlei Rolle spielt. Dies gilt ohne

Einschränkung bis heute, soweit die Avantgarde als experimentelle Musik, oft im interdisziplinären Raum zwischen Bildender Kunst, Theater und Poesie angesiedelt, unter den Bedingungen einer Gegen- oder Subkultur existiert. Es gilt dies jedoch nicht für denjenigen Teil der „Neuen Musik“, der – als Moderne – von der Avantgarde zu unterscheiden ist. Zwar stellen auch Tradition und Moderne Gegensätze dar, insofern die Moderne als Instanz von Aufklärung, Rationalität und Kritik die Tradition in ihrem primären, unreflektierten und unausgesprochenen Modus über Jahrhunderte verändert und schließlich aufgelöst hat. Im 20. Jahrhundert trifft dies jedoch, angesichts der Macht der Moderne, nur noch partiell zu. Denn im Sinne eines ursprünglichen Rückhalts am Vergangenen ist Tradition nicht mehr oder nur um den Preis naiver Belanglosigkeit möglich; die Moderne aber, beruhend auf Traditionskritik, hat ihrerseits längst Traditionen begründet, die für die Musikgeschichte als eine Historie der „Neuen Musik“ zentral geworden sind. Für die „Moderne“ ist Traditionskritik somit wirksam als ein eigener Modus von Tradition. Indem sie die künstlerischen Gestaltungsmittel revolutioniert, stiftet sie eine zusammenhängende Geschichte. Und da sie letztlich an der Kategorie des Kunstwerks orientiert ist, besitzt die „Neue Musik“ als Moderne aufgrund eines kritischen Traditionsbezugs zu früherer Klassik selbst einen latenten Zug zur Klassizität. Für diese Richtung aber, für welche etwa Person und Oeuvre des Komponisten György Ligeti eintreten können, müssen wir der Musik Bachs als einem wichtigen Referenzpunkt der Tradition, die in der Neuen Musik latent, also gewissermaßen unterschwellig und ohne unmittelbar greifbare Stilverwandtschaft präsent ist, eine bedeutende Rolle zugestehen.

So wichtig es ist, diese Wirkungsmöglichkeit Bachs im Rahmen der „Neuen Musik“ nicht zu übersehen, so steht doch außer Frage, daß gerade um die Jahrhundertmitte das Erbe Bachs kompositorisch ausschließlich von den Vertretern der „Tradition“, zumal von Repräsentanten des zeitgenössischen Neoklassizismus und Neobarock, beansprucht wurde. An erster Stelle, auch was den Grad der öffentlichen Geltung anbetrifft, ist hier Paul Hindemith zu nennen. In den ersten Jahren nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Herrschaft wurde er von den jungen Komponisten noch als Vorbild begrüßt, doch bald zeigte sich eine Kluft zwischen ihm und der sich formierenden „Neuen Musik“, die tiefer kaum gedacht werden kann und die auf beiden Seiten zu heftigster Polemik führte. Im Rahmen des Kampfes, den Hindemith so gegen die Vertreter der Reihenkomposition focht (übrigens mit einem biologistischen Vokabular, das ihm nicht zur Ehre gereicht), wurde die historische Figur des von seiner Zeit nicht mehr verstandenen Thomaskantors Bach mehr und mehr zu einem Wahlverwandten, dessen unbeirrte Fortsetzung einer jahrhundertealten Musiktradition für Hindemiths Selbstverständnis, ein traditionsbewußter Komponist in einer traditionsfeindlichen Zeit zu sein, modellhaft war. Mit Blick auf den späten Bach sprach Hindemith, indem er das bekannte polemische Wort Nietzsches gegen Brahms abwandelte, von einer „Melancholie des Vermögens“. Seine Rede, die er auf dem Hamburger Bachfest im September 1950 gehalten hat und die unter dem charakteristischen Titel „Johann Sebastian Bach – ein verpflichtendes Erbe“ eine weite Verbreitung fand, überschreitet den Argumentationskreis der Ästhetik, läßt auch Fragen nach dem Handwerk, dem Stil oder der Kompositionstechnik hinter sich und mündet ein in die Betrachtung Bachs als eines Vorbildes in ethischer Hinsicht, als eines Künstlers, der stets an den theologischen Grundlagen der Musik und an der Verpflichtung zu humanistischer Verantwortlichkeit festgehalten hat: „Es ist also dies das Wertvollste, was wir mit Bachs Musik geerbt haben: die Schau bis ans Ende der dem Menschen möglichen Vollkommenheit; und die Erkenntnis des Wegs, der dahin führt: das unentrinnbare, pflichtbewußte Erledigen des als notwendig Erkantenen, das aber, um zur Vollkommenheit zu gelangen, schließlich über jede Notwendigkeit hinauswachsen muß. / Zu was verpflichtet uns nun diese übererbte Erkenntnis? Zu was sie den Komponisten, den Musiker überhaupt verpflichtet, wollen wir nur kurz streifen, denn obwohl er mit seinem Handwerk unserem Ideal etwas nähersteht als die anderen, ist er doch kein Sonderfall. Es ist auch nicht zweifelhaft, daß es für ihn kein musikalisches Ziel mit einer noch höheren ethischen Verpflichtung geben kann als die Bach-Nachfolge. Gesonnen sein, denselben Weg zur Vollkommenheit zu suchen, mehr kann keiner tun.“

Auch wenn Hindemith in dieser Rede eine Skepsis gegenüber allen Versuchen, Bachs Stil heute nachzuahmen, anklingen läßt, hat sich doch die kompositorische Bedeutung Bachs (in Wechselwirkung mit einer teilweise konträren Schütz-Rezeption) für den musikalischen Neobarock bis weit über die Jahrhundertmitte erhalten, insbesondere für den Bereich der protestantischen Kirchenmusik und diesem nahestehende Richtungen. Noch immer spielte Ernst Kurths Abhandlung „Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie“, die erstmalig im Jahre 1917 erschienen war und 1956 in der fünften Auflage herauskam, eine zentrale Rolle. Unverändert bildete die Abgrenzung gegen das 19. Jahrhundert, gegen die „Romantik“, ein wichtiges Desiderat, das man in dem Vorrang der Melodik – statt des einstigen Primates der Harmonik – zu erfüllen suchte. Dem Instrumentalspiel bot sich dadurch die Möglichkeit, eine Musik darzustellen, die von energetischen Bewegungskräften im Sinne Ernst Kurths geformt erscheint und die streckenweise motorisch vorandrängt. Dementsprechend wandelte sich das Ideal der musikalischen Reproduktion: Die Interpretation von Kunstwerken, die sich um eine subjektive Durchdringung und eine bis ins Detail reichende ausdrucksmäßige Deutung der Musik bemühte, wurde verworfen zugunsten einer musizierhaften Darstellungsweise. Gerade für dieses Ideal des Musikanten wurde Bach, der seiner Zeit ja in erster Linie als großer Orgelspieler galt, zum Vorbild. Wiederum war es Paul Hindemith, der die Beziehung zwischen Interpret und Komponist in Personalunion zu einer äußerst innigen und unmittelbaren dadurch gestaltete, daß sich bei ihm der Akt der Komposition teilweise nach Maßgabe derselben musikalischen Spontaneität vollzog, die sich in der musizierenden Darstellung eines Werkes verwirklichte. Zwar trat er nach der Jahrhundertmitte nur noch selten als Streicher auf, umso nachhaltiger aber war sein Wirken als Dirigent, mit dem er für seine eigenen Kompositionen authentische Reproduktionen festzuhalten suchte.

Um die Situation der Bach-Wirkung im kompositorischen Neobarock, soweit dieser auch nach 1950 Impulse der zwanziger und dreißiger Jahre fortsetzte, von der Bach-Rezeption in der allerjüngsten Zeit unterscheiden zu können, müssen wir zurückgreifen auf ein Problem, das sich in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts offenbarte: das Verhältnis nämlich zwischen dem (seit dem 19. Jahrhundert bedeutsamen) Historismus und dem (erst um 1920 hervortretenden) Neoklassizismus. Durch den Historismus hatte sich die „Zweisprachigkeit des europäischen Musikers“ – so hatte Heinrich Bessler die durch Monteverdis Unterscheidung von prima und seconda prattica entstandene Situation charakterisiert – seit langem zu einer musikalischen Vielsprachigkeit gewandelt. Im kompositorischen Historismus der Jahrhundertwende, greifbar in „Kompositionen im alten Stil“, erfolgte indessen der Rückgriff auf frühere Phasen der Musikgeschichte im allgemeinen ebensowenig im Interesse einer bloßen Stilkopie, wie sich Neoklassizismus und Neobarock in einer blanken Restauration vergangener Stile – etwa desjenigen Bachs – erschöpften. Die Unterschiede zwischen beiden Richtungen sind daher in der Art der Veränderung zu suchen, die ihr Umgang mit musikalischer Vergangenheit – damit auch mit der Musik Bachs – kennzeichnet. Nur bedingt kann dabei der vom Neoklassizismus beschleunigte Zerfall der Originalitätsästhetik um 1920 geltend gemacht werden, da hierin der Historismus vorgegangen war: Max Reger etwa hatte, indem er aus seiner Bach-Verehrung einen frischen Umgang mit geschichtlichem Material gewann und eine – der Genie-Ästhetik entgegengesetzte – handwerkliche Auffassung des Komponierens vertrat, schon lange vor der großen Wende um 1920 einen modernen Historismus gefördert, der dem Spontaneitätsideal des jungen Hindemith zum Vorbild werden sollte. Gerade die Person Regers aber, dieses wichtigen Wegbereiters des deutschen Neoklassizismus (der stilgeschichtlich vorab ein Neobarock war), offenbart jenen Punkt, in dem sich Historismus und Neoklassizismus zentral unterscheiden: das Geschichtsbild im Verhältnis zum 18. und 19. Jahrhundert. Wie für die deutsche Moderne überhaupt, galt auch für den von Reger – und Busoni – vertretenen Zweig, der sich dem Historismus (im Gegensatz zu Debussy, Mahler, Strauss) gegenüber offen verhielt, das Werk Bachs als Anfang einer noch bestehenden Tradition deutscher Kunstmusik. Ein Rückgriff auf Bach war daher nichts als ein Weg, diese Tradition kontinuierlich fortzusetzen, indem man sich auf Prinzipien besann, die im Verlauf der Geschichte verschüttet worden waren. Der Neoklassizismus hingegen, der deutsche nicht anders als der französische oder der italienische, suchte auf verschiedene Weise den Bruch

mit Romantik und Moderne. Gegen welche Traditionsstränge sich die neoklassizistische Opposition auch immer richtete – meist gegen die Beethoven-Nachfolge im ganzen, insbesondere gegen Wagner –: Das 18. Jahrhundert, zumal die Musik Bachs, wurde nicht länger als Grundlage der nachfolgenden Epoche aufgefaßt, sondern (mit dem 17. Jahrhundert) als eine der Romantik entgegengesetzte Zeit.

Zur Erkenntnis der Bach-Rezeption im Neoklassizismus ist es freilich wichtig, daß zwischen verschiedenen Modellfunktionen Bachs für die zeitgenössische Komposition unterschieden wird, insbesondere zwischen einem ‚substantialistischen‘ und einem ‚formalistischen‘ Neoklassizismus. Für diesen kann Igor Strawinsky, für jenen der deutsche Neobarock entstehen. Der Neobarock erhielt, aufs ganze gesehen, oft einen restaurativen Anstrich dadurch, daß sein antiromantischer Impuls die Musik einer begrenzten Epoche, des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, substantialistisch verklärte und daraus Stil- und Gattungsmodelle für die zeitgenössische Musikpraxis abzuleiten suchte. Für ihn war der romantische Historismus, soweit er von seinen ästhetischen Grundlagen losgelöst und in eine Ästhetik des Neobarock überführt werden konnte (was im Falle Regers durch eine „Reinigung“ seiner Musik vom modernen Prinzip größtmöglicher Ausdrucksdifferenzierung und -nuancierung erstrebt wurde), eine wichtige Voraussetzung. Der ‚formalistische‘ Neoklassizismus Strawinskys hingegen sah, auch wenn Rückgriffe auf das 18. Jahrhundert (und vor allem auf Bach) zunächst überwogen, in keiner vergangenen Epoche, in keinem einzelnen Komponisten der Geschichte ein Modell der Gegenwart, sondern nutzte Musik, letztlich gleichgültig welcher Herkunft, als Material seiner ‚verfremdenden‘ Kompositionsverfahren. Da dieser Neoklassizismus, im Unterschied zum deutschen Neobarock, dem Geist der Neuen Musik entsprang, konnte er sich allmählich sogar zum 19. Jahrhundert hin öffnen, ohne daß Strawinsky gezwungen gewesen wäre, seine antiromantische Ästhetik im geringsten zu modifizieren. Prinzipien des Strawinskyschen Neoklassizismus wie eine rhythmische Motorik, gestört durch unregelmäßige Akzente, oder eine lineare Stimmführung jenseits fixierter harmonischer Bindungen, gleichwohl aber gestützt durch Tonalität: dergleichen Prinzipien, die etwa in seiner Klaviersonate von 1924 die Auseinandersetzung mit Bach bezeugen, blieben geschichtswirksam bis über die Jahrhundertmitte hinaus, doch verringerte sich ihre Bedeutung spürbar, als Strawinsky selbst zu Beginn der fünfziger Jahre sich von dem tonalen Neoklassizismus abwandte und eine neue – und letzte – Phase seines Schaffens mit der Öffnung zur Reihenkomposition einleitete.

Mit dem tonalen Klassizismus Strawinskys teilte der dodekaphone Klassizismus Schönbergs das Schicksal, nach 1950 durch die Entwicklung der Neuen Musik recht bald überholt zu werden. Immerhin markierte die Beziehung, die die Schönberg-Schule zu Bach ausprägte, einen Typus der Aneignung, der auch weiterhin präsent blieb. Für ihn ist charakteristisch, daß Bach, wie wir das bereits für die historistische Moderne Regers beobachtet haben, als Anfang einer Tradition deutscher Musik galt, die über Beethoven und Brahms bis in die Gegenwart hineinreichte, und zwar – was entscheidend ist – nunmehr transformiert zu „Neuer Musik“. Schönberg bekannte im Aufsatz „Nationale Musik“ (1931), was er von Bach gelernt habe: „1. Das kontrapunktische Denken, d. i. die Kunst, Tongestalten zu erfinden, die sich selbst begleiten können. 2. Die Kunst, alles aus Einem zu erzeugen und die Gestalten ineinander überzuführen. 3. Die Unabhängigkeit vom Takteil.“ Gewiß, Schönbergs Musik erinnert in ihrer Oberflächen-gestalt kaum jemals an Johann Sebastian Bach. Umso wichtiger ist die Tatsache, daß hier ein Einfluß der kompositorischen Denkform vorliegt – Bachs Polyphonie als Modell entwickelnder Variation unter den Bedingungen eines reichen, hierarchisch gegliederten mehrstimmigen Ton-satzes – und mithin eine Rezeption Bachs stattfand, die gestattete, ihn mit Recht für die Vorge-schichte der Neuen Musik in Anspruch zu nehmen. In Schriften Theodor W. Adornos aus den frühen fünfziger Jahren wird der Standpunkt der Schönberg-Schule, der in unversöhnlichem Gegensatz zu den Positionen des Neobarock stand, mit großer Schärfe artikuliert, vor allem im Essay „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, wo es heißt: „Gerechtigkeit widerfährt Bach nicht durch die Usurpation stilkundiger Sachverständiger, sondern einzig vom fortgeschrittenen Stande des Komponierens her, der mit dem Stand des sich entfaltenden Werks von Bach kon-vergiert. Die wenigen Instrumentationen, die Schönberg und Anton von Webern beistellten,

[ . . . ], sind Modelle einer Stellung des Bewußtseins zu Bach, die dem Stande von dessen Wahrheit entspräche. Vielleicht ist der überlieferte Bach in der Tat uninterpretierbar geworden. Dann fällt sein Erbe dem Komponieren zu, das ihm die Treue hält, indem es sie bricht, und seinen Gehalt beim Namen ruft, indem es ihn aus sich heraus nochmals erzeugt.“ Die Entwicklung der seriellen Musik allerdings war in den fünfziger Jahren nicht von der Art, daß Adorno in ihr das wahre Erbe Bachs hätte erblicken mögen. Im Gegenteil: Die Abkapselung gegen Geschichte, die ausschließliche Konzentration auf eine rationale Organisation des musikalischen Materials ließ die Tradition auch in diesem „modernen“ Zweig der Neuen Musik vorübergehend gegenstandslos werden. So unterlag Bach in der seriellen Musik derselben Tabuisierung der musikalischen Vergangenheit, die auch fast alle anderen Meister eben der Traditionslinie betraf, als deren historische Konsequenz sich die serielle Musik doch begriffen hat.

Als sich seit den sechziger Jahren im Zuge der Klang- und Collagekompositionen eine Tendenz der Neuen Musik abzeichnete, welche die Geschichte wiederum verfügbar werden ließ, eröffnete sich damit auch die Chance zu einer weiteren Etappe der Rezeption Bachscher Musik. Wo Hauptstationen der abendländischen Kunstmusik umfassend zitiert und einem klingenden Bewußtseinsstrom erinnert werden, wie exemplarisch in Luciano Berios „Sinfonia“ (1967/68), da darf selbstverständlich ein Bach-Zitat nicht fehlen. Ähnliches findet sich auch im Oeuvre des Kölner Komponisten Bernd Alois Zimmermann, dort allerdings begründet durch dessen spezifische Philosophie der musikalischen Zeit, die alles Vergangene mit dem Gegenwärtigen, wenn nicht gar Zukünftigen zur Einheit zusammenfaßt. An besonders exponiertem Ort findet sich ein Bach-Zitat in „Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“, dem als ‚Ekklesiastische Aktion‘ betitelten Werk, das Zimmermann wenige Tage vor seinem Freitod im August 1970 vollendete: Es schließt, bestürzend in der unvermuteten Abruptheit, mit sieben Takten des Bach-Chorals „Es ist genug“, jenem Choral also, den bereits Alban Berg in seiner letzten Komposition, dem Violinkonzert, zitiert hat. Eine ganz andere Funktion erfüllt ein Stück Bachs in „Phorion“, dem dritten Teil der Baroque Variations des amerikanischen Komponisten und Pianisten Lukas Foss aus den Jahren 1966/67. Am Ursprung der Konzeption dieses Stücks „Musik über Musik“ stand ein Traum des Komponisten, in dem er „Scharen von barocken Sechzehntelnoten“ wahrnahm und diese „wie von Meereswellen ans Land gespült, von Wellen wieder eingesogen und wieder zurückgeworfen“ sah. Um den Traum tönende Wirklichkeit werden zu lassen, griff Foss auf das Präludium aus der E-dur-Partita für Violine solo zurück, indem er das dort exponierte musikalische Material aufgriff und entsprechend den erträumten Wellenbewegungen klanglich und strukturell transformierte. Der Titel „Phorion“, was auf griechisch „gestohlenes Gut“ heißt, läßt bei dieser engen Anlehnung an Bach an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig.

In den siebziger Jahren sollten sich die Perspektiven für eine Rezeption Bachs in der zeitgenössischen Musik abermals, und von Grund auf, ändern. Seit vor etwa zehn Jahren, ausgelöst zumal durch den Schock der ersten Ölkrise 1973/74, das ökonomische, politische und kulturelle Fortschrittsdenken in Europa in tiefe Zweifel gestürzt wurde, ist nämlich gleichzeitig im Bereich von Kunst und Ästhetik die jahrzehntelange (freilich niemals unangefochtene) Vorherrschaft der Geschichtsphilosophie der Moderne in eine Krise geraten, in deren Verlauf der Grundsatz, Kunst müsse neu sein, um als authentisch gelten zu können, aufgelöst oder gar in sein Gegenteil verkehrt wurde. Selbst ein Avantgardist wie Dieter Schnebel begann 1975 die Arbeit an einem Zyklus mit dem Titel „Tradition“ und eröffnete dieses work in progress mit zwei Stücken jener strengen Kompositionstechnik, in der Bach Vollendetes geschaffen hat: dem Kanon. Es sind freilich keine Kanons üblicher Art. Vielmehr zeigt sich etwa im ersten – er ist „In motu proprio“ überschrieben – eine Beziehung zur spätromantischen Expressivität, die das siebenstimmige Satzgeflecht gelegentlich mit unverhüllt tonalen Wendungen kennzeichnet. Ausdruckscharaktere gelangen da zum Einsatz, die Schnebel in gleicher Weise bei seinen Bach-Bearbeitungen einzubeziehen sucht: „In großer Ruhe“, „gewissermaßen erwachend“, „wie träumend“, „mit Trauer“ und andere mehr, Ausdruckscharaktere, welche das strikt musikalische Ordnungsprinzip des Kanons von einer modernen Subjektivität durchdrungen erkennen lassen. Kategorien wie Innerlichkeit, Freiheit, Subjektivität, Privatheit, welche die neue Ausdrucks-



musik der jungen Komponistengeneration in Deutschland zu weiten Teilen bestimmen, setzen auch den Rahmen für die Bach-Rezeption, die in der Musik der Gegenwart stattfindet. Denkbar weit von der überpersönlichen Ontologie des Neobarock der Jahrhundertmitte entfernt, strebt sie vielmehr eine Anverwandlung aller historischen Materialien durch das subjektive Ich des Komponisten an, sättigt die tönenden Strukturen mit Ausdruck, mit Emotion. In der Musik dieser jungen Generation, etwa bei Ulrich Stranz oder Hans-Jürgen von Bose, gilt Bach nicht als primärer Referenzpunkt. Eher kann Mahler (und andere Musik der Jahrhundertwende) dafür einstehen, so daß man stilgeschichtlich von einer musikalischen „Neomoderne“ sprechen darf. Wie im romantischen Historismus Max Regers, der Bach auch nicht als Ende der Barockperiode begriffen hat, sondern in einer von Bach ausgehenden Traditionskontinuität schaffen zu können glaubte, heute jedoch getrennt durch die geschichtliche Distanz von einem Dreivierteljahrhundert, setzt die Neomoderne der Gegenwart an bei dem Phänomen der Bachschen Musik, das der Musikwissenschaftler Heinrich Bessler als ihre „Expressivmelodik“ bezeichnet hat. Wenn in der jüngsten Musik satztechnische Kategorien der Tradition, die von der Avantgarde verdrängt worden waren, wieder zu Ehren gelangen – tonale Harmonik, Kontrapunkt, thematische Arbeit usw. –, so nimmt Bach als Inbegriff höchsten Kunstanspruchs hierbei eine wichtige Vorbildrolle ein. Und wenn dabei Bachs Musik in ganz anderer Weise aufgefaßt wird, als die historische Musikwissenschaft und die aufführungspraktische Interpretation sie zu hören und sehen lehrten, so setzt sich auch bei solcher Aneignung Bachs aus dem Geist einer neomodernen Expressivität der Anspruch auf Umdeutung durch, der jede kompositorische Rezeption zu bestimmen p flegt.

## Martin Zenck: „Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte“

Zur Bedeutung Bachs in der Interpretations- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts

Unkonventionelle Interpretationen von Werken des klassischen Repertoires und kompositorische Auseinandersetzungen mit diesen heiligen Kulturgütern haben beim Publikum oft einen schwierigeren Stand als die Neue Musik. Da letztere sich, falls sie von substantieller Neuheit ist, immer ins Unbekannte begibt, ist die mögliche Ablehnung durch das Publikum dem Werk von vornherein eingeschrieben. Wenn sich aber die Neue Musik auf bekannte Modelle der Tradition bezieht, dann ist die Reaktion des Publikums zumeist gereizt, weil dieses nicht willens ist, ernstlich sich doch vom bekannten Original entfernende Interpretation hinzunehmen. Ein Ausdruck des bestehenden Unbehagens sind die vielen an die Rundfunkstationen gerichteten Hörerbriefe, die sich unter dem Stichwort „Verhunzung“ eine Konfrontation der beliebten Klassiker mit der Neuen Musik verbitten. Reaktionen dieser Art, etwa auf Mauricio Kagels „Ludwig van“ und auf „Ex-Position“, zwei Werke, die sich mit Beethoven und Bach kritisch auseinandersetzen, oder auf Gérard Zinsstags „Sept Fragments pour Quatuor à cordes“, deren kompositorischer Gegenstand das Spätwerk Beethovens bildet, sind die Regel. Den einen erscheint die Entfernung vom Original als Störung und Zerstörung einer Nähe, die der Liebhaber zu Bach oder zu einem anderen geliebten Klassiker ein für allemal zu haben glaubt; den anderen gleicht die Bearbeitung einer Anmaßung, weil Bach keiner Ergänzung, keiner Übersetzung in eine andere Epoche bedürfe, da seine Musik eben als über-epochale für alle Zeiten spreche.

Neben diesen zwei Positionen gibt es eine weitere allgemeine dritte, die häufig von Veranstaltern der Bachfeste behauptet wird: Dabei wird Bach zu einem Monument erhoben, dem gegenüber wir in Ehrfurcht und Demut die Augen niederschlagen sollen und das uns zeigen soll, wie armselig unsere Gegenwart gemessen an der Präsenz des Bach'schen Geistes ist. (Daß das von „Kasseler Musiktage / neue musik in der kirche“ ausgerichtete 59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Kassel ein Jahr vor dem Rummel des Bachjahres 1985 sich des Themas „Bach im 20. Jahrhundert“ angenommen hat, spricht für eine distanzierende Abweichung von dieser Norm, weil einmal nicht das runde, dreifache Zentenarium gefeiert werden soll, zum anderen die Auseinandersetzung des 20. Jahrhunderts mit der Musik Bachs geradezu gesucht wird.) Die drei genannten Rezeptionspositionen sind allgemeiner als Verhaltensformen der Gegenwart der vergangenen Geschichte gegenüber von Friedrich Nietzsche, dem wohl schärfsten Kulturkritiker des 19. Jahrhunderts, auf den Begriff gebracht worden. In seiner zweiten unzeitgemäßen Betrachtung mit dem Titel „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ unterscheidet Nietzsche drei Typen der Historie: die antiquarische von der monumentalischen und der kritischen, d. h. auf die ästhetische Einstellung der Musik Bachs gegenüber folgendes: Die puristischen Aufführungspraktiker und Wissenschaftler wollen Bach heute so spielen, wie er es selbst getan oder zumindest beabsichtigt hat, unabhängig von der Frage der prinzipiellen Rekonstruierbarkeit und der Tatsache, daß sich das Hörverhalten zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert grundlegend verändert hat (vgl. Heinrich Bessler, „Das musikalische Hören der Neuzeit“ Berlin 1959). Dagegen verfolgen die Inauguren von Bachfesten allgemeine Kultfeiern und erheben Bach innerhalb der Heroengeschichte des Geistes zu einem der mächtigen Monumente, vor dem unsere Gegenwart verblaßt, welche aber gleichwohl eben durch die große Vergangenheit gesteigert und erhöht werden soll. Die dritte Position, die der „kritischen Historie“, die hier im folgenden Thema ist und die Bedeutung Bachs in der Interpretations- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts umfaßt, ringt dem Vergangenen eben das ab, was dem Leben der Gegenwart als Nutzen erscheint und ihr Vitalität geben könnte. Dadurch bezieht sie eine Gegenposition zur versteinernen Monumentalisierung, weil sie den ästhetischen Gegenstand der Vergangenheit eben als veränderbar aufzeigt und demonstriert, daß Bach keine historische Figur ist, welche auf Kothurnen daherkommt, sondern eine zum Anfassen ist. Die nun darzustellenden Positionen Bachs in der Interpretations- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts stehen denn auch unter Nietzsches Reflexion einer „kritischen Historie“, die die Vergangenheit nicht retten will durch Konservierung, sondern durch Kritik.

