

131

10. - 101. 6. 101

Bach-Jahrbuch

1963/64

BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

50. Jahrgang 1963-1964



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN



Geschäftsstelle Leipzig C 1, Postschließfach 385
Geschäftsstelle Hannover, Reitwallstraße 8

—
Anschriften der Schriftleiter:

Dr. Alfred Dürr, Göttingen, Baurat-Gerber-Straße 7
Prof. Dr. Werner Neumann, Leipzig N 22, Menckestraße 23
Redaktionsschluß: 1. Oktober jedes Jahres

—
Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1964
Lizenz 420. 205-280-64. H2349. III-18-2 hg

INHALT

	Seite
Conrad Freyse †	5
Christhard Mahrenholz (Hannover), Begleitwort zum 50. Jahrgang des Bach-Jahrbuches	7
Hans-Martin Pleßke (Leipzig), Bach in der deutschen Dichtung (II.)	9
Wladimir Rabey (Moskau), Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001—1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker	23
Alfred Dürr (Göttingen), Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion	47
Ernst König (Köthen), Zu J. S. Bachs Wirken in Köthen...	53
Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne	61
Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1—50 des Bach-Jahrbuches (1904 bis 1963—1964)	70



CONRAD FREYSE

Geboren am 24. April 1883 in Stade

Gestorben am 28. April 1964 in Eisenach

Conrad Freyse war seit dem Jahre 1922 Kustos des Bachhauses in Eisenach und Leiter der im Bachhaus befindlichen Instrumentensammlung. Er hat diese ihm vom Vorstand der Neuen Bachgesellschaft übertragenen Ämter über vier Jahrzehnte bis in die letzten Tage seines Lebens hinein mit vorbildlicher Treue und für die Sache begeisterter Hingabe wahrgenommen und sich um die Erhaltung und den durch einen regen Sammlerfleiß geförderten Ausbau des kostbarsten Besitzes unserer Gesellschaft, des Bachhauses, große Verdienste erworben. Daß das Bachhaus mit allen seinen Schätzen in den letzten Tagen des Krieges vor größerem Schaden bewahrt und bald wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden konnte, verdanken wir vor allem Conrad Freyses aufopferndem Einsatz. In musikalischen Veranstaltungen, in einer Anzahl von Veröffentlichungen und in vielen Vorträgen hat er dem Werk des Meisters gedient, dem er von früh an sich verpflichtet wußte. Zum 80. Geburtstag wurde ihm die Ehrenmitgliedschaft der Neuen Bachgesellschaft verliehen.

Wir gedenken des Heimgegangenen in Dankbarkeit!

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft

D. Dr. Christhard Mahrenholz
Professor N. Notowicz

BEGLEITWORT ZUM 50. JAHRGANG
DES BACH-JAHRBUCHES

Vor sechs Jahrzehnten, im Jahre 1904, erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig der 1. Band des Bach-Jahrbuches. Seitdem gibt die Neue Bachgesellschaft, mit diesem Bande zum 50. Male, das Bach-Jahrbuch heraus, regelmäßig bis zum Jahre 1940, seit 1949 wieder in zwei-, seit 1953 in jährlicher Folge. Der 1. Band enthielt nur den Bericht über das 2. Deutsche Bachfest in Leipzig mit den Texten der dort gehaltenen Vorträge. Die nächsten Bände aber zeigen mehr und mehr das von dem ersten Herausgeber, Arnold Schering, dem Jahrbuch gegebene Gepräge, das es, seit 1940 von Max Schneider, seit 1953 von Alfred Dürr in Göttingen und Werner Neumann in Leipzig betreut, sechzig Jahre hindurch bewahrt hat: Sammelpunkt der Bachforschung im weitesten Sinne zu sein. Zunächst vornehmlich der Verbundenheit unter den Mitgliedern der Neuen Bachgesellschaft gewidmet, ist es bald zu einem Spiegel der im Laufe der Jahre entwickelten wie sich wandelnden Auffassungen über Werk und Wirken Johann Sebastian Bachs und zu einem für Wissenschaft und Praxis gleich unentbehrlichen Sammelwerk geworden, dem auch der Liebhaber der Bachschen Musik eine Fülle von Belehrung und Anregung entnehmen kann und dessen Herausgabe man unlängst die „wertvollste Leistung“ der Neuen Bachgesellschaft genannt hat.

Die Neue Bachgesellschaft feiert mit herzlichem Dank an alle, die für das Bach-Jahrbuch in den sechzig Jahren seines Bestehens als Herausgeber oder Autoren tätig waren, das Erscheinen des 50. Bandes, der jetzt an die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft in Deutschland wie in der ganzen Welt hinausgeht. Sie wünscht ihrem Bach-Jahrbuch weiteres glückliches Gedeihen in unbeirrbarem, nur der Wahrheit verpflichtetem Dienst an dem Werk des Meisters der Musik, das auch heute noch in unerschöpflicher Frische und Fülle uns beschenkt und beglückt.

Der Vorsitzende der Neuen Bachgesellschaft
Christhard Mahrenholz

Bach in der Deutschen Dichtung (II.)

Nachlese zu einem unausschöpfbaren Thema¹

Von Hans-Martin Pleßke (Leipzig)

Leben und Werk Johann Sebastian Bachs haben in vielfältiger und nachwirkender Weise auch die Dichter und Schriftsteller zu literarischen Arbeiten inspiriert. Unsere vor fünf Jahren abgeschlossene Untersuchung ergab, daß zum Thema „Bach in der deutschen Dichtung“ über 280 Titel angefallen waren²: ein Zeugnis der allgemeinen Verehrung, die man diesem großen Musiker entgegenbringt. Obwohl keine Zweifel bestanden, daß die fortlaufende Sichtung des einschlägigen Schrifttums zu neuen Funden führen würde, übertrifft das nun zu unterbreitende Ergebnis doch alle Erwartungen. Erneut sind nahezu hundert Titel bekannt geworden, die es in die seinerzeit vorgenommene Bestandsaufnahme einzugliedern gilt. Neben Romanen, Erzählungen und Novellen, Anekdoten, dramatischen Szenen und Gedichten, in denen die Gestalt Bachs in den Mittelpunkt rückt, liegen wiederum zahlreiche Prosawerke vor, die sich mit einzelnen Kompositionen Bachs befassen bzw. allgemeine Urteile über die Bachsche Musik enthalten. Eine inzwischen erfolgte systematische Durchsicht der Händel-Belletristik, eingehendere Beschäftigung mit verschiedenen zeitgenössischen Autoren sowie die dem Verfasser gegebenen Hinweise auf ältere Titel,³ welche in die Betrachtung bisher noch nicht einbezogen wurden, ermöglichen nun eine weitere Abrundung des Themas. Wie ernst die Bemühungen um ein neues Bachbild sind, haben die Diskussionen der letzten Jahre gezeigt. Manche liebgewordene Einschätzung und Legende sind durch neue Forschungsergebnisse unhaltbar geworden.⁴ Auch die Musikedichtung kann bei der allseitigen Bildung der an der Tonkunst interessierten Menschen einen nützlichen Dienst leisten, wenn sie mit ihren spezifischen Mitteln diesen Interpretationen den Weg zur Breitenwirkung ebnet.

¹ Die in Tageszeitungen publizierten Dichtungen bleiben unberücksichtigt. In den Anmerkungen werden lediglich die für diesen Beitrag benutzten Ausgaben nachgewiesen.

² *Bach in der deutschen Dichtung*. In: BJ 1959, S. 5–51.

³ Für freundliche Unterstützung gebührt dem Bach-Archiv in Leipzig sowie Dr. Rolf Grunow besonderer Dank.

⁴ Vgl. F. Blume, *Umriss eines neuen Bach-Bildes*. In: *Musica*. Jg. 16, 1962, S. 169–176. — Dazu nehmen Stellung: A. Dürr, *Zum Wandel des Bach-Bildes*. In: *Musik und Kirche*. Jg. 32, 1962, S. 145–152. — F. Blume, *Antwort an Alfred Dürr*, ebenda, S. 153 bis 156. — J. G. Mehl, *Johann Sebastian Bach — liberaler Humanist oder lutherischer Christ?* In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. Jg. 1962, S. 203–218. — M. Mezger, *Ein „neues“ Bach-Bild?* In: *Die Welt* (Nr. 162) vom 14. Juli 1962. — H. J. Moser, *Bach selber nimmt das Wort*. In: *Christ und Welt*. Jg. 15, 1962, Nr. 28, S. 19. — Moser, *Der alte und der „neue“ (?) Bach*. In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. Jg. 1962, S. 173–175. — F. Smend, *Was bleibt? Zu F. Blumes Bach-Bild*. In: *Der Kirchenmusiker*. Jg. 13, 1962, S. 178–188.

Der Dichter Hans Franck, dessen Leben sich in der Hingabe an die Welt Johann Sebastian Bachs erfüllte, weiß um die Wandlungen des Bachbildes, vor denen es kein Ausweichen mehr gibt. Er stellt des Hofkapellmeisters und Thomaskantors „christliche Gottgläubigkeit und menschliche Weltfreudigkeit“⁵ als gleichermaßen bedeutend heraus und schreibt: „Johann Sebastian Bach war bis an das Ende seines Lebens ein frommer – kein frömmelnder – Mann, ein gottgläubiger – kein kirchenhöriger – evangelischer Christ. Jedoch ebenso steht fest: Johann Sebastian Bach war ein weltgläubiger, wirklichkeitsbejahender Mensch; und zwar nicht trotz, sondern infolge seines christlichen Glaubens.“⁶

Spärlich fallen die Nachträge zur Bach-Belletristik des vorigen Jahrhunderts aus, dessen Autoren – wie die bisherige Darstellung zeigt⁷ – ehrfürchtig zu J. S. Bach aufschauten, was sie jedoch nicht davon abhielt, ihrer dichterischen Phantasie oft zu viel Spielraum zu lassen. In Wilhelm Heineses *Hildegard von Hobenthal* (1795/96) spiegelt sich ein Stück Musikauffassung des ausgehenden 18. Jahrhunderts wider, und da ist es keineswegs verwunderlich, wenn Bach im Zusammenhang mit anderen Komponisten nur gelegentlich erwähnt wird,⁸ während der Dichter Werke des Sohnes Johann Christian analysiert.⁹

In seiner weltbekanntesten Erzählung *Der arme Spielmann* (1848) schreibt Franz Grillparzer ohne weitere Begründung: „Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner.“¹⁰ Dagegen begnügt sich Johanna Kinkel (1810–1858) nicht mit einer so knappen Feststellung. *Musikalische Orthodoxie*¹¹ nennt sie ihre Novelle, in der einer jungen Musiklehrerin fast das Liebesglück nur deshalb versagt bleibt, weil sie zu einseitig Fugen von Bach¹² sowie Werke der Klassiker spielt und nicht dem Geschmack des Publikums entgegenkommt, der auch nach Chopin, Hummel, Bellini, Donizetti u. a. verlangt. Der von J. Stieler verfaßte Lebensabriß für junge Menschen *Johann Sebastian Bach*¹³ ist als biographische Erzählung gestaltet und soll nur der Vollständigkeit halber nachgetragen werden.

Selten nur hielt ein Dichter in so launiger Weise Rückschau auf sein Leben und Werk, wie es der am 11. April 1964 – kurz vor seinem 85. Geburtstag – verstorbene Hans Franck¹⁴ in einer dem eigenen Werden gewidmeten

⁵ *Johann Sebastian Bach*. Berlin 1960, S. 585.

⁶ Ebenda, S. 584.

⁷ Vgl. BJ 1959, S. 8–15.

⁸ *Sämtliche Werke*. Leipzig 1903. Bd. 5, S. 19, 49.

⁹ Ebenda, S. 84–85.

¹⁰ Jena 1943, S. 28.

¹¹ G. u. J. Kinkel, *Erzählungen*. 3. durchges. Aufl. Stuttgart 1883, S. 225–294.

¹² Ebenda, S. 229–230, 234–235.

¹³ *Deutsche Tonmeister*. Leipzig 1878, S. 25–50.

¹⁴ Vgl. BJ 1959, S. 22–23.

Anekdoten-Sammlung¹⁵ getan hat. 1897 fällt ihm erstmalig ein Band mit Orgelkompositionen Bachs in die Hände, und Franck versucht sich am Pastorale in F-Dur. Als der junge Präparand seinem als „Schmalspurmusiker“ gefürchteten Lehrer das Stück leidlich gut vorspielt, muß er dieses Urteil hinnehmen: „Bach ist völlig veraltet. Bach ist für immer versunken. Mit Fug und Recht! Denn er konnte keine Melodien erfinden. Seine Fugen sind musikalische Rechenexempel. Die wahre Musik aber hat mit dem Kopf nichts zu tun. Sie kommt aus dem Herzen. Sie wendet sich an das Herz. Und zwar durch die empfindungsstarke Melodie. Tut mir leid um Deinen Eifer. Jedoch ich muß in mein Zensurenbuch bei Deinem Namen eintragen: Musikalischer Geschmack 4, Ungenügend; Spiel 2–3, Fast gut.“¹⁶

Hans Franck ließ sich auf seinem Wege zu J. S. Bach durch nichts abbringen, und wenn es später immer wieder seine Berührung mit der Bachschen Musik ist, die ihn innerlich beglückt, dann verdankt er viele Erlebnisse dem Freund Hermann Diener sowie manchem Bachfest.¹⁷ Das innige Vertrautsein mit den Klängen seines Lieblingskomponisten hat Franck bewogen, über Jahrzehnte hinweg die reichhaltige Bachliteratur zu studieren, um im Ergebnis dieser wohl ungewöhnlichen Kleinarbeit als Dichter ein Bachbuch zu gestalten, das er selbst nicht als Roman bezeichnet. Die eingangs erwähnte, in der DDR veröffentlichte Lebensgeschichte *Johann Sebastian Bach* trägt in der westdeutschen Ausgabe den Titel *Cantate*¹⁸. Beide Bücher bieten den gleichen Text; die DDR-Ausgabe enthält lediglich ein ausführlicheres Nachwort, in dem Franck zur Frage des geistlichen und weltlichen Bach grundsätzliche Ausführungen macht.

Unter Einbeziehung von Urkunden, Dokumenten, Abrechnungen und vielen anderen überlieferten Quellen erzählt Hans Franck breit ausholend in dem ihm eigenen Stil das Leben Bachs. Liebevoll hat er kleinste Details verarbeitet. Das Buch enthält manche Partie, die von der hohen dichterischen Meisterschaft Francks zeugt. Selten findet man in der schöngeistigen Literatur eine psychologisch so gut fundierte Darbietung der Ohrdruf-Legende, weil der Dichter hier endlich einmal einen verständnisvolleren älteren Bruder Johann Christoph zeichnet, als dies im allgemeinen sonst üblich ist. Auch der Familientag der Bache in Arnstadt (9. Kapitel) ist eine Glanzleistung seiner Erzählkunst. Franck deutet mit den Mitteln des Dichterwortes eine Reihe von Kompositionen J. S. Bachs und bringt so dem Leser deren Ideengehalt nahe. Eine noch bessere Ausrichtung auf musikhistorische Daten wäre für spätere Auflagen des Buches wünschenswert. Vermutlich sind einige falsche Jahreszahlen auf unkorrigiert gebliebene Satzfehler zurückzuführen (z. B. 25. April anstelle des 15. für die

¹⁵ *Ein Dichterleben in 111 Anekdoten*. Stuttgart 1961.

¹⁶ Ebenda, S. 66–67.

¹⁷ Ebenda, S. 363, 385–393, 428–429.

¹⁸ Stuttgart 1960.

Uraufführung der „Matthäus-Passion“). Aber die Verquickung der Lebensgeschichte des Spielmanns Hans Bach aus Wechmar z. B. mit der des gleichnamigen, am Stuttgarter Hofe als Spielmann und Narr wirkenden Hans Bach ist unhaltbar, nachdem die Forschung die Zusammenhänge schon längst erhellt hat.

Vielen Freunden der Musik Bachs wird das Werk von Hans Franck nützlich sein, weil der Dichter ein auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhendes Lebensbild schuf und dabei die Geschicke der Vorfahren, Geschwister und Schüler mit einbezieht sowie zu Zeitgenossen Bachs eine Querverbindung herstellt. Daß sich Franck bei seiner erzählerischen Bemühung den jüngsten Forschungsergebnissen stark verpflichtet fühlt, ist bereits angedeutet worden. Er stellt durchaus glaubwürdige Proportionen zwischen Bachs Wirken in kirchlichen Ämtern und seiner umfangreichen weltlichen Tätigkeit her. Solche Dokumente wie den Erdmann-Brief von 1730 legt der Dichter in einer dem unterbreiteten Sachverhalt gemäßen Form aus. Die von Franck erzählte Lebensgeschichte ist ein bedeutsamer Beitrag, um mit zur Popularisierung der sich immer stärker abzeichnenden Umrisse des neuen Bachbildes beizutragen.

Dagegen kann das Unterfangen von Kurt Arnold Findeisen, der den Roman *Gottes Orgel*¹⁹ neu unter dem unglücklich gewählten Titel *Der große Kantor und seine Orgel*²⁰ herausgab, nicht uneingeschränkt gutgeheißen werden. Abgesehen von geringfügigen stilistischen Verbesserungen und der Streichung der Kapitel „Vorspiel“ und „Nachspiel“ handelt es sich um die Lesart von 1935. An keiner Stelle des Buches wird dies dem Leserkundgetan! Leider versäumt es Findeisen auch, offensichtliche Fehler – wie z. B. die mit nur einem Vierteljahr angegebene Tätigkeit des Rektors Gesner (S. 119)²¹ – in der Neuausgabe zu korrigieren. Bei der Wertschätzung, die der am 17. November 1963 verstorbene Dichter Findeisen als Autor vielbeachteter Musikerromane genießt, ist sein Vorgehen zu bedauern.

Bevor wir im einzelnen auf die J. S. Bach gewidmeten Novellen und Erzählungen eingehen, die in den letzten Jahren veröffentlicht oder erst nachträglich ermittelt wurden, verdienen zwei Sammlungen unsere Beachtung, deren Anliegen es ist, verschiedene Kreise von Interessenten zu Bach hinzuführen. Otto Daube zeichnet als Herausgeber eines Bändchens,²² das für den Schulunterricht bestimmt ist. Neben bekannten Arbeiten von Moser und Matthießen sowie der wohl erstmalig veröffentlichten Erzählung *Der Siegelring des Landgrafen* von Hans Römhild²³ steuert Daube

¹⁹ Vgl. BJ 1959, S. 19–20.

²⁰ Berlin 1962.

²¹ J. M. Gesner wirkte von 1730 bis 1734 als Rektor der Thomasschule.

²² *Der heilige Strom*. Dortmund 1961.

²³ Ebenda, S. 36–41.

selbst vier Szenen²⁴ bei. Die ganz auf das Verständnis junger Menschen abgestimmte Ausgabe wird durch Notenstücke, Abbildungen und Auszüge aus Mizlers Nekrolog abgerundet. Anstelle des unserem heutigen Empfinden doch sehr entrückten Bach-Märchens *Gevatter Tod* von Matthießen hätte man sich ein überzeugenderes Stück Prosa gewünscht. Römhilds Geschichte zeigt Johann Sebastian 1739 im Familienkreis, wo er sich nach erneutem Verdruß wegen Nichtaufführung der „Matthäus-Passion“ an seine Aufenthalte in Kassel und die ihm durch den Landgrafen zuteil gewordene Ehrung erinnert. Für die Szenen Daubes bestehen kaum Spielschwierigkeiten, da die Gestalt Bachs nicht in die Handlung einbezogen wird. Der Verfasser weiß sich gut in das Kolorit der Zeit einzufühlen und trifft den richtigen Ton, so daß seine Arbeiten eine Bereicherung des dramatischen Genres darstellen, welches zweifellos aus der Mode kommt, da sonst keine Bach-Schauspiele u. ä. mehr angefallen sind. Die andere Sammlung – *Begegnungen mit Bach*²⁵ – hat Rolf Grunow zusammengestellt, der sich mit ausgewählten Erzählungen und Auszügen aus Romanen über J. S. Bach und seine Musik vor allem an den christlichen Leser wendet. Außer den Prosaarbeiten enthält der bebilderte Band Gedichte und Aussprüche über den großen Musiker. Die einzelnen Beiträge bieten die Möglichkeit, in das Leben Sebastians sowie das Weiterwirken seiner Musik einen Einblick zu gewinnen. Grunow hat solche Stücke ausgewählt, die die Persönlichkeit Bachs in ihrer vielseitigen Ausstrahlung nahebringen. Daß der Leser ferner die Entstehungsgeschichte einzelner Kompositionen kennenlernt, ist ein Vorzug dieses Bandes, der als erster Versuch überhaupt zu werten ist, dem Genius Bach durch eine größere literarische Anthologie zu huldigen. Mit Prosabeiträgen und Gedichten sind u. a. vertreten: Söhle, Franck, Findeisen, Kramer, Herzfeld, A. Zweig, Boerner, Goes, Hesse und Becher. Sieht man von jenen kleinen Beiträgen ab, die Rolf Grunow selbst beisteuerte,²⁶ um gewisse Lücken im Gesamtbild zu schließen, ergeben sich nur zwei Prosawerke, die unser Überblick 1959 noch nicht mit erfaßte. Aus der Feder von Wolfgang Sachse stammt die früher schon einmal in einer Tageszeitung erschienene Geschichte²⁷. Eine von Ann-Charlott Settgast eigens für den Band geschriebene Erzählung *Begegnung*²⁸ ist eine erfreuliche Bereicherung, weil die Autorin in Verbindung mit ihrem Besuch des Bachhauses in

²⁴ *Capriccio über die Abreise des Monsieur Marchand* (Dresden 1717), a. a. O., S. 12–24. – *Bist Du bei mir* (Köthen 1720, Tod von Maria Barbara Bach), a. a. O., S. 25–31. – *Begegnung in Sanssouci* (Potsdam, 3. März 1747, Einladung Bachs zu Friedrich II.), a. a. O., S. 42–53. – *Willst Du Dein Herz mir schenken. Ein heiteres Spiel aus dem Hause J. S. Bachs* (Leipzig 1747), a. a. O., S. 55–65. Vgl. auch BJ 1959, S. 36.

²⁵ Berlin 1964.

²⁶ *Die Väter*, a. a. O., S. 9–17. – *Ohrdruf*, a. a. O., S. 28–32. – *Im Arrest*, a. a. O., S. 39–52.

²⁷ *Das Zueinander*, a. a. O., S. 75–77.

²⁸ Ebenda, S. 154–162.

Eisenach von entscheidenden Lebensstationen eines älteren Mannes berichtet, den Bachs Musik wieder zu einem gläubigen Menschen wandelt. Durch den unerwartet frühen Tod (1961) des Dichter-Pfarrers Wolfgang Sachse haben die Freunde der Bachdichtung einen Autor verloren, der mit sicherem Einfühlungsvermögen Episoden aus dem Leben des Hofkapellmeisters, Organisten und Kantors gestaltete, die auch seine Stellung in der Gesellschaft überzeugend darboten. Daß die sechs bereits früher gewürdigten Erzählungen²⁹ jetzt in einer gut ausgestatteten Gesamtausgabe vorliegen,³⁰ verdanken wir dem Herausgeber Kurt Wiesner, der dem Dichter freundschaftlich verbunden war.

Neben Sachse schätzen wir Egon Hajek^{30a} ebenfalls als einen behutsam nachempfindenden Dichter. Er läßt die Gestalt Bachs in drei Begebenheiten lebendig werden.³¹ Ob Hajek den Streit mit Ernesti 1736 heraufbeschwört,³² die Entstehung der „Goldbergvariationen“ und Bachs Besuch bei Friedrich II. gestaltet³³ oder den Leser in die Todesstunden des unsterblichen Musikers einbezieht,³⁴ dessen Genius über die Jahrhunderte fortwirkt – hier bietet ein Meister des Wortes durch die Knappheit seiner Diktion einen gültigen Einblick in das Leben Johann Sebastians und der ihn umgebenden Menschen.

Bei den folgenden Erzählungen und Novellen handelt es sich um Arbeiten, deren man fast ohne Ausnahme nur ganz zufällig habhaft werden konnte. In keinem Falle stellen sie eine wirkliche Bereicherung der Bach-Belletristik dar. Zweifellos ist der Versuch Paul Bennemanns lobenswert, seine Bachgeschichten³⁵ durch eine Rahmenhandlung zu verbinden. Hier bereitet ein Studienrat junge Mädchen auf ein Konzert mit unterschiedlichen Kompositionen des Meisters vor. Leider enthalten die kleinen Prosastücke zu viel Fehleinschätzungen³⁶ und sind insgesamt einer Zeit verpflichtet, von deren völkischer Orientierung wir uns endgültig distanzieren haben. Auch die z. B. zwischen Johann Sebastian und seinem Freund Erdmann geführten Gespräche wurden in keiner Weise dem Alter der jugendlichen Helden angepaßt.

Eine kleine Jugendgeschichte Bachs,³⁷ die als Übersetzung aus dem Amerikanischen vorliegt, bietet Irene Wicker. Bis hin zu der Behauptung,

²⁹ Vgl. BJ 1959, S. 26–27, 30, 32, 40.

³⁰ *Thema con variationi*. Berlin 1963.

^{30a} Erst nach Abschluß des Manuskripts wurde der Bach-Roman *Alles nur nach Seinem Willen*, Stuttgart 1963, bekannt.

³¹ *Die Jakobsleiter*. Hamburg 1961.

³² *Tag der Dämonen*, a. a. O., S. 5–18.

³³ *Das musikalische Opfer*, a. a. O., S. 19–34.

³⁴ *Die Jakobsleiter*, a. a. O., S. 35–46.

³⁵ *Der Thomaskantor*. In: Deutsche Tondichter als Erlebnis. Leipzig 1943, S. 53–101.

³⁶ Es wird u. a. behauptet, daß Bachs „eigentliche Religion die Mystik gewesen“ sei, a. a. O., S. 91.

³⁷ *Johann Sebastian Bach*. In: Als sie Kinder waren. Düsseldorf 1962, S. 7–27.

Johann Sebastian habe sich in Arnstadt mit Buxtehude getroffen, ist vieles falsch gesehen, und die wörtliche Rede der von Wicker gestalteten Menschen geht oft über die Auffassungsgabe eines Kindes hinaus. Die Erinnerung an die Ohrdruf-Legende (1695) halten Gerda Amberg³⁸ und Stephan Gräffshagen³⁹ wach, während Walter Bähr in einer anspruchsvollen Skizze⁴⁰ jene auch durch H. Franck popularisierte Legende⁴¹ von den „Heringsköpfen“ behandelt, die sich 1700 in Lüneburg zugetragen haben soll. Von Bachs Arnstädter Wirken, vorwiegend seinen Streitigkeiten 1706 mit dem Rat, berichtet E. Moebus.⁴² Und Sophie Evenius setzt in ihrem Buch *Hans Bach und die Seinen*⁴³ dem Geschlecht der Bache ein literarisches Denkmal, worin Johann Sebastian nur auf den Schlußseiten (1703 in Arnstadt) erwähnt wird. Da von Veit, Hans und Christoph Bach spärliche Lebensdaten überliefert sind, schmückt die Autorin ihre Erzählung fabulierfreudig aus. Kaum recht bekannt geworden sein dürfte diese aus einem überschwenglichen Empfinden heraus entstandene Arbeit, die nicht einer gewissen Spannung (Schrecken des Dreißigjährigen Krieges) entbehrt.

Unsere Durchsicht der Händel-Belletristik hat ergeben, daß J. S. Bach darin eine völlig untergeordnete Rolle spielt. Das Interesse an ihm geht meist über eine gelegentliche Erwähnung nicht hinaus.⁴⁴ Den beiden größten Musikern ihrer Zeit ist eine persönliche Begegnung nicht vergönnt gewesen, und vorwiegend wird diese Tatsache von den Schriftstellern festgehalten. Mitunter stößt man auch auf falsche Daten aus der überlieferten Biographie.⁴⁵

Zur Vervollständigung der Nachlese auf dem Gebiet der Bachprosa sind noch einige Werke anzuführen,^{45a} die zum Ausdruck bringen, wie unterschiedlich man der Gestalt Bachs literarisch beizukommen versucht. In knappen Umrissen erzählt Joachim Fernau⁴⁶ das Lebensschicksal Bachs. Diese essayistische Dichtung ist in einem eigenwilligen Stil lebendig geschrieben. Die beliebten *Geschichten um Bach*⁴⁷ von Kurt Ihlenfeld

³⁸ *Sei nur fleißig, Sebastian!* In: Als große Männer Kinder waren. Hamburg 1936. H. 2, S. 16–20.

³⁹ *Die gestoblenen Noten.* In: P. Eismann, *Der junge Tag.* Donauwörth 1956, S. 115–119.

⁴⁰ *Die Heringsköpfe.* In: Thüringer Monatsblätter. Jg. 43, 1935, S. 45–46.

⁴¹ Vgl. BJ 1959, S. 24.

⁴² *Johann Sebastian Bachs Sündenregister.* In: Deutsche Sängerbundeszeitung. Jg. 23, 1931, S. 824.

⁴³ Herford, Leipzig 1929.

⁴⁴ A. Mayer, *Der Zug der bunten Masken.* Berlin 1940, S. 190–199. — E. Ortner, *Georg Friedrich Händel.* München 1942, S. 96, 297–298, 530, 541.

⁴⁵ E. Wagner, *Tragödie in England.* Dresden 1951, S. 11, 19, 211. Die Fehler wurden in späteren Auflagen berichtigt.

^{45a} Erst nach Manuskriptabschluß lag vor: H. Zappe, *Die letzte Reise.* In: *Uns trägt der gleiche Stern.* Berlin 1963, S. 5–17 (Bach bei Friedrich II.).

⁴⁶ *Johann Sebastian Bach.* In: *Abschied von den Genies.* Oldenburg, Hamburg 1953, S. 135–151.

⁴⁷ Berlin 1961.

liegen in einer durchgesehenen Neuauflage vor, in der der Dichter zum Nutzen der Sache verschiedene Korrekturen vorgenommen hat.⁴⁸ Mit seinen stark der Anekdote verpflichteten Musikergeschichten findet Friedrich Herzfeld immer wieder die Zustimmung vieler Leser. Er widmet Bach erneut einige Beiträge⁴⁹ und schuf einprägsame Episoden (u. a. *Das Erbe* – A. M. Bachs Leben in Armut nach Sebastians Tod). Paul Burg erwähnt in einem historischen Roman⁵⁰ über die Entwicklung der Leipziger Messe Bachs Krankheit und zwei Kantaten (BWV 30a und BWV 215). Sebastians Gestalt bezieht er in eine zur Musikausübung mahnende Studie⁵¹ ein und läßt den Meister seine Stimme für die Pflege der Tonkunst erheben! In der Erzählung *Der mißverständene Bach* von B. Men th⁵² erhält der Geiger Joseph Joachim keinen Beifall nach der Darbietung eines Bachschen Tanzes, weil das ungarische Publikum meint, das Stück stamme von dem verhaßten österreichischen Polizeiminister Bach! Unseren wirklich bunten Reigen möge eine belletristische Telemann-Studie⁵³ von Johannes Günther beschließen. Der Hamburger Musikdirektor spielt die „Chromatische Phantasie“ Bachs und wird sich dessen bewußt, daß solche Musik immer ergreift, „weil sie das Leben selber ist“.⁵⁴ Obwohl nur wenige bedeutungsvolle Titel angefallen sind, hat der Überblick gezeigt, daß die Autoren nach wie vor auf die unterschiedlichste Weise Bach verherrlichen. Seine Anziehungskraft auf die Schriftsteller ist ungemein groß. Das bestätigen auch verschiedene Anekdotensammlungen und Gedichte, die zwar keine neuen Aspekte bieten, aber Ausdruck einer – wenn auch nicht immer geglückten – lebendigen Verehrung sind. An der Thematik der Anekdoten hat sich gegenüber der bereits früher skizzierten kaum etwas geändert,⁵⁵ so daß man sich mit einer summarischen Nennung der Bände begnügen kann.⁵⁶ Stellvertretend für manche launigen Äußerungen sollen nur zwei dargeboten werden, die den Leser über sein Schmunzeln hinaus nachdenklich stimmen müßten. Der Wiener Musikkritiker Gustav Schön aich äußerte gelegentlich der Aufführung eines Bach-

⁴⁸ Vgl. auch BJ 1959, S. 31.

⁴⁹ *Johann Sebastian Bach*. In: Harfenton und Paukenschlag. Berlin 1960, S. 21–32.

⁵⁰ *Der goldene Schlüssel*. Leipzig 1919, S. 111–112, 138–139, 144–145.

⁵¹ *Gespräch der Meister im Himmel*. In: Der Dreiklang (Dresden). Jg. 1929, S. 155–157.

⁵² Deutsche Berufsmusiker-Zeitung. Jg. 1, 1933, S. 125.

⁵³ *Spott, Sterben und Harlekin*. Berlin 1932, S. 81–84.

⁵⁴ Ebenda, S. 84.

⁵⁵ Vgl. BJ 1959, S. 8, 33.

⁵⁶ R. Carstensen, *Als Hans noch Hänschen war*. Eßlingen 1958, S. 46. – W. Donnhofer, *In Dur und Moll*. München 1944, S. 35, 37, 40–41, 137, 147–149. – B. Grun, *Dur und Moll*. München 1960, S. 7–9. – H. Hoffmeister, *Anekdotenschatz*. Berlin 1957, S. 270 bis 271. – Ch. Knayer, *Neues musikalisches Witz- und Anekdoten-Büchlein*. Berlin 1926, S. 7. – K. König, *Die unvergängliche Kette*. Schwerin 1955, S. 111–112. – E. Ortlepp, *Großes Instrumental- und Vokal-Concert*. Stuttgart 1841. Bd. 1, S. 71, 121; Bd. 3, S. 18, 36, 111; Bd. 5, S. 32, 48; Bd. 7, S. 55; Bd. 11, S. 93. – A. Spemann, *Mit Pauken und Trompeten*. Leinfelden 1955, S. 52.

schen Werkes: „Was mich an Bach so sehr geniert, das ist seine ewige Sehnsucht nach dem Grabe, die in allen Texten zum Ausdruck kommt. Immer sehnt er sich nach Moder, ein Mensch, der unaufhörlich stirbt.“⁵⁷ Dem letzten Sachsenkönig August bereitete die „Matthäus-Passion“ keine rechte Freude. Aber mit deren Ablösung durch ein Oratorium von Mendelssohn, das man dafür in der Karwoche vorsah, war er auch nicht einverstanden, und er entschloß sich wieder für Bach: „Mein Onkel hat den Dreck ausgehalten, mein Vater hat ihn ausgehalten, na, das werd' ich auch noch fertigkriegen!“⁵⁸

Das Aufspüren der Gedichte über J. S. Bach wird immer von Zufällen abhängig bleiben, weil es kaum bibliographische Hilfsmittel für ein solches Unternehmen gibt. Daher stellen die hier zu verzeichnenden Titel keinesfalls eine befriedigende Übersicht dar.⁵⁹ Unter den ausgesprochenen Huldigungsgedichten⁶⁰ dominieren wiederum jene, die auf Bach als den von Gott begnadeten Künstler ein Loblied anstimmen. Kindheitserlebnisse gestaltet Ludwig Bäte⁶¹ in überzeugender Weise, Armin Rabe verfaßte dagegen ein Kitschgedicht.⁶² Hans W. Hagen schrieb sein *Musikalisches Opfer*⁶³ in freien Rhythmen. Diese zwei erdachten Selbstgespräche nach der Begegnung zwischen Friedrich II. und Johann Sebastian spiegeln die unterschiedliche Ideenwelt der auch in ihrem Wesen so gegensätzlichen Persönlichkeiten wider. Der Autor verherrlicht einen geistlichen Bach, dessen Glaube zudem noch mystisch verbrämt wird.

