



维利巴尔德·古尔利特著

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

音乐大师和他的作品

人民音乐出版社

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

音乐大师和他的作品

〔德〕维利巴尔德·古尔利特著

胡君璽译

人民音乐出版社

Wilibald Gurlitt
Johann Sebastian Bach
Der Meister und sein Werk

本书根据德国Deutscher Taschenbuch Verlag 1980 年版译出

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

音乐大师和他的作品

〔德〕维利巴尔德·古尔利特著

胡 君 璽 译

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京第二新华印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 58千文字 2.75印张

1988年10月北京第1版 1988年10月北京第1次印刷

印数：0,001—2,095册

ISBN 7-103-00298-3/J·299

定价：0.95元

序

这本书是1935年时逢巴赫纪念年维利巴尔德·古尔利特在弗赖堡因布赖斯高的基督教大学生会做的一次报告的基础上产生的，并于1936年在柏林以《约·塞·巴赫——音乐大师及其作品》为题出版发行。在迄今为止的几次新版本（卡塞尔1947年再版、1949年三版和1959年四版）中，这本书的内容都得到了不断的增补扩大，并且吸收了最新的研究成果。因此，时至今日，这本书仍未丧失其新颖和魅力：这本书之所以能够吸引读者，不仅是因为它提供了一部时代文献，而且由于作者在书中表现出一股热情，显然作者本人完全被他想介绍给听众和读者的材料所感动了。而这种热情、这种贯穿在介绍给大家的巴赫材料中的轮廓清晰的主题思想、恰恰是当今大多数论著中所缺少的。这一点之所以难能可贵，是因为展现在我们面前的浩如烟海的材料很容易使人忽略了最本质的东西。

毫无疑问，古尔利特的这本著作也包含有片面之处，比如把巴赫谱写的那些为数众多的世俗康塔塔，最终都简单地归结到咖啡康塔塔和农民康塔塔。又如根本没有提出这样的问题进行探讨：圣诞清唱剧、b小调弥撒曲以及无数其他教堂音乐作品中的许多优美动听的乐章，为什么都是为崇拜君侯和学者或者献给新婚夫妇而创作的？另外，我们由于了解到巴赫的康塔塔创作是集中在1723年至1729年，所以今天倾向于把巴赫作为由泰勒曼创建的

《音乐协会》领导人所从事的活动比以往看得更有意义，因为巴赫在十余年间每周都要为该协会演奏一次（在做弥撒期间甚至每周两次）室内乐和管弦乐，可以肯定大多数曲子是由他亲自谱写的。最后，巴赫的晚年作品，如他的卡农曲和赋格，都需要加以阐述，仅仅指出键盘乐器对巴赫的重要意义（尽管是很重要的！）或者仅仅指出莱比锡时期他亲笔谱写的那些管风琴众赞歌，那是很不够的。可以肯定，假如维·古尔利特尚在世，对上述这一切他会做出补充的。

尽管如此，他的这本书不能被视为是一部残缺不全的未完成之作。它通过有说服力的论述向我们介绍了巴赫：在巴赫之前，已有一批为数众多的新教乐长，他们以自己的艺术帮助实现了路德的理想——使上帝的话语广为流传，从而使宗教音乐达到了前无古人、后无来者的顶点，而巴赫正是他们当中的最后一位、同时也是最重要的代表人物。

这个第五版的版本经过重新审定，并且在一些重要事实方面吸收了最新的学术研究成果。在一些必须改动之处，编辑竭尽全力在语言上保留了原来的行文，在那些有问题之处，必要时在脚注中加以指出，因此所有脚注都是编者加的。

另外，对引语也不得不进行一定的校正，因为原稿中的那种常常是相当自由的引语，十分明显地反映出初稿是一份报告的特点。编者在这里恢复了引语的原文，并且试图保留原文的书写法，使这些引语重新赢得由于口头报告而失去的活力。

