

Die dritte Partita (Nummer sechs) ist nicht dabei, jedoch ist sie, von anderer Hand auf 3 Blätter Querfolio geschrieben, hinten angeheftet. Der Schluss der grossen Chaconne, 12 Takte, ist auf Seite 30 von einer ungeübten Hand (vielleicht der Friedemann Bach's) auf drei Notenzeilen nachgetragen worden. Interessant ist zu bemerken, dass Bach auf einer freigebliebenen Seite (Pag. 38 der fortlaufenden Seitenzahl) Zeile für Zeile Vorschriften zum Erlernen und Nachschreiben der Noten gegeben hat, die dann von ungeübter Hand ebenso Zeile für Zeile, so oft als der freigebliebene Raum einer jeden gestattete, nachgeschrieben worden sind. Z. B.



Dies Manuscript muss ziemlich weit zurückdatiren. Spitta meint, es möge die erste Reinschrift sein, welche Bach von den Violinsolo's angefertigt habe. Für das hohe Alter derselben spricht der Umstand, dass die Ausserkraftsetzung der Erhöhungen nicht durch Quadrate, welche sehr selten vorkommen, sondern der alten Regel gemäss durch ♯-Zeichen zu erkennen gegeben ist*).

B. Ein Autograph Bach's aus späterer Zeit als das vorige, gleichfalls im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin und dorthin aus der Pölchau'schen Bibliothek übergegangen. Dasselbe umfasst 23 Blätter Hochfolio wie folgt: 1) Titelblatt für sich; 2) Blatt 2—7 drei in einander gelegte Bogen, gerade mit Partita I. abschliessend; 3) Blatt 8—13, drei Bogen ebenso, mitten bis in die grosse Chaconne gehend; 4) Blatt 14—21, vier Bogen ebenso; 5) Blatt 22—23, ein einzelner Bogen. Das Wasserzeichen des festen Papiers ist eine Wappenfigur und das Signum **MA**. Der Titel lautet:

„Pars I.

Violino Solo | Senza Basso

composée | par | S^r Jean Seb: Bach.

Pars II.

Violoncello Solo | Senza Basso

*composée | par | S^r J. S. Bach. | Maître de la Chapelle | et | Directeur
de la Musique | a | Leipsic.*

écrite par Madame | Bachen. Son Epouse.“

Wie dieser Titel von Anna Magdalena Bach geschrieben, so mögen auch mehrere Überschriften von ihr herkommen, z. B. «Sonata 1. Partia 1. Gavotte en Rondeau» etc. Das «Fine» steht am Ende jeder Nummer ausser nach Partita II.

) Johann Peter Sperling («Principia Musicae»*, Budissin 1705, Seite 57) lehrt, dass das ♯ als Wiederherstellungszeichen dann gebraucht werde, wenn die feste Vorzeichnung der Erhöhung ausser Kraft gesetzt werden solle, wogegen das ♮ als solches für die Aufhebung der zufälligen Erhöhung und für die Aufhebung der Erniedrigung eines Tones in Anwendung komme: «Ein Creutzel anfangs der Linie gesetzt, bedeutet, dass alle in demselben Clavi, wo das Creutzel stehet, befindliche Noten um einen halben Ton sollen höher gesungen oder genommen werden, . . . es wäre dann, dass vor ein oder ander dergleichen Noten ein ♯ stünde, welches das Creutzel wiederumb corrigiret oder annihiliret und abschaffet, und also die Note wiederumb in den Haupt-Ton oder Claven naturalem versetzt». In der Praxis scheint man diese Unterschiede nicht streng beobachtet zu haben, da das ♯ als Wiederherstellungszeichen ebenso auf die feste als auf die zufällige Erhöhung sich beziehend in der Schreibweise jener Zeit Anwendung findet.

Hierbei verzeichnen wir zur schnellen Orientirung des Lesers in Kürze die Fälle, wo der Verlängerungspunkt nur auf ein Viertheil des Zeitwerthes sich erstreckt, welchen die Hauptnote hat:

Seite 3, unterste Zeile, Takt 2, zweites Viertel; S. 10, Z. 2, T. 3, drittes Viertel; 10, 5, 2, fünftes Achtel; 10, 9, 2, erstes Achtel; 11, 1, 1, erstes Achtel; 19, 2, 3, fünftes und sechstes Achtel; 24, 9, 1, drittes Achtel; 38, 8, 5, zweites Viertel bei c; 62, 1, 3, dritte Note; 90, 1, 2, drittes Viertel erstes g; 90, 5, 2, erste Note; 90, 7, 1, zweites Viertel erste Note; 90, 8, 1, erste und fünfte Note.