Recht wenig ergiebig sind die lyrischen Beiträge,⁶⁴ die vermutlich nach dem Erleben einzelner Werke Bachs entstanden. Von den dargebotenen Gedanken läßt sich kaum eine Verbindung zu der als Anregung dienenden Komposition finden. Da hat Johannes Rüber mit seinen *Bach-Paraphrasen*⁶⁵ einen etwas gangbareren Weg eingeschlagen. In anderen Strophen ist Bach nur versteckt mit seiner Musik gegenwärtig.⁶⁶ Nachhaltig kommt

⁵⁷ L. Karpath, *Lachende Musiker*. München 1929, S. 112.

⁵⁸ Ebenda, S. 90–91.

⁵⁹ Vgl. auch BJ 1959, S. 37–40.

⁶⁰ P. Aumüller, *An Job. Seb. Bach*. In: Jahreskreis. Nürnberg 1960, S. 71. — L. Lifka, *Johann Sebastian Bach*. In: Ahnung und Zeichen. Wien 1959, Blatt 10. — C. Rocco, *B...A...C...H*. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Jg. 84, 1917, Nr. 257, S. 1187. — H. Stock, *Huldigung an Bach*. In: Neubau (München). Jg. 5, 1950, S. 263.

⁶¹ *Johann Sebastian Bach*. In: Weimarer Elegie. Berlin 1961, S. 10.

⁶² *Das Lied des kleinen Sebastian*. In: Thüringer Monatsblätter. Jg. 43, 1935, S. 40.

⁶³ *Musikalisches Opfer*. München 1960, S. 59–70.

⁶⁴ A. G. Fischer, *Partita E-Dur von Bach*. In: Opfer der Liebe. Karlsruhe 1962, S. 25. — H. Jetter, *Nach einer Sonate für Gambe und Cembalo von Johann Sebastian Bach*. In: Neue deutsche Literatur. Jg. 11, 1963, H. 6, S. 52.

⁶⁵ Eckart. Jg. 24, 1954/55, S. 131.

⁶⁶ H. M. Enzensberger, *Schaum*. In: Landessprache. 6.–7. Tsd. Frankfurt (Main) 1962, S. 46. — A. Krummacher, *Am Abend*. In: Neue deutsche Literatur. Jg. 11, 1963, H. 2, S. 123.

trotzdem – wie z. B. in Louis Fürnbergs *Der Klavierspieler*⁶⁷ – zum Ausdruck, welchen inneren Halt ein verzweifelter Mensch an einer Bachschen Fuge findet.

Da neben Johann Sebastian sein Lieblingssohn Friedemann, dessen Leben nur ungenügend durch Quellenmaterial erhellt wird, die Schriftsteller ebenfalls zu Romanen und Erzählungen anregt, ist auch diesmal wieder in gebotener Kürze darzulegen, ob es sich um bereichernde Dichtungen handelt oder weiterhin Fehleinschätzungen Vorschub geleistet wird.⁶⁸ Hans Franck nimmt das Wagnis auf sich, A. E. Brachvogels Roman, der noch immer so viel Unheil stiftet, durch eine neue Prosaarbeit *Friedemann*⁶⁹ abzulösen. Nach mehr als hundert Jahren – Brachvogels *Friedemann Bach* erschien 1858 – schuf ein wirklicher Dichter im Zusammenklang mit der Forschung sein belletristisches Werk, das mit zum rechten Verständnis des oft verkannten ältesten Bachsohnes zweihundertfünfzig Jahre nach dessen Geburt beitragen will.

Die von Franck beabsichtigte literarische Ehrenrettung Friedemanns ist eine nicht zu unterschätzende Tat, für die dem Dichter Dank gebührt. Erstmalig verfügen wir über einen umfassenden Friedemann-Bach-Roman, dem es um die Wahrhaftigkeit der Überlieferung geht. Franck orientiert sich auf die Ergebnisse der Forschung und schmückt vorwiegend dort aus, wo einzelne Abschnitte der Biographie Friedemanns kaum eine exakte Deutung zulassen. Gerade weil es für manche Handlungsweise dieses so begabten, aber auch zwiespältigen Bachsohnes keine Begründung gibt, steht jeder Dichter hier vor der keineswegs leichten Frage: Wo ist der Fabulierfreudigkeit Halt zu gebieten, um Verzerrungen zu vermeiden?

Von der Immatrikulation an der Leipziger Universität (22. Dezember 1723) bis zu Friedemanns Tod erlebt der Leser dessen Schicksal mit. Rückblenden machen auch mit früheren Ereignissen bekannt. Während die ersten acht Kapitel lebendig gestaltet sind, bevorzugt Franck später – von gewissen Ausnahmen abgesehen – einen berichtenden Stil, und manche Partie fällt zu breit angelegt aus. Selbst wenn man um die hervorragende Begabung Friedemanns weiß, dürfte sein ausführliches Gespräch mit Johann Sebastian (4. Kapitel) über musikalische Fragen den Horizont eines siebenjährigen Kindes übersteigen. Der Dichter hat sorgfältig herausgearbeitet, wie Vater und Sohn immer stärker wegen der Lebensformen zueinander in Gegensätze geraten, je mehr sich Friedemann mit seinen Kompositionen durchsetzt. Johann Sebastian hat zeit lebens seinem Lieblingssohn Halt und Festigkeit bedeutet, trotz aller Meinungsverschiedenheiten, die zwischen ihnen bestanden. Beides hat Friedemann nach des Vaters Tod nicht mehr bei seiner Frau gefunden, und dies wirkte sich auf den ferneren Lebensweg mit verhängnisvoll aus. Franck schildert ausführlich Friede-

⁶⁷ *Das Jahr des vierblättrigen Klee*. Berlin 1959, S. 34.

⁶⁸ Vgl. auch BJ 1959, S. 12–13, 40–41.

⁶⁹ Berlin 1963.

manns Besuch bei Händel 1729 in Halle, überzeichnet jedoch ein wenig die Gestalt des berühmten englischen Hofkomponisten, der nicht zu Johann Sebastian nach Leipzig fährt, weil ihre künstlerischen Ansichten sowie ihr Lebensstil als miteinander unvereinbar erscheinen. Wenn sich Vater Bach zu Glaubensdingen äußert (u. a. 7. Kapitel), dann hinterlassen seine Gedanken den Eindruck, als erhebe ein Prediger seine Stimme zur Verteidigung des Christentums! Leider verlieren dadurch Sebastians Worte beim Leser an Überzeugungskraft.

Wie in seinem *Johann Sebastian Bach* analysiert Franck auch in diesem Buch einzelne Kompositionen und findet Worte verständnisvoller Auslegung. Friedemann Bachs Leben ist vor allem nach seinem Weggang von Halle (1770) sehr unstet gewesen. Daß Franck behutsam nachzuempfinden vermag, welchen seelischen Schwankungen eine Künstlerpersönlichkeit wie der älteste Bachsohn ausgeliefert war, zeichnet den Dichter als einen reifen Menschenkenner aus. Trotz mancher Vorbehalte gegenüber einigen Details schließt der Roman eine seit langem klaffende Lücke. Da dem Musikfreund im allgemeinen wissenschaftliche Literatur über Friedemann Bach nur schwer zugänglich ist, wird er sich fortan gern Francks Roman anvertrauen, dessen Nachwort noch einmal klar herausstellt, wie schwierig sich in jedem Falle die Rehabilitierung eines oft geschmähten Musikers anläßt.

Es wurde schon erwähnt, daß Friedemann Bach in Vertretung seines Vaters G. F. Händel in Halle aufsuchte. Findeisens Novelle *Der große Bär*⁷⁰ – ein Ausschnitt aus dem Bachroman – liegt diese Begebenheit zugrunde. Im Gespräch, das der junge Bachsohn und Händel führen, macht der Dichter sichtbar, welcher Unterschied zwischen der Sphäre eines Hofkomponisten und der des Thomaskantors besteht. Dem gleichen Ereignis ist Wolfgang Sachs *Thema con variationi*⁷¹ zuzuordnen, eine Erzählung, in der die dichterische Gestaltung des Stoffes zwar etwas vernachlässigt wird, dafür aber Friedemann und Händel liebevoll charakterisiert sind. Sowohl bei Anton Mayer⁷² als auch bei Ernst Flessa in der Händel-Chronik *Ombra mai fu . . .*⁷³ klingt die Begegnung nur kurz an.

Nachzutragen bleibt, daß Mosers *Der Melograph*⁷⁴ jetzt gedruckt vorliegt. Und eine Bemerkung aus den Lebenserinnerungen des Dichters Eckart von Naso wird für manchen Bachfreund von Interesse sein. Naso schuf 1941 für Gustaf Gründgens nach einem Szenarium von Helmuth Brandis das Drehbuch zum Tonfilm *Friedemann Bach*, der bekanntlich die Historie arg entstellte. Rückschauend schreibt Naso: „Die Arbeit freute mich und freute mich auch nicht. Brachvogel, dessen Roman als Unterlage gedient hatte, war kein Fontane. Er hatte einen zwar knallig-spannenden, doch völlig unhistorischen Historienroman geschrieben, und die Musiker, die

⁷⁰ Westermanns Monatshefte. Jg. 79, 1935, S. 505–508.

⁷¹ *Präludium und Fuge*. Berlin 1961, S. 44–92.

⁷² *Der Zug der bunten Masken*, a. a. O., S. 264–266.

⁷³ Biberach 1958, S. 207.

⁷⁴ *Die Harfe mit dreizehn Saiten*. Stuttgart 1961, S. 104–143. Vgl. auch BJ 1959, S. 40.

etwas von Friedemann Bach wußten, lachten über die Zigeunerin auf dem Schoße des Johann-Sebastian-Sohnes.“⁷⁵ Da ist es wirklich erfreulich, wenn sich nun im Hinblick auf die Einschätzung Wilhelm Friedemanns auch in der Dichtung ein Wandel abzuzeichnen beginnt.

Johann Sebastian Bach fand mit seiner Musik in der schönen Literatur des 20. Jahrhunderts breiten Widerhall. In Fortsetzung der vor fünf Jahren gebotenen Würdigung⁷⁶ lassen sich weitere Romane, Novellen und Erzählungen von Dichtern und Schriftstellern sehr unterschiedlicher Geisteshaltung anführen, in denen Bemerkungen über das Schaffen Bachs enthalten sind oder ohne nähere Darlegung eine Komposition in den Handlungsablauf einbezogen worden ist. Rainer Maria Rilke hat in einem zwispältigen Verhältnis zur Tonkunst gestanden. Seine spärlichen Äußerungen über Bach zeigen, wie er sich nur allmählich – ausgehend von der Klavierliteratur – dessen Werk aneignete.⁷⁷ Infolge Rilkes Abkehr vom Christentum blieb ihm z. B. der rechte Zugang zur „Matthäus-Passion“ versagt, die dagegen einer von ihrem Mann nicht mehr geliebten Frau in Günter Rübers Roman *Die Zeitinsel*⁷⁸ fast den einzigen Halt am Leben bedeutet.

Die Welt Bachs übte auf Ludwig Berger⁷⁹ bereits als Kind eine beglückende Anziehungskraft aus.⁸⁰ Das spürt der Leser aus jeder Zeile der feinsinnigen Erzählung *Das Musikfest*,⁸¹ weil Bachsche Kompositionen entscheidend den Lauf der Dinge bestimmen. Wieviel Kraft und Standhaftigkeit das Geborgensein in Bachs Klangwelt gefährdeten Menschen verleiht, weiß Alfred Kurella in der deutschen Tragödie *Das Magnificat*⁸² eindrucksvoll zu berichten. Jüdische Musikenthusiasten verteidigen in der „Kristallnacht“ 1938 ihren Bach, während den in die Wohnung eindringenden Faschisten der humanistische Gehalt seines Werkes verschlossen bleibt. Hans Zappe⁸³ sinnt dem Schicksal einer eingekerkerten jüdischen Pianistin nach, zu deren Lieblingskomponisten ebenfalls Johann Sebastian gehört.

Sieht man von einigen Ausnahmen ab,⁸⁴ sind es diesmal vorwiegend Instrumentalstücke, die in den Prosawerken erklingen. Das 4. Brandenburgische

⁷⁵ *Ich liebe das Leben*. Hamburg 1954, S. 715.

⁷⁶ Vgl. BJ 1959, S. 41–51. — H.-M. Pleßke, *Ihr sollt die Matthäus-Passion hören* ... In: Glaube und Gewissen. Jg. 9, 1963, S. 66–67.

⁷⁷ C. Mágr, *Rainer Maria Rilke und die Musik*. Wien 1960, S. 24, 89, 153, 157–160.

⁷⁸ Köln 1962, S. 56, 107, 129, 148.

⁷⁹ Vgl. BJ 1959, S. 29.

⁸⁰ L. Berger, *Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind. Summe eines Lebens*. Tübingen 1953, S. 16, 24–26, 55, 311–312, 363, 365.

⁸¹ *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist*. Tübingen 1957, S. 415–463.

⁸² *Studio auf Papier*. Vorgelegt von H. Kufferath u. H. Baierl. Leipzig 1957. Folge 1, S. 11–31.

⁸³ *Der Abschied*. In: *Das Bilderzelt und andere Geschichten*. Berlin 1958, S. 79–96.

⁸⁴ E. Ebermayer, *Die goldene Stimme*. Hamburg, Wien 1958, S. 76–77. (Motette „Unser Leben ist ein Schatten“ von Johann Bach.) — Ch. Johannsen, *Asklepios und seine Jünger*. Berlin 1960, S. 207. (Weihnachts-Oratorium.)

Konzert verströmt nach Albrecht Goes⁸⁵ „eine selige Fülle von Lebenskraft und Daseinslust“; Bach schrieb „damit auch eine Musik der höchsten, der strahlendsten Geselligkeit“.⁸⁶ Der Hoteldirektor Martin Hirsch ist in einem Roman⁸⁷ des Erfolgsautors Hans Hellmut Kirst nicht in der richtigen Stimmung, sich den Tönen des sonst geliebten Werkes hinzugeben. Manfred Hausmann⁸⁸ läßt seinen Torsten sich gerade dieser Komposition erinnern, als das Gespräch auf die Verwendung von Blockflöten kommt. Von Arnold Zweig⁸⁹ sind zwei Romane nachzutragen, weil sich in ihnen mancher Satz auf das Schaffen Sebastians bezieht und diese Stellen kundtun, wie stark sich der Dichter seit frühester Jugend einem seiner Lieblingskomponisten verpflichtet weiß.⁹⁰ Der Student Carl Steinitz geigt in *Verklungene Tage*⁹¹ eine Fuge, und sein ausführlich geschilderter Vortrag wird abschließend so charakterisiert: „Der romantischste Bach, den ich je gehört.“⁹²

Ähnlich wie bei Zweig stößt man auch in anderen Prosawerken auf kleinere Episoden, die sich vorwiegend um Bachsche Klavierwerke ranken. Franz Werfel überschreibt das erste Kapitel eines Romanfragments⁹³ mit *Präludium und Fuge No. 12*. Während Cella dieses Stück aus dem „Wohltemperierten Klavier“ spielt, sinnt ihr Vater über die Entwicklung des Kindes nach und versucht Bachs Musik nicht nur mit dem Herzen zu erfassen. Die Arzttochter Elfriede Walsrode schließt sich in einer Novelle Willi Bredels⁹⁴ der Widerstandsbewegung an, nachdem sie kurz vor Kriegsende in der Berliner Philharmonie einen Arbeiter kennenlernte. Dem Grauen der Zeit ausgeliefert, musiziert Elfriede das *b*-Moll-Präludium. „Entrückt allen Widerwärtigkeiten, fühlte ich mich innerlich gesäubert und geläutert.“⁹⁵ Für Ursula von Harras wird in den *Verdammten* von Frank Thieß die Toccata *e*-Moll zur „Antwort Gottes, Ruf des Trostes aus der Unendlichkeit“.⁹⁶ Und ein Schüler lauscht in Erich Ebermayers *Odilienberg* dem Präludium und der Fuge in *c*-Moll als einem „Tongefüge

⁸⁵ Vgl. BJ 1959, S. 47–48.

⁸⁶ *Im Dornburger Licht*. In: Die Gabe und der Auftrag. Berlin 1962, S. 79.

⁸⁷ *Kameraden*. München 1961, S. 295.

⁸⁸ *Kleiner Stern im dunklen Strom*. Frankfurt (Main) 1963, S. 41.

⁸⁹ Vgl. BJ 1959, S. 43–45. — R. Parnicke [d. i. H.-M. Pleßke], *Musik und Musiker in den Prosawerken Arnold Zweigs*. In: Der Musikalienhandel. Jg. 8, 1962, S. 42.

⁹⁰ *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Berlin 1950, S. 430–436. — *Die Zeit ist reif*. Berlin 1957, S. 106, 373.

⁹¹ Berlin 1955, S. 111–113.

⁹² Ebenda, S. 113.

⁹³ *Cella oder die Überwinder*. In: Erzählungen aus zwei Welten. Frankfurt (Main) 1954. Bd. 3, S. 69–80.

⁹⁴ H.-M. Pleßke, *Die Musik im Schaffen Willi Bredels*. In: Der Musikalienhandel. Jg. 8, 1962, S. 2–3.

⁹⁵ *Das Vermächtnis*. 3. Aufl. Schwerin 1961, S. 51.

⁹⁶ Hamburg, Wien 1957, S. 289.

namenloser Lauterkeit“.⁹⁷ Ganz anders empfindet der Schauspieler Kröger in einem Roman Kurt Ziesels jene Fuge, die „aus dem Dunkel wie eine Botschaft“ auf ihn zukommt. „Diese weltfremde Musik von Bach ist wie ein Hohn auf unsere Zeit. Gibt es seine Ewigkeit überhaupt noch?“⁹⁸

Es würde zu weit führen, wollten wir aus allen noch ermittelten Prosawerken einzelne Stellen wiedergeben, zumal in verschiedenen Romanen und Erzählungen die Autoren die Bachschen Kompositionen nur erwähnen.⁹⁹ Ungeachtet der Vielfalt der Aussagen sind sich viele Schriftsteller darin einig, daß die Musik Johann Sebastian Bachs dem um sich selbst ringenden Menschen eine unersetzbare geistige Welt bedeutet, weil die Klänge – wie es Tobias Krautkopf empfindet – „weise Demut“¹⁰⁰ ausstrahlen. Und so ist auch ein Satz von Felicitas Rose zu verstehen: „Wer Bach . . . so kennt und liebt wie Sie, der sollte niemals verzweifeln.“¹⁰¹ Dagegen bricht Hermann Stehrs Geigenbauer gerade beim Bachkonzert eines Orgelvirtuosen vor Erschütterung zusammen.¹⁰²

Völlig zu Recht kann man wohl von einem unausschöpfbaren Thema sprechen, wenn man versucht, Bach in der deutschen Dichtung beizukommen. Daß der unsterbliche Meister die Dichter und Schriftsteller zu immer neuen Bekenntnissen anregt, bestätigt zutiefst, welche fortwirkende Kraft den Werken dieses Musikers innewohnt. Groß ist der Kreis derer, die auch von der Musikbelletristik erwarten, daß sie den rechten Weg des Verständnisses ebnet und nicht der Forschung zuwiderläuft. Mögen unser mehr als zwei Jahrhunderte umspannender Überblick und seine Nachlese der großen Bachgemeinde zu einer bescheidenen Hilfe werden, wenn sie ausschaut nach dem Gültigen und Bleibenden einer J. S. Bach verpflichteten Dichtung.

⁹⁷ Hamburg, Wien 1956, S. 97.

⁹⁸ *Der endlose Tag*. München 1962, S. 272.

⁹⁹ I. Borg, *Glück wandelt den Menschen*. München 1962, S. 29. (Toccatà in c-Moll.) – H. E. Busse, *Hans Fram*. 33.–40. Aufl. Leipzig 1944, S. 249. (Präludium.) – F. Dürrenmatt, *Der Richter und sein Henker*. 209.–218. Tsd. Hamburg 1963, S. 40. (Klavierstück.) – J. M. Frank, *Ich habe falsch gelebt*. Berlin 1939, Bd. 2, S. 325. (Orgelstück.) – L. Fürnberg, *Das Fest des Lebens*. Zürich 1939, S. 37. (Toccatà in d-Moll.) – L. Fürnberg, *Der Urlaub*. Berlin 1962, S. 143. (Italienisches Konzert.) – W. Lindemann, *Frühlingsfest und Orgelspiel*. In: Unterwegs aufgeschrieben. Berlin 1960, S. 13–14. (Orgelstücke.) – E. von Naso, *Flügel des Eros*. Hamburg 1960, S. 140. (Toccatà in d-Moll.) – D. Noll, *Die Abenteuer des Werner Holt*. 1. Aufl. Berlin 1963. Bd. 2, S. 413. (Orgelwerke.) – I. Seidel, *Der Weg ohne Wahl*. Bonn 1935, S. 83. (Klavierstück.) – H. Stehr, *Der Geigenmacher*. 45.–50. Aufl. Leipzig 1943, S. 188. (Chaconne.) – J. Wassermann, *Das Gänsemännchen*. Zürich 1941, S. 54. (Verkauf der Partitur der b-Moll-Messe.) – H. H. Jahn, *Pastor Epbraim Magnus*. Drama. Berlin 1919, S. 141, 154, 168, 172, 239. (Orgelstück.) – R. Hochhuth, *Der Stellvertreter*. Schauspiel. 58.–70. Tsd. Reinbek bei Hamburg 1963, S. 43–44. (b-Moll-Messe.)

¹⁰⁰ K. E. Boerner, *Ursula*. 149.–164. Tsd. Erfurt 1942, S. 20.

¹⁰¹ *Heideschulmeister Uwe Karsten*. 161.–180. Tsd. Berlin 1920, S. 47.

¹⁰² *Meister Cajetan*. 6.–16. Aufl. Leipzig 1944, S. 22.

Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001-1006) in feiner Bedeutung für den ausführenden Musiker

Von Wladimir Rabey (Moskau)

Johann Sebastian Bachs Violinmusik – die Sonaten und Partiten für Solovioline, die Sonaten mit Klavierbegleitung, die Trio-Sonaten und Konzerte, die einst einem kleinen Kreis von Bach-Verehrern bekannt waren, zählen heute zu den unumstrittenen Hauptwerken der Violinliteratur. Insbesondere erfreuen sich die Solosonaten und -partiten einer weltweiten Verbreitung und allgemeinen Anerkennung, als unvergleichliche künstlerische Dokumente, deren Studium die musikalische Kultur, den Geschmack und die professionelle Meisterschaft eines jungen Geigers entscheidend zu formen vermag. Die eigenartige polyphone Prägung dieser Werke ist das Ergebnis eines großartigen Sieges des schöpferischen Genius über die materielle Natur des Instrumentes. Das Problem der adäquaten künstlerischen Wiedergabe zieht schon seit mehr als hundert Jahren nicht nur die ausführenden Musiker, sondern auch die Forscher in seinen Bann. Wie wurden die Sonaten und Partiten zu Lebzeiten Bachs gespielt? Wie hat sich der Komponist selbst den realen Klang des Notenbildes vorgestellt, das er in gedrängter Form, unter Ausnutzung jedes Zentimeters fixiert hat? Wie soll man das vielstimmige Gewebe der Bachschen Soli auf dem kleinen, zarten Instrument mit vier Saiten und klar ausgeprägter homophoner Natur wiedergeben? Welche Interpretation wird dem Geiste dieser Musik am besten gerecht? Alle diese Fragen beschäftigen jeden ernsthaften Violinisten. Es gibt verschiedene Wege der schöpferischen Lösung dieser Fragen. Wir betrachten hier einen dieser Wege: das sorgfältige Studium des Originaltextes des Komponisten.

Dem ausführenden Musiker, der an ein gründliches Studium der Bachschen Violinpolyphonie geht, ist zu raten, zuerst einmal die Notenschrift der Sonaten und Partiten sorgfältig durchzulesen. Ob dies nur durch visuelles Studium des Textes oder durch Studium mit der Violine in der Hand oder am Klavier erfolgt, ist eine rein methodische Angelegenheit. Es ist wichtig, die einfache Wahrheit zu erkennen, daß eine ernsthafte Beschäftigung mit dem Notentext, in der Absicht, sich in ihn „hineinzulesen“, der einfachste und häufig auch der beste Weg ist, recht viel von der Vorstellungswelt des Komponisten zu entdecken. Natürlich ist dies nur dann möglich, wenn der Musiker den „reinen“ Originaltext des Komponisten vor sich hat, das heißt, der frei ist von allen Veränderungen und Zusätzen durch Bearbeiter. Zu diesem Zweck sind als Notenmaterial die Ausgaben von Joachim-Moser, Marteau, Busch, Havemann und Flesch zu empfehlen, die jeweils unter dem bearbeiteten Text den Originaltext von Bach

enthalten.¹ Der zuverlässigste gedruckte Text der Sonaten und Partiten ist in Band VI/1 der Neuen Bach-Ausgabe (Leipzig und Kassel 1958) enthalten. Besonders interessant und lehrreich für den Musiker bleibt aber natürlich das Studium von Bachs Originalhandschrift, wie sie in Faksimiledruckausgaben heute leicht zugänglich ist.²

In dem ausführlichen Kommentar zur Faksimile-Ausgabe G. Haußwalds wird auf Besonderheiten der Notation aufmerksam gemacht, die augenfällig beweisen, daß diese Handschrift für praktische Zwecke bestimmt war; der Mangel an dynamischen und teilweise an Tempozeichen findet ausschließlich in der Tradition der Epoche seine Erklärung, jedoch keinesfalls in der Gleichgültigkeit des Komponisten gegenüber Fragen der Wiedergabe. Außer den im Kommentar erwähnten Besonderheiten kann man noch auf den einzigartigen Eintrag eines Fingersatzes hinweisen:



Tatsächlich, zwei und einen halben Takt lang kommt man hier nicht ohne zweite Lage aus – ein Beweis dafür, daß Bach ein erfahrener Geiger war!³

In dieser Arbeit beschäftigen wir uns mit denjenigen Notationsbesonderheiten und Ausführungsanweisungen, die die künstlerischen Absichten des Komponisten mehr oder weniger deutlich werden lassen. Der Umfang der Arbeit gestattet es uns nicht, auch die Frage des Studiums der richtigen Tonhöhenaufzeichnung zu behandeln. Ihrem Umfang und ihrer Bedeutung nach sollte diese Frage der Gegenstand einer besonderen Untersuchung sein.

A. Tempo, Dynamik, Rhythmus

Die im Original stehenden Tempobezeichnungen sind in der Regel zugleich die Überschriften der einzelnen Sätze (z. B. *Adagio*, *Grave*, *Presto*). Eine Ausnahme bilden die Tempobezeichnungen in der *Fuga* von Sonate 1 (*Allegro*) und im zweiten *Double* von Partita 1 (*Presto*). Bezeichnend ist das Fehlen der Tempoangaben in den Tanzsätzen. Diese waren offenbar auch nicht erforderlich, da es hinsichtlich der damals gepflegten Tänze ganz

¹ Davids Bearbeitung ist für diesen Zweck ungeeignet, da ihr unteres System dem Original nicht entspricht und viele Verballhornungen des Bachschen Textes enthält.

² Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1950, mit Nachwort v. W. M. Luther (Originalgröße). Insel-Verlag, Leipzig und Wiesbaden 1958, mit Nachwort von Günter Haußwald (verkleinert). Heugel & Cie, Paris (1958), als Anhang zur praktischen Ausgabe von Jean Champeil (verkleinert).

³ Diese Feststellung gilt selbstverständlich nur unter der Bedingung, daß der beige-fügte Fingersatz autograph ist, was sich nicht mit Sicherheit erweisen läßt. (Die Redaktion.)

bestimmte, allgemein bekannte Traditionen der Ausführung gab. Im vorletzten Satz von Partita 1 ist *Tempo di Borea* vermerkt, genau als wenn ein Komponist des 19. Jahrhunderts *Tempo di Valse* oder *Tempo di Polacca* geschrieben hätte.

Es erscheint unmöglich, genau festzulegen, in welchem Grade die Tempobezeichnungen Bachs mit den gegenwärtigen Tempomaßen übereinstimmen bzw. von diesen abweichen. Es ist wohl am richtigsten, diese Bezeichnungen als Anweisung für die Art der Wiedergabe aufzufassen, die bei der Bestimmung des genauen Tempos als Grundlage dienen sollen.⁴ Es ist nicht ausgeschlossen, daß die langsamen Sätze der Sonaten und Partiten zu Bachs Zeiten im allgemeinen schneller und die schnellen Sätze langsamer gespielt wurden, als heute angenommen wird.⁵ Zugunsten dieser Tatsache scheint die melodische Zeichnung der langsamen Sätze der Sonaten zu sprechen, die überwiegend in Noten kurzer Dauer – Sechzehntel, Zweiunddreißigstel, Vierundsechzigstel – ausgeführt ist. Es ist aber zweifelhaft, ob diese Art der Aufzeichnung durch das Tempo bedingt ist. Wahrscheinlicher ist, daß der Komponist hierdurch versucht hat, innerhalb eines Taktes eine möglichst ausgedehnte melodische Zeichnung unterzubringen, mit dem Ziel, eine Unterbrechung der Melodielinie durch Taktstriche zu vermeiden, um so mehr, als in den einleitenden Sätzen der Sonate die Taktteilung rein formeller Natur ist. Die kurzen Notenwerte im Bereich eines Viertels sind gewöhnlich durch gemeinsame Balken und häufig durch Bindebögen verbunden; hiermit wird der sichtbare Eindruck einer breiten melodischen Phrase geschaffen, die „in einem Atemzug“ zu spielen ist.

Die Besonderheit des zyklischen Aufbaus der Partita 1 (*b*-Moll), die in der Variation jedes der vier Tanzsätze besteht, führt uns dazu, uns speziell mit der Frage der Tempobeziehung zwischen dem eigentlichen Tanzsatz und seiner variierten Wiederholung (Double) zu beschäftigen. Prinzipiell sind Tanz und Double in einheitlichem Tempo zu spielen.⁶ In dem der *Allemanda* folgenden *Double* weist die Taktbezeichnung ♩ (*alla breve*) wahrscheinlich darauf hin, daß das Double doppelt so schnell zu spielen ist (Achtelnoten in der *Allemanda* gleich Viertelnoten im *Double*); entsprechend kann das Tempo der *Allemanda* als *adagio* oder *lento* bestimmt werden. So stimmt die Dauer der rhythmischen Einheiten in Tanzsatz und *Double* entweder überein, oder sie weist das Verhältnis 1:2 auf. In der Praxis wird dieses Prinzip gewöhnlich nicht eingehalten, besonders in der zweiten Hälfte der Partita.

⁴ In einigen Bearbeitungen ist das Tempo durch metronomische Angaben präzisiert, die häufig sehr widerspruchsvoll sind.

⁵ A. Schweitzer war der erste, der die Ansicht ausgesprochen hat, daß in Bachs Musik der Unterschied zwischen den schnellen und den langsamen Tempi geringer ist als bei den Tempi in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

⁶ Als typisches Beispiel für diese Einheit kann das *Double* der Polonaise in der 2. Orchestersuite dienen, wo die Soloflöte die Variation ausführt, während im Baß gleichzeitig die Melodie der Polonaise zu hören ist.

Die Doubles der *Sarabanda* und *Bourrée* werden häufig etwa anderthalbmal so schnell gespielt wie der vorausgehende Satz. Das tut natürlich der Form Abbruch. Aber hier geht es nicht nur um die Form; ein Ausgleich des Tempos von Tanzsatz und Double hilft, für jeden Satz die richtige Wiedergebart zu finden. Die rhythmische Nichtübereinstimmung zwischen Sarabande und Double kommt daher, daß die Sarabande meist zu langsam gespielt wird, auf eine ihr nicht entsprechende schwerfällige, monumentale Art; dabei verliert sich auch das Empfinden des Dreiertaktes. Das Double wird im Gegenteil zu schnell gespielt und klingt dann meist wie eine Triolenetüde. Man kann sich leicht davon überzeugen, um wieviel die Ausführung beider Teile gewinnt, wenn sie auf einen einheitlichen rhythmischen Nenner gebracht werden.

Fast ebenso verhält es sich mit den beiden letzten Sätzen. Wenn das Tempo, in dem gewöhnlich die *Bourrée* gespielt wird, unverändert für das *Double* übernommen wird, so scheint dieses unbedingt zu langsam zu sein. Wenn wir uns nun wiederum dem Originaltext zuwenden, so bemerken wir, daß der Komponist sowohl in der *Bourrée* wie auch im *Double* den $\frac{2}{4}$ -Takt vorschreibt, während ein normaler Takt bei ihm vier Viertel enthält; hier ist Alla-breve-Takt beabsichtigt, der in einigen Fällen als $\frac{2}{4}$ (anstelle von C) bezeichnet wurde.⁷ Das heißt, Bach hat für beide Sätze dasselbe und dazu noch ein recht schnelles Tempo angegeben; dazu weist die Bezeichnung des Komponisten *Tempo di Borea* noch klar darauf hin, daß das Stück in dem für diesen Tanz herkömmlichen frischen Tempo gespielt werden soll. Wie ist nun dieses Tempo mit der akkordlichen Setzart in Einklang zu bringen? Offenbar sind die Akkorde in diesem Falle am Frosch, mit schneller, kräftiger Bewegung auf kurzer Strecke des Bogens zu spielen; der Melodiestrich soll vorwiegend „abgehackt“ sein, von der Art eines groben Spiccato.⁸

Die im Original angetroffenen dynamischen Bezeichnungen fixieren, wie gewöhnlich bei Bach, lediglich eine scharfe Gegenüberstellung von *forte* und *piano* in sich wiederholenden melodischen Wendungen (sogenannter „Echo-Effekt“). Solche Bezeichnungen finden wir in der Fuge und im abschließenden Allegro der 2. Sonate, in beiden Giges (in der 2. und 3. Partita), in der *Bourrée* und dem Preludium der 3. Partita.

Im übrigen scheint Bach dem Spieler stillschweigend die Wahl der dynamischen Mittel freizustellen. Das ist natürlich eine sehr relative Freiheit, die leicht mißbraucht wird, wenn dynamische Effekte gesucht werden, die durch die natürliche Bewegung der Melodielinie nicht bedingt sind und

⁷ In der *Bourrée* der 3. Partita ist dieser Takt lediglich mit der Ziffer 2 bezeichnet.