同这些引语相反，保留书名原来的书写法，一般说来是不必要的。因此，只是在提到完整的原书名时才使用了最初的书写法。

哥廷根，1980年1月

阿尔弗雷德·道尔

构成一切伟大艺术创作的基础始终是传统、出身和遗产。如
果需要找一个证明的话，那末，没有什么比举出图林根的巴赫家
族的历史更有说服力了，约翰·塞巴斯蒂安·巴赫正是诞生于这
样一个家族。在这里，人们可以看到一个家族的不同凡响的兴盛
发达的戏剧性的变化过程，犹如一棵根系庞大的树干，长出一个
繁茂的树冠。在这个家族里，天赋与成就代代相传，直到达到了
顶峰，复又枯竭下去。约翰·塞巴斯蒂安·巴赫本人清楚地意识
到，他个人的天才，是深深地扎根于这个家庭的强有力的根基之
上的。对他来说，要想成为巴赫家族的一员，这就意味着从祖辈
那里继承一份业已得到不断充实的、极其珍贵的遗产，并将它日
益发扬光大。继承并通过学习、体验和实践去掌握这份遗产，这
对他来说就意味着艺术。他作为艺术家的、同时也是对自己家族
的自豪感，是充满高尚的使命感和义务感的，然而又是同任何以
自我为中心的艺术家的虚荣和浮夸迥然不同的。他把他个人的生
命视为自己先辈存在的再现。他认为自己在艺术上的精湛与娴
熟，与其说是天赋，不如说是使命和客观要求使然，是他所必须
去完成、去掌握和去表现的。“当有人问及，他是怎样达到如此高
超的艺术造诣的，他会不假思索地回答说：我只有勤奋努力才
行；谁象我一样勤奋努力，谁也会做到这一点。看来，他不想把
任何一点成就归功于自己的巨大天赋”（弗克尔语）。传统、出身
和遗产作为一种充满生命力的内在力量与技艺、工作和勤学苦练
之间的相互影响，这位音乐大师是充分意识到了，这我们无需多
费周折就可以得出结论；在那部由他精心续写下来的《家谱》中，
用我们今天的话来说，他亲自证实了这一点，这部《家谱》——
《爱好音乐的巴赫家族的起源》保存在他的孙女安娜·卡罗利娜·

菲利皮娜，即菲利浦·埃玛努埃尔·巴赫的女儿的手里。关于这个家族的祖先魏特·巴赫，这部家谱是以下列句子开始的：“魏图斯·巴赫，匈牙利的一位面包师，在十六世纪由于路德教的原因不得不离乡出走。他在把房地产尽量变成现金后，迁往德意志；由于在图林根有了足够的安全感，可以不因信奉路德教而受干扰，他便在哥达附近的魏希玛尔定居下来，继续从事面包师的营生。他的最大的乐趣是弹奏他那把带到磨坊去的多弦琴（即小琵琶），他是在磨盘不停顿的转动中弹奏的（这两种声音合起来，一定非常优美动听！他一定是在这种过程中学会了掌握节奏）。而这也就是他的子孙后代爱好音乐的开始。”

家史中有关巴赫祖先的个人和艺术活动的这些记载，明确地指出了三种基本力量对巴赫这个音乐之家，无论是在自然和命运的遗传方面，还是在精神和历史的遗传方面，都是有决定性意义的，这就是：中德和东德地区的家乡环境，基督教-路德教的信仰环境，以及（与信仰和家乡环境相协调的）城市居民的音乐演奏家们的职业环境。

巴赫家族作为农民和手工业者一开始居住在迈森-图林根-萨克森地区，即德意志神秘主义和马丁·路德宗教改革盛行的地区。这个家族热爱自己的家乡，从而定居在这里。在保存下来的唯一的一幅塞巴斯蒂安·巴赫的父亲肖像上，人们在画像的背景上通过一扇窗户可以看到这一地区的象征瓦特堡——这个城堡是帝国侯爵时期建造的，在这里进行过歌唱比赛^①，曾居住过神圣的伊丽莎白^②和容克约尔格。具有共同演奏和即兴演唱的古老

