

Bach-Jahrbuch

19. Jahrgang 1922

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. S.)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Δ

Mus 1380, 206. (1922)



Inhalt.

	Seite
Predigt, gehalten von Herrn Geh. Konsistorialrat D. Julius Smend im Festgottesdienst des 10. Deutschen Bachfestes am 8. Oktober 1922 in Breslau	1
Paul Nies (Köln): Die Kraft des Themas, dargestellt an B-a-c-h	9
Johannes Müller (Berlin): Motivsprache und Stilart des jungen Bach	38
Arnold Schering (Halle): Kritik über W. Werker, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen usw.	71

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 23,2

Printed in Germany

Predigt,

gehalten von Herrn Geheimen Konsistorialrat
D. Julius Smend, Münster
im Festgottesdienst
in der St. Maria Magdalena-Kirche zu Breslau
am Sonntag, dem 8. Oktober 1922,
anlässlich des Zehnten Deutschen Bachfestes.



Lukas 14, 1—11.

Ehre sei dir, Christe! Amen.

Liebe Gemeinde!

Unter den sogenannten altkirchlichen Evangelien bedeutet unser Text eine Merkwürdigkeit. Seit tausend Jahren fliegen an diesem Sonntag, dem 17. nach Trinitatis, die Engel Gottes von einem Schallbeckel unserer Kanzeln zum andern, um zu hören, ob über dies Evangelium gepredigt wird, und wie die Prediger den Text bezwingen. Besteht er doch aus zwei Bestandteilen, die nur äußerlich aneinanderhängen, innerlich aber keinen Reim ergeben wollen: hier die Heilung eines Wassersüchtigen am Sabbat, dort die Mahnung Jesu zur Bescheidenheit im geselligen Verkehr.

In der Tat, ein seltsames Nebeneinander. So erklärt es sich wohl, daß die drei Kantaten Bachs für diesen Tag, die auf uns gekommen sind, zwar alle an unser Evangelium anknüpfen, aber unter sich kaum etwas gemein haben. Die Kantate aber, die uns soeben geboten wurde, hält sich, wie es je und je viele Prediger getan, an den allgemeinen Gedanken der Sonntagsfeier. Sie preist den Segen, den Kirche und Gottesdienst gewähren wollen, wenn nach der Unruhe und den Sorgen der sechs Wochentage der Glocken Klang uns vor Gottes Angesicht ruft und uns traute Psalmworte auf die Lippen legt wie die: „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses“ oder „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu dir“.

Vergessen wir jetzt einmal die betrübende Tatsache, daß an so vielen Orten in der evangelischen Christenheit dieser

Glockenruf beinahe vergeblich erschallt. Ja, laßt mich heute ganz davon absehen, daß wohl auch manche von denen, die ebenjetzt hier gegenwärtig sind, für gewöhnlich den Segen und Frieden gemeinsamer Andacht und Anbetung versäumen. Nur darauf will ich hinweisen, daß die beiden großen Meister, die zu dieser Stunde unsre Prediger sind, Heinrich Schüz und Johann Sebastian Bach, als treue Söhne ihrer und unsrer Kirche am evangelischen Gottesdienst liebend gehangen und ihn mit ihren schönsten Gaben geziert und verklärt haben.

Schüz und Bach, zwei Sonntagskinder uns zugut, reich gesegnet von Gott und dadurch Segenspenden für gleichgesinnte Seelen. Davon wollen wir reden, und unser altes Evangelium soll uns leiten.

1.

Jesus erbarmt sich am Sabbat über einen Schwerkranken. Das ist den Pharisäern ein Grauel, vielmehr ein willkommenener Anlaß zu feindseligen Plänen. Sie wollen nicht erkennen, daß der Sabbat um des Menschen willen gemacht ist, nicht der Mensch um des Sabbats willen. Sie verstehen nicht, daß Sabbatheiligung und Liebestat sich nicht ausschließen, sondern zusammengehören, ja daß sie sich nach Gottes Willen decken. Sie sehen nicht, daß die königliche Freiheit Jesu gegenüber den Satzungen der Väter lauter Gebundenheit ist an der Menschen Not und der Liebe Gebot.

Für uns sind das Selbstverständlichkeiten. Warum? Weil wir unter der Gewalt Jesu stehen, ob wir es wollen oder nicht wollen, wissen oder nicht wissen. Auch haben wir nichts zu schaffen mit der Sabbatfeier der Angelsachsen, deren Sonntag gleich dem Sabbat der Juden ein flügelahmer Engel geworden ist, ein hartes Joch statt einer süßen Wohlthat. Mit Dank erinnern wir uns, daß wir deutsche Christen sind, daß Dr. Luther in der Erklärung des Feiertagesbotes vom Tage überhaupt nicht spricht, sondern nur von Gottes Wort und dessen Verkündigung. Und Schüz wie Bach sind echte Lutheraner gewesen, d. h. in diesem Falle: Menschen der Freiheit.

Nun denn, wenn es je ein Zeitalter gegeben hat, das des Sonntags in Jesu Sinn und im Geiste Luthers bedurfte, dann ist es das unsrige. Denn so gewiß wir gerade heute täglich die Arbeit segnen als eines der unentbehrlichsten Mittel, den Jammer dieser Zeiten zu meistern, den unsäglichen Druck der Gegenwart zu überwinden, — ach, Mühsal und Arbeit sind mit nichts das „Köstlichste“ im Leben. Wer so jenen 90. Psalm versteht, hat ihn mißverstanden. Gerade das will uns der Sonntag sagen. Er will uns fühlbar machen, daß der Christen allerursprünglichster Besitz die Freude gewesen ist, die Freude an Gott und Gottes Macht, die Freude der erlösten Seelen an der Gemeinschaft mit ihm und mit seinen Kindern, die Christus uns erworben hat, „Freude die Fülle und selige Stille“.

Aber freilich, wenn die Arbeit ruht, dann wird es dem Christen unsrer Lage erst recht bewußt, daß wir in einer finsternen, heillosen Zeit leben. Wieviel Verzweiflung in den ernstesten Gemütern, wieviel offenbare Gebundenheit an Alltagsorge und Wirtschaftsnoth, wieviel verborgenes Elend, wieviel Stumpfheit und Lebensüberdruß! Und nirgend, nirgend ein Fünklein von Hoffnung auf bessere Zeiten. Ist es nicht ganz verständlich, daß in dem großen Spital (man könnte auch sagen: Narrenhaus), in dem wir heute wohnen müssen, hundert Ärzte und tausend Quacksalber ihre Medikamente anpreisen und ihre Opfer finden — gerade auch auf dem Boden des Übersinnlichen, des Aufregenden und Sensationellen, der Mystik oder der Apokalyptik, des Spiritismus oder Okkultismus, und wie die alten Irrwege alle heißen? Wahrlich, totkranke Zeit!

Gott Lob, daß wir noch heilkräftige Wasser und seelkundige Ärzte haben! Ihrer zwei bieten uns in diesen Tagen und vorab an dieser Stätte ihre oft bewährten Dienste an: Schütz und Bach. Beide wert der höchsten Ehren in Theologie und Kirche als geniale Ausleger der heiligen Schrift, als geistesmächtige Prediger des Evangeliums von der Gnade und Treue Gottes, als Reformatoren und Konfessoren. Aber auch als Ärzte wollen wir sie heute promovieren, so wie in unsrer Zeit eine deutsche medizinische Fakultät den bekanntesten Jünger

und Erben Wachs, ausdrücklich um seiner Tonkunst willen, ehrenhalber zum Doktor der Medizin ernannte. War das möglich, dann wird es ja auch erlaubt sein, vor diesem Wilde „Jesus heilt am Sabbat einen Kranken“ gerade an unsere großen, frommen Tonmeister zu gedenken.

Es geht doch ohne Frage von ihren Werken, von ihrem Wesen gesundende, verjüngende, erneuernde Kraft aus. Spüren wir das nicht gerade heute? Hat das nicht mancher von uns oftmals zu seinem Segen erfahren: in tiefer Traurigkeit oder Verzagttheit, im quälenden Zwiespalt zwischen Kopf und Herz, zwischen Ideal und Wirklichkeit, bei innerer Leere oder in Stunden völliger Lebensmüdigkeit? Als vor Jahren eine unserer Musikzeitschriften an Hunderte der Zeitgenossen die Rundfrage richtete: „Was bedeutet für Sie J. S. Bach?“, da ist von zahllosen Lippen ein einziger Jubelruf erschollen, und einer hat geantwortet: „Bach ist der Mensch, mit dem ich bei Tag und Nacht — diese Worte im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne genommen — Gemeinschaft pflegen kann!“ Fürwahr, hier ist „Stahl fürs Blut und Mark für die Knochen“. Ich will die Behauptung wagen: Wenn ich empfänglichen Seelen von diesen Helden des Glaubens und der Kraft auch nur erzählen, eins ihrer großen Werke auch nur beschreiben darf, so werden Traurige fröhlich, bange Herzen getrost und Kranke gesund. Es wird Sonntag drinnen, wo man ihnen ins Auge blickt und den Pulsschlag ihres Innersten spürt.

Aber viel größere Wirkung trauen wir diesen Meistern zu. Gerade heute, da unser armes Volk zerrissen ist wie nie und krank wie nie, sind Schütz und Bach die berufenen Heilkünstler, die der Seele einer ganzen Nation neuen Geist einhauchen, frisches Leben geben, sie zusammenführen und versöhnen können. Und vorab unsrer Kirche, deren fromme und treue Söhne sie gewesen, sollen sie neue Liebe und Zuneigung erwecken, ja vielmehr der Kirche selbst neue Liebe einflößen, so viel Liebesgeist und Eroberungslust, daß sie dem evangelischen Volke die wunderbaren Schätze Schützischer und Bachscher Kunst mit vollen Händen austeile. Vorab am Sonntag! Wir Männer der Kanzel aber wollen alle gern schweigen, wo diese Propheten aufstehen und unserm Volke ans Herz greifen.

O wie gut, daß die Neue Bach-Gesellschaft bei jedem ihrer Feste in den Mittelpunkt der Lage einen Gottesdienst stellt, als wollte sie sagen: So soll evangelische Gemeindefeier sein, ein Gesundbrunnen für alle Kranken, ein Freudenquell für alle Trostbedürftigen, ein Vorschmack ewiger Wonnen. „Wohl- an, alle die ihr durstig seid, kommt her zum Wasser, daß ihr geneset“. Wir aber, die wir von dem Frieden und Segen solcher heiligen Predigt in Löhnen reiche Erfahrung gemacht haben, wir grüßen sie heute aufs neue mit Herzensdank, die hohen Häupter unsrer Allergrößten: Grüß euch Gott, ihr Meister! O spricht nur ein Wort, ein Wort, daß Gott euch gab, und wir werden gesund. Wir glauben wieder, wir hoffen, wir beten wieder mit Zuversicht. Wir segnen euch, die ihr vom Hause des Herrn seid!

2.

Sonntagskinder sind sie gewesen, beide, Schütz und Bach. Glückskinder im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht. Einsame Wege sind sie gegangen, Leidenswege, wie es dem Genius nun einmal beschieden ist. Und Einsamkeit ist ein gefährlich Ding. Ob der Höchstbegabte, der sein Jahrhundert überragende wohl ein klares Bewußtsein hat von dem, was er bedeutet? Ob er den Druck einer großen geschichtlichen Bestimmung spürt? Ob unsre beiden Meister in irgend einem zutreffenden Maße gefühlt haben, was ihnen verliehen war? Das ist mehr als eine müßige Frage.

Keiner von beiden hat, so weit mein Wissen reicht, sich je darüber ausgelassen. Ganz gewiß haben sie sich als Meister gefühlt, fühlen müssen. Aber ebenso gewiß sind sie im schönsten Sinne des Wortes demütige Christenmenschen, ja auch tiefbescheidene Leute gewesen. Es gibt Merkmale, an denen sich das mit einiger Sicherheit feststellen läßt; ihrer drei hebe ich heraus. Wenn einem Künstler, einem begnadeten Könner der Beifall der Menge gleichgiltig ist, so mag man das seinen Stolz nennen; ebenso und noch viel eher dürfen wir sagen: Wer auf Menschengunst verzichten kann, ist innerlich bescheiden! Und wer Andere, auch Geringere neben sich gelten läßt, ihnen

alle Ehre gönnt, der verdient das Lob der Sachlichkeit und Billigkeit, aber auch das der echten, lautereren Bescheidenheit. Wer endlich bei allem, was er tut, die Ehre Gottes vor Augen hat, nichts Anderes, der ist gewiß außer aller Gefahr der Selbstüberschätzung; er weiß, in wessen Dienst er steht.

Alle diese Kennzeichen, vor allem das letzte, finden wir bei Schütz und Bach in vollstem Maße. Denn jenes *Soli deo gloria!* auf Bachs Partituren ist mehr als Phrase oder Konvention; es ist mit dem Herzen geschrieben wie das, was ihm vorausgeht. Und es bleibt für alle Zeiten denkwürdig, daß unser Schütz ein Schriftwort vor anderen geliebt, es über sein Notenbort gesetzt, es zu seinem Leichentext bestimmt und einem seiner Schüler als Motette für sein Begräbniß in Auftrag gegeben hat (Ps. 119, 54):

„Herr, deine Rechte sind mein Lied im Hause meiner Wallfahrt.“

Vorgedrängt hat sich keiner von beiden. Sie haben sich begnügt mit dem, was ihnen bei ihren Lebzeiten beschieden war, zufrieden mit dem Plage, den man ihnen an der Ehren tafel der Tüchtigen und Berufenen gegönnt. Aber Beide wurden auch vergessen, jahrhundertlang. Es tut nicht not, hier viel davon zu reden. Sie mußten so zu sagen neu entdeckt und aufgeweckt werden, Bach vor hundert Jahren, Schütz in dieser unsrer Zeit, So sehr waren sie ins Hintertreffen geraten. Jawohl, das lag an ihnen selbst. Wer nur dem Höchsten dient und denen, die ihn fürchten, der mag es sich selber zuschreiben, wenn ganze Geschlechter seiner zeitweilig vergessen. Aber auch dies ist wahr: Zu den Menschen gehören Zwischenräume, und zu den großen Menschen große Zwischenräume. Erst ein gewisser raumzeitlicher Abstand versetzt uns in die Lage, wahre und bleibende Größe zu ermessen. Und so war es hier.

Nun sind wir wieder bei unserm Evangelium. Jesus mahnt die ehrgeizigen, eiteln Männer der gelehrten Junft, beim Gastmahl nicht nach Ehrenplätzen zu trachten, sondern sich bescheiden untenan zu setzen. Merkt es wohl: jetzt will sich doch um die beiden so verschiedenartigen Hälften unseres Textes ein gewisses Einheitsband legen. Wie Jesus sich dort in der Sabbathfrage an das gleichsam eingeborene Empfinden des Naturmenschen

wendet, dem ein gesunder Instinkt für das Rechte sagt: Zieh nur getrost deinen Ochsen oder Esel aus dem Brunnen, ob es schon Sabbath ist!, — so bezieht er sich für die Regeln des geselligen Lebens auf das natürliche Feingefühl im Kulturmenschen, das ihn lehrt, lieber den untersten als den obersten Platz an der Tafel zu wählen. Seht, Jesus befindet sich offenbar im besten Einvernehmen mit des Menschen innerstem und eigenstem Fühlen und Meinen. Nur daß er diese Stimme, diesen Sinn für das Wahre reinigen möchte von aller selbstfüchtigen Berechnung, — sie ist in beiden Fällen zu vermuten, — und unsern Geist hinaufheben will auf die Höhe seiner reinen, göttlichen Gesinnung: er hilft dem Kranken um des Kranken willen; er ist von Herzen demüthig ohne Nebengedanken.

Was aber unser Herr den Bescheidenen in Aussicht stellt, er hat es selber in einzigartiger Weise hernach errungen und erreicht. „Er erniedrigte sich selbst und ward gehorsam bis zum Tode, ja zum Tode am Kreuz. Darum hat ihn auch Gott erhöht und hat ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist.“ In irgendeinem Maße ist das doch auch an seinen Jüngern immer wieder Wahrheit geworden: „Wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt werden; und wer sich selbst erniedrigt, der soll erhöht werden!“

Wahrlich, ein Geschlecht nach dem andern, ein Jahrhundert um das andere wendet sich heute an jeden unsrer beiden Meister und sagt zu ihnen: „Freund, rücke hinauf!“ und spricht zu vielen Anderen, zuvor vielleicht Bevorzugten und Überschätzten: „Weichet diesen! Ehre, dem Ehre gebührt! Hut ab und Platz gemacht; ihr werdet nimmer ihresgleichen sehn!“

Vor nicht langer Zeit hat der erste evangelische Geistliche Schwedens seinen jungen Amtsbrüdern gesagt: Vier Evangelisten sind es, deren Schriften ihr fortan in unser Volk hineinragen und ihm auslegen sollt. Aber vergeßt mir den fünften Evangelisten nicht; er heißt Johann Sebastian Bach“. Der Erzbischof hätte auch sagen dürfen: „Der fünfte heißt Schüz, und der sechste heißt Bach.“ Fürwahr, Evangelisten Jesu Christi, ihres und unsres Herrn!

Aber, Freunde, der Schwede darf uns nicht beschämen. Um

deutsche Meister geht es hier; ihre erste Mission haben sie in deutschen Landen zu erfüllen, und sie ist noch lange, lange nicht erfüllt. Nun denken wir wieder an unser unglückliches, zerstoßenes, mißhandeltes Volk. Ob nicht einmal die Stunde schlagen wird, da Gott ihm aus seiner Erniedrigung heraufhilft und ihm soviel Luft und Raum und Lebensrecht zuerkennt, wie es bedarf? Ob er auch zu ihm, dem verachteten, beschimpften, entrechteten einmal sagen wird: „Rücke hinauf! Nimm den Platz ein, den ich dir bestimmt habe —“? Das ist ja unser aller tägliches Fragen.

Getrost! der Tag kommt. Er muß kommen, so gewiß sich Gott hundertmal zu unserm Volke bekannt und ihm solche Führer und Meister wie Schütz und Bach gegeben hat und noch erhält, ja gerade jetzt neu schenkt. Er wird kommen, wenn in unserm Vaterlande die führenden Stände die Stimme hören wollen, die gerade diese Weiden uns unermüdlich zu Gehör bringen: „Es ist dir gesagt, was recht ist, und was der Herr, dein Gott, von dir fordert, nämlich Gottes Wort halten und Liebe üben und demütig sein vor deinem Gott“.

Mitten im Unglück, ihr deutschen Christen, laßt uns die Häupter erheben im Angesicht der Boten Gottes, die er uns gab. Sie sind unser, und wir wollen sie in Ehren halten. Aber nicht nur so, daß wir ihre Kunst bewundern und uns für ihre Werke begeistern. Nein, so, daß wir erkennen, wo ihrer Seelen Stärke entspringt und ihr innerstes Leben ruht. Darüber lassen sie selbst uns nicht im Ungewissen. „Was Christus mir gegeben, das ist der Liebe wert“, so lautet ihr Bekenntnis. Und darin wollen wir mit ihnen Gemeinschaft haben, eins in Luthers Geist und in Christi Kraft, — Gemeinschaft darin, daß wir tüchtig werden, mit ihnen und wie sie von Gottes Herrlichkeit und Gnade zu singen, hier zeitlich und dort ewiglich. Amen.

Die Kraft des Themas,

dargestellt an B-A-C-H.

Von Dr. Paul Mies (Köln).

Grundgedanke der folgenden Studie ist, die Bedeutung des Themas für das ganze Tonstück an einem besonders günstigen Beispiele zu untersuchen. Während bisher die Bedeutung des Themas wesentlich nach der Seite der Motiventwicklung hin betrachtet wurde, soll hier gezeigt werden, daß das Thema auch rhythmische, harmonische, ja sogar formale Reime enthält, die sich später entwickeln. Sie aufzufinden ist schwierig, da eine direkte Ähnlichkeit wie bei der motivischen Verarbeitung nicht besteht. Es erweist sich als zweckmäßig eine Häufung gleichgerichteter Beispiele, auf deren Bedeutung für stillkundliche Untersuchungen schon hingewiesen wurde¹⁾. Ein vielleicht einzigartiges Beispiel ist das B-A-C-H-Thema. Es ist also festzustellen, worin die Bearbeitungen dieses Themas übereinstimmen. Dann ist der Schluß wohl einwandfrei, daß gleiche musikalische Bildungen, bei den verschiedensten Komponisten eintretend, dem Grundthema entspringen, dessen Bedeutung in ihnen also verfolgt werden kann.

Eine Aufstellung der in Betracht kommenden Werke gab J. Simon²⁾. In der folgenden Arbeit sind benutzt:

1. J. S. Bach (S. B.³⁾), die der Kunst der Fuge angehängte

¹⁾ Siehe Büden und Mies, Grundlagen, Aufgaben und Methoden der musikal. Stillkunde. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. V, Heft 5.

²⁾ Die Musik, 9. Jahrg., Heft 4, S. 226 ff.

³⁾ Die Buchstaben in () sind die Abkürzungen, außerdem Taktzahlen vom Anfange aus; nur in S. B. vom ersten Eintritt des B-A-C-H.

Fuga XV a tre Sogetti ed a 4 voci. Das Thema B-A-C-H tritt als drittes auf, nach seiner Einführung bricht die Fuge unvollendet ab.

2. Präludium und Fuge Bdur von einem Unbekannten (B.?). Sie ist in vielen Ausgaben der Klavierwerke von J. S. Bach enthalten¹⁾; Spitta²⁾ hält ihre Herkunft von S. Bach für möglich, trotz der bestimmten Aussage Forkel's³⁾ — gestützt auf Friedemann Bach —, daß Bach das Thema nur in der Kunst der Fuge bearbeitet habe. Jedenfalls mußte es sich um ein Jugendwerk handeln, Spitta spricht von „den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts“.
- 3.—5. Drei Fugen von G. A. Sorge⁴⁾ (S. I, S. II, S. III). Das Thema der ersten führt Simon als Ph. E. Bach zugehörig an, das der dritten erwähnt an der obigen Stelle Spitta, den es an Buxtehude erinnert.
6. Christian Bach (C. B.) Fuge für das Pianoforte oder die Orgel komponiert über die Buchstaben seines Namens⁵⁾.
7. J. L. Krebs (K.) Fuge über den Namen Bach⁶⁾.
8. J. G. Albrechtsberger (A.) Fuge über B-A-C-H, für Klavier oder Orgel⁷⁾.
- 9.—14. R. Schumann Op. 60. 6 Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pedalfügel (Sch. I bis Sch. VI).

