

Bach-Jahrbuch

15. Jahrgang 1918

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

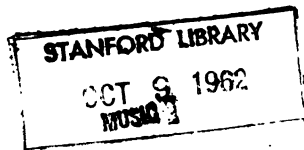
Arnold Schering

(Leipzig)



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

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 19, 1.



ML410.
BIA7



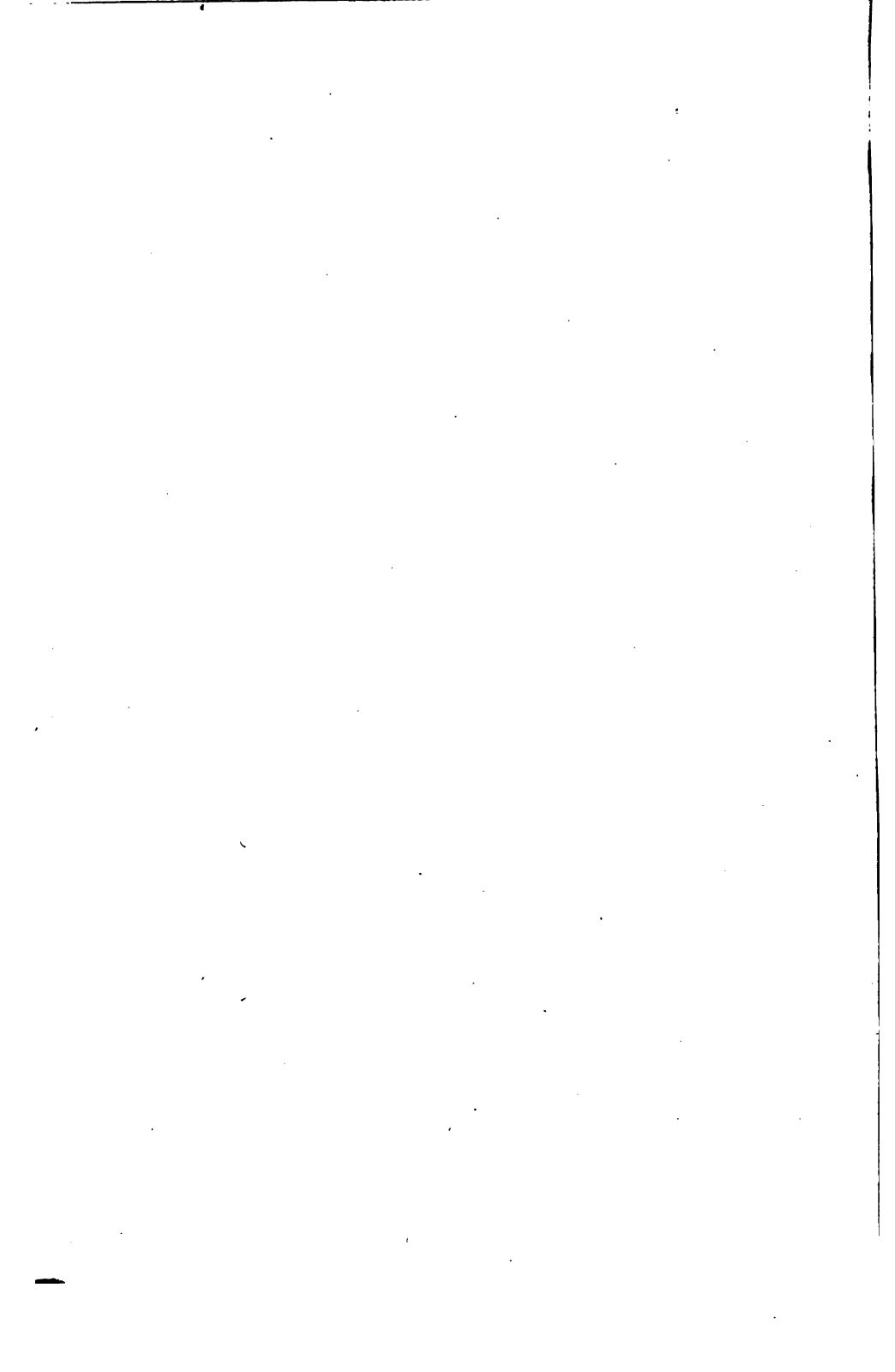
Gottfried Reiche (1667–1734)

Nach dem Ölgemälde von E. G. Haugmann im Besitze der Leipziger Stadtbibliothek



Inhalt.