① 歌唱比赛(der Sängerkrieg)，相传在德意志中古时期，一些著名的骑士爱情诗人(Minnesänger)曾荟萃瓦特堡，举行过一次歌唱比赛。——译注，下同

② 神圣的伊丽莎白(die Heilige Elisabeth, 1207—1231)，即图林根(瓦特堡)侯爵夫人。

传统的巴赫家族，常常在这一地区，如阿恩施塔特、埃尔富特和埃森纳赫等地举行家庭娱乐活动。

魏特·巴赫生于魏希玛尔，这是一个座落在从哥达到阿恩施塔特的公路旁的小市镇，距埃卡尔特大师的家乡不远。魏特·巴赫的名字是根据神圣的维图斯的名字起的，后者曾是魏希玛尔教堂和这一地区的保护神。魏特·巴赫作为磨坊帮工，跟随着中部德意志人早先的游历队伍来到了东部地区，并在匈牙利从事其手工业经营。在那里，他由于笃信路德教，因而不得不在鲁道夫二世残酷推行反宗教改革措施时逃之夭夭。他把他在匈牙利的产业变卖掉以后，返回到了古老的图林根家园，在魏希玛尔定居下来，并在那里的下磨坊村结婚成了家。这个地方后来也就成了巴赫家族中这一个音乐旁系的摇篮。

至于说中部德意志与直到普顿斯堡和西本比尔根のスロ文尼亚地区在政治和文化方面的联系，那就要追溯到圣伊丽莎白以后的时期。除了修道院以外，主要是中部德意志城市的手工业市民阶层同上匈牙利的一些城市和村落保持着频繁的联系，而年轻的维滕贝格运动^①在最后几代亚盖沃王朝^②的匈牙利宫廷里找到了支柱。在这里，德意志的文化和宗教改革的信仰同斯拉夫文化和反宗教改革的运动，进行着一场针锋相对的斗争。在音乐领域里，中德意志的一些小艺人的艺术，很早就找到了它通向东方的道路，并在那里得到了很好的培植，这些人聚集在维滕贝格的乔治·劳和托尔高的约翰内斯·瓦尔特周围。在这个时期的主要作曲家中，海因里希·芬克和托马斯·施托策尔分别生活在波兰和

① 维滕贝格运动(Wittenberger Bewegung)，指的是1512年起在维滕贝格任教的马丁·路德所展开的宗教改革运动。

② 亚盖沃王朝(Dynastie der Jagellonen)，系亚盖沃(Jagello，1351—1434)创建的王朝，在1490年到1526年期间统治着匈牙利。

匈牙利宫廷。另一方面，新占据的斯拉夫地区在发展中德意志地区的演奏乐过程中也发挥了自己的作用。当魏特·巴赫在魏希玛尔的下磨坊村拿起琵琶演奏时，那个时期的特兰西瓦尼亚——匈牙利的音乐的余音，如引人入胜的华伦廷·巴克法尔克用琉特演奏的音乐，很可能也已经传到了魏特·巴赫的耳朵里了。