¹⁾ J. B. Bischoff, Bd. VII. Chrysander, Bd. IV.

²⁾ J. S. Bach, II S. 684, vgl. J. Schreyer, Beiträge zur Bachkritik Heft II S. 68 f.

³⁾ Forkel spricht diese Ansicht noch deutlicher in einem Briefe an Hoffmeister und Kühnel aus, dessen Kenntnis ich Herrn Kinsky, Konservator des Heyer-Museums in Köln, verdanke.

⁴⁾ Auch für dieses Werk schulde ich Herrn Kinsky Dank, der mir das Manuskript aus der Priegerischen Sammlung zugänglich machte. Aufschrift ist: 3 Fugen über den Namen Bach gesetzt von G. A. Sorge, Hof- und Stadtorganisten zu Lobenstein. Alte Randbemerkung „Scheint Sorge's Handschrift zu sein A.“

⁵⁾ Bei A. Kühnel, Bureau de musique.

⁶⁾ Gesamtausgabe der Tonstücke für die Orgel I. Abt. Heft I, Nr. 1. Magdeburg, Heinrichshofen.

⁷⁾ Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVI. Jahrg., Teil II.

15. F. Liszt Phantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H. (L.)
16. G. Schumann Passacaglia und Finale über B-A-C-H für Orgel Op. 39. (G. Sch.)¹⁾
17. M. Reger Fantasie und Fuge über den Namen Bach für Orgel Op. 46. (R.)
18. N. Rimsky-Korsakow, Fughetta B-A-C-H aus Paraphrases pour Piano sur le thème favori et obligé



von A. Borodine, C. Cui, A. Liadow, N. Rimsky-Korsakow. (R. K.).

19. Einige kleinere Beispiele, vielleicht zum Teil Zufallsbildungen:

Kleines harmonisches Labyrinth (Ausgabe der Bachgesellschaft Band XXXVIII S. 225) im „Centrum“.

Beethoven, Studien zu einer Ouvertüre²⁾.

Brahms, aus einer Kadenz zu Beethovens Gdur-Konzert³⁾

M. Reger, zwei Takte aus der Sonatine Op. 89, Nr 4 für Klavier⁴⁾

Damit dürften wenigstens die Hauptbearbeitungen des Themas der Untersuchung zugrunde liegen.

Mit Ausnahme der Fragmente in 19 und der Passacaglia von G. Sch. haben alle Komponisten die Fugenform gewählt. Ein Grund ist zweifellos äußerer Art — eine Ehrenbezeugung für den Großmeister der Fugenform. Vielleicht eignet es sich auch nicht recht für eine andere Form. Sämtliche Fugen stellen es deutlich als „Kopf“ in langen Werten heraus, während seine Fortführung dann meist Motive zunehmender Bewegung bringt; in einem Sonatensatz würde der Kopf nicht so deutlich in den Vordergrund gesetzt werden können.

¹⁾ Das Thema ist mit I, die Variationen sind mit II und forlaufend bezeichnet.

²⁾ G. Nottebohm, Zweite Beethoveniana, S. 12, 542, 578f.


³⁾ M. Kalbeck, J. Brahms I, S. 265.

⁴⁾ S. 39 3. 3.

Lonart ist meist Bdur (10mal), das heißt: der erste Lon gibt die Tonika; sonst erscheinen Cdur und emoll (S. I, S. II, S. III, R. K.), dmoll (S. B.), Fdur (Sch. V, mit einem allerdings wenig charakteristischen Hauptthema), gmoll (Sch. III, die Paralleltonart von Bdur): alles nahe Verwandte von B. Aus der Gleichheit der Lonarten folgt, daß der Kopf bei seiner jeweiligen Wiederkehr auf den nächstverwandten Lonstufen erscheinen muß. Der Vergleich zeigt dabei, daß der allgemeinen Regel folgend¹⁾ solche Lonstufen bevorzugt werden, die der Oberdominantreihe angehören, also $B \rightarrow F \rightarrow C \rightarrow G \rightarrow D$, nur die Moll-Fugen (besonders S. II) zeigen häufiger die Unterdominantreihe $B \rightarrow Es \rightarrow As \rightarrow Des$. Die Bdur-Fuge K., die sofort mit einer Engführung des Kopfes beginnt, beantwortet ausnahmsweise in der Oberquart. Alle Beantwortungen sind real.

Die vom Kopf aufgezwungene Lonart bestimmt mit den rhythmischen Beginn des Kopfes, seine Auftaktigkeit oder Nichtauftaktigkeit. Alle Fugen, die nicht in Bdur stehen, haben einen auftaktigen Beginn; b hat dann starke Leittonspannung, bei S. I bis S. III ist es Septime der Tonika c, sogar in zweierlei Gestalt als b und h²⁾, ähnlich bei C. B. und Sch. V in Fdur. Die Bdur-Fugen sind meist nichtauftaktig oder schwanken zwischen Auftakt und Nichtauftakt; eine Verkürzung des ersten Kopftons vielfach aus Gründen des

Zusammenklangs wie z. B. bei Sch. VI 

statt des sonstigen  ist dabei kein echter Auftakt. Der Einfluß des Kopfes auf Lonart, Stufe der Wiederholungen und Rhythmik ist damit erwiesen. Einiges Besondere zeigen die Schlüsse von S. I und S. III; beide rhythmisieren



aber nur um hier durch deutliche Auftaktigkeit der beiden Septimen b und h die Schlußkadenz (D_7) $S D_7 T$ in Evidenz zu

¹⁾ z. B. nach A. Gedalge, Lehrbuch der Fuge, Bd. I, S. 191.

²⁾ Siehe die Bemerkung von J. Simon zu Nr. 3.

setzen. Sch. II rhythmisiert so den Kopf, um ihn deutlich abzuheben. Im übrigen sind aber derart unregelmäßige Rhythmen dem Kopfe fremd.

Schon die letzten Beispiele sind Veränderungen des Kopfes. Nahe verwandt mit diesen rhythmischen Schlusstrebungen in S. I und S. III ist eine Zusatznote in S. II Takt 8 beim Wieder-

einsatz des Themas  offenbar zur

Verdeutlichung des Stimmeneintritts. Auch die in Bsp. 1 erwähnte Verkürzung der Anfangsnote gehört hierhin; in S. II, Sch. VI, R. ist sie häufig. Wie diese Veränderung meist dazu dient, andere Stimmen auslaufen zu lassen und Härten zu vermeiden, so auch eine Änderung eines Kopftones, wobei natürlich die Ähnlichkeit nicht verlorengehen darf. Solche Änderungen sind B A C B, B As C B, B A Cis C, B A Ces B, B As Ces B, B A Cis H; am häufigsten kommt B A C B vor. Auch treten diese Veränderungen mit dem Kopf in Parallele auf wie S. I, T. 68/69

$\begin{cases} g f a g \\ b a c h \end{cases}$ schließlich laufen in Sequenzen des Kopfes gern solche Veränderungen unter, wie in B. T. 48/49 $\overbrace{e d f e g f i s a g}$.

statt g i s

Aus allen Werken ließen sich diese Veränderungen nachweisen.


R. liebt besonders B A Ces B z. B. in der Parallele $\begin{cases} f e g f i s \\ d d e s e d \end{cases}$

(Takt 40) Wie eine etwas weitergehende Themenveränderung als Steigerungsprinzip außerhalb einer Sequenz dienen kann, zeigt in interessanter Form Sch. II, wo der Kopf nacheinander lautet:

4.



Takt 1, Takt 29, Takt 34.

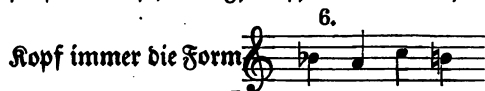
schließlich sogar ; allerdings trägt hier die Takt 139.

rhythmische Schärfe des Kopfes in deutlichem Gegensatz zu der ganz anders gearteten Bewegung der Fortführung des Themas wesentlich zur Wiedererkennung des Kopfes bei.

Zu den Veränderungen gehören auch die Umkehrungen, und zwar lassen sich Krebsgang und Spiegelbild — beides H C A B — nicht unterscheiden. Beide treten selten auf, in fugentechnischer Hinsicht benutzt sie nur Sch. III und Sch. IV. Meist sind sie nur Zufallsbildungen; so möchte ich etwa S. B. L. 32/33



kaum als eine beabsichtigte Veränderung der Umkehrung ansprechen. Daß unbewußt derartige Bildungen einfließen, ist nur ein neuer Beweis für die Bedeutung des Themenkopfes. Die Umkehrung, das sonst stehende Hilfsmittel der Fuge, ist also selten. Damit verwandt ist die seltsame Erscheinung, daß, mit Ausnahme von Sch. IV, der



Kopf immer die Form



wahrscheinliche hat; rein theoretisch

bietet die letztere sogar noch den Vorteil, daß durch den Tiefsprung die Sequenzhaftigkeit des Kopfes gemildert wird. Den Grund für die Vernachlässigung dieser Form scheint mir das von Naumann¹⁾ geschilderte Gesetz zu geben; nach ihm hat das klassische Fugenthema einen Gipfelton, der dadurch hervorgehoben wird, daß eines der ihn einschließenden Intervalle das größte des Themas ist; dabei hat das Thema zum meist einen Kulminationspunkt, selten einen tiefsten Punkt. Beispiel 6 hat den deutlich isolierten Gipfel c, selbst wenn es nicht verlängert ist; Form 7 hat keinen. Bei der Umkehrung H C A B ist der Gipfel sehr nach vorn verschoben, vielleicht daher ihr seltener Gebrauch.

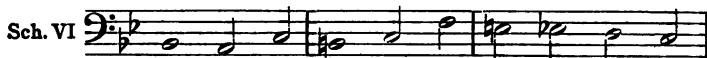
Im folgenden seien die Gipfeltöne der ganzen Themen,

¹⁾ E. Naumann, Darstellung eines bisher noch unbekannt gebliebenen Stilgesetzes im Aufbau des klassischen Fugenthemas, 1878.

also Kopf und Verlängerung untersucht. Die Themen von B?, Sch. VI und R. seien als Beispiele gegeben:



Gipfel f, isoliert durch die verm. Quint h \rightarrow f.



Gipfel f, isoliert durch die reine Quarte c \rightarrow f.



Gipfel as, isoliert durch die verm. Quint d \rightarrow as.

Die Zusammenstellung der Gipfeltöne^o aller Werke ergibt, daß in der B-Tonart f, c, es, as, d, in der F-Tonart f und c, in der C-Tonart a und c bevorzugt werden, also immer für die Tonart oder ihre Dominanten charakteristische Stufen. Es ist deutlich, wie der Kopf so die obere Grenze des Themas mitbestimmt. Voraussehen ließ sich diese Erscheinung kaum; ihre Erklärung ist, daß der in der Tonart sehr unbestimmte Kopf — Sequenz und Chromatik wirken einer tonalen Bestimmtheit stark entgegen — im Gipfel eine Stütze der Lonalität sucht und dafür die günstigsten Gipfelstufen nimmt, und das sind die obigen. Damit aber gewinnt das Intervall „Kopfanfang \rightarrow Gipfel“ und „Kopfsende \rightarrow Gipfel“ besondere Bedeutung, dabei in erster Linie b \rightarrow f, h \rightarrow f, b \rightarrow es, h \rightarrow es, b \rightarrow c, h \rightarrow c, d. h. reine und verminderte Quinten und Quartan und Sekunden, wie sie den Kopf selbst beherrschen. Die drei Themen aus Bsp. 8 zeigen das, ebenso Sch. I, Sch. II, Sch. V, L. Die melodische Linie des Themas ist also weitgehend durch den Kopf bedingt.

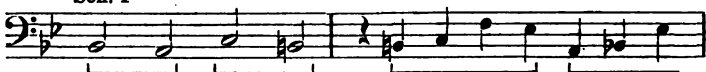
Ich führte schon an, daß der Kopf meist in langen Notenwerten vorangefest wird. Die Mehrzahl der Bearbeitungen geht dann systematisch zu schnelleren Notenwerten über. Das geschieht nicht immer so trocken und pedantisch wie in B?

(Bsp. 8), man sehe etwa S. III, Sch. I, A (Bsp. 11) die Beethoven'schen Entwürfe¹⁾.

9. S. III



Sch. I



Beethoven.



Eine kleine Zahl von Themen behält die anfängliche Rhythmik; es handelt sich dann meist um eine vom Gipfel abfallende chromatische Verlängerung; C. B. (Bsp. 10), Sch. V im Nebenthema Takt 44, Sch. VI (Bsp. 8) sind da charakteristisch.

10.



R. (Bsp. 8) stellt eine Verbindungsform dieser beiden Gruppen dar. Auf die Entwicklung der Rhythmik und damit auch der Melodik ist also der Kopf von Einfluß.

Schließlich wird der formale Aufbau des ganzen Themas noch bedingt. Die Sequenz des Kopfes scheint parallele Bildungen der Verlängerung zu fördern und zu verlangen, denn die meisten Themen — Ausnahmen sind die kleine Gruppe der rhythmisch gleichmäßigen und chromatisch abfallenden — zeigen auch des weitern Sequenzen. B? (Bsp. 8),

¹⁾ a. a. D., S. 578/79.

Sch. I (Bsp. 9), Sch. II (Bsp. 11), Sch. IV, A. (Bsp. 11), S. III (Bsp. 9) seien angeführt.

11. Sch. II

Die Gruppe mit Sequenzbildung hat häufig in einer Scheinstimme¹⁾ diatonischen oder chromatischen Abfall und auch so ist die Verbindung mit der zweiten Gruppe hergestellt; A. (Bsp. 11, es d c), B? (Bsp. 8, f es es d), Sch. II (Bsp. 11, mannigfach), der zweite Beethovensche Entwurf (Bsp. 9, g f es) zeigen das. Es ist klar, daß eine Menge Übereinstimmungen, wie sie dem Thema ohne besondere Absicht des Komponisten durch den gewählten Kopf einfließen, auf das Ganze einwirken muß; einmal dadurch, daß in der Fuge das Thema als Ganzes und zerstückelt fortwährend erklingt, dann aber durch gleichgerichtete Beeinflussung von Kontrapunktik und Harmonik.

Vom Eintritt des Gefährten ab läßt sich meist von einer Harmonisierung des Kopfes sprechen. Wie dieser melodisch schon eine Sequenz ist, so zeigt auch die Harmonie leicht Sequenzen.

I. Die Harmonieverbindung ist zwei stufenweis steigende Sequenzen $D \rightarrow T^2$) oder $D_7 \rightarrow T$ oder eine irgendwie alterierte Dominante. S. I, Z. 31/32 zeigt das einfachste Beispiel:

¹⁾ Nach dem von E. Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts, geprägten Ausdruck, Kap. VIII.

²⁾ Die Angabe der harmonischen Funktion bezieht sich im Folgenden immer nur auf den Kopf oder seine Teile, nicht auf das ganze Thema.

12.

Chr.
T. IV
T. V

A_7 D H_7 E

Der Sekundfall mit seiner Leittonspannung legt diese harmonische Auffassung sehr nahe. Daß derartige Sequenzen leicht ermüden, ist klar; es herrscht daher das Bestreben, durch melodische Figuration der Einzelstimmen oder durch Alteration der Harmonik Abwechslung zu schaffen. Das erstere behandle ich später, für das Zweite gebe ich einige Beispiele:

13. S. II, Z. 37/38.

Chr. 1)

E_7 A E_{b9} H

K., Z. 9/10.

F_7 B G_{b9} C

Sch. I, Z. 5.

Chr.
B.

E_7 F D_{b9} G

R. Schumann ist in der Abwechslung sehr erfindarisch, während die Regersche Phantasie viele einfache Sekundversetzungen enthält, ein Stilmoment auch anderer Regerscher Werke. Die Alterationen selbst sind sehr mannigfach:

¹⁾ Diese Zusätze werden an späterer Stelle erklärt.

14, R., Z. 120.

$a^7_{5>}$ $G(7)$ $e^7_{5>}$ $A(7)$

Z. 120.

$a^7_{5>}$ D H_7 E

Selten ist die dominantische Harmonisierung in anderer Folge als der einer Sequenz im Ganztonabstand; diese letztere kommt allgemein vor. Beispiele der ersten sind:

15. A., Z. 5/6.

A^9_7 D D_7 G → Chr.

Sch. VI, Z. 37.

$D^7_{5>}$ G G_7 c

Allen Beispielen ist die Auftaktigkeit gemeinsam. Der Grund liegt nahe: auch rhythmisch wird durch Betonung der Tonika die der Harmonie eigene Lösung verstärkt. Von dieser Regel gibt es kaum eine Ausnahme. Auch in den gegenteiligen Beispielen aus Sch. VI u. R. (Bsp. 14 und 15) erscheint die Dominantharmonie auftaktig, in diesem Sinne ist also die erste Note des Kopfes nur nach vorne verlängert.

II. Sequenzharmonisierungen der Form $T \rightarrow D$ (oder $S \rightarrow T$) mit Ganztonabstand.

16. Sch. Z. 22.

g D a E

S. III. Z. 47.

F C G D

B.? Z. 22.

F C g D

Auch diesmal fallen bei R. die häufigen Sequenzschiebungen auf, während sonst versucht wird, ihnen aus dem Wege zu gehen. B.? und A. enthalten diese Harmoniefolge bis zur

Eintönigkeit. Der Rhythmus ist vielfach nicht auftaktig, Gegenbeispiele treten aber häufiger auf.

III. Sequenzharmonisierungen SDT, d. h. zwei Ganzschlüsse im Ganztonabstand. C. B. enthält sie im ersten Teil bis zum Überdruß, ein Grund mit für dessen Ungenießbarkeit. Vorzüglich verwendet sie Sch. I in Lekt 53 als Steigerung unter Dehnung des Kopfes bis zu ganzen Noten.

17. C. B. L. 11.

IV. Harmonisierungen der Form $(^{\circ}S) \rightarrow D \rightarrow T$ oder in anderer Auffassung $T^{\circ} \rightarrow D \rightarrow T$. Diese Harmoniefolge ist nicht ganz selbstverständlich, hat aber den Vorteil, daß die Sequenz vermieden wird. Es ist bezeichnend, daß sie sich hauptsächlich bei R. Schumann findet, der zweifellos neben der musikalischen Phantasie auch viel verstandesgemäße Konstruktion in seinem Werke hat walten lassen.

18. A. L. 12.

Sch. I' L. 27.

Sch. III. Ex. 45.

g D D₇ G

Vielfach ergibt sich bei dieser Harmonisierung eine scharfe Spannung zur Verlängerung hin, wie bei Sch. III (Bsp. 18) und J. S. B. Ex. 3.

19. Ex. 3.

d A₇ D →

Die Rhythmisierung ist verschieden.

V. Harmoniefolgen D → T = S → S → T, also etwa C₇ F C G.

20. S. B. Ex. 25.

C₇ F C G

S. I. Ex. 8.

C₇ F C G

R. Ex. 103.

G₇ C g D

Diese Harmonisierung findet sich mit Ausnahme von R. im wesentlichen in älteren Werken; Sorge liebt sie bei den ersten Einsägen. Der erste und dritte Akkord stehen auf der gleichen Stufe; die Betonung rückt vielfach ganz auf den Schluß.

VI. Folgen der Form ST_1DT_2 , wo T_1 und T_2 Ganztonabstand haben, S und D nicht auf derselben Stufe stehen. Die Dominante ist meist stark alteriert. Hierhin gehören:

21. Sch. VI. Z. 101. L. Z. 133.

$B \quad F \quad D_{6\flat}^7 \quad G \quad \quad \quad f \quad C \quad A_{7\flat}^9 \quad D$

R. Z. 43.

$d \quad A \quad E_{\flat 7}^9 \quad H$

Dies sind alles neuere Werke, so daß deutlich der Einfluß der verstärkten Chromatik zur Geltung kommt.

VII. Bei L. und G. Schumann ist häufig der verminderte Septakkord, der als Ganzes Sekundrückungen leicht zugänglich ist.

22. G. Sch. I.

A musical score for G. Sch. I. 22. It consists of two staves, treble and bass, with a grand staff bracket on the left. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The treble staff contains a series of chords, each with a colon and a number (1-4) indicating a specific voicing. The bass staff contains a series of notes, some with stems pointing down, indicating a chromatic descent.

K. K. 133.

A musical score for K. K. 133. It consists of two staves, treble and bass, with a grand staff bracket on the left. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The treble staff contains a series of chords, each with a colon and a number (1-4) indicating a specific voicing. The bass staff contains a series of notes, some with stems pointing down, indicating a chromatic descent. To the right of the treble staff, there are two arrows pointing to the right, labeled 'B' and 'T. II, V'.

In ältern Werken ist diese Form, wohl ihrer starken Chromatik wegen selten. Bei K., einem an Chromatik sehr reichen Werke, tritt sie beim Schlussorgelpunkt als Ordnung auf.

Ließen sich bei I—VI Elemente des Ganz- und Halbschlusses erkennen, so schließen sich jetzt an die phrygische und neapolitanische Kadenz erinnernde Harmonisierungen an.

VIII. S. III K. 16 ist das einfachste Beispiel mit der phrygischen Wendung, zugleich das einzige aus der ältern Literatur.

23. S. III K. 16.

A musical score for S. III K. 16. It consists of two staves, treble and bass, with a grand staff bracket on the left. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The treble staff contains a series of notes, some with stems pointing up, indicating a chromatic ascent. The bass staff contains a series of notes, some with stems pointing down, indicating a chromatic descent. Below the bass staff, there are three notes labeled 'd', 'E', and 'D' with a bracket underneath them.