⁸ Es versteht sich, daß Fragen dieser Art nicht dogmatisch gelöst werden können. Wenn die vorgeschlagene Ausführungsart sich als nicht anwendbar erweist, so ist es besser, sich zu einem Kompromiß bereit zu finden und einen geringen Tempounterschied zuzulassen, als durch starres Beibehalten der einheitlichen Bewegungsform die lebendige Klangwirkung zu beeinträchtigen.

der Schaffung eines klaren harmonisch-architektonischen Werkbildes im Wege stehen.

Nun einige Worte zum Rhythmus. Es ist bekannt, daß die „punktierten“ rhythmischen Figuren bei Bach in einigen Fällen als Triolen gelesen werden sollen.⁹ Ein Beispiel für eine solche Aufzeichnung finden wir in der Courante der 2. Partita für Solovioline.

②

BWV 1004, *Corrente*, Takt 1-6



Es muß jedoch bemerkt werden, daß diese Bedingtheit nur dann von Bedeutung ist, wenn die Triolen die Grundlage der rhythmischen Bewegung darstellen, wie dies in der Courante der Fall ist. Bei Vorhandensein eines klar ausgeprägten zweiteiligen Rhythmus (wie z. B. in der Allemande der 1. Partita, wo ebenfalls Triolen und „punktierte“ Figuren nebeneinander zu finden sind), fällt diese Bedingtheit weg.

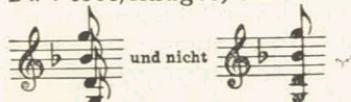
In der von Havemann bearbeiteten Ausgabe der Sonaten und Partiten¹⁰ ist der „punktierte“ Rhythmus in der Chaconne überall als Triolenrhythmus „dechiffriert“. Infolgedessen wird der strenge, großartige Gang des Themas in der ersten Variation vom $\frac{3}{4}$ -Takt zum $\frac{9}{8}$ -Takt verfälscht. Eine solche Auslegung des Originaltextes erscheint uns als völlig unbegründet.

B. Mehrstimmige Führung

Bachs Art der Aufzeichnung einer mehrstimmigen Akkordfolge spiegelt den polyphonen Charakter seiner musikalischen Denkweise wider. Die Noten der Akkorde haben keine gemeinsamen Stiele.

③

BWV 1001, *Adagio*, Takt 2



⁹ Das alte Notationssystem, das Bach meist anwendet, kennt keine Bezeichnung für Triolen, die aus einer Viertel- und Achtelnote bestehen ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$). Wenn eine solche Triole im $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{4}{4}$ -Takt vorkommt, so bezeichnet sie Bach durch eine „punktierte“ Figur ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$). Dies kann man in vielstimmigen Sätzen verfolgen, wo diese Figuren den

Triolen-Achteln zugeordnet sind ($\frac{1}{4}$ $\frac{1}{8}$).

¹⁰ Bote und Bock, Berlin 1940.

Hierdurch scheint der individuelle Charakter der einen Akkord bildenden Einzelstimmen hervorgehoben zu sein. In den Fugensätzen bezeichnet der Komponist in der Regel die Pausen in den das Thema begleitenden Stimmen; in anderen Sätzen ist diese Regel meist nicht befolgt.

Die Bearbeiter der gedruckten Ausgaben der Sonaten und Partiten haben viele Mühe auf die „Dechiffrierung“ der Mehrstimmigkeit verwandt, um sie bequem spielbar wiederzugeben. Dies bedarf keiner weiteren Rechtfertigung. Es wird angenommen, daß Bachs mehrstimmige Satzart mit den Mitteln und Möglichkeiten übereinstimmt, die die Violinkunst der damaligen Epoche zur Verfügung hatte; heute haben sich diese Mittel geändert, daher ist Bachs Musiktext in Übereinstimmung zu bringen mit der Spielmanier der heutigen Zeit.

Ist das so? Entspricht die polyphone Aufzeichnung in den Sonaten und Partiten dem realen Klang, der mit dem alten Violinbogen und dem flachen Steg erzeugt wurde?¹¹

Es ist möglich, daß die spezifische Technik des vielstimmigen Spiels, durch die sich die deutsche Violinkunst des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auszeichnet, es erlaubte, den Text im Sinne einer Wiedergabe der bezeichneten Zeitwerte der Noten in allen Stimmen irgendwie genauer zu spielen. Aber bei aufmerksamem Studium des Textes wird es klar, daß diese Genauigkeit nur sehr relativ sein konnte. Wir führen Beispiele an:

④

BWV 1005, *Fuga*, Takt 14-16



Weder mit den gegenwärtigen noch mit den alten Violinbögen ist es möglich, die Note *d* im ersten Takt zu spielen und gleichzeitig den Akkord *a-e-c* in halben Noten auszuhalten. Das heißt, daß der Komponist, der die Möglichkeiten des Instruments ausgezeichnet kannte, damit rechnete, daß dieser Akkord tatsächlich nur eine Viertelnote lang erklingen kann. Die Akkorde im zweiten Takt wurden ebenfalls in Viertelnoten ausgeführt; es ist zweifelhaft, daß die Geiger zu Bachs Zeiten zur dritten Lage übergingen oder einen „überdichten“ Fingersatz anwandten, um die Note *f* zu spielen, ohne die untere Stimme des Akkords wegzulassen. Wir wollen noch ein anderes, offensichtlicheres Beispiel anführen:

¹¹ Der Verfasser dieser Arbeit hält es für notwendig, seine Bedenken zur Theorie des „Bachschen Violinbogens“ zu äußern, die vor einem halben Jahrhundert von Albert Schweitzer und Arnold Schering formuliert wurde. Besonders zweifelhaft ist die Behauptung, daß die deutschen Geiger zu Bachs Zeiten in der Lage waren, mit dem alten Bogen vierstimmige Akkorde frei zu spielen, ohne sie zu zerteilen. Hierzu siehe auch David D. Boyden, *The Violin and its technique in the 18th century*, Musical Quarterly, January 1950; Ed. Melkus, *Zur Frage des Bach-Bogens*, Österreichische Musikzeitung, 11. Jg., 1956, H. 3, S. 99.

5

BWV 1005, *Fuga*, Takt 152-161

Hier helfen kaum die raffiniertesten Griffe, selbst bis zur Benutzung des Daumens der linken Hand für die *g*-Saite.¹² Der Spieler steht buchstäblich in jedem Takt der Unmöglichkeit gegenüber, „was dasteht“, zu spielen, das heißt, die Akkorde voll auszuhalten.

6

BWV 1001, *Adagio*, Takt 5

Die Terz in den Unterstimmen kann tatsächlich nur wie eine Sechzehntelnote klingen, sonst tönt gleichzeitig mit der Note *b* in der Oberstimme auch die leere Saite *a*, was im Text nicht vorgesehen ist. Ein analoges Beispiel finden wir im *Largo* der dritten Sonate.

7

BWV 1005, *Largo*, Takt 4-6

Die Achteltöne *d* und *f* im ersten und dritten Taktviertel können wegen Übergang des Bogens auf die *g*-Saite nicht ausgehalten werden.

8

BWV 1001, *Siciliana*, Takt 17-18

Die Dauer der beiden Akkorde ist relativ bezeichnet, da es hier unmöglich ist, ohne Übergreifen derselben Finger auf verschiedene Saiten

¹² Die Anwendung dieses Griffs in der Violinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts ist durch viele Quellen belegt.

auszukommen, dies aber die Möglichkeit einer genauen Wiedergabe der Dauer der drei Unterstimmen ausschließt. Nebenher sei gesagt, daß dieses Beispiel davon zeugt, daß Bach für einige schwer zu spielende Akkorde die Spielart *arpeggiato* vorgesehen hat, die so ähnlich ist, wie sie heutzutage von den Violinspielern angewandt wird. Ein analoges Beispiel treffen wir im *Adagio* der 3. Sonate.

9

BWV 1005, *Adagio*, Takt 21-23

Ähnliche Beispiele wie die oben angeführten lassen sich in jedem der polyphonen Sätze finden. Kann es nicht sein, daß diese Art bedingter Notation dennoch eine Ausnahme darstellt? Wie kann man die Absicht des Komponisten verstehen, wenn eine genaue Wiedergabe des ganzen vielstimmigen Gewebes praktisch nicht ausführbar ist?

Das Studium des Originals beantwortet uns auch diese Frage. Neben der bedingten Aufzeichnung finden wir auch Beispiele davon, wie Bach mit sorgfältigster Genauigkeit die Zeitdauer der Noten in jeder Stimme angibt, wobei er von rein künstlerischen und nicht von technischen Erwägungen ausgeht.

10

BWV 1001, *Fuga*, Takt 82BWV 1001, *Fuga*, Takt 86-87

Beispiel a): Die Sexte in den Unterstimmen könnte durchaus als Viertelnote bezeichnet und gespielt werden. Aber der Komponist hat hier Einzelstriche in der Oberstimme im Sinn (gesonderter Bogenstrich für die Note a''), und daher bezeichnet er die Dauer des gesamten Akkords als Achtelnote mit Punkt. Im Beispiel b) sind auch die Unterstimmen auf den letzten Sechzehntelnoten abgesetzt, aber keinesfalls aus Gründen technischer Schwierigkeit.

Am Anfang derselben Fuge finden wir folgendes Beispiel:

11

BWV 1001, *Fuga*, Takt 6-7

Die Dauer des Akkords im dritten Taktviertel ist auf einen Sechzehntelwert begrenzt; so ist der Beginn der Melodie in der Mittelstimme deutlich wahrnehmbar.

Wenn aber der Komponist wünscht, daß die Stimmen in der polyphonen Führung voll ausgehalten werden, so wendet er folgende Art Bezeichnung an :

⑫
BWV 1001, *Adagio*, Takt 11

Die Bögen in der Oberstimme sind nicht nur Bindezeichen; sie weisen auch darauf hin, daß die Achtelnoten in der Unterstimme voll auszuhalten sind. Die Sache ist die, daß Bach in seinen Sonaten und Partiten in der Regel die Bindungen nicht gleichzeitig in zwei oder drei Stimmen bezeichnet.¹³ Das Bindezeichen in der polyphonen Führung weist zwangsläufig auf eine gebundene Wiedergabe aller im Augenblick erklingenden Stimmen hin.

⑬
BWV 1001, *Siciliana*, Takt 4-5

Hier ist der Bogen nur in der Oberstimme gesetzt, es ist aber völlig klar, daß auch die Mittelstimme *legato* gespielt wird, während die untere Melodiestimme ausgehalten wird, das heißt, so weit dies mit dem alten Violinbogen möglich ist.

Gerade zufolge dieser Regel bezeichnet Bach die phrasierenden Bindungen im Andante der 2. Sonate nicht, obgleich die Melodielinie dieses Satzes zweifellos ein gebundenes Spiel verlangt (die Bindungen sind nur in den Kadenzfiguren angegeben).

⑭
BWV 1003, *Andante*, Takt 1-4 usw.

¹³ Eine Ausnahme bilden die gleichzeitigen Bezeichnungen der Phrasierungs- oder Strichbindungen mit den Haltebögen, die Noten gleicher Höhe verbinden.

Die auf den ersten Blick unverständliche Gleichgültigkeit des Komponisten hinsichtlich der Art der Wiedergabe der Melodielinie – eine der ausdrucksvollsten in seinen Violinsoli – erklärt sich sehr leicht. Wenn hier phrasierende Bindezeichen stünden, so würden sie sich sowohl auf die Ober- als auch auf die Unterstimme beziehen. Aber die Absicht des Komponisten besteht gerade darin, daß die Oberstimme *legato* und die Unterstimme „abgesetzt“ gespielt wird. Daher zieht er es vor, keine Artikulationszeichen zu setzen, um eine falsche Deutung zu vermeiden. Wahrscheinlich sind hier Bindezeichen für je eine Achtelnote gemeint; hierauf weist besonders der einzige Fall von Bogensetzung in der polyphonen Führung hin:¹⁴

15

BWV 1003, *Andante*, Takt 15–16



Aus demselben Grund fehlen die entsprechenden Bindezeichen auch in den angeführten Beispielen 4, 5, 6, 7 und 9, wo eine genaue Wiedergabe sämtlicher Zeitwerte praktisch unmöglich ist. Das Bindezeichen im Beispiel aus der *Siciliana* (8) hat keine Beziehung zur Unterstimmenführung, da es zeitlich nicht mit den Unterstimmen übereinstimmt.

Nachdem wir einen Zusammenhang zwischen Bindung und Wiedergabe des polyphonen Gewebes festgestellt haben, wenden wir uns erneut der Originalhandschrift zu. Wir sehen, daß die Bindebögen, die anzeigen, daß alle Stimmen voll ausgehalten werden müssen, gar nicht so oft vorkommen. Meist präzisiert der Komponist die tatsächliche Zeitdauer der kontrapunktierenden Stimmen nicht.

16

BWV 1002, *Sarabande*, Takt 7–8



Hier haben wir ein typisches Beispiel: Die Bindezeichen in der Oberstimme fehlen, woraus folgt, daß die Note *g* in der Unterstimme nicht unbedingt bis zum Ende ausgehalten werden muß. Sie kann je nach Wunsch als Viertel- oder gar als Achtelnote gespielt werden.

So kommen wir zu dem Schluß, daß die vielstimmige Aufzeichnung in Bachs Sonaten und Partiten in erheblichem Maße nur bedingten Charakter hat. Der Komponist strebt vor allem danach, mit seiner Notenaufzeichnung

¹⁴ Offensichtlich ist hier eine gedehnte Wiedergabe der Achtelnoten in der Unterstimme vorgesehen; vielleicht ist die Artikulationsbezeichnung aber auch durch die Terzenfolge der Melodie herausgefordert worden.

die Architektur seines Werks klar und anschaulich darzustellen. Die Frage nach den konkreten Arten der Wiedergabe des komplizierten polyphonen Gewebes ist für Bach zweitrangig; er überläßt es meist dem Künstler, diese Methoden zu finden. Hiermit wird auch die Ansicht bekräftigt, daß die gegenwärtige Technik der Wiedergabe der Bachschen Violinpolyphonie den Ideen des Komponisten weit näher kommt, als man dies vermuten könnte, wenn man an die Verschiedenheit der Eigenschaften der Instrumente und der Spieltechnik denkt. Die Tatsache, daß die einzelnen Akkorde klar ein *Arpeggiato*-Spiel (siehe Beispiel 8 und 9) fordern, entzieht der Theorie des „Bach-Bogens“ zweifellos den Boden.

Das Wissen von der Bedingtheit der Notation der polyphonen Partien hilft uns, die Absichten des Komponisten richtiger zu verstehen.

Betrachten wir zum Beispiel den Anfang des ersten Zwischenspiels in der Fuge der 1. Sonate.

⑰

BWV 1001, *Fuga*, Takt 35-39

In sämtlichen Bearbeitungen der Sonaten und Partiten sind diese Akkorde in Form einfachster harmonischer Figurationen dargestellt. Im Original jedoch ist keine Figuration vorgesehen, andernfalls hätte sie der Komponist angegeben, wie er dies in einer Episode ähnlicher Art in der Fuge der 3. Sonate getan hat:

⑱

BWV 1005, *Fuga*, Takt 186-188

Was hat sich der Komponist hier gedacht? Theoretisch ist es nicht ausgeschlossen, daß der Geiger zu Bachs Zeiten das Zwischenspiel der g-Moll-Fuge in genauer Übereinstimmung mit der Notation gespielt hat, das heißt gleichzeitig auf drei Saiten, in dem er die Akkorde mit dem Bogen über halbe Takte ausgehalten hat. Eine solche Auslegung der Absichten des Komponisten ist aber wenig wahrscheinlich, zumal die Achtelnoten in den „beweglichen“ Stimmen nicht gebunden sind, was bedeutet, daß die halben Noten nicht unbedingt voll ausgehalten werden müssen. Am

wahrscheinlichsten hat der Komponist hier getrennte Akkorde im Sinn gehabt. Die „ausgehaltenen“ Stimmen sind nach der ersten Hälfte des ersten Taktes (einschließlich des Orgelpunktes *d*) zwar durch halbe Noten gekennzeichnet, wurden aber als Achtelnoten gespielt. Die heutige Technik der kurzen, nichtarpeggierten Akkorde erlaubt es, diese Episode entsprechend der Idee des Komponisten zu spielen. Jedoch ziehen alle Geiger hier gebrochene Akkorde vor, was im übrigen kein stilistischer Fehler ist.

Der vom Komponisten vorgesehenen Wiedergabeart dürfte die in der Bearbeitung von J. Hellmesberger angeführte Figuration am nächsten kommen.

19
BWV 1001, Fuga, Takt 38-39

Beim Spielen des Themas in der Chaconne werden die letzten Achtelnoten des Auftakts und die des ersten Takts meist in Akkordform gespielt.

20
BWV 1004, Ciaccona, Takt 1-3

a) Notierung

b) Ausführung

Die meisten Bearbeitungen geben gerade diese Spielweise an. In letzter Zeit neigen viele Geiger dazu, das Thema gemäß dem Original zu spielen, das heißt ohne Akkord in der letzten Achtelnote. Wenn man annimmt, daß das Thema nur bedingt bezeichnet ist, so sind beide Spielweisen im Prinzip gleichberechtigt. Dennoch entspricht die zweite Spielweise (ohne Akkord) zweifellos den Absichten des Komponisten mehr.¹⁵ Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß in einigen Variationen der Chaconne, wo die rhythmische Hauptfigur des Themas wiederholt wird, Bach den Akkord in der letzten Achtelnote des Taktes voll ausschreibt.

21
BWV 1004, Ciaccona, Takt 189-193

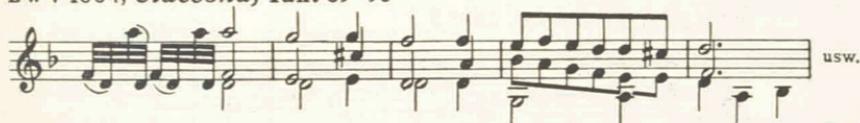
¹⁵ Diese Spielweise ist zuerst in der Bearbeitung von Joachim-Moser angegeben. (Bote und Bock, Berlin 1908.)

Diese Abweichung in der Aufzeichnung ist zweifellos nicht zufälliger Natur. Diese Variation ist einer der Kulminationspunkte in der musikdramatischen Entwicklung des Werkes, welcher Tatsache die vorgesehene „Beschwerung“ des Rhythmus durch den Akkord im letzten Achteltakt voll Rechnung trägt. Den Klang des Themas selbst in seiner ursprünglichen Form hat sich Bach anscheinend anders vorgestellt, das heißt gerade so, wie es in der Handschrift niedergelegt ist.

Im gleichen Werk finden wir Beispiele von Aufzeichnungen, auf deren Bedingtheit der Komponist selber hinweist. Hier handelt es sich um Variationen, die eine Aufeinanderfolge gebrochener Akkorde darstellen. In der ersten dieser Variationen ist zu Beginn eine Figuration angegeben, vom zweiten Taktviertel an jedoch ist der Text in Akkorden geschrieben:

22

BWV 1004, *Ciaccona*, Takt 89-93



Da diese Akkordepisode insgesamt vier Variationen und auch vierstimmige Akkorde umfaßt, hat es der Komponist unbestreitbar nicht für notwendig erachtet, daß sich der Spieler bis zum Ende an die von ihm angegebene Figuration hält. In einem anderen analogen Fall (letzte Variation vor der Rückwendung nach *d*-Moll) schreibt er nur *Arp.*, gibt aber nicht die Spielweise der Variation an. So hat es Bach entsprechend der musikalischen Praxis seiner Zeit dem Spieler freigestellt, die Figuration auf der von ihm angegebenen harmonischen Grundlage zu variieren.

Die drittletzte Variation ist im Original in ein und derselben rhythmischen Bewegung notiert:

23

BWV 1004, *Ciaccona*, Takt 229-230



In vielen Bearbeitungen ist diese Figuration abgeändert (gewöhnlich vom fünften Takt ab). Gegen die Berechtigung einer solchen Veränderung des Originaltextes, wie schon in bezug auf das Zwischenspiel der *g*-Moll-Fuge bemerkt war, bestehen vom stilistischen Standpunkt aus keine Bedenken.

C. Die vom Komponisten gesetzten Bindebögen und ihre Befolgung

Die schon teilweise angeschnittene Frage nach der Bedeutung der vom Komponisten gesetzten Bindebögen erfordert natürlich eine besondere Betrachtung; hier handelt es sich ja um eine so wesentliche Sache, wie es

die Arten der Artikulation der Melodielinie sind. Die im Originaltext gesetzten Bindebögen geben uns eine genügend klare Vorstellung von den Absichten des Komponisten. Fälle von nachlässiger Aufzeichnung, die uns im unklaren lassen, wieviel Noten durch einen Bogen verbunden sind, kommen sehr selten vor, und bei aufmerksamem Studium sind diese Unklarheiten leicht zu beseitigen, und zwar hauptsächlich durch Vergleich mit den sich wiederholenden oder ähnlichen melodischen Wendungen. Abweichende Auslegungen der Absichten des Komponisten können bei dieser Frage nicht durch unklare graphische Bezeichnung der Bindungen entstehen, sondern eher dadurch, daß in einigen Sätzen der Sonaten und Partiten die Bindebögen sehr sparsam gesetzt und in einer Anzahl von Fällen direkt ausgelassen sind. Dies kann man ebenfalls durch Gegenüberstellung ähnlicher melodischer Figuren feststellen.

(24)

BWV 1001, *Siciliana*, Takt 5



Der Bindebogen, der die ersten beiden Achtelnoten nach dem Vierteltakt verbindet, fehlt in den folgenden Entsprechungsmotiven (in Klammern angegeben); weiterhin sind analoge melodische Wendungen bis zum Ende des Satzes ohne Strichbezeichnungen angeführt. Offenbar hielt es Bach für überflüssig, die erforderliche Spielweise jedesmal neu anzugeben, und verließ sich hier auf die musikalische Logik des Spielers.

(25)

BWV 1002, *Tempo di Borea (Double)*, Takt 47-52



Hier erklären sich die Auslassungen der Bindebögen zwischen den letzten vier Achtelnoten des vierten Taktes und den ersten drei Achtelnoten des sechsten Taktes einfach durch Schreibfehler des Komponisten. Jedoch sind ähnliche Vergleiche nur vorsichtig durchzuführen, da sie auch zu Fehlern führen können. In der Fuge der 2. Sonate ist das Thema ohne Bindebögen notiert, aber bei der Fortführung des Themas und seiner Umkehrung sind die Bindebögen gesetzt (s. S. 35, oben).

Unter Anwendung der Vergleichsmethode (ein und dasselbe Thema!) könnte man schließen, daß sich die Bindebögen auch auf die Originalgestalt des Themas beziehen; so spielt man gewöhnlich auch das Thema

(26)
 BWV 1003, *Fuga*
 a) Takt 1-3

b) Takt 125-127

der *a*-Moll-Fuge entsprechend sämtlichen Bearbeitungen der Sonaten und Partiten.

Bach schreibt hier aber ausdrücklich eine getrennte Artikulation vor. Die Achtelnoten im zweiten Takt versieht er mit einem gemeinsamen Balken und setzt sie nicht paarweise, was Anlaß zu einer gebundenen Wiedergabe jedes Notenpaares geben könnte. Die polyphone Führung im vierten Takt ist ganz und gar nicht für den Legato-Strich geeignet und verursacht dem Geiger gewöhnlich nicht wenig Schwierigkeiten, die man vermeiden könnte, wenn man das Thema so spielt, wie der Komponist vorgeschrieben hat. Es ist völlig klar, daß, wenn anderthalb Seiten lang das Thema in seiner ursprünglichen Form überall ohne Bindebögen geschrieben ist, dies keinesfalls ein zufälliger Schreibfehler des Komponisten sein kann.

Das angeführte Beispiel erlaubt daneben den Schluß, daß verschiedene Spielweisen ein und desselben Themas innerhalb des Satzes häufig von Bach selbst vorgesehen sind. Wir führen ein weiteres Beispiel an. In der Fuge der 1. Sonate ist die abschließende Passage durch einen Bogen verbunden; eine anscheinend durchaus ähnliche Kadenz der *a*-Moll-Fuge ist aber im Original ohne Bindebögen niedergeschrieben.

(27)
 a) BWV 1001, *Fuga*, Takt 93-94

b) BWV 1003, *Fuga*, Takt 286-289

Bei aufmerksamem Studium des Textes wird es klar, daß das Fehlen der Bindebögen in der zweiten Passage nicht zufällig ist. Beide Kadenzen sind zwar äußerlich einander ähnlich, im Wesen jedoch von verschiedener Natur. Die erste Kadenz ist im wahrsten Sinne des Wortes eine virtuose Passage, die zweite Kadenz ist eher ein Rezitativ, eine freie pathetische Deklamation, die gerade abgestoßene, schnelle und kräftige Bogenbewegungen verlangt. Nach dem Original zu urteilen neigt Bach überhaupt insgesamt mehr zu getrennten Strichen, zum *non legato*; die zahlreichen Bindezeichen, die von den Bearbeitern gesetzt wurden, schleifen die Ecken meist überflüssigerweise ab und mildern und nivellieren diejenige

stilistische Eigenart, die in den Strichbezeichnungen des Komponisten ausgedrückt ist.

Weitere Beispiele für das Auslassen von Bindebögen findet man hauptsächlich in der polyphonen Niederschrift. Dies ist ein uns schon bekannter Fall, wo Bach keine gebundene Ausführung in allen Stimmen vorsieht; er bringt selbst keine Bindezeichen an, wenn die führende Melodiestimme ausdrücklich einen Legato-Strich verlangt.

28

BWV 1002, *Sarabande*, Takt 15-16



Sequenzartige Melodiegänge dieser Art sind bei Bach fast in der Regel durch Legato-Bindung von je zwei Noten gekennzeichnet. Hier sind die Bindebögen in der Oberstimme nicht angegeben, da sie eine genaue Wiedergabe der Zeitmaße in den Unterstimmen der Akkorde bezeichnen würden, was in diesem Falle unerwünscht, ja unmöglich ist (vgl. das analoge Beispiel 14). In allen diesen Fällen setzt der Komponist beim Spieler musikalisches Gefühl, Logik und Geschmack voraus.

Die im Original gesetzten Bindebögen lassen sich ihrer Bedeutung nach in vier Arten unterteilen:

1. Haltebögen, die Noten gleicher Höhe miteinander verbinden. Die Bedeutung dieser Bögen bedarf keiner Erklärung. Sie stimmen gewöhnlich mit der Bewegung des Violinbogens in einer Richtung überein. Diese Übereinstimmung gilt aber nicht als Regel.

29

BWV 1006, *Gavotte*, Takt 86-87



Hier bedeutet die Ausführung der vom Komponisten gesetzten Bindebögen, die sich auf die untere Stimme beziehen, einen zweimaligen Wechsel des Bogens im Verlauf von anderthalb Takten. Hierbei ist die obere Note *e* mit einer Gesamtdauer von sechs Vierteln unvermeidlich auf drei halbe Noten verteilt. Dieses Beispiel zeigt, daß die Haltebögen bei Bach nicht gleichzeitig als Bezeichnungen der Artikulationsart betrachtet werden dürfen. Es liegt auf der Hand, daß ein Bogen dieser Art, der sich in der polyphonen Niederschrift findet, nicht auf die kontrapunktierenden Stimmen bezogen werden kann.

2. Phrasierende Bindebögen, die der Darlegung der Melodistruktur dienen. Besonders sorgfältig gesetzt sind sie in den langsamen Sätzen, im

Adagio der 1. Sonate, im *Grave* der 2. Sonate, in der *Sarabande* der 2. Partite und im *Largo* der 3. Sonate.

3. Strichbindebögen, die sich von den phrasierenden Bögen ihrer Natur und ihrer Anwendungsart nach unterscheiden; ihre Funktion ist im wesentlichen die gleiche. Die Strichbindebögen legen die für die Geigenkunst des 18. Jahrhunderts charakteristischen Führungen des Bogens fest. Man findet sie hauptsächlich in schnellen, einstimmigen Sätzen und Episoden, wo der Komponist die Struktur der Melodie durch abwechselnde gebundene und getrennte Artikulation unterstreicht. Die einstimmige Melodie-*linie* bei Bach, die in sogenannten „allgemeinen Bewegungsformen“ wiedergegeben wird, besteht entweder aus harmonischen Klangfolgen von Akkordbrechungen oder aus melodisch-diatonischen Folgen; der Kontrast zwischen ihnen wird gewöhnlich noch durch Änderung der Strich-art verstärkt.

(30)

BWV 1001, *Presto*, Takt 59-64

Hier ist für die diatonischen Folgen eine gebundene Spielweise und für die harmonischen Folgen eine abgesetzte Spielweise angegeben. Wir führen ein entgegengesetztes Beispiel an:

(31)

BWV 1004, *Ciaccona*, Takt 41-44

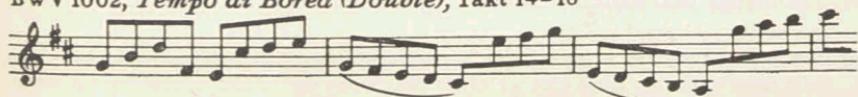
Am häufigsten wendet Bach den Bindebogen bei Akkordnotenfolgen in weiter Lage an:

(32)

BWV 1002, *Corrente*, Takt 1-4

Nicht selten sind die Strichbezeichnungen mit dem Vorhandensein einer versteckten Polyphonie in der einstimmigen Linie verbunden:

(33)

BWV 1002, *Tempo di Borea (Double)*, Takt 14-16

Überhaupt sind große Intervallsprünge, die die Melodie in einen anderen Bereich bringen, häufig von Strichwechsel begleitet. Wenn ein verhältnismäßig großer Melodieabschnitt Legato gespielt wird, so entspricht der Übergang in eine andere Tonlage dem Ende des Strich- bzw. des phrasierenden Bindebogens. Die Note nach dem Intervallsprung stellt den Beginn der folgenden Melodielinie dar, und hier beginnt auch der neue Bindebogen:



4. Bindebögen in der Niederschrift polyphoner Parteien, die neben der Artikulation der Melodielinie auf eine volle, bezeichnungsgemäße Zeitdauer der Noten in den kontrapunktierenden Stimmen hinweisen.

Natürlich sind hier nur die allgemeinsten Gesetzmäßigkeiten angegeben, die die Bezeichnungen der Artikulationsarten durch den Komponisten betreffen. Dennoch ist die Kenntnis dieser Gesetzmäßigkeiten dem Spieler bei selbständiger Wahl der Striche zweifellos von Nutzen; auf jeden Fall hilft sie ihm, grobe stilistische Fehler zu vermeiden. Denn selbst bei strenger Beobachtung der Strichangaben des Komponisten muß der Spieler oder der Bearbeiter Bachscher Violinsoli diese Anweisungen in gewissem Maße korrigieren. Vor allem muß er die augenfällig weggelassenen oder im Original fehlenden Strichbezeichnungen ergänzen (z. B. im *Andante* der 2. Sonate).

Außerdem hat er die Aufgabe, unter Beibehaltung des im Original angegebenen Wechsels von gebundener und getrennter Artikulation all dies in Übereinstimmung mit dem Verfahren der gegenwärtigen Violintechnik zu bringen. So ändern z. B. die in den meisten Bearbeitungen bezeichneten Striche, die aus Erwägungen der Bequemlichkeit angegeben sind,

(35)

BWV 1004, *Allemanda*, Takt 11

a) Notierung



b) Ausführung



in keiner Weise die Absichten des Komponisten. Dasselbe läßt sich hinsichtlich der Anwendung der Stricharten *martelé*, *spiccato*, fliegendes *staccato* usw. sagen, die im Originaltext überhaupt nicht vorgesehen sind. Wenn diese Striche dort angewandt werden, wo Bach getrennte Artikulation vorschreibt, so kann man dies auch nicht als Veränderung der Absichten des Komponisten betrachten.¹⁶ Stellenweise muß man die angegebene Arti-

¹⁶ Eine andere Frage ist, inwieweit die Anwendung dieser Stricharten in jedem einzelnen Falle angebracht ist. Aber dies ist schon eine Sache der Stilanforderungen im weitesten Sinne des Wortes.

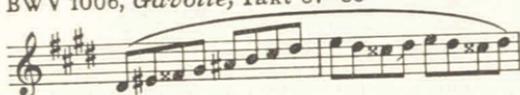
kulationsart im Interesse der Bequemlichkeit und des vollwertigen Klanges in gewissem Maße ändern.

Die im Original stehenden Phrasierungsbögen großer Dauer

36

BWV 1005, *Largo*, Takt 19

37

BWV 1006, *Gavotte*, Takt 87-88

können unbedenklich getrennt werden. Schließlich gibt es Fälle, wo der Spieler gezwungen ist, den Originaltext selbständig zu interpretieren (das heißt natürlich, falls er sich diese Mühe macht und sich nicht mit irgendeiner der zahlreichen Bearbeitungen begnügt). Betrachten wir z. B. das der Sarabande folgende *Double* der 1. Partite. Im Originaltext besitzt dieser Satz nicht einen einzigen Bindebogen. Hat der Komponist nun die Ausführung in einzelnen Bogenstrichen von Anfang bis Ende im Sinne gehabt oder hat er in diesem Falle die Wahl des Strichs dem Spieler überlassen wollen? Das ist schwer zu entscheiden; sowohl das eine wie auch das andere ist gleichermaßen möglich.

Daher besteht hier kein Grund, die Anwendung unterschiedlicher Striche zu bestreiten, wenn sie auf dem Wechsel zwischen *détaché* und *legato* beruhen, um so mehr, als diese Striche vom Komponisten in anderen Sätzen ähnlicher Art bereits Anwendung erfahren. Dasselbe läßt sich auch hinsichtlich des zweiten Doubles (*presto*) sagen, wo man die Bindebögen nur ganz am Ende findet. Bei der Einführung neuer Striche hat sich der Spieler oder der Bearbeiter nach den obenerwähnten Gesetzmäßigkeiten in Anwendung der Artikulationsarten zu richten, die mit der Struktur der Melodielinie übereinstimmen müssen.

D. Verzierungen

Die Werke der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts und späterer Forscher enthalten ausführliche Anweisungen, wie die Verzierungen in der Musik Bachs und anderer älterer Komponisten zu spielen sind. Sie sind insgesamt auch für die Violinmusik von Bedeutung. Die Erfahrungen der zeitgenössischen Violinkunst erfordern jedoch einige zusätzliche Anmerkungen über die Wiedergabe von Trillern und anderen Verzierungen in Bachs Sonaten und Partiten für Solovioline. Vor allem muß man beachten, daß die älteren Komponisten, einschließlich Bach, die Verzierungen

nicht immer im Notentext angegeben haben; der Spieler konnte sie nach eigenem Geschmack oder nach bekannter Tradition hinzufügen. Die in vielen Bearbeitungen angegebenen Triller oder Mordente, die im Original fehlen, sind zum größten Teil richtig am Platz, besonders in Kadenzwendungen, die den einen oder anderen Abschnitt einer musikalischen Form abschließen. In Bachs Sonaten und Partiten sind die Triller nur durch Buchstaben (*tr*) gekennzeichnet. Die einzige Ausnahme bildet der vorletzte Takt des *Grave* der 2. Sonate.