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



Seb. Bachs Choralvorspiele.

Von Hans Luedtke (Berlin).

Trotz Spitta, Pirro, Schweizer und Wolfrum hofft vorliegende Untersuchung über J. S. Bachs Choralwerke für Orgel wesentlich Neues zu bieten, indem sie erstmalig die Cantus firmus- und Textfassungen der mutmaßlich von Bach benutzten Gesangbücher genauester Analyse und chronologischen Erwägungen dienstbar macht, indem sie geistige Zusammenhänge zwischen Formgebung und liturgischen Gebrauchsabsichten zu entwickeln unternimmt, und indem sie gegenüber irreführenden Originaltiteln anderweitige Liedertexteinflüsse nachweist.

Um die hiermit gestellte Aufgabe zu lösen, ist zunächst ein kritischer Überblick über Bachs Gesangsbücher und ihn berührende Kirchenordnungen vonnöten.

Unter den modernen hymnologischen Quellenwerken steht Ph. Wadernagels fünfbandiges „Deutsches Kirchenlied“ (1864/77) an erster Stelle; es berücksichtigt jedoch nur die Texte. So war nur ein einziges Mal Anlaß, es an diesem Ort heranzuziehen. Kümmerles 1885 bis 1895 erschienene „Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik“ nützt gar nichts, im Artikel „Bach“ ist Spitta ausgeschrieben¹⁾.

Von allgemeiner Bedeutung für Kenntnis von Texten, Melodien und Autoren sind die „Hymnologisch-literarischen Nachweisungen“ Fr. Wilh. Fischers, wie der Verfasser sein seit 1878 vorliegendes „Kirchenlexikon“ im Untertitel bezeichnet. Die ortsgeschichtliche Ergänzung durch W. Lämpels „Geschichte des evangelischen Kirchengesanges im Herzogtum Gotha“ (I. Teil, Gotha 1889) ermöglichte eine Kontrolle der von mir wegen Bachs Mühlhausener Zeit geprüften Gesangbuchliteratur.

¹⁾ Drei weitere ertraglose Arbeiten seien alsbald mit abgetan, nämlich: Carl Arpers Festschrift (1900) „Aus Weimars kirchlicher Vergangenheit“, ferner sämtliche Hefte von Jordans „Zur Geschichte der Stadt Mühlhausen in Thüringen“, selbst Nr. V, das Bachs Aufenthalt dortselbst behandelt, endlich J. Mayrhoferes „Bachstudien“ Bd. 1 Orgelwerke (1901), eine Reihe trockener technischer Analysen der Art, wie sie Spitta zu vermeiden vorzog.

Weitaus am wichtigsten aber ist das grundlegende sechsbändige Werk Joh. Zahns „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt“ (Gütersloh 1889/93) zu ihm bietet eine spezielle Ergänzung für Bach die Ausgabe der Bachschen Choralgesänge durch Vernh. Fried. Richter¹⁾; über deren Bereicherung durch vom Herausgeber mir in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestelltes handschriftliches Material vgl. den Anhang.

