

12-57

# Bach-Jahrbuch

1953



# BACH-JÄHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

*40. Jahrgang 1953*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT  
VEREINSJAHR 53

Sächsische  
Landesbibliothek  
Dresden

55/1388

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1954  
Veröffentlicht unter der Lizenz Nr. 420 des Amtes für Literatur und  
Verlagswesen der Deutschen Demokratischen Republik · 205-272-54  
Satz und Druck: C. G. Röder, Leipzig III-18-2

hg

1955 I Fa 146

## INHALT

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



## Die Schüler Joh. Seb. Bachs

Von Hans Löffler (Dobitschen)

### I. Vorbemerkung

Die Anregung zu dieser Arbeit gab 1926 der verstorbene bekannte Leipziger Bachforscher, Kirchenmusikdirektor Bernhard Friedrich Richter; er hat leider die Fülle des gewonnenen Stoffes nicht mehr erlebt.

Wird berichtet, daß der Thomaskantor Moritz Hauptmann über 300 in- und ausländische Schüler gehabt hat, so erscheint die Zahl der Schüler Bachs gering; aber noch vor etwa 30 Jahren wußte man gemeinhin nur an die 25 Namen derer, die zu des Meisters Füßen gesessen hatten, während heute bereits 81 nachweisbar sind.

Eine Rechtfertigung dieser Zusammenstellung ist nicht nötig: Es ist Ehrensache, die Namen dieser Männer auf einer Ehrentafel zu verewigen, weil sie Schüler eines so unvergleichlich großen Meisters waren, von seiner Kunst lebten und sie überall bekanntmachten.

*Wer ist nun Schüler Seb. Bachs?* Nicht alle, die sich so nennen mochten, also nicht ohne weiteres die Thomaner, die seinen Singunterricht genossen; aber die Schüler und Studenten, die seine Helfer bei der „Musik“ waren, die bei ihm Privatunterricht erhielten, darüber hinaus solche Männer, die eifrige Verfechter seiner Kunst waren, wie ein J. P. Kellner; die eng mit ihm befreundet waren, wie Kantor Koch in Ronneburg oder wie ein Elias Bach. Eine scharfe Grenzlinie wird sich da nie finden lassen. Das Leben ist eben anders als eine schematische Ein- und Anordnung. Damit sei ausdrücklich ein Verfahren abgelehnt, wie es seinerzeit A. Schiffner angewendet hat in seinen „Geistigen Nachkommen Seb. Bachs“. Der Kreis der Schüler, Verehrer, Bewunderer und Verbreiter der Bachschen Kunst hatte seine Grenze in den Schülern der Bachschüler; Männer wie Forkel, Rembt oder der Sammler Pölchau, die Bachs Erbe erhalten halfen, gehören als letzte noch zu diesem Kreis, sind aber keine Schüler mehr!

Von einer Einbeziehung der Söhne Bachs in den Schülerkreis wurde bewußt abgesehen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> An Literatur zu unserem Stoffgebiet sei aufgeführt:

Joh. Ad. Hiller, Lebensbeschreibungen, I, Leipzig 1784, S. 24 (nennt: Altnikol, Goldberg, Agricola, Krebs, Kirnberger und Homilius). „Noch bis auf den heutigen Tag hält man es für eine Ehre, den Unterricht dieses großen Mannes genossen zu haben, so daß sich mancher für einen Schüler desselben ausgibt, der es doch niemals gewesen ist.“

Reinhold Sietz, Die Orgelcompositionen des Schülerkreises um Joh. Seb. Bach. Diss., Göttingen. BJ 1935.

Hans Löffler, Johann Ludwig Krebs, in: BJ 1930. — Johann Tobias Krebs und Matthias Sojka, in: BJ 1940/48.

Ein unbekannter Schüler Seb. Bachs, in: BJ 1949/50. — Johann Sebastian Bachs Reisen im Thüringer Land, in:

Bach in Thüringen, Berlin 1950. — Bachs Schüler in Thüringen, in: Joh. Seb. Bach in Thüringen, Weimar 1950. —

Thür. Musiker um Joh. Seb. Bach in: Festschrift der Landesbibliothek Altenburg, Thüring. Studien 1956. —

Die Schüler Seb. Bachs und ihr Kreis, in: Zs. f. ev. Km. 1929/31.

Max Schneider, Bachurkunden, Leipzig 1917, Ph. E. Bach (an Forkel) nennt als Schüler: Schubert, Vogler, Goldberg, Altnikol, Krebs, Agricola, Kirnberger, Mützel und Voigt in Anspach.

Lexica Walther, Gerber, Schilling u. a.

## II. Übersicht

<i>Abel</i> , Karl Friedrich	Nr. 62	<i>Ludewig</i> , Bernhard Dietrich	Nr. 34
<i>Agricola</i> , Johann Friedrich	„ 57	<i>Mempel</i> , Johann Nicolaus	„ 13
<i>Altnikol</i> , Johann Christoph	„ 68	<i>Mizler</i> , Lorenz Christoph	„ 48
<i>Bach</i> , Johann Bernhard	„ 7	<i>Mützel</i> , Johann Gottfried	„ 74
„ Johann Ernst	„ 53	<i>Nagel</i> , Maximilian	„ 51
„ Johann Elias	„ 56	<i>Naumann</i> , Gottlieb Daniel	„ 42
„ Johann Heinrich	„ 30	<i>Nichelmann</i> , Christoph	„ 39
„ Johann Lorenz	„ 6	<i>Nicolai</i> , David	„ 31
„ Samuel Anton	„ 45	<i>Noah</i> , Georg Heinrich	„ 61
<i>Bammeler</i> , Johann Nathanael	„ 76	<i>Nützer</i> , Johann Gottfried	s. Anhang 2
<i>Barth</i> , Christian Samuel	s. Anhang 6	<i>Oley</i> , Johann Christoph	Nr. 73
<i>Baumgarten</i> , Johann Christoph	Nr. 18	<i>Preller</i> , Johann Gottlieb	„ 14
<i>Becker</i> , Johann	„ 78	<i>Raden</i> , Gottlob Ludwig	„ 55
<i>Doles</i> , Johann Friedrich	„ 58	<i>Reimann</i> , Johann Balthasar	s. Anhang 3
<i>Dorn</i> , Johann Christoph	„ 43	<i>Rust</i> , Johann Ludwig Anton	Nr. 70
<i>Drexel</i> (Dretzel)	„ 19	<i>Scheibe</i> , Johann Adolf	„ 33
<i>Einicke</i> , Georg Friedrich	„ 44	<i>Schemelli</i> , Christian Friedrich	„ 49
<i>Folger</i> , Karl August	„ 69	<i>Schimert</i> , Peter	„ 36
<i>Francisci</i> , Johann	s. Anhang 7	<i>Schmidt</i> , Johann	„ 8
<i>Freudenberg</i> , Sigemund	Nr. 29	„ Johann Christian Jakob	„ 9
<i>Fritzsche</i> , Christian Gottlieb	„ 63	„ Johann Christoph	„ 11
<i>Fröber</i> , Christoph Gottlieb	„ 27	„ Johann Michael	s. Anhang 4
<i>Gabler</i> , Christian Friedrich	„ 77	<i>Schneider</i> , Johann	Nr. 23
<i>Geier</i> , Benjamin Gottlieb	„ 41	<i>Schubart</i> , Johann Martin	„ 1
<i>Gerber</i> , Heinrich Nikolaus	„ 25	<i>Schübler</i> , Johann Georg	„ 10
<i>Gerlach</i> , Johann Carl Gotthelf	„ 28	<i>Sonnenkalb</i> , Friedrich Wilh.	s. Anhang 5
„ Theodor Christian	„ 37	<i>Sojka</i> , Matthias	Nr. 75
<i>Gmelin</i> , Samuel	„ 17	<i>Stockmar</i> , Johann Melchior	„ 38
<i>Goldberg</i> , Johann Gottlieb	„ 64	<i>Straube</i> , Rudolf	„ 47
<i>Gräbner</i> , Christian Heinrich	„ 40	<i>Tischer</i> , Johann Nicolaus	s. Anhang 1
<i>Große</i> , Johann Michael	„ 79	<i>Transchel</i> , Christoph	Nr. 67
<i>Haase</i> , Johann Gottlob	„ 52	<i>Trier</i> , Johann	„ 65
<i>Hartwig</i> , Karl	„ 46	<i>Vogler</i> , Johann Caspar	„ 2
<i>Heinrich</i> , Johann Georg	„ 54	<i>Voigt</i> , Johann Georg (Vater)	„ 12
<i>Homilius</i> , Gottfried August	„ 50	„ Johann Georg (Sohn)	„ 81
<i>Kellner</i> , Johann Peter	„ 32	<i>Wagner</i> , Georg Gottfried	„ 22
<i>Kirnberger</i> , Johann Philipp	„ 60	<i>Wecker</i> , Christoph Gottlob	„ 26
<i>Kittel</i> , Johann Christian	„ 72	<i>v. Weimar</i> , Ernst August	„ 16
<i>Koch</i> , Johann Sebastian	„ 3	„ Johann Ernst	„ 15
„ Johann Wilhelm	„ 59	<i>Weyrauch</i> , Johann Christian	„ 21
<i>Kräuter</i> , Philipp David	„ 20	<i>Wild</i> , Friedrich Gottlieb	„ 24
<i>Krebs</i> , Johann Ludwig	„ 35	<i>Wünsch(e)</i> , Christian Gottlob	„ 66
„ Johann Tobias	„ 4	<i>Zang</i> , Johann Heinrich	„ 71
<i>Kreising</i> , Johann Georg	„ 80	<i>Ziegler</i> , Johann Gotthilf	„ 5



## III. Die einzelnen Schüler

1. *Schubart*, Johann Martin, geb. 1690, „9. Martii baptisatus, filiulus Otto Schubart“, geboren demnach am 8. 3. 1690 in Gehra(berg) bei Ilmenau; der Vater war Müller. — 1707 (Oktober) bis 1708 (Juni) bei Seb. Bach in Mühlhausen; es ist möglich, daß er Bach schon in Arnstadt kennengelernt hat. 1708 bis 1717 bei Seb. Bach in Weimar, Hausgenosse, Schüler und Freund. 1717 gegen Advent Hoforganist und Kammermusicus in Weimar, als Bach nach seiner Verhaftung ungnädig entlassen wurde. Handschlag erst 13. April 1718, Besoldung aber erstmalig 13. 12. 1717.

„Er zeigte sich seines Lehrers vollkommen würdig, genoß viele Beweise ausgezeichneter Anerkennung und hätte es gewiß zu etwas Großem in der Kunst gebracht, wenn ihn nicht der Tod so früh abgerufen hätte“, sagt Hilgenfeldt<sup>1</sup>. Schubart starb nach Walther (Lex.) am 2. 4. 1721.<sup>2</sup>

2. *Vogler*, Johann Caspar, geb. 2. 5., getauft 23. 5. 1696 in Hausen bei Arnstadt. Vater: Hanß Nickel Vogler, Müller „in Haußen an der Wipfra“, nach Forkel und BB P 22438/5 schon in Arnstadt Bachs Schüler, 10 Jahre alt, dann (1708?) bei Ph. Erlebach und Nikolaus Vetter (Hoforganist), etwa 1710 aber bei Bach in Weimar; er nennt sich 1729 selbst einen „Scholar von dem berühmten Herrn Bachen“. Im Nekrolog als Schüler Bachs bezeichnet; 1715 Organist in Stadtilm, so z. B. G. A. Wette, Hist. Nachrichten . . . Weimar 1737. Er wurde 1721 am 19. Mai „mittels Handschlag angenommen“ und also des Lehrers 2. Nachfolger als Kammermusicus und Hoforganist.<sup>3</sup> Besoldung der fürstlichen Ober-Vormund-Kammer: „250 rth.; 12 th. f. 12 Sch. Korn, 8 th. f. desgl. Gerste, 1 th. 18 gl. u. 2 th. 15 gl. aus e[iner] f[ürstlichen] Stiftung jährl.“; dazu „vor die ihme committierte Visitation derer Orgeln von denen Kirchen jeden Orts etwas gewisses erhalte“<sup>4</sup>. 1728 war wahrscheinlich — nach dem Regierungsantritt Ernst Augusts — Seb. Bach in Weimar und 1729 (Weihnachten) Vogler in Leipzig zur Bewerbung an die Orgel der Nikolaikirche; im Protokoll zu den „Drey Räten“ heißt es:

„Unter denen so die Probe gemacht, hätten Vogler und Schneider sich wohl exhibiert, der erste aber hätte die Kirche irre gemacht“, (Hofrath u. Bürgermeister D. Lange) „... und zu geschwinde gespielt.“

Eine Reise nach Görlitz zur Bewerbung an die Sonnenorgel Casparinis verhinderte „ungestümes Schneewetter“. Auch eine weitere Bewerbung Voglers — 1735 nach Hannover — verlief ergebnislos: Vogler erhielt in Weimar keinen Abschied; der Herzog aber machte ihn zum Vizebürgermeister, 1739 zum wirklichen Bürgermeister. So blieb er in Weimar bis

<sup>1</sup> H: Joh. Seb. Bach, S. 146.

<sup>2</sup> Die Kirchenbücher der Schloßkirche sind 1774 verbrannt (Aber).

<sup>3</sup> Vgl. Thür. Landeshauptarchiv Weimar A. 8995, Bl. 72.

<sup>4</sup> Ebenda: B. 3500 (früher 3501) Bl. 27.

zu seinem Tode. Der Sterbeeintrag lautet 1763: „Herr Johann Kaspar Vogler, der hochfürstl. Residentz ältester Bürgermeister, auch hochfürstl. S. wohlbestellter Kammer-Musicus und berühmter Hoforganist ist am 3. Juni 1763 auf hiesigem Friedhofe beerdigt worden.“<sup>1</sup>

Schüler: 1. Leuthard, Joh. Daniel, geb. 1706; 1730 Notist in Weimar, 1735 in Kulmbach (Gerber). 2. Ernst August II, Constantin (geb. 1738, gest. 1758).

Kompositionen: 1737 „Vermischte mus. Choralgedanken“; „Jesu Leiden, Pein und Tod“, Slg. Preller (Mus. B. Peters). Vgl. BJ. 1935.

3. Koch, Johann Sebastian, geb. 16. 6. 1689 in Ammern bei Mühlhausen, 1702 am Gymnasium in Mühlhausen; 1703 in Blankenburg, 1708 wieder zurück; hatte eine schöne Baßstimme und wurde Präfekt des Stadtsingechores, wirkte mit Bach an Divi Blasii, half mit Schubart dessen Noten-vorrat ergänzen, wie Walthers Lexicon berichtet; erlebte 1709 die Orgel-abnahme durch den Meister. Am 16. 4. 1711 in Jena immatrikuliert, war er dem Lehrer wieder nahe und wirkte 1712 in Schleiz als Baccalaureus, Bassist (1713), Figuralkantor (1719), Quartus (1723) und ward 1728 endlich Kapelldirektor; er starb 17. 1. 1757 im 68. Jahre. Vgl. Bachs Reise 1721 zum Grafen Heinrich XI. nach Schleiz.<sup>2</sup>

4. Krebs, Johann Tobias (1690–1762), dazu vergleiche man BJ 1940/48, S. 136–145.

5. Ziegler, Johann Gotthilf, geb. 25. 3. 1688 in Leubnitz bei Dresden; 1692 Singeschüler, 1694 Orgelschüler, 1698 Hilfsorganist; 1700–06 bei Petzold in Dresden; 1706–08 erste Reise: nach Halle (1708 bei A. H. Franke, Colleg. musicum); 1710 bei Fr. W. Zachow Organist; 1712 bei Joh. Theile, Merseburg. — 2. Reise: nach Frankfurt a. M., 1713 in Halle (Univ.), Seb. Bach in Halle; 1715(?) in Weimar; Schüler Bachs „im Choral-Spielen“ nach eigener Angabe. 1716: Bach wieder in Halle. Ziegler wird Substitut A. Meißners an der Orgel der Ulrichskirche. 1718 Nachfolger Meißners. 1740 Bach beim Kantor J. G. Hille in Glaucha bei Halle. Um 1730 war Ziegler bereits ein gesuchter Musiklehrer, erlernt den Kupferstich. Sein Orchester: 6 Violinen, 2 Bratschen, 1 Baßgeige, 1 Fagott, 2 Flöten, 2 Zinken, 2 Trompeten, 1 Spinett, 2 Kesselpauken.<sup>3</sup> Vergeblich bewarb er sich 1746 an die Marienkirche; Friedemann Bach wurde gewählt. 1747 krank, Blüher sein Vertreter; starb am 15. 9.: „Herr Johann Gotthilf Ziegler, Organist bei dieser Kirche (St. Ulrich) starb ♀ den 15. dit. hor. 10 vesp. alt 59 Jahre und 6 Monate weniger 10 Tage“, beerdigt am 19. Sept. 1747, „sepultus privatim gratis“.

<sup>1</sup> Stadtkirche Weimar.

<sup>2</sup> Vgl. Bach in Thüringen S. 86.

<sup>3</sup> Vgl. Serauky, Musikgeschichte Halle II/2, S. 49 unten.

Schüler: Nur 4 bisher bekannt: Ziegler, Christian Gottlieb, vor 1720; Spieler, Andreas, um 1730; Barth, Ernst Christian, 1734; Blüher, Carl August; und Untzer...

Kompositionen: Vgl. Serauky<sup>1</sup>.

6. *Bach*, Johann Lorenz (1695—1773), Kantor in Lahm (Itzgrund). Über ihn gibt BJ 1949/50, S. 106—108 genügende Auskunft. Er war 1713 bis 1717 in Weimar.

7. *Bach*, Johann Bernhard (1700—1743), ein „optimus artifex“ laut Sterbebuch; Schüler Bachs in Weimar, Helfer in Köthen (Notenschreiber) und dann Organist in Ohrdruf; auch hierzu ist BJ 1949/50, S. 108—110, zu vergleichen.

8. *Schmidt*, Johann, geb. 16. 12. 1674 in Remstedt, 6. 1. 1694 Organist in Zella (St. Blasii); um 1704—06 in Verbindung mit Bach in Arnstadt; 1722 führte er den jungen J. P. Kellner in Bachs Werke ein.<sup>2</sup> Schmidt war ein „perfekter Organist“, sagt J. H. Wedel am 20. 2. 1742; vgl. auch Marburg, Hist.-krit. Beiträge I, 441 und Spitta II, 718. — Er starb 1746: Im Bericht des Adjuncten Steubing<sup>3</sup> vom 25. 7. 1746 liest man: „Es ist der alte Mäddgen-Schulmeister Johann Schmid, welcher 52 Jahr und 6 Monat als Organist... alhier in Zella gewesen, verwichenen Freitag, als 22 huius plötzl. an einem Schlagfluß gestorben“... „Der beste Organist im Lande... weit und breit berühmt gewesen.“

Schüler: J. P. Kellner; andre sind nicht mehr bekannt.

Kompositionen: Vgl. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik I, 360.

9. *Schmidt*, Joh. Christian Jakob, Organist in Zella (Sohn des vorigen), geb. um 1707 dortselbst<sup>4</sup>; 1726 in Jena, stud. jur. 1727 in Leipzig<sup>5</sup>. Er ist wahrscheinlich der Faber, dem Bach am 1. 3. 1749 einen Kanon widmete, nicht sein Vater: *Domine Possessor / Fidelis Amici Beatum Esse Recordari / tibi haud ignotum: itaque / Bonae Artis Cultorem Habeas / verum amicum Tuum*<sup>6</sup>. 1740 war er Kantor in Sommerhauß bei Würzburg; dann in Zella, in Themar, in Schleusingen; 1746 aber Nachfolger seines Vaters in Zella am Thür. Wald. Er starb — nach den Akten — am 18. 6. 1768, 61 Jahre alt, nach 14tägiger Krankheit. — Seine Besoldung war: 50 fl. (Schule), 50 fl. (Orgel), 25 fl. Addition, 10 fl. (aus der Kirche).<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Musikgeschichte Halle II/2, S. 49 unten.

<sup>2</sup> Vgl. Spitta, Joh. Seb. Bach II 729.

<sup>3</sup> Landesarchiv Gotha, Amt Zella Nr. 492, Bl. 26/7.

<sup>4</sup> Kirchenbücher verloren.

<sup>5</sup> Erler III, 362.

<sup>6</sup> Vgl. Spitta, Joh. Seb. Bach II, 717.

<sup>7</sup> Landesarchiv Gotha, Amt Zella Nr. 492, Bl. 26/7.

10. *Schübler*, Johann Georg, geb. 1720 (?), Sohn des Büchschäffters J. Heinrich in Zella, um 1740 in Leipzig, „hatte die Musik in Leipzig bei dem berühmten Bach gelernt“, 1746 war er in Zella Pate bei Joh. Georg, dem Söhnlein des Schaftermeisters Georg Nicolaus Schübler; er war damals „ein der Organisten Kunst Beflissener“; 1746–50 stand er in Geschäftsverbindung mit Seb. Bach, vgl. die sog. Schüblerschen Choräle. Sch. war auch Graveur und Eisenschneider.<sup>1</sup> Er stach auch das 6stimmige Ricercar; nach Spitta II/844 vielleicht auch die Kunst der Fuge. Schübler war auch Tonsetzer: 1764 besaß Forkel von ihm ein „Trio ex Dd.“ (BB, Ms. 30194). — Sterbeort und -zeit sind unbekannt. *geb. nach 1753*

11. *Schmidt*, Johann Christoph, Hartz.(gerodensis), 1719 in Harzgerode, „Copiste und Organist bei hiesiger Stadtkirchen“; er hatte sich, als er bei Bach war, ein Klavierpräludium abgeschrieben: „Praeludium ex c dis di J. S. Bach; Joh. Ch. Schmidt p. t. org. d. 9. Nov. 1713.“ Sonst ist über ihn nichts bekannt. Ein Schüler dieses Schmidt ist der spätere Domorganist Joh. Philipp Sack (geb. um 1722 in Harzgerode, 1747–63 in Berlin am Dom).

12. *Voigt*, Joh. Georg, geb. um 1689 in Zella (St. Blasii), 1709–1727 (?) in Weimar, nach Walthers Lexicon vor 1728 „etliche Jahre Oboiste“, wird von Ph. E. Bach in seinem Brief an Forkel vom 13. 1. 1775 als Schüler seines Vaters bezeichnet. „Voigt in Anspach, geheimer Cantzelleiste, Oboiste; er tractieret ... auch die Flûte travêr.“ Vermutlich wirkte er in Weimar bei den Kantaten Bachs mit. 1744–48 spielte in der Ansbacher Kapelle auch der Bach-Schüler Max Nagel (vgl. später). Der Sterbeeintrag Voigts lautet: „Anno 1766, ♀ 7. He. Voigt Johann Georg, Secretarius und Geh. Raths Registrator. Steckfluß. 77 Jahre. Früh. 3. Class.“

13. *Mempel*, Joh. Nicolaus, Kantor, bekannt durch die „Sammlung Mempel-Preller“ der Musikbibliothek Peters. Mempel benutzt gleich Preller Quellen aus Bachs jüngerer Zeit, wie die Weimarer Varianten zeigen; seine Abschriften „zeichnen sich durch Korrektheit ganz besonders aus“, sagt M. Seiffert (Jb. d. Mus. Bibl. Peters Bd. XI). Auch die BB hat Mempelsche Abschriften (P 1084 und 1095). In Sammlung Hauser war eine Abschrift „Joh. Nicol. Mompell poss.“ gezeichnet; vgl. BG. 36 Vorw. S. L u. S. 91. Jetzt ist es gelungen, den Ort seiner Wirksamkeit ausfindig zu machen; in Kürze sein Lebenslauf: 1713 geboren in Heyda bei Ilmenau, 1740–47 Kantor in Apolda, 10. 4. 1742 daselbst verheiratet; am 26. 2. 1747 begraben in Apolda. Wie er mit Seb. Bach bekannt wurde, ist noch unbekannt, ebenso die Schüler und Kompositionen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Zella, Organisten-Matrikel; Mittlg. v. Pfr. Schumann.

<sup>2</sup> Thür. Musiker, 1500–1800, Heft A. (Ms.)

14. *Preller*, Joh. Gottlieb, geb. um 1700, um 1743 und 1749 Organist (Ort unbekannt). Seine Abschriften zeigen die Jahreszahlen 1739, 1743, 1749 (1. 3.) Er kennt auch Stücke von J. K. Vogler, J. Ernst von Weimar, J. Ludwig Krebs. War Preller bei Seb. Bach in Leipzig?

15. *Johann Ernst*, Prinz von Sachsen-Weimar, geb. 1697 in Weimar, 1707 Geigenschüler Eilensteins; dann Kompositionslehre bei J. G. Walther, 1708 Schüler Seb. Bachs am Klavier; Konzerte Johann Ernsts bearbeitete Bach für die Orgel (Schering, SJMG 5. Jg.). Terry sagt geradezu<sup>1</sup>: „Bachs fleißige Transkriptionen anderer Werke aus der italienischen Schule sind gewiß auf seine Anregung zurückzuführen.“ Leider starb der begabte Prinz bereits 1715, 18<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Jahre alt, am 1. August zu Frankfurt a. M. Vgl. Edition Peters No. 247 Nr. 4: „Concerto dell' illustrissimo Principe Giovanni Ernesto Duca di Sassonia appropriato all'Organo a 2 Clav. e Pedale da Giovanni Sebastiano Bach.“

16. *Ernst August*, Herzog von Sachsen-Weimar, Sohn des Herzogs Joh. Ernst (gest. 1707), geb. 1688, 1709 Mitregent seines Oheims Wilhelm Ernst, 1728–48 regierender Herzog. Forkel berichtet, Herzog E. August sei Bach mit herzlicher Liebe zugetan gewesen. War er Schüler Bachs? Vgl. die herzogl. Rechnungsbücher 1711–12: „2 fl. 6 gr. an 1 Claffter Floßholtz dem Organisten Bachen pro informatione desselben (= Herzog Ernst August) auf dem Clavier, 28. Juli 1711.“<sup>1</sup> Ernst August war ein großer Freund der Musik: er lernte Trompete blasen, nahm die Musiker auf Reisen mit, im Roten Schlosse wurde eifrig Musik gemacht, er besaß eine wertvolle Geigensammlung, war auch der Gönner Voglers usw.

17. *Gmelin*, Samuel (1695–1752), studierte in Greiz, Gera, Halle und war 1715 in Jena stud. philos. et theol. lt. Universitätsmatrikel; in einem Gesuch vom 21. 6. 1726 bekennt er sich als Schüler Bachs<sup>2</sup>:

„Ad altiora studia tendens ad Academiam Jenensem me contuli, ubi tam Theologico quam Musico studio meas dedi vigilias, et sicuti in hoc praecunतो praestantissimo Dn. Bachio Directore tum temporis Principis aulico Weimariensis, jamjam Cantore Lipsiensi celeberrimo studium meum decurrere coepi.“

1718 Musiklehrer in Jena (?), 1719 Kantor in Elsterberg, 1726 vergebliche Bewerbung nach Plauen, 1730 Rektor in Elsterberg, 1752 gestorben.

18. *Baumgarten*, Johann Christoph, 1687 geb.; in Ohrdruf 9 Jahre alt mit J. S. Bach bekannt, 1707 Schüler des Joh. Christoph Bach in Ohrdruf und 1708 in Weimar bei dessen Bruder J. S. Bach; 1721 Organist in Schkölen, 1727 Stadtorganist in Eisenberg, 1770 gestorben. In seiner Bewerbung dahin sagt er<sup>3</sup>: Er habe „diese Kunst nicht allein von dem be-

<sup>1</sup> Terry, Joh. Seb. Bach, S. 100.

<sup>2</sup> Flade E. nach Rats-Archiv Plauen Rep. I. IV / Sekt. I DN 1<sup>x</sup>.

<sup>3</sup> A. Werner, 4 Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik, S. 131.

rühmten Bach gründlich erlernen“, sondern getraue sich auch alle Zeit das, was zur Kunst erfordert wird, zu praestieren.

19. *Drexel*..., das ist wahrscheinlich der Nürnberger Dretzel C. H., der auch Drexel genannt wurde.<sup>1</sup> Schubart sagt in seinen „Ideen“: „Drexel, ein Schüler des großen S. Bach und zwar einer seiner besten; er spielt die Orgel mit gewaltigem Verstand, besonders die Register ausnehmend /:benutzend:/, setzte mit Geist für dieses sein Instrument; sein Fugensstil... leicht und verständlich; Contrapunct solide; Motetten und Kirchenstücke... vielschätzbarer...“ Dazu vergleiche man Will über den Dretzel<sup>2</sup>: „Einer der größten Virtuosen im Spielen und Componieren, auch außer Nürnberg berühmt. Seine Kompositionen, besonders in Kirchenstücken, allzeit schätzbar!“

Dretzel, Cornelius Heinrich, 1698 geb., 1712 (14 Jahre alt!) Marienorganist in Nürnberg, 1716 oder 1717 Besuch bei Bach in Weimar; 1719 Aegidienorganist in Nürnberg, 1743 bei St. Lorenz, 1764 an St. Sebald. Begr. 11. Mai 1775 (nach Dr. Wagner).

20. *Kräuter*, Philipp David (1690–1741), 1712 Stipendiat des Augsburger Scholarchats, in Weimar bei Seb. Bach, sammelte dessen Werke, 1713 in Augsburg, Kantor zu St. Anna.<sup>3</sup> Komponist von Kirchenkantaten: „Epistolisches Seelen-Confect...“, Augsburg. 1720.<sup>4</sup>

21. *Weyrauch*, Johann Christian, geb. 13. I. 1694 in Knauthain, 1717–30 stud. jur. in Leipzig, Schüler Bachs lt. Zeugnis vom 14. I. 1730, Helfer Bachs „auf verschiedenen Instrumenten“, auch als Sänger; er habe „viele specimina hiesigen Ortes rühmlichst abgeleget“, würde auch „in arte componendi das seinige nach Verlangen zeigen; er werde persöhnlich alles dieses zu bekräftigen capable seyn“<sup>5</sup>. Er wurde Notar, heiratete 1739 in Leipzig. Näheres ist über ihn nicht bekannt.

22. *Wagner*, Georg Gottfried (1698–1756), einer der ersten Schüler in Leipzig; 1712–18 Thomaner, Schüler Kuhnaus. 1718–26 stud. theol., 1722 Bewerber nach Zeitz, ein guter Sänger, Orgelschläger, Violinist und Komponist; 1722 ff. Schüler Bachs und Helfer bei Kantaten, Bassist („Jesus nahm zu sich“ — Baßsolo!); Bach nennt ihn ein „tüchtiges Subjekt“. Die ersten Leipziger Kantaten haben vielfach Baßarien; 1726 bewarb Wagner sich an die Universitätsorgel, dann aber um das Kantorat in Plauen; Bach unterstützte diese Bewerbung durch 4 Briefe — mit Erfolg. Er starb am 23. 3. 1756

<sup>1</sup> So B. A. Wallner (2. 3. 1930) u. Dr. Wagner, Gauting (11. 5. 1930).

<sup>2</sup> Will, Nürnbergisches Gelehrten-Lexicon, IV, 338 u. V, 251.

<sup>3</sup> Nach E. Fr. Schmidt in MGG I, 836 mitgeteilt von Dr. Wagner, Gauting.

<sup>4</sup> Vgl. Eitner, Quellenlexikon u. Kümmerle, Enzyklopädie I, 833.

<sup>5</sup> Vgl. Lillencron-Festschrift S. 295/6, btr. Chemnitz.

zu Plauen. Seine Kompositionen, vor allem für die Violine, waren beliebt, „Jauchzet dem Herrn“ (Slg. Hauser) sogar Bach zugeschrieben.

23. *Schneider*, Johann (1702–1788): „am 17. Juli 1702 hat Meister Hans Schneider, ein Müller und Mitnachbar zu Oberlauter, ein Söhnlein zur Taufe befördert“; um 1714 in Coburg begann das Musikstudium, wurde 1717 bis 1720 in Saalfeld beim Kapellmeister Reinmann fortgesetzt, wo er wahrscheinlich bereits als Violinist der Kapelle angehörte. Der weitere Lebensgang dürfte nun folgender gewesen sein: August bis Oktober 1720 Reise nach Köthen zu Bach, dann nach Merseburg und Rudolstadt; zweiter Aufenthalt in Saalfeld; 1723 oder 1724 Reise nach Leipzig, zurück nach Saalfeld, 1726 Abgang nach Weimar. Daß er Bachs Schüler war, steht in Walther's mus. Lexicon von 1732: hat „hierauf bey dem Hrn. Capellmeister Bachen in Leipzig auf dem Claviere... Lection genommen“. Und Wilhelm Hosaeus: „Man wird kaum irren, wenn man annimmt, daß auch Joh. Schneider, ein damaliger Schüler Bachs, bis zum Jahre 1721 in der f. Kapelle zu Köthen mitgewirkt habe; vgl. Schubart, der 1717 dort war, und Bernhard Bach.“ In Saalfeld war Schneider 1721 Hoforganist und Premier-Violinist. (Vgl. Walther.) 1726–29 war er Violinist in Weimar, wie Schering meint, durch Bachs Vermittlung. Im November 1729 bewarb er sich mit Erfolg als Organist an die Nicolaikirche. Schüler: Homilius (Zeugnis v. 10. 8. 1741; 1744–46 dirigierte er wahrscheinlich das Große Konzert.<sup>1</sup> 1760 begleitete er Friedrich II. von Preußen zur Flöte). 1766–67: der Bachschüler H. N. Gerber hörte in der Frühkirche, u. a. zu Weihnachten, Schneiders Orgelspiel, anfangs eine regelmäßige Fuge, mit Kraft und Leben vorgetragen. Seine erhaltenen Orgelstücke sind bedeutend und zeigen Bachsche Art.<sup>2</sup> Schneider starb lt. Leichenregister 1788, begr. am 8. Jan., alt 86 Jahr.

24. *Wild*, Friedrich Gottlieb, geb. um 1706 in Grünhau in der Lausitz; er wurde am 20. 4. 1723 an der Universität Leipzig immatrikuliert und 1727 Kandidat der Rechtswissenschaft. Dieser Wild(e) war es, der den H. Nik. Gerber bei Joh. Seb. Bach einführte, dem Bach dann ein so vorzügliches Zeugnis ausstellte. Schönemann, der dies Zeugnis in der Lilien-cron-Festschrift erstmalig ans Licht brachte<sup>3</sup>, sagte dazu: „Man glaubt aus den Zeilen den Dank herauszuhören, den Bach diesem jungen Musiker schuldete, der ihn in den ersten Jahren seiner Leipziger Tätigkeit häufig in der Kirchenmusik unterstützt hatte.“ Anlaß zu diesem Zeugnis war Wilds Bewerbung um das Kantorat in Chemnitz. Das Wesentliche daraus sei hierher gesetzt:

<sup>1</sup> Nach B. F. Richters Annahme.

<sup>2</sup> Vgl. Sietz.

<sup>3</sup> S. 293/295.

„...Friedrich Gottlieb Wild, Cand. jur. und renomirter Musicus ... habe ... in die Vier Jahre, so er auf hiesiger Universitaet gelebet, sich allezeit fleißig und emsig erwiesen, solchergestalt, daß er nicht allein Unsere Kirchen Music durch seine wohlerlernte Flaute traversiere und Clavecin zieren helfen, sondern auch sich bey mir gar speciell in Clavier, General-Bass und denen daraus fließenden Fundamental-Regeln der Composition informiren laßen, daß er sich bey aller Gelegenheit vor verständigen Musicis mit besondrem Applausu hören laßen kan; ...“ er sei „guter Beförderung würdig ... Leipzig den 18 May 1727. Joh: Seb: Bach Hochf. Anh. Cöthenischer Capellmeister und Director Chori Musici Lipsiensis.“

Wild soll Organist in Petersburg geworden sein.

25. *Gerber*, Heinrich Nikolaus (1702–1775), aus Wenigen-Ehrich, war 1715 in Bellstedt (bei Irrgang), in Mühlhausen, 1721 in Sondershausen (bei Eckold), 1724 in Leipzig (bei Bach), 1726 in Wenigen-Ehrich (Bau einer Hausorgel!), 1728 in Heringen, 1729 wieder im Vaterhause; 1731 in Sondershausen (Hoforganist), 1737 in Leipzig; er starb als Hoforganist am 6. 8. 1775 in Sondershausen. Den Unterricht Bachs bezeugt sein Sohn Ernst Ludwig<sup>1</sup>; Gerber stand in der Schloßkirche eine schöne Orgel von 25 Stimmen auf 3 Manualen und Pedal zur Verfügung, durch 2 Züge nach Belieben im Kammer- oder Chorton spielbar. Sein Besitz an Bachschen Kompositionen sowie seine eigenen Werke erfordern einmal eine gesonderte Darstellung.

26. *Wecker*, Christoph Gottlob (1706–17..), aus Friedersdorf bei Lauban; 1717 in Bautzen, 1723 in Leipzig, nach 1728 in Mertschütz, 1729 in Schweidnitz (Schlesien) als Kantor und Quartus. Wecker hatte — in musicis peritus — ein Zeugnis Seb. Bachs vom 20. Martii 1729. Unterschrift: Joh. Sebast. Bach./Hochf. Sachsen Weißenfels, wie nicht weniger /Hochf. Anhalt Cöthenisch./Capellmeister; /Director Chori Musices Lipsiensis u. /Cantor zu S. Thomae hieselbst. Im übrigen sei auf Feldmanns Darstellung im Bachjahrbuch 1934, S. 89, verwiesen. 1729 wollte Wecker eine Bachsche Passion auführen, die Bach aber selber benötigte.<sup>2</sup>

27. *Fröber*, Christoph Gottlieb (1704–1756), aus Langhennersdorf im Erzgebirge, 1726 am Gymnasium in Freiberg, 10 Jahre später in Leipzig, stud. jur., Schüler Bachs, der ihn später nach Delitzsch empfahl<sup>3</sup>, wo er zum Kantor gewählt, ein Collegium musicum gründete und Bachsche Kantaten aufführte<sup>4</sup>, — wenn auch für seine Möglichkeiten zurechtgemacht. Fröber starb am 14. Mai 1759. Eine Markuspassion von 1735 ist im Text erhalten, der Musik nach aber verloren.

<sup>1</sup> Vgl. Spitta, Joh. Seb. Bach II, S. 124 f.; auch BJ 1906, S. 136 u. 153.

<sup>2</sup> Vgl. A. Schering, BJ 1939 *Zur Markus-Passion*.

<sup>3</sup> Empfehlung verloren.

<sup>4</sup> Nach Arno Werner, u. a. BJ 1906, S. 64 f.



28. *Gerlach*, Joh. Carl Gotthelf (1704–1761), 1716 Thomaner; Schüler Seb. Bachs, Helfer bei Kantaten, Vertreter Bachs, wenn er abwesend war, wie der Rektor Joh. Aug. Ernesti in einem Bericht vom 13. 9. 1736 angab, Zeuge von Bachs erstem Wirken in Leipzig. 1739 erhielt Gerlach auf des Lehrers Lob und Befürwortung die Leitung des Collegium musicum. Bach wußte wohl, wen er als Nachfolger bestellte! 1729 Organist der Neukirche, Schotts Nachfolger. 1761 starb er, begraben den 13. Juli (ganze Schule) am alten Neumarkte (Univ. Straße) — Eine Komposition Gerlachs als Beispiel bei Marburg, Abhandlung von der Fuge, Tab. XLVIII, Fig. 2.

29. *Freudenberg*, Sigemund, ein Schlesier, geb. 1704 in Seyfersau<sup>1</sup>, um 1716 am Gymnasium in Hirschberg, 6 Jahre Schüler des Kantors Tobias Volkmar an der Gnadenkirche, 1722/24 Kantor-Substitut in Lissa, 1724 in Leipzig; erlernte „*artem componendi et organi... nachgehends bey den weitbekannten H. Sebastian Bach, Dir.Mus...*“ mit Erfolg, „daß ich mir also getraue... mit einer moderaten und kirchlichen Preludio, Fuga, variierend und pervers Choral wie auch mit einem legaten General-Basso in modo moderno, zu vergnügen“. 1728 berief er sich in einem Gesuch nach Schweidnitz auf den „bekannten und berühmten Herrn Bach Cantori in Leipzig...“, bei dem er die „*Music de propriis erlernet*“; 1730 bewarb er sich nach Görlitz, war dann in Dresden, bewarb sich 1731 nach Freiberg i. Sa. Weitere Aufenthaltsorte unbekannt.

30. *Bach*, Johann Heinrich (1707–1783), ein Bruder Joh. Bernhards, geb. in Ohrdruf, 1724 in Leipzig (Sept.), wohnt bei seinem Oheim, widmete sich ganz der Musik. Vgl. „*Bache bei Seb. Bach*“<sup>2</sup>.

31. *Nicolai*, David (1702–1764), aus Görlitz, mit 11 Jahren Schüler des Organisten Christian Ludwig Boxberg (gest. 1729); 1726 lieferte er ein Gutachten über die sog. „*Sonnenorgel*“, 1727 bezog er die Univ. Leipzig (13. 5.), genoss nach eigener Angabe von 1729 die „*fidele Unterweisung*“ Bachs, bat dann 1729 um ein Zeugnis, Bach sagte zu (17. 12.), es ist aber bisher nicht aufgefunden worden. Sebastian Bach in Görlitz „*per Renomee*“ bekannt, eben durch Nicolai; 1729 bewarben sich u. a. an die Peterskirche Vogler, Nicolai, Freudenberg; Nicolai wurde 1730 angestellt. Nicolai besaß an Instrumenten: 1. eine Orgel (6 Reg.), 2. einen Orgeltisch (4 Reg.), 3. einen großen Flügel, 4. ein streichend Instrument (Darmsaiten), 5. ein groß Pedal mit Manual und Bank, 6. eine Laute, 7. eine Davidsharfe. 1758 wurde sein Sohn David Traugott sein Substitut; 25. 11. 1764 starb er. Von seinem Sohn und Nachfolger David Traugott heißt es: „*Darf man*

<sup>1</sup> F. Hamann, BJ 1940—1948, S. 149f.

<sup>2</sup> BJ 1949, S. 111f.

sich wundern, wenn Bach selbst bei verschiedenen Gelegenheiten gegen seine Freunde den Wunsch äußerte, den talentvollen Knaben einige Zeit bei sich in Leipzig zu sehen und ihn selbst spielen zu hören?<sup>1</sup>

32. *Kellner*, Joh. Peter (1705—1772), bekannt durch seine „Bach-Sammlung“, 1725 Schuldiener in Frankenhayn, 1728 Organist und Kantor in Gräfenroda; Geburtstag ist der 28. 9. 1705, nicht der 24., Tauftag der 30. Seine Selbstbiographie (Brückner II, 2 S. 82 und Marburg, Historisch-kritische Beiträge) ist vom 1. Nov. 1754. Um 1722 führte der wegen seiner Geschicklichkeit gerühmte Bachschüler Schmidt in Zella J. P. Kellner in Bachs Werke ein. Wo hat Kellner Seb. Bach persönlich kennengelernt? Wahrscheinlich im Sommer 1729 anlässlich seiner Reise nach Halle zum Besuch Händels; sein Sohn sagte: „Der Vater war ein guter Freund von Seb. Bach“, dessen Orgel- und Klaviermusik er im Ms. besaß; 1738 (oder 1737?) schrieb sich Kellner Bachs Anleitung zum Generalbaß ab. Die Kellnerschen Abschriften tragen die Jahreszahlen 1725, 1726, 1727 (?), 1730, 1738. Sonst reiste Kellner nach Sondershausen (1737?), nach Coburg (um 1742), nach Meiningen; auch mit Schübler in Zella hatte er Verbindung, der zu seinem Klavierwerk „Manipulus musices“ den Stich besorgte. Er starb am 19. April 1772 und wurde am 22. sollenniter begraben.

33. *Scheibe*, Johann Adolf (1708—1776), der Sohn des bekannten Leipziger Orgelbauers Johann Scheibe und spätere Gegner Bachs. Er war zunächst Schüler Gerlachs (vgl. Nr. 28), erhielt aber 1731 (4. 4.) auch ein Zeugnis S. Bachs, das recht günstig ausfiel: auf Clavier und Violine gar wohl habilitiert, Bach habe seinen Wunsch gar gerne erfüllt! Mit Ph. E. Bach war Scheibe befreundet. Er schrieb über Bachs Orgelspiel:

„Ich habe diesen großen Mann unterschiedenemale spielen hören. Man erstaunt bey seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbar und so behend in einander schrenken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen, oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen.“

1729 hatte Scheibe sich an die Nikolai-Orgel beworben; 1730—35 wirkte er als Musiklehrer (Klavier, Komposition) und Komponist. 1735 war er in Prag, dann in Gotha, 1736 in Sondershausen, in Wolfenbüttel, in Hamburg. 1737 erfolgte im „Critischen Musikus“ der vielbesprochene Angriff gegen Görner und Sebastian Bach. 1740 in Glückstadt Kapellmeister, dann (1742) dänischer Kapellmeister in Kopenhagen; seine Gegnerschaft gegen die italienische Oper (Sarti!) mochte die Ursache seiner Pensionierung sein. Er starb am 22. April 1776.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Nach M. Gondolatsch (Görlitzer Mus. Leben 1914, S. 17 u. ZfM 9. Jg., 1927 H. 8, S. 467) war das 1742. David Traugott Nicolai aber war erst 1754 in Leipzig. Hasse (Dresden) lobte sein Spiel (Paulinerkirche).

<sup>2</sup> Vgl. E. Rosenkaimer, J. A. Scheibe als Verfasser des Cri. Musikus, Bonn, 1927.

34. *Ludewig*, Bernhard Dietrich (1707–1740), am Gymnasium in Altenburg, 1731 als stud. theol. in Leipzig. Bachs Zeugnis lautete<sup>1</sup>:

„Da Vorzeiger Dieses, Herr Bernhard Dieterich *Ludewig* S. Th. Studiosus und der Music gefließener mich endes benannten ersuchet, Ihme, wegen der bey meinen Kindern bezeigten treüfleißigen Information, auch geleisteter assistance derer Kirchen und anderer Musiquen so wohl vocaliter als instrumentaliter ein beglaubtes attestat zu ertheilen; als habe solches nicht alleine herzlich gerne bewerckstelligen, und dabey versichern wollen, daß mit Deßen an meinen Kindern bewießenen Fleiße so wohl ein völliges Genügen gehabt, als auch seine Geschicklichkeit in Musicis mir vieles Vergnügen gegeben. Wie denn Deßen specimina so wohl in einem als dem andern, dieses mein attestat völlig bestärcken u. verificiren werden. Wünsche sonst zu deßen Vorhaben Göttliche Gnade u. Beystandt. Leipzig. d. 10. Octobr. 1737 / Johann Sebast. Bach. / Königl. Pohn. und Churf. Sächs. Compositur.“<sup>2</sup>

Ludewig wurde 1738 (31. 3.) Stadtorganist in Schmölln, erhielt am 18. 3. dazu von dem Stadtorganisten J. M. Angermann in Altenburg ein ebenso günstiges Zeugnis, wurde krank und starb bereits am 1. 3. 1740 im Elternhause zu Thonhausen.

35. *Krebs*, Johann Ludwig (1713–1780), 1726 bis 1735 Thomaner, dann bis 1737 Student in Leipzig, erhielt am 24. 8. 1735 ein Zeugnis Bachs, wirkte dann als Organist in Zwickau, 1743 in Zeitz und 1756–80 in Altenburg. Über ihn, den Lieblingsschüler Bachs, berichtete bereits das Bach-jahrbuch 1930, S. 100–129.<sup>3</sup>

36. *Schimert*, Peter (1712–1785), aus Siebenbürgen, Geburtsort unbekannt, 1733 an der Universität in Leipzig, nach der allg. mus. Zeitung<sup>4</sup> „ein nicht unwürdiger Schüler... Joh. Seb. Bachs“; auch A. Schiffner nennt ihn Bachs Schüler. Er war 1738 in Hermannstadt „Magister Tibicinum lib.“, 1745 „Director chori musici et organista“, 1757 „organista templi cathedr. auch centumvir.“ 1762 legte er das Stadt-Türmermeisteramt nieder. Er starb 1785 („Dnus Petrus Schimerth, Organista templi cathedralis, Peritissimus Orator Communitatis meritissimus aet. annos 73, mens. 2. Fun. grandissimo Marshmo.“) A. Schiffner: „Schimerts wenige bekannte Werke galten in der Kirchenmusik für klassisch.“

37. *Gerlach*, Theodor Christian (1694–1768), aus Rochlitz, Sa., 1710 am Gymnasium in Altenburg, 1716 Kunigundenorganist in Rochlitz, gest. 10. Nov. 1768. Gerlach war in Altenburg Musikschüler des Hoforganisten Pestel und irgendwie mit Bach bekannt geworden und stand nach eigener Angabe von 1716 an bis 1731 mit Seb. Bach in Briefaustausch. 1737 kam dann sein Bruder Christian Gottlieb nach Leipzig an die hohe Schule.

<sup>1</sup> Vgl. Musik und Gesellschaft 1952, Heft 10, wo auch das ähnliche Zeugnis vom 4. März 1737 reproduziert ist.

<sup>2</sup> Auch bei A. Werner. Herrn Dr. Anton sei hier für die so vielfaltige Hilfe herzlich Dank gesagt!

<sup>3</sup> Ein themat. Katalog der Werke Krebsens wurde vom Verfasser dem Altenburger Musikarchiv überreicht.

<sup>4</sup> 1814 Nr. 47, 23. XI., Gesch. d. Mus. in Siebenbürgen.

Hier also eine ganz neue Erkenntnis: Der vielbeschäftigte Thomaskantor gibt „Unterricht durch Correspondenzen“, wie Gerlach in seiner Bewerbung nach Freiberg (1731) sich ausdrückt<sup>1</sup>.

38. *Stockmar*, Joh. Melchior (1698–1747), aus Naundorf bei Grimma, 1716–20 angehender Theologe in Leipzig, 1722 Schulschreiber in Torgau, 1725 Baccalaureus in Grimma, 1729 Kantor in Leisnig, dort am 17. 3. 1747 gestorben. Stockmar begann 1734 in Leisnig mit der Aufführung Seb. Bachscher Kantaten, deren er anscheinend 8 Stück besaß, darunter etliche aus der Weimarer Zeit, einzelne wurden sogar 2–4mal wiederholt. Stockmar hatte in seiner Grimmaer Zeit (1725–29) persönliche Beziehung zu Seb. Bach; nach Naglers Meinung<sup>2</sup> soll Bach – sogar wiederholt – in Leisnig gewesen sein – Stockmar gehört danach zu dem engeren Kreis um Bach.

39. *Nichelmann*, Christoph (1716–1762), aus Treuenbrietzen, 1730–33 Thomaner, erhielt Unterricht durch Friedemann Bach (Klavier) und Sebastian (Komposition), war mit Ph. Emanuel bekannt, bei Kantaten erster Diskantsänger; 1733 in Hamburg, 1738 in Berlin; Unterricht bei Quantz und Graun, 1744 Hofcembalist. 1762 gestorben: „St. Marien, Julius 1762, 22. beerdigt Hr. Christoph Nichelmann, gewesener Musicus, mit Consens des H. Probstes Roppen (?) Hochwürden, ist eine Collecte Leiche bezahlt worden.“ 1755 hatte er – nach einer Bemerkung im Etat – seinen Abschied erhalten.<sup>3</sup>

40. *Gräbner*, Christian Heinrich (1705–1769), Sohn des Johann Heinrich, Organist und Orgelmacher in Dresden, der ihm den ersten Musikunterricht gab, lernt den Klavier- und Orgelbau kennen; 1725/26 in Leipzig, Schüler Bachs nach eigener und des Vaters Angabe; letzterer schrieb 1732 an den Rat<sup>4</sup>:

„... Ich habe ihn – meinen Sohn Christian Heinrich Gräbner – auch zwey Jahr in Leipzig bey dem berühmten Claviristen Herrn Bachen gehabt, welches mich nicht wenig gekostet, alwo er denn (sonder Ruhm zu melden) sich so perfectioniert hat, daß er gar wohl bestehen kann. Johann Heinrich Gräbner, Organist bey der Frauenkirche.“

Er selbst 1733: „... ich aber nicht nur einige Jahre... meinen Vater, Herr(n) Heinrich Gräbner, Organisten bey der Frauenkirche subleviret... wie auch durch die geschickte Anführung des berühmten Organisten in Leipzig Herrn Capellmeister Bachs qualificiret gemacht“. – Er wurde 1739 Organist der Frauenkirche (Silbermannorgel), 1742 aber an der Kreuzkirche (3 Orgelwerke). Sein Tod ist also vermerkt (Dresden, Kreuzkirche 1769,

<sup>1</sup> G. Schünemann, Liliencron-Festschrift, S. 293.

<sup>2</sup> Mittlg. d. Geschichts- und Altertums-Vereins zu Leisnig, 1932 H. 17 und brieflich.

<sup>3</sup> Marburg, Historisch-kritische Beiträge I, 78, 147, 431 u. a.

<sup>4</sup> Stadtarchiv Dresden D XXXIV, 14, Bl. 1–5.

Blatt 2a): „Januarius, 5 H. Christian Heinrich Gräbner, Organist bey der Kirche zum Heil. Creutz, ein Ehemann, 64 Jahr alt an allerhand Zufällen, auf der Schulgaße, in der Amts Wohnung, Nachmittage nach St. Joh. [Friedhof] 17 g denen Pulsanden [d. h. Läutern] Frey Leiche“; gestorben wahrscheinlich am 1. Januar.

41. *Geier*, Benjamin Gottlieb (1710–1762), aus der Lutherstadt Eisleben, 1732 in Leipzig, 1737 in Eisleben Kantor, erst an St. Andreas, dann 1741 an St. Nicolai; gest. 15. 3., begr. 17. 3. 1762. Des Rektors Christian Friedrich Reineccius zu Eisleben Vater war 1687–1726 Stadtkantor in Weimar gewesen, kannte also Bach. Der mag seinen Schüler Geier auf Leipzig und Seb. Bach hingewiesen haben. 1741 schrieb Geier selbst: „...mein meistes Werk ist gewesen die Musik, zu welcher mich angeführet... in Leipzig H. Capellmeister Bach...“

42. *Naumann*, Gottlieb Daniel (1710–1782), aus Mühlbach; 1734 (27. 3.) in Leipzig, 6 Jahre stud. theol. und Schüler Bachs<sup>1</sup>: welcher sich „in der Musik des daselbst excellirenden Herrn Bachens manuduction und Anordnung bedienet.“ 1740 in Schmölln Organist und Collega III. Vgl. Ludewig (Nr. 34).

43. *Dorn*, Joh. Christoph, aus Gruna (welches?), 1731 in Leipzig; er bekam am 11. Mai 1731 ein Zeugnis Bachs<sup>2</sup>:

„... Wenn denn nach bey mir abgelegtem Specimine befunden, daß er auf dem Claviere sowohl als auch anderen Instrumenten einen ziemlichen habitum erlanget, mithin im Stande sey, Gott und der Republic Dienste zu leisten, so habe... bezeigen sollen, daß bey zunehmenden Jahren von seinem guten naturel man einen gar habilen Musicum sich versprechen könne. / Leipzig, den 11. May 1731. / Joh. Seb. Bach / Hochf. Sächß. Weißenf. Capellmeister und Director Chori Musici Lipsiensis.“

1731 vergeblich. Bewerbung nach Torgau, 1732–44 stellv. Organist in Belgern, 1737 J. Böttgers Nachfolger. 1744–85 Organist in Torgau; „18. April Joh. Chr. Dorn, Schulkollega und Organist, Witwer,“ steht im Sterbebuch.

44. *Einicke*, Georg Friedrich (1710–1770), aus Hohlstedt bei Wallhausen (Helme), war 1732–37 in Leipzig, nach Gerber Bachs und Scheibes Schüler; wollte bei ihnen seine Kenntnisse in der Komposition erweitern; er blieb auch bis zu Bachs Tod mit ihm in Verbindung; 1737–46 Kantor in Hohlstedt; 1746 in Frankenhausen Musikdirektor, 1749f. Briefwechsel mit Bach betr. die „schröterische Recension“; 1757–1770 Musikdirektor in Nordhausen. Der Sterbeeintrag lautet:

Jg. 1770 Den 19ten Jan: starb der S. T. Georg Friedrich Einicke, des hiesigen Gymn: 2ter Collega und Musikdirector u. wurde in Begleitung des Ministerii u. Colleg: Scholast: den 22ten begraben, alt: 60 Jahr.

Ein beliebter Komponist, erhalten ist nichts.

<sup>1</sup> Landesarchiv Altenburg Cons. Acta IA XXXVI 2c Nr. 1 Bl. 131f. (1740).

<sup>2</sup> Taubert, Torgau S. 36 (Zusätze).

45. *Bach*, Samuel Anton (1713—1781), Schloßorganist und herzogl. Sekretär in Meiningen. Über diesen bedeutenden Mann lese man nach im BJ 1949/50, S. 112—114.
46. *Hartwig*, Karl (1709—1750), aus Olbernhau im Erzgebirge, etwa 1728 in Leipzig; er hat sich „von Jugend auff zum Clavier appliciret, wie er denn vom Capellmeister Bach in Leipzig profitiret“, sagte er selbst. 1729 Bewerber an St. Nicolai, Leipzig; 1733 an die Sophienkirche in Dresden, 1735 in Zittau, St. Joh. mit Erfolg; die Kirche hatte 3 Orgelwerke: das große, das alte und das kleine. 1746 wurde H. melancholisch, dienstunfähig und starb am 2. Aug. 1750.
47. *Straube*, Rudolf (1717—1785 [?]), aus Trebnitz a. Elster, Taufeintrag nicht zu finden; 1733 Thomaner in Leipzig. 1739 schrieb er in einem Gesuche, er habe „die erforderliche Fertigkeit die Orgel zu spielen in Leipzig bey dem annoch lebenden Virtuosen Herr(n) Johann Sebastian Bachen Königl. Pohln. und Churf. Sächs. Capellmeister und berühmten Directore Chori musici erlernt...“; er habe sich in seinem Geburtsort Elstertrebnitz öfters auf der Orgel hören lassen, heißt es in einem Schreiben Mag. J. J. Wagners. Bei seiner Bewerbung nach Zeitz urteilte der Stadtkantor Wagner: Straube habe die Orgel als Clavier tractiret. Am 27. 2. 1740 wurde er in Leipzig als stud. theol. eingeschrieben; den Unterricht bei Bach bezeugt auch Gerber, Neues Lexicon II, 599. 1743 bewarb er sich abermals nach Zeitz, diesmal an die Schloßkirche; gewählt wurde Krebs. 1746 erschienen von ihm in Leipzig 2 Lautensonaten. Um 1750 ging er auf Kunstreisen, spielte u. a. in Erfurt vor J. J. Adlung, lebte dann in England als Lautenist. Das Sterbepjahr ist nicht genau bekannt.
48. *Mizler*, Lorenz Christoph (1711—1778), Privatdozent, Hauptlehrer, Historiograph, Hofrat, Leibatzt<sup>1</sup>, aus Heidenheim; war Schüler Bachs nach eigener Angabe, Disputatio, 28. VI. 1734 (Anrede); vgl. auch Ehrenpforte, S. 231. Er spielte Klavier, Violine, Querflöte und komponierte. 1749 in Warschau als Arzt. Er starb zu Konskin (Klempoln) im März 1778, in Deutschland vergessen.<sup>1</sup> Bachs Eintritt in die musikalische Societät erfolgte auf Mizlers Veranlassung; vgl. mus. Bibl. IV. S. 173.
49. *Schemelli*, Christian Friedrich (1713—1761), aus Treuenbrietzen, Sohn des durch Bach bekannten Zeitzer Schloßkantors Georg Christian Schemelli, 1731 (5. 5.) in Leipzig, bekam am 24. 2. 1740 ein Zeugnis Bachs, „daß er iederzeit, so lange er unsere Schule zu S. Thomas frequentiret allen möglichen fleiß darinne erwiesen, daß Ihn auch bey denen Cantoreyen als Sopranisten gantz wohl habe gebrauchen können.“

<sup>1</sup> Vgl. Franz Wöhlke, L. Ch. Mizler, 1940, K. Troeltzsch Verlag, Würzburg.

Er starb — vor seinem Vater — am 27. 10. 1761 als Schloßkantor in Zeitz. — Neben Bach genoß Schemelli auch noch den Unterricht des Homilius:

„Da ich meine Fundamenta in der Musik bey... Bach in Leipzig und bey itzigem Directore musices bey der Kreuzkirche in Dreßden, damaligem geschickten Musico in Leipzig Homilio geleet...“<sup>1</sup>

50. *Homilius*, Gottfried August (1714—1785)<sup>2</sup>, aus Rosenthal am hohen Schneeberg, 1733 in Dresden, Bewerber an St. Anna, 1735 in Leipzig, 14. 5. stud. theol. (Erler III, 171); Unterricht bei Bach nicht genau nachgewiesen; Hiller sagt<sup>3</sup> „noch lebender Bachschüler“. Nach Biehles Musikgeschichte von Bautzen, S. 26, erhielt Homilius am 10. Aug. 1741 ein Zeugnis des Nicolaiorganisten Schneider. 1742 wurde er Organist an der Frauenkirche in Dresden, 1755 (10. 6.) aber Kreuzkantor und Quintus der Schule. 1760 (19. 6.) erlebte er die Zerstörung der Kirche. Homilius war nach K. Helds Mitteilung am 2. 6. 1785 gestorben und am 6. 6. am Johannis-Friedhof bestattet worden.

51. *Nagel*, Maximilian (1714—1748), ein Sohn des Nürnberger Lorenz-Kantors Johann Nagel. In Leipzig Thomaner, 1735 erster Chorpräfekt, Violinist (im Collegium musicum); Bach war mit ihm zufrieden; als Nagels Bruder Joh. Andreas Michael nach Leipzig kam, besuchte er auch die „musikalischen Collegia des berühmten Bachens“, wobei sein Bruder Max „seine besondere musicalische Geschicklichkeit auf der Violine öfters zeigte“.<sup>4</sup> 1744 kam er nach Ansbach; der Sterbeeintrag lautet: (Seite 51 Nr. 80) „St. Johannis: April 1748. † 18. Hr. Nagel Maximilian, Cammermusicus und Lautenist, Schwindsucht; 35 J. 4 M. 23 Tg.“<sup>5</sup>

52. *Haase*, Johann Gottlob (1720?—17.), aus Profen, am Stiftsgymnasium in Zeitz, 1735 in Leipzig; Schüler Bachs, Mitglied des Collegium musicum; er hatte ein Zeugnis Bachs, das aber am 8. Mai 1743 bei einem Brande in der Stephansgasse in Zeitz ein Raub der Flammen wurde. Vgl. d. Bericht v. 18. 11. 1756: „...meines ehemem zu Leipzig bey den berühmten seel. Bach über ein Jahr in musicis genossenen profectum...“ Wo Haase Anstellung fand, ist unbekannt.<sup>6</sup>

53. *Bach*, Johann Ernst (1722—1777): über ihn ist bereits im BJ 1949/50 das Wesentliche vermerkt. Vgl. S. 114—118.

54. *Heinrich*, Joh. Georg (1721—?), aus Merseburg. Er war von 1734 bis 1740 Thomaner und Privatschüler Bachs. B. F. Richter hatte in seinem Album

<sup>1</sup> Vgl. Landeshauptarchiv Magdeburg A. 29—22/zu 1756, 15. 12.

<sup>2</sup> Vgl. Dr. K. Held, Allg. Deutsche Biographie Bd. 13 S. 53/7.

<sup>3</sup> Hiller, Lebensbeschreibungen, 1784, S. 24: Bachs Schüler.

<sup>4</sup> Nach Dr. Wagner, Beziehungen Bachs zu Nürnberg, Fränk. Kurier 1928 Nr. 192.

<sup>5</sup> Ev. luth. Pfarramt Ansbach, St. Joh. v. 5. 5. 1942.

<sup>6</sup> Vgl. Landeshauptarchiv Magdeburg A 29, 22, Bl. 96—116—121.

Thomanae folgenden Vermerk: „Joh. Georgius Heinrich Martisburgi, N.-1721. p. veredarius (Courier), rec. 10. VI. 1734, et IV. discessit 1740.“ „parum in litteris proventus“. Zu einer Bewerbung nach Torgau<sup>1</sup> lautete Bachs Zeugnis:

„Demnach Vorzeiger dieses, HE Johann Georg Heinrich Ju Studiosus mich... ersuchet, ihme seines bey uns in der Thomas-Schule bezeigten Fleißes und Aufführung ein unpartheyisch attestat zu ertheilen, Als haben Demselben solches nicht vorenthalten, sondern vielmehr bezeugen wollen, daß er sich allstets als ein fleißiges und williges subjectum aufgeföhret, überdem auch in denen bey mir gehalten privat informationen sich mit vielem Eyffer dem studio musico gewidmet, daß ich persuadiret seyn kan, man werde mit dessen capacité zufrieden seyn können. / Leipzig d. 13. Mayi 1744. Joh. Seb. Bach. Königl. Pohnl. u. Chrf. Sächs. Hoff Compositour“

Mehr ist über Heinrich nicht bekannt<sup>2</sup>.

55. *Raden*, Gottlob Ludwig (1718–1764), ein Zeitzer, ebenfalls am Stiftsgymnasium, 1734/36 Hilfsorganist, 1737 in Leipzig, hatte sich „bey dem dasigen Königl. Pohnl. und Churf. Sächs. Capell-Meister und Stadt Cantore Herrn Bachen in Musicis festgesetzt“. 1752 wurde er Stadtorganist, 1756 aber J. L. Krebsens Nachfolger an der Schloßkirche. Am 1. 6. 1764 starb er, beerdigt am 3. nachts um 11 Uhr auf den Obern Johannis Gottesacker. Sein Nachfolger wurde der Kriebsschüler Christian Jahn. (gest. 1783).

56. *Bach*, Johann Elias (1705–1755), war 1738–42 als Informator in Seb. Bachs Hause, stand noch 1748 mit ihm in Briefwechsel; war Kantor in Schweinfurt. Vgl. BJ 1949/50, S. 118–123.

57. *Agricola*, Johann Friedrich (1720–1774)<sup>3</sup>, aus Dobitschen nahe Altenburg, 1737 in Altenburg, 1738 (Ostern) in Leipzig, Rechtshörer, Schüler Bachs (nach Gerber, Marburg, Ph. E. Bach u. a.) im Klavier, Orgel u. in der Setzkunst.<sup>3</sup> Bach ließ ihn im „Musikverein“ das Cembalo spielen. Agricola danken wir (bei Adlung, Mus. Mech. Org.) eine Reihe wichtiger Nachrichten über seinen Lehrer, den größten Orgel-Kenner und -Spieler Deutschlands. 1740 war Agricola zu Ostern in Dresden, 1741 bis 74 in Berlin. Dort schrieb er 1771 an den Buchhändler Nicolai das schöne Wort:

„Dem Himmel sey Dank, daß doch endlich einer einmal aufgestanden ist, der geföhlet hat, daß in des alten J. S. Bachs Chören Feuer und Pracht zu finden sey. Seit Scheibens Invectiven wider diesen großen Mann, haben ihn die Leute, manche Berliner nicht ausgenommen, wirklich gar zu sehr für eine Katze angesehen.“

Über eine Abschrift der Matthäus-Passion Bachs siehe Fr. Smend, BJ 1928, S. 2f.

<sup>1</sup> Torgau, Ratsakten, K VI 12 betr. Organistendienst. — Vgl. BJ 1906, S. 130 (A. Werner) u. 1907, S. 72 (B. F. Richter).

<sup>2</sup> Außerdem nennt er 1744 Bach selbst seinen Lehrmeister (Ratsakten).

<sup>3</sup> Marburg, Historisch-kritische Beiträge I, 148; Wucherpennig, Diss. 1922; Altenburger Heimatblätter.



58. *Doles*, Johann Friedrich (1715–1797)<sup>1</sup>, ein Thüringer aus Steinbach, Schüler Bachs 1739–44 in Leipzig, nach Gerber, Eck, J. Gg. (1797) u. eigener Angabe. Dirigent der Großen Konzerte. Dann Kantor in Freiberg, Sieger unter 12 Bewerbern, darunter die Bachschüler Wagner, Stockmar und Fröber. 1755 Thomaskantor in Leipzig, 1789–97 im Ruhestande; er starb 82 Jahre alt am 8. Februar nach 33jähriger Amtstätigkeit.

59. *Koch*, Johann Wilhelm (1704–1745)<sup>2</sup>, ein Thüringer aus Buttstedt, später in Jena, 1738–41 Kantor in Ronneburg, mit Seb. Bach bzw. Elias Bach im Briefwechsel<sup>3</sup>, Austausch von Noten; Bach 1739 in Ronneburg; Koch starb am 8. Nov. 1745 in Ronneburg. Er hat wohl mehr als persönlicher Freund denn als Schüler Bachs zu gelten — wie J. P. Kellner.