Sch. I. Z. 18.

c *D* *F* *E*

R. Z. 65.

es *F* *f* *G*

Häufig ist sie in Sch. I und R., sogar mit zweimaliger phrygischer Wendung; die Sequenzen sind durch geschickte Stimmführung vermieden. Eine Kette solcher Wendungen ist die Grundlage der Schlußtafte von R.

24. R. 225.

b *C*^(9/7) *c* *D*^(9/7) uff.

IX. Wendungen, die darin Ähnlichkeit mit der neapolitanischen Kadenz haben, daß die dem ersten oder zweiten Paar der Kopfnoten zugehörigen Harmonien Halbtonabstand haben. Der zweite Akkord ist dabei, zum Unterschied von der eigentlichen neapolitanischen Kadenz, meist ein Dur-Akkord.

25. G. Sch. XXIV.

Ges *F* *D₁* *G*

L. Z. 100.

Es *D*

R. Z. 12.

F *E* *g* *F_{is}*

R. Z. 75.

g *C* *As* *G* → T. II

Der andere Sekundfall wird verschieden harmonisiert, sogar zwei neapolitanische Wendungen kommen vor wie z. B. R. Z. 12; jede Note des Kopfes ist dann Grundton des auf ihr ruhenden Dreiklangs. R. liebt die neapolitanische Wendung besonders; auf seine Vorliebe für das Neapolitanische und Phrygische ist auch sonst hingewiesen worden.¹⁾

Außer den angeführten gibt es noch andere Harmonisierungen, besonders solche, die nicht aus deutlichen Schlussfällen bestehen,

¹⁾ z. B. bei H. Grabner, Regers Harmonik.

wie die obigen. Die erwähnten finden sich in einer großen Anzahl der Fugen gemeinsam; und es ist klar, daß aus der gleichen Harmonik die gleiche Klangwirkung folgt. Dann aber zeigt sich deutlich die Veränderung der harmonischen Fähigkeiten etwa bis zu den Werken von R. Schumann, und von ihnen ab; bis zu Sch. die Vorliebe für die einfachen Folgen mit Dominant und Subdominant, später die immer reichlichere Verwendung chromatischer Akkordverbindungen, die sich vielfach als alterierte Dominanten oder sonstwie erklären lassen, damit aber für das Ohr von ihrer Chromatik nichts einbüßen.

Eng verbunden mit der Harmonik, aber nicht identisch mit ihr, sind gewisse konstante Kontrapunkte zu den Notenn des Kopfes, die ich Kontrapunktische Typen (L.) nenne. Die anzuführenden sind selten in dieser Einfachheit vorhanden, sondern die Typen sind die harmonisch wirksamen Haupttöne, während das übrige melodische Ausschmückung ist. Dieser selbst ist nachher eine eingehende getrennte Untersuchung gewidmet.

L. I. Es handelt sich dabei um die Fundamentalbässe der Sequenzharmonisierungen $D \rightarrow T$ und $S \rightarrow T$. Am einfachsten etwa in G. Sch. XXVII,

26. G. Sch. XXVII.

ppp Fernweh.

B F C G

T. IV
B

T. I

wobei interessant ist, daß diese einfachste Harmoniefolge im Verein mit Molto Adagio, *ppp*, Fernweh den Ausdruck des Aetherischen, Geheimnisvollen beabsichtigt. Das ist charakteristisch dafür, wie einfache Dreiklangsfolgen in der neueren Musik bestimmteren Ausdruck haben, als in den Zeiten, deren Harmonik nicht so reich an verwickelten Bildungen war. S. I, L. 53 zeigt den L. I in einfacher Form in der Oberstimme.

27. S. I. Z. 53.

C₇ F D₇ G

Sch. III. Z. 54.

G₇ e A₇ D

Sch. VI. Z. 54.

T. I
Thema
Chr.

Das Intervall zwischen Kopfbeginn und Kontrapunktanfang ist beim Subdominanttyp meist der Einklang, beim Dominanttyp Sext oder Sekunde; die Eigenschaft der Z. I als Fundamentalbässe erklärt das leicht. In Sch. III Z. 54/55 laufen zwei Z. I parallel. Z. I ist an sich nicht lediglich an die obigen einfachen Harmonien gebunden, sondern tritt auch bei alterierten Dominanten auf; allgemein gilt dabei, daß ältere Werke die einfachen, neuere die alterierten Dominanten bevorzugen; Sch. VI Z. 54 ist dafür ein Beispiel.

Z. II: Eine Reihe von steigenden Tönen mit je einem Ganztonabstand, die auf den beiden mittlern Kopfnoten liegen bleibt.

Begleitende Harmonieverbindung ist meist $S \rightarrow T$; B? \mathcal{L} 45/46 ist ein einfaches, G. Sch. XXVIII ein stark verziertes (vgl. Bsp. 26); Kontrapunkt und Kopf beginnen im Einklang.

28. B. ? \mathcal{L} . 45.

B F c G

G. Sch. XXVIII.

Aber gebunden an diese Harmonie ist der Typus nicht; R. zeigt ihn \mathcal{L} . 190 mit der neapolitanischen Wendung, ebenso Bsp. 25 S. II \mathcal{L} . 64 mit $D \rightarrow T$, Nb. 18 A. mit gemischter Harmonie.

29. R. \mathcal{L} . 190.

B F As G

S. II. Z. 64.

Z. III: Folge zweier Terzen im Sekundabstand, also ein Sequenztypus. Bsp. 16 enthält Beispiele verschiedener Art: Sch. I Z. 22 zwei große Terzen mit Ganztonabstand, S. III Z. 47 zwei kleine Terzen mit Ganztonabstand, B? Z. 22 eine kleine und eine große Terz mit Halbtonabstand. Die Harmoniefolge $S \rightarrow T$ und Terzabstand zwischen Kontrapunkt- und Kopfsanfang bilden die Regel.

Z. IV: Eine große Sekunde, deren Töne über je zwei Noten des Kopfes gelten. C. B. Z. 11 (Bsp. 17), SII Z. 64 (Bsp. 29), R. Z. 19 (Bsp. 14) mit zwei parallelen Z. IV gehören hierhin; Harmonie ist $D \rightarrow T$, Kontrapunkt und Kopf beginnen im Sekundabstand. Ein Beispiel mit $S \rightarrow T$ ist G. Sch. (Bsp. 20).

Z. V: Aufsteigende und wieder fallende Sekunde (oder umgekehrt); die mittlere Note hat harmonische Bedeutung für die zweite und dritte Kopfnote. Beispiele seien C. B. Z. 4 (steigend),

30. C. B. Z. 4.

C. B. Z. 32.

A. Z. 21.

C. B. L. 32 (fallend, wobei allerdings noch Zwischenharmonien eintreten), K. L. 133 (Bsp. 22, die Stimmführung zwischen L. II und L. V ist verwischt) und A. L. 21 (fallend).

L. VI. = Chr. eine chromatisch aufsteigende Stimme. Harmonisierung ist immer $D \rightarrow T$, manchmal alteriert; Kopf und Kontrapunkt beginnen im Intervall einer übermäßigen Quarte. Ältere Werke enthalten diesen Kontrapunkt sehr viel, so S. I (Bsp. 27 und 13) S. II (Bsp. 29), S. III, C. B., K., A. (Bsp. 15). Sch. hat ihn auch, Sch. VI (Bsp. 27), meist aber melodisch stark ausgeziert, so Sch. I L. 12 (Bsp. 31 und 13).

31. Sch. I. L. 12.

The image shows a musical score for Sch. I. L. 12. It consists of two staves. The upper staff is labeled 'Chr.' and contains a melodic line with a chromatic ascent. The lower staff is labeled 'T. IV' and contains a counterpoint line. The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'v' above them.

Neuere Werke vermeiden diesen Typus, weil er sehr leicht zu Sequenzen führt. Ähnliche mit abwechselnden Halb- und Ganztönen, auch fallend, treten dafür vielfach auf; die Harmonie wird dadurch beweglicher. Eine Klassifizierung ist aber nicht mehr möglich.

L. VII. Die kontrapunktierende Stimme läuft dem Kopf parallel; die Parallelität kann dabei eine vollkommene sein, oder der Kontrapunkt ist eine der früher¹⁾ angeführten Veränderungen (mit B. bezeichnet in den Bsp.), die die Themasähnlichkeit nicht beeinträchtigen. Im ersten Falle ist die Harmonisierung vielfach $D \rightarrow T$, der chromatische Kontrapunkt L. VI tritt gerne hinzu; die beiden parallelen Themen haben Kleinterzabstand, so daß die Anfangstöne von Kopf, Kontrapunkt und L. VI zusammen einen Dreiklang aus zwei kleinen Terzen bilden. S. I L. 37 (Bsp. 13), Sch. VI L. 54 (Bsp. 27) gehören hierhin, R. L. 19 (Bsp. 14) hat keinen L. VI. L. L. 133 (Bsp. 21) ist ein Beispiel mit wechselnder Unter- und Oberdominantfolge. Ist

¹⁾ Seite 24.

der Kontrapunkt das veränderte Thema, so sind die Harmonisierungen mannigfaltiger; Sch. I Z. 27 (Bsp. 18), K. Z. 133 (Bsp. 22), R. Z. 190 (Bsp. 29), G. Sch. XXIV (Bsp. 25) und XXVII (Bsp. 26), Brahms sind verschiedenartige Beispiele; Kontrapunkt und Kopf haben Terz- oder Sextabstand.

32. Brahms.

Die angeführten kontrapunktischen Typen kommen in mancherlei Zusammenstellungen vor. Der Leser sehe daraufhin die Beispiele der letzten Abschnitte durch, in denen alle angemerkt sind. Diese mannigfachen, in allen Werken gleicherweise auftretenden Kontrapunkte, die trotz aller melodischen Ausschmückung sich in Folge ihrer harmonischen Bedeutung bemerkbar machen, sind ein neues Element, welches die gleiche Klangwirkung aller BACH-Fugen mitbedingt. Besonders die älteren Werke, bei denen die Loslösung von der Sequenz des Kopfes vielfach nicht gelingt, machen so einen ziemlich gleichen Eindruck. Interessant ist dabei, daß die Regersche Fuge in Harmonik und Kontrapunkt stark ältere Elemente aufweist, im Gegensatz zu der vorhergehenden Phantasie; die melodische Ausgestaltung aller Stimmen ist allerdings eine ausnahmsweise vielgestaltige, sodaß in ihr Reger der Melodiker zu Wort kommt gegen den kühnen Harmoniker in der Phantasie.

Es sei jetzt die melodische Ausgestaltung der Typen betrachtet; denn die Beispiele zeigten schon, daß die kontrapunktischen Typen schließlich nur Abstraktionen melodischer Züge sind mit Ausnahme weniger Beispiele. Die Bewegungsmotive Bachs hat Kurth zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht. Er sagt¹⁾: „aus gleichartigen linearen Steigerungsvorgängen bilden sich auch gleichartige Motivzüge als Ausdruck ein- und desselben

¹⁾ Zur Motivbildung Bachs, Bachjahrbuch 1917, S. 86 f.

Gestaltungswillens," und: „Nithin entstehen hierbei Motive, die sich von den tragenden Hauptmotiven eines Satzes durch ihre Bestimmung unterscheiden: sie treten nicht wie diese um ihrer selbst willen hervor . . . sondern sind latenten Inhalten zugehörig". Kurth nennt sie „Entwicklungsmotive" und untersucht ihre Eigenart und Fortbildung unabhängig vom Thema. Neben dem Nachweis, daß auch bei verschiedenen Komponisten „aus gleichen Steigerungsvorgängen sich gleichartige Motivzüge bilden", halte ich es für das wichtigste Ergebnis dieser Arbeit, daß es für diesen speziellen Fall gelungen ist „die latenten Inhalte" der Entwicklungsmotive nachzuweisen. Diese Inhalte sind nämlich nichts anderes, als die Zusammenhänge und Verwandtschaften der Motive mit dem Kopf. Diese Verwandtschaft ist aber meist nicht etwa motivisch-thematischer Natur, sondern sie vollzieht sich auf dem Wege: Kopf → Harmonisierung ⇌ Kontrapunktische Typen → Entwicklungsmotive, wobei die mittleren Glieder ihre Stellung vertauschen können. Damit zeigt sich eine bis ins kleinste wirkende Zeugungskraft des Themas. Denn diese Entwicklungsmotive sind die Hauptgrundlagen der Durchführung und Zwischenspiele; sind sie ähnlich, dann ist die große Ähnlichkeit der ganzen Werke selbstverständlich¹⁾. Als Beweis dieser letzten Sätze seien einige Motivreihen aus den verschiedenen Werken und mit verschiedenen Typen zusammengestellt, welche zeigen, wie die Linienzüge nachher eine große Familienähnlichkeit gewinnen. Die Anzahl der Beispiele ließe sich — wie überhaupt in der ganzen Studie — erheblich verdichten und vermehren. Bsp. 33 enthält Verbindungsphrasen aus im wesentlichen auf- und absteigenden Motiven, Bsp. 34 schwebende²⁾ Motive, wobei noch zwischen einfach schwebenden (34 a), wellenförmigen (34 b),

¹⁾ Interessant ist da zu beobachten, wie stark Rimsky-Korsakow von dem doppelten Zwang des Obskato und des B A C H gebunden wird, sodaß die russischen Elemente gänzlich ausgeschaltet sind, ganz im Gegensatz zu den übrigen „Paraphrasen".

²⁾ Kurth betont die Wichtigkeit der Schwebefiguren bei Bach, zu denen er auch das B A C H rechnet. N. o. S. 122.

solchen mit deutlicher Scheinstimme (34 c) getrennt ist. Scharfe Grenzen zwischen den Gruppen gibt es natürlich nicht.

33. B.? \mathcal{L} . III. C. B. \mathcal{L} . III.

S. II. \mathcal{E} hr. S. II. \mathcal{L} . V. C. B. \mathcal{E} hr.

Sch. I. \mathcal{P} . Sch. I. \mathcal{L} . II.

Sch. III. \mathcal{B} . Sch. III. \mathcal{L} . I.

A. \mathcal{L} . IV u. V. L. \mathcal{L} . IV.

R. \mathcal{B} . R. \mathcal{L} . III.

R. K. \mathcal{B} .

34a. B.? \mathcal{L} . III. B.? \mathcal{L} . II.

B.? \mathcal{L} . IV. A. \mathcal{E} hr.

L. \mathcal{P} .

34b. S. I. Cfr. S. III. T. III. y

S. III. B. K. T. II. y

Sch. V. Retrogrado. Sch. VI. T. II. y

R. B. y

34c. S. III. T. IV. R. II. y

Zu 34 c treten dann die gleichartigen Motive der Verlängerungen, wie in S. I, Sch. III (Bsp. 11) u. a.

Die Einwirkungen des Kopfes auf den Bau des Gesamthemas, auf Rhythmik und Melodik der Verlängerung, auf kontrapunktische Typen und ihre melodische Ausschmückung sind gleichbleibend in allen Werken von S. B. bis zu R., die Harmonik ist dagegen deutlichen Veränderungen unterworfen. Man kann eine Gruppe etwa bis A., die andere von Sch. ab rechnen. Das scheint zu zeigen, daß die Veränderungen des musikalischen Empfindens seit den Zeiten Bachs mehr harmonischer Art sind, während die melodische Linie keine so starken Umwandlungen erfahren hat, wenigstens nicht in bezug auf die Fuge. Damit hängt folgendes zusammen: die in dem Kopf schon vorhandene Sequenz legt nahe, in dieser Weise aufsteigend fortzufahren. In allen älteren Werken ist von diesem naheliegenden Gedanken ausführlich nur einmal Gebrauch gemacht worden, bei C. B.

L. 13—19 in der Folge B A C H h b des c c h d cis cis c e dis
dis d f e e dis g fis, kleine Veränderungen stören dabei die
 Sequenz nicht. Die Wirkung der Stelle ist schlecht: die zur
 Verfügung stehenden Harmonisierungen vermögen das Interesse
 nicht wachzuhalten. Erst L. und R. bringen dann wieder solche
 Sequenzketten. Die Regersche Schlußsequenz erwähnte ich schon
 (Bsp. 24), andere sind L. Z. 310 ff b a c h d cis e es ges f as g
 und R. Z. 18 ff $\left. \begin{array}{l} \overbrace{a \ gis \ b \ a \ c \ h \ d \ cis} \\ \underbrace{f \ e \ g \ fis \ as \ g \ b \ a} \end{array} \right\}$ in Parallele. Die reichen

harmonischen Hilfsmittel, vor allem der verminderte Septakkord,
 erweisen sich da als wichtig.

Zum Schluß einige Bemerkungen über Fortsetzungsmöglich-
 keiten dieser Studie. Einmal müßten ähnliche Fälle untersucht
 werden, z. B. die Messen über L' homme armé, oder Bear-
 beitungen von Volksliedern, wie das „Joseph, lieber Joseph
 mein“, wobei eine genügend große Anzahl nötig ist. Dann
 ergeben sich vielleicht Methoden und Regeln, die gestatten, auch
 beim Einzelthema die Zusammenhänge mit dem Ganzen fest-
 zustellen, ohne daß man bei den motivischen Ähnlichkeiten stehen
 bleiben muß. Die Untersuchung läßt sich noch in anderer
 Richtung fortführen. B.?, L., Sch. I haben fast das gleiche
 Thema (Bsp. 8 ohne Takt 3) mit verschiedener Rhythmik; es
 besteht aus dem Kopf und sekundenweis fallenden Quartern,
 mischt also die für das Thema charakteristische Quart und Chro-
 matik. Ich zweifle zwar nicht, daß Liszt und R. Schumann
 das Thema B.? kannten, und daß darauf die Gleichheit mit-
 beruht; aber diese Verlängerung muß ihnen doch besonders passend
 erschienen sein, denn sonst hätten sie auch den dritten Takt von
 B.? konserviert. Umgekehrt zeigt das „harmonische Labyrinth“¹⁾,
 dessen Zentrum mit ähnlichen Quartengängen und Chromatik
 beginnt, nachher in Takt 11 einmal das B A C H — fast
 zufällig. Die Verkopplung des B A C H mit dem Hackbrett-
 thema bei Rimsky-Korsakow gehört auch hierhin.

¹⁾ Siehe darüber Spitta I, S. 654.

35.

36.

Ganz ähnliche Motive im Zusammenklang enthält die Streichquartettfuge zu Op. 133 von Beethoven und noch mehr die Orgelfuge in *emoll* von J. S. Bach (Bsp. 36). Hier handelt es sich also um Motive „gleichartiger Steigerungsvorgänge“. Die Möglichkeit ihrer kontrapunktischen Verwertung ist der Grund ihrer Verwandtschaft. Kennt man noch mehrere solcher gebundener und verwandter Bildungen, dann besteht vielleicht einmal die Möglichkeit, die künstlerische Einheit verschiedener Themen eines Satzes oder verschiedener Sätze eines Werkes, auch beim Fehlen motivisch-thematischer Zusammenhänge, zu begründen, während dazu bislang wesentlich das Gefühl dienen mußte¹⁾. Damit wäre dann ein neuer Beitrag zur musikalischen Stilkunde geleistet.

¹⁾ E. L. A. Hoffmann läßt seinen Kreisler sagen: „Oft wird diese Verwandtschaft dem Zuhörer klar, wenn er sie aus der Verbindung zweier Sätze heraus hört oder in dem zwei verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbaß entdeckt, aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht darthut, spricht oft nur aus dem Geiste zu Geiste“ (Musikalische Novellen und Aufsätze, herausgeg. von E. Jstel, Bd. I, S. 64).

Motivsprache und Stilart des jungen Bach,

insbesondere im Vergleich zu derjenigen in der vor-
geblich Bachschen Lukaspassion.

Von Dr. Johannes Müller (Basel).

„Der bisherigen Bachforschung sind Schöpfungen nicht ent-
gangen, in denen Ungleichheit der Diktion, Rückschrittlichkeit
der Formbehandlung oder andere sogenannte nicht-Bachische
Züge auffielen (vgl. den Streit um die Lukaspassion). Aber
nicht konsequent genug, in solchen Fällen Zweifel an der Ech-
theit auszusprechen, selbst wenn die Niederschrift autograph war,
glaubte sie die Mängel durch reichlich frühe Datierung ent-
schuldigen zu müssen. Hiermit war Bach kein Dienst er-
wiesen. Der Scheingrund früher, ja frühester Entstehung zog
nunmehr die Notwendigkeit nach, sich mit der Kunstweise des
jüngeren Bach befriedigend auseinander zu setzen, was keines-
wegs immer gelingen wollte¹⁾“ — und was bisher auch in
unbefriedigender Weise in Angriff genommen worden ist. Bloß
festzustellen, „daß Bach nicht nur früh die Elemente des Sages
spielend beherrschte, sondern als ein von der Natur Auszer-
wählter ebenso früh auch die immanenten Gesetze der musi-
kalischen Logik und Gedankenentwicklung unbewußt mit aller-
größter Strenge befolgte“, genügt nicht, um eine bezüglich
eines Jugendwerkes gestellte Echtheitsfrage zu bejahen, —
selbst nicht zu verneinen²⁾. Bei jedem großen Meister wird man
wahrnehmen, daß auch schwächere Werke ein gewisses nur ihm
Eigentümliches — sei dieses nun motivischer oder harmonischer

1) A. Schering, Bach-Jahrbuch 1912, S. 126; desgl. 1913, S. 39 ff.

2) Wie ebenda, S. 126, hervorgehoben.

Art — gleichsam als aufgedrückten Stempel tragen, und selbst in der frühen Entwicklung wenn das Lernen noch bewußtes oder unbewußtes Imitieren mit sich bringt, tritt es zutage. Da beginnt denn die Aufgabe der Forschung, das Eigene scheidend klarzulegen und aufzuzeigen, wie ein persönlicher, organischer Stil erstrebt und erreicht wird, und woran man ihn erkennt. An dieser Aufgabe hier, wo es sich um Bach handelt, mitzuwirken und auf Grund ihrer Ergebnisse, gleichsam als Probe aufs Exempel, über die Echtheitsmöglichkeit der Lukas-Passion ein Urteil abzugeben, ist Zweck dieses Aufsatzes.

