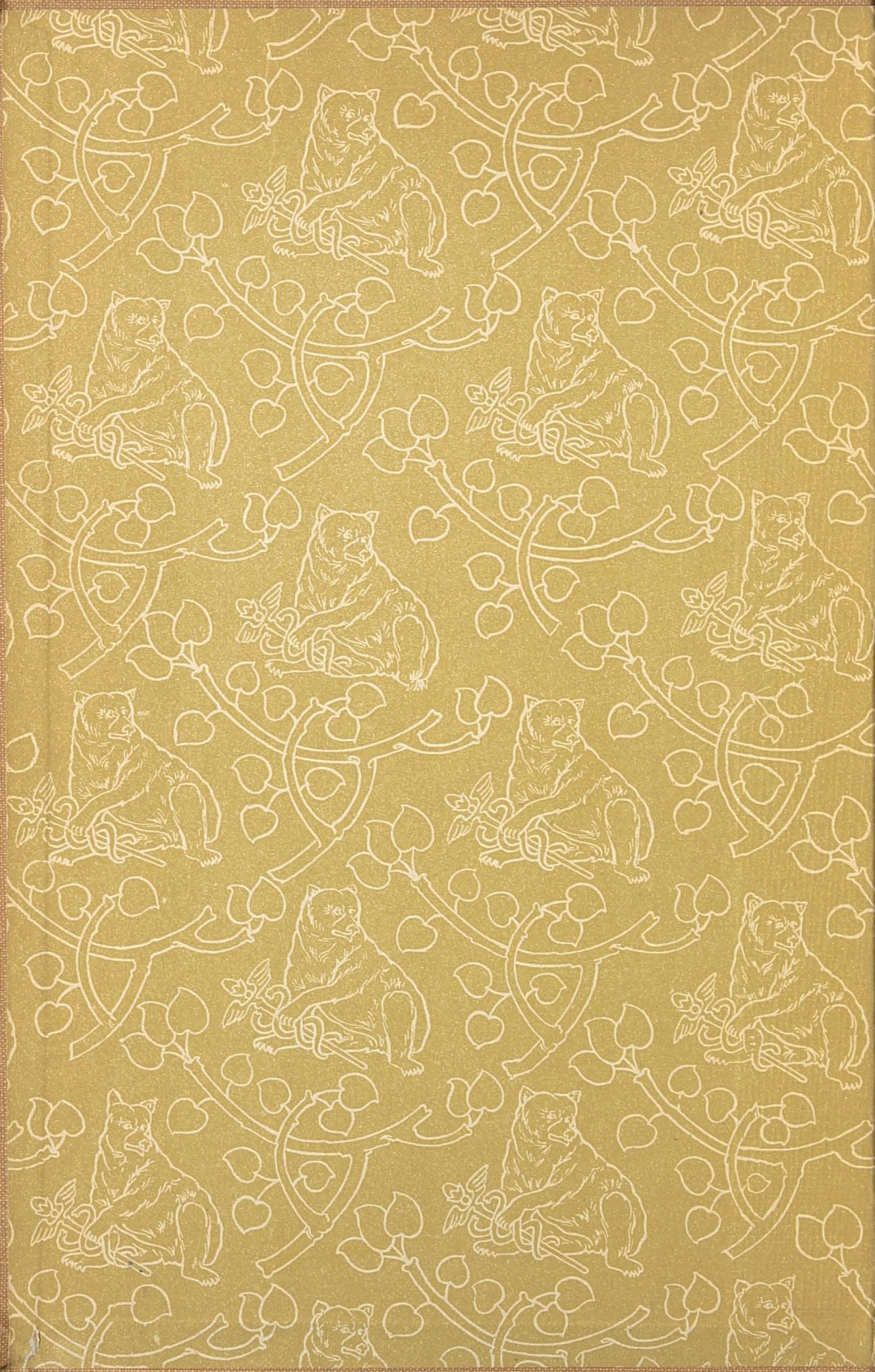
Bach-Jahrbuch
1905

Sächsische
MZ 8°
10
Landesbibliothek



3 Ish
R

Bach-Jahrbuch

1905

Herausgegeben

von der

Neuen Bachgesellschaft

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
Leipzig • Brüssel • London • New York

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1955 I Fd 120

Inhalt.

Geleitwort.

Von Dr. A. Schering.

Zum zweiten Male geht das Bachjahrbuch in die Welt hinaus. Als es, von geschätzter Seite her angeregt, zum ersten Male erschien, kurz nach dem Leipziger Bachfeste im Jahre 1904, trug es den Charakter einer Gelegenheitsgabe, deren Inhalt mehr dem Zufall als planmäßiger Bestimmung seine Entstehung verdankte. Was damals die aus deutschen und fremden Landen im Namen des großen Johann Sebastian versammelten Bachfreunde beseelte und durch das gesprochene Wort im Gewande ästhetischen Räsonnements oder wissenschaftlicher Darlegung mitgeteilt wurde, ist festgehalten worden als ein schönes Zeichen einmütiger Verehrung des großen Tonmeisters. Heute nun, wo das Fortbestehen des Bachjahrbuchs gesichert ist und es als eine Veröffentlichung mit eigenen Zielen vor das deutsche Publikum tritt, ist eine Skizzierung der Aufgaben angebracht, die es künftighin in sein Bereich zu ziehen haben wird.

Die Einrichtung von Jahrbüchern, die sich um Person und Lebenswerk eines großen Mannes gruppieren, ist von den Literaten gefunden und erprobt worden. Wir haben Goethe-, Schiller-, Shakespearejahrbücher, die dem unmittelbaren Zwecke dienen, die Persönlichkeit des betreffenden Meisters in ihrer vollen geistigen Freiheit der Nachwelt vor Augen zu führen und damit das Verständnis und den künstlerischen Genuß seiner Schöpfungen zu fördern. Wissenschaftliche Durcharbeitung der historischen Tatsachen, Quellen, Daten, Hypothesen, und möglichst beziehungsreiche Einordnung der Resultate in den bereits bestehenden Wissensschatz sind ihre Hauptaufgaben.

Das Bachjahrbuch, die erste analoge Erscheinung auf musikliterarischem Gebiete, wird in jeder Beziehung sich diesen älteren Schwesterpublikationen anschließen dürfen. Sein Zweck ist ein doppelter, erstens

die große Schar derer, die Bachs Kunst nahe stehn, in engere geistige Beziehungen zueinander zu bringen und dadurch die gemeinsame Pflege Bachs zu regeln, zweitens

der speziellen, wissenschaftlichen Bachforschung ein eigenes Heim zu bereiten.

Im Sinne eines bindenden Organs Gleichgesinnter ist das Bachjahrbuch ein Ausfluß der Bestrebungen der Neuen Bachgesellschaft, die als vornehmsten Zweck verfolgt, Bach zum Gemeingut der Gebildeten zu machen. Sie betreibt die Popularisierung Bachs — soweit man von einer solchen reden kann — in der Hauptsache durch Ausgabe von praktischen Bearbeitungen seiner Werke, und hierin liegt ohne Zweifel der stärkste Hebel zur Gewinnung einer ausgedehnten Bachpflege. Zur erfolgreichen edlen Propaganda für den Meister genügt aber diese Tätigkeit auf die Dauer nicht. Ist der hohe ethische Wert, den eine intensive Beschäftigung mit der Bachschen Kunst in sich schließt, einmal anerkannt, so gehört es zu den allgemeinen Pflichten, die Quelle dieser ethischen Kräfte in denkbar günstigster Weise auszunützen und in positive Werte umzusetzen. Hierzu leistet nun die kommentierende Kraft des gedruckten Wortes erhebliche Dienste. Das Bachjahrbuch ist die literarische Ergänzung der musikalischen Publikationen der Neuen Bachgesellschaft, deren Erfolge es stützen und beschleunigen helfen will. Seine Wurzeln ruhen viel inniger als die der Dichterjahrbücher im Boden der Praxis, da sie Nahrung erhalten von der augenblicklich in regem Flusse befindlichen Bachbewegung, die wiederum vom Strome der noch längst nicht abgeschlossenen großen Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts gespeist wird. Es ist ein Produkt edler Bachbegeisterung, ähnlich dem aus der Goethebegeisterung der achtziger Jahre hervorgegangenen Goethejahrbuch. Aber schon der Titel, der den Modus des Erscheinens angibt, weist darauf hin, daß das Bachjahrbuch mehr sein will und muß als ein Sammelband

begeisterter Lobeshymnen auf Bach. Es sind deren genug gesungen worden, am häufigsten von solchen, die Bach kritiklos gegenüberstanden. Wenn hier und da Urteile laut werden, die an der Ehrlichkeit der augenblicklichen Bachbegeisterung zweifeln, so liegt der Grund dazu wohl nur in der etwas vorlauten Art, mit der dieser oder jener Hymnensänger sich bemerkbar macht. Die Statistik der jährlichen Bachaufführungen in Deutschland weist nach, daß Bachs Ansehen fortwährend im Steigen begriffen ist und es unserer Zeit keineswegs an „Idealen" fehlt, wie törichte Leute mitunter glauben machen wollen. Eine andere Frage ist freilich, ob die so betriebene Bachpflege überall auch eine geregelte ist. Mißgriffe mancher Art, für die das Musikleben jeder größeren Stadt Belege bietet, erzwingen als Antwort ein entschiedenes Nein. Die Ursache liegt vor allem in der Unklarheit, mit der Ziele und Zwecke der Bachpflege angesehen werden. Hier Wandel zu schaffen durch klare Fixierung ihrer Aufgaben, kann die verdienstlichste Tat des Bachjahrbuchs werden. Indem es als geistiger Sammelpunkt der Bachfreunde deren Bestrebungen summarisch vereinigt, zudem als „Jahrbuch" über den Standpunkt der mehr oder minder von Tagesfragen abhängigen Musikzeitschriften erhoben ist, wird es in jeder Weise die Gemüter leicht binden und Gegensätze zu versöhnen imstande sein.

Vielleicht mag hier der Einspruch erhoben werden, daß das Tempo der Erfolge, die dem Bachjahrbuche in dieser Hinsicht möglicherweise beschieden sein können, nicht im rechten Verhältnis stehen werde zur Dringlichkeit der zu beantwortenden Fragen. Dem gegenüber sei betont, daß keineswegs etwa die vierteljährlich, monatlich oder wöchentlich erscheinenden Publikationen des musikliterarischen Marktes in Bachfragen nunmehr außer Kurs gesetzt sind. Gerade ihnen liegt vielmehr jetzt die Pflicht ob, mit dem Bachjahrbuche Hand in Hand zu arbeiten, dort vorzubereiten, anzuregen, Fragen aufzuwerfen, Diskurse zu eröffnen, wo jenes dann einsetzen und klärend wirken kann. Stellen sich außerhalb des Bachjahrbuchs Beiträge von Wert ein, so wird dieses sie selbstverständlich nicht unberücksichtigt lassen. In der Aussicht, daß die im Bachjahrbuche gleichsam

konzentriert auf einen Punkt gerichteten Kräfte ihrerseits heilsam zurückwirken und neue Kraftzentren zu beeinflussen vermögen, wird das besondere Übergewicht der neuen Publikation über andere zu erblicken sein.

So ist denn die erste Aufgabe des Bachjahrbuchs eine organisatorische, bestehend darin, die große, zunächst deutsche Bachgemeinde enger zu binden, ihre Tätigkeit zu regeln und dadurch nutzbringender zu gestalten. Von den Fragen, die hier der Beantwortung harren, wurde bereits auf dem Leipziger Bachfeste eine der wichtigsten angeschnitten: wie ist Bach dem protestantischen Gottesdienst wieder zuzuführen? Schon dieses Problem zog eine lange Reihe der Beteiligten, Vertreter kirchlicher Angelegenheiten, Kantoren, Organisten, Lehrer in den Kreis des Interesses. In gleicher Weise werden andere Fragen andere Teile des Musikerstandes und Organe des öffentlichen Musiklebens, Vortragskünstler, Dirigenten, Konservatorien, Seminare, Gesangvereine, Konzertinstitute anregen und zur Teilnahme auffordern, so daß schließlich auch der Musikliebhaber nicht umhin können wird, sich mit Bachs Kunst in erwünschter Weise immer häufiger zu beschäftigen.

Ein zweites Arbeitsfeld eröffnet sich dem Bachjahrbuche in der Vertiefung der Bachkunde. Diese wird sich einmal um die äußere Persönlichkeit Bachs, das andre Mal um seine Schöpfungen gruppieren. In beiden Punkten hat Philipp Spitta schon so gründlich vorgearbeitet, daß uns Späteren eigentlich nur die Arbeit des Ährenlesens übrig bleibt. Immerhin verlangt auch dieses Ährenlesen noch eine Fülle von Arbeitskraft, da es Quellen nachzuspüren gibt, die vor dreißig und mehr Jahren selbst emsigstem Forschen nicht zugänglich waren. Was Bachs Leben und persönliche Beziehungen zu Zeitgenossen betrifft, so ist ein bis ins geringste Detail hinabsteigender Kommentar im Sinne der Goethe- oder Wagnerforschung durch die Umstände zwar so gut wie ausgeschlossen. Die Auffindung neuer Dokumente aber kann recht wohl geeignet sein, das Bild der Persönlichkeit Bachs, wie es Spitta uns nahe gerückt, um einige Grade deutlicher zu machen, und es liegt ja in einem Zuge der Deutschen, selbst das Kleinste an

ihren geistig Großen mit anhänglicher Liebe als bemerkenswert hinzunehmen. Verdienstlich wäre u. a. die Zusammenfassung aller verbürgten Charakterzüge Bachs zu einem lebensvollen Gesamtbilde, — es müßte geeignet sein, selbst seine verzopftesten Gegner zu bekehren. Die einzelnen Lücken anzuführen, die in Bachs Biographie noch auszufüllen sind, ist hier nicht der Ort. Der aufmerksame Leser des Spittaschen Werkes wird sie selbst finden und überall, wo mit den Ausdrücken der Vermutung über Bachs Beziehungen zu Amtsgenossen, Vorgesetzten fürstlichen oder städtischen Charakters, über die Art seiner Stellungen, Handlungen, Berufungen, Reisen gesprochen wird, billigerweise von der zukünftigen Forschung Bestätigung oder Kontrolle verlangen.

Die Beschäftigung mit den Werken Bachs kann eine doppelte sein, je nachdem man von der vorwiegend kritischen oder vorwiegend ästhetischen Seite an diese herantritt. Rein kritisch wird bei der Feststellung der Daten der Entstehung oder Aufführung einzelner Schöpfungen, der Veranlassung oder begleitenden Umstände verfahren, bei Untersuchungen über Entlehnungen oder Umarbeitungen. Auch hier wird es sich hauptsächlich um Ergänzung und Prüfung der von Spitta geleisteten Arbeit handeln. Unwillkürlich richtet sich dabei der Blick des Forschers auf die grundlegende Gesamtausgabe der Werke Bachs. Es ist kein Geheimnis mehr, daß an dem Golde, das durch sie zum ersten Male wieder ans Licht gefördert wurde, eine Menge Schlacken haften geblieben sind. Die Gesamtausgabe selbst einer kritischen Revision zu unterwerfen, ist zu einer Pflicht geworden, die das Bachjahrbuch schrittweise zu erfüllen sich berufen sieht. Jeder einzelne Band, beim ersten angefangen, bedarf einer erneuten Prüfung der Vorlagen, des Notentextes und der Editionstechnik, selbstverständlich unter Einbeziehung der neuesten Bachforschungen. Die Arbeit wird mühsam und langwierig sein und manchen Jahrgang des Bachjahrbuchs in Anspruch nehmen, aber sie muß einmal getan werden. Je mehr Kräfte sich dazu bereit finden, um so verdienstlicher wäre es; namentlich den Vertretern der jüngsten musikwissenschaftlichen Generation mag sie zur Beachtung empfohlen sein.

Der kritischen Behandlung der Werke Bachs ist die ästhetische beigeordnet. Sie strebt an, den Gehalt ganzer Schöpfungen oder einzelner Teile zu anschauender Erkenntnis zu bringen. Das kann auf verschiedene Weise geschehen. Am häufigsten, und namentlich für Popularisierungsversuche geeignet, ist die Untersuchungsart der Analyse: das betreffende Werk wird musikalisch und textlich in seine Bestandteile aufgelöst, wobei deren sinnvolle Bezüge entweder unter sich oder auf außermusikalische Dinge besonders plastisch heraustreten. Diese Art der Interpretation ist von großer Bedeutung, wo es sich um die Erschließung des Inhalts unbekannter oder komplizierter Werke handelt. Eine gute Analyse kann außerordentlichen Nutzen stiften und dem Eindrucke einer Aufführung wesentlich vorarbeiten. Das Bachjahrbuch, das sich in der Hauptsache an Bachfreunde und -kenner wendet, wird der Analyse in diesem Sinne nur beschränkten Raum zuweisen können, hofft aber, gelegentlich auch dafür Beispiele zu liefern. Ungleich wichtiger sind ihm ästhetische Abhandlungen, die sich der Methode der vergleichenden Musikwissenschaft bedienen, d. h. Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Ähnlichkeiten von Bachschen Werken gleicher Gattung oder im Verhältnis zu fremden aufdecken. Formen- und Stilfragen stehen hier im Vordergrunde. Bach wird als gleicher unter gleichen, seine Schöpfungen als Produkte der Stil- und Geschmacksrichtungen seiner Zeit aufgefaßt und unterschieden. Ansätze zu einer solchen Behandlung sind wohl vorhanden, aber sie stehen nicht in richtiger Proportion zur Fülle des Materials und zur Wichtigkeit mancher Fragen. Was Bach über seine Zeit erhebt und was er mit ihr gemein hat, wird selbst von Bachkundigen nicht immer mit genügender Schärfe unterschieden. Erst in einer kürzlich erschienenen Monographie über Bach wurden gewisse Eigenheiten zu spezifisch Bachschen gestempelt, die es nicht sind, sondern die dem Ausdrucksschatze seiner Zeit angehören. Was er von Vorgängern übernommen, von Zeitgenossen deutscher, italienischer, französischer Nation adoptierte, und wie er das Erworbene umbildete, das gehört in die einzelnen Kapitel einer Naturgeschichte des Genies Bach. Beiträge dazu sind um so sehnlicher erwünscht,

als erst nach Durcharbeitung der tausend Beziehungen, die Bach mit der Kunst seiner Zeit verknüpfen, sein Lebenswerk in voller Größe erkannt werden kann. Die dabei sich aufdrängende Frage, inwieweit Meister neben Bach ausführlich zu berücksichtigen sind, beantwortet sich von selbst: da das Bachjahrbuch nicht bestimmt ist, einen Großen auf Kosten eines andern Großen auf den Schild zu heben, es vielmehr der Wahrheit in jeglicher Gestalt dienen will, wird es auch dem Bedeutenden neben Bach stets gebührende Aufmerksamkeit erweisen, sobald es geistige Beziehungen zu diesem hat.

Von den ebenerwähnten, mehr allgemeinen Punkten hätte sich die ästhetische Untersuchung alsdann spezielleren zuzuwenden und gewisse Seiten der Bachschen Kunst vorzunehmen. An Themen ist auch hier kein Mangel. Um eins herauszugreifen: die unvergleichliche Textbehandlung Bachs in Rezitativen, Arien und Chören entbehrt noch immer einer geschlossenen Darstellung. Wer sie in Angriff nimmt, wird sich nicht nur mit Nachweisen der sinnfälligen Logik der Deklamation und der Treffsicherheit des Ausdrucks begnügen dürfen, sondern auf die tiefen Beziehungen der Musik zum menschlichen Gemütsleben überhaupt eingehen müssen, die bei Bach bequemer zu studieren sind als bei modernen Meistern. Damit zusammen hängt die Frage nach der Ursache der wunderbaren Kraft der Bachschen Thematik, seiner Behandlung der menschlichen Stimme und der verschiedenen begleitenden Instrumente, deren Wahl ihm keineswegs der Zufall diktierte. Aus den hundert und aber hundert Kantaten, die uns die Bachausgabe aufbewahrt, die Wurzeln Bachschen Fühlens und Könnens bloßzulegen, kann liebevoller Hingabe nicht schwer fallen. Vielleicht ließe sich gerade im Anknüpfen an Bachs Kunst auch der Weg zu einer umfassenden Geschichte der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts finden, die wir bis jetzt noch schmerzlich vermissen, hat Bach doch selbst oft genug praktische Ästhetik geübt, wenn er z. B. frühere Stücke umarbeitete oder weltliche Sätze zu geistlichen machte.

Einen ferneren großen Kreis von Fragen und Problemen, deren Berührung die Dichterjahrbücher überhoben sind, ergibt

endlich die Berücksichtigung der Aufführungspraxis bei Bachschen Werken. Es handelt sich dabei um die Frage: wie und in welcher Gestalt ist Bachs Musik der Gegenwart vorzuführen, damit ihr ethischer Gehalt unverkürzt zur Wirkung komme? Ehe sie beantwortet werden kann, bedürfen zwei andre Fragen Erledigung: inwiefern unterscheiden sich die heutigen Musikverhältnisse von denen zur Zeit Bachs, und: was hat bezüglich der originalen Wirkung Bachscher Werke heute als unwiederbringlich verloren zu gelten? Damit berührt sich eine Anzahl speziellerer Themen über das Verhältnis des modernen Publikums zum alten, die unterschiedliche Art des Kunstgenusses von einst und jetzt, die Stellung der Musik im älteren und neueren Gottesdienst usw. Als Resultat der Untersuchungen ergibt sich die Antwort: ohne gewisse Zugeständnisse an die heutige Musikpraxis ist eine künsterisch wirksame Aufführung vieler Bachschen Werke nicht möglich. Ist das anerkannt, so folgt ihr die Diskussion: welche Zugeständnisse sind nötig, welche überflüssig? auf dem Fuße. Über diese Frage, die als „Bearbeitungsfrage" bereits eine lange historische Vergangenheit hat, herrschen bekanntlich noch immer geteilte Meinungen. Wünscht die eine Partei mit Robert Franz eine Modernisierung des Stils und der Mittel, so beruft sich die andere auf die historische Wahrheit und die Pflicht der Nachkommen, des Autors gute Rechte vor fremden Eingriffen zu schützen. Federkriege oft erbittertster Art waren die Folge. Soll eine Einigung herbeigeführt werden, so wird das am ratsamsten nicht durch prinzipielle Aufstellung eines „Du sollst" auf jeder der beiden Seiten zu geschehen haben — abgesehen dort, wo Ignoranz oder Schlendrian eine andere Behandlung des Problems ausschließen — sondern durch erfahrungsgemäße Abwägung des Unbedingten von Fall zu Fall. Mit Feder und Papier aber läßt sich in solchen Dingen schwerlich Positives bewirken, das geschieht nur durch lebendige Vorführung der Musik selbst. Hier haben entscheidend und klärend die Bachfeste einzutreten, und es wäre um der Sache willen empfehlenswert, beim nächsten Bachfeste einen Satz oder mehrere aus Bachschen Werken nacheinander in moderner Überarbeitung

und stilechter Gewandung vorzuführen und den Entscheid über notwendige und überflüssige Zutaten dem Urteile eines verständigen Publikums zu überlassen. Das Bachjahrbuch kann in allen Fällen nur Anregungen, Vorschläge und historische Unterlagen geben, wenn die Bachbewegung vor neuen Schwankungen bewahrt bleiben soll. Ebenso, d. h. vom praktisch überzeugenden Standpunkte aus wären die Unterfragen nach der Wahl der Instrumente, insonderheit der Akkompagnementinstrumente, nach der Generalbaßaussetzung, der Zahl der Sänger und Spieler, nach Maß und Fülle der Vortragsnuancen, Tempi usw. zu beantworten. Auch hier liegt dem Jahrbuche nur ob, die Praxis zu Bachs Zeiten durch unantastbare Nachweise, womöglich akten- und ziffernmäßig, zusammenzufassen und damit die Basis zu schaffen, auf der sich die moderne Interpretation aufzubauen hat. Ebenfalls durch das Wort lassen sich Vorschläge über zweckmäßige Kürzungen, Striche, Arrangements oder Bearbeitungen für besondere Zwecke, Ersetzung veralteter Texte entscheiden, kurz alle Probleme, die sonst im Gefolge der Aufführungspraxis unserer Zeit auftreten und von denen viele schon in der Diskussion beim zweiten Bachfeste (siehe Bachjahrbuch 1904) berührt wurden.

Wir glauben, im Vorstehenden wenn auch sehr kursorisch einige Beweise für die Existenzberechtigung des Bachjahrbuchs beigebracht und nachdrücklich genug darauf hingewiesen zu haben, daß es dem Bedürfnis unserer Zeit nach reinerer und vollerer Erkenntnis der Bachschen Kunst entsprungen ist. Seine Erfolge werden von der Beteiligung der deutschen Bachfreunde abhängen, die wir bitten möchten, alle Beiträge, die sich eingehender mit Bach beschäftigen, ihm anzuvertrauen, dem ein aufmerksamer und dankbarer Leserkreis gewiß ist. Werden die ersten Jahrgänge des Bachjahrbuchs auch nicht sofort allen Wünschen und Anforderungen in gleicher Weise gerecht werden können — jede junge Publikation macht eine Zeit des Kindesalters durch —, so wächst es hoffentlich um so schneller in seine Bestimmung hinein: dem deutschen Bachfreunde später ein unentbehrliches Nachschlagebuch, ein vertrauter Führer und Ratgeber zu sein.

Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen und deren nachgelassene Instrumente.

Nach urkundlichen Quellen von

Rudolf Bunge, Geh. Hofrat in Cöthen (Anhalt).

Joh. Sebastian Bachs unbedingt bedeutendster und gründlichster Biograph, Philipp Spitta, beklagt sich in dem 1873 im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen bekannten Werke „Johann Sebastian Bach" über die geringe Ausbeute von Bachfunden und Bacherinnerungen, welche er wenige Jahre vor dem Erscheinen seiner Arbeit im Herzoglichen Archiv zu Cöthen, das zu damaliger Zeit dem sehr entgegenkommenden und gefälligen Hofrat Krause unterstellt war, vergeblich gesucht hatte. Er schreibt hierüber: „Äußere Spuren sind auch von der Existenz einer Instrumentalkapelle nur kaum bemerkbare noch zu erkennen. Ein einziges Mitglied weiß ich namhaft zu machen, den Gambisten Abel pp*.)". Wir kommen auf diesen „Kammerviolinisten" Christian Ferdinand Abel, den Spitta „Gambist" nennt, und welcher der Vater des später berühmt gewordenen Karl Friedrich Abel und dessen ebenfalls sehr talentierten Bruders Leopold August Abel war, noch weiter unten in den „amtlichen Protokollen der Fürstlichen Kapelle und Trompetergagen"**) zurück. Neueren Nachforschungen ist es jedoch gelungen, die vollständigen Listen von Bachs Kapellenmitgliedern mit ihren Gagen und Gehaltsverhältnissen aufzufinden. Die Veröffentlichung dieser Ur-

*) Bd. I. S. 616.

**) Herzoglich Anh. Haus- und Staatsarchiv zu Zerbst, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 66.

kunden mit darauf Bezug habenden Erläuterungen bilden den Gegenstand dieses Aufsatzes. — Spitta schreibt weiter: „Von Sebastian Bach selbst aber, dem Kapellmeister und Direktor der fürstlichen Kammermusiken, wie er sich eigenhändig betitelt, und von der Musikerschar, die er leitete, findet sich außer einigen Notizen der Kirchenregister*) an keiner der Stellen, wo man sonst die Merkzeichen der Existenz und Tätigkeit in festen Verhältnissen stehender Männer zunächst zu suchen pflegt, auch nicht die leiseste Erinnerung mehr. Die Zeit hat sie ausgelöscht und überwaschen, sowie das Gras jetzt den Schloßhof bedeckt, über den der Meister so oft seine Schritte gelenkt hat. Und wie die Räume öde und leer stehen, die einst von seinen Tönen widerhallten, so ist auch sein Name unter der Bevölkerung des Ortes fast verklungen."

Diese schwermütige Elegie Spittas ist — Gott sei Dank! — in allen ihren Punkten unzutreffend. Widerlegen wir sie vom Schlußpassus zum Anfang rückwärts gehend.

Weder unsere Bevölkerung, noch unsere Musikwelt hat des Meisters je vergessen; denn seit 25 Jahren prangt ein prächtiges, von Blumenbeeten umgebenes Denkmal, eine höchst charakteristische Marmorbüste in doppelter Lebensgröße, auf dem nach ihm benannten „Bachplatze" vor der Wallstraße, wo es deshalb sinniger Weise aufgestellt wurde, weil diese Straße von Bachs fürstlichem Gönner, dem Fürsten Leopold erbaut wurde. Alle Welt erfreut sich aber auch noch vier- bis fünfmal im Jahre an Aufführungen der größten Bachschen Werke, der Passionen, der Matthäuspassion, der Johannespassion, des Weihnachtsoratoriums, der Hmoll-Messe und anderer am Karfreitag, dem Bußtag und bei derartigen Gelegenheiten in unserer schönen, mit einer klangvollen neuen Orgel ausge-

---

*) Diese betreffen den Tod und das Begräbnis von Bachs erster Gattin und seinen beiden Kindern aus erster Ehe, auch die Taufen und Gevattern seiner ihm später geborenen Kinder.

Im vorliegenden Aufsatze habe ich mich nur auf die bisher unbekannten Urkunden beschränkt, da Spitta ja die kirchlichen alle schon gebracht hat.

statteten Kathedrale unter Mitwirkung großer, vorzüglich eingeübter Chöre und auswärtiger Solisten.

Zweitens ist auf unserem sehr belebten früheren Schloßhofe kein Grashalm zu erblicken, da das einstige Herzogliche Schloß längst das sehr besuchte Ludwigsgymnasium und den Sitz fast aller hiesigen Behörden in sich birgt, und

Drittens haben wir „von der Musikerschar, die er leitete", wie schon oben erwähnt, ganz genaue Listen mit ihren Gehaltsverzeichnissen usw., sowie die Inventarien der kostbaren Instrumente, welche jene benutzte und die ausnahmslos aus den Werkstätten der allerersten Meister stammten. Sie sind mit penibler Sorgfalt ebenso wie die Jahreszahlen ihrer Entstehung angeführt*).

Spitta hat nur den Fehler begangen, daß er die Herzogliche Bibliothek und deren Archiv für die richtigen „Stellen gehalten hat, wo man sonst die Merkzeichen der Existenz und Tätigkeit in festen Verhältnissen stehender Männer zunächst zu suchen pflegt" und nicht die alten fürstlichen Cameralakten, aus denen ich die hierin enthaltenen Bachnova zusammenstellte, weil nur aus diesen Gehaltsverhältnisse, Inventarien usw. ersichtlich sein konnten. Ich muß Spitta aber entschuldigen, weil ich mich noch sehr wohl seines damaligen Besuches erinnere, bei welchem er von einem sonst sehr lieben, aber in Archivforschung wenig bewanderten Musiker geleitet wurde, der Bachs Spuren ebensowenig fand, wie der alte brave Bibliothekar und Archivdirektor Krause, der sich wohl um den Fürsten Ludwig und dessen Zeit, aber nie um Bach bekümmert hatte. Die im folgenden mitgeteilten Akten und Urkunden, welche die Bachforscher und Biographen bisher so schmerzlich vermißt haben und hier zum erstenmal veröffentlicht werden, fanden sich erst bei der Übersiedelung des Cöthenschen Archivs in das vereinigte Herzoglich Anhaltische Haus- und Staatsarchiv zu Zerbst. Möchten sie „die siebenjährige Lücke", wie der Cöthener Aufent-

*) „Protokoll der Fürstlichen Kapelle und Trompeter-Gagen von Johannis 1717 bis dahin 1718" im Herzogl. Anhalt. Haus- und Staatsarchiv, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 66.

halt Bachs von seinen Biographen gern genannt wird, nun zur Befriedigung aller seiner Verehrer ausfüllen.

Es ist nicht möglich, Johann Sebastian Bachs siebenjährige Stellung beim Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen zu beurteilen, ohne diesen letzteren selbst und die Verhältnisse am dortigen fürstlichen Hofe noch unter des Fürsten Mutter Gisela Agnes, welche während der Unmündigkeit ihrer beiden Söhne Regentin des Landes war, kennen zu lernen. Im großen und ganzen waren diese Verhältnisse dieselben wie an anderen kleinen deutschen Fürstenhöfen, die nicht reich genug waren, sich eine „Oper" zu leisten. Man suchte deshalb durch Anstellung von künstlerisch ausgebildeten Hofkapellmeistern und Hofmusikanten, durch Einrichtung von Hofkonzerten und Kammermusikabenden dem künstlerischen Zuge der Zeit zu folgen. So war es auch am fürstlichen Hofe zu Cöthen. Ein junger unmündiger Erbprinz von dreizehn Jahren, begierig, im Verein mit geübten Musikern seine Violine oder Gambe zu spielen, setzte bei seiner sonst sehr sparsamen Mutter die Anstellung von drei Hofmusikanten durch*).