60. *Kirnberger*, Johann Philipp (1721–1783), auch ein Thüringer, gebürtig aus Saalfeld. 1739–41 in Leipzig, Schüler Bachs nach eigener Angabe, wie nach Ph. E. Bach. Entgegen älterer Meinung ist dieser Mann als einer der besten und wichtigsten Schüler des Meisters zu bezeichnen; aus seinem Leben sei hier angemerkt: 1736 in Gräfenroda (Kellner), 1739 und 1740 in Sondershausen (Gerber), 1741 in Leipzig — Dresden — Polen; 1751 Coburg, Gotha, Dresden; zuletzt in Berlin. Forkel sagt: „Kirnberger war einer der merkwürdigsten unter Bachs Schülern, voll des nützlichsten Kunstefers und wahren hohen Kunstsinnes.“ Es ist das Verdienst S. Borris', sein Leben und Werk erstmalig richtig dargestellt zu haben.<sup>4</sup> Die Zahl der Kirnbergerschüler — an die 30 — zeigt, wie sein Wirken in die Breite und Tiefe ging.

61. *Noah*, Georg Heinrich (1721–1762), aus Tennstedt, war 1740 (21. 6.) bis 1743 in Leipzig und nach M. Seiffert Helfer Bachs bei den Kantaten und besaß Abschriften Bachscher Werke; er war Kantor in Tennstedt.

62. *Abel*, Karl Friedrich (1725–1787), der berühmte Gambenspieler, war etwa 1740–1746 in Leipzig, Helfer Bachs bei Kantaten, erhielt nach A. Schiffner von Bach Klavier- und Kompositionsunterricht; er ging, wie Straube, nach London.

63. *Fritzsche*, Christian Gottlieb, geb. 1730 (?) in Zeitz, war 1744/45 einige Jahre Klavierschüler J. L. Krebsens in Zeitz, dann 1747 (25. 3.) in Leipzig an der Universität; sein Vater schrieb darüber am 20. 7. 1748 an den Rat zu Naumburg:

„Worauf ihn seine angefangenen Musikalischen Studia ferner fortzusetzen bereits vor 1½ Jahren nach Leipzig gethan, woselbst er bei H. Capellmeister Bachen und bey

<sup>1</sup> H. Banning, J. Fr. Doles, Leipzig 1939, Kistner u. Siegel.

<sup>2</sup> Vgl. Altenburger Heimatblätter.

<sup>3</sup> Vgl. BJ 1949/50, S. 121.

<sup>4</sup> S. B., Kirnbergers Leben und Werke, 1933, Bärenreiter, Kassel; auch Sietz, BJ 1955.

Hr. Organist Schneidern seine Musikalischen Studia ferner prosequiret und sich zugleich im componiren geübet, folglich soviel erlernet...“<sup>1</sup>

64. *Goldberg*, Johann Gottlieb (1727–1756), eigentlich Gollberg<sup>2</sup>, ein musikbegabter Jüngling, 1741 in Leipzig, nach Gerber, Hiller, Reichardt und Forkel Schüler Bachs, daneben auch von Friedemann unterrichtet, und zwar schon in Dresden. 1749 wieder dort bei seinem Gönner Grafen Keyserling, 1751 aber in der Brühlischen Kapelle; 1756 starb er, beerdigt am 15. 4. nach St. Johannis. Über die nach ihm benannte Aria Bachs mit 30 Veränderungen lese man Spitta, J. S. Bach, II 726 und 648f, nach.

65. *Trier*, Johann (1716–1790), wieder ein Thüringer, aus Themar, 1741 bis 54 in Leipzig und höchstwahrscheinlich Schüler Bachs, wofür er in Zittau allgemein galt; 1746 war er in Leipzig am Großen Konzert beteiligt (Violine, Cembalo, Baßsänger; auch als Dirigent tätig). 1753 bewarb er sich – neben Homilius, Krebs J. L., Nicolai (D. G.), Altnikol, J. Chr., sowie Ph. E. Bach und W. Fr. Bach und anderen – mit Erfolg nach Zittau. Dort setzte er 1755 ein Praeludium „auf 3 Orgeln in der heil. Christnacht“. 1790 starb er, begraben am 6. Januarius. Gerber, Altes Lexicon, sagt: „Einer unserer größten Meister auf der Orgel; auch durch seine Motetten berühmt.“

66. *Wünsche*, Christian Gottlob (1720–1754), aus Joachimstein bei Radmeritz gebürtig<sup>3</sup>, 1732 am Gymnasium in Görlitz; 1741 in Leipzig (22. 7.), stud. jur., Schüler Bachs: „Nun ich denn seit einigen Jahren zur Erlernung der Music und besonders zu gründlicher Excolirung des Clavirs und der Orgel mich in Leipzig aufgehalten (und) mich des Unterrichts des Capellmeisters und Hoff Compositeurs Bach zwey Jahr... bedienet.“ Bachs Zeugnis vom 16. 12. 1743<sup>4</sup>:

„Da Mons. Christian Gottlob Wunsch... mich... ersuchet, Ihme wegen des, in die 2. Jahre bey mir gehabten Unterrichts in der Music und besonders auf dem Clavire, ein beglaubtes Attestat zu ertheilen; Als habe Ihme es nicht abschlagen, sondern vielmehr mit Grunde der Wahrheit bezeugen sollen, daß Er in der Zeit (auch ohne Verabseumung einer einzigen zum Stud. Mus. gewidmeten Stunde) grosen Fleiß und Bemühung angewendet, um sich geschickt zu machen, in Zukunfft Gott und der Republ. mit Nutzen Dienste leisten zu können...“

Wünsche war dann 1743–1754 Organist in Glogau geworden.

67. *Transchel*, Christoph (1721–1800), aus Braunsdorf bei Weißenfels, 1742 in Leipzig, erhielt unentgeltlich Bachs Unterricht in allen Zweigen der Tonkunst<sup>5</sup> um seiner Begabung willen; 1755 in Dresden Musiklehrer,

<sup>1</sup> Naumburger Ratsakten, Organistenbestellung 1748. Vgl. Altnikol.

<sup>2</sup> Vgl. E. Dadder, BJ 1923, S. 57, und G. Kinsky, BJ 1924, S. 144.

<sup>3</sup> Im Taufregister (17. 12.) heißt der Name „Wünsche“, nicht Wunsch.

<sup>4</sup> Landeshauptarchiv Magdeburg A. 29d, Teil I Nr. 22, u. A. Werner, Musikpflege in Zeitz, S. 26.

<sup>5</sup> Vgl. Kläbe, J. G. A., „Neuestes gelehrt. Dresden...“ 1796 und H. Volkmann, Bollert-Festschrift 1936, S. 175.

blieb er dort bis zu seinem Tode am 8. 1. 1800, begraben 12. 1. (Joh. Kirhhof); er hinterließ eine berühmte Sammlung von Musikerbildern (Gerber). Er war ein „feinsinniger Klavierspieler, ein hervorragender Klavierlehrer und ein begabter Komponist“<sup>1</sup>.

68. *Altnikol*, Johann Christoph (1719–1759)<sup>2</sup>, aus Berna, 1732 in Lauban, 1740 in Breslau, 1744 in Leipzig bei Seb. Bach, 1748 in Niederwiesa; 1748 im September in Naumburg, 25. 7. 1759 gestorben. Er war Vokalbassist, Violoncellist, Violinist, Organist, Klavierspieler, Komponist und – der Schwiegersohn seines Lehrers, der ihn seinen „lieben Ecolier“ nannte. Bachs Zeugnis (für Nieder-Wiesa) vom 1. 1. 1748 und dessen Brief vom 24. 7. 1748 besagen alles. Altnikol überlieferte auch eine stattliche Reihe Bachscher Kompositionen, z. B. das Wohltemperierte Klavier (scripsit 1755), im Text übereinstimmend mit Kirnberger.

69. *Folger*, Karl August (1730–?), 1745–51 Thomaner; 1748–50 nach eigener Angabe war Bach sein Lehrmeister „in hac arte“ und annoch (26. 11. 1749).<sup>3</sup> Sterbeort unbekannt.

70. *Rust*, Johann Ludwig Anton (1721–1785), 1744/45 in Leipzig, Schüler Bachs nach Hosaeus, wirkte unter ihm bei den Aufführungen als Violinist, besaß u. a. das Wohltemperierte Klavier, schrieb noch 1755 und 1757 Bachsche Kompositionen ab.<sup>4</sup>

71. *Zang*, Johann Heinrich (1733–1811), aus Zella St. Blasii, 1748/49 in Leipzig nach Gerber. Er sagt selbst: Seb. Bach, das Vorbild im Choralspiel. Zang war vielbegabt: Organist, Kantatenkomponist, Instrumentenmacher (Orgell), Zeichner, Schönschreiber, Maler, Schriftsteller, Maschinenmeister, ja Chemiker!<sup>5</sup>

72. *Kittel*, Johann Christian (1732–1809), einer der bekanntesten Schüler Bachs und Zeuge von Bachs Heimgang, 1748–50 in Leipzig, „durch tausenderlei Fäden mit seinem Lehrer verknüpft“<sup>6</sup>; er berief sich in seinen Gesuchen 1751 nach Langensalza und 1756 nach Zeitz selbst auf Bach. J. P. Weimar sagte 1784 in Cramers Magazin: „Kittels Spielart ist vortrefflich, mit Feuer, Ernst, Nachdruck und einem gesetzten Wesen. Er ist ein gründlicher Harmonist, guter Fugist, und spielt seine Trios mit Geschmack. Seinen Gedanken weiß er darin einen Schwung zu geben, der nur dem Meister der Kunst zu eigen ist... nur selten zeigt er sich dem Kenner in seiner Größe.“<sup>7</sup> Er fühlte sich „als letzter Repräsentant“ der

<sup>1</sup> Vgl. Kläbe, J. G. A., „Neuestes gelehrt. Dresden...“ 1796 und H. Volkmann, Bollert-Festschrift 1936, S. 175.

<sup>2</sup> Fr. Hammer, J. Chr. Altnikol, Schles. Blatt f. ev. Kirchen-Mus., 60. Jg. Nr. 9 mit Quellenverzeichnis.

<sup>3</sup> A. Werner, M. G. Delitzsch in AfMw 1. Jg. 4. Heft.

<sup>4</sup> Vgl. R. Zschach, Fr. W. Rust, Essen, 1927 u. Mittlg. von Dr. Theo Rust, Gera.

<sup>5</sup> Vgl. H. Löffler in der Festschrift J. S. Bach in Thür., S. 181/182 Nr. 41.

<sup>6</sup> A. Dreetz, J. Chr. Kittel, Leipzig 1932, 96 S., Kistner u. Siegel.

<sup>7</sup> Il/7/S. 393.

Bachschen Schule. Man lese auch Sietz nach im Bachjahrbuch 1935. — Kittels Kompositionen für Orgel sind fast alle heute noch brauchbar; seine zahlreichen Schüler sorgten für beste Orgelmusik im Thüringenlande.

73. *Oley*, Johann Christoph (1738—1789), aus Bernburg, um 1749 in Leipzig, nur kurze Zeit Schüler Bachs, nach Hosaeus<sup>1</sup>, nach dem Besitz an Bachschen Kompositionen, sowie nach seinen eignen Stücken. 1762 war er Organist und 2. Schulkollege in Aschersleben bis 1789, gestorben am 20. 1.; Gerber (Altes Lexicon II, 43) schrieb: „Ein geschickter Mann, sowohl im Claviere als auf der Orgel in Fugen und Phantasieren...“

74. *Mützel*, Johann Gottfried (1728—1788), aus Mölln bei Lauenburg, 1744 Hoforganist in Schwerin, 1750 im Mai bis Juli in Leipzig, wohnte nach Gerber in Bachs Hause, verkehrte mit den Söhnen, Zeuge von Bachs Krankheit und Tod; dann in Naumburg bei Altnikol, 1751 in Dresden, Berlin u. a. bei Ph. E. Bach, in Hamburg; 1753 in Riga, 1755 Petri-Organist; 1788 starb er in Bienenhof, begraben am 16. 7. in Steinhelm. Er war einer der größten Orgel- und Klavierspieler.

75. *Sojka*, Matthias (1740—1817), aus Vilimow in Böhmen, 1749—50 in Leipzig, Privatschüler Bachs; Bachs Brief, der ihn 1750 an den Prager Organisten Seeger empfahl, ist verloren.<sup>2</sup>

76. *Bammler*, Johann Nathanael (1722—1784), aus Kirchberg i. Sa., 1737—48 Thomaner, 1748—50 an der Universität Leipzig, Schüler Bachs nach Beierlein<sup>3</sup>. 1758 Kantor in Elsterberg.

77. *Gabler*, Christian Friedrich (1730—1800), 1748—54 Thomaner; Schüler Bachs nach eigener Angabe (S. 6. 1756). 1757 Kantor in Schleiz, Nachfolger J. S. Kochs.

78. *Becker*, Johann (1726—1810). Daß er ein Schüler Bachs war, liest man bei Schilling<sup>4</sup>, etwa um 1745 bis 48. 1749 war er bereits Schulmeister in Hartmuthsachsen, 1750 in Bettenhausen, 1759 in Kassel, 1761 auch Stadtorganist, 1770 aber Hoforganist und Pagenschreibmeister.

79. *Große*, Johann Michael (1713—1791), Schüler Seb. Bachs nach Angabe seines Sohnes Michael Ehregotts vor 1741, dann Organist in Zwenkau bei Leipzig.<sup>5</sup>

80. *Kreising*, Johann Georg, um 1720 in Köthen „ein würdiger Schüler von Sebastian Bach“<sup>6</sup>. Er war um 1735 in Hamburg Organist. Kompo-

<sup>1</sup> Mittlg. d. Vereins f. Anhaltische Geschichte III, 3, S. 268.

<sup>2</sup> Vgl. BJ 1940, S. 145.

<sup>3</sup> Geschichte der Stadt Elsterberg, S. 270/271.

<sup>4</sup> Schillings Universalexicon VI, 641.

<sup>5</sup> BJ 1949, S. 104.

<sup>6</sup> So sagt Schilling, Universalexicon II, 130 unter Cario.

sitionen von ihm in BB P295. Ferner in BB P30194 Nr. 15 S. 49: Canon in unisono â Flauto traverso / Violino / et / Cembalo / Del / J. G. Kreising, aus Mühels Nachlaß. G. P. (= Georg Pölchau).

81. *Voigt*, Johann Georg, geboren 12. 6. 1728 in Ansbach, Sohn des gleichnamigen markgräfl. Ansbachischen Hoboisten, war um 1740 3 Jahre lang bei Seb. Bach in Leipzig, wie er selbst angibt: „Wann nun nach meiner von dem grossen Virtuosen Bachen in Leipzig in die 3 Jahre mit meines Vaters vielen Costen solches musicalisches Studium mit allen ohnermüdeten Fleiss obgelegen, biss dahero aber keine Gelegenheit gehabt — ausser bei Hoff auf dem Clavecin — zu Zeiten mich hören zu lassen.“ 1764 (15. 3.) heiratete er die Jungfer Anna Barbara Merklein, eine Tochter des Windsheimer Senators, die bei Johann Friedrich Osterwald, Pfarrer zu St. Gumbertus, erzogen worden war, aber am 5. Mai 1765 starb er — erst 36 Jahre alt — zu Ansbach an der Wassersucht.

Als stellv. Stiftsorganist spielte er eine 1735 von Joh. Christoph Wiegleb erbaute Orgel von 48 Stimmen auf 3 Manualen und Pedal, die 10 Bälge hatte und 8000 Tl. gekostet hatte. —

(Mittlg. von Dr. Wagner, Gauting, nach Günther Schmidt, die Musik am Hofe des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. [Dissert. ungedr.]

### Anhang

Musiker, die möglicherweise Schüler J. S. Bachs waren<sup>1</sup>:

1. *Tischer*, Joh. Nicolaus (1707–74), Organist in Schmalkalden, 1723 in Arnstadt, um 1725 auf Reisen, vielleicht auch in Leipzig.<sup>2</sup>
2. *Nützer*, Johann Gottfried (1709–?), Thomaner; in Delitzsch Schulkollege; 1734 war Seb. Bach Pate seines Sohnes, vertreten durch den Organisten S. B. Zimke.
3. *Reimann*, Johann Balthasar (1702–49), nach 1729 in Leipzig, Organist in Hirschberg.
4. *Schmidt*, Johann Michael (1728–99), hat Seb. Bach persönlich gekannt, belobte Bachs letztes Fugenwerk, besonders aber den Choral „Vor Deinem Thron...“<sup>3</sup>
5. *Sonnenkalb*, Friedrich Wilhelm, aus Triptis, 1746 Thomaner, 1756 Organist in Herzberg, 1760 Kantor in Dahme, verkehrte in Bachs Hause und kannte die Familie, stand fast 6 Jahre unter seiner Direktion.
6. *Barth*, Christian Samuel, ein Oboist (1735–1809) bei Bach in seinen ersten Jugendjahren, also um 1748; 1772–86 in Kassel, dann in Kopenhagen. Einer der besten Oboe-Bläser.

<sup>1</sup> Für die von A. Werner, Musikpflege / Bitterfeld genannten Personen, die den mus. Unterricht S. Bachs genossen, fehlt bis jetzt der Nachweis, daß sie wirklich Schüler waren.

<sup>2</sup> Bitter / S. Bach I, S. 310.

<sup>3</sup> Vgl. Spitta II, S. 740 u. H. Besch, Joh. Seb. Bachs Frömmigkeit u. Glaube, S. 27 u. Anm. 2.

7. *Francisci*, Johann (geb. 1691), war 1709 – 18 Jahre alt – Kantor in Neusohl (Oberungarn) und kam 1725 nach Leipzig. „Ich hatte das Glück, den berühmten Hrn. Capellmeister Bach kennen zu lernen und aus dessen Geschicklichkeit Nutzen zu ziehen.“<sup>1</sup>

Durch alle diese Schüler wurde nun Sebastian Bachs Kunst weithin bekannt: in Sachsen, in Thüringen, in Schlesien und weit darüber hinaus! Man vergleiche die Wirkungsstätten dieser Männer: Halle, Lahm, Oehringen, Ansbach, Elsterberg, Nürnberg, Augsburg, Plauen, Petersburg, Berlin, Görlitz, Hamburg, Schmölln, Hermannstadt, Leisnig, Dresden, Eisleben, Torgau, Nordhausen, Meiningen, Zittau, London, Konskin (Polen), Zeitz, Freiberg, Ronneburg, Naumburg, Kloster Banz, Erfurt, Aschersleben, Riga, Vilimow (Böhmen), Schleiz, Kassel, Schmalkalden, Delitzsch, Hirschberg, Neusohl (Ungarn).

<sup>1</sup> Der als Bachschüler bezeichnete Christian David *Graff*, geb. 7. 3. 1700 in Magdeburg, war Schüler des Eisenacher Organisten J. Bernh. Bach 1716–1719 (2½ Jahre). — *Schultze*, Andreas Heinrich (1681–1742), Schüler Stephan Bachs in Braunschweig, wurde Organist in Hildesheim. — *Kömboldt*, Joh. Theodor (1684–1756), dagegen Schüler Joh. Jakob Bachs in Ruhla; er war Domorganist in Merseburg. — *Schlimbach*, Gg. Chr. Fr., aus Ohrdruf war Schüler des Organisten Joh. Andreas Bach dortselbst.

## Anna Magdalena Bach

### Neue Beiträge zu ihrer Herkunft und ihren Jugendjahren

Von Christoph Schubart (Weimar)

#### *Vorwort*

Die in diesem Beitrag gebotenen neuen Ergebnisse zur Lebensgeschichte von Anna Magdalena Bach umfassen einen wesentlichen Teil der von der Wissenschaft bisher noch nicht geleisteten biographischen Erforschung ihres Lebens. Die geringen und dabei sogar zum Teil falschen Vorstellungen, die wir bisher insbesondere von Anna Magdalena Bachs Herkunft und von ihren Jugendjahren hatten, sollen von mir richtiggestellt und ergänzt werden. Die Berichtigungen betreffen die Feststellung der Heimat der Wilkeschen Familie in Schwerstedt an der Unstrut, ferner berühren sie Anna Magdalenas Bruder, Johann Caspar Wilke (1691—1766), dessen Daten bisher mit denen seines gleichnamigen Vaters irrtümlich kombiniert worden waren, und sie bringen den deutlichen Befund, daß Anna Magdalena nicht als Fünfzehnjährige, sondern als Neunzehnjährige zum erstenmal öffentlich außerhalb Weißenfels als Sängerin hervorgetreten ist und zwar in Zerbst, sowie daß sie ganz unabhängig hiervon im Sommer 1721, wahrscheinlich durch Bach selbst, nach Köthen geholt wurde. Die zahlreichen hier gebrachten Ergänzungen bieten neben vielem einzelnen zum erstenmal urkundliche Belege über die Großeltern- und Urgroßeltern-Häuser Wilke und Liebe und fundieren die Geschichte ihres Elternhauses, Geschwisterkreises und ihrer eigenen Jugendjahre (bis zur Köthener Hochzeit 1721) auf aktenmäßiger Grundlage. Dagegen konnte in dieser Arbeit vieles nicht berücksichtigt werden, was die stil- und formengeschichtlichen, d. h. die eigentlich musikgeschichtlichen Seiten dieses Künstlerinnenlebens berührt. Ihr musikalischer und gesangstechnischer Schulungsgang in Zeitz und Weißenfels, eine historisch-kritische Würdigung des für Deutschland damals wohl bahnbrechenden Ensembles von Singejungfern bis zur Meistersängerin in Weißenfels und eine Herausstellung aller derjenigen Gesangspartien aus den Bachschen Werken, die für Anna Magdalena geschaffen zu sein scheinen — alle diese Themen, dazu gehört auch Magdalena auf der Laute, Magdalena am Cembalo, müssen einer anderweitigen Forschung vorbehalten werden. Aber auch bei dem hier vorgetragenen familiengeschichtlichen Stoff bleibt, wenn auch die Erstmaligkeit des hier Gebotenen zunächst auf philologischer Kleinarbeit ruht, die Verbindung zum rein Musikalischen in jedem Augenblick gewahrt und der Blick auf Johann Sebastian Bach in der Werkstatt seines Schaffens gewandt.

Als ich mich im Bachjahr 1950 gründlich in die Bachbiographie vertiefte, erfuhr ich an den beiden obenerwähnten die Familie Wilke betreffenden

verwirrungstiftenden Duplizitäten die dringende Notwendigkeit einer Revision nicht nur der direkten, sondern auch der in ihrem Gefolge entstandenen Irrtümer. Ich bezog dann bald auch Magdalenas mütterliche Verfahren Liebe, über die wir ja ebenfalls sehr mangelhaft unterrichtet waren, mit in das Arbeitsgebiet. Schließlich war auch das wenige, was wir über Bachs zweite Schwiegereltern, Schwager und Schwägerinnen wußten, verbesserungs- und ergänzungsbedürftig, die Jugendjahre Magdalenas eingeschlossen.

Magdalena Wilke — so ist ihr eigentlicher Hauptname — entstammt väterlicher- wie auch mütterlicherseits einem Musikergeschlecht. Daß die mütterlichen Verwandten des Namens *Liebe* einen gehobeneren Stand von Kirchenmusikbeamten darstellen, wird hervortreten. Aber gerade Magdalena ist diejenige unter ihren Geschwistern, die berufen gewesen ist, das von beiden Seiten — einer mehr volksmusikalischen und einer mehr kirchenmusikalischen — zusammenfließende Musikerbe zu einer guten Harmonie zusammenzufügen. Wäre sie nicht Bachs Frau geworden, so würde immerhin ihr Auftreten als Sängerin, welches sie ja als selbständige Künstlerin noch sehr erweitert haben würde, in den Annalen der Musikgeschichte fest verankert stehen. Denn sie gehört in den Kreis der ersten deutschen Berufssängerinnen („Cantatricen“), wie sie damals gerade in Weißenfels, Hamburg und einigen anderen Orten aufkamen. In dem weitverbreiteten Buch von Esther Meynell, „The little Chronicle of Magdalena Bach“ (deutsch: „Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach“) ist seinerzeit versucht worden, die trotz einer Anzahl bekannter Daten aus ihrem 58 jährigen Leben noch bestehenden großen Lücken in unserm geschichtlichen Wissen durch ein phantasievolles, romanhaftes, wenn auch das Gemüt zweifellos ansprechendes Gemälde des Lebens von Bachs zweiter Frau zu schließen. Dieser Versuch mag damals etwas Verlockendes und Bestechendes gehabt haben; er geht aber an der geschichtlich-plastischen Wirklichkeit und an der musikalischen Bedeutung dieser wichtigen deutschen Frau völlig vorbei.

Glücklicherweise hat in jüngster Zeit die wissenschaftliche Forschung über Anna Magdalenas Leben auch von anderer Seite her eingesetzt.<sup>1</sup> Der

<sup>1</sup> Reinhold Jubelt, Anna Magdalena Bach — eine geborene Zeitzerin — im Bachjahrheft „Unsere Heimat im Bilde“, Zeitz 1935 — abgek. Jubelt.

Irmgard Rubardt, Anna Magdalena Bach in ihrer Zeit, Vortrag (Manuskript), Leipzig 1950.

Außerdem wurden besonders folgende Publikationen herangezogen:

Ch. Sanford Terry, Origin of the Family of Bach musicians, Oxford/London 1929.

Arno Werner, Städt. u. Fürstl. Musikpflege in Weißenfels bis Ende d. 18. Jhdts., Leipzig 1911 — abgek. Werner I.

Arno Werner, Städt. u. Fürstl. Musikpflege in Zeitz, Leipzig 1922 — abgek. Werner II.

Arno Werner, Mitteilungen, BJ 1907, S. 178/179.

Arno Werner, Anna Magdalena Bach, Joh. S. Bachs Gattin, Aufs. im Weißenfelser Bach-Heft 1950, S. 9—13.

Arno Werner, Anna Magdalena Bach in „Joh. Seb. Bach in Thüringen“, Weimar 1950.

J. G. Opel, Musiker am Hofe der Herzöge von Weißenfels und Querfurt. Neue Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen XV, 2, Halle 1880 — bzw. N. Mitt. des Thür. sächs. Alt. Ver. X. 1864 — abgek. Opel.

Max Schneider, Bach-Urkunden. Veröffentl. der Neuen Bachges. Jahrgang XVII, 3, Leipzig 1917.

Joh. Seb. Bach, Gesammelte Briefe, hrsg. v. Erich H. Müller von Asow, 2. Aufl. Regensburg 1950 — abgek. Müller von Asow.



schönste Wunsch, den die Forschung um Anna Magdalena hegt, daß das verlorene Ölporträt, das sie darstellte, einmal wiedergefunden werden möchte, würde uns, könnte er in Erfüllung gehen, schon ebensoviel wert sein wie eine halbe Monographie ihrer Lebensgeschichte.

### *Die Wilke-Heimat Schwerstedt*

Unsere Schau in die Familiengeschichte der Magdalena Wilke müssen wir mit ihrem Großvater Stephan Wilke beginnen lassen, da weiter zurück vorläufig die Quellen noch versagen. Auch die Wilkes sind von Hause aus thüringisches Musikerblut. Alles, was man bis heute von Stephan Wilke gewußt hat, war dies, daß er Musiker in Schwerstedt gewesen ist. Ein Glück überhaupt, daß diese karge Notiz im Trauregister der Zeitzer Schloßkirche zum Jahre 1686 bei Gelegenheit des Aufgebotes seines Sohnes noch zu finden war.<sup>1</sup> Denn es ist der einzige Hinweis auf Schwerstedt, den wir in Händen haben. Bei meinen Nachforschungen in Schwerstedt ergab sich, daß Stephan, da die Kirchenbücher nicht weiter zurückreichen, mit dem Jahre 1676 zum ersten Male quellenmäßig in unseren Horizont tritt. Nur aus der Altersangabe bei seinem am 26. Mai 1712 in Schwerstedt erfolgten Hinscheiden<sup>2</sup> läßt sich errechnen, daß er im Jahre 1627 geboren wurde. In dem erwähnten Jahr 1676, am 9. August, verlor er in Schwerstedt seine Frau, Maria Wilke<sup>3</sup>, deren Mädchennamen wir nicht wissen<sup>4</sup>, was zu bedauern ist, da wir in ihr Magdalenas leibliche Großmutter vermuten dürfen. Denn diese, welche laut Altersangabe bei ihrem Tode im Jahre 1629 geboren sein soll, wird doch wohl seine erste Frau gewesen sein und kommt daher als Mutter von Magdalenas Vater in Betracht.<sup>5</sup>

Die älteste Schreibform des Namen ist *Wilke*; zuerst stets mit einfachem „k“, aber bald auch schon mit „ck“. In späterer Zeit ist der Name sehr verschieden geschrieben worden.<sup>6</sup> Wir wissen, daß sich Magdalena selbst zuletzt Wülcken geschrieben hat.<sup>7</sup>

Mit der Beantwortung der Frage, wo denn eigentlich Schwerstedt liegt, hat man es sich leicht gemacht. Entweder verzichtete man — so Terry und nach ihm Paumgartner<sup>7</sup> — auf eine bestimmte Angabe hierüber, oder — so tat es der sonst so verdienstvolle Nestor der mitteleutschen Musiker-sippenkunde Arno Werner<sup>8</sup> — man entschied sich unter zwei in Frage kom-

<sup>1</sup> Der Wortlaut unten S. 38.

<sup>2</sup> Kirchenbuch S. 90, 7.

<sup>3</sup> Kirchenbuch S. 8, 6.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu das unter S. 37 oben Gesagte.

<sup>5</sup> Bachs Schwiegerv. Joh. Caspar ist d. einz. uns bekannte Kind dieser Ehe. — Stammtafel I.

<sup>6</sup> Paumgartner, J. S. Bach, 1950, I, S. 328, gibt folg. Namensformen: Wülcken, Wülken, Wilcken, Wülcke, Wülckens, Wölkner (einmalig!). Dazu füge ich vor allem die beiden ursprünglichen Formen *Wilke*, *Wilcke*, sodann *Willicke*, *Wülcke*, *Wüllicke*, *Willike*, *Wölcke*. — Übrigens bedeutet das angehängte rein genitivische „n“ an sich keine selbst. Namensform.

<sup>7</sup> Terry S. 122; Paumgartner I, S. 328.

<sup>8</sup> Dessen Beiträge „Anna Magdalena Bach“ a. a. O.

menden thüringischen Orten für das *falsche* Schwerstedt, für das ziemlich bedeutungslose Schwerstedt bei Weimar, wo dann natürlich auch das Gewünschte nicht zu finden war. Auf dieser falschen Fährte bin ich im November 1951 von Weimar nach Butteltstedt gefahren, in dessen Nähe Schwerstedt liegt. Aber schon am nächsten Tage war ich im *richtigen* Schwerstedt — und diese Fahrt nach der verlorenen Urkunde oder, besser gesagt, nach dem abgerissenen Fadenende hat sich reichlich belohnt gemacht. Im Trauregister des weimarischen Schwerstedt, des Dorfes, in dem es keine Wilkes gegeben hat, fand sich aber doch folgende Eintragung: „Ao 1701 den 29. Jan. ist Hanss Lorenz Wilcke ein junger Gesell von Schwerstedt an der Unstrut mit Jungfer Anna Maria Schwarzin Christoph Schwarzens Tochter, nachdem Er hier 3 mal proclamiret, zu gedachtem Schwerstedt getrauet worden.“ Das Gegenstück, der Trauungsvermerk dieses Lorenz, — der niemand anderes ist als ein jüngerer Stiefbruder von Anna Magdalenas Vater — aus dem anderen Kirchenbuch, wie ich ihn tags darauf fand, lautet: „Anno 1701 den 25. huius Hanss Lorenz Wilcken, ein Junggeselle, Stephan Wilckens Sohn, und Jungfer Anna Maria, weylend Caspar Schwarzens, Einwohners zu Schwerstedt, Weymarisch's orts, relicta filia copuliret.“ — Der Schwerstedter von der Unstrut mußte also eine Schwerstedterin aus dem Weimarer Gebiet heiraten, damit nach 250 Jahren die Bachforschung die Fährte zu den vergessenen Ahnen von Anna Magdalena Bach wieder zurückfindet! Und nicht nur zu den Ahnen — auch zu dem großen Zweig der Wilkeschen Seitenverwandten — alles Nachkommen des erwähnten Paares. Im Fluge war ich nun zur Kenntnis von 105 Namensträgern Wilke der Lorenzlinie durch zweieinhalb Jahrhunderte gelangt. Die jüngsten Glieder sind erst vor kurzem geboren. Ihre Eltern waren ebenso erstaunt wie beglückt, zum ersten Male von der Versippung ihres Geschlechts mit einem Manne wie Johann Sebastian Bach zu hören. Diese Wilkes sind überwiegend Landleute. Musikalität ist vorhanden. Außer Seitenzweigen, die in Städte wie Mühlhausen<sup>1</sup>, Straußfurt<sup>2</sup>, Bitterfeld<sup>3</sup> abwandern, in einem Falle auch nach Amerika, wurzeln sie hauptsächlich in Seebach<sup>4</sup> bei Mühlhausen und auch noch in Schwerstedt<sup>5</sup>.

Zur Charakterisierung des Ortes Schwerstedt<sup>6</sup> noch einiges Einführende: Schwerstedt an der Unstrut, im Volksmunde „Zwibbel-Schwerstedt“ genannt, ist, gemessen an dem Weimarischen Schwerstedt, ein Ort von er-

<sup>1</sup> Aus Seebach abgewandert.

<sup>2</sup> Nachkommen von Christian Andr. Wilke, eines Sohnes von Joh. Christoph Wilke (1754—1809) — s. Stammtafel I.

<sup>3</sup> Nachkommen von Johann Nikolaus (geb. 1707), Stammtafel I.

<sup>4</sup> Herr Pfarrer Dennulat in Seebach b. Mühlhausen stellte freundlicherweise brieflich alles Material zur Verfügung, so daß Verfasser die umfangreiche 70 Personen — die eingetragenen ungerechnet — umfassende Stammtafel der Seebacher Wilkes anfertigen konnte, sämtlich Nachkommen von Adam Thomas (1761—1834) — Stammtafel I.

<sup>5</sup> Hier vertritt jetzt nur noch der Anspanner Ferdinand Wilke mit Frau und Tochter — Klein Gebesee Nr. 55 — die Familie.

<sup>6</sup> Gustav Sommer, Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Weißensee, Halle 1882, S. 36 u. 37. — F. B. von Hagke, Urkundliche Nachrichten über die Städte, Dörfer usw. des Kreises Weißensee. Weißensee 1867, 619—25.

heblich größerer Bedeutung und Vergangenheit. In der Blütezeit des Waidbaues, als in Thüringen über 300 Orte sich am Anbau der Waidpflanze beteiligten, soll Schwerstedt, das so richtig inmitten der 5 berühmten Waidstädte Erfurt, Gotha, Arnstadt, Tennstedt und Langensalza gelegen war, jährlich mehrere 1000 Taler durch seinen Waidbau gewonnen haben. Zu Stephan Wilkes Zeiten hatten zwar die Last des 30jährigen Krieges und die steten Versuche, bei veränderter Wirtschaftslage durch den Indigo den Waidhandel zu verdrängen, das frühere florierende Wirtschaftsleben seines Heimatortes schon etwas geknickt. Im Jahre 1626 war Schwerstedt von der Pest heimgesucht worden. Daraus schließe ich, daß Stephan, der um das Jahr 1627 geboren worden sein soll, möglicherweise nicht in Schwerstedt zur Welt gekommen ist. In Schwerstedt selbst und auch in seiner engeren Umgebung scheint es sowieso keine ältere Familie Wilke gegeben zu haben.<sup>1</sup>

Einen hohen Stand hat Schwerstedt hinsichtlich seiner Musikipflege eingenommen. Im besonderen Sinne gerade auf Schwerstedt ist jenes hohe Lob zu beziehen, welches Boetius<sup>2</sup> in seiner thüringischen Chronik von Ende des 17. Jahrhunderts der Musikalität der thüringischen Dörfer spendet, daß nämlich dortselbst Dorf bei Dorf, besonders in der Nachbarschaft von Gotha, Musikipflege und Musikleistungen zustande brächten, wie in anderen Provinzen oft nur die angesehenen Städte.

Obwohl doch nur eine Dorfschaft, hatte Schwerstedt neben dem Kantor seinen besonderen Organisten — und dazu den Dorfmusikus mit seinen Leuten. Im 18. Jahrhundert hat in Schwerstedt ein Chorus musicus geblüht, gebildet wie überall von Adjuvanten und Schülern. Sein Leiter zu Anfang des 18. Jahrhunderts ist der Kantor Gewalt, der zweimal bei Wilkes zu Gevatter steht, bei Stephans Tochter und bei einem seiner Enkelsohne. Bei einem anderen Enkelsohn ist im Jahre 1707 als Pate genannt: Herr Johann Franz Müller, Trompeter, der im Jahre 1748 in Schwerstedt als gewesener Trompeter stirbt. Im Schwerstedter Sterberegister wird dann zum Jahre 1780 noch einmal ein Johann Franz Müller verzeichnet, von Beruf „Hautbois“, vermutlich der Sohn des vorigen.

Nur einem besonderen Glücksumstand haben wir es zu verdanken, daß wir überhaupt von dem Musikerberuf Stephans wissen. Er ist siebenmal zu seinen Lebzeiten, innerhalb der Jahre 1676—1712, im Schwerstedter Kirchenbuch erwähnt<sup>3</sup>, aber immer nur mit seinem Namen Stephan Wilke oder Wilken. Nicht einmal steht eine Berufsbezeichnung dabei. Als er 4 Jahre nach seinem Tode bei der Heirat seiner Tochter noch ein achtens

<sup>1</sup> Leider war zu genauer Nachprüfung die Musterrolle der Pflanze Weißensec vom Jahre 1466 im Landeshauptarchiv Weimar nicht aufzufinden. Ein entsprechendes Verzeichnis von 1518 Prov.-Archiv Magdeburg.

<sup>2</sup> August Boetius, Merkwürdige und Auserlesene Geschichte von der berühmten Landgrafschaft Thüringen, Gotha u. Frankfurt 1684.

<sup>3</sup> Kirchenbuch 9. August 1676, 25. Oktober 1677, 15. September 1681, 21. Mai 1688, 6. März 1689, 25. Januar 1701, 29. Mai 1712 — sodann 4. Juni und 2. November 1716, schließlich 24. Februar 1720.

Mal erwähnt wird, wird er als „gewesener Inwohner allhier“ bezeichnet. Jedoch als am 31. Oktober 1686 in der Zeitzer Schloßkirche sein Sohn Johann Caspar mit Margarethe Elisabeth Liebe — es sind die Eltern Magdalenes — aufgebeten wird, da hat der Sohn den Vater als „Musicus in Schwerstedt“ angegeben. Offensichtlich hat Johann Caspar, der als musikalischer Hoftrompeter soeben seine Anstellung am Zeitzer Fürstenhofe erhalten hatte, Wert darauf gelegt, den Musikerberuf seines Vaters nicht zu verschweigen.<sup>1</sup> Die Frage, ob auch Stephans Vater, der Urgroßvater Wilke, von dem weder Vorname, Alter noch Wohnsitz festzustellen waren, Musiker gewesen ist, möchte ich bejahen, und zwar aus folgendem Grunde:

Stephan Wilke hatte aus zweiter Ehe einen Sohn<sup>2</sup>, einen jüngeren Stiefbruder von Magdalenas Vater. Als derselbe am 21. Februar 1705 seinen ersten Sohn<sup>3</sup> taufen läßt, kommt ein Pate des Kindes aus dem schon etwas entfernter gelegenen Keula (Kreis Sondershausen) zur Taufe nach Schwerstedt. Es ist das schon an sich ein seltener Fall; denn die Paten dieser Familie rekrutieren sich fast ausschließlich aus Schwerstedt selbst. Nun hieß dieser Jüngling noch dazu auch *Wilke* und — was das Besondere ist — war der Sohn des Keulaer Musikus Wilke, zweifelsohne eines nahen Verwandten.<sup>4</sup>

Der Zusammenhang ist mit Händen zu greifen: Wir haben es mit einem *Geschlecht von Musikern* zu tun. Stephan Wilke steht als Musiker nicht isoliert. Es vererbt bei ihm die Musikalität nicht nur auf Sohn, Enkel- und Urenkelkinder<sup>5</sup>, sondern dieselbe ist angeerbt von Vorfahren; — wie weit zurück, ist nicht mehr feststellbar.

Der Kulturhistoriker Wilhelm Riehl hat vor hundert Jahren in seinem berühmten Buche „Land und Leute“ eine vortreffliche Schilderung des über ganz Deutschland verbreiteten Dorfmusikerstandes entworfen. Da lesen wir, daß dieser Dorfmusiker, von dessen Zunft er auf tausend Landbewohner je einen rechnet, einen zweiten Beruf, meist den eigentlichen Hauptberuf, ausüben mußte, um überhaupt bestehen zu können.<sup>6</sup>

Betrachtet man Stephan Wilke allein, so könnte man etwa annehmen, daß er geschustert hat, da seine zweite Frau, eine geborene Angstein<sup>7</sup>, die

<sup>1</sup> Die Berufsbezeichnung „Stadtmusicus“ (Terry) und „Stadt Pfeifer“ (Paumgartner) ist aber irrig, da Schwerstedt ein Dorf war.

<sup>2</sup> Johann Lorenz — Stammtafel I.

<sup>3</sup> Johann Christoph — Stammtafel I.

<sup>4</sup> Derselbe erscheint im Keulaer Patenregister am 11. April 1687 als „Balthasar Wülcke, Pfeiffer“ und am 13. August 1706 als „Balthasar Wilcke, Musicant“. Bei jener Taufe vom Jahre 1705, als Hans Lorentz Wilcke in Schwerstedt seinen ersten Sohn Johann Christoph taufen läßt und Balthasars Sohn Pate steht, wird dieser „Hans Valtin, Balzar Adams Wilckens Sohn zu Keula“ genannt.

<sup>5</sup> Joh. Christoph Friedr. Bach und Joh. Christian Bach sind auch *seine* Urenkel.

<sup>6</sup> Zur Geschichte der Dorfmusik, besonders im ausgehenden Mittelalter, jedoch teilweise bis ins 18. Jahrhundert: Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, 4. Auflage, Stuttgart und Berlin 1926, I, 207—215.

<sup>7</sup> Siehe Stammtafel I: Katharine Wilke geb. Angstein (1647—1720), Anna Magdalenas Stiefgroßmutter, hatte die Freude, auch ihre älteste Schwester Otilia Angstein, verheiratete Keil, nach Schwerstedt verheiratet zu sehen. Hier in Schwerstedt, höchwahrscheinlich im Wilkeschen Hause, verlebte auch die Mutter Angstein, Elisabeth geb. Schmidt (gest. 1690), ihre fünf letzten Lebensjahre. Die Angsteins sind seit 1550 als Tennstedter Bürger urkundlich belegt und treiben in mehreren Generationen nur das Schusterhandwerk. Zum mindesten wird auch Joh. Lorentz Wilke in Schwerstedt, dessen Sohn Johann Nikolaus sich um 1734 als Schuhmachermeister in Bitterfeld niederläßt, das Handwerk seines Großvaters Angstein erlernt haben.

Tochter einer älteren kleinstädtischen Schusterfamilie aus dem nahen Bad Tennstedt gewesen ist und auch sein Enkel Nikolaus Wilke sich um 1734 in Bitterfeld als Schuhmachermeister niedergelassen hat. Die Wilke in Keula dagegen, von denen Stephan unzertrennlich ist, sind keine einfachen Dorfmusiker mehr.

Keula war schwarzburgische Nebenresidenz. Ein Glied der Keulaer Wilkelinie ist um 1694 als Hofmaler in Bayreuth<sup>1</sup> nachweisbar. Daß Bachs direkter Vetter Christoph<sup>2</sup>, der von mindestens 1719—1727 in Keula gewirkt hat, aus Arnstadt kam — wie mehrere andere Keulaer Beamte auch — wirft ein interessantes Schlaglicht auf die Bevölkerungsbewegung zwischen dem Thüringer Wald und dem Südharz.

### *Bei den Vorfahren Liebe im Reußenlande*

Verlassen wir jetzt erst einmal die Familie Wilke und wenden wir uns der Familie *Liebe* zu, den mütterlichen Großeltern Magdalenas. Dazu müssen wir uns mit einem Sprung in einen ganz anderen Teil Thüringens begeben, und zwar in das in der Nähe Weidas gelegene Frießnitz, das Pfarrdorf, welchem Margaretha Elisabeth Liebe, die Mutter Magdalenas, entstammt. Auch hier hatte es die bisherige Forschung so gehalten wie bei Schwerstedt. Man hatte sich damit begnügt, aus dem Zeitzer Trauungsaufgebot 1686 von Magdalenas Eltern zu erfahren, daß der Großvater Andreas Liebe Scholdiener und Organist in Frießnitz gewesen war.

Ich fand im Dorfe Frießnitz mit seiner alten Kirche und Pfarre nicht nur das noch stehende Fachwerkschulhaus wieder, in dem Elisabeth Liebe als Schulmeisterstochterlein ihre Kinder- und Jungmädchenjahre verlebt hat, sondern gewann hier auch unter Mithilfe des Ortspfarrers Schmidt<sup>3</sup> die Spur, die nach Hohenleuben, dem zwischen Weida und Greiz weithin sichtbar gelegenen alten Flecken, als dem Geburtsort des Großvaters Liebe wies.

Hier in Hohenleuben<sup>4</sup> konnte ich dann auch Magdalenas Urgroßvater entdecken: den Kappelliebes, wie er in reußischer Mundart in einem Akten-

<sup>1</sup> Nachweis in einer Pateneintragung bei der dritten Tochter Konrad Wilkes (eines mit Balthasar nahezu gleichaltrigen Gliedes der Familie Wilke in Keula) zum 29. 7. 1694: „Cunrad Wilckens Bruder, der Hoff Mahler in Bayreuth“.

<sup>2</sup> Ich füge über diesen direkten Vetter Johann Sebastian Bachs, den Bruder des mit Bach enger verknüpften Johann Ernst (Spitta Bd. I u. Terry a. a. O.) hier alles an, was das Patenregister des Kirchenbuchs Keula über ihn ergibt:

30. November 1719 Herr Johann Christoph Bach, Schreiber alhier

13. April 1724 Herr Johann Christoph Bach, Herrn Rath Struvens Schreiber

17. März 1727 Herr Johann Christoph Bach, Mädgen-Schulmeister

— so auch Terry richtig, Origin S. 14, doch fehlt das mittlere Datum. Dagegen irren R. Benecke (MGG I, 913) und Wiegand in „Bach in Arnstadt“ 1950, S. 135, die Angaben, welche die Blankenhainer Zeit Johann Christophs betreffen, hier einmengen. Ein Nachweis einer Verbindung des Organistenamtes mit dem Mädchenschulmeisteramt läßt sich in Keula vor Mitte des 18. Jahrhunderts nicht erbringen.

<sup>3</sup> Durch Mitteilung der im Frießnitzer Kirchenblatt von Eduard Hartung veröffentlichten Folge „Aus der Ortschronik“ — mit Pfarrer- und Lehrerliste Frießnitz von 1542 bis heute (Juni-Nr. 1927). Im Pfarrarchiv Frießnitz auch: Chronik des Kirchspiels Frießnitz von 1897.

<sup>4</sup> „Zur Geschichte der Pfarochie Hohenleuben“ in „Vergangenheit und Gegenwart“. Heimatgeschichtl. Blätter der Greizer Zeitung 1928, 25; 1929, 1; vgl. auch a. a. O. 1927, 25; 1932, 6.

stück bezeichnet ist, Jakob Liebe<sup>1</sup> nebst seinen drei Söhnen und zwei Töchtern. Zwar beginnen die Kirchenbücher erst 1642 und enthalten die Geburtsdaten der Kinder, auch dasjenige des Andreas, nicht, da diese kurz vor 1642 fallen. Aber sowohl hier in Hohenleuben wie im benachbarten reußischen Städtchen Triebes bei Zeulenroda gab es einen reichen Zusatz für meine Mappe.

Allem Anschein nach ist Triebes der Stammort dieses reußisch-vogtländischen Geschlechtes Liebe<sup>2</sup>. Hier begegnet uns von etwa 1600–1700 in mindestens drei kinderreichen Generationen je ein Hans Liebe. Nicht ausgeschlossen, daß Magdalenas Ururgroßvater ein um 1570 in Triebes geborener Hans Liebe war.

Übrigens ist ein Johann Liebe<sup>3</sup> aus Hohenleuben von 1656–1659 Pfarramtsverwalter in Triebes gewesen, — nur so kurz, und ohne die Bestätigung zu erlangen, da er wegen „Melancholie“, wie es heißt, vorzeitig aus dem Dienst scheiden mußte. Er wird ein älterer Bruder des Andreas gewesen sein. Sollte da ein erblicher Zusammenhang mit dem geistig schwachen und doch so begabten Bachsohn aus zweiter Ehe, Gottfried Heinrich, einem vermuthlichen Urgroßneffen dieses Johann Liebe bestehen?

Andreas Liebe wurde am 20. Mai 1665 durch die von Raschausehe Patronatsherrschaft nach Frießnitz in den Kirchen- und Schuldienst berufen.<sup>4</sup> Das Schreiben ist noch erhalten, ebenso die Amtsbestätigung vom 8. April 1668<sup>5</sup> durch den Weidaer Superintendenten Johannes Francke<sup>6</sup>, in der es heißt, daß Andreas „die Probe wol gesungen“ habe. Frießnitz und seine Filialdörfer gönnten, zumal nach den Kriegszeiten, keine reichlichere Lebenshaltung.<sup>7</sup>

Mit dem Jahre 1677 kommt etwas Aufschwung in die dortigen Verhältnisse. Der Freiherr Johann Georg von Meusbach<sup>8</sup> oder Meusebach, einer der reichsten Grundbesitzer zwischen Saale und Elster mit rund 20 Dörfern, der Pfandherrschaft über die Stadt Triptis und vielen Titeln, kauft Frießnitz, erbaut gerade hier sein neues Schloß, wo er residiert, hält einen kleinen Hof mit Verwalter, Schreiber, Mundkoch. Zu diesem Frießnitzer Hofstaat

<sup>1</sup> Im Konfitemterregister 1642 als „Jacob Liebing Hohenleuben“ genannt, vor ihm Justina Liebin und Maria Lieben, beide aus Hohenleuben. Die erstere könnte die Frau, letztere die Tochter Jacobs sein, der auch eine Tochter Justina hatte.

<sup>2</sup> Stammtafel II — Das Erbzinsregister des Rittergutes Hohenleuben von 1571 (Landeshauptarchiv Weimar) ergibt dort keinen Liebe.

<sup>3</sup> Stammtafel II — Als Pate am 8. Oktober 1648 in Hohenleuben „H. Johannes Liebe, S. S. Theologie Studiosus von Hohenleuben.“ — Kirchen-Galerie der F. Reuß. Länder, Abt. II, Lieferung 16, S. 79 „Johann Liebe . . . seit 1657 Pfarrer allhier (scilicet in Triebes). Da er sehr bald melancholisch wurde, erhielt er schon 1659 J. C. Trögel substituirt.“

<sup>4</sup> Landeshauptarchiv Weimar, Konsistorialsachen, Bd. III Schulsachen, B 4478. — Im Patentregister von Hohenleuben fungiert am 24. Februar 1657 „Heinrich Liebe, Juvenis, scriba zu Hohenleuben“ — sein Bruder? Oder er selbst? (mit doppeltem Vornamen).

<sup>5</sup> Landeshauptarchiv Weimar, Rep. B 4478, fol. 4.

<sup>6</sup> Sein Nachkomme, Herr Ernst Franke in Weida, stand mir mit manchem guten Wink für die Forschung in und um Weida bei.

<sup>7</sup> Landeshauptarchiv Weimar B. 2 1 608, 14 Frießnitzer Steuer-Catastrum von Laetare 1688 (98).

<sup>8</sup> Gestorben Jena 24. Juni 1695; Reichs-Hofrat, Pfennigmeister bei der sächs. Kammer, kursächs. u. kurmainz. Kämmerer; Freiherrl. Taschenbuch (Gotha) 1861, 503.

gehört auch ein Trompeter. Wir werden diesem „Trompeter beim Kammerherrn“, wie es heißt, sogleich begegnen.

Andreas Liebe ist dreimal vermählt gewesen<sup>1</sup>. Seine erste Frau Clara Christina wurde durch ihre ältere Tochter Elisabeth zur Großmutter Magdalenas. Ihren Familiennamen wissen wir ebensowenig wie denjenigen der Großmutter Maria Wilke und wie ja leider auch denjenigen von Bachs Großmutter Eva Barbara Lämmerhirt, die nach Walter Rauschenbergers jüngsten Darlegungen eine Schlesierin gewesen sein soll<sup>2</sup>. Clara Christina, die Schulmeisterin, starb am 1. März 1694. Sie wird kaum das sechzigste Jahr erreicht haben. Der Witwer heiratete noch im gleichen Jahre, verlor aber die zweite Gattin nach 5 Jahren. Zwei Kinder dieser Ehe starben ganz klein. Eine dritte Ehe schloß er am 1. August 1699 mit Christina Riebold, einer verwitweten List aus Frießnitz. Der Frießnitzer Pfarrer Nikolaus Riebold (1667—1676), der neben Andreas amtiert hatte, mag ihr Anverwandter gewesen sein.

Im Jahre 1712 erkrankte Andreas schwer. Sein aus diesem Anlaß an den Pfarrer Höfer gerichtetes Schreiben vom 28. September 1712 liegt noch im Wortlaut vor<sup>3</sup>. Seine Kirchen- und Schuldienststelle behielt er zwar noch bis an sein erst am 26. Febr. 1728 erfolgtes Ende, mußte aber einen Vertreter besolden. Er zog, spätestens 1716, ganz nach Zeitz zu seinem Sohn, dem einzigen, auch aus erster Ehe, dem Zeitzer Stadt- und Schloßorganisten Johann Siegmund Liebe. In Zeitz ist Andreas, 88jährig, auch gestorben. Sollten nicht Bachs zur Beisetzung des ehrwürdigen Großvaters am 28. Febr. 1728 vom nahen Leipzig nach Zeitz geeilt sein?

Elisabeth Liebes Bruder Johann Siegmund verdient noch unsere besondere Aufmerksamkeit. Um 1670 in Frießnitz geboren, etwa zwei bis drei Jahre jünger als seine Schwester (die Kirchenbücher beginnen 1673), hat er in den achtziger Jahren des Jahrhunderts unter dem in der Kriegsgeschichte namhaften Johann Georg III. von Sachsen, dem Vater Augusts des Starken, als Feldtrompeter an mehreren Feldzügen teilgenommen. Seine Zeitzer Geschwister Wilke haben ihn dann wohl um 1690 an den dortigen Hof gezogen, zunächst auch als musikalischen Hoftrompeter; dann amtiert er aber, unter Beibehaltung der Trompeterstellung, von 1691—1694 als Organist an Nikolai und von 1694—1742 in der doppelten Stellung als Stadtorganist an Michaelis und als Schloßorganist.<sup>4</sup> Schloßkantor war gleichzeitig der in der Bachliteratur bekannte Schemelli. Dessen Sohn Christian Friedrich und vor ihm Joh. Ludwig Krebs, beide zählen zu den bekanntesten Bachschülern, wurden als Schloßorganisten seine Nachfolger. Sein Nachfolger als Stadt-

<sup>1</sup> Stammtafel II.

<sup>2</sup> Genealogie und Heraldik, 1950, 152, „Die Familie Bach“. Dort auch zum erstenmal die Prettiner Vorfahren von Bachs väterlicher Großmutter Maria Magdalena Grabler (1616—61).

<sup>3</sup> Landeshauptarchiv Weimar a. a. O.

<sup>4</sup> Ausführliche Nachrichten über ihn in Werner II 20ff.

organist<sup>1</sup> wurde sein eigener Schwiegersohn Gottlob Ludwig Raden, der also mit einer Base — Geschwisterkind — von Anna Magdalena vermählt war. Ehe Raden, schon 1738, als Substitut anerkannt wird, kommt es zu einer ziemlichen Meinungsverschiedenheit unter den Zeitlern über seine Annahme. Da erklärt Liebe, Raden sei ein studiosus,, welcher sich besonders in Leipzig bey dem dasigen Königl. Pohn. und Churf. Sächs. Capell-Meister und Stadt Cantore Herrn Bachen in Musicis festgesetzt und mich mithin auf denselben fest verlassen kann“. Arno Werner erzählt das alles ausführlich in seiner Zeitzer Musikgeschichte, ahnt aber nicht, daß hier der Onkel Liebe von seinem angeheirateten Neffen Johann Sebastian redet. Ein schriftliches Gutachten von Bach für Raden ist nicht überliefert.

Joh. Siegmund Liebe, der 1705 auch Bürger und 1725 Hausbesitzer wurde, vermählte sich in Zeitz am 12. April 1692 mit Anna Magdalena Vogel, Tochter des Küchenschreibers Christian Vogel in Weimar.<sup>2</sup> Diese Tante hat am 23. September 1701 in der Zeitzer Schloßkirche unsere Anna Magdalena aus der Taufe gehoben. Von ihr hat sie ihre Vornamen erhalten. Es gab aber noch außerdem eine Anna Magdalena Liebe. Das war Elisabeth und Siegmund Liebes allem Anschein nach unvermählt gebliebene Schwester Anna Magdalena<sup>3</sup>, die am 17. April 1674 in Frießnitz geboren wurde.

#### Das Elternhaus

Wie ist es nun dazu gekommen, daß Johann Caspar Wilke, Magdalenas Vater<sup>4</sup>, der in Schwerstedt oder vielleicht auch anderswo um 1660/65 geborene Sohn Stephans, das ferne Frießnitzer Kind am entgegengesetzten Ende Thüringens zu seiner Frau gewonnen hat? Darüber unterrichtet uns eine Taufe in Frießnitz. Am 4. Februar 1683 läßt der Schmied Bienstädt in Frießnitz einen Hans Caspar taufen. Als zweiter Pate erscheint „Hans Caspar Wild, Trompeter beym Cammerherrn“. Der Pfarrer ist sich über den Namen Wilke nicht klar, schreibt versehentlich „Wild“. Aber daß *eres* ist, geht deutlich aus der Traueintragung der Eltern Magdalenas hervor. Zunächst das Zeitzer Aufgebot vom 31. Okt. 1686: „Herr Johann Wilke von Schwerstädt, Fürstl. S. Musikalischer Hoftrompeter alhier, Herrn Stephan Wilkens, Musici zu Schwerstädt, Eheleibl. Sohn, und Jfr. Margaretha Elisabetha, Herrn Andreas Liebens, Schuldieners und Organistens zu Frießnitz Eheleibl. Tochter. Copuliert Extra (= außerhalb) — habe nicht können erfahren wo.“ Von köstlicher Kürze ist die Frießnitzer Nachricht im Trauregister: „Anno 1686 Schulmeisterstochter mit dem Trompeter den 15. November.“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Werner II, 23.

<sup>2</sup> Gestorben in Weimar, begraben dort 28. April 1698 (Stadtkirche).

<sup>3</sup> Diese Anna Magdalena Liebe als Gevatterin in Frießnitz erwähnt, u. a. 1688 u. 1693.

<sup>4</sup> Mit ihm rückt unsere Untersuchung zeitlich und persönlich näher in den lebensgeschichtlichen Bereich Bachs. Johann Caspar gehört der Generation zwischen Ambrosius (geb. 1645) und Sebastian (geb. 1685) an.

<sup>5</sup> Leider hat eine neuere Hand die Namep der beiden in kleiner Schrift daneben eingetragen und so das charakteristische Schriftbild verdorben.



Das ist der „Trompeter beym Cammerherrn“ — nämlich bei Herrn Joh. Georg von Meusbach. Dem ist nur noch hinzuzufügen, daß zu dessen Gütern auch das gothaische Herbsleben unweit Schwerstedt gehörte. Herbsleben kann die Tür gewesen sein, durch welche der Trompeterlehrling trat, um bei den Meusbachs seine Laufbahn zu beginnen.

Frießnitz aber sowie Weida gehörten damals zu Sachsen-Zeitz, und auf diesem Wege wird das neuvermählte Paar an den Zeitzer Hof, dessen Fürsten oft auf dem Osterstein über Weida residierten, berufen worden sein. In ihrem ersten Ehejahr mußten sie das herbe Weh durchkosten, ihre Eva Marie, die am 19. August 1687 in Frießnitz im großelterlichen Hause geboren war<sup>1</sup>, nach zwei Monaten wieder zu verlieren (begr. 15. Okt. 1687).

Am 5. November 1691 erwarb Johann Caspar ein eigenes Haus in Zeitz, in der Messerschmidtsgasse Nr. 22, und am 10. November folgte der Erwerb des Bürgerrechtes. In diesem Hause wurden die drei jüngeren Töchter, als letzte am 22. 9. 1701 Anna Magdalena, geboren, nachdem noch vorher 2 ältere Kinder in Zeitz zur Welt gekommen waren, eine ältere Tochter und der einzige Sohn, der wie der Vater Johann Caspar hieß. Das Haus, welches heute die auf die Geburt von Bachs Frau hinweisende Tafel trägt, ist nicht das richtige Geburtshaus. Dasselbe lag weiter unterhalb auf der gegenüberliegenden rechten Seite, wo jetzt ein häßlicher Neubau steht. Da das andere Haus (Nr. 1) ein gefälliges schlichtes Häuschen ist, so hat man die Tafel, als man vor ein paar Jahren den Fehler merkte, einfach daran gelassen.

Als musikalischer Hoftrompeter<sup>2</sup> hat Johann Caspar nachweislich von 1686 bis 1718 — wenigstens verkaufte er erst in diesem Jahre sein Zeitzer Haus<sup>3</sup> — in Zeitz gewirkt. Mit dem Aussterben des Fürstenhauses im Jahre 1718, vielleicht schon etwas vorher, da der letzte zum Katholizismus übergetretene Fürst<sup>4</sup> schon früher Zeitz verließ, erlosch das Zeitzer Hofleben. Von nun an finden wir Johann Caspar in gleicher fester Anstellung als Hoftrompeter an dem durch seine Musikpflege ja berühmt gewordenen Weißenfeller Fürstensitz.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Kirchenbuch Frießnitz und Stammtafel II.

<sup>2</sup> Zwischen 1688 und 1691 scheint Johann Caspar im Gefolge seines Herzogs Moritz Wilhelm von Sachsen-Zeitz an den Feldzügen gegen Ludwig XIV. oder am gleichzeitigen Türkenkrieg teilgenommen zu haben. Denn bei der Taufe Katharina Wilkes am 25. November 1688 heißt der Vater Hoftrompeter. Seit der Taufe des Sohnes Johann Caspar 13. Juli 1691 wird er dagegen als Hof- und Feldtrompeter geführt. Vgl. Moser a. a. O. I, 201, „nur wer einen richtigen Kriegszug mitgemacht hatte, durfte den vornehmen Titel eines „Hof- und Feldtrompeters tragen“.

<sup>3</sup> Am 20. Februar 1718 an Schneidermeister Weyde. Jubelt a. a. O. und Neuer Weg, Zeitz 1950. — Den Wegzug Wilkes mit den Seinen von Zeitz nach Weißenfels will Jubelt schon zum Jahre 1715 belegen können. Mitteilungen von Hans Buchheit, Kantor und Organist in Zeitz. Opel a. a. O. erwähnt Wilke erst von 1719 an in Weißenfels.

<sup>4</sup> Moritz Wilhelm Herzog von Sachsen-Zeitz, geb. Moritzburg/Elster 22. März 1664, gestorben Weida 15. November 1718, vermählt Potsdam 5. Juli 1689 Maria Amalia, Markgräfin von Brandenburg (1670—1739). Diese älteste Schwester Christian Ludwigs, dem Bach die Brandenburgischen Konzerte widmete, verlebte ihre 20jährige Witwenzeit in Schleusingen. Weder sie noch ihre Meininger Schwester, wie Spitta (I, 736) will, noch auch die Karlsbader Reisen des Köthener Fürsten (Spitta a. a. O.), sondern die besonderen Verbindungen der Köthener Hofkapelle unter Bach mit dem Berliner Musikleben gaben zur Entstehung und Widmung der Brandenburgischen Konzerte Veranlassung. Hierüber besondere Arbeit des Verfassers.

<sup>5</sup> J. O. Opel a. a. O. und vor allem Werner I. — Doch ist der Stoff der Musikgeschichte von Weißenfels so umfangreich, daß durch die bisherigen Forschungen nur ein Teil davon ausgeschöpft wurde. An der mehrbändigen Musikgeschichte der Stadt Halle von Walter Serauky, Halle 1935—43, zeigt sich, um wieviel übersichtlicher die Musikgeschichte von Weißenfels erarbeitet werden müßte.

Unbeirrt durch die völlig aus der Luft gegriffene Annahme, Magdalenas Vater sei späterhin noch einmal ganz von Weißenfels fortgezogen, so etwa nach Zerbst, habe ich in den Weißenfelser Kirchenbüchern sein Sterbedatum gesucht und gefunden.<sup>1</sup> Er starb am 30. November 1731 in Weißenfels und wurde am 2. Dezember dort begraben.<sup>2</sup> Er wird im Alter um die Mitte der 60er Jahre gestanden haben. Sein Geburtstag ist unbekannt. Das Schwerstedter Taufregister beginnt, wie gesagt, erst 1682. Das Weißenfelser Sterberegister gibt sein Alter nicht an.

Auch das bisher unbekannte Sterbedatum von Magdalenas Mutter Elisabeth konnte ich im Weißenfelser Kirchenbuch feststellen: Sie ist am 7. März 1746 dort gestorben und am 9. März begraben.<sup>3</sup> Seit wir dies wissen, sind wir erst imstande, die interessanten Stellen in den Briefen von Frau Magdalena Bach und Johann Elias Bach an Johann Leberecht Schneider in Weißenfels aus den Jahren 1739 und 1741 klar zu verstehen. So, wenn Magdalena schreibt von „dem Vergnügen so ich mir in dem geliebten Weißenfels mit Euer Hochedlen und *meinen Angehörigen* allemals im voraus verspreche“<sup>4</sup>, oder, wenn von dem „Krebs-Wilkeschen Hause“ in Weißenfels die Rede ist.<sup>5</sup> Die verwitwete Mutter Wilke lebte also mit ihren Kindern in Weißenfels in einem Hause. Auf Magdalenas Schwester, die mit dem Hoftrompeter Krebs verheiratet war, komme ich noch zu sprechen.

### *Der Geschwisterkreis*

Als der alte Trompeter Johann Caspar im Jahre 1731 aus dem Kreise der Seinen abgerufen wurde, hinterließ er 4 verheiratete Töchter, 1 verheirateten Sohn und 18 Enkelkinder. Es ist hier am Platze, daß wir den Geschwistern, zunächst einmal den drei Schwestern Magdalenas, unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Anna Katharina, die älteste am 25. Nov. 1688 in Zeitz geborene<sup>6</sup>, hatte am 28. Sept. 1710 in Zeitz den Fürstl. Sächsischen Reisefourier und Hoftrompeter Georg Christian Meissner aus Weißenfels<sup>7</sup> geheiratet. Von den sechs bzw. fünf überlebenden Kindern<sup>8</sup> interessiert uns der 1716 geborene Christoph Friedrich dadurch, daß er in der von Bach im Mai 1729 auf-

<sup>1</sup> H. Adolf Schmiededecke in Weißenfels teilte mir mit, daß er in den Weißenfelser Hofbedientenlisten (Landeshauptarchiv Dresden) zum Jahre 1732 Johann Caspar Wilke nicht mehr, wohl aber in der zunächst vorangegangenen vom Jahre 1726 ihn festgestellt habe. — Kirchenbuch Weißenfels 28. August 1726 ist Wilke Pate beim Sohn des Kammerältesten Johann Gottfried Geißler.

<sup>2</sup> Weißenfelser Kirchenbuch (Marien) Sterberegister 1718—38 (Nr. 159 S. 168).

<sup>3</sup> Weißenfelser Kirchenbuch (Marien) Sterberegister 1739—56 (Nr. 38 S. 215).

<sup>4</sup> Ihr Brief vom September 1741 in „Joh. Seb. Bach, Gesammelte Briefe“, herausgegeben von Erich H. Müller von Asow, Regensburg 1938, Anhang S. 139, I.

<sup>5</sup> J. Elias am 7. November 1739ff., Karl Pottgießer, Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach — die Musik XII, 1913 S. 10f. Der Anmerkung des Herausgebers zu dem Briefe vom 7. November fehlt die Kenntnis von Anna Magdalenas Geschwisterkreis.

<sup>6</sup> Getauft Zeitz 27. November Schloßkirche.