除了这种家乡环境外，家史还把路德教的信仰环境作为巴赫家族存在中的一种基本力量加以突出出来。约翰·尼科劳斯·弗克尔只能够从一般的角度来报导巴赫家族祖辈时期的情况，他写道，“当时还有一个习惯，即把一切都同宗教联系起来”，其实在魏特·巴赫身上有着一种至深的虔诚精神，正因为这种虔诚是非常真实的、发自内心的和富有斗争性的，所以也就具有十分明晰的形式。这种形式既不是超教会的形式，又不是非教会的形式，而是正教盛行时期的一种路德教会的信仰形式。在魏特·巴赫身上，这是对路德在宗教改革宣言中所宣扬的那些基督教信仰的坚定不移的信念，是作为争取信仰的真实与纯洁性的斗争，是作为对不可动摇的信仰的坚定信心，作为即使在遇到苦难和逆境时也敢于为自己的信仰承担责任的勇气与乐趣，这一切影响着他的一生。这样，巴赫的音乐家族的这位祖先就成了富有斗争精神的路德教的坚定的信奉者和上帝圣旨的传播者：德意志音乐之所以能够培育出这么多的杰出人物，那是应该归功于路德教的。凡是在宗教信仰的这种强有力的精神现实不再受到重视，不再起支撑和约束作用的地方，人们对艺术的理解也就不再是非常朴实和直接的了，而把艺术只看成是一种支离破碎的、历史上流传下来的东西。

看来，在此时期，音乐和使魏特·巴赫感到是“最大乐趣”的演奏，与其说是那个时代的宗教的和世俗的歌曲和歌唱艺术，不如说更多的是器乐演奏。家史中谈到弦乐演奏时强调指出，他的

节拍，即节奏（不包括曲调），是从磨坊轮子的同节奏的拍打中和从磨坊引水的小溪的静谧的、深沉的水流中得来的。看来，巴赫的这位祖辈从水磨转动所遵循的同样的轨道中，找到了那种强调节奏的特殊演奏方式，“而这种演奏可能就是他的后辈们走上音乐之路的开始”。在这里，人们自然要联想到塞巴斯蒂安·巴赫在器乐曲的节奏方面所运用的基本手法，想到这些乐曲中的“基础低音”及其经常的、“滑动的”和循环的出现，想到“数字低音”的无休止的演奏和这种低音在演奏多声部时的有节奏的反映。

综上所述，可以说魏特·巴赫是一位演奏家，是一个穿磨坊工作服的演奏家。他也以其演奏家的身份为巴赫这个音乐家家族的未来职业前景奠定了基础。所有他的直系后代，直至塞巴斯蒂安的父亲，都是各种乐器的演奏家，他们作为城市吹奏家或提琴手、市府或宫廷音乐家，都是把器乐演奏作为一种有行会组织的手工业来从事的。关于魏特的儿子约翰内斯·巴赫，即塞巴斯蒂安的曾祖父，家史中这样写道：“他先是干起了面包师这一行。但是，由于他对音乐有特殊的爱好，所以，哥达的城市吹奏家就收他为徒。在这个时期，格林施泰因的古老宫殿还存在，他的老师按照当时的习惯就住在宫殿的城堡里。他在老师那里学徒期满后，还工作了一个时期。”在父亲去世以后，约翰内斯·巴赫在魏玛结婚成了家。从此以后，“经常去哥达、阿恩施塔特、埃尔富特、爱森纳赫、施马尔卡尔登和苏尔，去帮助那里的城市音乐家开展音乐活动”。

塞巴斯蒂安的祖父克利斯多夫·巴赫和父亲约翰·阿姆布罗休斯·巴赫都作为演奏家加入了中部德意志地区的行会组织。关于克利斯多夫·巴赫，家史中这样写道：“他同样学习乐器，起初在魏玛宫廷里担任侯爵的侍从，后来受聘到埃尔富特和阿恩施塔特的吹奏家音乐同业公会中任职。”当塞巴斯蒂安在爱森纳赫的乔

治教堂接受洗礼时，把这个孩子从洗礼盆中抱出来的也是一位演奏家，即哥达市吹奏家塞巴斯蒂安·纳格尔。塞巴斯蒂安的哥哥约翰·雅可布在去瑞典之前也是在爱森纳赫从他父亲的继承人那里学会了演奏这一行的。