Der von den Musikanten Harbordt, Müller und Freytag in Cöthen unterm 28ten 7bris 1707 bei der Fürstin Gisela Agnes gestellte Antrag auf Verleihung dieses „Prädikats" war damit begründet, daß

„der hiesige Stadt Musicant Johann George Bahn ohnlängst sowohl bey Ew. Hochfürstl. Durchl supplicando selbst, als auch bey dero Landes Regierung beschwerende fürgestellet, daß wir selbigen großen Abbruch thäten, Ihme seyne Nahrung schwächten und was deßen gravamina wieder uns etwa mehr mögen gewesen seyn: Worauff dan die fürstl. Landes Regierung Uns sämbtlich vorbeschieden nnd mit Bahnen Confrontiret da dan selbigen in faciem demonstriret worden daß Ihme kein Abbruch geschehen were, sondern weil uns Schwägere zumtheil, Bahnens Ehefrau als Dominus et Domina Domus nicht hett leiden können, sondern verstoßen worden, haben wir freylich nicht anders gekont als Unsere erlernte Profession (weil wir wegen unserer Familie nicht wie ledige Persohnen mehr in der welt herum lauffen können) auch nichts anders gelernt zu treiben und seynd derohalben hie und auff den Lande von Honetten Leüthen so vor Hr. Bahns Music

*) Herzogl. Haus- und Staatsarchiv Nr. 114, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 65a.

Souverain, Vociret worden; Insonderheit haben wir es Ew. Hochfürstl. Durchl dem Durchlauchtigsten ErbPrintzen unterthänigst zu dancken, daß Sie auch unserer Music anzuhören in Gnaden gewürdiget; An seyten Bahns aber ist es zum schmähen und schimpffen gerathen Balt seynd wir gewesen Brothdiebe, Balt Ertzfuscher, Balt Fuscher Compagnie und dergleichen diffamirungen mehr, welches wir aber immer verschmertzet in Meinung die Music so guth und wohl Beßer als Bahn gelernet zu haben; demnach aber das diffamiren nicht nachbleibet so haben wir es dem Hr. Hoffrath von Zanthier zuverstehen gegeben welcher uns mit Bahnen vereinbaren wollen, der Musicant hatt auch ein Project eines Vergleiches und wir desgleichen eingegeben, welches er nicht wollen und wir deßen, weil Er uns gering abspeisen will nicht können eingehen; Ist also dieser vorhabende Vergleich in stocken gerathen, das schmähen und lästern wehret immer und dürffte auch wohl nicht eher aufffhören bevor wir etwa die Gnade bey Ew. Hochfürstl. Durchl. hätten mit Einen Praedicat versehen zu werden."

Dem Erbprinzen, der die drei Musiker gern an seinen Hof ziehen wollte, kam diese Klage natürlich sehr gelegen, und er veranlaßte daher seine Mutter und Regentin zu folgender für die Petenten günstigen Resolution.

(Herzogl. Haus- und Staatsarchiv zu Zerbst, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 65a.)

Hoff Mysicanten Bestallung.

Von Gottes Gnaden Wir Gisela Agnesa, Verwithete Fürstin zu Anhalt, Hertzogin zu Sachsen, Engern und Westphalen, Gräfin zu Ascanien und Nienburg, Fraw zu Behrenburg und Zerbst p. Vormünderin und Regentin, thun hiermit kundt, waßgestalt Wir auf unterthänigstes Anhalten, Wilhelm Andres Harbordten, Johann Jacob Müllern und Johan Freytagen zu unseren Hoff-Musicanten gnädigst bestellet und angenommen haben, thun auch solches hiermit dergestalt, daß jedesmahl so offt sie zu Hofe erfodert werden, schuldig seyn sollen, selb Vierte zu erscheinen, und zu dem ende ihnen ein tüchtiges subjectum zu associiren, vor welche auffwartunge ihnen täglich und zwar jeder Persohn Sechs groschen an Gelde nebst freyen eßen und trincken gereichet werden soll. Sie Sollen auch ferner gehalten seyn, in der Lutherischen Kirchen so offt Wir es befehlen laßen mit ihrer Music aufzuwarten, dagegen Wir ihnen alljährlich aus unserer Chatoul Zwantzig Thlr. zur Besoldunge wollen reichen laßen, und solche Besoldunge von verwichenen Michaëly c. a. angerechnet werden. Und wie ihnen nicht erlaubet seyn soll, ohne Unserer oder Unseres Hoffmeisters Permission zu verreisen, Also wird ihnen im Gegentheil nachgelaßen und vergönnet mit ihrer Music im Schwartzen Bähren und auf den Pulverhofe auf zu warten, anderwerts aber nicht, es weren daß sie von Cavallieren oder Officirern item Hoffbedienten so würcklich besoldung haben, verlanget würden.

Damit sie nun überall wegen deßen so in dieser Concession enthalten, sich Unseres Schutzes getrösten können: Als haben wir diese Bestallung und Concession eigenhändig unterschrieben, und mit Unseren fürstl. Vormundschaffts Cammer Insiegel bedrucken laßen.

So geschehen Cöthen den 15t 8br. 1707.

Der Erbprinz triumphierte und spielte nun fleißig mit den drei Hofmusikern seine Gambe. Man hielt es aber alsbald für notwendiger, den jungen Schwärmer drei Jahre lang der Ritterakademie in Berlin zu übergeben. Allein auch dort trieb er, wie wir nach seinem Tode aus einem Inventarium der in seinem Privatbesitze befindlichen Instrumente vom Jahre 1733 ersehen, welche später, im Jahre 1737, von seinem geldgierigen Bruder und Regierungsnachfolger August Ludwig versteigert wurden*), seine Studien am Kielflügel weiter. Erbprinz Leopold spielte dort mit Vorliebe Klavierkompositionen von d'Anglebert, Kuhnau, Couperin und Scarlatti und bildete dann seinen Geschmack seit 1710 drei Jahre lang weiter auf großen Reisen, auf denen ihn sein Hofmeister Jobst von Zanthier durch Holland, England, Frankreich und Italien begleitete. So sehen wir in dem jungen Prinzen, als er 1713, also zwei Jahre vor seiner Majorennität, an den Fürstenhof zurückkehrte, nicht nur einen Thronerben, der durch seinen sittlichen Ernst und seine sonstigen Fähigkeiten zu den schönsten Hoffnungen berechtigte, sondern der namentlich auch das Feld der musikalischen Kunst mit feinem Geschmack beherrschte und diese auch am Hofe seines zukünftigen Ländchens rasch zu ersprießlicher Entwicklung brachte, ohne zu ahnen, daß schon zwei Jahre später das bedeutendste musikalische Genie aller Völker und Zeiten, Johann Sebastian Bach, seine Riesengröße hier entfalten sollte. Der hoch talentierte Erbprinz ließ sich von den drei besten Musikern Cöthens, wie wir aus deren am 28. Juli 1707 an die verwitwete Fürstin Gisela Agnes gerichteten Petition urkundlich erfahren haben, im Schlosse die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der

*) Inventar- und Versteigerungsprotokoll noch in den Akten vorhanden.

Kammermusik vorspielen, wobei wohl in ihm der Wunsch erwacht sein mag, an dem kleinen, einfachen Hofe, an dem es kein Theater und keine sonstige Unterhaltung gab, seine damals schon bedeutenden musikalischen Fähigkeiten durch das Ensemblespiel mit älteren tüchtigen Fachmusikern durch Übernahme und eigene Ausführung der Violin- oder Gambenstimme bei den Quartettsätzen weiter auszubilden und zu vervollkommnen.

Wie vorhin schon erwähnt und aus den späteren Inventurprotokollen der fürstlichen Hofmusikalienkammer zu ersehen ist, spielte man damals bei Hofe nur drei- oder vierstimmige Gavotten, Sarabanden, Allemanden, Couranten und derartige Tänze, andere Trios und Quartette aber immer nur zur Privatunterhaltung der Fürstin und in deren Privatzirkeln vor einer Gesellschaft adeliger Personen, die durch den Hofmeister von Nostiz Einladungen erhalten hatten. Es war daher selbstverständlich, daß der Erbprinz, der schon in der Jugend eine klangvolle tiefe Stimme besaß und mit Verständnis sang, seine Mitwirkung bei den musikalischen Veranstaltungen am Hofe nicht immer zur Verfügung stellte, und deshalb fügte die Fürstin Gisela Agnes, um sich auch ohne die Mitwirkung ihres Sohnes eines tüchtigen Quartettpersonals versichert zu halten und nicht nur Trios spielen lassen zu müssen, bei der Anstellungsurkunde der ersten drei ausdrücklich dazu ernannten „Hofmusikanten" Wilhelm Andres Harbordt, Johann Jacob Müller und Johann Freytag sen., wie wir gehört haben, die Klausel bei, „daß sie jedesmal, so oft sie zu Hofe erfodert würden, schuldig seyn sollten, selb Vierte zu erscheinen und zu dem ende ihnen ein tüchtiges subjectum zu associiren, vor welche auffwartungen ihnen täglich und zwar jeder Persohn Sechs groschen an Gelde nebst freyen essen und trinken gereicht werden solle"*).

Die kluge Fürstin scheint wohl die rechten Männer in ihren drei ersten Hofmusikanten gefunden zu haben. Der befähigtste

*) Siehe Anstellungsurkunde im Herzogl. Anhalt. Haus- und Staatsarchiv St. 12 Nr. 65a.

unter ihnen war der mitgenannte, später im Jahre 1713 zum Organisten der St. Jacobskirche beförderte Johann Jacob Müller. Er fungierte außer in seiner Kunst zugleich als fünfter Schuldiener an der reformierten Schule. Man scheint eine hohe Meinung von seinem Kompositionstalent gehabt zu haben; denn bei seiner Anstellung mußte er sich verbindlich machen, „zu Verbesserung der Music sich mit composition neuer musikalischer Stücke fleißig und willig finden zu lassen". In der später vom Fürsten unter Joh. Seb. Bach gebildeten neuen Kapelle finden wir ihn nicht mehr, wohl aber die beiden anderen: Wilhelm Andres Harbordt, der als Musikant unter Johann Sebastian Bachs Direktion aufgeführt ist und jährlich vom 17. Juni 1717 bis ebendahin 1718 38 Taler und 16 Groschen Gehalt bezogen hat und seinen Kollegen Johann Freytag sen., der in derselben Zeit, 17. Juli 1717 bis ebendahin 1718, 34 Taler 16 Groschen bekommen hat, während dessen Sohn, Johann Heinrich Freytag jun., in derselben Zeit 94 Taler bekam und dessen Bruder mit einem bloßen Versprechen, monatlich 5 Taler zu erhalten, abgespeist wurde.

So bin ich denn, ohne es eigentlich gewollt zu haben, mitten unter die Mitglieder der Hofkapelle geraten, welche Johann Sebastian Bach gebildet hatte, als er 1½ Jahre nach dem Regierungsantritt des 23jährigen jungen Fürsten von diesem aus Weimar an dessen Hof berufen worden war, weil letzterer kluger und entschlossener Weise eine momentane Verstimmung Bachs wegen Zurücksetzung am Weimarschen Hofe zu benutzen wußte. Dieser folgte in seiner Stellung dem Kapellmeister Augustinus Reinhard Stricker, der mit seiner Frau, der Lautenspielerin und Sopransängerin Catharina Stricker, nur drei Jahre lang, vom 17. Juli 1714 bis 14. August 1717 in Cöthen engagiert gewesen zu sein, dem Fürsten aber nicht genügt zu haben scheint; denn am 2. August 1717 finden wir Bach schon im Protokoll der fürstlichen Hofkapelle als „neuangenommenen Kapellmeister" mit einem Monatsgehalt von 33 Talern 8 Groschen eingetragen, während sein Vorgänger und dessen Frau monatlich für ihre Tätigkeit zusammen nur je 23 Taler erhielten.

Bachs Weggang von Weimar hatte dort die größte Bestürzung hervorgerufen; aber der Meister fühlte sich beleidigt, weil man nach des alten Kapellmeister Dreeses Tode erst Unterhandlungen mit Telemann anknüpfte und, als diese sich zerschlugen, die Kapellmeisterstelle dem jungen Dreese übertrug. Grund genug zum Groll für ein Genie wie Bach, das sich wider Erwarten nach 9 Jahre langer erfolgreicher Tätigkeit gegen einen unbedeutenderen Musiker zurückgesetzt sah. Dafür fand er nun in Cöthen am Hofe des Fürsten Leopold eine Stellung der sorgenfreiesten und intimsten Art, wie er sie bis dahin noch nie gehabt hatte, so daß die Jahre zu Cöthen von 1717 bis 1723 zu den glücklichsten und schaffensfreudigsten seines Lebens gehörten.

Fürst Leopold war am 28. Dezember 1715 majorenn geworden und hatte nach mancherlei Verdrießlichkeiten mit seinem streitsüchtigen Bruder August Ludwig die Regierung von seiner Mutter übernommen. Wie sehr sich aber die musikalischen Verhältnisse am Cöthener Hofe in den wenigen Jahren seiner Regierung bis zu Bachs Berufung nach Cöthen verbessert und vervollkommnet hatten, ersehen wir aus dem im Herzoglich Anhaltischen Haus- und Staatsarchive zu Zerbst befindlichen „Protokolle der Fürstlichen Kapelle und Trompetergagen von Johannis 1717 bis dahin 1718".

Es erhielten danach urkundlich*):

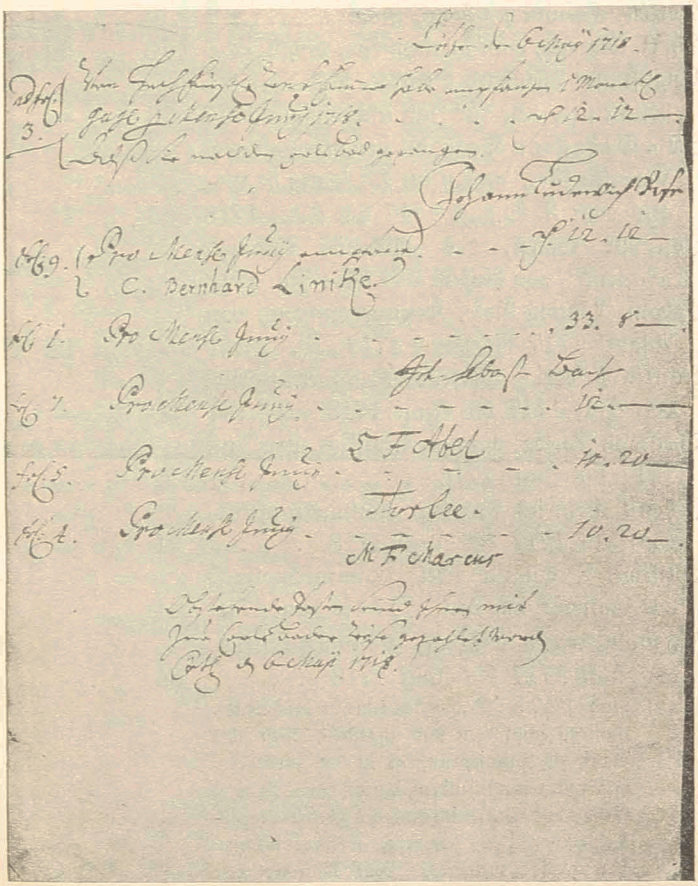
Catharina Stricker nur für Juli und August 1717 . . . . . 23 Taler — Gr.

[Frau des gekündigten Kapellmeisters Stricker, welche Sopransängerin und Lautenspielerin war und mangels einer Vokalkapelle zu Cöthen ebensowenig Gelegenheit zur Ausübung ihrer Kunst fand als ihr Gatte, der auch mehr Vokalmusik schrieb. Obenstehende Gehaltsauszahlung betraf natürlich nur die letzten beiden Dienstmonate.]

*) Protokoll der Fürstlichen Kapelle und Trompetergagen von Johannis 1717 bis dahin 1718 in den Akten des Herzogl. Haus- und Staatsarchivs,

Johann Ludewig Rose, Kammermusikus, seit
Juni 1718 . . . . . 12 Taler 12 Gr.

Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 66, welchen die hier folgende wertvolle autographische Quittung entstammt:



C. Bernhard Linike, Kammermusikus, seit Juni 1718	12 Taler	12 Gr.	
Joh. Seb. Bach, neuer Kapellmeister, desgl.	33 „	8 „	
C. F. Abel, Kammerviolinist, desgl.	12 „	— „	
[Der Vater des berühmten 1725 zu Cöthen geborenen, später englischen Hofmusikus und Komponisten gleichen Namens.]			
Torlén, Kammermusikus, desgl.	10 „	20 „	
M. J. Markus, Kammermusikus, desgl.	10 „	20 „	
Augustinus Reinhard Stricker, bisheriger Kapellmeister, nur für Juli und August 1717	23 „	— „	
Joh. Sebastian Bach, der neuangenommene Kapellmeister, monatlich 33 Taler 8 Gr., also vom 2. August 1717 bis Juni 1718	366 „	16 „	
Josephus Spieß, der „Premier Cammer Musicus", von August 1717 bis Juli 1718	200 „	— „	
Johann Ludwig Rose, Kammermusikus, von August 1717 bis Juni 1718	137 „	12 „	
Martin Friedrich Marcus, Kammermusikus, von Juli 1717 bis Juni 1718	130 „	— „	
Christoph Torlén, Kammermusikus, von Juli 1717 bis Juni 1718	122 „	— „	
Johann Heinrich Freytag, Kammermusikus, von Juli 1717 bis Juni 1718	94 „	— „	
Christian Ferdinand Abel, Kammerviolinist und Gambist, von Juli 1717 bis Juni 1718	144 „	— „	
Johann Gottlieb Würdig, Kammermusikus, von Juli 1717 bis Juni 1718	84 „	— „	
[Wurde 1717 bei Bachs Amtsantritt zum Stadtmusikus empfohlen und angestellt, blieb aber dabei als Kammermusikus in der Fürstl. Kapelle mit nebenstehendem, darum etwas kleinem Gehalt, ist aber gleich nach des Fürsten Leopold Tode schon 1728 abgesetzt, weil er sich gerechterweise weigerte, dem Turmwächter wöchentlich 12 Groschen für seinen Dienst zu bezahlen.]			

Diese Posten „sind Ihnen mit zur Carlsbader Reise gezahlt worden".

K. Bernhard Linike, Kammermusikus, von Juli 1717 bis Juni 1718	150 Taler	— Gr.
Johann Kreyser, Notenschreiber, von Juli 1717 bis November 1717	88 „	12 „
[Bachs Notenschreiber, hat es später bis zum Hoforganisten gebracht.]		
Johann Freytag sen., Musikus, vom 17. Juli 1717 bis 16. Juli 1718	34 „	16 „
Wilhelm Harbordt, Musikus, vom 17. Juli 1717 bis Juni 1718	38 „	16 „
[Diese beiden Letzten gehörten zu den drei obenerwähnten ersten Hofmusikanten, welche vor Bachs Zeit von der Fürstin Gisela Agnes für deren Kammermusik engagiert waren und es daher auch ihr Leben lang nicht über diesen kläglichen Gehalt hinaus gebracht haben.]		
Adam Weber, Musikus, vom 17. Juli 1717 bis Juni 1718	48 „	— „
Johann Bernhard Göbel, vom 1. Dezember 1717 an als Notenschreiber angenommen. Dezember 1717 bis Juni 1718	14 „	— „
Imanuel Heinrich Gottlieb Freytag soll quartaliter 5 Taler bekommen, doch ist nichts gezahlt	— „	— „
Johann Ludwig Schreiber, Trompeter, von Juli 1717 bis Juni 1718	108 „	— „
Johann Christoph Krahl, Trompeter, von Juli 1717 bis Juni 1718	108 „	— „
Anton Unger, Pauker, von Juli 1717 bis Juni 1718.	72 „	— „

Den Kapellmeister Augustinus Reinhard Stricker hatte Prinz Leopold, als er im Jahre 1708 auf der Ritterakademie zu Berlin war, kennen gelernt. Da Stricker als Kammermusikus daselbst zur Vermählung des Königs mit der mecklenburgischen Prinzessin Sophie Louise die Festmusik komponiert hatte, die

dem Erbprinzen sehr gefiel, berief dieser das Ehepaar 1714 gleich nach seiner Rückkehr aus Italien nach Cöthen.

Es ist nur bedauerlich, daß in diesen sämtlichen Gehaltslisten und den uns daraus ganz genau bekannt gewordenen Namen der einzelnen Kapellenmitglieder nicht immer bemerkt ist, welche Instrumente sie damals gespielt haben, wie dies aus der Weimarischen Kapellenliste der damaligen Zeit ersichtlich ist; jedoch ist wohl anzunehmen, daß — abgesehen von der ausgezeichneten Vokalkapelle, wie sie sich Bach unter Dreese in Weimar herangebildet hatte und von der sich in Cöthen leider nicht die leiseste Spur fand — im übrigen die Zusammensetzung der neuen Cöthener Hofkapelle, wie sie zum Teil von dem jungen Fürsten schon unter Bachs Vorgänger Stricker veranlaßt war, wohl so ähnlich gewesen sein mag, wie sie Bach in Weimar verlassen hatte. Wenigstens stimmt die Anzahl der Instrumentalmusiker hier wie dort genau überein.

In Cöthen sah man von der Ausbildung einer doch immer mehr für Kirchenmusik verwendbaren Vokalkapelle mit Knabenchor wohl des reformierten Kultus wegen, der damals keine Kirchenmusiken gestattete, ab, während der weimarische Hof, der lutherisch war, ein besonderes Gewicht auf diese legte. Es dürfte sehr wahrscheinlich sein, daß Bach aus Mangel eines solchen Chores in Cöthen fast nur Instrumentalmusik schrieb und möglicherweise seine höchst angenehme, geradezu intime Stellung am dortigen fürstlichen Hofe auch deshalb schon nach sieben Jahren wieder aufgegeben hat, weil er die Gelegenheit, sich auf dem Felde der Vokalmusik zu betätigen, auf die Dauer schmerzlich vermissen mußte. Als er vor der Wahl stand, in Cöthen zu bleiben oder Thomaskantor in Leipzig zu werden, mag dieser Punkt gewiß mit ausschlaggebend gewesen sein. Und dennoch muß Bach bei gewissen Gelegenheiten, wie z. B. bei dem Hofkonzerte, in welchem er die bekannte Kantate: „Durchlauchtigster Leopold usw." aufführen ließ, auch hier in Cöthen einige, wenn auch nur sehr schwache Gesangskräfte zusammengebracht haben. Sollte er sich dabei vielleicht einiger Kurrendeschüler oder Seminaristen oder auch der beiden Mademoiselles

de Monjou bedient haben, welche sich später, im Juli 1722, auch vor der preußischen Königin in Berlin mit Beifall hören ließen und dann wieder bescheiden in ihren Heimatsort Cöthen zurückkehrten? Sicher scheint, daß diese beiden stimmbegabten Damen Schülerinnen unseres Meisters waren, dessen einziger Aufwand darin bestand, daß er sich stets eigenhändig „Kapellmeister und Direktor der fürstlichen Kammermusiken" betitelte. Er war lediglich Künstler und vortrefflicher Hausvater, und wenn er nicht auf seinen häufigen Kunstreisen war, kam der bescheidene Mann wenig in das gesellschaftliche Leben hinaus. Dafür nahm ihn der Fürst überall mit sich auf Reisen. Auf seinen beiden Badereisen nach Karlsbad vom 9. Mai bis Ende Juni 1718 und vom 27. Mai bis Mitte Juli 1720 nahm er aber nicht nur seinen Bach, sondern, damit er auch dort der geliebten Frau Musica nicht entbehren müsse, das ganze vorhin genannte Sextett, nämlich die Kammermusiker C. Bernhard Linike, Johann Ludwig Rose, Martin Friedrich Marcus, Christoph Torlén, den Kapellmeister Joh. Sebast. Bach und seinen obenerwähnten Kammerviolinisten C. F. Abel, der zugleich des Fürsten Lieblingsinstrument, die Gambe, spielte, mit; während aber keiner der andern mehr als 10 Taler 20 Groschen bis 12 Taler Remuneration für solche Dienstreise bekam, erhielt der Kapellmeister Bach schon für die erste Badereise 33 Taler 8 Groschen*). Rätselhaft ist mir, weshalb der Fürst niemals seinen Primgeiger, den Premier-Kammermusikus Josephus Spieß, der nächst Bach das höchste Jahresgehalt in der Kapelle, nämlich 200 Taler, bezog, auf diesen Reisen mit sich nahm.

Auch in Cöthen zeichnete der Fürst seinen berühmten Kapellmeister jederzeit vor allen andern aus; und als Frau Maria Barbara, seine angeheiratete Cousine, ihrem Gatten am 15. November 1718 das siebente Kind ihrer Ehe gebar, einen Knaben, so übernahm bei dessen Taufe am 17. November, wie wir in dem

*) Siehe Protokoll der Fürstlichen Kapelle und Trompetergagen 1717 bis 1718, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 66.

Cöthenschen Kirchenbuche verzeichnet finden, der Fürst mit seinem jüngeren Bruder August Ludwig und seiner nach Weimar verheirateten Schwester Eleonore Wilhelmine, dem Geheimrat von Zanthier und die Gattin des Hofmeisters von Nostitz Patenstelle. Die Taufe fand, wie alle späteren Familienfeste Bachs, auf des Fürsten Befehl in des Meisters eigener Wohnung statt, wobei denn, wie wir aus des letzteren Briefen entnehmen, von dessen Familienmitgliedern eine kleine Hauskapelle gebildet und eifrig musiziert wurde. Nicht unerwähnt will ich bei dieser Gelegenheit lassen, daß Bach seine Kinder streng in lutherischer Religion erzog und sie daher auch in die neugegründete lutherische Schule sandte, weil er die in Cöthen herrschende calvinistische Religionslehre, die keine Kirchenmusiken gestattete, eine „kunstfeindliche, schwunglose" nannte.

Die Huld seines Fürsten gewährte Bach alljährlich öfters mehrwöchentliche Reisen, einmal sogar (1720) zu seinem 97 Jahre alten Lehrer Adam Reinken nach Hamburg, wo er bekanntlich in der katholischen Kirche zwei Stunden lang vor versammeltem Magistrat und den Vornehmen der Stadt die Orgel spielte. Hingegen scheint er in Cöthen jeder kirchlichen Beschäftigung fern geblieben zu sein und sich vorzugsweise in die Komposition für die ihm unterstellte instrumentale Kammermusik vertieft zu haben. Für seinen Sohn Friedemann vollendete er das bereits in Weimar angefangene Klavierbüchlein, schrieb die beiden Kantaten: „Es ist ja gewißlich wahr" und „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden" und eine Fuge für die Orgel in Gmoll. „Das Glück des Schaffens und Genießens in lauschiger Heimlichkeit weniger verständnisreicher Freunde" — wie sich Spitta a. a. O. ausdrückt — ist freilich von manchem seiner Interpreten gänzlich falsch ausgelegt worden. Bitter, der ihm auch die bekannte Uhr im Nienburger Schlosse andichtete, sagt z. B.: „Nichts ist natürlicher, als daß Bach, da er in Cöthen ohne Orgel war, sich ganz dem Clavicimbalo zuwandte." Das ist nicht richtig. Cöthen hatte in der reformierten St. Jakobskirche eine ziemlich große Orgel, die seinerzeit 1337 Taler gekostet hatte und damals erst 40 Jahre alt, aber nicht zuverlässig war, so daß 1687

ein Orgelbauer als städtischer Kantor angenommen wurde*). Als sie repariert war, wurde der bereits oben genannte Komponist und fünfte Schuldiener Joh. Jak. Müller Organist daran. In der lutherischen Kirche, die Bach allein besuchte, stand eine neue, wenn auch kleine Orgel, die der Organist Rolle bediente, — und schließlich besaß auch die Schloßgemeinde eine kleine Orgel mit Bachs Schüler Schubart als Assistenten. Dennoch suchte Bach seine Spielgelegenheit zu erweitern, indem er ein neues Instrument, das Lautenklavicymbel ersann, welches er nach seiner Angabe für den Preis von 60 Talern von einem Cöthener Tischlermeister anfertigen ließ. Die Rechnung habe ich in meiner Jugend noch im Cöthenschen Archive gesehen und das Instrument selbst im Schloßinventar aufgezählt gefunden.

Im folgenden noch einige spezielle Nova aus Bachs Aufenthalt in Cöthen.

Bachs Dienstwohnung soll sich der Tradition nach im zweiten Hause linker Hand, wenn man aus dem alten, runden, am Gasthofe zum „Bär" überbauten Tore in die Schalaunische Straße eintrat, befunden haben. Es scheint damals eine fürstliche Dienstwohnung gewesen zu sein; denn der fürstliche Schloßgarten, an dem Bach gewohnt haben soll, zog sich in einem schmalen Streifen an der sogenannten „Bacht" entlang bis zu diesem Hause und der dabei gelegenen Wassermühle, welche städtischer Besitz war. Wahrscheinlichkeit fand diese Annahme in unserer Stadt durch eine Beschwerde Bachs, in der er klagt, daß er beim Arbeiten durch das Geklapper der nahen Wassermühle gestört werde. Mir scheint jedoch die bezeichnete Dienstwohnung zu bescheiden, als daß sie ein Fürst wie Leopold seinem erklärten Lieblinge angewiesen haben sollte. Da es vielmehr in unserer Stadt mehrere Wassermühlen gab und sich eine solche auch auf der Grenze zwischen dem fürstlichen Schloßgarten und dem wasserreichen Neumarkte dicht neben dem alten, später als Theater benutzten Orangeriehause

*) Eine städtische Urkunde aus dem Jahre 1723 bestätigt, daß sie „Jahr und Tag nicht gespielt" sei. Siehe Hartung, Geschichte der reformierten St. Jakobskirche in Cöthen.

befand und fürstliches Eigentum war, so bin ich zu der Annahme geneigt, daß die Wohnung des unsterblichen Meisters, schon der unmittelbaren Nähe des Schlosses wegen, vielleicht im späteren Hofgärtnerhause gelegen hat.

Acht Tage später, nachdem Bach sich mit seiner zweiten Gattin, der liebenswürdigen und musikalischen Tochter des Weißenfelser Hoftrompeters Wilken, Anna Magdalena verheiratet hatte, vermählte sich auch der Fürst, und zwar mit Friederike Henriette, Tochter des Fürsten Karl Friedrich von Bernburg. Bach hatte wohl wegen seiner kurz vorhergegangenen eigenen Hochzeit, zu welcher er seiner jungen Frau ein scherzhaftes Hochzeitsgedicht komponiert hatte, keine Zeit und Stimmung, die Hochzeit seines fürstlichen Freundes durch eine größere Komposition zu feiern. Die junge Fürstin war zudem weder musikalisch, noch musikliebend und hat vielleicht gar aus Abneigung gegen eine derartige Huldigung „abgewinkt". Sie beeinflußte überhaupt ihren Gemahl zum Nachteile der Kunst; allmählich schwand sein Interesse für die Musik. Der persönlichen Mitwirkung bei den Kammermusiken entzog er sich, was Bach sehr verstimmte.

Inzwischen war des Letztern Berufung nach Leipzig perfekt geworden. Bach zögerte lange, ehe er seinen Fürsten mit der Bitte um ein Abgangszeugnis anging. Dies wurde ihm am 13. April 1723 laut der im Herzogl. Haus- und Staatsarchiv (Abteilung Cöthen) befindlichen St. A 10 Nr. 16[3] Fol. 64 unter folgendem Wortlaut erteilt:

Von Gottes Gnaden Wir Leopold F. Z. A. pp. fügen hiermit männiglich zu wißen, wasgestalt Wir den Ehrenwerten und Wohlgelehrten Johan Sebastian Bachen, mit dem 5. Augusti 1717 als Capelmeistern und Directoren unserer Cammer Music in Diensten gehebt. Da Wir dan mit deßen Verrichtungen jeder Zeit wohl zu frieden gewesen: Wan aber derselbe anderweit sein Fortun vor iro zu suchen willens, und uns deshalb um gnädigste dimission unterthänigst angelanget: Als haben, Wir ihm dieselbe hier durch in gnaden ertheilen, und zu anderweiten Diensten bestens

recommendiren wollen. Uhrkundl. haben wir diesen Abschied unter Unserer Eigenhändigen Unterschrift ausgestellet und mit Unserem Fürstl. Insiegel bedrucken laßen.

So geschehen Cöthen den 17. April 1723.

Den Leipziger Kontrakt unterschrieb Bach aber erst vier Wochen nach dem Tode der musikfeindlichen Fürstin, deren Beisetzung nach den in der hiesigen Schloßkirche vorhandenen Funeralien nun ebenso klanglos erfolgte, wie ihre Hochzeit zwei Jahre vorher.

Der Fürst verheiratete sich zum zweiten Male am 2. Juni 1725 mit Charlotte Friederike Wilhelmine, Tochter des Fürsten Wilhelm zu Nassau-Siegen, zu deren erstem Geburtstage als Fürstin von Anhalt-Cöthen Bach die Gratulations-Kantate „Steiget fröhlich in die Luft"*) komponirte und mit seinem gesamten Leipziger Thomaschor im Schlosse zu Cöthen aufführte. Der verliebte Fürst sang selbst die Hauptarie, eine Baßarie, darin.