<sup>7</sup> Als musikalischer Hof- und Feldtrompeter zuerst 1712 erwähnt (Opel). Er wird bei der Taufe seiner Kinder stets nur als fürstlich-sächsischer Reisefourier bezeichnet. Nur bei der Taufe des jüngsten Kindes (1719) mit dem Zusatz „und Trompeter“.

<sup>8</sup> Gerhard Saupe, Joh. Seb. Bach und die Familie Meissner in Weißenfels. BJ 1940—48, S. 134.

gestellten Liste der Alumnatsbewerber für die Leipziger Thomasschule unter den Sopranisten an erster Stelle steht „Christoph Friedrich Meißner aus Weißenfels, actatis 13 Jahr, hat eine gute Stimme und feine profectus“<sup>1</sup>. Während es sich bei einem Eintrag im Weißenfeler Sterberegister vom 27. Okt. 1743 um den Sterbetag Vater Meissners handeln wird, fehlt noch Katharinas Sterbedatum. Sollte sie schon Ende der 1720er Jahre den Ihrigen entrissen worden sein?<sup>2</sup> In den Leipziger Eliasbriefen 1739/41 wird sie nicht mehr erwähnt. Ob bei Meissner Verwandtschaft besteht zu den aus Hohenmölsen bei Weißenfels stammenden Meissners, die im 19. Jahrh. mehrere bedeutende Musiker stellten, wäre noch festzustellen.<sup>3</sup>

Die zweite am 1. April 1695 in Zeitz geborene Schwester Johanna Christina Wilke<sup>4</sup> heiratete zwischen 1716 und 1719<sup>5</sup> den ursprünglich Weißenfellschen, dann 1723–1728 — wenn nicht sogar 1721–1729 — am Zerbster Hof nachweisbaren, spätestens<sup>6</sup> 1739, wahrscheinlich schon 1731 — nämlich in des Schwiegervaters Posten — wieder in Weißenfels einrückenden musikalischen Hof- oder Kammertrompeter Johann Andreas Krebs<sup>7</sup>, keinen nachweislichen Verwandten des Bachschülers Krebs. Die Ehe scheint kinderlos gewesen zu sein. Andreas Krebs überlebte seine Schwiegermutter Wilke, die in ihrem Witwenstand mit diesen Kindern in Hausgemeinschaft lebte<sup>8</sup> — ob in Weißenfels auch im eigenen Hause, und wo dort, ist noch zu ergründen — nur um zwei Jahre. Am 14. Juli 1748 starb er als ehemaliger Kammertrompeter; seine in Weißenfels nun vereinsamte Witwe folgte ihm am 1. Januar 1753 im Tode nach.<sup>9</sup>

Johanna Christina hat fast das gleiche Alter von 58 Jahren wie Anna Magdalena erreicht. Die beiden Schwestern berühren sich aber, wenn nicht alles täuscht, noch in ganz anderer Weise auf einem sehr wesentlichen Gebiet, nämlich dem des Gesanges.

<sup>1</sup> B. Fr. Richter, Stadtpfeiffer und Alumnus der Thomas-Schule in Leipzig zu Bachs Zeit. BJ 1907, 69, — mit dem von Saupe (a. a. O.) verbesserten Lesefehler; Stadt-Archiv Leipzig, wo die auch bei Müller von Asow a. a. O. S. 103, 28 B abgedruckte Übersicht vom 18. Mai 1729 im Original ruht.

<sup>2</sup> Am 10. Oktober 1728 stand sie noch Pate in Leipzig bei Bachs Tochter Regina Johanna — hier versehentlich als Anna Magdalena statt als Anna Katharina eingetragen.

<sup>3</sup> Clemens Meyer, Geschichte der Meckl. Schweriner Hofkapelle, Schwerin 1913, Register.

<sup>4</sup> Getauft Zeitz 2. April, Schloßkirche.

<sup>5</sup> Die Traueneintragung war weder in Zeitz, noch in Weißenfels oder Zerbst zu finden. Sie ist 1716 Jungfrau, 1719 Ehefrau.

<sup>6</sup> Zerbster Hofkammer-Rechnung im Archiv Oranienbaum 1723/24, 91; 1724/25, 178 und Kirchenbuch Thomas Leipzig zum 10. Oktober 1728 (vgl. Anm. 2), wo er als Hochfürstl. Anhaltisch Zerbster Hof- und Feldtrompeter, auch Cammer- und Hofmusicus erwähnt ist. Er hatte also, im Gegensatz zu Meissner, an einem Feldzug teilgenommen. Arno Werner (Werner I, 87 Anm. 4) macht darauf aufmerksam, daß der Herausgeber der „heraldisch-musikalischen Trompeter-Kunst“ (Halle 1795) J. E. Altenburg bei Erwähnung (S. 33) des Andreas Krebs, F. S. Kammer- und Hoftrompeters, gelegentlich der Untersiegelung eines Altenburgischen Aufdingebriefes in Weißenfels sich versehen hat und statt 1746 hier 1736 (1. Aug.) gedruckt hat. Dadurch sind Krebsens nun vor 1739 (Elias-Brief) in Weißenfels nicht mehr festzustellen.

<sup>7</sup> Bei Altenburg a. a. O. S. 62 nochmals erwähnt unter den „Kunstverwandten“, als 1746 das Weißenfeler Herzogshaus ausstirbt: „Andreas Krebs, Fürstl.-Sächs. Hof- und Kammertrompeter“.

<sup>8</sup> Siehe oben S. 40 bei Anm. 5.

<sup>9</sup> Frau Anna Christina Krebs, erwähnt in zwei Briefen des J. Elias Bach: vom 7. November 1739 sowie kurz vorher (siehe hierzu Anm. 5 S. 40), ist im Jahre 1750 nach Bachs Tod bei dessen Nachlaßregelung noch einmal als Gläubigerin für 58 Taler genannt, wofür dann Anna Magdalena bürgt.

Alles im folgenden über die beiden Schwestern Ausgeführte hängt jedoch an der Voraussetzung, daß es sich bei den am 23. Februar 1729 in Weißenfels gastierenden Eheleuten Krebs um Joh. Andreas Krebs und Anna Christina geb. Wilke aus Zerbst und um niemand anderes handelt. An jenem Tage, dem Geburtstag Herzog Christians, zu dem sich vor allem auch Bach in Weißenfels befand, strömten zu den Feiern dort nicht nur 41 adlige Gäste, sondern auch „die Sänger Gerlach, Krebs mit seiner Frau, und Träumer u. a.“ zusammen.<sup>1</sup> Für das auswärtige Sängerpaa „Krebs mit seiner Frau“ sehe ich — Ludwig Krebs<sup>2</sup> und seine Brüder kommen noch nicht in Frage — nur die eine klare Lösung, daß Andreas Krebs und Frau gemeint sind, die ja beide am 10. Okt. 1728, also nur drei Monate zuvor, noch als in Zerbst seßhaft nachgewiesen werden können.

Damit wäre also der Tatbestand gegeben, daß auch Anna Christina Wilke — und es gibt ja kaum etwas, was mehr einleuchten könnte — im Gesang hochbegabt war und, ebenso wie ihre Schwester, Berufssängerin oder wenigstens mehrfach öffentlich mitwirkende Sopranistin (Altistin) gewesen ist, obwohl am lutherischen Zerbster Hofe für ihr öffentliches Auftreten Schranken bestanden haben könnten.<sup>3</sup> In Weißenfels war sie ein für allemal hochwillkommen gleich der wahrscheinlich von Leipzig damals mit herübergekommenen Schwester. Sollten nicht möglicherweise alle 4 Wilkinnen gute Sängerinnen, ausgebildete Künstlerinnen<sup>4</sup> gewesen sein? Bei dem Schwesternpaar Anna Christina und Anna Magdalena erinnern wir uns sogleich anderer Geschwisterpaare, wie der Singjungfern Monjou in Köthen oder der Jungfern Döbricht in Weißenfels. Eine neue Sicht in Anna Magdalenas Jugenderlebnisse in Weißenfels tut sich uns auf.<sup>5</sup> Die der Anna Magdalena im Alter am nächsten stehende Schwester Erdmuth

<sup>1</sup> Werner I, 110 — und danach Müller von Asow a. a. O. (2. Auflage 1950, S. 101) in seiner Anmerkung zu Bachs Brief aus Leipzig vom 20. März 1729 an Christoph Gottlob Wecker. Drei Tage nach Abfassung dieses Briefes befanden sich Bach, Anna Magdalena und Friedemann bereits schon wieder zu den Trauerfeierlichkeiten für Fürst Leopold in Köthen. Smend, Bach in Köthen, 1951, S. 86. — Übrigens ist zu vermuten, daß sich bei diesem Aufenthalt Bachs in Weißenfels seine dortige Ernennung zum Sachsen-Weißenfelsischen Kapellmeister von Haus aus vollzogen hat, da am Köthner Hof jetzt Gegenströmungen deutlich hervortraten; vgl. H. Walter Erbe, Zinzendorf und der fromme hohe Adel seiner Zeit. Leipzig 1928, 72 — hier auch Bach in Köthen 1729 mit angezogen.

<sup>2</sup> Geboren Buttletstädt 10. Oktober 1713, 1726—35 Thomaner.

<sup>3</sup> H. Wäsche im Zerbster Jahrbuch 1908: Rölligs Kantate. Dort besonders S. 15—18.

<sup>4</sup> Über die glänzenden Ausbildungsmöglichkeiten in Weißenfels zu jener Zeit siehe Werner I, 67 u. a. Derselbe im Weißenfelder Bach-Heft 1950, S. 10.

<sup>5</sup> In jener vielerwähnten frühen Zerbster, jetzt Oranienbaumer Rechnungsnotiz aus dem ersten Halbjahr 1721 über das öffentliche Auftreten des Vaters Johann Caspar Wilke mit einer Tochter am Zerbster Hof ist weder gesagt, daß diese Tochter aus Weißenfels kommt — noch überhaupt von auswärtig, auch nicht, daß der Vater mit ihr zusammen angereist sei. Es wäre daher nicht ganz abwegig, wollte man diese Notiz gar nicht auf Anna Magdalena, sondern auf Anna Christina beziehen. Denn die letzte Erwähnung des Ehepaars Krebs in Weißenfels datiert vom 14. Februar 1719 bei der Taufe des jüngsten Meissnerkinde. Opel a. a. O. läßt zwar Krebs bis 1721 in Weißenfels wirken. Jedenfalls — ungefähr um diese Zeit muß das Ehepaar Krebs nach Zerbst, wo Andreas Krebs seit 1723 urkundlich nachweisbar ist, übergesiedelt sein. — Wenn ich dennoch daran festhalte, daß jene Debütantin in Zerbst Anna Magdalena gewesen ist, so bewegt mich dazu erstens die Notiz in der Rechnung „zur Discretion“, da dieser Ausdruck stereotyp für die Vergütung *auswärtiger* künstlerischer Gäste ist. Zweitens möchte ich annehmen, daß eine Aufwendung für Frau Anna Christina in Zerbst ohne gleichzeitige Miterwähnung des Gatten in der Zerbster Ausgabe-Rechnung kaum gedacht werden kann.

Dorothea war in Zeitz am 18. Sept. 1697 geboren<sup>1</sup> und wurde am 22. April 1720 in Weißenfels dem Musikal. Hoftrompeter Christian August Nicolai<sup>2</sup>, der ein Sohn des Hoftrompeters Christian Melchior Nicolai<sup>3</sup>, ebenfalls in Weißenfels, gewesen sein soll, angetraut. Von Christian August rühmt Johann Ernst Altenburg<sup>4</sup>, der selbst Weißenfelser Trompeterkind war (geb. 1734), in seiner 1795 erschienenen „Heroisch-musikalischen Trompeterkunst“, daß er am Weißenfelser Hofe „wegen seiner Geschicklichkeit in großem Ansehen“ gestanden habe, „und war zugleich ein Liebling des Herzogs“, wie es weiter heißt. Gemeint ist der musikliebende Weißenfelser Christian. Altenburg bezeichnet unseren Nicolai auch als Geheimen Kammerdiener und fährt fort: „Aber nach dessen Tode 1738 (Herzog Christian starb 1736) wendete er sich zum Fürsten von Thurn und Taxis, wo er in der nemlichen Qualität in einem hohen Alter 1760 verstarb, welchem sein Sohn, der vorher Hoftrompeter zu Anhalt Zerbst war, succedirte.“ Diese letzteren Angaben stimmen in der Tat völlig mit dem Aktenbefund und mit Friedr. Wilhelm Marpurgs Historisch-kritischen Beiträgen überein.<sup>5</sup> So wird auch das Zuerstberichtete zuverlässig sein. Im Etat de la Musique 1755 aus Regensburg hören wir von dem älteren Christian August Nicolai als Kapellist.<sup>6</sup> Dort in Regensburg müssen wir auch Erdmuthes Grab suchen, der wahrscheinlich zuletzt gestorbenen unter den Schwägerinnen Bachs. Bei dem im Jahre 1721 der Überlieferung nach in Weißenfels geborenen jüngeren Christian August Nicolai ließ sich feststellen: In Zerbst 1753 als Trompeter<sup>7</sup>, 1757 als Violinist<sup>8</sup> und in Regensburg 1769 als Kapellist<sup>6</sup>, 1787 als Bratschist<sup>8</sup>, 1806 wird er nicht mehr geführt<sup>9</sup>. Wenn wir überlegen, daß Bach in Weißenfels nicht nur seinen Freund Weldige, sondern auch seinen Schwager Nicolai, der ein Jahr vor ihm in die Wilkesche Familie heiratete, zu Anhängern, um nicht zu sagen, Fürsprechern seiner Kunst hatte, so ist es zum mindesten reizvoll, den Weißenfelser Kapellmeister von Haus aus auch einmal in diesem Lichte zu sehen.

Zu diesen drei Schwestern Wilke kommt nun noch der einzige Bruder Johann Caspar II. Zehn Jahre älter als Magdalena, wurde er am 12. Juli 1691 in Zeitz geboren.<sup>10</sup> Er, der Stammhalter dieser Wilkeschen Linie, ergriff den Beruf des Vaters und wurde Trompeter. „Herr Johann Caspar

<sup>1</sup> Getauft Zeitz 20. September Schloßkirche.

<sup>2</sup> Schon 1720, im Trauregister, Hof- und Feldtrompeter; 1723 Kammer-Hautboist. Werner I; 28. August 1726 mit Vater Wilke Pate, siehe Anm. 1, S. 40.

<sup>3</sup> In Weißenfels erwähnt 1720/21 bei Opel, S. 501. Daß er der Vater ist, nach Werner I, S. 92.

<sup>4</sup> J. E. Altenburg a. a. O. S. 57.

<sup>5</sup> Bd. 3, Berlin 1757, S. 131. Siehe unten Anm. 5, S. 45.

<sup>6</sup> Dominikus Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1866, S. 270 zu 1755 und 1769; zu letzterem Jahre irrt Mettenleiter, indem er den hier geführten Sohn auf den schon 1760 verstorbenen Vater bezieht.

<sup>7</sup> H. Wäschke, Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch, Zerbster Jahrbuch 1906, S. 62. — Aber 1753 zunächst nur als Gast.

<sup>8</sup> Mettenleiter S. 271.

<sup>9</sup> Mettenleiter S. 272.

<sup>10</sup> Getauft Zeitz 13. Juli Schloßkirche.

Wilke Trompeter, der Bruder“ nämlich der Taufmutter — steht am 20. 8. 1713 Gevatter in Weißenfels<sup>1</sup> bei dem Sohn seiner Schwester, Frau Katharina Meissner, außer ihm sein Vater und seine Mutter Wilke, also die Großeltern des Täuflings.

Das Kind hieß nach dem Landesherrn Christian Gottlieb — und hier ist Arno Werner im Bachjahrbuch 1907 das verhängnisvolle Versehen passiert<sup>2</sup>, daß er dem gevatterstehenden Trompeterbruder die Vornamen des Pätlings Christian Gottlieb vindiziert hat und dadurch, daß die ganze Bachwelt nunmehr annehmen mußte, es habe in der damaligen Zeit überhaupt nur einen Trompeter namens Johann Caspar Wilke gegeben, den Weg zum Auseinanderhalten von Vater und Sohn vermauert hat. Dadurch hat die bachforschende Welt auf lange Jahre hinaus die Unterscheidung zwischen Johann Caspar I. und Johann Caspar II. verloren, obwohl im Weißenfelser Patenregister 1713 beide Wilkes, Vater und Sohn, beide Johann Caspar, als Trompeter deutlich nebeneinander stehen. Und so ist es denn gekommen, daß, als nun mit der Zeit doch immer mehr geschichtliche Spuren von einem Vorhandensein Johann Caspar II. in Zerbst zum Vorschein kamen, diese alle zunächst auf den Vater bezogen wurden.<sup>3</sup> So ließ man den Vater nach Zerbst übersiedeln, dort mit 60 Jahren eine junge Witwe heiraten, während in Wirklichkeit seine Frau noch lebte, und verzichtete darauf festzustellen, wo er eigentlich gestorben sei. Ich selbst, als ich dies alles noch nicht wußte, war sogar bereit, als ich den Tod des Vaters in den Zerbster Kirchenbüchern nicht finden konnte, ihn im Jahre 1743 mit der Zerbster Fürstentochter Katharina im fernen Petersburg verschwinden zu lassen. Auch die Legende von einer frühen festen Anstellung Magdalenas am Zerbster Fürstenhof ist auf diesen Wirrwarr zurückzuführen.

Der Trompeter, der seit Johanni 1717 als musikalischer Hoftrompeter am Zerbster Fürstenhof<sup>4</sup>, dessen Musikpflege derjenigen am Köthener Hofe ebenbürtig war, fest angestellt wurde, ist Johann Caspar II. Er ist erst im Jahre 1766 am 24. März, nach 50jähriger Wirksamkeit noch immer in seiner Stellung, gestorben. Ich habe ihn 44mal in den Zerbster Hofkammer-

<sup>1</sup> Damals in Zeit, wo er als Trompeter-Lehrjunge und junger Trompeter dient; bei Werner I, 93 irrtümlich als Weißenfelser „Hoftrompeter“ bezeichnet. Als solcher ist er erst seit 1717 in Zerbst fest angestellt; s. unten bei Anm. 4 auf dieser Seite. Ein nur kurz währendes Anstellungsverhältnis als Trompeter in Weißenfels zwischen seiner Zeitler und seiner Zerbster Zeit ist immerhin möglich. Die unten bei Anm. 2, S. 45, genannte Angabe Hermann Wäschkes, wenn sie überhaupt zuverlässig ist, möchte ich auf Johann Caspar II. beziehen und etwa für sein Probenspiel am Zerbster Hof in Anspruch nehmen. Wäschke, im Glauben, daß es sich um ein Gastspiel Johann Caspars I. handelt, kann dessen späteres Auftreten in Zerbst vom Jahre 1721 (unten S. 48 oben) — ein anderes ist urkundlich nicht zu belegen — versichtlich hier im Sinn gehabt haben.

<sup>2</sup> BJ 1907, S. 178 unter „Mitteilungen“.

<sup>3</sup> Werner, BJ 1907, ebenda — und auf ihm fußend Arnold Schering, Musikgeschichte Leipzigs III (1723—1800), Leipzig 1941, S. 313. — H. Wäschke schon Zerbster Jahrbuch 1906 a. a. O.

<sup>4</sup> Zur Zerbster Musikpflege unter dem kunstsinnigen Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst (reg. 1718—42), vgl. Johann Friedrich Engelke, Johann Friedrich Fasch, SIMG X, S. 276—83; mehrfach H. Wäschke in den Zerbster Jahrbüchern 1906ff.

<sup>5</sup> Zerbster Kirchenbuch, Schloßkirche.

rechnungen und Akten feststellen können.<sup>1</sup> Nur die Notiz, die Hermann Wäschke schon zum Jahre 1716 bringt, daß der Trompeter Wilke aus Weißenfels durch sein Spiel erfreut habe, war mir in dem in Oranienbaum befindlichen Anhaltischen Archiv wiederzufinden nicht vergönnt.<sup>2</sup> Wenn sie echt sein sollte, gehört sie zu den inzwischen verlorengegangenen Dokumenten oder Briefen. Die Mehrzahl dieser Erwähnungen Wilkes betreffen Rechnungssachen.<sup>3</sup> Im Jahre 1728 erhält „der Trompeter Wilke 19 Thaler, 6 Groschen Lehrgeldes wegen Thiessens Sohn auf dem Clavier“<sup>4</sup>. Der Fall Lehrgeld auf dem Klavier für einen Trompeter als Lehrer wird nirgends wieder angegeben. Sollte da nicht doch vielleicht ein Einfluß des großen Schwagers Bach in Leipzig vorliegen?<sup>5</sup> Bei dessen Tochter Regine Johanna steht am 10. Oktober des gleichen Jahres Johann Caspar mit zweien seiner Schwestern Pate.<sup>6</sup>

Am 18. 7. 1718 wurde Johann Caspar in der Zeitzer Schloßkirche mit Dorothea Maria Longolius<sup>7</sup> getraut<sup>8</sup>, der Tochter des Zeitzer Schloßkirchners Johann Heinrich Longolius (1669—1715) und Enkelin des Zeitzer Schloßkantors Johann Longolius<sup>9</sup> (1632—1680), in dessen Hause bedeutende Musiker wie Joh. Jac. Loewe, der spätere Lüneburger, Clem. Thieme und andere verkehrten. Der Schwiegervater Johann Caspars, Johann Heinrich, ist wahrscheinlich mit dem Schüler und Kapellisten Johann Heinrich Longolius identisch, der 1684—1690 in Arnstadt mitten in der Sphäre der Bachs nachzuweisen ist.<sup>10</sup> Bei den Kindern der Ehe Wilke-Longolius<sup>11</sup> finden wir berühmte Paten: Am 15. Januar 1725 Johann Friedrich Fasch, den berühmten Zeitgenossen Bachs aus Zerbst, Vater des Berliner Fasch, und am 3. März 1729 Johann Sebastian Bach, „der aber nicht zugegen sein könne“. Schon im Jahre 1729 verwitwet<sup>12</sup>, heiratet Johann Caspar II.

<sup>1</sup> Leider nicht öfter, da die jährlichen Trompeter-Gagen (60 Taler) seit 1719/20 nicht mehr einzeln eingetragen wurden. Jedoch ist er als Deputatempfänger für die Rechnungsjahre 1717/18 bis 1743/44 jährlich je einmal erwähnt. Landes-Archiv Sachsen-Anhalt, Abt. Oranienbaum, Zerbst. Archiv, Hofkammer-Rechnungen.

<sup>2</sup> Ich fand nur Hofkammer-Rechnung 1716 S. 131 zum 7. November 1716: „10 Thlr. zweien anhero recommendirten Trompetern, ingleichen einem Manne aus Berlin.“ Damit vgl. ebenda 1719/20 S. 137 zum 24. Mai 1720: „4 Thlr. 16 Gr. Einen Merseburger Musicum und Weißenfelsischen recommendirten Trompeter zum recompens.“

<sup>3</sup> Außer den schon erwähnten Etatsachen und Neujahrsverehrungen für alle Trompeter — Hofkammer-Rechnung 1726/27 „4 Thlr. H. Wülcken ein Glas zu schneiden“, in derjenigen 1729/30 „10 Thlr. dem Trompeter Wilcken Verehrung“. Bei Einweihung der neuen Zerbster Schloßkapelle wird zum 18. Oktober 1719 seiner neben den Trompetern Clausius, Schrickel und Kühne gedacht. Wäschke, Zerbster Jahrbuch 1908, 5.

<sup>4</sup> Hofkammer-Rechnung 1728/29 S. 221 — Vater Thiéb war Trompeterkollege Wilkes.

<sup>5</sup> Als Musiker hat Johann Caspar II. auch seinen Weg wenigstens in ein musikwissenschaftliches Lexikon gefunden, allerdings so entstellt, daß niemand dort in ihm den Schwager eines Bach vermutet. Eitner Bd. 10, 307: „Wüllike, Johann Caspar geb. 1691, war um 1757 Violinist an der Hofkapelle zu Zeitz.“ Es muß natürlich Zerbst heißen, abgesehen davon, daß 1757 in Zeitz gar keine Hofkapelle mehr existierte. Marburg, auf den sich Eitner a. a. O. ganz richtig beruft, hat in seinen Historisch-kritischen Beiträgen Bd. 3, Berlin 1757, S. 130, diesen Fehler nicht und berichtet wahrheitsgemäß unter „den neuen Violinisten“ der Hochfürstl. Anhalt-Zerbster Kapelle unter Nr. 11 „Johann Caspar Wüllicke, geb. 1691 in Zeitz“. Werner I 93 bei und in Anm. 8 und 9 hat den Fehler bemerkt, ohne ihn korrigieren zu können.

<sup>6</sup> Oben Anm. 2 S. 41 und S. 42 oben.

<sup>7</sup> Geboren Zeitz 17. März 1698, gestorben Zerbst 17. Sept. 1729.

<sup>8</sup> Zeitz Kirchenbuch Schloßkirche.

<sup>9</sup> Über ihn ausführlich Werner II, 5ff.

<sup>10</sup> Karl Müller im Arnstädter Bachbuch 1950 „Der junge Bach“, S. 67—69 und S. 162 Anm. 88.

<sup>11</sup> Wilkes wohnten in Zerbst in der Judenstraße.

<sup>12</sup> Oben Anm. 7. — Begraben Zerbst 21. Sept. 1729.

wieder am 10. 4. 1731 Anna Margareta Zweidler<sup>1</sup>, Tochter des Universitätsbuchbindermeisters Georg Zweidler aus Wittenberg, Witwe der Pastoren Eman. Lebr. August Holzweg<sup>2</sup> und des Mag. Christian Gottfried Biesenbruch<sup>3</sup>, beide in Nutha bei Zerbst. Auch sie verlor er nach 18jähriger kinderloser Ehe.<sup>4</sup> Er heiratete dann noch ein drittes Mal am 14. Juli 1751<sup>5</sup> Anna Christina Hildebrandt<sup>6</sup>, die Tochter des hallischen Buchbinders Nikolaus Adam Hildebrandt, Witwe des Zerbster Lakaien Christian Kölling.<sup>7</sup> Der Ehe entsproß noch ein Sohn<sup>8</sup> im Jahre 1754, bei dem der Bruder und die Mutter der Zarin Katharina Pate standen. Sie hat ihren Mann um 11 Jahre überlebt. Die Spur von Johann Caspars Kindern ist noch verwischt. Aus dem Jahre 1745 ist überliefert, daß ein Sohn die Konditorei erlernt.<sup>8</sup>

### *Anna Magdalenas Jugendjahre*

Johann Sebastian Bachs zweite Frau, Anna Magdalena Wilke, wurde in Zeitz am 22. Sept. 1701 geboren.<sup>9</sup> Erst nach der Jahrhundertwende 1900 hat Arno Werner diese urkundliche Feststellung in Zeitz gemacht und veröffentlicht. Am 23. Sept. erfolgte die Taufe. Ihre Kindheit verlief bis über das Konfirmandenalter hinaus in Zeitz. Dort erwachte ihr Bewußtsein, jedoch nicht nur unter den Eindrücken der Hofmusikerstellung ihres Vaters, sondern auch denen des bedeutsamen Stadt- und Schloßorganistenamtes des Bruders ihrer Mutter, Johann Siegmund, des Vaters ihrer drei fast gleichaltrigen 1696, 1701, 1703 geborenen Kusinen Liebe.<sup>10</sup> Mit letzteren hat sie wohl ebensoviel gespielt wie mit ihren vorjüngsten Schwestern Christine und Erdmuth. Mit 9 Jahren erlebte sie die Hochzeit der ältesten Schwester Katharina. Auch sie wird Frau eines

<sup>1</sup> Geboren Wittenberg, getauft 7. Mai 1680 Stadtkirche. — Zwei ältere Schwestern werden Buchbinderfrauen: Münch (Halle) und Krebs —! (Wittenberg).

<sup>2</sup> Hermann Graf, Die Landkirchen des Amtes Zerbst, ein Beitrag zur Anhalt. Kirchen- und Pfarrergeschichte. Zerbst. Jahrbuch 1937, 26.

<sup>3</sup> H. Graf, a. a. O. S. 26.

<sup>4</sup> Dagegen war sie — wie in der ersten — auch in der zweiten Ehe Biesenbruch nicht kinderlos. Johann Wilhelm Gottfried Biesenbruch, geb. (errechnet) 7. April 1722, wohl in Nutha, gest. nur 29jährig Zerbst 10. April 1751 als Stiefsohn Wilkes, war Hochfürstl. Hofmusikus und Notist sowie Organist an Trinitatis in Zerbst. Seine Frau, vermählt Zerbst 15. Oktober 1749, ragt in eine Familie, die uns auch um Bachs willen interessiert. Christiane Luise Möhring war die Enkeltochter des Zerbster Archidiaconus Paul Heinrich Möhring (1644—1717). Als Prinzessininformator in Zerbst 1670—75 hatte er zur Schülerin Sophie Auguste von Anhalt-Zerbst (1663—94), die 1688 in Weimar die Mutter von Ernst August von Weimar wurde, den soviel Fäden mit Bach verbinden.

<sup>5</sup> Stammtafel I.

<sup>6</sup> Geboren (errechnet) 13. Sept. 1714, wohl in Erfurt.

<sup>7</sup> Ihrem ersten Mann auf dem Sterbebett angetraut: Zerbst 30. Sept. 1750. Derselbe geboren 1692, gestorben 2. Oktober 1750.

<sup>8</sup> Hofkammer-Rechnung Zerbst 1745/46 S. 267.

<sup>9</sup> Zeitz Kirchenbuch Schloßkirche 1701, 22. Sept. Donnerstags früh halbweg 6 Uhr<sup>11</sup> als Tochter „des Fürstl. Sächs. Musicalischen Hof- und Feldtrompeters Johann Caspar Wilckens allhier“. Die Paten, sämtlich aus Zeitz, waren:

1. Frau Anna Magdalene Liebin, Herrn Johann Siegmund Liebens, Fürstl. Sächs. Hoftrompeters wie auch Organisten Eheliebste.

2. Herr Gottfried Lobeck, Kapitelsbaumeister wie auch vornehmer Gastwirt zum Schwarzen Rößchen.

3. Frau Anna Margaretha Brühlin, Herrn Nicolaus Brühls, Fürstl. Sächs. Mundkochs Ehefrau.

<sup>10</sup> Stammtafel II.



Hoftrumpeters. Das gleiche ist, rund 10 Jahre später, bei den zwei jüngeren Schwestern der Fall. Nur die allerjüngste heiratete keinen Hoftrumpeter! Auch der einzige Bruder wird Trompeter, zuerst 1713 als solcher erwähnt.

Noch ehe die Familie Wilke nach Weißenfels verzog, reiste sie zu einer wichtigen Taufe zum 20. 8. 1713 von Zeitz dorthin. An diesem Tage ließen Magdalenas Schwester Katharina und ihr Mann Georg Christian Meissner Zwillinge taufen. Wir hörten schon von der Namensverwechslung des einen Zwillinges. Was uns bei dieser Taufgesellschaft aufs höchste fesselt, sind die Paten der Tochter Johanna Christina, des anderen Zwillinges. Da erscheint nämlich als Pate Nr. 1 eine uns wohl bekannte Persönlichkeit: Herr Adam Emanuel Weldig<sup>1</sup>, Pagenhofmeister in Weißenfels. Er war vor kurzem erst von Weimar nach Weißenfels versetzt. In seinem Hause in Weimar, an der Stelle gelegen, wo das Hotel „zum Erbprinzen“ auf dem Marktplatz steht, wohnten seit Jahren der damals schon berühmte Johann Sebastian Bach, Maria Barbara Bach und deren unverheiratete Schwester. Wie eng das Verhältnis zwischen Bächs und Weldigs gewesen ist, geht daraus hervor, daß eine doppelte Patenschaft beide Familien verband: Nur wenige Monate nach unserer Weißenfeler Taufe am 8. 3. 1714 steht Weldig Pate bei Bachs zweitem Sohn, der von ihm den Vornamen Emanuel bekommt. Und am 22. 3. desselben Jahres erwidert Bach diese Patenschaft bei Weldigs, wird aber als Abwesender vertreten durch den Weißenfeler Sekretär Johann Christian Eylenberg. Des letzteren Gattin nun, Frau Johanna Magdalena Eylenberg, ist die zweite Patin neben dem Paten Weldig bei unserer Christine Meissner. Bei diesem Anlaß hat das zwölfjährige Lenchen vielleicht zum ersten Male die Ohren gespitzt, als in der Taufgesellschaft von dem hochbegabten Bach und seiner Frau, die auch aus dem berühmten Bachgeschlechte herstamme, erzählt wurde. Es ist nicht ausgeschlossen, daß, als Bach selbst zur Aufführung der Jagdkantate nach Weißenfels herüberkam — im Februar 1716 —, Wilkes schon dort wohnten.

Eine Familienfestlichkeit war umgekehrt Anlaß, daß, als Wilkes in Weißenfels wohnten, Magdalena mit den Ihrigen von dort nach Zeitz reiste, als am 18. 7. 1718 ihr Bruder Johann Caspar in der Zeitzer Schloßkirche mit Dorothea Maria Longolius getraut wurde. Und bald wurden schon am 3. 9. 1719 und am 4. 12. 1720 in Zerbst deren erste Kinder getauft.<sup>2</sup> Und hier in Zerbst, am Wohnsitz des Bruders, geschieht es nun, daß die neun-

<sup>1</sup> Adam Emanuel Weldig oder (seit 1713 in Weißenfels gebräuchlich) de Weldige, Pfarrerssohn aus Sitten (nördlich Döbeln) im Meißen. Er war Thomaner in Leipzig, bis 1693 in Sondershausen Pagen-, Hof- und Tanzmeister sowie Musicus. Von dort durch Wilhelm Ernst (27. Jan. 1697) als Hofmeister nach Weimar berufen — um die Musik „bei Unserer und mehr Unsers frdl. gel. Bruders Lbd. abzuwarten“. Dieser Bruder Wilh. Ernsts war Johann Ernst von Weimar (gest. 1707), der Vater der beiden fürstlichen Bachschüler Ernst August und Johann Ernst (Hans Löffler, Bachs Schüler in Thüringen, in: J. S. Bach in Thüringen, Weimar 1950, S. 178). In diesen engeren Kreis trat Bach in seiner ersten Weimarer Zeit 1703.

<sup>2</sup> Stammtafel I.

zehnjährige Magdalena zum ersten Male — zum ersten Male wenigstens auf Grund urkundlicher Erwähnung — sich außerhalb Weißenfels öffentlich mit ihrem Gesange hören läßt. Der Zeitpunkt kommt wahrscheinlich auf die Zeit zwischen Ostern und dem 24. Juni 1721 zu liegen. Der fragliche Rechnungseintrag lautet: „6 Thaler dem Trompeter Wilke von Weißenfels so sich allhier hören lassen, 12 Thaler dessen Tochter so in der Kapelle einige Male mitgesungen zur Discretion.“<sup>1</sup> Eine frühere urkundliche Erwähnung von irgendwelchem öffentlichen Auftreten Anna Magdalena Bachs ist — allen gegenteiligen Behauptungen und Einwendungen zum Trotz — nirgends und niemals bisher festgestellt worden. Die Behauptung, sie sei schon mit 15 Jahren im Jahre 1716 in Zerbst oder gar, wie es manche gesteigert haben, in Köthen als Sängerin hervorgetreten oder gar angestellt, ist ein Märchen, welches eben dadurch hervorgerufen wurde, daß man das erste Erscheinen des Bruders als Trompeter in Zerbst im Jahre 1717 (und wahrscheinlich zur Probe schon 1716) mit einer Konzertreise des Vaters Wilke nebst seiner schnell dazu gedichteten Tochter verwechselt hat. Selbst ein Schering ist diesem Mißverständnis anderer zum Opfer gefallen.<sup>2</sup> Und so ist es denn auch keineswegs abwegig, anzunehmen, daß die gesangliche Ausbildung Magdalenas in Weißenfels, die sich ja nicht auf das Elternhaus beschränkt haben kann, unter Anleitung der hervorragenden Cantatrice Pauline Kellner erfolgt ist. In dem falschen Glauben, daß Magdalena 15jährig im Jahre 1716 von Weißenfels in die Fremde gezogen sei, erklärt es Arnó Werner für unmöglich, daß die erst im Jahre 1716 wieder von Württemberg her nach Weißenfels engagierte Diva Kellner an der Ausbildung der jungen Wilke hätte Anteil gehabt haben können.<sup>3</sup>

Wann Johann Sebastian Bach Magdalena Wilke<sup>4</sup> zum ersten Male hat singen hören, werden wir wohl niemals mehr feststellen können. Die erste Begegnung, die wir quellenmäßig belegen können, ist die Taufe des Söhnleins des Kellerknechtes (al. Kellermeisters) Christian Hahn<sup>5</sup> am Köthenschen Hof am 25. Sept. 1721 in Köthen selbst, wo beide, Bach und Magdalena, nebeneinander im Patenregister stehen. Zu diesem Zeitpunkt taucht

<sup>1</sup> Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abt. Oranienbaum, Hofkammer-Rechnung Zerbst 1720/21, S. 23.

<sup>2</sup> A. Werners falsche Angabe im Bach-Jahrbuch 1907, 178 hat leider auch Schering in sein Vorwort zum Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach übernommen. Ein weiteres Versehen Werners (Werner I, S. 93) über eine angebliche Anstellung Anna Magdalenas als Cantatrice in Zerbst.

<sup>3</sup> Werner im Weißenfelser Bachheft 1950, S. 10 unten.

<sup>4</sup> Obwohl in den Kirchenbüchern von Weißenfels (teilweise) und von Köthen und von Anna Magdalenas eigener Hand (Bibeleintragung Berlin 1749) die Namensform Wülcke, Wülcken bevorzugt bzw. ausschließlich geführt wird, so bleibe ich auch für Anna Magdalena bei der Schreibweise Wilke ihrer thür. Vorfahren, die auch bei dem Zerbster Bruder (z. B. in sämtlichen Hofkammer-Rechnungen 1717–42 *Wilcke* — mit 4 Ausnahmen Wülcken) üblich ist. Im Kirchenbuch Zerbst zwar heißt er regelmäßig Wülcke (ohne n). Doch wurde Anna Magdalena 1701 als Wülcken getauft.

<sup>5</sup> Christian Hahn, auch Hahne, Hane, vermählt mit Maria Elisabeth, läßt in der Zeit 1718–33 neun Kinder in der Schloßkirche taufen. Beim dritten Kind Johann Christian sind Bach und Magdalena die beiden ersten Paten — am 25. Sept. 1721; dritter Pate ist Christian Bernhard Linicke, einer der bewährtesten Köthener Kammermusiker unter Bach. Über ihn und die anderen Kapellisten liegen neue Forschungen des Verfassers vor.

Jungfer Magdalena Wilkens erstmalig als fürstliche Sängerin oder — wie es in einem gleichzeitigen Doppel des Kirchenbuches<sup>1</sup> heißt — als Kammermusikantin auf. (Sollte sie vielleicht schon vor der Zeit der beiden Notenbüchlein, wie ihre Vorgängerin in Köthen, Frau Catharina Elisabeth Stricker geb. Müller, Lautenistin gewesen sein?) In gleicher Eigenschaft, als Sängerin, ist Magdalena vier Tage später nochmal Gevatterin in Köthen<sup>2</sup>, diesmal allein, und zwar bei dem Töchterchen Gisela Agnes des Lakaïen und Hausbesitzers Andreas Palmarius, bei dem sie vielleicht gewohnt haben mag.

Was nun die Verlobungsgeschichte von Bach und Magdalena betrifft, so bin ich hier auf einen bisher überschenen interessanten Umstand aufmerksam geworden. Hans Löffler schreibt in dem 1950 erschienenen „Bach in Thüringen“<sup>3</sup> in einem Aufsatz über Bachs Reisen in Thüringen folgendes: Johann Sebastian Bach weilte 1721 am Hofe des Grafen Heinrich XI. Reuß, seine Kunst zu zeigen; dieser musikliebende Landesherr... zog des öfteren bewährte Musiker zu Gastspielen mit seiner Hofkapelle nach Schleiz. — Nach den Hofhaltungsrechnungen gehörte zu solchen Gästen auch Johann Sebastian Bach, Kapellmeister des Fürsten Leopold von Anhalt in Köthen. Er weilte hier in den Tagen vom 7. bis 13. August 1721 und wohnte im „Blauen Engel“.

Also, vom 7.—13. August 1721 war Bach in Schleiz. Von Köthen nach Schleiz und von Schleiz nach Köthen reiste man wohl damals am besten über Weißenfels. Was liegt näher als anzunehmen, daß Bach, dessen Trauerjahr als Witwer eben im Juli 1721 abgelaufen war, bei einem solchen Aufenthalt in Weißenfels Anna Magdalena und ihre Eltern zwar kaum erst kennengelernt, aber doch mindestens besucht und vielleicht die jüngste, noch unversprochene Tochter damals nicht nur als Künstlerin für den Köthenschen Hof, sondern auch als Nachfolgerin seiner Maria Barbara für das eigene der Gattin und Mutter verwaiste Haus in Köthen „engagiert“ hat. Diese Annahme reimt sich jedenfalls am besten mit der Tatsache, daß Magdalena im August oder im September 1721 und kaum früher zum erstenmal den Boden Köthens betreten hat.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Diese Taufe Hahne ist in den Köthener Kirchenbüchern dreimal eingetragen:

I. Im Schloßkirchenbuch, Geburtsregister 1608 bis 1814.

II. Im Kirchenbuch von Jak. (Stadtkirche) zwei Ausfertigungen:

Ausfertigung A im Buch Taufen 1688 bis März 1722;

Ausfertigung B im Buch Taufen 1721 bis 1732.

Die Ausfertigung A erregt unser besonderes Interesse. Daß sie zuverlässig ist, geht z. B. daraus hervor, daß hier allein der Name Linike in richtiger Form steht (I und II B haben Lüncke). Hier begegnet nun Anna Magdalena nicht wie in den zwei anderen Fassungen als „fürstliche Sängerin allhier“, sondern als „Cammer-Musicantin“, übrigens nicht „fürstliche“.

<sup>2</sup> Köthen, Schloßkirche, Taufregister. — Auch bei der Taufe Palmarius am 29. September 1721 unterscheidet sich II A wieder mit „Cammer-Musicantin“ von I und II B „fürstliche Sängerin“.

<sup>3</sup> Herausgegeben vom Landeskirchenrat in Eisenach, Berlin 1950, 86/87. Er zitiert nach R. Hänsl, Schleizer Zeitung 1942, Nr. 286 und beruft sich auf weitere Mitteilungen desselben aus den Schleizer Hofkammer-Rechnungen.

<sup>4</sup> Siehe S. 48 bei Anm. 5.

Daß Bach seinen Hochzeitswein aus dem Köthener Ratskeller bezog, macht eine erhaltene Ratsrechnung des Jahres 1721/22 wahrscheinlich:<sup>1</sup>

Aus Rhein Wein  
32 Maaß an den H. Capell-  
Mstr. Bach f. 9 thlr. verkauft  
v. W. H. L. L.

9,—

und

1. Ey. ist an den H. Capell Mstr.  
Bachen f. 18 Thlr. verkauft  
v. W. R. L. Y.

18,—

Man kann sich vorstellen, mit welcher Freude Vater Bach seine trefflichen Hofkapellisten bei diesem Feste an der edlen Bacchusgabe schadlos gehalten hat!

Die erste Gage für die Sängerin finden wir nun allerdings erst für die inzwischen verheiratete Frau Bach im Sommer 1722 in den Kammerrechnungen belegt.<sup>2</sup> Die späteste bisher bekannte Erwähnung von Anna Magdalena Bach als Sängerin, die allerdings aller Wahrscheinlichkeit nach weit über die Köthener Zeit hinausragt, scheint mir die folgende zu sein: Auf dem im Jahre 1790, vielleicht sogar im Jahre 1812 in Philipp Emanuel Bachs Nachlaß in Hamburg noch vorhandenen Christophorischen Porträt von Anna Magdalena Bach hat als Signatur des Bildes gestanden oder steht noch, wenn das verschollene Bild vielleicht noch hier oder dort ruht, folgender Vermerk: „Anna Magdalena Bach, Sopranistin, Johann Sebastians zweyte Frau.“<sup>3</sup> Von dieser Bildbezeichnung, wenn sie überhaupt gleichzeitig ist, möchte ich annehmen, daß sie aus etwas späterer Zeit der Leipziger Jahre herrührt als die beiden gewichtigen Erwähnungen von Magdalena als Sängerin, der ersten aus dem Jahre 1729 betreffend ihre Mitwirkung bei der Trauerfeier in Köthen für Fürst Leopold<sup>4</sup> — und der zweiten aus dem Jahre 1730 in dem bekannten Briefe Bachs an Georg Erdmann.

Wie dem auch sei, auf jeden Fall muß es ein großes Glück gewesen sein, als Bachs im Jahre 1723, am wahrscheinlichsten im Monat Mai, von Köthen nach Leipzig zogen und dadurch die Tochter dann wieder in die Nähe ihrer beiden damals noch immer in Weißenfels lebenden Eltern rückte.

<sup>1</sup> Köthen, Ratsarchiv, Rats-Rechnung 1721/22, Keller-Rechnung. Einnahmen Seite 3.

<sup>2</sup> Landes-Archiv Sachsen-Anhalt, Abt. Oranienbaum: Hofkammer-Rechnung Zerbst 1721—22; vgl. Smend a. a. O. Anm. 25 und S. 19.

<sup>3</sup> Heinrich Miessner, Phil. Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. — Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790 im BJ 1939, 99.

<sup>4</sup> Smend, a. a. O. S. 86.

# Johann Gottlieb Goldberg und die Triosonate BWV 1037

Von Alfred Dürr (Göttingen)

## Abkürzungen:

- Am. B. = Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin.  
BB = Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, einschl. der z. Z. in der Westdeutschen Bibliothek Marburg bzw. der Universitäts-Bibliothek Tübingen befindlichen Bestände der ehem. Preuß. Staatsbibliothek.<sup>1</sup>  
BG = J. S. Bachs Werke, Ausgabe der Bach-Gesellschaft.  
BJ = Bach-Jahrbuch.  
BWV = W. Schmieder, Bach-Werke-Verzeichnis.  
Spitta = Ph. Spitta, J. Seb. Bach, Leipzig, T. I 1873, T. II 1880.

Die Autorschaft der Sonate für 2 Violinen und Continuo in C-dur, BWV Nr. 1037, ist umstritten. Die BG kennt zwar nur 3 Handschriften, die das Werk unter dem Namen J. S. Bachs mitteilen, und W. Rust veröffentlicht es als solches 1860 ohne Bedenken<sup>2</sup>; doch bereits Philipp Spitta weist auf eine Handschrift in der Gottholdschen Sammlung hin<sup>3</sup>, die statt Bachs den Namen J. G. Goldbergs trägt (und zwar in der Schreibung der Taufurkunde „Gollberg“). Spitta hegt allerdings keinen Zweifel an der Echtheit und erklärt die Namensverwechslung: „Gotthold lag ohne Frage eine von Goldberg gefertigte Copie... vor.“ Ernst Dadder, der Biograph Goldbergs<sup>4</sup>, kennt jedoch noch 3 weitere Handschriften desselben Werks, die gleichfalls den Namen Goldbergs tragen, eine in der Am. B. und zwei weitere in der BB. Ja, er glaubt sogar, die der Am. B. zum Autograph erklären zu können, da ihre Schriftzüge den einzig als autograph geltenden Handschriften der beiden Kirchenkantaten in der BB ähnlich sähen. Diese Feststellung weist Landshoff in seiner Urtextausgabe der Triosonaten Bachs<sup>5</sup> entschieden von sich: Die Ähnlichkeit sei „in Wirklichkeit nicht einmal in dem durch den gemeinsamen Zeitstil gegebenen Maße vorhanden“. „Auch wenn diese Partiturohandschrift nicht alle Merkmale einer Kopistenarbeit an sich trüge, müßten Zahl und Art der nachweisbaren Schreibfehler den Komponisten selbst als mutmaßlichen Schreiber von vornherein ausschließen.“

<sup>1</sup> Den genannten Bibliotheken bin ich für die Bereitwilligkeit, mit der sie die erforderlichen Handschriften zugänglich machten, zu großem Dank verpflichtet. Um so bedauerlicher war es, daß sich das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn nicht entschließen konnte, das einzige erhaltene Exemplar der Arbeit von Ernst Dadder, „Johann Gottlieb Goldberg“ (Phil. Diss. Bonn 1923, maschinenschr.) zur Benutzung in der hiesigen Staats- und Universitätsbibliothek zur Verfügung zu stellen. Hier half mir Herr Dr. Dadder, Saarlouis, mit dem *Entwurf* seiner Arbeit sowie zahlreichen Auskünften aus, eine Freundlichkeit, für die hier besonders herzlich gedankt sei.

<sup>2</sup> BG 9 S. 231ff.

<sup>3</sup> Erstmals in „Göttingische gelehrte Anzeigen“ 1871, S. 137, später in J. S. Bach I, 833. Nach Landshoff handelt es sich um eine Fassung für Orgel. Da Spitta nichts darüber erwähnt (obwohl er ausdrücklich betont, daß die Hs. unbeziffert sei), lasse ich diese Frage auf sich beruhen.

<sup>4</sup> BJ 1923, S. 57ff., vgl. auch Anm. 1!

<sup>5</sup> Leipzig (1936), Ed. Peters Nr. 4203a.

Die Handschriftenlage bietet also jetzt folgendes Bild:

Unter Bachs Namen:

- A. Partiturabschrift (beziffert) des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Grafen von Voss-Buch, jetzt BB P 228
- B. Partiturabschrift (beziffert) des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz Hausers, jetzt BB P 1058
- C. Abschrift, 1860 im Besitz von Senfft, heutiger Besitzer unbekannt<sup>1</sup>

Unter Goldbergs Namen:

- D. Partiturabschrift (beziffert) der Mitte des 18. Jahrhunderts, Am. B. 514
- E. Abschrift in Stimmen (unbeziffert) der Mitte des 18. Jahrhunderts, BB Mus. ms. 7921/1
- F. Abschrift in Stimmen als Trio für obligates Cembalo und Violine der Mitte des 18. Jahrhunderts, BB. Mus. ms. 7921/5
- G. Abschrift (unbeziffert) von der Hand F. A. Gottholds, bis 1945 Staats- und Universitäts-Bibliothek Königsberg, Ms 15859 (Fassung für Orgel?)

Die Abschriften C und G sind z. Z. nicht zugänglich. Zu G stellte mir Herr Dr. Dadder bereitwillig seine Aufzeichnungen zur Verfügung, und C läßt sich anhand des Revisionsberichts BG 9, XXIV f als eine eng zu A und B gehörige Handschrift bestimmen. Ein Vergleich der Handschriften ergab kurz folgendes:

1. Keine Handschrift enthält entscheidende Varianten, alle überliefern den Text verhältnismäßig gleich.
2. Keine der zugänglichen Handschriften ist die Kopie einer anderen erreichbaren, alle scheinen jedoch gemeinsam auf wenige Vorlagen zurückzugehen.
3. Die „Bach“-Handschriften A–C stimmen in einer Anzahl Fehler überein, die sich anhand der „Goldberg“-Handschriften D–G berichtigen lassen; jedoch nicht umgekehrt: kein Fehler einer „Goldberg“-Handschrift findet sich ausschließlich in den „Bach“-Handschriften berichtigt.
4. Der Grund für das qualitative Übergewicht der „Goldberg“-Handschriften ist in erster Linie ein Verdienst der Hs. D. Sie bietet auffallend wenig Fehler und insbesondere eine vorzüglich unterlegte genaue Bezifferung, die, selbst wenn sie nicht vom Komponisten geschrieben wurde, bei der Gewissenhaftigkeit ihrer Ausführung schwerlich von Berufskopistenhand stammt. So verlangt sie z. B. im 1. Satz Takt 18f deutlich Achtelfortschreitungen der rechten Hand, während die übrigen Hss. – und so auch Landshoff! – die Bezifferung den synkopischen Baßfiguren bedenkenlos gleichfalls synkopisch unterlegen. Das oben angeführte Urteil Landshoffs über ihre Fehlerhaftigkeit läßt sich daher nicht aufrecht halten: Die Handschrift, eine Reinschrift mit ganz wenigen Flüch-

<sup>1</sup> Für die liebenswürdige Auskunft bin ich Freiherrn Senfft von Pilsach, Bad Godesberg, zu Dank verpflichtet.

tigkeitsfehlern, könnte sehr wohl vom Komponisten geschrieben sein. — Die Ansicht, daß Komponisten in den Reinschriften ihrer Werke weniger Fehler machten, ist ein höflicher Irrtum! Trotzdem bleibt das Ergebnis des Landshoffschen Schriftvergleichs bestehen; daher fehlt jeder sichere Anhaltspunkt, daß Goldberg wirklich der Schreiber war. Wir könnten höchstens folgern, daß ein derart gewissenhafter und einsichtiger Schreiber auch den Namen des Komponisten richtig überliefert haben wird.

5. Auch die Hss. F und G nehmen eine gewisse Sonderstellung ein, da sie nicht nur eine Anzahl Lesefehler, sondern auch einige wenige richtige Lesarten allein überliefern, so z. B. 4. Satz, Takt 61, Violine 2, letzte 3 Achtel: ♯ statt des sonst fälschlicherweise gebotenen ♯ ♯ ♯.

Die Handschriftenuntersuchung erweist also, daß die Überlieferung der „Goldberg“-Handschriften die der „Bach“-Handschriften an Qualität und Alter überwiegt. Doch ist noch eine weitere Quelle zu erwähnen, deren Durchsicht ein überraschendes Ergebnis zeitigte. In Breitkopfs „Verzeichniss Musikalischer Werke... Erste Ausgabe“, Leipzig 1761, finden wir auf Seite 61:

*Goldberg, Musico di S. E. il Conte de Brühl, VI. Sonate à Flauto Traverso, Violino e Basso, a 3 thl.*

und ebenda, „Zweyte Ausgabe“, 1764 auf Seite 41:

*Raccolta di VI. Sonate, à 2 Violini e Basso, da diversi autori...*

*Raccolta IV. continente: I di J. S. Bach...*

Breitkopfs „Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti... Parte IIa“, Leipzig 1762, bringt auf S. 26 dazu die thematischen Anfänge der „VI Sonate... da diversi Autori“; gleich die erste mit der Bezeichnung „di J. S. Bach“ ist BWV 1037. Derselbe Katalog, Parte IIIza von 1763 bietet auf S. 13 die Themenanfänge der Goldberg-Trios; es sind 2 Trios für Flöte, Violine und Bc., dann 4 weitere für 2 Violinen und Bc. — Nr. VI der Sammlung ist gleichfalls BWV 1037.

Schon in den Jahren 1761/64 also kursierte die Sonate unter den Namen beider Komponisten!

Durch diese Feststellung wird nun freilich die Tatsache, daß die uns erhaltenen „Bach“-Handschriften A bis C wertlose Kopien des 19. Jahrhunderts sind, bedeutungslos, und das Übergewicht zugunsten Goldbergs beruht nun nur noch auf der Möglichkeit, daß eine der Quellen D bis F unabhängig von Breitkopf oder gar vor 1761 entstand (Sonderlesarten in F und G, Verlässlichkeit des Schreibers von D!) sowie auf der allgemeinen Erfahrungstatsache, daß eine falsche Zuweisung weit eher an den bedeutenderen als an den unbedeutenderen Musiker vorgenommen wird<sup>1</sup>; und Spittas

<sup>1</sup> Vgl. jedoch Dadder, a. a. O. S. 69f., wo ein von späterer Hand (I) Goldberg zugeschriebenes Werk als von Händel stammend nachgewiesen ist.

Annahme, daß bei der Namensangabe Kopist und Komponist verwechselt wurden, läßt sich sowohl zugunsten Bachs als auch Goldbergs auslegen. Eine endgültige Klärung läßt sich jedoch nicht herbeiführen. Es bleibt also übrig, vom stilistischen Vergleich des Werkes mit den für Bach und Goldberg gesicherten Werken eine Klarstellung zu erwarten. Von den Werken Bachs werden dazu in erster Linie die als Trio angelegten Sonaten, also die Orgeltrios (BWV 525–530), die Violin- (BWV 1014 bis 1019a), Flöten- (BWV 1030, 1032) und Gambensonaten (BWV 1027 bis 1029) mit obligatem Klavier, das Trio aus dem Musikalischen Opfer (1079,8) und das Flötentrio G (1039) heranzuziehen sein, während die Trios BWV 1020, 1022, 1031, 1038 als vermutlich und 1036 als (aus stilistischen Gründen) sicher unecht außer Betracht bleiben. Von den Werken Goldbergs liegt eine Aufstellung in Dadders (bereits erwähnter) Goldberg-Studie vor (S. 68), in der leider die schon in Eitners Quellenlexikon<sup>1</sup> enthaltenen und für unsere Untersuchung besonders bedeutsamen Trios für 2 Violinen und Bc. (s. unten Werkverzeichnis Nr. 10–12) fehlen. Eitner wie Dadder ist es auch entgangen, daß wir mit ihnen genau die im oben genannten Breitkopf-Katalog unter III–V angeführten Trios wiedergefunden haben (wobei die Vorzeichnung des III. Trios in Breitkopfs Katalog von *b*-moll in *B*-dur zu ändern ist), so daß sich die Zahl der „einigen“ verlorenen Trios für Flöte, Violine und Baß — ungeachtet etwa restlos verschollener opera Goldbergs — nunmehr präzise mit zwei ange-



2. „Hilf, Herr“ (Psalm 12) für 4 Singst., 2 Violinen, Viola u. Bc. — Part.  
BB Mus. ms. autogr. Goldberg 1.



Orgelwerke:

3. Choralvorspiele in der Gottholdschen Sammlung (ehem. Staats- u. UB. Königsberg), in Müllers Katalog<sup>1</sup> nicht verzeichnet (nach Eitner; z. Z. nicht zugänglich — sehr wahrscheinlich identisch mit 13).

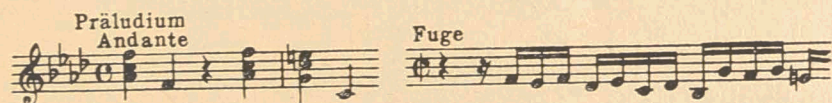
Siehe auch Klavierwerke, Nr. 4.

Klavierwerke:

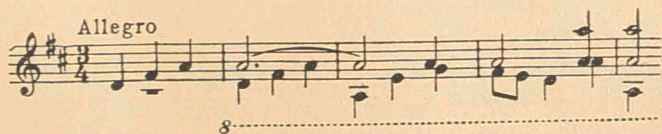
4. Präludium (und Fuge?) C-dur. BB Mus. ms. P 30385, Mus. ms. 7928<sup>2</sup>, Mus. ms. 7928/4, Mus. ms. 30194 (... *pour le Clavecin ou Lorgue* (!)...).



5. Präludium und Fuge *f*-moll. — BB Mus. ms. 7928/2 (Präl.), Mus. ms. 7928/8 (Fuge), Mus. ms. 30194, Neudruck bei Farrenc, Trésor des Pianistes, Bd. 11.



6. Sonate *D*-dur. — Hochschule f. Musik Berlin (a. Nachlaß Ph. Spittas, z. Z. verlagert und unerreichbar. Satzfolge: Allegro, Andante, Presto, Menuett m. 12 Variationen), BB Mus. ms. 30193 (Allegro, Menuett, Andante, Presto), Mus. ms. 7926/1 (Menuett, Andante, Presto, am Schluß des Bandes das Allegro), Mus. ms. 7926/2 (Menuett, Andante, Presto), Mus. ms. 7927 (Menuett).



<sup>1</sup> Jos. Müller, Die musikalischen Schätze der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Pr. aus dem Nachlasse Friedrich August Gottholds. Bonn 1870.

<sup>2</sup> Überschrift: *Prelude et Fugue* ..., am Schluß des Präludiums: *Volti Fugue*. Es folgen zwei unbeschriebene, rastrierte Seiten.

7. 24 Polonäsen in allen Tonarten. — Hochschule f. Musik Berlin, Ms. 1752 G (z. Z. verlagert und unerreichbar); Thema bei Breitkopf, Supplemento III. dei Catalogi..., Leipzig 1768, S. 26.

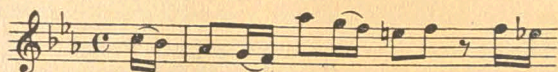


Kammermusik:

8. Sonate für Flöte, Violine und Bc. *e*-moll (*G*-dur?), verschollen, Thema bei Breitkopf, Catalogo..., Parte III za, Leipzig 1763, S. 13.



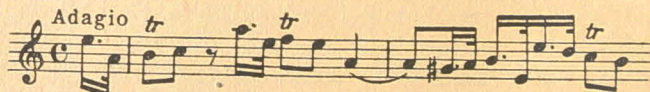
9. Sonate für Flöte, Violine und Bc. *f*-moll, verschollen, Thema bei Breitkopf a. a. O.



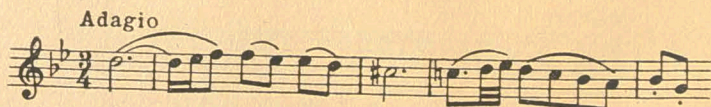
10. Sonate für 2 Violinen und Bc. *B*-dur. — BB Mus. ms. 7921/3; Thema bei Breitkopf a. a. O. irrtümlich in *b*-moll.



11. Sonate für 2 Violinen und Bc. *a*-moll. — BB Mus. ms. 7921/4; Thema bei Breitkopf a. a. O.



12. Sonate für 2 Violinen und Bc. *g*-moll. — BB Mus. ms. 7921/2; Thema bei Breitkopf a. a. O.



12a. Dieselbe Sonate als Trio f. obligates Cembalo und Violine. — BB Mus. ms. 7921/6.

13. Sonate für 2 Violinen und Bc. C-dur. Auch Bach zugeschrieben. — Quellen siehe oben.



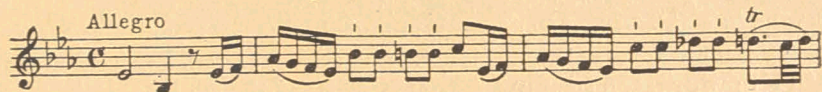
13 a. Dieselbe Sonate als Trio f. obligates Cembalo u. Violine. Quelle siehe oben.

14. Sonate für 2 Violinen, Viola und Bc. c-moll. — BB Mus. ms. 7920; weitere Hs. in Privatbesitz (nach Lothar). Neuausgabe von F. W. Lothar bei Kallmeyer u. Hansen, Wolfenbüttel u. Kopenhagen 1932 (jetzt im Hansen-Verlag.)



#### Orchesterwerke:

15. Konzert für Klavier und Streichorchester Es-dur. — Part. Am. B. 432. — Stimmen BB Mus. ms. 7922/1, Mus. ms. 7922/2. Neuausgabe von E. Dadder im Moeck-Verlag, Celle in Vorbereitung.



16. Konzert für Klavier und Streichorchester d-moll. — Part. Am. B. 433. — Stimmen BB Mus. ms. 7922/3, Mus. ms. 7922/5. Neuausgabe wie 15.



16a. Dasselbe Konzert, jedoch mit zahlreichen Varianten und anderem Mittelsatz (Andante moderato C statt Largo 3/4) sowie Kadenz zum 1. Satz. — Stimmen ohne Viol. 1 und 2 BB Mus. ms. 7922/4. Der Mittelsatz vermutlich identisch mit dem in Rellstabs Verzeichnis<sup>1</sup> genannten Klavierkonzert in F-dur.

<sup>1</sup> Vollständiges Verzeichniß aller gedruckten, gestochenen u. geschriebenen Musikalien wie auch musikalischen Instrumenten welche zu Berlin bey dem Musik- und Instrumentenbändler J. C. F. Rellstab . . . zu haben sind. o. O., o. J. Darin die folgende Eintragung auf S. 69:

Goldberg, 2 Conc. a 5 Es dur und D moll

Jedes

Rtbl. 2 Gr. 6

(Sehr schwere Concerte)

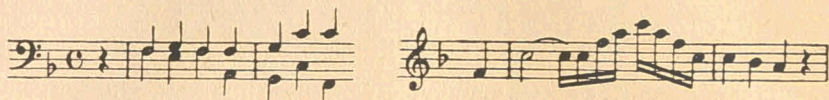
Rtbl. 1 Gr. —

— Dito F dur. leicht

Der geringe Preis sowie der Zusatz „leicht“ lassen vermuten, daß es sich bei dem F-dur-Konzert in Wahrheit um den genannten Mittelsatz handelt. Er ist jedoch keineswegs in dem sonst für Goldberg so charakteristischen Stil gehalten und weist eine weit glattere, gefälligere, unverbindlichere, italianisierende Melodik auf. Da eine ausführliche Echtheitskritik in diesem Zusammenhang zu weit führen würde, wird er im stilkritischen Teil dieser Untersuchung nicht herangezogen.

Mittelsatz: Andante moderato  
(Violinstimmen verschollen):

Takt 19f (Cembalo solo):



Ein stilistischer Vergleich mit dem fraglichen Trio wird auf Seiten der Werke Goldbergs natürlich gleichfalls von den erhaltenen Kammermusikwerken ausgehen. Doch wird man hier, um eine möglichst breite Vergleichsbasis zu erhalten, auch die übrigen Werke heranziehen müssen. Da der Stil Bachs im ganzen als bekannt vorausgesetzt werden darf<sup>1</sup>, wäre zunächst der Stil Goldbergs zu betrachten, dann wäre festzustellen, wie sich die strittige Triosonate zum Stil des einen und des anderen Komponisten verhält.

### *Zum Stil J. G. Goldbergs*

Johann Friedrich Reichardts Selbstbiographie bildet – soweit zu übersehen ist – die einzige wichtige zeitgenössische Quelle zur Beurteilung Goldbergs. Dieser sagt von ihm, er „besaß vorzugsweise technisches Talent“, „er war jedoch nicht gerade ein musikalisches Genie und ohne besondere Begabung für die Composition“<sup>2</sup>. Jenes abfällige Urteil Reichardts über den Komponisten steht in stärkstem Gegensatz zu dem Lob, das er dem Virtuosen Goldberg zollt. Wenig später spricht Reichardt nochmals über Goldbergs Klavierwerke: „Die linke Hand ist hier nicht nur wie auch bei den Seb. Bach’schen Sachen der rechten vollkommen gleich beschäftigt, sondern sie hat oft so muthwillig gehäufte und dabei undankbare Schwierigkeiten, daß man auf den Gedanken kommt, Goldberg habe eine ganz eigen gebaute Hand gehabt, vielleicht von so seltener Größe und weiter Umspannung, wie man es in der letzten Zeit an Joseph Wölffl gesehen und bewundert hat. Dabei ist die Melodie oft kalt und trocken und der Gang des Ganzen nicht selten verworren, der Sinn aber immer so tief und die Arbeit so groß, daß man den preußischen ächten Humoristencharakter in den Werken dieses Meisters wohl erkennen muß, wenn man auch nicht weiß, daß Preußen sein Geburtsland ist.“ – Hier gesteht Reichardt seinen Kompositionen also immerhin „tiefen Sinn“ und „Größe der Arbeit“ zu. Reichardt besaß von Goldberg „24 Polonaisen, 1 Claviersonate nebst einer Menuett mit 12 Veränderungen und 6 Trio’s für Flöte, Violine und Baß“ (Schletterer a. a. O.), also die oben unter 7, 6 und 8–13 genannten Werke,

<sup>1</sup> Über die hier behandelten Fragen orientieren außer den einschlägigen Biographien besonders: Hans Hoffmann, Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Philipp Emanuel Bach, Kiel 1927 (zu Bach Seite 33–34), sowie Karl August Rosenthal, Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken J. S. Bachs, BJ 1926, S. 68 ff.

<sup>2</sup> Mitgeteilt nach H. M. Schletterer, J. F. Reichardt Augsburg 1865, S. 69 ff.

ferner erwähnt Reichardt die Klavierkonzerte in *Es, d* sowie eine Fuge mit Präludium (also 15, 16 und wohl 5). Sein Urteil über Goldberg fußt also fast ausschließlich auf uns bekannten Werken. Schon Reichardt teilt uns mit, daß Goldbergs Klavierkompositionen „immer seltener nach und nach geworden sind, weil er das meiste davon selbst zu vernichten pflegte“ (a. a. O.). Demnach dürfte der Vorrat an Goldbergschen Kompositionen damals nicht viel größer gewesen sein als heute auch, und wir sind einigermaßen in der Lage, die Richtigkeit von Reichardts Urteil nachzuprüfen.