38

BWV 1003, *Grave*, Takt 22-23

Neben der Trillerbezeichnung in Form von Wellenlinien sehen wir hier eine Buchstabenbezeichnung, die an das Ende der oberen Linie gesetzt ist (nicht vor diese, wie es gewöhnlich der Fall ist). Wie ist nun diese Anweisung des Komponisten auszulegen? Man kann annehmen, daß Bach durch die besondere Bezeichnung des Trillers auf der Note *dis''* die Ausführung dort obligatorisch macht, während die durch Wellenlinien bezeichneten Triller *ad libitum* gespielt werden können (offenbar ist die technische Unbequemlichkeit eines Doppeltrillers berücksichtigt). Es ist aber wahrscheinlich, daß die Wellenlinien in diesem Falle keinen Triller, sondern ein Vibrato bezeichnen, das in der Oberstimme in einen Triller übergeht. Wegen dieses besonders vorgesehenen Effekts konnte Bach sich einer Bezeichnung für das Vibrato bedienen, die man bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts in der Solo- und Orchesterliteratur antrifft. Es ist bekannt, daß man in der Violinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts das Vibrato als mit dem Triller verwandt betrachtet; die Bezeichnungen *tremolo*, *tremblement* in der Musikterminologie jener Epoche bedeuteten die Ausführung einer Reihe von Griffen, zu denen auch das Vibrato zählte.¹⁷

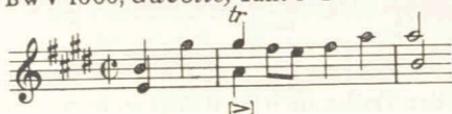
Diese beiden Annahmen stimmen völlig mit der heutigen Praxis überein, in der der Triller auf den beiden oberen Noten gespielt wird oder nur auf der Note *dis''* (in den Bearbeitungen ist in der Regel eine dieser beiden Möglichkeiten angegeben). Wenn man der zweiten Erklärung folgt, so muß man die erste Sexte *f'-d''* ohne Triller spielen, aber mit kräftigem Vibrato.

Entsprechend der klassischen Regel muß der Triller in der älteren Musik mit der oberen Hilfsnote beginnen, außer in dem Falle, wenn der Triller einer Note folgt, die eine Sekunde höher liegt. Diese Regel bleibt zweifellos für das Spielen langer Triller in Kraft, vor allem in den langsamen Sätzen der Sonaten und Partiten. Wir halten es nicht für unbedingt erforderlich,

¹⁷ Hierzu siehe B. A. Struwe *Das Vibrato als spieltechnischer Griff bei Saiteninstrumenten*, Leningrad 1933, Kap. 2, S. 23-24.

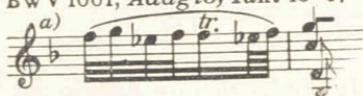
diese Regel auch hinsichtlich der kurzen Triller zu befolgen, besonders in den Tanzsätzen der Partiten:

③9

BWV 1006, *Gavotte*, Takt 1-2

In diesem Fall soll der Triller der Akzentuierung des ersten Taktviertels dienen. Wenn man den Triller mit der oberen Note beginnt, so fällt der Akzent zeitlich mit der Oktave zusammen, die den Beginn des Trillers und der Note *a'* in der Unterstimme bildet. Wenn wir den Triller mit dem Grundton *gis''* beginnen, unterstreichen wir damit die Schärfe des Intervalls der großen Septime. Es ist klar, daß der Akzent in diesem Falle entsprechend dem Charakter des Refrainthemas schärfer und herber klingt. Der Übergang vom langen Triller zur folgenden Note erfordert gewöhnlich einen Nachschlag, entweder in Form zweier kurzer Hilfsnoten oder in der Form einer Vornote, deren Höhe mit der folgenden Note übereinstimmt. In den Sonaten und Partiten ist der Nachschlag meist voll ausgeschrieben, als Teil der Melodie:

④0

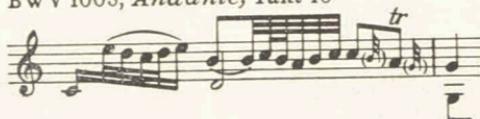
BWV 1001, *Adagio*, Takt 16-17

b) Takt 8-9

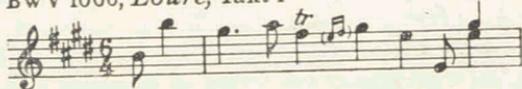


Wo der Nachschlag nicht steht, kann ihn der Spieler hinzufügen:

④1

BWV 1003, *Andante*, Takt 10

④2

BWV 1006, *Loure*, Takt 1

Wenn der Triller mit einem Nachschlag in Form kurzer Hilfsnoten beendet wird, so soll man ihn besser bis zum Ende der bezeichneten Dauer aushalten:

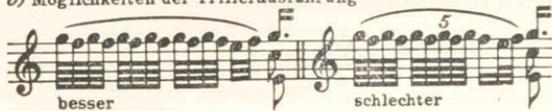
43

BWV 1003, *Grave*, Takt 3

a)



b) Möglichkeiten der Trillerausführung



Wenn aber an Stelle des Nachschlags eine Vorausnahme der folgenden Note erfolgt, so ist der Triller am besten eher zu beenden, wobei der Grundton einige Zeit ausgehalten wird:¹⁸

44

BWV 1001, *Adagio*, Takt 8-9

a)



b) Ausführung



Ein Akzent bei Rückkehr zum Grundton (nach dem Triller) ist nur in Kadenzwendungen pathetischen Charakters angebracht:

45

BWV 1001, *Fuga*, Takt 94

Ein besonders gespielter Nachschlag findet sich im *Adagio* der 1. Sonate:

46

BWV 1001, *Adagio*, Takt 4

Hier sind drei Nachschlagarten nötig, wenn man den Gang der Melodie zur Terz berücksichtigt:

47

a)



b)



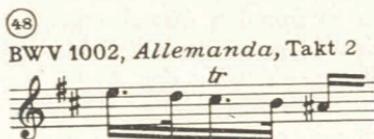
c)



Man kann aber auch ohne Nachschlag auskommen, indem man den Triller eher beendet und die Note *fis* noch einige Zeit aushält. Der Nachschlag ist

¹⁸ Diese Spielweise ist in der Bearbeitung von K. Flesch angegeben.

auch dann nicht erforderlich, wenn die dem Triller folgende Note eine Sekunde niedriger liegt und auf den schwachen Taktabschnitt fällt:



Die vorkommenden Vorschläge (in der Regel lang) werden auf den schweren Taktteil gespielt, wobei die folgende Note entsprechend um ein Viertel ihres Zeitwertes verkürzt wird:

49
BWV 1006, *Menuet II*, Takt 9-10
a) Notation



b) Ausführung



Von allen Annahmen und Schlußfolgerungen, die wir im Zusammenhang mit dem unmittelbaren Studium des Notentextes der Sonaten und Partiten für Solovioline aufgestellt bzw. gezogen haben, müssen diejenigen Schlußfolgerungen besonders hervorgehoben werden, die von prinzipieller Bedeutung für den Spieler sind; es handelt sich hier um Beziehungen zwischen den schöpferischen Absichten des Komponisten und der lebendigen Praxis des ausführenden Musikers.

Das Studium des Originals zeigt, daß die Notenschrift und die Bezeichnungen des Komponisten für verständige Musiker mit Initiative bestimmt sind, die „zwischen den Zeilen lesen“ können. Dies stimmt voll und ganz mit der spielerischen Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts überein, die stets das Element der Improvisation einschloß, um so mehr, als das kompositorische und das reproduzierende Schaffen nicht so scharf abgegrenzt waren, wie das heute der Fall ist. Daher ist das natürliche und verständliche Bestreben des Spielers, sein Spiel dem Originaltext soweit als möglich anzunähern, nicht durch mechanische Befolgung des „Buchstabens“ zu verwirklichen. Letzteres würde zu einem vorsätzlichen „Archaismus“ in der Behandlung führen, zu unnatürlichen, gequälten Griffen, die die Natur des Instruments und die gesunde Musikauffassung der Hörer vergewaltigen würden. Es wird zuweilen die Meinung vertreten, daß die Bestrebungen des Spielers ganz und gar auf die Meisterschaft der Instrumentalwiedergabe gerichtet sein sollen und daß es Sache des Bearbeiters ist, den Originaltext zu studieren, wobei dieser eine Mittlerrolle zwischen dem Komponisten und dem ausführenden Musiker spielen soll. Wir haben nicht vor, die positive Bedeutung einer kritischen Bearbeitung zu bestreiten, die es der großen Zahl der praktischen Violinspieler erleichtert, mit den großen

Werken der Weltmusikklassik bekannt zu werden. Aber dennoch ist der Wert jeder, selbst der besten Bearbeitung sehr relativ. Man kann sich keine ernsthafte, tiefschürfende Interpretation von Bachs Werken denken, die auf blindem Vertrauen zu fremden Anweisungen, und sei es den autoritativsten, gegründet ist. Man kann sich nicht vorstellen, daß ein wißbegieriger, nachdenklicher Künstler, der Bachs Musik spielt, nicht versuchen würde, selbst in die künstlerischen Gedanken und Absichten des Komponisten einzudringen, sondern sich mit der Rolle des ausführenden Musikers im unmittelbarsten und engsten Sinne dieses Wortes begnügt.

Die durch Traditionen geheiligte, schülerhafte Befolgung der Anweisungen von Bearbeitern hat vielen Generationen junger Musiker nicht wenig Schaden zugefügt. Selbst diejenigen Anweisungen, die vom stilistischen Standpunkt aus und nach der modernen wissenschaftlichen Erkenntnis völlig begründet sind, tragen nicht zur Entwicklung einer schöpferischen Grundlage der musikalischen Ausführung bei. Demgegenüber wirkt die Bekanntschaft mit dem Originaltext des Komponisten wie ein erfrischender Strahl, der den ausführenden Musiker zu aktiver, schöpferischer Suche anregt.

Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Wer mit Johann Sebastian Bachs Handschrift ein wenig vertraut ist, der findet immer wieder Grund, die Vielgestaltigkeit und Ausdrucksfülle seiner Schriftzüge zu bewundern. Vom flüchtig notierten ersten Einfall, der bisweilen energisch wieder ausgestrichen wird, von der in Eile fixierten „Vorausskizze“ am Seitenende vor dem Umwenden des Notenblattes, von der stark korrigierten, rasch hingeworfenen ersten Niederschrift bis hin zur sorgfältig ausgeführten Reinschrift eines Werkes gibt es unzählige Zwischenstufen. Dabei ist es kein Wunder, daß die flüchtig geschriebenen Konzepte überwiegen; fand doch Bach selten genug in seinem Leben die nötige Muße zu einer auch in graphischer Hinsicht vollbefriedigenden Ausarbeitung des Komponierten. So finden wir denn den Reinschrifttypus nur selten in Partituren, häufiger dagegen dort vertreten, wo das Geschriebene nicht allein für den Dirigenten, sondern auch für den Spieler lesbar sein soll, also in Aufführungsstimmen und solchen Werken, die ohne besonderes Stimmenmaterial gleich aus der Handschrift zu musizieren waren, also den Klavier- und Orgelwerken sowie den Solokompositionen für Violine und andere Instrumente, von denen uns freilich wiederum nur ein Teil des einstigen Bestandes erhalten ist.

Eine Ausnahme findet sich jedoch unter den Bachschen Partituren, bei deren Niederschrift der Komponist alle erdenkliche Sorgfalt auf die Herstellung einer sauberen Reinschrift gewandt hat;¹ es ist das Autograph der Matthäus-Passion, das als eines ihrer wertvollsten Schätze von der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 25* aufbewahrt wird. Vor allen vergleichbaren Partiturautographen Bachs ist sie allein schon durch zweierlei Tintenfarbe ausgezeichnet, die darin verwendet wird: Neben der üblichen schwarzbraunen Tinte gebraucht Bach rote Tinte zur Eintragung des vom Evangelisten gesungenen Bibelworts (nicht das der Turbae!) und für den cantus firmus „O Lamm Gottes“ des Eingangschores. Wir dürfen daher annehmen, daß Bach sich nicht allein über die Vorrangstellung im klaren war, die dieses Werk auch unter seinen eigenen Kompositionen seiner musikalischen Qualität nach einnimmt, sondern daß er auch einen Sinn für die graphische Schönheit der so geschriebenen Partitur besaß, deren Inhalt und Bestimmung die aufgewendete Sorgfalt rechtfertigten. Die Taktstriche sind zwar meist freihändig gezogen, aber

¹ In Reinschrift existiert außerdem noch eine Reihe von Kantatenpartituren besonders aus Bachs vorleipziger Zeit, deren Bedeutung aber naturgemäß nicht an das Autograph der Matthäus-Passion heranreicht, außerdem die Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte und einiges andere. Von den vokalen Großwerken Bachs besitzen wir jedoch keine vergleichbare Reinschriftpartitur; denn die des Weihnachts-Oratoriums und der *b*-Moll-Messe gehören streckenweise dem korrekturreichen Gebrauchs- oder gar Entwurfstyp an, und die der Johannes-Passion ist nicht durchgehend autograph.

19. *Passio D. N. I. C. secund. Matthæum*

The image shows a page of handwritten musical notation for the Passion of Christ according to Matthew. The title at the top is "19. *Passio D. N. I. C. secund. Matthæum*". The score is written on multiple staves, with various musical notations including clefs, time signatures, and dynamic markings. The right side of the page is noted as being added later.

Autograph der Matthäus-Passion, Bl. 1r. Der rechte Teil der Seite nachträglich ergänzt.

doch sehr gerade, an schwierigen Stellen („Sind Blitze, sind Donner“) auch mit Hilfe eines Lineals. Die rastrierten Notensysteme sind jeweils genau abgezählt; keines ist zuviel am unteren Rande; und zwischen den Akkoladen ist ein etwas größerer Abstand gelassen, damit der Blick den



Autograph der Matthäus-Passion, Bl. 7^v (Ausschnitt). Der linke Teil nachträglich ergänzt – vgl. den zweifachen Bogen zu Flauto traverso I des zweiten Chores und das wesentlich nicht vervollständigte (*piano*) zum darunterliegenden System Flauto traverso II.



Autograph der Matthäus-Passion, Bl. 9^v (Ausschnitt). Der linke Teil nachträglich ergänzt – vgl. die Korrektur der wesentlich doppelt eingetragenen Notengruppe in Flauto traverso II und die unterschiedlichen Notenformen der Halben im Viola-System (links spätere, rechts frühere Form).

Beginn einer neuen Zeile gut fixieren kann. Überschriften und Besetzungsangaben sind sorgfältiger als meist in Bachs Partituren eingetragen; der zweite Teil erhält ein neues Titelblatt, und auf dem Anfangstitel steht gar der Dichter – wirklicher Name und Pseudonym – verzeichnet, ein für Bach wohl singulärer Fall! Daß wir im Notentext bisweilen doch noch Korrekturen finden, hat seinen Grund nicht so sehr in mangelnder Aufmerksamkeit Bachs, sondern vielmehr in der ständigen Weiterarbeit, die der Komponist dem Werk auch in diesem Stadium noch angedeihen ließ. So wird z. B. die Zweichörigkeit der Anlage entgegen der früheren Fassung auch auf den Continuo ausgedehnt; und gleich im Eingangschor deuten einige Korrekturen und Rasuren auf jene Arbeit des Aufgliederns

der Continuostimme auf zwei Chöre, die neben der Kopierarbeit noch zu leisten war.

Bei der allgemeinen Sorgfalt, mit der diese Partitur angelegt wurde, muß es doppelt wundernehmen, daß wir gleich zu Beginn, nämlich auf den ersten zwölf Blättern des Notentextes, Zeugen einer Unzulänglichkeit des Schriftbildes sind, die mit allem eben Gesagten nur schwer in Einklang zu bringen ist. Schon bei Betrachtung der ersten Seite fällt auf, daß die mit dem Rastral gezogenen Notensysteme nur über die linke Blatthälfte reichen, also lediglich Takt 1 und 2 umfassen, während für den Rest der Seite – Takt 3 und 4 – die Notenlinien mit der Hand weitergezogen wurden, hundertzwanzig einzelne, zittrige, wellige Linien, die die mühevollen Arbeit des Ziehens schlecht belohnen; denn das Ergebnis bleibt ästhetisch unbefriedigend. Auf den folgenden dreiundzwanzig Seiten hat Bach daher das jeweils Fehlende auch mit dem Rastral ergänzt, und das Ergebnis befriedigt nun schon eher, freilich nur bis zum zehnten Blatt, auf dessen Rückseite ein neuer Mangel in Erscheinung tritt: Hier war nämlich genügend Raum vorhanden, um die Noteneintragungen übersichtlicher zu gestalten, und deshalb verwendet Bach auf dem rechten, inneren Teil der Seite auch ein weiteres Rastral; am linken Rande dagegen ist das Rastral bisheriger Größe weiterverwendet. Auf der Rückseite des übernächsten, zwölften Blattes wiederholt sich dieselbe Erscheinung noch einmal.

Warum aber, so fragt man sich, war jenes unglückliche Anstückeln der Notensysteme überhaupt notwendig, warum ausgerechnet auf den ersten zwölf Blättern, und zwar, wie die Nachprüfung ergibt, jeweils am äußeren Rande des Blattes in abnehmender Breite, so daß auf den ersten Blättern fast die Hälfte, auf den letzten nur noch ein schmaler Rand nachträglich rastriert werden mußte?

Die Antwort ist anhand der Faksimile-Ausgabe des Insel-Verlages, Leipzig 1922, und auch der in BG 44 faksimilierten Seiten (Blatt 58–76) nicht ganz leicht zu finden, sie ergibt sich aber sofort, wenn man das Autograph selbst zu Rate zieht.² Das Papier ist nämlich sowohl auf dem Titelblatt als auch auf den folgenden zwölf Notenblättern geflickt: Am Rande ist jeweils ein Streifen von anderer Papiersorte angeklebt, der den stehengebliebenen Stumpf zur vollen Blattbreite ergänzt und nachträglich hatte rastriert werden müssen. Das angeklebte Papier ist etwas rauher, hat einen etwas mehr ins Graue spielenden Ton und ein anderes (leider nur fragmentarisch sichtbares) Wasserzeichen als der erhaltene Blattstumpf, dessen Zeichen seinerseits mit dem der restlichen Papierbogen übereinstimmt und ein bekröntes Wappen mit drei Schwänen und die Buchstabengruppe IGH zeigt.

Angeklebter Streifen und Stumpf überlappen einander jeweils um etwa eineinhalb Zentimeter, und die Flickstellen sind recht aufschlußreich. Sie

² Dem Direktor der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, Herrn Dr. Karl-Heinz Köhler, sei für sein Entgegenkommen bei der Benutzung der Handschrift herzlich gedankt.

beweisen nämlich, daß die erste Niederschrift schon vor dem Flicker der Blätter vorgenommen worden war. Deutlich sichtbar ist das auf den Verso-seiten, auf denen Bach jeweils den Anschluß eines bereits eingetragenen Notentextes von links her anzusteuern hatte, was nicht immer ganz glatt gelang. Als Beispiel diene Blatt 7 verso. Hier geht die Klebestelle mitten durch das erste Taktviertel des Taktes 64, und über der 3. Note des Flauto-traverso-I-Systems des II. Chores ragt noch das Ende des überklebten älteren Legatobogens hervor, der in der neuen Niederschrift nun etwas weiter links plaziert ist. Unter dem darunter liegenden Flauto-traverso-II-System desselben Chores ragt noch ein älteres . . . *no* hervor, das sich bei Durchleuchtung leicht als Ende eines *piano* erkennen läßt; bei der Neueintragung hat Bach seine Vervollständigung vergessen. Beispiele dieser Art finden sich in reicher Zahl; sie schließen jeden Zweifel an der von Bach vorgenommenen Prozedur aus.

Einem weiteren Zweifel, der vielleicht aufkommen könnte, soll gleichfalls begegnet werden: Die Eintragungen auf den Rändern sind einwandfrei autograph und widerlegen so den Verdacht einer nachträglichen Fälschung, etwa mit der Absicht, eine „Reliquie“ beiseite zu bringen. Ein Fälscher, der in der Lage gewesen wäre, Bachs Handschrift der 1740er Jahre – darüber wird gleich zu berichten sein – so genau nachzuahmen, hätte es nicht nötig gehabt, durch die so offensichtliche Anstückelung, durch handgezogene Notenslinien und die Verwendung eines vom andern Teil abweichenden Rastrals so deutlich auf seine Fälschung hinzuweisen; denn er konnte ja nicht damit rechnen, daß die Forschung all das so geflissentlich übersehen würde, wie sie es in der Tat jahrhundertlang getan hat. Nein, ein Fälscher, und wäre er noch so unerfahren, hätte natürlich die ganzen Seiten ausgetauscht!

Was war also der wahre Grund für die beschriebene Operation? Wir wissen es nicht. Nur so viel läßt sich sagen, daß die Partitur nach ihrer Fertigstellung irgendeine vermutlich doch wohl unbeabsichtigte Beschädigung erfahren hat, die die Ausbesserung nötig machte, vielleicht durch ein verschüttetes Tintenfaß, einen kräftigen Riß oder ein Anbrennen des Randes, etwa bei Kerzenbeleuchtung. Denn die ganze Manipulation – soviel läßt sich jetzt sagen – ist nicht ein Zeichen der Geringschätzung dieser Partitur, sondern das genaue Gegenteil: Wir wüßten keine Partitur Bachs zu nennen, bei der ein Schaden mit gleicher Sorgfalt ausgebessert worden wäre, mit einer Sorgfalt, die weder an den Klebestellen noch am unbeschädigten Teil auch nur das geringste Zeichen jener Beschädigung übriggelassen hat, die die Ausbesserung nötig gemacht hat.

Der Zeitpunkt jener Ausbesserung läßt sich zwar nicht genau, aber doch wenigstens annäherungsweise bestimmen. Die Partitur zeigt im allgemeinen Bachs Schriftzüge der mittleren Leipziger Jahre. Die Viertelpausen lassen zwar schon häufig jenes spätere Stadium erkennen, bei dem der nach oben auslaufende Strich nach links zurückgebogen erscheint; die abwärts gestrichenen halben Noten hingegen sind meist in einem Zuge, also mit dem rechts aus dem Notenkopf heraus gezogenen Notenhals geschrieben; wo

ein in der Mitte oder links des Notenkopfes angesetzt Hals auftritt, da deutet dies oft lediglich auf eine Korrektur (z. B. Satz 15, Takt 2, Viola, aus Viertelnote; Satz 59, Takt 12^b, Continuo, vermutlich aus ganzer Note); und erst recht sind die c-Schlüssel noch in der seit 1724 bis in Bachs letzte Lebensjahre hinein nahezu ausschließlich verwendeten einteiligen „Hakenform“ geschrieben. Die Partitur in ihrer Gesamtheit ist also noch vor dem Auftreten der charakteristischen Spätschrift der 1740er Jahre entstanden.³

Die nachträglich angebrachten Korrekturstreifen zeigen demgegenüber bereits ein späteres Schriftstadium. Die c-Schlüssel haben meist noch „Hakenform“, einige korrigierte Schlüssel zeigen aber bereits die spätere „Kastenform“ (Satz 1, Takt 24). Insbesondere beginnt sich aber in der Beschreibung der abwärts gestrichenen Halben die in zwei Zügen geschriebene Form durchzusetzen, bei der der Notenhals neu angesetzt wird, meist in der Mitte des Notenkopfes, seltener weiter links oder rechts. Von den insgesamt 49 abwärts gestrichenen Halben der nachgetragenen Partien sind 22 mit Halsansatz rechts des Notenkopfes, also noch in der früheren Form, 27 dagegen in der späteren Form mit Halsansatz nach der Mitte des Notenkopfes zu geschrieben; die spätere Form überwiegt also mit 55 Prozent. Dieselben Blätter lassen auf dem stehengebliebenen Blattstumpf in der ursprünglichen Eintragung insgesamt 71 abwärts gestrichene Halbe erkennen, davon 70 von der früheren und nur eine einzige in der späteren Form, die demnach hier nur zu 1,4 Prozent vertreten ist.

Da jedoch jene ausgesprochen steifen und ungelenken Altersschriftzüge der allerletzten Lebensjahre auch in den späteren Eintragungen noch nicht erkennbar sind, werden wir die Restaurierung der Partitur auch wiederum nicht allzu spät, sondern etwa um die Mitte der 1740er Jahre anzusetzen haben.

Ob diese Erkenntnis Konsequenzen hinsichtlich der letztwilligen Lesarten des Werkes mit sich bringt, mag eine künftige Neuauflage entscheiden; wahrscheinlich ist es nicht. Es ist aber doch eine eigenartige Vorstellung für den textkritischen Betrachter, daß wir hier für einige ausgewählte Takte der ersten Sätze der Passion gleichsam noch eine „Spätfassung letzter Hand“ besitzen, die alle übrigen autographen Belege des Werkes hinter sich läßt.

So sehen wir den späten Bach auch an diesem kleinen Beispiel als den sammelnden Bewahrer seines Lebenswerkes. Wenn er schon, wie uns ein Protokoll von 1739 belehrt,⁴ seine Passionsaufführungen als ein „Onus“ betrachtete und „nichts darnach fragte“, so nahm er doch die gleichfalls nicht unbeträchtliche Last auf sich, das Autograph der Matthäus-Passion vor der Verstümmelung zu bewahren.

³ Zur Frage der Schriftformen Bachs siehe Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*. Tübinger Bach-Studien, herausgegeben von Walter Gerstenberg, Heft 4/5, Trossingen 1958, S. 69ff. Der auf S. 133 gebotenen Einordnung der vorliegenden Partitur zusammen mit den letzten (!) Stimmen aus *St 110* in die Zeit „etwa 1741 bis 1749“ vermögen wir allerdings nicht zu folgen.

⁴ Vgl. Arnold Schering, *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 174f.

Zu J. S. Bachs Wirken in Köthen

Von Ernst König (Köthen)

Die Bachgedenkstätte

Ein lang gehegter Wunsch vieler Köthener Bachfreunde ist in Erfüllung gegangen: Ein Raum im Schloß, der Wirkungsstätte des Hofkapellmeisters Johann Sebastian Bach, die ehemalige Schloßkapelle, wurde am 6. Januar 1963 als Bachgedenkstätte eingeweiht. Es hatte langwieriger und ungewöhnlicher Restaurierungsarbeiten bedurft; denn der ursprüngliche Kirchenraum war, als er für gottesdienstliche Zwecke nicht mehr benötigt wurde, gegen Ende des 19. Jahrhunderts kurzerhand auf 2,30 m aufgefüllt worden, wodurch der sogenannte Singesaal entstand. Auf der Suche nach einem Kohlenkeller für die Schloßschule begann man im Jahre 1961 mit der Ausbaggerung der ehemaligen Schloßkirche. Unter Einschaltung des Denkmalsschutzes des Kreises Köthen wurde in einjähriger Restaurierungsarbeit der historische Raum in seiner alten architektonischen Schönheit wiederhergestellt. Er erhielt einen neuen Natursteinboden, eine neue breitere Treppe, drei Deckenleuchten, eine Heizanlage sowie eine neue Bestuhlung, die sich harmonisch dem Gesamtbild einfügt. Bildhauer Propf, Köthen, leitete die Renovierungsarbeiten. Die Einweihung fand mit einem festlichen Konzert statt. Auch in Zukunft wird die Köthener Bachgedenkstätte als stimmungsvoller Konzertraum dienen.

Zur Geschichte der Köthener Schloßkapelle fließen die Quellen spärlich. Das Köthener Salbuch von 1602, das eine Beschreibung des Schlosses enthält, kennzeichnet die Schloßkapelle als „34 Ellen lang, 15 Ellen weit, 5 Doppelfenster“. Sie ist also mindestens 360 Jahre alt. Als 1674 der Lehrer Johann Coppius starb, ersuchten die Inspektoren der Schule den Fürsten, „die zehn Taler, die zur Schloßkirche einem Cantor gegeben werden, dem Mollmann zuzuwenden, wofür dieser das Singen auf dem fürstlichen Schloß und in der Schloßkirche zugleich wahrzunehmen hette“.¹

So erfahren wir vom Wirken eines Schloßkantors, der mit seinen Sängerknaben an den Festtagen den Gottesdienst musikalisch ausgestaltete: eine Tradition, die sich bis zur Schließung der Kapelle erhielt. Neben dem Schloßkantor sind noch ein Hofprediger und ein Hoforganist nachweisbar. 1708 begegnet uns Heinrich Matthias Knaut, der zweite Lehrer an der reformierten Schule, als Schloßkantor. Am 1. Dezember 1716 kam es zwischen den reformierten Kurrende-Jungen und den lutherischen Schülern in der Schlippergasse und auf dem Markte zu Schlägereien. Dabei werden auch die Schüler des Knaut erwähnt.²

Der Berliner Bachforscher C. H. Bitter weilte 1865 in Köthen und schrieb folgendes über die Schloßkapelle: „Noch jetzt ist die alte Orgel in der tief

¹ Oskar Hartung, *Geschichte der Stadt Köthen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Köthen 1900, S. 336.

² Agnusarchiv, Nr. 20 D.

in die Erde eingeschnittenen Schloßkirche vorhanden. Sie wird nicht mehr zu kirchlichen Zwecken, sondern von den Seminaristen zur Übung benutzt.^{2a} Und Philipp Spitta, der 1873 Köthen aufsucht, berichtet von der Schloßkirchenorgel, daß sie auf zwei Manualen zehn und im Pedal drei Register besessen habe. Die Bälge, die sich erfahrungsgemäß zuerst abnutzten, seien nach einer darinnen vorgefundenen Bemerkung 1733 gefertigt worden, so daß die Orgel selbst wesentlich älter gewesen sein könne. Auch wenn Bach sich bei der Angabe seines vollen Titels aus jener Zeit nicht „Hoforganist“ nenne, besage dies nicht, daß er das Werkchen niemals spielte.

Heute wissen wir, daß dieses Instrument schon vor 1700 in der Schloßkapelle bespielt wurde. Der erste bekannte Hoforganist war Johann Christian Kreyser. Unter dem Hofkapellmeister Stricker, dem Vorgänger Johann Sebastian Bachs, war er Notist der Hofkapelle und zugleich Hoforganist an der Schloßkapelle. Als die Hofkapelle 1754 aufgelöst wurde, blieb er als Hoforganist weiter tätig.

Im Jahre 1731 wurde die Schloßkapelle durch den Merseburger Baumeister Hoppenhaupt umgebaut.³ Einer der großen Nischenbögen wurde zum Eingang für die Herrschaft umgearbeitet. Vom Schloßhof gelangte man nun auf die Emporen und den Fürstensitz, vom östlichen Turm in das Schiff der Kirche mit ihren zwei Emporen. Die Orgel befand sich über dem Kanzelaltar, die Sakristei hinter der Altarwand. Die Pilasterarchitektur war marmoriert und reich vergoldet. An der Kanzel und dem Fürstentuhl sah man gute Bildhauerarbeit von Christian Conrad Stutz, einem Köthener, gefertigt. Am 19. März 1845 veröffentlichte die Köthensche Zeitung folgende Bekanntmachung des Hofmarschalls von Schweinitz: „Da das Orgelchor in hiesiger herzoglichen Schloßkirche nur den erforderlichen Raum zur Platzierung des Sängerpersonals bei Ausführung der Kirchenmusiken an den hohen Festtagen gewährt, so wird demgemäß auf höchstem Befehl festgesetzt, daß von jetzt ab, und zwar an den hohen Festtagen, gedachtes Orgelchor bis zum Beginn der Predigt, außer vom Sängerpersonal von sonst niemand betreten werden darf.“ Am 14. Februar 1869 wurde die Schloßkapelle das letzte Mal für kirchliche Zwecke benutzt.

Eine eigene Schloßgemeinde hatte Köthen nicht. Der Hofprediger der Agnuskirche, Paulus Berger, schrieb am 5. September 1723 an Gisela Agnes:⁴ „Bei Ihrer Durchlaucht Regierung mußten alle Hofbedienten, so lutherischer Religion waren, in der lutherischen Kirche taufen und sich copulieren lassen, jetzt aber müssen alle lutherischen Hofbediente oben in der Schloßkirche taufen und sich copulieren lassen, welches auch so weit ausgedebnt worden, daß auch diejenigen dazu gezogen werden, welche nur den Titel vom Hofe haben. Dergleichen müssen alle Schloßsoldaten tun.“ Die Einkünfte der Agnuskirche wurden dadurch sehr geschmälert.

^{2a} Johann Sebastian Bach, Berlin 1865, Bd. I, S. 110.

³ Robert Schulze, *Köthen in Anhalt*, 1923, S. 199.

⁴ Agnusarchiv, *Gravamina* v. 5. 9. 1723.

Der bedeutendste Gast der Köthener Schloßkirche war Johann Sebastian Bach. Das Kirchenbuch weist folgende Einträge auf:

1718 Den 17. November.

Hatt der Fürstl. Capell-Meister Herr Johan Sebastian Bach, mit seiner Ehefrau Marien Barbaren, einen Sohn, welcher den 15. hujus gebohren, in der Schloßkirche tauffen laßen, Namens: Leopold Augustus. Die Pathen sind gewesen 1) Der Durchl. Fürst, Herr Leopold, regierender Fürst zu Anhalt. 2) Der Durchl. Fürst, Herr Augustus Ludwig, Fürst zu Anhalt. 3) Die Durchl. Hertzogin, Frau Eleonora Wilhelmina, vermählte Hertzogin zu Sachsen-Weymar, gebohrne Fürstin zu Anhalt. 4) Der Hochwohlgeb. Herr Christoph Jost von Zanthier, Seiner Durchl. des regierenden Fürstens Leopold Bestalter Geheimbder Rath 5) Die Wohlgeb. Frau Juliana Magdalena, Seiner Durchl. des Regierenden Fürstens Leopold Bestallten Hoffmeisters, Herrn Gottlob von Nostiz, Eheliebste.

1720 den 10. Januar hat Herr Christian Ferdinand Abel, fürstlicher Cammer Musikus mit seiner Ehefrau Anna Christiana eine Tochter, so den 6. Januari geboren, in hiesiger Schloßkirche taufen lassen: Namens Sophia Charlotta. Die Paten sind gewesen: 1. Heinrich Gottlob Splithusen, Bürgermeister allhier, 2. Johann Sebastian Bach, fürstl. Capellmeister allhier, 3. Frau Charlotta Elisabeth, Herrn Dildey, fürstl. Stallmeister allhier Eheliebste, 4. Frau Magdalena, Herrn Christoph Ludwig Bramigks, fürst. Cammerverwalters allhier Eheliebste, 5. Frau Sophia, Christian Bernhard Lünikes allhier Cammer Musici Ehefrau.

1721 den 3. Dezember ist Herr Johann Sebastian Bach, HochFürstl. CapellMeister alhier Wittber, Und mit ihm Jungfer Anna Magdalena, Herrn Johann Caspar Wülckens, HochFürstl. Sächßisch Weißenfelsischen Musikalischen Hoff- und Feld Trompeters ehel. jüngste Tochter auf Fürstl. Befehl im Hause copuliret worden.

Der Passus „*im Hause copuliret*“ bezieht sich auf ein Entgegenkommen des Fürsten, durch das dem Bräutigam außerdem eine Gebühr von zehn Talern erspart blieb.