Am 19. November 1728 beschloß Fürst Leopold sein kurzes Leben. Zu seiner Totenfeier hatte der ihn aufrichtig betrauernde Meister wiederum zu Leipzig eine großartige Trauermusik nach Picanders Text geschrieben. Wiederum kam er Anfang des Jahres 1729 zur Aufführung nach Cöthen, begleitet vom Thomanerchor, von Solisten und Orchestermusikern; denn in Cöthen waren die Kräfte zur würdigen Aufführung eines so bedeutenden und mächtigen Vokal- und Instrumentalwerkes längst nicht mehr vorhanden. Bach hatte für diese Komposition, die leider seit 1819 ebenso verloren gegangen ist, wie alles, was wir von Bach einst handschriftlich besaßen, seine ganze eminente Kraft zusammengenommen; erst der Tod des Fürsten zerriß das Band, welches das größte musikalische Genie aller Zeiten an Cöthen gefesselt hielt. Viele der hier entstandenen Werke Bachs waren in seiner Urhandschrift einst in sauberen schweinsledernen Bänden vorhanden; Fürst Leopold hatte sie

*) Text von Picander in Leipzig.

der von ihm mit großer Sorgfalt neugegründeten Schloßbibliothek einverleibt; sie sind später von unehrlichen Beamten gestohlen und verkauft worden und bilden jetzt, in alle Welt zerstreut, die höchsten und unbezahlbaren Schätze fremder Bibliotheken*).

Schon der ebenerwähnte Umstand, daß Bach gezwungen war, zu den Aufführungen seiner Hochzeitskantate 1725 und der Trauerkantate 1729 künstlerische Kräfte aus Leipzig mitzubringen, läßt darauf schließen, daß die musikalischen Verhältnisse am Cöthener Hofe nach Bachs Weggang arg zurückgegangen waren. Nach des Fürsten Tode, unter der Regierung seines Bruders August Ludwig, der fortgesetzt mit Geldnot und verwickelten Prozessen zu kämpfen hatte und gar kein musikalisches Interesse besaß, lag die Kunst vollends danieder. Der neue Regent drang sogar darauf, daß der Stadtpfeiffer Würdig, ein tüchtiger Musiker, der unter Bach als Kammermusikus fungierte und den Fürst Leopold auf Bachs Anregung der Stadt 1717 zum Stadtmusikanten an Stelle des unfähigen und verbitterten Bahn empfohlen hatte, von dieser sofort entlassen wurde, weil er sich weigerte, dem für den Wachtdienst auf dem Turme neu eingesetzten Turmwächter wöchentlich 12 Groschen zu bezahlen. Umsonst wies Würdig auf sein Privilegium und sein stets gutes Einvernehmen mit dem verstorbenen Fürsten hin: an seiner Stelle wurde „ein gefügigeres Subject" in der Person eines gewissen Weber sen. installiert, der ebenfalls schon unter Bach der fürstlichen Kapelle diente. Weber sen. — er schwang den Taktstock als Stadtmusikus dreißig Jahre lang, um ihn dann seinem Sohne Gottlieb Weber jun. bis 1810 zu übergeben — war ein

*) Einen dieser unbezahlbaren Schätze, die Urschrift des „Wohltemperierten Klaviers", fand ich vor etwa zehn Jahren auf der Wiener Musikausstellung unter Glas und Rahmen in der Bach-Abteilung. Sie war von der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien ausgestellt und trug noch auf dem Einbande den goldgepreßten Namen des Cöthener Buchbindermeisters, der das Werk einstmals eingebunden hatte.

Der Verfasser.

Bierfiedler, wie einst Bahn. Somit sank denn die Musik in Cöthen bald bis unter den Gefrierpunkt.

Einen Nachfolger für Joh. Sebastian Bach scheint man aus Sparsamkeitsrücksichten nicht berufen, sondern die Direktion der Hofkonzerte dem jedesmaligen Konzertmeister übertragen zu haben. Der tüchtigste unter diesen dürfte der Konzertmeister Johann Christian Krüger gewesen sein, der nicht nur ein trefflicher Konzertgeiger war, sondern zu seiner Zeit sich auch in weiteren Kreisen den Ruf eines guten Komponisten erworben hatte. Er hinterließ nach seinem anfangs der achtziger Jahre erfolgten Tode eine in 18 Faszikeln enthaltene und aus über 500 Konzerten, Sinfonien und Quartetten bestehende musikalische Bibliothek, die seine Witwe dem Fürsten Karl George Lebrecht zum Kauf anbot, von einem offenbar parteiischen Musiker Lehmann aber so gering tariert wurde, daß der Fürst ihr dafür ein Gnadengeschenk von 20 Talern, sage zwanzig Talern anbieten und auszahlen ließ*). Die von Lehmann als wertlose Makulatur bezeichnete Sammlung enthielt unter anderen Violinkonzerte von Benda und Graun, Violinsoli und Duette von Benda, Violintrios von Graun und Joseph Haydn, Divertissements und Violin-Quartette von Haydn und Hiller, Sinfonien von Hasse, Bach und Haydn, Gambenkonzerte und Sonaten von Abel, Graun u. m. a. (S. unten S. 44 f.)

Ich komme zurück auf die musenfeindliche Regierungszeit des Fürsten August Ludwig, der seiner steten Geldverlegenheit wegen immer bemüht war, den Bestand der Hofkapelle zu reduzieren. In den letzten Jahren ihres Bestehens (um die

*) Das Lehmannsche Gutachten befindet sich in den Akten des Herzogl. Anhalt. Haus- und Staatsarchivs, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 68, ebendaselbst auch die weiteren Verfügungen und Verhandlungen in dieser Sache, besonders auch das vollständige Inventarium, welches später hier folgt. Der Fürst selbst war bekanntlich ein durchaus biederer und redlicher Charakter, welcher der armen Witwe sicher nie dies Unrecht zugefügt hätte, wenn er durch das mißgünstige falsche Gutachten Lehmanns nicht irre geleitet worden wäre.

Mitte des Jahrhunderts) kostete sie im ganzen nur noch jährlich 1237 Taler für 12 Hofmusiker, den Dirigenten eingeschlossen. Neuangestellt war seit Leopolds Tode nur ein Kammermusikus Cuirus, wie es in den Akten heißt, „wegen Information der Durchl. Prinzessin und Fräulein von Zanthier", der Tochter des Geheimrats von Zanthier, welche bei ihm Klavier- und Gesangsunterricht hatten, ferner ein gewisser Fischer, Torléns Sohn und der frühere Stadtmusikus Bahn, der wegen seiner Berufsschädigung nicht aufgehört hatte zu prozessieren, und dem man, um ihn endlich zu beruhigen, 35 Taler Jahresgehalt und eine Anstellung in dem bei Auflösung der Hofkapelle nach französischem Muster errichteten militärischen Hautboistenkorps gab. Außerdem mußte der Silberdiener Mattstädt für 36 Taler jährlich Musik machen, bekam aber für sein Amt als Silberdiener außerdem noch 85 Taler Jahresgehalt, 16 Groschen Traktament und die Livree. Von den 17 Kapellisten Bachs waren bei der Auflösung der Kapelle im Jahre 1754 nur noch fünf vorhanden, die man unter dem Fürsten August Ludwig nützlicherweise also verwendet hatte: der Kammerviolinist Abel, Vater des nach England ausgewanderten Virtuosen, vertrat den Kapellmeister und bekam dafür statt unter Bach 144 Taler jetzt 164, der Kammermusikus Rose gab nebenbei den Fechtmeister ab und bekam statt 137 Taler 12 Groschen 150 Taler, der älteste und erste Kammermusikus Freitag sen., der unter Bach nur 34 Taler 16 Groschen Jahresgehalt gehabt hatte, war als stellvertretender Konzertmeister bis zu 150 Talern hinaufgeklettert, Torlén sen. hatte es von 122 Talern bis auf 130 Taler gebracht, während der Notenschreiber Kayser für 104 Taler zum Hoforganisten avanciert war. Durch fürstlichen Erlaß an die Rentkammer wurden anfangs des Jahres 1754 alle Hofkapellisten plötzlich ohne jede Kündigung entlassen bis auf den Hoforganisten Kayser, der indes von da ab auch nur noch 50 Taler Jahresgehalt bekam.

Somit hatte denn die ganze Hofkapellenherrlichkeit ihr Ende erreicht, und die alten Leute saßen nach ihres großen Kapellmeisters Bach Tode brotlos in Cöthen. Trotz der Fürbitte des

Rentkammerdirektors von Eckhardt und seiner Räte ließ sich Fürst August Ludwig nicht erweichen, das geringste für seine dem Hofe zum Teil mehr als 40 Jahre dienenden Musiker zu tun. von Eckhardts Fürbitte vom 4. Februar 1754 lautete:

P. P.

Ew. H. D. wird sonder umständliches Anführen annoch in Gnädigen Angedenken ruhen, wie Höchst Dieselben vorhin zwar gnädigst resolviret, Höchst-Dero Hochfürstl. Capelle gnädigst zu reduciren, nachgehends aber auf gethane unterthänigste Vorstellung des Geheimbden Finanz Rath von Eckhardt Höchst Deröselben Gnädigste Willens Meynung dahin declariret, denen alten, welche auf die 40. Jahre alhier gedienet, und nunmehro außer Stande seyn anderwärts ihr fortun und dürftiges Brodt zu suchen, Dero Höchste Gnade fernerhin angedeyhen zu lassen, und Brodt zu geben. Da nun mit Eintretung des jetzigen Monaths denenselben ihr Gehalt wiederum hätte ausgezahlet werden sollen, camera gleich wohlen ohne Ew. pp. gnädigste Entschließung und Befehl, wieviel nemlich ein jeder derer Capellisten pro futuro zum gesetzten Salario empfangen sollen, vor der Hand nichts auszahlen laßen kan und solcher gestalt sämmtliche Cammer-Musici bey ihrem beschehenen Anmelden biß dahin und auf nächsten Cammertag beschieden werden; So nehmen uns die Unterthänigste Freyheit Ew. pp. nicht nur in Anschluß Sub. Lit. A. dasjenige zu praesentiren, was ein jeder derselben biß hirher an jährlicher Besoldung gehoben; sonder auch zugleich submissest zu bitten in dorso gnädigst dar neben zu determiniren und zu befehlen, was Höchst Dieselben in Auszahlung des künftigen Salarii für mehrbemeldte Cammer-Musicos für Gnade für walten zu laßen geruhen wollen. In Erwartung solcher gemeßenen Hochfürstl. gnädigsten Befehle werden in devotester Treu ersterben

Durchlauchtigster Fürst
Gnädigster Fürst und Herr
Ew. Hochfürstl. Durchl.
unterthänig treu gehorsamste In Dero Rent-Cammer verordnete Director und Räthe daselbst

Cöthen den 4. Februar 1754.

J. G. v. Eckhardt.

(Siehe Herzogl. Anh. Haus- u. Staatsarchiv, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 67.)

Dieser Fürbitte des Fürstlichen Rentkammerdirektors von Eckhardt war die nachfolgende Besoldungsliste dem Fürsten zur Berücksichtigung beigelegt. Dieser durchstrich aber die einzelnen

Namen und beschied alle abschläglich mit Ausnahme des Hof-Organisten Kayser, dem er jährlich 50 Tlr. bewilligte.

A. Besoldung derer Cammer-Musicorum.

thlr.	Haben bißher jährlich empfangen.	Sollen nunmehr jährlich haben.
164	Abel*)	
150	Rose	
36	Derselbe als Fechtmeister	
150	Cuirus	
48	Idem f. informatione Durchl. Printzeßin	
24	Idem f. informatione Fräulein von Zanthier	
150	Freytag	
150	Fischer	
104	Kayser, als Hof-Organist	bekommt indeß künftig 50 thaller
130	Tourlén Senior	
16	Tourlén Junior	
35	Bahn Senior, exclusive des Hautboisten Tractaments	
36	Der Silber-Diener Mattstedt als Musicus außer seinen 85 thlr; 16 gl. Tractament und Livrée	
1237	thlr. Summa: jährl.	

(Siehe Herzl. Anh. Haus- u. Staatsarchiv, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 67.)

v. Eckhardt mußte daher den unglücklichen letzten Musikern der teilweise noch von Bach herstammenden Hofkapelle ihre Entlassung mit folgenden Worten am 18. Februar 1754 insinuieren:

„Demnach des Durchlauchtigsten Unsers Gnädigsten Fürsten und Herrn Herrn August Ludwigs, Aeltesten Regierenden Fürsten zu Anhalt Hertzogen zu Sachsen, Engern und Westphalen, Grafen zu Ascanien, Herrn zu Bernburg und Zerbst Ihro Königl. Majt. in Preußen bestalten General-Lieutenant p. Hochfürstl. Durchl. denen sämmtlichen Cammer Musicis laut in Originali beygelegten Resolutionen ihrer bißherigen Dienste in Gnaden zu

*) Das Folgende bis Zeile 14 ist im Originale rot durchstrichen.

entlaßen, jedoch dem Commissario Kayser als Hof-Organisten eine jährliche Besoldung von 50 thlr. gnädigst auszusetzen geruhet.

Als wird von Wegen Höchstgedachter Ihro Hochfürstl. Durchl. denen intus benannten Cammer-Musicis solches zu ihrer Nachricht und Achtung hiermit wißend gemacht.

Cöthen den 18ten Febr. 1754.

Fürstl. Anhaltl. Cammer daselbst.

J. G. von Eckhardt. J. L. Eckbret."

„Mittelst Umlaufs zu insinuiren:	Außerurkundliche Bemerkungen:
Dem Cammer Musico Abel Dem Cammer Musico Rosen als Musicus und Fechtmeister	Violinisten; stammten noch aus Bachs Zeit.
Dem Cammer Musico Cuirus: wegen Information der Durchl. Printzeßin und Fräul. von Zanthier	Späterer Klaviermeister.
Dem Cammer Musico Freytag	Der erste von Gisela Agnes engagierte Quartettmusiker u. Bachs Kapellenmitglied.
Dem Cammer Musico Fischer	
Dem Cammer Musico und Hof Organist Kayser	War Bachs Notenschreiber.
Dem Cammer Musico Tourlén sen:	
Dem Cammer Musico Tourlén jun:	
Dem Cammer Musico Bahn sen:	Früher Stadtpfeifer zu Bachs Zeit.
Dem Silberdiener Mattstedt als Musicus."	

So war es denn tatsächlich recht schade, daß das ganze, von zwei so herrlichen Männern wie Johann Sebastian Bach und dem Fürsten Leopold errichtete Kunstinstitut aufgelöst wurde; denn welche großen Intentionen dieselben bei der Errichtung der Kapelle und der Anschaffung von deren Instrumenten verfolgten, zeigt das Verzeichnis der letzteren aus den Inventarien der fürstlichen Musikalienkammer vom 9. Oktober 1773, aus dem wir ersehen, daß die meistens von Bach und seinem fürstlichen Freunde angeschafften Instrumente nur den Werkstätten der allerersten Meister, wie Steiner, Hoffmann, Ruppert usw., entstammten:

(Siehe Herzogl. Haus- und Staatsarchiv, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 68.)

„Vorrath bei Hochfürstl. Musikalien Cammer pp.

Vorath.	Abgang.
1) Eine helbraune Violine assig J. C. Hoffmann in Leipzig 1725	
2) Eine Violine J. C. Hassert. 1728	
3) Violine von Steinert mit dem Löwen Kopfe 1675.	3) Diese Violine ist auf Ser Befehl Donathen gegeben worden um durchl. den Prinzen vorzuspielen bey welcher Gelegenheit der Kopf abgebrochen,
4) eine Violine von Steiner 1673.	
5) Violine von J. C. Hoffmann 1732.	
6) Eine Violine von Baltaser Paulus, ist grün. 1746.	
7) Eine braune Violine. J. C. Hoffmann.	
8) Eine schwartze Violine von Adam Eulnstein. 1728.	8) die Violine ist durch den ältesten H. v. Streithorst zerbrochen.
9) Eine helbraune von C. Hoffmann assig: 1731.	
10) Eine Violino Piculo, von Gottlib Hoffmann. 1726.	
11) Eine hellgelbe Violine	
12) 2 Violinen, worinnen Hörner	
13) Eine Viole d'Amour, von George Kretschmann. 1739.	
14) eine Violine von Rupperten.	14) Diese Violine nebst einem schwortzen Bogen, ist auf Ser. Befehl dem Cantor Donaten gegeben worden.
15) eine braune Violine von demselben 1736.	
16) Eine Violine von Steiner helgelb	16) ist auf Befehl an den Laquei Heydenreichen gegeben, welcher sie zwar überliefert, es fehlt aber der Bogen.
17) Eine Viola von Jacob: Steiner 1650	
18) Eine Viola von Eichentoph 1726.	
19) Eine Viola ass: von Hans Andreas Dörfler 1728 helgelb	
20) Ein Violon Cello Piculo mit 5 Seiten von J. C. Hoffmann 1731.	
21) Ein Violon Cello Pic. mit 4 Seiten von J. H. Ruppert. 1724	
22) Ein Violon cello von Jac: Steiner 1650.	
23) Ein Viol: Cel: J. C. Hoffmann 1715.	23) hat der Laquei Heidenreich.
24) Ein Viol: Cel: J. C. Hoffmann 1720.	24) ist unbrauchbar.

Vorrath.	Abgang.
25) Ein Contra Violon J. C. Hoffmann 1719.	
26) 2 flaute douce.	
27) 2 flaute douce picol.	
28) 2 Hauboits d'Amour.	
29) 1 Basson.	
30) 2 G Hörner, J. G. Eichendopf 1733.	
31) 2 Dis Hörner J. H. Eichendopf	
32) 2 Hüthe worinnen Hörner	
33) 2 E Horner	33) diese hat der Büchsenspanner Hr. Thiele
34) 2 C Horner, schwarz bewunden	
35) 2 F Hörner, schwarz bewunden	
36) Eine Trompete Mariae	
37) Eine Laute in Futteral	
38) Eine kleine Teorbe	
39) Eine große Teorbe	
40) Ein Zittrinichen	
41) 3 paar pauken	41) hier von haben Durchl. die Printzen die Kleinsten.
42) Ein Gamben Werk	
43) Ein Spinet	
44) 5 Violinen Bogen	44) hier von hat Hr. Balman einen bekommen.
45) 3 Flügel	45) den Kleinsten haben Ser. den Hr. Baron v. Schnurbein gegeben.
46) 1 kleine reise Flügel	
47) Eine kleine Davits Harpa mit Futteral.	47) hat der Cantor Donat.
48) 2 D Clarnetten.	48) die eine hat Heidenreich, die andere der Cantor Donath.
49) 3 Violinen Bogen, so H. Krüger gemacht.	

Cöthen den 9ten Xber 1773. C. F. v. Horn.

Spätere Inventur ohne Datum:

Vorrath.	Abgang.
Bey Hochfürstl. Musikalien Kammer noch ietzt befindlichen Instrumente.	
No.	
1) Eine hellbraune Violin assig: J. G. Hoffmann Leipz. 1725.	1) fehlt.
2) Eine Violine von J. C. Hassert 1728.	2) fehlt.

Vorrath.	Abgang.
3) Eine Violine von Steiner mit den Löwen-Kopf. 1675.	3) diese Violin ist auf Höchsten Befehl Donath gegeben worden um Durchl. Prinzen vorzuspielen, bei welcher Gelegenheit der Kopf abgebrochen
4) Eine Violine von Steiner 1673.	4) fehlt
5) Violin von Hoffmann. 1732.	5) fehlt.
6) Eine grüne Violin von B. Paulus. 1746.	6) fehlt.
7) Eine braune Violin von Hoffmann.	7) fehlt.
8) Eine schwarze Violin von A. Eulnstein 1728.	
9) Eine hellbraune von Hoffmann 1731.	9) fehlt.
10) Eine Violin Piccolo. Hoffmann 1726.	10) fehlt.
11) Eine hellgelbe Violin	11) fehlt.
12) 2 Violinen worinnen inwendig Hörner.	
13) Eine Viola d'Amour von Kretschmann 1739.	
14) Eine Violin von Ruppert.	14) diese Violin nebst einem schwarzen Bogen, ist auf höchsten Befehl den Cantor Donath gegeben worden.
15) Eine braune Violin von demselben 1736.	15) fehlt.
16) Eine Violin von Steiner	16) ist auf Befehl an den Laquei Heidenreich gegeben, welcher sie zwar überliefert, iedoch ohne Bogen. fehlt aber auch!
17) Eine Viola von Steiner 1650.	
18) Eine Viola von Eichentopf 1726.	18) fehlt.
19) Eine Viola von Dörfler 1728.	
20) Ein Violoncello Piccolo mit 5 Seiten von Hoffmann.	
21) Ein Violoncello Pic. mit 4 Seiten von Ruppert, 1724.	
22) Ein Violon cello von Steiner 1650.	
23) Ein Violon cello von Hoffmann 1715.	

Vorrath.	Abgang.
24) Ein Violoncello von Hoffmann 1720.	
25) Ein Contra Violon Hoffmann 1714.	
26) 2 Flauto douce.	
27) 2 Flauto Picolo	27) hier von fehlt eine.
28) 2 Houtbois d'Amours	
29) Ein Fagotto	
30) 2 G. Hörner	30) fehlen.
31) 2 Dis. Hörner	31) fehlen.
32) 2 Hüte worinnen Hörner	32) fehlen die Hüte.
33) 2. E Horn	33) diese hat der Büchsen Späner Hr. Thiele
34) 2. C. Hörner	34) fehlen.
35) 2 F. Hörner	35) fehlen.
36) Eine Tromp. Mariae	
37) Eine Laute im Futteral.	
38) Eine kleine Teorbe.	
39) Eine große Teorbe.	
40) Eine Zittrinichen.	
41) 3 paar Pauken.	41) hier von haben Se. Durchl die Printzen die Kleinsten
42) Ein Gambenwerk.	
43) Ein Spinnet.	
44) 5 Violin Bogen	44) fehlen. wovon Hr. Ballmann ein bekommen.
45) 3 Flügel	45) den kleinsten haben Höchst, den Hr. Baron v. Schnurbein gegeben.
46) Ein kleiner reise Flügel.	
47) Eine kleine Davits Harfe mit Futteral.	47) hat der Cantor Donath.
48) 2 D. Clarinetts.	
49) 3 Violin Bogen	49) fehlen.

Die hier fehlenden Violinen sind von Zeit zu Zeit, den dimitirten Jagdpfeiffer Edderich zu Gebrauch gegeben.

Die fehlenden Horn sind zum Gebrauch im Hochfürstl. Zwinger gegeben. Nach Aussage der verwittweten Matstedt sind die Musicalien von Hochfürstl: Musicalien Cammer an den dimitirten Jagdpfeiffer Edderich zum Gebrauch gegeben."

Es war daher damals als Instrumentenbestand aus Bachs Zeit noch folgender vorhanden: 2 Violinen, „worinnen inwendig Hörner" (also altmodische Dinger), 1 Viola d'Amour von Kretsch-

mann 1739, 1 Viola von Steiner 1650*), 1 desgl. von Dörfler 1728**), 1 Violoncello Piccolo mit 5 Saiten von Hoffmann, 1 desgl. mit 4 Saiten von Ruppert 1724, 1 desgl. von Steiner 1650, 1 desgl. von Hoffmann 1715, 1 desgl. von demselben 1720, 1 Contraviolon von Hoffmann 1714, 3 Flöten, 2 Hautbois d'Amour, 1 Fagott, 1 Trompete Marin, 1 Laute, 1 kleine Teorbe, 1 Zittrinchen, 2 Paar Pauken, 1 Gambenwerk, 1 Spinnet, 2 Flügel, 1 kleiner Reiseflügel und 2 Klarinetten, also im ganzen 30 Instrumente, welche der Fürst seiner gegen Ende des Jahrhunderts neugegründeten Hofkapelle überwies, zu deren Leitung er einen gewissen Weißhuhn als Dirigenten von auswärts berief.

Eine die obigen Inventuren ergänzende „Specificatio der Hochfürstl. Musikalienkammer" befindet sich im Herzogl. Haus- und Staatsarchiv zu Zerbst, Abteilung Cöthen, St. 12, Nr. 68.

Specificatio.

Derer Hochfürstl. Musicalischen Instrumenta, welche ich bisher unter meiner Aufsicht gehabt.

An Parforce Hörnern.

Ein Paar C. Hörner mit Seidnen Pantroullen. hat Matthiesen.
Ein Paar F. Hörner mit Seidnen Pantroullen. sind im Hirsch***).
Ein Paar Dis Hörner sind im Hirsch.
Ein Paar G. Hörner sind im Hirsch.
Krummbogen. Setz Stück sind im Hirsch.
Ein Paar Hüthe worinen A Hörner.
Ein Paar Violinen worinnen Dis Trompeten.

An Violinen.

Ein Löwen Kopf von Jacobus Stainer. hat Herr Blankenburg.
Eine braune Stainer und Bogen hat. Matthiesen. zum Gebrauch.
Eine gelbe Stainer und Bogen hat Donat. zum Gebrauch.
Eine Stainer mit ausgelegten Grifbret hängt oben.
Eine grüne Klingenthaler Violine.

---

*) Wurde später als Ergänzung dazu gekauft.

**) Ebenso.

***) NB. Die oben erwähnten Instrumente standen im Saale des „Gasthofs zum goldenen Hirsch" (heute „Russischer Hof"), weil man daselbst Abonnementskonzerte gab. Der Verfasser.

Zwey sind im Hirsch.
Verschiedene alte Hoffmänische Violinen so von die Pagen ruinirt.
Eine Violino Piccolo.

An Brätschen.

Sind deren 3. wor unter eine gute Stainer.

An Bäßen.

Ein gut Stainer-Violoncell.
Ein Violoncell von Hoffmann aus Leipzig. im Hirsch.
Ein altes Violoncell.
Ein Contra Violon. darzu Stimm Eisen und Handschuh.
Zwei Bassetti eins 4 Chörig und eins 5 Chörig.

An Musicalien.

Zwey Repositoria, voll von verschiedenen Maitres.

An verschiedenen Instrumenten.

Eine Teorbe im Futteral mit schwarz Band mit goldnen Rand
Eine Laute im Futteral. 2 Obbi d'Amour.
Eine kurze Octav Laute. Ein Espinett im Futteral
Eine Zitter im Futteral.
Ein alter Fagott. stehet bey den Hr. Hofmeister von Horn.
Ein altes Instrument mit einem Schleifstein.
Eine Davids Harfe nebst Futteral.
Ein Ledern Futteral mit 2 Flauti à Bec.
2 Flauti Piccoli.
6 Stück neue Violin Bogen.
2 Paar großen Pauken. die darzu gehörigen Sthüle.
Ein paar kleine Pauken, nebst Schlägel und Spänner
Ein Flügel stehet auf den großen Saale nebst die Pülpet.

Cöthen den 9ten May Anno 1768.

J. C W. Ballmann.

Ich Endes Unterschriebener, uhrkunde, und bekenne hiermit das mir der Fürstl. Cammer Musicus Johann Christian Wilhelm Ballmann, welcher die Musicalien Cammer, und die darzu gehörigen Instrumenta in meiner Abwesenheit besorgt gehabt, wie obstehet., Stück vor Stück mir angewiesen, und richtig überliefert hat, so daß derselbe, über ob Specificirte Stücke, von mir ein Attestat verlanget ich ihm auch solches weil ich die Specificirte Stücke richtig wieder in Empfang genommen solches nicht versagen können, sondern dieses Attestat hiermit durch meines Nahmens Unterschrifft und gewöhnl. Pettschafft ertheile und bekenne, daß ich alles wieder wie beniehmt richtig empfangen habe.

(L. S.) Attest. Johann Christian Krüger
Hochf. Conc. Maister.

Konzertmeister Krügers hinterlassene Musikalienbibliothek und die Petition seiner Witwe.

(Herzogl. Haus- und Staatsarchiv zu Zerbst, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 68.)

Verzeichniß derjenigen Krügerischen Musikalien, welche unterschriebener, auf Fürstl. Cammer Befehl, in nachstehende Ordnung gebracht, und so dem Musikus, Mattstädt, zur Verwahrung, in die Fürstl. Musikalien-Kammer, hat übergeben sollen, und welche in 18 Fascikel gebunden und folgender maaßen überschrieben sind; als:

Krüger. Musikal: Nro: 1.
Violin Concerts von
Benda. Rezel. Hempel. Ditters. Hoffmann. Neruda. Hoeck. Steinmez. Stamiz. Foerster. Graun. Hartung. in allen 24 Stück.

Krüger. Musikal: Nro: 2.
Violin Concerts von
Benda. Rezel. Ditters. Cramer. Pio. Hoek. Foerster. Neruda. Ballmann. Schwanenberg. Graun. Stamiz. in allen 24 Stück.

Krüger. Musikal. Nro: 3.
Violin Concerts von
Benda. Rezel. Steinmez. Stamiz. Gieraneck. Ditters. Madam Syrmen. Ballmann. Foerster. Graun. in allen 24 Stück.

Krüger. Musikal. Nro 4.
Violin Concerts von
Gieraneck. Benda. Stamiz. Rezel. Hoeck. Neruda. Hempel. Krüger. in allen 24 Stück.

Krüger. Musikal. Nro. 5.
24. Stück anonymische Violin Concerts.

Krüger: Musikal. Nro: 6.
14 Stück anonymische Violin Concerts.

Krüger. Musikal. Nr: 7.
Violin Solos und Duetten von
Lolli. Benda. Hoeck. Reichardt. Manfredi. Rezel. Pio. Pugnani. Kleinknecht. Förster. Krüger. Anonymi. in allen 46 Stück.

Krüger. Musikal. Nro: 8.
Violin Trios von
Campioni. Madam Syrmen. Fischer. Haiden. Graun. Stamiz. Cramer. Pater Schmidt. Kleinknecht. Ivanschüz. Pugnani. Ude. Kammel. Wagenseil. Krüger. Anonymi. in allen 38 Stück.

Krüger. Musikal. Nro: 9.
Violin Quartetts von
Kammel. Schmidt. Haiden. Janitsch. Michaelis. Stamzen. Pater Schmidt. Neuding. Krüger. Anonymi. in allen 36 Stück.

Krüger. Musikal. Nro: 10.
Parthien und Divertissements von
Haiden. Kammel. Sardi. Elzeit. Hoffmann. Kirmayer. Roellig. Goebel. Hillert. Krüger. Anonymi. in allen 33 Stück.

Krüger. Musikal. Nro. 11.
Sinfonien von
Holtzbauer. Wanswit. Stamiz. Hasse. Pater Schmidt. Veltheim. Bach. Galuppi. Hertel. Rezel. Hartmann. Kreibe. Pichl. Abel. Umstadt. Haiden. Fischer. Krüger. Graff. in allen 24 Stück.

Krüger. Musikal. Nro: 12.
Sinfonien von
Gasmann. Abel. Reibert. Filz. Pfeiffer. Haiden. Gast. Bach. Hertel. Rezel. Ditters. Roellig. Stamiz. in allen 24 Stück.

Krüger. Musikal. Nro: 13.
Sinfonien von
Bach. Pater Schmidt. Zach. Vanhall. Haiden. Hertel. Schwindel. Rezel. Hiller. Filz. Ditters. Wanswid. Krüger. in allen 24 Stück.

Krüger. Musikal. Nro: 14.
20 Stück anonymische Sinfonien.

Krüger. Musikal. Nro: 15.
Gamben Conc. und Sonaten von
Abel. Graun. Farinello. Seiffert. Racke. Ballmann. Anonymi. in allen 26 Stück.

Krüger. Musikal. Nro: 16.
Die ital: Oper Demoofonte, und einzelne ital: Arien aus Opern von verschiedenen Meistern.

Krüger. Musikal. Nro: 17.
Kirchen Stücke und Geburts Tags Cantaten von Roellig. Goerner. Hunger. Wiedner. Anonymi in allen 12 Stück, wobey jedoch ein Paar Stücke defect sind.

Krüger. Musikal. Nro: 18.
Einige Partituren und defecte Sachen.

Hierüber sind folgende Verhandlungen gepflogen:

(Herzogl. Haus- und Staatsarchiv zu Zerbst, Abteilung Cöthen, St. 12 Nr. 68.)

Unterthänigst,

Nach genauer Untersuchung der, von der Wittwe Krügerin unterthänigst offerirten Musikalien, habe gefunden, daß so gros auch die Anzahl der Violin Concerte, Sinfonien und Quartetten ist, dennoch nur sehr weniges darunter befindlich, welches dem iezzigen musikalischen Geschmacke nur im geringsten beykommen sollte. Nach meiner Pflicht und Gewißen, kan dieselben (außer einigen wenigen Quartetts) nicht höher als Maculatur schätzen. Da nun hierdurch das Verlangen der Wittwe Krügerin nicht möchte befriediget werden, so will es Ew. Hochfürstl. Durchl. Gnädigsten Gutachten unterthänigst überlaßen, was Höchst Dieselben ihr dafür auszahlen zu laßen, geruhen wollen; da denn selbige solches, nicht als den Werth ihrer Musikalien, sondern als ein besonder Gnaden Geschenk Ew. Hochfürstl. Durchl. anzusehen hat.

Cöthen den 15. März 1785.

unterthänigster Knecht
Lehmann.

An Unsere Cammer und wollen Wir zwar der Supplicantin die genannten Musicalien abnehmen und derselben dagegen ein Allmosen von 20. ℛ reichen laßen, jedoch daß Uns solche weiter nicht behellige, wobey die Anordnung zu treffen, daß gedachte Musikalien, nach einer Designation an den Musicus Mattstädt zur Verwahrung in die Musicalien Cammer, übergeben werden.