### 1. Melodik

Goldbergs Melodik kommt der der beiden ältesten Bachsöhne, besonders Friedemanns, auffallend nahe. Mit der Vätergeneration hat sie die Tendenz zur Polyphonie gemeinsam, ihr fehlt das aufklärerische Ideal schlichter Natürlichkeit. Ein Fugenthema wie dies:

#### Beispiel 1

Nr. 5, 2<sup>1</sup>



ist noch ganz dem Barock verpflichtet und von ähnlichen Themen Bachs (BWV 914, 952, 953, 959 u. a.) kaum zu unterscheiden. Der Thementyp weist deutlich auf die Orgel, für die derart „pedalgerechte“ Themen ursprünglich erfunden wurden, doch erweist sich Goldbergs Fuge in Stimmumfang und Satztechnik eindeutig als manualiter konzipiert, so daß für diese Formung des Themas kein realer Grund vorlag. Auch das Doppelfugenthema,

#### Beispiel 2

Nr. 14, 2. Satz

<sup>1</sup> Die Nr. zu Anfang bezieht sich auf das oben gegebene Werkverzeichnis.

fällt nur durch seine Synkopenrhythmik ein wenig aus dem Rahmen barocker Fugenthemen. Ein charakteristischer Zug ist das Bestreben, große Melodiebögen zu formen, die sich von der halbschlußfreudigen Kurzatzmigkeit des galanten Stils noch wesentlich unterscheiden. Das folgende Beispiel

*Beispiel 3*

Nr. 10, I. Satz

Adagio

Viol. I

Viol. II

Bc.

mag Goldbergs melodische Erfindung wie seine Begabung zur Polyphonie verdeutlichen. Das Thema des verschollenen Flötentrios Nr. 8 (s. Werkverzeichnis) deutet auf eine so eigenwillige Kantabilität, daß wir gerne mehr über dies Werk wüßten. Wesentlich mehr dem galanten Stil zugehörig ist das Trio Nr. 12, dessen Eingangssatz (vgl. Werkverz.) die damals weitverbreitete Seufzermelodie und dessen Schlußsatz häufige Akkordbrechungen aufweisen. Diese gelegentliche Vorliebe für Dreiklangsmelodik (eine Gegenkraft zu der gleich zu erwähnenden Chromatik) weist wohl auf Goldbergs Hauptinstrument, das Klavier, hin. Sie bestimmt mehrfach die Thematik (Nr. 7, 1; 14, 4; 16, 1 — vgl. Werkverzeichnis), häufiger aber die konzertierenden Zwischenpartien.

Das Eingangsthema zu Nr. 11 (s. Werkverz.) ist von empfindsamer Gestik erfüllt. Doch neigt Goldberg, sobald er sich von der Melodik der älteren Generation freimacht, weniger dem galanten Stil, als der Expressivität des

Sturm und Drang zu. Ihr dient insbesondere eine gesteigerte Chromatik, die sämtliche Werke in hohem Maße durchdringt. Den bereits zitierten Beispielen (Beispiel 2, Viol. 2; Beispiel 3, Bc.; Werkverz., Nr. 1, 12, 15) ließe sich unschwer noch eine Unzahl weiterer hinzufügen, ja, die Chromatik ist wohl überhaupt das hervorstechendste Merkmal des Goldbergschen Personalstils. Bezeichnend ist ferner die Weiträumigkeit der Melodik Goldbergs, die aus den hier gegebenen Beispielen leicht zu belegen ist (z. B. Werkverz., Nr. 1), aber auch den Vokalsatz durchdringt. So sind z. B. Goldbergs Rezitative von einer ausdrucksstarken, weitausgreifenden Melodik, die das konventionelle Schema weit hinter sich läßt und unmittelbar an Bach gemahnt.

## 2. Rhythmik

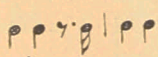
Deutlich tritt das modern-geniehafte Temperament Goldbergs in seiner Rhythmik zutage, die gegenüber der fließenden Rhythmik der älteren Generation eine erhebliche Komplizierung erfahren hat. Zwar finden wir auch bei Goldberg noch häufig, zumal in den strengstimmigen Werken, Themen von barockem Fluß (Beisp. 1, ferner Nr. 10, 2; 11, 2; 14, 4 u. a.), doch tritt daneben in zahlreichen Sätzen das rhythmische Element auffällig in den Vordergrund. Diese „Vordergründigkeit“ äußert sich in einer Vorliebe für synkopische Bildungen, besonders für Aufspaltung des schweren Takteils, für Punktierungen und für ein unmittelbares Nebeneinander langer und kurzer Notenwerte. Beliebt sind neben regelrechten Synkopen (s. Werkverz. Nr. 2 u. Beisp. 2) auch Bildungen wie

### Beispiel 4

Nr. 12, 2. Satz



(vgl. auch Werkverz. Nr. 15). Der „lombardische“ Rhythmus tritt in der 7. und 8. Variation aus Nr. 6 sowie in Nr. 11, 4 in seiner reinen Form auf. Punktierungen findet man gelegentlich in schnellen (z. B. in Nr. 16 — s. Werkverzeichnis), besonders aber in langsamen Sätzen; gelegentlich sind markante Partien eines Satzes auf einem Rhythmus wie



(so Nr. 14, Satz 1, Nr. 16, Satz 1, ähnlich Nr. 11, Satz 1 und das Menuett aus Nr. 6) oder



(so Nr. 10, Satz 3, 14, Satz 3)

aufgebaut.

### 3. Harmonik

Auch die Harmonik Goldbergs ist auf weite Strecken hin durch die schon bei Behandlung der Melodik betonte Vorliebe für Chromatik gekennzeichnet. Alterationen, enharmonische Verwechslungen, Terzverwandtschaften finden sich in reicher Zahl, und zwar nicht nur in den polyphonen (also weithin von der Melodik bestimmten), sondern ganz besonders auch in den homophonen Sätzen, so etwa den langsamen Sätzen des *c*-moll-Quartetts (Nr. 14) und der Klavierkonzerte (Nr. 15 und 16). Auch hierfür einige Beispiele:

#### Beispiel 5

Nr. 14, 1. Satz (Largo), Takt 24 ff.

The image shows a musical score for Violin II, Viola, and Cello. The top staff is for Violin II and Viola, and the bottom staff is for Cello. The key signature is C minor. The score includes chromatic and altered harmonies, with figured bass notation below the bass line. The figures are: 8 5, 5 b, 6, 7 5 4, 7, 6 4, 5.

#### Beispiel 6

Nr. 15, 2. Satz (Largo), Takt 47 ff.

The image shows a musical score for Cembalo. The score includes chromatic and altered harmonies, with a trill (tr) and a fermata (f) marked. The key signature is C minor.

Selbst das Thema (Menuett) aus Nr. 6 teilt diese Vorliebe für Alterationen (s. u. Beisp. 9!), was, da die folgenden 12 Variationen die Harmoniefolge strikt beibehalten, nicht einer gewissen Stereotypie entbehrt.

Auch in seiner Harmonik ist Goldberg ein typischer Vertreter der Übergangszeit. Die um 1750 einsetzende Simplifizierung der Harmonik ist bei ihm nirgends angebahnt, seine reiche harmonische Verfügungsgewalt erinnert oft unmittelbar an Bachsche Spätwerke, zumal das Musikalische Opfer. Doch hat sich bei ihm die Harmonik weit mehr als bei Bach als Ausdrucksmittel verselbständigt, wobei die Freude am Neuen dem Manierismus — trotz manchen sehr ausdrucksstarken Partien — nicht immer entgeht.

### 4. Satztechnik

Goldbergs Hauptinstrument ist das Klavier. Die Zeitgenossen, und besonders wieder Reichardt, können sich nicht genug darin tun, seine klavieristische Technik und seine Improvisationsgabe zu rühmen. Seine Klavier-



kompositionen galten als schwer, Reichardt stellt sie an Schwierigkeit noch über die Bachs (z. B. Selbstbiographie a. a. O. S. 70 u. 71), was freilich angesichts der Schwierigkeit gerade etwa der „Goldberg-Variationen“ einigermaßen befremdet. Zur Behandlung der linken Hand siehe das oben gegebene Reichardt-Zitat! Die Ansicht „Goldberg habe eine ganz eigen gebaute Hand gehabt“, weist Dadder als zur Erklärung der Goldberg-schen Schwierigkeiten unnötig ab. Allerdings sind die Schwierigkeiten zum Teil anderer Art als in Bachs Werken. Dichte Polyphonie findet sich in den Klavierwerken seltener, dafür häufige und weiträumige Arpeggien, deren Ausführung ausschließlich einer Hand übertragen ist; mit Vorliebe sind die Bässe oktaviert, extreme Lagen nicht gemieden. „Technische Lieblingsmanieren jener Zeit wie das Übereinandergreifen der Hände, Trommel- und Albertibässe finden sich nur in einem einzigen Werke Goldbergs, den leicht hingeworfenen, spielerischen Polonäsen“ (Dadder a. a. O. S. 67).

Anders verhält es sich mit Goldbergs in strengem Satz geschriebenen Werken. Seine Klavierfuge *f*-moll Nr. 5, 2 ist, wenige Baßoktavierungen sowie die Schlußakte abgerechnet, durchweg dreistimmig und von einer polyphonen Durchbildung, die, gesetzt den Fall, die Fuge wäre unter Bachs Namen überliefert, gar nicht so leicht einen Verdacht gegen dessen Autorschaft aufkommen ließe. Dasselbe gilt für große Teile seiner Kammermusik. In seinen Streicherpartien fehlen Doppelgriffe, so daß der strengstimmige Satz stets gewahrt bleibt. Eine Übertragung klavieristischer Spielfiguren (zumal von Arpeggien) auf Streichinstrumente findet sich fast nur in den leichter geschürzten Schlußsätzen; ebenso selten finden sich typische Violinfiguren, und zwar bezeichnenderweise ausschließlich im Orchestersatz, nämlich in den Ritornellen der Klavierkonzerte und in den Kantaten.

Die Behandlung der Singstimme ist kantabel, in den homophonen und solistischen Sätzen von textgebundener Expressivität, bisweilen ausgesprochen dramatisch, in den strengen Formen linear; der bei Bach so deutlich faßbare instrumentale Einfluß ist seltener spürbar. Der Choralatz „Johannes ging vor Jesu her“<sup>1</sup>, mit dem die Kantate Nr. 1 schließt, ist mit seiner polyphonen Auflockerung deutlich am Vorbild seines Leipziger Lehrmeisters geschult:

*Beispiel 7:*



<sup>1</sup> Melodie bei Zahn nicht nachzuweisen.

Allgemein sind die Mittelstimmen in Goldbergs Sätzen ausgesprochen stimmig geführt. Desgleichen ist die Unterstimme, wenn auch nicht durchweg von Bachschem Profil, so doch weit entfernt von der Einfachheit der sich anbahnenden Frühklassik. Die außerordentlich häufige Einbeziehung des Continuo in die Thematik eines Satzes schafft eine charakteristische Gemeinsamkeit mit Bach. Die für die galante Zeit bezeichnenden Tonrepetitionen kennt Goldbergs Continuobehandlung fast überhaupt nicht. Auch in Chorsätzen ist der Bc. häufig selbstständig geführt. Außerordentlich beliebt sind Orgelpunkte („tasto solo“) kurz vor Schluß der raschen Sätze; wir finden sie in Nr. 1, Satz 4 (Takt 80–84), Satz 7 (Takt 78–86), in Nr. 2, Satz 6 (Takt 126–129), in Nr. 4 (Takt 30–33 und den korrespondierenden Takten 88–91), in Nr. 5, Fuge (Takt 35–37 und den korrespondierenden Takten 104–106), in Nr. 10, Satz 2 (Takt 51–55), in Nr. 11, Satz 2 (Takt 115–120), in Nr. 16, Satz 1 (Takt 524–531).

In den Orchesterwerken sind Themen in kraftvollem Unisono nicht selten (jedoch mit beziffertem Bc.).

### 5. Formen

Aus den überkommenen Werken auf die von Goldberg bevorzugten Kompositionsformen schließen zu wollen, ist nicht ohne weiteres angängig. Denn wir wissen nicht, ob die von der Mit- und Nachwelt zur Verbreitung getroffene Auswahl seiner Werke für den Komponisten ebenso bezeichnend ist wie für ihre Abschreiber. Trotzdem fallen einige Charakteristika auf, die wohl schwerlich auf Zufall beruhen, so etwa die Vorliebe für strenge Formen in einer Zeit, die diese gern als „alten Zopf“ beiseite schob. Folgende Formen treten auf:

Zyklische Formen: Kantate

Sonate

Präludium und Fuge

Konzert

Einzelne Satzformen:

vokal:

Chor

Arie

Rezitativ

Choral

instrumental:

Variationsformen

Fuge

zweiteiliger Satz (Sonatensatz, Tanzsätze)

sonstige Sätze innerhalb der Sonaten

Präludium

Konzertsatz

Die beiden *Kantaten* weisen die nachstehende Satzfolge auf:

Kantate Nr. 1: Chor — Arie — Rezitativ — Chor — Arioso — Rezitativ — Chor — Rezitativ — Choral.

Texte der Chöre sind Luk. 1,78 sowie 79a und 79b, Arien und Rezitative sind auf Dichtungen der Zeit komponiert.

Kantate Nr. 2: Chor — Chor — Rezitativ — Duett — Arie — Chor.

Text ist Ps. 12 ganz.

Die Anlage beider Kantaten ist ausgesprochen archaisierend. Das Vorrherrschen des Bibelworts ist für Goldbergs Zeit ebenso altertümlich wie die Fünfstimmigkeit der Kantate 1 in Streichern (Viola 2 im Tenorschlüssel!) und Singstimmen, die ungewöhnlich starke Heranziehung des Chors in ausgedehnten, meist fugierten Sätzen, die Notierung der meisten Chorfügen im *Alla-breve*-Takt (Überschrift in Nr. 1,4 und 1,7: *Alla breve*), eine Schreibweise, die schon zu Bachs Zeiten als bewußte Anlehnung an den „*stile antico*“ galt.<sup>1</sup> Die Ausführung im einzelnen ist dabei von den charakteristisch für Goldberg erkannten Stileigentümlichkeiten wie Chromatik, synkopischem Rhythmus (vgl. die Anfänge im Werkverz.) geprägt. Von den 5 erhaltenen sicher echten Sonaten sind 4 Werke viersätzig:

Nr. 6: Allegro — Menuett mit Variationen — Andante — Presto  
(oder Menuett an letzter Stelle)

Nr. 10: Adagio — Allegro (Fuge) — Grave — Ciacona

Nr. 11: Adagio — Allegro (Fuge) — Alla Siciliana — Allegro assai

Nr. 14: Largo — Allegro (Fuge) — Grave — Giga

Lediglich Nr. 12 vertritt mit der dreisätzigigen Folge

Adagio — Allegro — Tempo di Minuetto

den modischen Typus. Auffällig ist, daß wir als 2. Satz häufig eine Fuge finden; ferner ist in allen Sonaten den tanzhaften Sätzen — wenn auch in stilisierter Form — ein Platz eingeräumt; meist ist es der Schlußsatz, in Nr. 11 jedoch der 3. Satz. Von den verschollenen Werken Nr. 8 und 9 läßt sich sagen, daß auch ihre Themen auf einen langsamen Satz zu Beginn schließen lassen, so daß ihr Aufbau von den hier geschilderten nicht allzu erheblich differieren dürfte.

Präludium und Fuge Nr. 5 sind ohne formale Besonderheiten, und auch die beiden erhaltenen Klavierkonzerte zeigen das übliche dreisätzigige Schema.

Nun zu den einzelnen Sätzen! Innerhalb der Vokalformen interessieren uns hier am meisten die Chorsätze, da wir durch sie wichtige Erkenntnisse über Goldbergs Fugentechnik gewinnen können. Denn nicht fugiert sind lediglich der Eingangssatz zu Nr. 2, die Einleitung zu Satz 6 derselben Kantate sowie die Einrahmung des Eingangssatzes zu Nr. 1: Diese Sätze sind

<sup>1</sup> Vgl. K. Ziehler, Das Symbol in der Kirchenmusik J. S. Bachs, Kassel 1950, S. 41 ff.

teils freipolyphon, teils von stark polyphon aufgelockerter Homophonie; ausgesprochen homophone Partien, wie sie in den Kantaten Telemanns und vieler anderer längst Brauch sind, finden wir bei Goldberg überhaupt nicht — der Instrumentalpart ist gern selbständig geführt. Alle übrigen Sätze oder Satzteile sind Fugen, meist mit colla parte geführten Instrumenten. Dabei ergibt sich, namentlich durch die Fünfstimmigkeit der Kantate 1, eine polyphone Dichte, wie sie wohl von wenigen Zeitgenossen wieder erreicht wurde. Dieser Eindruck intensiver Polyphonie wird verstärkt durch eine Vorliebe für kontrapunktische Künste wie Mehrthemigkeit (Nr. 2,6 = Doppelfuge), Themenumkehrung (Nr. 2,2 = Doppelfuge, dabei ist Thema b aus der Umkehrung von a gewonnen), Engführung (Nr. 1, 7 und öfter) und Parallelführung (Nr. 2,2 nach der Exposition von Thema b). Besonders beliebt ist der Kunstgriff, mehrere Stimmen hintereinander mit dem Themenkopf einsetzen zu lassen, um dann in freie Polyphonie überzugehen und das Thema höchstens in einer, oft aber in keiner einzigen Stimme fortzuführen. Diese Technik, die das Eintreten gehäufte Engführungen vortäuscht, finden wir fast regelmäßig nach der Exposition (in Nr. 2,6 nach der des Themas b) durch sämtliche (!) Stimmen, lediglich in der (mit Rücksicht auf die nichtfugische Umrahmung) kürzer gehaltenen Fuge 1,1 ist sie nur im Baß angedeutet.<sup>1</sup> Diese außerordentliche Vorliebe Goldbergs für Engführungen tritt übrigens auch im Duett (Satz 4) der Kantate 2 hervor; hier imitiert der Bc. das in Takt 2 von der 1. Violine beantwortete Thema bereits in der zweiten Takthälfte. Die Ausdehnung der Chorfügen ist meist recht beträchtlich; die beiden als Doppelfugen angelegten Sätze 2,2 und 2,6 führen beide Themen nacheinander durch und kombinieren sie dann. Als Beispiel sei ein knappes Schema der vierstimmigen Fuge 2,6 gegeben:

(„Präludium“: Grave, Takt 1—20)

Exposition Thema a (Takt 21—46), 5 Themeneinsätze

Exposition Thema b (Takt 47—77), 4 Themeneinsätze

„Scheinengführung“ Thema b (Takt 78—82), 4 Einsätze

Kombination Thema b und a (Takt 83—118), 4 doppelte Themeneinsätze

Orgelpunkt im Baß, darüber Engführung Thema a (Takt 119—123),

2 Themeneinsätze

Orgelpunkt im Bc., darüber Engführung Thema b, 2 Themeneinsätze, anschließend Coda (Takt 124—132)

Arie, Arioso und Duett sind mit je einem Beispiel vertreten, die Arie mit kontrastierendem Mittelteil und freiem Da capo, die beiden andern

<sup>1</sup> Kompositionstechnisch besteht zwischen diesen „Scheinengführungen“ und den „echten“ Engführungen kein allzu beträchtlicher Unterschied, denn auch diese fordern oft in ihrem Verlauf geringe Korrekturen des Themas. Doch unterscheidet Goldberg offenbar auch formal zwischen den mit betonter Häufigkeit der Einsätze auftretenden Scheinengführungen nach der Exposition und den thematisch möglichst getreuen Engführungen weniger Stimmen im Schlußteil der Fuge.

zweiteilig-kontrastierend. Verglichen mit Bach sind sie dramatischer und reicher an Kontrasten.

Die *Rexitative* zeigen keine formalen Besonderheiten und sind für unsere Problemstellung ohne Belang, desgleichen der Choral (1,9).

Betrachten wir nun die in den Instrumentalwerken auftretenden Formen! Die *Variationsformen* sind mit den Menuettvariationen aus Nr. 6 und der Chaconne aus Nr. 10 vertreten. Beide variieren im wesentlichen die Unterteilung des Grundrhythmus nach Art des Double und lassen Harmoniefolge und Tongeschlecht unverändert. Bezeichnend sind jedoch die Unterschiede in der Satzweise; die Menuettvariationen sind klavieristisch-virtuos, dagegen ist die Chaconne mit betonter Linearität der Oberstimmen angelegt.

Bei den Menuettvariationen liegt ein Vergleich mit den „Goldberg-Variationen“ nahe. Beide haben einen Tanzsatz im Dreivierteltakt zum Thema, wobei Goldbergs „Menuett“ wegen seines Rhythmus (die bei Goldberg beliebte Aufspaltung des schweren Takteils spielt auch hier eine Rolle) eher als Sarabande anzusprechen ist. Beide ähneln sich in der Satzweise: über ruhigen Unterstimmen eine Diskantmelodie; Goldberg behandelt die Unterstimmen streng zweistimmig, Bach verändert die Stimmzahl. Goldbergs Thema beginnt:

Beispiel 8:

Das Thema gibt zu einer Beobachtung Anlaß, die wir gelegentlich bei Goldberg anstellen können. Der Nachsatz des ansprechend angelegten Vordersatzes (Takt 1–4) erfährt nämlich ab Takt 6 einen so unvermittelten Umbruch aus der  $T_p$  in die Dominanttonart ( $A$ -dur an Stelle des erwarteten  $Fis$ -dur, der Dominante zur  $T_p$ ), daß diese Stelle ein wenig naiv-dilettantisch wirkt. Derartige Dilettantismen finden sich bisweilen in Goldbergs

Werk neben genialen Stellen. Sie entspringen wohl der Unausgeglichenheit seines Wesens, vielleicht sind sie auch nur der Jugend des 29jährig Verstorbenen zuzuschreiben.

Bach wie Goldberg verwenden jedoch nicht die Melodie, sondern die Baßlinie als Gerüst der Variationen, bei Goldberg lautet sie vereinfacht:

Beispiel 9:

(Harmonik 7 8 4 3 6 7 6 5 6 #)

(man beachte die für Goldberg geradezu unvermeidliche Chromatik!). In beiden Fällen schließt die Variationenreihe mit der getreuen Wiederholung des Themas. Damit erschöpft sich aber, wenn man von der Ähnlichkeit gewisser Spielfiguren absieht, die Möglichkeit, Parallelen zu finden. Denn sowohl die Erfindungskraft wie die Originalität des Aufbaus, aber auch der Anspruch der Komposition bleiben bei Goldberg begreiflicherweise so weit hinter Bach zurück, daß wir das von Reichardt überlieferte Urteil Goldbergs über seine eigenen Kompositionen, „Kleinigkeiten für Damen“, gerade für derartige Werke gerne gelten lassen, während es fraglich bleiben muß, ob Goldberg selbst auch seine ausgedehnten und gewichtigen Klavierkonzerte darunter verstanden wissen wollte. — Die Anlage der Goldbergschen Variationen ist:

- Thema: Viertelbewegung, Sarabandenrhythmus
- { Var. 1: Achteltriolen in der rechten Hand
- { Var. 2: Achteltriolen in der linken Hand
- { Var. 3: Sechzehntel in der rechten Hand
- { Var. 4: Sechzehntel in der linken Hand
- | Var. 5: Achtelbewegung (imitierend) in der rechten Hand
- | Var. 6: Achtelbewegung (Akkordbrechungen) in der linken Hand
- | Var. 7: Lombardischer Rhythmus in der rechten Hand
- | Var. 8: Lombardischer Rhythmus in der linken Hand
- { Var. 9: Achteltriolen in der rechten Hand
- { Var. 10: Achteltriolen in der linken Hand
- { Var. 11: Sechzehntel mit Abwechseln beider Hände
- { Var. 12: Sechzehntel mit Abwechseln beider Hände
- Thema: wie oben

Zwei sich in ihrer Bewegung steigernde Rahmenteile, ihrerseits vom Thema eingerahmt, umfassen also einen ruhigeren Mittelteil; die Symmetrie der gesamten Anlage gründet sich auf die Technik des Double.

Die Chaconne aus Nr. 10 hat ein nicht besonders charakteristisches Baßthema von 8 Takten, das insgesamt 19mal erklingt; auch hier sind deutlich 3 Abschnitte zu erkennen, der mittlere (9.—13. Variation<sup>1</sup>) in Dominantversetzung, jeder in sich bewegungsmäßig gesteigert, wobei auch das Baßthema in kleinere Notenwerte aufgelöst wird. Die beiden Violinen sind ausgesprochen polyphon behandelt; die 2. Violine wiederholt in der 2. Variation die Melodie der 1. Violine aus der ersten Variation; beide Variationen erklingen am Schluß mit vertauschten Stimmen. Die übrigen Variationen sind durch ständige Imitationen der beiden Violinen gekennzeichnet, in der Mitte — 9. und 10. Variation — steht ein strenger Kanon der Oberstimmen im Einklang, ihm folgt die einzige annähernd homophone Variation. Also auch hier eine symmetrische Form analog der der Menuettvariationen.

Fugen finden wir in den Triosonaten Nr. 10 und 11, im Quartett Nr. 14 (jeweils als 2. Satz), schließlich in Präludium und Fuge für Klavier Nr. 5. Sie weisen durchweg eine beträchtliche Länge auf und haben meist weit mehr Themeneinsätze, als zu den nach Riemanns Schule „klassischen“ drei Durchführungen notwendig sind; der harmonische Aufbau zeigt keine Besonderheiten; alterierte Akkorde und sonstige harmonische Raffinessen fehlen hier meist. Die Freude an kontrapunktischen Kunstgriffen betätigt sich auch innerhalb der Instrumentalfugen: Nr. 14,2 ist eine Doppelfuge, Nr. 11,2 führt das Thema auch in der Umkehrung ein. Am klarsten gegliedert ist 11,2, eine Fuge von 127 Takten mit deutlichen Kadenzierungen auf der D (Takt 42), T<sub>p</sub> (Takt 70) und T (Takt 90), so daß 4 Abschnitte entstehen, deren erster das Thema rectum, der zweite inversum, der dritte sowohl rectum als auch inversum bringt, während der vierte nach einem einzigen Themeneinsatz recte in einen Orgelpunkt ausmündet und mit einer freien Wiederholung der Takte 38—43 des Zwischenspiels aus dem 1. Abschnitt schließt. Die Doppelfuge 14,2 läßt sich in 3 Abschnitte unterteilen, deren erster (mit zahlreichen überzähligen Einsätzen — wie übrigens auch in 11,2) sich zur D, der zweite zur S wendet, während der dritte, im Bereich der T verbleibend, Engführungen zunächst des Themas b, dann von a und schließlich von a + b (a zweimal, b einmal) bringt. Auch diesmal ist der Schluß eine Wiederholung der Takte 27—33 des ersten Zwischenspiels. Die beiden übrigen Fugen wiederholen gleichfalls im letzten Abschnitt Zwischenspieltakte früherer Abschnitte, weisen jedoch sonst keine Besonderheiten auf.

Außer der Chaconne und den Fugen verwendet Goldberg als rasche Sonatensätze nur noch die zweiteiligen Formen. Wir finden sie in Nr. 6

<sup>1</sup> Beginn als 1. Variation gerechnet.

gleich dreimal (Allegro, Menuett, Presto), in Nr. 11, 12 und 14 als jeweils letzten, in Nr. 12 zudem als 2. Satz. Ein grundsätzlicher Unterschied im Aufbau zwischen den Tanzsätzen und den altklassischen Sonatensätzen besteht bei Goldberg nicht, so daß beide zusammen behandelt werden können. Ihre vereinfachte Grundform ist

$$\begin{array}{c} \parallel : A : \parallel : A' A_{\text{verkürzt}} : \parallel \\ T-D (T_p) \quad (T_p) D-T \end{array}$$

Sie wird mit Ausnahme des kurzen Menuetts aus Nr. 6 (zweimal 8 Takte mit Entsprechung der 2 Schlußakte) stets beibehalten. Ein Seitenthema fehlt noch. Bemerkenswert ist, daß stets eine größere Anzahl der Schlußakte beider Teile identisch ist. Auf das Anfangsthema folgen im ersten Teil in der Klaviersonate virtuose Spielfiguren, in den Kammermusikwerken eine konzertierende Überleitungspartie, dabei stets eine Modulation zur D oder  $T_p$ . Am fortschrittlichsten gibt sich 12,2 mit einer für Goldberg ungewöhnlich homophonen 6taktigen Schlußgruppe, wie sie z. B. bei C. P. E. Bach Manier ist: 2 eintaktige, jeweils wiederholte zwischen der T und D pendelnde Figuren mit abschließender Kadenz. Der zweite Teil beginnt stets mit dem Thema auf der D oder  $T_p$  und leitet zu einer modulierenden konzertierenden (bzw. klavieristisch-virtuosen) Partie über. Die Gigue aus Nr. 14 beginnt hier mit der Themenumkehrung, die durch alle Stimmen wandert (die Wiederaufnahme des Themas bringt dann wie in der Fuge zu Nr. 11 das Thema rectum und inversum). Die Wiederkehr des Themas wird nur in Nr. 12,2 mit der für diese Zeit typischen Rückleitung im Baß eingeführt. Hier beginnt das Thema ausnahmsweise auf der D, es wird in durchbrochenem Satz von der Violine 2 fortgeführt. In Nr. 11,4 ist die Wiederkehr des Themas besonders kunstvoll: Das Thema erklingt diesmal im Bc., enggeführt mit der Violine 2, die Violine 1 kontrapunktiert dazu unthematisch. In beiden Fällen ist ein sukzessiver Themeneinsatz der beiden Violinen, wie wir ihn im Teil A und A' finden, umgangen.

Die übrigen Sonatensätze, denen wir uns jetzt zuwenden, sind ausschließlich langsame Sätze. Ihre Form ist nicht so starr wie die der schnellen Sätze. Mehrfach finden wir kurze, durch ein rhythmisches Motiv geprägte unthematische Überleitungen, besonders als 3. Satz (so in Nr. 10 und 14); auch das Largo, das das Quartett Nr. 14 einleitet, ist wesentlich durch den Rhythmus geprägt, der markante Beginn erklingt dreimal, und zwar in der T (Takt 1 ff.), in der  $T_p$  (T. 14 ff.) und sequenzierend wiederholt in der D- $T_p$ -T (T. 33 ff.). Auch der Eingangssatz zu Nr. 10 ist nicht sehr ausgeführt. Das Thema, mit dem beide Violinen nacheinander einsetzen (s. o. Beisp. 4), erklingt in den 21 Takten des kurzen Satzes nur noch in Takt 11 ff., und zwar in Bc., sofort sequenzierend wiederholt. In allen bisher geschilderten langsamen Sätzen ist der Charakter einer Einleitung zum folgen-



den Satz auch durch ihren Schluß auf der D gegeben (in moll: phrygischer Schluß).

Dreigliedrig sind die Siciliana Nr. 11,3, das Adagio Nr. 12,1 und das Andante aus Nr. 6. Ihre Form ähnelt auffallend den oben geschilderten zweiteiligen Formen: denkt man sich dort die Wiederholungszeichen und den mittleren Doppelstrich weg, so hat man das Schema der vorliegenden Sätze. Die Siciliana ähnelt dabei stark der Dacapoform, da der 3. Abschnitt eine getreue Wiederholung der Anfangstakte (1-6a, 14b-24) ist — auch hier ist die Wiederholung des Themas mit Stimmvertauschung, die die beiden ersten Teile aufwies, im dritten fortgefallen. In 12,1 finden wir an der gleichen Stelle eine Engführung des Themas (vgl. oben zu 11,4! — diesmal in den beiden Violinen) und in dem viergliedrigen, sonst gleich angelegten Satz Nr. 11,1 eine alternierende Verteilung des Themas auf beide Oberstimmen (vgl. oben zu 12,2!).

Die beiden Präludien Nr. 4 und 5,1 entsprechen in formaler Hinsicht den dreigliedrigen Sonatensätzen ohne Zweiteilung; das „Thema“ erscheint in der T-D-T.

Die Konzertsätze können als für unsere Problemstellung unerheblich kurz abgetan werden. Bedeutsam ist freilich die scharfe Trennung der Gattungen: Alle Sätze der beiden erhaltenen (Klavier-) Konzerte sind nach der gleichen Grundform, der des Konzertsatzes angelegt, während ein formaler Einfluß des Konzerts auf andere Gattungen (etwa Sonaten, Präludien) nicht auffällt — sehr im Gegensatz zum Stil J. S. Bachs, bei dem einerseits in die Konzerte Einflüsse von Sonaten (Mittelsätze!) und Fuge (Schlußsätze!), andererseits Einflüsse des Konzerts in Sonate, Präludium, Suite usw. eindringen. Auffallend ist ferner der Reichtum an kontrastierenden Themen, zumal innerhalb der Eingangssätze, der unmittelbar auf den „Seitensatz“ der klassischen Sinfonie und Sonate vorausweist.

Die Grundform des Goldbergischen Konzertsatzes, des langsamen wie der Ecksätze, ist:

	Tutti Solo <sub>1</sub>	Tutti Solo <sub>2</sub>	Tutti Solo <sub>1+2</sub>	Tutti
Harmonik:	T	D	T <sub>p</sub>	T

In 15,2 ist die harmonische Funktion der mittleren Tutti vertauscht, in 16,2 besteht das dritte Tutti aus wenigen unthematischen Takten. Den beiden ersten Sätzen von Nr. 16 ist eine kurze Coda in langsamerem Tempo angehängt mit Überleitung zur D<sub>p</sub>, die mit einem sofortigen Anschluß des folgenden Satzes rechnet. Im übrigen treten durchweg folgende Charakteristika auf:

1. Alle Tutti-Ritornelle eines Satzes verarbeiten das gleiche thematische Material, das zweite bis vierte Tutti ist jeweils eine verkürzte Wieder-

holung des ersten, das vierte kommt ihm dabei an Ausdehnung im allgemeinen am nächsten.

2. Solo<sub>1</sub> und Solo<sub>2</sub> sind thematisch verschieden. In der dritten, der ausgedehntesten Soloepisode wird der größte Teil beider (in 15,1 nur der ersten) vorausgegangenen Soloepisoden wiederholt, bisweilen in rückläufiger (Solo<sub>2+1</sub> — so in 15,3) oder vermischter (so in 16,2) Reihenfolge.
3. Tutti und Solo sind einander thematisch oft verwandt, aber niemals identisch.

Als eine sowohl für Sonate als auch wohl für Konzert zutreffende Feststellung wäre zu erwähnen, daß Goldbergs Werke, der Mode der Zeit entsprechend (nach dem Vorbild der Gigue), Schlußsätze in schnellem Dreiertakt besonders bevorzugen. Wir finden sie in

Nr. 6  $\frac{12}{8}$  Presto

Nr. 11  $\frac{2}{4}$  Allegro assai mit häufigen Sechzehnteltriolen

Nr. 12  $\frac{3}{4}$  Tempo di Minuetto mit häufigen Achteltriolen

Nr. 14  $\frac{12}{8}$  Giga

Nr. 15  $\frac{12}{8}$  Allegro di molto

#### 6. Chronologie

Der Stil Goldbergs wurde bisher in seiner Gesamtheit betrachtet, ohne nach einer zeitlichen Entwicklung des Personalstils zu fragen. Diese Frage wird erschwert durch die Tatsache, daß wir keine sicher datierbaren Werke Goldbergs besitzen. Immerhin ergeben sich jedoch einige Anhaltspunkte: Für die beiden Kantaten war bereits aus der Gleichheit der Wasserzeichen eine Entstehung im Unterricht bei Bach vermutet worden; hier fand sich auch am ehesten ein Anlaß zur Komposition von Kirchenkantaten, während über anderweitige kirchenmusikalische Betätigung Goldbergs nichts bekannt ist. Demgegenüber sind die Polonäsen, wie Dadder glaubhaft macht, wahrscheinlich in Goldbergs Dresdener Zeit entstanden, wo die Polonäsenkomposition damals Mode war. Die beiden Klavierkonzerte lassen sich mit größter Wahrscheinlichkeit in die Zeit von 1751—1756 datieren: damals stand Goldberg im Dienste des Grafen Brühl, der ein 15 Mann starkes Orchester unterhielt (nach Dadder), so daß hier die gegebene Gelegenheit zur Aufführung solcher Werke bestand. Damit ergibt sich jedoch, was ohnehin zu vermuten war, daß die im älteren Stil gehaltenen Werke in Goldbergs früheste Zeit zu datieren sind, während die Werke der Dresdener Zeit ganz andere Wege gehen. Tatsächlich ist der Einfluß Bachs in den beiden Kantaten derart greifbar, daß man häufig glaubt, ein echtes Werk J. S. Bachs vor sich zu haben. Wer möchte z. B. die Arie „Dunkle Wolken“ aus Kantate Nr. 1

## Beispiel 10 (aus dem Mittelteil):

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The vocal part is for Soprano (Sopran) and the instrumental parts are for Violin I and II (Viol. I. II) and Viola and Cello (Viola Bc.). The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are in German and describe a race between a hare and a tortoise.

Sopran  
lacht uns an mit heit'rer Won -

Viol. I. II

Viola  
Bc.

- ne und be-schleunigt ih-ren Lauf, — beschleunigt ih-ren Lauf.

J. S. Bach absprechen, wäre sie unter seinem Namen überliefert. Sehr wahrscheinlich hat hier die korrigierende Hand des Lehrmeisters noch häufig eingegriffen. Es ist ganz natürlich, daß der Bach der Goldberg-Variationen, der Kanonischen Veränderungen, des Musikalischen Opfers und der Kunst der Fuge auch seinen Schüler in die Künste der Fuge mit ihren Umkehrungen, Engführungen usw. sowie die Kanonkomposition einführte; und auch die übrigen Altertümlichkeiten in beiden Kantaten lassen sich leicht aus der pädagogischen Zielsetzung erklären, wobei die eigenen frühen Kantaten Bachs als Vorbild gedient haben könnten.<sup>1</sup> Eine Entstehung der Trios Nr. 10 und 11, vielleicht auch des Quartetts Nr. 14 in der gleichen Zeit ist daher im Hinblick auf ihre Fugen wohl denkbar.

Ganz anders die späteren Werke Goldbergs. In den Polonäsen, der Klaviersonate und den Klavierkonzerten findet man keinerlei nennenswerte Anklänge an J. S. Bach; dafür sind die Ähnlichkeiten mit Friedemann und Philipp Emanuel Bach, aber auch die Konzessionen an den herrschenden

<sup>1</sup> Zum Text der Kantate 2 vergleiche BWV Nr. 131; die Fünfstimmigkeit der Kantate 1 findet sich in zahlreichen frühen Kantaten Bachs wieder, und die Streicherthematik der Arie „Dunkle Wolken“ aus Kantate 1 erinnert ganz auffällig an die Eingangsarie von BWV Nr. 54.

Modegeschmack viel auffallender. Es scheint, als sei Goldberg eine stark rezeptive Begabung gewesen.

### 7. *Personalstil und Zeitstil*

Vergleichen wir nun Goldbergs Triosonaten, um die es uns ja besonders zu tun ist, mit gleichen Werken der Zeit, wie sie Hans Hoffmann untersucht hat (s. oben, Anm. 1, S. 58), so ergibt sich kurz gefaßt:

Die starke Chromatik in Melodik und Harmonik tritt bei den zeitgenössischen Werken nicht in gleicher Häufigkeit auf, dagegen ist die Synkope ganz allgemein „zum selbständigen, freilich auch sofort zum stereotypen Ausdrucksmittel geworden“ (a. a. O., S. 118 f.). Hier ist Goldberg bei aller Vorliebe für eine „vermischte, pikante Rhythmik“ (S. 122) im Gebrauch der Synkope immer noch zurückhaltender als etwa Hasse. Auch die Vorliebe für eine weibliche Endung des Themas ist bei Goldberg zwar spürbar (z. B. in Nr. 11, 1), aber längst nicht in solcher Häufigkeit wie bei den typischen Vertretern des galanten Stils. Ein ausgedehntes, „redseliges“ Thema als „Kennzeichen für die äußerliche Anlehnung an den altklassischen Stil mit seiner fließenden Linie“ (S. 114) finden wir zwar weniger in den Trios, wohl aber im Thema der *f*-moll-Klavierfuge Nr. 5, 2 (s. Beisp. 1). — Der formale Aufbau der Sonatensätze entspricht zwar durchaus dem Formenschatz der Zeit, doch findet sich die Fuge bei Goldberg in ganz außergewöhnlichem Maße bevorzugt, wenn wir erfahren, daß z. B. J. G. Graun in seinen 53 Triosonaten nur zwei Fugen komponierte (S. 73). Am ehesten wäre hier noch an Fasch zu erinnern, der ganze Triosonaten in Kanonform (Kanon in den Oberstimmen) schreibt<sup>1</sup> (s. 55); mit seiner häufigen Verwendung von Doppelfuge, Engführung, Umkehrung dürfte Goldberg jedoch ziemlich allein in seiner Generation stehen. Seine Chaconne ist gleichfalls eine formale Besonderheit. Dies führt uns zur Betrachtung des Basses, der bei Goldberg entschieden sorgfältiger geführt und weitaus häufiger thematisch behandelt ist als bei seinen Zeitgenossen.

Der Stil Goldbergs mußte einigermaßen ausführlich betrachtet werden, da über ihn wenig Anschauungsmaterial vorliegt, außerdem weil das überlieferte Gesamtwerk einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt, der durch die Pole einer archaisierenden Polyphonie und eines Sturm-und-Drang-haften Pathos bestimmt wird und offenbar durch eine enge Anlehnung an verschiedene Vorbilder verursacht ist. Wir werden diese Eigenschaft — gleichviel, ob die Schilderung Reichardts von Goldberg als einem eigenwilligen Sonderling berechtigt ist oder nicht — dem jung Verstorbenen nicht zum Vorwurf machen können; fallen doch seine ersten erhaltenen Kompositionen höchstwahrscheinlich noch in sein zweites Lebensjahrzehnt, verfaßt

<sup>1</sup> Zum Kanon als altem Bestandteil der Triosonate siehe H. Riemann, *Präludien und Studien* III, 144.

unter dem unmittelbaren Eindruck, ja vielleicht unter eingehender Anweisung Bachs.

Doch lassen sich auch innerhalb der Verschiedenartigkeit der Werke Goldbergs einige konstante Stileigentümlichkeiten aufweisen, so die sorgfältige Behandlung nicht nur der Außen-, sondern auch der Mittelstimmen (auch in den Klavierwerken und Konzerten), die expressive, chromatische Melodik, die markante Rhythmik, während die charakteristischen Merkmale des für seine Zeit eigentlich bezeichnenden galanten Stils (Diatonik, kleingliedrige, mosaikartige Anstückelungstechnik, Tendenz zur Homophonie, Bevorzugung weiblicher Schlüsse, „Manieren“) entweder gar nicht oder nur in sehr geringem Maße ausgeprägt sind. Wir verstehen nun auch, warum Reichardt zu einem derartigen Stil keinen Zugang finden konnte und daß er vor dem „tiefen Sinn“ seiner „gearbeiteten“ Stücke wohl Staunen, aber schwerlich besondere Sympathie empfinden mochte.

#### *Zum Stil von BWV 1037*

Zunächst eine kurze Formanalyse:

1. Satz, Adagio (in Quelle F: Andante):

Dreigliedrig (Takt 1–13, 14–25, 26–30), je 2 Themeneinsätze in den beiden ersten Abschnitten (in beiden Violinen imitierend), im letzten nur einer (in Violine 2). Schema:

A	A'	A''
T/D	T/T	T

Daneben spielt noch ein Synkopenmotiv eine Rolle, das erstmals in Takt 3 erklingt, dann nahezu den ganzen Satz durchdringt und besonders in den Takten 8f., 18f. und 28f. wichtig wird, ohne sich thematisch zu festigen.

2. Satz, Alla breve:

Tripelfuge<sup>1</sup>, Thema a (chromatisch) und b (diatonisch) in Takt 1 zugleich einsetzend, Thema c erstmals Takt 57 (Bc.). Wichtig ist ferner noch eine laufende Achtelfigur, die im Zwischenspiel, aber auch in Zwischentakten auftritt, und zwar als aufsteigende Sequenz in den Takten 35ff., 48ff., 52ff. und 118ff., als absteigende in den Takten 96ff., 108ff. und 123ff.

Aufbau: Takt 1–56: Vier zweifache Themeneinsätze, dann Engführung des Themas b (Viol. 1 und Bc.), Zwischenspiel.

Takt 57–90: Einführung des Themas c in 3 einfachen Einsätzen, anschließend Engführung (Viol. 1 und 2).

Takt 91–141: Kombination aller drei Themen in drei durch Zwischentakte voneinander abgeteilten dreifachen Einsätzen, Orgelpunkt (tasto solo) auf g, abschließend ein vierter Einsatz aller drei Themen.

<sup>1</sup> Nicht Doppelfuge, wie bei Hoffmann (s. a. O. S. 38) und vielen anderen zu lesen!

Die Harmonik pendelt im 1. Abschnitt zwischen T und D, wendet sich im 2. vorübergehend zur  $D_p$  und  $T_p$  und verbleibt im dritten nach dem ersten Einsatz auf der S ausschließlich in der T.

### 3. Satz, Largo:

Strenger Kanon (im Einklang) der beiden Oberstimmen über freiem Bc.  
Schema:


A      B      A'

### 4. Satz, Gigue, Presto:

Schema:  $\parallel : A : \parallel : A' A_{\text{verkürzt}} : \parallel$   
 $T - D \qquad \qquad \qquad D - T$

Auch diesmal tritt das in A und A' in Einklangs-Imitation eingeführte Thema in  $A_{\text{verkürzt}}$  nur einmal auf, von beiden Violinen in durchbrochenem Satz vorgetragen, darauf folgt nach 2 Überleitungstakten eine getreue Wiederholung der Takte 17–27 in S-Transposition, so daß der Abschluß auf der T erfolgt.

Vergleichen wir diese Ergebnisse nun mit den Trios Bachs, so finden wir bei aller Ähnlichkeit doch eine Reihe bezeichnender Unterschiede. Die Melodik ist der Bachschen nicht unähnlich, ja, das Fugenthema a klingt sogar in frappanter Weise an das Thema der Schlußarie „Wer Sünde tut, der ist vom Teufel“ aus Kantate 54 an — überhaupt ist ja Chromatik auch dem Bachschen Stil nicht fremd —, andererseits ist die primitive Dreiklangsmelodik der Gigue (mit sofortiger Wiederholung auf gleicher Stufe) für Bach doch reichlich ungewohnt; die ständige Synkopenrhythmik des 1. Satzes, die übrigens modifiziert auch im dritten erklingt (Takte 6, 8, 13 u. öfter) ist für Bach — trotz BWV 1019, 4 — ungewöhnlich, und der stereo-

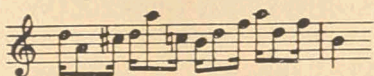
type Gebrauch von Rhythmen wie  (2. Satz,

Takt 85 und häufig) oder  (ebenda, Takt 2 und häufig) ist

für Bach keineswegs auch annähernd so bezeichnend wie für die Rhythmik der folgenden Generation. Der Behauptung Hoffmanns, der Beginn mit einem langgehaltenen Ton (vgl. Satz 1!) sei für Bach bezeichnend (a. a. O. S. 40) — sie wird mit dem Hinweis auf Satz 3 des (vermutlich unechten) Trios BWV 1038 belegt —, ist kaum beizupflichten, denn in der überwiegenden Zahl der Fälle handelt es sich dabei um gleichzeitiges Einsetzen zweier Stimmen, wobei der andere dann das eigentliche Thema zufällt (z. B. BWV 1039), und selbst wenn ein langgehaltener Ton einmal das Thema allein beginnt, so doch mindestens über einem Continuo, dessen melodischer Bogen weiter gespannt ist als die nichtssagende und wegen ihrer Kurzatmigkeit sofort wiederholte Baßfigur in Takt 1 des vor-

liegenden Trios!<sup>1</sup> Auch die Wiederholungen dieses Anfangstaktes innerhalb des Satzes fallen oft unbefriedigend aus, besonders Takt 16, dessen melodische Planlosigkeit in der kontrapunktierenden Violine 2

Beispiel 11:



wenig „bachisch“ anmutet. Die Harmonik ist — zumal in den raschen Sätzen — verhältnismäßig einfach, eine Tatsache, die für Bach wie für Goldberg in gleicher Weise befremdet.

Auch hinsichtlich der Form finden sich manche bezeichnende Unterschiede. Zunächst fällt die Tripelfuge ins Auge, ein in Bachs Trioliteratur ungewöhnlicher Satz. Daß ihr unmittelbar ein strenger Kanon folgt, weist eher auf den späten Leipziger Bach als auf den Köthener Kapellmeister, dem man die Komposition dieses Werkes bisher zugeschrieben hat; aber selbst das Trio aus dem Musikalischen Opfer hält nicht annähernd so viele kontrapunktische Überraschungen für uns bereit wie dieses Trio — es scheint, als habe Bach diese lieber in andere Form als gerade in die der Triosonate gefaßt. Der Kanon als 3. Satz läßt sich annähernd mit dem der *A*-dur-Violinsonate (BWV 1015) vergleichen, und auch für die beiden Ecksätze des vorliegenden Trios lassen sich aus der Formenvielfalt des Bachschen Werkes durchaus annähernde Parallelen finden; und doch fallen dabei gerade diejenigen Eigenheiten als Besonderheiten auf, die wir weiter oben als typisch für Goldbergs Stil erkannt hatten. Langsame Sätze in dreiteiliger Form, die dem Eingangssatz unseres Trios vergleichbar wären (etwa BWV 529, 2), behandeln den dritten Teil als *Dacapo* des ersten, gelegentlich frei gestaltet, aber fast immer beginnend mit der diesem entsprechenden Zahl der Themeneinsätze. Nur in Ausnahmefällen (etwa BWV 525, 1, in dem der Beginn im *Dacapo* wegleibt und dafür das Kopfhema Takt 51 im *Pedal* erscheint) finden wir bei Bach etwas annähernd Ähnliches wie die für Goldberg typische Reduktion der Themeneinsätze bei der Wiederkehr. Noch auffälliger ist dies im Schlußsatz. Die auch in Bachs Trios häufig zu beobachtende Zweiteiligkeit der Sätze kennt dort normalerweise nur einen Ort, an dem das Hauptthema wieder auftritt, und zwar entweder zu Beginn des 2. Teils oder als „Themenwiederkehr“ nach Art der frühklassischen Sonatensatzform. Ausnahmen, die das Thema an beiden genannten Stellen bringen und die damit besonders deutlich auf den klassischen Sonatensatz vorausweisen, hat die Forschung bereits gewissenhaft vermerkt durch Hinweis auf die vielzitierte *E*-dur-Invention (innerhalb der Trios wäre ihr etwa BWV 527, 2 vergleichbar); die Regel bildet diese Form bei Bach aber

<sup>1</sup> Vgl. z. B. den Beginn der 2. Sätze aus dem Violin-Doppelkonzert BWV 1043 oder aus BWV 1060. — Auch unthematische, präludienhafte Anfänge (z. B. der Violin-Solosonaten) sind mit diesem insgesamt 5 mal erklingenden Themenbeginn nicht ohne weiteres vergleichbar.

keineswegs und erst recht nicht mit der auch hier wieder zu beobachtenden Themenreduktion durch Verteilung eines Themenzitats auf beide Oberstimmen.

Doch läßt die Formenvielfalt Bachs immer noch die Möglichkeit von Ausnahmen offen. Gerade diese Mannigfaltigkeit ist es ja, die es oft so schwer macht, Bach ein Werk aus stilistischen Gründen zu- oder abzusprechen. Im Schaffen eines Kleinmeisters ist dagegen eine stärkere Beschränkung in der Wahl der Formen zu erwarten; und tatsächlich haben wir auch bei Goldberg eine ganze Reihe stereotyper Merkmale gefunden. Gelingt es daher, von der hier betrachteten Sonate aus Parallelen zum Stil Goldbergs zu ziehen, so wiegt dies weit schwerer als das Aufzeigen gewisser Differenzen zum Stil Bachs, wie auch andererseits Abweichungen von den Stileigentümlichkeiten Goldbergs weit auffallender sind als Übereinstimmungen mit Bach, die sich durch Vergleich mit irgendeinem seiner Werke gewiß finden lassen.

Es ist nun jedoch kaum mehr notwendig nachzuweisen, daß sich die vorliegende Sonate völlig zwanglos in das Schaffen Goldbergs eingliedern läßt, ja daß gerade diejenigen Merkmale, die beim Vergleich mit Bachschen Werken aus der Reihe fallen, für Goldbergs Schaffen charakteristisch sind; andererseits tritt kein einziges Merkmal auf, das die Verfasserschaft Goldbergs in Frage stellen könnte. Die chromatische Melodik beherrscht im 2. Satz nicht allein das Fugenthema a, sie tritt auch in freien Stimmen auf, so im Bc. der Takte 64ff. und 83ff.; kennzeichnend ist auch die querständige Wirkung im Takt 5 des Eingangssatzes, die durch das erst im 3. Achtel des Taktes eintretende *b* hervorgerufen wird (vgl. BG 9, S. 231): Landshoff läßt es mit feinem Sinn für das Unbachische dieser Wendung bereits mit Beginn des Taktes eintreten (in Bc. und Viol. 2). Doch auch die weiträumige Dreiklangsmelodik der Gigue fügt sich in Goldbergs Stil glatt ein (vgl. Werkverz. Nr. 7). Die quadernhafte Rhythmik der Tripelfuge gleicht den ebenfalls mit „Alla breve“ betitelten Chorfulgen aus Goldbergs Kantaten mehr als der flüssiger geschriebenen, thematisch ähnlichen Arie BWV 54,3. Die Synkopenrhythmik im 1. und 3. Satz, die Vorliebe für Mehrthemigkeit, Engführungen, Kanon, die Verwendung der bei Goldberg gebräuchlichen Formschemata — wobei die Fuge sowohl mit den Chorfulgen aus Nr. 1 und 2 wie auch mit Nr. 14,2<sup>1</sup>, der Kanon mit dem aus Nr. 10,4 zu vergleichen ist —, die Analogie der Satzfolge (Fuge als 2., Gigue als 4. Satz), alle diese Merkmale sprechen entweder deutlich für Goldberg als Autor oder zumindest nicht gegen ihn. Gerade kleine, aber handgreifliche Charakte-

<sup>1</sup> Man vergleiche die Chromatik des 2. Themas aus 14,2 (Beispiel 2) mit der des 1. Themas aus BWV 1037,2, ferner die Sechzehntelfigur desselben Themas mit der bei der Analyse von 1037,2 hervorgehobenen laufenden Achtelfigur. Die gleiche Figur findet sich ferner in Goldbergs Kantate Nr. 2, Satz 6 Takt 52ff. als Bestandteil des Doppelfugenthemas b. Man bemerke ferner die Engführung in beiden Fugen und vergleiche die Synkopen aus dem 1. Thema von 14,2 mit denen des Adagio in 1037.



ristika, wie die schon mehrfach erwähnte Wiederkehr des Themas im durchbrochenen Satz, verraten die jüngere Generation oft deutlicher als subjektives Dafürhalten. Die Inspiration in Goldbergs übrigen Werken erreicht zwar nicht durchweg die Höhe von BWV 1037, doch finden sich häufig genug Sätze, die diesem Trio nicht nachstehen. Daß seine Gestaltungskraft zur planvollen Anlage melodischer und harmonischer Spannungsbögen über weite Strecken hin fähig ist (sehr im Gegensatz zur motivischen Kleinkunst des galanten Stils), ließe sich in extenso an ausgedehnten Partien seiner Werke nachweisen. Das einzige auffallende Moment, das bei einer Autorschaft Goldbergs in BWV 1037 zu konstatieren wäre, ist die verhältnismäßig einfache Harmonik. Sie steht jedoch innerhalb der Goldberg'schen Werke nicht allein. Gerade die Triosonaten verzichten vielfach auf harmonische Raffinessen, zumal die auch schon in formaler Hinsicht vergleichbaren Trios Nr. 10 und 11, für die daher eine gemeinsame Entstehungszeit wahrscheinlich wird. Und wie bereits erwähnt, würde dieses Moment bei einer Annahme von Bachs Autorschaft nicht weniger ins Auge fallen, wenn auch die erwartete Harmonik dann teilweise anders wäre.

Schließlich darf auch nicht unberücksichtigt bleiben, daß Goldberg die Komposition von Triosonaten mit Bc. weit häufiger pflegte als Bach. Sechs Sonaten waren von ihm bekannt, daneben ein Quartett ähnlicher Besetzung. Von Bach verbleiben nach Abstrich der wohl unechten gerade zwei, nämlich BWV 1039 und 1079,8; und von diesen ist das Trio aus dem Musikalischen Opfer in formaler Hinsicht eine Konzession an den Berliner Modegeschmack, und das Trio für 2 Flöten wurde später zur Gambensonate mit obligatem Cembalo umgestaltet. Daß alle übrigen Triosonaten Bachs mindestens eine der beiden Oberstimmen einem Tasteninstrument zuweisen, braucht keineswegs ein Zufall zu sein; es könnte z. B. mit Bachs Klangideal oder mit einem für beide Oberstimmen unterschiedlich geforderten Tonumfang zusammenhängen.

Wir werden also das Trio BWV 1037 künftig nicht mehr J. S. Bach, sondern J. G. Goldberg zuweisen müssen, wobei freilich die Möglichkeit bestehen bleibt, daß das Werk im Unterricht bei Bach entstand, ja daß Bach helfend, ändernd und korrigierend in die Komposition eingegriffen hat. Aber beweisen läßt sich das nicht. Es wäre sogar denkbar, daß Goldberg selbst, der ja seinen eigenen Kompositionen gegenüber eine betonte Verachtung zur Schau getragen zu haben scheint (vgl. die oben mitgeteilten Reichardt-Zitate), das Trio — sei es aus Bescheidenheit, sei es als Mystifizierung — nicht für sich, sondern für Bach in Anspruch nahm und daß hier die Ursache für die doppelte Zuweisung zu suchen ist; aber auch dafür liegen keinerlei Beweise vor.

Wollte man den ausgesprochenen Vermutungen bei der Nennung des Komponisten Rechnung tragen, so könnte man dieses Werk Goldbergs

allenfalls in Analogie zu den Schöpfungen älterer Malerei oder Baukunst als aus der „Schule Bachs“ stammend betrachten, eine Bezeichnung, unter der vermutlich noch eine Reihe weiterer fälschlicherweise Bach zugeschriebener Kompositionen einzureihen wäre; sie mit dem Namen Bachs selbst zu belegen, ist jedoch nach den dargelegten Erkenntnissen nicht mehr angängig.

## J. S. Bachs Klaviertokkaten

Von Hans Hering (Düsseldorf)

Bachs Klaviermusik bildet das Fundament für die Ausbreitung seines Gesamtwerkes im 19. Jahrhundert wie auch für die „Bach-Bewegung“. Beide Male war die didaktisch-methodische Einstellung betont. Die pädagogische Auswertung des „Wohltemperierten Klaviers“ und der „Inventionen“ entsprach zwar dem Titel, der diese Sammlung „denen Lehrbegierigen“ und „zum Gebrauch der Lehrbegierigen Jugend“ bestimmte. Aber die allgemeine Musikpraxis verallgemeinerte die dogmatische Begründung und vernachlässigte infolgedessen die Pflege der eigentlichen Spielstücke<sup>1</sup>, von denen nur die „Chromatische Fantasie und Fuge“ und das „Italienische Konzert“ allgemeiner bekannt wurden. — So blieben auch Bachs Klaviertokkaten Stiefkinder seines Schaffens, wenig bekannt, weniger gespielt, am wenigsten gehört. Dabei tragen sie nicht unwesentlich zum Bilde der Gesamtpersönlichkeit Bachs bei, da Bach sie doch wohl für den eigenen Vortrag schrieb. Damit wachsen sie als kennzeichnender Ausdruck der persönlichen Leistung über bloße Werkstattbedeutung hinaus.

Die 7 Klaviertokkaten Bachs (BWV Nr. 910–916) in *fis*-moll, *c*-moll, *D*-dur, *d*-moll, *e*-moll, *g*-moll und *G*-dur lassen sich, ohne daß genauere Angaben über die Reihenfolge des Entstehens möglich wären, in die Weimarer Jahre einordnen; vielleicht daß die in *fis* und *c* als die vollendetsten Erscheinungen der Gattung erst in Köthen geschrieben wurden, wie Spitta und Terry annehmen. Nur die Tokkata *fis* ist in Bachs Handschrift erhalten; die Abschriften lassen auf eine ziemliche Verbreitung zur damaligen Zeit schließen.

Der Name *Tokkata* bezeichnet vornehmlich ein Gestaltungsprinzip der Aussage. Die Expansion des Spielerischen bestimmt Ablauf und Entfaltung, die Struktur bleibt dem Improvisatorischen nahe und verdichtet sich erst spät zu einer Konzentration der Form, deren Gesetzmäßigkeit die Freizügigkeit des Tokkatischen<sup>2</sup> immer mehr einschränkt, wenn nicht ausschließt. Die Mannigfaltigkeit der Zyklusbildung innerhalb der Tokkata ermöglicht die Durchsetzung mit Entlehnungen, wobei bestehende Formtypen wie die Fuge der spielerischen Grundhaltung angepaßt werden. Deshalb war es vielleicht nicht immer angemessen, gerade Bachs Klaviertokkaten als typische Spielstücke seiner frühen Meisterschaft nach dem

<sup>1</sup> Zum Versuch einer inhaltlichen Ordnung von Bachs Klavierwerk vgl. den Aufsatz des Verfassers: Die Dynamik in J. S. Bachs Klaviermusik. BJ 1949/50.

<sup>2</sup> Der Aufsatz des Verfassers „Das Tokkatische“ (Die Musikforschung, 1954, Heft III) versucht, Begriff und Entwicklung des Tokkatischen aufzuzeigen.

Maßstab des formalen Regulativs zu werten, wie ihn erst das Wohltemperierte Klavier prägt.

Der sehr eingeschränkten Anerkennung der Klaviertokkaten durch Spitta u. a. begegnete zuerst J. A. Fuller-Maitland: *The Toccatos of Bach* (SIMG XIV 1912/3, S. 578/82). Eine eingehende Analyse der Klaviertokkaten als „Bekennnisse eines Künstlers aus seiner Genieperiode“ bietet H. Keller: *Die Klavierwerke J. S. Bachs*. (Leipzig 1950.) Ferner sei hingewiesen auf Fr. Dietrich: *Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel* (BJ 1931), E. Valentin: *Die Entwicklung der Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert* (Münster 1931), W. Georgii: *Klaviermusik* (II. Aufl. Zürich 1950).

Zu einem Versuch, die Klaviertokkaten J. S. Bachs als Spielstücke zu erfassen, regen zunächst Einleitung und Schluß an. Der Ausbruch virtuoser Impulse am Anfang steht dabei meist in einem Korrespondenzverhältnis zum kulminierenden Ende. Eine virtuos anhebende Figur stößt, als tokkatische Initiale, in den freien Raum vor, tastet erst ab, gleich als ob der Spieler sich zunächst seines Instrumentes versichern will. Tokkaten sind immer Anfänge, sie stellen große Auftakte in den Vordergrund. Die Kräfte sind noch nicht gebunden, drängen nach allen Seiten wie ein Strom, der sein Bett noch nicht fand. So gibt es die großen Terrassenabstürze wie in der Tokkata *g*, wo eine Linie in 3 Brechungen nach unten führt, um erst in Wiederholungen auf dem Tiefpunkt ihre ganze Energie zu sammeln, ehe sie an den Quartsextakkord brandet. In eine tongetreue Wiederholung dieses einstimmigen Geschehens mündet die große Schlußfuge dieser Tokkata, gleichsam eine Bestätigung der tokkatischen Aussage. In der Tokkata *D* muß eine diatonisch durch eine Oktave aufsteigende Lauffigur viermal gegen die ihr entgegengestellte Dreiklangsentwicklung anprallen, ehe sie sich von der nun erst erreichten Basis frei entfalten kann. Höhepunkte klavieristischen Sprachvermögens in einstimmiger Linienführung stellen die Anfänge der Tokkaten *fs* und *c* dar. Mit rezitativischer Sprachdeutlichkeit wird hier thematisches Eigengeschehen so plastisch artikuliert wie bei kaum einem von Bachs Vorgängern, auch bei Buxtehude nicht.

Die tokkatischen Anfänge sind aber nicht nur Einleitungen schlechthin, sie sind zugleich das programmatische Kennzeichen der gesamten Struktur der Tokkata. In ihnen entfaltet sich am unmittelbarsten der Spieltrieb, der nun nicht mehr, wie in den Anfängen der Entwicklung, völliger Willkür preisgegeben ist. Gerade die Norddeutschen als die wichtigsten Vorbilder J. S. Bachs schaffen gegenüber so manchem Leerlauf der frühen Tokkata-Generationen ein barockes Pathos mit solch rhetorischem Ernst, daß die Virtuosität ihren selbstzwecklichen Anspruch aufgibt und zur dienenden Mittlerstellung sich bescheidet.

Die Verbindung von weitausholender Spielgebärde zu Anfang und gestrafter Konzentration im Fugenschwerpunkt der Tokkata kann bis zur

substantiellen Übereinstimmung im thematischen Material führen. Die Tokkata *d* umschreibt in ihrem Aufklang (vgl. Beispiel 1a) den Kern der beiden – einander allerdings recht nahen – Fugenthemen (b und c):

Beispiel 1:

Beispiel 1 consists of three staves of musical notation. Staff a) is in bass clef, 3/4 time, and shows a sequence of eighth-note chords: G2-A2-B2, A2-B2-C3, B2-C3-D3, C3-D3-E3, D3-E3-F3, E3-F3-G3, F3-G3-A3, G3-A3-B3. Staff b) is in bass clef, 3/4 time, and shows a melodic line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. Staff c) is in treble clef, 3/4 time, and shows a melodic line: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4.

Selbst im langsamen Mittelteil dieser Tokkata zwischen den beiden Fugen bleibt das Motiv des Terzenfalls (vgl. Beispiel 9) der gestaltmäßigen Einheit zugeordnet. Nur darf man bei der Suche nach solchen Verwandtschaften nicht von bloß variativen Umformungen eines sich gleichbleibenden Melodieträgers ausgehen, sondern muß unter den oft weit voneinander entfernten Ausgestaltungen den Spuren des elementaren Vorganges selbst nachhorchen. Dann ergibt sich selbst bei der großen Differenz in der Ausrandung bei der Tokkata *c* noch ein Gemeinsames der gleichen Grundlinie in der Initiale und im Fugenthema:

Beispiel 2:

Beispiel 2 shows a single staff of musical notation in treble clef, 3/4 time. The melody consists of the notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4.

Bis in die erschütternde Aufwühlung der Coda bleibt hier die verminderte Septime noch wirksam und erscheint sogar im Anfang härter als im Fugenthema (vgl. Beispiel 5), wo die Spannung sich durch die mildernden Sequenzübergänge soviel verbindlicher gibt. Dabei kann dieser so monumentale Schluß der Tokkata *c* als Beleg dafür gelten, daß diese spielerische Tendenz in der Schlußgestaltung durchaus nicht ins Spielerisch-Oberflächliche abzugleiten braucht. Diese Schlußsteigerungen stehen zu den Rondo-Finales der Sonate in einem geradezu diametralen Abstandsverhältnis. Schon wegen dieser grundsätzlich verschiedenen Disposition der Schwerpunkte ist Schweitzers Urteil so unverständlich, wenn er schreibt: „Sie (die Tokkaten) könnten ebenso gut Sonaten heißen.“<sup>1</sup> — In der Tokkata *d* löst sich die Coda nicht so selbständig von der vorausgehenden Fuge. Statt der Stauung beim Trugschluß der Tokkata *c* ist hier die spielerische Breite der Fuge zu einer Verdichtung des Geschehens ge-

<sup>1</sup> J. S. Bach. 4.–5. Aufl. Leipzig 1922, S. 317.

führt, deren motivische Arbeit zusammen mit der drängenden Harmonienfolge zu der eindringlichen Schlußsteigerung beiträgt:

*Beispiel 3:*



Die Tokkata *D* läßt die Schlußfuge in eine Zweiunddreißigstelbeschleunigung einmünden, wobei die Terzumschreibung des Fugenthemas in eine Arpeggiofigur aufgenommen wird (vgl. Beispiel 8).

Nicht alle Klaviertokkaten Bachs zeigen diese materielle Identität in der gegenseitigen Verwandtschaft von Einleitung und Schluß. In der Tokkata *fis* wächst aus dem Schluß der letzten Fuge ein 5taktiger einstimmiger Gang über nahezu 4 Oktaven, eine starr wachsende Ausbreitung einer nicht aus dem Thema hergeleiteten Figur über der Tonika, die dadurch ebenso wie durch die Schlußakte über dem Orgelpunkt nachdrücklich gefestigt wird, nachdem die Chromatik zweier Fugen und die Rückungen des Zwischensatzes (vgl. Beispiel 10) harmonische Erschütterungen brachten. Hier ist keine Beziehung zur Einleitung möglich, aber dafür liegt in der Wesensgleichheit der beiden Fugenthemen eine so starke formale Geschlossenheit, daß in der tokkatischen Ausrundung die freiere Gestaltung begründet sein mag. Steht doch in der Tokkata *g* der genauen Übereinstimmung von Anfang und Schluß eine völlige Selbständigkeit der einzelnen Teile in thematischem Material und in der Durchführung gegenüber. — Am sichtbarsten ist die thematische Verwandtschaft der Hauptsätze und der Einleitung in der Tokkata *e*:

*Beispiel 4:*



und läßt sich selbst in den elementaren Baumotiven des Zwischensatzes noch erkennen. Das Variationsprinzip ist bei vielen Vorgängern Bachs ver-

breitet.<sup>1</sup> Aber dabei handelt es sich immer nur um die thematische Wurzelgleichheit der Fugenreihen. Die Einbeziehung der tokkatischen Randpartien dürfte bei Bach in dieser prinzipiellen Bedeutung neu sein.