Welche Gesangbücher den einzelnen Choralbearbeitungen Bachs zugrunde liegen, ist meist schwer zu entscheiden. Man darf annehmen, daß Bach die im Anhang als Gesangbücher von allgemeiner Bedeutung angeführten Werke alle irgendwann in der Praxis herangezogen hat. In Wopelius' Leipziger Gesangbuch vom Jahre 1682 ist das wichtigste der Art zu erblicken. Verschiedene Melodievarianten offenbaren es als maßgebend für viele Stücke des Orgelbüchleins. Ferner stimmt der Cantus firmus der „Kyrie“ VII 39/40 mit ihm genau überein, während die anderen Gsb. ziemlich bedeutende Abweichungen zeigen. Ihm sind wahrscheinlich auch die Melodien sämtlicher anderen „Katechismusgesänge“ entnommen, wiewohl gerade deren Melodien überall nur wenig Veränderungen erlitten haben. Dem Gesangbuch von Wopelius ist daher für das Orgelbüchlein und die Klavierübung besondere Bedeutung beizumessen.

An Crügers im allgemeinen sehr verbreitete „Praxis pietatis melica . . .“ von 1690 und (fast unverändert) auch 1698 scheint Bach sich nur in der Leipziger Zeit bisweilen gehalten zu haben. Das lassen besonders die Melodiefassungen der „18 Choräle“ vermuten; ferner lautet auch der Cantus firmus von „Christ lag in Todesbanden“ VI 16 (d moll) gleich der Fassung Bach-Richter Nr. 41, und diese stammt aus einer 1724 geschriebenen Kantate. Das große „Darmstädter Cantional“ von 1687 endlich ist zwar für Melodievarianten des Orgelbüchleins nicht zu entbehren, kommt aber im übrigen schon weniger in Betracht als Wopelius und Crüger.

Natürlich hat sich der Meister aber auch manches Mal der ortsüblichen Melodien- und Textfassung seiner augenblicklichen Wirkungsstätte fügen müssen. Diese Möglichkeit ist besonders bei Choralbearbeitungen der Frühzeit zu beachten, wie z. B. den drei Partiten aus Bb. V, wie „Ach, was ist doch unser Leben“ IX 16, „Wir Christenleut“ IX 10, „Das Jesulein soll doch mein Trost“ IX 8 u. a. m. Um nun die in Frage kommenden Gesangbücher auszuwählen, ist die ganze von mir herangezogene Gesangbuch-Literatur Stichproben folgender Art unterworfen worden: War eine Reihe solcher Texte in einem Gesangbuch gar nicht enthalten oder war eine bei Bach für das betreffende Lied nicht gebräuchliche Melodie bezeichnet, so

¹⁾ Im Folgenden abgekürzt „Bach-Richter“ mit Angabe der Nummer.

konnte es ihm kaum vorgelegen haben. Welche Gründe im Einzelfall zur Ausschreibung führten, ist im betreffenden Teile des Anhangs beigelegt. Gerade hierbei leisteten die eben erwähnten handschriftlichen Vermerke zu „Bach-Richter“ manche wertvolle Hilfe.

Folgende Gesangbücher haben sich schließlich als örtlich bedeutsam herausgestellt:

1. für Lüneburg: Lüneburgisches Gesangbuch, Darinnen über 2000 . . . 1695 — —; Gesangbuch, Lüneburg 1702 und übereinstimmend damit 1697.
2. für Arnstadt: Arnstadt, Gesangbuch 1674 und (das wichtigere) 1700.
3. für Mühlhausen: Diese Stadt besaß zu Bachs Zeit kein eigenes Gesangbuch. Von den durch Stichproben verglichenen der Nachbarorte sind zu nennen: Meiningen, Gesangbuch 1693, 1697, das wichtigste 1700, 1705; alle sind nur in Wenigem voneinander unterschieden. Das gleiche gilt von: Gotha, Gesangbuch 1702 und dem wichtigeren 1699. Bei Besprechung der Partita „Sei gegrüßet“ Bd. V wird sich zeigen, daß schließlich das: kleine Darmstädter Gesangbuch 1699 eine Rolle spielt.
4. für Weimar: Weimar, Gesangbuch 1681, 1708, 1713 (Herausgeber Conrad von der Lage). In diesen 3 Gesangbüchern — leider ohne Noten — sind sämtliche Texte des Orgelbüchleins enthalten, wie schon Bernh. Friedr. Richter in der Vorbemerkung zu Jahrgang II, 1 der neuen Bach-Gesellschaft, d. h. der Neuausgabe des Orgelbüchleins für Klavier vierhändig, mitgeteilt hat. Ferner der: „Weimarische Wasserquelle“ betitelte Anhang zu einem aus dem Jahre 1708 stammenden Gebetbuch von Mearius.
5. für Leipzig: Genügen die obigen Cantionale und das keine Melodien enthaltende „große Wagnersche Gesangbuch“.