Cöthen den 16. Mart: 1785. Carl G. L. F. z. Anhalt.

Wird das gnädigst anbefohlne, überall unterthänigst befolget, und das Huldreiche Allmosen gegen Quittung ausbezahlt den 17ten Mart. 1785.

v. S. J. F. M.

Des Durchlauchtigsten p.

wollen zwar der verwittbeten Krügerin die unterthänigst offerirten Musicalien abnemen, und ihr dargegen ein Almosen von 20. ℛ reichen laßen, iedoch aber weiter von derselben nicht behelliget seyn. Wie nun ernannte Wittbe Krügerin die Huldreichst ihre bewilligten 20 ℛ .. bey F. C., gegen Quittung, in Empfang nemen kann; Also wird, in Gemäßheit der Höchsten Willens-Meinung, sie hierdurch bedeutet, Höchst gedachte Sr. Hoch F. Durchl. ferner nicht zu behelligen.

Cöthen am 19. März 1785. v. S. J. F. M.

An
die verwittbete Concertmeister Krügerin.

Demnach des Durchlauchtigsten p. der verwittbeten Krügerinn die unterthänigst offerirten Musikalien abnemen laßen wollen, und dannenhero F. C. Gnädigst anbefohlen, die Anordnung zu treffen, daß gedachte Musicalien nach einer Designation dem Musicus Mattstedt, zur Verwahrung in die Musicalien-Cammer, übergeben werden; Als wird der Cammerschreiber, Meyer, hierdurch angewiesen, gedachte Musicalien in eine Specification zu bringen, und selbige sodann dem Musicus, Mattstedt, damit er selbige in die Musicalien Cammer verwahrlich niederlege, einzuhändigen.

Cöthen am 19. März 1785. v. S. J. F. M.

An
den Cammerschreiber, Meyer.

Demnach des Durchlauchtigsten pp. übergeben werden, Fürstl.-Cammer auch hierauf den Cammer Schreiber, Meyer, aufgegeben, gedachte Musicalien in eine Specification zu bringen, und selbige sodann dem Musicus, Mattstädt, einzuhändigen; Als wird demselben solches hierdurch bekant gemacht, mit Befehl, mehrerwehnte Musicalien von den Cammerschreiber, Meyer, in Empfang zu nemen, und selbige sodann in die Musicalien-Cammer verwahrlich niederzulegen.

Cöthen am 19. März 1785. v. S. J. F. M.

An
den Musicus, Mattstädt.

Vorstehende 18 Fascikel Krüger. Musikalien wurden dato an den Musikus, Mattstädt, übergeben, welcher Dieselben überkommen zu haben, mittelst Nahmens Unterschrift bezeuget Imgleichen ist ihm hiervon Abschrift ertheilet worden.

Cöthen den 22. März 1785. Meyer.

Obbenanndte Musical: habe vom Hr. Cammerschreiber Meyer in Empfang genommen und in die Musical.-Cammer verwahrl. niedergelegt.

Cöthen den 22ten März 1785. Mattstedt.

NB. Von obbenandten Musical: sind verschiedene zum Gebrauch derer Durchl. Prinzen genommen worden.

den 6ten August 1785. A. F. Mattstedt.

Auch sind von diesen Musical: verschiedene auf Fürstl. Befehl an das Jagd-Chor zum Gebrauch gegeben worden; es sind aber die mehresten davon von dem dimittirten Jagdpfeiffer Ettrich entwendet worden, und daher nicht wieder auf die Musicalien-Kammer geliefert worden, daher dieselben alle verbraucht sind.

am 12ten October 1791. Mattstedt.

Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723.

Von Bernh. Friedr. Richter.

In einem seiner trefflichen musikalischen Charakterbilder sagt Otto Gumprecht einmal, daß die Kulturgeschichte Belege in Hülle und Fülle dafür biete, daß die Kunst um so reichere Gaben den Menschen spende, je höher sie sich von ihnen geachtet wüßte. Allerdings erscheine diesem Satze gegenüber das Schaffen Sebastian Bachs unerklärbar, der wie ein Prediger in der Wüste, wie ein Künstler ohne Publikum gewesen sei. Aber man müsse doch annehmen, daß in der Gemeinde, in deren Seele jeden Sonn- und Festtag, wenn auch nur dunkel geahnt, der Segen echtester Erbauung aus den Bachschen Kantaten quoll, das empfängliche Publikum nicht gefehlt habe, dessen auch der gewaltige Thomaskantor für sein Schaffen bedurfte. — Wir wissen, wie achtlos leider die Mitwelt fast ausnahmslos an dem kirchenmusikalischen Wirken Bachs vorübergegangen ist. Gewiß hat Bach kein Prediger in der Wüste sein wollen, er hat nach Anerkennung gerungen, wie jeder Künstler. In jüngern Jahren mit seinen Zeitgenossen namentlich auf dem Gebiete der Orgelmusik wetteifernd, in Cöthen durch die Gunst eines musikalischen Fürsten zu Kammermusikwerken angespornt, strebte er schließlich nach einem größeren Wirkungskreise, wo er hoffen konnte, auf seinem eigensten Gebiete, der Kirchenmusik, verdiente Anerkennung zu finden. Schwer freilich ist es dem großen Künstler geworden, das bescheidene Amt eines Thomaskantors zu erhalten, und die erstrebte Anerkennung — sie blieb aus. Überblickt man das gesamte Schaffen Bachs, so ist auffällig, wie gewaltig Größe und Bedeutung seiner Werke in der ersten Zeit der Leipziger Tätigkeit wachsen und wie verhältnismäßig früh, etwa von

der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre an, die Schaffenskraft, wenigstens auf kirchenmusikalischem Gebiete nachläßt, man möchte fast sagen erlahmt. Denn niemand wird die Mehrzahl der in dieser späteren Zeit entstandenen Choralkantaten den gewaltigen Schöpfungen der ersten Leipziger Periode zur Seite stellen wollen. Sollte die Schwäche des Alters als Grund zu gelten haben? Schwerlich! Denn Bach hat das eigentliche Greisenalter gar nicht erreicht, und man denke außerdem an die großen instrumentalen Werke der letzten Lebenszeit, an den zweiten Teil des wohltemperierten Klaviers, an die Kunst der Fuge usw. Das Schaffen Bachs ist vielmehr nur zu verstehen als ein gewaltiges Ringen nach Anerkennung, als ein Kampf, in dem er zuletzt erlahmte. Der Schöpfer der Matthäuspassion begnügte sich, von etwa 1736 an, für die Karfreitagsvesperwerke wie die Johannespassion von Händel oder die Lukaspassion eines unbekannten kleinen Musikers aufzuführen. „Für Euch ist's gut genug", mag der Künstler gedacht haben, dem diese Aufgabe seines Amtes, längst ein „onus" geworden war. Und wie hatte er in Leipzig begonnen! Nicht nur nach Erlangung des Amtes, im Bemühen darum schon, im Wettbewerb übertraf er sich selbst.

Den Beweis dafür gibt die Geschichte seiner Wahl als Kantor der Thomasschule, die ausführlich nochmals darzustellen dem Verfasser gestattet sei: Das Bestreben, die Entstehung mancher Werke, z. B. der Johannespassion, deren erste Aufführung entgegen der allgemeinen Annahme schon 1723 erfolgt sein wird, verständlicher zu machen, rechtfertigt wohl das Unternehmen, bei dem freilich Bekanntes anzuführen unvermeidlich ist. Handschriftliche, bis jetzt unbekannte Aufzeichnungen des ersten Kustos der Neukirche in Leipzig, Stephan Söllner, die die Zeit 1699—1736 umfassen, waren zum Vergleich entsprechender Verhältnisse bei Wahlen an genannter Kirche gut zu verwenden.

Als Johann Kuhnau am 5. Juni 1722 gestorben war, fanden sich bald für das erledigte Amt sechs Bewerber: Joh. Friedr. Fasch, Kapellmeister in Zerbst, ein ehemaliger Alumnus der Thomasschule; Georg Balthasar Schott, Organist an der

Neuen Kirche (jetzt Matthäikirche) in Leipzig; Johann Christian Keller; Georg Lembke; Joh. Martin Steindorf, Kantor in Zwickau und Georg Philipp Telemann. Keller und Lembke sind unbekannter Herkunft; der letztere wird in dem Ratsprotokoll „Cantor von Taucha" genannt, einen solchen namens L. hat es aber nicht gegeben. Vielleicht ist er identisch mit Georg Lembke, der 1701 mit Fasch zusammen als Alumnus an der Thomasschule aufgenommen wurde und ein Lehrer in Taucha gewesen sein könnte. Steindorf war bereits ein Mann von 60 Jahren (geb. den 18. März 1663 in Teutleben in Thüringen) und schon seit 1694 in Zwickau im Kantorenamte. Die Fähigkeit, nicht bloß musizieren, sondern auch „informieren" zu können, woran dem Leipziger Rat besonders viel lag, hat er gewiß besessen, denn er hat eine deutsche Übersetzung von Wellers Grammatica graeca herausgegeben. Zu einer Probe ist er aber, wohl seines Alters wegen, nicht gelangt. Schott war seit 1719 im Amte, leitete das Collegium musicum, das Telemann gegründet hatte und das ihm hauptsächlich für die Kirchenmusiken in der Neuen Kirche diente. Er war ein in Leipzig wohlangesehener Mann und genoß auch einige Protektion im Ratskollegium. Über Fasch, den in der Musikgeschichte bekannten bedeutenden Musiker, der auch im Protokoll „ein geschickter Mensch" genannt wird, ist nichts weiter zu sagen nötig. Seine Wahl — zur Probe war er zugelassen — scheiterte wohl hauptsächlich an dem Unvermögen „informieren" zu können.

Bei weitem der bedeutendste war Telemann. Er war schon 1701 als Student der Rechte nach Leipzig gekommen, wo man bald auf seine musikalischen Talente aufmerksam wurde. Er bekam den Auftrag aller 14 Tage eine Kirchenmusik für die Thomaskirche, an der Joh. Kuhnau eben erst Kantor geworden war, zu schreiben und gründete, wie schon erwähnt, ein aus Studenten bestehendes Collegium musicum. Auch schrieb er eine Anzahl Opern für das damals blühende Leipziger Theater. Als im Jahre 1704 die erste Orgel in der Neukirche fertig gestellt worden war (die Kirche hatte bis dahin bloß ein kleines Positiv gehabt, das der Kollaborator der Nikolaischule, Christian

Sächs. Landes-Bibl.

August oder Augst zu schlagen hatte), da wählte ihn der Rat zum Organisten — „er wäre einer der besten Organisten" — „wäre capabel in der Thomas- und Nicolaikirche den Chor zu dirigieren und wann sich einmal eine Veränderung begeben möchte, so hätte man wieder ein tüchtiges subjectum" — „er solle nicht bloß die Orgel schlagen sondern auch die Musik dirigieren". Am 7. September 1704 „schlug er z. 1. M. die neue Orgel, mit wohlcomponirten Stücken und einem schönen Magnificat sich hören lassend" (Söllner). Seines Bleibens in Leipzig war aber nicht lange. Er kam als Kapellmeister nach Sorau, dann in gleicher Stellung nach Eisenach, nach Frankfurt a. M. und endlich 1721 nach Hamburg. Unstreitig galt er als einer der bedeutendsten Musiker Deutschlands, so daß dem Rate viel daran lag ihn dauernd an Leipzig zu fesseln. Telemann legte am 9. oder 10. August seine Kantoratsprobe ab und wurde bereits am 11. August vom Rate einstimmig gewählt. Wegen des wissenschaftlichen Unterrichts, zu dem der Kantor der Thomasschule damals noch verpflichtet war, und zu dem Telemann sich nicht verstehen wollte, gedachte man eine andere Einrichtung zu treffen. Gleich nach seiner Ernennung zum Kantor hatte T. bei der Universität nachgesucht, „daß ihm das Directorium Chori Musici beim Templo Paulino (der Universitätskirche) anvertraut werden möge". Es wurde laut Protokoll des Dekankonzils am 18. August beschlossen, „Telemannen, dieweil an ihm, als einem excellenten Musico nichts auszusetzen, soll auf sein beschehenes Ansuchen das Directorium Musices anvertraut, ihm auch, besonders zu dem ende, damit es nicht das Ansehen gewinne als ob Academia eben allemahl den Stadt-Cantorem anzunehmen schuldig sey, eine Instruction ertheilet, jedoch darinnen, wie und durch wen er die Academische Music zu bestellen hätte, ihmo nichts vorgeschrieben, sondern solches seinem Gutbefinden überlassen werden"*).

*) Diese Stellung des Thomaskantors zur Universitätskirche, derentwegen Bach einige Jahre später viel Ärger und Verdruß hatte, ist ausführlicher behandelt in einem Aufsatz: „Joh. Seb. Bach und die Universität Leipzig", in den Monatsheften für Musikgeschichte. Jahrg. 1901. Nr. 7.

Telemann reiste zurück nach Hamburg und schrieb ab. Der Rat mußte eine neue Wahl vornehmen. Außer den oben schon genannten Schott, Lembke, Steindorf und Fasch, die auch bei dieser neuen Wahl konkurrierten, hatten sich noch der Merseburger Kapellmeister Georg Friedrich Kaufmann (geb. den 14. Februar 1679 zu Ostermondra in Thür.), ein Schüler J. G. Buttstedts und seines Amtsvorgängers J. F. Albertis, Andreas Christoph Tufen aus Braunschweig und Joh. Christian (richtiger Chr. Friedrich) Rolle, städtischer Musikdirektor in Magdeburg, zur Wahl gemeldet. In der Ratssitzung vom 22. November 1722 meinte der Appellationsrat Dr. Platz, „man habe nicht ursach sich zu betrüben, daß Telemann nicht herkomme, man habe hauptsächlich bei dem Cantordienst dahin zu denken, daß das Subjectum nicht allein die Music verstehe, sondern auch informiren könne". Man einigt sich schließlich Fasch, Tufen und Rolle zur Probe „sowohl in musiciren als auch in informiren" zuzulassen. In der Sitzung vom 21. Dezember wird erwähnt, daß sich noch mehrere gemeldet hätten, als Kapellmeister Graupner in Darmstadt und Bach in Cöthen. Kaufmann bitte nochmals, ihn zur Probe zuzulassen; Fasch könne nicht informieren. Beschlossen wurde, daß Rolle, Kaufmann und Schotte zur Probe, insonderheit zum informieren zugelassen werden sollten. Man sieht, wie es dem Rate darauf ankam, nicht bloß einen guten Musiker, sondern auch einen brauchbaren Schulmann zu erhalten. Schon 1657, nach dem Tode des Kantors Tobias Michael, scheiterte die Wahl des tüchtigen Adam Krieger, der damals Organist an der Nikolaikirche in Leipzig war und hier großes Ansehen genoß, daran, daß er sich wohl sehr gern zum Directorium Chori Musici an den beiden Hauptkirchen, aber nicht zum Schuldienste verstehen wollte und konnte, trotzdem er die gewichtigsten Empfehlungen vom Kurfürsten Johann Georg II. und seiner Gemahlin hatte. Bei dem berühmten Telemann hatte sich der Rat, wenn auch schweren Herzens, dazu entschlossen, mit dem bloßen Musiker vorlieb zu nehmen. Nachdem Telemann abgesagt hat, wird das „informiren können" ganz besonders betont, und in einer späteren Sitzung vom

9. April 1723 bemerkt das Ratsmitglied Dr. Platz gelegentlich: die Theilung des Amtes „finde er aus erheblichen Ursachen vor bedenklich; da man die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen".

Von den beiden in der Dezember-Sitzung so nebenbei erwähnten Graupner und Bach soll uns zunächst der erstere beschäftigen, denn mit ihm, als einem Musiker von besonderem Rufe, trat der Rat zuerst in Unterhandlung. Christoph Graupner*), geb. 1683 oder 84 in Kirchberg in Sachsen, kam im Herbst 1695 als Alumnus auf die Leipziger Thomasschule. Der damalige Kantor Johann Schelle unterrichtete ihn im Klavierspiel und Gesang, bei seinem etwas älteren Mitschüler David Heinichen, dem späteren Dresdner Hofkapellmeister, der ihn auch jetzt zur Wahl besonders empfohlen hatte, und bei Johann Kuhnau hatte er Unterricht in der Theorie der Musik genossen. Nach neunjährigem Aufenthalt auf der Thomasschule ging er auf die Universität Leipzig, um die Rechte zu studieren. Die Liebe zur Musik überwog jedoch die Neigung zum Rechtsstudium, er ging 1706 nach Hamburg, wo er bald an der dort unter Reinhard Keiser (der ja auch ein ehemaliger Alumnus der Thomasschule war) blühenden Oper eine Anstellung als Cembalist fand. Nach Keisers Rücktritt übernahm er 1707 die Direktion des Theaters und schrieb selbst eine Anzahl Opern. In den Jahren 1706—1709 hatte der Landgraf Ernst Ludwig von Hessen Hamburg öfter besucht und als großer Freund der Musik an dem regen Hamburger Musikleben den lebhaftesten Anteil genommen. Er lernte Graupners Kompositionen kennen, die ihm so gefielen, daß er diesem den Vorschlag machte, als Vizekapellmeister in seine Dienste zu treten. Graupner nahm das Anerbieten an und kam im Frühjahr 1709 nach Darmstadt. Hier übernahm er gleich alle Funktionen eines Kapellmeisters an Stelle des alternden Kapellmeisters Briegel und brachte durch seinen unermüdlichen Eifer, unterstützt durch tüchtige Musiker, neues

*) Das Biographische über G. z. T. nach Ernst Pasqué, Geschichte der Musik und des Theaters in Darmstadt. 1854.

Leben in die Aufführungen der Hofkapelle, deren Leistungen bald in günstigster Weise weit und breit bekannt wurden. Graupners Ruf stieg von Jahr zu Jahr und sollte 1722 durch die Berufung in das Kantorat der Thomasschule seine glänzendste Anerkennung finden. Graupner war, als er sich gegen Weihnachten in Familienangelegenheiten zufällig in Leipzig aufhielt, vom Rate aufgefordert worden, sich „auf der Orgel wie auch mit eigenen Compositionen hören zu lassen". In der Sitzung vom 15. Januar 1723 kam die Angelegenheit zur Sprache. Bürgermeister Dr. Lange teilte mit: „es habe sich der Cpm. von Darmstadt, Hr Graupner gemeldet und werde auf'n Sonntag die probe machen, der habe nun allendhalben ein gutes Lob, wie unterschiedliche Briefe auswiesen, nur wäre praecaution zu nehmen, daß er bey seinem Hoffe dimittiret werden könne, welches man ihm vermeldet, welcher jedoch, daß er nicht fest gebunden sey, und was ihn zur Mutation bewege, sich erkläret, käme es nur darauf an, ob, wenn es mit der probe wohl abliefe, ihm das Cantorat aufgetragen werden, auch ob man nicht vorher an den Herrn Landgrafen schreiben solle".

Von Bach war also in dieser Sitzung weiter keine Rede. Die Ratsherren beschlossen, das Schreiben an den Landgrafen abzuschicken. Es hat sich im großherzoglichen Archiv zu Darmstadt erhalten und lautet folgendermaßen:

Durchlauchtigster Fürst,
Gnädigster Herr:

Ew. Hochfürstl. Durchl. geruhen gnädigst sich in Unterthänigkeit vortragen zu lassen, welcher gestalt wir bey wieder Ersetzung der itzt vacirenden Stelle eines Directoris Musices allhier unser meistes Absehen auf Herrn Christoph Graupnern gerichtet, welcher die Gnade und das Glück genüßet, in Ew. Hochfürstl. Durchl. Diensten als Capellmeister sich zu befinden, zuvor aber in der Schulen zu St. Thomas hiesigen Orthes viel Jahre nach einander als ein Alumnus erzogen, unterhalten und informiret worden: Wir haben ihm auch dieserwegen unsere intention, als er in letztabgewichener Neujahrs-Messe die seinigen zu besuchen hiehergekommen und sich auf unser Begehren mit seiner Composition in der Kirche hören lassen, bereits eröffnet, und an ihm wahrgenommen, daß, dafern Ew. Hochfürstl. Durchl. sich wollen bewegen lassen, solches gnädigst zu agreiren, er weiter wohl kein Bedenken haben dürffte, obberührte Di-

rection der Music, und, was dieser anhängig, zur Dankbarkeit des alhier in seiner Jugend genossenen Unterhalts anzunehmen.

Wann dann aller Welt zur Genüge bekannt, daß Ew. Hochfürstl. Durchl. nicht allein mit Virtuosen seines gleichen, daran sich dermahlen bey uns Mangel ereignen will, im Überfluße versehen sind, sondern auch täglich von andern neuangekommenen um Beförderung angegangen werden: Als leben wir des unterthänigsten Vertrauens, ersuchen auch Ew. Hochfürstl. Durchl. darum unterthänigst, es werden und wollen Dieselbe dieses unser Bezeugen Sich zum gnädigsten Gefallen gereichen und geschehen lassen, daß gedachter Herr Graupner nach vorhergehender gnädigster Erlassung seiner bisherigen Dienste, die ihm von uns zugeeignete Function annehmen möge. Diese von Ew. Hochfürstl. Durchl. uns erwiesene ganz besondere Gnade wollen wir mit unterthänigstem Danke zu erkennen unvergeßen seyn, und in tiefer Submission beständig verharren

Durchlauchtigster Fürst
Ew. Hochfürstl. Durchl.
Signatum. unterthänigst gehorsamst
Leipzigk d. 20. Januarii 1723.

Der Rath zu Leipzigk.

Aber auch hier hatte der Rat wieder kein Glück. Der Landgraf wollte den tüchtigen Mann nicht ziehen lassen. Er erhöhte dessen Gehalt auf 900 Gulden nebst der bisherigen Hausbestallung, gab ihm ein Douceur von 3100 fl zur Bezahlung seiner Schulden, versprach der Frau Graupners eintretenden Falls Witwenpension und den Söhnen, wenn sie herangewachsen und zu convenablen Diensten tüchtig sein würden, Stellungen zu verschaffen. Man sieht also, wie hoch der Landgraf seinen Kapellmeister schätzte. Unter diesen Umständen blieb Graupner nichts übrig als zu tun, was schon Telemann getan hatte — er schrieb ab*).

*) Dieses Schreiben erwähnt E. Pasqué. Im Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1897 findet sich auf S. 70 eine Notiz, wonach Graupner an den Leipziger Rath einen längern dankerfüllten Absagebrief gesandt haben soll, der einen ermunternden Hinweis auf Bach enthält. Bach „sei ein Musicus ebenso starck auf der Orgel wie erfahren in Kirchensachen und Capell-Stücken, der honeste und gebührlich die zugeeignete Function versehen" werde. Ich habe diesen Brief, von dem mich überhaupt wundert, daß er in Darmstadt sich befindet, er müßte doch im Leipziger Archiv sein, leider nicht einsehen können. Wenn das Datum (3. Mai) richtig ist, so kam er zu spät; Bach war da schon gewählt. Vielleicht ist er gar nicht abgeschickt worden.

So stand denn der Rat von neuem vor der Wahl. Am 22. April (1723) trug der regierende Bürgermeister Dr. Lange in der Plenarversammlung vor: Telemann .... habe sein Versprechen nicht gehalten, Graupner .... habe berichtet, daß man ihn nicht lassen wolle. „Hernach hätten sich Bach, Kaufmann und Schott gemeldet. Bach wäre Capellmeister zu Cöthen, excelliere im Clavier. Nebst der Music habe Er die Information und müsse der Cantor in den Colloquiis Corderi und in der Grammatic informiren, welches er auch thun wolle. Er habe sich reserviret nicht alleine publice, sondern auch privatim, zu informiren. Wenn Bach erwehlet würde, so könnte man Telemann, wegen seiner Conduite, vergessen." Sämtliche Mitglieder des Rates geben zustimmende Vota, äußern sich aber bezüglich der Information mit einem gewissen Mißtrauen: „Zur Information der Jugend müsse er sich accommodiren." „Möchte er bei dem letzteren nicht allendhalben fortkommen können, würde man ihm, es durch eine andere Person verrichten zu lassen, nicht entgegen sein." „Als Collega quartus wollte er sich mit den andern Praeceptoribus setzen, so seine Vices vertreten solten." Anfänglich hatte sich Bach wohl auch geweigert, den wissenschaftlichen Unterricht zu übernehmen; da dieser aber die unerläßliche Bedingung für die Erlangung der Stelle gewesen zu sein scheint, bequemte er sich dazu.

Nach den eben angeführten Bemerkungen einiger Ratsherren schien eine Lehrprobe schon vorhergegangen zu sein, bei der nicht alles glatt abgegangen sein mag. Nebenbei sei bemerkt, daß Bach, wie neuerdings nachgewiesen worden ist*), bereits mit 14 Jahren Primaner war — der bei weitem jüngste in der Klasse! — Dazu kommt der dreijährige Aufenthalt auf der Lüneburger Schule, so daß Sebastian gewiß ein firmer Lateiner geworden war, wie das auch seine Briefe und amtlichen Eingaben vielfach beweisen. Immerhin fehlte ihm die eigentliche wissenschaftliche, philologische Ausbildung, und tatsächlich hat er sehr bald dem Tertius der Thomasschule, Mag.

*) Im Osterprogramm des Ohrdruffer Gymnasiums 1898.

Petzold, gegen eine Entschädigung von 50 ℔ jährlich den wissenschaftlichen Unterricht überlassen.

Einer der Ratsherren bemerkte u. a.: „und hätte er solche Compositiones zu machen, die nicht theatralisch wären". Wie kommt der Bürgermeister Steger (dieser war es) zu dieser auffälligen Bemerkung? Hatte man schon Bachsche Kirchenmusik in Leipzig gehört, und hatte sie vielleicht einen solchen Eindruck auf die Zuhörer gemacht, daß man eine derartige Ermahnung für nötig fand? Dies führt zur Frage: Wann kam Bach überhaupt zur Bewerbung nach Leipzig? Urkundlich steht nur fest, daß er seine Kirchenprobe am Sonntag Estomihi, den 7. Februar und zwar mit der Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" abgelegt hat. Daß seine erste Erwähnung in der Dezember-Sitzung des Rates so nebenbei geschieht, wie die Graupners, läßt darauf schließen, daß Bach sein Gesuch nicht wie die andern Bewerber schriftlich eingereicht, sondern daß er eben wie auch Graupner persönlich in Leipzig vorgesprochen haben wird, und zwar, wie ich vermute, schon gegen Ende November 1722. Auf folgendes stützt sich meine Vermutung. Es gibt eine Kantate Bachs vom Jahre 1714 „Nun komm, der Heiden Heiland", auf deren innerer Umschlagsseite sich Bach den ganzen, von dem der anderen Sonntage verschiedentlich abweichenden Kultusgang des Hauptgottesdienstes am 1. Adventssonntage notiert hat, mit der Überschrift: „Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Avdent-Sonntag frühe". Spitta hat daraus geschlossen, daß Bach im Jahre 1714 und zwar am 2. Dezember in der Thomas- oder Nikolaikirche diese Kantate aufgeführt und während des ganzen Gottesdienstes das Organistenamt versehen habe. Zu dieser Reise habe ihn wohl der Wunsch getrieben, die Bekanntschaft Kuhnaus zu machen. Das aber hat für mich wenig Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls kam Bach im November 1722 nach Leipzig und wird am 1. Advent den Gottesdienst der Kirche übernommen haben, in der Kirchenmusik aufzuführen war, wofür man ihm nur dankbar sein konnte. Aus der Neukirche sowohl als aus der Paulinerkirche läßt sich aktenmäßig belegen, wie man bei Vakanzen Sorge trug, daß an den Sonn-

und Festtagen die nötige Kirchenmusik nicht fehlte. Als bei seiner Bewerbung um das Directorium Musices an der Paulinerkirche Telemann bemerkt hatte, daß er erst in der Michaelismesse kommen könne, zeigte die Universität sich besorgt „wer interim und besonders am Michaelis Tage die Pauliner Music bestellen solle". Es wird beschlossen, sie „dem ehemaligen Organico Paulino, nunmehro aber Organisten an der Nicolai-Kirche Görnern"*) aufzutragen. Als ferner Schott, der Organist an der Neukirche (der Mitbewerber um das Thomaskantorat) im März 1729 als Kantor nach Gotha ging, haben die fünf Bewerber um dessen Stelle an der Neukirche eine Zeitlang abwechselnd die Kirchenmusik besorgt, bis die Stelle fest besetzt war. Ähnlich lagen die Verhältnisse bei der Thomas- und Nikolaikirche während der Vakanz im Kantorate. Es soll dahin gestellt bleiben, wer die Kirchenmusik während des Sommers besorgte; vielleicht die ersten sechs Bewerber. Für die Zeit vom 1. Advent an läßt es sich vielleicht nachweisen. Am 1. Advent führte sehr wahrscheinlich Bach seine schon erwähnte Kantate auf. Dann schwieg die Musik an den nächsten drei Sonntagen, wie das heute noch üblich ist. Im Dezember kam Graupner nach Leipzig und bestellte jedenfalls während der Weihnachtsfeiertage und an den nächsten Sonn- und Feiertagen die Kirchenmusik. Aus Joh. Sal. Riemers handschriftlichem „Leipzigischen Jahrbuche", 1714—1771**) erfahren wir näheres über die Proben der nächsten Zeit. Riemer schreibt:

„Den 7. Februar Dom. Estomihi legte Herr Sebastian Bach als damaliger Capellmeister zu Cöthen seine Probe ab zu der von des sel. Herrn Kuhnau vacant gewordenen Cantorat-Stelle. Einige Zeit vorher hatten ihrer viere die Probe zu dem Cantorat abgeleget, als 1. der Capellmeister von Altenburg, [soll wohl Magdeburg heißen und es wird Rolle damit gemeint sein] Herr Graupner, Capellmeister von Darmstadt, und Herr Georg Balthasar Schott, Dir. musices in der Neuenkirche."

---

*) Joh. Gottl. Görner aus Penig wurde im Jahre 1721 als Nachfolger Daniel Vetters Organist zu St. Nikolai. 1729 kam er in gleicher Stellung an die Thomaskirche.

**) Im Auszuge abgedruckt im ersten Bande von G. Wustmanns „Quellen zur Geschichte Leipzigs".

Den vierten vergißt Riemer zu nennen, oder es muß vorn statt „viere" drei gelesen werden. Ich nehme an, daß Kaufmann anzuführen von ihm vergessen worden ist. Die offizielle Probe Graupners fand am 2. Epiphaniensonntage statt mit der Kantate „Aus der Tiefe rufen wir". Am Epiphaniensonntage, Septuagesimä und Sexagesimä werden Rolle, Schott und Kaufmann geprobt haben. Dafür, daß Bach ungefähr im November 1722 nach Leipzig kam, spricht auch sein eigener Bericht, den er 1730 von diesen Verhältnissen an seinen Jugendfreund, den kaiserl. russischen Agenten Erdmann in Danzig richtete, in dem es heißt:

„— — — so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weßwegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich |: zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen :| es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und dann die mutation vornahme."

In diesem summarischen Bericht ist für uns die Angabe wichtig, daß er seine „Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete". Im August wurde das Amt durch Telemanns Absage wieder frei, im November kam Bach nach meiner Annahme nach Leipzig, und somit stimmt das Vierteljahr genau.

Die Kantate, mit der Graupner seine Probe ablegte, hat sich in der Darmstädter Hofbibliothek erhalten, ich besitze sie in Abschrift. Sie weicht in ihrer ganzen Art erheblich von den vielen in Darmstadt erhaltenen Kantaten Graupners ab. Die eine, für die Orgel benutzte Continuostimme ist wie bei den meisten Bachschen Kantaten um einen Ton tiefer transponiert, weil die Orgeln Leipzigs hoch (im Chorton) standen. Es sind doppelte Sing- und Instrumentalstimmen ausgeschrieben, während sie Graupner sonst nur einfach hat. Auch an Instrumenten sind in der Kantate mehr verwendet als sonst, z. B. Trompete und drei Posaunen. Seit dem Jahre 1720 hatte Graupner für jedes Jahr gedruckte, von dem derzeitigen Darmstädter Superintendenten verfertigte Kantatentexte zur Verfügung, von denen er einen um den andern komponiert hat.

Das in der Darmstädter Bibliothek aufbewahrte Exemplar dieser Texte trägt von alter Hand bei den betreffenden Kantaten als Vermerk ein Zeichen und es stimmen diese bezeichneten Texte mit den in der Bibliothek vorhandenen Kantaten überein. In der fraglichen Zeit, vom 4. Adventsonntage bis Sonntag Sexagesimä fehlen überhaupt Kantaten und in den Texten der Vermerk. Graupner war eben damals in Leipzig. — Noch ein anderes interessantes Dokument aus dieser Zeit findet sich in der Darmstädter Bibliothek: ein Magnificat mit der Signatur: J. N. J. M. D. 1722, in Partitur, — die einzige Komposition eines lateinischen Textes, die mir bis jetzt unter den vielen Kirchenstücken Graupners vorgekommen ist. In Leipzig wurde aber das Magnificat zu Weihnachten musiziert. Ein Beweis mehr dafür, daß Graupner wohl die Kirchenmusik der Weihnachtszeit in Leipzig besorgte.