Die Entwicklungskurve der Tokkata von ihren Anfängen bis zu Bach hin kann — entgegen der bisher üblichen formalen Betrachtungsweise, die einzelne Sätze vor dem zyklischen Zusammenhang bevorzugte — aus dem Prozeßverlauf abgelesen werden, wie die zunächst heterogenen Teile, der improvisatorisch-freie eigentliche Tokkatenkomplex und die in ihn eingebauten fugal-konzentrierten Bezirke über das Trennende der Satzfolge hinweg zu einer Darstellungseinheit sich einander nähern. Die inhaltliche Bereicherung der tokkatischen Partien und die Herstellung thematischer Beziehungen zum Ganzen waren dabei die Ergebnisse der einen Wegstrecke; sie wurden ergänzt durch eine Auflockerung der strengen Fugenstruktur, deren Übernahme aus der Vokalpolyphonie so lange sichtbar blieb.

Die Fugen in Bachs Klaviertokkaten berechtigen, geradezu von einem tokkatischen Typ der Fuge<sup>2</sup>, vielleicht sogar von einer eigentlichen Spielfuge zu sprechen.<sup>3</sup> Im Gegensatz zum verdichteten Epigrammcharakter der meisten Fugen des Wohltemperierten Klaviers breitet sich der Fugenaufbau der Klaviertokkaten in weit gespannten Durchführungen aus, wobei der Ausdruck Durchführung in beiderlei Bedeutung, d. h. in der fugenmäßigen der Themenscheinung in allen Stimmen wie im Sinne der ‚thematischen Arbeit‘ aufgefaßt werden kann. Äußere Maße zwischen 61 und 149 Takten zeigen die Tendenz der Expansion. Dabei ist die spielerisch bestimmte Substanz des Themas schon maßgebend. Mit Ausnahme des in 2 Fugen der Tokkata *fis* auftretenden chromatischen Abstiegthemas sind alle Themen der Klaviertokkaten nicht absolute Instrumental-, noch weniger Vokaleinheiten, sondern ausgesprochene Spielmotive in typisch klavieristischer Einkleidung. Gegenüber dem Wohltemperierten Klavier sind die Themen noch ohne harmonische Tiefen, verzichten auf Eigenmodulation und geben sich einer streng schulmäßig orientierten Wertung womöglich als oberflächlich, jedenfalls weniger inhaltreich als die ‚Charakterköpfe‘. Dafür sind sie aber vielseitiger auswertbar für das Spielerische. Das Motivische ihrer Aussage zeigt sich hier wieder in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes ‚Motiv‘ = Bewegungsträger. Daß sich gleich zum ersten Auftreten des Themas ein Gegensatz gesellt, ist vielleicht ein Eingeständnis für das zu geringe Gewicht des Themas, das nicht genug Profil besitzt, um sich allein im Raum zu behaupten. Aber es ist auch zu fragen, ob wegen

<sup>1</sup> Vgl. die Bezeichnung ‚Tokkatenvariantenfuge‘ bei Müller-Blattau: „Grundzüge einer Geschichte der Fuge.“ Königsberg 1923.

<sup>2</sup> Mit dieser Bezeichnung ist nicht der Begriff der ‚Tokkatenfuge‘ zu verwechseln, worunter Müller-Blattau (a. a. O.) und andere nach ihm die formale Einheit des Gesamtwerks im Umkreis Buxtehudes verstehen.

<sup>3</sup> Das deutet auch W. Georgii (a. a. O. S. 116) an, wenn er meint, die Fugen aus den Klaviertokkaten kämen „pianistischen Bedürfnissen mehr entgegen“.

eines solchen hauptsächlich als harmonischen Komplements gedachten Gegensatzes von einer Doppelfuge gesprochen werden kann, wie es Spitta verlangt. Dafür bleibt der Gegensatz doch wohl zu sehr untergeordnet und besitzt in keinem Fall die hinreichend ausgeprägte Eigengestalt.

Im eigenartigen Widerspruch zum allgemeinen Fugengesetz steht das Verhältnis der einzelnen Stimmeinsätze zu Anfang. In beiden Fugen der Tokkata *d* bleibt die erste Antwort auf der Tonika, statt des Spannungsverhältnisses zur Antwort auf der Dominante erfolgt hier bloßer Stimmentausch zwischen dem Thema und dem ihm zugeordneten Kontrapunkt. Im ersten lebhaften Satz der Tokkata *D* ist das Prinzip des Fugierenden durch die freie spielerische Entwicklung in die äußerste Randstellung gedrängt: es folgen gleich sieben Einsätze aufeinander, die ersten vier im Verhältnis O—T—O—T nacheinander in der Oberstimme, die letzten drei in der linken Hand auf der Basisreihe *b—A—G*. Die drängende Intensität der Themenhäufung entzieht sich hier dem Maßvollen in der geistigen Ordnung der Fuge und bringt statt dessen ein Gegenmotiv aus drei absteigenden fallenden Terzen mit akkordumschreibender Gegenstimme in den Ablauf.

Der tokkatische Charakter der Fugen erweist sich auch in folgerichtiger Ausweitung der figurativen Zwischenspiele, deren motivisches Material überall, ausgenommen bei der Tokkata *fs*, dem Fugenthema entnommen ist. So ergibt die Schlußfuge der Tokkata *d* (vgl. das zweitaktige Thema in Beisp. 1c) den nachstehenden Aufriß, in dem die Buchstaben die vollständigen Themeneinscheinungen in ihrem jeweiligen tonartlichen Verhältnis, die Zahlen die Zwischenspieltakte bezeichnen:

$$d-d-7-d-A-1-d-7-d-1-A-5-A-7-d-6-d-3-A-A-7-g-g$$

$$-1-g-8-d-d-d-17-g-5-B-B-15-d-d-d-13$$

(= 151 Takte).

Bach verzichtet in den Fugen der Klaviertokkaten fast generell auf kontrapunktische Künste wie Engführung, Verlängerung, Umkehrung, Krebs usw., die der Verdichtung der absoluten Fuge dienen; an ihrer Stelle wird hier das Prinzip des spielerischen Ausspinnens gültig, wobei das gesamte motivische Material der Zwischenspiele dem Thema entnommen wird. Wenn man die verhältnismäßig engen harmonischen Grenzen betrachtet und dabei die Kuppelung der Themeneinsätze auf gleicher Harmoniestufe ohne Quintspannung berücksichtigt, kann man vollends ermessen, wie statt der komprimierenden Ineinanderfügung hier die Breite der spielerischen Expansion zum Grundsatz der Gestaltung erhoben ist. Das ist nicht der „Mathematiker“ Bach, sondern der völlig der Spielfreude Hingebene, dem der Hörer elementare Voraussetzung ist.

In der Tokkata *c* ist die Disposition der großen dreiteiligen Fuge durch die figural unterstrichenen Kadenzschnitte deutlich sichtbar gemacht. Aber



auch der regelmäßig mit dem Thema erscheinende Kontrapunkt im 2. und 3. Teil ist doch mehr eine aus dem Spielerischen der Grundhaltung bedingte Zutat als ein zweites Thema, so daß selbst hier der oft erhobene Anspruch einer Doppelfuge kaum aufrechtzuerhalten ist. Die Erscheinungen des Themas ergeben hier ein dem vorigen ähnliches Bild, wobei die kürzeren Zwischenspiele wohl dem Umstand zuzuschreiben sind, daß das Thema mit seinen  $4\frac{1}{2}$  Takten schon die sequenzierende Ausspinnung einbegreift:

$c-g-3^1/2-c-f-Es-4-g-1/2-c-2-c-6$  (betonte Zwischenkadenz)  $-c-1^1/2-g-1^1/2-c-2-g-6^1/2-c-2^1/2-$  (betonte Zwischenkadenz, in deren Schluß aber der erste Themeneinsatz des 3. Teils bereits verzahnt ist)  $-c-6^1/2-Es-4^1/2-B-6-f-f-c-g-$  (Coda)  
(= 152 Takte).

Diese Fuge betont vielleicht am eindeutigsten die spielerische Grundhaltung. Außer dem im Thema (vgl. Beisp. 5) selbst enthaltenen Echo treten Lagenverschiebungen auf, die dieses Echo zum Anlaß von Oktavversetzungen nehmen. Damit ist die Terrasentechnik der tokkatischen Randpartien nun auch in den Fugenablauf einbezogen. Schon in den Takten  $36/38$  überschneidet eine Sechzehntelbewegung, die durch  $3\frac{1}{2}$  Takte absteigt, die Ebene des Themas, ein in der Spieltechnik der Zeit nicht seltener Fall, der die Weite des Klangraumes für die klavieristische Linienführung voll ausnützt. Dasselbe geschieht in Takt 31 des 2. Fugenabschnitts noch einmal in gleicher Weise beim doppelten Kontrapunkt, ebenso in Takt 20/22 des 3. Teils. Darüber hinaus aber beziehen die Takte 40/42 auch das Echo noch in diese Lagenverschiebung ein:

Beispiel 5:

Mit dieser Ausweitung des Klangraumes ist in die Horizontale als elementare Zielrichtung der Fuge eine Vertikale der Gestaltung eingeordnet, die vielleicht auf Bachs Berührung mit dem Konzertprinzip in diesen Weimarer Jahren zurückgeht. Aber schon die Verquickung mit dem Echo verbietet hier die ausschließliche Begründung aus dem Konzertanten. In gleichem Maße dürfte wohl auch die Annahme berechtigt sein, daß hier aus dem Echo heraus — und das Echo ist der Tokkata seit Sweelinck ein durchaus arteigenes Mittel — der auf möglichst vielfältige Gestaltung bedachte Spieltrieb für die nach Steigerungen drängende Darstellung eine neue Möglichkeit findet, um das letzte Auftreten des Themas über die vorherigen Echoversetzungen hinaus im klanglichen Sinne der Vielfalt noch weiter zu steigern. — Die gleiche Absicht liegt wohl dann auch der Tokkata *e* zugrunde, wo das letzte Auftreten des Fugenthemas eine Ausbreitung über zwei Oktavlagen erfährt und so gewissermaßen ‚im vollen Werk‘ erscheint:

*Beispiel 6:*



Der Tuttieinbruch wirkt hier doppelt überraschend nach der so gegensätzlich schlanken Zweistimmigkeit vorher, andererseits ist aber auch diese so klangbreite Führung der Coda die Voraussetzung für den monumentalen Schlußakkord mit seiner 8stimmigen Ausfüllung von 3 Oktaven Umfang. — Mit dieser Möglichkeit, durch den — ausgeschriebenen! — Lagenwechsel die klangräumliche Dimension als wesensbestimmende Komponente in den Werkablauf einzubeziehen, ist ein neuer Ausdruck des Inerscheinens gefunden, der die Substanz der kontrapunktischen Verhältnisse in spielerisch-gestaltendem Sinne ergänzt. Die Linearität ist so gleichsam perspektivisch geworden.<sup>1</sup>

Wenn man bedenkt, daß die für die absolute Fuge fast obligate Engführung in den Klaviertokkaten Bachs nicht vorkommt — die Engführungen in der Fuge der Tokkata *G* ziehen sich durch die ganze Fuge und erfordern hier keine Einschränkung des Gesagten —, so müssen die darstellerischen Mittel wohl eine besondere Bedeutung beanspruchen dürfen.

Es läge nahe anzunehmen, daß auch die Verwendung von Füllstimmen für die dynamischen Möglichkeiten der Klangflächengliederung ausgenutzt

<sup>1</sup> Die Bedeutung dieser Erscheinung für die Dynamik in der Wiedergabe wurde vom Verfasser bereits a. a. O. behandelt.

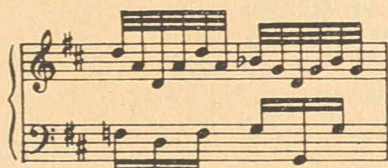
wurde. Aber Bach ist in der Einhaltung der einmal gewählten Stimmenzahl recht streng; wenn er die Zahl der realen Stimmen einmal überschreitet, dann ist die Absicht der quantitativen Klangvergrößerung eindeutig wie in der Tokkata *D*, in deren Schlußfuge die Dreistimmigkeit überschritten wird; dabei wird das Kopfmotiv der Fuge aus der einfachen Terzbrechung in das Akkordische umgesetzt,

Beispiel 7:



um dann zum Schluß hin mit realer Zweistimmigkeit im Nacheinander der Akkordbrechung breite Klangflächen zu umschreiben:

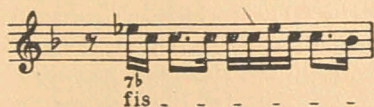
Beispiel 8:



Ähnlich ist es, wenn der zweistimmige Beginn des ersten *fugato* in der Tokkata *g* in Takt 12 gleichsam als Tutti im vollen Satz wiederkehrt. Diese an sich geringfügigen Äußerlichkeiten der Diktion gewinnen gerade in den Tokkaten als ursächlich dem Spieler zugeschriebenen Stücken ihre Bedeutung durch die daraus zu ziehenden Schlüsse auf die Klanggestaltung der Wiedergabe. Die Weimarer Jahre bringen doch auch darin für Bach entscheidende Auseinandersetzungen; deren Niederschläge bestimmen besonders nachdrücklich seine Klavieristik.

Von besonderem Belang wird diese Frage in den Mittelsätzen. Hier gewinnt die Diktion vielleicht ihre größte Bedeutung, weil die vielfältigsten Mittel benutzt werden, auch solche, die nicht als primär klaviermäßig gelten. Zwei Klaviertokkaten, die in *d* und *fis*, besitzen einen in sich geschlossenen Mittelteil. Die Tokkata *d* führt nach kurzer rezitativischer Einleitung ein eintaktiges Motiv

Beispiel 9:



wechselnd durch 4 Stimmen und erzielt durch die 17malige Wiederholung dieser fast flehentlich bittenden Ausdrucksgebärde eine besonders eindringliche Wirkung dieses Tiefpunktes zwischen den beiden so lebhaften Fugen. — In der Tokkata *fis* ist es ebenso ein eintaktiges Motiv,

*Beispiel 10:*



aber klavieristisch reicher und harmonisch abgerundeter in seinen Rückungen, die die 24 Erscheinungen dieses einen Taktes durch wechselnde Tonarten führen. Dabei findet nur zweimal, nach 7 und wieder nach 12 Takten, ein Wechsel der Außenstimmen statt. In diesem auf jede formale Kontur verzichtenden Gleitenlassen, das melodisch immer wieder in sich selbst zurückkehrt und sich erst zum Schluß hin allmählich auflöst, läßt sich unschwer erkennen, wie elementar auch auf dieser Stufe Bachs noch der Anteil des Improvisatorischen gegenwärtig ist. Dieser so unmittelbare Ausdruck des ‚homo ludens‘ steht sicher nicht aus Flüchtigkeit oder gar Verlegenheit gerade in dieser sonst besonders straff geformten Tokkata und ist deshalb wohl auch nicht so vorwurfsvoll zu werten, wie es selbst Hermann Keller<sup>1</sup> tut, der sonst den Klaviertokkaten ein so viel gerechteres Interesse entgegenbringt. — Die Beschränkung auf nur ein Spielmotiv — auch die Terzfigur aus dem Mittelsatz der Tokkata *d* (vgl. Beispiel 9) kann als solches angesprochen werden — führte zwangsläufig zu einem in sich geschlossenen Ablauf dieses Zwischenteils; es ist deshalb wohl angängig, hier von einem Intermezzo mit lyrischem Grundcharakter zu sprechen, bei dem der „style d’une teneur“ klavieristisch und inhaltlich bis zur letzten Konsequenz bestätigt ist. — Daß Bach auch das Arioso einbezieht wie in der Klaviertokkata *G* und entsprechend in der Orgeltokkata *C* (BWV 564) — man möchte wohl versucht sein, deshalb diese Klaviertokkata an das Ende der Reihe zu setzen in der zeitlichen Folge ihres Entstehens —, zeigt die Zugeständnisse, deren die Tokkata fähig ist in formalen Entlehnungen, läßt aber auch erkennen, wie sich die Tokkata dadurch ihrer ursprünglichen Struktur als Spielstück entfremdet.

Es erscheinen in Bachs Klaviertokkaten aber auch Zwischenglieder, die vom Zyklischen gesehen mehr der Überleitung dienen. Keine formale noch inhaltliche Selbständigkeit rundet sie zu einem Ganzen, vielmehr ver-

<sup>1</sup> a. a. O. S. 67.

zichten sie durch die Fülle des Nacheinander oft auf den kontinuierlichen Zusammenhang, bedienen sich des Nebeneinander kurzer Aussagen, die womöglich noch durch Fermaten und Pauseneinschnitte den Abstand betonen. Alle tokkatischen Mittel wie Akkordik, Laufwerk, Figuration, Umschreibung, Tremolo usw. werden herangezogen, um eine Entwicklung darzustellen, die man mit vollem Recht als rezitativisch bezeichnen kann. Das trifft für ihre Einordnung im Werk wie für ihre Inhalte zu. Die beiden besinnlichen Teile vor den lebhaften Fugen der Tokkata *g* breiten über ruhigem Accompagnato eine gefühlstiefe Cantilene aus, deren entsagende Schwere sich gegen den kräftig zupackenden, lebensvollen Zug der beiden Fugen um so eindrucksvoller abhebt. Die Diktion kann auch ganz aus tokkatischer Figuration entnommen sein wie in dem langsamen Zwischensatz der Tokkata *e*; aber hier erscheinen schon die abrupten Einschnitte, die den ruhigen Ablauf in geradezu dramatischer Spannung zerreißen:

Beispiel 11:



Die Verbindung des erregenden *tremolo* — inneres *crescendo!* —, des unwirsch dazwischenfahrenden Zweiunddreißigstel-Laufes und das Wiederanheben der Anfangsfigur dieses Satzes in einem so völlig andern Klangbezirk sind Ausdrucksmittel, wie sie so dicht nebeneinander in der Instrumentalmusik noch nicht gehört wurden. Für den Spieler erfährt die Sprachdeutlichkeit hier geradezu ihre gestische Ergänzung.

Die reichste Vielfalt rezitativischer Sprachgestaltung zeigt die Tokkata *D* in zwei Zwischensätzen, die die drei fugierten Teile miteinander verbinden. Die lyrische Mitte des ersten Zwischenspiels klingt zunächst aus der dreimaligen Wiederholung eines kurzen Fragemotivs, dessen bangende Erwartung jedesmal in einem Akkordtremolo nachschwingt:

*Beispiel 12:*

Adagio

Siebenmal wird nun ein fallendes Sextmotiv in gleicher rhythmischer Gliederung wiederholt, ohne den Schwebzustand der ungelösten Frage beenden zu können:

*Beispiel 13:*

Unvermittelt hereinbrechende schwere Akkorde, mit schnellen Läufen durchsetzt, scheinen mit fast grausamer Härte die Fragen abwehren zu wollen:

*Beispiel 14:*

Aber ihnen steht, wieder neu und ohne Anschluß, eine ruhige akkordische Figuration<sup>1</sup> gegenüber — auch wieder nach einer Pause! — aus deren resignierender Wendung dann die elegische Mittelfuge sich herausentwickelt:

*Beispiel 15:*

<sup>1</sup> R. Steglich (J. S. Bach, Potsdam 1935, S. 103/4) spricht bei dieser nebotondurchsetzten Dreiklangsentfaltung von einer „melodischen Fanfare“. Im Hinblick auf die Häufigkeit dieser typisch klavieristischen Figur bei Bach und seinen Vorgängern — mit und ohne Bindung zum Zusammenklang — ist es wohl fraglich, ob diese Inhaltsbestimmung aufrechterhalten werden kann. Ein Vergleich dieser Stelle mit der Initiale zu Beginn dieser Toccata ist nicht nur für die so anders geartete Diktion aufschlußreich. Auch inhaltlich ist die Mollübertragung nicht der einzige Faktor, der sich gegen den vermeintlichen „Fanfaren“-charakter wendet.

Größer noch ist der Bogen, den die Wandlungen des zweiten Zwischenspiels durchlaufen. Hier wird zunächst die Abstiegfigur vom Ende des ersten Zwischenspiels wieder aufgenommen, aber dreimal nach ihrer Entfaltung im Arpeggio zu Fermaten geführt, die ähnliche Spannungszustände zeigen wie beim ersten Zwischenspielbeginn. Hatte aber dieser Anschluß an die vorausgehende Fuge in *fis*, die ohne rhetorische Schlußbetonung gleichsam wieder in sich selbst zurückläuft, den Raum der Fuge noch nicht verlassen, so führen die nun einsetzenden 9 Takte des Instrumentalrezitativs in gespanntem *Concitato* zum Durchbruch der Ausgangstonart *D*, die in volltönender dreitaktiger Kadenz zum überzeugenden Bewußtsein erhärtet wird, ehe die Schlußfuge einsetzt. In dieser weitgezogenen Entwicklung, die durch ein kurzes *tremolo* eingeleitet wird — das gleiche innere *crescendo* wie in Beispiel 11 —, steigern vorhaltdurchsetzte Akkorde in fünf- bis achttimmiger Klangfülle und jagende Lauffiguren sich gegenseitig zu einer aufwühlenden Erschütterung, die vom Spieler und Hörer letzte Erlebnisbereitschaft fordert. Hier zeigt sich besonders ergreifend, welche bis dahin unbekanntes Bezirke dramatischer und zugleich klanglicher Dynamik Bach zu öffnen vermochte, wenn der Abstieg des „Presto“-Ganges die letzte Tiefe aufrührt und dann einer fast flehentlichen Gebärde beugenet:

Beispiel 16:



Daß in diesem ganzen Instrumentalrezitativ den Läufen und Gängen eine solche Aussagekraft beigemessen ist — man beachte noch das Nachschwingen der Bewegung in Takt 3 von Beispiel 16 —, erhebt es über jeden virtuosen oder bloß ornamentalen Selbstzweck; aber gleichzeitig erweist sich hier, wie wesentlich die klavieristische Aussageweise des Tokkatischen zu dieser Art des Instrumentalrezitativs beiträgt und deshalb keinesfalls zweitrangig gewertet werden darf.<sup>1</sup>

Vielleicht ist das Rezitativische eine Konsequenz des Tokkatischen. Das Tokkatische drängt ja nach zwei Zielen: der Einordnung des Spielerischen

<sup>1</sup> Ganz entgegengesetzt erscheint in Beethovens Klaviersonaten Op. 31, 2 und Op. 110 das Rezitativ als rein vokale Entlehnung und bleibt formal eine episodische Interjektion. Daß die Bezeichnung „Recitativo“ erst im Spätwerk auftaucht, ist nur eine zufällige Parallele zu Bach, der ja auch erst in der Chromat. Fantasie diesen Namen ausdrücklich nennt. Bedeutsam aber ist der strukturelle Unterschied, der besonders deutlich wird, wenn man den rezitativischen Grundcharakter des gesamten zweiten Teils der Fantasie erfaßt hat. Bei Bach ist das Rezitativische autochthon klavieristisch, erwächst aus dem Ursächlich-Spielerischen; bei Beethoven ist es in Inhalt und Aussage ein bewußtes Herausreten aus den Grenzen des Klaviers.

und seiner Entfaltung in formale Bindungen und, dem entgegengesetzt, dem verstärkten Anspruch auf improvisatorische Freizügigkeit. Solange diese beiden Tendenzen wirksam bleiben und ihre gegenseitige Ergänzung suchen, solange bleibt die Tokkata ein zyklisches Ganzes. Erst wenn diese innere Spannung nachläßt, sinkt die Tokkata ab zum bloßen Spielstück mit einmotivigem Ablauf (Pachelbel), oder sie gibt ihr zyklisches In-einander ab an das Neben-einander von Präludium und Fuge. Eine genaue geschichtliche Grenzziehung für dieses Sichverlieren der Tokkata ist nicht möglich. Das wird wesentlich erschwert vor allem durch die oft völlig willkürliche Formbezeichnung Tokkata als Werktitel. So steht die große Orgeltokkata *F* (BWV 540) J. S. Bachs, so tokkatisch auch der erste Teil im Material erscheint, dem Gegensatzpaar Präludium-Fuge näher, während die der Tokkata soviel verwandteren Präludien und Fugen in *a* (BWV 543) und *e* (BWV 548) nicht diesen ihnen soviel eher entsprechenden Namen tragen. Auch die Bevorzugung des Werktitels Fantasie vermindert nicht die Schwierigkeit der Orientierung. — Von diesem so divergierenden Hintergrund der Benennung bleiben die Klaviertokkaten J. S. Bachs in ihrer zyklischen Gesamtheit noch unberührt. —

Nahezu 2 Jahrzehnte später erscheint die Überschrift „Tokkata“ noch einmal bei einem Klavierwerk J. S. Bachs: beim Einleitungssatz der VI. Partita aus der „Clavierübung“ (BWV 830). Inhaltlich den Ouvertüren der Partiten *D* und *b* ähnlicher, entzieht sich schon die strenge Gravität der beherrschenden Mittelfuge dem Spielgeist der früheren Tokkatenfugen. Aber auch die eigentlichen tokkatischen Ränder, als Einleitung und Schluß fast identisch angelegt, erscheinen objektiviert und geben der spezifisch klavieristischen Entfaltung wenig Spielraum. Drei Komponenten stehen hier nebeneinander: ein Vorhaltsmotiv — die Beziehung zum Fugenthema ist evident — in punktiertem Rhythmus auf breiter akkordischer Grundlage als Kopf, sequenzierende Sechzehntelsextolen, die besonders im chromatischen Aufstieg Höhepunkte vorbereiten, und als dritte eine mehr retardierende Zweitaktgruppe, die zweimal in der Einleitung als Episode erscheint und jedesmal mit Stimmentausch wiederholt wird; im Schlußteil kehrt sie nicht wieder. Seltsamerweise erscheint aber diese gleiche Zweitaktgruppe an zwei Stellen gegen Ende der Fuge, in den Takten 46—51 und 59—62. Dabei aber wird die erst zweistimmige Diktion — so erschien sie auch in der Einleitung —

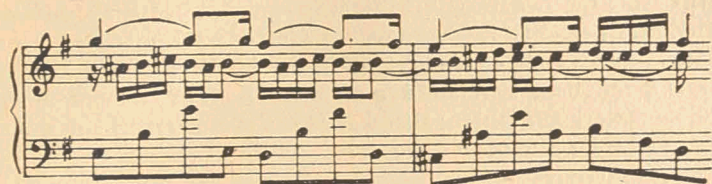
Beispiel 17:





ohne eine substanzielle Erweiterung nun dreistimmig notiert:

Beispiel 18:



Die Auseinanderziehung der Achtelstimme zur weiten Lage unter gleichzeitiger Umkehrung hatten der viert- und drittletzte Takt der Einleitung schon gebracht; neu ist aber jetzt die Verselbständigung der Abstieglinie *g-fis-e-d* gegenüber der laufenden Umschreibung der Mittelstimme. So viele Deutungen diese doppelte Schreibart auch zuläßt, so ist der einen allgemeinen Annahme wohl nicht zu widersprechen, daß Bach hier dieses Zitat aus der Einleitung der durch die ganze Fuge mit seltener Strenge beibehaltenen Dreistimmigkeit anpaßt. Dieses Zugeständnis an die ‚regulierte‘ Satzkunst kann aber auch ‚in nuce‘ eine Absage an die Tokkata enthalten. Die früher selten ausgelassene Möglichkeit zu weiten Ausspinnungen und Umspielungen ist jetzt der strengen Dichte der Gegenständlichkeit und der höchsten Konzentration der Inhalte gewichen. Die Kargheit der Aussage stellt in dieser Tokkateneinleitung knappe Einheiten nur noch episodisch angedeutet nebeneinander, denn die spielerische Expansion hat ihre formbildende Bedeutung verloren.

Geblichen aber ist das tokkatische Prinzip als klavieristische Ausdrucksform. Der Selbstzweck des Spielerischen hatte sich in dem Augenblick erschöpft, als dieses Spielerische nicht mehr für sich allein stand, sondern sich der ‚Strukturform‘ völlig assimiliert hatte. Diese umfassende und organische Einbeziehung des Tokkatischen ist die für den Klavierstil größte Leistung J. S. Bachs. Sie zeichnet sich außer in vielen Stücken des Wohltemperierten Klaviers besonders markant ab in der ‚Chromatischen Fantasie und Fuge‘ (BWV 903), in ‚Präludium und Fuge‘ *a* (BWV 944) und in ‚Präludium und Fuge‘ *a* (BWV 894), der Vorlage zum späteren Tripelkonzert gleicher Tonart.<sup>1</sup> Eine angemessene Würdigung wird aber erst möglich sein, wenn neben der bisher bevorzugten formalen Betrachtungsweise auch die Fragen der Diktion berücksichtigt werden. So sehr sie auch oft nur in die Voraussetzung verwiesen bleiben, so zeigen doch die hier vorgelegten Andeutungen, wie weitgehend Inhalt und Ablauf dadurch bestimmt sein können.

<sup>1</sup> In seinem grundlegenden Beitrag zur Zentenarfeier: ‚Charakterthema und Erlebnisform bei Bach‘ (Kongreßbericht Lüneburg 1950) weist H. Bessler mehrfach auf das Tokkatische als Quelle des von ihm erkannten Neuen hin, ohne die Klaviertokkaten selbst einzubeziehen.

Es war nicht die Absicht vorliegenden Versuches, die 7 Klaviertokkaten aus Bachs früher Meisterschaft seinem späteren Werk in Bedeutung und Reife gleichzustellen oder auch nur anzunähern. Aber wenn diese Ausführungen dazu beitragen, daß diese in ihrem Spielgeist so bedeutsamen Klavierstücke eine artgerechte Einordnung im Gesamtwerk erführen, so wäre vielleicht auch eine allgemeinere Zuneigung im Bereich der klingenden Wiedergabe möglich. Zweifellos sind diese Klaviertokkaten innerhalb Bachs Gesamtwerk nur Stufen; aber wer wäre so vermessen, beim ahnenden Blick zur Höhe der Stufen zu entraten?

## Die Trompeten in Bachs Dritter Orchesterouvertüre

Von Walther Vetter (Berlin)

### I

Die klangliche Verwirklichung der beiden *D*-dur-Orchesterouvertüren Bachs stellt dem Dirigenten besondere Aufgaben. Diese sind weder mit genialer Intuition noch gar mit bloßer Dirigieroutine zu bewältigen. Aber auch die historische Einsicht führt zu keiner vollkommenen Lösung. Was man bei der Aufführung zu hören bekommt, ist in der Regel unbefriedigend; der Unterschied zwischen dem Eindruck der Partitur auf den Leser und der Wirkung ihrer praktischen Wiedergabe auf den Hörer kraß. Das dem inneren Ohre auf dem Wege über das Auge zugeleitete Klangbild besteht aus einem kunstvollen Gewebe *lebendiger Stimmen*, der im Konzerte vermittelte Eindruck ist vielfach unklar, ja geradezu verwirrend. Was man gleich zu Beginn der ersten *D*-dur-Ouvertüre zu hören bekommt, ist nicht selten ein formloser Tonbrei, worin die Trompeten eine beängstigende Rolle spielen.

Man läßt sich bei der Wiedergabe dieser orchestralen Musik vielfach noch immer die Mühe verdrießen, die mit einer gewissenhaften Unterscheidung zwischen dem Orchestersatz Bachs und dem der neueren Zeit verbunden ist. Bei Bach gibt es im Prinzip *kein obligates Akkompagnement*, das der Abschattierung, Profilierung, Stützung des *eigentlichen* musikalischen Gedankenablaufes dient; in seinem Orchestersatz existieren in der Regel nur so und soviel *selbständige Stimmen*, deren Zahl *allerdings nicht mit der Zahl der beteiligten Instrumente gleichbedeutend ist*. Diese Einschränkung ist wichtig; ihre Beachtung ist die Voraussetzung für die richtige Behandlung der Orchesterstimmen bei der praktischen Wiedergabe der orchestralen Musik Bachs.

Zehn Instrumente, die Streicher chorisch besetzt, sind in der ersten *D*-dur-Ouvertüre an der Ausführung der vierstimmigen Fuge beteiligt; man darf bei der praktischen Ausführung die Orchesterstimmen nicht mit Fugenstimmen verwechseln. Häufig ergeben mehrere Orchesterstimmen nur eine polyphon integrierende Fugenstimme, zum Beispiel erste Oboe und erste Violine oder zweite Oboe und zweite Violine.<sup>1</sup> Hier ist die Absicht des Komponisten unmißverständlich. Die Dinge liegen jedoch nicht immer so

<sup>1</sup> Nur die Bratschen bleiben auf sich selbst angewiesen, auch dort, wo sie Entscheidendes zum musikalischen Gedankenverlaufe beisteuern. Bei der üblichen quantitativ unzureichenden Besetzung in kleineren Orchestern sind sie an gewissen Stellen so gut wie unhörbar, und in der Fuge entstehen leere, tote Stellen. Wie sich Bach selbst hier geholfen hat, weiß man nicht, aber man kann es sich denken. Wenn man nämlich keinen Anstand nimmt, die Bratschen von Fall zu Fall durch Violinen verstärken zu lassen, kommt plötzlich bachisches Licht in das unbachische Dunkel. Ein solches Verfahren darf sich auf Schweitzer berufen, der (J. S. Bach, 29.—33. Taus., 1947, S. 787) feststellt, daß bei Bach *jede instrumentale Abbildung*, die der nicht gehörig vernehmbaren obligaten Stimme zu ihrem Rechte ver helfe, *gebolen sei*.

einfach, daß die Addition mehrerer Instrumente die zehn Orchesterstimmen in vier Fugenstimmen umwandelte. Oberstes Gesetz ist zwar, daß jede Orchesterstimme irgendwie *im Dienste* der polyphonen Stimmigkeit steht; dieses Gesetz besagt aber nicht, daß sich in der vierstimmigen Fuge bei Beschäftigung von mehr als vier Instrumenten jeweils *mehrere* Instrumente zur Ausführung *einer* Fugenstimme *unison* zusammuntun. Die Beteiligung namentlich der Bläser ist vielmehr von größter technischer und geistiger Elastizität. Die Bläser klären das polyphone Gewebe und unterstützen die kontrapunktische Aussage auf höchst verschiedene Weise, nämlich nicht allein melodisch, sondern auch klanglich, harmonisch, ausdrucksmäßig und nicht zuletzt rhythmisch. Das aufführungspraktische Problem liegt darin, daß ihnen die Durchführung dieser ihrer Aufgabe *ermöglicht* wird. Wo die Bläser bei der Wiedergabe dieser Musik die Kontrapunktik verdunkeln und die Polyphonie verunklären, beweist dies, daß sie *falsch eingesetzt* sind.

Die Fuge ist äußerste und konsequenteste Form Bachschen Musizierens. Die Ecksätze seiner Französischen Ouvertüre, seine Konzertsätze, seine Tänze sind mehr oder minder bedeutende Abweichungen von dieser Form. Ihr allgemeiner orchesterlicher Darstellungsstil ist jedoch im Grundsatz der nämliche. Auch die Einleitung der ersten *D*-dur-Ouvertüre ist ein stimmiges Gewebe, und die transparente Wiedergabe dieses Gewebes, die einzig durch den *richtigen Einsatz* der Orchesterstimmen gewährleistet wird, ist unerläßlich.

In den Orchesterouvertüren, auch in der dritten, der ersten in *D*-dur, finden sich vereinzelte authentische dynamische Vorschriften. Ihr Vorhandensein darf nicht zu dem Fehlschlusse führen, der Komponist habe die Dynamik genau und vollständig angegeben und die korrekte Befolgung seiner Forderungen müsse ohne weiteres das von ihm gewünschte Klangbild zeitigen. Jede Probe aufs Exempel beweist das Gegenteil.<sup>1</sup> Natürlich muß man die betreffenden Angaben beachten. Jedes dynamische Zeichen muß jedoch *auf seinen Sinn geprüft* werden. Blinder Gehorsam darf nicht mit Werktreue verwechselt werden.

Die vereinzelten vom Komponisten selbst herrührenden Vortragszeichen bedürfen also ihrerseits der Interpretation. Sie können richtig nur aus dem Geiste des ganzen Werkes, besser noch: aus dem Geiste des gesamten Bachschen Schaffens gedeutet werden. Keinesfalls besagen sie, daß alle nicht bezeichneten Stellen der betreffenden Ouvertüre unter Verzicht auf jegliche Schattierung heruntergespielt werden dürfen. Das *eine* beweisen sie, da sie nur bei einzelnen bestimmten Orchesterstimmen stehen, aufs deutlichste: daß die Intensität des dynamischen Ausdrucks bei den verschiedenen Instrumentengruppen verschieden ist.

<sup>1</sup> Im Grundsatz hat Karl Hasse (BJ 1929, S. 134) recht, wenn er leugnet, daß dort, wo Bach keine dynamischen Vorschriften gebe, die Musik von *A* bis *Z* in gleichmäßiger Tonstärke zu spielen sei.

An der orchestralen Gesamtdynamik sind nicht zuletzt die Trompeten beteiligt. Wo sie, nicht etwa fortissimo, sondern in einer normalen Mittelstärke, eintreten, ohne unmittelbar an dem gedanklichen roten Faden des stimmigen Satzes beteiligt zu sein, dort tragen sie wesentlich zur Klangverstärkung, zur Belebung des gesamtdynamischen Ausdrucks, bei, und dieser Ausdruck wird um so lebendiger und eindringlicher sein, je mehr sich der Dirigent der naheliegenden Versuchung, in ein plötzliches Fortissimo zu verfallen, zu entziehen vermag. Mit Recht erklärt Karl Hasse, daß sich die vollendete äußere Spieltechnik bei Bach in den Dienst des *Ausdrucks* zu stellen habe, was eine vollkommene *Durchgeistigung des Technischen* verlange.<sup>1</sup>

Gleichzeitig treffen auf den Ausdrucksgehalt Bachscher Musik und insbesondere dieser Ouvertüre Adolf Sandbergers Erkenntnisse zu<sup>2</sup>: stilet und zeitgerecht musiziere, wer die Musik auch des 18. Jahrhunderts *nicht glatt noch gut bürgerlich*, sondern *beseelt und eindringlich* ausführe. Sandberger erinnert daran, was auch für Sebastian Bach gilt: Der Dirigent, in der Praxis nur zu oft der Komponist selbst, gab vom Cembalo aus alle Ausdrucksschattierungen an, welche schriftlich zu fixieren der Autor, der gemeinhin nicht für die Nachwelt, sondern für die Gegenwart schrieb, für überflüssig hielt. Allerdings ist der Charakter dieser Schattierungen nicht den Gepflogenheiten der Gegenwart, sondern denen der Bachzeit zu entnehmen.

## II

Aufgabe der Trompeten in der dritten Orchesterouvertüre ist: 1. zu akzentuieren, 2. den Rhythmus zu verdeutlichen und zu verstärken, 3. den Klang abzurunden, 4. an der Herausarbeitung von Motivik und Thematik teilzunehmen; ihre Aufgabe ist jedoch nicht *primär* dynamischer Natur. Der gleich zu Beginn entfaltete Glanz ist fröhlich und festlich, nicht heroisch, nicht kämpferisch oder gar lärmend; es handelt sich um keine dynamische Entladung. Wenn im allgemeinen die Regel gilt, daß Bachsche Stücke weder im säuselnden Pianissimo noch im rauschenden Fortissimo, sondern in einem gesunden Forte beginnen, so ist dieser Ouvertürenbeginn ein Schulfall. Der Einsatz der drei Trompeten gestattet keineswegs die Entfaltung besonderer dynamischer Kraft, geschweige daß er sie erfordere; dieser Einsatz *verbieht* jede ungewöhnliche Lautstärke. Die Trompeten verweisen nämlich den Sinn dieser Musik völlig, sobald sie selbstherrlich hervortreten. An der Herausarbeitung von Motivik und Thematik sind sie in diesem Falle nicht beteiligt. Sie beschränken sich auf die drei anderen Funktionen, indem sie in den beiden ersten Takten die von Oboen und ersten Violinen emphatisch hervorgehobenen melodischen Haupttöne akzentuieren:

<sup>1</sup> BJ 1929, S. 92.

<sup>2</sup> Fritz-Stein-Festschrift, Braunschweig 1939, S. 187.

## Beispiel 1:



und gleichzeitig mit ihrer vollen Akkordik den Klang auspolstern<sup>1</sup>:

## Beispiel 2:



Vom dritten zum fünften Takte<sup>2</sup> verdeutlichen und verstärken die Trompeten den traditionellen punktierten Rhythmus, aber nur ihn, nicht den thematisch-melodischen Gedankenverlauf. Auch die dissonante Orgelpunktwirkung des Beginnes wird durch die Trompetenakkorde auf diskrete Weise vertieft. Aus diesem Orgelpunkte des (Continuo-)Basses wächst am Anfange des dritten Taktes die ingeniose Fortsetzung der Oboen-Geigen-Melodie durch diesen Baß heraus, während Oboen und Violinen ein Gegenthema anstimmen, dessen Rhythmus die Trompeten zwar unterstützen, an dessen Melodik sie aber völlig unbeteiligt sind:

## Beispiel 3:

Die Trompeten sind hier an der musikalischen *Gedankenführung* in so hohem Grade unbeteiligt, daß sie durch jedes stärkere Hervortreten den gedanklichen Faden zerreißen, indem sie den eigentlichen *Inhalt* dieser Musik übertönen. Dem Komponisten kommt es in diesen Takten auf den Baß und seine sich im Diskant aufschwingende Gegenmelodie an, aber man nimmt, sobald sich die Trompeten hervordrängen, nur einen qualligen Tonbrei wahr.

Mehr ins Gebiet ihrer vierten Aufgabe stoßen die Trompeten am Ende der Einleitung, Takt 18 bis 24, vor. Zwar liegt die eigentliche *Gedankenführung* auch hier noch bei Streichern und Oboen, aber in der hier herrschenden Atmosphäre breiten und umständlichen Kadenzierens gedeiht ohnehin keine

<sup>1</sup> Karl Hasse geht (BJ 1929, S. 122) zu weit, wenn er behauptet, daß die Trompeten von Bach *durchaus als Melodieinstrumente* verwendet würden und nicht die Aufgabe der klanglichen Füllung hätten. Gerade weil mancher heutige Dirigent in ihnen *ausschließlich* Melodieinstrumente erblickt, kommt an manchen Stellen der beiden Trompeten-overtüren eine verfehlt wirkende Klangwirkung zustande.

<sup>2</sup> Die Takte werden mechanisch durchgezählt; bei den Reprisen am Ende der Einleitung und am Schlusse der Overtüre werden beide Takte mitgerechnet. Das ganze Stück umfaßt nach dieser Zählung 124 Takte.

differenziertere Thematik, die durch das Dreinblasen der drei Trompeten verdunkelt werden könnte; der gedankliche Faden gleitet ins Fundament und wird hier vernehmbar bleiben, sofern der Continuo hinlänglich besetzt ist<sup>1</sup>:

Beispiel 4:

Die Violinen werden hier nicht mehr von den durchdringenden Oboen unterstützt, ihr Motiv verzichtet auf die dominierende Rolle und verschwindet buchstäblich in der Versenkung. In den Takten 18 und 19, in denen die erste Trompete *d'''* erreicht, dürfen die Blechbläser schon mehr aus sich herausgehen, zumal sie Takt 21ff. effektiv an der Kadenzthematik beteiligt sind. In den beiden letzten Takten der Einleitung gewinnt die erste Trompete sogar eine Art solistischer Führung:

Beispiel 5:

Aus diesem Tatbestande ergeben sich praktische Folgerungen für die Einleitung. Die Blechbläser (und Pauken) sind dazu bestimmt, dem von Streichern und Oboen in wechselnder Gruppierung vorgetragenen musikalischen Gedanken Relief zu verleihen; sie können jedoch, wenn sie sich nicht zurückhalten, besonders während der wichtigen ersten fünf Takte die Verständlichkeit der Musik gefährden.

Die Aufgabe der Trompeten ist nicht an allen Stellen die gleiche; zwischen den ersten fünf und den letzten sieben Takten der Einleitung besteht in diesem Punkte ein beträchtlicher Unterschied. Aber auch innerhalb dieser sieben Takte spielen die Trompeten nicht überall die nämliche Rolle. In den Takten 18 und 19 dürfen (und müssen) sie mehr aus sich herausgehen, weil auch Oboen und Streicher, der Kadenz zuliebe, allgemeine Tongesten dem individuellen Ausdrucke vorzuziehen beginnen.<sup>2</sup> Bald darauf, in den Takten 23 und 24, reißen sie geradezu die Führung an sich, und es liegt kein Grund vor, sie irgendwie zu zügeln (*Beispiel 5*), das heißt: Rücksicht auf den Streichkörper darf ihnen nicht mehr anempfohlen werden, wenn sie auch vor jedem pathetischen Fortissimo zu warnen sind. Die Trompeten-

<sup>1</sup> Bach muß als Komponist der Orchestersuiten verhältnismäßig zahlreiche Bässe zur Verfügung oder doch im Sinne gehabt haben.

<sup>2</sup> Man bemerke, daß hier die absolute Tonhöhe der ersten Trompete eine diskrete Intonation unmöglich macht.

dynamik muß bei Bach in solchen Fällen stets jegliche Übersteigerung vermeiden, denn es kommt nicht nur darauf an, daß sie kein Unheil durch Verwischung der musikalischen Umrisse anrichtet, vielmehr auch darauf, daß sie dort, wo sie unbestritten Wortführerin ist und daher keinen speziellen Beschränkungen unterliegt, der *stilistischen Grundhaltung* Bachs nicht widerspricht.

Im dritten Overtürenabschnitte, der eine auf zwei Drittel verkürzte, gleichzeitig stark veränderte Wiederholung des ersten Abschnittes ist, übernehmen die Trompeten eine Aufgabe, die der Abwandlung des Gehaltes entspricht und sie unterstützt. Sie treten von vornherein anspruchsvoller auf.

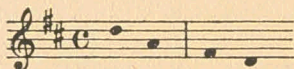
In den Takten 1 und 2 bewegt sich die erste Trompete innerhalb der großen Terz *b''-g''* (vgl. *Beispiel 2*), während erste Oboe und erste Violine die Undezime *d'-g''* durchmessen; in den Takten 108 und 109 ist der Raum, innerhalb dessen sich erste Oboe und erste Violine bewegen, auf *d''-d'* verengt, der entsprechende Raum der ersten Trompete auf *d''-d'''* unverhältnismäßig erweitert:

*Beispiel 6:*



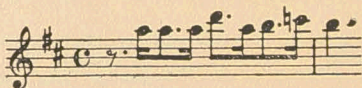
Der obligate Charakter dieser Trompetenstelle ist offenkundig. Ihr Verhältnis zu Streichern und Oboen hat sich verschoben; sie haben an Ausdrucksmittelbarkeit gewonnen, was diese verloren haben, denn aus den emphatischen Melodietönen der Oboen und ersten Violinen in den Takten 1 und 2 (*Beispiel 1*) ist dieser schlichte elementare Dreiklang geworden:

*Beispiel 7:*



Hier fehlt die Emphase, die die Trompeten lediglich zu akzentuieren hätten. Dafür kontrastiert ihr aufsteigender Dreiklang (*Beispiel 6*) aufs entschiedenste mit dem fallenden Dreiklang der ersten Violine und ersten Oboe. Sie haben unbestreitbar die Führung an sich gerissen, und sie behalten sie auch überall, wo sie beteiligt sind, bei. An die in *Beispiel 6* wiedergegebenen beiden Takte schließt sich folgende melodisch gesättigte Phrase der ersten Trompete an:

*Beispiel 8:*





während zu Beginn der Ouvertüre der diskreten Intonation der beiden ersten Takte (*Beispiel 2*) diese im Ausdruck ziemlich neutrale Trompetenstelle folgte:

*Beispiel 9:*



Der Ausklang des Schlußabschnitts entspricht im Charakter den letzten Takten der Einleitung; die Funktion der Trompeten ist hier wie dort die nämliche. —

Es darf der Bachschen Musik keinerlei Tendenz zur psychologischen Entwicklung im Stile der späteren Klassik zugeschrieben werden. Trotzdem lehrt das Studium der dritten Orchesterouvertüre, und zwar besonders unter dem Gesichtspunkte der Trompetenverwendung, daß der Komponist aus den musikalischen Vorgängen des Mittelsatzes, der Fuge, bestimmte Folgerungen für die Gestaltung des Schlußabschnittes zieht. Diese sind nicht inhaltlicher, geschweige programmatischer, sondern technisch-formaler Natur (wobei wir uns erinnern, daß die Bachsche Form und die Bachsche Technik nichts Leeres noch Äußerliches, sondern natürlicher und notwendiger Ausdruck seiner geistigen Gesamthaltung sind).

In der Fuge ist ja die Situation grundsätzlich eine andere als in den sie umrahmenden freieren Sätzen. Deutlichkeit und Klarheit von Motivik und Thematik sind in denkbar höchstem Grade gewährleistet; sie sind hauptsächlich durch zwei Gründe garantiert: durch die erste unbegleitete Intonation des Dux im Unisono von erster Violine und erster Oboe und durch die in dieser Fuge besonders auffällige ungewöhnliche Häufigkeit der Wiederholung dieses Themas. Ihm vermögen keine Trompeten und Pauken etwas anzuhaben. Im übrigen erfolgt der erste Trompeteneinsatz während der *Bassintonation* des Themas, die, wie bereits festgestellt wurde, in jedem Falle besonders machtvoll zu denken ist. Dieser Trompeteneinsatz ist denn auch, so schlicht er sich gibt, nicht bloß klangabrundend, akzent- oder rhythmusbetond, sondern er hat selbständiges (gegen-)thematisches Gepräge. Er nimmt Beethovens *c*-moll-Sinfonie-Rhythmus vorweg, und die beiden sich mit den Pauken verbündenden nachahmenden Trompeten meißeln ihn plastisch heraus:

*Beispiel 10:*

Hier treten die Trompeten mit den fugierenden Stimmen in Wettbewerb; sie nehmen bereits in diesem Augenblicke am Gedankenablauf der Fuge, mit ihm konkurrierend, teil. Gleichzeitig bilden ihre drei Takte gewissermaßen das Scharnier zwischen Exposition und zweiter Themadurchführung. Diese setzt auf *E*, der Dominante der Dominanttonart, ein. Sobald die Tonika wieder erreicht ist, übernimmt (Takt 36) die erste Trompete die Führung, indem sie die Sache der ersten Oboe und ersten Violine zu ihrer eigenen Sache macht. Die Wirkung dieses Trompetenthemas wird um so strahlender sein, je besser es den Blechbläsern (und Pauken) in den Takten 31 bis 33 (*Beispiel 10*) gelungen ist, zwischen sich und den Bässen eine Art Gleichgewicht herzustellen. In den Takten 38 bis 43 ergibt sich eine rückläufige Bewegung, bei der die Trompeten jedoch noch immer ein gewichtiges Wort mitzusprechen haben. Wichtig ist die tongetreue Nachahmung des von den Bässen intonierten integrierenden Themamotivs in der Doppeloctave durch die zweite Trompete:

*Beispiel 11:*

The musical score for Example 11 consists of three staves. The top staff is for the first trumpet (Trp. I), the middle for the second trumpet (Trp. II), and the bottom for the continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. Trp. I plays a melodic line starting on E4, moving up to G4 and then down. Trp. II plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The continuo part is a bass line with eighth notes, mirroring the rhythmic pattern of the second trumpet.

Im anschließenden Zwischenspiele schweigen die Trompeten, um bei Beginn der nächsten Durchführung (Takt 51) *piano* ihre Stimme erneut zu erheben und den Beethovenrhythmus, wenn die anachronistische Bezeichnung hingehen darf, zu intonieren. Bach schreibt ausdrücklich *piano* vor. Diese auffallende Vorschrift läßt an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig: sie beweist unwiderleglich, daß zumindest alle vergleichbaren Stellen, zum Beispiel Takt 31–33, 55–57, 67–69, 85–88, 96–98, *nicht piano* zu spielen sind.<sup>1</sup> Sie verlangt aber natürlich in erster Linie, daß die schöne, von *b* über *E* und *A* nach *D* modulierende Themadurchführung Takt 51 bis 57 die Trompeten (*ohne Pauken!*) etwa im Sinne der in neuerer Zeit besonders durch die Hörner ausgeübten *Pedalwirkung* ausnützt. Das von den drei Trompeten intonierte *fis'* verleiht den beiden Takten etwas klanglich Versponnenes; wir vermögen uns dem romantischen Eindrucke der Terzverwandtschaft dieses anderthalbtaktigen *Fis*-dur-Klages um so weniger zu entziehen, je diskreter sein Grundton durch die drei Trompeten hervorgehoben wird. Nicht nur in der Fuge, vielmehr in der gesamten Ouvertüre verharret einzig und allein an dieser Stelle (Takt 51 bis 52) die erste Trompete so ausdauernd in der unteren Region der eingestrichenen Oktave. Die Auf-

<sup>1</sup> Die Gesamtausgabe notiert im Takte 56 nochmals *piano*, aber nur bei den Pauken, setzt es jedoch in Klammern.

gabe der Klangabrundung, und zwar unter Verzicht auf individuelle Trompetenfärbung, ist den drei Blechbläsern in diesem Werke nirgends so deutlich gestellt wie hier.

Durchaus anders ist die Situation gelegentlich der ebenfalls vom *Fis*-dur-Klang ausgehenden vergleichbaren *b*-moll-Intonation des Themas in den Takten 67 bis 69. Die erste Trompete hat hier die ihr gemäße zweigestrichene Oktave wiederum erreicht, innerhalb welcher sie ihren spezifischen Klangcharakter nicht verleugnen kann. Der Komponist tut ein übriges und versieht sie mit Staccatopunkten. Erste Oboe und erste Violine schlagen sich auf ihre Seite. Zum Ausgleich tragen die Bässe anstelle der zweiten Violinen das Thema vor. Der charakteristischen Hervorhebung des (Beethoven-)Rhythmus durch die in wohlberechneten Abständen eintretenden drei Trompeten steht nichts im Wege.

Die Trompeten sind es auch, die im Takte 81 nach einem spannungsweckenden Orgelpunkte diese kühne trugschlußartige Abfolge zweier Dominantseptakkorde effektiv vorbereiten:

*Beispiel 12:*

indem sie zum einzigen Male in der Ouvertüre diesen ausgesprochenen Fanfarenrhythmus blasen, der durchaus obligaten Charakter hat:

*Beispiel 13:*

Das Piano bei den gewissermaßen pedalisierenden Oboen (Takt 82f.) ist sehr bezeichnend, aber es darf nur auf die Oboen bezogen und nicht im Sinne eines *Piano subito* des gesamten Orchesters interpretiert werden: Auf diese Weise würde ein ebenso verblüffend moderner wie völlig unbachischer Effekt erzielt werden.

Selbstverständlich sind die Takte 79—82 *forte* zu spielen, und namentlich die Trompetenfanfare ist mit betonter Kraft zu blasen, aber ein allgemeines *Piano* des Streichorchesters kommt im Takte 82 nicht in Frage. Man muß es bei dem *automatischen* dynamischen Zurückfluten belassen, das sich an dieser Stelle durch den Wegfall der drei Trompeten und der wirbelnden Pauke ergibt. Auch wenn die Streicher stilgerecht auf einer normalen saftigen Tongebung beharren und Bratsche und Violine (man beachte die Beschränkung auf diese Instrumente!) das Thema in einem klaren *forte* durchführen, bleibt der *Eindruck* der dynamischen Abdämpfung voll bestehen.

## III

Ganz gleich, wie viele und wie geartete Kräfte einem Bach im allgemeinen zur Verfügung standen, die Anlage der Partitur der Orchesterouvertüren zwingt zu der Folgerung, daß der Komponist mit einer guten und relativ starken Continuobesetzung rechnet. Bachs besonderes Interesse für die tiefen Saiteninstrumente, das allgemein bekannt ist, spiegelt sich hierin wider. Aus dem Instrumentenverzeichnisse der Köthener Fürstlichen Musikalienkammer von 1773<sup>1</sup> geht die durch Bach und den Fürsten Leopold im Hinblick auf Zahl und Qualität der Instrumente begründete Tradition hervor; nicht weniger als sechs edle Baßinstrumente werden aufgeführt: ein fünfsaitiges Violoncello piccolo aus der Werkstatt J. C. Hoffmann, zwei Violoncelli derselben Herkunft, ein viersaitiges Violoncello piccolo aus der Werkstatt J. H. Ruppert, ein Violoncell von Steiner und ein Kontravione (Hoffmann). Gelegentlich der Zusammenarbeit Bachs mit dem Violagambisten Christian Ferdinand Abel in Köthen soll die Viola pomposa entstanden sein, um deren Vervollkommnung sich der Meister alsdann in Leipzig bemühte.<sup>2</sup> Dieser Eifer für die klangliche Fundamentierung des Orchesters ist aus der Anlage und dem Stile der Bachschen Orchestermusik unschwer zu erklären. Die starke Berücksichtigung des Diskantes durch Violinen, Oboen, Trompeten erheischt ein Gegengewicht.<sup>3</sup> Da die Trompeten heutzutage einen durchdringenderen Ton haben als zur Bachzeit, muß dieses Gegengewicht in der modernen Wiedergabe noch schwererwiegend sein als einst.

Erfahrungsgemäß vermag heute ein intelligenter Bläser viele Bachsche Trompetenpartien, wenn er sie musikalisch und lippentechnisch beherrscht, einwandfrei wiederzugeben.<sup>4</sup> Nur in besonderen Fällen bedarf es jenes Ausweges, welchen Schweitzer unter Berufung auf Eichborn für die Praxis der Bachzeit vermutet: daß sich die Trompeter bei der Wiedergabe besonders schwieriger Partien ablösen.

Im allgemeinen legt Bach vom Musikalischen her die Trompetenstimme so an, daß sie dem Bläser niemals ununterbrochen technische Höchstleistung abverlangt; besonders gilt dies für die beiden *D*-dur-Orchestersuiten, nicht zuletzt für die dritte. Da, wie festgestellt wurde, die Instrumentalstimme im Orchesterwerke nicht mit der polyphonen Stimme gleichbedeutend ist, vielmehr die Orchesterstimme, in unserem Falle die Trompete, häufig

<sup>1</sup> Veröffentlicht durch Rudolf Bunge im BJ 1905, S. 38–41.

<sup>2</sup> Heinrich Husmann, BJ 1936, S. 90ff.

<sup>3</sup> Das Mittelstimmenproblem (Bratschen) bleibt bestehen. Es bliebe ungelöst, wenn man nicht praktische Aushilfen annähme, die vom Komponisten von Fall zu Fall mündlich angeordnet worden sein müßten. Vielleicht darf man einen Wink aus der bekannten Überlieferung entnehmen, daß Bach am liebsten die Bratsche *mit angepaßter Stärke und Schwäche* spielte und insonderheit beim orchestralen Musizieren mit Vorliebe die Bratsche übernahm, das heißt: die Bratschisten anführte und anfeuerte. Man kann sich vorstellen, daß die Bratsche auch in unserem Falle plötzlich vernehmbar wurde! — Vgl. Walther Vetter, Der Kapellmeister Bach, Potsdam 1950, S. 25 und 359/60.

<sup>4</sup> Natürlich nicht vom Blatt. — Die Erfahrungen des Verfassers gehen u. a. auf zahlreiche Proben und wiederholte Aufführungen der dritten Orchesterouvertüre in Greifswalder Universitätskonzerten 1937–1939 zurück.

lediglich zur Abschattierung, Profilierung, Stützung der einen oder anderen polyphonen Linie dient, ergeben sich Schwierigkeiten durch Figuration oder extreme Lage immer nur in größeren Abständen.

Um freilich nicht dort Fährnisse zu vermuten, wo in Wirklichkeit keine vorhanden sind, muß sich der Bläser über die unterschiedliche musikalische Bedeutung der einzelnen Teile seiner Partie im klaren sein. Diese ist nicht in ihrer gesamten Ausdehnung obligat; umgekehrt sind aber auch nicht alle Tonfolgen, die auf den ersten Blick unthematish zu sein scheinen, bloßes Füllsel. Wo sich die Bachzeit ohne weiteres auskannte, bedarf die Gegenwart eines eingehenden Studiums.

## Die Spender des Bach-Pokals

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Nach Entdeckung und Erwerbung des Bach-Pokals im Jahre 1935 erschien dem Verfasser eine baldige Bekanntgabe des kostbaren Besitzes wichtiger als eine ausgereifte Erforschung der Pokalinschrift. Zu seinen im Bach-Jahrbuch 1936 erschienen Ausführungen hat Friedrich Schnapp zwei Jahre später, Bach-Jahrbuch 1938, Stellung genommen. Man muß anerkennen, daß Schnapp der in seinem Deutungsversuch aufgestellten Idee mit logischen Folgerungen nachgegangen ist. Er beschränkte sich auf die Noten der Inschriftzeilen; das Objekt selbst, seine historischen und geographischen Bindungen, blieben so gut wie unbeachtet. Es soll nun unsere Aufgabe sein nachzuprüfen, ob diese mit seinen theoretischen Ergebnissen in Einklang zu bringen sind. Seitdem Schnapp seine interessante Abhandlung veröffentlichte, ist es im Bach-Schrifttum stiller geworden, so daß es den Anschein haben könnte, das Geheimnis um die rätselhafte Inschrift wäre überzeugend gelöst worden. Jedoch zeigen die an anderer Stelle aufgetauchten Deutungsversuche, daß sich die Liebhaber des schönen Pokals mit dem Problem der Inschrift nach wie vor beschäftigen. Auf einige derselben wird nachstehend eingegangen.

Um den Leser an das Rätselproblem unmittelbar heranzuführen, wird die Pokalinschrift den nachfolgenden Ausführungen vorangestellt.<sup>1</sup>



theurer Bach!



ruffet, ach!



hofft auf Leben,

So du ihnen nur kanst geben.  
Drum erhör ihr sehnlich ach!



Theurer Bach.

<sup>1</sup> Abbildungen des Bach-Pokals im BJ 1936.

Streifen wir zunächst einen Lösungsweg, der von den üblichen weit abführt. Hans Eberhard Matthes hat ihn im „Thüringer Fähnlein“ 1938 (Heft 4, S. 133/134) beschritten. Er ist der Meinung, daß ein so großer Meister der Musik wie Bach auch ein Meister des Klanges gewesen sein muß, dem selbst die Töne des klingenden Glases keine Nebensächlichkeit bedeuteten. Er weist darauf hin, daß der Ton eines Glases durch Hinzugießen und Abtrinken verändert wird: Das leere Glas gibt den höchsten, das vollgefüllte Glas den tiefsten Ton an. Wenn der Stimmton des leeren Pokals eine kleine Terz höher liegt als unser Kammerton, so ist dieser offenbar nach dem Kornett-Ton der Stadtpfeifer bestimmt worden. Um den ganzen Umfang der Tonerzeugungsmöglichkeiten zu erfassen, konnten (nach Matthes) die Spender nur die beiden äußersten Tongruppen des Glasklanges wählen. Für einen nachdenklichen Musiker enthalte das Gedicht somit „eine verständliche Aufforderung an Meister Bach, durch Anstoßen mit dem wechselnd gefüllten Pokale den in der zweiten und dritten Notenzeile aufgezeichneten Abwandlungen des *B-a-c-b*-Themas das *sehnlich erhoffte Leben zu geben*, mithin, da hierzu schon einiges Probieren erforderlich ist, das Glas recht fleißig zum Trinken zu benutzen“.

So interessant dieser Lösungsversuch ist, so sind ihm zwei Einwände entgegenzuhalten. Zunächst ergibt die Koppelung der beiden Spender-Themen keine gleichmäßige absteigende Chromatik als Symbolik des Abtrinkens, denn in der ersten Zeile stehen zwei aufwärtssteigende Halbtonstufen (*g-gis, f-fis*). Dazu kommt: je weniger Flüssigkeit im Glase, um so höher der Ton. Deshalb würden beim Abtrinken des gefüllten Pokals die Klangstufen nicht in abwärts-, sondern in aufwärtssteigender Chromatik zu hören sein und somit den aufgezeichneten Noten direkt widersprechen.

Auch Friedrich Smend<sup>1</sup> hat zur Enträtselung der Inschrift einen bemerkenswerten Beitrag geleistet, indem er darauf hinweist, daß das Sprüchlein auch eine Zahlensymbolik enthält. Übersetzt man von jeder Zeile die erste Note der drei Motive, des Beschenkten und der beiden Spender, in das Buchstaben-Alphabet, so erhalten wir die Summe:

$$\begin{aligned} b & : 2 \\ g & : 7 \\ e & : 5 = \underline{14} \end{aligned}$$

Nun wissen wir, daß Bach mit dieser Zahl oft genug, sogar auf Notenschriften, sich selbst bezeichnet hat, denn

$$\begin{aligned} b - a - c - h \\ 2 + 1 + 3 + 8 = \underline{14} \end{aligned}$$

<sup>1</sup> Joh. Seb. Bach, Kirchenkantaten, III, S. 7/8.

Wenn wir die Anfangsbuchstaben der drei letzten Inschriftzeilen nach der gleichen Methode übersetzen, finden wir die Zahl:

$$\begin{array}{l} S : 18 \\ D : 4 \\ T : 19 = \underline{41} \end{array}$$

Die Zahl 41 ist aber nicht nur die Umkehrung der Zahl 14, sondern zugleich Bachs vollständiger Name:

$$\begin{array}{cccccc} J. & S. & B. & A. & C. & H. \\ 9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8 = \underline{41} \end{array}$$

Man muß Smend zustimmen, daß das alles kein bloßer Zufall sein kann. Die Geschenkgeber waren mit den Geheimnissen der Zahlen-Semantik ebenso vertraut wie Bach und haben sie, wo es irgend zugänglich war, genau wie Bach gerne angewendet. —

Die „Krebsgängigkeit“ der Spender-Themen zum Namen des Beschenkten veranlaßte Friedrich Schnapp<sup>1</sup>, als Geschenkgeber zwei Bach-Schüler Krebs zu bestimmen. Es ist richtig, daß Bach durch mehrere Jahrzehnte Krebs nach sich gezogen hat. Schon der Vater Johann Tobias Krebs d. Ä. war in der Weimarer Zeit sein Schüler gewesen. Der spätere Organist in Buttelstädt schickte auch seine beiden Söhne zu Bach. So finden wir Johann Ludwig (geb. 1713) von 1726—35 als Schüler der Thomasschule, anschließend zwei Jahre als Student in Leipzig. Sein Bruder Johann Tobias (geb. 1716) kam schon als Dreizehnjähriger nach Leipzig; noch 1743 finden wir ihn hier als *Magister philosophiae* an der Universität, später kam er als Rektor nach Grimma. Für den Pokal kommt aber nur eine begrenzte Zeit in Betracht: 1735 waren die Krebs 22 und 19 Jahre alt. Bevor wir uns mit diesen jungen Leuten näher befassen, müssen wir uns Schnapps theoretischen Ergebnissen zuwenden, da sie der Beweisführung seiner „Krebserei“ gedient haben.

Schon in meiner Korrespondenz mit C. S. Terry (1935) habe ich darauf hingewiesen, daß die drei Themen nebeneinandergestellt die vollständige chromatische Tonleiter ergeben:

I. (Bach)                      II. (1. Spender)                      III. (2. Spender)

3   4   1   2                      6   5   8   7                      9   10   11   12

Daß eine solch lückenlose Folge in einem barocken Sinnspruch nicht auf Zufälligkeit beruhen kann, war uns völlig klar. Terry hat dann versucht,

<sup>1</sup> BJ 1938, S. 87



diesen Gedanken als Grundlage einer Enträtselung heranzuziehen. In einem Artikel „A Bach relic“ (in „The musical Times“, London, Dezember 1935) erinnerte er an Bachs historische Stellung in der Entwicklung der Chromatik: Auf diese wollten die beiden Spender hinweisen, wenn sie ihre Namen in Tonschritte symbolisch einkleideten, die zum Namen des Geheilten in Gegenbewegung gestellt werden können. Wenn ich damals diesem Gedanken nicht weiter nachgegangen bin, so hinderten mich die von den Spendern angewendeten Versetzungszeichen, die einer symbolischen Chromatik widerspruchsvoll entgegenstehen. Ich hoffte die Spender in einem versteckten Anagramm zu finden. Friedrich Schnapp hat dennoch die Tonfortschreitungen der beiden Spender mit dem Namen des Beschenkten zu einem kontrapunktischen Gebilde zusammengeschlossen. Seine Abhandlung im Bach-Jahrbuch 1938 darf als bekannt vorausgesetzt werden.