## 1. Bach-Interpretationen: Ferruccio Benvenuto Busoni und Glenn Gould

Es ist im wissenschaftlichen wie auch im allgemein kulturellen Bereich üblich, eine scharfe Trennlinie zwischen der Interpretations- und Kompositionsgeschichte zu ziehen. Interpretationen von Musik sollen sich durch eine sklavische Nähe, durch die sogenannte und vor allem durch Alfred Brendel fundamental kritisierte „Texttreue“ auszeichnen, wohingegen Kompositionen, die sich mit der Vergangenheit auseinandersetzen, zu dieser von vornherein in einer größeren Distanz stehen. Gerade aber ein Vergleich zwischen den Interpretationen Bachscher Werke, deren Bearbeitung, Transkription und den Improvisationen über Bach, der Musik über B-A-C-H, der Musik über Bach als „Musik über Musik“ zeigt, wie fließend die Grenzen zwischen diesen genannten Formen der Aneignung sind. Dieser Sachverhalt wird vielleicht deutlicher, wenn man sich einen Augenblick überlegt, was musikalische Interpretation überhaupt ist. Interpretation heißt zunächst klingende Realisierung eines stummen, uns anscheinenden Notentextes. Die Übersetzung des verschwiegenen Gesagten in ein Sprechendes verdankt sich einer Enträtselung des Textes, so daß seine jeweilige Bedeutung ans Licht kommt. Diese Übersetzung ist aber nicht nur eine Wiederherstellung der im Text ausgedrückten Bedeutung, sondern die Entzifferung ist selbst wiederum Deutung, so daß sich hier bereits auf den ersten Blick zwei Bedeutungsbereiche einander gegenüberstehen: 1. der im Text kodifizierte und 2. der vom jeweiligen Interpreten enträtselte.

Wenn dann darüber hinaus noch berücksichtigt wird, daß der jeweilige Hörer je nach historisch-kulturellem Kontext diese doppelte Deutung nochmals hörend deutet, dann wird erkennbar, in welchem Grade und Umfang die im Text kodifizierte Bedeutung der Musik verändert wird. Macht sich der Hörer dies einen Augenblick wirklich klar, so wird er erkennen, daß jede Interpretation, auch die puristische und texttreue, einen jeweils derartigen Eingriff in die Komposition darstellt, so daß die Bearbeitung, Transkription, Improvisation und eine Musik über Bach als „Musik über Musik“ nicht als noch tiefgreifendere Veränderungen des „Originals“ betrachtet werden können, sondern als jeweils spezifische Ansätze, die nicht einem ganzen und in sich geschlossenen Werk Bachs gelten, sondern einzelne Aspekte herausgreifen und überzeichnen. Vielleicht ist es gerade diese Überzeichnung eines kompositorischen Aspekts, die den Bach-Liebhaber so irritiert, weil er es gewohnt ist, ein Werk Bachs als ein ganzes, organisches und damit integriertes Werk zu vernehmen. Die Untersuchung aber musikalischer Interpretationen Bachs zeigt teilweise, daß auch diese von jeweils spezifischen Aspekten ausgehen und die einzelnen Werke dabei so weitgehend verändern, daß die Einheit und Unverletzlichkeit eines ganzen Werkes nur noch äußerlich gewahrt bleibt.

Gut dargestellt werden können diese fließenden Übergänge zwischen Interpretation, Bearbeitung, Transkription und der Musik über Bach als „Musik über Musik“ an den Werken Ferruccio Busonis, mit denen die Bedeutung Bachs für die Musik des 20. Jahrhunderts erstmals virulent wurde.

Busoni begründet die Neuausgabe und Übertragung Bachscher Werke für das Klavier damit, daß die damaligen Ausdrucksmittel den wahren Größenverhältnissen der Musik von Bach nicht entsprechen konnten. Deswegen fordert er eine Erweiterung, eine „Modernisierung“, von der er sagt, daß sie nicht gegen den Stil Bachs verstoße, sondern ihn erst vervollständigen würde (vgl. Vorrede zur Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers“ von Ferruccio Busoni, Schirmer, New York — Januar 1894). Als Beispiel einer solchen Übertragung sei hier das erste Praeludium aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ herausgegriffen, auch deswegen, weil es von Ferruccio Busoni eine Einspielung auf dem Welte-Mignon-Klavier (auf Columbia L-1445/1470) gibt, die es ermöglicht, Ausgabe und musikalische Interpretation miteinander zu vergleichen. Die Ausgabe dieses Praeludiums ist insofern eine Bearbeitung, als sie im Gegensatz zur unbenannten, unphrasierten Originalausgabe Bachs 1. Tempovorschriften, 2. Phrasierungsvorschläge, 3. dynamische Anweisungen, 4. Zäsuren bei Formabschnitten und 5. Hinweise zur differenzierteren Artikulation des Tempos enthält. Etwas überraschend gerät dann Busonis musikalische Darstellung dieses Praeludiums, weil sie von der Ausgabe erheblich abweicht. (Eine Voraussetzung zu diesem Vergleich stellt natürlich die mögliche Beurteilung einer so alten

Schallaufnahme überhaupt dar.) In Übereinstimmung befinden sich das geforderte gleichmäßige Spiel der laufenden Sechzehntel, die prinzipiell dynamisch zu variierende Darstellung der zusammengesetzten Akkorde (Doppeldominanten, verminderte Septakkorde usw. im Gegensatz zu den einfachen, nicht zusammengesetzten Akkorden); divergierend geraten einmal die Doppeldominante in Takt 23, indem das As der linken Hand so sehr dynamisch akzentuiert wird, daß die gleich darauf folgende, gleichmäßige Sechzehntel-Kette ins Stocken gerät. Divergierend auch das riesige Decrescendo von Takt 29 bis Schluß, das parallel mit einem großen Diminuendo die gleichmäßige Sechzehntel-Bewegung in eine motivisch klar gegliederte Figur auflöst. Neben der fast schon neu-sachlichen Durchdringung des Bachschen Tonsatzes findet sich also bei Busoni durchaus auch noch die romantisierende Bach-Interpretation im großen Schluß-Ritardando des ersten Praeludiums. Belegt kann dieser historische Aspekt des Busonischen Interpretationsansatzes mit einer poetisierenden Interpretationsanweisung für das es-moll-Praeludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers werden:

„Dieser tief empfundene, von der Phantasie eines religiösen Träumers ausgehauchte Tonsatz ist die Prophetie Bachs, daß einst ein Chopin erstehen würde. Wer über die äußeren Formen hinweg oder durch diese in den Grund zu blicken vermag, der wird die geheimen Beziehungen, welche zwischen diesem Praeludium und der Chopin'schen Etüde op. 25 No. 7 vorwalten, zugestehen.“  
(Busoni, a. a. O., S. 48)

Notenbeispiel 1 (siehe S. 112)

Von der kommentierten Ausgabe und der entsprechenden Interpretation zur Bearbeitung im engeren Sinne ist es nur ein Schritt. Die wohl berühmteste Transkription Busonis ist die Klavierbearbeitung der Chaconne d-moll für Violine solo aus der Partita No. 2 d-moll. Dieses Stück klingt, obwohl durch die Vorlage Bachs bestens bekannt, wie ein neues Werk. Nicht zufällig werden hier mit jeder Variation die Eingriffe ins Original nachdrücklicher durch die Aufteilung einer Linie auf die beiden Hände, durch Verdoppelungen, durch Parallel-Läufe, durch Oktavierung der Pedalnoten, weiter durch eine fein ausgehörte Phrasierung und eine äußerste Differenzierung der Temporelationen, so daß hier nicht nur von einer Übertragung gesprochen werden kann, sondern von einem variativen Verfahren Busonis, das auf die Variation Bachs angewandt wird (ein Vergleich mit den Paganini-Variationen von Johannes Brahms drängt sich auf; nicht zufällig sind von dem überragenden Pianisten Arturo Benedetti Michelangeli diese beiden Werke auf einer Platte eingespielt worden).

Von Busoni gibt es aber nicht nur Ausgaben, Interpretationen und Bearbeitungen Bachscher Werke, sondern auch Improvisationen und Kompositionen über Bachs Musik. Damit sind bei Busoni Werke einer Gattung entstanden, deren Charakter Friedrich Nietzsche einmal als „Musik über Musik“ bezeichnet hat (Friedrich Nietzsche, „Der Wanderer und sein Schatten“, Aph. Nr. 152). Die Improvisation über Bachs Choral „Wie wohl ist mir“ aus dem Jahre 1916 für zwei Klaviere sowie die Elegie für Klavier No. 3, Choralvorspiel über „Meine Seele bangt und hofft zu Dir“ und die Sonatine No. 5 aus dem Jahre 1918 für Klavier mit dem Untertitel „Sonatina brevis in signo Joannis Sebastiani Magni“ sind Stücke, die im Unterschied zu den vorher besprochenen dem Bachschen Vorwurf nicht mehr genau folgen, sondern dessen kompositorische Setzungen frei ausformulieren. Zu erinnern ist dabei daran, daß diese Improvisationen über die Musik Bachs durchaus in einer bestimmten Tradition des 19. Jahrhunderts stehen. In den großen Klavierschulen Carl Czernys und Johann Nepomuk Hummels wird dargelegt, daß nicht nur in verschiedenen Stilen und Satztechniken zu der damaligen Zeit frei fantasiert wurde, sondern auch über einzelne Komponisten im Stile von Händel, im Stile von Bach usw. So ist es überliefert, daß die großen Pianisten des 19. Jahrhunderts wie Johann Nepomuk Hummel, Ferdinand Ries und Franz Liszt über Johann Sebastian Bach in Konzerten frei fantasiert oder entsprechende Kompositionen verfaßt haben. Bei Ferruccio Busoni ist dieses Erbe auf der einen Seite durch die Anknüpfung an den romantischen Historismus ganz evident, auf der anderen Seite findet aber neben der monumentalen Vergegenwärtigung eine irritierende Distan-

zierung statt, die den Bachschen Tonsatz mit einer neusachlichen und neu-klassizistischen Reflexion durchdringt. Dabei wird eine kompositorische und gedankliche Weiterentwicklung des Originals verfolgt, die bereits auf die analytische Instrumentation Bachs durch die Komponisten der sogenannten zweiten Wiener Schule hinweist. (Die Bach-Bearbeitungen Anton Weberns und Arnold Schönbergs müssen dabei in einem engen Zusammenhang mit denen Busonis gesehen werden. Deswegen erscheint es nicht zufällig, daß Busoni etwa Schönbergs Klavierstücke op. 11 für den Konzertflügel bearbeitete, wie umgekehrt Schönberg Busonis „Berceuse élégiaque“ instrumentiert hat.)

Notenbeispiel 2 (siehe S. 113)

Notenbeispiel 3 (siehe S. 114)

Notenbeispiel 4 (siehe S. 115)

Aus diesen Bearbeitungen Busonis geht deutlich hervor, daß sich die Grenzen zwischen interpretatorischer Realisierung und Komposition verwischen. Es gibt im 20. Jahrhundert aber auch einen Pianisten, der von rein interpretatorischer Seite her versucht hat, die konventionellen Normen der Interpretation zu durchbrechen: Es ist der im letzten Jahr verstorbene kanadische Pianist Glenn Gould, der 1955 und am Ende seines Lebens jeweils die „Goldberg-Variationen“ Bachs in singulärer Weise einspielte (CBS 61540 und CBS D 37779).

Die spätere Einspielung, die in keinem konkurrenzierenden Verhältnis zur früheren gesehen werden muß, weist auf einen Aspekt der Bachschen Variationen hin, der in der früheren Einspielung noch unentdeckt blieb. Vor allem hervorzuheben ist die Darstellung der „Aria“ nach den 30 Variationen, die in vollkommener Entrücktheit und Unwirklichkeit am Ende steht. Versucht man diesen ungeheuerlichen Vorgang zu begreifen, dann muß man zu der Erkenntnis gelangen, daß Gould hier versucht hat, die „Goldberg-Variationen“ auf der Stufe von Beethovens „Diabelli-Variationen“ darzustellen, an deren Ende das Thema des Anfangs eben nicht identisch, sondern auf veränderter Stufe „wiederkehrt“, so daß Alfred Brendel mit gutem Grund in Anlehnung an das Kleistsche Marionetten-Theater von einer wiedergefundenen, zweiten Naivität gesprochen hat. Gould macht in seiner letzten Aufnahme diesen Vorgang fühlbar, daß Bachs „Goldberg-Variationen“ keinen Zyklus darstellen, in dem der Schluß wieder in den Anfang zurückkehrt, sondern daß die einzelnen Variationen dem Thema durch Zergliederung so zusetzen, daß ein „da capo“ nicht mehr möglich erscheint. Goulds Interpretation liegt also die These zugrunde, daß Bachs Variationen eine Spirale bilden. Damit zeigt sich, daß es eine wirksame Alternative zur sogenannten streng historischen Aufführungspraxis gibt: Es ist die, die aus der Erfahrung der Neuen Musik kommt. Einzig und allein die extreme Durchdringung des Tonsatzes von der späteren Kompositionsgeschichte aus, von Beethovens „Diabelli-Variationen“ und von Schönbergs Klavierstücken, führt zu einer Entdeckung des wirklich Neuen im Alten (vgl. zu Glenn Gould: Klaus Urban, *Fantasie und Askese oder: Wie Glenn Gould die klassische Musik gegen ihre Liebhaber verteidigt*, in: Ferdinand Menne [Hrsg.]: *Neue Sensibilität, Alternative Lebensmöglichkeiten*, Darmstadt und Neuwied 1974, S. 107 ff.).

## 2. Kompositionen über Bach

Seit Bachs Tod, seit dem Jahre 1750, war es eine Selbstverständlichkeit für die Komponisten, sich mit dem großen Modell der Bachschen Musik kompositorisch und theoretisch auseinanderzusetzen (entgegen der allgemeinen Vorstellung, derzufolge Bachs Werk erst durch Mendelssohn „wiederentdeckt“ wurde, ergibt sich aufgrund neuer Forschung, daß es zwischen 1750 und 1800 eine relativ breite und eindringliche Rezeption der Bachschen Werke gegeben hat – vgl. vom Verfasser: *Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800*, in: *Bach-Jahrbuch 1982*, S. 7–32).

Wie es also für die Komponisten des 18. Jahrhunderts unerlässlich war, sich Werke Bachs abzuschreiben (auch deswegen, weil sie zum größten Teil noch nicht im Druck vorlagen), um sie dadurch zu studieren und zu analysieren, so wirkte dieses Selbstverständnis etwa bis zu Beethoven fort, der sich bei kompositorischen Problemen der Klaviersonate op. 106 die Fuge B-dur aus Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ abschrieb, um an ihr eine Lösung zu studieren, die der Fortführung der Komposition des op. 106 weiterhelfen sollte. Im späten 19. und 20. Jahrhundert zeigen dann die zahlreichen Bach-Bearbeitungen, etwa von Gustav Mahler, Igor Markevitsch und René Leibowitz, daß diese Werke nicht nur deswegen entstanden, um instrumentatorische Kenntnisse nun auch praktisch anzuwenden, sondern auch um gleichzeitig mit der Instrumentation die Bachschen Werke genauer zu studieren. Innerhalb dieser Studienzwecke geltenden kompositorischen Auseinandersetzungen mit Bach stellt die „Missa symphonica“ des etwa 16jährigen Krenek ein besonderes Novum dar. Die nur als Manuskript erhaltene Nachkomposition verdeutlicht, daß der damals noch sehr junge Komponist nicht nur Bach anhand von Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ studiert hatte, sondern daß er zugleich versuchte, diese und eigene Erkenntnisse in die kompositorische Praxis umzusetzen.

Notenbeispiel 5 (siehe S. 116)

Die frühe kompositorische Auseinandersetzung Kreneks mit Bach hielt dann an bis ins Jahr 1921, in welchem Krenek sein erstes Streichquartett auf die Tonbuchstaben B-A-C-H gründete und so eine eindeutige Bach-Rezeption vollzog, die viele Jahre später mit Anton Weberns Streichquartett op. 28 ihre dodekaphone und kontrapunktisch äußerst strenge Steigerung erfuhr. Versucht man das umfangreiche und hier nur in Ansätzen darstellbare Material zum Thema „Kompositionen über Bach im 20. Jahrhundert“ nach Schwerpunkten zu gliedern, so fallen etwa drei Bereiche auf, in denen sich eine kompositorische Bach-Rezeption im 20. Jahrhundert entwickelte: 1. Musik über B-A-C-H, 2. Musik über einzelne Themen Bachs, 3. Kompositionen über Bach als „Musik über Musik“.

#### Musik über B-A-C-H

Die Kompositionen über B-A-C-H im 20. Jahrhundert stellen wie diejenigen des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur eine Huldigung an Bach dar, sondern eine Auseinandersetzung mit den Werken Bachs, in die der Autor die Buchstaben seines Namens einließ. Darüber hinaus sind diese Kompositionen nicht nur eine Hommage à Johann Sebastian Bach, sondern zugleich der Versuch, in Satztechniken und Modellen Bachs zu experimentieren und sich ein musikalisches Vokabular anzueignen, das durch Bach eine äußerst präzise und konzise Kontur erhielt. Daß diese Aneignung von Bachs musikalischem Wortschatz auch für den Komponisten des 20. Jahrhunderts von grundlegender Bedeutung sei, ist von Hans Werner Henze anläßlich der Verleihung des Bachpreises 1983 in seiner Dankrede hervorgehoben worden:

„Dem Komponisten unserer Zeit wohnt ihr Vokabular [der Musik Bachs], wohnen ihre Zeichen [der Musik Bachs] im Bewußtsein, und bewußt (oder auch oft genug unbewußt) werden Bachsche Gesten ihm zu eigen, erleben in seinen eigenen Partituren neue Bedeutung und neue Gestalt. Ohne die Kenntnis der Bachschen Ton- und Vorstellungswelt wäre der Wortschatz ärmer. Das mitteleuropäische Musikdenken hätte ohne den Einfluß, ohne die Präsenz Bachs im 20. Jahrhundert einen anderen Weg finden und nehmen müssen: Es fällt schwer, ihn sich vorzustellen“.

(Hans Werner Henze, Die Musik vergibt uns armen Teufeln, in: Die Zeit, Nr. 44, vom 28. 10. 1983, S. 51).

Neben den bereits angeführten Werken von Ernst Krenek und Anton Webern wären hier weiter folgende Werke zu nennen, die sich auf die Tonbuchstaben B-A-C-H beziehen. Von Tilo Medek „B-A-C-H, 4 Töne für Orgel“ aus dem Jahre 1973, ein Werk, das die vier Halbtöne zu einem abgedunkelten und bedrohlich klingenden Cluster zusammenzieht; dann weiter von Julien-François

Zbinden, „Hommage à Johann Sebastian Bach“ für Kontrabaß solo, ein Stück, welches zuerst die Tonbuchstaben B-A-C-H paraphrasiert und soweit variiert, daß die Figuration in eine Imitation der Bachschen Suiten für Cello solo mündet, ein Werk, das so klingt, als ob die Solo-Suiten schon immer eine selbstverständliche Übungsvorlage für den Kontrabassisten gewesen seien, ähnlich den später transkribierten „Kapriccios“ für Kontrabaß von Niccolò Paganini.

Als ganz neues Werk in diesem Zusammenhang ist die Komposition mit dem bekannten und irritierenden Werktitel „Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte“ von Arvo Pärt zu nennen, in welchem sowohl die Tonbuchstaben B-A-C-H als auch das h-moll-Praeludium aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ eine entscheidende Rolle spielen. In Anlehnung an die Überlegung des Komponisten ist zu dieser Komposition folgender Text entstanden:

Die Komposition besteht aus zwei Abschnitten: Der erste hat das Thema B-A-C-H; er ist vollkommen von diesem Material durchdrungen, sowohl vertikal als auch horizontal. Die 16-stimmige Durchführung des Themas ist einer progressierenden rhythmischen Abfolge untergeordnet, was dem Abschnitt eine wachsende Dynamik verleiht. Im zweiten Abschnitt sind die ersten 17 Takte aus dem Praeludium h-moll (aus dem ersten Teil des wohltemperierten Klaviers) verwendet. Jeder Stimme des 3-stimmigen Praeludiums wird eine zusätzlich begleitende Stimme zugeordnet, die vollständig aus den Noten des h-moll-Dreiklangs aufgebaut ist. Durch diesen für die Tintinnabuli-Technik typischen Kunstgriff verwandelt sich die Dreistimmigkeit in eine Sechsstimmigkeit.“

(Programmheft zu den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 1984)

Notenbeispiel 6 (siehe S. 117)

Unter den zahlreichen Kompositionen über B-A-C-H sei hier noch eine besondere angeführt, weil sie nicht nur dem Namen Bach gilt, sondern Bachs Kanonkünste aus der „Kunst der Fuge“ und dem „Musikalischen Opfer“ innerhalb der strengen Zwölftontechnik durchführt. In der No. 3 „Invocations“ der „Parvula corona musicalis ad honorem Joannis Sebastiani Bach composita secundum methodum duodicim tonorum per Ernestum Krenek“ aus dem Jahre 1950 kombiniert der Komponist Themata aus der „Kunst der Fuge“ (a), Beethovens op. 132 (b), op. 131 (c), op. 133 (e) und Wagners Tristan (d) mit dem B-A-C-H. Die Integration der Original-Zitate in die Zwölftonreihe gelingt durch die Auswahl jedes fünften Tones aus der Originalreihe.

Notenbeispiel 7 (siehe S. 118)

#### Musik über einzelne Themen Bachs

Die Kompositionen über einzelne Themen Bachs stehen zwischen den Werken über B-A-C-H und denen, die ein ganzes Werk Bachs zur Vorlage haben. Vielleicht war es Weberns Bearbeitung von Bachs Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer“, das einige Komponisten dazu anregte, das analytische Variationsprinzip Weberns nicht nur auf die Instrumentation, sondern auf die musikalische Substanz des Themas anzuwenden. In Isang Yuns Solostück für Violine über das „Königliche Thema“ ist das Variationsprinzip, wie es aus der Chaconne d-moll bekannt ist, hier auf den konventionellen, pathetischen Thementypus des Bachschen Ricercar bezogen. Wie Bach macht auch Isang Yun in seinem Solostück deutlich, daß es auf das Thema nicht ankommt (dieses ist eine Selbstverständlichkeit), sondern auf seine Umwandlung. In Yuns Stück entsteht eine ungeheure Spannung durch die konsequente Lösung eines scharf gestellten kompositorischen Problems. Wie kann bei äußerster Entfernung vom Thema dennoch eine Nähe zu ihm, eine innere Verwandtschaft gewahrt bleiben. Nachdem diese äußerste Distanzierung erreicht worden ist, erklingt das Thema fast wieder wortgetreu, wird nicht mehr bearbeitet, zer-

gliedert, figuriert usw., sondern im großen, atmenden Gesang vorgestellt. Der groß angelegte instrumental-variative Bearbeitung des ersten Teils entspricht also im zweiten der große Absang auf das Thema, der seiner Wiederherstellung dient.

Notenbeispiel 8 (siehe S. 119)

Einen ganz anderen Beitrag zu diesem Thema Bachs lieferte der Komponist Klaus K. Hübler seinem Stück „Cercar“ für Posaune aus dem Jahre 1983, zu welchem der Komponist folgende Einleitungstext schrieb:

„Das Thema regium aus dem musikalischen Opfer Bachs bildet, ohne selbst auffällig in Erscheinung zu treten, das Grundmaterial des Stücks. Im Gegensatz zu Bach wird Polyphonie hier jedoch nicht als künstlerisches Mittel per se eingesetzt, sondern dient als unerbittliche Fessel, unter deren wachsendem Druck sich ein neuer Geist des Instruments artikuliert. Seine Entstehung ist somit den tradierten Techniken verknüpft, ohne ihnen noch weiter zu bedürfen: Aus der rein homophonen Posaune wird durch die polyphone Behandlung der verschiedenen Komponenten der Tonerzeugung (Lippen, Zug, Ventil, Atemzwerchfell) ein Instrument, das über die Möglichkeit verfügt, größte Vielschichtigkeit der Linie zu realisieren.“  
(Brief an den Autor vom 6. Juni 1984)

Ebenfalls von faszinierender Anziehungskraft muß das obligate Rezitativ „Ach Golgatha“ aus Bachs „Matthäus-Passion“ für zwei Komponisten gewesen sein. So reagieren Arthur Lourié und Karel Goeyvaerts in ähnlicher Weise auf diesen musikalischen Vorwurf. Beide Komponisten beziehen sich nicht auf den rezitierenden Alt, sondern auf die obligaten Stimmen der beiden Oboen, die ihrer Komposition zugrunde liegen; verwandt weiter miteinander darin, daß sie jeweils erst gegen Schluß zu einer erkennbaren melodischen Bewegung gelangen, was im Unterschied zu der Komposition Isang Yuns über das „Musikalische Opfer“ so viel bedeutet, daß nicht nach langer Distanzierung vom Thema dann eine Nähe zu ihm gesucht wird, sondern umgekehrt die Vorlage erst gefunden wird nach einem langen, schmerz erfüllten Prozeß des Suchens und Zusammensetzens.

Notenbeispiel 9 (siehe S. 120)

Eine weitere Vorlage für zwei kompositorische Interpretationen eines Bach-Werkes stellt das Praeludium aus der Partita E-dur für Violine solo dar. In Lukas Foss' Barock-Variationen folgt auf die Variation über ein Larghetto von Händel und auf die Variation über eine Sonate von Scarlatti eine dritte über das genannte Bach-Praeludium, das mit der Ausnahme der Oboen jedem Spieler des Orchesters vorliegen muß, damit er daraus innerhalb eines festgesetzten Rahmens Teile entnehmen und diese frei phrasierend artikulieren kann. Dieses Stück von Lukas Foss stellt wohl einen Grenzfall einer geglückten Bach-„Bearbeitung“ dar; geschrieben in einer Zeit (1964), in der innerhalb der freien und offenen Form auch Prinzipien der Collage und Montage virulent wurden (vgl. neben der genannten Arbeit von Lukas Foss etwa Luciano Berio's Mahler-Collage in der „Sinfonia“), verhält es sich gegenüber dem Bachschen Vorwurf eher koloristisch und äußerlich verharmlosend, so daß beim Hörer die Ungeduld wachsen mag und er vielleicht statt einer geschönten Politur lieber doch das Original hören möchte. Als geglückte musikalische Interpretation des Werkes von Bach kann ich dieses Bach-Arrangement nicht verstehen, weil es weder konsequent historisierend verfährt, wie etwa Ludwig Spohrs Sinfonie im historischen Stil, noch dem Original gegenüber so eingreifend verfährt, daß daraus zugleich etwas Neues und Unerhörtes entstünde, das der Neuen Musik und ihrer Entwicklung zugleich eine andere Richtung weisen könnte.