Dieses hymnologische Material reicht jedoch für sich allein nicht aus, um einwandfrei zu beurteilen, inwiefern Bach auf einen bestimmten Text eingegangen ist. Die liturgischen Aufgaben der Orgel waren nämlich zu seiner Zeit wie überhaupt in der Geschichte des Orgelspiels sehr wechselvoll. Zwar versagen leider gerade die für Zeit und Stätten seiner Tätigkeit in Gestalt von Kirchenordnungen und Gesangbuchvorreden erwarteten Quellen¹⁾ fast ganz. Jedoch

¹⁾ Z. B. ein „Vollständiges Kirchengesangbuch . . . Leipzig 1692“ widmet zwar einer „Kirchenordnung in Städten und wo man Schulen hat“ die Seiten 47 bis 120, schweigt sich aber wie alle anderen Gesangbuchvorreden und Kirchenordnungen über die Orgel aus.

entwirft Georg Rietschels Quellendarstellung „Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis ins 18. Jahrhundert“¹⁾ ein lebensvolles und wie man sehen wird, auch für unsere Forschung maßgebendes Bild. Wie er zeigt, war das heutige Orgelspiel als Träger und Führer des Gemeindegesanges den Anfängen der protestantischen Kirchenmusik völlig fremd. „Die Orgel mit ihrem Spiele trat dem figurierten Kunstgesange zur Seite, wie es in der römischen Kirche früher üblich war.“ (S. 38), d. h. man übertrug „kolorierend“ Gesangstücke auf die Orgel, indem man durch Einstreuen von Passagenwerk die Starrheit des Orgeltons und die mangelhafte Stimmung der Orgel zu verdecken suchte. Als Dsiander 1586 seine bekannten geistlichen Lieder mit dem Cantus firmus in der Oberstimme herausgab, „also gesetzt, daß eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann“, dachte er ebensowenig wie sonst jemand daran, daß die Orgel diesen Dienst viel besser verrichten könnte. Andererseits enthält z. B. das 1601 geschriebene „cellesche Tabulaturbuch“ von Gesang unabhängige, mehrfache Bearbeitungen der Lutherschen Katechismuslieder, 5 Bearbeitungen von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ und 6 Bearbeitungen von „Kyrie“ und „Christe“, in streng orgelmäßigem Stil“ (Ritter a. a. D., I 108). In seiner gleichfalls 1601 erschienenen Chorliederansammlung tritt jedoch der Kantor Gesius mit folgendem Vorschlag auf den Plan: Die Gemeinde solle mitsingen, zugleich aber zuhören, wenn der musikalische Satz „alternatim in choro und organo gebraucht werde, also daß ein Knabe mit lieblicher reiner Stimme einen Vers in organo mitsinge, darauf den anderen Vers der chorus musicus“ (Rietschel a. a. D., 55). Das 1627 erschienene „Tabulatur Buch Darinnen daß Vatter unser auff 2, 3 und 4 Stimmen Componiert und Viertzigmal Variirt würdt Auf Orgeln und allen anderen Musikalischen Instrumenten ordentlich zu applicieren“ des in Stuttgart wirkenden Ulrich Steigleder überbietet ihn in Mannigfaltigkeit der liturgischen Orgelverwendung noch um ein Vielfaches, wie aus seinen beigefügten „sonderlichten Berichten“ hervorgeht (Ritter I 151/152). Wie umfassend einerseits das Wirkungsgebiet der Orgel war, wie fern sie andererseits dem Gemeindegesang stand, beweist auch das bedeutendste Orgelwerk des Jahrhunderts, Samuel Scheidts großangelegte „Tabulatura nova“ vom Jahre 1624. Der erste Teil enthält in mehrfacher Bearbeitung 5 Choralmelodien. „Pars secunda tabulaturae continens Fugarum,

¹⁾ Leipziger Universitäts-Programme und Preisarbeiten 1892; Nachus von Liliencrons „Liturgisch-Musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700“ (Schleswig 1893) lehnt sich betreffs der Orgel vollständig an Rietschel an.