Im Jahre 1728 war Bach Pate bei dem Sohne seines ehemaligen Konzertmeisters Joseph Spieß. Die Taufe fand in der Agnuskirche statt. Als Paten werden genannt: 1. Heinrich Dildey, fürstl. Stallmeister allhier, 2. Johann Sebastian Bach, fürstlicher Capellmeister allhier, 3. Frau Marcus von Schnurbein, Augsburg, Patrizier und vornehmer Handelsherr allhier.

Nach dem Tode Leopolds (19. Nov. 1728) beherbergte die Schloßkirche vorübergehend seine sterblichen Überreste, bis sie am 23. März in die Fürstengruft der Jacobskirche übergeführt werden konnten. Bach führte zur Trauerfeier bekanntlich die Trauermusik „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ (BWV 244a) auf. Damit enden seine Besuche in Köthen, falls man nicht annehmen will, daß er im August 1735 nochmals nach Köthen kam, um die erneuerte Agnusorgel zu prüfen.

Die Bachkirche

Im Jahre 1595 wurde statt des bisherigen lutherischen das reformierte Bekenntnis durch fürstliche Verordnung Johann Georgs in Stadt und Land Köthen eingeführt. Aber nicht nur die Ritterschaft auf dem Lande, sondern auch viele Bürger und Bauern der umliegenden Ortschaften standen treu

zum Luthertum. Ihre Zahl wuchs nach und nach durch den Zuzug aus anderen Orten an. 1693 gestattete daher Emanuel Lebrecht, der Vater des Fürsten Leopold, den Anhängern Luthers freie Religionsübung und erlaubte ihnen, eine lutherische Kirche und Schule zu errichten. Vorerst bediente man sich eines Privathauses, das dem Amtschreiber Pappenhagen gehörte. Am 4. Advent 1693 wurde hier zum ersten Male lutherischer Gottesdienst gehalten. Für den Bau der neuen Kirche, der dem Zerbster Baumeister Beuchel übertragen wurde, erwarb man zum Kirchplatz einen Garten und zwei Häuser auf dem „Plane“. Nach großmütiger Unterstützung durch die Stifterin Gisela Agnes, die Mutter des Fürsten Leopold, wurde die Kirche am 7. Mai 1699, am Sonntag Cantate, eingeweiht und St.-Agnus-Kirche benannt. Das Kirchengebäude, das 48 Schritt lang und 21 Schritt breit war, besaß drei große Haupttüren und auf jeder Seite fünf Fenster. Zwei Türme, einer nach Osten, der andere nach Westen weisend, zierten das Gotteshaus. Das Innere des Raumes war von schlichtem Stil. Stühle und Chöre wurden erst später weiß angestrichen. Nur am Fürstenchor und der Kanzel waren Vergoldungen angebracht. Die Orgel wurde erstmalig am ersten Osterfeiertag 1708 gespielt. Sie war ein Werk des nicht unbedeutenden Orgelbauers Justus Müller. Eine im Köthener Heimatmuseum aufbewahrte Fotografie vermittelt uns einen Eindruck des Werkes vor seinem Abbruch im Jahre 1881. Von dem ansehnlichen Barockgehäuse in Weiß und Gold sind nur noch einige Reste erhalten: zwei Putten, die die Initialen der Kirchengründerin Gisela Agnes und ihres Gemahls Emanuel Lebrecht in den Händen halten.

Als erster Organist war der Sohn des Erbauers tätig. Ihm folgte Emanuel Lebrecht Gottschalk. Da ihn Fürst Leopold 1714 zu seinem Kammerdiener erwählte, wurde Christian Ernst Rolle aus Halle sein Nachfolger. Als Johann Sebastian Bach am Ende des Jahres 1717 nach Köthen kam, stand die Orgel erst neun Jahre. Carl Friedrich Hartmann, der Rektor der lutherischen Schule, gibt in seiner 1799 erschienenen „Geschichte der evangelisch lutherischen St. Agnuskirche in Köthen“ eine Beschreibung des Instruments. Sie besaß zwei Manuale. Das Hauptmanual umfaßte zehn Register, von denen zwei als besonders bemerkenswert benannt werden: Prinzipal 8 Fuß und Trompete 8 Fuß. Das zweite Manual besaß neun Register, die in einem Kostenanschlag des Orgelbauers David Zuberbier namentlich aufgeführt sind: *Prinzipal 4 Fuß von Zinn, Quintaton 8 Fuß von Metall, Gedackt mittlerer Mensur 8 Fuß von Holz, Floute douce 4 Fuß von Holz, Quinta 3 Fuß von Metall, Octava 2 Fuß von Metall, Spitzflöte 2 Fuß von Metall, Tertia $1\frac{3}{5}$ Fuß von Metall, Mixtur 3 Fuß von Metall*. Das Pfeifenwerk dieser klingenden Stimmen stand im Rückpositiv. Von den acht Pedalregistern wird nur der Posaunenbaß 16 Fuß als vortrefflich erwähnt.

Zur Zeit Johann Sebastian Bachs besaß Köthen drei Orgeln. Die Schloßkirche hatte ein kleines, unbedeutendes Werk. Das Instrument von St. Jacob, das in den Jahren 1674 bis 1676 vom Quedlinburger Zacharias Teißner fertiggestellt wurde, befand sich in einem schlechten Zustande. 1723

heißt es in einem Schreiben: „Die Orgel ist binnen Jahr und Tag nicht gespielt worden.“ Die einzige Orgel, die Johann Sebastian Bach in Köthen benutzen konnte, war somit die der Agnuskirche. Schon Philipp Spitta vermutete dies (vgl. Bd. II, S. 990). Im Köthener Autograph des Orgelbüchleins fand er bei dem Choral „Gottes Sohn ist kommen“ die Notiz: „*Ped. Tromp 8 F*“. Wenn wir erfahren, daß der Agnusorganist Christian Ernst Rolle 1722 der herzoglichen Kapelle beitrug und daß Johann Sebastian Bach bei dem Kantor von St. Agnus, Johann Caspar Schultze, am 26. 10. 1722 Pate stand, dann liegt die Vermutung nahe, daß er auch hier des öfteren die Orgel spielte. Betreuer der Köthener Orgeln waren Vater und Sohn Zuberbier. 1723 erhielten sie von der Stadt den Auftrag, die Orgel von St. Jacob zu reparieren. 1732 wurde die erste Reparatur an der Agnusorgel nötig. Bereits zwei Jahre später, 1734/35, mußte eine größere Verbesserung durchgeführt werden.

In den Köthener Jahren Johann Sebastian Bachs war die Agnuskirche sein Gotteshaus. Die Eintragungen in den Kirchenbüchern geben davon Kunde. Das Confitentenregister erwähnt auch Verwandte Johann Sebastian Bachs, die ihn in Köthen aufsuchten.

1718 Dom. XVII Trinitatis Nr. 42 Herr Capellmeister Bach	
Nr. 43 seine Eheliebste	9. 10.
1719 Dom. Rogate Nr. 55 Herr Capellmeister Bach	14. 5.
1719 Dom. Trinit Nr. 39 Marg. Bachen	25. 6.
1719 Dom. XXIV Trinit. Nr. 66 Jfer Bachen	19. 11.
1720 Die Poenitentiali Mens. Aug. Jfer Bachen	—
1720 Dom XI Trinit. Herr Capellmeister	11. 8.
1721 Festo Viridium Nr. 35 Jfer Bachen	10. 4.
1721 Dom. I. Trinit. Nr. 65 Herr Capellmeister Bach	15. 6.
Nr. 19 Mar. Magd. Wilken	—
1721 Die Poenitentiali Mens Juli Nr. 44 Jfer Bachen	—
1721 XII Post Tr. 19. Sus. Marg. Wilkin	31. 8.
1721 Die Poenitentiali Nr. 16 Dor Wilken	—
1721 Dom. XXI Trinit. Nr. 23 Johann Andr. Wilke	2. 11.
1721 Dom. XXIII Trinit. Nr. 33 Cathar. Wilken	16. 11.
1722 Dom. Remiscere Nr. 14 Joh. Andr. Wilke	1. 3.
1722 Dom. Judica Cath. Elis. Wilkin	22. 3.
1722 Misericordias Do. Nr. 45 Chathar. Mar. Wilken	19. 4.
1722 Dom. Cantate Nr. 58 Herr Capellmeister Bach	3. 5.
Nr. 59 Frau Bachin	—
1722 Dom. II Post Trinitatis Nr. 59 Susanna Maria Wilkin	14. 6.
1722 Dom XIV post Trin. Nr. 44 Herr Capellmeister Bach	—
Nr. 45 Frau Bachin	6. 9.
1722 Dom. IV Advent Nr. 59 Herr Capellmeister,	20. 12.
Nr. 60 dessen Eheliebste	—

Unter diesen Eintragungen befinden sich Verwandte Johann Sebastian Bachs aus seiner ersten und zweiten Ehe. Sie sind mit ihren Vornamen registriert. Viermal wird die „*Jger Bachen*“ erwähnt. Das Schloßkirchenbuch bestätigt, daß Familie Bach ein Dienstmädchen hielt. Es heißt dort: „*den*

6. Augusti bat Andreas Kühne, Soldat von der fürstlichen Garde allhier, einen Sohn, welcher den 4. ejus geboren, in hiesiger Schloßkirche taufen lassen namens Cristian.“ Unter den Paten wird „Jungfer Anna Elisabeth, in Diensten bei dem Herrn Capellmeister Bachen allhier“ genannt.

Da die Lutheraner zunahmen, wurden 1722 von den Weiberstühlen, die sich in der unteren Abteilung der Kirche befanden, die Türen weggenommen und an jedem auf beiden Seiten ein neuer Sitz angebaut. Einige Hofmusikanten mieteten für ihre Frauen einen Kirchenstuhl. Dieser sogenannte Frauenkammerstuhl bestand aus sechs einzelnen Stühlen. Nr. 2 hatte Frau Anna Christiana Abel inne, Nr. 3 Frau Anna Sophia Linike, Nr. 4 Frau Maria Barbara Bach, von 1721 ab Frau Anna Magdalena Bach, Nr. 5 Frau Krahl. Den Stuhl Nr. 34, der neu angebaut war, hatte Johann Sebastian Bach seit dem 2. 12. 1719 erworben. Am 6. 10. 1721 zahlte er für die Kirchenstühle Nr. 4 und 34 1 Taler 8 gr. und am 15. 5. 1723 den Rest der Stuhlmieten.

In der Agnuskirche amtierte zur Zeit Johann Sebastian Bachs der Hofprediger D. Paul Berger, der Diakon Friedrich Zeidler und der Kustos Schumann. Berger war ein gelehrter Mann, ein orthodoxer Lutheraner, ein Gegner der pietistischen Strömung. Daher geriet er oft in Widerspruch zur Fürstin Gisela Agnes. Auch mit den Bediensteten an St. Agnus und der lutherischen Schule kam der streitbare Mann oft in Konflikt. Wahrscheinlich war auch das Verhältnis zu Bach nicht das beste. In der Rechnung der lutherischen Kirche von 1719 steht unter Ausgaben: „Den 25. 8. 1719 für Kirchenmusik zu drucken laut Auszug Nr. 16.“ Der Rechnungsbeleg lautet: „den 18. Mai 1719 habe an einer Kirchen-Music 150 Stck. an die allhiesige Lutherische Kirche gedruckt überliefert, so an geld thut 1 Rthl. 8 gr. Antonius Löffler.“ Darunter steht vermerkt: „Der Kirchenvorsteher kann ihm zahlen 16 gr. Wann er nicht damit zufrieden ist, kann er die übrige Zahlung fordern von demjenigen, der es bestellt hat. D. Berger, 25 VIII 1719.“ Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß die Initiatoren dieses Kirchenkonzerts Johann Sebastian Bach und der Kantor Schultze waren. Da das Kirchweihfest bis 1732 im Monat Mai begangen wurde, könnte es sich hier um dieses Fest gehandelt haben.

Köthener Bachdaten

Datum	Ereignis	Belegstellen
5. 8. 1717	Anstellungsurkunde als Hofkapellmeister	Konzept
7. 8. 1717	Bach erhält 50 Taler für die Zusage vor dem	Zerbster Kammerrechnung
10. 12. 1717	Familie Bach zieht in Köthen ein	Zerbster Kammerrechnung
17. 12. 1717	Bach prüft die Orgel zu St. Pauli in Leipzig	Orgelgutachten im Universitätsarchiv Leipzig
6. 2. 1718	Bach und Maria Barbara zum Abendmahl in St. Agnus	Confitentenregister St. Agnus

Datum	Ereignis	Belegstellen
9. 5. bis	Erste Karlsbader Reise des Fürsten Leopold	Zerbster Kammerrechnung
12. 6. 1718	Leopold	
9. 10. 1718	Bach und Frau gehen zum Abendmahl	Confitentenregister St. Agnus
vor dem		
20. 10. 1718	Kammerkonzert am Hofe	Zerbster Kammerrechnung
15. 11. 1718	Bachs Sohn Leopold August geboren	Schloßkirchenbuch zu Köthen
17. 11. 1718	dessen Taufe	Schloßkirchenbuch zu Köthen
10. 12. 1718	Gratulationskantate: Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück	Textdruck Hunold
	Kirchenkantate: Lobet den Herren alle seine Heerscharen	Textdruck Hunold
1. 1. 1719	Kantate: Die Zeit, die Tag und Jahre macht	Textdruck Hunold
1. 3. 1719	Bach erhält 130 Taler für die Berliner Reise	Zerbster Kammerrechnung
vor dem		
21. 3. 1719	Kammerkonzert am Hofe	Zerbster Kammerrechnung
vor dem		
8. 4. 1719	Kammerkonzert am Hofe	Zerbster Kammerrechnung
14. 5. 1719	Bach allein zum Abendmahl	Confitentenregister St. Agnus
vor dem		
17. 8. 1719	Kammerkonzert am Hofe	Zerbster Kammerrechnung
vor dem		
24. 8. 1719	Kammerkonzert am Hofe	Zerbster Kammerrechnung
26. 9. 1719	Bachs Sohn Leopold August gestorben	Sterberegister St. Agnus
28. 9. 1719	Bachs Sohn beigesetzt	Sterberegister St. Agnus
vor dem		
21. 10. 1719	Kammerkonzert am Hofe	Zerbster Kammerrechnung
1. 1. 1720	Kantate: Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne	Textdruck Hunold
1720	Sonaten und Partiten für Violine allein	Autograph P 967
10. 12. 1720	Gratulationskantate: Heut ist gewiß ein guter Tag	Textdruck Hunold
28. 12. 1720	Bach bezahlt 16 gr. Stuhlgeld	Stuhlregister St. Agnus
20. 1. 1720	Bach als Pate bei Abel	Taufregister St. Agnus
22. 1. 1720	Klavierbüchlein vor W. Fr. Bach angelegt	Autograph Yale University
3. 3. 1720	Bach allein zum Abendmahl	Confitentenregister St. Agnus
25. 5. bis	2. Karlsbader Reise des Fürsten Leopold	Zerbster Kammerrechnung
17. 7. 1720	Leopold	
7. 7. 1720	Maria Barbara beigesetzt	Sterberegister St. Agnus
11. 8. 1720	Bach allein zum Abendmahl	Confitentenregister St. Agnus
21. 11. 1720	Hamburger Probe am 28. 11. festgelegt	Protokolle der Jacobikirche Hamburg

Datum	Ereignis	Belegstellen
23. 11. 1720	Fürst Leopold ruft Bach zurück	Protokolle der Jacobikirche Hamburg
24. 3. 1721	Widmungspartitur der Brandenburgischen Konzerte	Autograph Am. B. 78
15. 6. 1721	Bach allein zum Abendmahl	Confitentenregister St. Agnus
28. 6. 1721	Bach als Pate bei Christian Heintr. Bähr	Taufregister von St. Agnus
6. 8. 1721	Jgfr. Anna Elisabeth in Diensten bei Bach	Schloßkirchenbuch, Pate bei Andreas Kühne
7. bis		
13. 8. 1721	Reise nach Schleiz	Schleizer Hofkammerrechnung
9. 9. 1721	Bach und Magdalena Paten bei Palmarius	Schloßkirchenbuch
25. 9. 1721	Bach und Magdalena Paten bei Hahne	Schloßkirchenbuch
6. 10. 1721	Bach bezahlt 1 thlr. 8 gr. Stuhlgeld	Stuhlregister St. Agnus
3. 12. 1721	Bachs Heirat	Schloßkirchenbuch
	Bach kauft aus dem Ratskeller für 27 Taler Wein	Ratskellerrechnung zu Köthen
15. 3. 1722	Bachs Schreiben an den Rat zu Erfurt	Stadtarchiv Erfurt
	1722 Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach	Titelseite P 224
	1722 Wohltemperiertes Klavier	Titelseite P 415
3. 5. 1722	Bach und Frau gehen zum Abendmahl	Confitentenregister St. Agnus
vor dem		
6. 6. 1722	Kammerkonzert am Hofe	Zerbster Kammerrechnung
6. 9. 1722	Bach und Frau gehen zum Abendmahl	Confitentenregister St. Agnus
26. 10. 1722	Bach als Pate bei Kantor Schultze	Taufregister St. Agnus
29. 11. 1722	Bachs Geburtstagskantate für Fürst Leopold	Askania 1926: Hoffmann, Die Bezüge J. S. Bachs aus der Kammerkasse
20. 12. 1722	Bach und Frau gehen zum Abendmahl	Confitententegister St. Agnus
21. 12. 1722	Bach hat sich in Leipzig gemeldet	Leipziger Ratsprotokoll
1. 1. 1723	Neujahrskantate	Textdruck Bach-Haus Eisenach
7. 2. 1723	Bach legt in Leipzig die Probe ab	Chronik S. Riemers
4. 3. 1723	Bach als Pate bei Christian Heintr. Bähr	Taufregister St. Agnus
3. 4. 1723	Fürstin stirbt	
13. 4. 1723	Ausstellungsdatum der Entlassungsurkunde	
5. 5. 1723	Bach empfängt die amtliche Eröffnung seiner Wahl	Leipziger Ratsprotokoll
15. 5. 1723	Bach zahlt 1 thl. Stuhlgeld	Stuhlregister St. Agnus
22. 5. 1723	Bach trifft mit Familie in Leipzig ein	Hollsteinischer Correspondent 1723 Nr. 89

Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne

Von Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Hinweise auf Johann Christian Bachs „früheste Handschrift“, eine Stammbucheintragung vom 23. Oktober 1748 mit einer *d*-Moll-Klavierfassung der Polonaise aus Joh. Seb. Bachs *b*-Moll-Orchestersuite (BWV 1067), finden sich in der Bach-Literatur mehrfach,¹ ohne daß dem Dokument bisher eine ausführlichere Betrachtung gewidmet worden wäre. Wenn dies hier nachzuholen versucht wird, dann besonders deshalb, weil die Untersuchung des damit zusammenhängenden Fragenkomplexes Anhaltspunkte ergibt, die einige Ergebnisse der neueren schriftkundlichen Durchforschung des Bachschen Werkbestandes² zu ergänzen und zu präzisieren vermögen.

Eine Beschreibung des Stammbuches³ enthält der Katalog *Bücher + Autographen, Graphik + Zeichnungen* (Auktion XXXV, 9.–10. November 1950) der Münchener Firma Karl & Faber auf S. 111. Dort findet sich nicht nur ein Faksimile der Eintragung des jüngsten Bach-Sohnes, sondern auch der Wortlaut eines Widmungsgedichtes, das Johann Christoph Friedrich Bach wenige Tage vor seinem Bruder niedergeschrieben hat.

Da es sich in beiden Fällen um bemerkenswerte Schriftdokumente handelt, sollen sie hier im Faksimile wiedergegeben werden, zugleich als Gegenstück zu den im BJ 1924 faksimilierten Eintragungen der beiden ältesten Bach-Söhne im Stammbuch des Kieler Professors Carl Friedrich Cramer^{3a} (s. Seite 60).

Im Vergleich zum entsprechenden Satzgerüst aus der Orchestersuite (Violino I und Basso continuo, hier nach *d*-Moll transponiert, – s. Notenbeispiel 1) stellt der Notentext der Widmung Joh. Chr. Bachs keineswegs eine einfache Klavierübertragung dar (s. Notenbeispiel 2, Seite 61).

¹ MGG, Bd. I, Spalte 942; Georg von Dadelsen, *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises*, Trossingen 1957 (= Tübinger Bach-Studien, Bd. 1), S. 20. Ein noch früheres Dokument stellt folgender Besitzvermerk auf dem Vorsatzblatt eines Buches in Quartformat dar: *Hujus Libri possessor est Johann Christian Bach. Die 19 Aprilis 1747*. Das Blatt wurde 1872 mit der Sammlung des Leipziger Konsuls Gustav Moritz Clauß (1796–1871) verauktioniert (Auktionskatalog von List & Francke, Leipzig, S. 123, Nr. 2210) und tauchte später bei der Versteigerung der Sammlung Josef Liebeskind's (1866–1916) wieder auf (Auktionskatalog CXXII von K. E. Henrici, Berlin, 29. 9. 1927, S. 1, Nr. 5). Der gegenwärtige Besitzer ist nicht bekannt.

² Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. In: BJ 1957, S. 5–162 (im folgenden zitiert als: Dürr Chr); Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*, Trossingen 1958 (= Tübinger Bach-Studien, Bd. 4/5).

³ Es befindet sich in Privatbesitz. Eine Fotokopie stellte freundlicherweise das Internationale Musiker-Brief-Archiv, Berlin, zur Verfügung.

^{3a} Ohne Hinweis auf den Faksimiledruck von B. Engelke in der Zeitschrift *Nordelbingen* (Jg. 8, 1930/31, S. 336 und 339) veröffentlicht.

94.

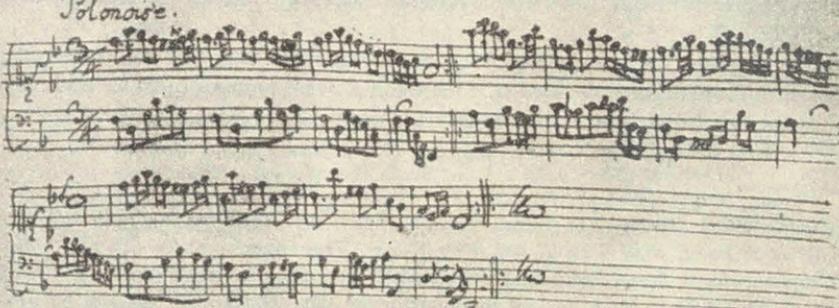
W. A. M. einen Freund zu danken,
 müßte ich nicht danken zu sein,
 Gönnt mir denn die Götter nicht zu sein
 Es ist nicht piano zu sein
 Gönnt mir denn die Götter nicht zu sein
 Es ist nicht piano zu sein.

Leipzig d. 17 Octobr. 1748. Symb: Musica nostra amor.

Mit diesen Worten sollte
 sich das ff. Zeichen zu
 nicht zu sein zu sein
 sitzen.
 C. F. Bach.

107.

Polonoise.



Leipzig d. 23 Octobr. 1748. Symb: Musica nostra amor.

Mit diesen Worten sollte sich
 die Götter nicht zu sein zu sein
 nicht zu sein zu sein.
 Johann Christian Bach.

Fallen einige Durchgangstöne und Oktavierungen noch verhältnismäßig wenig ins Gewicht, so sind die Abweichungen in der Baßführung und damit auch in der Harmonisierung besonders in den vier Takten nach dem Doppelstrich erheblich. Wie sich ohne weiteres feststellen läßt, handelt es sich gegenüber der Orchesterfassung durchweg um Verschlechterungen.

①

②

So herrschen bei Joh. Chr. Bach an dieser Stelle kraftlose Terz- und Sextparallelen vor, während Joh. Seb. Bach durch sequenzartige Bildungen in Melodie und Baß einen zügigen harmonischen Ablauf erreicht, in dem besonders die geschickt einbezogenen chromatischen Durchgänge in Takt 5 und 6 eine Bereicherung der Harmonik bewirken, gegen die die Chromatik in Takt 6 der Version Joh. Chr. Bachs als unorganisches Einsprengsel erscheint. Am Schluß des 8. Taktes der Orchesterfassung ergibt sich aus der

Achtführung eine Dehnung, die die in den vorhergehenden Sechzehnteln erzeugte Bewegungsenergie aufstaut. Im Gegensatz zu dieser logischen Vorbereitung der Themenwiederkehr wirkt die durchgehende Sechzehntelbewegung an der entsprechenden Stelle bei Joh. Chr. Bach überhastet und unausgewogen – abgesehen davon, daß die falsche Reihenfolge der beiden letzten Baßnoten in Takt 7 eine Quintparallele für den Übergang von Takt 7 zu Takt 8 ergibt.

Aus alledem folgt, daß sich die Stammbuchfassung der Polonaise zwar weitgehend an die Orchestersuite anlehnt, im Ganzen gesehen jedoch nur mittelbar mit ihr zusammenhängt. Da nicht anzunehmen ist, daß sie auf eine – gegebenenfalls korrumpiert überlieferte – frühere Fassung der Polonaise bzw. der ganzen Orchestersuite zurückgeht, so wird man – wie schon die Katalogbeschreibung andeutet, wenn auch anscheinend ohne Kenntnis der Beziehung zu BWV 1067 – die vorliegende Gestalt der Polonaise bzw. genauer gesagt ihrer Baßstimme als frühesten bisher bekannten Kompositionsversuch Joh. Chr. Bachs gelten lassen müssen. Die Abweichungen in der Melodik brauchen dabei nicht als das Ergebnis eigenmächtiger Schönheitskorrekturen aufgefaßt zu werden, da es sich bei dieser Polonaisenmelodie offenbar um wanderndes Zeitgut handelte,⁴ das in der Gebrauchsmusik in unterschiedlichen Fassungen auftreten konnte. Joh. Chr. Bachs „einfachere“ Tonart *d*-Moll steht dieser „Gebrauchsfassung“ sicherlich näher als Joh. Seb. Bachs *b*-Moll.

Wie in vielen ähnlichen Fällen könnte auch hier angenommen werden, daß als Vorlage für die schönschriftliche Stammbucheintragung ein Konzept gedient habe, doch scheint diesmal eine andere Erklärung etwas näherzuliegen. Die *d*-Moll-Fassung der Polonaise existiert noch in zwei weiteren Handschriften,⁵ die nur in Kleinigkeiten Abweichungen zeigen, aber nicht auf den Stammbucheintrag selbst zurückgehen. Auf die Frage nach einer (evtl. indirekt) gemeinsamen Quelle für beide Fassungen bietet sich zwanglos die Annahme eines „Clavier-Büchleins vor Johann Christian Bach“ an, das zwar selbst nirgends zu belegen ist, aber möglicherweise zum Teil als Vorlage für die Sammelhandschrift *P 672* gedient hat. Die zahlreichen dort enthaltenen „J. C. Bach“-Sätze, die Kast noch als „Bach-Incerta“ verbucht,⁶ dürften Johann Christian Bach angehören und müssen

⁴ Szabolcsi glaubt die Herkunft dieser Polonaisen-Melodie aus der ungarischen „verbunkos“-Literatur erklären zu können. Vgl. Bence Szabolcsi, *Bach, a verbunkos és a Rákóczi-nóta*. In: Enekészó, Jg. XVII (1949/50), Heft 96, S. 3–7. Ders. auch im *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950*, S. 415, und in *Bach-Probleme*, Leipzig 1950, S. 40. Vgl. außerdem die Ausführungen K. Hlawiczkas über die Polonaise BWV Anh. 119 im BJ 1961, S. 58ff.

⁵ Staatsbibliothek Marburg, BB *Mus. ms. Bach P 672*, S. 20–21, und Cons. Brüssel, XY 15.140 (Kopie nach *P 672*).

⁶ Vgl. Paul Kast, *Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*, Trossingen 1958 (= Tübinger Bach-Studien, Bd. 2/3), S. 121. Die Handschrift enthält überwiegend kleine Klavierstücke von Joh. Chr. Altnickol, Joh. Seb., C. Ph. Em., Joh. Chr. Fr.

als Reste einer Sammlung angesehen werden, die an Buntheit den bekannten Klavierbüchern für Wilhelm Friedemann und Anna Magdalena Bach wohl kaum nachgestanden hat.

Obwohl das Vorliegen einer sauberen und leserlichen Schriftprobe des gerade dreizehnjährigen Joh. Chr. Bach vermuten lassen könnte, daß seine Handschrift auch in originalen Aufführungsmaterialien aus Joh. Seb. Bachs letzten Lebensjahren auftreten müßte, war die Suche nach entsprechenden Belegen seiner Notenschrift bisher ergebnislos. Erfolgreicher verlief der Vergleich der Widmung mit einigen bisher nicht identifizierten Textschriftbeispielen, da die kindlich steife Schrift eine Reihe unverwechselbarer Formen aufweist (beispielsweise beim Schluß-*s*). So ergab sich, daß die leider unvollständig überlieferte Quittung des „Nathanischen Legats“ aus dem Jahre 1749 (vermutlich Ende Oktober anzusetzen)⁷ von der gleichen Hand geschrieben ist. Aus einem Schreibfehler läßt sich zudem schlußfolgern, daß Joh. Seb. Bach seinem Sohn den Auftrag gegeben hatte, die noch von ihm selbst geschriebene Quittung des Jahres 1748 wörtlich zu kopieren, um auch für das Jahr 1749 einen „rechtskräftigen“ Text zu sichern. Die Annahme, daß Joh. Chr. Bach diese Quittung nicht mit seinem Namen, sondern mit dem seines Vaters unterzeichnete, ist besonders deshalb berechtigt, weil er dieses Verfahren in anderen Fällen anwendete: Die im Mai 1750 für die Halbjahreszahlungen von 1749 und 1750 aus dem „Mentzischen Legat“ geleisteten Unterschriften lauten ebenso „J. S. Bach“ wie der Namenszug auf der letzten überhaupt bekannten Bach-Quittung für das „Legatum Lobwasserianum“, die etwa Anfang Juli 1750 entstanden ist.⁸ Sollte die von Bitter erwähnte, seit langem verschollene Quittung aus dem „Boseschen Legat“ (um Ostern 1750) wieder auftauchen – sie soll „mit fester Hand“ unterschrieben sein –,⁹ so könnte sich ergeben, daß die Unterschrift ebenfalls die Züge Joh. Chr. Bachs zeigt.

Handelt es sich in allen hier geschilderten Fällen um relativ kleine Schriftproben – über eine etwas größere Niederschrift wird weiter unten berichtet –, so reichen diese doch aus, um ein verhältnismäßig klares Bild von der Textschrift Joh. Chr. Bachs zu gewinnen. Die weitgehende Übereinstimmung der hier um 1748/50 vorliegenden Züge mit dem Schriftduktus einiger Kopieranweisungen und anderer Eintragungen in seiner auto-

und Joh. Chr. Bach. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang (oder sogar Identität?) mit einer im Nachlaßverzeichnis C. Ph. Em. Bachs erwähnten Sammelhandschrift (vgl. BJ 1939, S. 86, unten).

⁷ Vgl. Georg Kinsky, *Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch*, Stuttgart 1953, S. 11, BJ 1961, S. 94, und *Schriftstücke, von der Hand Johann Sebastian Bachs, Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze*, Leipzig 1963 (= *Bach-Dokumente*, Bd. I), S. 209–211, wo die hier dargelegten Forschungsergebnisse bereits berücksichtigt werden konnten.

⁸ Vgl. BJ 1961, S. 93 und 99.

⁹ C. H. Bitter, *Joh. Seb. Bach*, 2. Aufl. Berlin 1881, Bd. III, S. 252. Ostern fiel 1750 auf den 29. 3., nicht, wie im BJ 1961, S. 92, irrtümlich angegeben, auf den 5. 4.

graphen Partitur von fünf Klavierkonzerten (P 390) läßt den Schluß zu, daß auch diese Konzerte nicht sehr viel später entstanden sind.

Nun einige Anmerkungen zum Eintrag Johann Christoph Friedrich Bachs. Die Herkunft seines Widmungsgedichtes war bisher nicht zu klären; die vierte Zeile spielt möglicherweise auf das italienische Sprichwort „qui va piano, va sano“ an. Bemerkenswert erscheint die fehlerhafte Form des lateinischen Wahlspruchs „*Musica nostra amor*“, die in gleicher Weise bei seinem Bruder wiederkehrt. Dieses „Symbolum“ erfreut sich im 18. Jahrhundert offenbar einer besonderen Beliebtheit; wir finden es in der (korrekten) Kurzform ebenso auf einem *Halae d. X. Julii ao: 1724* datierten Stammbuchblatt des Bach-Schülers Georg Gottfried Wagner¹⁰ wie in einem Eintrag Friedrich Wilhelm Marpurgs vom 7. Juli 1787 in das Stammbuch des Gothaer Kantors Johann Gottfried Schade (1756–1828).¹¹ Die vollständige Form ist wahrscheinlich die bei A. Werner¹² mitgeteilte:

*Musica noster amor, quem non pia Musica
mulcet, est adamas, saxum, bestia, nullus homo.*

Die Schrift Joh. Chr. Fr. Bachs, stärker rechtsgeneigt als die seines Bruders, im Gesamteindruck weniger Sorgfalt verratend, weist wie die Joh. Chr. Bachs eine Reihe sehr charakteristischer Buchstaben auf: das nach links auslaufende Schluß-*s*, den wellenförmigen Anstrich bei *B, L, h, H*, das oft einem *u* ähnelnde *e*, das flüchtig hingeworfene *ck*, die Vorliebe für *u*-Bogen-ähnliche Häkchen an *S, C, F* usw. Einige dieser Besonderheiten sind noch in seinen spätesten Briefen¹³ wiederzufinden.

Eine weitgehende Übereinstimmung mit den Schriftformen des Widmungsgedichtes finden wir bei einem handschriftlichen Textbogen, der der Originalpartitur der Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht“ (BWV 195)¹⁴ beiliegt. Daraus ergibt sich, daß eine Aufführung der Kantate um 1747/48 stattgefunden haben muß, das heißt also, kurz vor einer weiteren, der vermutlich letzten Aufführung, bei der die drei letzten Sätze des zweiten Teils dieser Kantate wegfielen (nur der Textbogen bewahrt sie noch) und durch einen Choral ersetzt wurden, den Joh. Seb. Bach selbst

¹⁰ Bach-Archiv Leipzig, *Go. S.* 207.

¹¹ *Stammbücher vom sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*. Katalog 41 von Jacques Rosenthal, München o. J. (mit Faksimile). — Weitere Belege: Oktober 1747 im Stammbuch Fulde (vgl. *Bach-Dokumente Bd. I*, S. 243 f., und *Neue Musikzeitung*, Jg. 32, 1911, S. 299) und Riga 1783 (vgl. *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 86, 1919, S. 41).

¹² *Vier Jahrhunderte im Dienst der Kirchenmusik*, Leipzig 1933, S. 172. Vgl. auch Luthers Formulierung im Brief an L. Senfl vom 4. 10. 1530: *Neque dubium est, multa semina bonarum virtutum in his animis esse, qui musica afficiuntur; qui vero non afficiuntur, truncis et lapidibus arbitror simillimos esse.*

¹³ Zum Beispiel in den Sammlungen des Hauses Breitkopf & Härtel (Hess. Landesbibliothek Darmstadt), des Bach-Museums Eisenach, des Heimatmuseums Köthen, u. a. Vgl. auch das Faksimile im BJ 1916, nach S. 34.