Notenbeispiel 10 (siehe S. 121)



Ganz anders geht der Komponist Christoph Delz in seinem 1982 geschriebenen Streichquartett mit der oben genannten Vorlage Bachs um. Im Gegensatz zu Lukas Foss, der das Original nur durchschimmern läßt, gleichwohl ohne dieses Material nicht auskommt, stellt Christoph Delz den „Vorwurf“ Bachs dem Werk ganz explizit voran und stellt sich damit seinem Anspruch. Im Verlauf des Stückes wird die Vorlage so verarbeitet, daß das dynamische Figurationsprinzip der Bachschen Musik zum Stillstand gebracht wird. Dies geschieht einmal durch eine extreme Steigerung des variierenden Verfahrens, zum anderen durch die Entfaltung der immanenten Polyphonie der linearen Einstimmigkeit und schließlich durch die szenische Inszenierung der Bachschen Musik (hier berührt sich Christoph Delz mit dem später noch zu erwähnenden Verfahren der Kagelschen Musik). Bach's Praeludium wird nicht, wie der Titel „Streichquartett“ es nahe legen könnte, in seiner Einstimmigkeit auf die vier Stimmen des Quartetts verteilt und damit in seiner Polyphonie offengelegt, sondern die prinzipielle Spannung zwischen Einzelstimme und Ensemble bleibt durch eine fast szenische Maßnahme erhalten. Die Spieler sitzen 1. weit voneinander entfernt, am weitesten voneinander die erste und zweite Violine; 2. hat der Primarius, nachdem er Bach's Praeludium gespielt hat, die Bühne zu verlassen, während fast gleichzeitig zum Ende seines Spiels Bratsche und Cello auftreten. Während des weiteren Verlaufs treten dann die beiden Geiger unauffällig dazu und spielen kurze Einsprengsel, die man als Irritation der Bachschen Verlaufsform, aber auch als intensivierende Klangimpulse für die Dynamik der Bachschen Musik verstehen könnte. Erst zum Schluß führt dieser Prozeß zum vollstimmigen Quartettklang.

Notenbeispiel 11 (siehe S. 122)

Notenbeispiel 12 (siehe S. 123)

Kompositionen über Bach als „Musik über Musik“

Im Abschnitt über die Bach-Interpretationen wurde im Hinblick auf Busoni gezeigt, daß die Grenzen zwischen musikalischer Interpretation, Bearbeitung und Komposition fließend sind. Mag die These der Interpretation als Transposition bei Busoni plausibel sein, so dürfte sie bei einer Interpretation, die sich am Urtext orientiert, auf Widerspruch stoßen. Von Gerd Zacher ist dagegen in seiner „Kunst einer Fuge“ demonstriert worden, daß auch die texttreue Wiedergabe keine Restitution des Originals, sondern eine Transposition auch dort darstellt, wo nicht weitere kompositorische Erfahrungen in die Übersetzung eingehen. Im Vorwort zu der „Kunst einer Fuge“, die den Contrapunctus I in zehn Interpretationen vorstellt, welche von den kompositorischen Perspektiven erfolgt, die von Bach über Ligeti bis hin zu Schnebel reichen, schreibt der Composer-Performer Zacher:

Diese Reihe von Interpretationen soll Erfahrungen, die der Spieler mit einer bestimmten Komposition gesammelt hat, unmittelbar an die Hörer weitergeben. Es handelt sich also nicht um Bearbeitungen; keine Note des Originaltextes wurde verändert, sondern nur die Mittel der Interpretation angewandt, wie z. B. Manualteilung, Registerwahl, Artikulation, Tempo, Intonation – allerdings bis zu extremer Deutlichkeit.“  
Programmtext zum Festival „Die Kunst einer Fuge“, Konzert im Braunschweiger Dom vom Dienstag, dem 10. September 1977)

Ein Vergleich der zehn Interpretationen (Deutsche Grammophon 104 990; vgl. auch Richard Krauser, Zugänge. Gerd Zachers Festival „Die Kunst einer Fuge“, in: Johann Sebastian Bach. Das spekulative Spätwerk, Musik-Konzepte, Band 17/18, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, S. 114 ff.) zeigt in der Tat, daß nicht erst die durch Schumann, Brahms, Liszt, Bengt Hambraeus, Mauricio Kagel, György Ligeti, Edgar Varèse, Allende-Blin

und Dieter Schnebel gebrochenen Reflexionen des ersten Contrapunctus den Begriff der werkgetreuen Wiedergabe fragwürdig machen, sondern bereits die Form der Wiedergabe, die sich aus Bachs „Realen Quatuor“ beim Orgelspiel bezieht. Der Einspielung Zachers ist die These zu entnehmen, daß auch dann, wenn wir heute eine selbst von Bach eingespielte Fassung des ersten Contrapunctus hören könnten, wir damit nur *e i n e* *m ö g l i c h e* Version des ersten Contrapunctus hätten, d. h. *e i n e* authentische Spielversion einer dem Sinn nach polyvalenten Textversion, die Bach schon bei der Wahl eines anderen Instruments anders realisiert hätte.

Notenbeispiel 13 (siehe S. 124)

Von vergleichbarer Seite aus hat Dieter Schnebel versucht, in seinen „Bearbeitungen“ der Contrapunkte I, VI und XI das Neue innerhalb der streng regulierten Musik Bachs aufzudecken. Zachers „Interpretationen“ und Schnebels „Bearbeitungen“ verfolgen wohl eine ähnliche Intention: Die dem Hörer nur äußerliche Vertrautheit mit diesen Werken der Tradition fremd zu machen und sie auf eine Ebene mit denen der Avantgarde zu rücken. Friedrich Nietzsche hat im Aphorismus 152 aus „Der Wanderer und sein Schatten“ Mozart von Beethoven darin unterschieden, daß er meinte, daß Beethovens Musik stets eine Musik über Musik sei, d. h. eine Musik über bereits Gehörtes, Mozart hingegen das unmittelbar Geschaute in Töne gefaßt habe. In einem spezifischen Sinn können die „Interpretationen“ Zachers und die „Bearbeitungen“ Schnebels insofern als „Musik über Musik“ verstanden werden, als sie ganz dezidiert geschichtlich spätere Hörperspektiven auf das Bachsche Original richten.

In ganz anderer Weise erfüllen die „Bach-Kompositionen“ Mauricio Kagels die Idee einer „Musik über Musik“. Der vom Komponisten in einem anderen Zusammenhang eingeführte Begriff „der Metapièce“ kann auf zwei Kompositionen bezogen werden, in denen Bachsche Kompositionen in unterschiedlicher Weise als ein darunter gelegtes oder ein darüber gelegtes Stück Musik erscheinen. Eine im ganz unmittelbaren Wortsinn zu verstehende „Metapièce“ ist die „Mutation“ für Männerchor und obligates Klavier aus dem Jahre 1971, in der Bachs Praeludium in a-moll aus dem Wohltemperierten Klavier ganz unmittelbar präsent ist, im Sinne eines objets trouvés, welches, obwohl es ganz unverstellt bleibt, dennoch entstellt erscheint durch den anderen Kontext, in den es nun gerückt wird. Über dieses Praeludium von Bach sind sprachliche objets trouvés aus den mehrstimmigen Chorälen Johann Sebastian Bachs gelegt, die aber musikalische Erinnerungen nur assoziieren, aber nicht zitieren. Als „Höhepunkt“ der Komposition erklingt schließlich die Stelle, an der über die musikalischen und textgebundenen Partien das Zitat „Der Herr sprach, lasset die Kleinen zu mir kommen“ aus Alban Bergs „Wozzeck“ montiert wird. Bei Kagel wird also nicht wie bei Zacher und Schnebel eine „Veränderung“ des Originals erreicht durch einkomponierte und eingespielte Hörperspektiven, sondern wie der Titel selbst sagt, eine „Mutation“ der Originale durch ihre Aufnahme als objets trouvés, wodurch sie zu einem anderen werden.

Notenbeispiel 14 (siehe S. 125)

Eine andere Form der „Mutation“ und der „Metapièce“ hat Kagel in seinem „Chorbuch“ gesucht. Hier klingt die musikalische Vorlage, d. h. die Ausharmonisierung des Bachschen Chorals jeweils deutlich an, wird dann aber unterbrochen, frei fortgeführt und weiter entwickelt. Dagegen folgen die vier Stimmen nicht dem Original, sie deklamieren frei, erscheinen musikalisch in Szene gesetzt.

Notenbeispiel 15 (siehe S. 126)

Zu diesem „Chorbuch“ hat der Komponist folgenden Einleitungstext verfaßt:

„Die 53 Nummern des Werkes wurden aus den gleichnamigen Chorälen Johann Sebastian Bachs abgeleitet. Dies gilt allerdings nur für die Partie beider Tasteninstrumente. Dabei ist eine Kompositionsmethode angewandt worden, die ich ‚nicht-lineare Transposition‘ nennen möchte: Wäre die Tonart eines Stückes als gerade darzustellen, dann verlief die jeweilige nicht-lineare Transposition weder parallel oberhalb noch innerhalb dieser Referenzlinie, sondern in gleichmäßig verlaufenden Kurven sowie in ungleichmäßig gebrochenen Linien.“

(Programmheft des WDR, Musik der Zeit I, 2.—4. November 1979)

Nach den zahlreichen Kompositionen Kagels, die sich mit der Tradition auseinandersetzen und dem Thema „Musik über Musik“ gelten, nach Kompositionen also mit den Titeln „Ludwig van“ und den „Variationen ohne Fuge“ für großes Orchester (1971/72) über Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Klavier op. 24 von Johannes Brahms (1861/62), nach den zwei angeführten Kompositionen über Bach in der „Mutation“ und im „Chorbuch“ ist es dann nur konsequent, wenn Kugel für das Bachjahr 1985 ein Projekt mit dem Titel „Sankt-Bach-Passion“ plant, in der Vorgänge musikalisch inszeniert werden, die in den Bachdokumenten niedergelegt sind. Diesem Werk, welches hoffentlich auch Berührungspunkte mit filmischen Inszenierungen der Bachschen Musik, etwa mit Pasolinis „Accattone“ und Jean-Marie Straubs „Chronik der Anna Magdalena Bach“, enthalten wird, will der Komponist ein für seinen sophisticateden Theologie-Begriff charakteristisches Motto voranstellen:

„Auch wenn wir nicht alle an Gott glauben, so glauben wir doch alle an Bach.“

# „Das wohltemperirte Clavier“

von

JOHANN SEBASTIAN BACH.

Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik

herausgegeben

von

FERRUCCIO B. BUSONI.

## Praeludium I.

Erstes Heft

Moderato. *p. egualmente*  
*ben tenuto*  
(Ped. .... \*) (Ped. .... \*)


(simile) 2) *poco rinf.* 3)

1) Die gleichmässigste Sechzehntelbewegung soll stattfinden zwischen dem 8. u. 9. Sechzehntel eines jeden Taktes und der Verbindung der Takte untereinander; also nicht:  oder gar: 



2) Herausgeber empfiehlt, das Pedal bis zum 5. Takte des III. Theiles aufzusparen, dafür aber die Noten der linken Hand durchwegs streng zu halten, was der Pedalwirkung beinahe gleichkommt.

3) Auch die Tausig'sche Auffassung dieses Stückes, dasselbe durchwegs, unverändert „pianissimo“ vorzutragen, ist beachtenswerth und bildet eine Studie für sich.

NB. I. Um ein vollkommenes „Legato“ zu erzielen, übe man zunächst die Figur im Andantino-Zeitmaass, ziemlich kräftig und so, dass in der rechten Hand jeder Ton, successive, während des Anschlages des nächsten, liegen bleibt; also

den Werth einer Achtel-Note gewinnt: 

II. Sodann versuche man die Wirkung der Originalsetzung durch die folgende Version zu erreichen.

Allegro, leggiermente.  
rechte Hand.   
linke Hand. 

Notenbeispiel 1

Johann Sebastian Bach, Das Wohltemperierte Klavier: Praeludium I, herausgegeben von Ferruccio B. Busoni. Schirmer New York 1894. Reproduktion mit Genehmigung von G. Schirmer Inc. New York

# „Meine Seele bangt und hofft zu Dir...“ Choralvorspiel

An Gregor Beklemischeff

Ferruccio Busoni

Moderato, un pò maestoso

3.

ängstlich  
(pauroso)

(un pò più fermo)

dolce

più sostenuto

dolciss.

Notenbeispiel 2

Ferruccio B. Busoni, Elegie für Klavier No. 3: Choralvorspiel über „Meine Seele bangt und hofft zu Dir“. Breitkopf & Härtel Leipzig 1908. Reproduktion mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel Wiesbaden

An Philipp Jarnach

# Sonatina brevis<sup>\*)</sup>

in Signo Joannis Sebastiani Magni

Ferruccio Busoni

Andante, espressivo e Sostenuto

<sup>\*)</sup> In freier Nachdichtung von Bachs Kleiner Fantasie und Fuge d-moll

Notenbeispiel 3

Ferruccio B. Busoni, Sonatina brevis. Breitkopf & Härtel Leipzig 1919. Reproduktion mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel Wiesbaden

Alla Memoria di mio Padre Ferdinando Busoni  
† il 12 Maggio 1909 †

# Fantasia

für Klavier

Ferruccio Busoni

Molto tranquillo e gravemente  
*serioso, sostenuto e sempre sottovoce*

Klavier

Notenbeispiel 4

Ferruccio B. Busoni, Fantasia nach Johann Sebastian Bach, Breitkopf & Härtel Leipzig 1909. Reproduktion mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel Wiesbaden

Missa symphonica prima. [Vollständiges Orchester u. Chor, 27. 1912]

I. Kyrie.

F#-Dur.

Chor: Kyrie eleison.

Assai moderato.

C-moll.

Handwritten musical score for the first system, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic notation and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines with lyrics: "Kyrie elei-son e-lei-son" and "Kyrie elei-son e-lei-son".

Handwritten musical score for the third system, continuing the instrumental and vocal parts.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring intricate rhythmic patterns.

Handwritten musical score for the fifth system, marked with a large 'A' and including vocal lines.

Handwritten musical score for the sixth system, concluding the page with complex notation.

MH-Zw. 10420



Table of contents on the right margin listing instruments and measures: Fl. p., Ob., Fg., Cor., Trompeten, Trommeln, Schlagzeug, Violinen I, Violinen II, Violen, Violoncelli, Kontrabass, Bassen, Chor, and other parts with corresponding measure numbers.

Notenbeispiel 5 Ernst Krenek, Missa symphonica prima (nach der Messe h-moll von Johann Sebastian Bach). Manuskript (MH 10 420). Reproduktion mit Genehmigung des Krenek-Archivs der Wiener Stadt- und Landesbibliothek



♩ = 76

24 *Dolce*

Fl. p. 1.

ob.

Fp.

Cor.

Rep. Lando

*p*

*at ordinario*

*at ordinario*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

M. I.

Notenbeispiel 6

Arvo Pärt, Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte, Partiturseite 30 (Fassung 1984 für Witten). Universal Edition Wien 1984. Reproduktion mit Genehmigung der Universal Edition Wien

### 3. Invocaciones

Andante solenne (d)

82 83 84 85 86 87 88 89 90 *poco string.* *a tempo*

82 83 84 85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96 97

98 99 *allargando* 100 101 *sostenuto* 102 103 104 *a tempo* 105

107 108 109 110 111 112 *allargando* 113 114 115 *a tempo* 116 117

Handwritten musical notation for three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The score includes various dynamics (p, mp, mf, f, sfz), articulations (pizz., arco), and performance instructions (a), b), c), f). Measure numbers 82 through 117 are indicated at the top of each staff.

Notenbeispiel 7  
 Ernst Krenek, Parvula corona musicalis No. 3 „Invocaciones“ (1950), veröffentlicht in „The Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute Berea/Ohio“, Oktober 1971. Reproduktion mit Genehmigung des Baldwin-Wallace College, Riemenschneider Bach Institute Berea/Ohio

Für Klaus Peter Diller

# Königliches Thema

Isang Yun (1976)

Violine

ca. 88

arco

pizz.

*f* *mf* *f* *mf*

*f* *mf* *f* *mf*

*f* *mf*

*p* *f* *mf* *f*

*ff*

!!7

\*

*f* *ff*

\* Ab hier gelten # oder b nur für den folgenden Ton oder innerhalb einer Tongruppe. b nur in Zweifelsfällen.

Notenbeispiel 8

Quartier  
Genehmigung

Isang Yun, „Königliches Thema“ für Violine solo (1976). Bote & Bock Berlin/Wiesbaden 1977. Reproduktion mit Genehmigung von Bote & Bock Berlin

76 H mufa neb  
77  
78 H  
79 H  
80

71  
72  
73  
74  
75

Notenbeispiel 9  
Karel Goeyvaerts, Ach Golgatha! (1975) für Harfe, Orgel und Schlagwerk. Verlag CeBeDeM Brüssel. Reproduktion mit Genehmigung des Centre Belge de Documentation Musicale Brüssel

+E  
F  
z

Solo  
Vln. I

Solo  
Vln. I

Hängendes B  
mit Vibr. - So  
Sitzt mit

Solo

Klar.

Vln. I

Noten  
Luka  
(C) f  
Main

# VARIATION III „PHORION“

## über ein Präludium von Bach

1 ♩ = 120

Solo Violin  
 Violin I + Elektr. Klavier  
 Flasche im Sack zertrümmern  
 Glocke  
 Holzglocke (Griff)

*f* *sempre*  
*p*  
*senza Elektr. Klavier* *f* *p*

Solo  
 Vln. I

Solo  
 Vln. I

*f* *f* *f* *f*  
*simile*

1A

Solo  
 Vln. I  
 Hängendes Becken mit Vibr.-Schlegel  
 Sitzt mit Vl. I

*sempre f*  
*pp cresc.*  
*pp cresc.*

*f* *f* *f* *f*  
*simile*

weiter mit Solo-Violine, aber N (niente, nichts, stumm). (Die Noten werden klanglos gegriffen.)  
 Hervortreten  $\leftarrow f$  auf das Zeichen des Dirigenten  
 Verschwinden  $\rightarrow N$  auf das Zeichen des Dirigenten

Dirigent: Violine I und Becken in dieser Periode von 9 Takten dreimal hervortreten lassen; die Dauer des dreimaligen Hervortretens und der drei stummen Phasen variieren!

Solo

Becken  
 Schluß!

1B

Klar.  
 Vln. I  
 Elektr. Klavier

*f* *pp* *f*  
 $\text{♩} = 90$   $\text{♩} = 120$   
*Tutti*

Notenbeispiel 10

Lukas Foss, Barock-Variationen (1967). 3. Satz „Phorion“ (über ein Präludium von Johann Sebastian Bach). (C) für Europa by B. Schott's Söhne Mainz. Reproduktion mit Genehmigung von Verlag B. Schott's Söhne Mainz

Christoph Delz  
1982

4.V. ← unterer Ansatz  
Vc  
Vla → (Stahlgait)  
Vc

Vor einer Aufführung oder Sendung  
dieses Streichquartetts spielt der 4. Geiger  
das Präludium aus der E-Dur-Partita von  
J. S. Bach, # 4

Streichquartett

Staccati im ganzen Stück klingvoll nicht zu kurz

**J = 88**

ritard. --- at

*P* Das Cello ist zunächst nur in den kurzen Passagen der Bratschle hörbar.  
Dies soll durch ausgeprägte Gestik des Cellisten kompensiert werden.

**J = 76**

*molto sul pont.*

**J = 88**

*accel.*

**J = 80**

ritard. --- *molto sul pont.*

(\*1) Auftritt des Bratschisten und des Cellisten schon während der letzten Takte des Bach-Präludiums (mit bereits gestrichelten Instrumenten ohne Verstärkung).  
Die Passagen zwischen Präludium und Streichquartett soll nur im Abstand von ca. 10 Sekunden gespielt werden.

Notenbeispiel 11

Christoph Delz, Streichquartett (1982). Selbstverlag des Komponisten. Reproduktion mit Genehmigung von Christoph Delz, Köln

\* \*) Aufsteigendes Instrumental (mit bereits gestimmten Instrumenten, ohne Verlegung).  
 Die Besetzung des Orchesters während der letzten Takte des Bach-Preludiums (mit bereits gestimmten Instrumenten, ohne Verlegung) tritt unmittelbar nach dem Applaus ein.

Notenbeispiel 12  
 Klaus K. Hübler, Sonate für Violine solo, Seite 6. (C) 1983 by Edition Gerig Köln. Reproduktion mit Genehmigung der Edition Gerig Köln

III: Krummhorn 8' Sesquialtera

II: Quintade principal Octave 16' 8' 2'

I: Blockflöte 4' Zimbel 3 fach

III/ped.

Ped

Ped

Ped

Timbres-durées

Notenbeispiel 13

Gerd Zacher, Die Kunst einer Fuge, Manuskript. (C) 1984 by Gerd Zacher



\* Aus Alban Bergs „Wozzeck“ I, 1. Szene, Takt 131, 132  
 Ossia: kann evtl. vom Leiter des Chores gesungen werden  
 (nur „Lasset die Kleinen zu mir kommen“)

(Solo) - - - - -  
 (p)



*ppp!*

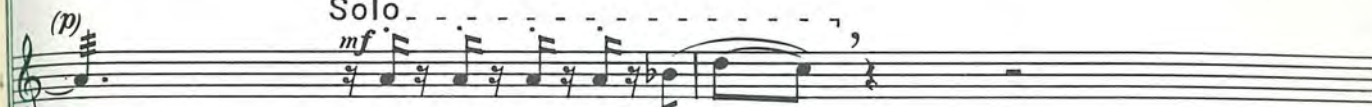
r

(p)

(i)

Solo - - - - -

*mf*



Solo - - - - -

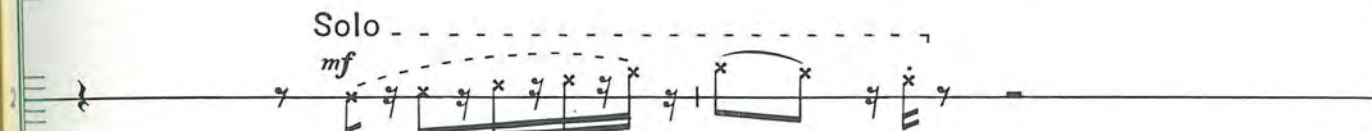
*mf* dolce *p*



60

Solo - - - - -

*mf*



60



Notenbeispiel 14

Mauricio Kagel, Die Mutation für Männerchor und obligates Klavier (1971), Partiturseite 30. (C) by Universal Edition Wien. Reproduktion mit Genehmigung der Universal Edition Wien

Timbre - Aureles

## 24

## ES IST GENUG, SO NIMM, HERR, MEINEN GEIST

II Soprano: ad libitum divisi oder gemeinsam im  
unteren Register spielen

The musical score is written for Soprano I and II, with piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-6. The lyrics are written below the vocal staves.

**Lyrics:**  
 Krank ES IST GENUG: HEAR, \* WENN ES DIR ER-FÄLLT,  
 So SPANNE MICH DOCH AUS. *bocca chiusa* (bc)  
 So SPANNE MICH DOCH AUS. *mp*  
 So SPANNE MICH DOCH AUS. *f* **Solo** *mf* **Solo**

**Performance Instructions:**  
 - *delicissimo*, *molto doloso*, *molto vibrato!*  
 - *ad libitum*, *legato ad lib.*  
 - *unabhängig voneinander sprechen*  
 - *rit.*, *rit. ad lib.*  
 - *mf*, *f*, *mf*

The piano part features complex textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *mf*.

## Notenbeispiel 15

Mauricio Kagel, Chorbuch für Vokalensemble und Tasteninstrumente, Partiturseite 39 Takte 1-6 (1975-1978). (C) by C. F. Peters Frankfurt/Main. Reproduktion mit Genehmigung von C. F. Peters Musikverlag Frankfurt/Main

## Klaus Röhring: Der Traum von der Ordnung und das fragmentarische Leben

Theologische Marginalie zu Bachs Christologie

Für Klaus Martin Ziegler und das Vocalensemble Kassel

„Noch stehen Barockleuchter und Cembalo bereit. Noch erhebt uns der Traum von der Ordnung. Noch spielen wir Bach“.<sup>1</sup>

Der Traum von der Ordnung



Paul Klee, „Auserwählter Knabe“. (C) 1984 by COSMOPRESS, Genf

Das Andachtsbild „Auserwählter Knabe“ zeichnete Paul Klee 1918: Ausdruck seiner religiösen Wende am Ende des ersten Weltkrieges. Aus chaotischer Erfahrung und der Bewahrung darin entstanden, erschüttert, doch mit Auf- und Ausblick auf's Heil; aus Leiden gezeichnet. Unter einem Bogen, dem Nimbus, von ihm eingefasst und geborgen der „auserwählte Knabe“. Drumherum Häuser, durchsichtig konstruierte Architektur. Vom oberen Bildrand herabfahrend verkündet eine Taube in Gestalt eines Papierflugzeuges Frieden und Wohlgefallen. Ein anderer Vogel sieht zu. Vision der Erlösung für Mensch und Natur durchs Leiden hindurch, vom Leiden gezeichnet. Der „auserwählte Knabe“ breitet seine stigmatisierten Hände aus: betend, in sich öffnender Hingabe; mit geschlossenen Augen nach innen sehend, den Traum der Ordnung träumend<sup>2</sup>.

Rekonstruktion einer Ordnung nach der Erfahrung des Chaos. Geordnete Durchsicht, geordneter Raum, geordnete Zeit: Verlässlichkeit, Zugehörigkeit, Heimat. Die Beziehungen stimmen (wieder), wenn auch gezeichnet. Harmonie zwischen dem Reich der Natur und dem der Gnade. Prästabilisierte Harmonie.

<sup>1</sup> Karl Schumann, Der Kult um den Kantor. Porträt einer Bachgemeinde. Sendung des Bayerischen Rundfunks am 21. 7. 1968

<sup>2</sup> O. K. Werckmeister, Versuche über Paul Klee, Frankfurt 1981, S. 68 ff.

Von da . . . nach 1918 . . . 1945 . . . Erinnerung an Johann Sebastian Bach: „ . . . ihm genügt es, an seine Zeit und Umgebung gebunden zu sein. Er fühlte sich wohl darin wie so viele seiner Mitbrüder, denen die heute verlorene Möglichkeit gegeben war, ihren festen Platz innerhalb einer Gesellschaftsordnung auszufüllen; . . . ein Leben, das so geeignet war, alle seine Kräfte auf Licht zu bringen, im ganzen ziemlich ungehindert und im Einklang mit der Zeit; die Geschlossenheit eines musikalischen Systems . . . Wir wünschten, daß ein Bach heute noch denkbar wäre“<sup>3</sup>.