Die Geschichte der Lukas-Passion ist seit ihrer Wiederentdeckung die Geschichte eines Streites. Dörffel hat im Vorwort der Neuausgabe für die Bachgesellschaft (1898) diese Geschichte in der Hauptsache ausgeführt. Am eingehendsten und am wirksamsten nach negativer Seite hin haben geschrieben: Erich Prieger „Echt oder unecht? Zur Lukas-Passionsforschung“ (Berlin 1889), und Bernhard Ziehn „Betrachtungen über den Choralsatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen im Anschluß an die vorgeblich Bachsche Lukas-Passion“ (Allgemeine Musikzeitung, Charlottenburg-Berlin 1891) und „Zweiter Beitrag zur Lukas-Passionsforschung“, (ebenda 1893).

Diesen Abhandlungen fehlt die Durchschlagskraft, infolge Mangels an klarer Herausstellung des schon dem jungen Bach Eigentümlichen und ihn von allen andern Unterscheidenden. Seither haben Johannes Schreyer in seinen „Beiträgen zur Bachkritik“ (Dresden 1910) und Max Schneider im Bachjahrbuch 1911 (Seite 105 ff.) das bisher als unbezweifelbar geltende Dogma, daß die Lukas-Passion in Bachs eigener Niederschrift vorhanden sei, angefochten, und zwar meint Schneider, was auch musikalisch evident wird, daß Bach nur bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“ geschrieben habe. „Damit schwindet wohl die letzte Wahrscheinlichkeit“, schreibt Schneider, „daß der große Thomaskantor das Werk in jungen Jahren komponiert haben könnte. Stehen doch dieser angefangenen Abschrift eine ganze Reihe anderer Abschriften gegenüber, die an Sorgfalt die eiligen Schriftzüge der Lukas-Passion nicht unerheblich übertreffen.“

Wer freilich „Bachisches“ in der Lukas-Passion findet, wird es auch nach dieser Manuskriptanalyse, und er wird seine Ansicht durch die Schneidersche Hypothese kaum bedroht sehen. Die erste Niederschrift wäre dann auch dieses Bachsche Autograph nicht gewesen, sondern eine Abschrift, zu der, auch wenn Bach dieselbe nur teilweise wieder vornahm, ein Bachsches Original als Vorlage nach wie vor hätte dienen können.

Da erhebt sich die Frage: Was ist überhaupt „bachisch?“ Zuerst negativ ausgesagt: noch lange nicht, was an Bach an klingt oder worauf Spittas Argumentation unter andern hinausläuft: „so gehaltvoll und eigentümlich, daß außer Bach niemand zu nennen wäre, der es gemacht haben könne“, sondern was aus seinem ganz bestimmten So-sein als Komponist, d. h. was aus bewußten oder unbewußten Schaffensprinzipien, die selbst schwächere Werke nie verleugnen, heraus geworden ist. Das Wesen der Bachschen Musik liegt begründet in seiner Thematik, das Problem derselben in der Stilart, den Ausdrucks- und Darstellungsmitteln der Musik, deren Epoche er abschließt, die sich selbst die „affektvolle“ nennt, weil sie auf charakteristische und realistische Darstellung ausging.

So seien zunächst Bachsche Erstlingswerke, die unzweifelhaft Darstellungen geben, thematisch untersucht, und dann die Eigentümlichkeiten des jungen Bach bei der Durchführung des Thematischen herausgestellt.

Als Bachsche Erstlingswerke und zwar als solche, die der Lukas-Passion zeitlich vorangehen, kommen omnium consensu in Betracht:

Für Orgel: Die Lüneburger Choralpartiten „Christ der du bist der helle Tag“ und „O Gott du frommer Gott“ (Peters V, S. 68—75), die Choralvorspiele „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (Peters VII, Nr. 54 und 55), „Jesu, meine Freude“ (VI, 24), „Christ lag in Todesbanden“ (VI, 15), „Wir glauben all' an einen Gott“ (VII, 62).

Für Klavier: Fuge in emoll (Bachgesellschaft Bd. 36, S. 155), Sonate in Ddur (ebda. S. 19), Capriccio in Bdur (S. 190), Capriccio in Edur (S. 197).

Die Kantaten: „Denn du wirfst meine Seele nicht in der

Hölle lassen" (Bachgesellschaft Nr. 15), „Gott ist mein König" (Nr. 71), „Der Herr denkt an uns und segnet uns" (Bachgesellschaft Bd. XIII, S. 73 ff.) und „Aus der Tiefe rufe ich" (Nr. 131).

Motivsprache des jungen Bach.

Mit der Untersuchung der Choralpartiten „Christ der du bist der helle Tag" und „O Gott, du frommer Gott" sei begonnen. Die Choralpartite „Jesu sei begrüßet" ist nicht zu berücksichtigen, da sie später während der Meisterschaftsjahre im ganzen wohl dreimal überarbeitet worden ist. Die Choralpartiten „O Gott, du frommer Gott" und „Christ, der du bist der helle Tag" sind, wie man leicht merkt, in enger Anlehnung an solche des Lüneburger Organisten Böhme geschrieben, dessen Choralvorspiel bekanntlich ein die Choralmelodie frei imitierendes, voll Verzierungen und Verschlingungen in für damalige Zeit „modernen romantischen" Harmonien gehaltenes Gebilde ist. In diesen Partiten zeigt sich beim jungen Bach bei aller Imitation Böhme'scher Eigentümlichkeiten ein gehöriger Fortschritt gegenüber seinem Lehrer. Außerlich ist Bach in der Aufstellung des zu variierenden Materials logischer als sein Lehrer. Während Böhme seinen Choralvariationen den Choral-Cantus firmus schon ein wenig verziert, mit kleinen Durchgängen und Vorhalten versehen, voranstellt, steht er bei Bach ganz homophon, als ein zu verzierender und im Bedürfnis des Gegensatzes gegenüber der ihm folgenden Arbeit in bei ihm später selten anzutreffender Vollgriffigkeit da. Das große Neue, das der junge Bach brachte, und das die bisherige Arbeit der Vorgänger erst zur Vollendung führte, war die von keinem in ähnlicher Weise gehandhabte Texteregeße der betreffenden Liedverse. Böhme gibt drei Variationen über „Christ, der du bist der helle Tag", Bach sieben. Dieser Choral hat nämlich sieben Verse, und die haben Bach den Text zu seinen Variationen, d. h. die Bilder dazu abgeben müssen, und dabei offenbart sich schon jene typisch Bachsche Art, jene eigenartige Einheit in der Mannigfaltigkeit, bestimmte Ideen nach bestimmten

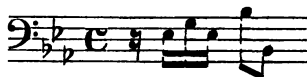
Motivprinzipien auszudrücken. Wurzeln und Ansätze so vieler in der Meisterzeit bei entsprechenden Worten und Vorstellungen angewandter Motive und Themen finden sich durchweg in den Jugendwerken.

Vers 2 des Liedes „Christ, der du bist der helle Tag“, das ein Abendgebet ist, bittet um Behütung vor bösem Feind in der Nacht. Choralpartita 2 veranschaulicht diese Gefahr. Der verzierte Cantus firmus ist mit einer Sechzehntel-Baßfigur umgeben, die — die Absicht liegt auf der Hand — die Vorstellung von sich windenden Schlangen und nächtlichen Höllengewalten geben soll. Wenn Bach Worte, in denen von Teufel, Hölle, Satan usw. die Rede ist, vor sich hat, dann veranschaulicht sein Tonbild mit Vorliebe entweder den Satan als Schlange (näher ausgeführt bei A. Schweizer, J. S. Bach, S. 470), oder er malt das züngelnde, gierig leckende Höllengefeuer (vgl. das Cellomotiv im Chor: „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele meiner Turteltaub“, der Kantate „Gott ist mein König“, Bachgesellschaft Nr. 71). Dies ist auch in Partita 4 durch das auf- und abzuckende Sechzehntel-Figurenwerk beabsichtigt. Der dazu gehörige Text heißt: „Behüt uns vor des Teufels List, der stets nach unserer Seele tracht“. Die Ähnlichkeit des Motivs mit dem der ersten Violine im ersten Chor der Kantate „D ewiges Feuer“ (Nr. 34), die gleichfalls züngelnde Flammen darstellen soll, ist unverkennbar. Vers 3 von „Christ, der du bist der helle Tag“ bittet darum, „daß das Herze wacker sei, ob schon die Augen schlafen“. Die Partita ist mit einem erfrischenden, lieb-aufmunternden Motiv durchzogen, welches beispielsweise auch in den beiden ersten Teilen des Choralvorspiels „Christ ist erstanden“ (Peters V, Nr. 4) wie in Karfreitagsnacht und Sabbatstille hineinrufend vorkommt. Das starke, selbstsichere Motiv der Variation 5, eine Art Freudenmotiv, bringt Bach in dieser Form mit Vorliebe, wenn er Glaubenskraft und -Sicherheit ausdrücken will (vgl. Choralvorspiel „Vater unser im Himmelreich“ Peters Bb. V, Nr. 48). „Sind wir doch dein ererbtes Gut“, heißt der Text. Ein Meisterstückchen voll Innigkeit ist Partita 6 (Text: Befiehl dem Engel, daß er komm' und uns bewach'

dein Eigentum“). Das kleine treibende Motiv ist ein in Noten gezeichneter Ausdruck der Empfindung, wie wenn man von Engeln leicht umschwebt und umgeben würde. Ich denke beispielsweise an das ähnliche Bild des Umarmens und Umfassens im Weihnachtsoratorium (Bach-Gesellschaft V 2, S. 246) und in Kantate: „Ärgre dich, o Seele nicht“ (Bach-Ges. 186, S. 142). Wer Partita 7 durchspielt, würde kaum glauben, daß der Text lautet: „So schlafen wir im Namen dein, die weil die Engel bei uns sein“. Den Nachdruck legt Bach bei der Textauslegung auf den Nebensatz, der die eigentliche Stimmung aufzeigt, nämlich Beruhigung und Sich-zur-Ruhebegeben in solcher Stimmung. Die durch das Ganze sich hindurchziehende, in Sekundschritten sich senkende Melodielinie kommt zum Ausdruck der Müdigkeit auch in späteren Werken bei ähnlichem Text immer wieder vor, meist synkopiert; hier ist dies nur teilweise der Fall, (vgl. den Schlusschor der Matthäuspassion, Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“, Nr. 156, Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“, Nr. 56, usw.).

Die Choralvariationen über „O Gott, du frommer Gott“ bezeugen denselben Komponisten wie die vorher besprochenen. In vollgriffigen Harmonien ist der zu variierte Choral wieder hingestellt, dann gibt es an der Hand des Gesangbuches 7 Variationen. Die 2. Variation ist eine kleine Passacaglia. Die Textbitte um Treue und Beständigkeit in der Berufsarbeit fordert zu dieser Perpetuum-mobile-Form geradezu auf. Die Motive der Partiten 3 und 5 gehören zu jenem Typus, den Bach verwendet, wenn es sich um Bearbeitung von Chorälen allgemein-christlichen Inhalts handelt, wie in den Choralvorspielen „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Peters V, Nr. 53) und „Vater unser im Himmelreich“ (V, Nr. 48). Wie kraftvoll wird in Partita 4 (Text: „Find' sich Gefährlichkeit, so laß mich nicht verzagen, gib einen Heldenmut“) alles feindselig in den Weg Tretende niedergeschlagen. Es kommt einem dabei die Erinnerung an manche unbändige Kraft und Freude ausdrückende Begleitrhythmen (vgl. Schweizer, Bach S. 437). Der 6. Vers von „O Gott, du frommer Gott“

redet davon, daß man manch sauren Tritt machen muß, bevor man ins Alter hindurchdringt, und die Partita veranschaulicht dies durch ein wankendes, tastendes, wie nach Hilfe ausschauendes Schrittmotiv (vgl. z. B. die unverkennbare Ähnlichkeit mit dem ein Gleiches ausdrückenden Motiv der zweiten Verszeile im Choralvorspiel: „Jesus Christus unser Heiland“, VI, Nr. 31). Partita 7 und 8 könnten wegen ihrer Reife und Abgeklärtheit zur Zeit des Orgelbüchleins entstanden sein. Innig getrost geht es in Partita 7 (Text: „Laß mich an meinem End auf Christi Tod abscheiden“) in fein gezeichneter Achtelbewegung abwärts: der Tod ist ein Schlaf worden (vgl. die Bassbewegung der Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt“, in Kantate „Gott ist mein König“), und heimlich singt das Freudenmotiv als Begleitung dazu von himmlischer Seligkeit. Die Harmonien sind von einer Gesättigtheit, daß man geradezu (vgl. den fünft- und sechstlehten Takt) an Brahms erinnert wird. Partita 8 steht ebenbürtig da. Sie redet (Text: „dem Leib ein Räumllein gönn' bei frommer Christen Grab“) von Kirchhoffschmerz, herbem Aufseufzen und In-sich-Zusammen-sinken, durch ein chromatisches Motiv ausgedrückt, das bei der gleichen Stimmung immer wieder angewendet ist. Partita 9 (Text: „den Leib weck' auf und führ ihn schön verklärt zum auserwählten Hauf“) ist ein prachtvoller Sang von Ostertag und Ewigkeitsglanz. Das sieghafte, Feindliches zu Boden stampfende Motiv ist auch in Partita 4 verwendet. Das Freudenmotiv:



kehrt z. B. später im Orgelbüchlein (Orgelchoral: „Herr Gott nun sei gepreiset“, V, Nr. 22) genau in dieser Form wieder.

Es seien auch die Jugendchoralvorspiele in Betracht gezogen. Den Inhalt des Chorales „Vom Himmel hoch“ verfinnbildlicht ein auf- und absteigendes Tonleiternotiv, welches später oft bei analogen Gedanken angewendet wird (vgl. u. a. Choralvorspiel: „Vom Himmel kam der Engel Schar“, (Peterson V, Nr. 50). Im Choralvorspiel „Jesu, meine Freude“ ist die

Kombination von Buxtehude'schem Orgelchoraltypus mit einer Bach'schen, textverfinnbildlichenden Begleitfigur noch dadurch gesteigert, daß ein synthetisch die Stimmung der ersten Verszeile ausdrückendes Freudenthema aufgestellt, fugiert und auch über dem Cantus firmus durchgeführt erscheint, und zwar mit einer Natürlichkeit und Selbverständlichkeit, als wenn der Cantus firmus nur Füllstimme wäre. Der Erklärung Schweigers, „daß zuerst die Unruhe der ganzen Welt vorüberziehe, aus der sich die Seele bang auf Jesu zurückziehe“, kann ich nicht zustimmen. Das Thema ist ein sieghaft einerschreitendes, echt Bach'sches Freudenmotiv, dem ein beinahe scherzhaft und übermütig einherziehender Comes zuteil wird, der immer mit ihm vereinigt wiederkehrt. Diese beiden Motive sind die eigentlich treibenden; die andere, unbestimmte und ungleich wiederkehrende Sechzehntelfigur dient lediglich zur Begleitung. Von einem sich bang auf Jesu Zurückziehen ist weder motivisch noch harmonisch etwas zu merken. Ohne Hemmung und Trübung rauscht die ganze Durchführung dahin, bis die Interpretation der Worte „Gottes Lamm, mein Bräutigam“ einsetzt. Mit feinen Strichen nur angedeutet und nachgezeichnet, wird die Melodie jetzt mit einer Begleitfigur versehen, die Bach immer verwendet, wenn er mystische Freude, innige Leidegebenng, Trost unter Tränen ausdrücken will, so in der allbekannten Arie „Wache dich, mein Herze rein“, im Chor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, im Choralvorspiel: „O Lamm Gottes“, (Peters V, Nr. 44). Das Ganze steht — gleichsam als Steigerung und in welcher Verfeinerung zugleich! — in $\frac{3}{4}$ -Takt. Zu „Gottes Lamm mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden sonst nichts Lieberes werden“, scheidt sich nicht mehr die alte Fugenweise, meint Wolfrum sehr schön.

Auch die Jugendlkomposition „Christ lag in Todesbanden“ weist anfänglich Buxtehude'schen Orgelchoraltypus auf, ist aber ganz durchsetzt von Bach'schem Motivgut. Sie beginnt „mit schwer absteigenden Begleitsechzehnteln, die mit ihren lastenden Banden die Melodie niederziehen“, (Schweiger, S. 448). Zwölf Takte lang, während der sinnentprechenden Verszeilen, wird dieses Sechzehntelmotiv durchgeführt; die Melodie darüber ist

reich verziert. Bei den folgenden zwei Zeilen wird das jeweilige Zwischenspiel nach Pachelbels Weise gebildet. „Die Sache macht sich dann immer ungebundener und „phantastischer“ meint Spitta. Diese Ungebundenheit hat aber mehr Konzentration, als es auf den ersten Blick erscheint. Bei den Worten „Und hat uns bracht das Leben“ beginnt im Bass eine kraftvolle Sechzehntelbewegung, die immer mächtiger wird, die Intervalle vergrößert und in die oberen Stimmen übergreift. Bei den Worten „Gott loben und dankbar sein“ setzt ein gedrungenes Achtelmotiv ein, dieses geht dann teilweise gleichsam zur Steigerung in ein analoges Sechzehntelmotiv über, um zum Schluß wieder an das frühere Sechzehntelmotiv, das hier noch erweitert wird, zu erinnern: eine dem Text entsprechende ausgezeichnete Steigerung, die ziemlich einheitlich entwickelt wurde.

Dem in allgemein religiösen Wandungen gehaltenen, farblosen Text des Chorals „Wir glauben all an einen Gott, Vater“, entspricht ein Fehlen jedes bestimmten Motivbildes im Choralvorspiel. Über seine Gestaltung schreibt Spitta so vollständig erläuternd, daß seiner Analyse nichts hinzuzufügen ist.

Der Blick in diese Choralvorspiele und Choralpartiten läßt in die Brunnenstube der großen Bachschen Musik schauen. Das, was später so ungeheuer und abgeklärt zugleich dasteht, ist hier in heimlichem, feinem Reifen. Der hier in seiner Jugend komponierte, ist im tiefsten Grunde derselbe, der die Edthener und Leipziger Meisterwerke schuf. Ich gehe zu den Kantaten über.

Die Kantate: „Denn du wirfst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ beginnt mit einer Ouvertüre in der alten Form, „die durch feierliche Streicherakkorde und in einem daran anschließenden Allegro durch stolze Bläserfanfaren den auferstandenen Sieger verkünden“ (Wolfrum II, S. 75). Der erste Teil dieses Allegromotivs ist schon eine Verbindung von zwei Einzelmotiven, die später zur Veranschaulichung einer bestimmten Gedankenverbindung häufig verwendet werden. Einerseits findet sich die kurze Folge von auf demselben Ton wiederholten Sechzehnteln, die oft bei seelisch erschütternden Szenen

verwendet wird (vgl. die Arie „Erschrecket, ihr versteckten Sünder“ in der Kantate „Wachet, betet, seid bereit“), andererseits die aus Intervallen des reinen Dreiklangs gebildete Melodie, die Pathetisches, Heldenhaftes, königlich Majestätisches ausdrückt. Das Motiv „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ veranschaulicht den leichten und doch starken aus dem Grabe steigenden Schritt des Auferstandenen. In der Arie „Mein Jesus ist erstanden“ (Kantate: „Halt im Gedächtnis Jesus Christ“, Nr. 67) findet sich dasselbe von Tonika zur Dominante ansteigende Motiv, dort im hellen E-Dur. Die Vokalise bei „Daß dein Heiliger verwese“ dient wieder zum Ausdruck großer Stärke, wie verkündigend, daß das Grab — man sieht beim Wort „verwesen“ ordentlich in ein solches hinein — nicht das letzte Wort behalten werde. Rezitativ Nr. 2 ist nach Spitta gelegentlich einer späteren Leipziger Überarbeitung hinzugefügt und also nicht zur Besprechung hierhergehörig. Ein echt bachisches Freude-motiv ist das Hauptmotiv der Arie: „Weichet Furcht und Schrecken“ (Nr. 3), gegen das ein plastischer, wie in Stein gemeißelter Continuo kontrastiert. Wie treffend ist die Kleinmalerei des sehnächtigen und doch zuversichtlichen Aufblickens beim zweimaligen „Lobesnacht“, die kühne Darstellung des in Lobestrachen steigenden Christus, um die Toten aufzuwecken, und der durch ein tänzelndes Motivchen von dem spielend leichten Sieg Jesu über Tod und Grab gegebene Eindruck. Auf die Vielheit der Bilder wird meist zu wenig geachtet. Die Phantasie des jungen Bach kann nicht überschätzt werden, und hinter scheinbar Einfachem steckt oft eine kompliziertere Idee. Bei der Stelle „Entsetzet Euch nicht“ malt die Singstimme den Begriff „Entsetzen“ gleichsam zur Verneinung in ungetrübtem C-Dur mit unruhvoll umherfahrender Vokalise. Die Worte werden am Grabe des Auferstandenen von Engeln ausgesprochen, und die alte Engelsvorstellung, Gestalt mit Flügeln, bestimmt mit das Motibild. Der Rhythmus des je ersten schweren Takteils, der an so manche glaubensstarke Bachsche Themenanfänge an klingt (vgl. die Arie „Zion hört die Wächter singen“ in Kantate: „Wachet auf“ Nr. 140, oder die Arie „Mein Herze

glaubt und liebt“ in Kantate „Die Elenden sollen essen“, Nr. 75) ist derselbe wie in der Arie „Bleibet, ihr Engel“ in Kantate „Es erhob sich ein Streit“, N. 19, oder in der Engelsinfonie des Weihnachtsoratoriums. Ein wundervoller Glanz liegt in dieser Arie, man steht wie im Schein und in der Wärme der Osterpersonne. Nur bei dem Worte „Gekreuzigten“ fühlt man wieder etwas wie von Wolken und ziehenden Nebeln (Chromatik), aber dann lächelt die Sonne wieder, als wäre nichts geschehen. „Er ist auferstanden“, heißt es, und in den klaren Intervallen des Dreiklangsakkordes geht in die Höhe. Wie oft verwendet Bach später zur Melodiebildung diese Intervalle: Tonika, Terz, Quint, Tonika in der Oktave usw. bei Kampf- und Siegestimmung! Das innig freudige Thema der folgenden Arie ist ¹⁾ ein Stück echter deutscher Volksmusik. Bei dem Worte „erlöst“ trifft man, wie zu erwarten, auf eine jener reichen Vokalisen, die in der Freude der Gottesgemeinschaft sich kaum genug tun können. Das Zu-Boden-Geworfenwerden des Bösen („der Satan erliegt) wird durch eine bei ähnlicher Vorstellung stets anzutreffende Bewegung nach unten dargestellt (wie bei „Stürze zu Boden“ in der Kantate „Ach, wie flüchtig“ Nr. 26), und zwar, weil von siegreichem Kampf die Rede ist, in Dreiklangsintervallen. Das Terzett Nr. 6 weist Wortmalereien von beinahe unmöglicher Durchführbarkeit auf. Die musikalische Wiedergabe der Worte: „rasen“, „prächtig“, „Lorbeer“ ²⁾ mißbraucht geradezu die Stimme zum Instrument; hier herrscht die Maßlosigkeit des jungen Feuergeistes (Spitta). Die Vokalise bei „reisendem Schlund“ oder der Begriff „eilen“ (vgl. Kantate „Wer nicht liebet“ N. 74, S. 126, „Eilt“ in der Johannes-Passion, XII, 1, S. 84, auch „Phoebus eilt“, in Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, XI, 2, S. 79) sind gemilderter wiedergegeben. Zeichnerische Andeutungen finden sich auch bei: „Würge um dich“ (vier um c sich windende Sechzehntel), bei „zertreten“ (grausames Herum-

¹⁾ Wolftrum, J. S. Bach, II S. 13.