¹⁴ Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach P 65*. Vollständiger Abdruck des Textes in NBA I/33, Krit. Bericht, S. 104–106.

in schwerfälligem Altersduktus eintrug. Die bisher unbeachtete Tatsache,¹⁵ daß der Schreiber des Textbogens auch identisch ist mit einem Schreiber, der auf den Seiten 19 bis 25 der Originalpartitur auftritt, bestätigt die Vermutung G. v. Dadelsens, daß dieser außerdem in einer Reihe später Eintragungen im Stimmenmaterial der Johannes-Passion, der *A-Dur-Messe* und einiger anderer Werke auftretende Schreiber¹⁶ wirklich Johann Christoph Friedrich Bach ist.

Seine überaus charakteristischen Schriftzüge erlauben auch die Identifizierung einer weiteren Niederschrift, die bisher nur vermutungsweise einem Mitglied der Bach-Familie zuzuweisen war:¹⁷ Die mehrfach korrigierte, fragmentarische Generalbaßlehre *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso di J. S. B.* im 1725 begonnenen Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach zeigt ebenfalls die Hand Joh. Chr. Fr. Bachs, allerdings in einem Stadium, das einige Jahre vor den obengenannten Eintragungen anzusetzen ist. Doch auch diese Erkenntnis gibt keine Erklärung dafür, daß die Generalbaßlehre über den Anfang nicht hinausgekommen ist und – trotz späterer Korrekturen – mehrere Fehler aufweist. Da an der Echtheit der Überschrift „*di J. S. B.*“ jetzt nicht mehr gezweifelt werden kann, wirkt die Fehlerhaftigkeit des Textes um so gravierender. Man muß also wohl annehmen, daß es sich um eine Art diktierter Aufgabe handelt, deren Lösung dem Schüler nicht restlos glückte und die dann, nur teilweise korrigiert, liegengelassen wurde. Ob die auf der folgenden Seite beginnenden, von Anna Magdalena Bach geschriebenen Generalbaßregeln erst nach diesem Zeitpunkt eingetragen worden sind, bleibt ungewiß; sollte es der Fall sein, so wäre die bisherige Datierung entsprechend zu korrigieren.

Die Untersuchung der Schriftzüge beider Bach-Söhne ermöglicht schließlich auch die nähere Bestimmung des 1749 datierten Kantatentextheftes *Drama per la Musica. Betittult Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, das der Originalpartitur der Kantate 201 beigeheftet ist¹⁸ und bisher hypothetisch Anna Magdalena Bach zugeschrieben wurde.¹⁹ In Wirklichkeit haben sich die beiden Söhne in seine Anfertigung geteilt, wobei dem älteren von beiden der größere Teil zufiel, während der jüngere nur zwei Seiten („*Nummehro*

¹⁵ Vgl. NBA I/33, a. a. O., S. 107.

¹⁶ Dürr Chr, S. 155: „Anonymus Vq.“ Vgl. außerdem a. a. O., S. 105 f. und 115. Die Notenschrift hat Kast inzwischen richtig als diejenige Joh. Chr. Fr. Bachs bezeichnet.

¹⁷ NBA V/4, Krit. Bericht, S. 68.

¹⁸ Staatsbibliothek Marburg, BB *Mus. ms. Bach P 175*.

¹⁹ Erstmals von Dehn a. a. O. (vgl. Fußnote 22), dann von Kast (a. a. O., S. 11). Auch BJ 1961, S. 94, ist entsprechend zu korrigieren; desgleichen ist der dort erwähnte Brief vom 27. 12. 1749 aus der Liste der Handschriften Anna Magdalena Bachs wieder zu streichen, da er nicht ihre Schriftzüge, sondern die eines unbekanntenen Schreibers zeigt, wie ein nachträglicher Vergleich ergab. Allerdings ist dieser Kopist identisch mit dem Schreiber, der ihre Vormundschaftsgesuche vom 17. und 21. 10. 1750 zu Papier gebracht hat und dessen Handschrift gelegentlich mit der ihrigen verwechselt worden ist. Vgl. *Bach-Dokumente*, Bd. I, S. 123 f.

Richter her“ bis „Wie ist mir die Commission so schlecht bekommen“) übernahm. Sind die Schriftzüge Joh. Chr. Bachs auch hier wieder unverkennbar, so scheinen die groben, mit breiter Feder geschriebenen Formen des anderen Schreibers von den feinen Schriftzügen des Widmungsgedichtes und des Kantatentextes BWV 195 zunächst stark abzuweichen. Dessenungeachtet können sie auf Grund der Buchstabenformen eindeutig Joh. Chr. Fr. Bach zugewiesen werden.²⁰ Der ältere Sohn hat auch die beiden Schlußzeilen des Sopranrezitativs in der neuen Fassung

Verdopple Phoebus nun Musik und Lieder
tobt gleich Hortensius und ein Orbil darwider

dem Textheft angefügt und in die Sopranstimme (*St 33a*) hineinkorrigiert, dann aber dort die überflüssige Endung *-ius* bei *Hortensius* wieder gestrichen. Joh. Seb. Bach selbst änderte im Textheft in schwerfälligem Altersduktus *Orbil* zu *Hortens* sowie *Hortensius* nacheinander zu *Borilius* und *Birolius* mit einer Vorliebe für Allusionen, die auf den Streitfall Biedermann-Doles und das in diesem Zusammenhang von Bach gebrauchte und von Mattheson getadelte Wortspiel „*Rector – Dreckohr*“ hinzuweisen scheint.²¹ Sind diese Schlußfolgerungen, die seit Dehns Vorgang²² in der Bachforschung immer wieder gezogen werden, richtig, dann muß die Wiederaufführung der Kantate 201 nach dem 12. 5. 1749 (dem Erscheinungstermin der Streitschrift Biedermanns), das heißt in der zweiten Jahreshälfte 1749 stattgefunden haben.

Einen Hinweis auf den möglichen Rahmen dieser Aufführung gibt nun eigentümlicherweise das Nebeneinander der Schriftzüge beider Bach-Söhne in dem Textheft und in dem eingangs erwähnten Stammbuch. Das Stammbuch enthält nach der Katalogbeschreibung auf etwa 140 Blättern im Queroktavformat fast 120 handschriftliche Eintragungen aus den Jahren 1747 bis 1803, darunter etwa 15 bildliche Darstellungen, von denen drei blattgroße lavierte Originalzeichnungen der Augsburger Künstler Haid und Franz Xaver Habermann hervorzuheben sind. Als Besitzer wird ein F. E. Richter (Leipzig, Hildburghausen, Augsburg, Regensburg) genannt. Dieser Friedrich Enoch Richter wurde am 5. 10. 1733 in Leipzig getauft (unter seinen Paten finden wir den durch die Kontroverse um die vorenthaltenen Trauungsakzidentien sattem bekannten Leipziger Kaufmann Johann Friedrich Eitelwein²³) und starb hier am 8. 8. 1807 als „*Bürger und Cramer in der Grimmischen Gasse*“. Sein Vater ist aber kein anderer als der „*Coffeeschenk*“ Enoch Richter, der nach dem Tode des Vorbesitzers

²⁰ Das Titelblatt der Cembalostimme aus dem Originalstimmensatz des 5. Brandenburgischen Konzerts (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach St 130* ist ebenfalls den frühen Schrifttypen des Bach-Sohnes zuzuweisen.

²¹ Vgl. Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Bd. II, S. 739.

²² S. W. Dehn, *Job. Seb. Bach als Polemiker*. In: Westermanns Monatshefte, Jg. I (1856), S. 86–89.

²³ 1704–1784; vgl. Ch. S. Terry, *Job. Seb. Bach*, Leipzig 1929, S. 209f.

Zimmermann das Kaffeehaus in der Katharinenstraße übernahm, in dem auch das „Bachische Collegium musicum“ sein Domizil hatte.²⁴ Wenn also zwischen den nahezu gleichaltrigen Söhnen Joh. Seb. Bachs und E. Richters (F. E. Richter dürfte wie die Bach-Söhne die Thomasschule als Externer besucht haben) eine sogar musikalisch dokumentierte Freundschaft bestand, ist wohl die Vermutung erlaubt, daß auch in den Jahren nach 1745, als das „Bachische Collegium musicum“ längst in andere Hände übergegangen war, die Musik Joh. Seb. Bachs in den Räumen des Hauses in der Katharinenstraße oder im zugehörigen Garten „vor dem Grimmischen Thore auf der Hintergasse“ gelegentlich noch eine Heimstatt fand. Diese Mutmaßung auch auf die Kantate 201 zu beziehen, scheint vor allem dadurch gerechtfertigt, daß das bei Richter musizierende Collegium, dem außer J. Trier sicherlich noch mehrere Bach-Schüler angehört haben, um 1748/1750 geradezu eine Vorliebe für „Singgedichte“ zeigte.²⁵

²⁴ Vgl. BJ 1960, S. 26, und Schering (*Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941), S. 147f., 310f. Eine interessante Notiz bringt Dähnert (*Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*, Leipzig 1962, S. 231) auf Grund einer in Naumburger Ratsakten erhaltenen eigenhändigen Aufstellung Hildebrandts aus dem Jahre 1745. Danach wurde „Ein Clavicymbel Herrn Richtern dem Coffe Schencken in Leipzig“ für 120 Taler geliefert, eins der teuersten Instrumente, die Hildebrandt in diesen Jahren gebaut hatte.

²⁵ Die Belege bei Schering (S. 256) und Hermann von Hase (BJ 1913, S. 109) lassen sich für das Jahr 1749 noch durch die „Leipziger Zeitungen“ ergänzen. Danach wurden am 8. 1. das Singespiel „Der Winter“ in einem außerordentlichen, am 29. 5. „ein Teutsches Zwischen-Spiel“ in dem gewöhnlichen Konzert bei Richter aufgeführt. Beide Werke stammten von dem 1727 in Düben geborenen Johann Gottlieb August Fritzsche. Außerdem wurden am 18. 6. das Singespiel „Der Frühling“ und am 27. 11. das beliebte Singgedicht „Die Gewalt der Music“ wiederholt. — Daß Spitta (a. a. O. S. 740) das in Johann Michael Schmidts *Musico-Theologia* (Bayreuth 1754, S. 263) im Zusammenhang mit Fragen der Naturnachahmung erwähnte „Bachische Gesprächspiel“ zu Unrecht in der Kantate 201 wiederfinden zu können glaubt (noch Schering übernimmt, a. a. O., S. 246, diesen Irrtum), lehrt ein Blick auf C. Ph. Em. Bachs 1749 entstandenes (!) Programmtrio Wq 161/1. Vgl. BJ 1917, S. 137ff., und E. F. Schmid, *C. Ph. Em. Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 72f. und 114f.

INHALTSVERZEICHNIS DER JAHRGÄNGE 1-50 DES BACH-
JAHRBUCHES (1904 bis 1963-1964)

a) Die einzelnen Jahrgänge¹

(1. Jahrgang) 1904²

Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig 1. bis 3. Oktober 1904.

Kirchliche Ansprachen:

	Seite
Ansprache des Geheimen Kirchenrats Professor D. Georg Rietschel aus Leipzig in der Motette der Thomaskirche am 1. Oktober	7
Predigt des Herrn Professor D. J. Smend aus Straßburg im Nachmittags-Gottesdienste der Thomaskirche am 2. Oktober	11
Vorträge und Verhandlungen in der Hauptversammlung im Künstlerhause am 3. Oktober:	
I. Herr Pastor Karl Greulich aus Posen: Bach und der evangelische Gottesdienst. — Verhandlungen	21
II. Herr Dr. Max Seiffert aus Berlin: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. — Verhandlungen	51
III. Herr Dr. Alfred Heuß aus Leipzig: Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. — Verhandlungen	83

Dr. Arnold Schering aus Leipzig: Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters (Wegen Überlastung der Hauptversammlung für den Druck abgefaßt.) 105

(2. Jahrgang) 1905

Arnold Schering: Geleitwort	5
Rudolf Bunge (Cöthen): Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente	14
Bernhard Friedrich Richter (Leipzig): Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723	48
Fritz Volbach (Mainz): Ein' feste Burg ist unser Gott. Kantate von Joh. Seb. Bach	68
Max Schneider (Berlin): Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach	76
Kritiken	111

¹ 1904 bis 1906:

Herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft

1907 bis 1939:

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering

1940-1948 bis 1951-1952:

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Max Schneider

1953 bis 1963-1964:

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Alfred Dürr und Werner Neumann

1904 bis 1949-1950:

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1951-1952:

Ohne Verlag

1953 bis 1963-1964:

Evangelische Verlagsanstalt Berlin.

² Alle im folgenden wiedergegebenen Inhaltsverzeichnisse sind bloße Abdrucke aus den einzelnen Jahrgängen, verzichten also bewußt auf Vereinheitlichungen und Korrekturen.

(3. Jahrgang) 1906

Seite

Wilhelm (*) Voigt (Göttingen): Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Ausführung Bachscher Kirchenkantaten	1
Bernhard Friedrich Richter (Leipzig): Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs	43
Reinhard Oppel (Bonn): Die große A-moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage	74
Max Seiffert (Berlin): Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken	79
Max Schneider (Berlin): Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach	84
Übersicht der Aufführungen J. S. Bachscher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907	115
Mitteilungen	130
Mitteilungen der Neuen Bachgesellschaft	139

(* gemeint: Woldemar)

4. Jahrgang 1907

Joseph Joachim †	1
Predigt, gehalten auf dem dritten deutschen Bachfest in Eisenach im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907 vom Geh. Kirchenrat Prof. D. Georg Rietschel	3
Wilhelm Nelle (Hamm i. W.): Sebastian Bach und Paul Gerhardt	11
B. Fr. Richter (Leipzig): Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit	32
Landmann (Eisenach): Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau	79
Reinhardt Oppel (Bonn): Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen	89
Max Schneider (Berlin): Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach (I. Teil)	103
Mitteilungen	178
Kritiken (Schering)	182
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach (Mai 1907)	190

5. Jahrgang 1908

Woldemar Voigt (Göttingen): Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3	1
Bernhard Friedrich Richter (Leipzig): Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel	49
Richard Buchmayer (Dresden): Cembalo oder Pianoforte?	64
Max Schneider (Berlin): Bearbeitung Bachscher Kantaten	94
Richard Buchmayer (Dresden): Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie	107
Alfred Heuß (Leipzig): Ein interessantes Beispiel Bachscher Textauffassung	125
Edgar Tinel über Seb. Bach	129
Mitteilungen	135
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Chemnitz (5. Oktober 1908)	144

6. Jahrgang 1909

	Seite
Robert Handke (Pirna): Zum Linearprinzip J. S. Bachs	1
Karl Nef (Basel): Bachs Verhältnis zur Klaviermusik	12
R. Oppel (München): Zur Tenorarie der Kantate 166	27
E. Dannreuther (Übersetzung von A. W. Sturm, Oberkassel): Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach	41
Rudolf Wustmann (Dresden): Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?	102
Reinhard Oppel (München): Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters (mit einer Notenbeilage)	125
Rudolf Wustmann (Dresden): Matthäuspassion, erster Teil	129
A. Schering (Leipzig): Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages Mitteilungen	144 153

7. Jahrgang 1910

Robert Handke (Pirna): Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Ge- staltung des Fugenbaues	1
Wanda Landowska (Paris): Bach und die französische Klaviermusik	33
Rudolf Wustmann (Bühlau b. Dresden): Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte ..	45
Reinhard Oppel (München): Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach	63
Werner Wolffheim (Grunewald): Hans Bach, der Spielmann	70
Rudolf Wustmann: Vom Rhythmus des evangelischen Chorals	86
C. Zehler (Halle): W. Friedemann Bach und seine hallische Wirksamkeit	103
Max Schneider: Neues Material zum Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach	133
A. Schering, Kritiken (Heuß, Chop, Wolfrum, Pirro, Parry)	160
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, den 7. Juni 1910	171

8. Jahrgang 1911

Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald): Mein Herze schwimmt in Blut	1
Max Schneider (Berlin): Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“	23
Werner Wolffheim: Bachiana	37
B. Fr. Richter (Leipzig): Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig	50
Rudolf Wustmann (Bühlau bei Dresden): Tonartensymbolik zu Bachs Zeit	60
Christian Döbereiner (München): Über die Viola da Gamba und ihre Verwen- dung bei Joh. Seb. Bach	75
Hermann von Hase (Leipzig): Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf	86
Max Schneider: Zur Lukaspassion	105
Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach	109

9. Jahrgang 1912

Bernh. Friedrich Richter (Leipzig): Über die Motetten Seb. Bachs	1
Woldemar Voigt (Göttingen): Über die F-dur-Toccatà von J. S. Bach	33
Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald): Die Möllersche Handschrift. Ein unbe- kanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche. (Mit einem Notenanhange)	42

	Seite
Karl Grunsky (Stuttgart): Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke	61
Arnold Schering (Leipzig): Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. (Mit einem Notenanhang).....	86
Arnold Schering (Leipzig): Beiträge zur Bachkritik	124
Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen (zusammengestellt von Th. Biebrich)	134
Mitteilungen	147
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft zu Breslau, den 17. Juni 1912	151

10. Jahrgang 1913

Adolf Aber (Charlottenburg): Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten.....	5
Hans Boas (Berlin): Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere.....	31
Arnold Schering (Leipzig): Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“	39
Wanda Landowska (Berlin-Wilmersdorf): Über die C dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers	53
Hermann Keller (Weimar): Die Varianten der großen G moll-Fuge für Orgel. . . .	59
Hermann Kretzschmar (Berlin-Schlachtensee): Ein Bachkonzert in Kamenz. . . .	63
Hermann von Hase (Leipzig): Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten	69
Alfred Heuß (Leipzig): J. S. Bachs Aria „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“	128
Friedrich Noack (Darmstadt): Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722—23. . . .	145
Beilage: Register zu den ersten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs 1904—1913, zusammengestellt von A. Sch.	

11. Jahrgang 1914

Albrecht Kurzwelly (Leipzig): Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse Johann Sebastian Bachs. (Mit einer Bilderbeilage).....	1
Karl Anton (Baden-Oos): Zur Geschichte der Bachbewegung. Bericht über eine bisher unbekannte frühe Aufführung der Matthäusp passion.	38
Georg Schünemann (Berlin): Johann Christoph Friedrich Bach.	45
W. Nicolai (Eisenach): Die Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach.	166
Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen in der Zeit vom Oktober 1912 bis Juli 1914 (zusammengestellt von Th. Biebrich)	171
Bachaufführungen im ersten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von Th. Biebrich)	195
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft im Mai 1914 zu Wien	221
Kritik.	
Ritter, M., Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsatze. Besprochen von A. Werner (Bitterfeld).....	243
Wustmann, R., Joh. Seb. Bachs Kantatentexte. Besprochen von A. Schering (Leipzig)	244
Falck, M., Wilhelm Friedemann Bach. Besprochen von A. Schering (Leipzig) 246	

12. Jahrgang 1915

Seite

Bernhard Friedrich Richter (Leipzig): Johann Sebastian Bach im Gottesdienst der Thomaner	I
Rudolf Steglich (Dresden): Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit	39
Woldemar Voigt (Göttingen): Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus“	146
Arthur Prüfer (Leipzig): Eine alte, unbekannte Skizze von Sebastian Bachs Leben	166
Bachaufführungen im zweiten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von Th. Biebrich, Leipzig)	170
Von der Neuen Bachgesellschaft	199
Kritik.	
Hashagen, Friedrich, Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. Besprochen von Karl Anton (Baden-Baden u. Oos)	202
Mitteilungen	203

13. Jahrgang 1916

Richard Hofmann (Leipzig): Die F-Trompete im 2. Brandenburgischen Konzert von Joh. Seb. Bach	I
Hans Joachim Moser (Berlin): Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei Seb. Bach	8
Georg Schünemann (Berlin): Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf	20
Bach-Aufführungen im dritten Jahre des deutschen Krieges (zusammengestellt von Th. Biebrich, Leipzig)	36
Zur literarischen Beigabe	64
Literarische Beigabe.	
Arnold Schering, Der Thomaskantor. Ein Gemüth-erfreuend Spiel von dem Herren Cantori Sebastian Bachen, vorgestellt in zween Auffügen.	

14. Jahrgang 1917

Gustav Schreck †	V
Das dritte Kleine Bachfest zu Eisenach.	
I. Der Festgottesdienst in der St. Georgenkirche zu Eisenach, bei Gelegenheit des dritten kleinen Bachfestes daselbst, Sonntag, den 30. September 1917...	I
II. Vorträge und Verhandlungen in der Mitgliederversammlung des dritten kleinen Bachfestes in Eisenach am 29. September 1917.....	19
Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes. Zwei Vorträge, gehalten in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach am 29. September 1917	21
Hans Joachim Moser, Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit... ..	57
Ernst Kurth (Bern), Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie... ..	80
Hans Mersmann (Berlin), Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs	137
Hermann Kretzschmar (geb. 19. Jan. 1848)	171
Kritik	173
Mitteilungen	175
Zur Bildnisbeilage	176

15. Jahrgang 1918

Seite

Seb. Bachs Choralvorspiele. Von Hans Luedtke	1
Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten. Von Dr. Reinhard Ooppel (Kiel)	97
Gesangstechnische Bemerkungen zu Joh. Seb. Bach. Von Dr. Hans Joachim Moser (Berlin)	117
Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst. Von Prof. Dr. A. Schering (Leipzig)	133
Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle. Von Prof. Dr. A. Schering (Leipzig)	141
Übersicht über die wichtigsten in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Seb. Bach aus den Jahren 1915—1918. Zusammengestellt von Gotth. Frotscher (Leipzig)	151

16. Jahrgang 1919

Über J. S. Bachs Konzertform. Von August Halm (Eßlingen a. N.)	1
Der neapolitanische Sextakkord. Von Robert Handke (Pirna)	45
Zur Entstehung des Orgelbüchleins (1717). Von Dr. Hans Luedtke (Berlin)	62
Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710. Von Arnold Schering (Leipzig)	67
Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe. Aus Briefen Dr. Hans Bischoffs an Dr. Wilh. Rust mitgeteilt von Prof. Dr. Wilhelm Altmann (Berlin)	76

17. Jahrgang 1920

Oskar von Hase †	V
Predigt, gehalten von Herrn Generalsuperintendenten D. Hans Schöttler, Magdeburg, im Gottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig am Sonntag, den 20. Juni 1920, anlässlich des achten deutschen, zugleich vierten Leipziger Bachfestes vom 19.—21. Juni 1920 in Leipzig	3
Bernh. Friedr. Richter (Leipzig), Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754 (Neudruck)	11
Andreas Moser (Berlin), Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein	30
Paul Mies (Cöln), Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten	66
Arnold Schering (Halle a. S.), Die Besetzung Bachscher Chöre	77

18. Jahrgang 1921

Predigt, gehalten von Herrn Geh. Konsistorialrat D. Julius Smend im Festgottesdienst des 9. Deutschen Bachfestes am 5. Juni 1921 in Hamburg	1
Reinhard Ooppel (Kiel): Zur Fugentechnik Bachs	9
Arnold Schering (Halle a. d. S.): Über Bachs Parodieverfahren	49
Curt Sachs (Berlin): Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ“	96
Georg Kinsky (Köln): Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach Ansprachen, gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum 9. Deutschen Bachfeste in Hamburg	101
Neue Satzungen der Neuen Bachgesellschaft	107
Die Mitglieder des Vorstands und des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft	111

19. Jahrgang 1922

Predigt, gehalten von Herrn Geh. Konsistorialrat D. Julius Smend im Festgottesdienst des 10. Deutschen Bachfestes am 8. Oktober 1922 in Breslau	1
Paul Mies (Köln): Die Kraft des Themas, dargestellt an B-a-c-h	9

	Seite
Johannes Müller (Berlin): Motivsprache und Stilart des jungen Bach.....	38
Arnold Schering (Halle): Kritik über W. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen usw.	71
20. Jahrgang 1923	
Hermann Kretzschmar †	V
Rudolf Steglich (Hannover), Das c moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers	1
Arnold Schering (Halle a. d. S.), „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtssoratorium	12
Hans Löffler (Neustadt a. T.), Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“	31
Ernst Dadder (Koblenz), Johann Gottlieb Goldberg	57
A. Schering, Hermann Kretzschmars „Bachkolleg“	72
A. Schering, Zur Bachpflege in England (Schriften von Ch. S. Terry).....	74
Rudolf Steglich (Hannover), Kritik über Wilhelm Werker, Die Matthäuspassion..	78
21. Jahrgang 1924	
Friedrich Spitta †	V
Georg Bornemann †	VII
Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen †	IX
Wolfgang Graeser (Berlin-Nicolassee), Bachs „Kunst der Fuge“	1
Arnold Schering (Halle a. d. S.), Bach und das Schemellische Gesangbuch.....	105
Hans Löffler (Neustadt a. T.), Joh. Seb. Bach in Gera	125
Georg Kinsky (Köln a. Rh.), Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels.....	128
Zwei Stammbuchblätter von W. Friedemann und C. Phil. Em. Bach.....	139
Kritik. Ernst Graf, Grundzüge der Orgeltechnik. Elementarschule des Triospieles. Joh. Seb. Bach im Gottesdienst, bespr. von H. Henkel.....	140
Mitteilungen.....	144
Register zu den zweiten 10 Jahrgängen des Bachjahrbuchs von 1915 bis 1924.....	145
Beilage: Tafel I–VI zu Wolfgang Graeser, Bachs „Kunst der Fuge“	
22. Jahrgang 1925	
Bernh. Friedr. Richter (Leipzig), Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig..	1
Reinhard Ooppel (Kiel), Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern....	11
Arnold Schering (Halle), Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons	40
Paul Carrière (Stawedder), Das harmonische Gefüge und Arpeggio des C dur-Präludiums im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.....	64
Hans Löffler (Dobitschen), J. S. Bachs Orgelprüfungen	93
Hugo Lämmerhirt (Leipzig), Bachs Mutter und ihre Sippe	101
Peter Epstein (Berlin), W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt.....	138
Beilage: Skizze 1–4 zu R. Ooppel, Beziehungen Bachs zur Vorgängern und Nachfolgern.	
23. Jahrgang 1926	
Heinrich Rietsch (Prag), Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach.....	1
Hans David (Berlin), Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie.....	23

Karl August Rosenthal (Wien), Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs	68
Gotthold Frotzcher (Danzig), Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs	90
Friedrich Smend (Berlin), Die Johannes-Passion von Bach	105
Robert Handke (Pirna), Zur Modulationsweise Joh. Seb. Bachs	129
E. Lux (Ohrdruf), Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf	145
Hans Löffler (Dobitschen), J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs	156
Kritik. Fritz Jöde, Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen. Bespr. von Rudolf Steglich	159
Charles Sanford Terry, Joh. Seb. Bach, Cantata texts sacred and secular, with a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. Bespr. von A. Schering	165
Rich. Fricke, Ein Jahr lang Bach! Denkschrift über das Bach-Jahr der Martin-Luther-Gemeinde in Dresden. Bespr. von A. Schering	167
Beilage: Anhang zu Hans David, Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie	I–XXIV

24. Jahrgang 1927

Marc-André Souchay (Berlin), Das Thema in der Fuge Bachs	1
Hans Löffler (Dobitschen), J. S. Bach in Altenburg	103
Gerhard von Keußler (Hamburg), Zu Bachs Choraltechnik	106
Karl Gustav Fellerer (Münster i. W.), J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina	123
Fritz Rollberg (Eisenach), Johann Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671–1695	133
Beilage: Aus dem Gloria der Missa sine nomine von Palestrina	I–VIII

25. Jahrgang 1928

Friedrich Smend (Berlin), Bachs Matthäus-Passion	1
Friedrich Blume (Berlin), Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach	96
Arnold Schering (Berlin), Bach und das Symbol (2. Studie)	119
Georg Schünemann (Berlin), Die Bachpflege der Berliner Singakademie	138
Werner Wolfheim (Berlin), Ein Orgelattest J. S. Bachs aus Erfurt 1716	172
Mitteilungen: Werner Wolfheim, Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach	175
Berichtigung	176
Bildbeigaben:	
Schrifttafel aus der Handschrift von Bachs Matthäus-Passion	94/95
Nachbildung einer Seite aus der Handschrift der aufgefundenen Violinsonate Bachs	96/97
Nachbildung des Stammbuchblattes von Christoph Bach	174/175

26. Jahrgang 1929

Fritz Dietrich (Leipzig), J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln	1
Karl Hasse (Tübingen), Die Instrumentation J. S. Bachs	90

Georg Mantel (Karlsruhe), Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie“	142
Paul Hirsch (München), Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll	153

27. Jahrgang 1930

Julius Smend †	I
Marc-André Souchay (Berlin), Das Thema in der Fuge Bachs II.	I
Hermann Helmbold (Eisenach), Die Söhne von Johann Christoph und Johann Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule	49
Peter Epstein (Breslau), Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667)	56
Hans Löffler (Dobitschen), Johann Ludwig Krebs. Mitteilungen über sein Leben und Wirken	100
Gotthold Frotscher (Danzig), Charles Sanford Terry, Johann Sebastian Bach. Eine Biographie (Besprechung)	130
Anneliese Landau (Berlin), Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Januar 1928 bis zum 30. Juni 1930	132
Paul Hirsch (Frankfurt a. M.), Nachtrag zu dem Beitrag „Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll“	143

28. Jahrgang 1931

Bernhard Friedrich Richter †	
Hermann Sirp (Münster i. W.), Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied	I
Fritz Dietrich (Heidelberg), Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel	51
Hans Neemann (Berlin), J. S. Bachs Lautenkompositionen	72
Kurt Schlenger (Berlin), Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs.	88
E. Lux. (Ohrdruf), Der Familienstamm Bach in Gräfenroda	107
Arnold Schering (Berlin), Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703—1755)	112
Mitteilung über die Familie Friedemann Bachs (H. Miesner)	147

29. Jahrgang 1932

Walther Krüger (Hamburg), Das Concerto grosso Joh. Seb. Bachs	I
Hermann Sirp (Münster i. W.), Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied (Fortsetzung und Schluß)	51
Rudolf Gerber (Gießen), Über Geist und Wesen von Bachs h-moll-Messe	119
J. Bachmair (Leipzig), „Komm, Jesu, komm“ (Der Textdichter. Ein unbekanntes Werk von Johann Schelle)	142
Anneliese Landau (Berlin), Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Juli 1930 bis zum 1. Juli 1931	146
Mitteilungen:	
H. J. Moser (Berlin), Zum Bau von Bachs Johannespassion	155
H. Miesner (Heide i. Holst.), Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin	157
H. Miesner, Die Grabstätte Emanuel Bachs	164

30. Jahrgang 1933

Seite

Friedrich Smend (Berlin), Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“	1
Arnold Schering (Berlin), Kleine Bachstudien	30
Heinrich Miesner (Heide i. Holst.), Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach	71
Gotthold Hey (Rostock), Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie	77
Georg Schünemann (Berlin), J. G. Walther und H. Bokemeyer	86
Aus dem Bericht des Vorstandes über das 33. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1932 bis Juni 1933)	119
Bildbeigaben:	
Nachbildung einer Seite aus der Originalhandschrift des Weihnachtsoratoriums	42/43
Bildnis des Reichsgrafen Joachim Friedrich von Fleming, Gouverneurs der Stadt Leipzig von 1724–1740 (†)	48/49
Bildnis von Hofrat Dr. med. Georg Ernst Stahl d. J. (1713–1772)	70/71

31. Jahrgang 1934

Alfred Valentin Heuß †	
Carl Otto Dreger (Berlin), Die Vokalthematik Johann Sebastian Bachs. Dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten	1
Hans Stephan (Plauen i. V.), Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock	63
Fritz Feldmann (Breslau), Chr. Gottlob Wecker, ein Schüler Bachs als schlesischer Kantor	89
Heinrich Miesner (Hannover), Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach	101
Bildbeigaben:	
Bildnis des Reichsgrafen Herm. C. v. Keyserlingk	100/101
Bildnis des Ministers Franz Wilhelm v. Happe	112/113
Aus dem Bericht des Vorstandes über das 34. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1933 bis Juni 1934)	116
Register zu den dritten zehn Jahrgängen des Bachjahrbuchs von 1925–1934	119

32. Jahrgang 1935

Georg Schünemann (Berlin), Bachs Verbesserungen und Entwürfe	1
Reinhold Sietz (Köln), Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach	33
Bernhard Grosse (Arnstadt), Zum Bachschen Hochzeitsquodlibet von 1707	97
Gotthold Frotscher (Berlin), Zur Problematik der Bach-Orgel	107
Bericht des Vorstandes über das 35. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft E. V. Leipzig (Juli 1934–Juni 1935)	122
Satzung der Neuen Bachgesellschaft	129

33. Jahrgang 1936

Arnold Schering (Berlin), Die Hohe Messe in h-moll	1
Georg Schünemann (Berlin), Bachs Trauungskantate „Gott Beherrscher aller Dinge“	31

	Seite
Hugo Lämmerhirt (Leipzig), Ein hessischer Bach-Stamm.....	53
Heinrich Husmann (Leipzig), Die Viola pomposa.....	90
Conrad Freyse (Eisenach), Ein Bach-Pokal.....	101
Heinrich Miesner (Hannover), Bach-Gräber im Ausland.....	109
Arnold Schering (Berlin), Charles Sanford Terry †.....	115

Abbildungen:

Joh. Seb. Bach-Büste von Emma Cotta.....	vor	I
Bachsche Viola pomposa.....	90/91	
Sehr kleines Violoncello, böhmisch, 19. Jahrh.	}	96/97
Nach dem Vorbild der Bachschen Pomposa gebautes Instrument.....		
Bachsche Pomposa von Joh. Christian Hoffmann, Leipzig 1741.....		
Böhmische Pomposa des 18. Jahrh. flacher Bauart.....		
Bach-Pokal.....	104/105	
Südansicht der St. Pankratiuskirche in der Grafschaft Middlesex.....	110/111	
Friedhof der Protestanten in Rom an der Cestiuspyramide.....	112/113	

34. Jahrgang 1937

Friedrich Smend (Berlin), Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung.....	I
Hermann Keller (Stuttgart), Unechte Orgelwerke Bachs.....	59
Arnold Schering (Berlin), Bach und das Symbol. 3. Studie: Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs „Psychologia empirica“.....	83
Martin Jansen (Magdeburg), Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht.....	96
Ludwig Bach (Kassel), Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Beitrag „Ein hessischer Bach-Stamm“ von Hugo Lämmerhirt im Bach-Jahrbuch 1936.....	118
Heinrich Miesner (Hannover), Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs.....	132

Tafeln (zum Beitrag von Friedrich Smend):

Tafel I. 1. und 2. Titelblatt des Autographs.....	2/3
Tafel II. 3. und 4. Titelblatt des Autographs.....	2/3
Tafel III. „Patrem omnipotentem“, Takt 47—52.....	8/9
Tafel IV. „Et in unum“. Duo Voces Articuli 2. In der Mitte: Takt 67/68.....	8/9
Tafel V. „Expecto“, Takt 21—30.....	22/23
Tafel VI. „Expecto“, Vokalsatz, Takt 65—74.....	36/37

Bildbeigaben:

Joh. Wilh. Ludwig Hertel.....	}	136/137
Friedrich Heinrich, Markgraf v. Brandenburg-Schwedt.....		
Carl, Markgraf v. Brandenburg-Schwedt.....		