汉斯·巴赫堪称巴赫家族从事演奏职业的典型例子。在他身上同样也是演奏家和手工业者二者融为一体。在巴赫家族的游历兴趣的鼓舞下，他从魏希玛尔出发到异地他乡。不论走到哪里，他都以其多情趣的思想和善于给人们以欢乐的天赋而闻名遐迩，并受到人们的爱戴。在他身上，还生气勃勃地保持老一辈流浪艺人和滑稽家的那种原始的演奏家精神。到了两鬓花白之时，他来到了符腾堡宫廷。那里的公爵乐队在莱奥哈特·莱希纳尔和巴西留斯·弗罗贝格——伟大的钢琴作曲家之父——的指挥之下正焕发着异彩，他效劳于年轻居孀的公爵夫人乌尔舒拉，最后死在这位公爵夫人在内卡河谷旁的尼尔廷根的宫邸。弗·埃玛努埃尔·巴赫在他收藏的家族肖像册中保留了汉斯·巴赫的两幅画像。其中的一幅表现的是这位演奏家和诙谐弄臣拉着小提琴和摇着小丑的铃铛，下面写着这样的诗句：“这里，你能看到的是在演奏的汉斯·巴赫，你听到这琴声，一定会发笑，他在按照自己的方式拉琴，他还蓄着漂亮的汉斯·巴赫式的山羊胡子。”在另一张肖像上，看起来他有点愁眉苦脸，身穿宫廷礼服，左手握着流浪艺人的乐器——一把高质量的高音提琴，右手端着斟满了酒的酒杯，身边堆满了木匠工具和一个带铃的棒。在一条系在画上的带子上可以读到这样的字句：“汉斯·巴赫，一位著名的诙谐滑稽大师，爱开玩笑的提琴手，一个勤勤恳恳的、质朴而又虔诚的人。”这代表了巴赫家族演奏家们的传统精神特征：勤奋、质朴和虔诚。

巴赫家族于1635年从魏希玛尔——巴赫音乐家族的摇篮——迁移到了埃尔富特。在同一年，巴赫家族中这位最早的演

奏家也随之迁居到这里。与此同时，了不起的海因里希·舒茨^①的一个哥哥成了这个城市的法律顾问，以后又担任了埃尔富特大学教授和校长；米歇尔·阿尔腾堡最后担任了安德利阿斯教堂的牧师，埃尔富特因有了他而拥有一位著名的音乐家，他还同米歇尔·普莱托留斯是莫逆之交。在这里，塞巴斯蒂安的祖父曾做过市府聘用的演奏家，他的哥哥也在这里担任过布道者教堂的管风琴师。塞巴斯蒂安的父亲于1645年就诞生在这里，同他的孪生兄弟约翰·克利斯多夫一起在考夫曼教堂接受了洗礼。二十二岁时，他在埃尔富特的一位市府演奏师手下供职，一年以后，在一个原来很富有、后来破落的、久居当地的手工业家庭里找到了他的终身伴侣：塞巴斯蒂安的母亲伊丽莎白·莱默尔希尔特。塞巴斯蒂安的姐姐也是在这儿出嫁的。在这里也产生了人们所熟悉的唯一的一幅塞巴斯蒂安年轻时的肖像画，这成了当今埃尔富特博物馆最珍奇的收藏品^②。在这儿，塞巴斯蒂安的哥哥约翰·克利斯多夫从师于约翰·帕赫贝尔——布道者教堂的享有盛名的管风琴师。这个教堂为他的前驱者约翰·巴赫(1604—1673)，即塞巴斯蒂安的祖父克利斯多夫的哥哥，购置了一架由当时的中部德意志地区最好的风琴制作师路德维希·考姆培纽斯制造的管风琴。

在埃尔富特这座古老的巴赫城里，自十五世纪以来，乐师们在同那些蹩脚的啤酒店提琴手和手摇风琴师分道扬镳之后，作为艺术演奏家已经成为“受尊敬的”人，已经有了自己单独的职业团体。他们作为城市音乐家已经根据演出歌谣、奏鸣曲、组曲和舞曲的四至六声部的需要，组成了四至六人的“城市音乐家公会”，由一个“经理”领导。在这个公会中，巴赫家族的成员一直占据着