Noch spielen wir Bach. Noch hören wir Bach. Wir erinnern, träumen vielleicht, ein Bach mag heute noch denkbar sein, ein Bach und seine geordnete Welt. Der Mensch darin auf seinem Platz sich wissend, ihn kennend und anerkennend. Dementsprechend auch seine Kunst als Spiegel davon nach innen und außen, symmetrisch der symmetrischen Ordnung entsprechend, der Schöpfungsordnung; Jenseits und Diesseits, Himmel und Erde durchs innere Sehen und innere Hören verbindend und äußerlich sichtbar und hörbar gemacht: in Bildern, Worten, Tönen Bachs ordo! Nicht so wie Beethoven später und andere danach. Nicht so wie Karl Marx und die Folgen. Nicht so wie A. Smith und dann die nachrevolutionären, neuzeitlichen und postmodernen Welt-Ausrechner bis hin zu den Welt, Umwelt, Kultur radikal verändernden fortgeschrittenen Konservativen von heute. Nicht wie Ordnungs-Mächtige, die selber vorgeben statt im Vorgegebenen ihr Leben ordnend zu gestalten. Erinnerung an Bach als Traum von der ursprünglichen Ordnung. Da war der Himmel noch oben und die Hölle unten. Da hatte alles seinen Platz und seinen Sinn. Da stimmten die Symbole und die Zahlen, auch für den Namen BACH: 14. Die Buchstaben der Vornamen dazu gerechnet, die Umkehrung davon: 41. Dies dann auch noch als musikalisches Testament, erblindend diktiert: „Vor deinen Thron tret ich hiermit“: 14 Noten in der ersten Zeile, 41 die vollständige Melodie<sup>4</sup>.

Mit Bachs Musik lassen sich erinnerte Sehnsuchtsbilder zu allen Zeiten wiederholen als „Überschreitung und intensitätsreichste Menschenwelt“, als „Kanon und Gesetzwelt“, als „humaner Leitsterne“<sup>5</sup>, als klingendes Universum, als wohlgeordnete Schöpfung. Besonders in diesem Jahrhundert. Zweimal hat es ein weltweites Chaos erlebt und fürchtet ein drittes, universales. Zweimal wünschte es sich, erneut dieser Ordnung zu begegnen, sie rekonstruieren zu können. Das eine Mal kam Hitler und die faschistische Ordnung. Das andere Mal das Wirtschaftswunder und die ökonomische „Kolonialisierung der Lebenswelt“<sup>6</sup>. Mitten in deren chaotischer Wirkung nun auf Arbeitswelt, Umwelt, Kultur, politische Moral und Person wünschen wir wieder der Ordnung zu begegnen. Diesmal nur anders. Weder politisch, schon gar nicht national, noch technisch-bürokratisch, schon gar nicht computergeordnet. Wir wünschen wieder natürliche Ordnung, den Kreislauf des Lebens im Einklang, im Frieden mit der Natur und dem Kosmos, mit Gottes Schöpfung, sofern wir Natur und Kosmos so wieder glauben und erkennen können und wollen. Der Traum von der Ordnung kann darum an Bachs Musik erneut sich entzünden, lebendiger und aktuell<sup>7</sup>. Noch immer gilt, was Karl Schumann 1968 von der Bachgemeinde sagte: „Man hatte das Chaos erfahren, nun wünscht man der Ordnung zu begegnen. Kein Wort kehrt so hartnäckig und häufig in den jüngsten Äußerungen über Bach wieder wie das Wort ‚Ordnung‘ . . . Bei Bach ist alles wohlgeordnet. Bei ihm geht alles seinen rechten Gang. Bei ihm ist alles klare Form und kluges Maß.“

Einem metaphysischen Bedürfnis war entsprochen worden, dem Verlangen nach Sinn und Ordnung. Wohlgeordnete Töne als Abbild einer geordneten, heilen Welt“<sup>8</sup>.

3 Luc-André Marcel, Johann Sebastian Bach, Reinbek 1963, S. 7 (rm 83)

4 Ebenda, S. 137 f.

5 Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959, S. 1243 ff.

6 Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1981

7 Wenn z. B. der Westdeutsche Rundfunk am 21. 4. 1984 in einer Sendung über das Weltbild der Evolution die Vier Duette aus dem 3. Teil der „Clavierübung“ als Beispiel für die vier Elemente einspielt.

8 Karl Schumann, a. a. O.

Werner Korte hatte (1940) jene Ordnung, jene heile Welt „bachisch-deutsch“ geortet. Er hatte Bach als „Mythos des ewig deutschen Meisters“ in Vierzehnheiligen erfahren und seine und der anderen deutschen Meister Blicke „erschauernd in die sinnvolle Ordnung der Welt“ gerichtet gesehen, nicht auf „solistische Wirkung“, sondern auf „dienende Ein- und Unterordnung aller Beteiligten zur Ermöglichung des Ganzen“ aus<sup>9</sup>.

Walter Blankenburg rekonstruiert (1950) Bachs Musik als „Musik der Ordnung zum Gleichnis für die biblische Botschaft“, deren „aufgespürte Gesetzmäßigkeit der Schöpfungswelt nie um ihrer selbst willen im Kunstwerk nachgebildet wird, sondern immer zur Ehre Gottes“<sup>10</sup>. Dem Theologen darf darum die Musik des lutherisch-orthodoxen Kantors nur Ordnungs-„Gleichnis“ sein. Auch die natürliche Theologie, die ihm in aufgeklärter Gestalt entgegenkommt, kann daran nichts ändern. Leibniz, „Rechtsanwalt Gottes und seiner Welt“<sup>11</sup>, wird für solchen Ehre-Gottes – Ordnungs-Traum beschworen: „Wohl noch nie ist eine christliche Philosophie mit einem so triumphalen Totalitätsanspruch aufgetreten wie das alles wissende, alles bedenkende und versöhnende System des barocken uomo universale Leibniz“<sup>12</sup>. Totale Versöhnung deutet sich an, wengleich bei Blankenburg nur als geduldetes Nebeneinander, „ohne . . . eine Spannung mit der kirchlichen Tradition“, weil eine weitere Offenbarungsquelle „neben der Schrift in den Gesetzen der Schöpfung“ entdeckt wurde<sup>13</sup>.

Fred Hamel versöhnt das Nebeneinander. Musik und Mathematik finden wie schon einmal im Quadrivium zusammen und mit ihnen – durch Mizler und seine „Societät“ vermittelt – Aufklärung und Religion. Der „Totalitätsanspruch der Aufklärungsphilosophie“ greift in das Gebiet der Musik über<sup>14</sup> und konvergiert mit dem der Theologie in Bachs Musik, im Spätwerk besonders.

Hans Georg Gadamer hat (1946) in einer Rede in Weimar den Ausdruckscharakter der Bachschen Musik als „überindividuelle Ordnung“ rekonstruiert. Jede psychologische Interpretation sei „daher widrig. Es ist, als ob die sich aussprechende und auslebende Subjektivität, das individuelle Gesetz der Persönlichkeit, hier noch nicht freigegeben würde und keine formbildende Geltung besäße“. Bachs Musik ist „die Schöpfung einer Ordnungswelt, die keiner romantischen Beseelung oder gefühlshaften Vermenschlichung noch bedarf“<sup>15</sup>.

Rekonstruktion als Beschwörung einer Ordnung, einer heilen Welt; wissenschaftlich wie musikalisch. Diese aber immer als Ganzes, als Totale mit totalitären Zügen und entsprechenden Ansprüchen: Als Ein- und Unterordnung, als Gleichnis, als Herstellung des Ganzen, ohne individuelles Gesetz der Persönlichkeit. Noch erhebt uns der Traum von der Ordnung. Noch spielen wir Bach. Wirklich? Bach und die Ehre eines Herrschaftsgottes mit diktatorischen Zügen? Eine Ordnung des Seins auf Kosten des Subjekts?

Theodor W. Adorno wettete (1951) – aus gleicher Chaos-Erfahrung kommend – gegen den Traum von der Ordnung: „Die heute herrschende musikwissenschaftliche Ansicht von Bach trifft zusammen mit der Rolle, die ihm Stagnation und Betriebsamkeit der auferstandenen Kultur zuweisen. Es soll sich in ihm, mitten im aufgeklärten Jahrhundert, nochmals die traditionell verbürgte Gebundenheit, der Geist der mittelalterlichen Polyphonie, der theologisch überwölbte

9 Werner Korte, Johann Sebastian Bach. Wieder abgedruckt in: Wege der Forschung, Band CCXXXIII: Johann Sebastian Bach, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1970, S. 23 ff.

10 Walter Blankenburg, Johann Sebastian Bach und die Aufklärung, in: Blankenburg (Hrsg.), a. a. O., S. 100 ff.

11 Hans Urs von Balthasar, Herrlichkeit, Band III,1: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln 1965, S. 804

12 Ebenda

13 Blankenburg, a. a. O., S. 104

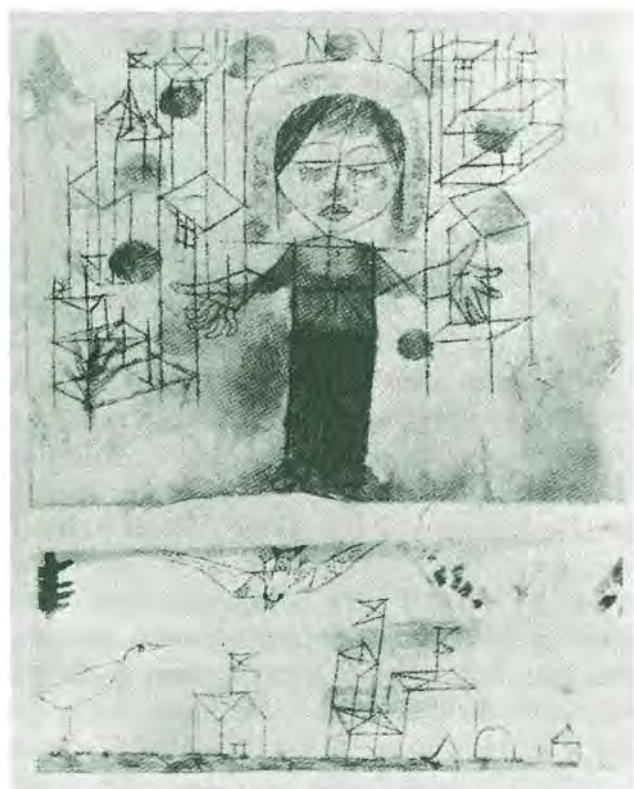
14 Fred Hamel, Johann Sebastian Bach. Geistige Welt, Göttingen 1951, S. 193

15 Hans Georg Gadamer, Bach und Weimar, in: Kleine Schriften II: Interpretationen, Tübingen 1967, S. 79

Kosmos offenbaren“<sup>16</sup>. Rekonstruktion Bachscher ordo als ein Stück Ideologie also? „Sie haben aus ihm einen Orgelfestspielkomponisten für wohlerhaltene Barockstädte gemacht“<sup>17</sup>. Auch für eine wiederaufgebaute, bundesgartenschauverzierte Landgrafenstadt? Bach – „gefälliger Orpheus der Adenauer-Zeit“ (Karl Schumann), Bach – Orpheus und Pythagoras der Adenauer-Enkel-Zeit?

## Fragment

„Wir wünschen, daß ein Bach heute noch denkbar wäre. Er ist nicht mehr“<sup>18</sup>



Paul Klee, „Auserwählter Knabe“. (C) 1984 by COSMOPRESS, Genf

Klees Andachtsbild ist eine Rekonstruktion. Es ist uns anders überliefert, fragmentarisch. Klee hat es anders gewollt. Er zerschnitt das auf Flugzeugleinwand gemalte Aquarell „in zwei ungleich große horizontale Teile, vertauschte sie und zog sie, durch einen breiten Abstand voneinander getrennt und leicht gegeneinander verschoben, auf Karton auf“<sup>19</sup>. Oben und unten sind somit vertauscht. Die Eindeutigkeit der Bedeutungen ist zerstört: Heimat, himmlische Stadt, Geborgenheit, Ordnung? Der „auserwählte Knabe“ ist einer in labiler Welt. „Die Himmelszone wird nun zur Predella, dem traditionellen Bereich für kleinfiguriges irdisches Leben oder für

16 Theodor W. Adorno, Bach gegen seine Liebhaber verteidigt, in: Prismen. Kulturpolitik und Gesellschaft, Frankfurt 1969, S. 162 ff.

17 Ebenda, S. 163

18 Marcel, a. a. O., S. 8

19 Werckmeister, a. a. O., S. 68

Tod und  
isolierte  
ohne re  
Bälle, al  
er jetzt  
Welt. In  
unser T  
garstige  
Musik  
schwör  
Nehme  
sie reko  
daß sie  
ein An  
oder bo  
Erinne  
nung, 1  
„Etwas  
die den  
sieht,  
ja sieg  
stellt,  
auch z  
in de  
ungeh  
Sollte  
Musik  
der A  
Gleich  
wurd  
Händ  
sein  
ander  
Natu  
Glaub  
Was  
Musik

So z  
The  
Musik  
20  
21  
22

Tod und Grab. Hier werden die abgeschnittenen Turmbekrönungen der Sakralarchitektur zu isolierten Häuschen auf flachem Erdboden, . . . der Vogel mit ausgebreiteten Flügeln bleibt ohne religiöse Beziehungsfunktion“. Der Knabe jongliert mit seinen stigmatisierten Händen Bälle, als „Kranz roh getupfter aquarellierter Kreise gemalt“<sup>20</sup>. Mit geschlossenen Augen steht er jetzt als Jongleur in einer fragmentarischen Welt, gleichsam am Abgrund. Eine brüchige Welt. Innen wie außen. Fragment. Die Welt nach 1918, nach 1945. Die Welt 1984: Bach, unser Traum von der Ordnung und dieses Fragment. Bach und das 20. Jahrhundert – ein garstiger Graben dazwischen, ein Abgrund. Wie also Bach hören, spielen, von ihm, seiner Musik und Theologie reden ohne Rekonstruktion, ohne den Traum von der Ordnung als Beschwörung derselben über den Abgrund hinweg?

Nehmen wir an, Bachs Welt und seine musikalische ordo ließe sich heute rekonstruieren: Wären sie rekonstruiert das, was sie damals waren, oder würden sie nur das sein, was wir w ü n s c h e n, daß sie gewesen sein sollen? Würden sie nicht vielmehr dem rekonstruierten Klee-Bild gleichen: ein Andachtsbild, rekonstruiert, aber unwahr? Ein Traum, der sich gegen das Erwachen wehrt oder beim Erwachen in den Abgrund stürzen läßt?

Erinnert sei nochmals an den philosophischen Kronzeugen für die Rekonstruktion solcher Ordnung, für die von allen Seiten prästabilisiert geortete Harmonie des Bachschen Kosmos: Leibniz. „Etwas vom Geist der großen Barockkunst erhellt sich von hier aus: eine Glaubensüberzeugung, die den Glanz der Weltharmonie mit dem Glanz der Liebe des sich offenbarenden Gottes ineins sieht, sich deshalb in einer ununterscheidbar weltlichen und überweltlichen Sprache kundgibt, ja siegreich aufdrängt, sich als mit-Bescheid-wissende-Repräsentanz Gottes versteht und darstellt, und gar nicht auf den Gedanken kommt, daß der Christ nicht nur zu wenig, sondern auch zu viel wissen und dabei zweierlei vergessen haben könnte: in der Philosophie das Sein und in der Theologie das Kreuz. Wie im Sakralismus des Frühmittelalters baut Leibniz eine ungeheure Monstranz, aber das zentrale Monstratum, die Nacht der Passion, weßt darin ab“<sup>21</sup>. Sollte Bach solchem Harmonie- und ordo-Gedanken wirklich Übergriff gewährt haben in seiner Musik? Ist dies Bachs Barock? Versöhnt er sich in seinem Spätwerk wirklich mit solchem Geist der Aufklärung? Kokettiert er wirklich mit einer natürlichen Theologie, so daß seine Musik Gleichnis der ewigen Harmonie in „Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung“ (Goethe) wurde? Ist Bachs „Finis und Endzweck“ eine pompöse Monstranz? Paßte die nicht eher zu Händel und zum festlichen Stolz des aufsteigenden imperialistischen Englands<sup>22</sup>? Müßte dann sein „Musikalisches Opfer“ nicht ganz anders komponiert, müßten die Zwischentitel nicht ganz anders huldigen? Kündet Bachs Musik vom Glanz der Weltharmonie zwischen dem Reich der Natur und dem Reich der Gnade? Kündet sie von einem Herrscher-Gott? Ist das Bachs Glaube?

Was in Leibniz' „Prästablierter Harmonie“ abwest und gerade d a s Zentrum Bachscher Musik, ihr zentrales Monstratum: Das K r e u z.

ge- kreu - - - - - - - - - - - - - - - z i - get

So z. B. in Nr. 23 (Takt 80 f.) der „Johannes-Passion“ BWV 245, ganz im Sinn johanneischer Theologie übrigens, das K r e u z als Erhöhung:

<sup>20</sup> Ebenda, S. 69 f.

<sup>21</sup> Balthasar, a. a. O., S. 814

<sup>22</sup> Bloch, a. a. O., S. 1249

Bachs ordo ist keine pythagoreische, wie sehr sie sich der Zahlen und Symbole bedient. Sie ist auch keine Schöpfungstheologie im Sinn natürlicher Theologie. Sie ist keine Ontologie. Viel mehr die Theologie des sich erniedrigenden Gottes. Sie ist Christologie.

Als Ausdruck der Weltharmonie mag sie das spekulative Interesse der Philosophie finden und mit ihr die Begeisterung der zum Ganzen sich erhebenden Seelen unter Preisgabe ihrer Subjektivität und Persönlichkeit, hinströmend mit dem unendlich fließenden Fluß kanonischer Töne. Vielleicht hat, weil dieser Bach verkündet und vollstreckt wurde, er so gut wie kein Interesse in der Theologie des 20. Jahrhunderts gefunden. Er kommt dort nicht vor. „Das Phantasma der Bachischen Ontologie kommt zustande durch die mechanische Gewalttat des Banausen, der einzig begehrt, der Kunst zu parieren, weil ihm die Organe für ihren Sinn abgehen“<sup>23</sup>. Ohne Adornos hartes Urteil selber wiederholen zu wollen: Die Theologie hat darum ihr Interesse auf eben jenen „Sinn“ zu richten, bei Bach: auf das Kreuz. Dorthin, wo das Ganze auf dem Spiel steht: Sphären-, Welt-, Schöpfungsharmonie inbegriffen.

Meinte einst Luther, daß man Gott nicht im Himmel, sondern in der Krippe suchen müsse, daß man ihn dort oben in den ewigen Harmonien nicht finde, wohl aber dort unten in der Niedrigkeit ‚sub cruce tectum‘, so auch Bach. Darin war er ganz orthodox, und mit Recht. Das Ganze, auch die Schöpfungsordnung kann nur von dieser Mitte der Geschichte her, vom Fragment her angeschaut und begriffen werden. Hier liegt – nicht nur für die Theologie – der Schlüssel zu Bachs Musik. Von hier her will sie gehört und interpretiert werden. Dahin verweist sie. Das ist ihr „Finis und Endzweck“. Denn für den lutherisch-orthodoxen Theologen Bach mit einer theologia crucis heißt Ehre Gottes „Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingeborenen Sohn gab“. Gottes Ehre ist seine Entäußerung (Phil 2,5–11. Kol. 1,15 ff.). Wie Luthers Christus ist Bachs Christus kein Händelscher Messias.

„Et incarnatus“, „Crucifixus etiam pro nobis“ – Bachs zentrales Monstratum! Mitte für Inhalt und Form, Wesen und Gestalt seiner Musik, der alles zugeordnet wird, ob in axialsymmetrischer oder zyklischer Form, ob im galanten Stil oder mit dem Stile antico. Blankenburgs Hinweis auf die ursprüngliche Architektur des Marmor-Altars der Leipziger Thomas-Kirche ist nicht nur eine zufällig äußerliche Parallele: „Der von Friedrich Löbelt für diesen Altar geschnitzte und in Gold gefaßte, jedoch kleine Crucifixus nimmt in dessen Gesamtbild nur einen geringen Raum ein. Dennoch lenkt er den Blick infolge seiner zentralen Stellung unausweichlich auf sich“<sup>24</sup>. Nur: es handelt sich hier wie in Bachs Musik um keine Vereinigung der Kontraste von „großem Gesamtbild“ und „kleinem Crucifix“, sondern um die Zu-Ordnung des Großen zum Kleinen, des Gesamten zum Fragment, des Kosmischen zum einmalig geschichtlichen Ereignis: Golgatha. Wenn Bach das Crucifixus als einzigen Satz der h-moll-Messe in Form einer Passacaglia vertont<sup>25</sup>, wird dieses einmalige geschichtliche Ereignis nicht nur zum Zentrum des Symbolum Nicenum, sondern zum Zentrum des christlichen Glaubens und Bekennens durch die Zeiten hindurch. Er ordnet ihm die Weltgeschichte überhaupt zu. Womit Bach tönend-theologisch vor- ausnimmt, was Hegel philosophisch-theologisch den „spekulativen Karfreitag“ nennt und was Paul Klee im Fragment-Bild des „Auserwählten Knaben“ sichtbar machen wird.

Damit aber, ja gerade nur so wird das Ganze nicht zum Unwahren, das Totum nicht totalitär. Nur dadurch, nur so wird aus dem Schöpfer-Gott kein Herrscher-Gott. Die Zu-Ordnung, genauer: diese christologische Ordnung verlangt keine „Ein- und Unterordnung aller Beteiligten“ (Werner Korte), sondern bedeutet die Freiheit des Einzelnen, die Individualität und Unverwechselbarkeit jeder Stimme, wie z. B. die von „Vater und Sohn“, die doch „Eins“ sind!

23 Adorno, a. a. O., S. 165

24 Walter Blankenburg, Einführung in Bachs h-moll-Messe, Kassel 1974, S. 62

25 Vgl. Helmuth Rilling, Johann Sebastian Bachs h-moll-Messe, Neuhausen-Stuttgart 1979, S. 80



So ges  
Sache  
des Se  
schen  
fühlt z  
sich v  
nannte  
nicht  
predig  
wiede  
wiede  
Fragm  
Leber  
Paul  
als Re  
sich a  
heit:  
Welt  
Sein  
nis, s  
liche  
teilu  
- al  
Men



„Et  
logi  
Lei  
kei  
die





So gesehen ist Bachs Musik nicht ein „Gleichnis für“ (Blankenburg), sondern die komponierte Sache selber. Sie illustriert keine Christologie. Sie ist Christologie. Sie restituiert die Ordnung des Seins nicht auf Kosten des Subjekts; verbietet also auch nicht die „Unmittelbarkeit seelischen Ausdrucks“ (Gadamer), um dann – wie so oft zu hören – bloß gefiedelt und nicht gefühlt zu sein. Löst sich nicht von daher gesehen das Problem des Parodie-Verfahrens? Erledigen sich von daher gesehen nicht alle krampfhaften Vereinigungs- und Versöhnungsversuche sogenannter Kontraste, auch die des Geistlichen und Weltlichen bei Bach? Denn Bachs Musik will nicht im Traum von der Ordnung über diese Welt hinausheben. Damals nicht. Heute nicht. Sie predigt heutigen Erwartungen auch keine restitutio der Natur, in der wir dann unsere Ordnung wiederfinden, unsere Natürlichkeit, die wir uns so hartnäckig weigern, politisch, sozial, kulturell wieder in ihr Recht zu setzen. Bachs Musik führt vielmehr mitten in die zerrissene Welt, ins Fragment, wie Dietrich Bonhoeffer es später formulieren wird: „Gott ist mitten in unserem Leben jenseitig“<sup>26</sup>.

Paul Klees Bild in der fragmentarischen Fassung macht es deutlich. Es enthüllt die Restitution als Rekonstruktion einer einst bloß geglaubten Ordnung als unwahr, als ein Stück Ideologie. Was sich auf dem rekonstruierten Bild auf den ersten Blick als Ganzes, als heil zeigt, war in Wahrheit zerrissen, war in ein Oben (wahres Sein) und ein Unten (bloße Erscheinung) zerteilt. Die Welt war nur doxa, bloßer Schein, aus dem es sich wie auch immer zum Ganzen, zum wahren Sein zu erheben galt, sei's im Aufstieg aus der Höhle der Schatten ins reine Licht der Erkenntnis, sei's als Erhebung aus dem Sumpf der Sünde durch verdienstvolle Werke in den Stand göttlicher Gnade und seligen Lebens. In der fragmentarischen Fassung ist diese metaphysische Zerteilung der eins gedachten und geglaubten Welt jetzt eigentlich erst aufgehoben. Die Welt ist – als zerrissene – eine. Wir sind in dieser Welt und von dieser Welt. Darum wird Gott Mensch:



„Et incarnatus“: Diese Erniedrigung, diese Entäußerung ist die restitutio. Bachs ordo ist christologische ordo, keine natürliche, keine Schöpfungsordo, keine pythagoreisch-spekulative, keine Leibniz'sche „Prästabilierte Harmonie“. Wenn Bach sich auf diese bezieht, deren Gesetzmäßigkeit beim Namen nennt und tönend macht, dann nimmt er sie als Mittel für „seine“ Ordnung, die über seine Zeit hinausweist, in unsere mitten hinein reicht.

<sup>26</sup> Dietrich Bonhoeffer, *Widerstand und Ergebung*, München/Hamburg 1966, S. 135

„Das längst Vergangene wird zum Träger der Utopie des musikalischen Subjekt-Objekt, des Anachronismus zum Boten der Zukunft“<sup>27</sup>. Der mag zwar das „Unwiederholbare“ sein, durch das sich Bachs geschichtlicher Ort definiert, ist aber nicht „das Indiz fürs Vergangene der Vergangenheit“<sup>28</sup>, sondern die Legitimation Bachscher Musik im 20. Jahrhundert, gleich der Unabgeholtenheit prophetischer Weissagung und apostolischer Verkündigung. „Das Christentum, dessen Modi er (Bach) musikalisch in seinen Chorälen beschrieb, kann so wenig wie die gotischen Kathedralen ein Moment sein“<sup>29</sup>.

Darum fällt „sein Erbe dem Komponieren zu, das ihm die Treue hält, indem es sie bricht und seinen Gehalt beim Namen ruft, indem es ihn aus sich heraus nochmals erzeugt“<sup>30</sup>. „... aus sich heraus...“ Das hieße dann nicht nur an Instrumentationen denken, „die Schönberg und Webern bereitstellten“<sup>31</sup>, sondern ans Komponieren im 20. Jahrhundert. Das B-A-C-H-Motiv vieler Kompositionen in unserem Jahrhundert und in der Moderne wäre dann nicht nur konstruktives Grundmuster, aus dem sich – auch reduzierbar auf zwei Töne – alles und jedes, Reihe und Cluster ableiten und formen ließen, wäre auch nicht nur huldigendes, anamnetisches Zitat, sondern die Berufung darauf würde – wie bei Weberns op. 28 – „im mehrfach gebrochenen Echo des paraphrasierten Namens den Charakter einer Anrufung“<sup>32</sup> annehmen:



27 Adorno, a. a. O., S. 173  
 28 Hans Heinrich Eggebrecht, Über Bachs geschichtlichen Ort, in: Blankenburg (Hrsg.), a. a. O., S. 288  
 29 Ugo Duse, Musik und Schweigen in der „Kunst der Fuge“, in: Johann Sebastian Bach. Das spekulative Spätwerk (=Musik-Konzepte 17/18), München 1981, S. 108  
 30 Adorno, a. a. O., S. 179  
 31 Ebenda, S. 178  
 32 F. S. Vorwort zu Weberns Streichquartett op. 28, Philharmonia Nr. 390, S. II.