35. Jahrgang 1938

Heinrich Husmann (Leipzig), Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung.....	I
Arnold Schering (Berlin), Bachs Musik für den Leipziger Universitäts-gottesdienst 1723—1725.....	62
Friedrich Schnapp (Berlin), Das Notenrätsel des Bach-Pokals und seine Deutung.....	87

Karl Fischer (Nürnberg), Das Freundschaftsbuch des Apothekers Friedrich Thomas Bach. Eine Quelle zur Geschichte der Musikerfamilie Bach.....	95
Heinrich Miesner (Hannover), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnis von 1790	103
Bildbeigabe:	
Johann Sebastian Bach-Büste von Hans Haffenrichter.....	vor 1

36. Jahrgang 1939

Albert Odermann †	
Arnold Schering (Berlin), Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion.....	1
Hermann Keller (Stuttgart), Die Sequenz bei Bach.....	33
Paul Mies (Köln), Zur Frage des Mathematischen bei J. S. Bach.....	43
Joh. Nep. David (Leipzig), Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst.....	50
Fritz Hamann (Greiffenberg), J. Chr. Altnickol in Greiffenberg (Schlesien).....	62
Conrad Freyse (Eisenach), Das Bach-Haus zu Eisenach.....	66
Heinrich Miesner (Hannover), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung)	81

Bildbeigaben:

Amtliches Schreiben Joh. Christoph Bachs	vor 1
Glashumpen mit Zinndeckel und Insignien des Johann Ernst Bach.....	vor 81

37. Jahrgang 1940–1948

Arnold Schering †	
Friedrich Smend (Berlin), Bachs Markus-Passion	1
Bernhard Martin (Bottrop), Zwei Durchformungsmodi der Tripelfuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach und Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raume auf die Durchformung einer Fuge	36
Hellmuth Christian Wolff (Leipzig), Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach	83
Ernst Toch (Pacific Palisades, California), Unklarheiten im Schriftbild der <i>cis</i> -moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“	122
Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.), Johann Sebastian Bach als Briefschreiber	126
Gerhard Saupe (†), Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels	134
Hans Löffler (Dobitschen), Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, zwei Schüler Johann Sebastian Bachs	136
Fritz Hamann (Greiffenberg), Siegismund Freudenberg, Dokumente um einen schlesischen Schüler Sebastian Bachs.....	149
Conrad Freyse (Eisenach), Das Bach-Haus zu Eisenach.....	152
Heinrich Miesner (†), Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 (Fortsetzung und Schluß)	161
Tafeln (zu Friedrich Smend, Bachs Markus-Passion)	
I. Textprobe aus Picanders Dichtung	4/5
II. Takt 44–47 aus Bachs Arie „Widerstehe doch der Sünde“ nach der Handschrift von Joh. Gottfr. Walther	20/21

	38. Jahrgang 1949—1950	Seite
Karl Straube †		
Hans Joachim Moser (Berlin-Charlottenburg), Johann Sebastian Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele		1
Walter Serauky (Halle/Saale), Die neuzeitliche Bachforschung und Hans Kaysers Harmonik		7
Walter Blankenburg (Schlüchtern), Die Symmetrieform in Bachs Werken und ihre Bedeutung		24
Klaus Ehrlich (Halle/Saale), Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Johann Sebastian Bach		40
Wilhelm Weismann (Leipzig), Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung		57
Hans Hering (Düsseldorf), Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik		65
Alfred Dürr (Göttingen), Zu den verschollenen Passionen Bachs		81
Werner Neumann (Leipzig), Zur Aufführungspraxis der Kantate 152		100
Hans Löffler (Dobitschen), Ein unbekannter Schüler Seb. Bachs		104
Hans Löffler (Dobitschen), „Bache“ bei Seb. Bach		106

39. Jahrgang 1951—1952

Christhard Mahrenholz (Hannover), Gedenkrede anlässlich der Feier des 200. Todestages Joh. Seb. Bachs und der damit verbundenen Fertigstellung der neuen Bachruft		5
Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.), Das historische Klangbild im Werke Joh. Seb. Bachs		16
Alfred Dürr (Göttingen), Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten		30
Werner Tell (Magdeburg), Die Hemiole bei Bach		47
Hans Nissen (Flensburg), Der Sinn des „Wohltemperierten Klaviers II. Teil“		54
Fritz Müller (Dresden), Schuf Joh. Seb. Bach die Kunst der Fuge aus tiefer Not?		81
Walther Krüger (Scharbeutz), Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist		86
Conrad Freyre (Eisenach), Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs		103

40. Jahrgang 1953

Hans Löffler (Dobitschen), Die Schüler Joh. Seb. Bachs		5
Christoph Schubart (Weimar), Anna Magdalena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren		29
Alfred Dürr (Göttingen), Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037		51
Hans Hering (Düsseldorf), J. S. Bachs Klaviertokkaten		81
Walther Vetter (Berlin), Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre		97
Conrad Freyre (Eisenach), Die Spender des Bach-Pokals		108
Wolfgang Schmieder (Frankfurt), Das Bachschrifttum 1945—1952		119

41. Jahrgang 1954

Theodor Biebrich †		5
Winfried Schrammek (Jena), Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach		7
Walter Serauky (Leipzig), Die „Johannes-Passion“ von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild		29
Carl Dahlhaus (Göttingen), Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers		40

	Seite
Reinhold Jauernig (Weimar), Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21)	46
Hermann Keller (Stuttgart), Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs	50
Klaus Speer (Columbia, Missouri), Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs	66
Alfred Dürr (Göttingen), Neues über die Möllersche Handschrift	75
Rudolf Stephan (Göttingen), Über das Ende der Generalbaßpraxis	80
Christoph Schubart (Weimar), Johann Sebastian Bachs Wohnung in Köthen	89
Conrad Freyse (Eisenach), Der Nachlaß des Bach-Genealogen Hugo Lämmerhirt ..	94

42. Jahrgang 1955

Günther Ramin †	5
Karl Anton (Weinheim) †, Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung ..	7
Carl Dahlhaus (Göttingen), Bachs konzertante Fugen	45
Rolf van Leyden (Davos), Die Violinsonate BWV 1024	73
Conrad Freyse (Eisenach), Wieviel Geschwister hatte J. S. Bach?	103
Friedrich Smend (Berlin), Der Pokal im Eisenacher Bach-Museum	108

43. Jahrgang 1956

Bernhard Paumgartner (Salzburg), Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik	5
Heinrich Besseler (Leipzig), Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg	18
Conrad Freyse (Eisenach), Johann Christoph Bach (1642–1703)	36
Helmut Zeraschi (Leipzig), Bach und der Okulist Taylor	52
Heinrich Besseler (Leipzig), Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740	66
Carl Dahlhaus (Göttingen), Versuch über Bachs Harmonik	73
Alfred Dürr (Göttingen), Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke	93
Johannes Krey (Jena), Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen	105
Werner Neumann (Leipzig), Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs	112
Ulrich Siegele (Tübingen), Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024	124
Günther Kraft (Weimar), Zur Entstehungsgeschichte des „Hochzeitsquodlibet“ (BWV 524)	140
Alfred Dürr (Göttingen), Zur Echtheit der Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (BWV 189)	155
Gunter Hempel (Leipzig), Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold	156
Conrad Freyse (Eisenach), Noch einmal: Der Bach-Pokal	162

44. Jahrgang 1957

Alfred Dürr (Göttingen), Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs	5
Ernst König (Köthen), Neuerkenntnisse zu J. S. Bachs Köthener Zeit	163
Conrad Freyse (Eisenach), Fünfzig Jahre Bachhaus	168

45. Jahrgang 1958

Hermann Melchert (Bad Homburg v. d. H.), Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs	5
Peter Benary (St. Gallen), Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach	84

	Seite
Hans Hering (Düsseldorf), Bachs Klavierübertragungen.....	94
Karl-Heinz Köhler (Berlin), Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatem Cembalo.....	114
Conrad Freyse (Eisenach), Sebastians Gesangbuch.....	123
Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.), Das Bachschrifttum 1953–1957.....	127
46. Jahrgang 1959	
Hans-Martin Pleßke (Leipzig), Bach in der deutschen Dichtung.....	5
William H. Scheide (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach.....	52
Carl Dahlhaus (Göttingen), Zur Geschichte der Permutationsfuge.....	95
Peter Benary (St. Gallen), Zum periodischen Prinzip bei Johann Sebastian Bach... ..	111
Johannes Jahn (Leipzig), Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann.....	124
Heinrich Bessler (Leipzig), Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs.....	130
Conrad Freyse (Eisenach), Das Porträt Ambrosius Bachs.....	149
Wolfgang Lidke (Weimar), Die Weimarer Bachtradition des 18. Jahrhunderts... ..	156
Ernst König (Köthen), Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen... ..	160
Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs.....	168
47. Jahrgang 1960	
Werner Neumann (Leipzig), Das „Bachische Collegium Musicum“.....	5
Alfred Dürr (Göttingen), Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs.....	28
Bernhard Stockmann (Berlin), Über das Dissonanzverständnis Bachs.....	43
Zdeněk Culka (Prag), War Matthias Sojka wirklich Schüler Joh. Seb. Bachs?.....	60
Herfried Homburg (Kassel), Louis Spohr und die Bach-Renaissance.....	65
Friedrich Wilhelm Riedel (Kassel), Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke.....	83
48. Jahrgang 1961	
William H. Scheide (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach (II. Teil).....	5
Konrad Ameln (Lüdenscheid), Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ von J. S. Bach (BWV 225).....	25
Emil Platen (Bonn), Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs.....	35
Werner Neumann (Leipzig), Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs... ..	52
Karol Hlawiczka (Cieszyn, Polen), Zur Polonaise g-Moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach.....	58
Friedrich Ernst (Berlin), Bach und das Pianoforte.....	61
Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten... ..	79
49. Jahrgang 1962	
William H. Scheide (Princeton, New Jersey, USA), Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Veters Johann Ludwig Bach. Ihre Geschichte und ihr Einfluß auf J. S. Bachs eigene Werke (Schluß).....	5
Ulrich Siegle (Tübingen), Bemerkungen zu Bachs Motetten.....	33

	Seite
Carl Dahlhaus (Kiel), Bach und der „lineare Kontrapunkt“	58
Peter Benary (Luzern), Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach	80
Erwin R. Jacobi (Zürich), Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach	88
Gustav Fock (Hamburg-Blankenese), Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel	97

50. Jahrgang 1963–1964

Conrad Freyse †	5
Christhard Mahrenholz (Hannover), Begleitwort zum 50. Jahrgang und 60jähri- gen Bestehen des Bach-Jahrbuches	7
Hans-Martin Pleßke (Leipzig), Bach in der deutschen Dichtung (II)	9
Wladimir Rabey (Moskau), Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten (BWV 1001–1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker	23
Alfred Dürr (Göttingen), Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion ...	47
Ernst König (Köthen), Zu J. S. Bachs Wirken in Köthen	53
Hans-Joachim Schulze (Leipzig), Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne	61
Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1–50 des Bach-Jahrbuches (1904 bis 1963–1964) ..	70

b) Gesamtverzeichnis

A. Beiträge (wissenschaftliche Abhandlungen und Vorträge), B. Berichte, C. Buchbesprechungen, D. Mitteilungen (kleinere wissenschaftliche Beiträge), E. Nachrufe, F. Preldigten, G. Register, H. Übersichten, Verzeichnisse, I. Verschiedenes, K. Abbildungen.

A. Beiträge (wissenschaftliche Abhandlungen und Vorträge)

- Aber, Adolf: Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten.
10. Jg. 1913, S. 5–30
- Altmann, Wilhelm: Zu Hans Bischoffs Bach-Ausgabe. Aus Briefen Hans Bischoffs an
Wilh. Rust.
16. Jg. 1919, S. 75–82
- Ameln, Konrad: Zur Entstehungsgeschichte der Motette „Singet dem Herrn ein neues
Lied“ von J. S. Bach (BWV 225).
48. Jg. 1961, S. 25–34
- Anton, Karl: Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bachbewegung.
42. Jg. 1955, S. 7–44
– Zur Geschichte der Bachbewegung. Bericht über eine bisher unbekannte frühe Auf-
führung der Matthäuspassion.
11. Jg. 1914, S. 38–44
s. auch unter C
- Bach, Ludwig: Ergänzungen und Berichtigungen zu dem Beitrag „Ein hessischer Bach-
Stamm“ von Hugo Lämmerhirt im Bach-Jahrbuch 1936, S. 53–89.
34. Jg. 1937, S. 118–131
- Bachmair, J.: „Komm, Jesu, komm“. Der Textdichter. – Ein unbekanntes Werk von
Johann Schelle.
29. Jg. 1932, S. 142–145

- Benary, Peter: Zum periodischen Prinzip bei J. S. Bach.
45. Jg. 1958, S. 84–93
– Zum periodischen Prinzip bei Johann Sebastian Bach.
46. Jg. 1959, S. 111–123
– Zur Methode harmonischer Analysen bei J. S. Bach.
49. Jg. 1962, S. 80–87
- Besseler, Heinrich: Die Echtheit des neuen Bachbildes um 1740.
43. Jg. 1956, S. 66–72
– Die Gebeine und die Bildnisse Johann Sebastian Bachs.
46. Jg. 1959, S. 130–148
– Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg.
43. Jg. 1956, S. 18–35
- Blankenburg, Walter: Die Symmetrietheorie in Bachs Werken und ihre Bedeutung.
38. Jg. 1949–1950, S. 24–39
- Blume, Friedrich: Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach.
25. Jg. 1928, S. 96–118
- Boas, Hans: Über Joh. Seb. Bachs Konzerte für drei Klaviere.
10. Jg. 1913, S. 31–38
- Buchmayer, Richard: Cembalo oder Pianoforte?
5. Jg. 1908, S. 64–93
– Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie.
5. Jg. 1908, S. 107–122
s. auch unter D
- Bunge, Rudolf: Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente.
(2. Jg.) 1905, S. 14–47
- Carrière, Paul: Das harmonische Gefüge und Arpeggio des C-dur-Präludiums im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers.
22. Jg. 1925, S. 64–92
- Culka, Zdeněk: War Matthias Sojka wirklich Schüler Joh. Seb. Bachs?
47. Jg. 1960, S. 60–64
- Dadler, Ernst: Johann Gottlieb Goldberg.
20. Jg. 1923, S. 57–71
- Dahlhaus, Carl: Bachs konzertante Fugen.
42. Jg. 1955, S. 45–72
– Bach und der „lineare Kontrapunkt“.
49. Jg. 1962, S. 58–79
– Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers.
41. Jg. 1954, S. 40–45
– Versuch über Bachs Harmonik.
43. Jg. 1956, S. 73–92
– Zur Geschichte der Permutationsfuge.
46. Jg. 1959, S. 95–110
- Dannreuther, E.: Die Verzierungen in den Werken von Johann Sebastian Bach.
6. Jg. 1909, S. 41–101
- David, Hans: Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie.
23. Jg. 1926, S. 23–67 u. 24 Seiten Beilage (Notenbeispiele u. Anmerkungen)
- David, Johann Nepomuk: Der Kontrapunkt in der musikalischen Kunst.
36. Jg. 1939, S. 50–61

- Dietrich, Fritz: Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel.
28. Jg. 1931, S. 51–71
- J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln.
26. Jg. 1929, S. 1–89
- Döbereiner, Christian: Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach.
8. Jg. 1911, S. 75–85
- Dreger, Carl Otto: Die Vokalthematik Joh. Seb. Bachs. Dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten.
31. Jg. 1934, S. 1–62
s. auch unter G
- Dürer, Alfred: Beobachtungen am Autograph der Matthäus-Passion.
50. Jg. 1963–1964, S. 47–52
- Gedanken zu J. S. Bachs Umarbeitungen eigener Werke.
43. Jg. 1956, S. 93–104
- Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037.
40. Jg. 1953, S. 51–80
- Neues über die Möllersche Handschrift.
41. Jg. 1954, S. 75–79
- Verstümmelt überlieferte Arien aus Kantaten J. S. Bachs.
47. Jg. 1960, S. 28–42
- Zu den verschollenen Passionen Bachs.
38. Jg. 1949–1950, S. 81–99
- Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs.
44. Jg. 1957, S. 5–162
- Zur Echtheit der Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (BWV 189).
43. Jg. 1956, S. 155
- Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten.
39. Jg. 1951–1952, S. 30–46
- Ehricht, Klaus: Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Joh. Seb. Bach.
38. Jg. 1949–1950, S. 40–56
- Epstein, Peter: Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667).
27. Jg. 1930, S. 56–99
- W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt.
22. Jg. 1925, S. 138–139
- Ernst, Friedrich: Bach und das Pianoforte.
48. Jg. 1961, S. 61–78
- Feldmann, Fritz: Chr. Gottlob Wecker, ein Schüler Bachs als schlesischer Kantor.
31. Jg. 1934, S. 89–100
- Fellerer, Karl Gustav: J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina.
24. Jg. 1927, S. 123–132 u. 8 Seiten Notenbeilage (Schluß des Gloria)
- Fischer, Karl: Das Freundschaftsbuch des Apothekers Friedrich Thomas Bach. Eine Quelle zur Geschichte der Musikerfamilie Bach.
35. Jg. 1938, S. 95–102
- Fock, Gustav: Zur Biographie des Bach-Schülers Johann Christian Kittel.
49. Jg. 1962, S. 97–104
- Freyse, Conrad: Das Bach-Haus zu Eisenach. Ein Bericht.
36. Jg. 1939, S. 66–80
- Das Bach-Haus zu Eisenach.
37. Jg. 1940–1948, S. 152–160

- Freyse, Conrad: Ein Bach-Pokal.
33. Jg. 1936, S. 101–108
- Fünfzig Jahre Bachhaus.
44. Jg. 1957, S. 168–191
- Johann Christoph Bach.
43. Jg. 1956, S. 36–51
- Der Nachlaß des Bach-Generologen Hugo Lämmerhirt.
41. Jg. 1954, S. 94–96
- Noch einmal: Der Bach-Pokal.
43. Jg. 1956, S. 162–164
- Das Porträt Ambrosius Bachs.
46. Jg. 1959, S. 149–155
- Die Schulhefte Wilhelm Friedemann Bachs.
39. Jg. 1951–1952, S. 103–119
- Sebastian's Gesangbuch.
45. Jg. 1958, S. 123–126
- Die Spender des Bach-Pokals.
40. Jg. 1953, S. 108–118
- Wieviel Geschwister hatte Johann Sebastian Bach?
42. Jg. 1955, S. 103–107
- Frotscher, Gotthold: Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung
J. S. Bachs.
23. Jg. 1926, S. 90–104
- Zur Problematik der Bach-Orgel.
32. Jg. 1935, S. 107–121
s. auch unter C, H
- Gerber, Rudolf: Über Geist und Wesen von Bachs h-moll-Messe.
29. Jg. 1932, S. 119–141
- Graeser, Wolfgang: Bachs „Kunst der Fuge“.
21. Jg. 1924, S. 1–104 u. 6 Seiten Notenbeilage
- Greulich, Karl: Bach und der evangelische Gottesdienst. [Vortrag zum 2. deutschen
Bachfest in Leipzig am 3. 10. 1904 mit Diskussionsbeiträgen von S. Ochs, G. Doempke,
von der Heydt, Steinmann, H. Pfannschmidt, J. Weiß, Obrist, F. Stein, W. Voigt,
R. Trinius, J. Smend, O. Schröder, A. Werner, A. C. Deisenroth.]
(1. Jg.) 1904, S. 21–50
- Grosse, Bernhard: Zum Bachschen Hochzeitsquodlibet von 1707.
32. Jg. 1935, S. 97–106
- Grunsky, Karl: Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke.
9. Jg. 1912, S. 61–85
- Gurlitt, Wilibald: Das historische Klangbild im Werk Joh. Seb. Bachs.
39. Jg. 1951–1952, S. 16–29
- Halm, August: Über J. S. Bachs Konzertform.
16. Jg. 1919, S. 1–44
- Hamann, Fritz: J. Chr. Altnickol in Greiffenberg (Schlesien).
36. Jg. 1939, S. 62–65
- Siegmund Freudenberg. Dokumente um einen schlesischen Schüler Sebastian Bachs.
37. Jg. 1940–1948, S. 149–151
- Handke, Robert: Die Diatonik in ihrem Einfluß auf die thematische Gestaltung des
Bachschen Fugenbaues.
7. Jg. 1910, S. 1–32

- Handke, Robert: Das Linearprinzip J. S. Bachs. Zum Begriff des Monumentalen in der Tonkunst.
6. Jg. 1909, S. 1–11
- Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung.
16. Jg. 1919, S. 45–61
- Zur Modulationsweise Joh. Seb. Bachs.
23. Jg. 1926, S. 129–144
- Hase, Hermann von: Breitkopfsche Textdrucke zu Leipziger Musikaufführungen zu Bachs Zeiten.
10. Jg. 1913, S. 69–127
- Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf.
8. Jg. 1911, S. 86–104
s. auch unter E
- Hasse, Karl: Die Instrumentation J. S. Bachs.
26. Jg. 1929, S. 90–141
- Helmbold, Hermann: Die Söhne von Johann Christoph und Johann Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule.
27. Jg. 1930, S. 49–55
- Hempel, Gunter: Johann Sebastian Bach und der Dresdener Hoforganist Christian Petzold.
43. Jg. 1956, S. 156–161
- Hering, Hans: Bachs Klavierübertragungen. Ein Beitrag zur Klavieristik.
45. Jg. 1958, S. 94–113
- Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik.
38. Jg. 1949–1950, S. 65–80
- J. S. Bachs Klaviertokkaten.
40. Jg. 1953, S. 81–96
- Heuß, Alfred: Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. [Vortrag zum 2. deutschen Bachfest in Leipzig am 3. 10. 1904 mit Diskussionsbeiträgen von A. Prüfer, M. Seydel, M. Wirth, K. Greulich, G. Doempke.]
(1. Jg.) 1904, S. 82–103
- Ein interessantes Beispiel Bachscher Textauffassung.
5. Jg. 1908, S. 123–128
- J. S. Bachs Aria „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers“.
10. Jg. 1913, S. 128–144
- Hey, Gotthold: Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie.
30. Jg. 1933, S. 77–85
- Hirsch, Paul: Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll.
26. Jg. 1929, S. 153–174
- Nachtrag zu dem Beitrag „Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll“.
27. Jg. 1930, S. 143–144
- Hlawiczka, Karol: Zur Polonaise g-Moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach.
48. Jg. 1961, S. 58–60
- Hofmann, Richard: Die F-Trompete im 2. Brandenburgischen Konzert von Joh. Seb. Bach.
13. Jg. 1916, S. 1–7
- Homburg, Herfried: Louis Spohr und die Bach-Renaissance.
47. Jg. 1960, S. 65–82
- Husmann, Heinrich: Die „Kunst der Fuge“ als Klavierwerk. Besetzung und Anordnung.
35. Jg. 1938, S. 1–61

- Husmann, Heinrich: Die Viola pomposa.
33. Jg. 1936, S. 90–100
- Jacobi, Erwin R.: Neues zur Frage „Punktierte Rhythmen gegen Triolen“ und zur Transkriptionstechnik bei J. S. Bach.
49. Jg. 1962, S. 88–96
- Jahn, Johannes: Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann.
46. Jg. 1959, S. 124–129
- Jansen, Martin: Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht.
34. Jg. 1937, S. 96–117
- Jauernig, Reinhold: Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21).
41. Jg. 1954, S. 46–49
- Keller, Hermann: Die Sequenz bei Bach.
36. Jg. 1939, S. 33–42
- Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs.
41. Jg. 1954, S. 50–65
- Unechte Orgelwerke Bachs.
34. Jg. 1937, S. 59–82
- Die Varianten der großen C moll-Fuge.
10. Jg. 1913, S. 59–62
- Keußler, Gerhard von: Zu Bachs Choraltechnik.
24. Jg. 1927, S. 106–122
- Kinsky, Georg: Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach.
18. Jg. 1921, S. 98–100
- Zur Echtheitsfrage des Berliner Bach-Flügels.
21. Jg. 1924, S. 128–138
s. auch unter D
- Köhler, Karl-Heinz: Zur Problematik der Violinsonaten mit obligatem Cembalo.
45. Jg. 1958, S. 114–122
- König, Ernst: Die Hofkapelle des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen.
46. Jg. 1959, S. 160–167
- Neuerkenntnisse zu J. S. Bachs Köthener Zeit.
44. Jg. 1957, S. 163–167
- Zu J. S. Bachs Wirken in Köthen.
50. Jg. 1963–1964, S. 53–60
- Kraft, Günther: Zur Entstehungsgeschichte des „Hochzeitsquodlibet“ (BWV 524).
43. Jg. 1956, S. 140–154
- Kretzschmar, Hermann: Ein Bachkonzert in Kamenz.
10. Jg. 1913, S. 63–68
- Krey, Johannes: Zur Bedeutung der Fermaten in Bachs Chorälen.
43. Jg. 1956, S. 105–111
- Krüger, Walther: Das Concerto grosso Joh. Seb. Bachs.
29. Jg. 1932, S. 1–50
- Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist.
39. Jg. 1951–1952, S. 86–102
- Kurth, Ernst: Zur Motivbildung Bachs. Ein Beitrag zur Stilpsychologie.
14. Jg. 1917, S. 80–136
- Kurzweily, Albrecht: Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse Johann Sebastian Bachs.
11. Jg. 1914, S. 1–37

- Lämmerhirt, Hugo: Bachs Mutter und ihre Sippe.
 22. Jg. 1925, S. 101–137
 – Ein hessischer Bach-Stamm.
33. Jg. 1936, S. 53–89
- Landmann: Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau.
 4. Jg. 1907, S. 79–88
- Landowska, Wanda: Bach und die französische Klaviermusik.
 7. Jg. 1910, S. 33–44
 – Über die C dur-Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.
 10. Jg. 1913, S. 53–58
- Leyden, Rolf van: Die Violinsonate BWV 1024.
 42. Jg. 1955, S. 73–102
- Lidke, Wolfgang: Die Weimarer Bachtradition des 18. Jahrhunderts.
 46. Jg. 1959, S. 156–159
- Löffler, Hans: „Bache“ bei Seb. Bach.
 38. Jg. 1949–1950, S. 106–124
 – Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“.
 20. Jg. 1923, S. 31–56
 – Johann Ludwig Krebs. Mitteilungen über sein Leben und Wirken.
 27. Jg. 1930, S. 100–129
 – Joh. Seb. Bach in Gera.
 21. Jg. 1924, S. 125–127
 – J. S. Bach in Altenburg.
 24. Jg. 1927, S. 103–105
 – J. S. Bachs Orgelprüfungen.
 22. Jg. 1925, S. 93–100
 – J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs.
 23. Jg. 1926, S. 156–158
 – Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, zwei Schüler Joh. Seb. Bachs.
 37. Jg. 1940–1948, S. 136–148
 – Die Schüler Joh. Seb. Bachs.
 40. Jg. 1953, S. 5–28
 – Ein unbekannter Schüler Seb. Bachs.
 38. Jg. 1949–1950, S. 104–105
- Luedtke, Hans: Seb. Bachs Choralvorspiele.
 15. Jg. 1918, S. 1–96
 – Zur Entstehung des Orgelbüchleins (1717).
 16. Jg. 1919, S. 62–66
- Lux, E.: Der Familienstamm Bach in Gräfenroda.
 28. Jg. 1931, S. 107–111
 – Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf zur Zeit des Aufenthalts Johann Sebastian Bachs daselbst, 1695–1700.
 23. Jg. 1926, S. 145–155
- Mahrenholz, Christhard: Gedenkrede anlässlich der Feier des 200. Todestages Joh. Seb. Bachs . . .
 39. Jg. 1951–1952, S. 5–15
 s. auch unter E
- Mantel, Georg: Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie“.
 26. Jg. 1929, S. 142–152

- Martin, Bernhard: Zwei Durchformungsmodi der Tripefuge zum Fragment aus der „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach und Praktische Anwendung der im Studium der „Kunst der Fuge“ gewonnenen Erkenntnisse vom perspektivischen (dreidimensionalen) Raume auf die Durchformung einer Fuge.
37. Jg. 1940—1948, S. 36—82
- Melchert, Hermann: Das Rezitativ der Kirchenkantaten J. S. Bachs.
45. Jg. 1958, S. 5—83 u. 15 Seiten Notenbeilage
- Mersmann, Hans: Ein Programmtrio Karl Philipp Emanuel Bachs.
14. Jg. 1917, S. 137—170
- Mies, Paul: Die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein Beitrag zur Figurenlehre bei J. S. Bach.
17. Jg. 1920, S. 66—76
- Die Kraft des Themas, dargestellt an B-A-C-H.
19. Jg. 1922, S. 9—37
- Zur Frage des Mathematischen bei J. S. Bach.
36. Jg. 1939, S. 43—49
- Miesner, Heinrich: Aus der Umwelt Philipp Emanuel Bachs.
34. Jg. 1937, S. 132—143
- Bach-Gräber im Ausland.
33. Jg. 1936, S. 109—114
- Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach.
30. Jg. 1933, S. 71—76
- Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach.
31. Jg. 1934, S. 101—115
- Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger, dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790.
35. Jg. 1938, S. 103—136
- Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß (Fortsetzung).
36. Jg. 1939, S. 81—112
- Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß (Schluß).
37. Jg. 1940—1948, S. 161—181
s. auch unter D
- Moser, Andreas: Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein.
17. Jg. 1920, S. 30—65
- Moser, Hans Joachim: Gesangstechnische Bemerkungen zu Joh. Seb. Bach.
15. Jg. 1918, S. 117—132
- Joh. Seb. Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele.
38. Jg. 1949—1950, S. 1—6
- Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit.
14. Jg. 1917, S. 57—79
- Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei Bach. Zählzeit oder Notenwert?
13. Jg. 1916, S. 8—19
s. auch unter D
- Müller, Fritz: Schuf Joh. Seb. Bach die Kunst der Fuge aus tiefer Not?
39. Jg. 1951—1952, S. 81—85
- Müller, Johannes: Motivsprache und Stilart des jungen Bach, insbesondere im Vergleich zu derjenigen in der vorgeblich Bachschen Lukaspassion.
19. Jg. 1922, S. 38—71
- Neemann, Hans: J. S. Bachs Lautenkompositionen.
28. Jg. 1931, S. 72—87

- Nef, Karl: J. S. Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten.
6. Jg. 1909, S. 12—26
- Nelle, Wilhelm: Sebastian Bach und Paul Gerhardt.
4. Jg. 1907, S. 11—31
- Neumann, Werner: Das „Bachische Collegium Musicum“.
47. Jg. 1960, S. 5—27
— Eine verschollene Ratswechselkantate J. S. Bachs.
48. Jg. 1961, S. 52—57
— Zur Aufführungspraxis der Kantate 152.
38. Jg. 1949—1950, S. 100—103
— Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs.
43. Jg. 1956, S. 112—123
- Nicolai, W.: Die Wiederbelebung der Kurrende in Eisenach.
11. Jg. 1914, S. 166—170
- Nissen, Hans: Der Sinn des „Wohltemperierten Klaviers II. Teil“.
39. Jg. 1951—1952, S. 54—80
- Noack, Friedrich: Johann Seb. Bachs und Christoph Graupners Kompositionen zur
Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig 1722—23.
10. Jg. 1913, S. 145—162
- Oppel, Reinhard: Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern.
22. Jg. 1925, S. 11—39 u. 4 Seiten Notenbeilage
— Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters.
6. Jg. 1909, S. 125—128 u. 10 Seiten Beilage
— Die große A-moll-Fuge für Orgel und ihre Vorlage.
(3. Jg.) 1906, S. 74—78
— Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen.
4. Jg. 1907, S. 89—102
— Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten.
15. Jg. 1918, S. 97—116
— Über Joh. Kasp. Ferd. Fischers Einfluß auf Joh. Seb. Bach.
7. Jg. 1910, S. 63—69
— Zur Fugentechnik Bachs.
18. Jg. 1921, S. 9—48
— Zur Tenorarie der 166. Kantate.
6. Jg. 1909, S. 27—40
- Paumgartner, Bernhard: Johann Sebastian Bach, Mozart und die Wiener Klassik.
43. Jg. 1956, S. 5—17
- Platen, Emil: Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs.
48. Jg. 1961, S. 35—51
- Pleßke, Hans-Martin: Bach in der deutschen Dichtung.
46. Jg. 1959, S. 5—51
— Bach in der deutschen Dichtung (II).
50. Jg. 1963—1964, S. 9—22
- Prüfer, Arthur: Eine alte, unbekannte Skizze von Sebastian Bachs Leben.
12. Jg. 1915, S. 166—169
- Rabey, Wladimir: Der Originaltext der Bachschen Soloviolinsonaten und -partiten
(BWV 1001—1006) in seiner Bedeutung für den ausführenden Musiker.
50. Jg. 1963—1964, S. 23—46
- Richter, Bernhard Friedrich: Johann Sebastian Bach im Gottesdienst der Thomaner.
12. Jg. 1915, S. 1—38

- Richter, Bernhard Friedrich: Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig.
22. Jg. 1925, S. 1–10
- Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754.
17. Jg. 1920, S. 11–29
- Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit.
4. Jg. 1907, S. 32–78
- Über die Motetten Seb. Bachs.
9. Jg. 1912, S. 1–32
- Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs.
(3. Jg.) 1906, S. 43–73
- Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel.
5. Jg. 1908, S. 49–63
- Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723.
(2. Jg.) 1905, S. 48–67
- Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig.
8. Jg. 1911, S. 50–59
- Richter, Otto: Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes . . .
siehe: Smend, Julius
- Riedel, Friedrich Wilhelm: Aloys Fuchs als Sammler Bachscher Werke.
47. Jg. 1960, S. 83–99
- Rietsch, Heinrich: Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach.
23. Jg. 1926, S. 1–22
- Rollberg, Fritz: Johann Ambrosius Bach. Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671–1695.
24. Jg. 1927, S. 133–152; 25. Jg. 1928, S. 176 (Berichtigung)
- Rosenthal, August: Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs.
23. Jg. 1926, S. 68–89
- Sachs, Curt: Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ“.
18. Jg. 1921, S. 96–97
- Saupe, Gerhard: Johann Sebastian Bach und die Familie Meißner in Weißenfels.
37. Jg. 1940–1948, S. 134–135
- Scheide, William H.: Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vettters Johann Ludwig Bach (I. Teil).
46. Jg. 1959, S. 52–94
- Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vettters Johann Ludwig Bach (II. Teil, Anfang).
48. Jg. 1961, S. 5–24
- Johann Sebastian Bachs Sammlung von Kantaten seines Vettters Johann Ludwig Bach (II. Teil, Schluß).
49. Jg. 1962, S. 5–32
- Schering, Arnold: Bachs Musik für den Leipziger Universitätsgottesdienst 1723–1725.
35. Jg. 1938, S. 62–86
- Bach und das Schemellische Gesangbuch.
21. Jg. 1924, S. 105–124
- Bach und das Symbol. 3. Studie. Psychologische Grundlegung des Symbolbegriffs aus Christian Wolffs „Psychologia empirica“.
34. Jg. 1937, S. 83–95
- Bach und das Symbol. Insbesondere die Symbolik seines Kanons.
22. Jg. 1925, S. 40–63