²⁾ »S'il est question dans le texte de couronnes ou de guirlandes, les notes se groupent en arabesques enveloppantes, dont l'ordonnance fait image«, A. Pirro, L'Esthétique de J. C. Bach, S. 38.

stampfen). Die unwundene Schläfe wird in der höhnischen Frage: „Wer hat deine siegprangende Schläfe entlaubt“ durch gleiche Tonhöhe umspielende Terzenparallelen vor Augen gestellt. Der Cdur-Dreiklang beherrscht wieder den Mittelteil. Der Löwe aus Juda tritt prächtig hervor. Das Motiv ist in denselben Intervallen gehalten, wie das am Anfange der nächsten Kantate „Gott ist mein König“. Die in Trauer und Freude so innige Arie Nr. 7 bringt anfänglich als Gegensatz zu dem freudig bewegten, sonnigen, harmonisch klaren „Ich jauchze, ich lache“ das absteigende chromatische Motiv für die Worte „Ich klage mit Seufzen“. In Bachs Jugendwerken trifft man es häufig, so in Choralpartita „O Gott du frommer Gott“ (Variation 8), im „Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders“ (Satz 3), daselbst sogar als Basso ostinato (Bach-Gesellschaft, Bd. 36, S. 192), in der Mühlhausener Kantate „Gott ist mein König“, Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt“.

In der eben erwähnten Arie „Ich jauchze“ wird motivisch eine realistische Schilderung spöttischen Richerns gegeben, die ihresgleichen sucht. Zur Verstärkung sind neben ausdrücklicher Vorschrift zum Staccato Terzenparallelen mit Echowirkung angewendet (vgl. das Staccato bei „Schallet“ in der Schlussarie der Kantate „Schwingt freudig Euch empor“ Nr. 36). Nach Wiederholung der Einleitungssonate und einem kurzen feurigen Rezitativ — das Wort „danken“ mit seiner freudig erregten Vokalise ist im Verhältnis zur Länge des Ganzen beinahe wieder maßlos angedeutet —, beginnt ein inniges Gebet. Die Anrede an Jesu bringt beim Gedanken an seine Macht noch einmal erregte Melodie („durch sein donnerndes Wort“), dann aber wird die Musik innig naïv, mit vornehmlicher Neigung zu Terzen- und Sextenparallelen. Der Gebrauch solcher Sexten- und Terzenparallelen findet sich häufig, wenn der Text Vorstellungen von Segen und Glückseligkeit in sich birgt¹⁾.

1) »Par la douce monotonie de ces guirlandes accouplées, qui mollement doublent les mêmes contours, la musique annonce et la parfaite concorde, et la joie calme des âmes apaisées, réunies dans une même sérénité.« Pirro, Esthétique usw., S. 131.

Im Schlußchor ist das Motivische und Stilistische auch wieder, trotz Spitta, originell. Ich verweise auf das nach jeder Verszeile einfallende typisch Bachsche Fanfarenmotiv, auf die malerische Auflösung der Chorstimmenviertel in Achtel, die hier schwebende Geister versinnbildlichen. Man wird geradezu an Stellen Brahmscher und Regercher Orchesterbehandlung in ihren Requiems (Brahms: „Selig sind die Toten“, Reger: „Sieh, sie umschweben dich“) erinnert.

Die Echtheit der Kantate „Gott ist mein König“ könnte man, wenn sie nicht unzweifelhaft als echt bezeugt wäre, schon nach der vorausgegangenen Kantate geradezu mathematisch beweisen. Dasselbe Schaffensprinzip tritt hier zutage: die mit Vorliebe in großen Strichen nachzeichnende und besonders an ihrer Gesetzmäßigkeit immer erkennbare Motivalerei. Zur Versinnbildlichung der Anfangsworte „Gott ist mein König“ ist wieder (vgl. oben S. 47) ein in den Intervallen des Dreiklangs sich bewegendes Motiv benutzt, ebenso in der Arie „Durch deine allmächtige Kraft“ und dem Coro pleno „Glück, Heil, großer Sieg“. Anfänglich stehen die Stimmen in geschlossener Homophonie, wie immer bei nachdrücklicher Betonung einheitlichen Empfindens. Bei den Worten „von Alters her“ herrscht, durch den Gegensatz der unruhig bewegten Unterstimmen hervorstechend, im Sopran das Streben, zum Ausdruck des Unabänderlichen auf den konsonierenden Dreiklangintervallen zu verharren und sie zu wiederholen (vgl. auch in den letzten Takten des Schlußchors die Tenorlinie bei „ganz beständig“). Bei den Worten „Der alle Hilfe tut“ werden hier wie im Chor „Dein Alter sei wie deine Jugend“ bei „Gott ist mit dir in Allem“ wieder weit ausgepönnene Vokalisen angewendet. „Auf Erden“ wird durch Gehen der Stimme in tiefe Tonlage wiedergegeben (vgl. im Schlußchor der darauffolgenden Kantate „Der Herr denkt an uns“ bei „Himmel und Erde“, 1. Chor). In der Arie: „Ich bin nun 80 Jahre alt“ findet man die absteigende Baßlinie wieder vor, wie sie (vgl. oben S. 44) die siebente Partita „O Gott, du frommer Gott“ im Gedanken ans Grab unaufhörlich durchzieht. Auch die Singstimme geht bei den Worten „Achtzig

Jahre" — wie unter der Last der Jahre müde — abwärts. Dasselbe geschieht bei den Worten: „Wann soll dein Knecht sich mehr beschweren“, nur daß in diesem Falle ein Widerstreben gegen das Niederdrückende, ein zähes Aufwärtstreben zum Ausdruck kommt. Wie schön sind auch kleine Züge wiedergegeben: bei dem letzten „Meiner Mutter Grab“ geht es eine Dezime in die Tiefe, bei „Ich will umkehren“ wird zur Melodiebildung zuerst ein Gang nach oben, dann ein Intervallsprung nach unten und Fortsetzung in dieser entgegengesetzten Richtung angewendet (vgl. dazu Kantate „Ein ungefärbt Gemüte“ Nr. 24: „So geht es dort, so geht es hier“). Bei den Worten „Ihren gewissen Lauf“ und „seine Grenze“ findet sich wieder eine die Bewegung im Raum und dessen Ausdehnung veranschaulichende lange Vokalise. Schweitzer und andere haben bemerkt, daß oft ein einziges Wort genügt, um in einem ganzen Stück ein bestimmtes Motiv ununterbrochen walten zu lassen, wie etwa in der Kreuzstabkantate, wo, durch die Worte „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich“ an geregt, Bachs Phantasie das Bild des Meeres vor sich sieht und ein durch das ganze *Allegro* gehendes Wogenmotiv heraufbeschwört. Ein gleiches scheint mir im Chor „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltaub“ der Fall zu sein. Das Wort „Feind“ hat die immer wieder nach oben strebende und greifende Cellolinie hervorgebracht. Ich habe schon erwähnt, daß der Meister den Begriff „Teufel“ oft als gierig züngelndes Höllenfeuer darstellt. Auch im folgenden Chor waltet ununterbrochen ein Motiv, ein *Basso* *Obstinato*, der während der Bitte um Segen für die Obrigkeit wie in der Gewißheit der Erhöhung der Bitte mit einem Freude-motiv konzertiert. Die Vokalise über „Erfreuen“ (*senza ripieno*) ist bei dem Komponisten der vorhergehenden Kantate von vorn herein zu erwarten.

Die nach Spitta zu Ehren des Mühlhausener Pfarrers Staub komponierte Hochzeitskantate „Der Herr denket an uns und segnet uns“ beginnt nach altherkömmlichem Gebrauch mit einer Symphonie, deren nach einem großen Intervallschritt eines Achtels zu einem Viertel einsetzender Rhythmus von Bach

gern bei feierlicher Stimmung angewendet wird. Schweitzer¹⁾ gibt dafür mehrere Beispiele. Das zuerst von Sopran und Tenor, dann von Bass und Alt je einmal in kanonischer Imitation vorgetragene Introitussthema des ersten Chors zeigt bei dem Worte „Denken“ jene eben erwähnte Vokalisenart zur Schilderung von reichem inneren Geschehen und dessen Eindruck auf die Seele. Nachdem das Orchester mit dem Chor zusammen konzertierend in ununterbrochenem, in feiner polyphoner Arbeit durchgeführtem Bachschen Freudenrhythmus eine Weile diese Freudenbotschaft verkündet hat, setzt bei den Worten „Und segnet uns“ nach einem feierlichen Dominanthalbschluß eine Chorfüge ein, an deren Durchführung das Orchester mit gleichsam neu hinzutretenden Stimmen teilnimmt. Ihr lang ausgesponnenes Thema gehört derselben Gattung an, wie das obige über „Der Herr denket an uns“. Bei dem Motiv der Arie Nr. 3 „Er segnet uns“ macht Pirro auf das Bachsche Prinzip aufmerksam, bei besonders überschwenglichen Affekten die harmonisch-melodische Ausgedehntheit des Motivs noch rhythmisch zu verstärken, und verweist auf solche Beispiele²⁾.

Der Gegensatz von „klein“ und „groß“ wird ausgedrückt durch Gegenüberstellung eines in kleinen Linien gehaltenen, in tänzelndem Rhythmus sich bewegenden und in die obere Stimmelage gesetzten Motivs und eines anderen weit ausholenden rhythmisch gleichmäßigen und befestigten, das zum Schluß in die äußerste Stimmtieflage geht (vgl. dazu Kantate „Wer Dank opfert“ bei „Sowohl die Kleinen als die Großen“). Es ist für Bach bezeichnend, daß er den Begriff des Segnens in erschöpfender Weise darzustellen sich bemüht. Hat man im Vorhergehenden (Chor und Arie) den Eindruck des Überströmenden bekommen, so empfindet man jetzt etwas von seiner Weihe: durch ein langsam feierliches und dabei innig einfaches Motiv. Von rührender Weichheit sind die schlicht harmonischen Sertzenparallelen bei „Und unsere Kinder“ auch beim letztmaligen „Der Herr segne Euch“, wo das Orchester den Eindruck des Segenniederträufelns geben soll. Die Stimmführung ist in

¹⁾ J. S. Bach, S. 485.

²⁾ L'Esthétique usw., S. 101.

der ganzen Kantate polyphon, nur hier findet sich homophone Harmonie (vgl. Kantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, Chorquartett „Dir schenke ich mich eigen“). Der Schlußchor „Ihr seid die Gefegneten des Herrn“ hat im Orchester einerseits die große diatonische Linie, die bei Massen- und Kollektivbegriffen gebraucht wird (vgl. Kantate „Meine Seele erhebet“ bei „Alles“, Bach-Gesellschaft, Bd. 1, S. 294), ferner die weiten Stimmlagengegensätze zur Unterscheidung von „Himmel“ und „Erde“ (vgl. Kantate „Sei Lob und Ehr“ bei „Erden Luft und Meer“) und die in gleichmäßigen Rhythmen geschäftig fließend und immer wieder weit ausholend gebildeten Motive für „gemacht“. Die beiden Amen-Themen gehören motivisch der oben erwähnten Gattung der großen Geschehen im Raum und in der Zeit darstellenden Linien an.

In Kantate „Aus der Tiefe rufe ich“ sind dem Kenner der vorausgegangenen Kantaten viele Züge bekannt. Ich verweise auf die in bestimmter Richtung verlaufenden Motive, auf das wie in einen Abgrund hineinblickende „Aus der Tiefe“, auf das Bild: wie ein Vater zum Kinde sich niederbeugt bei „Auf die Stimme meines Flehens“ und auf das tiefe Demut, Gerichtsangst, ängstliches Sich-Berbergen versinnbildlichende Motiv bei „Vor dir bestehen“. Solche Demut kommt wohl auch bei „Meine Seele harret“ (Chor-Adagio) zum Ausdruck. Wie aus der Tiefe schreiend und immer wieder zurückgeworfen werdend strebt der Bass der folgenden Arie nach oben. Solches Nachobnstreben kommt auch bei „Ich harre des Herrn“ (Anfang des gleichnamigen Chor-Adagios) und „Erlösung“ (ebenda, Chorleit. un poco allegro) zum Ausdruck. Nach beiden Richtungen hin — ängstlich sich umherblickend — strebt die Sopralinie in der Arie „Meine Seele harret“, wo von dem Warten von einer Morgenwache zur anderen die Rede ist.

Das dieselbe Tonhöhe repetierende und umspielende Motiv kommt in dieser Kantate etliche Male vor. In erster Linie und am ausgedehntesten bei den Worten „Meine Seele wartet“ oder „Ich harre des Herrn“ (Anfang des gleichnamigen Chor-Adagios). Solches Warten und Anhalten am Gebet ist ferner in dem dringlich beschwörenden „So du willst Sünde zurechnen“

(Chor I, Andante) ausgedrückt. Über die anderen großen Vokalisen bei „Flehen“ (Chor I, Vivace), „Fürchten“ (Chor, Andante), auch „warten“, „hoffen“ (Chor, Largo und Poco allegro), „Erlösung“ (Allegro) ist nach oben Gesagtem nichts beizufügen. Hervorzuheben sei noch die Kombination von verschiedenen Bildern in einem Stück. Während in dem Arioso „So du willst Sünde zurechnen“ der Bass diese Worte mit Furcht und Zittern betet, der Sopran aber im Gebet auf das alle Schuld tilgende Todesleiden Jesu hinweist, klingt innig getroffen ein Freudenmotiv in der obligaten Violine. Ebenso vernimmt man im Chor „Meine Seele harret“ während des demütigen Betens ein unaufhörlich verheißendes, freudiges Singen in den beiden Violinstimmen; sie können sich nicht genug tun, dieses Freudenmotiv sich gegenseitig immer wieder zuzurufen. „In der Schlußdoppelfuge stellt das eine chromatische Motiv die Sünde, das andere die gleichzeitig tätige Erlösung dar“ (Wolfrum). Das nachzeichnende Motiv war schon Gewohnheit bei den vorbachischen Meistern, aber es herrschte bei ihnen nicht diese Einheitlichkeit und Konzentration darauf, um in die Tiefe zu gehen und ihm Mannigfaltiges abzugewinnen. Schon in der Konsequenz seiner Motivsprache unterscheidet sich der junge Bach von seinen Lehrern.

Stilart des jungen Bach.

Bachs Denken war, wie seine frühesten Kompositionen bezeugen, von Jugend auf ein polyphones. Selbst wenn alle Jugendkompositionen von ihm verloren gegangen wären, und wir gar nichts von ihnen wüßten, müßten wir annehmen, daß in ihnen das Polyphone in außerordentlicher Weise zum Ausdruck gekommen sei, im Hinblick darauf, daß er gegenüber allem Anhebenden, Neuen zu einer Zusammenfassung des bisher künstlerisch Erreichten bestimmt war.

Aus ganz früher Zeit ist eine Fuge in c-moll erhalten, Spitta¹⁾ meint, aus der Ohrdruffer Zeit. Bei allen Mängeln bekundet sie das Bestreben einer thematischen

¹⁾ Bach I, 216.

Ausnützung, sowohl in der Vielheit der Themeneinsätze als in der Beibehaltung des Comes, wie es bei Froberger, Kerll und Pachelbel nicht zu finden ist. In fast allen fugierten Sätzen unter Bachs Jugendwerken ist dieses Festhalten des Comes zu bemerken. Man vergleiche dazu die „Fuga all' imitazione della cornetta di postiglione“ im Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders, Bach-Gesellschaft Bd. 36, S. 194, die Schlußfuge der gleichfalls nach Kuhnau'schem Muster gearbeiteten Ddur-Sonate für Klavier (ebenda S. 320), Orgelfuge in Cdur (Peters III, Nr. 7), Fuge in amoll (Peters III, Nr. 6), Fuge in cmoll (Peters VI, Nr. 9), Choralvorspiel „Jesu meine Freude“ (Peters VI, Nr. 29), die Arie „Ich jauchze“ in Kantate „Denn du wirfst meine Seele“, die Chor-fugen über „Er segnet das Haus Israels“ und über „Amen“ in Kantate „Der Herr denkt an uns“. Bei Froberger, Kerll und Pachelbel findet sich das Festhalten des Gegensatzes zum Thema bei mehrstimmigen Fugen kaum; in seinen prächtigen Magnificatfugen hat Pachelbel bei solchen, die über die Zweistimmigkeit hinausgehen, den Comes nicht ein einziges Mal beibehalten. Buxtehudes Gegenthemata gehen meist während des ganzen Fugenverlaufs mit, aber die innere Geschlossenheit, die man erwartet, ist infolge der in fast all seinen Fugen üblichen Themavariation nicht erreicht.

In den Lüneburger Choralpartiten ist der polyphone Satz eigentlich schon fertig ausgebildet, und zwar zeigt sich hier dieses Zu-Kombinieren-suchen des Besten seiner Lehrmeister. Man merke auf das Streben nach Selbständigkeit der Stimmen, das hat er von den „Alten“ gelernt, der Pachelbelsche und Buxtehudesche Kreis kennen solches nicht mehr. Auf süddeutsche Schule weist jene leichte Linien-schönheit, die Buxtehude und auch Böhmi mit ihrer manchmal auf derselben Stelle herumkriechenden Melodik oder stereotyp häufigem Wiederholen eines und desselben Tones (bzw. zweier nebeneinanderliegender abwechselnd angeschlagener Töne) doch nicht haben. Das Virtuose, romantisch Kantende erinnert an norddeutsche Schule. Wenn ich auch bei der vorliegenden Ausführung scheinbar ein wenig mathematisch operiere, so handelt es sich dabei bloß um

ein zuerst scheidendes und dann wieder verbindendes Nachverstehensuchen der von außen bedingten Entwicklung des jungen Bachs. Vor dem geheimnisvollen „Ding an sich“ hat die Forschung Halt zu machen. Wenn auch später das eine oder das andere dieser Stilnormative Bachs durch Anlehnung an diesen oder jenen Meister (ich denke an Buxtehude und Kuhnau) während der Entwicklung überwuchert worden ist, wie eine Unterströmung ist es wieder hervorgebrochen. In Bachs sämtlichen Jugendkompositionen, von den Lüneburger Choralpartiten ab, treten diese Prinzipien immer wieder zutage, sowohl in den Instrumental- wie auch in den Vokalwerken. Bei diesen ist das gar nicht so selbstverständlich, wie es vielleicht erscheint; ich verweise nur auf die Grundverschiedenheit Buxtehudes in Orgel- und Kantatenwerken. Man glaubt manchmal kaum, daß derselbe Mann beides komponiert habe.

Die meisten mittel- und norddeutschen Vokalwerke jener Zeit sind stilistisch anspruchslos geschrieben. Ich wage zu behaupten, daß Bachs Anlehnung an sie bei seinen beiden ersten Kantaten ein retardierendes Moment gewesen ist; dennoch schlägt motivsprachlich und stilistisch — in der zweiten Kantate ja besonders — sein eigentliches Wesen durch. Ich verweise zunächst auf polyphones. In den beiden Kantaten „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ und „Gott ist mein König“ trifft man in einigen Chören und Arien jene oben besprochene Verwendung des Naturdreiklangs und längerer Sexten- und Terzenparallelen. Die Art ihrer Aufstellung bzw. Durchführung bezeugt aber von Anfang an den polyphonen Komponisten.

Der feiner Beobachtende bemerkt ein durchgehendes schlichtes Konzertieren. Nachdem am Anfange der Kantate „Denn du wirst meine Seele“, wie schon oben gesagt, der Streicherchor den Bläserchor in kleiner Engführung imitiert hat, Konzertieren nach dem Vortrag des Themas durch den Baß die beiden Violinen mit seinem Thema drei Takte. Die Singstimme nimmt dieses wieder auf, und die Trombe schmettert ein kleines verwandtes Signal darüber. Nachdem die Violinen wieder solo eingefallen sind, Konzertieren die Tromben anfäng-

lich über ihnen mit dem Bass Thema, gegen Ende in Sechzehntel übergehend, worauf ein kleines chorisches Wechselspiel zwischen Singstimme, Streicher- und Bläserchor folgt und nach einer längeren Vokalise der Singstimme das einleitende konzertierende Allegro wiederholt wird. Im folgenden Duett sind die Oberstimmen gegenüber dem plastischen Continuo, der beim Eintritt der Singstimme einmal konzertierend eingreift, sowohl im Ritornell wie im Vokalduett zunächst straffer zusammengehalten. Freilich sie überspringen sich bald hie und da, konzertieren rhythmisch und melodisch und heben sich bei kleinen Imitationen besonders deutlich voneinander ab. In der Arie „Entsetzet Euch nicht“ ist, wie in der folgenden, das Anfangsmotiv noch kaum fertig aufgestellt, so wird es schon imitiert. Die melodische Linie des zweiten Clarino im Anfangsritornell könnte neben der des ersten beinahe selbständiges Thema sein. Nach chorischem Wechselspiel zwischen Bläsern und Streichern beginnt die Singstimme mit dem Thema, das der Bass sofort imitiert. Es folgt die große Vokalise über „Entsetzen“, die vom Clarino in kräftiger, weit ausholender Melodie nachgeahmt wird und über motivverwandter Bassbewegung zu Ende geht. Nach kurzem Dialog zwischen Singstimme und Instrumentalbegleitung, an die sich das Instrumentalritornell anschließt, kommt ein kleiner fünfstimmiger, polyphon wirkender Mittelsatz mit dreimaliger Imitation der Singstimme durch die erste Violine. Bei den Worten „Er ist auferstanden“ imitieren sich Singstimme und erste Violine — man merke auf die schöne Linie der zweiten Violine —, worauf nach wechselseitigen Antworten der Singstimmen der ganze erste Teil wiederholt wird. Bei näherem Zusehen also findet sich in der Hauptsache polyphone Arbeit.