Als Erbe  
 Verhältn  
 Streitfrä  
 Realisie  
 nisse ur  
 Relatio  
 Situati  
 seines E  
 Im Blic  
 zehnte  
 Notent  
 noch d  
 Phasen  
 gekom  
 schritt:  
 wirklic  
 Aber v  
 Bachsc  
 Glanz  
 ein Sa  
 ner-Tu  
 ren M  
 ten? V  
 1700  
 aktue  
 oder  
 Opern  
 Es wi  
 dert  
 gehen  
 Paral  
 Sach  
 Karl  
 Willk  
 Grise  
 schie  
 den  
 Niko  
 Rob  
 heu  
 Ger  
 grif  
 eini  
 tion  
 rei  
 ker  
 in  
 Ge  
 ter  
 de  
 fir  
 au  
 A

Als Erbe und Antipode des 19. Jahrhunderts sieht das 20. Jahrhundert sich hinsichtlich seines Verhältnisses zur Aufführungspraxis alter Musik in wechselnder Weise mit der zählebigen Streitfrage nach der Richtigkeit einer mehr historisierenden oder einer mehr aktualisierenden Realisierung überkommener Kompositionen konfrontiert. In welchem Maße gesicherte Erkenntnisse und Unsicherheitsfaktoren zu Kompromissen und vorläufigen Lösungen zwingen, welche Relation zwischen Wünschenswertem und Erreichbarem unumgänglich ist, hat in bezug auf die Situation am Jahrhundertbeginn Albert Schweitzer in der 1908 erschienenen deutschen Fassung seines Bach-Buches eindrucksvoll zusammengefaßt.

Im Blick auf Bach-Interpretation und Bach-Auffassung haben die seitdem verstrichenen Jahrzehnte nicht nur manchen Wandel beschert, sondern – und immer sich auf den überlieferten Notentext berufend – teilweise so konträre Ergebnisse gezeitigt, daß weder die Musikpraxis noch die Hörschaft noch auch die Musikforschung aus einem Rückblick auf diese wechselnden Phasen den Eindruck zu gewinnen vermögen, man sei der Wahrheit ein merkliches Stück nähergekommen. Im Zeitalter der Urtextausgaben und der Unterhaltungselektronik sind Fortschrittsapostel allerdings eher gefragt als nachsichtige Historiker und ironische Apercus zu wirklichen oder vermeintlichen Sünden der Vergangenheit wohlfeil.

Aber war es wirklich nur eine Verirrung, wenn Karl Straube 1913 seiner Peters-Ausgabe der Bachschen Orgelwerke aufführungspraktische Ratschläge beigab, die dem C-dur-Präludium Glanz und Pracht des „Meistersinger“-Orchesters zu verleihen wünschten, war es ausschließlich ein Sakrileg, daß Philipp Wolfrum einige Jahre zuvor das Bachsche Kantatenorchester mit Wagner-Tuben bereicherte und so für die Hörer seiner Zeit die klangliche Distanz zwischen der älteren Musik und denjenigen Kompositionen verkleinerte, die den musikalischen Alltag bestimmten? Weisen derartige Maßnahmen nicht eine merkwürdige Parallele zu Entwicklungen zwischen 1700 und 1720 auf, als einflußreiche Vertreter des Leipziger Rates sich um eine moderne und aktuelle Kirchenmusik (und zugleich bürgerliche Repräsentationsmusik) bemühten, die trotz oder gerade wegen des Niederganges der Leipziger Oper ein Gegengewicht zur Musik- und Opernpflege der umliegenden Höfe und der sächsischen Residenz bilden konnte?

Es wäre ein reizvolles Unterfangen, den Wandlungen der Bach-Interpretation im 20. Jahrhundert (die normalerweise mit unterschiedlichen aufführungspraktischen Verfahrensweisen einhergehen, was für eine scharfe Begriffstrennung nicht gerade förderlich ist im Blick auf historische Parallelen) nachzugehen und nach frühen Vorbildern zu suchen für das Motorische der „Neuen Sachlichkeit“ in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts, für die gedankliche Tiefe eines Karl Straube, die improvisatorische Emotionalität eines Günther Ramin, den gegen individuelle Willkür zu Felde ziehenden „objektiven“ Bach-Aufführungsstil der späten fünfziger Jahre (Hans Grischkat), die grüblerische Versenkung Karl Richters in den sechziger Jahren. Soweit die geschichtlichen Zeugnisse es hergeben, könnte man zu der für den Historiker nicht überraschenden Feststellung kommen, daß die neuen Fragen zugleich die alten Fragen sind und daß Johann Nikolaus Forkel, Friedrich Konrad Griepenkerl, Carl Friedrich Zelter und Felix Mendelssohn, Robert Franz, Wilhelm Rust und Philipp Spitta sich mit Problemen herumschlugen, die den heutigen zumindest verwandt sind.

Genaugenommen müßte man sogar zu Bach selbst zurückgehen, denn unter den für unsere Begriffe verhältnismäßig dürftigen Zeugnissen über sein Leben und Schaffen finden sich doch einige maßgebliche Bemerkungen, die das Spannungsverhältnis zwischen Intention und Realisation betreffen. Noch am geringsten war offenbar die Differenz zwischen Erstrebtem und Erreichtem bei der Orgel, denn hier war der Komponist sein eigener und in seiner Zeit (bemerkenswerterweise, nicht notwendigerweise) unübertroffener Interpret, dem lediglich ein in allen Parametern seinen Vorstellungen entsprechendes großes Instrument zu beständigem Gebrauch fehlte. Problematischer war die Situation schon bei den besaiteten Tasteninstrumenten, da keines von ihnen die Biagsamkeit des beseelten Klavichordklanges mit Glanz und Fülle des Cembalos vereinigte; den in den 1730er und 1740er Jahren noch in der Entwicklung befindlichen Instrumenten mit Hammermechanik gelang diese Synthese jedenfalls nicht – so wie auch ihren dumpfer klingenden Nachfahren bis in die Gegenwart. Daß Komposition und Aufführung in ein regelrechtes Mißverhältnis geraten konnten, muß für Bachs Ensemblewerke

als erwiesen gelten. Der berühmte Vorwurf Johann Adolph Scheibes aus dem Jahre 1737 moniert vor allem, Bach verlange von seinen Sängern und Instrumentalisten Leistungen, wie er selbst sie auf Tasteninstrumenten vollbringe; damit seien sie überfordert (dies zielt offenbar auf das Ensemble und den auszuführenden Notentext im Ganzen, denn die Schwierigkeit einer Einzelstimme tangiert relativ selten die Grenzen des in der Zeit Möglichen). Daß die Ausführenden gemessen an Bachs Vorstellungen Unzureichendes boten, räumten auch Bachs Verteidiger ein: Magister Johann Abraham Birnbaum gab es bereits 1738 zu, und Carl Philipp Emanuel Bach sowie Johann Friedrich Agricola hielten es Ende 1750 für richtig – vielleicht in der Absicht, entsprechenden Nachreden zuvorzukommen –, auch dem Nachruf auf Johann Sebastian Bach eine entsprechende Bemerkung beizufügen: „Sein Gehör war so fein, daß er bey den vollstimmigsten Musiken, auch den geringsten Fehler zu entdecken vermögend war. Nur schad, daß er selten das Glück gehabt, lauter solche Ausführer seiner Arbeit zu finden, die ihm diese verdrießlichen Bemerkungen erspart hätten.“

Bach selbst hat diese seine Situation durchaus kritisch beurteilt. Seine berühmte Denkschrift vom 23. August 1730, „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“, benennt genau die Faktoren, die einer zureichenden Darbietung von vokal-instrumental besetzten Werken im Wege stehen, die verhindern, daß „dem Compositori und deßen Arbeit Satisfaction“ gegeben wird. Das ist für die Zeit nichts Ungewöhnliches; auch anderwärts gibt es Klagen, daß eine Musik besser komponiert als exekutiert worden sei. Bachs Schilderung der Verhältnisse in Chor und Orchester, seine Mindestforderungen hinsichtlich der Ausstattung des Aufführungsapparates sind zu bekannt, als daß sie hier wiederholt werden müßten. Für eine historisch orientierte Aufführungspraxis sind Bachs Ausführungen mittlerweile sozusagen oberstes Gesetz, gelten die 1730 benannten Besetzungstärken und -relationen als Optimum beispielsweise für die Darbietung von Kirchenkantaten. Scheinbar bietet sich hier der erste und wichtigste Ansatz für den Nachvollzug des Protokolls einer historischen Aufführung. Eine Chorbesetzung mit drei Sängern pro Stimme gibt zudem die willkommene Möglichkeit, die Chorpraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit ihren oft weit über hundert Mitwirkenden wenigstens nachträglich noch mit ätzendem Spott zu übergießen. Eilfertig wird dabei der Umstand übergangen, daß jene – mittlerweile obsolet gewordene – Praxis mit den Realitäten ihrer Zeit rechnete und sie nutzte, nicht anders als Bach es tat, nicht anders als das zu Ende gehende 20. Jahrhundert es tun kann.

Wesentlicher erscheint im vorliegenden Zusammenhang die Frage nach dem von Bach kompositorisch Intendierten, nach den Forderungen der Partitur, und erst in zweiter Linie nach Bachs Rücksichtnahme auf Gegebenheiten, nach seiner Hoffnung auf günstigere Aufführungsumstände, seinem Resignieren gegenüber Unabänderlichem.

Daß Bach in seinem Schreiben von 1730 nicht alle seine Karten auf den Tisch legte, ist heute nicht mehr nur eine Vermutung, sondern läßt sich beweisen. Seine Behauptung, Geldmittel für mithelfende Studenten seien von seiten des Rates sukzessiv entzogen worden, wird für den aktuellen Zeitraum 1724 bis 1729 durch die Ratsrechnungen widerlegt; sie gilt in vollem Ausmaß erst ab 1732 – aber da verfügte der Thomaskantor bereits über eines der beiden in Leipzig wirkenden Collegia musica. Daß die Zahl der festbesoldeten Ratsmusiker für eine neuzeitliche Orchesterbesetzung nicht ausreichte, ist der entsprechenden Aufstellung Bachs mit hinlänglicher Deutlichkeit zu entnehmen. Spätere Kommentatoren haben diesem Umstand stets gebührende Aufmerksamkeit geschenkt, insbesondere wenn es darauf ankam, die für historisch „echte“ Bach-Aufführungen gültige Kleinstbesetzung zu errechnen. Angesichts der Tatsache, daß Bach nachweislich über eine Reihe von Jahren gute Musiker aus der Leipziger Studentenschaft an seiner Seite hatte, stellt sich viel eher die Frage, was es für ihn bedeutete, die teilweise betagten und nicht eben leistungsfähigen Ratsmusiker beschäftigen zu müssen, ihnen vielleicht ständig die Position einzuräumen, auf die sie ex officio Anspruch hatten, von der sie vielleicht niemals freiwillig zurücktraten. Aspekte dieser Art werfen wiederum die Frage auf, wie sinnvoll es heute sein kann, das Historische aufführungspraktisch nachvollziehen zu wollen.

Grundsätzlich geht es dabei auch um Fragen des Bach-Bildes: Begreifen wir Bach hauptsäch-

lich als Kind seiner Zeit, willig in den Schranken von Amt und Auftrag wirkend und nur durch die höhere Qualität seiner künstlerischen Leistung herausragend und so auch für spätere Zeiten wieder akzeptabel, oder gestehen wir ihm zu, daß er über seine Zeit und die Grenzen seines Tätigkeitsfeldes hinaussehen konnte und an sein Tun entsprechende eigene Maßstäbe anlegte? Noch heute wird es beflissen als romantische Verfälschung abgetan, wenn auch nur die Frage gestellt wird, ob Bach eine einzige Note geschrieben haben könnte, die nicht nur auf seine Zeit zielte, sondern auch mit auf die Nachwelt. Sein zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel hat als Mittsechziger sein berühmtes „Heilig“ expressis verbis als Vermächtniswerk bezeichnet, und der Thomaskantor selbst muß wie kein anderer in seiner Zeit als Erbe der vorangegangenen Generationen gelten. Soll man tatsächlich unterstellen, sein Selbstverständnis als Künstler sei entsprechenden Fragen konsequent aus dem Wege gegangen?

Für die Bach-Aufführungspraxis des 20. Jahrhunderts bedeutet dies die Aufforderung, nach den – hin und wieder sogar utopischen – Wunschvorstellungen zu suchen, die in seine Partituren eingegangen sind. Zugegebenermaßen ist dies ein beschwerlicher Weg, der oft genug in einen Irrgarten führt. Begreiflicher Weise sucht deshalb die musikalische Praxis mehr und mehr nach einem „Außenhalt“ bei der Wissenschaft, die ihrerseits angesichts der spärlichen, zumeist gerade in den entscheidenden Angelegenheiten aussetzenden dokumentarischen Überlieferung häufig genug überfordert ist.

Die permanente Reproduzierbarkeit und Abrufbarkeit des gesamten heute bekannten Bach-Oeuvres – einige wenige vernachlässigte Randbezirke ausgenommen – erzeugt darüber hinaus eine Art horror vacui, ein Unbehagen, das dem Einschwenken auf eine „mittlere Linie“ der Aufführungspraxis entgegenzuwirken Veranlassung gibt. Das Erzielen von „Durchhörbarkeit“, das „Bloßlegen von Strukturen“ gelten derzeit als Tugenden der Bach-Aufführungspraxis, obgleich nicht zu beweisen ist, daß alle polyphone und scheinpolyphone Arbeit des Komponisten so gemeint war.

Inégalité französischer Provenienz, Rhetorik, eine spitzfindige Artikulations- und Verzierungspraxis, Überpunktierung und andere wirklich oder scheinbar „vergessene Tradition des Bach-Zeitalters“ sind derzeit bei so manchem Protagonisten profilbestimmend und weniger Gegenstand ruhiger Überlegung als vielmehr einer Art Glaubensbekenntnisses. Das Ergebnis einer konsequent historisierenden Darbietung ist dann nicht selten ein pointillistisch verfremdetes Farbenmuster von exotischem Reiz. An die Stelle von Linien, Harmonien, Formen, Inhalt und Ausdruck treten „Strukturen“ als Resultate eines Atomisierungsverfahrens.

Kontrastierende Besetzungsvarianten (die h-moll-Messe in solistischer Aufmachung) sowie Bearbeitungen aller Art (vornehm als „Rekonstruktionen“ umschrieben und so das Bild der wenigen legitimierte Rekonstruktionen verunklarend) streben oft genug nach dem gleichen Ziel: Das Fortschreiten eines Abnutzungseffektes zu verlangsamen. Auch hier bedient die Praxis sich gern der allzu willig gewährten Hilfe der Wissenschaft. Ob und inwieweit die damit eingeschlagenen Wege aber wirklich nach Rom führen, bleibt doch einigermaßen zweifelhaft.

Welche Entwicklung sollte man der Bach-Aufführungspraxis in nächster Zeit wünschen? Forschung und Praxis werden gewiß in ihrem Bemühen um die Wiedergewinnung historischer Praktiken weiter vorankommen. Die Erträge dürften um so mehr Überzeugungskraft erhalten, je weniger der Anspruch erhoben wird, so mü s s e es ehemals gewesen sein, je stärker eingeräumt wird, so oder ähnlich k ö n n e es geklungen haben. Würde darauf verzichtet, um jeden Preis anders und „interessant“ zu erscheinen, richtete die historisch orientierte Aufführungspraxis ihren Blick stärker auf den Werkgehalt und weniger auf die Frage eines Monopols hinsichtlich der Werktreue, wäre schon Wesentliches erreicht. Glaubwürdige historische Modelle könnten so stärker auf die Wiedergabe mit modernen Mitteln ausstrahlen, wobei eine bedingungslose Nachahmung weder möglich noch wünschenswert erscheint.

Bachs Notentext – darin stimmen alle ernstzunehmenden Ergebnisse historischer und neuzeitlicher Aufführungspraxis überein – ist in vielen Fällen mit erheblichen Toleranzen ausgestattet. Diese haben dem Komponisten selbst die Darbietung ein und desselben Werkes – beispielsweise einer weltlichen Kantate – etwa als Freiluftaufführung und auch in den verhältnismäßig

---

engen Räumen des „Zimmermannischen Caffee-Hauses“ gestattet. Auch das vielzitierte Parodieverfahren mit seiner Möglichkeit der Verpflanzung ursprünglich weltlicher Werke in den Kirchenraum ist hier hinsichtlich seines klanglichen und damit aufführungspraktischen Aspektes zu erwähnen.

Eine Verringerung der Bandbreite aufführungspraktischer Möglichkeiten ist in naher Zukunft sicherlich ebensowenig zu erwarten oder zu befürchten wie ein Konsens über Toleranzen und Modalitäten. Entscheidend für Qualitätsfragen dürfte im Normalfall auch weiterhin die genaue Kenntnis von Bachs Partituren sein.

# Anzeigen

---

odie-  
Kir-  
ektes

kunft  
n und  
enaue

cho  
ren

Kasse  
neue

Kasse

Donne  
Semir

Chor-  
Orche  
konze  
Nacht

Freita  
Semi

Vokal

Orch  
konz

Nach

Sam  
Sem

Kam  
kon

Cho

Na  
stu

So  
Go

Se

Bl

O  
k

P  
(a



# Das Geistliche Weltliche<sup>im</sup>

Kasseler Musiktage /  
neue musik in der kirche

Kassel, 24.-27. 10. 1985

## Donnerstag, 24. Oktober 1985

Seminar I	16.00 Uhr	Clytus Gottwald, Einführung in die Gesamthematik Hermann Danuser, Einführung in das Chor- und Orchesterkonzert
Chor- und Orchester- konzert	20.00 Uhr	<b>Musik als Vorschein des Lebens</b> Bach, Kantate „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4 Strawinsky, Melodram „Persephone“ · Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt
Nachtstudio I	22.30 Uhr	<b>STEIN / ZEIT / SPIELE</b> Ulrich Gasser, Szenische Musik für 5 Akteure · Ensemble Ulrich Gasser

## Freitag, 25. Oktober 1985

Seminar II	10.00 Uhr	Hermann Danuser und Martin Zenck, Einführung in das Vokalkonzert und Orchesterkonzert
Vokalkonzert	16.00 Uhr	<b>Laudi alla Vergine Maria</b> Hindemith, „Marienleben“ für Sopran und Klavier Josquin, Marien-Motetten für Chor a cappella Mitsuoko Shirai, Sopran – Hartmut Höll, Klavier Kammerchor Frankfurt, Leitung Hans M. Beuerle
Orchester- konzert	20.00 Uhr	<b>Musik im Schatten des Todes</b> B. A. Zimmermann, Ekklesiastische Aktion „Ich wandte mich um und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“ Schubert, Streichquartett d-moll „Der Tod und das Mädchen“ D 810 Radio-Sinfonie-Konzert Frankfurt und ein Streichquartett
Nachtstudio II	22.30 Uhr	<b>Magnum Mysterium</b> Lasso, Prophetia Sybillarum · Förtig, Motetten Kammerchor Frankfurt, Leitung Hans M. Beuerle

## Samstag, 26. Oktober 1985

Seminar III	10.00 Uhr	Clytus Gottwald, Einführung in das Kammerkonzert Klaus Röhring, Einführung in das Chorkonzert
Kammer- konzert	16.00 Uhr	<b>Vermächtnis und Verpflichtung</b> Beethoven, Streichquartett cis-moll op. 131 Rihm, Streichquartett (Uraufführung) · Melos-Quartett
Chorkonzert	20.00 Uhr	<b>Alles was Odem hat lobe den Herrn</b> Wolff, Eichendorff-Gesänge für Chor a cappella Schnebel, „Madrascha“ für 3 Chorgruppen Bach, Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 225 für 2 vierstimmige Chöre Südfunkchor Stuttgart, Leitung Klaus Martin Ziegler
Nacht- studio III	22.30 Uhr	<b>Laudi alla Sulamith</b> Hildegard v. Bingen, Gesänge · Messiaen, Poèmes pour Mi für Sopran und Klavier

## Sonntag, 27. Oktober 1985

Gottesdienst	10.00 Uhr	<b>Die sieben Bitten oder die heilige Welt</b> Liturgie und Predigt: Klaus Röhring Klaus Martin Ziegler und Szigmond Szathmary, Orgel · Sigfried Fink, Schlagzeug
Seminar IV	11.30 Uhr	Helmut Rösing, Einführung in das Blaskonzert Hans Joachim Schaefer, Einführung in das Orchesterkonzert
Blaskonzert	16.00 Uhr	<b>March und Choral</b> Bossi, „Marche héroïque“ für Orgel Kagel, „Zehn Märsche den Sieg zu verfehlen“ für Blasensemble (Nr. 1-5) Reger, „Siegesfeier“ für Orgel op. 145,6 Kagel, „Zehn Märsche den Sieg zu verfehlen“ für Blasensemble (Nr. 6-10) Ives, „Variations on America“ für Orgel · Szigmond Szathmary, Orgel Gabrieli-Ensemble, Leitung Reinhold Friedrich
Orchester- konzert	20.00 Uhr	<b>Lieb und Leid und Welt und Traum</b> Liszt, „Zwei Legenden“ · Messiaen, „Oiseaux exotiques“ Mahler, „Lieder eines fahrenden Gesellen“ Änderungen vorbehalten
Prospekt erhältlich bei: (ab März 1985)		<b>KASSELER MUSIKTAGE e.V.</b> , Postfach 100329, D-3500 Kassel 1 Telefon 05 61/3 58 69

# musik- lehrgänge in den ferien

der internationale arbeitskreis für musik veranstaltet jährlich ca. 80 ferienkurse in der bundesrepublik deutschland und im europäischen ausland:

**orchester- und chorwochen  
lehrgänge für kammermusik  
internationale musikkurse  
für laien- und berufsmusiker,  
für studenten und schüler**

sowie **fortbildungslehrgänge** für instrumental- und chorleiter, für musikpädagogen u. a.

nähere informationen enthält der veranstaltungsplan des iam (erscheint für 1985 im dezember 1984), der auf anforderung kostenlos versandt wird.



**Internationaler  
Arbeitskreis für Musik e. V.  
Heinrich-Schütz-Allee 33  
D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe**



# EUROPÄISCHES JAHR DER MUSIK 1985

## INTERNATIONALES MUSIKFEST STUTTGART 14.–22. September 1985

unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten  
der Bundesrepublik Deutschland

M. C. Alain · D. Chor  
S. Ruzikowa · P. Schreier  
H. Blomstedt · M. Co  
K. Münchinger · H. Rillia  
u. a. · Bundesjugendorc  
et Instrumental de Lausa  
Kammerchor Stuttgart · K  
verdi Choir – London ·  
Stuttgarter Kammerorch  
Württembergisches Staat  
Merlin Ensemble · musica  
G. Kremer · G. Leonhardt ·  
des Deutschen Musikwettb  
W. Gönnenwein · M. Kagel ·  
G. Schwarz · V. Wangenheim ·  
Ludwigsburger Festspiele · Er  
Kantorei · La Grande Ecurie et  
Hannover · Los Angeles Chambe  
New York · Chor und Orchest  
und Südfunkorchester · Tölzer Kr  
Bariloche – Argentinien · Colleg  
M. C. Alain · D. Chorzempa · D. P  
S. Ruzikowa · P. Schreier · L. Tagliavin

**J. S. BACH**  
(1685–1750)

**G. F. HÄNDEL**  
(1685–1759)

**H. SCHÜTZ**  
(1585–1672)

**D. SCARLATTI**  
(1685–1757)

**ALBAN BERG**  
(1885–1935)

Kremer · G. Leonhardt · T. Pinnock  
deutschen Musikwettbewerbes · u. a.  
nwein · M. Kagel · J.-C. Malgoire  
z · V. Wangenheim · K.-M. Ziegler  
rger Festspiele · Ensemble Vocal  
de Ecurie et la Chambre du Roy  
es Chamber-Orchestra · Monte  
chor und Orchester des NDR  
rchester · Tölzer Knabenchor  
entinien · Collegium Aureum  
orzempa · D. Fischer-Dieskau  
er · L. Tagliavini · Preisträger  
M. Corboz · J. E. Gardiner  
Rilling · G. Schmidt-Gaden  
dorchester · Ensemble der  
de Lausanne · Gächinger  
or Stuttgart · Knabenchor  
London · Musica Sacra –  
rchester · Südfunkchor  
staats theater · Camerata  
· musica antiqua . . .  
Leonhardt · T. Pinnock  
ikwettbewerbes · u. a.

60 Konzerte und Opernproduktionen

Auftragskompositionen · Kompositionswettbewerb  
Gesprächskonzerte · Nachtkonzerte

Ausstellungen mit Autographen, Original- und Erstdrucken,  
Dokumenten zu Leben und Werk, Musikinstrumente

Internationaler Kongress der Gesellschaft  
für Musikforschung

»Bach · Händel · Schütz – Alte Musik als ästhetische Gegenwart«  
Vorträge – Symposien – Referate

Eine ausführliche Veranstaltungsübersicht wird im Herbst dieses Jahres erhältlich sein.