- Schering, Arnold: Bach und das Symbol. 2. Studie. Das „Figürliche“ und „Metaphorische“.
 25. Jg. 1928, S. 119–137
- Die Besetzung Bachscher Chöre.
 17. Jg. 1920, S. 77–89
- Die Hohe Messe in h-moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II.
 33. Jg. 1936, S. 1–30
- Das Innere der Leipziger Thomaskirche um 1710.
 16. Jg. 1919, S. 67–74
- Joh. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bachscher Choräle.
 15. Jg. 1918, S. 141–150
- Die Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“.
 10. Jg. 1913, S. 39–52
- Kleine Bachstudien.
 30. Jg. 1933, S. 30–70
- Der Thomaskantor. Ein Gemüth-erfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bachen. Literarische Beigabe.
 13. Jg. 1916, S. 1–69
- Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703–1755).
 28. Jg. 1931, S. 112–146
- Über Bachs Parodieverfahren.
 18. Jg. 1921, S. 49–95
- Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren.
 9. Jg. 1912, S. 86–123 u. 6 S. Notenbeilage
- Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters.
 (1. Jg.) 1904, S. 104–115
- „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium.
 20. Jg. 1923, S. 12–30
- Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages.
 6. Jg. 1909, S. 144–152
- Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst.
 15. Jg., 1918, S. 133–140
- Zur Markus-Passion und zur „vierten“ Passion.
 36. Jg. 1939, S. 1–32
 s. auch unter C, D, E, G, I
- Schlenger, Kurt: Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs.
 28. Jg. 1931, S. 88–106
- Schmieder, Wolfgang: Johann Sebastian Bach als Briefschreiber.
 37. Jg. 1940–1948, S. 126–133
 s. auch unter H
- Schnapp, Friedrich: Das Notenrätsel des Bach-Pokals und seine Deutung.
 35. Jg. 1938, S. 87–94
- Schneider, Max: Bearbeitung Bachscher Kantaten.
 5. Jg. 1908, S. 94–106
- Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“.
 8. Jg. 1911, S. 23–36
- Zur Lukaspassion.
 8. Jg. 1911, S. 105–108
 s. auch unter H

- Schrammek, Winfried: Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach.
41. Jg. 1954, S. 7–28
- Schubart, Christoph: Anna Magdalena Bach. Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren.
40. Jg. 1953, S. 29–50 u. 2 Stammtafeln
– Johann Sebastian Bachs Wohnung in Köthen.
41. Jg. 1954, S. 89–93
- Schünemann, Georg: Die Bachpflege der Berliner Singakademie.
25. Jg. 1928, S. 138–171
– Bachs Trauungskantate „Gott Beherrscher aller Dinge“.
33. Jg. 1936, S. 31–52
– Bachs Verbesserungen und Entwürfe.
32. Jg. 1935, S. 1–32
– Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg und Breitkopf.
13. Jg. 1916, S. 20–35
– Johann Christoph Friedrich Bach.
11. Jg. 1914, S. 45–165
– J. G. Walther und H. Bokemeyer. Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach.
30. Jg. 1933, S. 86–118
- Schulze, Hans-Joachim: Bemerkungen zu einigen Kantatentexten Johann Sebastian Bachs
46. Jg. 1959, S. 168–170
– Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne.
50. Jg. 1963–1964, S. 61–69
– Marginalien zu einigen Bach-Dokumenten.
48. Jg. 1961, S. 79–99
- Seiffert, Max: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. [Vortrag zum 2. deutschen Bachfest in Leipzig am 3. 10. 1904 mit Diskussionsbeiträgen von O. Schröder, K. Greulich, W. Voigt, Steinmann, A. Obrist, M. Wirth, G. Doempke, E. Knapp.]
(1. Jg.) 1904, S. 51–81
– Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken.
(3. Jg.) 1906, S. 79–83
s. auch unter D, I
- Serauky, Walter: Die „Johannes-Passion“ von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild.
41. Jg. 1954, S. 29–39
– Die neuzeitliche Bach-Forschung und Hans Kaysers Harmonik.
38. Jg. 1949–1950, S. 7–23
- Siegele, Ulrich: Bemerkungen zu Bachs Motetten.
49. Jg. 1962, S. 33–57
– Noch einmal: Die Violinsonate BWV 1024.
43. Jg. 1956, S. 124–139
- Sietz, Reinhold: Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach.
32. Jg. 1935, S. 33–96
- Sirp, Hermann: Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied.
28. Jg. 1931, S. 1–50
– Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied (Fortsetzung u. Schluß).
29. Jg. 1932, S. 51–118

- Smend, Friedrich: Bachs h-moll-Messe. Entstehung, Überlieferung, Bedeutung.
 34. Jg. 1937, S. 1–58
 – Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“.
 30. Jg. 1933, S. 1–29
 – Bachs Markus-Passion.
 37. Jg. 1940–1948, S. 1–35
 – Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750.
 25. Jg. 1928, S. 1–95
 – Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht.
 23. Jg. 1926, S. 105–128
 – Der Pokal im Eisenacher Bach-Museum.
 42. Jg. 1955, S. 108–112
- Smend, Julius, und Otto Richter: Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes. Zwei Vorträge, gehalten in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach am 29. September 1917. [Mit Diskussionsbeiträgen von Hartmann, M. Schneider, P. Hielscher, Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen.]
 14. Jg. 1917, S. 21–56
 s. auch unter E, F
- Souchay, Marc-André: Das Thema in der Fuge Bachs.
 24. Jg. 1927, S. 1–102
 – Das Thema in der Fuge Bachs. II. Teil.
 27. Jg. 1930, S. 1–48
- Speer, Klaus: Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs.
 41. Jg. 1954, S. 66–74
- Steglich, Rudolf: Das c-moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers J. S. Bachs.
 20. Jg. 1923, S. 1–11
 – Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit.
 12. Jg. 1915, S. 39–145
 s. auch unter C
- Stephan, Hans: Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock.
 31. Jg. 1934, S. 63–88
- Stephan, Rudolf: Über das Ende der Generalbaßpraxis.
 41. Jg. 1954, S. 80–88
- Stockmann, Bernhard: Über das Dissonanzverständnis Bachs.
 47. Jg. 1960, S. 43–59
- Tell, Werner: Die Hemiole bei Bach.
 39. Jg. 1951–1952, S. 47–53
- Toch, Ernst: Unklarheiten im Schriftbild der cis-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“.
 37. Jg. 1940–1948, S. 122–125
- Vetter, Walther: Die Trompeten in Bachs dritter Orchesterouvertüre.
 40. Jg. 1953, S. 97–107
- Voigt, Woldemar: Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten.
 (3. Jg.) 1906, S. 1–42
 – Über die F dur-Toccatto von J. S. Bach.
 9. Jg. 1912, S. 33–41

- Voigt, Woldemar: Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus“. (Mit einem Anhang über die Kantate „Schleicht, spielende Wellen“.)
 12. Jg. 1915, S. 146–165
- Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3.
 5. Jg. 1908, S. 1–48
- Volbach, Fritz: Ein' feste Burg ist unser Gott. Kantate von J. S. Bach.
 (2. Jg.) 1905, S. 68–75
- Weismann, Wilhelm: Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung.
 38. Jg. 1949–1950, S. 57–64
- Wolff, Hellmuth Christian: Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach.
 37. Jg. 1940–1948, S. 83–121
- Wolffheim, Werner: Bachiana.
 8. Jg. 1911, S. 37–49
- Hans Bach, der Spielmann.
 7. Jg. 1910, S. 70–85
- „Mein Herze schwimmt in Blut“. Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs.
 8. Jg. 1911, S. 1–22
- Die Möllersche Handschrift. Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche.
 9. Jg. 1912, S. 42–60 u. 7 Seiten Notenbeilage (Präludium BWV 896/1, Partita BWV 833)
- Ein Orgelattest J. S. Bachs aus Erfurt 1716.
 25. Jg. 1928, S. 172–174
 s. auch unter D
- Wustmann, Rudolf: Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?
 6. Jg. 1909, S. 102–124
- Matthäuspasion, erster Teil.
 6. Jg. 1909, S. 129–143
- Sebastian Bachs Kirchenkantatentexte.
 7. Jg. 1910, S. 45–62
- Tonartensymbolik zu Bachs Zeit.
 8. Jg. 1911, S. 60–74
- Vom Rhythmus des evangelischen Chorals.
 7. Jg. 1910, S. 86–102
- Zehler, C.: W. Friedemann Bach und seine hallische Wirksamkeit.
 7. Jg. 1910, S. 103–132
- Zeraschi, Helmut: Bach und der Okulist Taylor.
 43. Jg. 1956, S. 52–64

B. Berichte

- Aus dem Bericht des Vorstandes über das 33. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft
 (Juli 1932 bis Juni 1933).
 30. Jg. 1933, S. 119–120
- Aus dem Bericht des Vorstandes über das 34. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft
 (Juli 1933 bis Juni 1934).
 31. Jg. 1934, S. 116–118
- Bericht des Vorstandes über das 35. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft E.V. Leipzig.
 32. Jg. 1935, S. 122–128

- Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Duisburg, den
7. Juni 1910.
7. Jg. 1910, S. 171–188
- Der Festgottesdienst in der St. Georgenkirche zu Eisenach . . .
14. Jg. 1917, S. 1–18
- Die Mitglieder des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft.
18. Jg. 1921, S. 111
- Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Dienstag, 28. Mai 1907 . . .
4. Jg. 1907, S. 190–198
- Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Montag, den 5. Oktober 1908 . . .
5. Jg. 1908, S. 144–156
- Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Montag, den 17. Juni 1912 . . .
9. Jg. 1912, S. 151–154
- Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft. Montag, den 11. Mai 1914 . . .
11. Jg. 1914, S. 221–242
- Mitteilungen der Neuen Bachgesellschaft. [Stiftungen für das Bach-Haus in Eisenach.]
(3. Jg.) 1906, S. 139–140
- Satzung der Neuen Bachgesellschaft.
32. Jg. 1935, S. 129–132
- Satzung der Neuen Bachgesellschaft.
18. Jg. 1921, S. 107–110
- Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft (1.–28. Vereinsjahr).
24. Jg. 1927, S. 153–154
- Von der Neuen Bachgesellschaft.
12. Jg. 1915, S. 199–201
- Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft nach der Wahl vom 4. Juni 1921.
18. Jg. 1921, S. 111

C. Buchbesprechungen

- Chop, Max: Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion. Leipzig [1909]. – Arnold Schering
7. Jg. 1910, S. 164
- Falck, Martin: Wilhelm Friedemann Bach. Leipzig [1913]. – Arnold Schering
11. Jg. 1914, S. 246–248
- Fricke, Rich(ard): Ein Jahr lang Bach! Hameln [1926]. – Arnold Schering
23. Jg. 1926, S. 167–168
- Graf, Ernst: Grundzüge der Orgeltechnik. Elementarschule des Triospielles. Joh. Seb.
Bach im Gottesdienst. – Hermann Henkel
21. Jg. 1924, S. 140–143
- Hashagen, Friedrich: Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der
lutherischen Reformation. Leipzig [1909]. – Karl Anton
12. Jg. 1915, S. 202–203
- Heuß, Alfred: Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion. Leipzig 1909. – Arnold Schering
7. Jg. 1910, S. 160–164
- Jöde, Fritz: Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen. Wolfenbüttel 1926. –
Rudolf Steglich
23. Jg. 1926, S. 159–165
- Kretzschmar, Hermann: Bach-Kolleg. Vorlesungen über Johann Sebastian Bach.
Leipzig 1922. – Arnold Schering
20. Jg. 1923, S. 72–73

- Kurth, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bern 1917. — Hermann Wetzel
14. Jg. 1917, S. 173–175
- Overmann, Alfred: [Ein unbekanntes Bildnis Johann Sebastian Bachs? In: Die Musik
6/1907/08.] — Arnold Schering
4. Jg. 1907, S. 181
- Parry, C. Hubert H.: Johann Sebastian Bach. New York u. London 1910. — Arnold
Schering
7. Jg. 1910, S. 167–170
- Pirro, André: Johann Sebastian Bach. Sein Leben und seine Werke. Berlin u. Leipzig
1910. — Arnold Schering
7. Jg. 1910, S. 166–167
- L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris 1907. — Arnold Schering
4. Jg. 1907, S. 187–189
- Pottgießer, Karl: Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach. In: Die Musik 1/1913. —
Arnold Schering
9. Jg. 1912, S. 148–150
- Reger, Max: Joh. Seb. Bach. Brandenburgische Konzerte für Klavier zu 4 Händen.
Leipzig o. J. — Arnold Schering
(2. Jg.) 1905, S. 115–116
- Ritter, Max: Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralstücke. Bremen [1913]. — Arno Werner
11. Jg. 1914, S. 243–244
- Schreck, Gustav: Joh. Seb. Bach. Violinkonzerte in A moll, E dur, D moll (für 2 Vio-
linen). Leipzig o. J. — Arnold Schering
(2. Jg.) 1905, S. 115–116
- Schreyer, Johannes: Beiträge zur Bach-Kritik. Dresden 1910. — Arnold Schering
7. Jg. 1910, S. 165–166
- Beiträge zur Bach-Kritik. [Leipzig 1913.] — Arnold Schering
9. Jg. 1912, S. 124–133 (u. d. T.: Beiträge zur Bachkritik)
- Schweitzer, Albert: J. S. Bach. Leipzig 1905. — Arnold Schering
4. Jg. 1907, S. 183–187
- J. S. Bach le musicien-poète. Leipzig 1905. — Friedrich Ludwig
(2. Jg.) 1905, S. 111–113
- Terry, Charles Sanford: Johann Sebastian Bach. Leipzig (1929). — Gotthold Frotzcher
27. Jg. 1930, S. 130–131
- Joh. Seb. Bach, Cantata texts sacred and secular, with a Reconstruction of the Leipzig
Liturgy of his Period. London 1926. — Arnold Schering
23. Jg. 1926, S. 165–167
- Bachschriften. — Arnold Schering
20. Jg. 1923, S. 74–77 (u. d. T.: Zur Bachpflege in England)
- Tinel, Edgar: Pie X. et la musique sacrée. [Brüssel 1908.]
5. Jg. 1908, S. 129–134 (u. d. T.: Edgar Tinel über Seb. Bach)
- Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jg. V, H. 2. Leipzig 1905. — Friedrich
Spiro
(2. Jg.) 1905, S. 113–115
- Werker, Wilhelm: Die Matthäuspassion (Bachstudien, Bd. II). Leipzig 1923. — Rudolf
Steglich
20. Jg. 1923, S. 78–90
- Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen . . . des „Wohltemperierten Klaviers“
von Johann Sebastian Bach. Leipzig 1922. — Arnold Schering
19. Jg. 1922, S. 72–88

- Wolfmum, Philipp: Joh. Seb. Bach. Bd. I. Berlin [1906]. – Arnold Schering
 4. Jg. 1907, S. 182–183
 – Johann Sebastian Bach. Bd. II. Leipzig 1910. – Arnold Schering
 7. Jg. 1910, S. 164–165
 Wustmann, Rudolf: Joh. Seb. Bachs Kantatentexte. Leipzig 1913. – Arnold Schering
 11. Jg. 1914, S. 244–246

D. Mitteilungen (kleinere wissenschaftliche Beiträge)

- Arnheim, Amalie: Ein Brief von Johann Christoph Altnikol.
 9. Jg. 1912, S. 147–148
 Arnold, F.: [Entgegnung auf J. Schreyers Echtheitskritik, BJ 1906, S. 134–137, und
 Erwiderung auf dessen Replik, BJ 1909, S. 155 f.]
 6. Jg. 1909, S. 153–155, 156–160
 B: Zur Bildnis-Beilage. [Ölporträt Joh. Seb. Bachs, nach Haußmann kopiert von J. M.
 David.]
 14. Jg. 1917, S. 176
 Buchmayer, (Richard): Ein vergessener Arnstädter Kantor.
 5. Jg. 1908, S. 135–140
 Kinsky, G(eorg): [Ergänzung zu Ernst Dadder, Johann Gottlieb Goldberg, BJ 1923,
 S. 57 f.]
 21. Jg. 1924, S. 144
 Miesner, Heinrich: Einige neu entdeckte Notizen über die Familie Friedemann Bachs.
 28. Jg. 1931, S. 147–148
 – Die Grabstätte Emanuel Bachs.
 29. Jg. 1932, S. 164–165
 – Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin.
 29. Jg. 1932, S. 157–163
 Moser, Hans Joachim: Zum Bau von Bachs Johannespassion.
 29. Jg. 1932, S. 155–157
 Richter, Bernhard Friedrich: Zur Kantate „Ärgre dich, o Seele nicht“.
 (3. Jg.) 1906, S. 133–134
 Sachs, Curt: Bachs „Tromba da tirarsi“.
 5. Jg. 1908, S. 141–143
 S(chering), (Arnold): [Bericht über den Ankauf von Bach-Handschriften aus der Samm-
 lung Rudorff durch die Musikbibliothek Peters, Leipzig.]
 14. Jg. 1917, S. 175–176
 Schering, (Arnold): Zum Bachschen Stammbaum.
 21. Jg. 1924, S. 144
 Schreyer, Johannes: Die Notenbücher für Anna Magdalena Bach. Bachs General-
 baßlehre. H. N. Gerbers Generalbaßaussetzung der Albinonischen Violinsonate von
 Bach korrigiert?
 (3. Jg.) 1906, S. 134–137
 – [Repliken auf F. Arnolds Kritik in BJ 1909, S. 153–155, und auf dessen Erwiderung,
 BJ 1909, S. 156–160.]
 6. Jg. 1909, S. 155–156, 160–162
 Seiffert, Max: [Über eine Bachhandschrift von Johann Andreas Dröbs.]
 4. Jg. 1907, S. 180
 Weninger, Ludwig: [Bachs Schulzeit in Eisenach.]
 (3. Jg.) 1906, S. 137–138

- Werner, Arno: [Neue Daten zur Lebensgeschichte von Johann Caspar und Anna Magdalena Wülcke.]
 4. Jg. 1907, S. 178—179
 — [Über Joh. George Heinrich als Schüler Bachs, die Orgelprüfung in Naumburg 1746, die Aufführung von Bach-Kantaten durch Fröber in Delitzsch und eine Stadtpfeifer-Probemusik für Zeitz 1743.]
 (3. Jg.) 1906, S. 130—133
 Wolffheim, Werner: Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach, dem Großvater Johann Sebastian.
 25. Jg. 1928, S. 175
 Zwei Stammbuchblätter von W. Friedemann und C. Phil. Em. Bach [mitgeteilt durch W. Engelhardt].
 21. Jg. 1924, S. 139

E. Nachrufe

- Biebrich, Theodor (Christhard Mahrenholz, Günther Ramin)
 41. Jg. 1953, S. 5
 Bornemann, Georg (Julius Smend)
 21. Jg. 1924, S. VII
 Busoni, Ferruccio
 21. Jg. 1924, S. 144
 Freyse, Conrad
 50. Jg. 1963—1964, S. 5
 Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen (Georg Schumann)
 21. Jg. 1924, S. IX
 Hase, Oskar von (Arnold Schering)
 17. Jg. 1920, S. V
 Heuß, Alfred (W. Simons)
 31. Jg. 1934, S. V
 Joachim, Joseph (R)
 4. Jg. 1907, S. 1—2
 Kretzschmar, Hermann (Hermann von Hase, Julius Smend, Karl Straube)
 20. Jg. 1923, S. V
 Lüpke, Gustav von, und Rudolf Wustmann (Arnold Schering)
 12. Jg. 1915, S. 203—204
 Odermann, Albert (Erwin Bumke)
 36. Jg. 1939, S. V
 Ramin, Günther (Christhard Mahrenholz)
 42. Jg. 1955, S. 5
 Richter, Bernhard Friedrich (W. Simons)
 28. Jg. 1931, S. V
 Schering, Arnold
 37. Jg. 1940—1948, S. V—VI
 Schreck, Gustav (K.)
 14. Jg. 1917, S. V
 Smend, Julius (W. Simons)
 27. Jg. 1930, S. V
 Spitta, Friedrich (Julius Smend)
 21. Jg. 1924, S. V

Straube, Karl (Christhard Mahrenholz)

38. Jg. 1949–1950, S. V

Terry, Charles Sanford (Arnold Schering)

33. Jg. 1936, S. 115–116

Wustmann, Rudolf, siehe Gustav von Lüpke

F. Predigten

Rietschel, Georg: Predigt, gehalten auf dem dritten deutschen Bachfest in Eisenach im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907.

4. Jg. 1907, S. 3–10

Schöttler, Hans: Predigt im Gottesdienst der Thomaskirche zu Leipzig am Sonntag, den 20. Juni 1920, anlässlich des achten deutschen – zugleich vierten Leipziger – Bachfestes.

17. Jg. 1920, S. 1–10

Smend, Julius: Predigt im Festgottesdienst des 9. Deutschen Bachfestes am 5. Juni 1921 in Hamburg.

18. Jg. 1921, S. 1–8

– Predigt im Festgottesdienst des 10. Deutschen Bachfestes am 8. Oktober 1922 in Breslau.

19. Jg. 1922, S. 1–8

– Predigt in dem Nachmittags-Gottesdienste der Thomaskirche am 2. Oktober 1904.

(1. Jg.) 1904, S. 11–18

G. Register

Register zu den ersten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs 1904 bis 1914. (Arnold Schering)

11. Jg. 1914, Beilage S. 1–15

Register zu den zweiten 10 Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs von 1915 bis 1924.

21. Jg. 1924, S. 145–153

Register zu den dritten zehn Jahrgängen 1925–1934 des Bach-Jahrbuchs. (Carl Otto Dreger)

31. Jg. 1934, S. 119–131

Inhaltsverzeichnis der Jahrgänge 1–50 des Bach-Jahrbuches (1904 bis 1963–1964).

50. Jg. 1963–1964, S. 70–108

H. Übersichten, Verzeichnisse

Übersicht der Aufführungen J. S. Bachscher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907.

(3. Jg.) 1906, S. 114–129

Biebrich, Th(eodor): Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen in der Zeit vom Oktober 1911 bis September 1912.

9. Jg. 1912, S. 134–146

– Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen in der Zeit vom Oktober 1912 bis Juli 1914.

11. Jg. 1914, S. 171–194

– Bachaufführungen im ersten Jahre des deutschen Krieges.

11. Jg. 1914, S. 195–220

– Bachaufführungen im zweiten Jahre des deutschen Krieges.

12. Jg. 1915, S. 170–198

– Bachaufführungen im dritten Jahre des deutschen Krieges.

13. Jg. 1916, S. 36–62

- Bornemann, G(eorg), und E. Buhle: Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach.
8. Jg. 1911, S. 109–128
- Frotscher, Gotth(ald): Übersicht über die wichtigsten in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Seb. Bach aus den Jahren 1915–1918.
15. Jg. 1918, S. 151–156
- Landau, Anneliese: Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Januar 1928 bis zum 30. Juni 1930.
27. Jg. 1930, S. 132–142
- Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Juli 1930 bis zum 1. Juli 1931.
29. Jg. 1932, S. 146–154
- Schmieder, Wolfgang: Das Bachschrifttum 1945–1952.
40. Jg. 1953, S. 119–168
- Das Bachschrifttum 1953–1957.
45. Jg. 1958, S. 127–150
- Schneider, Max: Neues Material zum Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach.
7. Jg. 1910, S. 133–159
- Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach.
4. Jg. 1907, S. 103–177
- Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach.
(2. Jg.) 1905, S. 76–110
- Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach.
(3. Jg.) 1906, S. 84–113

I. *Verschiedenes*

- [Begrüßungsdepeschen anlässlich der Eröffnung des Bachmuseums Eisenach.]
4. Jg. 1907, S. 198–199
- Bornemann, Georg: [Ansprache bei der Schlüsselübergabe des Bach-Hauses Eisenach.]
4. Jg. 1907, S. 199
- Ludwig: Ansprache, gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum Neunten deutschen Bachfeste in Hamburg.
18. Jg. 1921, S. 106
- Mahrenholz, Christhard: Begleitwort zum 50. Jahrgang und 60jährigen Bestehen des Bach-Jahrbuches.
50. Jg. 1963–1964, S. 7
- Rietschel, Georg: Ansprache in der Motette am 1. Oktober 1904.
(1. Jg.) 1904, S. 7–10
- Schering, A(رنold): Geleitwort [zum Fortbestehen des Bachjahrbuches].
(2. Jg.) 1905, S. 5–13
- S(Chering), (Arnold): Hermann Kretzschmar. [Zum 70. Geburtstag am 19. 1. 1918.]
14. Jg. 1917, S. 171–172
- Seiffert, Max: Ansprache, gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum Neunten deutschen Bachfeste in Hamburg.
18. Jg. 1921, S. 104–106
- Wahl, G.: Ansprache, gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum Neunten deutschen Bachfeste in Hamburg.
18. Jg. 1921, S. 101–104

K. Abbildungen

1. Personen

- Bach, Hans. Radierung von S. A. P.
 7. Jg. 1910, S. 74
 – Holzschnitt von M. W. S., Nürtingen 1617.
 7. Jg. 1910, S. 72
- Bach, Johann Ambrosius. Unbezeichnetes Gemälde. Deutsche Staatsbibliothek Berlin.
 46. Jg. 1959, n. S. 148
- Bach, Johann Sebastian. Pastellgemälde von Gottlieb Friedrich Bach. Privatbesitz
 Paul Bach, München.
 46. Jg. 1959, n. S. 144
- Büste von F. Behn.
 12. Jg. 1915, Titelbild
- Büste von Emma Cotta.
 33. Jg. 1936, v. S. 1
- Kopie von Johann Marcus David (1791) nach Elias Gottlob Haußmann (verschollen).
 46. Jg. 1959, n. S. 144; 14. Jg. 1917, Titelbild
- Büste von Daniel Greiner.
 11. Jg. 1914, Titelbild
- Büste von Hans Haffenrichter.
 35. Jg. 1938, v. S. 1
- Das Bach-Bildnis der Thomasschule [= Gemälde von Elias Gottlob Haußmann, 1746] im bisherigen Zustand, während und nach der letzten Wiederherstellung; Kopie dieses Bildnisses (um 1840). Privatbesitz Wilhelmine Burkhardt, Leipzig; Kopie eines Haußmannschen Bach-Bildnisses (um 1830). Besitz des Rühlschen Gesangsvereins in Frankfurt a. M.
 11. Jg. 1914, n. S. 28
- Gemälde von Johann Jakob Ihle im Bach-Museum Eisenach.
 10. Jg. 1913, Titelbild; 46. Jg. 1959, n. S. 144
- Gemälde von Johann Ernst Rentsch d. Ä. (?). Museum Erfurt.
 46. Jg. 1959, n. S. 144
- Silberstiftzeichnung. Privatbesitz Dr. Erich Fiala, Wien.
 46. Jg. 1959, n. S. 144
- Unbezeichnetes Gemälde. Privatbesitz Walther R. Volbach, Fort Worth.
 46. Jg. 1959, n. S. 144
- Unbezeichnetes Gemälde (Kriegsverlust).
 43. Jg. 1956, n. S. 64; 46. Jg. 1959, n. S. 144
- Bach, Johann Sebastian, Sohn Carl Philipp Emanuel Bachs. Stich von J. Griessmann nach A. F. Oeser.
 8. Jg. 1911, n. S. 90
- Bach, Wilhelm Friedemann. Rötzelzeichnung von P. Gülle, 1782.
 8. Jg. 1911, Titelbild
- Carl, Markgraf von Brandenburg-Schwedt. Unbezeichneter Stich.
 34. Jg. 1937, n. S. 136
- Flemming, Joachim Friedrich von, Reichsgraf. Unbezeichneter Stich.
 30. Jg. 1933, n. S. 48
- Friedrich Heinrich, Markgraf von Brandenburg-Schwedt. Unbezeichneter Stich.
 34. Jg. 1937, n. S. 136

- Happe, Franz Wilhelm von, Minister. Unbezeichneter Stich.
31. Jg. 1934, n. S. 112
- Hertel, Johann Wilhelm Ludwig. Gemälde (verschollen).
34. Jg. 1937, n. S. 136
- Keyserlingk, Hermann Carl von, Reichsgraf. Unbezeichneter Stich.
31. Jg. 1934, n. S. 100
- Reiche, Gottfried. Gemälde von Elias Gottlob Haußmann.
15. Jg. 1918, Titelbild
- Stahl, Georg Ernst d. J. Gemälde im Gleimhaus Halberstadt.
30. Jg. 1933, n. S. 70
- Straube, Karl. Foto.
38. Jg. 1949–1950, v. S. V

2. Musikalische Werke

- Bach, Johann Sebastian. Kantate „Widerstehe doch der Sünde“ (BWV 54), Ausschnitt aus der Partitur-Abschrift Johann Gottfried Walthers.
37. Jg. 1940–1948, n. S. 20
- Messe in h-Moll (BWV 232), Titelseiten der 4 Teile der autographen Partitur (P 180).
34. Jg. 1937, n. S. 2
- Messe in h-Moll (BWV 232), 4 Ausschnitte aus der autographen Partitur (P 180).
34. Jg. 1937, n. S. 8, 22, 36
- Matthäus-Passion (BWV 244), Ausschnitte aus der autographen Partitur (P 25).
25. Jg. 1928, n. S. 94; 50. Jg. 1963–1964, S. 48–49
- Lukaspassion (BWV 246), Partitur-Abschrift Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs (P 1017), 6 Seiten.
8. Jg. 1911, n. S. 108
- Weihnachts-Oratorium (BWV 248), Ausschnitt aus der autographen Partitur (P 32).
30. Jg. 1933, n. S. 42
- Konzert d-Moll für Orgel (BWV 596), nach Antonio Vivaldi op. 3, 11, 1. Seite des Autographs (P 330).
8. Jg. 1911, n. S. 24
- Fuge C-Dur (BWV 846) aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers, autograph (P 415).
10. Jg. 1913, S. 54–55
- Violinsonate G-Dur (BWV 1021), Abschrift von der Hand Anna Magdalena Bachs, vorletzte Seite.
25. Jg. 1928, n. S. 96
- Schluß der „Kunst der Fuge“ (BWV 1080), autograph (P 200).
21. Jg. 1924, Titelbild
- Schriftproben von Kopisten
44. Jg. 1957, S. 22–23, 29–30, 32–33

3. Dokumente

- Bach, Carl Philipp Emanuel. Stammbuchblatt vom 9. 6. 1774 für Carl Friedrich Cramer, autograph.
21. Jg. 1924, S. 139
- Brief vom 25. 11. 1786 an Breitkopf, autograph.
8. Jg. 1911, n. S. 102

- Bach, Christoph. Undatiertes Stammbuchblatt für Georg Friedrich Reimann, autograph.
25. Jg. 1928, n. S. 174
- Bach, Johann Ambrosius. Entlassungsgesuch vom 2. 4. 1684, nicht autograph.
24. Jg. 1927, Titelbild
- Besoldungsquittung vom 5. 3. 1690, autograph.
24. Jg. 1927, S. 148
- Bach, Johann Christian. Stammbuchblatt vom 23. 10. 1748 für Friedrich Enoch Richter, autograph.
50. Jg. 1963–1964, S. 62
- Bach, Johann Christoph. Quittung vom 22. 3. 1703, autograph.
36. Jg. 1939, v. S. 1
- Bach, Johann Christoph Friedrich. Brief vom 10. 9. 1776 an Breitkopf, autograph.
13. Jg. 1916, n. S. 34
- Stammbuchblatt vom 17. 10. 1748 für Friedrich Enoch Richter, autograph.
50. Jg. 1963–1964, S. 62
- Bach, Johann Sebastian. Quittung vom 6. 5. 1718 mit autographischer Unterschrift.
(2. Jg.) 1905, S. 23
- Bach, Wilhelm Friedemann. Schulhefte, 1723–1727. 6 Seiten, meist autograph.
39. Jg. 1951–1952, S. 104, 109, 110, 113, 114, 117
- Quittung vom 8. 10. 1759, autograph.
7. Jg. 1910, S. 109
- Stammbuchblatt vom 25. 7. 1773 für Carl Friedrich Cramer, autograph.
21. Jg. 1924, S. 139

4. Textdrucke

- Bach, Carl Philipp Emanuel. Erstdruck der „Geistlichen Oden und Lieder mit Melodien“, Leipzig 1784, Titelseite.
8. Jg. 1911, S. 99
- Erstdruck der „Sechs Leichten Clavier Sonaten“, Leipzig 1766, Titelseite.
8. Jg. 1911, S. 89
- Originaltextdruck der Kantate „Blast Lärmen, ihr Feinde“ (BWV 205 a), Titelseite.
10. Jg. 1913, S. 87
- Originaltextdruck der Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ (BWV Anh. 18), Titelseite.
10. Jg. 1913, S. 75
- Originaltextdruck der Kantate „Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten“ (BWV 214), Titelseite.
10. Jg. 1913, S. 85
- Originaltextdruck einer am 12. 5. 1730 aufgeführten Geburtstagskantate für Friedrich August I. von Sachsen, Titelseite.
10. Jg. 1913, S. 105
- Originaltextdruck einer zur Dreihundertjahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst am 27. 6. 1740 aufgeführten Kantate, Titelseite.
10. Jg. 1913, S. 99
- Originaltextdruck der Kantate „Großmächtigster Herrscher und Vater des Landes“, Titelseite.
10. Jg. 1913, S. 101
- Picander (Henrici, Christian Friedrich). Text zur Markus-Passion (BWV 247), Ausschnitt.
37. Jg. 1940–1948, n. S. 4.

5. Ansichten

- Johann Gotthilf Georgis Haus in Halle a. d. S., Kl. Klausstraße 1 (Wohnhaus Wilhelm Friedemann Bachs).
7. Jg. 1910, S. 110
- Grabplatte Carl Philipp Emanuel Bachs in der Michaeliskirche Hamburg.
29. Jg. 1932, S. 165
- Die Bach-Gruft in der Johanniskirche Leipzig.
27. Jg. 1930, Titelbild
- Inneres und Portal der Nikolaikirche Leipzig (angeblich: Thomaskirche). Stich in: „Leipziger Kirchen-Staat“, Leipzig 1710.
16. Jg. 1919, Titelbild
- Kirchenmusik unter Joh. Kuhnau in der Leipziger Thomaskirche. Stich in: „Unfehlbare Engel-Freude oder Geistliches Gesangbuch“, Leipzig 1710.
16. Jg. 1919, n. S. 68
- Das „Zimmermannische Coffee-Haus“ in der Katharinenstraße Leipzig. Stich.
47. Jg. 1960, S. 9
- Südansicht der St. Pankratiuskirche in der Grafschaft Middlesex. Unbezeichneter Stich.
33. Jg. 1936, n. S. 110
- Protestantischer Friedhof an der Cestiuspyramide in Rom.
33. Jg. 1936, n. S. 112
- Bachsche Viola pomposa von Joh. Christian Hoffmann, Leipzig 1741, und andere Instrumente.
33. Jg. 1936, n. S. 90, 96
- Bach-Pokal im Bach-Museum Eisenach, Vorder- und Rückseite.
33. Jg. 1936, n. S. 104
- Glashumpen mit Zinndeckel und Insignien des Johann Ernst Bach im Bach-Museum Eisenach.
36. Jg. 1939, n. S. 80

M 3 80 10

12. AUG. 1972
26. AUG. 1980

15.12.94

MZ 8° 10

2

6.10