① 海因里希·舒茨 (Heinrich Schutz, 1585—1672)，德意志作曲家，谱写了歌剧《达夫尼》等。

② 这幅画像的真实性当然是值得怀疑的。——编者

主导地位，势力极大，甚至当这个公会里早已没有巴赫家族成员时，埃尔富特演奏家们还一直称它为“巴赫公会”。在埃尔富特的“容克沙滩”^①旁的音乐家之角，演奏家、吹奏家和管风琴师们相互为邻，这种情形生动地表现了中世纪职业生活的画面。这里至今还保留着塞巴斯蒂安·巴赫的祖父母、父母和其他直系亲属的旧居，这些住宅鳞次栉比，有的至今还完好地屹立在这里；一批有水平的音乐家，如约翰·帕赫贝尔、海因里希·布特施泰特和约翰·戈特弗里德·瓦尔特，都是在这里成长起来的。

在中世纪的一段很长时间内，城市吹奏乐师的职业中艺术家和手工业者还没有分开，这种职业特点也表现在他们所特有的生活情调上。在巴赫的时代，音乐家的身份等级和职业高低，明显地反映在乐长与管风琴师、管风琴师与城市吹奏家、城市吹奏家与啤酒馆提琴师之间为争夺传统权利和特权以及为争取社会舆论、荣誉和生活方式而进行的斗争和纠纷上，巴赫时代的德意志的每一地方的音乐史（包括当时的长篇小说）都可以讲述出很多这方面的情形。从市民阶层的城市演奏家和管风琴师，到教堂乐长和学校音乐教师的学术界，乃至到宫廷的乐队队长，到处都存在着这种等级差别。教堂乐长（来自拉丁文Canere，是歌唱的意思）同牧师和学校教师由于有过共同学习的经历，所以关系更为密切，这也常常是由于他们之间紧密的姻缘关系所决定的。相反，教堂合唱队乐长同管风琴师之间相互结亲的只不过是个别的例外。“管风琴师——必定是不虔诚的基督徒”——这是一句古老的谚语。与此相反，在管风琴师和城市吹奏乐师之间却常常结成友谊，互做儿女教父或结为亲家。莱比锡的一位杰出的城市吹奏乐师，也是一位作曲家，尽管他也进大学学习过，但是在争取做托马斯教堂

① 容克沙滩(Junkersand)原指德意志容克地主居住之所，后成为乐师们居住的地方。

乐长时却遭到了拒绝，“因为他在这儿曾做过城市吹奏乐师”。原因是这种职业的各个等级的人只能演奏按节奏的节拍范围而区分的不同风格的作品：“教会式格调”的作品规定由教堂唱诗班演奏，“舞蹈与合唱式”的曲子归管风琴师们来演奏，而“花腔式格调”的作品则由城市演奏家们去演奏。长长的音符还一直被认为是教堂合唱乐队艺术的特征。“艺术家”或“音乐家”形成一种摆脱了某种艺术部门职业特点的、独立的生活格调，以及艺术活动脱离等级与市民生活——这些都是到了启蒙运动的自由主义时期才较为明显地出现的。约翰·马特逊在其《一个荣誉大门的基础》一文（1740）中还坚持音乐界的等级制度，他把乐队队长的宫廷世界（乐队队长，这是“一个学识渊博的宫廷官员和极高超的作曲家”）和教堂乐长的学术界（“一个富有音乐素养的教堂和学校雇员”）以及由管风琴师（“一位懂得艺术的教堂仆役和有技巧的键盘琴师”）、乐师和演奏家（他们能够仪表端庄地按照曲谱立即演唱，或者根据乐谱演奏出来）组成的市民界区别得清清楚楚。马特逊还诙谐而又恰如其分地补充写道：“不能通过强求或乞讨立即得到乐队队长荣耀的人，宁肯忍辱屈就做一名乐队经理，也不愿去做教堂乐长或管风琴师。是的，有的甚至连乐队队长也不愿意做，而是想做室内乐作曲家，或只是做宫廷作曲家；而这些称呼实际上更坏，给人以七拼八凑的印象，不象是德文名称。”演奏家同管风琴家和钢琴家有着共同的手工操作基础，这就是使用乐器时指法技巧熟练，正如谚语所说的，“吹笛子”^①，这意味着名声不好：“吹奏不光是靠吹，你们还得动用手指。”因此，从城市吹奏家到管风琴师的路，也不是很遥远的，因为在富有表现力的“吹奏-钢琴”的管风琴上，吹奏和按键这两种手工艺统一起来了。对这两者的