Am Sonntag Estomihi probte, wie urkundlich feststeht, Bach. Es gibt zwei Kantaten für diesen Sonntag, beide hat Bach in Cöthen komponiert oder wenigstens zu beiden Papier benutzt, wie er es in Cöthen gebrauchte. Es sind die schon erwähnte Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" und die Kantate „Du wahrer Gott und Davids Sohn". Spitta nimmt an, daß Bach ursprünglich die letztere Kantate, die zu den bedeutendsten gehört, die er geschaffen hat, zum Probestück bestimmte. Später habe er seine Ansicht geändert und die erstere Kantate genommen, die, wenn auch von Bachschem Geist erfüllt, doch bei weitem nicht an die andere heranreicht. Spitta vermutet, daß „Du wahrer Gott" ihm schließlich doch zu ernst, tiefsinnig und kunstvoll gewesen sei und er sich in dem andern Stücke dem Leipziger Geschmack, der muntere Opernmusik und Kuhnaus milde Weisen liebte, mehr anbequemt habe. Es sei gestattet, dem gegenüber eine andere Ansicht auszusprechen. Auch die früher erwähnte Kantate Graupners sticht durch ihren geringeren Wert auffällig von ihren Schwestern ab. Wie kommt das? In welcher Weise wurde überhaupt eine solche Probe abgelegt? Ich nehme an, daß den Bewerbern ein Text vorgelegt wurde, den sie unter einer Art Klausur zu komponieren hatten. Die Bewerber, die bei dieser Wahl in

Frage kamen, waren fast alles Leute von anerkanntem Rufe, die sich in anderen Ämtern längst bewährt hatten; die Probe aber wurde keinem erlassen, auch Telemann nicht. Augenscheinlich handelte es sich wohl nur um den Ausweis genügender Schlagfertigkeit und Schnelligkeit im Komponieren. Denn das Amt verlangte, abgesehen von den sonn- und festtäglichen Kirchenmusiken, auch anderweitig oft schnelle Herstellung von Trauer- oder Festmusiken, und der Beweise, in wie kurzer Zeit oft Bach eine Musik herstellen und aufführen mußte, gibt es mehrere. Nimmt man nun an, daß die beiden Kantaten Bachs und Graupners in einer solchen Klausur geschrieben worden sind, so wäre erklärt, warum sie nicht zu den Stücken allerersten Ranges gehören. Wie gesagt, ist das aber nur eine Vermutung. Bis jetzt glückte es mir trotz vielen Suchens nicht, etwas Archivalisches über eine Kantorenprobe, ein gleichzeitiges Protokoll oder ähnliches zu erlangen. Die einzige Ausbeute, die das Leipziger Ratsarchiv bisher in einer verwandten Frage geboten hat, ist ein Gutachten, das der Kantor Joh. Friedr. Doles im Jahre 1769 nach Abhaltung einer Probe mit zwei Kunstgeigern, wie sie auch Bach hatte, abgab. Es soll gelegentlich veröffentlicht werden.

Doch zurück zu Bach. Nach Estomihi schwieg die Musik, der Passionszeit wegen, wie heute noch bis zum Karfreitag, ausgenommen am 25. März, dem Tage Mariä Verkündigung. An diesem Tage wird Bach die Kantate „Himmelskönig" aufgeführt haben, wie das Spittas chronologische Untersuchungen (II, S. 788) indirekt bestätigen. Am Karfreitag war die Aufführung einer Passionsmusik in Leipzig gebräuchlich, das eine Jahr in der Thomas-, das andere Jahr in der Nikolaikirche. Diese Passionsaufführungen waren keine alte Einrichtung. Zwar wurde schon seit der Reformationszeit die Passion am Palmsonntag und am Karfreitag in dem Frühgottesdienst liturgisch abgesungen, aber größere oratorische Passionsaufführungen gab es erst seit 1721, wo in dem eben gestifteten Karfreitags-Nachmittagsgottesdienste der Thomaskirche Joh. Kuhnau seine Markuspassion aufführte, die er jedenfalls 1722 in der Nikolaikirche wiederholte. 1723 wäre die Thomaskirche

wieder an der Reihe gewesen, und daß tatsächlich eine Aufführung stattgefunden hat, läßt sich aus folgender Mitteilung in den Ratsakten erkennen.

„Den 3. Aprilis 1724. Herrn Johann Sebastian Bachen Cantori bey der Thomas Schule. Wurde vermeldet, wie bey EE Hochweisen Rathe der Schluß gefaßet worden, daß die Passions-Music des Charfreytags in denen Kirchen zu St. Nicolai und St. Thomas wechselsweise gehalten worden; Nachdem aber aus dem Titul der, dieses Jahr herumgeschickten Music zu ersehen gewesen, daß sie wiederum in der Thomas-Kirche angestellet werden solle, der Herr Vorsteher der Kirchen zu St. Nicolai auch EE Hochweisen Rathe vorgestellet daß vor diesesmahl mehrerwehnte Passions-Music in der Kirche zu St. Nicolai gehalten werden möchte; Als würde sich der Herr Cantor seines Orts darnach achten." (Sp. II 873.)

Bach verspricht dem nachzukommen und bittet um einige Änderungen auf dem Chore der Nikolaikirche, um die Aufführung dort ermöglichen zu können, was ihm bewilligt wurde. Also steht die Aufführung einer Passionsmusik am Karfreitag 1723 in der Thomaskirche fest. Hinsichtlich des Komponisten können wir nur annehmen, daß Bach sie komponierte und aufführte. Bewiesen aber ist, daß seine erste Passion die nach dem Evangelisten Johannes war. Auch sie ist in Cöthen oder wenigstens auf Cöthener Papier geschrieben, wie die noch vorhandenen ältesten Stimmen beweisen. Die Zusammenstellung des Textes hat augenscheinlich schnell vor sich gehen müssen: Bach hat sich jedenfalls selbst geholfen, da er einen geeigneten Textdichter nicht zur Verfügung hatte. Er nahm aus der bekannten Passionsdichtung des Hamburgers B. G. Brockes eine Anzahl lyrischer Stücke und fügte sie, so gut es gehen wollte, dem Johannesevangelium ein. (Zu einer spätern Neubearbeitung der Passion gab ihm hauptsächlich die mangelhafte Beschaffenheit des Textes Veranlassung.) Das nächste ist, anzunehmen, daß Bach, in der Erwartung am Karfreitage 1723 schon im Amte zu sein, gerüstet sein wollte. Da sich seine Anstellung bis zum Mai verzögerte, benutzte er die Passion für den Karfreitag 1724.

Dieser Ansicht ist auch Spitta, der der Chronologie der vier nachweisbaren Aufführungen dieses Werkes zu Bachs Lebzeiten gründliche Untersuchungen in seinem Bachwerke widmete.

Am Schlusse seiner Ausführungen bemerkt er: „Wenn man sich nun nicht an die vage Annahme klammern will, Bach habe die Johannespassion, auf Bestellung oder sonst eine Veranlassung, für einen andern fremden Ort komponiert — eine Annahme, die um so haltloser wird, als Bach gerade in jener Zeit sein ganzes Streben darauf richten mußte, zunächst den Anforderungen seines neuen Amtes in würdiger Weise zu genügen, so bleibt . . . . keine andere Möglichkeit bestehen, als daß die Joh. Passion am 7. April 1724 zum ersten Male aufgeführt wurde." Spitta hat aber die Möglichkeit einer Aufführung schon im Jahre 1723 gar nicht ins Auge gefaßt. Und doch ist diese Aufführung jedenfalls erfolgt, wie die eilige Herstellung der Passion und das „wiederum in der Thomaskirche" des Aktenstückes beweisen. Nähme man an, ein anderer als Bach sei der Verfasser der 1723 aufgeführten Passion, so könnte hier als Leipziger nur der Mitbewerber Schott in Frage kommen. Dieser hatte aber in der Neukirche selbst eine Passionsaufführung am Karfreitage zu besorgen. Von den andern auswärtigen Bewerbern war Graupner nachweisbar längst wieder in Darmstadt, und Rolle und Kaufmann werden sich als Kirchenmusikdirektoren ihren Ämtern nicht so lange haben entziehen können, während dagegen Bach, der in Cöthen infolge der Verheiratung seines Gönners, des Fürsten Leopold mit einer Prinzessin, die Bach selbst eine amusa nennt, und infolge der dadurch „laulicht gewordenen musikalische Inklination" des Fürsten, Zeit genug hatte, sich dem Leipziger Rat zur Verfügung zu stellen. Ohne sichere Gewähr, daß er gewählt werden würde, — der Rat stand noch mit Graupner in Unterhandlung — wird es ihn doch gedrängt haben, den Leipzigern zu zeigen, was er konnte. In Cöthen hatte er wenig Gelegenheit gefunden zum Schaffen und Aufführen kirchlicher Werke. Die 6 Jahre seines Aufenthalts in Cöthen widmete er der Kammermusik, seine Aufgabe war dort lediglich ein intimes Wirken mit dem sehr musikalischen Fürsten auf diesem Gebiete. Wie ein verhaltener Strom mag es sich bei Bach hervorgedrängt haben, als sich ihm wieder Gelegenheit bot zu kirchenmusikalischem Schaffen. Wenn man weiß, daß er ge-

waltige Kirchenwerke in Cöthen geschaffen hat und anderseits in Leipzig der verwaiste Kantorposten bedient werden mußte, Bach aber auch leicht abkommen konnte, so ist nicht ersichtlich, warum man noch andere suchen soll, die diesen Posten vertreten haben könnten.

Einen passenden Vergleich für eine ähnliche Lage bietet ein Fall in der Neukirche im Jahre 1729. Als nämlich der öfter erwähnte Schott im März nach Gotha gegangen war, fiel während der Vakanz die Passionsmusik keineswegs aus, sondern einer der Bewerber, Christoph Gottlieb Fröber, aus Freiberg gebürtig, sprang mit einer großen Passion seiner Komposition ein. Der Custos Söllner hat dies Faktum mit folgenden Worten verewigt:

„Dieser ließ sich am Feste Mariae Verkündigung 1729 d. 25 Martij vor und Nachmittage, ingl. den darauffolgenden Charfreitage 1729. d. 15. April nachmittage, wieder mit einer gar feinen andächtigen Passions Music hören."

Die Texte sind beigeheftet. Der zu Mariä Verkündigung ist geschrieben und enthält zwei Dikta, vier Arien (darunter eine für Tutti), einen Choral und etliche, Choral genannte Zeilen aus dem Tedeum. Der Passionstext ist gedruckt, und betitelt: „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Aus den 4 Evangelisten. Am Charfreitage des 1729sten Jahres, In der Neuen-Kirche zu Leipzig Musikalisch aufgeführt von C. G. Fröber, L. L. & M. C." Es ist das der vollständige Text der Brockeschen Passionsdichtung, der Bach 1723 eine Anzahl lyrische Stücke für seine Johannespassion entnahm. Beide Werke müssen dem Text nach sehr umfangreich gewesen sein.

Was diese Passionsaufführung in der Neukirche übrigens noch in einem ganz besonderen Lichte erscheinen läßt, ist der Umstand, daß sie genau in denselben Stunden stattfand, in denen Seb. Bach sein opus summum, die Matthäuspassion, zum ersten Male aufführte. Die Aufführungen in der Neukirche waren allerdings schon seit altersher eingebürgert, wie auch die Pauliner-(Universitäts-)kirche seit 1728 die musikalische Darstellung des Leidens Christi eingeführt hatte. Aber als

Bewerber um das Amt an der Neukirche mit einer Passion hervorzutreten und dazu einen Text zu nehmen, den Bach zum Teil schon verwandt hatte (was Fröber wissen mußte, da die Johannes-Passion zuverlässig 1727 und 28 wieder aufgeführt worden ist), das beweist eine Kühnheit, für die sich nur die traurige Erklärung finden läßt, daß die Leipziger keine Ahnung davon hatten, welcher Genius unter ihnen weilte. Nebenbei sei bemerkt, daß Fröber später Kantor in Delitzsch wurde.

Wir kehren zurück zum Karfreitag 1723 und fassen kurz zusammen: Eine Passionsmusik mußte aufgeführt werden, das verlangte die Stätigkeit der damaligen Einrichtungen. Und sie ist tatsächlich aufgeführt worden, wie das Aktenstück beweist. Von der Johannes-Passion wissen wir, daß sie in Cöthen eiligst hergestellt ist. Von den Bewerbern war Bach jedenfalls der einzige, der in der Karwoche zur Verfügung stand, die andern fesselte ihr Amt. Graupner hatte zur Weihnachtszeit ebenso zur Verfügung gestanden, das beweist das damals entstandene Magnificat, ein Unikum unter seinen Kompositionen. Vergleicht man nun die entsprechenden Verhältnisse der Neukirche 1729, so kommt man fast zu einer gesicherten Tatsache. Man beachte ferner die Bemerkung des Bügermeister Steger: er hätte solche Kompositionen zu machen, die nicht theatralisch wären. Diese Warnung hatte doch nur Sinn, wenn man Bachsche Musik schon öfter gehört hatte und sie in ihrer unerhörten Neuheit und Kühnheit den Hörern „theatralisch" vorgekommen sein mochte. Man denkt hier an die bekannte, vielfach auf Bach und seine Passionen bezogene Stelle in der „Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen" (1732) des pietistischen Pastors Christian Gerber, wo dieser den Eindruck schildert, den eine solche neue Passion mit ihren vielen Violinen, Hautbois, Fagotts usw. auf die verwunderten Zuhörer machte. „Alle aber hatten ein hertzlich Mißfallen daran und führeten gerechte Klagen darüber", heißt es am Schluß. Auch wenn sich diese Bemerkungen nicht gerade auf Leipzig und Bach beziehen sollten, so kann man doch daraus entnehmen, wie viele Kreise über derartige Passionsmusiken dachten, und die Bemerkung des Bürgermeisters wird erklärlich, wenn er vielleicht die

Bachsche Passion angehört oder ein Urteil darüber vernommen hatte.

Man könnte freilich einwenden, daß die für jeden Bewerber angesetzte Probe eigentlich überflüssig gewesen sei, wenn z. B. Graupner während der ganzen Weihnachtszeit, Bach am 1. Advent und in der Passionszeit die Kirchenmusik besorgt habe. Darauf ist zu erwidern, daß die Probe eine gesetzliche Vorschrift war, wie heutzutage noch die Probepredigt der Geistlichen. Bei der Wahl des Thomaskantors, wo Rat, Geistlichkeit, Konsistorium in Frage kamen, obwohl die eigentliche Wahl nur der Rat zu treffen hatte, mußte für jeden Bewerber ein bestimmter Sonntag zur Probe festgesetzt werden, zu der die beteiligten Faktoren formell eingeladen wurden und gewiß auch zahlreich erschienen*).

Ob Bach in der Osterzeit und fernerhin bis Pfingsten noch Kirchenmusiken aufgeführt hat, entzieht sich zurzeit noch unserer Kenntnis. Gewählt wurde er, wie bereits erwähnt, in der Ratssitzung vom 22. April; am 5. Mai wurde er verpflichtet und unterschrieb den Revers, der schon für Telemann angefertigt worden war. Am 13. Mai wurde er durch das Konsistorium konfirmiert und am 31. Mai in der Thomasschule feierlich in sein Amt eingeführt. Jedenfalls hatte er schon tags zuvor in der Thomaskirche seine erste Musik als Kantor aufgeführt. Es war die Kantate „Die Elenden sollen essen", für den 1. Trinitatissonntag, der am 2. Trin.-Sonntag die Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" folgte; beide Kantaten — eine seltene Ausnahme! — mit der Jahreszahl 1723 versehen.

Der größte Teil der Vorgänge und Umstände der im vorstehenden noch einmal dargelegten Kantorwahl war schon bekannt. Aber durch das Anführen einiger neuer Beweisstücke dürfte doch manches in helleres Licht gerückt worden sein.

*) Auch singen wollte man sicher den neuen Kantor hören, und es mag noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß die zurückgelegte Kantate „Du wahrer Gott" außer einem kurzen Tenorsolo kein weiteres Solo für eine Männerstimme, das Probestück aber ausführliche Soli für Baß und Tenor enthält.

Graupner und Bach melden sich gleichzeitig, ja Bach vielleicht noch etwas eher als jener. Während Bach probt, schreibt der Rat nach Darmstadt, um Graupner zu gewinnen. Bach muß sich die größte Mühe geben, um die Stelle zu erhalten. Er erhält sie schließlich vielleicht nur, weil er sich bereit erklärt mit zu informieren. Der Rat bescheidet sich: da er die Besten nicht bekommen könne, müsse man sich mit einem „Mittleren" begnügen. Aber daß er mehr sei als ein „Mittlerer", das zu zeigen war augenscheinlich Bachs heißes Bemühen. Wie die erwähnte Kantate „Du wahrer Gott" und die Passion, die er zuerst aufführte, alles früher von ihm Geschaffene übertraf, so auch alles weitere der nächsten Jahre. Es ist mir früher immer unbegreiflich gewesen, wie Bach ohne jede Anerkennung so gewaltige Werke habe schaffen können. Die Geschichte seiner Wahl gibt vielleicht den Schlüssel dazu; er hat sich die Anerkennung erzwingen wollen. So fast aus Not gewählt, wollte er erst recht zeigen, was er könne. Er schuf Werke, die über jedes bisher gekannte Maß hinausgehen. Die für Trauerfeierlichkeiten geschriebenen gewaltigen Motetten z. B. sind in den ersten Leipziger Jahren geschaffen. Die Zuhörer werden hier wahrscheinlich noch verwunderter und entsetzter gewesen sein als jene Zuhörer bei der von Gerber erwähnten Passionsaufführung. Werk auf Werk ließ er folgen, gewaltig aufsteigend bis zur Matthäuspassion. Mit welch bescheidenem Erfolge — das haben wir oben gesehen. —

Ein' feste Burg ist unser Gott.

Kantate von J. S. Bach*).

Eine Studie von Dr. Fritz Volbach.

In sturmbewegter Zeit ist das gewaltige Lied geboren, als der Ausdruck unversiegbaren Gottvertrauens; wie granitner Fels ragt es empor, umtost von den wilden, brandenden Wellen der Zeit. Indem Bach dieses Lied aufgreift, um es in seiner Art zu interpretieren, es mit seiner höchsten, gewaltigsten Kunst zu schmücken, wird es zum überwältigenden Drama, das uns wie der Sturmwind mit sich fortreißt und in eine Welt der Unendlichkeit trägt. Bachs gigantisches Werk gründet sich in allen Hauptteilen auf das Lied; man wird es daher in seiner ganzen Größe erst verstehen, wenn man zunächst der Bedeutung des Liedes selbst sich bewußt geworden. In höchster Not hat es Luther gedichtet, wohl um das Jahr 1527. Der Sache der Reformation drohten überallher Gefahren, von seiten des Kaisers und des Reiches Unterdrückung und Verfolgung, von Innen heraus Zwiespalt und Uneinigkeit. Schon hatte der neue Glaube verschiedene Blutzeugen aufzuweisen. „O Christus," ruft Luther aus, „was wird erst die Zukunft bringen, wenn die jetzigen Anfänge schon so schrecklich sind?" (Brief an Melanchton 27. X. 27.) Dazu herrschte seit August des Jahres die Pest in Wittenberg. Die Universität war ausgewandert, Luther mit seinem Freund Bugenhagen allein zurückgeblieben, die Kranken zu pflegen. Sein Haus beginnt, wie er selbst erzählt (Br. an Amsdorf), ein Hospital zu werden. Dabei ist seine eigene Gesundheit schwankend. Aber schlimmer als die

*) Ursprünglich als Erläuterung geschrieben zu einer Aufführung Bachscher Kantaten am 29. November 1905, zu Mainz.

Not des Körpers, ist die seiner Seele, deren Gleichgewicht durch furchtbare innere Anfechtungen gestört wird. Immer wieder klingt es aus den Briefen dieser Zeit, die er an seine Freunde schreibt, „Betet für mich, der innere Kampf übersteigt meine Kraft, nicht nur körperlich leide ich, sondern viel mehr noch in meiner Seele, die der Teufel quält mit seinen Gesellen, da der Herr es ihm gestattet." (Br. v. 12. August), „Nichts vermag ich", so schreibt er am 1. November an Amsdorf, „wenn ich nicht in meiner Seele stärker werde." — nisi fortior fiam animo, nihil possum. — Klingt das nicht bereits wie des Liedes Worte: „Mit uns'rer Macht ist nichts getan!?" Draußen herrscht der Krieg, drinnen die bittere Seelennot, Christus stellt uns auf die Probe. Aber, ein Trost bleibt uns, daß wir dem Satan widerstehn, „denn wir besitzen des Herrn Wort" — verbum saltem Dei nos habere —, das Wort sie sollen lassen stahn! „Darum betet, daß wir tapfer des Herrn Hand ertragen, und des Satans „groß Macht und viel List" besiegen, sei es durch das Leben, sei es durch den Tod."

Dreimal klingen uns so aus diesem Briefe Gedanken des Liedes entgegen. Man hat daraus mitgeschlossen, daß auch die Dichtung in diese Zeit falle, und wohl mit Recht; ist sie doch in der Tat der Ausdruck der Stimmung, wie wir sie eben dargestellt haben, ein gewaltiger Gefühlsausbruch, der die Seele wie mit plötzlicher Gewalt befreit aus tiefster Not, das plötzliche Bewußtwerden „des Schutzes der ewigen Gotteskraft, der er sich gewidmet". (Ranke: Deutsche Gesch. im Zeitalter der Reform. III. 191.)

Über die Zeit der Entstehung des Liedes herrschte lange Zeit Meinungsverschiedenheit (vgl. darüber Köstlin, Martin Luther II. 650, Anm. 8, S. 182). Die Frage dürfte jedoch heute als endgültig dahin entschieden gelten, daß das Jahr 1529 das Jahr des ersten Druckes des Liedes ist, wie K. Goedeke in seinem Buche: Dichtungen von D. Martin Luther (Leipzig, 1883), S. 96 überzeugend nachweist. Nach ihm erschien es zum ersten Male in „Geistliche Lieder, auffs neu gebessert zu Wittenberg. D. Mar. Luther MDXXIX." Auch Wackernagel zitiert das

Lied nach einem Drucke des Jahres 1529: Form und ordnung Geystlicher gesang und Psalmen ꝛc. Augsburg 1529, 8. Blatt 25. Der Untertitel des Liedes heißt bei beiden: Deus noster refugium et virtus.

Inhaltlich stützt sich das Lied auf den 46. Psalm, indem es die Grundgedanken dieses dichterisch frei verarbeitet. „Gott ist unsere Zuversicht und Stärke; eine Hilfe in den großen Nöten, die uns getroffen haben;" also hebt der Psalm an. Hierzu beachte man die Parallelstellen, Psalm 18, 3: „Herr, mein Fels, meine Burg", und Sprüche 18, 10: „Der Name des Herrn ist eine feste Burg. Damit haben wir die Gedanken der ersten Strophe des Liedes festgelegt: „Ein feste Burg ist unser Gott, ein' gute Wehr und Waffen; er hilft uns frei aus aller Not, die uns jetzt hat betroffen." Wie deutlich weist die letzte Zeile auf die Zeit der Entstehung, die Zeit der Not des Jahres 1527! Noch deutlicher machen es die folgenden Liedzeilen: „Der alte böse Feind, mit Ernst er's jetzt meint, groß Macht und viel List sein grausam Rüstzeug ist; auf Erd' ist nicht seins Gleichen." Sie weisen direkt auf die Seelennot Luthers hin, von der wir oben geschrieben. Auch sie finden ihren Ursprung in dem Psalm: „Wenn gleich das Meer wütete und wallete ꝛc. dennoch soll die Stadt Gottes fein lustig bleiben." Allerdings bezieht sich die Stelle eigentlich auf den Untergang der Welt, symbolisch kann aber das wallende Meer in seinem Kampf gegen die heilige Stadt als der Satan gedeutet werden.

Die zweite Strophe: Mit uns'rer Macht ist nichts getan, wir sind gar bald verloren, Es streit't für uns der rechte Mann, den Gott selbst auserkoren. Fragst Du, wer er ist? Er heißt: Jesus Christ, der Herre Zebaoth, und ist kein anderer Gott, das Feld muß er behalten. Im Psalm: „Der Herr Zebaoth ist mit uns, der Gott Jakobs ist unser Schutz," und: „Seid still, und erkennet, daß ich Gott bin". Die dritte Strophe knüpft wieder an den Versucher, den Teufel, an: „Und wenn die Welt voll Teufel wär und wollten uns verschlingen, So fürchten wir uns nicht so sehr, es soll uns doch gelingen." Im Psalm: „Darum fürchten wir

uns nicht, wenn gleich die Welt unterginge." Das folgende ist ohne direkte Beziehung auf den Psalm. Wir erwähnten oben bereits den Gleichklang der Worte: Das Wort sie sollen lassen stahn mit der Briefstelle: verbum saltem Dei nos habere. Noch ist der Schluß des Liedes bemerkenswert: „Nehmen sie uns den Leib, Gut, Ehr', Kind und Weib, laß fahren dahin, sie haben's kein Gewinn." Auch aus diesen Zeilen klingt die Not der Zeit heraus, die Verfolgung und Tod, die Pest und die Sorge um Kind und Weib. Denn auch für die beiden letzteren fürchtete er damals, sein Söhnchen war im November krank, und seine Frau sah ihrer Niederkunft entgegen. (Valde metuo Kethae meae partui vicinae nam et filiolus meus jam triduo aeger nihil edit et male habet.) „Das Reich muß uns doch bleiben!" Mit diesen gewaltigen Worten schließt das mächtige Sturmlied.

Ob die Melodie von Luther komponiert ist, wird von verschiedenen Gelehrten bezweifelt. Bäumker (Monatshefte f. Musik.-Gesch. 1880, 12. Jahrg. Nr. 10) weist nach, daß die einzelnen Zeilen des Liedes mit einzelnen Melodiegängen des gregor. Gesanges übereinstimmen. (S. S. 155 u. 173.) Das stimmt allerdings. Aber war das eigentlich anders möglich? Der Mönch Luther, dem ja die gregor. Gesänge geläufig waren, konnte gar nicht anders melodisch empfinden, als in Wendungen, die ihm bekannt waren. Das geht nicht nur ihm so, sogar in einer Menge alter Volkslieder lassen sich derartige Übereinstimmungen nachweisen. So fand ich einst in einem alten böhmischen Kirchenliede in den einzelnen Melodieteilen eine frappante Übereinstimmung mit Stellen des uralten ambrosianischen Gesanges, ein Zusammenhang beider aber war durchaus ausgeschlossen. Nicht die Bausteine machen das Kunstwerk aus, sondern die Art, wie diese geschichtet, getürmt, lassen erst das Kunstwerk entstehen. Die Form macht den Gehalt, indem sie dem Inhalt die Psyche einhaucht. Und das ist sicher, mag das Lied komponiert haben, wer will — ich selbst glaube nicht an die Autorschaft Luthers — wir dürfen ihn keinen Kompilator nennen, er ist vielmehr im höchsten Sinne angeregt von dem göttlichen Hauche des Genius, ein

Meister. In der Kunst entscheidet die Wirkung des Ganzen, wir fragen nicht, wie sie technisch hervorgebracht worden, und wo gibt es eine Melodie von der Urkraft und Gewalt der vorliegenden?!

Wir haben schon früher an anderer Stelle auf den innigen Zusammenhang der Kantaten Bachs zur Liturgie des Gottesdienstes gesprochen, und sie geradezu als Interpretation des kirchlichen Textes, der dem Tage entspricht, bezeichnet. Das trifft auch für diese Kantate zu. Wie der 46. Psalm am Tage des Reformationsfestes, das ursprünglich am Tage, an dem Luther die Thesen anschlug, auf den Allerheiligentag, gefeiert wurde, vorgeschrieben war, so wurde auch naturgemäß das Lied: „Ein' feste Burg" besonders für diesen Tag bestimmt. So war es natürlich, daß auch Bach es zum Gegenstand seiner Kantate Festi Reformationis nahm.

Bach griff dabei auf eine frühere Kantate auf den Sonntag Oculi: „Alles, was aus Gott geboren" zurück, und fügte den aus ihr genommenen Stücken die zwei gigantischen Chöre zu, den ersten und den Unisonochor: „Und wenn die Welt voll Teufel wär." Das Jahr der Komposition ist unbestimmt. Nach Spitta käme in Betracht das Jahr 1730, da in diesem Jahre das Reformationsfest mit besonderer Bedeutung begangen wurde. Möglich ist auch das Jahr 1739, als das 200. Jubiläumsjahr der Einführung der Reformation in Sachsen.

Das Werk fällt unter die eigentlichen Choralkantaten. Der Choral, hier also „Ein' feste Burg", dient als die Grundlage des Baues, bestimmt zugleich seine Architektur, die in ihrer Gliederung sich an die Vers- und Strophengliederung des Chorals anschließt. So interpretiert der erste Chor, der in seiner gewaltigen Ausdehnung und gigantischen Größe kaum irgendwo seinesgleichen hat, die erste Strophe des Liedes und zwar so, daß sie Zeile für Zeile die Choralmelodie zum Motiv reichster, wunderbarster Gestaltung macht. So zerfällt der Chor in ebenso viele Teile, als der Choral selbst. Bach hebt diese Gliederung deutlich und klar hervor. Dem Gleichlaut der Melodie in Vers 3 und 4 mit dem ersten und zweiten Vers, entspricht auch bei Bach eine wörtliche Wiederholung. Bei

„Der alte böse Feind" beginnt ein neues Motiv, und mit ihm eine Steigerung von urgewaltiger Macht und Großartigkeit, dabei voll dramatischer Lebendigkeit, die bei den Worten „ein grausam Rüstzeug ist", geradezu zu unheimlicher, beängstigender Wirkung wird. Bei der Schlußzeile wendet sich die Musik wieder zurück zur Bearbeitung der Anfangszeilen und rundet so das Stück formell ab. Um aber die in dem Liede so gewaltig zum Ausdruck gebrachte Glaubenskraft in ihrer Unergründlichkeit und Tiefe ganz zum Ausdruck zu bringen, greift Bach zu einem Mittel, wie es nur seinem Genie möglich war. Über dem ganzen kunstvollen Gebäude der Stimmen und Instrumente, ertönt plötzlich der Choral in seiner gewöhnlichen Fassung, von Trompeten in höchster Höhe jubelnd verkündet, Vers für Vers als cantus firmus, verstärkt durch Oboen und oft gewissermaßen bekräftigt durch den Glanz der zweiten und dritten Trompeten und Pauken. Aber nicht genug damit. Ein Takt nach dem Eintritt des Cantus firmus der Trompete heben auch die Grundfesten des Orchesters, die Bässe und Orgelpedalbässe ihn an und führen ihn kanonisch zu den Trompeten durch das ganze Stück in dieser Weise durch. So umfaßt der Choral das ganze Gebäude, auf ihm, als Fundament, ruht es, in ihm wurzelt es, und streckt seine Zinnen empor bis zum Himmel. Schauer der Erhabenheit lassen unser Herz erbeben bei dieser Darstellung der Unendlichkeit. Dieser Chor gehört zu den unbegreiflichen Wunderwerken, vor denen der Mensch staunend steht und nicht weiß, wie er es fassen soll, was Gott hier im Menschen gewirkt hat.

Die zweite Strophe des Chorals ist als Duett gefaßt. Der Sopran singt die einzelnen Verszeilen, wobei die Choralmelodie leicht figuriert auftritt. Ihm gegegenüber hebt der Baß in mächtigen Anstürmen einen neuen Gedanken an, in bewegten, kräftigen Gängen zu den Worten: „Alles, was von Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren. Wer bei Christi Blutpanier in der Taufe Treu geschworen, siegt im Geiste für und für." Dieser Text ist der Epistel des Sonntags Quasimodogeniti, dem weißen Sonntag, entnommen. (Joh. V, 4—10.) Dieser Tag ist ein alter Tauftermin, in welchem die Heiden in

weißen Kleidern getauft wurden. Die geistige Beziehung dieses Textes zu dem Grundgedanken der Kantate als Reformationsgesang ist leicht ersichtlich. Wie der Mensch durch die Taufe zu neuem Leben wiedergeboren wird, so soll er gewissermaßen durch die Lehre der Reformation, durch das Evangelium im Geiste wiedergeboren werden, einen neuen Menschen anziehen. Da auch das folgende Rezitativ: „Erwäge doch, Kind Gottes, die so große Liebe" sich auf die Perikopen des genannten ersten Sonntags nach Ostern beziehen (Evang. Joh. 15, 13 u. Ep. I, 3 u. 5 ff.), da ferner Bach seine Kantaten fast stets an den liturgischen Text des betreffenden Sonntags anschließt, wie die Predigt durchs Wort, so durch den Ton ihn interpretierend und vertiefend, so darf man auch hier eine bestimmte Beziehung zu dem Tage, für den das Werk geschrieben ist, vermuten. Der Tag der Feier des Reformationsfestes hat in Sachsen oft gewechselt, es wäre vielleicht möglich, daß es in einem Jahre am Sonntag Quasimodogeniti gefeiert, und dafür die Kantate geschrieben worden. Würde diese Vermutung zutreffen, so wäre, nach Feststellung des Jahres, in dem das Fest auf diesen Tag gefeiert worden, auch die Zeit der Entstehung des Bachschen Werkes sicher nachweisbar.