Organisation: Internationale Bachakademie · Hasenbergsteige 3 · 7000 Stuttgart 1  
Telefon (07 11) 61 08 25 · Telegramm: musica stuttgart · Telex 7 22 187 music d

Träger: Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland in Verbindung mit:  
Deutscher Musikrat · Gesellschaft für Musikforschung · Neue Bachgesellschaft Leipzig – Sektion Bundesrepublik Deutschland  
Händel-Gesellschaft Göttingen · Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft · Internationale Bachakademie · APD · ZDF

**Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985**

# **V. Internationales Bachfest**

**in Verbindung mit dem 60. Bachfest der  
Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 19. bis 27. März 1985**

**Veranstalter:**

Rat der Stadt Leipzig

Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR

Neue Bachgesellschaft, Internationale Vereinigung, Sitz Leipzig

**Thematische Schwerpunkte:**

Werke von Johann Sebastian Bach: Messe h-moll BWV 232, Messe A-dur BWV 234, Magnificat D-dur BWV 243, Matthäus-Passion BWV 244, Johannes-Passion BWV 245, Die Kunst der Fuge BWV 1080 (in vier verschiedenen Bearbeitungen), Kantaten, Motetten, Brandenburgische Konzerte, Orchestersuiten, Instrumentalkonzerte, Orgelwerke, Klavierwerke, Kammermusik

Kompositionen von Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude, Vincent Lübeck, Johann Pachelbel, Johann Jakob Froberger, Johann Kuhnau, Paul von Westhoff, Ignaz Biber, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, Ludwig van Beethoven, Serge Prokofjew, Dimitri Schostakowitsch, Béla Bartók, Bohuslav Martinu, Siegfried Thiele, R. Zechlin u. a

**Aufführungsorte:**

Neues Gewandhaus zu Leipzig,

Thomaskirche, Nikolaikirche, Altes Rathaus, Alte Handelsbörse, Musiksaal im Bosehaus, Moritzbastei u. a. zu Leipzig

**Exkursionen:**

Eisenach: Konzerte im Rokokosaal, im Palas der Wartburg, im Landestheater und in der Georgenkirche

Störmthal: Führung in der Kirche, Vorführung der Hildebrandt-Orgel, Konzert

**Internationale Wissenschaftliche Konferenz:**

Johann Sebastian Bach: Weltbild – Menschenbild – Notenbild – Klangbild  
25. bis 27. März 1985 in der Karl-Marx-Universität Leipzig

---

**Prospekte und Auskünfte erhältlich bei:**

**Neue Bachgesellschaft**

**Hauptgeschäftsstelle Leipzig: Postfach 727, DDR-7010 Leipzig**

**Geschäftsstelle Kassel: Postfach 100329, D-3500 Kassel 1, Telefon 0561/358 69**

**Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Johann Sebastian Bach der DDR, Postfach 1301, DDR-7010 Leipzig**



Europäisches Jahr  
der Musik 1985

*Heinrich Schütz*  
*Joh.-Sebast.-Bach*  
*Georg Friedrich Händel*

Konzerte, Gottesdienste, Ausstellung, Vorträge,  
Tagungen, Seminare

Veranstalter:

Stadt Kassel, der Magistrat  
Internationale Heinrich-  
Schütz-Gesellschaft  
Neue Bachgesellschaft,  
Sektion Bundesrepublik Deutschland  
Gesamthochschule Kassel  
Kantorei St. Martin  
Kantorei der Kreuzkirche  
Kantorei Kirchditmold  
Kantorei Harleshausen  
Junger Chor Kassel  
Evangelische Akademie Hofgeismar  
Verein für Hessische  
Geschichte und Landeskunde



Auskunft / Prospekt:

Stadt Kassel, der Magistrat  
Amt für Kulturpflege  
Schöne Aussicht 2  
3500 Kassel  
Tel. 0561 / 787-4010 / 4011  
  
Gesamthochschule Kassel  
Fachbereich Musik  
Heinrich-Plett-Str. 40  
3500 Kassel  
Tel. 0561 / 804 4406  
  
Evangelische Akademie  
Schlößchen Schönburg  
3520 Hofgeismar  
Tel. 05671 / 8810

# MOZARTWOCHE 1985

Salzburg, 25. Januar bis 3. Februar

Konzertante Opernaufführung: Mozart, L'oca del Cairo KV 422 / Giuseppe Gazzaniga, Don Giovanni – Opernkonzert: Ausgewählte Nummern aus Mozarts Jugendopern / Ballettmusik zur Oper „Idomeneo“ KV 367 – Zwei Chor- und Orchesterkonzerte: Händel–Mozart, Ode auf St. Caecilia KV 592 / Mozart, Davidde penitente KV 469 / Johann Sebastian Bach, Magnificat BWV 243 / Mozart, Große Messe c-moll KV 427 – Zwei Orchesterkonzerte – Orchesterkonzert der Hochschule Mozarteum (Solisten: Die Preisträger des 3. Internationalen Mozart-Wettbewerbs 1985 der Hochschule Mozarteum und der Internationalen Stiftung Mozarteum) – Kammerkonzert – Kammerkonzert der Hochschule Mozarteum (Preisträger des Hochschulauswahlspiels) – Solistenkonzert – Vier Mozart-Matineen – Musiken im Tanzmeistersaal (Mozarts Wohnhaus am Makartplatz): Ausgewählte Stücke aus den Notenbüchern der Geschwister Mozart u. a. / Ausgewählte Stücke aus den Notenbüchern der Familie Bach – Konzert Geistlicher Musik – Geistliche Musik der Mozartzeit – Zwei Messen im Dom

Orchester: Camerata Academica des Mozarteums Salzburg, Haydn-Orchester Wien, Hochschulorchester, Mozarteum-Orchester, Orchester der Dommusik Salzburg, ORF-Symphonieorchester, Prager Kammerorchester, Wiener Philharmoniker, Württ. Kammerorchester Heilbronn

Chöre: ORF-Chor Wien, Rundfunkchor Leipzig, Salzburger Rundfunk- und Mozarteum-Chor, Salzburger Domchor, Salzburger Konzertchor, Südfunk-Chor Stuttgart

Dirigenten: Claudio Abbado, Anton Dawidowicz, Hans Graf, Leopold Hager, Ernst Hinreiner, Wolfgang Sawallisch, Peter Schreier, Sándor Végh, Ralf Weikert, Klaus Martin Ziegler

Gesangssolisten: Claes H. Ahnsjö, Tenor; Arleen Augér, Sopran; Flavio Becerra, Tenor; Teresa Berganza, Sopran; Eberhard Büchner, Tenor; Helen Donath, Sopran; Sona Ghazarian, Sopran; Sylvia Greenberg, Sopran; Julia Hamari, Mezzosopran; Janice Harper, Sopran; Robert Holl, Baß; Werner Hollweg, Tenor; Josef Köstlinger, Tenor; Arthur Korn, Baß; Krisztina Laki, Sopran; Monika Lenz, Sopran; Marjana Lipovšek, Alt; Siegfried Lorenz, Baß; Marie McLaughlin, Sopran; Ann Murray, Mezzosopran; Thomas Moser, Tenor; Janet Perry, Sopran; Noel Ramirez, Baß; Kurt Rydl, Baß; Anton Scharinger, Baß; Marianne Schartner, Alt; Peter Schreier, Tenor; Georg Tichy, Baß; Edith Wiens, Sopran

Instrumentalsolisten: Marieke Blankestijn, Violine; Pamina Blum, Flöte; Alfred Brendel, Klavier; Luz Leskowitz, Violine; Heidi Litschauer, Violoncello; Oleg Maisenberg, Klavier; Adelina Opréan, Violine; Andras Schiff, Klavier; Rudolf Scholz, Orgel; Wolfgang Schulz, Flöte; Martha Schuster, Cembalo; Norman Shetler, Hammerklavier; Gerhard Zukriegel, Orgel

Brandis Quartett Berlin

---

**Prospekt bitte anfordern bei:  
Internationale Stiftung Mozarteum  
Postfach 34, A-5024 Salzburg**



# Internationaler Bach-Klavier-Wettbewerb 1985

*1. zum 12. Mai 1985, Toronto, Canada*

**Ehrenpräsident: Leonard Bernstein**

Dargeboten in Zusammenarbeit mit der Continental Bank of Canada, der Toronto Symphony und der Roy Thomson Hall

**Geldpreise in Höhe von \$32,500**

Erster Preis: \$15,000 gestiftet von der Continental Bank of Canada, Konzertveranstaltungen und ein Schallplatten-Solo-Debüt bei der Deutschen Grammophon

## Internationale Jury

Hedwig Bilgram (BRD)	Rudolf Fischer (DDR)
Leon Fleisher (USA)	Claude Frank (USA)
Yvonne Loriod (Frankreich)	Olivier Messiaen (Frankreich)
Renée Morisset (Kanada)	John O'Donnell (Australien)
Vlado Perlemuter (Frankreich)	Rodion Shchedrin (UdSSR)
Takahiro Sonoda (Japan)	Andrew Davis (UK) Berater
Gilles Lefebvre (Kanada) Vorsitzender	

Der Wettbewerb besteht aus vier öffentlichen Prüfungen  
Schlußprüfung mit Orchester 11. Mai Preisträgerkonzert 12. Mai

Für weitere Auskünfte wenden Sie sich an:

The Administrator  
The 1985 International Bach Piano Competition  
c/o Continental Bank of Canada  
130 Adelaide Street West, 4th Floor  
Toronto, Ontario M5H 3R2, Canada  
Telefon: (416) 868-8336 Telex: 065-24098 ACTIONBANK

**Benefiz für die Glenn Gould Gedächtnisstiftung**



## HAYDN-TAGE 1985

10.—19. MÄRZ

veranstaltet von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gemeinsam mit dem Kulturamt der Stadt Wien.

Exemplarische Aufführungen von nicht zum ständigen Konzertrepertoire zählenden Werken Joseph und Michael Haydns sowie ausgewählter Werke Georg Friedrich Händels.

Programmkonzeption: H. C. Robbins Landon.

Ausstellung „Joseph Haydn, Michael Haydn — Neuentdeckungen und Neuerwerbungen“ (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien).

Vorträge und Schallplattenpräsentationen.

Musikverein (Großer Musikvereinssaal, Brahmsaal, Kammersaal), Haydnhaus, Hofburgkapelle, Michaelerkirche, Piaristenkirche u.a.

Detailprogramm ab Dezember 1984 erhältlich.  
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien,  
A-1010 Wien, Bösendorferstraße 12.



# KONZERTDIREKTION HANS LAUGS · KASSEL

## Meisterkonzerte 1984/85 Festsaal der Stadthalle

Montag, 5. November 1984, 20.00 Uhr

**HEINRICH SCHIFF**, Violoncello  
**RUDOLF BUCHBINDER**, Klavier

Brahms  
Debussy  
Beethoven

Sonate e-moll  
Sonate für Violoncello und Klavier  
Sonate A-Dur

Montag, 26. November 1984, 20.00 Uhr

**LEIPZIGER BACH-COLLEGIUM**  
**LUDWIG GÜTTLER**, Trompete

Werke von Finger, Telemann, Corelli, J. S. Bach,  
J. Chr. Bach und Albinoni

Donnerstag, 10. Januar 1985, 20.00 Uhr

**ACADEMY AND CHORUS OF  
ST. MARTIN-IN-THE-FIELDS**

Dirigent: **LASZLO HELTAY**  
Solisten: **JENNIFER SMITH,  
CAROL SMITH, PAUL ESSWOOD,  
ROBIN LEGGATE, JOHN HANCORN,  
MATTHEW BEST**

Händel

Israel in Ägypten

Dienstag, 22. Januar 1985, 20.00 Uhr

**AURELE NICOLET**, Flöte  
**JOSEF SUK**, Violine  
**FLORIAN SONNLEITNER**, Violine  
**HIROFUMI FUKAI**, Viola  
**DAVID GERINGAS**, Cello  
**CHRISTIANE JACCOTTET**, Cembalo  
**ROMAN JABLONSKI**, Continuo-Cello

Bach

Sonate f. Flöte und Cembalo h-moll  
Trio-Sonate f. Flöte, Violine  
und Continuo G-Dur  
Musikalisches Opfer

Sonntag, 3. Februar 1985, 20.00 Uhr

**SINFONIEORCHESTER DES  
SÜDWESTFUNKS BADEN-BADEN**

Dirigent: **FERDINAND LEITNER**  
Solist: **ALEXIS WEISSENBERG**, Klavier

Brahms  
Strauss

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur  
Also sprach Zarathustra

Freitag, 1. März 1985, 20.00 Uhr

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU**, Bariton  
**HARTMUT HÖLL**, Klavier

Lieder von Beethoven

Donnerstag, 25. April 1985, 20.00 Uhr

**I MUSICI DI ROMA**

Werke von Vivaldi, Bonporti, Boccherini,  
Bach und Mozart

Montag, 13. Mai 1985, 20.00 Uhr

**GEWANDHAUSORCHESTER LEIPZIG**  
Dirigent: **KURT MASUR**

Reger  
Bach  
Beethoven

Mozart-Variationen  
Cembalokonzert d-moll  
7. Symphonie A-Dur

Änderungen vorbehalten

Auskünfte, Abonnementseinzeichnungen und Platzauswahl erbitten wir persönlich in unserem Abonnementsbüro, Konzertdirektion Laugs, Heinrich-Schütz-Allee 35 (im Hause Bärenreiter), Kassel-Wilhelmshöhe, Ruf (0561) 315122. Bitte beachten Sie die Öffnungszeiten: Montag bis Freitag von 10–13 Uhr.

# SCHUBERTIADE HOHENEMS 1985

Dienstag, 18. Juni, 20 Uhr, Rittersaal

**Erwin Ringel · Robert Holl**

Mittwoch, 19. Juni, 20 Uhr, Rittersaal

**Rudolf Buchbinder**

Donnerstag, 20. Juni, 20 Uhr, Stadthalle Feldkirch

**Dietrich Fischer-Dieskau**

Freitag, 21. Juni, 20 Uhr, Rittersaal

**Janet Baker**

Samstag, 22. Juni, 17 Uhr, Rittersaal

**Francisco Araiza**

Samstag, 22. Juni, 20.30 Uhr, Palasthof

**Cherubini-Quartett · Sabine Meyer**

Sonntag, 23. Juni, 11 Uhr, Rittersaal

**Wolfgang Sawallisch · Brandis-Quartett**

Sonntag, 23. Juni, 20 Uhr, Stadthalle Feldkirch

**Dietrich Fischer-Dieskau**

Montag, 24. Juni, 20 Uhr, Rittersaal

**Peter Schreier**

Dienstag, 25. Juni, 20 Uhr, Rittersaal

**Gidon Kremer · Hagen-Quartett**

Mittwoch, 26. Juni, 11 Uhr, Rittersaal

**Gidon Kremer · Hagen-Quartett**

Mittwoch, 26. Juni, 20 Uhr, Stadthalle Feldkirch

**Dietrich Fischer-Dieskau**

Donnerstag, 27. Juni, 20 Uhr, Rittersaal

**Elly Ameling · Sabine Meyer**

Freitag, 28. Juni, 20 Uhr, Rittersaal

**Alban-Berg-Quartett**

Samstag, 29. Juni, 20 Uhr, Stadthalle Feldkirch

**Dietrich Fischer-Dieskau**

Sonntag, 30. Juni, 11 Uhr, Rittersaal

**George Malcolm · Andràs Schiff**

Sonntag, 30. Juni, 20 Uhr, Rittersaal

**Thomas Zehetmair · Heinrich Schiff**

**Elisabeth Leonskaja**

Information: Schubertiade Hohenems

A-6845 Hohenems, Postfach 100, Telefon (05576) 2091

# Ersteinspielungen Neuerscheinungen Raritäten in hervorragender Qualität

## Aufnahmen mit Siegfried Heinrich

### GIACOMO CARISSIMI (1605–1674)

Historia di Jephthe  
Historia di Job (Ersteinspielung)

### CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)

Hymnus »Ave maris stella«  
aus der Marienvesper

Christine Baumann (Sopran) / Ursula Ankele-Fischer (Sopran) / Gerda Hagner (Sopran) / Herbert Klein / Richard Levitt (Altus) / Hanspeter Blochwitz (Tenor) / Paul Sorgenfrei (Tenor) / Rolf Nünlist (Baß)

Frankfurter Madrigal-Ensemble / Studio für Alte Musik des Hessischen Kammerorchesters Frankfurt (M)

Dirigent Siegfried Heinrich

JUBILATE JU 85 624 / stereo / DM 24,—

### JOHANNES OCKEGHEIM (um 1425 – um 1495)

Missa Cuiusvis Toni

Gesamtaufnahme – Ersteinspielung

Irene Hammann (Sopran) / Herbert Klein (Contra-Tenor) / Paul Mühlischlegel (Tenor) / Thomas Pfeiffer (Bariton) / Frankfurter Madrigal-Ensemble / Studio für Alte Musik

Dirigent Siegfried Heinrich

JUBILATE JU 85 211 / stereo / DM 24,—

### LOUIS SPOHR (1784–1859)

Die letzten Dinge (Apocalypse)

Gesamtaufnahme – Ersteinspielung

Gerda Hagner (S) / Angelika Nowski (A) / Alejandro Ramirez (T) / Cornelius Hauptmann (B) / Hersfelder Festspielchor / Frankfurter und Marburger Konzertchor / Frankfurter Symphoniker / Dirigent Siegfried Heinrich

JUBILATE JU 85 191 / 2 stereo – 2 Platten DM 48,—

In Vorbereitung

### JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Ein deutsches Requiem JU 85 197/8

### FRANZ LISZT (1811–1886)

Die Heilige Elisabeth JU 85/193/4

Prospekte und Pressestimmen kostenlos bei:

JUBILATE SCHALLPLATTEN, Baumweg 44, 6000 Frankfurt (M)

Auslieferung: Schwann, Postfach 76 40, 4000 Düsseldorf 1 und in allen Fachgeschäften

# Ersteinspielungen Neuerscheinungen Raritäten in hervorragender Qualität

## Aufnahmen mit Siegfried Heinrich

### **JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)**

#### **Orchester-Suiten (Ouvvertüren)**

Nr. 1 C-Dur BWV 1066 und Nr. 3 D-Dur BWV 1068  
JU 85 239 / 30 cm / stereo / DM 24,—

#### **Orchester-Suiten (Ouvvertüren)**

Nr. 2 h-Moll BWV 1067 und Nr. 4 D-Dur 1069  
Eckart Haupt, Querflöte  
JU 85 240 / 30 cm / stereo / DM 24,—  
Hessisches Kammerorchester Frankfurt (M)  
Dirigent Siegfried Heinrich

### **JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)**

Brandenburgisches Konzert Nr. 1 F-dur/F major/ en fa majeur BWV 1046  
für 2 Hörner, 3 Oboen, Fagott, Violino piccolo, Streicher und bc  
Jan Schroeder / Gottfried Langenstein, Corno da Caccia  
Renate Hildebrandt, Oboe  
Michael McCraw, Fagott  
Thomas Pietsch, Violino piccolo  
Konzert F-Dur/F major/en fa majeur BWV 1057  
(Umarbeitung des 4. Brandenburgischen Konzertes)  
für Cembalo, 2 Flauti dolci, Streicher und bc  
Andreas Rondthaler, Cembalo  
Martin Nitz/Ebba-Maria Künning, Flauti dolci  
Studio für Alte Musik des Hessischen Kammerorchesters Frankfurt (M)  
Dirigent Siegfried Heinrich  
JU 85 242 / stereo / DM 24,—

### **ANTON BRUCKNER (1824–1896)**

Sinfonie Nr. 4 Es-Dur »Die Romantische«  
Radio-Sinfonie-Orchester Warschau  
Dirigent Siegfried Heinrich  
Ju 85 184 / 30 cm / stereo / DM 24,—

Prospekte und Pressestimmen kostenlos bei:

JUBILATE SCHALLPLATTEN, Baumweg 44, 6000 Frankfurt (M)

Auslieferung: Schwann, Postfach 76 40, 4000 Düsseldorf 1 und in allen Fachgeschäften

# Der KAUFHOF

## IHR PARTNER FÜR KLASSISCHE MUSIK

In unserer  
Freizeit-Etage ist auch die Musik der Welt zu Hause.  
Zum großen Angebot der Unterhaltungsmusik  
gehört jetzt eine

### SPEZIALABTEILUNG FÜR KLASSIK

Voll aktueller  
Programme... Für alle Musik-  
freunde. Sie kommen voll  
auf ihren optischen und  
akustischen Genuß. Mit  
Markengeräten welt-  
bekannter Hersteller.



Auf Wiedersehen in unserer 3. Etage

# werke geistlicher thematik aus der udssr

**juri buzko** (\* 1938)

„polyphonisches konzert“ für orgel, celesta, cembalo, klavier, schlagzeug und männerchor

„feierlicher lobgesang“ für streicher

**edison denissow** (\* 1929)

requiem für sopran, tenor, gem. chor und orchester nach liturgischen texten und gedichten von francisco tanzer

**viktor ekimowski** (\* 1947)

„ave maria“ für 48 violinen

**sofia gubaidulina** (\* 1931)

offertorium, violinkonzert

„perception“ für sopran, bariton und 7 streicher auf texte von francisco tanzer und psalmentexte

„laudatio pacis“ für solisten, gem. chor und orchester nach johannes comenius (1592–1670)

„in croce“ für violoncello und orgel

„hell und dunkel“ für orgel

**alemdar karamanow** (\* 1934)

stabat mater für soli, gem. chor und orchester nach einem text von jacopone da todi (um 1230–1306)

**wladimir i. martynow** (\* 1946)

weihnachtskantate für sopran und kammerorchester

passionslieder und -gesänge für sopran und kleines orchester nach einem flensburger gesangbuch

**arvo pärt** (\* 1935)

collage über „b-a-c-h“ für streicher, oboe, cembalo und klavier

**alfred schnittke** (\* 1934)

sinfonie nr. 2 „st. florian“ für kammerchor und großes orchester

requiem für soli, gem. chor und instrumentalensemble

hymnus I–IV für verschiedene kammermusikbesetzungen

**rodion schtschedrin** (\* 1932)

„musikalisches opfer“ für orgel, 3 flöten, 3 fagotte und 3 posaunen

**galina ustwolskaja** (\* 1919)

sinfonie nr. 2 „die wahre und selige ewigkeit“

komposition nr. 1 „dona nobis pacem“

komposition nr. 2 „dies irae“

komposition nr. 3 „benedictus qui venit“

**musikverlag sikorski · hamburg**

**URTEXT —**

**eine Selbstverständlichkeit,  
über die wir  
nie gesprochen  
haben**



**BÄRENREITER**

# Neue Bach-Ausgabe

*Johann-Sebastian-Bach*

Die „Neue Ausgabe sämtlicher Werke“ wird vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig herausgegeben. 1954 ff. In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Verlag für Musik, Leipzig.

Die „Neue Bach-Ausgabe“ ist eine Urtextausgabe. Sie bietet der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext der Werke Johann Sebastian Bachs und dient gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen.

## Es liegen vor:

- I Kantaten (24 Bände)
- II Messen, Passionen, oratorische Werke (9 Bände)
- III Motetten, Choräle, Lieder (1 Band)
- IV Orgelwerke (8 Bände)
- V Klavier- und Lautenwerke (8 Bände)
- VI Kammermusik (3 Bände)
- VII Orchesterwerke (4 Bände)
- VIII Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge (1 Band)
- IX Materialien zur Quellenforschung (4 Bände)

Nähere Einzelheiten über den Inhalt der Bände und die Bezugsbedingungen enthält der Katalog 13a „Gesamtausgaben · Musikdenkmäler · Nachschlagewerke“, erhältlich im Fachhandel.



## Bärenreiter



# J. S. Bach Orgel- werke in acht Bänden



Bärenreiter

## Einzelausgaben mit dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe

Die einzelnen Bände sind mit strapazierfähigen, PVC-beschichteten blauen Umschlägen versehen.

### Band 1

Orgelbüchlein / Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle) / Vier Choralpartiten. Herausgegeben von Heinz Harald Löhlein. BA 5171. DM 40.–

### Band 2

Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift: 18 Choräle / „Einige kanonische Veränderungen über ‚Vom Himmel hoch‘“ in den letzten und älteren Fassungen. Herausgegeben von Hans Klotz. BA 5172. DM 48.–

### Band 3

Die einzeln überlieferten Orgelchoräle. 47 Choräle über 31 Melodien, darunter die meisten der Choralbearbeitungen aus Kirnbergers Sammlung. Herausgegeben von Hans Klotz. BA 5173. DM 32.–

### Band 4

Dritter Teil der Klavierübung [Präludium und Fuge Es-dur / 21 Choralbearbeitungen („Orgelmesse“) / Vier Duette]. Herausgegeben von Manfred Tessler. BA 5174. DM 36.–

### Band 5

Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen [21 Werke] (endgültige Fassungen). Herausgegeben von Dietrich Kilian. BA 5175. DM 48.–

### Band 6

Präludien, Toccaten, Fantasien und Fugen II [13 Werke]; Neun Frühfassungen und Varianten zu Band I und II. Herausgegeben von Dietrich Kilian. BA 5176. DM 36.–

### Band 7

Sechs Sonaten und verschiedene Einzelwerke: Sechs Orgelsonaten / Trio d-moll / Passacaglia c-moll / Allabreve D-dur / Canzona d-moll / Pastorella F-dur / Pièce d'orgue G-dur. Herausgegeben von Dietrich Kilian. BA 5177. Erscheint 1984

### Band 8

Bearbeitungen fremder Werke [Konzertbearbeitungen nach Antonio Vivaldi und Johann Ernst Prinz von Sachsen-Weimar / Übertragungen fremder Instrumentaltrios]. Herausgegeben von Karl Heller. BA 5178. DM 30.–

Wer die Werke in der aufwendigeren Ausstattung der Gesamtausgabe erwerben möchte, kann auf Serie IV „Orgelwerke“ der Neuen Bach-Ausgabe subscribieren. Sie ist zusätzlich mit Faksimile-Wiedergaben aus dem Quellenbestand versehen und in Leinen gebunden. Die Kritischen Berichte erscheinen gesondert.

# Johann Sebastian Bach

## Klavierwerke

Einzelangaben mit dem Urtext der  
Neuen Bach-Ausgabe

### **Klavierbüchlein für Anna Magdalena**

#### **Bach von 1725**

Herausgegeben von Georg von Dadel-  
sen. Bibliophile Ausgabe in originalge-  
treuem Einband. BA 5115. Büttenpapp-  
band. DM 28.–

### **Klavierbüchlein für Wilhelm Friede- mann Bach**

Herausgegeben von Wolfgang Plath. BA  
5163. DM 24.–

### **Inventionen und Sinfonien**

BWV 772–801. Herausgegeben von  
Georg von Dadelzen. BA 5150. DM 15.–

### **Duette**

BWV 802–805 aus dem Dritten Teil der  
Klavierübung. Herausgegeben von Man-  
fred Tessmer. BA 5143. DM 7.–

### **Die sechs Englischen Suiten**

BWV 806–811. Anhang: Suite 1 avec Pré-  
lude BWV 806a (Frühfassung von BWV  
806). Herausgegeben von Alfred Dürr.  
BA 5165. DM 22.–

### **Die sechs Französischen Suiten**

BWV 812–817: Ältere Gestalt nach Alt-  
nickols Überlieferung (Fassung A); Jün-  
gere Gestalt, verzierte Fassung (Fas-  
sung B). Herausgegeben von Alfred Dürr.  
BA 5166. Erscheint Ende 1984

### **Sechs Partiten**

BWV 825–830. Erster Teil der Klavier-  
übung. Herausgegeben von Richard  
Douglas Jones. Vorwort von Alfred Dürr.  
BA 5152. DM 20.–

### **Italienisches Konzert / Französische Ouvertüre**

BWV 971 / BWV 831 (mit Frühfassung  
BWV 831a). Zweiter Teil der Klavierübung.  
Herausgegeben von Walter Emery. Vor-  
wort von Christoph Wolff. BA 5161.  
DM 12.–

### **Goldberg-Variationen**

BWV 988. Vierter Teil der Klavierübung.  
Herausgegeben von Christoph Wolff. BA  
5162. DM 12.–

### **Musikalisches Opfer**

BWV 1079. Heft 1: Ricercari (1. Ricercar a  
3/2. Ricercar a 6) für Cembalo (Pianofor-  
te). Herausgegeben von Christoph Wolff.  
BA 5154. DM 12.–

### **Vierzehn Kanons**

(zwei- bis sechsstimmig) BWV 1087 über  
die ersten acht Fundamentalnoten der  
Aria aus den „Goldberg-Variationen“.  
Ausführungsmöglichkeiten: zwei Cem-  
bali (Klaviere); zwei Violinen und Tasten-  
instrument. Erstausgabe, herausgege-  
ben von Christoph Wolff. BA 5153.  
DM 10.50



## Bärenreiter

# Bach im 20. Jahrhundert

**Alfred Dürr:  
Die Kantaten von  
Johann  
Sebastian Bach**

**dtv/Bärenreiter**

dtv 4080

Bärenreiter Verlag  
28 408 02

empfohlener Preis:  
DM 9,80

Unter diesem Motto findet während der Kasseler Musiktage das 59. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft statt. Mit ein Aspekt dieser Veranstaltungsreihe ist die Gegenüberstellung von Bach und neuer Musik in der Kirche. Hier kann das Buch von

Alfred Dürr  
Die Kantaten von Johann Sebastian Bach

eine große Hilfe zum Verständnis sein.