① 在德语里“flöten”（吹笛子），还有甜言蜜语、阿谀奉承的意思。

偏爱，是德意志音乐家们由来已久的特征；这两点在巴赫家族里集于一人之身的情形也是屡见不鲜的。塞巴斯蒂安·巴赫既是托马斯教堂的乐长，同时又是莱比锡的城市吹奏家和提琴演奏家之首，以及乐队有名的经理戈特弗里德·赖歇的上司——这种情形的出现，不是由于他担任了教堂的乐长，而是因为他是“音乐经理”，这是一种与宫廷乐队队长相对等的教堂职务。不过，这也只是一个半世俗性的职务，因为在1700年前后，在宫廷里、王室里、酒宴上和在戏院里进行演奏，同在宫廷教堂里的演奏，并没有作为世俗的和神圣的演奏对立起来，而是都从属于包罗万象的宗教音乐领域，都属于广义上的敬神的艺术。

演奏家的职业在埃尔富特像在其他地方一样，也是一种有行会组织的艺术手工业行业，只有当局核准的行东才有权利招收学徒和帮工。学徒期为五年，出师之后，学徒可以带上出师证书去从事充满冒险的游历，也可以根据志愿投奔另外一个师傅，作为老帮工又可在这一“为艺术服务”三至五年。到这时，他才有可能赢得一个空缺了的师傅职位，在两位师傅和一位老帮工协助下通过一次试奏之后，他才能获得这个职位。中部德意志的演奏家们，除了他们的这些地区性的联合外，自1653年起还加入了一个经皇帝特许的合作团体，即“上萨克森和下萨克森地区器乐演奏协会”。

演奏家的这种音乐服务活动开始时是同“管家们”的值班和看守塔楼的任务结合在一起的，这时二者分开还为时不久，“管家们”的刚刚摆脱出去的生活对城市吹奏家的市民生活还有后续影响，而且在当时的长篇小说中还起着很大的作用。塞巴斯蒂安的曾祖父曾作为“看屋的鸽子”到哥达宫殿城堡的师傅那里学过演奏。