Psalmarum, Cationum et Echos (gleich denen seines Lehrers Sweelind), Tocatae Variationibus (nämlich weltliche) varias et omnimodas. Pro quorumvis Organistorum captu et modulo". Der dritte Teil behandelt die verschiedenen Abschnitte der Messe, das Magnificat, Hymnen wie „Veni creator“ und das Kommunionsslied „Jesum Christus, unser Heiland“ in mehrfachen Bearbeitungen. Die auf alternatim-Musizieren rechnende Zyklenbildung ist somit bei Orgelwerken, welche liturgischen Zwecken dienen sollen, besonders beliebt. Noch Bachselbst sieht sich zu ihr veranlaßt bei seinen die Melodien freier behandelnden „Magnificat“-Bearbeitungen; auch Buxtehudes „Te deum“ für Orgel (a. a. D. II 8) ist ohne die Ausnahme ergänzender Priesterintonationen oder Chorgesänge zwischen den einzelnen Teilen, demnach ohne alternatim-Musizieren nicht zu begreifen.

Nun sind aber in Samuel Scheidts 1650 erschienener „Öbriker“ Tabulatur Chor und Orgel ausdrücklich als Diener des Gemeindeganges gedacht, worauf bei der „Tabulatura nova“ noch nichts zu schließen berechtigt. Durch den klar hervortretenden Unterschied veranlaßt, bespricht Ritter (S. 194—197) die Frage nach der allgemeinen Einführung der Orgel als Begleitinstrument des Gemeindeganges ganz im Sinne des späteren Rietschel, nur setzt er die Zeitgrenze für den Abschluß der Entwicklung zu früh. Über Scheidt hinaus erhielt sich das „alternatim in choro et organo“ bis ans Ende der Bachzeit, und warum, ist unschwer zu sagen. Erstens war die Anzahl der gebräuchlichen deutschen Lieder noch recht gering, es waren in der Hauptsache die ständig gesungenen lutherischen Katechismusalieder. Zweitens war es physisch und geistig ermüdend und tötete die Andacht, wenn man etwa alle 10 Strophen eines Liedes — falls nicht noch mehr hintereinander „abzusingen“ waren — auf dieselbe Art und Weise hätte heruntergesungen wollen. Drittens waren ja Chor und Orgel die selbständig vorangehenden Lehrmeister, welche das Volk überhaupt erst mit neuen Melodien bekannt machen mußten; und da im dreißigjährigen Kriege mancher Sängerkorps einging, so mußte die Orgel wohl öfters notgedrungen auch an dessen Stelle treten. So lag es nahe, den beim lateinischen Kunstgesang alt eingewurzelt und vom neuen Volksgesang im Laufe der Zeit nur wenig gestörten Brauch auch bei den deutschen Liedern beizubehalten. Nur einige Belege für das Jahrhundert von 1650 bis ca. 1750 seien aus Rietschel angeführt:

Eine revidierte Mecklenburgische Kirchenordnung 1650 besagt: „Nach der Lektion singe man das Magnificat deutsch oder lateinisch; wo aber Orgeln sind, soll der Organist einen Vers um den andern schlagen“ (Rietschel S. 67). Nach zwei von Rietschel auf S. 74/5

kritisch besprochenen Kirchenordnungen der Nürnberger Kirchen von 1664 und 1697 (Rietschel knüpft an Herolds Darstellung an: „Alt-Nürnberg und seine Gottesdienste“) — ergänzt im Lagamt zu St. Sebald die Orgel den vom Chor angestimmten Introitus, ferner heißt es: „der Organist moduliert an Stelle des Christe eleison“. Auch das Gloria wird abwechselnd zwischen Chor und Orgel gesungen. „In der Vesper von Advent bis Lichtmess werden (in St. Lorenz) die zugehörigen Hymnen aus der Kirchenzeit immer so gesungen, daß ein Vers wörtlich vorgetragen und für den andern die Orgel gespielt wird. Im Magnificat wechseln ebenfalls die Verse zwischen Chor und Orgel“.