# JOHANN SEBASTIAN BACH

## KLAVIER

Urtext-Ausgaben:  
24 Kleine Präludien und Fughetten  
\*EP 200a DM 11,50  
Zwei- und dreistimmige Inventionen BMV 722 - 801  
\*EP 4201 DM 11,50  
Wohltemperiertes Klavier  
Bd. I/II \*EP 4691a/b je DM 22,50  
Französische Suiten  
BWV 812-817  
\*EP 4594 DM 12,50  
Englische Suiten  
BWV 806-808/809-811  
Bd. I/II \*EP 4580a/b je DM 12,50  
Partiten BWV 825-827/828-830  
Bd. I/II \*EP 4463a/b je DM 14,-  
Französis. Ouvertüre (Partita h)  
Ital. Konzert BWV 831, 971  
EP 4464 DM 14,-  
Aria mit 30 Veränderungen:  
Goldberg-Variationen  
BWV 988  
EP 4462 DM 12,-  
Toccaten BWV 910-916  
\*EP 4665 DM 21,-  
16 Konzerte nach Vivaldi,  
Marcello, Telemann u. a.  
EP 217 DM 38,50  
- auch in 3 Bänden EP 217a/b/c  
je DM 17,50  
Klavier-(Cembalo-Konzerte)  
- 2 Klaviere zu 4 Händen:  
Doppelkonzert C-dur  
BWV 1061/c-moll 1060  
EP 2200a/b je DM 19,50  
Konzert A-dur BWV 1055  
EP 4467 DM 17,50  
Konzerte E-dur BWV 1053,  
d-moll BWV 1052, f-moll  
BWV 1056  
EP 4469/2912/3830 je DM 16,-

## ORGEL

Orgelwerke in 9 Bänden  
(Keller/Griepenker/Roitzsch)

Großformat Bd. I-IX  
EP 240-248 je DM 38,50  
- in einem Ganzleinenband:  
I-III, V-VII, IV/VIII/IX  
je DM 129,-  
Orgelwerke  
Neue Urtextausgabe,  
Großformat  
(H.J. Schulze/K. Schubert)  
-- Band I: 6 Sonaten,  
Passacaglia,  
Pastorella (K. Schubert)  
EP 9940 DM 40,-

## VIOLINE

6 Sonaten und Partiten. Urtext  
EP 4308 DM 19,50

## VIOLINE UND KLAVIER

Doppelkonzert d-moll  
BWV 1043  
(D. Oistrach)  
EP 9032 DM 17,50  
Konzert Nr. 1 a-moll BWV 1041  
(D. Oistrach)  
EP 4996 DM 15,50  
Konzert Nr. 2 E-dur BWV 1042  
EP 4593 DM 15,50  
6 Sonaten BWV 1014-1019  
EP 4591a/b DM 24,-/33,-  
Sonate F-dur BWV 1022  
EP 4460 DM 8,50  
Sonaten G-dur, e-moll, c-moll  
BWV 1021, 1023, 1024. Urtext  
EP 4591c DM 24,-

## VIOLA DA GAMBA

3 Sonaten für Viola da gamba  
und Basso continuo. Urtext  
EP 4286 DM 27,50

## VIOLONCELLO

6 Suiten. Urtext  
EP 9054 DM 29,-

## FLÖTE

Repertoire der Flötenpartien  
aus dem Kantaten- und  
Oratorienwerk (Richter)

Bd. I Kantaten BWV 8-102,  
Matthäus-Passion,  
Oster-Oratorium  
Bd. II Kantaten BWV 103-198,  
Messen, h-moll, A-dur,  
Magnificat D-dur  
Bd. III Kantaten BWV 201-215,  
Johannes-Passion,  
Weihnachtsoratorium  
EP 8203a/b/c je DM 30,-

## ZWEI VIOLINEN UND KLAVIER

Triosonaten BWV 1037,  
1039 / 1038, 1079. Urtext  
Bd. I/II EP 4203a/b je 19,50

## GEMISCHTER CHOR

Motetten. Urtext  
EP 4592 DM 19,50

## KLAVIER-AUSZÜGE

Johannes-Passion  
\*EP 39 DM 19,50  
Matthäus-Passion  
\*EP 4503 DM 23,-  
- Einführung und  
Studienanleitung (H. Rilling)  
EP 8252 DM 32,-  
Messe h-moll  
\*EP 37 DM 18,-  
4 Messen Nr.: 1 F-dur BWV 233,  
2 A-dur BWV 234, 3 g-moll  
BWV 235, 4 G-dur BWV 236  
EP 1018a-d je DM 13,-

## FAKSIMILE-AUSGABEN

Inventionen und Sinfonien  
EP 4201 FS DM 31,-  
Musicalisches Opfer  
EP 9313 DM 185,-

\* auch in Ganzleinen gebunden lieferbar,  
Aufpreis DM 15,-

Weitere Ausgaben siehe Katalog  
EDITION PETERS 1984/1985

**C. F. PETERS · FRANKFURT**  
NEW YORK · LONDON

# J. S. BACH

## URTEXTAUSGABEN

	HN	DM
Das Wohltemperierte Klavier I	14	<b>22,50</b>
Das Wohltemperierte Klavier II	16	<b>22,50</b>
Englische Suiten	100	<b>22,-</b>
Fantasien, Præludien und Fugen	219	<b>27,-</b>
Französische Suiten	71	<b>14,-</b>
Inventionen und Sinfonien	64	<b>12,-</b>
Italienisches Konzert, Französische Ouvertüre, Vier Duette, Goldberg- Variationen	129	<b>22,-</b>
Kleine Præludien und Fughetten	106	<b>12,-</b>
Notenbüchlein für Anna M. Bach 1725	349	<b>16,-</b>
Sechs Partiten	28	<b>21,50</b>
Suiten, Sonaten, Capriccios, Variationen	262	<b>28,-</b>
Toccaten	126	<b>22,-</b>
Sechs Sonaten für Violine/Klavier	223	<b>38,-</b>
Flötensonaten Band I	269	<b>20,-</b>
Flötensonaten Band II	328	<b>14,50</b>
Trionsonate und Canon Perpetuus aus dem Musikalischen Opfer für Flöte, Violine und Continuo	294	<b>14,50</b>
Trionsonate für zwei Flöten u. Cont. G-dur BWV 1039 - mit rekonstru- ierter Fassung für zwei Violinen	329	<b>15,-</b>



G. HENLE VERLAG

DAS LEBEN DES WOHLLEDLEN UND  
HOCHACHTBAREN HERRN

JOHANN  
SEBASTIAN  
BACH  
OTTO DAUBE



336 Seiten,  
gebunden,  
100 S/W-Abbil-  
dungen und  
Vierfarbtafeln,  
DM 39,80;  
Best.-Nr. 12699

Eine aufgrund  
reichen Quellen-  
studiums erzählte  
Bachbiographie  
mit vielen Zitaten,  
Bildern und Noten-  
beispielen; auch in

der Sprache Anklänge an die Zeit des Barock, in der  
Weltliches und Geistliches so dicht beieinander waren.  
Eine erstklassige Einführung in Bachs Leben und Werk  
und in die Zeit seines Wirkens von dem Bachspezia-  
listen Daube.

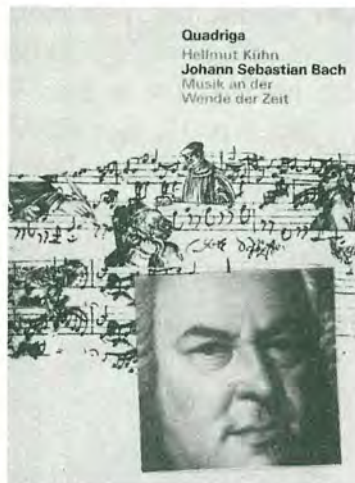
R. Brockhaus Verlag · Postfach 2220 · 5657 Haan 2

# Quadriga Hellmut Kühn Johann Sebastian Bach



## Eine neue Dimension des Musik-Erlebens Bach

Musik an der Wende der Zeit



Die Musik Johann Sebastian Bachs hat unsere Welt geprägt. Welche Gedanken aber, so fragt Hellmut Kühn in seinem neuen großen Essay, gingen durch den Kopf des Meisters? Eine Collage aus Bildern, Dokumenten und Texten macht Bachs Musik in ihrer Zeit lebendig. Und erschließt sie für den heutigen Leser. Wort und Bild, Geschichte und Gegenwart fügen sich zu einem beeindruckenden Panorama zusammen. Diese neue Dimension der Musikvermittlung wird viele Freunde finden. Denn sie regt dazu an, Bachs Musik wieder zu hören, Unbekanntes zu entdecken. Kühns grandioser Essay ist eine Brücke zu intensiverem und tieferem Musikverständnis.

Hellmut Kühn, Johann Sebastian Bach. Musik an der Wende der Zeit, ca. 200 S., Ln., ca. 200 Abb., DM 78,-, ISBN 3-88679-112-2

### Coupon

Bestellung. Bitte reservieren Sie mir  
\_\_\_\_\_ Exemplare Kühn, Johann  
Sebastian Bach, DM 78,-.

- Ich bitte um Zusendung.  
 Ich hole ab.

Name \_\_\_\_\_

Anschrift \_\_\_\_\_

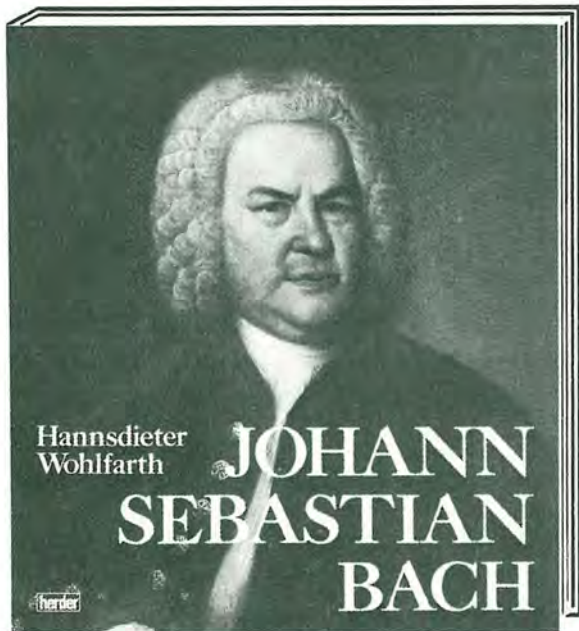
Datum \_\_\_\_\_

Unterschrift \_\_\_\_\_

Buch & Kunst, Lometsch KG, Kölnische Straße 5, 3500 Kassel

# Eine neue Bildbiographie

zum 300. Geburtstag  
von J. S. Bach  
am 21. März 1985



Hannsdieter Wohlfarth  
**Johann Sebastian Bach**  
20,8 x 23,5 cm, 120 Seiten, davon 48 S.  
Farbbilder, geb. 36,50 DM.  
Bestell-Nr. 19504

Der Autor, Musikhistoriker in Freiburg, beschreibt in dieser Bildbiographie vor dem kulturhistorischen Hintergrund die wichtigsten Lebensstationen und das Werk Johann Sebastian Bachs, dessen musikalisches Schaffen die Musikgeschichte bis in unsere Zeit auf mannigfache Weise beeinflusst hat.

48 Farbseiten mit Bildern Bachs, seiner Wirkungsstätten, seiner Dienstherren und seiner Söhne bereichern diese vorbildliche Biographie und geben ihr, ebenso wie durch die Zeittabelle, eine dokumentarische Bereicherung.

**Das Große Lexikon der Musik.** Bd. 1–8 Komponisten · Interpreten · Sachbegriffe. Lexikonformat, insges. 3830 S. mit über 12000 Stichwörtern und 86 vierfbg. und 234 einfbg. Bildtafeln und zahlr. Abb. im Text, Ln. je Bd. 148,— DM (zus. 1184,— DM). Best.-Nr. 18051.

Bd. 9 u. 10: Gerald Abraham, Geschichte der Musik. Zus. 776 S.

Text und 64 Bildtafeln, über 300 Notenbeispiele,

Ln. je Bd. 148,— DM.

Best.-Nr. 19409



**herder** Freiburg ·  
Basel · Wien



# BACH-ASPEKTE

**Joh. Sebastian Bach**

## Transkriptionen für Klavier

von Wilhelm Kempff

„Jesus bleibet meine Freude“ sowie Choralvorspiele und Kammermusik. Die unterschiedlichen Preise der Einzelausgaben (DM 4.- und 5.-) sind unserem Klavier-Prospekt zu entnehmen.

**Ten Pieces** für Klavier (Sammelband) enthält alle Titel DM 27.-

**Frank Michael Beyer**

**Streicherfantasien** zu einem Bach-Motiv für Streichquartett mit Kontrabaß Gr. Patitur DM 24.-

Ein Motiv aus der Sarabande der Cello-Sonate c-moll bildet die Anregung zu dieser reizvollen Komposition.

Es existiert gleichzeitig eine Fassung für Streichorchester

**Bernhard Krol**

**Ricercar à 6** für Trp., Pos. und Orgel DM 27.-

Die Quintessenz des „Musikalischen Opfers“ erhält in dieser „analytischen“ Bearbeitung eine neue, dennoch renaissancehaft majestätische Klanglichkeit

**Isang Yun**

**Königliches Thema** für Violine solo DM 9.-

Das berühmte Thema aus dem „Musikalischen Opfer“ in virtuosen Varianten, wobei europäische und asiatische Elemente ein neues Ganzes entstehen lassen

# BOTE & BOCK

## Johann Sebastian Bach Bücher zu Leben und Werk



**Philipp Wolfrum,**  
**Johann Sebastian Bach**

2 Bde. in 1 Band. 2. Aufl. Leipzig 1910. Reprint: Hildesheim 1978. VIII/401 S. mit Abb. Leinen.

ISBN 3-487-06553-3 DM 58,-  
I: Bachs Leben, die Instrumentalwerke;  
II: J. S. Bach als vokaler Tondichter.

**Johann Sebastian Bach,**  
**Vierstimmige Choralgesänge**

gesammelt von *Carl Philipp Emanuel Bach*.  
2 Tle. in 1 Band. Berlin und Leipzig 1765-69.  
Reprint: Hildesheim 1975. II/104 S.

ISBN 3-487-05487-6 DM 37,80

**Heinrich Schenker,**  
**Das Meisterwerk in der Musik.**  
**Ein Jahrbuch.**

3 Tle. in 1 Band. München, Wien und Berlin  
1925-30. 2. Reprint: Hildesheim 1980. 556 S.  
mit zahlreichen Notentafeln. Leinen.

ISBN 3-487-05274-1 DM 138,-

*Bitte fordern Sie Prospektmaterial zu unserem umfangreichen Programm Musikwissenschaft und Musikerbiographien an!*



**Georg Olms Verlag**  
Hagentorwall 7 · D-3200 Hildesheim

# Komponisten- Handschriften als wertvolle Faksimiles

JOHANN SEBASTIAN BACH

**Die Kunst der Fuge, BWV 1080**

Herausgegeben von Hans Gunter Hoke

Vier Teile in einer Kassette:

1. Faksimile der Originalhandschrift, 44 Seiten
  2. Faksimile von 10 einzeln überlieferten autographen Blättern
  3. Reprint des Originaldrucks, 76 Seiten
  4. erläuterndes Beiheft (d./e.), 48 Seiten
- Bestell-Nr. ISBN 3-7957-0200-3, DM 230,-

**Das Wohltemperierte Clavier 1. Teil, BWV 846-869**

Mit Vorworten von Hans Pischner und Karl-Heinz Köhler.

Bestell-Nr. DV 518008. 102 Seiten, Halbleinen, DM 52,-

**Konzert D-Dur für Cembalo u. Steichorchester, BWV 1054**

Vorwort in Deutsch und Englisch von Hans-Joachim Schulze.

Bestell-Nr. DV 518103. 24 Seiten, Halbleinen, DM 21,-

**Sonata a Cembalo e Travers solo, BWV 1030**

Nachwort von Werner Neumann.

Bestell-Nr. DV 518083, 18 Seiten, Halbleinen, DM 18,-

**Originalstimmensatz der Kantate**

„Wäre Gott nicht mit uns diese Zeit“, BWV 14

Bestell-Nr. DV 518140, 44 Seiten, Halbleinen, DM 45,-

**O Holder Tag, erwünschte Zeit**

**Hochzeitskantate, BWV 210**

Vorwort von Werner Neumann

Bestell-Nr. DV 518046, 32 Seiten, Halbleinen, DM 21,-

**Gott ist mein König**

**Mühlhäuser Ratswechselkantate 1708, BWV 71**

Vorwort von Werner Neumann

Bestell-Nr. DV 518058. 32 Seiten, Halbleinen, DM 21,-

**Hochzeitsquodlibet 1707. Ein Fragment, BWV 524.**

Vorwort in Deutsch und Englisch von Werner Neumann und Bemerkungen zur Inhaltsdeutung von Günther Kraft

Bestell-Nr. DV 518108. 36 Seiten, Pappband, DM 26,-

**Schweigt stille, plaudert nicht, Kaffeekantate, BWV 211.**

Werner Neumann

Bestell-Nr. DV 518111. 38 Seiten, Halbleinen, DM 34,-

**Zerreiet, zersprengt, zertrümmert die Gruft.**

„Der zufriedengestellte Aolus“, BWV 205.

Vorwort in Deutsch u. Englisch von Werner Neumann.  
Bestell-Nr. DV 518250. 100 Seiten, Pappband, DM 54,-

**Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen.  
Drama per Musica, BWV 30a.**

Vorwort von Werner Neumann

Bestell-Nr. DV 518362, 52 Seiten, Pappband, DM 60,-

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Neun ausgewählte Briefe an Anton Schindler**

Faksimile-Ausgabe nach den Originalen aus dem Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

Herausgegeben von Karl-Heinz Khler und Grita Herre.

Bestell-Nr. DV 518078.

28 Seiten, Halbleder mit Schuber, DM 48,-

Bestell-Nr. DV 518096.

Numerierte Ausgabe in Leder mit Schuber. DM 90,-

**Gott, welch Dunkel hier**

Rezitativ und Arie des Florestan aus der Oper Fidelio. Herausgegeben von Karl-Heinz Khler.

Vorwort in Deutsch und Englisch.

Bestell-Nr. DV 518233, 64 Seiten, Pappband, DM 36,-

JOSEPH HAYDN

**Symphony Nr. 104, D-Dur**

Bestell-Nr. DV 518395.

45 Seiten, Leinen, DM 75,-

HEINRICH SCHÜTZ

**Autobiographie (Memorial 1651)**

Vorwort und Anmerkungen von Heinz Krause-Graumnitz.

Bestell-Nr. DV 518116. 24 Seiten, Halbleinen, DM 16,-

ROBERT SCHUMANN

**Drei Gedichte von Emanuel Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte, op. 29**

Faksimile des Autographs. Herausgegeben von Martin Schoppe in Verbindung mit der Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf.

Bestell-Nr. ED 6993.

30 Seiten, davon 24 Seiten Faksimile, Pappband DM 30,-

GEORG PHILIPP TELEMANN

**Concerto grosso B-Dur „Per il Sig! Pisendel“ für Solo-Violine, Streicher und B.c.**

Faksimile der Partitur und der Violino-Concertato-Stimme nach dem Autographen der Sächsischen Landesbibliothek Dresden.

Herausgegeben von Eitelfriedrich Thom.

Bestell-Nr. DV 518375. 7 Seiten einleitender Text,

24 Seiten Faksimile, Pappband, DM 38,-

RICHARD WAGNER

**Die Meistersinger von Nürnberg**

Vollständiger Text der Oper. Faksimile der Reinschrift, die Wagner 1862 anfertigte.

Bestell-Nr. ED 7109, XIX, 82 Seiten, gebunden, DM 38,-

**Kinder-Katechismus zu Kosels Geburtstag**

Partitur mit unterlegtem Klavierauszug.

Best.-Nr. ED 7108, 20 Seiten, broschiert, DM 12,80

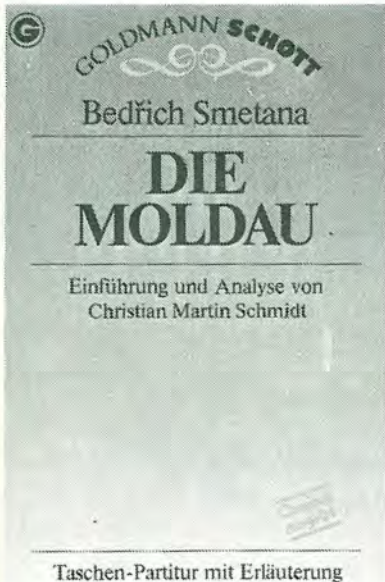
## SCHOTT

B. Schott's Shne · D-6500 Mainz · POB 3640

# Goldmann/Schott Taschen-Partituren helfen Musik bewußter erleben!

## Ausstattung:

- Vollständige Partitur
- umfassende Einführung und Analyse
- mit Dokumentationsmaterial, Abbildungen
- werkbezogene Literaturhinweise, Diskographie



## Neu:

### JOSEPH HAYDN

**Sinfonie Nr. 104, D-Dur**  
Hrsg.: Hubert Unverricht  
GS 33080, DM 10,80

### BEDŘICH SMETANA Die Moldau

Hrsg.: Christian Martin Schmidt  
GS 33076, DM 9,80

### PETER TSCHAIKOWSKY

**Sinfonie Nr. 6 h-Moll, op. 74**  
„Pathétique“  
Hrsg.: Thomas Kohlhasse  
GS 33054, DM 16,80

## es liegen bereits vor:

### LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Sinfonie Nr. 5 c-Moll, op. 67**  
Hrsg.: Wulf Konold,  
GS 33006, DM 8,80

### Sinfonie Nr. 6 F-Dur, op. 68

„Pastorale“  
Hrsg.: Hubert Unverricht,  
GS 33026, DM 8,80

### Sinfonie Nr. 9 d-Moll, op. 125

Hrsg.: Dieter Rexroth,  
GS 33010, DM 17,80

### JOHANNES BRAHMS

**Sinfonie Nr. 1 c-Moll, op. 68**  
Hrsg.: Giselher Schubert,  
GS 33031, DM 12,80

### Sinfonie Nr. 3 F-Dur, op. 90

Hrsg.: Christian Martin Schmidt,  
GS 33032, DM 12,80

### Sinfonie Nr. 4 e-Moll, op. 98

Hrsg.: Christian Martin Schmidt,  
GS 33025, DM 10,80

### FRÉDÉRIC CHOPIN

**Klavierkonzert e-Moll, op. 11**  
Hrsg.: Michael Stegemann  
GS 33064, DM 12,80

### ANTONIN DVOŘÁK

**Sinfonie Nr. 9 e-Moll, op. 95**  
„Aus der Neuen Welt“  
Hrsg.: Karin Stöckl/Klaus Döge,  
GS 33045, DM 12,80

### WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Sinfonie g-Moll, KV 550**  
Hrsg.: Manfred Wagner,  
GS 33035, DM 8,80

### Sinfonie C-Dur, KV 551

„Jupitersinfonie“  
Hrsg.: Manfred Wagner  
GS 33016, DM 8,80

### Eine kleine Nachtmusik,

**Serenade G-Dur, KV 525**  
Hrsg.: Dieter Rexroth,  
GS 33033, DM 5,80

### FRANZ SCHUBERT

**Sinfonie Nr. 7 h-Moll**  
„Unvollendete“  
Hrsg.: Peter Andraschke,  
GS 33061, DM 8,80

### ROBERT SCHUMANN

**Sinfonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97**  
„Rheinische“  
Hrsg.: Reinhard Kapp,  
GS 33048, DM 12,80

### Sinfonie Nr. 4 d-Moll, op. 120

Hrsg.: Egon Voss,  
GS 33034, DM 9,80

### Konzert für Klavier und Orchester a-Moll, op. 54

Hrsg.: Egon Voss,  
GS 33018, DM 9,80

GOLDMANN SCHOTT

Die blauen Taschen-Partituren

## Die Kunst der Fuge bei Bach - grundlegende Bücher von Ludwig Czaczkes

### Bachs chromatische Fantasie und Fuge.

Form und Aufbau.  
Die Arpeggienausführung  
Kartonierte, 96 Seiten  
ISBN 3-215-01550-1, DM 22,60

### Analyse des Wohltemperierten Klaviers.

Form und Aufbau der Fuge bei Bach  
Englisch broschiert  
Band 1: 236 Seiten  
ISBN 3-215-01548-X  
Band 2: 324 Seiten  
ISBN 3-215-01549-1  
Je Band DM 46,90

Soeben erschienen:

### Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung

Kartonierte, 56 Seiten  
Zweisprachig: Deutsch/Englisch  
ISBN 3-215-05360-8  
DM 32,80

Johann Sebastian Bachs großes  
Fugenwerk »Das Wohltemperierte  
Klavier« findet hier eine bildliche  
Darstellung, die eine augenblick-  
liche Gesamt- und Detailsicht des  
kompositorischen Geschehens  
gewährt.



Österreichischer Bundesverlag

Vertretung im Bundesgebiet und West-Berlin: Ernst Klett Verlag KG, Stuttgart  
Auslieferung: Stuttgarter Verlagskontor, Postfach 809, 7000 Stuttgart 1



**Hans Vogt**

### Johann Sebastian Bachs Kammermusik

Voraussetzungen, Analysen, Einzelwerke – 277 Seiten,  
8 Abb., 189 Notenbeisp. ISBN 3-15-010298-7. Pb. DM 42,80

»Ein Werk wie das vorliegende war längst fällig, gibt es doch  
nichts Vergleichbares für Musikliebhaber und Instrumentalisten,  
die sich kurz und bündig über alle Fragen im  
Zusammenhang mit Bachs Kammermusik informieren  
wollen.«  
Das Orchester, Mainz

**Friedemann Otterbach**

### Johann Sebastian Bach.

#### Leben und Werk

248 Seiten, 22 Abb., 101 Notenbeisp.  
ISBN 3-15-010310-X. Pb. DM 41,80

Eine ausgezeichnet fundierte und  
vorbildlich gründliche Untersuchung über  
»Bachs Musik in ihrer Zeit«.