In der folgenden Arie greift der Bass in die Aufstellung des Themas imitierend ein, bei Eintritt der Singstimme folgt in der zweiten Violine eine Imitation, und die Singstimme, die alsbald eine lange Vokalise ausführt, wird wieder in prächtiger Bindung von der ersten Violine nachgeahmt und umspielt. Nach einem Instrumentalritornell auf der Dominante beginnt ein kurzer, pathetisch-breiter Mittelteil, in dem wechself-

weise ein kleines Motiv von Singstimme und Orchester vorgetragen wird, wobei in der Begleitung des Orchesters der kleine Comes dieses Motivs stets festgehalten wird. Gegen Ende wirds bewegter, Singstimme und Violine gehen in Terzen, während zweite Violine und Bratsche unisono in gewaltigen Intervallen (Abstand eine Tredezime) einherschreiten.

In den jeweiligen Stimmparallelgängen der Arie „Wo bleibt dein Rasen“ hat eine jede der beiden Stimmen einen melodischen Ausdruck, der sich meist selbständig hören lassen könnte, etwa bei „Deine siegprangende Schläfe belaubt“ und „Ihn hindert kein Riegel noch höllisches Tor“. Bei „Ein jeder versuche das Beste für sich“ kommt man beinahe in Versuchung, zu fragen, welche Stimme als Oberstimme gedacht ist, der im Grunde tiefer liegende, aber doch in der Wirkung heraustretende Tenor oder die Altstimme. In den Trompetengängen finden sich zweimal fast drei Takte hindurchgehende, Guirlanden veranschaulichende Sechzehntel-Terzengänge, die der dazu gehörige Text fordert. Er spricht vom lorbeerbeschnittenen Sieger, der prächtig hervortrete. Sonst hat die betreffende Mittelstimme ihre eigene Melodie, die stellenweise über die Oberstimme geht. Zweimal findet sich, während das Clarino auf dem lang ausgehaltenen Ton g trillert, eine kleine Nachahmung zwischen Clarino II und Prinzipale. Der mittlere Teil des Duetts „Ich jauchze“ — der erste ist eine feine Filigranarbeit — hat einen Continuo, der ein Motivstückchen der Chorstimme des 1. Teiles fast wie einen Basso Ostinato verwendet. Die Chorarie „Mein Jesu, mein Helfer, mein Port“ geht nach zwei kleinen Duetten zwischen Tenor und Bass und Sopran und Alt in polyphon wirkende Fünfstimmigkeit über (nach alter Art eigentlich Oberstimme über Oberstimme). Auch der folgende Schlußchor ist in dieser Weise gesetzt.

Die Linien der Oberstimme in den Trompetenmotiven des Anfangschores der Kantate „Gott ist mein König“ und der Altarie „Durch deine allmächtige Kraft“ sind nach Aufstellung des Themas in ihrer weiteren Gestaltung durch die harmonisch einsetzenden Mittelstimmen bestimmt. Die beiden schlichten

Orchester- und Chorsätze: Arioso „Tag und Nacht“ und Chorarioso „Auf jeglichen Wegen“ sind über einen Basso Ostinato gebaut, so daß die oberen Stimmen und der Baß bzw. Streichorchester und Cembalo miteinander konzertieren. Es erübrigt sich noch, darauf aufmerksam zu machen, daß bei den wenigen vierstimmigen Stellen, wo die Kontrastierung nicht durch Basso Ostinato und irgendwelche Imitation erfolgt oder die eigentliche Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit geworden ist, die Stimmlage eine sehr weite wird, zur selbständigen Entfaltungsmöglichkeit der einzelnen Stimmen. (Vgl. im Chor-Arioso „Das neue Regiment“ die betreffenden Stücke.) Festgestellt ist bisher folgendes: Fast alle Themata in diesen harmonisch gesetzten Stücken sind imitierend aufgestellt. Es handelt sich dabei um ein Konzertieren entweder zwischen zwei Instrumentalkörpern oder zwischen Chorstimme und Baß, wodurch wieder zwei Klangkörper: Orchesterinstrumente und Cembalo (oder Orgel) sich gegenüber treten. Die Mittelstimmen haben, wo eine längere Periode ist, stets eine gegenüber der Oberstimme charakteristische Linie.

Die aus dieser polyphonen Veranlagung heraus erfolgende Gleichstellung und Ineinanderverschmelzung von Chor und Orchester beginnt sich schon in Kantate „Denn du wirst meine Seele“ anzukündigen. So bei den Ansätzen der Orchesterstimmen, die Singstimme zu imitieren oder mit ihr zu konzertieren: 1. Allegro Takt 9; Duett, Takt 10, Arie „Entsetzet euch nicht“, Takt 8 ff. — hier Imitation zwischen Singstimme I, Clarino und Continuo —; ferner Takt 20 ff., 28 ff.; dann in der Arie „Auf, freue dich Seele“ Takt 5 und 6, 10 und 11 usw. In „Gott ist mein König“ hat sich besonders bei den Chor fugen diese Gleichstellung schon gehörig herausgebildet. Dergleichen findet man wohl selten bei einem seiner Vorgänger. Der Continuo ist bei ihnen gewöhnlich stiefmütterlich behandelt; wohl kommen kleine Durchführungen zwischen den Orchester-Oberstimmen vor, aber ihrem Baß gehts wie dem Meeresgrund, er wird von dem, was in den oberen Regionen vorgeht, nicht berührt. Beim jungen Bach wird er zu einer selbständigen Stimme, die als Continuo entweder den konti-

nuierlichen Fluß des Ganzen weiter treibt, indem sie, Konsonanzen durchkreuzend, Schlußwirkungen verhindert oder motivisches Material verarbeitet oder der Oberstimme mit selbständigem Thema gegenübertritt. Ausgenommen bei Bassi Ostinati trifft man in Bachs Vokalwerken von der Jugend bis zum Alter ganz selten einen in gleichen Notenwerten, etwa Vierteln, einhergehenden Continuo, und dann nur bei feinsten Filigranarbeit in den Mittelstimmen oder polyphoner Steigerung über die Vierstimmigkeit hinaus. Gegebenenfalls trifft man eine ausgesprochene melodische Linie, wie im Eingangschor der Kantate „Aus der Tiefe“, im Choralchor „Wem soll es doch geschehen“ in Kantate „Lobt Gott in seinen Werken“.

Die Vereinigung des Polyphonen mit dem Virtuosen bringt in die Jugendwerke eine gewisse Unruhe; ein Streben nach Kompliziertheit macht sich bemerkbar. Es ist das Genie im Werden, das zwar auch Einfaches zu schaffen das Bedürfnis hat, aber nicht in Alltäglichkeit. Diese Unruhe zeigt sich auch in der Umgebung, in die Bach in seinen Erstlingskantaten die betreffenden homophon klingenden Stellen gerückt hat. Das breite Thema „Denn du wirst meine Seele“ kommt nach dem konzertierenden bewegten Instrumentalanfang. Nachdem es zweimal von den Singstimmen vorgetragen worden ist, schließt das daran ansetzende Instrumentalritornell mit Sechzehnteln; nach kurzem chorischen Wechselspiel zwischen Singstimme, Violinen und Bläsern setzt die lange Sechzehntelvokalise der Singstimme ein. Die in Achteln freudig und doch bestimmt einsetzende Arie „Weichet Furcht und Schrecken“ geht bald in Sechzehntel über; bei dem folgenden Vokalduett, das eine variierte Wiederholung der Instrumentaleinleitung ist, ist das gleiche der Fall. Der nach dem polyphon wirkenden fünfstimmigen Abschnitt in amoll („Ihr suchet Jesum den Gekreuzigten“) beginnende Abschnitt in Cdur „Er ist auferstanden“ geht wieder in eine Sechzehntelvokalise über. Immer folgt auf einen homophon klingenden Abschnitt ein reich bewegter. So auch in der Arie „Auf, freue dich“ bei „Der Heiland hat dich vom Sterben erlöst“; den homophon klingenden Mittelteil beschließt das zwischen Oberstimme und Bass konzertierende

und bewegte Instrumentalritornell. Im Duett „Wo bleibt dein Rasen“ folgen auf die in der Hauptsache Note gegen Note gesetzten Stellen jedesmal große Vokal- oder Instrumentaltlinien. Im Mittelteil der Arie „Ich jauchze“ werden die Terzenparallelen von einem ein bewegtes Motivchen verarbeitenden Continuo unterbrochen, ebenso der in Achteln hoheitsvoll dahinschwebende Schlußchor abschnittsweise immer wieder von in Sechzehnteln endenden Trompetenmotiven, um schließlich ganz in laufendes Figurenwerk überzugehen. Im Anfangschor der Kantate „Gott ist mein König“ folgen auf die harmonisch enggeschlossenen Chorteile jedesmal plastische in Sechzehnteln bewegte Bässe, desgleichen auf die im Chorariofso Note gegen Note gesetzten Worte „Das neue Regiment“ und nach den beiden kurzen Choralabschnitten „Friede, Ruh und Wohlergehen“ und „Daß an allen Orten ganz beständig sei vorhanden“. Überall offenbart sich ein Stürmen und Drängen, ein jugendliches Sichnichtgenugtunkönnen.

Man betrachte die Schlußpartiten über „Christ, der du bist der helle Tag“ und „O Gott du frommer Gott“, das Choralvorspiel „Christ lag in Todesbanden“, das Terzett „Wo bleibt dein Rasen“ in „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“, den Schlußchor von „Gott ist mein König“, vor allem die Orgelwerke: Präludium und Fuge in Cdur (Peters III, 7), Fuge in c moll (Peters IV, 6), die Phantasie in Cdur (Peters IV, 11). Das Streben nach Großem, Reichem ist ein Erkennungszeichen des jungen Bach. In den paar schlecht harmonischen Sätzen, die nach Ruhnau'schem Muster gearbeitet sind, trifft man relativ viel mehr Imitation und massigere sich aneinander reibende Harmonie als bei Ruhnau selbst.

Ist, dem Charakter des Stückes entsprechend, eine Kombination von Imitierendem mit Virtuosem (Verzierungen oder Figurenwerk) nicht wohl angängig, so tritt meistens eine solche zwischen Imitierendem und harmonisch Massigem und Kompliziertem ein. Als Beispiele lassen sich auführen: Klaviersonate in Ddur, erster Satz (Bachgesellschaft 36, S. 19), Capriccio über die „Abreise des geliebten Bruders“, vierter Satz (ebenda,

S. 193), Choralpartita über „O Gott, du frommer Gott“ (Peters V, Nr. 7), Fuge über „Vom Himmel hoch“ (Peters VII, Nr. 55), Präludium in Cdur und Fuge (Peters III, Nr. 7), Präludium in amoll (ebenda, Nr. 9), Partita in Cdur, erster und zweiter Satz (Peters IV, Nr. 11). Hintereinander angeschlagene, unverändert bleibende reine Dreiklänge finden sich beim jungen Bach niemals, ebensowenig längeres Verweilen in derselben Harmonie bei Stimmenfortschreitung, abgesehen von den oben besprochenen zwei bis drei Takte langen Verwendungen des Naturdreiklangs. Längeres Liegenbleiben einer Stimme ist — abgesehen von Rezitativen — stets mit dissonierendem Fortschreiten der anderen verbunden. Beispiele dafür bieten Partiten und Choralvorspiele ebenso wie Klavierwerke und Kantaten. Es sei auf die großen Basshaltetöne mit den gewaltig darüber gestülpten Harmonien in den Jugend-Orgelpräludien verwiesen: Präludium in Cdur (Peters III, Nr. 7), Takt 5 ff., Fuge in amoll (Peters III, Nr. 9) von Takt 7 vor Schluß an, Präludium in cmoll (Peters IV, Nr. 5), Takt 8 ff., Phantasie in Gdur, Satz 2 und 3 (Peters IV, Nr. 11); ebenso in der Kantate „Gott ist mein König“ auf die beiden Chöre senza ripieno „Von alters her“ und „Daß an allen Orten ganz besonders sei vorhanden“. Theoretisch mag sich der junge Bach über seine Harmonik trotz aller immensen Begabung jedenfalls nicht immer klar gewesen sein. Die komplizierteren harmonischen Gebilde waren letztlich gewollte, bewußte Zufälligkeiten, die sich aus der Durchführung seiner Thematik ergaben. Man spürt eigentümliche Farbenreflexe, wunderbare Licht- und Dunkelwirkungen und deren von Fall zu Fall neue Verschmelzung. Wer sich überzeugen will, daß der junge Bach durch solche Zufälligkeiten an „modernen“ Harmoniebildungen einem Heger kaum nachsteht, vergleiche z. B. folgende Stellen: Orgelpräludium Cdur (Peters III, Nr. 7) Takt 21, Präludium in amoll (Peters III, Nr. 9), dritter Takt vor Schluß, Fuge in cmoll (Peters IV, Nr. 6), den vierten und letzten Takt vor Schluß, Phantasie in Gdur (Peters IV, Nr. 11), zweiter Teil, Takt 81, 96 und 97. Hier offenbart sich eine Kühnheit der Harmonie, eine Wildheit des

Ausdrucks, die man bei Bachs Vorgängern vergebens sucht. Indem man die Lukas-Passion Bach zuschrieb, zeigte sich, daß man ihm stilgeschichtlich und psychologisch noch nicht nahe genug gekommen war.

Der junge Bach und die Lukas-Passion.

Nach dem bisher Gesagten läßt sich die Antwort auf die Frage über die Echtheit der Lukas-Passion (Bach-Gesellschaft, Bd. 45, II) in einigen Sätzen wiedergeben. Über ihre Entstehungszeit sei kurz noch festgestellt, daß sie, selbst wenn sie ein Bachsches Werk wäre, unbedingt nach den Kantaten „Denn du wirfst meine Seele“ und „Gott ist mein König“ entstanden sein mußte. In diesen Kantaten ist das Ringen um die Arienform, das mit der Herübernahme der da Capo-Arie endete, noch nicht abgeschlossen, während in der Lukas-Passion die da Capo-Arie durchweg angewandt ist.

Die Lukas-Passion sei zuerst auf ihre Motivsprache hin geprüft, und zwar zunächst hinsichtlich ihres Rezitativteils. Nach Schneiders Feststellung hat Bach nur bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“, geschrieben. Von diesem Chor ab bis ans Ende ist man also vor Bachschen Verbesserungen — solche hat er bekanntlich beim Kopieren von fremden und eigenen Werken fast immer vorgenommen — sicher und hat jedenfalls den Urtext vor sich.

Auf motivsprachliche Darstellung verzichtet nun der Komponist der Lukas-Passion fast vollständig. Einige Beispiele. Man vergleiche „Dies ist eure Stunde und die Nacht der Finsternis“, Partitur S. 41. Bach wäre wohl mit der Melodie in die Tiefe gegangen. Ferner einige Takte nachher „Und Petrus folgte von ferne“. Bach hätte einen weiten Intervallabstand zwischen „folgte“ und „ferne“ zustande kommen lassen. Das Hahnkrähen S. 41 ist nicht imitiert, das Sichwenden (einen Takt später) gleichfalls nicht. Bach würde sich wohl beides nicht haben entgehen lassen, (vgl. Kantate „Gott ist mein König“ bei „Ich will umkehren“, S. 13). Bei „Und Petrus ging hinaus“, S. 42 unten, wäre vermutlich eine vom

Ausgangspunkt sich weiter entfernende melodische Linie angewendet worden und bei den Worten „Und führten ihn hinauf“ auf das „hinauf“ kein Sich-Senken der Melodie zustande gekommen, wie es hier der Fall ist.

Wenn ein kleines Kind die Erzählung hört, daß man Simon von Kyrene das Kreuz zwangsweise auferlegt habe, daß er's Jesu nachtrüge, so stellt es sich zweifellos den Vorgang so vor, daß der starke Mann, sobald er mit Widerstreben das Kreuz auf sich genommen, unter der Last gebeugt mit schweren Schritten einhergeht. Harmlos und heiter geht aber die ganze Geschichte in der Lukas-Passion (S. 55) vor sich. Die Melodie bei „auf ihn“ kann ich bloß als Zufälligkeit ansehen. Weiterhin: Zur Versinnbildlichung einer Sehnsucht, die Berggipfel von ihrer Höhe herunterziehen möchte, hätte ein Tonsetzer, der nur ein wenig darstellende Absichten gehabt hätte, bei den Worten „Fallet über uns“ ein entsprechendes Motiv gebildet. Der Komponist der Lukas-Passion gibt gar kein Bild, sondern geht bei „Über uns“ sogar noch einen Sekundschritt in die Höhe (Partitur, S. 80 unten). Im selben Rezitativ wären wohl von Bach auch die Gegensätze „zur Rechten“ und „zur Linken“ gezeichnet worden.

Das Reißen des Vorhanges im Tempel ist nicht zu malen versucht (S. 91 unten). Die Vorgänge „Und wandten sich wieder um“ (S. 98 vor dem Choral) und „Es stunden aber seine Verwandten von ferne“ (S. 99) sind nicht berücksichtigt. Bei den Worten „Und nahm ihn ab“ (S. 106) geht die Melodie sogar in die Höhe, und bei „Legten ihn in ein gehauen Grab“ bleibt sie beständig in derselben Intervallhöhe.

Schon die Zahl dieser Fälle genügt zum Beweise, daß es dem Komponisten der Lukas-Passion auf Motividarstellung gar nicht ankam. Wo eine solche dennoch angewendet ist, kann die Vermutung nicht aufkommen, daß Bach der Autor wäre. Möchte man z. B. bei „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist“ mit gutem Willen eine Absicht des Komponisten herauslesen, hier ein müdes Ablegen des Lebens zu schildern, so würde der Actus tragicus (der, wenn die Lukas-Passion ein Bachsches Werk wäre, ungefähr gleichzeitig mit ihr ent-

standen sein müßte) — aufzeigen, wie das der junge Bach tiefer empfunden hat, als er unter diesen Worten das Bild des Hinaufschwebens der erlösten Seele zu ihrem Gott gibt.

Eigentümlicherweise ist in den Rezitativen bis zum Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“, kaum eine Gelegenheit zum Malen versäumt. Und zwar zeigen sich hier teilweise echt Bachsche Züge. „Bis das Reich Gottes komme“ (S. 15, Mitte) wird versinnbildlicht durch Sich-Niedersinken der Melodie. Für „Die weltlichen Könige herrschen“ (S. 25, Mitte) ist der Cdur-Dreiklang gewählt. Man vergleiche (im selben Rezitativ) „Der Größte unter Euch soll sein wie der Jüngste“ mit „Der Erste und auch der Letzte“ in Kantate „Der Himmel lacht“ (Nr. 31), ebenso „Ich aber bin unter euch wie ein Diener“ mit „Der König wird ein Untertan“ in Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (Nr. 40, S. 376). Das „So stärke deine Brüder“ mit seinem zuerst kraftvoll in die Höhe sich reckenden und dann sich nieder beugenden Motiv ist Bachsche Art (vgl. in Kantate „Alles nur nach Gottes Willen“ die Stelle „Er stärkt was schwach“ (Nr. 72). In tiefer inniger Weise ist die Gethsemaneszene musikalisch dargestellt. Hier trifft man bei „Und er ging hinaus nach seiner Gewohnheit“ das melodische Sich-Entfernen in weiterem Intervallraum (vgl. Matthäus-Passion „Und ging hin ein wenig“). Wundervoll ist das demütige Sich-Beugen bei „Betet“ (S. 31 unten), bei „Und kniete nieder“ (S. 32 unten) und bei „Nicht mein, sondern dein Wille geschehe“ (ebenda); vergleiche „Mein Bräutigam ich falle dir zu Füßen“ (Bach-Gesellschaft 49, S. 320). „Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel“ ist durch ein niedergehendes Motiv dargestellt, „Und stärkte ihn“ ähnlich wie oben „Stärke deine Brüder“ behandelt. Bei „Und es kam, daß er mit dem Tode rang und betete heftiger“ ringt sich die Melodie schmerzlich nach oben, um dann bei den Worten „Es war aber sein Schweiß wie Blutstropfen“ nach unten zu fallen, (vgl. den Anfang des ersten Rezitativs „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt“ in der gleichnamigen Kantate, Bach-Gesellschaft 18, S. 237). Der Ausdruck von „Und er stund auf vom Gebet“ (S. 34 oben) und

„stehet auf“ (ebenda) — vergleiche damit „Wachet auf, wachet auf“ in Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ (Nr. 110, S. 318) — dieses kraftvoll nach oben auftretende, die vorhergehende Tonhöhe immer überbietende Motiv ist echt bachisch. Wie schwächlich wirkt hiergegen auf Seite 55 bei den Worten „Und er stund auf“ der Beginn beinahe in derselben Tonhöhe der Schlußnote und der Gang während des Verlaufs auf dieselbe.