Schnapp schreibt wörtlich: „In jedem Falle ist das zweite Motiv aus irgendeinem Grunde nicht orthographisch richtig, es müßte *g-as, f-ges* (bzw. *fisis-gis, eis-fis*) heißen.“ Er hat recht, denn so, wie es dasteht, ist es für Schnapps Theorie nicht verwendbar. Soll man aber glauben, daß dieser Spender, der einen so geistreichen Sinnspruch wählte, so wenig musiker-verständlich war, daß er vier entscheidende Noten mit orthographischen Fehlern belastete? Man mag deuten wie man will, immer bleibt die Frage unbeantwortet, warum dieser Spender eine Notierung wählte, die keineswegs krebsartig zum Namen des Beschenkten passen will. Da die Niederschrift keine Umkehrung des Hauptthemas (*b-a-c-b*) ausdrückt, wie Terry und Schnapp meinten, muß auch ein Teil der angeblichen Symbolik entfallen. Ich halte es für ein kühnes Unternehmen, gleich den Ausgangspunkt eines Versuches zu modifizieren, um eine Lösung zu erzwingen. Anders steht es allerdings mit dem dritten Motiv (des zweiten Spenders), das in der Tat einen orthographisch richtigen Krebsgang zum Hauptthema zuläßt.

Von den Versuchen, die drei Motive dreistimmig zu kombinieren, um der von Schnapp vermuteten Symbolik gerecht zu werden — *b a c b* zieht die beiden anderen Themen als Krebse nach sich —, könnte nur eine Fassung überzeugen, wenn sich nicht in dieser Isolierung einige für das dreistimmige harmonische Denken der damaligen Zeit unmögliche Wendungen ergeben würden, ganz gleich wie man schreibt (s. S. 112).

Selbst wenn man geneigt wäre, die von Schnapp aufgestellten theoretischen Beispiele als Beweise anzuerkennen, müßten sie durch die biographischen Feststellungen entkräftet werden. Nach meinen Feststellungen waren für das kostbare Geschenk 15 bis 20 Rtlr (10 für den Pokal selbst und mindestens 5 Rtlr für den Schleifer) zu zahlen. Es ist nicht glaubwürdig, daß die beiden Krebse einen solch hohen Betrag aufbringen konnten, denn die jungen Thomaner der Bachzeit waren durchgängig arme Teufel. Noch unglaublicher ist es, daß sie ihren Meister mit „Theurer Bach“ anzu-

reden gewagt hätten. Eine solch vertrauliche Ansprache würde selbst heute noch als ungehörig empfunden werden. Ebenso unwahrscheinlich ist es,



daß die rüstigen jungen Leute einen Text wählten, der zu ihrer jugendlichen Lebenskraft völlig in Widerspruch steht. So ruft der erste wehmütig: „Ach“; der andere scheint schwerkrank zu sein, denn er „hofft auf Leben“. Und wie soll man sich Sebastian vorstellen, wenn er, der sich von seinen Zöglingen und Schülern nur mit „Herr Capellmeister“ titulieren ließ, sich bei diesen anmaßenden jungen Herren für Trinkglas und Sinnspruch zu bedanken hatte? Die letzte Entscheidung über diese Fragen gibt uns der Pokal selbst. Schon in meiner ersten Abhandlung (1936) wies ich darauf hin, daß der Pokal ein sächsisch-böhmisches Produkt und nach Dresden zu verweisen ist. Diese Bestimmung konnte weiter erhärtet werden. Die Zusammensetzung des Materials gibt dem Kunsthistoriker genügend Beweismittel in die Hand, um erkennen zu können, daß unser Pokal in der Königl. Kurfürstl. Glashütte in Dresden entstanden ist. Helligkeit und Klarheit des Glases zeugen in ihrem charakteristischen Glanz völlig für Dresden. Dazu kommt, daß der Fassettenschliff des Bach-Pokals als eine typische Dresdner Arbeit erkannt worden ist, so daß irgendwelche Zweifel über die Herkunft des Glases überhaupt nicht mehr bestehen.<sup>1</sup> Sollen wir glauben, daß die jungen Krebse von Leipzig nach Dresden fuhren (oder wanderten), hier in der Glashütte den Pokal käuflich erwarben, Schliffdekor und Sinnspruch dort in Auftrag gegeben haben, um dann später das fertige Geschenkstück nach Leipzig zu überführen? Schon mit dieser Verneinung dürfte die Krebsgängerei ihr Ende finden.

Ich bin nach wie vor der Auffassung, daß der Wert des Gegenstandes und die künstlerische Ausschmückung desselben mit einer besonderen Sachlage in Verbindung gebracht werden muß. Die uns aus Bachs Leben bekannten Ehrungen durch ähnliche Geschenkstücke, Kassel 1714 und Berlin

<sup>1</sup> Diese Erkenntnis verdanke ich Herrn Dr. Holzhausen, der als Assistent am Grünen Gewölbe in Dresden mich schon 1937 darüber aufklärte

1747, scheiden für unsere Betrachtungen aus. Leopold von Köthen war 1729 verstorben, und andere fürstliche Personen können wir, schon wegen der etikett-fremden Vertraulichkeit, kaum heranziehen. Der in meiner ersten Abhandlung von 1936 vertretenen Ansicht, daß die Spender in vornehmen Dresdner Kreisen zu suchen sind, bin ich konsequent nachgegangen.

Ein besonderes Ereignis in Bachs Leben war seine Ernennung zum Königl. Sächs. Hofkapellmeister. Sie erfolgte im November 1736. Wenn man weiß, wieviel Bach daran lag, den Titel eines „Hofcompositeurs“ zu bekommen, wird man leicht verstehen können, daß seine Dresdner Freunde, die zu seinen größten Bewunderern zählten, diese hohe Auszeichnung gern zum Anlaß nahmen, um mit der Überreichung eines Pokals ihm ein sichtbares Zeichen der Mitfreude, ein bleibendes Erinnerungsstück zu verehren. Da Friedemann seit 1733 in Dresden weilte, wird er den beiden Spendern das dreiteilige Monogramm seines Vaters verschafft haben. Daß der Pokal erst zum nächsten Geburtstag (21. 3. 1737) in Dresden überreicht worden ist, liegt fernab einer Wahrscheinlichkeit, ein solcher Besuch in diesem Jahre ist nicht überliefert.

Der Kunsthistoriker besitzt noch keine zuverlässigen Mittel, um den Schöpfer eines Glaspokals, den Glasschneider, mit absoluter Sicherheit zu bestimmen. Die Schwierigkeiten wachsen bei einem Objekt des frühen 18. Jahrhunderts, zumal es in Dresden durch die Staatliche Glashütte Glasschneider zu Dutzenden gab. Auch den Künstler des Bach-Pokals können wir nicht am Objekt selbst feststellen. Selbst durch Vergleichsstücke gelingt es nicht immer, die Persönlichkeit des Glasschneiders einwandfrei zu ermitteln. Sicherer festzustellen und von größerer Bedeutung für uns ist die Persönlichkeit des *Glasschleifers*, dem die Aufgabe zufiel, den rätselvollen Sinnspruch auf die Kupa zu übertragen. Hier wurden erfolgreiche Vergleichsversuche in Dresden durchgeführt.

In seiner Abhandlung über „Leben und Taten Friedrich August III.“ schildert J. G. Mittag (Leipzig 1737, S. 108) auch die Erbhuldigung Augusts II. am 15. April 1733 in Dresden und erwähnt:

Da nun Dieselben sich noch bey der Tafel befanden, unterstand sich ein geschickter Künstler, Herr Johann Friedrich Meyer, einen Pocal zu übergeben, welcher mit einer recht künstlichen Arbeit verfertigt worden. Es war derselbe aus feinem Glase, mit ächten Granaten und Gold durch besondere Kunst im Feuer emailliret, und ließ dabey zwey sinnreiche und wohl-inventirte Devisen sehen. Die eine zeigte eine Sonne, welche mit vielen Sternen umgeben war, die alle ihr Licht von derselben erhielten, damit Ihre Königl. Hoheit und Dero getreue Stände anzuzeigen, welche Derselben diesen Tag gehuldigt hatten, mit der Ueberschrift:

Da spendorem Tuis.  
Herr, gib Deinen Strahl und Licht,  
So ihnen ohne dich gebricht.

Die andere Devise zeigte ein Hertz, aus welchem eine Hand heraus gieng, eben die Huldigung zu bedeuten, oben drüber ein Auge, welches Strahlen herunter schiesset, mit der Ueberschrift:

En dextra fidesque!  
Dein Volck giebt dir aufs neu  
Hand, Hertze, Lieb und Treu.

Auf dem Deckel aber gedachten Pocal befand sich folgende Gesundheit:

Lange lebe Ihre Königliche Hoheit  
der Churfürst von Sachsen!

Diesen Pocal übergab gedachter Künstler auf einem güldenem Teller an Ihre Excell. dem Herrn Ober-Hof-Marschall von Löwendal, welcher denselben von ihm annahm, und unserm Durchl. Augusto überreichte. Diese Arbeit liesse Sich Dieselben gnädig gefallen, und wurde die auf dem Deckel emallirte Gesundheit von allen Anwesenden mit großem Vergnügen bey der Tafel getruncken.<sup>1</sup>

Hier wird ein Glasschleifer rühmend genannt, der während der Bachzeit in Dresden am Hofe wirkte und dessen Schriftduktus mit dem des Bach-Pokals übereinstimmt. Möglich, daß dieser Johann Friedrich Meyer auch den Bach-Pokal künstlerisch ausgestaltet hat. Auch bei unserem Pokal wurde der Schliiffdekor mit Künstleraugen erschaut und mit Künstlerhand aufgetragen. Die Zeile „So ihnen ohne dich gebricht“ erinnert stark an die Pokalinschrift: „So du ihnen nur kanst geben“. Das Gedenken des besonderen Tages hat der Künstler auf beiden Pokalen erwähnt und mit dem Wunsche für die Gesundheit des Beschenkten ausgesprochen. Daß aus einem solchen Schmuckstück „mit großem Vergnügen“ getruncken wurde, wird von ihm ausdrücklich hervorgehoben. Bach wird es keineswegs mit weniger „Vergnüglichkeit“ getan haben als sein königlicher Landesherr. Wohl könnte ein Kollege Bachs, so Joh. Adolf Hasse, den Pokal geschenkt haben, ihm war die Anrede „Theurer Bach“ gewiß naheliegend. Aber der weitere Inhalt der Inschrift schließt diesen Gedanken aus. Denn dieser Abschnitt deutet klar darauf hin, daß der Pokal als ein Dankeszeichen für besondere Verdienste auf künstlerischem Gebiet verehrt worden ist. Die Form der Anrede läßt keinen Zweifel aufkommen, daß es sich um hochgestellte Personen handelte, die sich Bach gegenüber als Patrone fühlten. Denn diese konnten es wagen, den Beschenkten mit „Theurer Bach“ anzusprechen. Beide Spender wünschten, daß Bach recht bald wieder nach Dresden kommen möge, um mit seiner Kunst ihre Gemüter aufzurichten. Nur in Dresden haben wir die Spender zu suchen! Faßt man die Motive der beiden Unbekannten als Symbole ihres Handelns auf, so lassen sich recht gut zwei Persönlichkeiten unter den Dresdner Freunden aufzeigen, die hier als Spender in Frage kommen können.

<sup>1</sup> Vid. Curios. Sax. h. a. p. m. 37 seq.

Zu den treuesten dieses Freundeskreises gehörte der Premierminister am Sächs. Hofe, Jakob Heinrich Graf von Flemming. Aus besonderer Neigung zur Musik hielt er sich eine eigene Kapelle. Er war es, der 1717, als Bach nach der sächsischen Hauptstadt gerufen wurde, um sich mit dem französischen Meister Louis Marchand zu messen, seinen Salon für das Künstlertreffen zur Verfügung gestellt hatte. Seiner einflußreichen Stellung am Dresdner Hofe hatte Bach vor allem die wohlwollende Gesinnung des Königs zu danken. Die Buchstaben seines Namens gaben dem Grafen Flemming die Möglichkeit, wenn auch nicht in gleichem Maße wie bei Bach, in Noten zu erscheinen:



Wenn wir fragen, warum Graf Flemming<sup>1</sup> die Stammtöne G F, die seinen Namen darstellen, in der Wiederholung mit Erhöhungszeichen versehen hat, so könnte man sagen, daß durch die Steigung des Klanges die wachsende Freundschaft zum Beschenkten ausgedrückt werden sollte; eine in der Barockzeit nicht unbekannte Deutung. Man beachte ferner, daß dieser Spender keine einheitliche chromatische Linie wählte, sondern die Töne seines Namens auf gutem Takteil erscheinen läßt, so daß zwei chromatische Diesen entstehen. Dazu kommt, daß das Widmungsgedicht in Spiegelform geschrieben ist; der Spender mußte danach streben, daß die Noten seines Motivs auch in der Spiegelung die gleichen Töne behalten, was durch den Baritonschlüssel gegeben ist.

Von gleicher Bedeutung für Bach war die freundschaftliche Zuneigung des Freiherrn Hermann Carl von Keyserling<sup>2</sup>. Ihm war am 28. 11. 1736 Bachs Anstellung als Hofkomponist zur Aushändigung übergeben worden. Vermutlich hatte dieser einflußreiche Diplomat auch die Entschließung des Königs herbeigeführt.<sup>3</sup> Bereits wenige Tage später, am 1. Dezember, finden wir Bach schon in Dresden. Er gibt an der neuen Silbermann-Orgel der Frauenkirche ein Konzert. Außer den persönlichen Freunden waren zahlreiche Angehörige des Hofes und der Hofkapelle, darunter das Ehepaar Hasse, erschienen. Es ist der Dank, den der Meister zum Ausdruck bringen will. Die Dresdener Nachrichten berichteten, das „viele Proceres“ zugegen waren und „mit Admiration“ einem Künstler lauschten, dessen „große Geschicklichkeit im Componieren“ soeben vom Kurfürsten mit Auszeichnung anerkannt worden war. Man geht wohl nicht fehl anzunehmen, daß nach dieser historischen Orgelstunde

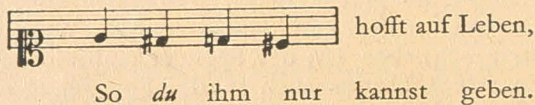
<sup>1</sup> Dessen Bruder, Joachim Friedrich Graf von Flemming, war von 1724—1740 Stadtkommandant in Leipzig.

<sup>2</sup> Russ. Gesandter am Dresdener Hofe.

<sup>3</sup> „An ihm besaß Bach einen vermögenden, hoch- und vielseitig gebildeten Gönner; als großer Liebhaber der Musik versammelte er gern die hervorragendsten Künstler Dresdens um sich.“ (Spitta II, S. 706.)

der Pokal Bach überreicht worden ist. VIVAT steht über Bachs Monogramm, das die andere Seite der Kupa zierte. Damit sollte die Festlichkeit dieser Stunde gekennzeichnet und ein „Hoch“ dem großen Künstler ausgesprochen werden. Es gibt in dieser Zeit kein anderes Ereignis aus Bachs äußerem Leben, das hier herangezogen werden könnte, aber auch keines von gleicher Bedeutung, das die Schöpfung eines künstlerischen Prunkstückes, wie es der Bach-Pokal zum Ausdruck bringt, rechtfertigt und erklärt.

Es ist nicht unwesentlich zu wissen, daß der Freiherr von Keyserling von sehr schwächerer Gesundheit war. Diesem Umstand verdanken wir bekanntlich die Bestellung und Entstehung eines großangelegten Klavierwerkes: „Aria mit 30 Veränderungen.“ In schlaflosen Nächten mußte Joh. Gottlieb Goldberg, der einstige Bachschüler, durch Vorspielen<sup>1</sup> die Schmerzen des Grafen<sup>2</sup> lindern. Es wird berichtet, daß Bach (1742) als Gegengeschenk einen goldenen Becher, der mit 100 Louisdor gefüllt war, erhielt. Aus der Höhe der Entlohnung darf man neben der Anerkennung für die künstlerische Leistung auch die Gewißheit herausfühlen, daß Bach diesem Spender durch seine Musik körperliche und geistige Wohltaten von besonderem Werte erwiesen hat. Von den Dresdner Bachfreunden hatte Keyserling starke Veranlassung, in seiner Widmung an Bach das Gefühl des Dankes so zum Ausdruck zu bringen:



Daß dieser schwerleidende Musikkenner die Absicht verfolgte, zum musiktragenden Namen des verehrten Meisters in einer symbolischen Gegenstimme seine seelische Not auszudrücken, kann man durchaus nachfühlen. Die vier chromatisch abwärtssteigenden Tonschritte gaben die Möglichkeit, seinen beklagenswerten Zustand musikalisch zu veranschaulichen. Da sein Name eine wörtliche Formung nicht zuließ, wählte er die klagende Chromatik als Symbol seiner äußeren Leiden und seiner inneren Verbundenheit zum Beschenken. Auch er hat die Spiegelform des Singgedichtes beachtet, denn die Noten seines Motivs ergeben in der Spiegelung die gleichen Töne im Tenorschlüssel:



<sup>1</sup> Daher als „Goldberg-Variationen“ bekannt geworden.

<sup>2</sup> Keyserling war 1741 in den Grafenstand erhoben worden.

Damit wurde nicht nur ein lückenloser Anschluß zum Motiv des ersten Spenders hergestellt, auch der Name des Beschenkten konnte nunmehr symbolisch mit beiden Spendern verbunden werden, um die beabsichtigte Trinität auszudrücken (vgl. die eingangs aufgezeigte Zusammenstellung der übereinanderstehenden Anfangstöne der ersten drei Zeilen und die übereinanderstehenden Anfangsbuchstaben der letzten drei Zeilen).

Man darf der Überlegung folgen, daß zwei Freunde von hoher musikalischer Bildung, die eine geistreiche und symbolische Inschrift mit Noten auszuschmücken gedachten, alles versucht haben, ihre Symbol-Themen mit den Namen-Noten des Gefeierten auch zu einer klanglichen Übereinstimmung zu bringen. Die Enträtselung ihrer Absichten erfolgt durch eine Vergrößerung des Hauptthemas. Die beiden Spender-Themen, zu einer Einheit zusammengeschlossen, fließen dann (auch in Gegenbewegung) um den „großen Bach“:

The image shows a musical score for two voices, labeled '1. Spender' and '2. Spender'. The notation is in a two-staff system with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Above the first staff, the letters B, A, C, H are placed above the notes. Above the second staff, the letters B, A, C, H are placed above the notes. The music consists of two phrases, each ending with a double bar line and repeat dots. The second phrase is marked 'ad infinitum'. Below the staves, the text '1. Spender 2. Spender moto contrario' is written.

Diese Darstellung enthüllt uns die Absicht der beiden Spender auf die natürlichste Art. Sinnvoll umspielen ihre Symbole den gefeierten Künstler, und die Unendlichkeit des Musizierens drückt ihre unlösliche Freundschaft aus. Daß die Anwendung der Versetzungszeichen in einem zweistimmigen Tonsatz nicht den strengen Gesetzen unterlag wie in einer dreistimmigen Kontrapunktik Note gegen Note, bedarf keiner weiteren Begründung. Ferner sei darauf hingewiesen, daß wir nicht die Krebsgängigkeit der Spender-Themen anzuzweifeln brauchten, denn diese Fähigkeit wurde ihnen schon seit der Entdeckung des Pokals zugesprochen, und sie wird auch durch die obige Enträtselung bekundet. Wohl aber mußten wir uns von einem „Gang zu den Krebsen“ innerlich lösen, wenn wir den wirklichen Spendern auf die Spur kommen wollten.

Ob wir mit unserer Hypothese die eigentlichen Spender entdeckt haben? Diese Frage können wir nicht in dem Sinne positiv beantworten, die jede andere Möglichkeit ausschließt. Es scheint fast so, als ob diese Spender es gewünscht haben, daß mit ihrem Tode das Geheimnis des Epigramms verlorengehen sollte. Denn wohl läßt sich aufzeigen, daß sie durch symbolische Notenzeichen eine innige Verbundenheit mit dem klangreichen Namen des Beschenkten einzugehen beabsichtigten, aber

die Inschrift bietet uns keine Handhabe, ihre Namen mit absoluter Sicherheit zu bestimmen.

Da der Bach-Pokal in Gestalt und Glas, Schrift und Dekor ein kunstgewerbliches Produkt ist, mußten wir ihn zunächst mit dem Blick des Kunsthistorikers betrachten. Diese Ergebnisse liegen fest. Entstehungszeit: 1735, Entstehungsort: Königl. Fürstl. Glashütte Dresden, Schliffdekor: Dresden 1736 (vielleicht von Joh. Friedrich Meyer). Für die Auftraggeber, deren Persönlichkeiten die Inschrift symbolhaft versteckt hat, sind Dresdner Patrone heranzuziehen. Unter diesen stellten wir Graf von Flemming und Freiherrn von Keyserling in den Vordergrund. Festgestellt wurde ferner die satztechnische Anwendung der Spender-Motive zum Hauptthema des Beschenkten. Damit hat das Geheimnis der Inschrift eine Entschlüsselung gefunden, die auf historischen Tatsachen fundiert ist. Der tiefere Sinn der geistreichen Widmung wird nun erkennbar. Eine der glücklichsten Stunden im Leben Bachs wurde als Kunstwerk geformt und lebt durch seine Ausstrahlung in uns fort.



## Das Bachschrifttum 1945-1952

Zusammengestellt von Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.)

Die hier vorgelegte internationale Bibliographie von Büchern und Zeitschriftenaufsätzen umfaßt den Zeitraum von 1945 bis 1952. Die lange Herstellungsdauer des Manuskriptes gestattete darüber hinaus die Hineinnahme einiger deutscher Titel aus dem Jahre 1953. Es ist geplant, die Bibliographie nach geraumer Zeit an dieser Stelle fortzuführen und die Berichtslücke zwischen 1931 (Bach-Jahrbuch 29. Jahrgang, 1932) und 1945 zu schließen. Der sachlich aufgegliederten Bibliographie ist ein Autorenregister angefügt, das ein rasches Nachschlagen aller Veröffentlichungen eines bestimmten Verfassers ermöglichen soll.<sup>1</sup>

### Inhalt:

I. Bibliographien, Verzeichnisse, Kataloge, Ausstellungsführer, Lexika (Nr. 1-27). — II. Bachforschung (Nr. 28-43). — III. Leben und Werk. 1. *Gesamtbetrachtungen* (Nr. 44-88). 2. *Geisteswissenschaftliche Betrachtungen* (Nr. 89-119). 3. *Monographien* (Nr. 120-170). — IV. Das Leben 1. *Gesamtdarstellungen* (Nr. 171-190). 2. *Darstellungen einzelner Lebensabschnitte* (Nr. 191-234). 3. *Monographien* (Nr. 235-271). 4. *Dokumente* (Nr. 272-303). — V. Die Werke. 1. *Allgemeine Abhandlungen über Form, Inhalt, Entstehung usw.* (Nr. 304-379). 2. *Abhandlungen über größere Werkgruppen*: a) Kantaten (Nr. 380-396), b) Motetten, Passionen, Messen, Choräle (Nr. 397-406), c) Orgel- und Klavierwerke (Nr. 407-435). 3. *Abhandlungen über einzelne Werke*: a) Kantaten (Nr. 436-448), b) Passionen und Oratorien (Nr. 449-467), c) Messen, Magnificat, Choräle (Nr. 468 bis 476), d) Orgel- und Klavierwerke (Nr. 476a-520), e) Orchesterwerke, Kammermusik (Nr. 521-532), f) Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge (Nr. 533-559). — VI. Aufführungspraxis (Nr. 560-619). — VII. Wirkung und Pflege Bachs in Geschichte und Gegenwart. 1. *Bachpflege* (Nr. 620-669). 2. *Bach und die Gegenwart* (Nr. 670-714). — VIII. Bachfeste. 1. *Schriften und Reden* (Nr. 715-739). 2. *Kleinere Betrachtungen zum Bachjubiläumsjahr 1950* (Nr. 740-822). 3. *Programmbeste, Einführungen* (Nr. 823-859). 4. *Berichte* (Nr. 860-896). — IX. J. S. Bach in Dichtung und Film (Nr. 897-912). — X. Neuauflagen und Neudrucke (Nr. 913-941).

Autorenregister s. Seite 162-168.

<sup>1</sup> Der Herausgeber ist der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin für freundliche Angabe von Titeln aus den Oststaaten zu besonderem Dank verpflichtet.

## I. BIBLIOGRAPHIEN, VERZEICHNISSE, KATALOGE, AUSSTELLUNGS-FÜHRER, LEXIKA

1. *Appel*, Richard G.: The Bach chorals. A bicentenary summary and survey of the different editions of the collections of the chorals. — In: Journal of the American Musicological Society 4 (1951), S. 62–63.
2. Deutsche Bach-Ausstellung. Johann Sebastian Bach in seiner Zeit. *Ausstellungsführer*. (Vorr.: Harry Goldschmidt.) Hrsg. vom Deutschen Bach-Ausschuß 1950. — Leipzig: Peters 1950. 87 S.
3. Johann Sebastian *Bach*. Bücher und Noten. Ein Auswahlverzeichnis zum Bach-Jahr 1950. — Jena: Ernst Abbe-Bücherei u. Lesehalle (1950). 39 S.
4. *Bach-Ausstellung* 1950. Westdeutsche Bibliothek. (Sammlungen der ehem. Preuß. Staatsbibliothek.) Katalog. — Marburg 1950. 11 S.
5. *Bach bi-centenary* in Germany. New publications. — In: Musical Times 91 (1950), S. 267.
6. Kleines *Bach-Lexikon*. — In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 66–69.
7. *Bach re-issues* in the Peters Edition 1948 to July 1951. — In: Music Book 7 (1952), S. 436–442.
8. *Berg*, S.: Dansk litteratur ankring J. S. Bach. — In: Dansk Musiktidsskrift 25 (1950), S. 61–63.
9. *Bibliographie*; principaux ouvrages en langue française. — In: Musique et Liturgie 1950, Nr. 16/17, S. 32.
10. *Blankenburg*, Walter: Übersicht über die wichtigste Bachliteratur der letzten Jahre. — In: Musik und Kirche 21 (1951), S. 279–281.
11. *David*, Hans Theodore: Johann Sebastian Bach. — In: Notes 7 (1950), S. 630–633.
12. *Davies*, J. H.: A List of durations and associated data of Bach's works. — In: Music Book 7 (1952), S. 411–435.
13. *Elm*, W.: Some Bach books. — In: The Canon 2 (1950), S. 700.
14. *Godman*, Stanley: A classified Index of Bach articles. (Including Bach literature from 1935 to 1951.) — In: Music Book 7 (1952), S. 392–403.
15. *Go[etz, Julius]*: Bach im deutschen Schrifttum. Zum 200. Todestag des Meisters. — In: Börsenblatt f. d. deutschen Buchhandel. Leipziger Ausg. 117 (1950), S. 326–328.
16. Ausstellung der Bayerischen Akademie der schönen Künste, München Mai-Juni 1950. *Katalog*. Verantw. Leitung: Hans Ludwig Held. (Für d. Kat. verantw.: Alfons Ott.) — München 1950. 59 S.
17. *Lieritz*, Gisela: Die Blockflöte in Werken von J. S. Bach. Literatur-Ratgeber. — In: Musik im Unterricht 41 (1950), S. 264–267.
18. *Luther*, Wilhelm Martin: Johann Sebastian Bach. Documenta. Hrsg. durch die Niedersächs. Staats- u. Univ.-Bibliothek zum Bachfest 1950 in Göttingen. [Ausstellungskatalog.] — Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. 1950. 148 S.
19. *Miesner*, Heinrich: Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlaß. Vollständiger dem Original entsprechender Neudruck des Nachlaßverzeichnisses von 1790. — In: Bach-Jahrbuch 37 (1940/48), S. 160–181. [Forts. u. Schluß von B.] 1938, S. 103–136, u. 1939, S. 81–112.]
20. *Rubardt*, Paul: Das wichtigste Bachschrifttum in zeitlicher Folge. — In: <sup>x)</sup> Joh. Seb. Bach, Thomaskantor, 1723–1750. S. 30–32.
21. *Schaal*, Richard: The Bach dissertations of German Universities and Technical Colleges from 1885. — In: Music Book 7 (1952), S. 405.

x) A. 193.

22. *Schaezler*, Karl: Musik und Symbol. Zu neuer Bach-Literatur. – In: Hochland 43 (1951), S. 496–503.
23. *Schermall*, Herbert: Johann Sebastian Bach. Noten und Musikbücher in den Berliner städt. Musik- u. Volksbüchereien. – Berlin 1950. 54 S.
24. *Schmieder*, Wolfgang: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Joh. Seb. Bach. Bach-Werke-Verzeichnis. BWV. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1950. XXII, 747 S.
25. *Stephan*, Rudolf: Bach im Zwielficht. Eine Übersicht über die Bach-Publikation der Jahre 1945–50. – In: Deutsche Universitätszeitung 6 (1951), H. 2, S. 18–19.
26. *Tovey*, Donald Francis: Bach references and analyses. – In: Music Book 7 (1952), S. 403–404.
27. Wege zu Johann Sebastian Bach. Ein Literaturverzeichnis. Zsgest. von d. Thür. Landesbibliothek Weimar. – In: Bach-Tage, Weimar, März 1948, Weimar 1948, S. 17–20.

## II. BACHFORSCHUNG

28. *Ashby*, A. B.: Schweitzer on Bach. – In: Music and Letters 26 (1945), S. 102–112.
29. Eine neue *Bach-Gesamtausgabe*. – In: Zeitschrift f. Musik 112 (1951), S. 248.
30. *Bach-Jahrbuch*. Im Auftr. d. Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Max Schneider. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, Jg. 37 (1940/48); 38 (1949/50); 39 (1951/52).
31. *Baresel*, Alfred: Gefahren der Bach-Hermeneutik. – In: Neue Musikzeitschrift 4 (1950), S. 146–147.
32. *Bericht* über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23.–26. Juli 1950. Im Auftr. d. Deutschen Bach-Ausschusses 1950 hrsg. von Walther Vetter u. Ernst Hermann Meyer. Barb. von Hans Heinrich Eggebrecht. – Leipzig: Peters (1951). 503 S.
33. *Dehnert*, Max: Neue Aufgaben der biographischen Bachforschung. – In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 193–200.
34. *Dürr*, Alfred: Die neue Bach-Ausgabe. – In: Musica 7 (1953), S. 229.
35. *Emery*, Walter: New Methods in Bach-editing. – In: Musical Times 91 (1950), S. 297–299.
36. *Engel*, Hans: J. S. Bach und die Musikwissenschaft. – In: Neue Musikzeitschrift 4 (1950), S. 220–228.
37. *Knepler*, Georg: Bachdeutung und Wissenschaft. – In: Aufbau 6 (1950), S. 1114–1117.
38. *Riemenschneider*, Albert: Bach biographies and their authors 1732–1935. – In: Music Book 7 (1953), S. 381–392.
39. *Schmieder*, Wolfgang: Bemerkungen zur Bachquellenforschung. – In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 219–230.
40. *Schmitz*, Arnold: Stand und Aufgaben der Bachforschung. – In: Das Musikleben 1 (1948), S. 6–11.
41. *Serauky*, Walter: Die neuzeitliche Bach-Forschung und Hans Kaysers Harmonik. – In: Bach-Jahrbuch 38 (1949/50), S. 7–23.
42. *Serauky*, Walter: Zum gegenwärtigen Stande der Bach- und Händelforschung. – In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 295 bis 307.
43. *Stephan*, Rudolf: Scientia militans. Prinzipielle Erwägungen anlässlich eines Ost-West-Kongresses. – In: Deutsche Universitätszeitung 7 (1952), H. 3, S. 10–11.

## III. LEBEN UND WERK

## 1. Gesamtbetrachtungen

44. Johann Sebastian *Bach*. Das Schaffen des Meisters im Spiegel einer Stadt. (Hrsg. von Richard Petzoldt in Verbindung mit Liesbeth Weinhold.) – Leipzig: Volk u. Buch 1950. 128 S.
45. Johann Sebastian *Bach* in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950. (Quellenkundliche Studien... für das Bachjahr 1950 hrsg. in Verb. mit... von Heinrich Bessler u. Günther Kraft.) – Weimar: Thür. Volksverl. 1950. 255 S.
46. *Bengtsson*, Ingmar: Bach och hans tid. – Stockholm: Lindfors 1946. 247 S.
47. *Besseler*, Heinrich: Die Meisterzeit Bachs in Weimar. – In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 106–119.
48. *Blume*, Friedrich: Johann Sebastian Bach. – Kassel & Basel: Bärenreiter-Verl. [1950.] Sp. 963–1047. Aus: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1.
49. *Bohnenblust*, Gottfried: Johann Sebastian Bach. Genie und Geschichte. (Rede.) – Zürich: Wanderer-Verl. 1947. 20 S.
50. *Boulez*, Pierre: Moment de J. S. Bach. – In: Contrepoints 7 (1951), S. 72–86.
51. *Brandts Buys*, Hans: Johann Sebastian Bach. 48 praeludia. – Haarlem: Gottmer 1950. 304 S. (Componistenserie. 13.)
52. *Cart*, William: J. S. Bach, 1685–1750. Etude. – Lausanne: Rouge 1946. 262 S. (Musiciens et leurs oeuvres.) 2.éd. 1950. 271 S.
53. *Cherbuliez*, Antoine-Elisée: Johann Sebastian Bach. Sein Leben und sein Werk. – Olten: Walter (1946). IV, 235 S. (Musikerreihe. 1.) 2. erw. Aufl. 1947. 249 S.
54. *Dehnert*, Max: Das Weltbild Johann Sebastian Bachs. – Leipzig: Hirzel 1948. 150 S. (Welt und Genius.) 2. Aufl. 1949.
55. *Engel*, Hans: Johann Sebastian Bach. – Berlin: de Gruyter 1950. XI, 252 S.
56. *Fischer*, Edwin: Johann Sebastian Bach. Eine Studie. (Potsdam [1945]: Stichnote.) 40 S. (Potsdamer Druck. 3.)  
Andere Ausg.: Bern: Scherz 1948. (Parnass-Bücherei. 76.) Hamburg: Stichnote 1950.
57. *Fischer*, Edwin: Johann Sebastian Bach. – In: Europäische Rundschau 1948, S. 1084 bis 1085.
58. *Furtwängler*, Wilhelm: Bach. – In: Deutsche Rundschau 77 (1951), S. 249–252.
59. *Gall*, Hannes: Johann Sebastian Bach. – Wien, München: Pechan 1952. 46 S. (Pechan-Reihe. Musiker-Portraits. 1050.)
60. *Grew*, Eva Mary and Sidney *Grew*: Bach. – London: Dent 1947. IV, 239 S. (Master Musicians. New Ser.)
61. *Grolman*, Adolf von: Johann Sebastian Bach. – Heidelberg: Schneider (1948). 223 S.
62. *Grout*, Donald J.: Johann Sebastian Bach. An appreciation. – In: Music Review 6 (1945), S. 131–137.
63. *Gurlitt*, Wilibald: Johann Sebastian Bach. Der Meister und sein Werk. – Kassel: Bärenreiter-Verl. 1947. 86 S. dgl. Basel: Reinhardt 1947. 86 S. 3. Aufl. Kassel 1949. 116 S.
64. *Hamel*, Fred: Johann Sebastian Bach. Geistige Welt. – Göttingen: Deuerlich (1951). XI, 243 S.
65. *Handschin*, Jacques: Johann Sebastian Bach. – In: Handschin: Musikgeschichte im Überblick. Luzern: Räber 1948. S. 315–328.

66. *Handschin*, Jacques: Johann Sebastian Bach. — In: *Musica aeterna*. Bd. I. Zürich: Metz 1948. S. 93–102.
67. *Hoelty-Nickel*, Theodore: The little Bach book. — Valparaiso: Valparaiso Univ. Press 1950. 162 S.
68. *Inwaszkiewicz*, Jaroslaw: Jan Sebastian Bach. — Warszawa: Panstw. Inst. Wyd. 1951. 123 S.
69. *Keller*, Hermann: Johann Sebastian Bach. Der Künstler und sein Werk. — Lorch (Württ.), Stuttgart: Bürger 1947. 96 S.
70. *Malipiero*, Riccardo: G. S. Bach. — Brescia: La Scuola 1948. 102 S.
71. *Max*, Hermann: Johann Sebastian Bachs künstlerisches Schaffen in seiner Thüringer Zeit. — In: *Bach in Thüringen*. Gabe d. Thür. Kirche 1950. S. 57 bis 62.
72. *Meynell*, Esther Hallam: Bach. New ed. — London: Duckworth 1947. 144 S.; New York: Wyn 1949. 140 S. (Great musicians series.)
73. *Müller-Blattau*, Joseph: Johann Sebastian Bach. Leben und Schaffen. — Stuttgart: Reclam (1950). 95 S. (Reclams Universal-Bibliothek. 7294.)
74. *Neumann*, Werner: Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. — (Berlin:) Verl. d. Nation 1953. 319 S.
75. *Neumann*, Werner: Wie sich Leipzig in Bachs Werken spiegelt. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt. 1950. S. 15–29.
76. *Norborg*, Josef: Johann Sebastian Bach, den store kantor. — Oslo: Gimnes 1950. 252 S.
77. *Paumgartner*, Bernhard: Johann Sebastian Bach. Leben und Werk. Bd. I. Bis zur Berufung nach Leipzig. — Zürich: Atlantis-Verl. (1950.)
78. *Peyser*, Herbert F.: Johann Sebastian Bach and a few of his major works. — New York 1945. 47 S.; dgl. 1950. VI, 58 S.
79. *Pitrou*, Robert: Jean-Sébastien Bach. — Paris: Michel 1949. 320 S.
80. *Rabe*, Johan Julius: Bach. — Stockholm: Bonnier 1947.
- 80a. *Raugel*, Félix: Hommage à Jean-Sébastien Bach. — In: *Almanach de la Musique* 1951. S. 77–81.
81. *Sablin*, Ingvar: Var Herres kantor. En bok om Johans Sebastian Bach. — Stockholm: Svensk Kyrkans diakonistyrelses bokförlag 1950. 281 S.
82. *Salazar*, Adolfo: Juan Sebastián Bach; un ensayo. — Mexico: Ediciones des Fondo de Culture Económice 1951. 345 S.
83. *Schallenberg*, E. W.: Joh. Seb. Bach. [Transcr. by W. A. Doyle-Davidson.] — Stockholm & New York: Bonnier 1947. 63 S. (Symphonia books.)
84. *Schloetzer*, Boris de: Introduction à J. S. Bach. — Paris: Gallimard 1947. 308 S.
85. *Seebass*, Friedrich: Johann Sebastian Bach, der Thomaskantor. Sein Leben und Wirken. — Gießen: Brunnen-Verl. (1951.) 71 S. (Zeugen des gegenwärtigen Gottes.)
86. *Steglich*, Rudolf: Wege zu Bach. — Regensburg: Bosse (1949). 208 S. (Deutsche Musikbücherei. 65.)
87. *Tiénot*, Yvonne: J. S. Bach. Esquisse biographique, suivi d'un tableau chronologique et thématique des oeuvres de Bach comprenant une liste complète de ses cantates avec leurs sources bibliques. — Paris: Lemoine 1951. 62. S.
88. *Williams*, Ralph Vaughan: Bach, the great bourgeois. — In: *Music Books* 7 (1952), S. 277–282, u. in: *The Musical Digest* (London), 1950, Nr. 17, S. 1–6.

## 2. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen

89. *Beaufils*, Marcel: Bach dans son temps. — In: Revue internationale de musique 1950, N. 8, S. 15–24.
90. *Besch*, Hans: Johann Sebastian Bach; Frömmigkeit und Glaube. 2. Aufl. Bd. 1. Deutung und Wirklichkeit. Das Bild Bachs im Wandel der deutschen Kirchen- und Geistesgeschichte. — Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. (1950).
91. *Blume*, Friedrich: Johann Sebastian Bach im Wandel der Geschichte. — Kassel: Bärenreiter-Verl. (1947). 39 S. (Musikwissenschaftl. Arbeiten 1.)
92. *Blume*, Friedrich: Two Centuries of Bach. An account of changing taste. [J. S. Bach im Wandel der Geschichte, engl.; übers. von S. Godman.] — London: Oxford Univ. Press 1950. 85 S.
93. *Chailley*, Jacques: J. S. Bach après 200 ans. — In: Revue internationale de musique 1950, N. 8, S. 11–14.
94. *Davison*, Archibald Thompson: Bach and Handel. The consummation of the baroque in music. — London: Oxford Univ. Press; Cambridge: Harvard Univ. Press 1951. VIII, 77 S.
95. *Eggebrecht*, Hans-Heinrich: Bach und Leibniz. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950. S. 431–447.
96. *Eller*, Rudolf: Bruckner und Bach. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950. S. 355–366.
97. *Eller*, Rudolf: Vom Wandel des Bachbildes. — In: J. S. Bach. Das Schaffen des Meisters im Spiegel e. Stadt. 1950. S. 69–75.
98. *Gerber*, Rudolf: Bachs Kunst in der Entwicklung des abendländischen Geistes. — In: Die Sammlung 6 (1951), S. 65–79.
99. *Gerstenberg*, Walter: Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik. (Vortrag, geh. am 3. Aug. 1951 während der Bachwoche in Ansbach.) — (Einbeck 1952: Schleicher & Schüll.) 27 S. (Jahresgabe 1952 für die Mitglieder der „Freunde der Bachwoche Ansbach“.)
100. *Hajek*, Egon: Johann Sebastian Bach und seine geistesgeschichtliche Sendung. (Anläßl. d. Johann-Sebastian-Bach-Gedenkfeier d. evangel. Pfarrgemeinden A. B., Wien, zur Wiederkehr des 200. Todestages des Meisters, 28. Juli 1950.) — Wien: Ev. Preßverband 1950. 24 S. Aus: Gemeindebote f. d. evangel.-luth. Kirche, Wien. Jg. 29, F. 1–3.
101. *Handschin*, Jacques: J. S. Bach et le 19. siècle. — In: Revue internationale de musique 1950, N. 8, S. 157–164.
102. *Kendall*, Raymond: Brahms' knowledge of Bach's music. — In: Papers of the American Musicological Society 1941 (1946), S. 50–56.
103. *Knab*, Armin: Bach, Beethoven, Bruckner. — In: Musica 3 (1949), S. 316–320.
104. *Knepler*, Georg: Bemerkungen zum Wandel des Bachbildes. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 308–319.
105. *Mier*, Paul: A „romantic“ strain in Bach. — In: The Monthly Musical Record 82 (1952), S. 177–180.
106. *Moos*, Paul: Gehören Gluck, Händel und Bach zur barocken Kunst ihrer Zeit? — In: Kongreß-Bericht. Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950. S. 195–197.
107. *Müller-Blattau*, Joseph: Goethes Weg zu J. S. Bach. — In: Goethe. N. F. d. Jahrbuches d. Goethe-Ges. 12 (1950), S. 53–59.

108. *Nägeli*, Hans Georg: Von Bach zu Beethoven. Aus den Vorlesungen über Musik. (Ausgew. u. eingel. von Willi Reich.) - Klosterberg, Basel: Schwabe (1946). 76 S. (Sammlung Klosterberg. Schweizer Reihe.)
109. *Oberborbeck*, Felix: Bachs Werkgesinnung. - In: Junge Musik 1 (1950), S. 56-59.
110. *Ratz*, Erwin: Bach, Mozart, Beethoven. - In: Schweizer. Musikzeitung 87 (1947), S. 145-148.
111. *Riemer*, Otto: Das Bachbild in der modernen Philosophie. Gedanken zu einem Vortrag. - In: Die ev. Kirchenmusik 26 (1950), H. 12, S. 47-48.
112. *Rosenwald*, Hans: Changes in the approach to Bach. - In: Valparaiso Univ. Pamphlet Series Nr. 2 (1946), S. 39-55.
113. *Schmid*, Ernst Fritz: Zu Mozarts Leipziger Bach-Erlebnis. - In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 297-303.
114. *Schmitz*, Eugen: Ein antibachischer Bachdruck. (J. F. Reichardt: Deklamations- u. Gesangsproben aus einigen Kirchencantaten von J. S. Bach. 1805/06.) - In: Musica 4 (1950), S. 298-301.
115. *Smend*, Friedrich: Luther und Bach. - Berlin: Verl. Haus u. Schule 1947. 49 S. (Der Anfang. Eine Schriftenfolge d. Kirchl. Hochschule Berlin. 2.)
116. *Strobel*, Heinrich: Das Bachjahr. - In: Melos 17 (1950), S. 241-244.
117. *Tbjijsse*, W. H.: Goethe en Bach. - In: Mens en Melodie 5 (1950), S. 292-294.
118. *Wiesengrund-Adorno*, Theodor: Bach gegen seine Liebhaber verteidigt. - In: Merkur 5 (1951), S. 535-546.
119. *Wörner*, Karl Heinrich: Mozarts Ringen um Bach. - In: Musica 6 (1952), S. 497-500.

### 3. Monographien

120. *Antcliffe*, Herbert: Holst, Weber and Bach. - In: The Chesterian 25 (1951), S. 113 bis 115.
121. *Barbour*, Murray J.: Bach and "The Art of Temperament". - In: Musical Quarterly 33 (1947), S. 64-89.
122. *Benecke*, Rolf: La famille Bach. - In: La Revue Internat. de musique 1950, N. 8, S. 108-116. [Nachtr. von J. Chailley, S. 117.]
123. *Besch*, Hans: Bach und die letzten Dinge. Erlebnis und Ausblick. - In: Bach-Gedenkschrift 1950, S. 18-24.
124. *Besseler*, Heinrich: Bach und das Mittelalter. - In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 108-130.
125. *Blankenburg*, Walter: Johann Sebastian Bach und die Aufklärung. - In: Bach-Gedenkschrift 1950, S. 25-34.
126. *Blankenburg*, Walter: Bach, geistlich und weltlich. - In: Musik und Kirche 20 (1950), S. 36-46.
127. *Böser*, Fidelis: Johann Sebastian Bach und die Una Sancta. - In: Benediktinische Monatschrift 24 (1948), S. 180-189.
128. *Borrel*, Eugène: Bach pédagogue. - In: Revue Internationale de musique 1950, N. 8, S. 97-102.
129. *Brelet*, Gisèle: Bach et Wagner. - In: Contrepoints 7 (1951), S. 94-109.
130. *Cellier*, Alexandre: Bach musicien d'église. - In: La Revue Internationale de musique 1950, N. 8, S. 43-54.
131. *Dexter*, Harry: Samuel Wesley and J. S. Bach. - In: Musical Opinion 74 (1951), S. 427-429.

132. *Dufourcq*, Norbert: Jean-Sébastien Bach, un architecte de la musique. Génie allemand? Génie latin? – Paris: La Colombe 1947. 236 S.; 2. Aufl. 1949. 269 S.
133.  *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Zur Antithese geistlich-weltlich. – In: *Musica* 4 (1950), S. 247–250.
134. *Ferchault*, Guy: Jean Sébastien Bach et l'esthétique française de son temps. – In: *Bach-Gedenkschrift* 1950, S. 35–41.
135. *Fricke*, Richard: „Weltliche Bachdeutung.“ – In: *Aufbau* 3 (1947), S. 431–433.
136. *Froger*, P.: J. S. Bach, musicien „religieux“. – In: *Musique et Liturgie* 1950, N. 16/17, S. 3–5.
137. *Gurlitt*, Wilibald: Johann Sebastian Bach in seiner Zeit und heute. – In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 51–80.
138. *Herz*, Gerhard: Bach's Religion. – In: *Journal of Renaissance and Baroque music* 1 (1946), S. 124–138.
139. *Herzfeld*, Friedrich: Klavier und Violine im Zeitalter Bachs. – In: *Musik in der Schule* 1950, S. 123–124 u. 141–147.
140. *Huhn*, Willy: Weltliche Bachdeutung. – In: *Aufbau* 3 (1947), S. 237–242.
141. *Joho*, Wolfgang: Bach – ohne „zündende Schlagkraft“. – In: *Aufbau* 4 (1948), S. 806–807.
142. *Keller*, Hermann: J. S. Bach und die Säkularisation der Kirchenmusik. – In: *Universitas* 2 (1947), S. 1425–1434.
143. *Koch*, C.: The Catholic Influence on Bach. – In: *Catholic Choirmaster* 36 (1950), S. 138–140.
144. *Koch*, Wilhelm: Bach und der Katholizismus. – In: *Musica* 4 (1950), S. 274 bis 277.
145. *Köberle*, Adolf: Johann Sebastian Bachs christliche Sendung. – In: *Zeitwende* 22 (1950), S. 25–34.
146. *Mahrenholz*, Christhard: Johann Sebastian Bach und der Gottesdienst seiner Zeit. Vortr. auf dem Bachfest zu Göttingen am 25. Juli 1950. – Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. (1950). 16 S. Auch in: *Musik u. Kirche* 20 (1950), S. 145–158.
147. *Marc*, Edmond: Bach humoriste. – In: *Revue Internationale de musique* 1950, N. 8, S. 94–97.
148. *Marcel-Dubois*, Claudie: Bach et la luthérie. – In: *Revue Internationale de musique* 1950, N. 8, S. 91–94.
149. *Metzger*, Hans Arnold: Joh. Seb. Bach und der evangelische Gottesdienst seiner Zeit. – In: *Musik und Kirche* 20 (1950), S. 49–54.
150. *Moser*, Hans Joachim: Johann Sebastian Bach als Christ. – In: *Evangelische Welt* 4 (1950), S. 316–318.
151. *Müller*, Fritz: Der diesseitsfreudige Bach. – In: *J. S. Bach 1750–1950*. Dresden 1950, S. 41–46.
152. *Nievergelt*, Edwin: Zur Christlichkeit der Musik von J. S. Bach. – In: *Musik und Gottesdienst* 5 (1951), H. 5.
153. *Paumgartner*, Bernhard: J. S. Bachs Schöpferkraft und Persönlichkeit. – In: *Universitas* 6 (1951), S. 969–972.
154. *Pfender*, Marcel: Jean Sébastien Bach, chantre de Dieu. – Paris: Ed. Je sers 1947. 176 S.
155. *Pincherle*, Marc: J. S. Bach et Vivaldi. – In: *Revue Internationale de musique* 1950, N. 8, S. 36–40.



156. *Preuß*, Hans: Johann Sebastian Bach, der Lutheraner. (2. Aufl.) – Erlangen u. Würzburg: Martin-Luther-Verl. (1950.) 31 S.
157. *Ramin*, Günther: Joh. Seb. Bachs Totalität in Werk und Wesen. – In: Musik und Kirche 20 (1950), S. 46–48.
158. *Rebling*, Eberhard: Der Rationalismus, eine Grundlage des Bachschen Realismus. – In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 420–430.
159. *Richard*, P. J.: Bach acousticiens. – In: La Revue Internat. de musique 1950, N. 8, S. 102–105.
160. *Riemer*, Otto: Der entchristianisierte Bach. – In: Musica 2 (1948), S. 295–298.
161. *Robert*, P. A.: Le Chantre de Dieu. – In: Cahiers protestants 34 (1950), S. 152–161.
162. *Sasse*, Kurt: Johann Sebastian Bach in seiner und in unserer Zeit. – In: Johann Sebastian Bach, 1750–1950. Halle 1950, S. 17–30.
163. *Scheide*, William Hinsdale: Johann Sebastian Bach as a biblical interpreter. – Princeton Theological Seminary 1952. 40 S. (Princeton pamphlets 8.)
164. *Schmitz*, Arnold: Die Definition der Musik bei Bach. – In: Musik und Altar 1948, H. 2, S. 8–12.
165. *Schrade*, Leo: The conflict between the sacred and the secular. – In: Journal of the history of ideas 7 (1946), S. 151–194.
166. *Sievers*, Heinrich: Klangphänomene bei Bach und Bartók. – In: Zeitschrift f. Musik 113 (1952), S. 417–418.
167. *Söllner*, Brita: J. S. Bach als religiöses Erlebnis. – In: Neue Musik-Zeitschrift 4 (1950), S. 117–118.
168. *Trillbaas*, Wolfgang: Die Kirche Johann Sebastian Bachs. – In: Zeitwende 22 (1950), S. 326–337.
169. *Vetter*, Walther: Bachs Universalität. – In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 131–157.
170. *Wallau*, René: Die kirchliche Bedeutung der Bachschen Musik. Eine Zusammenfassung. – In: Kongreß-Bericht. Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 107 bis 111.

#### IV. DAS LEBEN

##### 1. Gesamtdarstellungen

171. *Biggs*, E. P.: "To God alone be glory." Bach's dedication inspired his music and his life. – In: Christian Science Monitor Magazine vom 29. Juli 1950.
172. *La prima biografia*. – In: La Rassegna musicale 20 (1950), S. 256.
173. *Daeglau*, Greta: Die Frauen um Bach. – In: Neue Musik-Zeitschrift 4 (1950), S. 118–121.
174. *David*, Hans Theodore, and Arthur Mendel: The Bach reader. A life of Johann Sebastian Bach in letters and documents. – New York: Norton (1945). 431 S.
175. *Engel*, Hans: Johann Sebastian Bach. Ein soziologisches Porträt. – In: Das Musikleben 3 (1950), S. 193–199, und in: Musik im Unterricht 41 (1950), S. 193–199.
176. *Engel*, Hans: Soziologisches Porträt Johann Sebastian Bachs. – In: Kongreß-Bericht. Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 222–226.
177. *Flor*, Kai: Johann Sebastian Bach. En biografi. – København: Hansen 1950. 184 S.
178. *Geiringer*, Karl: Artistic interrelations of the Bachs. – In: Musical Quarterly 36 (1950), S. 363–374.

179. *Godman*, Stanley: The History of Bach; a recent German assessment. — In: Musical Opinion 71 (1948), S. 497–498.
180. *Hasse*, Karl: Johann Sebastian Bach. Ein Lebensbild. 2. Aufl. — Leipzig: Brandstetter 1946. 24 S.
181. *Mendel*, Arthur: More for the Bach reader. — In: The Musical Quarterly 36 (1950), S. 485–510.
182. *Meyer*, Marie-Antoine: J. Ph. Rameau et J. S. Bach. — Paris: Ed. Lyre 1947. 100 S.
183. *Müller-Blattau*, Joseph: Genealogie der musikalisch-Bachischen Familie. Nach Ph. E. Bachs Aufzeichnungen wiederhergestellt u. erläutert. — Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. [1950.] 24 S.
184. *Petzoldt*, Richard: Johann Sebastian Bach. 1685–1750. Sein Leben in Bildern. — Leipzig: Bibliogr. Inst. 1950. 35 S., 47 Abb.
185. *Sasse*, Konrad: Zeittafeln für die Zeit um Johann Sebastian Bach. — In: Johann Sebastian Bach. 1750–1950. Halle 1950, S. 39–50.
186. *Schonberg*, H. C.: What sort of man was J. S. Bach? — In: Etude 68 (1950), S. 14–15 u. später.
187. *Steglich*, Rudolf: J. S. Bach et les musiciens de son temps. — In: La Revue Internationale de musique 1950, N. 8, S. 33–35.
188. *Uyldert*, Erik: De cantor van de Thomaskerk. Het leven van Johann Seb. Bach, 1685–1750. — Tilburg: Nederlands Boekhuis 1950. 184 S.
189. *Waldstein*, Wilhelm: „Halb wie ein König, halb wie ein Vater.“ Bachs Wesen und Charakter. — In: Österreichische Musikzeitschrift 5 (1950), S. 85–88.
190. *Wangermée*, Robert: Bach. — Bruxelles 1946.

### 2. Darstellungen einzelner Lebensabschnitte

191. *Albrecht*, Hans: Die Bachhäuser und die Bacherinnerungsstätte in Arnstadt. — In: J. S. Bach u. s. Verwandten in Arnstadt. 1950, S. 124–133.
192. Johann Sebastian *Bach* und seine Verwandten in Arnstadt. — Arnstadt 1950: Thür. Volksverl. 168 S. (Arnstadt in Vergangenheit und Gegenwart 1.)
193. Johann Sebastian *Bach* und Leipzig zu seiner Zeit. Hrsg. von der Superintendentur Leipzig-Stadt. — Leipzig: Breitkopf & Härtel 1950. 36 S., 20 Taf.
194. (Johann Sebastian) *Bach* in Thüringen. Gabe der Thüringer Kirche an das Thür. Volk zum Bach-Gedenkjahr 1950. Hrsg.: Der Landeskirchenrat d. Ev.-luth. Kirche in Thüringen. — Berlin: Ev. Verlagsanst. (1950). 190 S.
195. *Baumgarten*, W.: Johann Sebastian Bach in Mühlhausen. — In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 73–77.
196. *Berthold*, Otto: Das Leben in der Thomasschule zur Bachzeit. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt. 1950, S. 44–48.
197. *Böbme*, Erdmann Werner: Johann Sebastian Bach in Lüneburg. 4 Aufsätze aus Lüneburgs Musikgeschichte des Barock über J. S. Bach, Georg Böhm, Johann Jacob Löwe und Christian Flohr. — Hamburg 1947. 7 S. Aus: Hamburger Echo 1947.
198. *Böttcher*, Julius: Bachstätten in Ohrdruf. — In: Festschrift z. Bachjahr 1950. Ohrdruf 1950, S. 11–12.
199. *Decker*, Rudolf: Bach und Dresden. — In: <sup>7</sup>Johann Sebastian Bach. Thomaskantor, 1723–1750. S. 21–23.
200. *Fock*, Gustav: Der junge Bach in Lüneburg. 1700–1702. — Hamburg: Merseburger (1950). 119 S.

x) V [Muschlag] Johann Sebastian Bach, Thomaskantor  
1723–1750.

201. *Focke*, Gustav: Die Wahrheit über Bachs Aufenthalt in Lüneburg. – Hamburg: Hansischer Gildenverl. (1949). 32 S.
202. *Fißler*, Heinz: Wie sah die Thomaskirche zur Zeit Bachs aus? – In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt. 1950, S. 38–43.
203. *Godman*, Stanley: Bach as a young man. – In: The Musical Times 92 (1951), S. 27.
204. *Graefe*, Marianne: Leipzigs Kultur zur Bachzeit. – In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt. 1950, S. 30–34.
205. *Greiner*, W.: Bach in Thüringen. – In: Bach in Thüringen. Festgabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 22–57.
206. *Haußwald*, Günther: Bach und der Dresdener Komponistenkreis. – In: J. S. Bach, 1750–1950. Dresden 1950, S. 18–23.
207. *Jauernig*, Reinhold: Bachs erster Aufenthalt in Weimar. – In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 69–70.
208. *Jauernig*, Reinhold: Johann Sebastian Bach in Weimar. – In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 49–105.
209. *Jauernig*, Reinhold: Johann Sebastian Bach in Weimar. – In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 77–85.
210. *Jong*, W. C. de: Handel, Bach en de Mizlerse Societeit in Leipzig. – In: Mens en Melodie 7 (1952), S. 39–43.
211. *Kraft*, Günther: Johann Sebastian Bach und Mühlhausen. – In: Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, S. 44–46.
212. *Kraft*, Günther: Johann Sebastian Bach und Ohrdruf. – In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 25–29.
213. *Kretschmar*: Johann Sebastian Bach in Gera. – In: Bach in Thüringen. Gabe der Thür. Kirche. 1950, S. 87–88.
214. *Kübn*, G.: Johann Sebastian Bach in Eisenach. – In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 63–67.
215. *Lange*, Walter: Die Bachstadt Leipzig zu Bachs Lebzeiten. – In: Joh. Seb. Bach. Thomaskantor, 1723–1750, S. 8–11. \*) S. 193
216. *Löffler*, Hans: Johann Sebastian Bachs Reisen im Thüringer Land. – In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 85–87.
217. *Mauersberger*, Rudolf: Dresden und Bach. – In: J. S. Bach. 1750–1950. Dresden 1950, S. 13–17.
218. *Müller*, Fritz: Joh. Seb. Bachs „Tag von Potsdam“. – In: Neue Musik-Zeitschrift 1 (1947), S. 185–187.
219. *Müller*, Karl: Der junge Bach. – In: J. S. Bach u. s. Verwandten in Arnstadt. 1950, S. 52–123.
220. *Müller*, Karl: Johann Sebastian Bach in Arnstadt. – In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 30–42.
221. *Neumann*, Werner: Das Musikleben Leipzigs zur Zeit Bachs. – In: Joh. Seb. Bach. Thomaskantor 1723–1750. 1950, S. 11–14. \*) S. 193
222. *Örtel*, Alfred: Johann Sebastian Bach in Ohrdruf. – In: Festschrift z. Bachjahr 1950. Ohrdruf 1950, S. 7–10. H/14-17
223. *Örtel*, Alfred: Johann Sebastian Bach in Ohrdruf. – In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 67–68.
224. *Plamenac*, Dragan: A propos du portrait de Bach jeune. – In: La Revue Internationale de Musique 1951 Nr. 10, S. 427–428.

225. *Redlich*, Hans Ferdinand: Bach in Lüneburg: 1700–1950. – In: *Music Survey* 3 (1950), S. 128–129.
226. *Rudnick*, O.: Johann Sebastian Bach in Arnstadt. – In: *Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche.* 1950, S. 70–73.
227. *Schmitz*, Eugen: Alt-Leipziger Musikjournalistik um Johann Sebastian Bach. – In: *J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt.* 1950, S. 64–68.
228. *Schumann*, W.: Bach-Erinnerungen aus Zella-Mehlis. – In: *Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche.* 1950, S. 90–92.
229. *Smend*, Friedrich: Bach in Köthen. – Berlin: Christl. Zeitschriften-Verl. (1951), 229 S.
230. *Sponer*, Alfred von: Johann Sebastian Bach in Leipzig 1723–1750. Im Anh.: Einige Lebensdaten von Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol. Biogr. Skizzen. op. 99, Nr. 3. – Leipzig: Jost in Komm. 1945, 34 S.
231. *Vetter*, Walther: Der Kapellmeister Bach. Versuch einer Deutung Bachs auf Grund seines Wirkens als Kapellmeister in Köthen. – Potsdam: Athenaion (1950), 405 S.
232. *Vetter*, Walther: Der Kapellmeister Bach. Die Bedeutung Köthens im Leben Bachs. – In: *Das Musikleben* 3 (1950), S. 199–202.
233. *Wiegand*, Fritz: Von den wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Verhältnissen im Thüringer Musikleben des 17. Jahrhunderts. – In: *J. S. Bach u. s. Verwandten in Arnstadt.* 1950, S. 9–14.
234. *Wolff*, Hellmuth Christian: Bach und die Universität Leipzig. – In: *J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel einer Stadt.* 1950, S. 49–56.

### 3. Monographien

235. *Bach*, Paul: Die Meininger Bache. – In: *J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950.* S. 217–219.
236. *Brinkmann*, Ernst: Die Musikerfamilie Bach in Mühlhausen. – Mühlhausen i. Thür.: Rat d. Stadt (1950), 19 S.
237. *Brinkmann*, Ernst: Die Mühlhäuser Bache. – In: *J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950.* S. 220–228.
238. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Scheibe gegen Bach – im Notenbeispiel. – In: *Das Musikleben* 5 (1952), S. 106–107.
239. *Flade*, Ernst: Bachs Stellung zum Orgel- und Klavierbau seiner Zeit. – In: *Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950.* S. 405–410.
240. *Graupner*, Friedrich: Johann Sebastian Bach als Musikerzieher. – In: *Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950.* S. 201–209.
241. *Grundmann*; Ein verlorener Sohn aus dem Hause Johann Sebastian Bachs. [= *Joh. Gottfried Bernhard Bach.*] – In: *Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche.* 1950, S. 88–90.
242. *Hamann*, Fritz: Siegismund Freudenberg. Dokumente um einen schlesischen Schüler Seb. Bachs. – In: *Bach-Jahrbuch* 37 (1940/48), S. 149–151.
243. *Harlan*, Peter: Vitus Bach und sein Cythringen. – In: *Zeitschrift f. Musik* 111 (1950), S. 295–297.
244. *Helmbold*, Hermann: Junge Bache auf dem Eisenacher Gymnasium. – In: *J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950.* S. 19–24.
245. *Herrmann*, R.: Die Thüringer und die Bache. – In: *Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche.* 1950, S. 97–103.

246. *Hinrichsen*, Max: Bach, his wives, and his children. A chronological table. — In: Music Book 7 (1952), S. 271-273.
247. *Jauernig*, Reinhold: Bach und Johann Gottfried Walther. — In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 295-297.
248. *John*, Fritz: Johann Sebastian Bachs Erfurter Vorfahren. — In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 92-97.
249. *Koch*, Herbert: Der Jenaer Bach. — In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 127-146. [= Joh. Nikolaus Bach.]
250. *Kraft*, Günther: Thüringer Stadtpfeiferfamilien um Bach. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 145-169.
251. *Kraft*, Günther: Johann Georg Schübler. Bachs Notenstecher und Verleger. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, S. 183-188.
252. *Kühn*, H.: Vier Organisten Eisenachs aus bachischem Geschlecht. — In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 103-119.
253. *Lappé*, Friedrich Wilhelm: Die Bachfamilien im Spiegel Arnstädter Kirchenbücher. — In: J. S. Bach u. s. Verwandten in Arnstadt: 1950, S. 134-149.
254. *Löffler*, Hans: „Bache“ bei Seb. Bach. — In: Bach-Jahrbuch 38 (1949/50), S. 106-124.
255. *Löffler*, Hans: Bachs Schüler in Thüringen. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 175-182.
256. *Löffler*, Hans: Ein unbekannter Schüler Seb. Bachs. — In: Bach-Jahrbuch 38 (1949/50), S. 104-105.
257. *Martini*, Wilhelm: Die Gehrere Bache. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 214-216.
258. *Örtel*, Alfred: Selbstbiographie des Joh. Christoph Bach, dem Gründer der Ohrdruffer Bache. — In: Festschrift zum Bachjahr 1950. Ohrdruf 1950, S. 12-13.
259. *Rauschenberger*, Walther: Die Familien Bach. 5 S. Aus: Genealogie und Heraldik 2 (1950).
260. *Reichardt*, E. W.: Die Bachs in Thüringen. — In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 147-189.
261. *Reinhold*, Ferdinand: Die Bache in Ohrdruf. — In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. 1950, S. 119-126.
262. *Reinhold*, Ferdinand: Die Musik-Bache in Ohrdruf. — In: Festschrift z. Bachjahr 1950. Ohrdruf 1950, S. 14-16.
263. *Rollberg*, Fritz: Aus Heimat und Elternhaus Johann Sebastian Bachs. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, S. 11-18.
264. *Rollert*, Otto: Die Erfurter Bache. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 201-213.
265. *Saupe*, Gerhard: Johann Sebastian Bach und die Familie Meissner in Weißenfels. — In: Bach-Jahrbuch 37 (1940/48), S. 134-135.
266. *Stapf*, Oskar: Die Themarer Bache. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 229-230.
267. *Werner*, Arno: Anna Magdalena Bach. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 170-174.
268. *Wiegand*, Fritz: Die Arnstädter Bache. — In: J. S. Bach u. s. Verwandten in Arnstadt. 1950, S. 20-51.
269. *Wiegand*, Fritz: Die Arnstädter Bache. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 191-200.

270. *Wiegand, Fritz*: Bachfamilien in Thüringen. — In: J. S. Bach u. s. Verwandten in Arnstadt. 1950, S. 15–19.
271. *Wüsthoff, Friedrich*: Bachs Vorfahren und seine Söhne. — In: Musik in der Schule 1950, S. 120–123.