Die Braunschweig-Lüneburgische Kirchenordnung von 1709 verordnet: „In den Kirchen, wo Orgeln sein, sollen die Organisten, um die Melodei und den anstimmenden Gesang kund zu machen, einen Vers, jedoch ohne Variationen vorschlagen, auch wohl zuweilen unter dem Gesange, jedoch so gelinde, daß man das Singen der Gemeinde hören und vernehmen kann, die Orgel rühren. . .“ (Rietschel S. 65).

Welche Mannigfaltigkeit im Verhältnis von Chor, Orgel und Gemeinde noch zu Wachs Zeiten in Leipzig herrschen konnte, ist selbst Ph. Spitta schon vor Ritter und Rietschel bekannt gewesen; er sagt (II 109): „Die nach und nach herrschend gewordene Sitte, den Gemeindegesang stets mit der Orgel zu begleiten, existierte damals in Leipzig noch nicht. . . . Bei der Kombination von Orgel und Chorgesang zeigte sich dasselbe Bestreben. Die Choralisten der Nikolaikirche sangen in der Mette das Te deum laudamus so, daß sie Vers um Vers mit der Orgel alternierten“.

Auch beim Vortrag von Abendmahlsgefangen müssen noch zu Wachs Leipziger Zeit Gesang und Orgel miteinander gewechselt haben. Denn wenn Bach auf dem Umschlag der Kantate 61 („Nun komm', der Heiden Heiland“) notiert:

„Präludieret. Motetta. Präludieret auf das Kyrie, so ganz musiziert wird, . . . Verba institutionis. Präludieret auf die Musik. Und nach selbiger wechseweise präludieret und Choräle gesungen, bis die Kommunion zu Ende ist et sic porro“

so unterscheidet er offenbar zwischen „Präludieren auf“ (einleitendem Vorspiel) und schlechtweg „Präludieren“ (selbständigem Stück, welches im Gegensatz zum Gesang steht). Des weiteren geht aus diesem Gebrauch des Wortes „präludieren“ hervor, daß ein „Prä-ludium“ oder „Choral zum Prädambulieren“ ebensowohl zum Vorspiel wie zum alternativ-Musizieren bestimmt sein konnte. Es ist ein ähnlich lässiger Sprachgebrauch wie der desselben Zeitalters,

eine Kantate als „Concerto“ und Suiten als „Ouverturen“ zu betiteln.

Endlich wird an Bachs „Schüblerschen Chorälen“ belegt werden, daß die Titel der Bachschen Choralwerke für Orgel nur die gebräuchliche Melodie, den bearbeiteten Cantus firmus anzeigen, nicht aber, welche Textstrophe als tondichterischer Vorwurf gedacht ist. Denn auch für unsern Meister gilt natürlich, was Mattheson in seinem „Vollkommenen Capellmeister“ (Hamburg 1739, S. 473) sagt, nämlich, die guten Organisten lassen sich „nicht abschrecken, wenn sie eine so große Menge Lieder nach einer einzigen Melodie spielen müssen; sondern sie trachten, so viel wie möglich, darnach, wenn auch alle Lieder nur einerley Sangweise hätten, daß sie dieselbe stets mit neuen Erfindungen in andere Formen gießen, und zu einer jeden Gemüthsbewegung gerecht machen“.