Von erschütternder Gewalt ist das folgende Stück, die Musik der Strophe: „Und wenn die Welt voll Teufel wär". Hier übernehmen die Singstimmen im brausenden Unisono den Choral als Cantus firmus zu einer wilden Kriegsmusik des Orchesters, also umgekehrt wie im ersten Chor. Es ist der Kampf der Menschheit gegen das Böse, den Teufel, ein Kampf, dem der Choral den Charakter höchsten Glaubensmutes aufprägt. Wie in elementarer Naturgewalt, mit Sturmwinds Macht, braust die Musik dahin in schier unerschöpflicher Steigerung zum Siege führend. Wie im ersten Chore ist das Orchester glänzend gehalten, den Streichern treten 2 Oboi d'amore und Englisch Horn gegenüber (natürlich in mehrfacher, chorischer Besetzung gedacht), dazwischen schmettern die Trompeten ihre kriegerischen Fanfaren.

Das folgende Rezitativ für Tenor „So stehe denn bei Christi blutgefärbter Fahne, o Seele, fest" mit dem folgenden

kurzen Arioso „Dein Heiland bleibt dein Heil", freie Dichtung, leitet die Stimmung über zu dem folgenden Duett: „Wie selig sind doch die, die Gott im Munde tragen, doch seliger ist das Herz, das ihn im Glauben trägt. Es bleibet unbesiegt und kann die Feinde schlagen, und wird zuletzt gekrönt, wenn es den Tod erlegt." Spitta bezieht den Text auf das Sonntagsevangelium von Oculi: „Selig ist der Leib, der dich getragen" (s. Lukas 11, 27 u. 28); nach diesem sei er von Franck zu dem Texte des Duetts umgebildet worden. Der hier vorliegende Text, wie wir ihn vorhin angegeben haben, weist aber vielmehr auf den Römerbrief 10, 9—13. Die Stellen lauten: „Denn so du mit deinem Munde bekennst Jesum, daß er der Herr sei, und glaubst in deinem Herzen, daß ihn Gott von den Toten auferweckt hat, so wirst du selig. Denn so man von Herzen glaubt, so wird man gerecht; und so man mit dem Munde bekennt, so wird man selig. Denn die Schrift spricht: „Wer an ihn glaubt, wird nicht zu Schanden werden." — „Denn wer den Namen des Herrn wird anrufen, wird selig werden." — In dem von zarter, ungemein inniger Stimmung durchwehten Stück wirken neben der Alt- und Tenorstimme noch Englisch Horn und Violino obligato mit und geben dem Ganzen dadurch einen eigenen, der Stimmung entsprechenden Klangreiz. Nach ihm wirkt der Schlußchoral, die letzte Strophe des Liedes, doppelt mächtig und sieghaft. Es ist, als ob in ihm nochmals das ganze Bild zusammengedrängt vor uns erstände, uns emporhebend zur höchsten Glaubenskraft, daß wir überzeugt einstimmen in den stolzen Schlußruf: „Das Reich muß uns doch bleiben!"

Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach.

Von Max Schneider.*)

A. J. S. Bachs Leben.

1. Biographien, Lebensbilder.

Agricola, J. Fr. und Bach, Ph. E. Denkmal dreyer verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, oder die Leben Georg Heinr. Bümlers, Brandenburg-Anspachischen Capellmeisters, Gottfr. Heinr. Stölzels, Sächsisch-Gothaischen Capellmeisters und Johann Sebastian Bachs, Musikdirektors zu Leipzig. — In Mizlers Musikalischer Bibliothek IV, 1. — Leipzig 1754.

Anonym. Biographien und Charakteristiken der großen Meister: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven mit Porträts. 2. Aufl. — Leipzig 1860.

— Dasselbe ohne Porträts. Ebenda 1860.

Anonym. J. S. Bach. Biographie. — Leipzig 1869. (Fritzsch.) J. S. Bach.

---

*) Die Zusammenstellung dieses Verzeichnisses, welches im einzelnen interessante Aufschlüsse gibt über die relativ recht ungleiche Würdigung der verschiedenen Gebiete Bachscher Kunst, geschah nach dem Grundsatze möglichster Vollständigkeit. Daß die in ihrer Art häufig lesenswerten Bachkapitel allgemeiner Musikgeschichten nicht angeführt wurden, bedarf sicherlich ebensowenig einer besonderen Rechtfertigung wie der Ausschluß einer beträchtlichen Anzahl völlig wertloser Zeitungsaufsätze. Bei den nicht geringen Schwierigkeiten, die sich einer vollen Bewältigung der vorhandenen Bachliteratur (namentlich des in Zeitschriften Enthaltenen) entgegenstellten, dürften wohl hier und da Lücken stehen geblieben sein. Jeder weitere Hinweis oder Vorschlag zur Verbesserung des Verzeichnisses ist mir daher willkommen (Berlin W 30, Apostelkirche 13) und soll gegebenenfalls für einen Nachtrag benutzt werden. Für diesmal gebührt in erster Linie Herrn Dr. A. Schering-Leipzig Dank für wertvolle Mitarbeit; auch die Herren A. Pirro-Paris (Nachweis besonders der älteren französischen Literatur) und Nic. Findeisen-Petersburg (die zitierten russischen Schriften) lieferten schätzenswerte Beiträge. — D. V.

Anonym. J. S. Bach. Biographie. In: Meister der Tonkunst (Nr. 2) in Biographien geschildert. — Leipzig 1880.

Bach, C. Ph. E. Lebensbeschreibung J. S. Bachs siehe oben unter Agricola.

Barth, H. J. S. Bach. Ein Lebensbild. — Berlin 1902.

Batka, R. J. S. Bach. Leipzig. (Reclam.) 1893.

— J. S. Bach. — Kunstwart 1900, Jahrg. XIII. Heft 20.

Bazunow, S. A. J. S. Bach, sein Leben und seine Werke. Biographische Skizze (nebst einer kleinen Auswahl seiner Kompositionen). — St. Petersburg 1894.
In russischer Sprache.

Bitter, C. H. J. S. Bach. (2. Aufl.) — Berlin 1880. Erste Auflage Berlin 1865.

Blaye de Bury, H. J.-S. Bach l'orguiste. — Revue des Deux Mondes. Paris 1836.

Brune, A. Bach. An appreciation. — Philharmonic (1902, Michigan Building, Chicago). 1901. Januar.

Cart, William. Un maître deux fois centenaire. Etude sur J. S. Bach (1685—1750). — Paris 1885.

— Étude sur J.-S. Bach (1685—1750). — Nouvelle édition revue et augmentée. — Paris 1899.
Am Schluß kurzer Überblick über die Bachbewegung in Deutschland, Frankreich, Belgien, England und Italien.

Chrysander, Fr. Ausführliche Besprechung von C. H. Bitters J. S. Bach. — Jahrbücher für musikalische Wissenschaft II. Leipzig 1867.
Ergebnis: Bitter, „nach Kräften und mit Erfolg bemüht, ... seinem Werke die unterste Stelle in dieser Art Literatur zu verschaffen ..."

— Beurteilung von L. Ramanns „Monographie": Bach und Händel. Leipzig 1869. — Leipziger allg. mus. Zeitung IV. Leipzig 1869.
Ablehnende Kritik.

David, E. La vie et les oeuvres de Jean-Sébastien Bach, sa famille, ses élèves, ses contemporains. — Paris 1882.
Dem Buche liegt Spittas große Bachbiographie (siehe unter Spitta, Ph.) zugrunde.

Dulcken, H. W. J. S. Bach, a biographical sketch. (The children's classics by E. Pauer) London (ohne Jahr).

Fink, G. Étude biographique sur J. S. Bach. — Angoulème, imp. de la Chronique charentaise. 1899.

Forkel, J. N. Über Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer ächter musikalischer Kunst. — Leipzig 1802. Neue unveränderte Ausgabe Leipzig 1855.

Forkel, J. N. Life of J. S. Bach; with a critical view of his compositions. — London 1820.

Grenier, Félix. J. S. Bach. Vie, talents et travaux, par J. N. Forkel. (Traduit de l'allemand et annoté.) — Paris 1876.

Gräbner, A. L. Joh. Seb. Bach. — Milwaukee (Dresden) 1885.

Grosser, J. E. Lebensbeschreibung des Kapellmeister etc.... Johann Seb. Bach. Nebst einer Sammlung interessanter Anekdoten und Erzählungen aus dem Leben berühmter Tonkünstler. — Breslau 1834.

Gumprecht, Otto. J. S. Bach. In „Unsere klassischen Meister" Bd. I. — Leipzig 1883.

Hahn, Alb. J. S. Bach von Ph. Spitta. — Allg. Deutsche Musik-Zeitung II. Cassel 1875.
Umfangreiche Besprechung.

Haljutin, S. A. J. S. Bach und seine Bedeutung in der Musik. — Minsk 1894.
In russischer Sprache.

Halten, A. van. J. S. Bach. (Overgedrukt uit het Tijdschrift Iris) — Utrecht?

Hausegger, Fr. v. Unsere deutschen Meister Bach, Mozart, Beethoven, Wagner. — München 1900.

Heinrich, E. J. S. Bach. Ein kurzes Lebensbild. — Berlin 1885.

Hilgenfeldt, C. L. J. S. Bachs Leben, Wirken und Werke, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. — Leipzig 1850.

Hiller, J. A. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit. — Leipzig 1784.
Darin auch Bachs Biographie. (Im ersten Teil.)

Hirsching. Historisch-literarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche im 18. Jahrhundert gestorben sind. — Leipzig 1794. — Darin (im ersten Bande) eine Biographie Bachs.

Höcker, Gust. J. S. Bach. — Gotha 1903.
Schriftchen geringen Umfangs.

Hubbard, Elbert. Little journeys to the homes of great musicians. — New York 1903.

Inhalt: Skizzen über Wagner, Paganini, Chopin, Mozart, Bach, Mendelssohn, Beethoven, Liszt, Händel, Verdi, Schumann, Brahms.

Hueffer, Francis. The great Musicians. A Series of Biographies of the great musicians. — London 1898.
— Nr. VII., J. S. Bach. Siehe auch unter Poole, R. L.

Kay Shuttleworth. The life of J. S. Bach. An abridged translation from the German of C. H. Bitter. — London 1873.

Kollmann, A. F. C. Of J. S. Bach and his works. — The Quarterly Musical Register I. — London 1812.

Kufferath, M. J. S. Bach. — Le Guide Musical, XLVI. Nr. 29/30. Brüssel 1900.

Kuschenaw Dmitrewsky. Das lyrische Museum. Darin (Nr. 25) die älteste russische Biographie J. S. Bachs. — St. Petersburg 1831.

La Mara. Musikalische Studienköpfe 4. Bd.: J. S. Bach. — Leipzig 1880. — Dasselbe ins Russische übersetzt von A. Teljabuschskaja. (u. A. S. Bach.) — Moskau 1889.

Lidgey, Charles A. Bach. — London 1900.

Löw, Rud. J. S. Bach. In „Musikalische Vorträge". — Basel 1898.

Meyer, Paul. J. S. Bach. Ein Vortrag. — Basel 1887.

Naumann, E. Deutsche Tondichter von Seb. Bach bis auf die Gegenwart. Vorträge, geh. im Wintersemester v. 1870 auf 1871 am ... Victoria-Lyceum zu Berlin. — Berlin 1871. (1. Auflage.) 5. (Volks-) Ausgabe 1882.

— Deutsche Tondichter von J. S. Bach bis R. Wagner. — Leipzig 1886. 6. Aufl. 1895.

(Neumann, W.) J. S. Bach. Eine Biographie. — Cassel 1855.

Odoewsky, Fürst W. Th. Sebastian Bach. (Erzählungen, Bd. I, Nr. 4.) — St. Petersburg 1890. (Erster Druck etwa 1840.) In russischer Sprache.
Diese kleine biographische Erzählung ist wohl das Beste, was über Bach, biographisch, in russischer Sprache erschienen ist (Findeisen).

Pischinger, A. J. S. Bach. — Literarische Warte VI, 4. München 1905.

Polko, Elise. Unsere Musikklassiker. Sechs biogr. Lebensbilder. — Leipzig 1880.
(Händel, Bach, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven.)

Poole, R. L. S. Bach. The great musicians edited by Francis Hueffer. (VII) — London 1882.

Ramann, L. Bach und Händel. Eine Monographie. Vorträge, gehalten an der Ramann-Volkmannschen Musikschule in Nürnberg im Winter 1866. — Leipzig (1869) 1871.

Reißmann, A. J. S. Bach, sein Leben und seine Werke. Berlin und Leipzig. 1880.

Richter, B. F. J. S. Bach und die Universität Leipzig. — Monatshafte f. Musikgeschichte XXXIII, Nr. 7. — Leipzig 1903.

Schauer, J. K. J. S. Bachs Lebensbild. — Jena 1850.

Schweitzer, Alb. J. S. Bach, le musicien-poète. Avec la collaboration de Hub. Gillot. — Leipzig 1905. (Préface de Ch. M. Widor.)
Verfasser sagt (unter Hinweis auf Ph. Spittas „J. S. Bach") im Vorwort: Mon étude veut plutôt être une étude esthétique qu'une étude historique.
Besprechung des Werkes siehe Zeitschr. der Inter. Mus.-Ges. VII, 1. — Leipzig 1905, und im vorliegenden Bachjahrbach.

Spitta, Fr. Händel und Bach. Zwei Festreden. — 1885.

Spitta, Ph. J. S. Bach. 2 Bde. — Leipzig 1873 (1. Bd.) und 1879 (2. Bd.).

— J. S. Bach. A new and revised edition, translated by Clara Bell & J. A. F. Maitland. — London 1899.

— Über J. S. Bach. — In: Waldersee, Sammlung Musikalischer Vorträge. Bd. 1. Leipzig 1879.

Stein, Armin. J. S. Bach. Ein Künstlerleben. (Bd. XXIII von H. Nietschmann, deutsche Geschichts- und Lebens-Bilder). — Halle 1896.

Stein, Br. J. S. Bach und die Familie der „Bache". — Bielefeld 1900.
(Zum 150. Todestage Bachs.)

Storck, K. J. S. Bach. — Aufsatz im „Thürmer". Jahrgang II. Nr. 11. — Stuttgart 1900.

— J. S. Bach. Charakter und Lebensgang. — Die Musik V, 2. Berlin 1905.
Aus des Verfassers Geschichte der Musik. Bd. III besonders abgedruckt.

Taylor, Sedley. The life of J. S. Bach in relation to his work as a church musician and composer. — Cambridge 1897.

Thorne, E. H. Bach. — London 1904.

Williams, C. F. A. Bach. („The Master Musicians.") — London (New York) 1900.

Wolzogen, H. v. Bach. — In „Die Großmeister deutscher Musik". — 1897.

2. Einzelne Lebensabschnitte, Familienverhältnisse usw.

Anonym. Bach und Marchand in Dresden. (Aus Forkels Buch entnommen.) — Allg. musikalische Zeitung. XXX. Leipzig 1828.

Anonym. Die Auffindung der Grabstätte J. S. Bachs. — Mus. Wochenblatt XXVI. Leipzig 1895.

Anonym. Biographisches über Maria Barbara und Anna Magdalena Bach. — Musical Times 1900. XXXI. London.

Becker, C. F. J. S. Bachs Portrait in der Thomasschule zu Leipzig. — Neue Zeitschrift f. Musik. Bd. 13. Leipzig 1840.

(Bitter, C. H. K. Ph. Emanuel Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder. — Leipzig 1868. 2 Bde. 2. Aufl. 1880.)

Bitter, C. H. Die Söhne Seb. Bachs. Sammlung musikalischer Vorträge Nr. 49. — Leipzig 1883.

Buchmayer, Rich. Neue Beiträge zur Geschichte der Bachschen Familie. — Signale LXI. Leipzig 1903.

C. F. M. Bemerkungen zu dem Stammbaum der Bachischen Familie. — Allg. musikalische Zeitung XXV. Leipzig 1823.

Chrysander, Fr. J. S. Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle. 1713—1768. — Jahrbücher für musikalische Wissenschaft (Chrysander) II. Leipzig 1867.

— Ausführliche (anerkennende) Besprechung von Junghans „J. S. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg." — Leipziger allg. mus. Zeitung V. Leipzig 1870.

Heine, Anselm. Vom alten Seb. Bach. — Die Nation XX. Berlin 1903.

His, W. Anatomische Forschungen über J. S. Bachs Gebeine und Antlitz nebst Bemerkungen über dessen Bilder. — Abhandlungen der math.-phys. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. Bd. 22. Leipzig 1895.

— J. S. Bach. Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz. — Leipzig 1895.

Junghans, W. J. S. Bach als Schüler der Particularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, oder Lüneburg eine Pflegestätte kirchlicher Musik. — Lüneburg 1870.

Kawaczynsky. Über die Familie Bach. Eine genealogische Mitteilung. — Allg. musikalische Zeitung XLV. Leipzig 1843.

Kleefeld, W. Bach und Graupner als Bewerber um das Leipziger Thomaskantorat 1722. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1897. — Leipzig 1898.

Kling, H. Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven als Dirigenten. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 86. Leipzig 1890.

Krause, Martin. Die Auffindung der Gebeine J. S. Bachs. — Allgemeine Musikzeitung XXII. Charlottenburg-Berlin 1895.

Küster, H. Jets over de voordragt van J. S. Bach's Orgel-Compositiën. — Caecilia, Allgemeen Muzikaal Tijdschrift von Nederland XI. Utrecht 1854.

Milligen, S. v. J. S. Bachs leejaren, bij zijn broeder Johann Christoph. — Caecilia, Maandblad voor Muziek 62, 9. 's Gravenhage 1905.

Musiol, Rob. Johann Christof Bach, der erste Lehrer von J. S. Bach. — Mus. Wochenblatt I. Leipzig 1870.

Récy, Réné de. J.-S. Bach et ses derniers biographes. — Revue des Deux Mondes. Paris 1885.

Scherer, C. Bachs Aufenthalt in Kassel. — Monatshefte für Musikgeschichte. XXV. — Leipzig 1895.

Schumann, Jul. Bach, Händel, Mendelssohn. Die protestantische Kirchenmusik in Lebensbildern. — Calw und Stuttgart 1903.

Schümann, J. J. S. Bach, der Kantor der Thomasschule zu Leipzig. Schulfestrede. — Leipzig 1884.

Seiffert, M. J. S. Bach 1716 in Halle. — Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VI. Leipzig 1905.

Siebigke, C. A. (L.) Museum berühmter Tonkünstler. Bd. II. — Breslau 1801. — Darin an erster Stelle: „J. S. Bach. Nebst einer kurzen Darstellung seines Lebens und seiner Manier".

Söhle, K. Aus S. Bachs Lehrjahren. Notizen über J. S. Bach. — Der Türmer IV. Stuttgart 1903.

— S. Bach in Arnstadt. — Berlin 1904. (2. Aufl.)

— Der Familientag der Bache. — Kunstwart XIII. München 1902.

Thomas, Fr. Der Stammbaum des Ohrdruffer Zweigs der Familie von J. S. Bach. Gymnasialprogramm. Ohrdruff 1899.
Vgl. auch Blätter für Haus- und Kirchenmusik IX, 2. Langensalza 1904.

— Einige Ergebnisse über J. S. Bachs Ohrdruffer Schulzeit. — Gymnasialprogramm. Ohrdruff 1900.
Vgl. auch Blätter für Haus- und Kirchenmusik IX, 2. Langensalza 1904.

Vogel, Emil. Bach-Portraits. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1896. Leipzig 1897.

Weißgerber. J. S. Bach in Arnstadt. — Programm des Fürstl. Gymnasiums zu Arnstadt. 1904.

Wustmann, G. Bachs Grab und Bachs Bildnisse. (In: Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze.) — Leipzig 1898.

3. Briefe, Autographe.

Anonym. Ein Schreiben J. S. Bachs, die Kirchenmusik in Leipzig im vorigen (18.) Jahrhundert betreffend. — Neue Zeitschrift f. Musik Bd. 7. Leipzig 1837.

Anonym. Zeugnis, von Bach 1747 Altnickol ausgestellt. — Allgemeine Musikzeitung, Berlin 1889.

Anzeige des Autographs von „Vergnügte Pleißenstadt". — Zeitschrift der Intern. Mus. Ges. II. Leipzig 1900/1.

J. S. Bachs Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen. (J. S. Bachs Werke, Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. 44.) Leipzig 1904.

Dehn, S. W. Über einige teils noch ungedruckte, teils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuskripte von J. S. Bach, welche sich in der musikalischen Abteilung der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden. — Cäcilia XXII, XXIII u. XXIV. Mainz, Brüssel, Antwerpen 1843, 1844 u. 1845.

In Band XXIV hinzugefügt: „Verzeichnis der in der musikalischen Abteilung der Königl. Bibliothek zu Berlin enthaltenen handschriftlichen Kantaten von J. S. Bach." (Ist natürlich weit überholt.)

Fischer, William. Briefe J. S. Bachs an den Rat zu Plauen (neu veröffentlicht aus dem Plauenschen Ratsarchiv.) — Neue Zeitschrift für Musik LXVIII. Leipzig 1901.

Fürstenau, M. Ein bisher noch unbekanntes Autograph von J. S. Bach. — Monatshefte f. Musikgeschichte VIII, 6. Berlin 1876.

Betrifft das Autograph der c moll Phantasie für Klavier. (Kgl. Öffentliche Bibliothek zu Dresden.)

Gibert y Serra. Extracte del Diari de J. S. B(ach.) — Revista musical Catalana I, 5. Barcelona 1904.

La Mara. Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben. Mit den Namenszügen der Künstler. I. Bd. bis Beethoven. — Leipzig 1886.

Darin Briefe von Bach.

Schmidt, Fr. Vier aufgefundene Originalbriefe von J. S. Bach von 1736 und 1738. — Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft III. Leipzig 1902.

Shedlock, J. S. Zürich autograph of the first part of Bachs „Well-tempered-clavier". — Monthly Musical Record No. 345, London 1899.

Nachtrag.

Anonym. J. S. Bach. Biographie (mit Bildnis). — Neujahrsstück der Allg. Musikgesellschaft. Zürich 1839.

(Anonym?) Denkwürdigkeiten aus dem Leben ausgezeichneter Teutschen des achtzehnten Jahrhunderts. Mit einem Vorbericht von C. G. Salzmann. — Schnepfenthal 1802.
Von Tonkünstlern darin an erster Stelle J. S. Bach behandelt.

Haupt, A. J. S. Bachs Kompositionen für die Orgel. — Cäcilia, XXVI. Mainz, Brüssel, Antwerpen 1847.
Gelegentlich der kritisch-korrekten Ausgabe von Griepenkerl u. Roitsch.

Riehl, W. H. J. S. Bach. — Artikel in Allgemeine deutsche Biographie.

B. J. S. Bachs Werke.

1. Instrumentalmusik.

Verzeichnisse:

Dörffel, Alfred. Thematischer Katalog der Instrumental-Werke J. S. Bachs in der Ausgabe von C. F. Peters. — Leipzig 1867.

Seiffert, Max. Neue Bach-Funde. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904. — Leipzig 1905.
13 Orgelstücke, 1 ältere Variante, 1 Klaviersuite, 1 Trio für zwei Violinen, sämtlich bisher unbekannt und nicht in der Gesamtausgabe enthalten!

a) Orgel.

Anonym. De hufvudsakligaste formerna för orgelmusiken i dess utveckling till J. S. Bach. Svensk Musiktidning, Stockholm 1904. XXIV, 15.

Dienel, O. Die Stellung der modernen Orgel zu S. Bachs Orgelmusik. Unter Zugrundelegung eines am 2. April 1889 im Berl. Org.-Verein gehaltenen Vortrags beleuchtet. — Berlin 1890.

— Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung für die Kirche und ihre Stellung zu S. Bachs Orgelmusik. — Berlin 1891. Neue Ausgabe 1903.

Griepenkerl, F. K. Die neue Ausgabe der Kompositionen für die Orgel von J. S. Bach, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Gegen Schellenberg. — Allg. musikalische Zeitung XLVIII. Leipzig 1846.

Pirro, A. L'orgue de J. S. Bach. — Paris 1895.
Avec préface de Widor.

— J. S. Bach, the organist, and his works for the organ; with a preface by Ch. M. Widor; from the French by Wallace Goodrich. — New York 1902.

Reimann, H. Über den Vortrag der Orgelkompositionen J. S. Bachs. — Allg. Musikzeitung XVIII. Charlottenburg-Berlin 1892.

— Über den Vortrag der Orgelkompositionen Bachs. In „Musikalische Rückblicke". 2. Bd. — Berlin 1900.

Schellenberg, Herm. Ausführliche Besprechung des 1. und 2. Bandes der von Griepenkerl und Roitzsch (bei Peters-Leipzig) besorgten kritisch-korrekten Ausgabe von Bachs Orgelkompositionen. — Allg. musikalische Zeitung XLVII. Leipzig 1845.

— do. über den 3. Band. Ebenda XLVIII. Leipzig 1846.

S. auch unter „Klavierkompositionen" Grunsky, Mayrhofer.

Schellenberg, Herm. Entgegnung hierauf unter dem gleichen Titel. — Ebenda.
Beides bemerkenswert.

Statham, H. H. The aesthetic Treatment of Bachs Organ Works. — The musical Times. May 1901. London.

b) Klavier.

Allgemeines:

Bie, Osc. J. S. Bach. In „das Klavier und seine Meister". Kap. IV. — 2. Aufl. München 1901.

Ehrlich, H. Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. Studien und Erläuterungen. (Auch engl. und frz. Ausgaben 1898.) — Leipzig 1897.

Fink, G. W. Bach, J. S. Compositions pour le Pianoforte. Edition nouvelle (Leipzig, Peters). — Allg. musikalische Zeitung XLIII. Leipzig 1841. Ausführliche Besprechung (der englischen Suiten).

Fuller Maitland, J. A. A Set of Bachs Proof Sheets. — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. II. — Leipzig 1901.
Betrifft Stellen aus Klavierwerken.

Brunner, St. Einige Gedanken über J. S. Bachs Klaviermusik. — Blätter für Haus- und Kirchenmusik IX, 2. Langensalza 1904.

Buchmayer, R. Drei irrtümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen. — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. II, 2. Leipzig 1900.

Cui, C. Geschichte der Klavier-Literatur. Kursus gehalten von A. Rubinstein 1888—89. — St. Petersburg 1889.
(II. Kapitel über Bach.)

Grunsky, K. Bachs Orgelwerke in Klavierbearbeitungen. — Neue Musikzeitung. XXIV. Stuttgart 1904.

Hoenika, Rostislaw. Geschichte des Klaviers in Verbindung mit der Geschichte der Klavierliteratur. Bd. I.
(V. Kapitel über Bach.)
In russischer Sprache.

Köhler, L. Unterhaltungen über J. S. Bachs Klavierwerke. — Allg. Deutsche Musikzeitung VII u. VIII. Charlottenburg-(Berlin) 1880 u. 1881.

Marx, A. B. Tradition und Prüfung. — Allg. musikalische Zeitung L. Leipzig 1848.
Betrifft die Kontroverse Marx-Griepenkerl wegen Bachs chromatischen Phantasien. Die ganze Polemik ist im wesentlichen (ähnlich wie bei Schellenberg-Griepenkerl) ein Streit über die Autorität Forkels.

Marx, A. B. J. S. Bachs Klavierkompositionen. — Neue Zeitschrift f. Musik. Bd. 13. Leipzig 1840.

Mayrhofer, P. Isidor. Ästhetische und technische Fingerzeige zum Studium der Bachschen Orgel- und Klavierwerke. Eingeleitet von einer Abhandlung über Polyphonie, das Verständnis polyphoner Kunstwerke und das Verhältnis J. S. Bachs zur modernen Musik. Band I. Orgelwerke. — Leipzig 1901.

— n. J. S. Bach: Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagnement. . . . Edition nouvelle (Leipzig, Peters) . . . par F. C. Griepenkerl. — Allg. musikalische Zeitung, XLV. Leipzig 1843.

Ausführliche Besprechung. Die 12 kleinen Präludien usw. betr.

Reuß, Ed. Über Busonis Ausgaben und Bearbeitungen Bachscher Werke. — Zeitschrift der Intern. Mus.-Ges. IV. Leipzig 1903. Ausführliche Besprechung.

Riehl, W. H. Bachs Klavierwerke in der Gegenwart. — In: Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch; Band 2. Dritte Auflage. Stuttgart 1878.

Rochlitz, Fr. Über den Geschmack an S. Bachs Kompositionen, besonders für das Klavier. — Allg. musikalische Zeitung, V. Leipzig 1802/3.

Im selben Jahrgang ausführliche Rezension über Forkels Schrift.

Schering, A. Zweistimmiger Klaviersatz bei Bach und Händel? — Neue Zeitschrift für Musik LXX, 42. Leipzig 1903.

Schumann, Rob. Bachs Klavierkompositionen. — Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 10. Leipzig 1839.

— Über einige mutmaßlich korrumpierte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken. — Gesammelte Schriften, Bd. III. Leipzig (Reclam) 1888.

Betrifft von Bach: F dur Orgeltoccata und die 14. Fuge in der „Kunst der Fuge".

Seiffert, M. Geschichte der Klaviermusik I (Weitzmann). — Leipzig 1899.

Das letzte Drittel des ersten Kapitels im vierten Buche behandelt die Klaviermusik Bachs.

Spitta, Ph. Umarbeitungen fremder Originale. — In: Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894.

Betrifft Stücke aus Reinkens „Hortus musicus", die Bach umarbeitete.

Vianna da Motta, J. Zur Pflege der Bachschen Klavierwerke. Neue Zeitschrift für Musik, LXXI. Leipzig 1904.

L. W. Bachsche Klaviermusik auf dem Harmonium. — „Das Harmonium", VII. Leipzig 1905.

Konzerte:

Krause, Martin. Das Konzert für vier Klaviere (A moll) mit Begleitung des Streichorchesters von J. S. Bach. — Die Musik-Woche. Leipzig 1902. (Nr. 20).

K(rüger), E. S. Bachsche Werke in neuen Ausgaben. — Leipziger allg. mus. Zeitung, II. Leipzig 1867.
Betrifft Peters' Ausgaben vom A moll Konzert für 4 Klaviere, Stücke für Klavier allein (Serie I Cah. 3), 3 Sonaten für Klavier und Gambe, 2. Violinkonzert E dur, Choralgesänge und geistliche Arien.

Schering, A. Zur Bachforschung. — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. IV, 2. Leipzig 1902/3. (Betrifft Bachs Bearbeitungen italienischer Violinkonzerte, namentlich Vivaldis, für Klavier.)

— Zur Bachforschung II. — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. V, 4. Leipzig 1903/4. (Betrifft dasselbe Thema.)

Voigt, Wold. Über die Originalgestalt von J. S. Bachs Konzert für 2 Klaviere C moll. — Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II. Leipzig 1886. (Cf. auch III, 313. Leipzig 1887.)

Waldersee, P. Graf v. Ant. Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten. — Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I. Leipzig 1885.

Wohltemperiertes Klavier:

Bruyck, C. v. Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers. — 2. Aufl. Leipzig 1889.

Cummings, William H. A Bach Myth. — The Musical Times XXVI. London 1885.
Berichtigt die (falsche) Angabe des ersten englischen Druckes des Wohltemperierten Klaviers in Groves Dictionary.

Dehn, S. W. Analysen dreier Fugen aus J. S. Bachs wohltemperiertem Klavier und einer Doppel-Fuge A. M. Bononcinis. — Leipzig 1858.

Eitner, R. Bernhard Christian Weber und J. S. Bach. — Monatshefte f. Musikgeschichte XXX. Leipzig 1898.
Betrifft Webers Wohltemperiertes Klavier. Sehr bemerkenswert hierzu die Richtigstellung von W. Tappert. Ebenda XXXI. Leipzig 1899 (siehe weiter unten).

Graedener, C. G. P. Über instruktive Ausgaben musikalischer Klassiker. Insbesondere: Bachs „Wohltemperiertes Klavier" von C. Tausig, und desselben „Chromatische Phantasie" von H. v. Bülow. — Leipziger allg. mus. Zeitung V. Leipzig 1870.

Iliffe, Fred. The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach. Analysed for the use of Students. London 1897.

Jadassohn, S. Erläuterungen zu ausgewählten Fugen aus J. S. Bachs wohltemperiertem Klavier. Supplement zu des Verfassers Lehrbuch des Kanons und der Fuge. — Leipzig 1888.

Kollmann, A. F. C. An Analysis of S. Bachs Preludes and Fugues. — The Quarterly Musical Register. — London 1812.

Riemann, Hugo. Analyse des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge. (Katechismus der Fugenkomposition, Teil 1—3.) — Leipzig 1890. 1891. 1894.

Shedlock, J. S. Das Wohltemperierte Klavier. — The Musical Times XXIV. London 1883.
Betrifft die vorhandenen Manuskripte des Werkes.

Stockhausen, E. v. Die harmonische Grundlage von 12 Fugen aus J. S. Bachs wohltemperiertem Klavier. — Leipzig, o. J.

Sweeting, E. T. Dr. Crotch on Bachs „Forty-Eight". — Musical Times, No. 729. London 1903.

Tappert, W. Das Wohltemperierte Klavier. (J. S. Bach und B. Chr. Weber.) — Monatshefte für Musikgeschichte XXXI. Leipzig 1899, Nr. 8/9. [cf. Eitner.]