Zu beziehen in Ihrer Buchhandlung

Farbprospekt »Musik bei Reclam« kostenlos  
vom Verlag Philipp Reclam jun. GmbH  
Postfach 1149, 7257 Ditzingen

**Reclam**

# Johann Sebastian Bach

## Choralgesänge

für vierstimmigen gemischten Chor. Eine Auswahl von neunzig Sätzen, gemeinsam mit Hans Georg Schönian herausgegeben von Adam Adrio und Gottfried Grote. 123 Seiten. Kart. 15.— (Mengenpreise) EM 331

## Herr Gott, dich loben wir

Das TE DEUM LAUDAMUS deutsch (EKG 137) für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel, mit Trompeten und Posaunen ad libitum (BWV 328) und für einstimmigen Chor und Orgel, mit Trompeten ad libitum (BWV 725), herausgegeben von Christoph Wolff. Partitur 15.—, Chorpartitur 3.—, Bläserpartitur 1.50 EM 512

## Kyrie. Christe, du Lamm Gottes

für fünfstimmigen gemischten Chor (vierstimmigen Chor und Sopran-cantus-firmus) und Basso continuo (Orgel) BWV 233a, herausgegeben von Christoph Wolff. Partitur 14.—, Chorpartitur 3.50, Violoncello (Fagott)/Kontrabaß 1.50 EM 511

## Kleine Präludien und Fugen

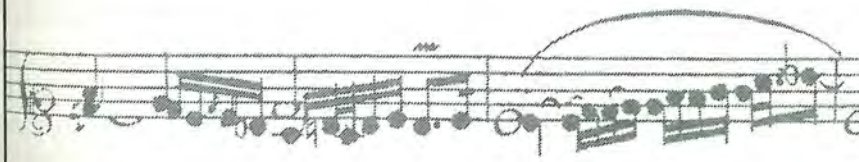
für die Orgel, BWV 553–560, herausgegeben von Werner Tell. 10.50 EM 807

## Sechs Choräle für Orgel


Die „Schüblerschen Choräle“, BWV 645–650. Neue, kritisch revidierte Ausgabe in modernen Schlüsseln, mit Finger- und Fußsätzen versehen, herausgegeben von Hans Schmidt-Mannheim. 11.— EM 870

## Fantasia C-Dur

für Orgel, BWV 573, Fragment, ergänzt von Arnold Strebel (und Melchior Schildt: Partita „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“, übertragen von Kurt Utz) in: **Alte Orgelmusik**, herausgegeben von Walter Supper. 9.— EM 811



Verlag  
Merseburger  
Kassel



Motzstraße 13 3500 Kassel

# Neu bei Heinrichshofen

## Eine Auswahl aus unserem Programm 1984/85

KLAVIER	<b>Sergei Prokofieff</b> Peter und der Wolf, Ein musikalisches Märchen op. 67 (G. Markson) (3599)	16,-
VIOLINE	<b>Etüden und Capricen</b> für Violine (J. Gorbатов) (1839)	18,-
GAMBE	<b>Karl Friedrich Abel</b> 10 Solostücke für Viola da gamba senza basso (W. Knape/F. Längin) (1888)	12,-
BLOCKFLÖTE	<b>Joseph Bodin de Boismortier</b> Drei Duos für Sopranblockflöten oder Tenorblockflöten (H. Ruf) (3596)	8,-
	<b>Arcangelo Corelli</b> Zwölf Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo op. 5 (M. Nitz) Band 6: Sonaten 11 + 12 (3543)	12,-
	<b>Philbert de Lavigne</b> Duos op. 4 „Les Fleurs“ für Sopranblockflöte und Altblockflöte (Querflöte oder Violine) (J. Harf) Heft 1 (3608)	12,-
	Heft 2 (3609)	12,-
	<b>Pierre Gaultier de Marseille</b> Vier Suiten für Blockflöte oder Querflöte und Basso continuo (H. Ruf) (3533)	15,-
	<b>William Holborne</b> Six Aires or Canzonets for Three Voices – Neapolitan Like. Sechs Weisen oder Kanzonetten für drei Stimmen in neapolitanischer Art SSA (T) (A. v. Arx) (3600)	6,-
	<b>Hört ihr's klingen</b> Weihnachtslieder für drei Altblockflöten (A. Hinkelbein) (2005)	9,-
	<b>Johann Mattheson</b> Acht Sonaten aus op. 1 für drei Altblockflöten (Keller) (3570)	12,-
	<b>Caspar Othmayr</b> Bicinia sacra-Geistliche Zwiegesänge für zwei Altblockflöten (A. v. Arx) (3578)	12,-
QUERFLÖTE	<b>Das Flötenbuch</b> für Anfänger und einsame Spieler der Querflöte (G. Zimmermann) (2007)	10,-
	<b>Michel de la Barre</b> 19 Suiten für zwei Querflöten, Gesamtausgabe (H. Schneider) Heft 1: Suiten 1 – 3 (3564)	16,-
	Heft 2: Suiten 4 – 9 (3565)	16,-
	Heft 3 – 4: in Vorbereitung	
	<b>Hans Ulrich Staeps</b> Kleine Tagmusik für eine Flöte allein, Querflöte oder Tenorblockflöte, auch Altblockflöte in C-Vorstellung (3556)	6,-
	<b>Akira Tanaka</b> Romanze für Flöte und Klavier (1887)	8,-
GITARRE	<b>Peter Leopold</b> Das Lagenspiel auf der Gitarre Einführende Übungen und kleine Stücke für ein bis zwei Gitarren (3590)	16,-
	<b>Georg Rist</b> Arpeggien und Tremolo, Melodische Studien für Flamenco und Klassische Gitarre (3589)	10,-

Heinrichshofen - D-2940 Wilhelmshaven - Postfach 620

Eine wichtige Neuerscheinung zum Bach-Jubiläum!

**Alfred Dürr**  
**Johann Sebastian Bach**  
**Seine Handschrift –**  
**Abbild seines Schaffens**

Erweitert durch zahlreiche neue Fak-  
simile-Abbildungen und ausführlich  
kommentiert von Alfred Dürr, liegt  
nun wieder Band 44 der Alten Bach  
Gesamtausgabe vor, ein kostbares  
Dokument, das dem Fachmann und  
dem Musikliebhaber einen tiefen  
Einblick in die Spielarten und Ver-  
änderungen der Bachschen Hand-  
schrift bietet.

Format 23 x 30,5 cm, ca. 180 Seiten, 79  
Abbildungen, Ganzleinen  
BV 203 ISBN 3-7651-0203-2  
Erscheinungstermin: Okt./Nov. 84

**Johann Sebastian Bach**



*Seine Handschrift –  
Abbild seines Schaffens*



Breitkopf & Härtel  
Wiesbaden



# Breitkopf & Härtel

## Wiesbaden

## Pfeifenorgel im Wohnzimmer

etwas Besonderes für  
außergewöhnliche Ansprüche.

Neben dem Bau von Kirchenorgeln  
werden in unseren Werkstätten formschöne  
Haus- und Zimmerorgeln für jeden Raum  
und jeden Anspruch – ganz individuell –  
gefertigt.



## KARL LÖTZERICH

ORGELBAUMEISTER

3549 WOLFHAGEN-IPPINGHAUSEN • TELEFON 0 56 92 / 59 25

Stimmungen sowie Reparaturen und Restaurationen von Orgeln  
und Harmonien



30 Jahre

## Detlef Kleuker

Orgelbau  
Brackwede

350 Orgeln in 18 Ländern der Welt.  
Im Jahre 1983 haben wir 3 Cavallé-  
Coll-Orgeln in Venezuela restauriert.

Gotenstraße 71–77  
4800 Bielefeld 14  
Postfach 14 05 24  
Tel. 05 21 / 44 42 77

# Barockpauken Bachpauken



Wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, in Ergänzung der bereits von uns hergestellten Historischen Schlaginstrumente "PERCUSSIO ANTIQUA", auch möglichst authentische Barockpauken in bester handwerklicher Qualität nachzubauen.

Handgehämmerte Altkupferkessel in 2 Größen, handgeschmiedete Beschläge, beste ausgesuchte, europäische Kalbfelle, gedrechselte Vierfußständer.

**Lefima**  
PERCUSSION

**LEBERECHT FISCHER KG  
D-8490 CHAM/OPF.**

**Bitte Spezialprospekt anfordern!**

Lieferung erfolgt ausschließlich durch den Musikfachhandel.

## 1. Internationaler Geigenbau- Wettbewerb „Louis Spohr“ Kassel 1983

mit Bogenmacher-Wettbewerb

17. bis 22. Oktober 1983

### Katalog

mit Grußworten,  
sachlicher Einführung,  
Abbildungen aller Instrumente  
und Bogen, Register der beteiligten  
Geigenbauer und Bogenmacher

Zu beziehen von  
KASSELER MUSIKTAGE  
Heinrich-Schütz-Allee 35  
D-3500 Kassel-Wilhelmshöhe



Wilhelm Ehmann / Frauke Haasemann

# Handbuch der chorischen Stimmbildung

Anregungen, die dem Werk-Charakter entsprechen, helfen, einen neuen Chorsatz spielend zu erarbeiten und zum Klingen zu bringen. Fundierte Kenntnisse werden ideal vermittelt.

Drei Teile (Teil A: Ausweitung lebensmäßiger Vorgänge / Teil B: Praktische Übungen / Teil C: Einsinge-Übungen). Format 17 x 24 cm. 189 Seiten, Noten- und Übungsbeispiele, Schemata und Notationen im Text. Kartoniert  
DM 28.-



**Bärenreiter**

## Machen Sie mehr aus Ihrem Geld. Wir sagen Ihnen, wie.



Über unsere verschiedenen Spar-Angebote beraten wir Sie gern persönlich: Ob Sparpläne mit Bonus, Deutsche Bank-Sparbriefe oder Vermögenswirksame Sparverträge mit Prämie.

**Deutsche Bank**



Filiale: 3500 Kassel, Kölnische Straße 13/15

ZWEIGSTELLEN: Frankfurter Straße 95, Friedrich-Ebert-Straße 70, Untere Königsstraße 78, **Bettenhausen**, Leipziger Straße 105, **Wilhelmshöhe**, Wilhelmshöher Allee 259, **3507 Baunatal**, Marktplatz 3

*Auserlesene Menues für  
alle Gelegenheiten.  
Kalte Buffets sowie feines  
Backwerk liefern wir auch  
außer Haus.*

*Die erfahrenen Köche  
unseres Hauses  
bereiten Ihnen erlesene  
Gerichte auch nach Ihren  
eigenen besonderen  
Wünschen –  
„sozusagen nach Maß“.*

*Bitte wenden Sie sich  
an die Geschäftsleitung!*



Restaurant Café

Inh. Harald Kolle

Im Druseltal 12 · Kassel-Wilhelmshöhe  
Telefon 05 61/30 46 21  
Büro 30 42 00

**Bier- und Weinstube · Café · Festsäle · Konferenzräume · Kegelbahn**

..... bei  HENKEL

Restaurant im Hauptbahnhof Kassel · Tel. 1 39 20 und 1 45 11

....behaglich gegessen, ....vorzüglich gegessen

Für Ihre Gäste im Haus unsere Stadtküche.

**Neu!**

**Kasseläner  
Stube**

Rustikale Atmosphäre

**am Querbahnsteig im Hauptbahnhof**

Waldtraut Ingeborg Sauer-Geppert

## Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied

### Vorüberlegungen zu einer Darstellung seiner Geschichte

Zwei umfangreiche Kapitel dieser Arbeit gelten dem Nachweis, daß das Kirchenlied als Gattung seine im Mittelalter geprägte Eigenart bis in die heute gesungenen Lieder hinein bewahrt hat. Ein weiteres soll zunächst einem entgegengesetzten Aspekt gerecht werden: An den Umgestaltungen überkommener Lieder werden die Einwirkungen von Frömmigkeit und Geschmack nachfolgender Generationen gezeigt. Dabei ist die Tatsache der vielfältigen Änderungen in späteren Gesangbüchern als solche geeignet, die Grundthese dieser Arbeit ihrerseits zu stützen. Daß der Wunsch nach Neufassungen die Kontinuität der Gattung gerade voraussetzt, daß nur die zähe Verwurzelung der alten Lieder in den Gemeinden ihn hervorbringen konnte, wird ausführlich erörtert. Darüber hinaus wird eine ergänzende Überlegung möglich; nicht allein die Notwendigkeit, auch die Frage nach der Berechtigung von Änderungen führt auf den mittelalterlichen Charakter der Gattung. Es wird von den Verfechtern der Änderungsvorschläge immer wieder darauf hingewiesen, daß das Kirchenlied als Gebrauchsdichtung den Bedürfnissen des Gottesdienstes und der sich wandelnden Gemeinde angepaßt werden müsse. Auch die hymnologisch geschulten Herausgeber des EKG haben sich trotz der erkennbaren Offenheit für das alte Lied und seine Ausdrucksmittel solcher Forderung in der Praxis keineswegs entzogen . . .

Es gehört nicht zum Aufgabenbereich dieser Arbeit, Anstöße für Überlegungen und Entscheidungen zu geben, die im Blick auf die Verwendung und Gestalt der Lieder im praktischen Gebrauch der Kirche auch weiterhin unvermeidbar sein werden. Wenn eine historische Untersuchung hier eine Hilfe leisten kann, wird sie darin liegen, daß das Verständnis der überkommenen Lieder besser wird. Es könnte sich zeigen, daß zunächst anstößige Formulierungen sich neu erschließen; es wird sich auch bestätigen, daß mit der lebendigen Entwicklung der Sprache Änderungen immer wieder erforderlich werden: Je genauer diejenigen, die sie verantworten müssen, das, womit sie umgehen, in allen Nuancen erfaßt haben, desto behutsamer und angemessener werden ihre Vorschläge ausfallen.

XII, 266 Seiten. Kartoniert DM 84.- ISBN 3-7982-0176-6

Johannes Stauda Verlag Kassel

## Christian Zippert Liedpredigten

Es kommt ein Schiff · O Heiland, rei die Himmel auf ·  
Nun jauchzet, all ihr Frommen · Die Nacht ist vorge-  
drungen · Gelobet seist du, Jesu Christ · Also liebt Gott  
die arge Welt · Der du die Zeit in Händen hast · Wie  
schön leuchtet der Morgenstern · Ein Lämmlein geht  
und trägt die Schuld · O Haupt, voll Blut und  
Wunden · Frühmorgens, da die Sonn aufgeht · Zeuch  
ein zu deinen Toren · Wachet auf, ruft uns die Stimme ·  
Ich singe dir mit Herz und Mund · Nun freut euch, lie-  
ben Christen g'mein · Herzlich lieb hab ich dich, o  
Herr · Such, wer da will, ein ander Ziel · Lasset uns mit  
Jesu ziehen · Hüter, wird die Nacht der Sünden · Jesu,  
meine Freude · Jerusalem, du hochgebaute Stadt · Die  
gldne Sonne · Nun ruhen alle Wälder · Geh aus, mein  
Herz, und suche Freud · Höchster, allmächtiger,  
guter Herr · Sie ist mir lieb, die werthe Magd · Nun muß  
die Welt wohl dunkeln

Johannes Stauda Verlag

## Christian Zippert Liedpredigten

(Kirche zwischen Planen und Hoffen 29) 148 Seiten.  
Kart. DM 26,-. ISBN 3-7982-0180-3

Die seit der Barockzeit fast vergessene Predigt über  
Liedtexte gewinnt neue Bedeutung. Christian Zippert  
hat hier dreißig seiner bei verschiedenen Anlässen  
gehaltenen Predigten über Lieder zusammengestellt.  
Andere Prediger mögen daraus Anregungen empfan-  
gen. Die warmherzigen, gedankenreichen Auslegun-  
gen werden aber viele erfreuen, die Kirchenlieder  
kennen und lieben. Die ausgewählten Lieder reichen  
vom Mittelalter bis zur Neuzeit, mit einem Schwer-  
punkt im 17. Jahrhundert: Glaubensstrke, Lebens-  
hoffnung, geschöpft aus unversiegten Quellen.

Johannes Stauda Verlag

## ANTON BRUCKNER

### Kleine Kirchenmusikwerke

**Band XXI der  
Bruckner-Gesamtausgabe,  
herausgegeben von  
Hans Bauernfeind und  
Leopold Nowak**

Aus dem Vorwort:

Mit den „Kleinen Kirchenmusikwerken“  
wird zum ersten Mal ein Band der Bruckner-  
Gesamtausgabe geboten, dessen  
Partituren einen geschlossenen über-  
blick über eine Gattung von Musik in  
Bruckners Lebenswerk gestatten. Von  
der Jugend, 1835, bis ins Alter, 1892,  
reichen die Tantum ergo, Libera, Ave  
Maria und sonstigen liturgischen Texte,  
die Bruckner vertont hat. Daraus kann  
man auf die Entwicklung aufmerksam  
werden, die Bruckner in dieser Gat-  
tung Musik durchmessen mußte.

**DM 52,—**

Dazu Revisionsbericht:  
in Vorbereitung (Herbst 1984)

\*

Praktische Einzelausgaben aus  
Band XXI der Bruckner-Gesamtausgabe  
sind im Verlag Doblinger erschienen.

\*

ber die bereits vorliegenden Bände  
der Bruckner-Gesamtausgabe informiert  
das Verlagsverzeichnis

**Musikwissenschaftlicher  
Verlag Wien**

Vertretung für die Bundesrepublik Deutschland:  
Bärenreiter-Groauslieferung Kassel

**Jetzt mit Phonomagazin!**

**nmz**  
**NEUE MUSIKZEITUNG**

**Die auflagenstärkste  
allgemeine Musikzeitschrift im  
deutschsprachigen Raum**

Erscheinungsweise: zweimonatlich  
Jahresabonnement **DM 18,60**  
Einzelausgabe **DM 3,80**  
+ Versandkosten

**GUSTAV BOSSE VERLAG**  
**Postfach 417 · 8400 Regensburg 1**

# ZfMfP

## **Zeitschrift für Musikpädagogik**

Eine Zeitschrift als Brücke zwischen  
Wissenschaft und pädagogischer Praxis

Redaktionelle Schwerpunkte:

- Interviews mit bedeutenden Persönlichkeiten der musikpädagogischen Szene
- Historische Dokumente zur Musikpädagogik
- Werkbetrachtungen
- Praktische Unterrichtshilfen
- Methodenkritik und -reflexion
- Biographische Beiträge
- Besprechungen von Musikbüchern, praktischen Ausgaben und Schallplatten
- Berichte
- Bibliographien wichtiger Neuerscheinungen

Erscheint 4 x im Jahr,  
im März, Mai, September und November

Format 19 x 28,5 cm, Umfang 88 Seiten

Bitte fordern Sie ein kostenloses  
Probeheft an!

**GUSTAV BOSSE VERLAG**  
**Postfach 417 · 8400 Regensburg 1**

„... professionell gemachte Magazine, die die heikle Mitte zwischen Wissenschaft und qualitativem Feuilleton halten...“

### **Kölnische Rundschau**

„... man wünscht dem Magazin für Alte Musik, daß es dieses Niveau durchhalten kann...“

### **Musica Sacra**

„Die hervorragend gedruckte und illustrierte Zeitschrift versteht sich als lebendiges Forum für Laien wie Musiker und Musikwissenschaftler.“

### **Die Welt**

**Concerto kostet DM 39,- jährlich (plus Versandkosten)  
Bitte fordern Sie ein kostenloses Probeheft an!**



**Concerto – Das Magazin für Alte Musik**  
seit November 1983 alle zwei Monate bei:  
Gitarre+Laute, Postfach 41 04 08, 5000 Köln 41

# MUSIKTEXTE

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

herausgegeben von Ulrich Dibelius, Gisela Gronemeyer,  
Reinhard Oehlschlägel, Ernstalbrecht Stiebler.

## HEFT 1 OKTOBER 1983

Erstdrucke von John Cage, Gerhard Rühm, Reiner Bredemeyer und Peter Garland. Zur Musik von Theodor W. Adorno, Peter Garland, Philip Glass, Volker Heyn, Klaus Huber, Rolf Riehm, Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen und Anton Webern.

## HEFT 2 DEZEMBER 1983

(vergriffen)

Erstdrucke von Allende-Blin, Nicolaus A. Huber, Christopher Newman, Dieter Schnebel und Mathias Spahlinger. Essay von Nicolaus A. Huber. Zur Musik von Juan Allende-Blin, Friedrich Goldmann, Nicolaus A. Huber, Mauricio Kagel und Steve Reich.

## HEFT 3 FEBRUAR 1984

Erstdrucke von Klaus Huber, Steve Reich, Josef Anton Riedl, Frederic Rzewski und Howard Skempton. Essays von Ulrich Dibelius und Henri Pousseur. Zur Musik von Philip Glass, Helmut Lachenmann, Josef Anton Riedl und Howard Skempton.

5 Hefte-Abonnement DM 40,- · Studenten DM 30,-  
Einzelheft DM 8,-

D-5000 KÖLN 30 · POSTFACH 30 04 80

## HEFT 4 APRIL 1984

Erstdrucke von Peter Michael Hamel, Yuval Shaked und Christian Wolff. Essays von Vinko Globokar, Dieter Schnebel und Christian Wolff. Zur Musik von Morton Feldman, Philip Glass, Peter Michael Hamel, Dane Rudhyar, Christfried Schmidt und Christian Wolff.

## HEFT 5 JULI 1984

Erstdrucke von John Cage und Klarenz Barlow. Nicolaus A. Huber über Tonalität. Umfrage zum Programm der Darmstädter Ferienkurse. Gespräch zwischen John Cage und Morton Feldman. Zu Arbeiten von Barlow, Globokar, Stockhausen und Strobel.

## HEFT 6 OKTOBER 1984

(geplant)

Zu Werk und Person von Karel Goeyvaerts, Rolf Riehm und Christoph Delz. Über postmoderne Musik. Zu Arbeiten von Laurie Anderson, Luciano Berio, John Cage, Luigi Nono und Hans Otte. Über die Internationalen Ferienkurse Darmstadt 1984.



# Kultur täglich

mit aktuellen Berichten,  
Kommentaren,  
Rezensionen,  
Kritiken ...



... über  
Kunst, Musik,  
Literatur –  
ob Schauspiel, Oper,  
Konzert, ob Ausstellungen,  
Dichterlesungen, Neuer-  
scheinungen auf dem  
Buchmarkt, ob Folk, Rock  
oder Pop – aus Kassel, Hessen,  
Niedersachsen, aus Deutschland und aus  
aller Welt – die HNA informiert, jeden Tag.

# Die EAM:

Die Elektrizitäts-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland (EAM) ist eines der großen regionalen Stromversorgungsunternehmen in der Bundesrepublik. Auf einer Fläche von 11000 Quadratkilometern — zwischen Einbeck im Norden und Hanau im Süden — versorgt sie zwei Millionen Menschen sowie zahlreiche Gewerbe- und Industriebetriebe mit elektrischer Energie.

Fünf Betriebsverwaltungen in Göttingen, Kassel, Marburg, Dillenburg und Hanau sowie 24 Betriebsstellen gewährleisten eine kundennahe Arbeit und eine optimale Wartung und Überwachung der Netzanlagen.



Göttingen

Kassel

Marburg

Dillenburg

Hanau

Zur Erfüllung unserer Aufgabe unterhalten wir 7000 Schalt- und Abspannstationen und ein Leitungsnetz mit einer Gesamtlänge von über 34000 Kilometern. 240 Städte und Gemeinden in Niedersachsen, Hessen und Nordrhein-Westfalen wollen mit Strom versorgt sein.

Die jährlichen Bau- und Betriebskosten erreichen die stolze Summe von rund 100 Millionen DM.

Dies sind Aufwendungen, die zum Teil wieder in den regionalen Wirtschaftskreislauf zurückfließen und eine wichtige Rolle für viele Klein- und Mittelbetriebe spielen.

Die Initiative kommunaler Stromversorgungsunternehmen im Jahre 1929 durch Gründung der EAM die flächendeckende Stromversorgung in eine Hand zu legen, wurde erfolgreich weiterentwickelt. Zwölf Landkreise in Hessen, Südniedersachsen und Ostwestfalen sowie die Stadt Göttingen sind neben der Preußenelektra (Hannover) die Aktionäre der EAM. Eine Partnerschaft, die sich seit vielen Jahrzehnten bewährt hat.

## Gesicherte Energie



Elektrizitäts-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland  
Hauptverwaltung  
Scheidemannplatz  
3500 Kassel

## heute und in Zukunft



Die LKK – eines der  
tonangebenden  
Kreditinstitute im Raum Kassel –  
begrüßt die Gäste des  
59. Bachfestes 1984 in Kassel

**Landeskreditkasse zu Kassel**  
Niederlassung der Hessischen Landesbank -Girozentrale-

# VERZEICHNIS DER INSERENTEN

Bärenreiter-Verlag Kassel . . . . .	155, 156, 157, 158, 173
Gustav Bosse Verlag, Regensburg . . . . .	177, 178
Bote & Bock, Berlin . . . . .	165
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. . . . .	171
R. Brockhaus Verlag, Haan . . . . .	162
Restaurant Café Calvados, Kassel . . . . .	174
Concerto / Gitarre + Laute, Köln. . . . .	179
Demusa, Klingenthal . . . . .	Umschlagseite 4
Deutsche Bank, Kassel. . . . .	173
Deutscher Taschenbuch Verlag, München . . . . .	159
Disco-Center, Kassel . . . . .	Umschlagseite 3
Elektrizitäts-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland, Kassel . . . . .	182
Leberecht Fischer KG, Cham/Opf. . . . .	172
Haydn-Tage 1985, Wien. . . . .	148
Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven . . . . .	170
G. Henle Verlag, München . . . . .	161
Verlag Herder, Freiburg . . . . .	164
Hessische/Niedersächsische Allgemeine, Kassel. . . . .	181
Internationale Bach-Akademie e.V., Stuttgart . . . . .	143
Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Kassel . . . . .	142
Internationaler Bach-Klavier-Wettbewerb 1985, Toronto/Canada . . . . .	147
Jubilate Schallplatten, Frankfurt . . . . .	151, 152
Stadt Kassel, Europäisches Jahr der Musik 1985 . . . . .	145
Kasseler Musiktage e.V., Kassel . . . . .	141, 172
Kaufhof, Kassel . . . . .	153
Detlef Kleuker, Bielefeld . . . . .	171
Landeskreditkasse, Kassel . . . . .	183
Konzertdirektion Hans Laugs, Kassel. . . . .	149
Karl Lötzerich, Wolfhagen. . . . .	171
Verlag Merseburger Berlin GmbH, Kassel . . . . .	169
Mozartwoche 1985, Salzburg . . . . .	146
Musiktexte, Köln . . . . .	180
Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien . . . . .	176
Neue Bachgesellschaft e.V., Leipzig/Kassel . . . . .	144
Georg Olms Verlag, Hildesheim . . . . .	165
Österreichischer Bundesverlag, Wien . . . . .	168
C. F. Peters, Frankfurt . . . . .	160
Quadriga-Verlag, Berlin . . . . .	163
Verlag Philipp Reclam jun., Ditzingen . . . . .	168
Restaurant bei Henkel, Kassel . . . . .	174
Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg . . . . .	154
B. Schott's Söhne, Mainz . . . . .	166, 167
Schubertiade 1985, Hohenems . . . . .	150
Stadtsparkasse Kassel . . . . .	Umschlagseite 2
Johannes Stauda Verlag, Kassel . . . . .	175, 176

Diesem Programmbuch liegt ein Prospekt der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart bei.



# MUSIK AKZENTE

BACH im 20. Jahrhundert  
 Rekonstruierte Konzerte CLA 712/4  
 Die Kunst der Fuge TUD 75003/2LP  
 Goldberg-Variationen FIN 315  
 Okko Kamu spielt Bach BIS 21  
 Messe H-Moll (Auszüge) SAS 007020

disco-  
center

SCHALLPLATTEN  
AUS  
KASSEL

# Seit dem Barock lebendig

Es waren Zeitgenossen des musikschöpferischen Genies Johann Sebastian Bach, die in Markneukirchen den Musikinstrumentenbau begründeten. Dieses wertvolle

Erbe der alten Meister wurde in vielen Generationen sorgsam gepflegt und zur höchsten Vollendung geführt. Dafür bürgen diese international anerkannten Marken:



Dölling	Dürschmidt	Scherzer	Lederer	Ph. Hammig	Barth
Uebel	Kuhala	Hoyer	Spranger	Clem. Meinel	Rubner
Steinel	Peter	Mönnig	Wurlitzer	Richter	Langhammer
Paulus	Voigt	B & S	Hüller	Schlegel	Wölz
Pfretzschner	Knopf	Syhre	Adler	Saumer	Tauscher
	Todt	A. R. Hammig	Sonora		

Generalvertretung für die BRD:

nöha

Handelsgesellschaft mbH.,  
Bochum 1, Kurfürstenstr. 20  
Tel. (0234) 51984-6



Volkseigener Außenhandelsbetrieb der Deutschen Demokratischen Republik DDR 9652 Klingenthal