## 4. Dokumente

272. Johann Sebastian *Bach*. 1685–1750. Biographische Dokumente. — Leipzig: Haag-Drugulin 1950. 81. S.
273. Lost *Bach portrait* found. Reproductions are made. — In: Diapason. 41 (1950), Sept.-N., S. 20.
274. *Bach* und das Wochenlied. [Bachs Brief an das Konsistorium zu Leipzig.] — In: Der Kirchenmusiker 2 (1951), S. 10–11.
275. *Bernson, Bernard, et Marthe Bernson*: J.-S. Bach peint par lui-même. (Essai graphopsychologique.) — In: Contrepoints 7 (1951), S. 10–26.
276. *Claoué, Charles*: Bach d'après son visage. — In: La Revue internationale de musique. 1950, N. 8, S. 85–91.
277. *David, Werner*: Johann Sebastian Bach's Orgeln. Aus Anlaß d. Wiedereröffnung d. Berliner Musikinstrumenten-Sammlung. — (Berlin 1951.) 107 S.
278. *Documenti e testimonianze su Bach*. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 256 bis 263.
279. *Emery, Walter*: A neglected Bach manuscript. — In: Music Review 11 (1950), S. 169–174.
280. *Fehr, Max*: Die Bachschen Werke im Besitze Hans Georg Nägelis. (Aktenbericht.) — In: Schweizer. Musikzeitung 86 (1946), S. 365–367.
281. *Freyse, Conrad*: Kommentar zum Ihle-Bild. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, S. 140–142.
282. *Geiringer, Karl*: The lost portrait of J. S. Bach. — New York: Oxford Univ. Press [1950]. 12 S.
283. *Godman, Stanley*: A newly discovered Bach portrait. — In: The Musical Times 91 (1950), S. 263–264, u. in: Music Book 7 (1952), S. 341–353.
284. *Hartmann, Karl*: Ein Bild J. S. Bachs aus dem Bayreuther Schloß stammend? — In: Archiv f. d. Geschichte von Oberfranken 35 (1950), H. 2, S. 3–5.
285. *Huber, Anna Gertrud*: Die Handschrift von Johann Sebastian und Anna Magdalena Bach. — In: Schweizer. Musikzeitung 88 (1948), S. 458–461.
286. *Losse, Paul*: Leipzigs Bachdenkmäler. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel einer Stadt 1950, S. 109–119.
287. *Matthaei, Karl*: Johann Sebastian Bachs Orgel. — In: Bach-Gedenkschrift 1950, S. 118–149.
288. *Müller, Fritz*: Bachs Musikinstrumente. — In: Zeitschrift für Musik 111 (1950), S. 586–587.
289. *Notowicz, Nathan*: Ein Zeugnis von Johann Sebastian Bach. — In: Musik und Gesellschaft 2 (1952), S. 331–334.
290. *Ranken, M. B.*: The Organ of Bach. — In: The Organ 30 (1950), Oct.-N., S. 103–104.
291. *Raupach, Hans*: Das wahre Bildnis Johann Sebastian Bachs. Eine Erstveröffentlichung mit Erläuterungen. — Wolfenbüttel: Mösel 1950. 22 S.
292. *Rivière, Jean*: Bach d'après son écriture. — In: Revue internationale de musique 1950, N. 8, S. 80–85.

293. *Rubardt*, Paul: Bachorgeln in Leipzigs Umgebung. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt. 1950, S. 102–108.
294. *Salazar*, A.: J. S. Bach y sus instrumentos. — In: Nuestra Musica 1950, Nr. 20.
295. *Schmieder*, Wolfgang: Die Handschriften Johann Sebastian Bachs. Betrachtungen über ihre Schicksale, ihre Wanderungen und ihren Verbleib. — In: Bach-Gedenkschrift 1950, S. 190–203.
296. *Schmieder*, Wolfgang: Johann Sebastian Bach als Briefschreiber. — In: Bach-Jahrbuch 37 (1940/48), S. 126–133.
297. *Schnapp*, Friedrich: The Riddle of the Bach Goblet. — In: Music Book 7 (1952), S. 335–340.
298. *Schweisheimer*, W.: The Search for Bach's grave. — In: Etude 68 (1950), S. 19 u. ö.
299. *Sigismund*, Ernst: Der Porträtmaler Elias Gottlob Haussmann und seine Zeit; die Bachbildnisse. — In: Zeitschrift f. Kunst 4 (1950), S. 126–135.
300. *Thomson*, Virgil: Music in Germany. [Bericht über ein unbekanntes Bach-Manuskript.] — In: New York Herald Tribune vom 14. 10. 1945, Section IV, 5.
301. *Vötterle*, Karl: Das Antlitz des jungen Bach. Erster Bericht über ein neu entdecktes Bach-Bildnis. — In: Musica 4 (1950), S. 317–318.
302. *Weinhold*, Liesbeth: Leipziger Bachdokumente. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt. 1950, S. 57–63.
303. *Wittig*, Max: Das Notenbild im Manuskript Bachs, im Kupfernotenstich und im modernen Notenstich. Eine vergleichende Betrachtung. — In: Das Buchgewerbe 5 (1950), S. 237.

## V. DIE WERKE

### 1. Allgemeine Betrachtungen über Form, Inhalt, Entstehung usw.

304. *Aber*, Adolf: On the Continuo in Bach. — In: The Musical Times 89 (1948), S. 169 bis 171; fortges. u. d. T.: The Basso Continuo, ebenda S. 367–368.
305. *Aldrich*, Putnam: Bach's Technique of transcription and improvised ornamentation. In: Musical Quarterly 35 (1949), S. 26–35.
306. *Also* sprach Gerhart Stiebler oder: Die Nutzenanwendung des Bachschen Parodieverfahrens. — In: Musica 2 (1948), S. 298–300.
307. *Anschütz*, Georg: Über Aufbauprinzipien in den Werken Johann Sebastian Bachs. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 270–276.
308. *Babitz*, Sol.: A Problem of Rhythm in Baroque Music. — In: The Musical Quarterly 38 (1952), S. 533–565.
309. *Bach*, Anneliese: Salomo Franck als Verfasser geistlicher Dichtungen. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950, S. 135–139.
310. *Bartha*, Dénes: Bemerkungen zur Stilisierung der Volksmusik, besonders der Polonaisen, bei Bach. — In: Bach-Probleme. Festschrift. Leipzig 1950, S. 41–43, und in: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 416 bis 419.
311. *Bergmann*, Walther: Rhythmik und Körpergefühl in den Tänzen Johann Sebastian Bachs. — In: Musik im Unterricht 41 (1950), S. 208–210.
312. *Besseler*, Heinrich: Charakterthema und Erlebnisform bei Bach. — In: Kongreß-Bericht, Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 7–32.

313. *Blankenburg*, Walter: Die Bedeutung des Kanons in Bachs Werk. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 250—258.
314. *Blankenburg*, Walter: Die Symmetriefform in Bachs Werken und ihre Bedeutung. — In: Bach-Jahrbuch 38 (1949/50), S. 24—39.
315. *Blankenburg*, Walter: Von der Verwendung von Blechblasinstrumenten in Bachs kirchenmusikalischen Werken und ihrer Bedeutung. — In: Musik und Kirche 20 (1950), S. 65—71.
316. *Bonavia-Hunt*, N. A.: Bach and the Organ. — In: The Musical Times 92 (1951), S. 220—221.
317. *Brandis Buys*, Hans: Getallensymboliek en diminutietechniek. — In: Mens en Melodie 5 (1950), S. 321—324.
318. *Caporali*, Rodolfo: Le trascrizioni pianistiche delle opere di Bach. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 239—243.
319. *Chailley*, Jacques: Atavismes musicaux de J.-S. Bach. — In: La Revue Internationale de Musique 1950, N. 8, S. 25—32.
320. *Chiapusso*, Jan: Bach's Attitude towards history. — In: The Musical Quarterly 39 (1953), S. 396—414.
321. *Dickinson*, Alan Edgar Frederic: Bach's fugal art. — In: Monthly Musical Record 80 (1950), S. 9—13.
322. *Dickinson*, Alan Edgar Frederic: Bach's fugal craftsmanship. — In: Music Survey 2 (1949), S. 175—179, u. 3 (1950), S. 28—32.
323. *Doornink*, H. W.: De rhythmoepie van Johann Seb. Bach. — Amsterdam: de Bussy 1946. 67 S.
324. *Drinker*, Henry S.: Bach's Use of Slurs in Recitativo secco. — Princeton, N. J.: Assoc. of American Choruses 1946. 42 S.
325. *Dürr*, Alfred: Zur Echtheitsfrage bei J. S. Bach. — In: Musica 7 (1953), S. 292 bis 296.
326. *Emery*, Walter: Bach's symbolic language. — In: Music and Letters 30 (1949), S. 345—354.
327. *Emery*, Walter: Bach's Ornaments. — In: The Musical Times. 89 (1948), S. 14—16 u. 43—45.
328. *Engel*, Hans: Form und Mosaiktechnik bei Bach. — In: Kongreß-Bericht, Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 111—119.
329. *Ford*, Wyn K.: The Art of J. S. Bach. — In: The Musical Times 91 (1950), S. 468 bis 470.
330. *Gavoty*, Bernard: Jean-Sébastien Bach (1750—1950) et le problème de la musique religieuse. — In: Etudes 83 (1950), Nov.-N., S. 190—203.
331. *Ghislanzoni*, A.: La fuga nell'opera di Bach (Aus: La genesi storica della fuga). — In: Rivista Musicale Italiana 53 (1951), S. 19—36.
332. *Godman*, Stanley: Bach's Instrumentation. A statistical analysis. — In: Music Book 7 (1952), S. 407—411.
333. *Gurlitt*, Wilibald: Das historische Klangbild im Werk Joh. Seb. Bachs. — In: Bach-Jahrbuch 39 (1951/52), S. 16—29.
334. *Gurlitt*, Wilibald: Zu Johann Sebastian Bachs Ostinato-Technik. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 240—249.
335. *Hahn*, Harry: Der Symmetriebegriff in der Musik Bachs. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 277—284.



336. *Hauswald*, Günther: Zur Sonatenkunst der Bachzeit. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 340—348.
337. *Hillemann*, Willi: Die Blockflöte in den Werken Joh. Seb. Bachs. — In: Musik im Unterricht 44 (1953), S. 89—90.
338. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Bachs Weimarer Textdichter Salomo Franck. — In: J. S. Bach in Thüringen. Festgabe z. Gedenkjahr 1950, S. 120—134.
339. *Hohn*, Wilhelm: J. S. Bach und die Kirchentönenarten. — In: Musik und Altar 3 (1951), S. 190—198.
340. *Huber*, Anna Gertrud: Johann Sebastian Bach als Meister der Farben. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der musikalischen Dynamik. — Zürich: Eulenburg 1949. VIII, 45 S.
341. *Huber*, Anna Gertrud: Johann Sebastian Bach als Meister der „Gemüths-Ergötzung“. — Zürich: Speer-Verl. 1948. 72 S.
342. *Husmann*, Heinrich: Die Form in Bachs Spätwerken. — In: Bach-Gedenkschrift 1950, S. 178—189.
343. *Karstädt*, Georg: Die Besetzung des „Corno“ bei Joh. Seb. Bach. — In: Die Musikforschung 4 (1951), S. 376—377.
344. *Karstädt*, Georg: Horn und Zink bei Johann Sebastian Bach — In: Musik und Kirche 22 (1952), S. 187—190.
345. *Klein*, Rudolf: Ton und Zahl. Zur Problematik des mathematisch-musikalischen Aufbaus der Werke J. S. Bachs. — In: Österreichische Musikzeitschrift 3 (1948), S. 298—300.
346. *Kocke*, Hermann: Bachs Artikulation. — In: Musik und Kirche 23 (1953), S. 65 bis 69.
347. *Krüger*, Walter: Joh. Seb. Bach und der Zeitgeist. — In: Bach-Jahrbuch 39 (1951/52), S. 86—102.
348. *Leibowitz*, René: La Dialectique structurelle de l'oeuvre de J. S. Bach. — In: La Revue Internationale de Musique 1950, Nr. 8, S. 55—67.
349. *MacHose*, Allen Irvine: Contrapuntal harmonic technique of the 18th century. — New York: Crofts 1947. XVI, 433 S.
350. *Maycock*, John: The Bach Trumpet Parts. — In: Musical Opinion 75 (1952), S. 343 bis 345.
351. *Meulemans*, Arthur: Bach's instrumentale muziek. — In: Musica sacra, sancta sancte 51 (1950), S. 134—136.
352. *Moberg*, Carl-Allan: Till fragan om „Klaster-Form“. — In: Svensk Tidskrift for Musikforskning 32 (1950), S. 147—151.
353. *Moser*, Hans Joachim: Bach als Zwölftöner? Das „Gesetz der unabgebrauchten Tonstufe“. — In: Das Musikleben 6 (1953), S. 86—87.
354. *Moser*, Hans Joachim: Joh. Seb. Bachs Musik zwischen Kosmos und Seele. — In: Bach-Jahrbuch 38 (1949/50), S. 1—6.
355. *Neumann*, Werner: Zu Bachs Parodieverfahren. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950. Einf. in d. Konzerte S. 12—22.
356. *Paoli*, R.: Bach e il latino liturgico. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 218 bis 226.
357. *Parrott*, Jan: The Style of Bach. — In: The Musical Times 86 (1945), S. 269—270.
358. *Pincherle*, Marc: Jean-Sébastien Bach et le violon. — In: Contrepoints 7 (1951), S. 47—62.

359. *Platt, Peter*: Melodic Patterns in Bach's counterpoint. — In: Music and Letters 29 (1948), S. 48–56.
360. *Ratz, Erwin*: Über die Architektonik in den Fugen J. S. Bachs. — In: Österreichische Musikzeitschrift 5 (1950), S. 53–59 u. 96–105.
361. *Riemenschneider, Albert*: Some Aspects of the use of the flutes in the sacred choral and vocal works of Johann Sebastian Bach. — Washington: Library of Congress 1950 (1951). 23 S.
362. *Salas Viu, V.*: Raíces del estilo de J. S. Bach. — In: Revista Musical Chilena 6 (1950), S. 5–15.
363. *Santa Cruz, D.*: La fuga en la obra de Bach. — In: Revista Musical Chilena 6 (1950), S. 15–55.
364. *Scherchen, Hermann*: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens Johann Sebastian Bachs. — In: Scherchen: Vom Wesen der Musik. 2. Aufl. Winterthur 1947. S. 61–120. In engl. Übers.: London: Dobson 1950.
365. *Schloezer, Boris von*: Das mythische Ich des Künstlers. Betrachtungen zum Werk Johann Sebastian Bachs. [Ausz. aus: Schloezer: Introduction à J. S. Bach, s.o. Nr. 84] — In: Merkur 4 (1950), S. 1041–1058.
366. *Schmid, Th. Karl*: Formfragen bei Bach. — In: Württemberg. Blätter f. Kirchenmusik 17 (1950), S. 102–104.
367. *Schmitz, Arnold*: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs. — In: Musik im Unterricht 41 (1950), S. 2–7.
368. *Schmitz, Arnold*: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. — Mainz: Schott (1950). 86 S. (Neue Studien zur Musikwissenschaft. 1.)
369. *Schmitz, Arnold*: Die oratorische Kunst J. S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen. In: Kongreß-Bericht, Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 33–49.
370. *Schrade, Leo*: Heinrich Schütz y J. S. Bach en la liturgia protestante. — In: Revista de estudios musicales 2 (1950/51), Nr. 5/6, S. 534–559.
371. *Scriabine, M.*: Esthétique musicale et fonction liturgique chez J. S. Bach. — In: Musique et Liturgie 1950, Nr. 16/17, S. 6–9.
372. *Serauky, Walter*: Das Orchester Johann Sebastian Bachs und das Leipziger Musikinstrumentenmuseum. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt 1950, S. 96–101.
373. *Sbanet, Howard*: Why did J. S. Bach transpose his arrangements? — In: The Musical Quarterly 36 (1950), S. 180–203.
374. *Szabolcsi, Bence*: Bach, die Volksmusik und das osteuropäische Melos. — In: Bach-Probleme. Festschrift. Leipzig 1950, S. 38–40; und in: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 411–415.
375. *Tell, Werner*: Die Hemiole bei Bach. — In: Bach-Jahrbuch 39 (1951/52), S. 47 bis 53.
376. *Thomas, Kurt*: Die Chorwerke J. S. Bachs. — In: Der Chor 2 (1950), S. 100 bis 103.
377. *Valabrega, Cesare*: Giovanni Sebastiano Bach. — [Modena:] Guanda 1950. 247 S. (I grandi musicisti. 1.)
378. *Wolf-Cerutti, Helmut*: Die Chromatik im Bachschen Tonsymbol. — In: Musica 6 (1952), S. 191–194.
379. *Wolff, Hellmuth Christian*: Der Rhythmus bei Johann Sebastian Bach. — In: Bach-Jahrbuch 37 (1940/48), S. 83–121.

## 2. Abhandlungen über größere Werkgruppen

## a) Kantaten

380. *Cranksbaw*, Geoffrey: Bach's secular cantatas. — In: The Monthly Musical Record 81 (1951), S. 9–13.
381. *Dürr*, Alfred: Zur Aufführungspraxis der Vor-Leipziger Kirchenkantaten J. S. Bachs. — In: Musik und Kirche 20 (1950), S. 54–64.
382. *Dürr*, Alfred: Zur Chronologie der Weimarer Kantaten J. S. Bachs. — In: Kongreß-Bericht, Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 120.
383. *Dürr*, Alfred: Zur Echtheit einiger Bach zugeschriebener Kantaten. — In: Bach-Jahrbuch 39 (1951/52), S. 30–46.
384. *Dürr*, Alfred: Über Kantatenformen in den geistlichen Dichtungen Salomon Francks. Ein Beitrag z. Geschichte d. Kirchenmusik am Weimarer Hof z. Zt. J. S. Bachs. — In: Die Musikforschung 3 (1950), S. 18–26.
385. *Dürr*, Alfred: Stilkritik und Echtheitsprobleme der frühen Kantaten Bachs. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 259 bis 269.
386. *Dürr*, Alfred: Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs. — Leipzig: Breitkopf & Härtel 1951. 243 S. (Bach-Studien 4.)
387. *Finlay*, Ian: Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten. Eine musikwissenschaftlich-literarische Betrachtung. — Göttingen, Phil. Diss. 1950. 98 S.; dgl. in Buchform: London: The Author 1950.
388. *Finlay*, Ian: Bach's secular cantata texts. — In: Music and Letters. 31 (1950), S. 189–195.
389. *Höffer-Winterfeld*, Linde: Die Blockflöte in den Kantaten J. S. Bachs. — In: Hausmusik 1953, S. 106–107 u. 110–116.
390. *Neumann*, Werner: Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bachs. — Leipzig: Breitkopf & Härtel 1947. 201 S. (Veröffentlichungen d. Neuen Bachgesellschaft. 41/46,1.); 2. erw. Aufl. 1953. 236 S.
391. *Platzhoff-Lejeune*, Ed.: Bachkantaten und Kirchenjahr. — In: Schweizer. Musikzeitung 85 (1945), S. 210–211.
392. *Schrade*, Leo: Liturgy in Bach's cantata. — In: Bach-Gedenkschrift 1950, S. 66–74.
393. *Smend*, Friedrich: Joh. Seb. Bach. Kirchenkantaten, (1–6) — Berlin-Dahlem: Christl. Zeitschr.-Verl. 1947–49.
394. *Terenzio*, Vincenzo: Marginalia ai corali di Bach. — In: La Rassegna Musicale 19 (1949), S. 200–203.
395. *Unger*, Robert: Chorischer Gemeindegesang in Bachs Kantaten und Passionen. — In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 128–129.
396. *Vocht*, Lode de: Het Koorwerk van J. S. Bach. — In: Musica sacra. Sancta sancte 51 (1950), S. 138–139.

## b) Motetten, Passionen, Messen, Choräle

397. *Brandts Buys*, Hans: De passies van Johann Sebastian Bach. — Leiden: Stafleu 1950. 379 S.
398. *Dibelius*, Martin: Individualismus und Gemeindebewußtsein in Joh. Seb. Bachs Passionen. — In: Archiv f. Reformationsgeschichte 41 (1948), S. 132–154.
399. *Dürr*, Alfred: Die Motetten. — In: Die Werke des Bachfestes 1950, S. 59–60.

400. *Dürr*, Alfred: Zu den verschollenen Passionen Bachs. — In: Bach-Jahrbuch 38 (1949/50), S. 81–99.
401. *Gerber*, Rudolf: Über Formstrukturen in Bachs Motetten. — In: Die Musikforschung 3 (1950), S. 177–189.
402. *Letelier*, A.: El coral en la obra de Bach. — In: Revista Musical Chilena 6 (1950), S. 56–68.
403. *Moberg*, Carl-Allan: Bachs passionier och Höga Mässa; en stilöversikt jämte et bidrag til Bachrenässansens historia i Sverige. — Stockholm: Geber 1949. 265 S.
404. *Schroeder*, Hermann: Die Oratorien Johann Sebastian Bachs. — In: CVO. Zeitschrift f. Kirchenmusik 70 (1950), S. 193–197.
405. *Somervell*, D. C.: The Bach passions and Greek tragedy. — In: Music and Letters 27 (1946), S. 221–224.
406. *Valois*, J. de: Essai de concordances des chorals de Bach avec l'année liturgique. — In: Musique et Liturgie 1950, Nr. 16/17, S. 29–30.

## c) Orgel- und Klavierwerke

407. *Aldrich*, Putnam: Ornamentation in J. S. Bach's organ works. — New York: Coleman-Ross 1950. 61 S.
408. *Baron*, S.: The flute music of J. S. Bach. — In: Symphony 4/5 (1950/51), Dec.-Jan.-Nr., S. 9–10.
409. *Doflein*, Erich: Über Johann Sebastian Bach und seine Klaviermusik. — In: Musik-erziehung 3 (1950), S. 195–205.
410. *Dufourcq*, Norbert: Jean-Sébastien Bach. Le maître de l'orgue. — Paris: Floury 1948. 431 S.
411. *Ehmann*, Wilhelm: Klaviermusik und Klavierinstrument bei J. S. Bach. — In: Das Musikleben 6 (1953), S. 43–46, und in: Musik im Unterricht 44 (1953), S. 68–71.
412. *Eller*, Rudolf: Vergeistung der Gestalt. Über Bachs Instrumentalmusik. — In: Musica 4 (1950), S. 251–255.
413. *Farmer*, A.: The Organ works in history. — In: Musical Times 91 (1950), S. 265–266.
414. *Florand*, François: Jean-Sébastien Bach — l'oeuvre d'orgue. — Paris: Ed. du Cerf 1946. 249 S. (Coll. d'art et Dieu.)
415. *Florand*, François: Johann Sebastian Bach. Das Orgelwerk (Jean-Sébastien Bach. L'oeuvre d'orgue, deutsch). Mit e. Versuch über d. musikal. Ausdruck u. d. religiöse Empfinden. Einl. von Marcel Dupré. (Nach d. Orig. ins Deutsche übertr. von Gott-hold Frottscher u. Kurt Lamerdin.) — Lindau: Frisch & Perneder (1950). 300 S.
416. *Francis*, John: What Bach wrote for the flute, and why. — In: Music and Letters 31 (1950), S. 46–52.
417. *Germani*, Fernando: Guida illustrativa alle composizioni per organo di J. S. Bach, in forma di programma secondo l'ordine delle esecuzioni svolte dall'autore nella Chiesa di S. Ignazio in Roma. — Roma: De Santis 1949. XIX, 267 S.
418. *Gerstenberg*, Walter: Zur Verbindung Präludium und Fuge bei J. S. Bach. — In: Kongreß-Bericht, Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 126–129.
419. *Godman*, Stanley: Bach's Organ Music. A new French commentary. — In: Musical Opinion. 71 (1948), S. 283–284.
420. *Goetz*, Julius: Wandlungen der Bach-Auffassung. Zu Karl Straubes neuer Gesamt-ausgabe von Bachs Orgelwerken. — In: Musikblätter 1948, Nr. 3, S. 1–6.

421. *Grace*, Harvey: The organ works of Bach. Introd. by Ernest Newman. (Repr.) – London: Novello 1950. XVI, 319 S.
422. *Hammerschlag*, Janos: Der weltliche Charakter in Bachs Orgelwerken. – In: Bach-Probleme. Festschrift. Leipzig 1950, S. 17–37.
423. *Katbrin*, L.: Les oeuvres d'orgue de J. S. Bach. – In: Bulletin du Conservatoire de Fribourg (Suisse), 1946, Mars/Avril.
424. *Keller*, Hermann: Über Bachs Bearbeitungen aus dem „Hortus musicus“ von Reinken. – In: Kongreßbericht d. Internat. Ges. f. Musikwissenschaft, Basel 1949, S. 160–161.
425. *Keller*, Hermann: Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. – Leipzig: Peters (1950). 280 S.
426. *Keller*, Hermann: Die Orgelwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. – Leipzig: Peters (1948). 228 S.
427. *Klotz*, Hans: Bachs Orgeln und seine Orgelmusik. – In: Die Musikforschung 3 (1951), S. 189–203.
428. *Mackerness*, E. D.: Less-known violin works of J. S. Bach. – In: The Musical Times 88 (1947), S. 52–55.
429. *Peeters*, Flor: De orgelwerken van J. S. Bach. – In: Musica sacra, Sancta sancte 51 (1950), S. 136–138.
430. *Pessl*, Yella: French Patterns and their readings in Bach's secular clavier music. – In: Papers of the American Musicological Society 1941 (1946), S. 8–20.
431. *Pownall*, Denis: J. S. Bach. Neglected keyboard music. – In: Musical Opinion 73 (1950), S. 327–329.
432. *Stephan*, Rudolf: Die Wandlung der Konzertform bei Bach. – In: Die Musikforschung 6 (1953), S. 127–143.
433. *Tell*, Werner: Die Formen der Orgelwerke Bachs für den Hörer erläutert. – In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 40–42.
434. *Walter*, Rudolf: Themen gregorianischer Herkunft in Joh. Seb. Bachs Orgelwerken. – In: Musik u. Altar 2 (1950), S. 174–178.
435. *Walter*, R.: Les Thèmes d'origine grégorien dans les oeuvres pour orgue de J. S. Bach. – In: Musique et Liturgie 1950, N. 16/17, S. 18–20.

### 3. Abhandlungen über einzelne Werke

#### a) Kantaten

436. *Amore traditore*. – In: Musical Opinion 73 (1950), S. 641.
437. *Ansbacher*, Luigi: Sulla cantata profana N. 209 „Non sa che sia dolore“ di G. S. Bach. Bach librettista italiano? – In: Rivista musicale italiana 51 (1949), S. 98–116; und in: Bach-Gedenkschrift 1950, S. 163–177.
438. *Berri*, Pietro: Sulla cantata profana N. 209 di Bach. – In: Rivista musicale italiana 51 (1949), S. 306–309.
439. *Dürr*, Alfred: Marginalia Bachiana. – In: Musikforschung 4 (1951), S. 373–375. [Betr. BWV 61, 197, 197a u. a.]
440. Nr. 78, *Jesu*, der du meine Seele. – In: Los Angeles Philharmonic Orchestra Symphony Magazine vom 12./13. 1. 1950.
441. *Jesus*, Thou my constant gladness. (H. W. Gray.) – In: Educational Music Magazine 29 (1950), S. 61.

442. *Kinkeldey*, Otto: Ich steh mit einem Fuß im Grabe. Bach self-embellished. — In: *Journal of American Musicological Society* 2 (1949), S. 197–198.
443. *Martin*, R. E.: L'actus tragicus, Nr. 106. — In: *Musique et Liturgie* 1950, N. 16/17, S. 28.
444. *Neumann*, Werner: Zur Aufführungspraxis der Kantate 152. (Aus d. Vorw. z. krit. Neuausg., Breitkopf & Härtel 1949.) — In: *Bach-Jahrbuch* 38 (1949/50), S. 100–103.
445. *Pirro*, André: Cantate pour les élections municipales de Leipzig. — In: *Musique et Liturgie* 1950, N. 16/17, S. 28.
446. *Scheide*, William H.: Luther and Bach's cantata 50. — In: *Journal of the American musicological Society* 4 (1951), S. 36–39.
447. *Smend*, Friedrich: Bachs Trauungskantate „Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen“. — In: *Die Musikforschung* 2 (1952), S. 144–152.
448. *Zirnbauer*, Heinz: Die Urfassung der 151. Kantate von Johann Sebastian Bach. — In: *Zeitschrift f. Musik* 111 (1950), S. 303–304.

#### b) Passionen und Oratorien

449. *Baum*, Günther: Die Rezitativschlüsse der Matthäus-Passion. — In: *Musica* 4 (1950), S. 265–269.
450. *Bioulès*, Jean: Jean Sébastien Bach et la „Passion selon Saint Jean“. — Montpellier: Impr. de la Charité 1946. 24 S.
451. *Boult*, Adrian Cedric, and Walter *Emery*: The St. Matthew Passion; its preparation and performance. — London: Novello 1949. 75 S.
452. The *Christmas Oratorio* of Johann Sebastian Bach. — In: *The Southwestern Musician* 12 (1945), S. 3–4.
453. *Graupner*, Friedrich: Die Rezitative des Evangelisten in der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach. — Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1951. 260 S. [Mikrokopie.]
454. *Gümbel*, Martin: Die Johannespassion im Gottesdienst oder ist Bachs Werk heute noch Kirchenmusik? — In: *Württemberg. Blätter f. Kirchenmusik* 17 (1950), S. 70–71.
455. *Kort*, Jac: Bach's Weihnachts-Oratorium. — Amsterdam: Uitg. Holland 1951. 93 S.
456. *Leeuw*, G. van der: Bach's Johannespassion. 1.–2. dr. — Amsterdam: Uitg. Holland 1946/48. 76 S.
457. *Leeuw*, G. van der: Bachs Matthäuspassion. 5.–6. dr. — Amsterdam: Uitg. Holland 1947/48. 119 S.
458. *Liebe*, Anneliese: Bachs Matthäuspassion in ihrer geschichtlichen Beurteilung. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 331 bis 339.
459. *Marx*, H.: The movic of the St. Matthew Passion. — In: *Music News* 42 (1950), S. 10.
460. *Niessing*, Paul: Bachs Matthäus-Passion als religieus-ethische beleving. — In: *Symphonia*, März 1951.
461. *Paap*, Wouter: Een vertaling van de Mattheus-Passion. — In: *Menschen en Melodie* 1 (1946), S. 244–245.
462. *Rolland*, Romain: „Ironie“ in Bachs Matthäuspassion? Ein unbekannter Aufsatz von Romain Rolland aus der Zeit des ersten Weltkrieges. — In: *Neue Musikzeitschrift* 4 (1950), S. 276–277.
463. *Smend*, Friedrich: Bachs Himmelfahrts-Oratorium. — In: *Bach-Gedenkschrift* 1950, S. 42–65.

464. *Smend*, Friedrich: Bachs Markus-Passion. — In: Bach-Jahrbuch 37 (1940/48), S. 1-35.  
 465. *Tenschert*, Roland: Das tonpoetische Element in der „Matthäuspassion“. — In: Österr. Musikzeitschrift 5 (1950), S. 115-119.  
 466. *Vigolo*, G.: Spirito e struttura della „Johannes-Passion“ di Bach. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 209-217.  
 467. *Werker*, Gerard: Bij de Johannes-Passion van J.-S. Bach. — In: Mensch en Melodie 1 (1946), S. 82-83.

## c) Messen, Magnificat, Choräle

468. *Blankenburg*, Walter: Einführung in Bachs h-moll-Messe. Mit vollst. Text. — Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. (1950). 48 S.  
 469. *Blankenburg*, Walter: Die Stellung des Osanna in Bachs h-moll-Messe. — In: Die Musikforschung 3 (1950), S. 277-278.  
 470. *Brandts Buys*, Hans: Bachs Hoogmis. — In: Kroniek van kunst en kultuur 11 (1950), S. 127-130.  
 471. *Dickinson*, A. E. F.: More about the Mass in b minor. — In: The Musical Times 93 (1952), S. 354-358.  
 472. *Dufourcq*, Norbert: La Messe en si mineur de J. S. Bach. — Paris: Larousse 1948. 79 S.  
 473. *Oberborbeck*, Felix: „Vor deinen Thron tret ich hiemit.“ Bemerkungen zu Geschichte, Form und Aufführungspraxis von Bachs Lebensepilog. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 285-292.  
 474. *Schmitz*, Eugen: Bachs h-moll-Messe und die Dresdner katholische Kirchenmusik. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 320-330.  
 475. *Schroeder*, Hermann: Johann Sebastian Bach, Magnificat. — In: CVO. Zeitschrift f. Kirchenmusik 69 (1949), S. 38-42.  
 476. *Sievers*, Heinrich: Friedrich Konrad Griepenkerl und die neu aufgefundenene Handschrift von Bachs h-moll-Messe. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 231-239.

## d) Orgel- und Klavierwerke

- 476a. *Becker*, Heinz: Ein unbekannter Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe. [Franz Espagne.] — In: Die Musikforschung 6 (1953), S. 356-357.  
 477. *Borris*, Siegfried: Das Bearbeitungsverfahren bei den 11 Präludien im Friedemann-Bach-Buch. — In: Die Musikforschung 5 (1952), S. 50-53.  
 478. *Brandts Buys*, Hans: Bachs tweestemmige Inventies. — In: Mensch en Melodie 1 (1946), S. 333-340.  
 479. *Dufourcq*, Norbert: Le triple prélude et fugue en mi-bémol par orgue de J. S. Bach. — In: L'Orgue 1950, Nr. 56.  
 480. *Ebricht*, Klaus: Die zyklische Gestalt und die Aufführungsmöglichkeit des III. Teiles der Klavierübung von Joh. Seb. Bach. — In: Bach-Jahrbuch 38 (1949/50), S. 40-56.  
 481. *Eibner*, Franz: Die authentische Reihenfolge von J. S. Bachs Orgelpartiten über „Sei gegrüßet, Jesu gütig“. — In: Österr. Musikzeitschrift 7 (1952), S. 150-155.  
 482. *Emery*, Walter: An Introduction to the textural history of Bach's Clavierübung, P. II. — In: The Musical Times 92 (1951), S. 205-209.  
 483. *Emery*, Walter: The London Autograph of "The Forty-eight". — In: Music and Letters 34 (1953), S. 106-123.

484. *Emery*, Walter: Notes on Bach's organ works. A comparison to the revised Novello edition. Book 1: 8 short preludes and fugues. — London: Novello (1952). 45 S.
485. *Emery*, Walter: The „Orgelbüchlein“ as recital music. — In: *Musical Opinion* 72 (1949), S. 445.
486. *Fischer*, Kurt von: Zum Formproblem bei Bach. Studien an den Inventionen, Sinfonien und Duetten. — In: *Bach-Gedenkschrift 1950*, S. 150–162.
487. *Fischer*, Kurt von: Zur Satztechnik von Bachs Klaviersuiten. — In: *Kongreß-Bericht. Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950*, S. 124–126.
488. *Friedländer*, Walther: Die formbildenden Kräfte und ihre Entfaltung in Bachs f-moll-Invention. — In: *Schweizer. Musikzeitung* 93 (1953), S. 295–297.
489. *Friedländer*, Walther: Bachs „Kleine Präludien für Anfänger“ als musikalischer Mikrokosmos. — In: *Musik im Unterricht* 42 (1951), S. 107–109.
490. *Gagnebin*, Henri: Les Chorals d'orgue de J. S. Bach. — In: *Schweizer. Musikzeitung* 90 (1950), S. 343–346.
491. Bach's *Goldberg variations*. — In: *International Musician* 49 (1950), S. 14.
492. *Gray*, Cecil: The forty-eight preludes and fugues of J. S. Bach. 2. pr. — London u. New York: Oxford Univ. Press 1948. VIII, 148 S.
493. *Heß*, Willy: Eine Bach-Bearbeitung Beethovens. — In: *Schweizer. Musikzeitung* 93 (1953), S. 401–405.
494. H[ill], R[ichard] S[nyner]: A mistempered Bach manuscript. — In: *Notes* 7 (1950), S. 377–386.
495. *Hinrichsen*, Max: The Well-tempered Clavier. Tabled for easy reference. — In: *Music Book* 7 (1952), S. 300–308.
496. *Hoffmann-Erbrecht*, Lothar: Hindemiths „Ludus tonalis“ — Bachs „Wohltemperiertes Klavier“. — In: *Musikblätter* 1950, S. 124–126.
497. *Hunt*, John Eric: A Companion to Bach's "Orgelbüchlein". — London: Compton Organ Co. 1951. VII, 39 S.
498. *Keller*, Hermann: Die musikalische Sprache der Choralvorspiele Bachs. — In: *Württemb. Blätter f. Kirchenmusik* 16 (1949), S. 54–59.
499. *Leonard*, Richard Anthony: The Well-tempered Clavier. — In: *The Musical Digest*. London 1 (1947), N. 3, S. 46–48.
500. *McConkie*, James Wilson: The keyboard suites of Bach. A consideration of the horizontal and vertical elements found therein. — Ann Arbor: University Microfilms 1950.
501. *McMannus*, George S.: Bach's Wohltemperiertes Clavier. — In: *Bulletin of the American Musicological Society* 9/10 (1947), S. 31–32.
502. *Misch*, Ludwig: Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier. — In: *Die Musikforschung* 1 (1948), S. 39–47.
503. *Misch*, Ludwig: Zwei Fugen aus dem wohltemperierten Klavier in neuer Bearbeitung. — In: *Die Musikforschung* 5 (1952), S. 179–190.
504. *Nissen*, Hans: Der Sinn des „Wohltemperierten Klaviers II. Teil“. — In: *Bach-Jahrbuch* 39 (1951/52), S. 54–80.
505. *Perrachio*, Luigi: Il clavicembalo ben temperato di Giovanni Sebastiano Bach. — Torino, Parma: Ed. Palatine (1947). 485 S. (I signori dell'armonia. 1.)
506. *Picken*, Laurence E. R.: A keyboard fugue by "Bach". — In: *Proceedings of the Royal Musical Association* 76 (1951), S. 47–57.
507. *Pisk*, Paul A.: The fugue themes in Bach's Well-tempered Clavier. — In: *Bulletin of the American Musicological Society* 8 (1945), S. 28–29.



508. *Ratz*, Erwin: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. — Wien: Österr. Bundesverl. (1951). 246 S.
509. *Ratz*, Erwin: Die Orgeltoccata in F-dur von J. S. Bach. — In: Schweizer. Musikzeitung 91 (1951), S. 444-449.
510. *Richardson*, Constance: The London Autograph of "The 48". — In: Music and Letters 34 (1953), S. 39-40.
511. *Riemenschneider*, Albert, and Kurt *Soldan*: Bach's Opus 1 (ff.): Clavierübung. — In: Music Book 7 (1952), S. 308-333.
512. *Schmid*, Edmund: Form und Vortrag der Goldberg-Variationen. — In: Musica 4 (1950), S. 281-284.
513. *Schneider*, Norbert: Methode der Kunstwerkbetrachtung, aufgezeigt am Thema der c-moll-Passacaglia von Joh. Seb. Bach. — In: Musik im Unterricht 44 (1953), S. 98-101.
514. *Sitwell*, Sacheverell: The Goldberg variations. — In: The Musical Digest. London 1947, N. 4, S. 16-18.
515. *Tell*, Werner: Johann Sebastian Bach, Dritter Teil der Klavierübung. — In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 63.
516. *Tell*, Werner: Versuch einer Formdeutung der freien Orgelpräludien Bachs. — In: Musik und Kirche 21 (1951), S. 1-11.
517. *Toch*, Ernst: Unklarheiten im Schriftbild der cis-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“. — In: Bach-Jahrbuch 37 (1940/48), S. 122-125.
518. *Verkov*, V.: „Choroso temperiovannyi klavesin“ J. S. Bacha. [Das wohltemperierte Klavier von J. S. B.] — In: Sovetskaja Muzyka 1950, H. 7, S. 70-77.
519. *Weismann*, Wilhelm: Das große Vater-unser-Vorspiel in Bachs drittem Teil der Klavierübung. Versuch einer Deutung. — In: Bach-Jahrbuch 38 (1949/50), S. 57 bis 64.
520. *Wisbart*, Peter: Bach's Prelude on "Erbarm dich". — In: Music and Letters 33 (1952), S. 215-216.

## e) Orchesterwerke, Kammermusik

521. *Döbereiner*, Christian: Bemerkungen zu Antonio Vivaldis Concerto für vier Violinen und Joh. Seb. Bachs Konzert für vier Cembalo. — In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 305-308.
522. *Gerber*, Rudolf: Bachs Brandenburgische Konzerte. Eine Einführung in ihre formale und geistige Wesensart. — Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. (1951). 58 S.
523. *Heimann*, M.: Akkordtekkniken i Bachs sonater for soloviolin. — In: Dansk Musik-tidsskrift 26 (1951), S. 96, 102 f. u. 127-128.
524. *Hodgson*, Percival: Bach's Violin music. — In: Strad 56 (1945), S. 82-86 u. 132-138.
525. *Kalff*, G.: De lotgevallen van Bachs solo-suites voor violoncel. — In: Mens en Melodie 5 (1950), S. 395-398.
526. *Mackerness*, E. D.: Bach's F major violin sonata. — In: Music Review 11 (1950), S. 175-179.
527. *Mackerness*, E. D.: Bach's Sinfonie-Satz für Violine Concertirende. — In: The Music Review 9 (1948), S. 161-165.
528. *Petzoldt*, Richard: Die Brandenburgischen Konzerte. — In: J. S. Bach. 1750-1950. Dresden 1950, S. 50-57.

529. *Szigeti*, Joseph: The rediscovered "Violin" concerto in G minor (BWV 1056a) based on the researches of Gustav Schreck. — In: Music Book 7 (1952), S. 333–335.
530. *Ulrich*, Homer: The Nationality of Bach's soloviolin partitas. — In: Journal of the American Musicological Society 3 (1950), S. 155–156.
531. *Vogt*, Hans: Zwischen Pathos und Badinerie. Gedanken und Erfahrungen über Bachs Orchestersuiten. — In: Musica 4 (1950), S. 256–260.
532. *Walker*, Frank: A little Bach discovery. — In: Music and Letters 31 (1950), S. 184.

f) Kanons, Musikalisches Opfer, Kunst der Fuge

533. *Borris*, Siegfried: Johann Sebastian Bachs Unterweisung im Tonsatz. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 210–216.
534. *David*, Hans Theodore: J. S. Bach's Musical Offering. History, interpretation and analysis. — New York: Schirmer (1945). XI, 190 S.
535. *David*, Werner: Bachs „Kunst der Fuge“ auf der Orgel. — In: Musikblätter 1948, S. 6–7.
536. *D[irks]*, *W[alter]*: Der vollkommene Torso. — In: Frankfurter Hefte 5 (1950), S. 664–665.
537. *Ernst*, Clara und Elisabeth: Baugeheimnisse der Kunst der Fuge von J. S. Bach. — Heidelberg: Kerle 1951. 30 S.
538. *Forbes*, Watson: On performing Bach's "Musical Offering". — In: The Musical Times 89 (1948), S. 330–334.
539. *Fornerod*, Aloys: Sur l'achèvement probable de l'Art de la Fugue. — In: La Revue Internationale de musique 10 (1951), S. 423–427.
540. *Gerber*, Rudolf: Sinn und Ordnung in Bachs „Musikalischem Opfer“. — In: Das Musikleben 1 (1948), S. 65–72.
541. *Giegling*, Franz: J. S. Bachs „Kunst der Fuge“. (Zur Aufführung vom 11. 2. 1951 im Zürcher Großmünster.) — In: Schweiz. Musikzeitung 91 (1951), S. 124–125.
542. *Heitmann*, Fritz: Bachs „Kunst der Fuge“ auf der Orgel. — In: Musica 6 (1952), S. 406–408.
543. *Keller*, Hermann: Das königliche Thema. — In: Musica 4 (1950), S. 277–281.
544. *Keller*, Wilhelm: Das Thema von Bachs „Kunst der Fuge“. — In: Österr. Musikzeitschrift 2 (1947), S. 103–104.
545. *Keller*, Wilhelm: Das Thema der „Kunst der Fuge“. — In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 71–73.
546. *Lemacher*, Heinrich: Fragment oder Ergänzung? Eine kritische Betrachtung zum Schlußproblem der „Kunst der Fuge“. — In: Zeitschrift f. Musik 113 (1952), S. 501–503.
547. *Leonhardt*, Gustav M.: The Art of fugue. Bach's last harpsichord work. An argument. — The Hague: Nijhoff 1952. VI, 58 S.
548. *Lüdeke*, August: Bachs „Kunst der Fuge“ auf der Orgel. — In: Der Kirchenmusiker 3 (1952), S. 135–136.
549. *Lunow*, Albert: Einführung in die „Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach. [Nebst] Notenbeisp. — Hamburg: Hüllenhagen & Griehl 1950. 31, 17 S.
550. *Martin*, Bernhard: 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. — In: Bach-Jahrbuch 37 (1940/48), S. 36—82.
551. Müller, Fritz: Schuf Joh. Seb. Bach die Kunst der Fuge aus tiefer Not? — In: Bach-Jahrbuch 39 (1951/52), S. 81—85.
552. Paap, Wouter: Muzikale activiteiten: Bachs „Kunst der Fuge“. — In: Mens en Melodie 5 (1950), S. 384—385.
553. Reichenbach, Hermann: An unsolved canon by Bach. — In: Musicology 2 (1949), S. 377—382.
554. Reichenbach, Hermann: Die Lösung eines Rätsels von Bach. (Canone doppio sopr il Soggetto.) — In: Junge Musik 2 (1951), S. 143—146.
555. Rosenberg, Richard: Gedanken zu einer Tonfolge. — In: Schweizer. Musikzeitung 93 (1953), S. 161—163.
556. Scholz, Robert: Bach's "The Art of Fugue". — In: Musicology 1 (1945), S. 34—58. Desgl. in Buchform New York 1950. 24 S.
557. Smend, Friedrich: Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Notenschrift und ihre Deutung. — Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. 1950. 36 S.
558. Stock, Hermann: Bachs „Kunst der Fuge“ — ein Zeugnis des Glaubens. — In: Zeitwende 19 (1947), S. 376—378.
559. Tenschert, Roland: „Die Kunst der Fuge“ von Johann Sebastian Bach. — In: Österr. Musikzeitschrift 1 (1946), S. 153—157.

## VI. AUFFÜHRUNGSPRAXIS

560. Azxoni, Giulio: Interpreti ed interpretazioni della musica di J. S. Bach. — In: Rivista Musicale Italiana 49 (1947), S. 30—45.
561. Balogh, E.: Some thoughts on how to perform Bach. — In: Etude 69 (1951), Jan.-N., S. 22 ff.
562. Bassermann, H.: Casals' Opinion about the "German School and heavy interpretation of Bach" is untenable. — In: Music News 42 (1950), S. 7.
563. Bonisconti, A. M.: Il violinismo di Bach nella pratica moderna. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 244—249.
564. Brandts Buys, Hans: Over de uitvoering van Bachs Mattheus-Passie. — In: Mens en Melodie 3 (1948), S. 71—73.
565. Bruening, H. D.: Playing all of Bach's works. — In: Diapason 41 (1950), S. 22.
566. Castedo, L.: La interpretacion de Bach segun las ideas de Albert Schweitzer. — In: Revista Musical Chilena 6 (1950), Winter-N., S. 82—94.
567. Cellier, A.: La registration des oeuvres d'orgue de J. S. Bach. — In: Musique et Liturgie 1950, N. 16/17, S. 21—24.
568. Ching, J.: On the playing of Bach's clavier music. — In: Musical Times 91 (1950), S. 299—301.
569. Della Corte, Andrea: Vari modi d'intendere Bach. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 201—208.
570. Dufourcq, Norbert: Une Génération d'artistes en présence des chœurs de la Passion selon Saint-Mathieu. — In: Musique et Liturgie 1950, N. 16/17, S. 25—27.
571. Ebbmann, Wilhelm: Aufführungspraxis der Bachschen Motetten. — In: Kongreß-Bericht. Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 121—123, und in: Musik und Kirche 21 (1951), S. 49—67.

572. *Emery*, Walter: Scholarship and vitality in Bach-playing. — In: *Musical Opinion* 72 (1949), S. 518–519.
573. *Farrell*, G.: Notes on the interpretation of Bach. — In: *Canon* 3 (1950), S. 703–705.
574. *Friedemann*, Lilli: Bachspiel für Streicher. — In: *Hausmusik* 14 (1950), S. 114–123.
575. *Gaefler*, Willy: Bach-Interpretation auf dem Flügel. — In: *Das Musikleben* 3 (1950), S. 210–212.
576. *Harich-Schneider*, Eta: Hätte Bach... (Mißverständnisse um das Cembalo). — In: *Bach-Probleme*. Festschrift. Leipzig 1950, S. 67–69.
577. *Hering*, Hans: Die Dynamik in Joh. Seb. Bachs Klaviermusik. — In: *Bach-Jahrbuch* 38 (1949/50), S. 65–80.
578. *Huber*, Anna Gertrud: Ethos und Mythos der Rhythmen. Beiträge zu einer Renaissance der Werke von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven. — Strasbourg, Zürich: Heitz 1947. XX, 127 S.
579. *Jolles*, Henry: Como interpretar a Bach. — In: *Revista de estudios musicales* 2 (1950/51), N. 5/6, S. 560–563.
580. *Keilberth*, Joseph: Bachinterpretation. — In: *J. S. Bach. 1750–1950*. Dresden 1950, S. 12.
581. *Keller*, Hermann: Das Tempo bei Bach. — In: *Neue Musik-Zeitschrift* 4 (1950), S. 125–127.
582. *Klein*, Rudolf: Der neue alte Orgelstil. Zum Vortrag Bachscher Orgelwerke. — In: *Österr. Musikzeitschrift* 5 (1950), S. 106–114.
583. *Kloppenburger*, W. C. M.: Rhythmische problemen bij de uitvoering van Bachs Klavierwerken. — In: *Mens en Melodie* 7 (1952), S. 114–115.
584. *Klotz*, Hans: Comment Bach interprétait Bach. — In: *La Revue Internationale de Musique* 1950, N. 8, S. 68–79.
585. *Klotz*, Hans: Die Registrierkunst der französischen Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts und das Bachspiel. — In: *IGM. Kongreßbericht Basel 1949*, S. 172–176.
586. *Koch*, Johannes: Neue Wege der Bach-Interpretation. — In: *Der Kirchenmusiker* 1 (1950), S. 64–65.
- 586a. *Kock*, Hermann: Zwei Probleme der Bachpraxis. — In: *Die Musikforschung* 6 (1953), S. 358–360.
587. *Krause*, Ernst: Der stilgetreue Bach. — In: *J. S. Bach 1750–1950*. Dresden 1950, S. 37–40.
588. *Kulenkampff*, Georges: Bachs Chaconne für Violine allein. Einiges über Interpretationsfragen. — In: *Schweizer. Musikzeitung* 89 (1949), S. 457–469.
589. *Lachmann*, F. M.: The modern interpretation of Bach. — In: *Choir Guide* 3 (1950), S. 40–43.
590. *La Grange*, H. L. de: Bach, interprétation, disque. — In: *Contrepoints* 7 (1951), S. 63–71.
591. *Leeuw*, G. van der: Matthaeuspassion-Uitvoeringen. — In: *Mens en Melodie* 3 (1948), S. 138–140.
592. *McCurdy*, A.: E. Power Biggs — on performing Bach's music. — In: *Etude* 68 (1950), S. 25 u. später.
593. *Martienssen*, Carl Adolf: Bach-Konzerte mit Flügel oder Cembalo? — In: *Bach-Probleme*. Festschrift. Leipzig 1950, S. 70–73.
594. *Meißner*, Herbert: Bach und die Gesangspraxis seiner Zeit. — In: *J. S. Bach 1750 bis 1950*. Dresden 1950, S. 47–49.

595. *Mendel*, Arthur: On the keyboard accompaniments to Bach's Leipzig church music. — In: *The Musical Quarterly* 36 (1950), S. 339-362.
596. *Mendl*, R. W. S.: Varieties of performances. — In: *Chesterian* 27 (1952), N. 172, S. 41-43.
597. *Müller*, Fritz: Das Cembalo in Joh. Seb. Bachs kirchenmusikalischen Werken. — In: *Neue Musik-Zeitschrift* 4 (1950), S. 127-130.
598. *P[aap]*, W[outer]: Twee opmerkelijke uitvoeringen van Bach's Mattheus Passion. — In: *Mens en Melodie* 2 (1947), S. 118-120.
599. *Piechler*, Arthur: Eine neue Bach-Trompete. — In: *Neue Musikzeitschrift* 4 (1950), S. 198-199.
600. *Reinbart*, Walther: Einige Gedanken zur Praxis der Aufführung Bachscher Chorwerke mit Orchester, im besonderen der Kantaten. — In: *Bachgedenkschrift* 1950, S. 84-102.
601. *Richardson*, Constance and Stanley *Godman*: Mrs. Oom and "The Forty-eight". — In: *Music and Letters* 32 (1951), S. 98-99 u. 293-300.
602. *Rothschild*, Fritz: Rhythm and tempo in Bach's time. — In: *Bulletin of the American Musicological Society* 11/13 (1948), S. 27-28.
603. *Rothschild*, Fritz: The lost Tradition on music. Rhythm and tempo in J. S. Bach's time. — London: Black 1952. 325 S.
604. *Schmitz*, Hans Peter: Über die Wiedergabe der Musik Joh. Seb. Bachs. — Berlin-Dahlem: Knauer [1951]. 23 S.
605. *Schroeder*, Rolph: Über das Problem des mehrstimmigen Spiels in J. S. Bachs Violin-solosonaten. — In: *Bach-Probleme. Festschrift, Leipzig 1950*, S. 74-80.
606. *Schweitzer*, Albert: Om Bach-buen. — In: *Dansk Musiktidsskrift* 25 (1950), S. 118 bis 121.
607. *Schweitzer*, Albert: Der für Bachs Werke für Violine solo erforderliche Geigenbogen. — In: *Bach-Gedenkschrift* 1950, S. 75-83.
608. *Schweitzer*, Albert: Der Geigenbogen für polyphones Spiel. Zur Frage der Wiedergabe der Werke Bachs für Violine solo. — In: *Der Musik-Student* 4 (1952), S. 85-90.
609. *Schweitzer*, Albert: Reconstructing the Bach violin bow. — In: *Musical America* 70 (1950), S. 5 u. später.
610. *Selbiger*, L.: Bach on the piano. — In: *Music Review* 11 (1950), S. 98-108.
611. *Stephan*, Rudolf: Die vox alta bei Bach. — In: *Musik und Kirche* 23 (1953), S. 58-65.
612. *Stöver*, Walter: Die problematischen hohen Trompeten. — In: *Neue Musikzeitschrift* 4 (1950), S. 130.
613. *Stone*, K.: What Bach edition should I play? In: *Etude* 68 (1950), S. 12-14.
614. *Sumner*, W. L.: The Organ of Bach. — In: *The Organ* 30 (1950), S. 1-13.
615. *Tebaldini*, Giovanni: Interpreti ed interpretazioni della musica di G. S. Bach. Prefazione. — In: *Rivista musicale Italiana* 49 (1947), S. 25-29.
616. *Thomas*, Kurt: Gedanken zur Aufführungspraxis der Chorwerke von J. S. Bach. — In: *Das Musikleben* 3 (1950), S. 33-37.
617. *Tremaine*, G.: Bach and the artistic temperament. — In: *Musical Opinion* 73 (1950), S. 631-632.
618. *Schweitzer's View* on correct tempos for works of Bach. — In: *Diapason* 41 (1950), Nov.-N., S. 22.
619. *Walcha*, Helmut: Arbeit für das Werk Bachs. Gespräch mit H. Walcha. — In: *Das Musikleben* 3 (1950), S. 212-214.

## VII. WIRKUNG UND PFLEGE BACHS IN GESCHICHTE UND GEGENWART

1. *Bachpflege*

620. *Armstrong*, T.: Bach and the English choralist. — In: *The Musical Times* 91 (1950), S. 261—263.
621. *American Bach Society*. — In: *Musical Courier* 143 (1951), Jan.-N., S. 25—26.
622. Bij het vijf en twintig-jarig *bestan* van de Nederlandsche Bachvereniging. — In: *Mensch en Melodie* 1 (1946), S. 266—268.
623. *Crenzburg*, Eberhard: Die Bachpflege im Gewandhaus. — In: *J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt.* 1950, S. 76—80.
624. *Debnert*, Max: Bach in der Schulmusik. — In: *Musik in der Schule.* 1950, S. 102—106.
625. *Doflein*, Erich: Joh. Seb. Bach in der Haus- und Kammermusik. — In: *Hausmusik.* 1950, S. 1—8; 29—34; 63—72.
626. *Dufourcq*, Norbert: Bach après Bach. — In: *La Revue Internationale de Musique* 1950, N. 8, S. 145—156.
627. *Ebner*, J.: Schaffhausen als Bach-Stadt. — In: *Bach-Gedenkschrift* 1950, S. 212—216.
628. *Féodorov*, Vladimir: Bach en France. — In: *La Revue Internationale de Musique* 1950, N. 8, S. 165—171.
629. *Fischer*, Wilhelm: Johann Sebastian Bachs Werk in Österreich vor dem Erscheinen der Gesamtausgabe. — In: *Österr. Musikzeitschrift* 6 (1950), S. 89—95.
630. *Godman*, Stanley: The early Reception of Bach's music in England. — In: *The Monthly Music Record* 82 (1952), S. 255—260.
631. *Goebels*, Franz Peter: Bach-Pflege im Klavierunterricht. — In: *Musik und Unterricht* 41 (1950), S. 204—208.
632. *Haas*, Robert: Bach und Wien. — In: *Kongreß-Bericht. Ges. f. Musikforschung, Lüneburg* 1950, S. 129—131.
633. *Haas*, Robert: Bach und Mozart in Wien. — *Wien: Kaltschmid* (1951). 49 S.
634. *Heinz*, Hellmuth: Der Thomanerchor zu Leipzig. — In: *Bach-Tage, Weimar, März* 1948, S. 3—4.
635. *Iwaszkiewicz*, Jaroslaw: Zwiaski J. S. Bacha z Polska. [Joh. Seb. Bach und Polen.] — *Ins Muzyka* 1 (1950), N. 6, S. 53—56. Dgl. in deutscher Übers. in: *Kulturprobleme des neuen Polen* 3 (1951), Nr. 1, S. 7—9.
636. *Kosch*, Franz: Johann Sebastian Bach und die katholische Kirchenmusik. — In: *Musikerziehung* 6 (1953), S. 280—284.
637. *Liess*, Andreas: Bach, Fux und die Wiener Klassik. — In: *Musica* 4 (1950), S. 261 bis 265.
638. *Mauersberger*, Rudolf: Bach lebt! — In: *Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche* 1950, S. 14—21.
639. *Merbach*, Fritz: Leipzig im Dienste der Bachpflege. — In: *J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt.* Leipzig 1950, S. 83—88.
640. *Morris*, Eleanor: The South London Bach Society. — In: *The Musical Times* 93 (1952), S. 107—109.
641. *Parmenter*, R.: New Bach societies formed. — In: *New York Times* 99 (1950), S. 7 Sect. 2, vom 27. VIII. 1950.
642. *Peter*, Julius: Zum Jubiläum der Wiener Bachgemeinde. — In: *Österr. Musikzeitschrift* 8 (1953), S. 378—379.
643. *Pfatteicher*, Carl F.: Bach in America. — In: *Bach-Gedenkschrift* 1950, S. 207—211.

644. *Poppe*, Jürgen: Erste Begegnung mit Bach. — In: Musik in der Schule 1950, S. 115 bis 119.
645. *Preußner*, Eberhard: Bach als Erzieher. — In: Musikerziehung 3 (1950), S. 131 bis 133.
646. *Ramin*, Günther: Joh. Seb. Bachs Kantaten in heutiger Sicht. — In: Universitas 3 (1948), S. 1159-1163.
647. *Ramin*, Günther: Joh. Seb. Bachs Kantaten in ihrer Bedeutung für unsere Kirchenmusikpflege. — In: Musik und Kirche 18 (1948), S. 134-138.
648. *Ramin*, Günther: Der Thomanerchor im Bachjahr 1950. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt. 1950, S. 35-37.
649. *Redlich*, Hans Ferdinand: Anfänge der Bachpflege in England, 1750-1850. — In: Kongreßbericht Ges. f. Musikforschung, Lüneburg 1950, S. 131-135. Dgl. in: Bach-Probleme. Festschrift. Leipzig 1950, S. 44-51.
650. *Redlich*, Hans Ferdinand: The Bach revival in England (1750-1850). A neglected aspect of J. S. Bach. — In: Music Book 7 (1952), S. 287-300.
651. *Richards*, E.: Bach's Organ music offers revelation in new recordings. — In: Diapason 41 (1950), S. 20.
652. *Riemer*, Otto: Bachs Schemelli-Sätze in der Chorarbeit. — In: Die evangelische Kirchenmusik 27 (1950), S. 21-22.
653. *Sailer*, Bill: Bach in Bethlehem. Amerika und die große protestantische Kirchenmusik. — In: Musik und Kirche 20 (1950), S. 71-72.
654. *Santa-Cruz*, D.: Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach (1917-1933). — In: Revista Musical Chilena 6 (1950/51), Summer-N., S. 8-62.
655. *Šaparin*, J., u. W. *Gorodinski*: Das Sowjetvolk kennt und schätzt Johann Sebastian Bach. — In: Musik und Gesellschaft 1 (1951), S. 5-10.
656. *Schmitz*, Eugen: Der unbekannte Bachpionier [= Kaspar Unterbirker]. — In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 304-305.
657. *Snell*, Reginald: Goethe and Bach. — In: Music Book 7 (1952), S. 353-357.
658. *Söhngen*, Oskar: Bach und die Liturgie. — In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 124 bis 127.
659. *Stempel*, Maxim: Bach in Schweden. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 367-374.
660. *Stoverock*, Dietrich: Bach und die Hausmusik. — In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 290-295.
661. *Strube*, Adolf: Bach auf dem Dorfe? — In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 12 bis 13.
662. *Subirá*, José: Bach en España. — In: Revista de estudios musicales 2 (1950/51), Nr. 5/6, S. 564-568.
663. *Swinyard*, Laurence: Bach and the amateur choralist. — In: Musical Opinion 73 (1950), S. 263-265.
664. *Thom*, Hans Jürgen: Die Bachpflege in den Leipziger Kirchenkantaten. — In: Joh. Seb. Bach, Thomaskantor 1723-1750. S. 35-36.
665. *Virneisel*, Wilhelm: Zur Geschichte der Bachpflege in Dresden. — In: J. S. Bach 1750-1950. Dresden 1950, S. 24-26.
666. *Vojtech*, Ivan: Bachovské koncerty Prazského jara a nekeré otázky prace našich reprodukcních umelcu. [Bach-Konzerte im Prager Frühling u. einige Fragen der Arbeit unserer Interpreten.] — In: Rozhledy hudebni 2 (1951), S. 272-276.

x) s. 193  
/mm  
H  
gemeinden

667. *Wallkotte*, Karl August: Wege zu Bach. Anregungen für die Einführung in die Bachsche Tonsprache. — In: Musik in der Schule 1950, S. 107–114.  
 668. *Wolff*, Hellmuth Christian: J. S. Bach und Frankreich. — In: Das Musikleben 3 (1950), S. 65–70.  
 669. *Zentner*, Wilhelm: Bachs „Matthäuspassion“ in Oberammergau. — In: Neue Musikzeitschrift 3 (1949), S. 270–272.

## 2. Bach und die Gegenwart

670. *Arrospide*, C.: Perspectiva actual de Bach. — In: Revista Musical Chilena 6 (1950), Winter-N., S. 69–81.  
 671. *Berg*, Matthäus: Bachs Erbe. — In: Neubau 5 (1950), S. 264–269.  
 672. *Böser*, Fidelis: Johann Sebastian Bach und wir. — In: Benediktinische Monatschrift 26 (1950), S. 293–298.  
 673. *Buchanan*, W.: Bach in the twenty-first century. — In: Music of the West Magazine 6 (1950), Sept.-N., S. 5 u. später.  
 674. *Buchholz*, Friedrich: Bach heute. — In: Musik und Kirche 20 (1950), S. 33–36.  
 675. *Chubow*, Georgij: Bach i współczesność. [Bach und das Zeitgeschehen.] — In: Muzyka 1 (1950), N. 6, S. 42–52.  
 676. *Chubow*, W. N.: Bach und die zeitgenössische musikalische Kultur. — In: Bericht über die wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 81–107.  
 677. *Delannoy*, Marcel: Bach et les musiciens d'aujourd'hui. — In: Revue Internationale de Musique 1950, N. 8, S. 181–183.  
 678. *Doflein*, Erich: Bach und wir. Ein Entwurf. — In: Musik im Unterricht 41 (1950), S. 210–213, und in: Das Musikleben 3 (1950), S. 207–209.  
 679. *Dräger*, Hans Heinz: Der heutige Bach-Hörer und die gleichschwebende Temperatur. — In: Bach-Probleme. Festschrift. Leipzig 1950, S. 52–66.  
 680. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Johann Sebastian Bach und die Gegenwart. — In: Bach-Tage, Weimar 1948, Progr.-Beil.  
 681. *Ehmann*, Wilhelm: J. S. Bach in unserem Leben. — In: Hausmusik 14 (1950), S. 149–152.  
 682. *Ehmann*, Wilhelm: Johann Sebastian Bach in unserem Leben. — Wolfenbüttel: Möselers 1952. 24 S.  
 683. Une *Enquête* auprès de musiciens contemporains sur l'influence de J. S. Bach. — In: La Revue Internationale de Musique 1950, N. 8, S. 184–189.  
 684. *Fellerer*, Karl Gustav: Johann Sebastian Bach und wir. — In: Musica orans 2 (1950), H. 3, S. 2.  
 685. *Gerstenberg*, Walter: Bachs geistiges Erbe in unserer Zeit. — In: Musik im Unterricht 41 (1950), S. 199–203, und in: Das Musikleben 3 (1950), S. 203–206.  
 686. *Hetschko*, Alfred: Die Bedeutung Johann Sebastian Bachs in der Gegenwart. — In: Johann Sebastian Bach. 1750–1950. Halle 1950, S. 31–36.  
 687. *Heyer*, Hermann: Der Allgegenwärtige. — In: Musica 4 (1950), S. 285–290.  
 688. *Just*, Gustav: Johann Sebastian Bach, Ausdruck gesamtdeutschen Geistes. — In: Johann Sebastian Bach, 1750–1950. Halle 1950, S. 37–38.  
 689. *Keller*, Hermann: Bach und die Gegenwart. — In: Der Standpunkt 1947, H. 11/12, S. 29–30.  
 690. *Knepler*, Georg: Was uns Bach bedeutet. — In: Die neue Schule 5 (1950), S. 460–463.





691. *Kramer*, Walter: Goethe und Bach. Ein Rückblick und eine Besinnung auf die geistige Situation unserer Zeit. — Wilhelmshaven: Nordwestdeutsche Universitätsoges. 1951. 22 S. (Wilhelmshavener Vorträge 12.)
692. *Laux*, Karl: Bach und die deutsche Nation. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 158-188.
693. *Liess*, Andreas: Johann Sebastian Bach und die Gegenwart. — In: Wissenschaft und Weltbild 1950, H. 7.
694. *Litnus*, Konrad: Bachs Orgelmusik und ihre Hörer. — In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 81-83.
695. *Oberborbeck*, Felix: Die „Kunst der Fuge“ in unserer Zeit. — In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 73-81.
696. *Paap*, Wouter: Bach en de studenten. — In: Mens en Melodie. 5 (1950), S. 337 bis 340.
697. *Paumgartner*, Bernhard: Besitzen wir Bach wirklich? — In: Österr. Musikzeitschrift 5 (1950), S. 79-84.
698. *Peyser*, H. F.: Johann Sebastian Bach. His legacy to composers of succeeding generations. — In: Musical America 70 (1950), Febr. u. März-Nr.
699. *Pontwick*, Aleks: Grundgedanken zur psychischen Heilwirkung der Musik. Unter bes. Berücks. d. Musik von J. S. Bach. — Zürich: Rascher 1948. 82 S.
700. *Samson*, J.: Influence de Bach sur l'art choral liturgique contemporain en France. — In: Musique et Liturgie 1950, N. 16/17, S. 10-15.
701. *Scheide*, William H.: Bach and our time. — In: Musical Courier 142 (1950), S. 142-146.
702. *Schloetzer*, B. de: Bach e noi. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 194-196.
703. *Schwarze*, Kurt: Bach-Jahr und nationale Front. — In: Johann Sebastian Bach, 1750-1950. Halle 1950, S. 5-8.
704. *Steglich*, Rudolf: Vom lebendigen Bach. Zum Beginn des Bachjahres 1950. — In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 65-69.
705. *Stephenson*, Kurt: Bachs Erbe im Gedenkjahr 1950. — Bonn: Bouvier 1950. 22 S. (Akadem. Vorträge u. Abhandlungen 14.)
706. *Stokowski*, Leopold: That great „modern“ — Bach. — In: New York Times Magazine 23. VII. 1950.
707. *Sumner*, W. L.: Bach and the Organ of to-day. — In: Musical Opinion 73 (1950), S. 427-429.
708. *Vetter*, Walther: Johann Sebastian Bach in unserer Zeit. — In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 57-60.
709. *Vlad*, R.: Bach e la musica moderna. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 227 bis 238.
710. *Waltershausen*, Hermann Wolfgang von: Johann Sebastian Bach und unsere Gegenwart. — In: Neue Musik-Zeitschrift 4 (1950), S. 114-117.
711. *Wangermée*, Robert: Visages de Bach dans la musique contemporaine. — In: La Revue Internationale de musique 1950, N. 8, S. 172-180.
712. *Wenzel*, Siegfried: Die junge Generation und Bach. — In: Joh. Seb. Bach. Leipzig 1950, S. 120-121.
713. *Wichert*, Ernst J.: Bach und die Werktätigen unserer Zeit. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel e. Stadt. Leipzig 1950, S. 91-95.
714. *Wolff*, Hellmuth Christian: Bach und die Musik der Gegenwart. — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung. Leipzig 1950, S. 375-386.