Taubmann, O. Ein Autograph des zweiten Teils von Bachs Wohltemperiertem Klavier. — Allg. Musikzeitung XXIII. Charlottenburg-Berlin 1896.
Gründet sich auf einen Aufsatz von E. Prout in Monthly Musical Record No. 303/4. London.

Weber, W. Wie studiert man J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier? — Neue Musikzeitung XXVI. Stuttgart 1904.

Westphal, Rud. Die C-Takt-Fugen des Wohltemperierten Klaviers. — Mus. Wochenblatt XIV. Leipzig 1883.

Suiten, Fugen, Inventionen:

Anonym, Bachsche Klavierwerke: Die englischen Suiten und die sechs Partiten (Breitkopf und Härtel) bearbeitet von C. Reinecke. — Leipziger allg. mus. Zeitung IV. Leipzig 1869.
Ausf. Besprechung zweifelhafter Stellen.

Anonym, S. Bach und die Bach-Ausgabe (Englische Suiten) betreffend. — Leipziger allg. mus. Zeitung I. Leipzig 1866.
Wünscht Berichtigung zweifelhafter (?) Stellen.

Boekelmann, B. J. S. Bach. 16 Fugen durch Farbendruck analytisch dargestellt. — Leipzig 1829.

Fink, G. W. Bach, J. S., l'art de la Fugue, y jointes du »Sacrifice musicale«, la Fugue sur un thème de Frédéric II., la Ricercata à 6 voix sur le même thème. Edition nouvelle . . . . . par Charles Czerny. Leipzig (Peters). — Allg. musikalische Zeitung XLI. Leipzig 1839. — Ausführliche Besprechung.

Griepenkerl, K. F. Bachs chromatische Phantasie. — Allg. musikalische Zeitung L. Leipzig 1848.
Gegen Marx' gleichnamigen Aufsatz.

Hauptmann, M. Erläuterungen zu Bachs Kunst der Fuge. Leipzig 1881.

Hepworth, George. J. S. Bachs „Kunst der Fuge" betreffend. — Leipziger Allg. musikalische Zeitung XV. Leipzig 1880.
Zitiert (gegen Spitta) alle Stellen des Werkes, in denen B-A-C-H mehr oder weniger versteckt vorkommt.

— Das B A C H in J. S. Bachs „Kunst der Fuge". — Leipzig 1887.

Jadassohn, S. Die Kunst der Fuge von J. S. Bach. — Mus. Wochenblatt XXVII. Leipzig 1896.

— Erläuterungen zu J. S. Bachs Kunst der Fuge. — Leipzig 1899.

Klauß. Bach, Musikalisches Opfer. (Breitkopf und Härtels) Neue Ausgabe mit einer Vorrede über die Entstehung dieses Werkes. — Allg. musikalische Zeitung XXXIV. Leipzig 1832. — (Ausführliche Besprechung.)

Lind, P. v. Einige Bemerkungen über J. S. Bachs Suite in Emoll. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 87. Leipzig 1891.

Marnold, J. La dernière fugue de J. S. Bach, un problème musical. — La Tribune de St. Gervais. No. 5. Paris 1901.

Marx, A. B. Bachs chromatische Phantasie. Einige Bemerkungen. — Allg. musikalische Zeitung L. Leipzig 1848.

Nottebohm, G. Ein Ausspruch Bachs über Fugen. — Leipziger allg. mus. Zeitung V. Leipzig 1870.
Entnommen aus: Marpurg „Kritische Briefe" I. 1759.

Prout, Eb. Bachs Suites. — Monthly Musical Record XXX. London. 1900.

Riemann, H. Gehört die „unvollendete" BACH-Fuge zur „Kunst der Fuge" oder nicht? — Allg. Musikzeitung XX. Charlottenburg-Berlin 1894.

Seiffert, M. Über ein älteres Vorbild zu S. Bachs Kunst der Fuge. (Referat.) — Zeitschrift der Intern. Mus.-Ges. I, 5. Leipzig 1899/1900.

Teichfischer, P. J. S. Bachs „Notenbüchlein" für Anna Magdalena Bach (1725). — Blätter für Haus- und Kirchenmusik IX, 2. Langensalza 1904.

Vianna da Motta, José. Fer. Busonis Ausgabe der chromatischen Phantasie J. S. Bachs. — Der Klavierlehrer XXVI. Berlin 1903.

— Ein Werk des Altmeister J. S. Bach in neuer Bearbeitung. (Aria mit 30 Veränderungen, für den Konzertvortrag bearbeitet von K. Klindworth.) — Der Klavierlehrer XXVI. Berlin 1903.

c) Violine.

D(eiters), H. Ausgewählte Stücke aus den Violin-Solo-Sonaten, für Pianoforte bearbeitet von J. Raff. (Heft 2, 3, 4.) — Leipziger allg. mus. Zeitung IV. Leipzig 1869.
Ausf. Besprechung mit Beispielen.

Kaiserfeld, M. v. Zur Wiederbelebung der J. S. Bachschen Violinmusik. — Neue Musikzeitung XXI, Stuttgart 1899. Nr. 17.

Fink, G. W. Bach, J. S. Six grandes Sonates pour le Pianoforte et Violon obligé etc. Edition nouvelle. (Leipzig, Peters.) — Allg. musikalische Zeitung XLIII. Leipzig 1841. Ausführliche Besprechung.

Hartmann, A. The „Ciaconna" of Bach. Musical Courier XXV, 12. — New York und London 1904. (Dasselbe ins Deutsche übersetzt von Otto Leßmann. Allg. Musikzeitung XXXII, 22. Berlin 1905.)

Horstig, C. Die sogenannten Wirtembergischen Sonaten von Bach. — Allg. mus. Zeitung XI. Leipzig 1809.

Krüger, Eduard. J. S. Bach, 6 Sonaten für Klavier und Violine. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 15. Leipzig 1841.
Ausführliche Besprechung.

Niemann, W. Bachs Violinkonzerte A moll und E dur. Gemeinverständliche Erläuterung. — Musikführer Nr. 237. Leipzig 1902.

Riemann, H. Die Orchestersuite (franz. Ouverture) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (auch J. S. Bach betr.) — Musikalisches Wochenblatt XXX. Leipzig 1899.

Spiro, F. Ein verlorenes Werk J. S. Bachs. — Zeitschrift der Intern. Mus.-Ges. VI, 3. Leipzig 1904. (Betrifft die Violinfassung des Klavierkonzerts in A dur.)

Stockhausen, E. v. Ein Bachscher Kanon. (Besprechung eines solchen aus der 2. Violinsonate.) — Musikalisches Wochenblatt XXVIII. Leipzig 1897.

d) Laute.

Tappert, Wilh. Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute. — Berlin 1901. (Separatabdruck aus „Die Redenden Künste". Leipzig 1900.)
Tabulaturen und Transkriptionen.

e) Orchester.

Heuß, A. Erläuterungen der D dur Orchestersuite (Nr. 4) und des vierten Brandenburgischen Konzertes (G dur). — Festschrift und Programmbuch z. 2. Deutschen Bachfest. Leipzig 1904.

Kretzschmar, H. Führer durch den Konzertsaal I. — Leipzig 1891 (2. Aufl.) und 1898 (3. Aufl.) Darin Analysen der vier Orchestersuiten Bachs. Auf eine Symphonie in F (Umarbeitung des 1. Brandenburgischen Konzerts) wird hingewiesen. (Die 6 Brandenburgischen Konzerte sind in der 3. Aufl. aus bestimmten Gründen übergangen.)

2. Vokalmusik.

Verzeichnisse:

Anonym. Verzeichnis Bachscher Choralgesänge mit den ihnen eigenen Texten und Nachweis der Kantaten, in denen sie sich vorfinden lassen. — Leipziger Zeitung, Jahrgang 46.

Tamme, Carl. J. S. Bach. Thematisches Verzeichnis seiner Vokalwerke. Auf Grund der Gesamtausgaben von C. F. Peters und der Bachgesellschaft. — Leipzig 1889.

Allgemeines:

Heuß, Alfr. Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. (Vortrag.) — Bach-Jahrbuch, Leipzig, 1904.

S—g. H. Über S. Bachs Kirchengesänge. — Allg. musikalische Zeitung XLV. Leipzig 1843.

Schering, A. Bachs Textbehandlung. — Leipzig 1901.

Voigt, W. Über die Kirchenmusik J. S. Bachs. Ein Vortrag. — Königsberg 1881.

Winterfeld, C. von. Der evangelische Kirchengesang. Bd. III: Der evangel. Kirchengesang im 18. Jahrhundert. — Leipzig 1847. Das zweite Buch dieses Bandes ist Bachs Kirchenmusik gewidmet.

Choräle und Choralbearbeitungen:

Becker, C. F. Bachs Choralbearbeitungen. — Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 14. Leipzig 1841.

Beutter, A. Praktische Vorschläge für die Verwertung der Bachschen Choräle im Gottesdienst. — Korrespondenzblatt des evang. Kirchengesangvereins. Leipzig 1902.

Dittberner, J. Die Bachpflege im evangelischen Gottesdienst und Bachs Choralgesänge. — Fliegende Blätter des evang. Kirchenmusikvereins in Schlesien 37, 6. — Brieg.

Rabich, E. Zum Vortrag des Bachschen Chorals. — Blätter für Haus- und Kirchenmusik VII. Langensalza 1903.

Passionen:

Matthäuspassion:

Ankündigung der Herausgabe der großen Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, von J. S. Bach. — Allg. mus. Zeitung XXXI. Leipzig 1829.

Bachmann, F. J. S. Bachs Matthäuspassion und der protestantische Kultus. — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. I, Leipzig 1899.

— Die Aufführung der Matthäuspassion Bachs. — Kunstwart XIII, Nr. 11. München 1900.

Bannelier, Ch. La Passion selon St. Matthieu. Traduction française. Notices et Texte. — Paris 1888.

Becker, C. F. J. S. Bachs Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus in Leipzig zum 1. Male aufgeführt von Mendelssohn-Bartholdy. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 14. Leipzig 1841.

Fink, G. W. Einige geschichtliche Bemerkungen über J. S. Bachs Matthäuspassion und seine übrigen Passionen. (Im Anschluß an die Schlesingersche Ausgabe der Matthäuspassion.) — Allg. musikalische Zeitung XXXII. Leipzig 1830.

Frank, E. Erläuterungen zur Matthäuspassion von J. S. Bach. — Hannover 1901 (1885).

Gottschalg, A. W. Die erste Aufführung von Bachs Matthäuspassion in Thüringen. — Neue Zeitschrift f. Musik LXV. Leipzig 1869.

H . . . . . n. Die Auferweckung der Bachschen Matthäuspassion. — Neue Zeitschrift f. Musik LXV. Leipzig 1869.

Heuß, Alfr. Über den Vortrag der Matthäuspassion. (Im Anschluß an die diesjährige (1903) Karfreitagsaufführung in der Leipziger Thomaskirche). — Signale LXI. Leipzig 1903.

Jadassohn, S. Zur Einführung in S. Bachs Matthäuspassion. — Berlin 1899. 1900.

Kretzschmar, H. Bach, Matthäuspassion. Kl. Konzertführer Nr. 502. Leipzig 1898.
Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 2. Leipzig 1905.

Krtsmary, Anton. Zur Aufführung der Matthäuspassion. — Neue musikalische Presse XII. Wien 1903.

Krüger, Ed. J. S. Bachs Passionen nach Matthäus und Johannes. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 18. Leipzig 1843.

Ky, A. Die Matthäuspassion in der Wiener Singakademie. — Neue musikalische Presse XII. Wien 1903.

Laurencin, Dr. F. P. J. S. Bachs Matthäuspassion und ihre Stellung zur Jetztzeit. — Neue Zeitschrift f. Musik XXX. Leipzig 1864.

Leßmann, O. Zelter oder Felix Mendelssohn? — Allg. Musikzeitung XXVIII. Berlin 1901.
Die Frage, wer von beiden die Matthäuspassion zuerst aufführte, zugunsten Mendelssohns entschieden.

(v. Miltitz) Anonym. Verzeichnis der Sänger und Instrumentisten zur Aufführung der großen Passion S. Bachs in Dresden. — Allg. musikalische Zeitung XXXV. Leipzig 1833. — (342 Mitwirkende!)

Mosewius, J. Th. J. S. Bachs Matthäuspassion musikalisch und ästhetisch dargestellt. — Berlin 1852.

Rijken, Jan. Het gebruik van een vleugel (piano) in de Matthäus-Passion. — Weekblad voor Muziek X. Amsterdam 1903.

Rochlitz, Fr. Auf Veranlassung des Werkes: Große Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes, von S. Bach. Einleitung und I: Aus welchen Ursachen sucht unsere Zeit die ernstesten, ja gelehrtesten Werke der Vorzeit? II: Geschichte der Bachschen Passions-Oratorien und der ursprünglich deutschen Passions-Oratorien überhaupt. III: Über dieses Bachsche Passionswerk selbst. — Allg. musikalische Zeitung XXXIII. Leipzig 1831.

Saint-Saëns, C. Harmonie et Melodie. — Paris 1885.
Der (kurze) dritte Abschnitt des Buches behandelt »Les Oratorios de Bach et de Haendel« und beginnt mit den bezeichnenden Worten: »Je vais scandaliser bien des gens. A mes yeux, l'exécution des ouvrages de Haendel et de Bach est une chimère; ...« — Deutsche Übersetzung von W. Kleefeld, Berlin 1905.

Schäffer, Jul. Über die Bearbeitung der Bachschen Matthäuspassion durch Rob. Franz. — Leipziger Allg. mus. Zeitung III. Leipzig 1868.

Smend, J. Die Matthäuspassion von Bach und ihre mancherlei Aufführungen. — Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst Nr. 5. Göttingen 1899.

— Wann ich einmal soll scheiden. Mit Faksimile des Bachschen Chorals aus der Matthäuspassion. — Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst VII. Göttingen 1902.

Spitta, Ph. Die Passionsmusiken von J. S. Bach und H. Schütz. — Hamburg 1893.

Voigt, W. Händels Samson und Bachs Matthäuspassion. Ein Vortrag. — Göttingen 1885.

Widmann, B. Bach, Matthäuspassion. Gemeinverständliche Erläuterung. Musikführer Nr. 38/9. — Leipzig 1895.

Wirth, M. Noch immer die alte Mißhandlung der Matthäuspassion in Leipzig. — Die redenden Künste. Leipzig 1900.

Johannispassion:

Ankündigung der Herausgabe der Johannispassion. (Berlin, Trautwein.) — Allg. musikalische Zeitung XXXII. Leipzig 1830.

Frank, E. Erläuterungen zur Johannispassion. — Hannover 1885. 1901.

H., R. Johann Sebastiaan Bach en zijne Johannis-Passion. — Muziekbode XVII, Tilburg 1902.

Kretzschmar, H. Bach, Johannespassion. Kl. Konzertführer Nr. 504. — Leipzig 1898.
Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 2. Leipzig 1905.

Spitta, Ph. Die Arie „Ach mein Sinn" aus J. S. Bachs Johannispassion. — Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft IV. Leipzig 1888.
Vgl. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894.

Tiersot, Jul. La passion selon saint Jean de J. S. Bach. — Ménéstrel LXVIII, Paris 1902.

Widmann, B. Bach, Johannespassion. Gemeinverständliche Erläuterungen. Musikführer Nr. 52 53. — Leipzig 1896.

Lukas- und Markuspassion:

Kretzschmar, H. Führer durch den Konzertsaal II, 2. — Leipzig 1905.
Darin ausführliche Analysen der Lukas- und Markuspassion.

Prieger, E. Echt oder unecht? Zur Lukas-Passionsforschung. — Berlin 1889.

— J. S. Bachs Trauerode und Markuspassion. — Musikalisches Wochenblatt XXXII. Leipzig 1892.

Waldersee, P. Graf v. Zur Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas von J. S. Bach. — Musikalisches Wochenblatt XXIII. Leipzig (1893).

Ziehn, B. Zweiter Beitrag zur Lucas-Passionsforschung. — Allg. Musikzeitung. Charlottenburg 1893.

Hohe Messe:

Bagge, S. „Hohe Messe" von J. S. Bach. Vortrag. — Basel 1887.

Benoit, Camille. La grande Messe en si mineur de J. S. Bach. — Tribune de St. Gervais. Paris 1901.

Kretzschmar, H. Bach, H moll Messe. Kl. Konzertführer Nr. 503. (Deutsch u. engl.) Leipzig.
Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 2. Leipzig 1905.

Liepe, E. „Quoniam tu solus sanctus". Eine Studie über J. S. Bach. — Musikalisches Wochenblatt XXXVI, 40. Leipzig 1905.

Prout, E. Bachs Mass in B Minor. — The Musical Times XVII. London 1876.
Ausführliche Analyse.

Reichel, Alex. Bei Gelegenheit der Aufführung der H moll Messe von Bach in Bern durch Cäcilienverein und Liedertafel. — Schweizerische Musik-Zeitung. Zürich 1902.

Rochlitz, Fr. Bach, J. S. Missa à 4 Voci, 2 Flauti, 2 Violini, Viola ed Organo. No. 1, dopo Partitura autografa dell' autore. Bonna e Colonia. (Simrock.) — Ausführliche Besprechung mit Notenbeispielen. — Allg. musikalische Zeitung XXI. Leipzig 1819.

Schmidt, Leop. Zur Einführung in J. S. Bachs Hohe Messe in H moll. — Berlin 1900 (und früher).

Seidl, Arth. S. Bachs Große Messe in H moll. — („Von Palestrina zu Wagner".) Berlin 1902.

Sittard, Jos. Bach, H moll Messe. Gemeinverständliche Erläuterung. — Musikführer Nr. 19/20. Leipzig 1895.

Spengel, Jul. Thematischer Führer durch die H moll Messe (Bachs). — Leipzig 1903.

Vessella, A. L'esecuzione della „Messa solenne" di Bach a Berlino. — Le Cronache Musicali II. Rom 1902.

Weber, W. Die Thematik der Chöre in Bachs Hmoll Messe. — Neue Musik-Zeitung XXV, 13. Stuttgart 1904.

Weihnachtsoratorium:

Anonym. Oratorio de Noël; par J. S. Bach (1685—1750). Traduction en vers français. — Paris 1903.

Glück, Aug. Bachs Weihnachtsoratorium. — Musikführer Nr. 181. Leipzig 1901.

Kretzschmar, H. Bach, Weihnachtsoratorium. Kl. Konzertführer. — Leipzig 1899.
Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 2. Leipzig 1905.

Magnificat:

Franz, Rob. Mitteilungen über J. S. Bachs „Magnificat". — Halle 1863. Leipzig 1889 (2. Aufl.)

Kobelt, M. J. S. Bachs großes Magnificat in Ddur und die für die Anlage der Komposition maßgebenden, günstigen Faktoren. — Erlangen (Dissertation) 1903.

Kretzschmar, H. Führer durch den Konzertsaal II, 2. — Leipzig 1905. Darin ausführliche Analyse des Magnificat.

Spitta, Fr. Zur Diskussion über das „Magnificat"?

Kantaten:

Allgemeines:

Franz, Rob. Einiges über J. S. Bachsche Kantaten. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 47. Leipzig 1858.
Neuerdings abgedruckt in „Die Musik" V, 2. Berlin 1905.

Grunsky, K. Bachs Kantaten. Eine Anregung. — Die Musik III, 14. Berlin 1904.

Kretzschmar, H. Führer durch den Konzertsaal II, 2. — Leipzig 1899. (2. Auflage.)
Behandelt auch die weltlichen Kantaten von J. S. Bach.

Mendelssohn, A. Zu drei Bachschen Kantaten. — Siona XXIX, 10. Gütersloh 1904.

Mosewius, J. T. S. Bachs Choralgesänge und Kantaten. — Allg. musikalische Zeitung XLVI. Leipzig 1844. Umfangreicher Aufsatz.

— J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen. — Berlin 1845.
Cf. die ausführliche Besprechung dieses Buches (von Dr. Kahlert) in der Allg. musikalischen Zeitung XLVII, Leipzig 1845.

Nebelthau, F. Musikalische Konjektur (betr. eine korrumpierte Stelle in der von Hrn. Marx besorgten und bei N. Simrock erschienenen Ausgabe der 6 Kirchenstücke von J. S. Bach). — Allg. musikalische Zeitung XXXV. Leipzig 1833. Die korrumpierte Stelle befindet sich im 2. Stück: „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben".

Spitta, Ph. Bach und Christian Friedrich Hunold. — In: Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894.
Betrifft Kantatendichtungen.

Todt, B. J. S. Bachs weltliche Kantaten. (Heft 52 der Mitteilungen von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.)

— Vademecum durch die Bachschen Kantaten mit Hinweis auf ihre Verwendbarkeit auch für Schülerchöre. — Leipzig 1895.

Besonderes:

Bagge, S. Zwei Kantaten von S. Bach: „Trauer-Ode" und „Der Streit zwischen Phöbus und Pan". — Leipziger Allg. musikalische Zeitung I. Leipzig 1866.

Bernoulli, E. Bemerkungen zu J. S. Bachs „Actus tragicus". — Mus. Wochenblatt XXIX. Leipzig 1898.

Hahn, Alb. J. S. Bachs Kantate „Wer da gläubet und getaufft wird", bearbeitet von Rob. Franz. Allen Bachfreunden gewidmet. (Sep.-Abdruck aus „Die Tonkunst".) — Königsberg 1877.

Hehemann, Max. Bach, der Streit zwischen Phöbus und Pan. — Musikführer Nr. 271. Leipzig 1902.

Heuß, A. Erläuterungen der Kirchenkantaten: Herr, gehe nicht ins Gericht. Jesus schläft, was soll ich hoffen. Wachet, betet, seid bereit allezeit. Erfreut euch ihr Herzen. Desgl. der weltlichen Kantaten: Der Streit zwischen Phöbus und Pan, und Schweigt stille, plaudert nicht. (Kaffeekantate.) — Festschrift und Programmbuch zum II. Deutschen Bachfeste. Leipzig 1904.

Hüffer, Franz. Text zur Trauerode von S. Bach. — Leipziger Allg. mus. Zeitung I. Leipzig 1866.

Kretzschmar, H. Führer durch den Konzertsaal II, 2. — Leipzig 1905.
Darin (zum Teil) ausführliche Analysen der Kantaten:
Gottes Zeit (Actus Tragicus). Ich hatte viel Bekümmernis. Nun ist das Heil und die Kraft. Ein' feste Burg. Christ lag in Todesbanden. Du wahrer Gott. Es ist dir gesagt. Liebster Gott. Wer nur den lieben Gott. Wer da glaubet und getauft wird. Wir danken dir. Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild. Ach Gott, wie manches Herzeleid. Bleibe bei uns. Ach wie flüchtig.

Rochlitz, Fr. Bachs Kantate „Ein' feste Burg ist unser Gott". (Partitur, Breitkopf u. Härtel). Ausführliche Besprechung mit Notenbeispielen. — Allg. musikalische Zeitung XXIV. Leipzig 1822.

Schäffer, Jul. J. S. Bachs Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen" in den Ausgaben von R. Franz und dem Leipziger Bachverein, kritisch beleuchtet. — Leipzig 1877.

Schlösser, L. S. Bachs Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen". — Allg. Deutsche Musik-Zeitung V. Berlin 1878. Ausführliche Besprechung mit Beispielen.

Motetten:

Heuß, Alfr. Bachs Motetten, begleitet oder unbegleitet? — Zeitschrift der Intern. Mus.-Ges. VI, 3. Leipzig 1904.

— Erläuterungen der Motetten „Singet dem Herrn" und „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Festschrift und Programmbuch zum II. Bachfeste. Leipzig 1904.

Kretzschmar, H. Führer durch den Konzertsaal II, 2. — Leipzig 1905.
Darin ausführliche Analysen der Motetten Bachs.

Sologesang:

Rudder, May de. Mélodies réligieuses de J. S. Bach. — Le Guide Musical XLVIII. Brüssel 1902.
Ausführliche Besprechung des „Lieder- und Arien"-Bandes der Neuen Bachgesellschaft.

C. Die Pflege Bachscher Kunst.

1. Bachgesellschaft, Bachvereine, Bachfeste.

Anonym, Die neue Bachgesellschaft. — Signale LIX, Leipzig 1901.

Bade, W. F. The Bethlehem Bach-Festival. — Zeitschrift der Intern. Mus.-Ges. II. Leipzig 1901.

(Beer, R.) Der Bach-Verein zu Leipzig in den Jahren 1875—1899. — Leipzig 1900.

Fleischer, Oskar. Führer durch die Bach-Ausstellung im Festsaale des Rathauses. — Berlin 1901.

G., Th. Das Bach-Jahrbuch 1904. (Besprechung.) — Der ev. Kirchenchor X, 1. Zürich 1905.

Grädener, C. G. P. Bach und die Hamburger Bachgesellschaft. Ein Beitrag zur Kunstkritik. — Hamburg 1856.

— Replik auf die „Verteidigung der Hamburger Bachgesellschaft gegen die Angriffe des Herrn C. G. P. Grädener von Georg Armbrust" in einem Schreiben an Herrn G. Armbrust. — Hamburg 1856.

Herold, W. Nachklänge zum II. Bachfeste in Leipzig. — Siona XXX, 5/6. Gütersloh 1905.
Gegen Greulichs Vortrag „Bach und der evangelische Gottesdienst" (abgedruckt im Bach-Jahrbuch 1904).

Heuß, Alfred. Festschrift und Programmbuch zum II. deutschen Bachfest in Leipzig 1904.

Kniese, Jul. Bachgesellschaften, Bachfeste. — Bayreuther Blätter 1905. 1—3.

Kretzschmar, Herm. Die Bachgesellschaft in Leipzig. Bericht bei Beendigung der Gesamtausgabe von J. S. Bachs Werken. — Leipzig 1899. (Schlußband der großen Bachausgabe.)

— Festschrift und Programmbuch zum I. deutschen Bachfest 1901 in Berlin.

Nagel, W. Die neue Bachgesellschaft und ihre Aufgabe. — Blätter für Haus- und Kirchenmusik IX, 2. Langensalza 1904.

Neue Bachgesellschaft. Bach-Jahrbuch. — Leipzig 1904.

Niemann, Walter. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. — Signale LXII, 8/9. Leipzig 1904.

Rietschel, G. Ansprache in der Motette am 1. Oktober 1904 (II. Bachfest). — Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.

Schnakenberg, F. L. Die Bachgesellschaft und ihr Werk. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 96, Jahrg. LXVII. Leipzig 1900. Nach Kretzschmars Schlußbericht der großen Bachausgabe.

Smend, Jul. Predigt im Nachmittagsgottesdienste der Thomaskirche am 2. Oktober 1904 (II. Bachfest). — Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.

Spaeth, A. Das Bachfest in Bethlehem Pennsylvanien. — Siona, XXIX, 8/9, Gütersloh 1904.

Spiro, Fr. Die Festschrift der Neuen Bachgesellschaft zum II. deutschen Bachfeste in Leipzig. — Signale LXII, 69/70. Leipzig 1904.

Spitta, Fr. Die Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft nach ihrer textlichen Seite. — Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst VII. Göttingen 1903.

Spitta, Ph. Der Bach-Verein zu Leipzig. — Allg. musikalische Zeitung X. Leipzig 1875.

Tappert, W. Ein Bachfest in Berlin vor 72 Jahren. — Allg. Musikzeitung XXVIII. Berlin 1901.

2. **Bachausgaben** betreffend.

Baumgart, E. F. Anmerkungen zur Ausgabe von S. Bachs Werken durch die Bachgesellschaft. — Leipziger Allg. musikalische Zeitung I. Leipzig 1866.

Becker, C. F. Die früheren Ausgaben der J. S. Bachschen Kirchengesänge. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 15. Leipzig 1841.

Bellermann, H. Zwei Briefe von J. N. Forkel an das Bureau de musique (Peters) zu Leipzig. — Allg. musikalische Zeitung VIII. Leipzig 1873.
Betrifft Einwände gegen den Redakteur der Bach-Ausgabe.

Göhler, G. Die Vollendung der Bach-Ausgabe und die Neue Bachgesellschaft. — Kunstwart XIII. München 1900.

Leichtentritt, Hugo. Neue Ausgaben Bachscher und Händelscher Werke. — Allg. Musik-Zeitung XXX, 44. Berlin 1903.

N., W. Neue Bachausgaben. — Signale LXII, 51/2. Leipzig 1904.

Schellenberg, H. S. Bach und die Herausgabe seiner Werke durch die Bachgesellschaft zu Leipzig. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 33. Leipzig 1851.

Seiffert, M. Die Gesamtausgabe der Werke Händels und Bachs und ihre Bedeutung für die Zukunft. — Zeitschrift der Intern. Mus.-Ges. I. Leipzig 1900.

Spiro, Fr. Eine Bach-Konjektur. — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. II. Leipzig 1901.

Tappert, W. Eine bedenkliche Stelle in den Bachausgaben. — Musikalisches Wochenblatt XV. Leipzig 1884.

Zimmer, Rob. Gedanken beim Erscheinen des 3. Bandes der Bachgesellschaft in Leipzig. — Berlin 1854.

Zopff, H. Die Bach-Ausgabe von Peters. — Neue Zeitschrift f. Musik LXII. Leipzig 1866.

3. Die Bearbeitungsfrage. (Siehe auch frühere Rubriken.)

Bellermann, H. Rob. Franz' Bearbeitungen älterer Tonwerke. (Bachs Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit". Ausführliche Analyse.) — Allg. musikalische Zeitung VII. Leipzig 1872.

Franz, Rob. Offener Brief an Ed. Hanslick. Über Bearbeitungen älterer Tonwerke namentlich Bachscher und Händelscher Vokalmusik. — Leipzig 1871.

Hol, Rich. Het gebruik van een Klavier (vleugel) bij de recitatieven in de werken de oude meesters. — Weekblad voor Muziek X. Amsterdam 1903.

— De recitatieven-begeleiding bij Bach en de latijnsche Text van Henschels Christus-Oratorium. — Weekblad voor Muziek X. Amsterdam 1903.

Schäffer, Jul. Über die Bearbeitung d. Bachschen Matthäuspassion durch Rob. Franz. — Leipziger Allg. musikalische Zeitung III. Leipzig 1868.

— Entgegnung auf Phil. Spittas Artikel „Über das Akkompagnement in den Kompositionen J. S. Bachs". — Leipzig 1876. (Musikalisches Wochenblatt VI. Leipzig 1875.)

Seidl, A. Kritik über Rob. Franz' Bearbeitungen von 20 geistlichen Liedern aus der Schemellischen Sammlung. — Neue Zeitschrift f. Musik, LV. Leipzig 1888.

Seiffert, Max. Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. (Vortrag.) Erweiterter Abdruck. — Bach-Jahrbuch. Leipzig 1904.

(Spitta, Ph.) Bachs Grundsätze des Akkompagnements; (von Gerber) ausgearbeitetes Beispiel von Bach korrigiert. — Allg. musikalische Zeitung XIV. Leipzig 1879.
Wörtlicher Abdruck aus Spittas Bachbiographie.

Spitta, Ph. Über das Akkompagnement in den Werken J. S. Bachs. — Musikalisches Wochenblatt VI. Leipzig 1875. (Ebenda: Schlußwort über das Akkompagnement in Kompositionen J. S. Bachs und die Ansichten Jul. Schäffers.)

— Bachiana II. — Allg. musikalische Zeitung XVII. Leipzig 1882. Bespricht J. S. Bachs Traktat über den Generalbaß und Benutzung der Niedtschen „Musikalischen Handleitung".
Vgl. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894.

Waldersee, P. Graf v. Über Bearbeitung und Aufführung Bachscher Werke. — Allg. musikalische Zeitung XI. Leipzig 1876.

— Über Bearbeitung Bachscher Gesangwerke. — Ebenda.

— Über Bearbeitung von skizzierten Vor- und Zwischenspielen Bachscher Arien. — Ebenda.

Wolfrum, Ph. Über Bearbeitung Bachscher Werke. — Kunstwart XVIII, 10. München 1905.

4. Besondere Würdigung Bachs, Vergleiche usw.

Anonym. Händels Passion (im Vergleich zu denen Bachs). Erwiderung (von B. v. Gugler) hierauf. — Leipziger Allg. musikalische Zeitung V. Leipzig 1870.

Anonym. J. S. Bach als Charakter. — Neue Musikzeitung VIII. Stuttgart 1886.

Anonym. J. S. Bach als Dichter. Caecilia, Maandblad voor Muziek LXI, 10. 's Gravenhage 1904.

Bach-Umfrage. Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit? Urteile verschiedenster europäischer Musiker und Schriftsteller. — Die Musik V, 1. Berlin 1905.

Brenet, M. J. S. Bach et les élections de Leipzig. — Le Guide Musical XLVIII. Brüssel 1902.

Chrysander, Fr. Am 23. Februar. (Über Bach, Händel und Schütz.) — Allg. musikalische Zeitung X. Leipzig 1875. Kurz.

Daubresse. Haendel et Bach. — Etudes pour jeunes filles. Paris 1901.

Dehn, S. W. J. S. Bach als Polemiker. — Westermanns Monatshefte I. Braunschweig 1856.

Erschien in demselben Jahre noch in der Cäcilia, Allgemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland XIII. Utrecht 1856.

Frommel, E. Händel und Bach. (1. Bändchen der Gesammelten Schriften. Erzählungen für das Volk.) — Berlin 1897. (3. Aufl.)