So sind denn starke Zweifel gerechtfertigt, ob Bachs äußere Angaben stets die tatsächliche liturgische Verwendung und Textunterlage anzeigen, und die musikalische Analyse hat frei von vorgesaßter Regel in zwei Richtungen ihren Blick zu schärfen: Die liturgische Verwendung sucht sie aus dem Geist der Form herzuleiten, die Textwahl sucht sie aus individuellen Zügen der einzelnen Compositionen zu erkennen. Damit ist die Gliederung der ganzen Arbeit begründet¹⁾.

¹⁾ Zugrunde gelegt ist die Gesamtausgabe der J. S. Bachschen Werke durch die alte Bachgesellschaft (Abk.: B.A.), sie enthält in Bd. 3 den III. Teil der Klavierübung, in Band 26, II. das Orgelbüchlein, die Schüblerschen Choräle und die 18 Choräle, endlich in Band 40 die übrigen Choralbearbeitungen. Citirt ist, wenn nicht anders vermerkt, nach der Petersschen Ausgabe sämtlicher Orgelwerke (Band 5, 6, 7, 9). Die Werke von Bachs Vorgängern finden sich in: Ritter, „Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts“ 2. Bd., 1884. — Straube, „Alte Meister des Orgelspiels“ 1904 und „Choralvorspiele alter Meister“ 1907. — „Dietrich Buxtehude, Werke für Orgel“; Gesamtausgabe von Philipp Spitta, Neuauflage von M. Seiffert, 2 Bde. — „Orgelcompositionen von Johann Pachelbel“ (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. IV, 1, herausgegeben von M. Seiffert). — „Joh. Georg Walther's sämtliche Orgelcompositionen“, (Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 26/27, herausgegeben von M. Seiffert).

I. Die Vergeistigung der geschichtlichen Formen im Spiegel Bachschen Schaffens.

Der Geist der Bachschen Choralkunst für Orgel hat sich an den geschichtlichen Choralbearbeitungsformen entzündet. Eine Übersicht über diese verschafft am schnellsten folgende, auf Ph. Spittas unvergänglichen Forschungen beruhende Charakteristik in Albert Schweizers „J. S. Bach“ (S. 43): „Entweder man führt das ganze Vorspiel aus den Motiven der Melodie auf, wobei man die letztere nicht antastet, sondern als *cantus firmus* einherziehen läßt. Das ist das motivistische Verfahren Pachelbels. Oder aber, man löst die Melodie in Arabesken auf, daß sie sich wie eine blühende Schlingpflanze an einer einfachen Harmonie entlang rankt. Das ist die koloristische Manier Böhms. Oder endlich, man setzt die Melodie zum Mittelpunkt einer freien Phantasie und erhält die Buxtehude'sche Choralphantasie. Alle anderen erdenkbaren Arten von Choralvorspielen sind nur Mittelformen zwischen diesen drei Urtypen“.

Diese Unterscheidung läßt uns jedoch über den Weg im Dunkeln, auf dem sich die hier als fertig geschilderten Typen entwickelt haben. Um das zu erfahren, muß man auf die „geschichtliche Aufgabe der Orgel im evangelischen Gottesdienste“ zurückgreifen, und dann eröffnen sich zwei Möglichkeiten: Gewisse Choralbearbeitungen können nach Form, Technik und Zweckbestimmung mit dem außerkirchlichen Zweige der Orgelliteratur zusammenhängen; den anderen muß ein innerer liturgischer Sinn zu Grunde liegen, und sie müssen ihn, im Anschluß an Rietschel nach ihrer möglichen Zweckbestimmung gruppiert, uns von selbst eröffnen.