Auch sachtechnisch und harmonisch sind zwischen dem von Bachs Hand geschriebenen Abschnitt — ich nenne ihn kurzweg den ersten und den anderen den zweiten — mancherlei Unterschiede. Rein äußerlich fällt schon auf, daß in den meisten Rezitativen nach dem Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“ der Continuo fast ununterbrochen längere Notewerte aneinander reiht, während er vor dem betreffenden Chor meist in durch Pausen getrennten Vierteln verläuft. Auffallend ist auch gegenüber dem ersten Abschnitt die Häufung der Sexten- und Terzenparallelen zwischen Singstimme und Baß im zweiten Abschnitt. Im ersten Abschnitt werden, wie so oft in der Matthäus- und Johannes-Passion, Szenenwechsel insofern hervorgehoben, als durch Alterierung eines Baßtones eine hervorstechende Modulation beim Eintritt einer neuen Szene erfolgt; vergleiche Rezitativ 1 „Und die Hohenpriester trachteten“, „Es war aber der Satanas gefahren“; Rezitativ 4 „Und er sandte Petrum“; Rezitativ 6 „Sie gingen hin“, „Und als die Stunde kam“. Im zweiten Abschnitt dagegen wird innerhalb der Szene moduliert. Der erste Abschnitt ist, was die Rezitative betrifft, sachtechnisch durchaus fehlerfrei, während im zweiten Parallelen zwischen Singstimme und Continuo zu finden sind (vgl. Partitur S. 40 Mitte, bei den Worten „Und die Nacht der Finsternis“). Die Schlußwirkungen im zweiten Abschnitt sind teilweise greulich; vergleiche (S. 39 oben) „Und hieb ihm ein Ohr ab“, (S. 41) „Dieser war auch mit ihm“, (S. 61 vierte Zeile) „Zu Jerusalem war“, (S. 68 erste Zeile) „Und verklagten ihn hart“. Dieser Unterschied zwischen den Rezitativen des ersten und denen des zweiten Abschnitts wäre schon Grund genug, die Behauptung aufzustellen, daß jene entweder von

einem andern Komponisten herrühren, oder durch einen Redaktor verbessert worden sind. In der Tat handelt es sich jedenfalls um Verbesserungen, die Bach in eiliger Abschrift, wie die Handschrift zeigt, und dem schlichten Stil des Werkes sich ziemlich anpassend, angebracht hat. Daß die Abschrift eilig war, geht auch daraus hervor, daß sachtechnische Fehler stehen geblieben sind. Der Umstand, daß Bach eins seiner Jugendwerke wieder kopiere, ohne eingehend sich damit zu beschäftigen, müßte ein verdächtiges Moment sein. Johannes Schreyer gibt in seinen „Beiträgen zur Bachkritik“ (I, S. 31) eine kleine Blütenlese von Quinten- und Oktavenparallelen in der Lukas=Passion. Der junge Bach hat übrigens einen reinen Satz geschrieben, darauf ist schon von anderer Seite¹⁾ hingewiesen worden.

Bei der Betrachtung der Arien und Ehre, in denen bei der Abschrift grundlegendes niemals ohne gänzliche Umgestaltung hätte geändert werden können, offenbart sich die nämliche Gleichgültigkeit gegen die Motivsprache, oder, falls eine solche doch zur Anwendung kommt, deren völlige Verschiedenheit von der Bachschen.

Malerisch unberücksichtigt sind die Begriffe und Handlungen „Erquickt und stärkt“ in der Arie „Dein Leib, das Manna“, „Tränen“ in der Arie „Du gibst mir Blut“, „Geschlagen“ in der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“, „daß er des Todes sterben muß“ (ebenda) — eine süßliche Stelle, die gewiß nicht aus einer „Komm, süßer Tod“=Stimmung herausgewachsen ist, da der Gedanke an den harten Rächer „schrecken“ soll — ferner „Daß er das Volk abwende“ im Chor „Diesen finden wir“, „Hinweg mit diesem“ im gleichnamigen Chor. „Legt meinen Freund ins Grab“ in der Arie „Laß mich ihn noch einmal küssen“ (Takt 19 und 27).

Wenn sich Gelegenheit zu schmerzlichem Gefühlsausdruck bietet, sind in Bachs Jugendwerken herb sich reibende Dissonanzen angewendet. Hier ist nichts davon zu finden. Man sehe etwa „Furcht und Zittern“ in Kantate „Ich armer Mensch“,

1) Vgl. Schering, Bach-Jahrbuch 1912, S. 25; desgl. 1913, S. 39 ff.

(Nr. 55). In der Arie „Du gibst mir Blut“ — wo man im Mittelteil bei den Worten „Du trieffst“ in der Hinabbewegung eines Achtels zu einem Viertel mit gutem Willen das armselige Fallen eines Tropfens heraushören könnte — dient zur Wiedergabe von „Ich wein“ (S. 23, Takt 4) ein kleines chromatisches Motiv, was an Bachsche Art erinnern könnte. Ein solches findet sich auch im Anfangsritornell der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“, Takt 5 und 6 und dessen Wiederholung, in der Arie „Das Lamm verstummt vor seinem Scherer“, Takt 6 nach Eintritt der Singstimme und im Anfangsritornell der Arie „Laß mich dich noch einmal küssen“ und seiner Wiederholung bei Eintritt der Singstimme. Abgesehen davon, daß die Harmonisierung durchweg zum Verriäter wird, und in den Arien „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“ und „Das Lamm verstummt vor seinem Scherer“ motivsprachlich sich gar keine Veranlassung bietet, ein chromatisches Motiv zu bringen, würde der Umstand, daß es im gleichen Stück an anderer textlich analoger Stelle nicht ein einziges mal wiederkehrt, Zweifel an der Echtheit begründen. Zudem hätte wohl Bach bei einer figurativen Ausschmückung des chromatischen Motivs, wenn er sich überhaupt eine solche wie hier (S. 23, Takt 4) geleistet hätte, schwerlich eine Oktavenparallele gesetzt, noch weniger zwei Takte vorher zur Wiedergabe von „weinen“ einen musikalischen Ausdruck gebraucht, der eher ein Freudenmotiv als ein Tränenmotiv ist.

Nichts in der Lukas-Passion erinnert an den Komponisten der virtuosen zeichnerischen Vokalisen in den Kantaten „Denn du wirfst meine Seele“, „Gott ist mein König“, „Der Herr denket an uns“, „Aus der Tiefe rufe ich“. In der Arie „Dein Leib, das Manna“ kommen gegen Schluß des Mittelteils unter den Worten „Lauter Himmelsluft“ zwei kleinere für eventuelle Verfinnbildlichung sehr entjagungsvolle Vokalisen vor. Man kann zweifeln, ob sie darstellen wollen oder nur aus dem jedem Komponisten angeborenen Trieb, zwischen Ruhe und Bewegung abzuwechseln, entsprungen sind. Die wenigen kleinen Vokalisen in den übrigen Arien passen motivzeichnerisch zu ihren Worten wie die Faust aufs Auge. Das zeigt sich außer

in den schon erwähnten auch in der Arie „Selbst der Bau der Welt erschüttert“ bei „Frecher Menschen Mut“, in der Arie „Laß mich dich noch einmal küssen“, wo nach einer in der Hauptsache rhythmischen Bewegung im Hauptteil über den Worten „Wangen“ und „Verlangen“ im Mittelteil eine kleine melodische Ausspinnung erfolgt. Zur Darstellung von „Verlangen“ wäre wohl eine solche Ausspinnung am Platze gewesen, aber nicht, wie hier geschieht, in freudig bewegtem Dur. Die Vokalisen über „quilli“ und „starker Fluß“ in der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“ können nicht zu malen beabsichtigen. Das Fließen eines starken Flusses ist doch ein kontinuierliches und kein unterbrochenes, schubweises.

In den wenigen Fällen, wo anscheinend Malerei beabsichtigt ist, so im Chor „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“, „Er hat das Volk erregt“ in der Arie „Selbst der Bau der Welt erschüttert“ und in der Orchesterbegleitung im Anfangschor, verbietet wieder sowohl die Thematik wie deren Durchführung, die von der Bachs so weit wie der Morgen vom Abend entfernt ist, ihn als Komponisten der Lukas-Passion zu vermuten. Wenn Kreisshmar¹⁾ in „Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen“ die jugendliche Naivität der Jünger zum Ausdruck kommen sieht, dürfte er aus fast allen Chören der Kriegsknechte und Hohenpriester daselbe herauslesen. Diese Naivität hat ihren Grund in der geringen harmonischen und motivischen Gestaltungskraft des Komponisten der Lukas-Passion. Von einem polyphonen Denken ist bei ihm keine Rede, geschweige denn von einer Ineinander-Verschmelzung von Chor und Orchester. Als Beleg genüge die Feststellung, daß außer der Schlußarie in keinem Teil der Lukas-Passion eine diatonisch selbständig kontrastierende Mittelstimme zu finden ist, abgesehen von zwei geringen Ansätzen dazu in der Arie „Du gibst mir Blut“ (3. und 4. Takt vor Schluß) und in der Arie „Weh und Schmerz in dem Gebären“ (Takt 3 und im Ritornell). Eine rechte Durchführung eines Motivs trifft man nicht. Bei Chören, die mit einer Fughette beginnen, um

1) Führer durch den Konzertsaal, Band II, S. 63 ff.

dann in Homophonie überzugehen — eine Schreibweise, die besonders in der die Bach-Händelsche Epoche ablösenden noch häufig angewendet wurde — geschieht es, daß, sobald die Durchführung von oben nach unten geht, das Thema unten wegen sehr einfacher Harmonisierung abgeändert wird. Meist handelt es sich da um parallele Beziehungen zwischen Mittel- und Außenstimmen mit mehr oder weniger Ausschmückung. Auch die Fagottstimme im Mittelteil der Arie „Den Fels hat Moses Stab geschlagen“ ist hierunter zu rechnen.

Würde man die Arie „Laßt mich ihn nur noch einmal küssen“ in irgend einem Sopran- oder Tenoralbum finden und man das andere gar nicht zu Gesicht bekommen, so müßte man trotz der Imitation in den Oberstimmen an der Autorschaft Bachs zweifeln. Die im Hauptteil fast ununterbrochen fortgehenden Terzen- und Sextenparallelen zwischen Singstimme und einer der beiden Violinen, die in dieser Häufung selbst Advokatenkunst mit motivsprachlichen Gründen nicht entschuldigen könnte, die ängstliche Behutsamkeit in einem unterbrechenden höchst simpel harmonisierten Choral mit der Singstimme bei jedem Viertelschlag auf ein harmonisches Intervall zu treffen, die stockende Bassbewegung, die, meist Note gegen Note zu einer nicht minder stockenden Viola-Stimme gesetzt, fast nur in Vierteln einherschleicht, würden gegen die Echtheit sprechen.

Auch einen motivischen Bass kennt die Lukas-Passion nicht. Man trifft in ihr, abgesehen von Chorälen und Rezitativen, einerseits nur den „gehenden“, der Homophonie ein wenig aufhelfenden, eine Manier, die sich nach Bach noch längere Zeit als alter Zopf hielt; vgl. hauptsächlich die Chöre „Furcht und Zittern“, „Nie keinen“, „Herr, hier sind zwei Schwert“, „Er hat andern geholfen“, „Hinweg mit diesem“, „Bist du der Juden König“, und die Arie „Das Lamm verstummt“. Andererseits ist der Bass ein nur harmoniemarkierender Trommelbass; vgl. besonders die Arie „Weh und Schmerz“. Wenn Wolfrum meint, die Choräle der Lukas-Passion hätte Bach als Sextaner nicht so geschrieben, so kann man wohl füglich behaupten: einen solchen Orgelpunkt wie in der letzten Arie auch nicht.

Die Identifizierung des jungen Bach mit dem Komponisten der Lukas-Passion ist wie die Verwechslung eines reißenden Gebirgsbaches mit einem Wiesenbächlein. Es ist unbegreiflich, wie man Schwächliches erwartete, wo Großes nach Entfaltung rang und überschäumte. Bach und der unbekannte Komponist der Lukas-Passion sind grundverschiedene Mentalitäten. Ob es jemals gelingen wird, diesen Unbekannten kennen zu lernen oder bei genauerem Betrachten als einen schon bekannten wiederzuerkennen, ist einstweilen nicht abzusehen. Manche Züge ähneln längst Vertrautem, aber es sind immer nur einzelne. Die Gesamtgestalt läßt sich noch nicht identifizieren. Ein vorbachsches Werk, wie Kregschmar meint, das in den Sebastianischen Kreis hineingehören könnte, ist jedenfalls die Lukas-Passion aus motivsprachlichen und stilistischen Gründen nicht.

Kritik.

Wilhelm Werker. Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach. (Abhandlungen des Sächsischen Staatlichen Forschungsinstituts für Musikwissenschaft. Heft 3). Leipzig, Breitkopf & Härtel 1922. 356 S.

Besprochen von Arnold Schering (Halle a. d. S.).

Was diesem Ende 1922 erschienenen Buche als Empfehlung mitgegeben werden kann, ist sein Titel. Es ist ganz gewiß des Schweißes der Edlen wert, das „Wohltemperierte Klavier“ einmal auf seine inneren und äußeren Strukturgesetze zu studieren und der anziehenden Frage nachzugehen, inwieweit die Fugen geistig und kompositionstechnisch an ihre Präludien gebunden sind. Jeder, der bisher nicht nur mit den Fingern, sondern auch mit Kopf und Herz Musik getrieben hat, wird sich diese Frage vorgelegt und die Antwort auf seine Weise gefunden haben. Nun kommt einer, der vorgibt, das Geheimnis des großen Klavierwerks völlig durchschaut zu haben, und der den Mut besitzt, es zu allgemeinem Gebrauch auf ein paar kurze Formeln zu ziehen.

Diese Formeln sind Zahlenformeln, Rechenformeln, Gleichungen. Die Musik Bachs, so meint der Verfasser, sei gar keine Musik im gewöhnlichen Sinne, sondern bestehe aus Rechenexempeln, deren zufällige Eigentümlichkeit nur darin liegt, daß dem Auge statt der Zahlen weiße und schwarze Notenköpfe dargeboten werden. Ehe Bach ans Komponieren ging, schuf er sich zunächst eine saubere mathematische Formel (S. 267). „Diese bestimmte fast immer die Tonzahl, und oft auch Rhythmisches des Themas, die Modulation und Gliederung des Fugenauf-

plans, sowie immer (!) die Taktlänge der Fuge, sei es durch die Taktzahl, die Fülle der Formbeziehungen oder die Anzahl der Themeneinsätze“.

Man muß den Atem anhalten, um den Inhalt dieses Sages in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit zu begreifen. Der Keim zu einem Musikstück entspringend dem Boden abstrakten Denkens! Also Apotheose der musikalischen Impotenz! Oder die Verkündigung einer neuen Psychologie des künstlerischen Schaffens? Das letztere ganz gewiß nicht. Werkers Buch hat mit Psychologie nicht das geringste zu tun. Es verrät in dieser Hinsicht einen völlig uninteressierten Kopf, der jenem mit fixen Ideen arbeitenden Denken zuneigt, das einer Art von Monomanie ähnlich sieht. Ein Bedürfnis, seine Theorie irgendwie tiefer zu fundieren, fühlt er nicht. Er geht auf einem Wege vor, der empirisch scheint, in Wirklichkeit aber Pseudo-Empirie bedeutet. Wenn wenigstens noch angegeben würde, wie sich der Verfasser den Übertritt vom Zahlen- und Verhältnissdenken zum anschaulichen Tönedanken vorstellt, oder welcher Zwang den Komponisten einmal auf diese, ein andermal zu jener abstrakten Formel führte. Man erfährt es nicht und ist gezwungen, sich Bach wie einen rechnenden Gott vorm ersten Schöpfungstage vorzustellen: da ward aus Addition und Multiplikation die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers!

Werkers ist sehr besorgt, seine phänomenalen Symmetriekonstruktionen könnten zartbesaitete Gemüther zur Ablehnung reizen, weil sie auf dem Boden des reinen Denkens gewachsen sind, und verweist auf den Botaniker, der beim Anschauen der Regelmäßigkeit seiner Blumen doch auch niemals Urgernis empfindet. Dagegen wäre zu sagen, daß Regelmäßigkeit und Symmetrie noch keinen Menschen verletzt haben, solange ihre Gesetze rein und klar in Erscheinung traten. Wir heißen jeden willkommen, der uns Bachsche Strukturgesetze aufdeckt, die wirklich vorhanden, d. h. der Anschauung zugänglich sind. Aber wir schauern vor Hirngespinnsten, wie sie dieses Buch vor dem Leser aufziehen läßt, noch dazu mit dem Anspruch, als Wiederbelebung alter, womöglich „niederländischer“ Komponistenweisheit zu gelten. Daß Bach das Rechnen verstand, wie irgendeiner, und seine Werke nicht

aufs Geratewohl hinschrieb, ist sicher. Ebenso, daß die Geschlossenheit, Einheit und Monumentalität auch des kürzesten Satzes auf planvoller Anlage beruhen. In diesem gewaltigen Kopfe herrschte dieselbe Klarheit und Ordnung wie in dem von Kant, Goethe oder einem anderen unserer Genies, und daher nahm alles, was sich ihm entwirkte, den Geist der Klarheit und Ordnung an, auch ohne vorher Gegenstand einer mathematischen Gleichung gewesen zu sein. Wäre Bach so zu Werke gegangen, wie Werker sich denkt, so hätte er trotz allem Genie nur Homunkuli fertig gebracht. Es ist der schlimmste Vorwurf, den man dem Buche, abgesehen von seiner unwissenschaftlichen Methode und sachlichen Unrichtigkeiten, machen muß, daß es das Verhältnis von Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck auf den Kopf stellt. Es vermittelt Beziehungen auf dem a posteriori Wege, deutet sie aber sofort ins a priori um, wobei eine Konfusion der Begriffe entsteht, die geradezu entsetzlich ist.

Es kann dem Bachjahrbuch nicht erspart bleiben, dem Verfasser des Buches auch in Einzelheiten genauer auf die Finger zu sehen. Die anfangs gehegte Hoffnung, daß eine sauber disponierte und einwandfrei belegte Untersuchung die Kluft der Anschauung zwischen Verfasser und Referenten verringern möchte, wurde arg getäuscht¹⁾. Ich kenne kein zweites Buch aus den letzten zwanzig Jahren, das mit solcher Sorglosigkeit gearbeitet und auf die Leichtgläubigkeit naiver Leser angelegt ist. Ihm geht das erste und letzte ab, was jede echte Wissenschaft fordert: Ehrfurcht vor den Tatsachen, vor dem Gegebenen. Es ist im Gegenteil beherrscht und bestimmt von einer vorgefaßten Meinung, dem die Tatsachen mit Gewalt und List dienstbar gemacht werden.

¹⁾ Hierzu sei bemerkt, daß Werker, um ihm Gelegenheit zu geben, seine Theorie persönlich vorzuführen, aufgefordert wurde, auf dem letzten (Breslauer) Bachfest und in den Ortsgruppen der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig und Halle (hier sogar auf Einladung des oben gezeichneten Referenten) zu sprechen. Da von den beim Hallischen Vortrag Anwesenden leider noch keiner sein Buch gelesen hatte, so beschränkte sich die Diskussion nach den im Fluge vorgebrachten Erläuterungen des Cdur-Präludiums mit Fuge auf ein paar unerwidert gebliebene Äußerungen starken Befremdens. Sonst hätten wir ihm wohl schon damals ohne Rücksicht auf die Person ewige Fehde geschworen.

Um dies zu beweisen, genügt es einige beliebige Partien des Buches herauszugreifen.

Vom Hauptthema der Fuge in cismoll



sagt Werker (4): „Der Grundton von cismoll fällt in seinen Leitton his, und der Grundton der Paralleltonart Edur antwortet diesem Grundgedanken in Dur: E steigt in seinen Leitton dis herab“. Das klingt harmlos, ist aber bereits ein Schlich. Daß in tausend Fällen E der Grundton von Edur und dis sein Leitton sein kann, weiß jeder. Davon jedoch zu sprechen, wo jedes Ohr e als Mollterz und dis als absteigenden Leitton empfindet, ist ebenso sinnlos wie die Behauptung, die ersten vier Töne umfaßten „schon zwei gegensätzliche Longeschlechter“, nämlich cismoll und Edur.

Werkker entdeckt nun das Fugenthema in den ersten vier Takten des Präludiums, indem er die ersten beiden Baßtöne mit dem letzten Viertel der Oberstimme (!) des 3. Takts und dem folgenden dis markiert:



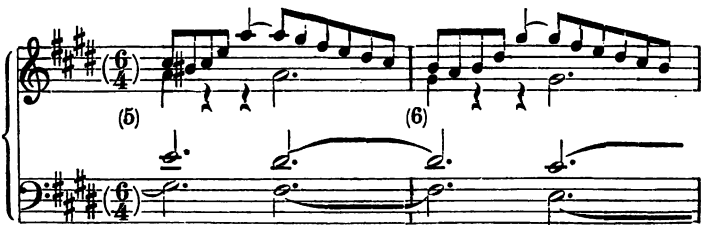
und erläutert dazu: „Das schwere Moll im Bass, das lichte Dur (!) im Sopran“. Man braucht übrigens, was bei dieser Gelegenheit vorausgeschickt sei, bei der Lektüre Werkers keine Ohren zu haben. Ohr und musikalische Intelligenz müssen, weil außerordentlich störend bei solchen subtilen Untersuchungen über Bachsche Musik, ganz ausgeschaltet bleiben. Dafür bedarf es scharfer, schärfster Augen, — Augen, die blitzschnell über die Notenreihen zu fliegen vermögen und immer gerade den oder die Notenköpfe entdecken, die Werker für seine „prästabilierte Harmonie“ gerade braucht, gleichgültig, ob solch ein Ton, solch ein Augenmotiv in der Ober-, Mittel- oder Unter-

stimme steht, ob der Ton betont oder unbetont, motivisch oder nicht motivisch, Haupt- oder Füllton ist. Er nimmt ihn, wie der Dieb bei der Nacht, wo er ihn findet. Figuren wie diese (S. 275):



gelten ihm ohne weiteres als Gleichartiges. Ebenso wenig bedarf es eines sonderlich ausgebildeten Intervallunterscheidungsvermögens. Es kommt Werker großzügigerweise immer nur auf das „Ungefähr“ an. Ob also, wie sich sogleich zeigen wird, eine Quarte rein oder vermindert ist, tut nichts zur Sache.