## VIII. BACHFESTE

## I. Schriften und Reden

715. Johann Sebastian *Bach*. 1750. 1950. Zwei Reden (gehalten zur Nationalfeier anläßlich des 200. Todestages von Johann Sebastian Bach von Wilhelm Pieck und E. H. Meyer am 28. Juli 1950 in Leipzig. Hrsg. vom Deutschen Bach-Ausschuß 1950.) — Leipzig 1950. 20 S.
716. Johann Sebastian *Bach*. 1750. 1950. Sein Leben und Werk. Hrsg.: Rat der Stadt Leipzig. Einf.: Karl Laux. Biogr. Betrachtung u. Bildmaterial stellte Werner Neumann zusammen. — Leipzig: Volk u. Buch 1950. 12 S., 13 Taf.
717. Johann Sebastian *Bach*. 1750. 1950. Zur Feier seines 200. Todestages. Hrsg. vom Kulturbund z. demokrat. Erneuerung Deutschlands. — Berlin 1950. 88 S.
718. Johann Sebastian *Bach*. 1750. 1950. Im Auftr. d. Bach-Ausschusses d. Landes Sachsen hrsg. von Günther Haußwald. — Dresden: Dresdner Verl.-Ges. (1950). 61 S.
719. Johann Sebastian *Bach*. 1750. 1950. Hrsg. vom Landes-Bach-Ausschuß Sachsen-Anhalt, Juli 1950. — Halle (Saale): Mitteldeutscher Verl. (1950). 55 S.
720. Johann Sebastian *Bach*. Leben und Werk des deutschen Meisters. (Als Ms. gedr.) — Halle (Saale): Ministerium f. Volksbildung d. Landes Sachsen-Anhalt (1950). 16 S. (Kulturabend, Ms.-H. 2.)
721. Johann Sebastian *Bach*. 1685—1750. Weißenfelter Bach-(Gedenk-)Heft. — Weißenfels 1950. 24 S.
722. *Bach-Gedenkschrift* 1950. Im Auftr. d. Internat. Bach-Gesellschaft hrsg. von Karl Matthaei. — Zürich: Atlantis-Verl. (1950). 216 S.
723. *Bach-Jahr* 1950. Landeshauptstadt Hannover. (Red.: Heinrich Sievers.) Folge 1: 1. Nov. 1949 bis März 1950. — Hannover 1949. 12 Bl.
724. *Bach-Probleme*. Festschrift zur Deutschen Bach-Feier, Leipzig 1950. Hrsg. von Hans Heinz Dräger und Karl Laux. — Leipzig: Peters (1950). 87 S.
725. *Bainton*, E. L.: The Bach-bi-centenary. — In: The Canon 3 (1950), S. 696—699.
726. *Buchholz*, Friedrich: Saarbrücker Bach-Rede. — Saarbrücken 1950. 15 S.
727. *Festgabe* zur Deutschen Bach-Feier, Leipzig 1950. Bearb. von Karl Schönewolf und Karl-Heinz A. Tetzner. — Leipzig: Peters 1950. 61 Taf.
728. *Festschrift* zum Bachjahr 1950. Hrsg. vom Bachausschuß der Stadt Ohrdruf. — Ohrdruf 1950: Thür. Volksverl. 16 S.
729. *Ficker*, Rudolf von: Johann Sebastian Bach. Erbe und Besinnung. Rede, geh. anl. d. 478. Stiftungstages d. Ludwig Maximilian Universität zu München [Ingolstadt am 1. Juli 1950]. München. Oldenbourg 1950. 20 S. (Münchener Hochschulschriften 10.) Auch in: *Zeitwende* 22 (1951), S. 509—519.
730. *Gadamer*, Hans Georg: Bach und Weimar. (Rede, geh. b. d. vom Kulturrat d. Stadt Weimar veranstalteten Bachtagen im März 1946.) — Weimar: Böhlau 1946. 15 S.
731. *Gerstenberg*, Walter: Zur Erkenntnis der Bach'schen Musik. Akad. Festrede zum 200. Todestag J. S. Bachs am 28. Juli geh. — Berlin, München: Duncker & Humblot [1951]. 20 S. (Veröffentlichungen d. Freien Universität Berlin.)
732. *Hindemith*, Paul: Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe. (Gedenkrede vom 12. Sept. 1950 auf d. Bachfest in Hamburg.) — Mainz: Schott 1950. 24 S. Andere Ausg.: Wiesbaden: Insel-Verlag 1953. 41 S. (Insel-Bücherei 575.)
733. *Leitgedanken* zum Bach-Jahr. Hrsg. vom Deutschen Bach-Ausschuß. — Berlin 1950. 22 S.

734. *Lilje*, Hanns: Johann Sebastian Bach. Musik aus Glauben. (Hrsg. im Auftr. d. Vereinigung d. Freunde d. Bachwoche Ansbach.) — Nürnberg: Laetare-Verl. (1950.) 39. S.
735. *Lilje*, Hanns: Präludium und Ewigkeit. Gedenkrede auf d. Todestag von Johann Sebastian Bach, geh. anl. d. Bachwoche im Schloß Ansbach im Sommer 1948. — Nürnberg: Laetare-Verl. [1949]. 17 S.
736. *Mahrenholz*, Christhard: Gedenkrede anläßlich der Feier des 200. Todestages Joh. Seb. Bachs und der damit verbundenen Fertigstellung der neuen Bachgruft am 28. Juli 1950 in der St. Thomae-Kirche zu Leipzig. — In: Bach-Jahrbuch 39 (1951/52), S. 5—15.
737. *Meyer*, Ernst Hermann: [Festrede anl. d. Deutschen Bachfeier, Leipzig 1950.] — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 29—47.
738. *Pieck*, Wilhelm: [Begrüßungsansprache anl. d. Deutschen Bachfeier, Leipzig 1950.] — In: Bericht über d. wiss. Bachtagung d. Ges. f. Musikforschung, Leipzig 1950, S. 19 bis 27.
739. *Šostakovič*, Dimitri: Przemowienie Dymitra Szostakowicza przedstawiciela Związku Radzieckiego na festiwalu Bachowskim w Lipsku. [Die Ansprache D. S., Vertreter d. Sowjet-Union, bei der Bachfeier in Leipzig.] — In: Muzyka 1950, H. 6, S. 39—41.

2. Kleinere Betrachtungen zum Jubiläumsjahr 1950

740. *Adcock*, E. E.: A propos du deuxième centenaire de la mort de J. S. Bach. — In: L'Orgue 1950, Nr. 55 u. 56.
741. Joh. Seb. *Bach*. Died July 28, 1750. — In: The Musical Times 91 (1950), S. 257—261.
742. *Barbacci*, R.: En nombre de Bach. — In: Revista Musical Chilena 6 (1950), S. 95—99.
743. *Benz*, Richard: Das Leben von J. S. Bach. — Hamburg: Wegner (1950). 94 S.
744. *Berg*, Matthäus: Wege zu Bach. — In: Neubau 5 (1950), S. 300—302.
745. *Beyer*, Oskar: Vom Hören Bach'scher Musik. — In: Junge Musik 1 (1950), S. 60—62.
746. *Bisbop*, John: J. S. Bach. — In: Shell Magazine (London) 30 (1950), Nr. 534, S. 197.
747. *Biskind*, J.: The great foverunner. — In: Opera and Concert 15 (1950), S. 20—22 u. später.
748. *Biskind*, J.: Values in Bach's art. — In: Opera and Concert 15 (1950), S. 13—14 u. später.
749. *Blankenburg*, Walter: Handreichung zum Bach-Jahr 1950. — In: Musik und Kirche 19 (1949), S. 175—181.
750. *Bolt*, Karl Fritz: Bach-Lesebüchlein. — Berlin: Sirius-Verl. (1950) 48 S.
751. *Bothe*, Röttger: Johann Sebastian Bach. — Paderborn: Halbig 1950. 80 S.
752. *Brodde*, Otto: Johann Sebastian Bach. — In: Der Kirchenchor 10 (1950), S. 17—27.
753. *Camajani*, G.: Music and morals. — In: Opera and Concert 15 (1950), S. 8—10.
754. *Dalley-Scarlett*, R.: 1750—1950. — In: The Canon 4 (1950), S. 262—267.
755. Le *difficolta* dell' esistenza. J. S. Bach. — In: La Rassegna Musicale. 20 (1950), S. 256—258.
756. A *draft* for a well-appointed church music. J. S. Bach. — In: Etude 68 (1950), S. 18 u. später.
757. *Drinker*, S.: J. S. Bach, unlimited. — In: Music Clubs Magazine 29 (1950), S. 9 u. später.
758. *Druskin*, M.: Johann Sebastian Bach. — In: Sovetskaja Muzyka 1950, H. 7, S. 64—69.

759. *Dubamel, G.*: J. S. Bach, my companion and guide. — In: *Musical Opinion* 73 (1950), S. 575–576.
760. *Dubamel, George*: Renaissance à Jean Sébastien. — In: *La Revue Internationale de Musique* 1950, Nr. 8, S. 9.
761. *Ekier, Jan*: W dwóchsetna rocznica śmierci Jana Sebastiana Bacha. [Zum 200jähr. Todestag von Johann Sebastian Bach.] — In: *Muzyka* 1 (1950), H. 2, S. 18–27.
762. *Engler, Günter*: Johann Sebastian Bach. — In: *Der Chor* 2 (1950), S. 98–103.
763. *Faller, Charles*: Jean-Sébastien Bach. — In: *Cahier protestants (Lausanne)*, 34 (1950), S. 144–151.
764. *Fayol, André*: Jean-Sébastien Bach. — Paris: Libr. „Au temps présent“ 1950. 79 S.
765. *Franck, Hans*: Das Bekenntnis des Dichters. Ein Geleitwort zum Bach-Jahr. — In: *Zeitschrift f. Musik* 111 (1950), S. 69–71.
766. *Galliano, E.*: El monumento a J. S. Bach (Santiago). — In: *Revista Musical Chilena* 6 (1950), S. 100–105.
767. *Gelineau, J.*: Soli Deo Gloria, 1750–1950. — In: *Musique et Liturgie* 1950, Nr. 16/17, S. 1–2.
768. *Gerstberger, Karl*: Soli Deo Gloria! Anregung zum Bachjahr. — In: *Junge Musik* 1 (1950), S. 52–55.
769. *Göhler, Georg*: Gedanken zum Bach-Jahr. — In: *Deutsche Rundschau* 6 (1950), S. 444–449.
770. *Gorodinskij, Viktor*: Johann Sebastian Bach. — In: *Bach-Probleme. Festschrift. Leipzig* 1950, S. 7–16.
771. *Hamel, Fred*: Künder des Wortes. — In: *Musica* 4 (1950), S. 243–246.
772. *Hauschild, Bach* (1685–1750). — In: *Das Buchgewerbe* 5 (1950), S. 227–232.
773. *Hofmann, Friedrich*: Was wir von Johann Sebastian Bach wissen sollten. — In: *Gottesdienst und Kirchenmusik* 1950, H. 4, S. 6–12.
774. *Hope, Evelyn P.*: Johann Sebastian Bach. — In: *Fortnightly. New Ser. (London)* 168 (1950), S. 405–411.
775. *Jentsch, Ernst*: Johann Sebastian Bach. Mensch und Meister. Etwas erzählt von s. Leben u. Sterben aus Anl. d. 200. Todestages am 28. Juli 1950. — *Kamenz i. Sa.* 1950. 12 S.
776. *Kiefner, Walter*: Die Aufgabe unserer Kirchenchöre im Bach-Jahr 1950. — In: *Württemberg. Blätter f. Kirchenmusik* 17 (1950), S. 2–7.
777. *Kirk Schmidt, Helen*: The Discovery of Bach. — In: *The American-German Review* 1 (1950), Nr. 6, S. 3–4.
778. *Küblig, Gerhard*: Johann Sebastian Bach. Eine Kurzbiographie. — In: *Johann Sebastian Bach, 1750–1950. Halle* 1950, S. 9–16.
779. *Lang, Paul Henry*: Editorial [betr. Bach]. — In: *The Musical Quarterly* 36 (1950), S. 574–578.
780. *Larsen, Jens Peter*: Bach — den universelle. — In: *Dansk Musiktidsskrift* 25 (1950), S. 237–242.
781. *Lawx, Karl*: Stufen der Bachverehrung. — In: *Aufbau* 6 (1950), S. 600–608.
782. *Livanova, T.*: Bach, J. S. élete. [J. S. Bachs Leben.] — In: *Uj zenei szemle* 1 (1950), H. 1, S. 33–37, u. H. 2, S. 27–30.
783. *Lobaczewska, Stefania*: Jan Sebastian Bach (1685–1750). — In: *Poradnik muzyczny* 4 (1950), H. 1/2, S. 2–5.
784. *Lyck, Hans*: Genius über den Zeiten. — In: *Musica* 4 (1950), S. 290–292.

785. *Maier, G.*: John Sebast. Bach... his works. — In: Etude 68 (1950), S. 7-11 u. später.
786. *Marx, H.*: Bach and politics. — In: Music News, Nr. 42 vom 9. 7. 1950.
787. *Messerschmid, Ernst*: Johann Sebastian Bach (1685-1750). — In: Neues Abendland 5 (1950), S. 409-412.
788. *Mietzner, Heinz*: Bach. — In: Der Artist 64 (1950), Nr. 14, S. 1-2.
789. *Miller, F.*, und *H. Rosenwald*: Life and work of Johann Sebastian Bach. — In: Music News 42 (1950), S. 5-8 u. später.
790. *Mitzenheim*: Unser Bach. — In: Bach in Thüringen. Gabe d. Thür. Kirche. Berlin 1950, S. 7-13; u. in: Amtsblatt d. Thür. Evangel. Kirche 3 (1950), S. 79-81.
791. *Mobr de Sylva, Heinrich*: Soli Deo Gloria! Gott allein die Ehre! Ein Führer f. d. Jugend zu Johann Sebastian Bach. — Stuttgart: Verl. Junge Gemeinde 1950. 23 S. (Gotteszeugen 4.)
792. *Pannain, Guido*: Introduzione a Bach. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 189-193.
793. *Parrot, J.*: Bach the master. — In: Music Parade 2 (1950), Nr. 3, S. 7-9.
794. *Pellegrini, Alfred*: Richard Wagner und J. S. Bach. — In: Neue Musikzeitschrift 4 (1950), S. 122-123.
795. *Petzoldt, Richard*: Bach und Leipzig — Bach und die Welt. — In: J. S. Bach. Das Schaffen d. Meisters im Spiegel einer Stadt. 1950, S. 11-14.
796. *Petzoldt, Richard*: Johann Sebastian Bach — Vorbild und Ansporn. — In: Börsenblatt f. d. Deutschen Buchhandel. Leipziger Ausg. 117 (1950), S. 325-326.
797. *Redlich, Hans Ferdinand*: Echoes from the Bach bicentenary celebrations in Germany. In: Chesterian 26 (1951), Nr. 167, S. 135-140.
798. *Robertson, Alec*: Bach on the Gramophone. — In: The Musical Times 91 (1950), S. 341-343.
799. *Rob, Franz*: Der verkannte Bach. — In: Neue Auslese 1950, H. 7, S. 90-95.
800. *Romagnoli, M.*: An imaginary meeting extraordinaire. — In: Choir Guide 3(1950), S. 44-45.
801. *Rubardt, Paul*: Johann Sebastian Bachs Lebensbild. — In: Joh. Seb. Bach, Thomas-kantor, 1723-1750. S. 5-7. \*) S. 193.
802. *Rubardt, Paul*: Die Pflege des Bach-Gedächtnisses. — In: Joh. Seb. Bach, Thomas-kantor, 1723-1750, S. 23-30. \*) S. 193.
803. *Rutkowski, Bronislaw*: Jan Sebastian Bach. — In: Muzyka 1950, H. 2, S. 11-17. 18
804. *Šaporin, Ju.*, u. *V. Gorodinskij*: Johann Sebastian Bach. — In: Sovetskaja Muzyka 1950, H. 9, S. 37-43.
805. *Schenk, Erich*: Johann Sebastian Bach. — In: Musikerziehung 4 (1950/51), S. 6-10.
806. *Schmid, Heinrich*: Johann Sebastian Bach. Gedächtnis und Vermächtnis. — München: Ev. Presseverband f. Bayern 1950. 38 S.
807. *Schmidt, H. K.*: The Discovery of Bach. — In: The American-German Review 16 (1950), S. 2-5.
808. *Schmücker, Else*: Johann Sebastian Bach. Ein Lebensbild für die Jugend. — Paderborn: Schöningh (1950). 32 S.
809. *Schonberg, H. C.*: Emergence of Bach. — In: Musical Courier 142 (1950), vom 4. VII. 1950.
810. *Schütze, Elsbeth*: Bachbüchlein für Jedermann. Der Werdegang eines großen Deutschen. — Berlin-Dahlem: Christl. Zeitschr.-Verl. 1950. 67 S.

811. *Stefanovič*, Pavle: Johan Sebastian Bach. — In: Knizevnost (Beograd) 1950, N. 6, S. 604–609.
812. *Stevens*, H.: Johann Sebastian Bach. — In: Los Angeles Philharmonic Orchestra Symphony Magazine vom 12./13. I. 1950.
813. *Strube*, Adolf: Der Thomaskantor. Aus dem Leben u. Schaffen Johann Sebastian Bachs. — Berlin: Ev. Verlagsanst. 1950. 30 S. (Ed. Merseburger. 1114.)
814. *Sutter*, Albert de: Johann Sebastian Bach (1685–1750). — In: Musica sacra. Sancta sancte 51 (1950), S. 131–134.
815. *Vos*, A. C.: Het leven van Johann Sebastian Bach, 1685–1750. — Den Haag: Kruseman 1950. 32 S. (Musica-serie; kleine boeken over grote namen. 8.)
816. *Weise*, Kurt Otto: Das Leben Johann Sebastian Bachs. — In: Musik in der Schule 1950, S. 99–102.
817. *Whislock*, E. C.: The greatest living composer. — In: Southwestern Musician 17 (1950), S. 7 u. später.
818. *Wildermann*, Hans: Integer valor. — In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 83–87.
819. *Wypowiedz* kierownictwa socjalistycznej partii jednoscni niemiec w sprawie rocznicy J. S. Bacha. [Vortrag der Leitung d. Sozialist. Einheitspartei Deutschlands zum Jahrestag J. S. Bachs.] — In: Muzyka 1950, H. 3/4, S. 66–67.
820. *Yates*, P.: A few elementary questions about Bach. — In: Music News 42 (1950), S. 3–4 u. später.
821. *Youngman*, H. P.: Heirs to Bach's genius. — In: Etude 68 (1950), S. 20f.
822. *Zanetti*, E.: Bach dal vero. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 250–255.

### 3. Programmhefte, Einführungen

823. Deutsche *Bach-Feier*, Leipzig 1950. Einführungen in die Konzerte. — Leipzig 1950: Haag-Drugulin. 49 S.
824. 27. Deutsches *Bachfest* der Neuen Bachgesellschaft, verbunden mit der Deutschen Bachfeier, Leipzig 1950, der musikwissenschaftlichen Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung Kiel und dem Internationalen Bach-Preis Leipzig 1950. 23. bis 26. Juli u. 26.–30. Juli. (Bach-Fest-Buch.) — Leipzig: Neue Bach-Gesellschaft 1950. 88 S. [Einführung in die Werke durch Werner Neumann.]
825. 28. Deutsches *Bachfest* der Neuen Bachgesellschaft vom 7. bis 10. September 1951 in Bremen. (Bach-Fest-Buch.) — [Bremen: Neue Bachges.] (1951.) 63 S. [Einführung in die Werke durch Fritz Piersig.]
826. 29. Deutsches *Bachfest* der Neuen Bachgesellschaft vom 5. bis 8. September 1952 in Lübeck. (Bach-Fest-Buch.) — o. O. 1952. 87 S. [Einführung in die Werke durch H. Klotz, B. Grusnick, A. Dürr, J. Brenneke.]
827. 30. Deutsches *Bachfest* der Neuen Bachgesellschaft vom 3. bis 6. Juli in Leipzig. (Bach-Fest-Buch.) — (Leipzig: Neue Bachges. 1953.) 72 S. [Einführung in die Werke durch Max Schneider, Alfred Dürr, Friedrich Smend, Werner Neumann, Walter Serauky.]
828. *Bach-Fest* 1950, Göttingen, 23.–30. Juli. [Programmheft.] — Kassel 1950: Bärenreiter-Verl. 59 S. [Umschlagt.:] Zum 200. Todestag von Johann Sebastian Bach.
829. Reutlinger *Bachfest* 1947. Festbuch. — Reutlingen 1947. 47 S.
830. Württembergisches *Bachfest* in Stuttgart. Zum 200. Todestag von Johann Sebastian Bach, 21.–24. u. 28. Juli 1950. Programmheft. — Stuttgart 1950: Belsedr. 59 S.

831. Das *Bach-Jahr* 1950 in Braunschweig. Hrsg. vom Kulturamt der Stadt Braunschweig. — Braunschweig 1950. 10 Bl.
832. Rat der Stadt Weimar. *Bach-Tage*, Weimar. März 1948. 20 S.; 26.-27. Juli 1941. 8 Bl. — Weimar 1948 u. 1951.
833. *Creuzburg*, Heinrich: Zu Bachs Kantaten. — In: *Bach-Tage*, Weimar 1948, S. 6-7.
834. *Dürr*, Alfred: H-moll-Messe. — In: Die Werke des Bachfestes 1950, S. 43-47.
835. *Dürr*, Alfred: Die Kantaten. — In: Die Werke des Bachfestes 1950, S. 47-58.
836. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Brandenburgisches Konzert Nr. 5. — In: *Bach-Tage* Weimar, März 1948, S. 12-13.
837. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Die Kunst der Fuge. — In: *Bach-Tage*, Weimar, März 1948, S. 9-10.
838. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Zur Kunst der Fuge. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950. Einführungen in die Konzerte. S. 31-33.
839. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Das Musikalische Opfer. — In: Deutsche Bachfeier Leipzig 1950, Einf. in die Konzerte, S. 23-26.
840. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Die Werke des Orgelkonzertes. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950. Einf. in die Konzerte, S. 34-37.
841. *Gerber*, Rudolf: Das „Musikalische Opfer“. — In: Die Werke des Bachfestes 1950, S. 20-25.
842. *Gesamtübersicht* der Bachveranstaltungen 1950 in der Wartburgstadt Eisenach. — Eisenach 1950. 18 S.
843. *Goldschmidt*, Harry: Die h-moll-Messe. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950. Einf. in die Konzerte, S. 27-30.
844. *Kühler*, Johannes Ernst: Das Programm des Orgelabends. — In: *Bach-Tage*, Weimar März 1948, S. 15-16.
845. *Laux*, Karl: Zur Einführung in das Kammerkonzert I. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950. Einf. in die Konzerte, S. 6-8.
846. *Liebe*, Anneliese: Kammerkonzert. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950. Einf. in die Konzerte, S. 9-11.
847. *Mühlhäuser Musiktage* — Bachtage. — Mühlhausen: Thür. Volksverl. 1950. 35 S.
848. *Schöneich*, Friedrich: Choralbearbeitungen für Orgel. — In: Die Werke des Bachfestes 1950, S. 38-42.
849. *Schöneich*, Friedrich: Die freien Orgelwerke. — In: Die Werke des Bachfestes 1950, S. 26-38.
850. *Schönewolf*, Karl: Zum festlichen Eröffnungskonzert. — In: Deutsche Bachfeier, Leipzig 1950. Einführungen in die Konzerte, S. 3-5.
851. *Schönewolf*, Karl: Die Johannes-Passion. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950, Einführungen in die Konzerte, S. 38-40.
852. *Schönewolf*, Karl: Heitere Kantaten. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950, Einf. in die Konzerte, S. 47-49.
853. *Staiger*, Emil: Johann Sebastian Bach und die Orgel. (Einführungsvortrag zum Zürcher Bachzyklus, geh. am 18. 3. 1945.) — In: Schweizer Musikzeitung 85 (1945), S. 185-191.
854. *Stephan*, Rudolf: Die Konzerte. — In: Die Werke des Bach-Festes 1950, S. 3-10.
855. *Stephan*, Rudolf: Die Suiten. — In: Die Werke des Bach-Festes 1950, S. 11-15.
856. *W.*, C.: Einleitung zu den Brandenburgischen Konzerten. — In: Deutsche Bach-Feier, Leipzig 1950, Einf. in die Konzerte, S. 41-46.

857. *Walcha*, Helmut: Die Goldbergvariationen. – In: Die Werke des Bach-Festes 1950, S. 15–20.
858. *Walcha*, Helmut: Die Orgelmesse. – In: Die Werke des Bachfestes 1950, S. 42.
859. Die *Werke* des Bach-Festes 1950. Erläuterungen zum Programm, hrsg. von Rudolf Gerber mit Beiträgen von Alfred Dürr [u. a.]. – Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. (1950). 60 S. [Umschlagtitel:] Zum 200. Todestag von Johann Sebastian Bach. Bach-Fest 1950, Göttingen, 23.–30. Juli.
4. Berichte
860. *Anisimov*, A.: Mir čtit Bacha. Bachovskie dni v Leipcige. [Die Welt feiert Bach. Bach-Tage in Leipzig.] – In: Sovetskaja Muzyka 1950, H. 10, S. 91–97.
861. Zweites Internationales *Bachfest* in Schaffhausen. – In: Schweizer. Musikzeitung 87 (1947), S. 290–291.
862. Das Straßburger *Bachfest*. – In: Funk-Welt 1947, Nr. 15/16, S. 2.
863. *Blume*, Friedrich: Rückschau auf das Bach-Jahr 1950. (Rundfunkansprache am 31. Dezember 1950.) – In: Der Kirchenmusiker 2 (1951), S. 33–39.
864. *Böser*, Fidelis: Rückschau auf das Bachjubiläum. – In: Benediktinische Monatschrift 27 (1951), S. 49–50.
865. *Bülow*, Paul: 29. Deutsches Bachfest in Lübeck. – In: Zeitschrift f. Musik 113 (1952), S. 584–585.
866. *Dürr*, Alfred: Das Göttinger Bachfest. – In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 105 bis 106.
867. *Dürr*, Alfred: Wissenschaftliche Bach-Tagung in Leipzig. – In: Deutsche Universitätszeitung 5 (1950), H. 17/18, S. 36.
868. *Dürr*, Alfred: Chronik der Bachfeste: In Göttingen. – In: Musica 4 (1950), S. 340 bis 344.
869. *Dürr*, Alfred: Rückblick auf das Bach-Jahr. – In: Hausmusik 14 (1950), S. 143–148.
870. *Eggebrecht*, Hans Heinrich: Die musikwissenschaftliche Bachtagung, Leipzig 1950, der Gesellschaft für Musikforschung (23.–26. Juli). – In: Die Musikforschung 3 (1950), S. 284–289.
871. *Godman*, Stanley: The Bach-bicentenary in Germany. – In: The Musical Times 91 (1950), S. 393–395.
872. *Godman*, Stanley: The Bach exhibition at Göttingen. – In: The Musical Times 91 (1950), S. 485.
873. *G[oldbeck]*, F[red]: Pages d'une chronique pour l'année Bach. – In: Contrepoints 7 (1951), S. 34–46.
874. *Hajek*, Egon: Bachfest in Lübeck. – In: Österr. Musikzeitschrift 7 (1952), S. 306 bis 307.
875. *Hause*, Friedrich: Die Leipziger Bachwoche. – In: Der Kirchenmusiker 1 (1950), S. 104.
876. *Hoorn*, Lucien G. van: Festival International Jean Sébastien Bach à Schaffhouse. – In: La Revue Musicale 24 (1950), N. 208, S. 31–33.
877. *Jasiński*, Jerzy: Uroczystosci, Bachowskie w Lipsku. [Feierlichkeiten zu Ehren Bachs in Leipzig.] – In: Muzyka 1 (1950), N. 6, S. 30–36.
878. *Kankarovič*, An.: Bachovskie torzestva v Moskve. [Die Bachfeiern in Moskau.] – In: Sovetskaja Muzyka 1950, H. 10, S. 72–73.
879. *Keller*, Hermann: Fazit des Bachjahres. – In: Musikerziehung 4 (1950/51), S. 71–74.



880. *Klein*, Rudolf: Das Bach-Fest der Gesellschaft der Musikfreunde [in Wien]. — In: Österr. Musikzeitschrift 5 (1950), S. 164-166.
881. *Köser*, Werner: 28. Deutsches Bachfest (in Bremen). — In: Zeitschrift f. Musik 112 (1951), S. 558-560.
882. *Laaff*, Ernst: Bilanz des Bachjahres. — In: Das Musikleben 3 (1950), S. 344-346.
883. *Lutber*, Wilhelm Martin: Die Göttinger Bach-Ausstellung im Ausland. — In: Musica 5 (1951), S. 23-26.
884. *Lutber*, Wilhelm Martin: Die Bachausstellung der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. — In: Libri. I (1951), S. 367-375.
885. *Mostra* Giovanni S. Bach, Palazzo Strozzi, 5-20 ottobre 1950. — Firenze 1950. 15 S.
886. *Petzoldt*, Richard: Bach für das ganze Volk! Rückblick auf die deutsche Bachfeier 1950. — In: Musik in der Schule 1951, S. 29-37.
887. *Reich*, Willi: Basler Bachwochen 1950. — In: Das Musikleben 3 (1950), S. 151-153.
888. *Roselius*, Ludwig: 28. Bach-Fest der Neuen Deutschen Bach-Gesellschaft. — In: Das Musikleben 4 (1951), S. 318.
889. *Rutz*, Hans: Wiens internationales Bach-Fest. — In: Das Musikleben 3 (1950), S. 290-291.
890. *Rutz*, Hans: Chronik der Bachfeste in Wien. — In: Musica 4 (1950), S. 344-345.
891. *Sallenbach*, F.: Internationales Bachfest in Schaffhausen. — In: Schweizer. Musikzeitung 86 (1946), S. 277-279.
892. *Schaefers*, A.: Bachfest in Bremen. — In: CVO. Zeitschrift f. Kirchenmusik 71 (1951), S. 270-271.
893. *Schneider*, E.: Oberschwäbische Bach-Tage in Ravensburg, vom 18.-20. Nov. 1950. — In: Musik und Altar 3 (1951), S. 207-208.
894. *Trumpff*, Gustav Adolf: Eindrücke vom Bach-Fest in Göttingen. — In: Musik im Unterricht 41 (1950), S. 257-258.
895. *Tudor*, Andrei: Bicentenarul lui Johann Sebastian Bach. — In: Muzica 1950, H. 1, S. 74-79.
896. *Weismann*, Eberhard: Rückblick auf das Bachjahr. — In: Württemberg. Blätter f. Kirchenmusik 18 (1951), S. 31-34.

## IX. J. S. BACH IN DICHTUNG UND FILM

897. *Albus*, Harry James: The Music maker. The life of Johann Sebastian Bach in story form. — Grand Rapids (Mich.): Eerdmans 1950. 93 S.
898. *Bachmann*, Luise George: Der Thomaskantor. Introduction, Toccata u. Fuge über B-A-C-H. 4. Aufl. — Paderborn: Schöningh; Wien: Furlinger; Zürich: Göttschmann 1948. 461 S.
899. *Ebermayer*, Erich: Meister Sebastian. Roman. — München: Funck [1950]. 383 S.
900. Un film sulla „Passione secundo San Matteo“. — In: La Rassegna Musicale 20 (1950), S. 264.
901. *Franck*, Hans: Die Pilgerfahrt nach Lübeck. Eine Bach-Novelle. (27.-36. Taus.) — Berlin: Christl. Zeitschriften-Verl. (1948.) 64 S.; (37.-40. Taus.): Gütersloh: Bertelsmann 1949. 138 S.
902. *Guillemot-Magiot*, G.: Jean Sébastien Bach et ses fils. — Paris: Ed. de l'Amitié 1952. 280 S. (Heures joyceuses.)
903. *Ihlenfeld*, Kurt: Geschichten um Bach. — Witten: Luther-Verl. 1950. 54 S.

904. *Kramer*, Walter: Johann Sebastian. Roman. – Stuttgart: Deutsche Verl.-Anst. (1950). 566 S.
905. *Müller*, Hermann: Bach auf der Leinwand. – In: Kulturaufbau 1950, S. 263 bis 264.
906. *Munier-Wroblewski*, Mia: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Zwei Geschichten um Joh. Seb. Bach. (23.–30. Taus.) – Heilbronn u. Stuttgart: Salzer (1949). 77 S.
907. *Odoevskij*, Vladimir Fedorovič: Sebastian Bach [Russkie noci, Ausz., deutsch]. Novelle. Übertr. von Johannes v. Guenther. – Heidelberg: Meister 1947. 63 S. (Die kleinen Bücher. 61.)
908. *Rutz*, Hans: Film um die „Matthäus-Passion“. – In: Zeitschrift f. Musik 111 (1950), S. 196–197.
909. *Schittenhelm*, Rosemarie: Der junge Johann Sebastian Bach. Ein Bachbuch für die Jugend. – Stuttgart: Franckh (1950). 148 S.
910. *Skelton*, G. D.: The „Matthew Passion“ filmed. – In: Musical Opinion 75 (1952), S. 341–343.
911. *Steglich*, Rudolf: Bachs Matthäuspassion und das Filmtheater. – In: Musik und Kirche 22 (1952), S. 117–119.
912. *Weisenborn*, Günther: Spiel vom Thomaskantor. Aufzuführen zur Ehre des Meisters aller Musik. Nach alten Berichten verf. – Berlin: Henschel 1950. 31 S.

#### X. NEUAUFLAGEN UND NEUDRUCKE

913. *Bach*, Johann Sebastian: Briefe. Gesamtausgabe. Hrsg. im Auftr. d. Internat. Musiker-Brief-Archives von Hedwig und Erich Hermann Müller von Asow. 2. verm. Aufl. – Regensburg: Bosse 1950. 228 S. (Deutsche Musikbücherei. [N. F.] 1.)
914. *Benz*, Richard: Bachs Passion. Vom Sinn der kultischen Tragödie. 3. Aufl. – Stuttgart: Reclam (1950). 58 S. (Reclams Universalbibliothek. 7310.)
915. *Dickinson*, Alan Edgar Frederic: The Art of J. S. Bach. 2. rev. ed. – London: Hinrichsen Ed. [1950]. 259 S.
916. *Forkel*, Johann Nikolaus: Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. (Hrsg. von Max F. Schneider.) – Basel: Haldimann [1945]. 151 S. (Bücher der Weltliteratur. 10.)
917. *Forkel*, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikal. Kunst. – Leipzig: Hofmeister & Kühnel 1802. (Faks.-Druck nach d. Erstausg.) – Frankfurt a. M.: Grahl 1950. X, 69 S.
918. *Forkel*, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Unter Benutzung der Orig.-Ausg. von 1802 neu hrsg. von Hans R. Franzke. – Hamburg: Laatzten 1950. 70 S.
919. *Forkel*, Johann Nikolaus: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Nach d. Orig.-Ausg. von 1802 neu hrsg. mit Einl. u. ausführl. Nachw. von Josef Müller-Blattau. 4. neubearb. Aufl. – Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. 1950. 103 S.
920. *Fuller-Maitland*, John Alexander: Bach's "Brandenburg Concertos". (Repr.) – London u. New York: Oxford Univ. Pr. (1945.) 47 S.
921. *Hesselbacher*, Karl: Der fünfte Evangelist. Das Leben von Johann Sebastian Bach. (6. Aufl.) – Stuttgart: Quell-Verl. (1950). 79 S.

922. *Köberle*, Adolf: Bach, Beethoven, Bruckner als Symbolgestalten des Glaubens. Eine frömmigkeitsgeschichtliche Deutung. 3. Aufl. [Neue Ausg.] – Berlin: Furcht-Verl. (1947). 62 S.
923. *Kurtz*, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melod. Polyphonie. (3. Aufl.) – Bern: Krompholz 1946. 532 S.
924. *Loerke*, Oskar: Johann Sebastian Bach. Zwei Aufsätze. – Berlin: Suhrkamp 1950. 137 S.
925. *Mann*, William S.: Introduction to the music of Johann Sebastian Bach. 2. ed. – London: Dobson 1950. 80 S.
926. *Meynell*, Esther: Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach. – Bern: Scherz 1949. 247 S.
927. *Neumann*, Werner: J. S. Bachs Chorfüge. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik Bachs. 2. Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1950. 110 S., 30 Taf. (Bach-Studien. 3.)
928. *Parry*, Sir Charles Hubert Hastings: Johann Sebastian Bach; the story of the development of a great personality. 8. ed. – New York: Putnam 1948. 396 S.
929. *Pirro*, André: J. S. Bach. Avec citations musicales dans le texte. Nouv. éd. – Paris: Plon (1949). 219 S.
930. *Schering*, Arnold: Über Kantaten Johann Sebastian Bachs. Mit e. Vorw. von Friedrich Blume. 2. Aufl. – Leipzig: Koehler & Amelang (1950). 202 S. Desgl. 3. Aufl. 1950.
931. *Schweitzer*, Albert: J. S. Bach. Vorrede: Ch. M. Widor. 29.–33. Taus. – Leipzig: Breitkopf & Härtel 1947. XVI, 843 S. Desgl. 34.–43. Taus. 1948. Andere Ausg.: Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1952. XVI, 791 S.
932. *Schweitzer*, Albert: J. S. Bach. Transl. by Ernest Newman. Repr. Vol. 1. 2. – New York: MacMillan 1950.
933. *Schweitzer*, Albert: J. S. Bach, le musicien-poète, avec la collab. de Hubert Gillot. [Neudr.] – Lausanne: Foetisch 1950. XVI, 322 S.
934. *Spitta*, Philipp: Johann Sebastian Bach. His work and influence on the music of Germany, 1685–1750. Transl. from the German by Clara Bell and J. A. Fuller-Maitland. 3 vols. – London: Novello; New York: Dover 1951.
935. *Spitta*, Philipp: Johann Sebastian Bach. Gekürzte Ausg. mit Anm. u. Zusätzen von Wolfgang Schmieder. 3. Aufl. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1949. XI, 388 S.
936. *Spitta*, Philipp: Johann Sebastian Bach [span.] Su vida, su obra, su época. Ed. comp. con notas y adiciones, por Wolfgang Schmieder. Trad. del alemán por Wenceslao Roces. – Mexico: Biografías Gandesa 1950. XVI, 421 S.
937. *Terry*, Charles Sanford: Johann Sebastian Bach. – In: Grove, Dictionary. Bd. 1, 4. Aufl. 1948.
938. *Terry*, Charles Sanford: Johann Sebastian Bach [deutsch]. Eine Lebensgeschichte. Mit e. Geleitw. von Karl Straube. – Berlin: Ev. Verlagsanst. 1950. 248 S.; 2. Aufl. 1951. 246 S.
939. *Terry*, Charles Sanford: Johann Sebastian Bach [deutsch]. Eine Lebensgeschichte. Mit e. Geleitwort von Karl Straube. 6.–14. Taus. – Leipzig: Insel-Verl. 1950. 249 S.; 15.–17. Taus. Wiesbaden: Insel-Verl. 1950. 249 S.
940. *Terry*, Charles Sanford: Bach: The Mass in B minor. 2. ed. – London: Oxford Univ. Press 1947. 47 S. (The musical pilgrim.)
941. *Terry*, Charles Sanford: Bach's orchestra. (Repr.) – London u. New York: Oxford Univ. Press (1949). XV, 250 S.

*Autorenregister*

- Aber, Adolf 304  
 Adcock, E. E. 740  
 Adorno, Theodor W., siehe Wiesengrund-Adorno  
 Albrecht, Hans 191  
 Albus, Harry James 897  
 Aldrich, Putnam 305, 407  
 Anisimov, A. 860  
 Ansbacher, Luigi 437  
 Anschütz, Georg 307  
 Antcliffe, Herbert 120  
 Appel, Richard G. 1  
 Armstrong, Thomas 620  
 Arrospide, C. 670  
 Ashby, A. B. 28  
 Azzoni, Giulio 560
- Babitz, Sol. 308  
 Bach, Anneliese 309  
 Bach, Carl Philipp Emmanuel 183  
 Bach, Johann Sebastian 913  
 Bach, Paul 235  
 Bachmann, Luise George 898  
 Bainton, E. L. 725  
 Balogh, E. 561  
 Barbacci, R. 742  
 Barbour, Murray J. 121  
 Baresel, Alfred 31  
 Baron, S. 408  
 Bartha, Dénes 310  
 Bassermann, H. 562  
 Baum, Günther 449  
 Baumgarten, W. 195  
 Beaufils, Marcel 89  
 Becker, Heinz 476a  
 Bell, Clara 934  
 Benecke, Rolf 122  
 Bengtsson, Ingmar 46  
 Benz, Richard 743, 914  
 Berg, Matthäus 671, 744  
 Berg, S. 8  
 Bergmann, Walther 311  
 Bernson, Bernard 275  
 Bernson, Martha 275  
 Berri, Pietro 438
- Berthold, Otto 196  
 Besch, Hans 90, 123  
 Besseler, Heinrich 45, 47, 124, 312  
 Beyer, Oskar 745  
 Biggs, E. P. 171  
 Bioulès, Jean 450  
 Bishop, John 746  
 Biskind, J. 747, 748  
 Blankenburg, Walter 10, 125, 126, 313 bis  
     315, 468, 469, 749  
 Blume, Friedrich 48, 91, 92, 863, 930  
 Böhme, Erdmann Werner 197  
 Böser, Fidelis 127, 672, 864  
 Böttcher, Julius 198  
 Bohnenblust, Gottfried 49  
 Bolt, Karl Fritz 750  
 Bonavia-Hunt, Noel Aubry 316  
 Bonisconti, Angiola Maria 563  
 Borrel, Eugène 128  
 Borris, Siegfried 477, 533  
 Bothe, Röttger 751  
 Boulez, Pierre 50  
 Boulton, Adrian Cedric 451  
 Brands Buys, Hans 51, 317, 397, 470, 478,  
     564  
 Brelet, Gisèle 129  
 Brenneke, Johannes 826  
 Brinkmann, Ernst 236, 237  
 Brodde, Otto 752  
 Bruening, H. D. 565  
 Buchanan, W. 673  
 Buchholz, Friedrich 674, 726  
 Bülow, Paul 865
- Camajani, G. 753  
 Caporali, Rodolfo 318  
 Cart, William 52  
 Castedo, L. 566  
 Cellier, Alexandre 130, 567  
 Chailley, Jacques 93, 122, 319  
 Cherbuliez, Antoine-Elisée 53  
 Chiapusso, Jan 320  
 Ching, J. 568  
 Chubow, Georgij 675  
 Chubow, W. N. 676

- Claoué, Charles 276  
 Crankshaw, Geoffrey 380  
 Creuzburg, Eberhard 623  
 Creuzburg, Heinrich 833  
  
 Daeglau, Greta 173  
 Dalley-Scarlett, R. 754  
 David, Hans Theodore 11, 174, 534  
 David, Werner 277, 535  
 Davies, J. H. 12  
 Davison, Archibald Thompson 94  
 Decker, Rudolf 199  
 Dehnert, Max 33, 54, 624  
 Delannoy, Marcel 677  
 Della Corte, Andrea 569  
 Dexter, Harry 131  
 Dibelius, Martin 398  
 Dickinson, Alan Edgar Frederic 321, 322,  
 471, 915  
 Dirks, Walter 536  
 Döbereiner, Christian 521  
 Doflein, Erich 409, 625, 678  
 Doornink, H. W. 323  
 Doyle-Davidson, W. A. 83  
 Dräger, Hans Heinz 679, 724  
 Drinker, Henry S. 324, 757  
 Druskin, M. 758  
 Dürr, Alfred 34, 325, 381—386, 399, 400,  
 439, 826, 827, 834, 835, 859, 866—869  
 Dufourcq, Norbert 132, 410, 472, 479, 570,  
 626  
 Duhamel, George 759, 760  
 Dupré, Marcel 415  
  
 Ebermayer, Erich 899  
 Ebner, J. 627  
 Eggebrecht, Hans Heinrich 32, 95, 133,  
 238, 680, 836—840, 870  
 Ehmman, Wilhelm 411, 571, 681, 682  
 Ehricht, Klaus 480  
 Eibner, Franz 481  
 Ekier, Jan 761  
 Eller, Rudolf 96, 97, 412  
 Elm, W. 13  
 Emery, Walter 35, 279, 326, 327, 451, 482  
 bis 485, 572  
 Engel, Hans 36, 55, 175, 176, 328  
  
 Engler, Günter 762  
 Ernst, Clara 537  
 Ernst, Elisabeth 537  
  
 Faller, Charles 763  
 Farmer, A. 413  
 Farrell, G. 573  
 Fayol, André 764  
 Féodorov, Vladimir 628  
 Fehr, Max 280  
 Fellerer, Karl Gustav 684  
 Ferchault, Guy 134  
 Ficker, Rudolf von 729  
 Finlay, Jan 387, 388  
 Fischer, Edwin 56, 57  
 Fischer, Kurt von 486, 487  
 Fischer, Wilhelm 629  
 Flade, Ernst 239  
 Flor, Kai 177  
 Florand, François 414, 415  
 Fock, Gustav 200, 201  
 Forbes, Watson 538  
 Ford, Wyn K. 329  
 Forkel, Johann Nikolaus 916—919  
 Fornerod, Aloys 539  
 Francis, John 416  
 Franck, Hans 765, 901  
 Franzke, Hans R. 918  
 Freyse, Conrad 281  
 Fricke, Richard 135  
 Friedemann, Lilli 574  
 Friedländer, Walther 488, 489  
 Froger, P. 136  
 Frotscher, Gotthold 415  
 Füssler, Heinz 202  
 Fuller-Maitland, John Alexander 920, 934  
 Furtwängler, Wilhelm 58  
  
 Gadamer, Hans Georg 730  
 Gaessler, Willy 575  
 Gagnebin, Henri 490  
 Gall, Hannes 59  
 Galliano, E. 766  
 Gavoty, Bernard 330  
 Geiringer, Karl 178, 282  
 Gelineau, J. 767  
 Gerber, Rudolf 98, 401, 522, 540, 841, 859

- Germani, Fernando 417  
 Gerstberger, Karl 768  
 Gerstenberg, Walter 99, 418, 685, 731  
 Ghislanzoni, A. 331  
 Giegling, Franz 541  
 Gillot, Hubert 933  
 Godman, Stanley 14, 92, 179, 203, 283, 332,  
     419, 601, 630, 871, 872  
 Goebels, Franzpeter 631  
 Göhler, Georg 769  
 Goetz, Julius 15, 420  
 Goldbeck, Fred 873  
 Goldschmidt, Harry 2, 843  
 Gorodinskij, Viktor 655, 770, 804  
 Grace, Harvey 421  
 Graefe, Marianne 204  
 Graupner, Friedrich 240, 453  
 Gray, Cecil 492  
 Gray, H. W. 441  
 Greiner, W. 205  
 Grew, Eva Mary 60  
 Grew, Sidney 60  
 Grolman, Adolf von 61  
 Grout, Donald J. 62  
 Grundmann 241  
 Grusnick, Bruno 826  
 Gumbel, Martin 454  
 Guenther, Johannes von 907  
 Guillemot-Magitot, Germaine 902  
 Gurlitt, Wilibald 63, 137, 333, 334  
  
 Haas, Robert 632, 633  
 Hahn, Harry 335  
 Hajek, Egon 100, 874  
 Hamann, Fritz 242.  
 Hamel, Fred 64, 771.  
 Hammerschlag, Janos 422  
 Handschin, Jacques 65, 66, 101  
 Harich-Schneider, Eta 576  
 Harlan, Peter 243  
 Hartmann, Karl 284  
 Hasse, Karl 180  
 Haufe, Friedrich 875  
 Hauschild 772  
 Hausswald, Günther 206, 336, 718  
 Heimann, M. 523  
 Heinz, Hellmuth 634  
  
 Heitmann, Fritz 542  
 Held, Hans Ludwig 16  
 Helmbold, Hermann 244  
 Hering, Hans 577  
 Herrmann, R. 245  
 Herz, Gerhard 138  
 Herzfeld, Friedrich 139  
 Hess, Willy 493  
 Hesselbacher, Karl 921  
 Hetschko, Alfred 686  
 Heyer, Hermann 687  
 Hill, Richard Synyer 494  
 Hillemann, Willi 337  
 Hindemith, Paul 732  
 Hinrichsen, Max 246, 495  
 Hodgson, Percival 524  
 Höffer-Winterfeld, Linde 389  
 Hoelty-Nickel, Theodore 67  
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar 338, 496  
 Hofmann, Friedrich 773  
 Hohn, Wilhelm 339  
 Hoorn, Lucien G. van 876  
 Hope, Evelyn P. 774  
 Huber, Anna Gertrud 285, 340, 341, 578  
 Huhn, Willy 140  
 Hunt, John Eric 497  
 Husmann, Heinrich 342  
  
 Jasienski, Jerzy 877  
 Jauernig, Reinhold 207-209, 247  
 Jentsch, Ernst 775  
 Ihlenfeld, Kurt 903  
 John, Fritz 248  
 Joho, Wolfgang 141  
 Jolles, Henry 579  
 Jong, W. C. de 210  
 Just, Gustav 688  
 Iwaszkiewicz, Jaroslaw 68, 635  
  
 Kalf, G. 525  
 Kankarovič, An. 878  
 Karstädt, Georg 343, 344  
 Kathrin, L. 423  
 Keilberth, Joseph 580  
 Keller, Hermann 69, 142, 424-426, 498,  
     543, 581, 689, 879  
 Keller, Wilhelm 544, 545

- Kendall, Raymond 102  
 Kiefner, Walter 776  
 Kinkeldey, Otto 442  
 Kirk Schmidt, Helen 777  
 Klein, Rudolf 345, 582, 880  
 Kloppenburg, W. C. M. 583  
 Klotz, Hans 427, 584, 585, 826  
 Knab, Armin 103  
 Knepler, Georg 37, 104, 690  
 Koch, C. 143  
 Koch, Herbert 249  
 Koch, Johannes 586  
 Koch, Wilhelm 144  
 Kock, Hermann 346, 586a  
 Köberle, Adolf 145, 922  
 Köser, Werner 881  
 Kort, Jac 455  
 Kosch, Franz 636  
 Kraft, Günther 45, 211, 212, 250, 251  
 Kramer, Walter 691, 904  
 Krause, Ernst 587  
 Kretschmar 213  
 Krüger, Walter 347  
 Kühler, Johannes Ernst 844  
 Kühlig, Gerhard 778  
 Kühn, G. 214  
 Kühn, H. 252  
 Kulenkampff, Georges 588  
 Kurth, Ernst 923
- Laaff, Werner 882  
 Lachmann, F. M. 589  
 La Grange, H. L. de 590  
 Lamerdin, Kurt 415  
 Lang, Paul Henry 779  
 Lange, Walter 215  
 Lappé, Friedrich Wilhelm 253  
 Larsen, Jens Peter 780  
 Laux, Karl 692, 716, 724, 781, 845  
 Leeuw, G. van der 456, 457, 591  
 Leibowitz, René 348  
 Lemacher, Heinrich 546  
 Leonard, Richard Anthony 499  
 Leonhardt, Gustav M. 547  
 Letelier, A. 402  
 Liebe, Anneliese 458, 846  
 Liertz, Gisela 17
- Ließ, Andreas 637, 693  
 Lilje, Hanns 734, 735  
 Lituus, Konrad 694  
 Livanova, T. 782  
 Lobaczewska, Stefania 783  
 Löffler, Hans 216, 254—256  
 Loerke, Oskar 924  
 Losse, Paul 286  
 Lüdeke, August 548  
 Lunow, Albert 549  
 Luther, Wilhelm Martin 18, 883, 884  
 Lyck, Hans 784
- McConkie, James Wilson 500  
 McCurdy, A. 592  
 MacHose, Allen Irvine 349  
 Mackerness, E. D. 428, 526, 527  
 McManus, George S. 501  
 Mahrenholz, Christhard 146, 736  
 Maier, G. 785  
 Malipiero, Riccardo 70  
 Mann, William S. 925  
 Marc, Edmond 147  
 Marcel-Dubois, Claudie 148  
 Martienssen, Carl Adolf 593  
 Martin, Bernhard 550  
 Martin, R. E. 443  
 Martini, Wilhelm 257  
 Marx, H. 459, 786  
 Matthaci, Karl 287, 722  
 Mauersberger, Rudolf 217, 638  
 Max, Hermann 71  
 Maycock, John 350  
 Meissner, Herbert 594  
 Mendel, Arthur 174, 181, 595  
 Mendl, R. W. S. 596  
 Merbach, Fritz 639  
 Messerschmid, Ernst 787  
 Metzger, Hans Arnold 149  
 Meulemans, Arthur 351  
 Meyer, Ernst Hermann 32, 715, 737  
 Meyer, Marie-Antoine 182  
 Meynell, Esther Hallam 72, 926  
 Mies, Paul 105  
 Miesner, Heinrich 19  
 Mietzner, Heinz 788  
 Miller, F. 789

- Misch, Ludwig 502, 503  
 Mitzenheim 790  
 Moberg, Carl-Allan 352, 403  
 Mohr de Sylva, Heinrich 791  
 Moos, Paul 106  
 Morris, Eleanor 640  
 Moser, Hans Joachim 150, 353, 354  
 Müller, Fritz 151, 218, 288, 551, 597  
 Müller, Hermann 905  
 Müller, Karl 219, 220  
 Müller von Asow, Erich Hermann 913  
 Müller von Asow, Hedwig 913  
 Müller-Blattau, Joseph 73, 107, 183, 919  
 Munier-Wroblewski, Mia 906
- Nägeli, Hans Georg 108  
 Neumann, Werner 74, 75, 221, 355, 390,  
 444, 716, 824, 827, 927  
 Newman, Ernest 932  
 Nickel, T. H., siehe Hoelty-Nickel  
 Niessing, Paul 460  
 Nievergelt, Edwin 152  
 Nissen, Hans 504  
 Norborg, Josef 76  
 Notowicz, Nathan 289
- Oberborbeck, Felix 109, 473, 695  
 Odoevskij, Vladimir Feodorovič 907  
 Örtel, Alfred 222, 223, 258  
 Ott, Alfons 16
- Paap, Wouter 461, 552, 598, 696  
 Pannain, Guido 792  
 Paoli, R. 356  
 Parmenter, R. 641  
 Parrott, Jan 357, 793  
 Parry, Sir Charles Hubert Hastings 928  
 Paumgartner, Bernhard 77, 153, 697  
 Peeters, Flor 429  
 Pellegrini, Alfred 794  
 Perrachio, Luigi 505  
 Pessl, Yella 430  
 Peter, Julius 642  
 Petzoldt, Richard 44, 184, 528, 795, 796, 886  
 Peyser, Herbert F. 78, 698  
 Pfatteicher, Carl F. 643  
 Pfender, Marcel 154
- Picken, Laurence E. R. 506  
 Piechler, Arthur 599  
 Pieck, Wilhelm 715, 738  
 Piersig, Fritz 825  
 Pincherle, Marc 155, 358  
 Pirro, André 445, 929  
 Pisk, Paul A. 507  
 Pitrou, Robert 79  
 Plamenac, Dragan 224  
 Platt, Peter 359  
 Platzhoff-Lejeune, Ed. 391  
 Pontvick, Aleks 699  
 Poppe, Jürgen 644  
 Pownall, Denis 431  
 Preuß, Hans 156  
 Preußner, Eberhard 645
- Rabe, Johan Julius 80  
 Ramin, Günther 157, 646–648  
 Ranken, M. B. 290  
 Ratz, Erwin 110, 360, 508, 509  
 Raugel, Félix 80a  
 Raupach, Hans 291  
 Rauschenberger, Walther 259  
 Rebling, Eberhard 158  
 Redlich, Hans Ferdinand 225, 649, 650, 797  
 Reich, Willi 108, 887  
 Reichardt, E. W. 260  
 Reichenbach, Hermann 553, 554  
 Reinhart, Walther 600  
 Reinhold, Ferdinand 261, 262  
 Richard, P. J. 159  
 Richards, E. 651  
 Richardson, Constance 510, 601  
 Riemenschneider, Albert 38, 361, 511  
 Riemer, Otto 111, 160, 652  
 Rivère, Jean 292  
 Robert, P. A. 161  
 Robertson, Alec 798  
 Roces, Wenceslao 936  
 Roh, Franz 799  
 Rolland, Romain 462  
 Rollberg, Fritz 263  
 Rollert, Otto 264  
 Romagnoli, M. 800  
 Roselius, Ludwig 888  
 Rosenberg, Richard 555



- Rosenwald, Hans 112, 789  
 Rothschild, Fritz 602, 603  
 Rubardt, Paul 20, 293, 801, 802  
 Rudnick, O. 226  
 Rutkowski, Bronislaw 803  
 Rutz, Hans 889, 890, 908  
  
 Sahlin, Ingvar 81  
 Sailer, Bill 653  
 Salas Viu, V. 362  
 Salazar, Adolfo 82, 294  
 Sallenbach, F. 891  
 Samson, J. 700  
 Santa Cruz, D. 363, 654  
 Šaporin, J. 655, 804  
 Sasse, Konrad 185  
 Sasse, Kurt 162  
 Saupe, Gerhard 265  
 Schaal, Richard 21  
 Schaefers, A. 892  
 Schaezler, Karl 22  
 Schallenberg, E. W. 83  
 Scheide, William Hinsdale 163, 446, 701  
 Schenk, Erich 805  
 Scherchen, Hermann 364  
 Schering, Arnold 930  
 Schermall, Herbert 23  
 Schittenhelm, Rosemarie 909  
 Schloezer, Boris de 84, 365, 702  
 Schmid, Edmund 512  
 Schmid, Ernst Fritz 113  
 Schmid, Heinrich 806  
 Schmid, Th. Karl 366  
 Schmidt, H. K. 807  
 Schmieder, Wolfgang 24, 39, 295, 296, 935,  
 936  
 Schmitz, Arnold 40, 164, 367-369  
 Schmitz, Eugen 114, 227, 474, 656  
 Schmitz, Hans Peter 604  
 Schmücker, Else 808  
 Schnapp, Friedrich 297  
 Schneider, E. 893  
 Schneider, Max 30, 827  
 Schneider, Max Friedrich 916  
 Schneider, Norbert 513  
 Schöneich, Friedrich 848, 849  
 Schönewolf, Karl 727, 850-852  
  
 Scholz, Robert 556  
 Schonberg, H. C. 186, 809  
 Schrade, Leo 165, 370, 392  
 Schroeder, Hermann 404, 475  
 Schroeder, Rolph 605  
 Schütze, Elsbeth 810  
 Schumann, W. 228  
 Schwarze, Kurt 703  
 Schweisheimer, W. 298  
 Schweitzer, Albert 606-609, 931-933  
 Scriabine, M. 371  
 Seebaß, Friedrich 85  
 Selbiger, L. 610  
 Serauky, Walter 41, 42, 372, 827  
 Shanet, Howard 373  
 Sievers, Heinrich 166, 476, 723  
 Sigismund, Ernst 299  
 Sitwell, Sacheverell 514  
 Skelton, G. D. 910  
 Smend, Friedrich 115, 229, 393, 447, 463,  
 464, 557, 827  
 Snell, Reginald 657  
 Söhngen, Oskar 658  
 Söllner, Brita 167  
 Soldan, Kurt 511  
 Somervell, D. C. 405  
 Šostakovič, Dimitri 739  
 Spitta, Philipp 934-936  
 Sponer, Alfred von 230  
 Staiger, Emil 853  
 Stapf, Oskar 266  
 Stefanovič, Pavle 811  
 Steglich, Rudolf 86, 187, 704, 911  
 Stempel, Maxim 659  
 Stephan, Rudolf 25, 43, 432, 611, 854, 855  
 Stephenson, Kurt 705  
 Stevens, H. 812  
 Stock, Hermann 558  
 Stöver, Walter 612  
 Stokowski, Leopold 706  
 Stone, K. 613  
 Stoverock, Dietrich 660  
 Straube, Karl 938, 939  
 Strobel, Heinrich 116  
 Strube, Adolf 661, 813  
 Subirá, José 662  
 Sumner, W. L. 614, 707

- Sutter, Albert de 814  
 Swinyard, Laurence 663  
 Szabolcsi, Bence 374  
 Szigeti, Joseph 529  
  
 Tebaldini, Giovanni 615  
 Tell, Werner 375, 433, 515, 516  
 Tenschert, Roland 465, 559  
 Terenzio, Vincenzo 394  
 Terry, Charles Sanford 937-941  
 Tetzner, Karl-Heinz A. 727  
 Thom, Hans Jürgen 664  
 Thomas, Kurt 376, 616  
 Thomson, Virgil 300  
 Thijsse, W. H. 117  
 Tiénot, Yvonne 87  
 Toch, Ernst 517  
 Tovey, Donald Francis 26  
 Tremaine, G. 617  
 Trillhaas, Wolfgang 168  
 Trumpff, Gustav Adolf 894  
 Tudor, Andrei 895  
  
 Ulrich, Homer 530  
 Unger, Robert 395  
 Uydert, Erik 188  
  
 Valabrega, Cesare 377  
 Valois, J. de 406  
 Vaughan Williams, Ralph, siehe Williams,  
 R. V.  
 Verkov, V. 518  
 Vetter, Walther 32, 169, 231, 232, 708  
 Vigolo, G. 466  
 Virneisel, Wilhelm 665  
 Vlad, R. 709  
 Vocht, Lode de 396  
 Vötterle, Karl 301  
 Vogt, Hans 531  
  
 Vojtech, Ivan 666  
 Vos, A. C. 815  
  
 Walcha, Helmut 619, 857, 858  
 Waldstein, Wilhelm 189  
 Walker, Frank 532  
 Wallau, René 170  
 Wallkotte, Karl August 667  
 Walter, Rudolf 434, 435  
 Waltershausen, Hermann Wolfgang von  
 710  
 Wangermée, Robert 190, 711  
 Weinhold, Liesbeth 44, 302  
 Weise, Kurt Otto 816  
 Weisenborn, Günther 912  
 Weismann, Eberhard 896  
 Weismann, Wilhelm 519  
 Wenzel, Siegfried 712  
 Werker, Gerard 467  
 Werner, Arno 267  
 Whitlock, E. C. 817  
 Wichert, Ernst J. 713  
 Widor, Charles Marie 931  
 Wiegand, Fritz 233, 268-270  
 Wiesengrund-Adorno, Theodor 118  
 Wildermann, Hans 818  
 Williams, Ralph Vaughan 88  
 Wishart, Peter 520  
 Wittig, Max 303  
 Wörner, Karl Heinrich 119  
 Wolf-Cerutti, Helmut 378  
 Wolf, Helmuth Christian 234, 379, 668, 714  
 Wüsthoff, Friedrich 271  
  
 Yates, P. 820  
 Youngman, H. P. 821  
  
 Zanetti, E. 822  
 Zentner, Wilhelm 669  
 Zirnbauer, Heinz 448

# STAMMTAFEL I WILKE

Zu Christoph Schubart „Anna Magdalena Bach“

Handwritten in black ink on a piece of paper pasted onto the page, the name "Christoph" is written in a large, stylized, cursive script.

I.  
 Johann Ka  
 Hof- u. Feldtrompete  
 \* 1660/65 (Schwersted  
 † 30. Nov. 1731 in We  
 ∞ 15. Nov. 1686 in Fri  
 Margaretha Elisab  
 \* um 1666 in Frießni  
 † 7. März 1746 in Wei  
 Tochter des Schuldie  
 Andreas Liebe in Fri

Caspar  
 in Zeit \* 1. J  
 6 in Zerbst † 1. J  
 ompeter ∞ Joh  
 in Zerbst Mus. I  
 Kan  
 in Z  
 † 14. J

in Zerbst 14.  
 WEIDLER AnnaCh  
 Wittenberg \* 17  
 n Zerbst † 27  
 er Tocht  
 buchbinders buch  
 IDLER HILL  
 verheiratet vor

Johann Caspar  
 \* 3. Sept. 1719  
 in Zerbst

Maria  
 Elisabeth  
 \* 1. Dez. 1720  
 in Zerbst

Dorothea  
 Christiana  
 \* 18. Febr. 1723  
 in Zerbst

Johann  
 Friedr. Caspar  
 \* 14. Jan. 1725  
 in Zerbst  
 † 25. Dez. 1731  
 in Zerbst

5.  
 Johann  
 Georg  
 \* 1. März 1729  
 in Zerbst  
 Patenkind von  
 Joh. Seb.  
 BACH

(Musikus)

N

= Stephan?]

---

2.  
Konrad  
ner in Keula  
58/59 (err.)  
z 1704 in Keula

3.  
N.  
(Konrads Bruder)  
Hofmaler in Bayreuth  
erwähnt 1694 in Keula

Kinder

---

4.  
in Andreas  
z 1764 in Schw.  
1792 in Schw.

5.  
Johann Wilhelm  
\* 14. Dez. 1766 in Schw.

6.  
Andreas Bernhard  
\* 31. März 1771 in Schw.  
† (nicht in Seebach)  
∞ 29. Juni 1800  
in Seebach b. M.  
Anna Cath. SACK  
Tochter des Andreas SACK  
Einwohner und Anspanner  
in Seebach



# STAMMTAFEL II LIEBE

Zu Christoph Schubart „Anna Magdalena Bach“

Hans LIEBE  
Einwohner in Triebes bei Zeulenroda, Thür.  
\* etwa 1560/80

1.  
Hans  
Einwohner in Triebes  
(zahlreiche Nachkommen in Triebes)

2.  
Jakob (Kappel) LIEBE  
auch LIEBING  
Einwohner in Hohenleuben (Thür.) (nachgew. 1642)  
\* (Triebes?)  
□ Hohenleuben 13. Okt. 1676

1.  
Johann  
Pfarrer in Triebes  
\* 1628 (Hohenleuben)  
† Triebes  
∞ 10. Febr. 1657  
in Weida  
Justina SIEBERT  
Tochter des Gastwirts  
Christoph SIEBERT in Weida

2.  
Justina  
\* (Hohenleuben)  
erwähnt 1642  
∞ 19. Nov. 1651  
in Hohenleuben  
Hans SCHNEIDER  
Einwohner in Hohenleuben

3.  
Maria  
\* (Hohenleuben)  
erwähnt 1642

4.  
Heinrich (= Andreas?)  
Schreiber in Hohenleuben (1657)  
\* etwa 1630 (Hohenleuben)

5.  
Andreas  
Schuldiener u. Organist in Frießnitz bei Weida  
\* etwa 1635 (Hohenleuben)  
† 26. Febr. 1728 in Zeitz

∞ I.  
vor 1665  
Clara Christina N  
† 1. März 1694 in Frießnitz

∞ II.  
1694  
N N  
† 8. Febr. 1699 in Frießnitz

∞ III.  
1. Aug. 1699 in Frießnitz  
Christina RIEBOLD  
verwitw. LIST  
† (Zeitz?)

Anna Justina  
~ 18. April 1658  
in Triebes

1.  
Margarethe  
Elisabeth  
\* etwa 1666 wahrscheinlich  
in Frießnitz  
† 7. März 1746  
in Weisßenfels  
∞ 15. Nov. 1686  
in Frießnitz  
Joh. Caspar WILKE  
1660/65-1731  
Musikal. Hof- u. Feldtrompeter  
in Zeitz u. Weisßenfels

6. Kind  
Anna  
Magdalena  
∞ Johann Sebastian BACH  
(vgl. Tafel 1)

2.  
Johann Siegmund  
Musikal. Hof- u. Feldtrompeter,  
Schloß- u. Stadtorganist in Zeitz  
\* um 1668 in Frießnitz  
† 1742 in Zeitz  
∞ 12. April 1692 in Zeitz  
Anna Magdal. VOGEL  
Tochter des Küchenschreibers  
Christian VOGEL in Weimar

3.  
Anna  
Magdalena  
\* 17. April 1674  
in Frießnitz  
erwähnt 1688/92  
in Frießnitz

4.  
Hans  
Sigismund  
\* 31. Juli 1695  
in Frießnitz  
† 25. Aug. 1695  
in Frießnitz

5.  
Blandina  
Maria  
\* 11. Mai 1697  
in Frießnitz  
† 5. Juni 1698  
in Frießnitz

1. Johanna  
Magdalena  
\* 6. Nov. 1696  
in Zeitz  
2. Susanne  
Elisabeth  
\* 23. Jan. 1701  
in Zeitz  
3. Maria  
Dorothea  
\* 23. Jan. 1703  
in Zeitz  
[eine der Töchter ∞ Gottlob Ludwig RADEN,  
Stadtorganist in Zeitz]  
† Zeitz 1. Juni 1764

28 Aug 1980

1. Okt 1982

2 März 1984

Müs. - Les.