Glebe, K. Das Protestantische und Evangelische bei Händel und Bach. — Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins XVIII, 3. Leipzig 1904.

Cf. Ebenda Nr. 1.

Greulich, K. Bach und der evangelische Gottesdienst. (Vortrag.) — Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.

Isaacs, Lewis M. On popularying Bach. — The Musical World. (November). Boston 1903.

Kienzl, W. Die nationale Bedeutung J. S. Bachs und dessen Einfluß auf das Kunstschaffen Richard Wagners. — Neue Zeitschrift f. Musik LII. Leipzig 1885.

Kist, F. C. J. S. Bach als mensch en kunstenaar. — Caecilia, Algemeen Muzikal Tijdschrift van Nederland VII. Utrecht 1850.

— J. S. Bach als Organist. — Ebenda.

Lewicki, Ernst. Mozarts Verhältnis zu Bach. — Mitteilungen der Berliner Mozartgemeinde. Berlin 1903.

Ludwig, C. Alb. J. S. Bach in seiner Bedeutung für Kantoren, Organisten und Schullehrer. — Bleicherode 1865.

Malherbe, Ch. Die Allmacht J. S. Bachs. — Die Musik V, 2. Berlin 1905.
Aus dem Französischen übersetzt von E. Stier.

Marmontel, A. An estimate of J. S. Bach. — Etude XXIII, 10. Philadelphia 1905.

Marnold, J. Bach et »L'art pour l'art«. — Courrier Musical VII, 4. Paris 1904.

Meinardus, L. Händel und Bach im Jahre 1885. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 81. Leipzig 1885.

Nagel, W. J. S. Bach und die deutsche Musik der Gegenwart. — „Die Musik" I. Berlin 1901.

Nef, K. Die Schicksale der Werke J. S. Bachs. — Schweizerische Musikzeitung XLIII. Zürich 1903.

Niecks, F. A criticism of J. S. Bach. — Monthly Musical Record. No. 390. London 1903.

Nin, J. J. Händel und Bach. Revista Musical Catalana I, 8, Barcelona 1904.

Ochs, Siegfr. Mehr J. S. Bach! — Allg. Musikzeitung XXX. Berlin 1903.

Pastor, W. Bach und die gothische Kirche. — Tägliche Rundschau. Berlin 1900. Nr. 174.

Prüfer, A. S. Bach und die Tonkunst des 19. Jahrhunderts. — Leipzig 1902.

Prüfer, A. Sebastian Bach als Humorist. — Musikalisches Wochenblatt XXXV, 40. Leipzig 1904.

R. J. S. Bachs Wertschätzung bei einem seiner Zeitgenossen. (Johann Matthias Geßner.) — Blätter für Haus- und Kirchenmusik. Langensalza 1902.

Rabich, E. Bach dem Volke? — Blätter für Haus- und Kirchenmusik VI. Langensalza 1902.

Reimann, Heinr. Bach und Liszt. In „Musikalische Rückblicke". 2 Bde. — Berlin 1900.

Riehl, H. W. J. S. Bach in zijn' maatschappelijken kring. — Caecilia Algemeen Muzikal Tijdschrift van Nederland XI. Utrecht 1854.

Ritter, Herm. J. S. Bach als Dichter und Zeichner. — „Die Musik" I. Berlin 1902.

Runciman, John F. Concerning Purcell, Händel and Bach. — Musical Record No. 459. Boston 1899.

Sachse. Über die Bedeutung J. S. Bachs für den musikalischen Unterricht im Seminar. — Borna 1884.

Sattler, H. J. S. Bach und Abbé Vogler. — Musikalisches Wochenblatt, Bd. XIII. Leipzig 1882.

Sch. J. S. Bach als Lehrmeister und Erzieher. Ein Gedenkblatt zur 150. Wiederkehr seines Todestages. — Neue Musikzeitung XXI, Nr. 14. Stuttgart 1901.

Schiffner, Albert. S. Bachs geistige Nachkommenschaft. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 12. Leipzig 1840.

Schjelderup, G. Bachs Einfluß auf die Musik unserer Zeit. — Montagsbeilage zum Dresdener Anzeiger II. 1902. (Nr. 16.)

Schweitzer, Alb. Le symbolisme de Bach. — Revue germanique 1. Paris 1905.
(Sonderabdruck aus des Verfassers Schrift „J. S. Bach. Le Musicien-Poète". S. Biographisches.)

Seiffert, M. Buxtehude — Händel — Bach. — Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1902. Leipzig 1903.

Schönaich, Gust. Zur Erneuerung Bachs. — Kunstwart XV. München 1902.

Seiler, Jos. J. S. Bach als Humorist. — Allg. Deutsche Musik-Zeitung V. Berlin 1878.

Smend, Jul. J. S. Bachs Mission. — Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst IX, 11. Göttingen 1904.

Spitta, Ph. Händel, Bach und Schütz. — In der Aufsatzsammlung „Zur Musik". Berlin 1892.

— Mariane von Ziegler und Joh. Sebastian Bach. — Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. Berlin 1892.

Wolfrum, Ph. Das Lebenswerk J. S. Bachs. — „Thürmer" II, Nr. 11. — Stuttgart 1900.

D. Verschiedenes.

Anonym. Der in Leipzig stets lebendig gebliebene J. S. Bach. — Allg. musikalische Zeitung XXXI. Leipzig 1829.

Anonym. Zur Erinnerungsfeier an J. S. Bachs Todestag. — Jena 1850.

Anonym. Die renovierte Bach-Orgel in Arnstadt. — Allg. musikalische Zeitung XIV. Leipzig 1879.

Anonym. Von Bach zu Wagner. Ein Gedenkblatt zum 21. März 1885, als zur 200jährigen Gedenkfeier der Geburt J. S. Bachs (1685—1750), in wörtlichen Anführungen aus den Schriften Wagners zusammengestellt und vom Wagner-Verein zu Riga herausgegeben. — Riga 1885.

Anonym. Musikhistorische Gebäude: die Thomaskirche und -Schule in Leipzig. — Neue Musikzeitung XXV, 22. Stuttgart 1904.

— Referat über die alte Bach-Orgel in der Johanniskirche zu Leipzig. — Zeitschrift der Intern. Mus.-Ges. I, Leipzig 1900; und Zeitschrift für Instrumentenbau XX, Nr. 32. Leipzig 1899.

Böhme, E. E. H. Durch welche Rhythmen oder melodische und harmonische Wendungen läßt sich die eigenartige Schreibweise von Bach, Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn u. a. unverkennbar nachweisen? — Neue Zeitschrift f. Musik, LX. Leipzig 1893.

Bojanowski, P. v. Das Weimar J. S. Bachs. Zur Erinnerung an den 18. IV. 1703. — Weimar 1903.

Bourne, T. W. Bachs Theme sources. — Musical Times London 1899, XXX.

Chrysander, Fr. Besuch eines Engländers bei J. S. Bach. — Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft IX. Leipzig 1893.

Drobisch, Th. D. J. S. Bach. — Caecilia, Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland. XIV. Utrecht 1857.

F.(indeisen), Nic. Zum 150jährigen Todestage J. S. Bachs (1750—1900). — Russische Musik-Zeitung 1900, Nr. 31—32. In russischer Sprache.

Fleischer, O. Das Bachsche Clavicymbal und seine Neukonstruktion. — Zeitschrift der Intern. Mus.-Ges. I. Leipzig 1899.

Frenzel, R. Die Orgel und ihre Meister. — Dresden 1894.

Ive, O. Bach in the church of Rom. — Monthly Musical Record XXXIV. London 1904.

(Kist, F. C.) Het onthaal van J. S. Bach's werken in Nederland. — Caecilia, Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland VII. Utrecht 1850.

Lange, Georg. Ein neuer Bachflügel. (Mit Abbildung). — Deutsche Instrumentenbauzeitung. Berlin 1900.

de Lange, S. Satzfehler (?) bei Bach. — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. IV. — Leipzig 1902.

Lampadius, W. A. Die Kantoren der Thomasschule in Leipzig. Ein biographisches Denkmal, deutschen Tonmeistern errichtet. — Leipzig 1902.

Lindner, E. O. Zur Tonkunst. Abhandlungen. — Berlin 1864. Darin: Die Entstehung der Oper. — J. S. Bachs Werke. — Biedermann und Bach usw.

Nef, K. Die Orchesterbesetzung zur Zeit Händels und Bachs. — Allg. Musik-Zeitung XXX. Charlottenburg-Berlin 1903.

Nicholl, H. W. Bachs Non Observance of some fixed Rules. — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. III. Leipzig 1902.

Nicholl, Horace Wadham. Entgegnung auf S. de Langes „Satzfehler bei Bach". — Sammelbände der Intern. Mus.-Ges. IV. Leipzig 1903.

Oppel, W. Seltsame Stellen in den Werken großer Meister. — Allg. musikalische Zeitung X. Leipzig 1875.
Betrifft: Seltsame Stelle (f. Horn) in einer Kantate, desgl. im Schlußchor der Matthäuspassion.

Pitsch. Generalbaßübungen und Generalbaßstimmen aus den Kantaten von J. S. Bach. — Prag 1893.

R(abich, E.) Zur Bachpflege. — Blätter für Haus- und Kirchenmusik IX, 2. Langensalza 1904.

— Bachfeier in Arnstadt. — Ebenda.

— Scheibe gegen Bach. — Ebenda.

— Darf der Choral in der Matthäuspassion: „Wenn ich einmal soll scheiden" ohne Begleitung gesungen werden? — Ebenda.

Reimann, H. Phil. Spitta und seine Bach-Biographie. — In „Musikalische Rückblicke". 2 Bde. Berlin 1900.

S. Mottl über J. S. Bach. — Neue Musikzeitung XXI. Stuttgart 1901.

Sakketti, L. A. Abriß der allgemeinen Geschichte der Musik (XXXV. Kapitel: „Bach und Händel"). — St. Petersburg 1903. In russischer Sprache.

Schering, A. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters. — Neue Zeitschrift f. Musik LXXI, 40. Leipzig 1904. Erweiterter Abdruck im Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.

Schiffner, Alb. Die Reihenfolge der Kantoren an der Thomasschule zu Leipzig. — Neue Zeitschrift f. Musik, Bd. 14. Leipzig 1841.

Schletterer, H. M. Eine Widmung an Bach. (Sonatinen von Sorge, J. Andr.) — Monatshefte f. Musikgeschichte XI. Berlin 1879.

Seiler, Jos. Bachiana. (Zwei Urteile über S. Bach, ein altes und ein neues.) — Allg. Deutsche Musik-Zeitung III. Berlin 1876 (I).

Smend, Jul. Wie man in Frankreich unsern Bach verketzert und verherrlicht. — Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst VII. Göttingen 1902.

Söhle, K. Allerhand Zeitgemäßes über Bach. — Neue musikalische Rundschau I. Prag 1896.

Spiro, Fr. Bach und seine Transskriptoren. — Neue Zeitschrift für Musik LXXI, 40/41. Leipzig 1904.

Stein, Fr. J. S. Bach im Universitätsgottesdienst zu Heidelberg. — Neue Musikzeitung XXV, 24. Stuttgart 1904.

Voigtmann, Jul. Die Hauptstadien der Entwickelung des Orgelspiels von S. Bach bis auf die Gegenwart. — Allg. Deutsche Musik-Zeitung I. Leipzig und Cassel 1874.

Westphal, Rud. Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach. Auf Grundlagen der antiken und unter Bezugnahme auf ihren historischen Anschluß an die mittelalterliche. Mit besonderer Berücksichtigung von Bachs Fugen und Beethovens Sonaten. — Leipzig 1880.

Wilmotte, M. Les Passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français. — Paris 1898.

Anhang.

Porträts, Büsten usw. von J. S. Bach.

Bach, J. S. Titelkupfer im I. Bd. der Allg. musikalischen Zeitung. — Leipzig 1798.

Bach, J. S. Nach dem einzigen Originale der Thomasschule zu Leipzig treu lithographiert von Schlick. — gr. Fol. — Leipzig, Hartung 1842.

Bach, S. Modelliert (in Gips) von Knauer. Berlin 1847.

Bachs Denkmal zu Leipzig. Stahlstich. — Leipzig 1849.

Bach, J. S. Nach Haußmann gestochen von L. Sichling. — Leipzig 1851.

Bach, J. S. Porträt mit Faksimile, nach Haußmann, lithographiert von Waldow. — Berlin 1851.

Bach, J. S. Kniestück, lithographiert von Rud. Hoffmann. — Wien 1856.

Bach, J. S., mit dem Kanon tripler und Faksimile; lithographiert von Schlick. Neue Ausgabe. Fol. — Leipzig 1857.

Bach, J. S. (Bildnisse berühmter Tonkünstler, nach den besten Originalen in Linienmanier) gestochen von L. Sichling. (Lief. 1: J. S. Bach.) Fol. — Leipzig 1857.

J. S. Bach. (Auf dem „Porträt-Tableau" — Bach, Beethoven, Gluck, Händel, Haydn, Mozart —.) Gezeichnet von A. Brasch und G. Kühn. Gestochen von A. Neumann. Fol. — Leipzig 1858.

Bach, J. S. Ganze Figur, gemalt von Hammann, lithographiert von Jab. Fol. — Berlin 1861.

Bach, J. S. Büste in Elfenbeinmasse von Gebr. Micheli. — Berlin 1861.

Bach, J. S. Statuette in Gips, modelliert von M. Widemann. — Leipzig 1863.

Bach, J. S. Porträt (histor.) in Kupferätzung. Imperialformat. Jubiläumsausgabe. — Berlin 1885.

Bach, J. S. Brustbild. Nach einem Familienbilde gestochen von Karl Becker. — Berlin 1890.

J. S. Bach. Stahlstiche, kleine, nach den berühmtesten Originalen. — Berlin 1892.

Bach, J. S. Photogravüren nach dem Original von K. Jäger. — München 1897.

Bach, J. S. Mozart, Beethoven. 3 Blatt. Brustbilder in Oval mit Emblemen. Gezeichnet und gestochen von Wilh. Forberg. — Berlin 1898.

Bach, J. S. Brustbild. Nach dem Originalgemälde von Prof. K. Jäger photographiert. — Berlin und München 1871.

Bach, J. S. Brustbild. Lithographie von P. Rohrbach. — Berlin 1873.

— Photographie nach Hensels Relief. Kabinett. — Berlin 1873.

Originalmanuskripte, Denkmäler, Porträts, Geburts- und Sterbehäuser der deutschen Klassiker: Bach, Beethoven usw., in Photographien von Fr. Wendling-Wien. — Berlin 1878. — Darin Nr. 57 und 37[a]: Bach, J. S. Familien-Porträt, nach einem Ölgemälde, welches bis Anfang der 20er Jahre dieses Jahrhunderts im Erbbesitz der Bachschen Familie war. 37[a]. — Berlin 1881.

Bach, J. S. In: Sammlung photographischer Porträts berühmter Tonkünstler, nach den Original-Ölgemälden von E. Hader. — Berlin 1878.

Bach, J. S. Photogravüre. Nr. 21 von Klemanns Porträt-Gallerie. — Hannover 1900.

Bachbüste von Carl Seffner über Bachs Schädel modelliert. 1900. (S. Breitkopf u. Härtels „Mitteilungen" vom März d. J.)

Friedrich der Große und J. S. Bach, 8. Mai 1747. (Bach in der Schloßkirche zu Berlin Orgel spielend, während der König zuhört.) Photogravüre nach dem Gemälde von Rudolf Eichstädt. — Berlin 1900/1904.

Bach, J. S. (am Klavier) und Friedrich der Große. — Photogravüre nach dem Gemälde von K. Röhling. — Berlin 1902.

Bach, J. S. Kopf mit weißer Perücke. Nach Jul. Zuber in Vierfarbendruck. — München 1903.

Kritiken.

Albert Schweitzer, J. S. Bach le musicien-poète. — 455 S. — Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905.

Es ist eine hocherfreuliche Aufgabe, das siegreiche, wenn auch noch langsame Vordringen Bachs in Frankreich zu beobachten. Wie in Deutschland setzte auch die französische Bachbewegung mit der Pflege der Bachschen Instrumental-, in erster Linie Klavier- und Orgelmusik ein, dann folgten Aufführungen einiger Vokalwerke und in neuester Zeit ist man am Werk, durch regelmäßige Kantatenaufführungen freilich zunächst nur erst noch engere Kreise auch in die Welt der Bachschen Kantaten einzuführen.

Die Schwierigkeiten, die dem Verständnis speziell der Bachschen Kirchenmusik in Frankreich entgegenstehen, sind groß, aber, wie die bisher erzielten Erfolge beweisen, durchaus nicht unüberwindlich groß. Eine höchst wertvolle Mitarbeit an ihrer Hebung bietet das vorliegende Buch des Elsässers Albert Schweitzer, J. S. Bach le musicien-poète, dessen orgelkundiger Verfasser Privatdozent der Theologie an der Straßburger Universität ist. Die Vorgeschichte des Buches erzählt im Vorwort Ch. M. Widor, dem durch Schweitzers Erläuterung der Orgelchoräle aus dem zu ergänzenden Choraltext diese aus einem ‚modèle de contrepoint pur' zu einer ‚suite de poëmes d'une éloquence, d'une intensité d'émotion sans pareilles' wurden und der damit Schweitzer zu einer ‚étude sur le symbolisme' dieser Werke anregte. Die Studie weitete sich aber bald zu einem Buch über den ganzen Bach aus. Vom Choral ließ sich die Kantate nicht trennen und als 1. Teil (S. 1—104) trat ein Überblick über die deutsche Kirchenmusik bis Bach hinzu.

Teil 2 (S. 105—170) schildert dann Bachs Leben und Charakter, Teil 3 (S. 171—324) die Werke. Der 4. Teil enthält den eigentlichen Kern des Buches (S. 325—400) ‚le langage musical de Bach', in dem Schweitzer in 3 Kapiteln ‚le symbolisme de Bach, le langage musical des chorals und des cantates' behandelt. Ein 5. Teil (S. 401—434) bietet Bemerkungen praktischer Natur über die Ausführung von Bachs Werken, über Tempo, Phrasierung, Dynamik, Registrierung, Orchesterbesetzung und Generalbaß.

Wie die Ausdeutung der Orgelchoräle im Mittelpunkt des Buches steht, so bildet auch ‚le choral dans l'œuvre de Bach' den Ausgangspunkt des Ganzen (Kap. 1) und die folgenden 4 Kapitel (Kap. 2 und 3 ‚l'origine des textes und des mélodies de chorals' mit Anordnungen der von Bach behandelten Choräle nach diesen beiden Gesichtspunkten, Kap. 4 ‚l'harmonisation du choral', Kap. 5 ‚histoire des chorals pour orgue') entwerfen in anziehender und eindringender Weise die Geschichte des protestantischen

Chorals bis zu Bachs Arnstädter Zeit. Das gleiche versucht Kap. 6 für die ‚histoire des cantates et des Passions avant Bach‘, in dem die Darstellung bis in Bachs Weimarer Zeit führt. Überall erwähnt Schweitzer übersichtlich die wichtigsten Quellen und Forschungen, wie überhaupt die ganze Anlage des Buches dem Leser zum eigenen Weiterarbeiten gut und anregend die Wege weist.

Teil 2 schildert im einzelnen Bach und seine Familie, seine Stellung und Funktionen in Leipzig, seine ‚amabilité‘ und ‚modestie‘, seine Reisen, Kritiker und Freunde, Bach als, l'autodidacte et le professeur‘, seine Frömmigkeit und seine Physiognomie. Teil 3 bespricht in Kap. 15—19 die Instrumentalwerke, in Kap. 20 die weltlichen Kantaten, die als noch recht unbekannt ausführlicher behandelt werden, und in Kap. 21—27 die geistlichen Kantaten und größeren Vokalwerke der Leipziger Zeit nach der von Spitta aufgestellten Epocheneinteilung. Gestattet freilich der Umfang des ganzen Buches vielfach nur eine kursorische Erwähnung auch wichtigerer Erscheinungen, so unterrichten doch überall praktische Übersichten den Leser über den ganzen Umfang des Erhaltenen.

Auf dieser breiten Grundlage baut sich dann Schweitzers Versuch auf, Bachs „musikalische Sprache“ speziell der Orgelchoräle und der Kantaten zu erläutern als das Ideal einer ‚musique descriptive‘, beruhend auf einer Anzahl festausgeprägter Grundmotive. Seien diese zwar von außerordentlicher Anpassungsfähigkeit für jede einzelne Situation, so ändere sich ihr Grundcharakter doch nicht, und vor dem Leser erstehe ein markantes geschlossenes Bild der musikalischen Sprache des größten Musikers, in dem alle Mannigfaltigkeiten auf die Einheiten bestimmter Motive zurückgeführt sind, aus dem ‚la clarté et la précision du langage musical de Bach‘ überwältigend hervorleuchten.

Schweitzer zeigt in Chorälen und Kantaten ‚les motifs de la démarche (Schrittmotive), de la quiétude, de la douleur und de la joie‘, bei den Chorälen ferner ‚les motifs parlants‘ und ‚les chorals expressifs‘ und bei den Kantaten ‚les motifs de la lassitude, de la terreur, le rythme solennel, les thèmes composés.

Die Beispiele aus den Orgelchorälen kann man wohl als den Gegenstand erschöpfend bezeichnen. Neben den Einzelheiten, die in helles Licht treten, vergißt Schweitzer hier und im Kapitel über die Orgelmusik im 3. Teil nicht, auch auf die größeren Gruppen, zu denen Bach diese Orgelchoräle teilweise zusammenfaßte, und die besonderen Schönheiten dieser Gruppen aufmerksam zu machen. Und vom 1. Absatz auf Seite 1 an, in dem Schweitzer die Orgelphantasien über Choralmelodien als Bachs intimste, schönste und tiefste Werke bezeichnet, spricht Schweitzer durch das ganze Buch von Bachs Orgelchorälen sichtlich mit anziehender stets gleicher Wärme.

Anders scheint es mir bei den Kantaten zu liegen. Zwar entsteht auch hier durch das umfassende Heranziehen von Beispielen aus der ganzen Fülle der Kantaten ein farbenreiches Bild ihrer „musikalischen

Sprache"; den ganzen Bach der Kantaten zeigt es aber nicht. Das so bedeutsame Individuelle der einzelnen Kantaten kommt bei einer so einseitigen Betonung ihrer Bestandteile an ‚musique descriptive', dem Aufweisen eines förmlich gesetzmäßigen musikalischen Ausdrucks für die einzelnen Situationen, wie mir scheint, nicht zu seinem Recht. ‚Le symbolisme de Bach' ist nur ein Teil der „musikalischen Sprache der Kantaten", aber nicht der einzige, in welchem sich Bach als ‚le musicien-poète' zeigt, als den ihn Schweitzers Buch in erster Linie darstellen will.

Straßburg i. E. Friedrich Ludwig.

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jahrgang V, Heft 2: Ausgewählte Arien für Sopran mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. Jahrgang VI, Heft 1: Ausgewählte Arien für Alt (ebenso). Jahrgang VI, Heft 2: Ausgewählte Duette für Sopran und Alt (ebenso). — Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905.

Die Neue Bachgesellschaft hat einen bemerkenswerten Schritt getan. Nach dem Festgottesdienst, dessen schriftliche Fixierung in erster Linie einen eminenten historischen Wert besitzt, bietet sie jetzt ihren Mitgliedern und danach auch der Öffentlichkeit drei Hefte, die berufen erscheinen, im praktischen Musikleben eine bedeutende Rolle zu spielen. Schon oft war ja der Wunsch ausgesprochen worden — und besonders lebhaft geschah es gerade beim Leipziger Bachfest 1904 —, man möchte von solchen Gesangsstücken Bachs, die neben der Orgel oder dem Orchester von einem obligaten Soloinstrumente begleitet werden, endlich einmal eine Ausgabe veranstalten, wie sie von dem bekannten „Erbarme dich" aus der Matthäuspassion längst existiert, nämlich einen Klavierauszug, bei dem das Instrumentalsolo nicht in den Klavierpart einbegriffen wird, sondern in seiner Selbständigkeit unverändert bleibt. In der Tat sind solche Ausgaben aus vielen Gründen nötig, wenn die Originale besser gewürdigt werden sollen als bisher vielfach geschehen ist. Es handelt sich nicht nur um ein volleres Getön, um eine Wiedergabe, die dem Traume des Komponisten mehr entspricht als ein eigentlicher Klavierauszug, auch nicht bloß um die Rettung von Klängen, die bei einem solchen in der allgemeinen Nivellierung verschwinden; gerade bezüglich der historischen Treue im Klange soll man sich ja vor Illusionen hüten, da gar manches Orchesterinstrument, nicht zum wenigsten das wichtigste von allen, die Violine, seit Bachs Zeiten den Klangcharakter total verändert hat. Wesentlich dagegen für die Intentionen des Komponisten wie für die Bedeutung der Werke selbst ist ihre Struktur, einmal die äußere formelle des Nacheinander, dann aber mindestens ebenso sehr die innere radiale des Miteinander; und da ist es denn einer der bezeichnendsten Züge, daß das Soloinstrument sich nicht zum Orchester oder zur Orgel sondern zur Singstimme koordiniert. The-

matisch wie poetisch wird es ebenso wie diese behandelt und daher zu den anderen Instrumenten in Gegensatz gebracht; das Orchester begleitet, das Soloinstrument wird begleitet. Es liegt hier ein wichtiger Unterschied gegen die moderne Praxis vor, welche das Soloinstrument in der Regel als einen, nicht einmal immer integrierenden, Teil des Orchesters, gewissermaßen als gelegentlich aufgesetztes Licht in der Farbenmasse verwertet. Solche Soli haben daher meist keine abgerundete Gestaltung, keinen präcisen Anfang und kein deutlich wahrnehmbares Ende; sie besitzen weder horizontale noch vertikale Selbständigkeit. Wo der zeitliche Einschnitt zwischen der alten und neuen Praxis liegt, kann man, auch ohne tiefere geschichtliche Kenntnisse, leicht erkennen: noch Mozart hat, auch abgesehen von der bekannten Arie im Re Pastore, eine solche mit Violine und eine ähnliche mit Klavier und Orchester geschrieben, in denen die beiden, Singstimme und Instrument, geradezu ein Liebesduett aufführen, während anderseits das berühmte Geigensolo in Beethovens großem Benediktus ebenso untrennbar mit dem übrigen Orchester verwachsen ist wie die solistisch behandelten Hörner im Fidelio und den Ruinen von Athen, oder wie die Geigensoli im glorreichen Augenblick und der Weihe des Hauses oder das Cello im Opferlied und Christus am Ölberg. Es wäre absurd, von diesen Werken einen Klavierauszug mit separater Solostimme herauszugeben. Aber ebenso unrecht tut man Mozart, wenn man seine selbständig singenden Instrumente mit der Begleitung zu einem Klavierbrei verarbeitet. Vollends bei Bach ist die Trennung schon deshalb geboten, weil eine der Haupteigenschaften seiner Begleitungen, die harmonische Fülle, sonst verloren geht. Der Klavierspieler hat nun einmal nur zwei Hände; werden diese für eine Flötenmelodie und einen Baß gebraucht, so entsteht dazwischen jene gähnende Leere, die Bach bekanntlich selbst in wirklichen Klaviersoli prinzipiell vermied.

So ist es denn ein Glück, daß endlich wenigstens von einzelnen Arien und Duetten eine Ausgabe mit Klavier erschienen ist, in der das obligate Solo unverletzt bleibt; und ein Glück ist es auch, daß die Arbeit einem so vorzüglichen Bachkenner wie Mandyczewski anvertraut wurde. Er hat einstweilen zwölf Sopranarien, zwölf Altarien und drei Duette für Sopran und Alt ausgewählt, sämtlich aus Kirchenkantaten. Unter den Altarien befindet sich die „Ach bleibe doch", die später mit starken Veränderungen in das Agnus Dei der H-moll-Messe gekommen ist; die Reihe der Sopranwerke wird eingerahmt durch die zart schwärmerische „Auch mit gedämpften schwachen Klängen" aus der Kantate „Schwingt freudig euch empor", eines der wenigen Beispiele von Anwendung des Geigendämpfers bei Bach, und die erschütternd tragische „Seufzer, Tränen" aus der Schmerzenskantate „Ich hatte viel Bekümmernis". Wie man sieht, kommen die Extreme der menschlichen Empfindungsskala zu ihrem Rechte; kein einziges der hier gebotenen Werke wird man als äußerlich oder als nur musikalisch wertvoll bezeichnen können. Als Soloinstrument erscheint überall entweder die Violine oder ein solches Blasinstrument, das sich bequem durch die Violine

oder Bratsche ersetzen läßt. Vielleicht lassen sich unsere Dilettanten, die oft so verhängnisvoll viel Zeit mit leerem Klaviermechanismus verlieren, auf die Schönheit und Dankbarkeit zarter, ausgiebiger Blasinstrumente hinlenken und zu deren Erlernung anregen. Denn für die Hausmusik sind diese Hefte in erster Linie bestimmt. Wohl wird auch die Kirche, namentlich in weniger bemittelten Gemeinden, von ihnen Gebrauch machen können, und zwar nicht nur bei Konzerten sondern auch beim liturgischen Gottesdienste, aber so recht wird unser Publikum doch nur dann in Bach eindringen können, wenn es ihn selber singt und spielt. Nur ist es selbst für den Gutwilligen schwer, sich in der überwältigenden Masse der Kirchenkantaten zurechtzufinden; da gewährt die vorliegende Auswahl eine passende Einführung, und jeder, der sie durchgenommen hat, wird nach mehr verlangen, nicht nur nach der Umgebung, in der die Arien stehen, sondern auch nach mehr Arien und Ensemblesätzen für alle Stimmlagen. Es versteht sich, daß Mandyczewski auch für den Vortrag wertvolle Hilfen bietet; der Kontinuo ist überall ausgesetzt, und zwar in diskreter harmonischer, also durchaus unanfechtbarer Weise; hier und da sind die Bässe verdoppelt, dynamische Zeichen beigefügt, auch mit großer Vorsicht Tempovorschriften gegeben und in einem kurzen Vorworte die notwendigsten Verhaltungsmaßregeln für den Uneingeweihten zusammengestellt. Natürlich sind überall, wo zu den Arien Rezitative gehören, diese mit abgedruckt, und eine Mahnung, die ja nicht nur für den Laien und Dilettanten beherzigenswert ist, spricht der Herausgeber in den einfachsten Worten aus: „zur Erreichung einer schönen Ausdrucksform empfiehlt es sich, das Rezitativ nicht ganz ohne jeden Takt und ja nicht zu langsam zu nehmen." —

Das Ideal der Bach-Praxis wären vollständige Klavierauszüge der Kantaten, Passionen usw., in denen jedes Soloinstrument über seiner für zwei Hände gesetzten Begleitung seine Partie fände; käme dann der Begleiter einmal in die Lage sich ohne Violine, Flöte usw. zu sehen, so müßte er eben die Fähigkeit bewähren, deren Partie so gut es geht wiederzugeben. Solange aber die Mehrzahl unserer Klavierspieler noch nicht so weit ist, drei Systeme übersehen und nötigenfalls vom Blatte transkribieren zu können, sind Einzelausgaben wie die vorliegende unentbehrlich. Mögen sie recht bald auch den Solokantaten, geistlichen wie weltlichen, zuteil werden!

Rom. Friedrich Spiro.

Joh. Seb. Bach. Violinkonzerte in Amoll, Edur, Dmoll (für 2 Violinen) herausgegeben von Gustav Schreck. — J. S. Bach. Brandenburgische Konzerte für Klavier zu 4 Händen (Max Reger). Band I (Nr. 1—3). — Leipzig, C. F. Peters.

Zu den bereits bestehenden Neuausgaben Bachscher Kammermusikwerke, die mit den in neuerer Zeit gewonnenen Anschauungen über die

Akkompagnementpraxis der alten Zeit in Einklang gebracht worden sind, gesellten sich jüngst die drei Violinkonzerte (A moll, E dur, D moll) in der Revision Gustav Schrecks. Überall, namentlich in den Soli, wo bei Orchesteraufführungen das Cembalo exponiert in den Vordergrund tritt, wurden diskrete Akkordausfüllungen angebracht und somit dem harmonischen Gerüst die notwendigen, sicheren Grundlagen geschaffen. Es ist heute schwer zu begreifen, wie man Jahrzehnte hindurch die Solovioline ganze Strecken lang auf Grundbaßsoli hat musizieren lassen, ohne den Mangel an Vollklang zu empfinden. Nunmehr ist diesem Mangel also auch in der Ausgabe Peters abgeholfen und damit ein Seitenstück zu den ebenfalls von G. Schreck trefflich ergänzten Sonaten mit Klavier geliefert worden. Die geigerischen Bezeichnungen in der Solostimme rühren von Andreas Moser her.

Max Regers vierhändige Arrangements der drei ersten Brandenburgischen Konzerte sind Musterstücke ihrer Art, technisch freilich für die Spieler so schwer, daß es zur genußreichen Vorführung erst langer Übung von seiten beider bedarf.

Leipzig. A. Schering.

Mitteilungen und Beiträge für das Bach-Jahrbuch sind zu senden an

Herrn Dr. Arnold Schering,
Leipzig, Thomasiusstr. 23.

18 AUG 1979

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

25. 5. 00		

MZ 8° 10

SLUB DRESDEN
3 2257690