Nachdem der überraschte Leser sich überzeugt hat, daß tatsächlich in den ersten Präludiumtaktten die Notenköpfe cis his e dis vorkommen — warum sollten sie auch nicht, da sie ja leitereigen sind! —, erklärt Werker den motivischen Zusammenhang für „hergestellt“. Auf die Frage, wo denn das letzte cis bleibe, das zum Thema gehört wie der Fuß zum Körper, antwortet er nicht. Begreiflicherweise, da er das Thema von Anfang an überhaupt nicht „gehört“, sondern nur als optischen Eindruck bearbeitet hat. Nunmehr wird nach weiterem Vorkommen der Thema-Notenköpfe gesucht. Daß sie gefunden werden, ist bei des Verfassers diplomatischer Schulung von Anfang an gewiß. Unmöglichkeiten, Dunkelheiten kennt er nicht. Er ist der schlaue Mann der „Wenn“ und „Aber“, von dem Bürgers Gedicht behauptet, er habe aus Häckerling Weizen machen können. Aber das Wie interessiert. Es lohnt sich, die wenigen Takte Wachs ganz herzusetzen.



Der Leser puze die Brille, fasse Mut und erschrecke nicht, wenn Werker (S. 42) aus diesen Takten das sogenannte Jugenthema nicht weniger als viermal herausdisputiert, nämlich:

1.

2.

3.

4.

Fassung Nr. 4 stellt „bereits eine blühende Variation“ des Hauptthemas dar. Sie bringt angeblich ferner in Takt 11 dessen bisher schmerzlich vermischten Schlußton cis.

Aber der Unfug geht weiter. Bach schreibt in Takt 11 bis 14:

(11) (12)

(13) (14) (15)

Werkers Auge sieht für seine Zwecke folgende Notenköpfe heraus:

(11) (12)

(13) (14) (15)

und belobt sich sogleich selbst für seine Leistung mit den Worten:
 „Überall Leben und Formenreichtum bei höchster Einheit.“ Aus
 Takt 27, 28, die bei Bach heißen:

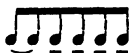
werden die Notenköpfe cis his e in folgender Lage herausgeholt und „gewürdigt“:

In dieser unglaublich naiven Weise wird das Entdeckergeschäft, das jeder auch nur von fern approbierten wissenschaftlichen Methode Hohn spricht, fortgesetzt. — Der schönsten Überraschungen sicher ist man immer dann, wenn Werker aus „Auszählen“ der Töne, der herausgeschälten Motive und Motivgruppen kommt. Raumb daß man sich versteht, steht man vor einer seiner beliebten „Symmetrien“ oder Zahlenspielerien. Ist es nicht ein Husarenstücklein, wenn er aus dem Präludiumsthema

das zweimal nacheinander erklingende Jugenthema heraus hört, — diesmal zur Entmutigung aller, die musikalische Ohren haben, wirklich „heraus hört“? Nämlich mit der Notenumstellung:

Die Grundregeln der Phrasierung, die nicht erst Theoretiker in der Studierstube erfunden haben, sondern die schon seit Jahrhunderten feststehen, benützt Werker in doppelter Weise. Helfen

sie ihm, einen Klienten (etwa eine Zahlensymmetrie) durchzubringen, so ergreift er sie ohne Zögern; stören sie dagegen seine längst vorher fertige Rechnung oder sind sie ihm sonst unbequem, so muß es die arme Wissenschaft ausbaden. Ich habe solche Fälle in Werkers Buche zu Duzenden angetroffen. Das Gefühl der Unzuverlässigkeit in diesem Punkte wächst von Seite zu Seite und führt zu der für einen Autor höchst beschämenden Tatsache, daß man ihm alsbald nicht mehr von der einen zur andern Zeile traut. Wie das Präludiumthema zu phrasieren ist, hat Bach selbst in den Takten 10, 16, 17, 18, 19 und weiterhin angegeben. Werker bedarf einer anderen Phrasierung, nämlich:



sonst stimmt sein Rechenexempel nicht. Und wie kann jemand, dem es um Ergründung der Wahrheit zu tun ist, es vor seinem Gewissen und der Nachwelt verantworten, wenn aus den Takten 15—17 der Oberstimme:



zweimal das dreitönige (!) Thema herausgeschält wird (S. 50):



also unter offenkundiger Fälschung der Noten bei *, die im Original e und fis heißen. Derlei Taschenspielerkunststücke erwarten den Leser auf Schritt und Tritt. Noten werden fortgelassen, zugefügt, Motive gekürzt, verlängert, Partikel von hier, von da genommen, — ganz wie es dem Verfasser beliebt, dessen Rechnung lange feststand, ehe er Bachs Musik ihr gefügig machte. Sehr peinlich muß es ihm sein, zu bemerken, daß er in der cis moll-Fuge (S. 60) einen ganzen Themeneinsatz, nämlich den von Takt 85—88 im Alt, zu zählen vergessen hat.

Die siebente Note des Kontrathemas heißt hier nämlich (wie an den analogen Stellen in Takt 95, 96, 101, 103 nach unten umgebogen) *fis*, nicht *a*. Denn nun muß das Exempel auf andere Weise stimmend gemacht werden. Dasselbe passiert ihm auf S. 68 unten. Hier scheint es, als sei der Alteinsatz des von ihm so genannten Kontrathemas in Takt 57 nur unterschlagen, um wiederum die „Symmetrie“ zu retten. Der böse Bach!

Solche Unterschlagungen, die der Leser, wenn er die Noten nicht vor sich hat, natürlich nicht ahnt, kommen oft mehrere Seiten hintereinander vor, so, um bei der *cis moll*-Fuge zu bleiben, auf S. 74 unten. Die charaktervolle Achtelbewegung aus dem 2. Thema erscheint in der besagten Form nicht fünf, sondern neunmal, macht also aus dem schönen fünfblättrigen „Blütenkelch“ auf S. 75 leider einen neunblättrigen. Um in den letzten vier Fugentakten außer der letzten Engführung des Hauptthemas mit dem 3. Thema noch eine weitere Engführung des Hauptthemas zu entdecken (S. 75 Mitte), dazu reicht meine Sehstärke nicht aus. Werker sieht sie, weil sonst die beherrschende Zahl 5 in Frage gestellt wäre, was zur Ehre Bachs keinesfalls geschehen darf. Sehr erheiternd wirkt auf S. 81 f. die Tabelle aller derjenigen Löhne und Lönchen, die in Werkers „Aufbauplan“ der Fuge bis dahin keinen Platz gefunden hatten. Da aber auch diese irgendwie „begründet“ sein müssen, kam er auf den Gedanken, sie von überallher zusammenzulesen und zu zählen. Der Leser sieht und staunt: es sind nach Werkers Zählung 115, also gerade soviel, als die Fuge Takte hat! „Der Schauende wird mit staunendem Entsetzen erfüllt vor diesem Baumeister Bach“ (S. 65). Wirklich? Da ich merkwürdigerweise nichts davon verspürte, glaubte ich an der Hand der Tabelle eine Stichprobe machen zu sollen und fand — sehr viel weniger. Werker hatte, ganz abgesehen von allen vorhergegangenen Willkürlichkeiten, aufs neue gefälscht! Ich notiere davon nur folgendes (s. S. 82 oben):

Tenor: Note Nr. 6 ist an die vorhergehende angebunden, zählt also nicht; desgl. Note 16.

Alt II: Note 11 wie oben.

Alt I: Note 15 überhaupt nicht vorhanden.

Sopran: Note 15 an die vorige gebunden, zählt also nicht.

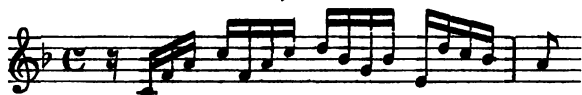
Weitere solcher Zauberkunststücke finde ich z. B. auf S. 112 ff., Präludium und Fuge in d moll betreffend. Wer sich die Mühe nimmt, Werker Note für Note zu kontrollieren, gerät von einem Staunen ins andere. Nicht ein einziges dieser Beispiele trägt die Evidenz der Natürlichkeit, nicht ein einziges überzeugt. Dafür krasse Willkür und Spintifizerei. Alles auf Kosten des „großen Baumeisters“ Bach, der sich dagegen nicht mehr wehren kann. Er würde sich schön bedankt haben für eine Tabelle wie die auf S. 10 ff., die — ganz abgesehen davon, daß sie drei Figuren unterschlägt, also auch zu gunsten der Theorie gefälscht ist — zum Verständnis des Baues der Cdur-Fuge nicht das geringste beiträgt. Und mit einem kräftigen barockem Musikantenfluche würde er sich verbeten haben, sich an den Takten 8–10 und 19–29 seines Cdur-Präludiums derart zu vergreifen, wie es Werker S. 15 ff. tut.

Diese Konstruktion des sogenannten „phonischen Nachsatzes“ mit der an sich wunderschönen Pyramidentafel auf S. 19 ist eine der größten Dreistigkeiten des Verfassers; inhaltlich der bare Unsinn. Ich fürchte, daß Werker, wenn er nicht beizeiten bei Seb. Bach und dem seit drei Jahren heimgegangenen A. von Dettingen hierfür Abbitte leistet, nie in den Musikantenhimmel kommt, sondern zu ewigem Deciffrieren phonischer Nachsätze verdammt werden wird.

Diese unsaubere Wäsche in aller Breite vor unsern Lesern durchzuwaschen, erspare ich mir der überaus vielen notwendig werdenden Notenbeispiele wegen und führe lieber noch einige andere Entgleisungen des Verfassers an.

Unter den etwa ein halb Duzend Kunstgriffen, mit denen Werker arbeitet, ist einer der gefährlichsten das leichtsinnige Umgehen mit Ausdrücken wie „Umkehrung“, „Umbildung“, „Variation“, „Verzierung“. Mit ihrer strupellosen Verwendung — dem Leser als „selbstverständlich“, „leicht erkennbar“, „natürlich“ aufgebrängt — gelingt es ihm, bis ins Groteske gehende Motivbeziehungen herzustellen. Wäre Werker Advokat geworden, er hätte, um seine Delinquenten zu retten, sämt-

liche Paragraphen des Strafgesetzbuches auf den Kopf gestellt. Ich verweise auf die Auslassungen zur E dur-Fuge (S. 220 ff.). Hier zeigt sich, wie sehr bisher versäumt worden ist, solche fachtechnischen Begriffe streng methodisch durchzuarbeiten, und wie dringend notwendig es ist, auf diesem Gebiete jene streng formale Zucht einzuführen, die unsere um so viel ältere Schwester, die Philologie, so hoch gebracht. Dann wird ein beschämender Dilettantismus, wie ihn Werker verkörpert, in Zukunft nicht mehr möglich sein. Auch der gut mittelalterliche Ausdruck *pes*, den Werker sich für eine im Verlaufe eines Stückes wiederkehrende Figur aneignet, um handgreifliche arithmetische Übereinstimmungen zu erzielen, wird mißbraucht und muß sich grobe Deutungen gefallen lassen. Dabei stimmt die Rechnung nirgends. In der Choralphantasie „Komm, heiliger Geist“ (B.-A. 25 II, 79) nennt er *pes* die Figur:



Nach Werkers „prästablierter Harmonie“ muß die Zahl ihres Erscheinens 53 betragen, nämlich die Hälfte der Taktzahl der Komposition. Um dieser fixen Idee willen eskamotiert er den zweimal erscheinenden Auftakt:



mit hinein. Das ist aber, Herr Werker, kein „Fuß“, sondern eine „Zehe“. Und warum ist trotzdem eine dritte dieser Zehen (in Takt 104) nicht mitgerechnet? Dasselbe Schwindelmanöver in der C dur-Fuge (S. 10 ff.). Wenn Bildungen wie Nr. 47, 60, 75, 85 als *pedes* zählen, warum nicht auch die in Takt 11 bis 12 (Sopr.), 7/8 (Baß), 23 (Alt)? Oder im E dur-Präludium (S. 130 ff.). Hier sind nicht weniger als neun *pedes* unterschlagen (in Takt 25, 27, 42, 47, 49, 53, 56/57, 58, 61), was kein „Wenn“ und kein „Aber“ der nächsten Tabelle entschuldigen kann. Oder in den Tabellen S. 172–174, wo nicht nur die Zahl der sogenannten Begleitakorde, sondern

fogar deren Originalform auf überaus feste Weise gefälscht ist, wie sich jeder an der Hand seines Klavierexemplars überzeugen kann. Und der dies alles niederschrieb, wagte es (auf S. 136), einen Stein gegen Franz Kroll aufzuheben! Wagte es aber nicht, den Namen Busoni zu nennen, dem er wohl die Anregung zum Nachdenken über diese Materie verdankt und der schon 1894 in seiner Ausgabe des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers, dann noch breiter in der 1915 erschienenen Ausgabe des zweiten Teils in ebenso geistvoller wie behutsamer und bescheidener Weise über Bachsche Strukturen gesprochen hat.

Nicht einmal da, wo der Leser die Tatsachen schnell und leicht nachprüfen kann, herrscht Gewissenhaftigkeit. Um nachzuweisen, daß die Taktzahl 26 der *d*-moll-Fuge sogar in der Zahl der Notenköpfe (!) der sechsstimmigen Schlußwendung ihres Präludiums vorkommt (solche Dinge festzustellen, bereitet dem Verfasser unbeschreibliche Wonnen), druckt Werker diese selbst wie unter a) ab. Diese Fassung hat aber zwei grobe Fehler; der Bindebogen ist falsch, es fehlt das *h*, so daß eine häßliche Stimmenfortschreitung entsteht. Bach schrieb ganz sicher nicht wie Czerny, sondern wie unter b) und erlaubte sich den Luxus von 27 Notenköpfen.

Huschelig also und oberflächlich! Weiterhin, als Beispiel für die vielen verkehrten und nutzlosen Statistiken des Buches: S. 301 wird die immerhin ungewöhnliche Tatsache vorgetragen, daß die Zahl der Triller in der *F*-dur-Fuge zu der ihres Präludiums sich verhält wie 7 zu 14. Genaue Kontrolle deckt eine neue Fälschung Werkers auf. Er rechnet den Triller auf der

übergebundenen Note b des 13. Taktes unstatthafterweise für sich, ohne diesen Schlich auch in dem Paralleltakt 15 (!) anzuwenden, ferner den Praller in Takt 17 als richtigen Triller. In der Fuge dagegen werden die völlig gleichberechtigten Praller in Takt 45 und 55 aus durchsichtigen Gründen als unbrauchbar fallengelassen. Kann man, wem so etwas in die Feder fließt, auch nur einen einzigen Schritt weit trauen? Dabei wimmelt es von Verkläufelungen. Überall, wo Bach den orthopädischen Gliederverrentungen Werkers nachgeben muß, und das Exempel zu stimmen scheint, ist er für ihn der unübertroffene Meister der Symmetrie. Stellt jener den Nachgeborenen aber vor Unregelmäßigkeiten, so heißt es sofort vorbeugend: nichts natürlicher als das, denn „aller etüdenhaften Schablone geht Bachs Symmetrie peinlich aus dem Wege“ (S. 47, 221). Oder es werden die armen Herausgeber verantwortlich gemacht, die vor 50 und mehr Jahren nicht ahnten, daß Werker im Jahre des Heils 1922 ihnen ihren Bach buchstäblich an den Fingern herzählen würde. Es ist schon etwas Herrliches um eine eigene Methode!

Den Begriff des Motivs als eines Ausdrucksbestandteils, als einer Einheit, die nicht aus Notenköpfen, sondern einzig und allein aus seelischer Substanz besteht, gibt es für Werker nicht. Die Lage im Takte ist ihm einerlei. Er zerreißt es, wo es sein muß, gefühllos wie einen Fegen Papier. Die Veränderungen denen es Bach unterwirft, haben sein Interesse nur so weit, als sie ein Würfelspiel mit Noten darstellen. Ebenso rhythmische Umgestaltungen. Melos ist für ihn Ergebnis bloßen Kalküls. Die Harmonik Bachs, als Mittel des Ausdrucks, wird ganz ausgeschaltet und tritt nur in Gestalt leerer Tonverwandtschaftsymmetrien in Werkers Gesichtskreis. Immer und immer wieder Optisches, nirgends Akustisches, wahrhaft Musikalisches. Es gibt gewisse Kranke, die sich einbilden, eine Kuh sei ein Pferd, und ein Gasthaus eine Kirche. Sie glauben das auch „beweisen“ zu können und wundern sich des Todes, wenn ein Gesunder ihnen nicht beistimmt. So erscheint mir Werker in seinen „Studien“. Er glaubt fest daran, daß das Thema der Cdur-Fuge folgende Gestalt hat:



oder das der c-moll-Fuge:



oder das der E-dur-Fuge:



nicht weil ers als rechtschaffener Musikant so fühlte und verstände, sondern weil ihn der Zahlendämon reitet. Er glaubt ferner daran, daß in dem Präludienmotiv ♩ der c-moll-Fuge:



die ersten drei Noten des Fugenthemas „verhüllt“ liegen, während beide ebensowenig etwas miteinander gemein haben wie die Worte Gustav und Gasthof. Einer der vielen Beiträge Werkers zu einer neuen Phrasierungslehre ist auch die köstliche Fassung des Themas des E-dur-Präludiums:



Es darf beileibe nicht noch das *gis* des 3. Taktes angehängt werden, sonst gerät die Zahl der Thementöne, die unbedingt (mit den Morbenten [!]) 24 sein und bleiben muß, ins Schwanken, und Werkers beste Idee wäre dahin. Dabei findet er noch die Stirn, zu behaupten: man sähe, daß Meister Bach sich „wie schon des öfteren mit der zeitgemäßen Art des Phrasierens in heilstem Widerspruch befinde“. Quis ridet?

Im Orgelchoral S. 344 schreibt Werker den Triller in Form von so vielen Sechzehnteln (!) aus, als er für seine Rechnung braucht; im Thema der c-moll-Invention (S. 260) nützt ihm der Triller nichts, folglich bleibt er unberücksichtigt. Natürlich kommt nicht das geringste auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit solcher Zahlenspielerereien an, bei denen der Willkür und Eitelkeit Lür und Lox geöffnet sind. Nur muß, wenn schon einmal davon die Rede ist, Ehrlichkeit und Sauberkeit des Denkens auch hier vorhanden sein. Und diese fehlen.

Werker ist nicht ehrlich, weder gegen seine Leser, noch gegen sich selbst. Er setzt sich anstandslos über die Grundsätze der ihm wie uns in gleicher Weise übermachten musikalischen Logik hinweg und gerät in Sophistik. Von musikalischem Künstlertum vollends ist nichts zu spüren. Gewiß, man kann niemand zwingen, Musik mit dem Herzen zu machen, wenn er nur den Kopf dazu gebrauchen will. Aber dann soll dieser Kopf wenigstens klar und richtig zu denken vermögen. Werkers Dämon, der ihn verheert hat und schwerlich wieder loslassen wird, ist die Zahl, besser die Zahlensymbolik. Er hat sich ihr mit Haut und Haar verschrieben. Er ist krank an ihr. Er hat durch sie sein ruhiges, gefestigtes musikalisches Denken, seine künstlerische Selbstzucht verloren und irrt nun, „von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt“, in den Vorhöfen einer unfruchtbaren Spekulationskunst umher. Und so eng ist schon der Horizont um ihn geworden, daß er allen Ernstes vermeint, das alles, was er mit Schweiß und Mühe aus den großen Werken Sebastians herausgelaubt, sei wirklich eine Offenbarung dieses Geistes und hänge leibhaftig mit dessen Kunst zusammen.

Der Fall ist tragisch und lächerlich zugleich. Tragisch, weil man erkennt, wie hier mit Fanatismus eine Idee verfochten wird, die sich selbst ins Absurde führt; lächerlich, weil die Mittel, mit denen dieser Kampf unternommen wird, den elementarsten Voraussetzungen wissenschaftlicher Forschung widersprechen. Schließlich ist ja selbstverständlich, daß jeder, der sich jahrelang auf nichts anderes als auf ein Werk wie das Wohltemperierte Klavier einstellt, im Laufe des Betrachtens auf

Dinge trifft, die bisher nur unklar oder gar nicht gesehen wurden. Die Gerechtigkeit verlangt zu sagen, daß Werker die Erkenntnis einzelner, ohne Frage wichtiger Zusammenhänge dadurch gefördert hat, daß er seine Einseitigkeit und Verbohrtheit auf die Spitze trieb. Solchen Zusammenhängen unter ganz anderen Voraussetzungen weiter nachzuspüren, wird künftig niemandem verwehrt sein. Seit eine moderne Theorie die analytischen Untersuchungsmethoden und damit auch den Blick für die architektonischen Konstanten eines Tonstücks verfeinert und geschärft hat, ist mit einer immer weiter fortschreitenden wissenschaftlichen Grundlegung dieser so überaus wichtigen Forschungsdisziplin zu rechnen. Die Wege, die der Einzelne dabei einschlägt, werden verschieden sein, wie sie es bis heute noch z. B. im Gebiete der Harmonielehre sind. Aber sie dürfen niemals krumm und schief sein. Nicht weil die Behauptungen dieser „Studien“ falsch, die Prämissen verkehrt sind, ist die Schrift verderblich, sondern der Gesinnung wegen, die in ihren Deduktionen herrscht. Möchte namentlich unser leicht entzündlicher musikwissenschaftlicher Nachwuchs gewarnt sein, sie ernst zu nehmen und sich überreden zu lassen, daß damit ein Nürnberger Trichter für das „Wachverständnis des 20. Jahrhunderts“ gefunden sei. Die deutsche Bachforschung wird es jedenfalls ablehnen müssen, auf solcher Grundlage mit Werker gemeinsame Sache zu machen, und sich hüten, das Buch etwa als eine Leistung der deutschen Musikwissenschaft zu betrachten¹⁾.

¹⁾ Inzwischen hat die Veröffentlichung Werkers auch von anderer wissenschaftlicher Seite aus Ablehnung erfahren (A. Heuß in „Neue Zeitschr. für Musik“, 1. Aprilheft; G. Schönemann in Zeitschr. f. Musikwissenschaft V, 8; R. Steglich ebenda).