演奏家从城堡下来，成为“市民音乐家”以后，就逐渐成长为发展城市音乐的主要力量。受到市政府聘用以后，演奏家们可以

得到游行吹奏费和试演津贴费，有一部分人还可以得到免费住房，印有城徽的制服，包括实物在内的薪俸，新年和其他节日社交活动津贴费，配备乐器并享有市政府人员的一些特权。演奏家们尤其重视这样一点：除他和他的帮工外，任何人都不得在市区的市民的节日庆祝活动中、结婚仪式、儿童洗礼、葬礼、开业、庆宴等活动中“登台演出”。演奏家成了城市生活中最为显赫的人物之一。在演奏家的多方面的任务当中，除了象在市议会的“吹奏席”上为宴会、选举以及其他市政庆典活动中进行演奏之外，还要对该城市的未经特许的演奏家和流浪艺人进行监督。演奏家每天清晨、中午和晚上都要从教堂、宫殿、议会的塔楼上或者门楼上同塔楼的唱诗班一起向城市“报时”。有外国人或客人来到这个城市时要“吹奏预报”，到了纳税日，要鸣缴税钟，晚上用火警钟报时，告诉每家户主到了该开炊和掌灯的时候了。城市演奏家在所有民间的、同业公会的、家庭的以及其他纪念日和庆典活动中只演奏他那个“声部”（声部曲谱），在他所提供的服务中，音乐上要求更高的，主要表现在帮助教堂演奏音乐，也就是在布道前后，特别是在星期日和节日，要在城市教堂里“为教堂唱诗班吹奏”并演奏“管风琴”。在这种演奏活动中，城市演奏家就会同教堂乐长、管风琴师相遇，并领略他们的高超艺术。

在乐器方面，吹奏家们除了使用“弦乐”器以外，正象他们的名称所表明的那样，主要是使用“吹奏”乐器。不过，谁能适用多种乐器，谁就能够成为多才多艺的音乐家。在他所使用的乐器中有以下各类：长号（Tromboni）和短号（Cornetti）、芦笛（Schalmei）和双簧管（Bomharte）、低音双簧管和小巴松管（Fagotte）、竖笛或长笛和横笛、小号 and 铜鼓、吹口哨和击鼓以及抱在膝上演奏的古大提琴（次中音部）、用手臂支撑的中音古提琴（中音部）和小提琴（最高音部）。早在塞巴斯蒂安·巴赫父亲的城市吹奏家乐队

里，在吹奏家的旁边就安排了提琴演奏者。他们从古大提琴过渡到小提琴，称小提琴为中提琴和波兰提琴，特别重视小提琴的最高音形式。被排斥在城市吹奏家的艺术之外的，只有流浪艺人的那些“不正经的”乐器：风囊笛、绞弦琴、风笛和三角铁。通过各种乐器结合成“合奏”，就可以根据每次活动的需要和场合，时而用单一的或混合的吹奏乐和弦乐的这种组成，时而用那种组成，演奏出四重奏至六重奏的作品，这种办法对塞巴斯蒂安·巴赫乐队的组成和乐器的选择都产生了明显的影响。乐器演奏者将自己的艺术集中到某一单一乐器的演奏上，这是大型宫廷乐队所取得的一个成就。

如果说乐师演奏时（即使是在乐团里）必须背出曲谱，那末，城市吹奏家往往是“将谱子摆在鼻子底下”。城市吹奏家的曲目是由1650年前后在德意志盛行的独立演奏乐组成的，包罗万象，从简单实用形式的宗教和世俗歌曲和舞曲，到富有艺术性的小序曲、帕凡舞曲、歌谣、寻求曲和幻想曲（这些都汇集在莱比锡城市吹奏家约翰·克利斯多夫·佩策尔和戈特弗里德·赖谢所编撰的塔楼音乐和吹奏乐集子中），乃至团结在马蒂亚斯·维克曼和约翰·罗森米勒周围的中部德意志音乐大师们所演奏的那些大型奏鸣曲、组曲和形式自由的器乐曲。巴赫的康塔塔中的那些器乐序曲和间奏曲、乐队组曲和勃兰登堡协奏曲都属于这一类。在1700年前后，城市吹奏家的艺术尽管形式极其简单，但在音乐生活中还是享有很高威望的，以致巴赫的莱比锡前任约翰·库啉在其《音乐庸才》（1700年）一文中将这种艺术比喻作天堂的音乐：“当我们的城市吹奏家在举行节日盛典时，用声音嘹亮的小号（指的是当时的小号，音量很窄，声音透彻明亮），从塔楼上吹奏一只圣歌时，人们都激动得难以自制，仿佛在听天使歌唱一般。”总而言之，城市吹奏家的存在、工作和艺术不可分割地融汇到城市及其