Für den ersten Fall ist folgendes zu wissen nötig: In den Anfängen des Orgelspiels waren Kirchen- und Hausorgel etwa gleichviel verbreitet. Da also das Denken und Fühlen der frühesten Organisten dauernd zwischen kirchlicher und häuslich gesellschaftlicher Betätigung hin und herschwankte, so sind beispielsweise folgende Nachrichten nicht verwunderlich (Rietschel S. 41 und 43): „Im Jahre 1548 wurde in Straßburg der Organist seines

Amtes entsetzt, weil er unter dem Offertorium etliche französische und welsche Lieder geschlagen hatte, welche eine Üppigkeit enthalten sollten“; desgl.: „Es mag ihm ein jeder auf seiner Orgeln selbst spielen oder andere spielen lassen, solange er will, wenn nur der rechte, wahre, innerliche Gottesdienst nicht dadurch verhindert, und etwa für einen geistlichen Psalmen ein üppiger, leichtfertiger, überfleischlicher Tanz oder Passamezza gespielt wird“ (Zerbst 1596)¹⁾. — Auch höre man Ritters klugen Hinweis (S. 112): „Übrigens konnte das Anstößige, das man in dem Spiele weltlicher Lieder fand, wenigstens solange nicht in dem Gegenstand, dem Liebe, liegen, als die Gesangbuchverfertiger keinen Anstand nahmen, kirchliche Texte auf weltliche Weisen singen zu lassen, und was nicht zu übersehen, die Anfangsworte des Urtextes im Gesangbuch über das Lied zu setzen“.

So befremdete es z. B. keinen Zeitgenossen Samuel Scheidts, in der kirchlichen „Tabulatura nova“ (1624) Variationen weltlicher Weisen „zur Erheiterung auf dem Pedal oder Positiv“ vorzufinden; andererseits verschlug es einem Joh. Gottfried Walther nichts, weltliche Variationen über kirchliche Melodien, sogenannte Choralpartiten zu schreiben²⁾. Selbst Bachs drei Choralpartiten der Jugendzeit (Bd. V) hält Pirro für bloße häusliche Studienwerke; die angeblich J. S. Bachsche Jugendpartita „Allein Gott in der Höh“ (B.-A. Bd. 40, S. 195—197) ist ziemlich sicher nur als solches zu beurteilen.

Ebensowohl konnte aber auch das alternativ-Musizieren Anlaß geben, um Choralvariationen zusammenzustellen. Dann wird das voraussetzliche Unterscheidungsmerkmal für weltlichen oder kirchlichen Gebrauch darin zu finden sein, daß für die weltliche Choralpartita weder Zahl der Liedstrophen noch ihr geistiger Gehalt maßgebend sind, sondern nur Einheitlichkeit der Faktur und dankbare Aufgaben für den Spieler. Ist jedoch eine Choralpartita orgelgemäß und stimmt sie mit der

¹⁾ Vgl. A. Schering, „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“, S. 188.

²⁾ Vgl. Max Seifferts Vorrede zu Bd. 26/27 der „Denkmäler deutscher Tonkunst“; Partita, nannte man ebenso häufig das ganze Variationenwerk wie die einzelne Variation.

Zahl der Liedstropfen überein, so benutzte der Spieler sie vielleicht zum alternativen Musizieren, d. h. er griff z. B. während eines Gottesdienstes etwa die 3. und 5. Variation über die gesungene Melodie als Orgelsolo heraus, ein anderes Mal vielleicht die 2. und 4. Variation, natürlich dem „Affekt“ der betreffenden Liedstrophe entsprechend.

Den einzelnen Choralpartiten oder Variationen eines solchen kirchlichen Zyklus brauchte dabei formal nur das eine gemeinsam zu sein, daß eine jede den gesamten Cantus firmus durchführte. Mittels welcher Technik dies geschah, das hing, wenigstens auf der Höhe der geschichtlichen Entwicklung, von dem beabsichtigten musikalischen Ausdruck ab. Aber die geschichtlichen Anfänge der einzelnen Techniken müssen den ursprünglichen liturgischen Sinn des eingeschlagenen Weges offenbaren.

Der Begriff des eigentlichen „Choralvorspiels“, wie er schon vom ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert erfaßt worden war¹⁾, wird durch die Aufgabe bestimmt, eine sonst allgemein gehaltene „Intonation“ mit Choralmotiven zu durchsetzen. Bediente man sich dabei der freien, phantastischen Art, wie sie Georg Böhm in eigenartiger Weise entwickelt hatte, so legte man eben den Hauptwert auf die Widerspiegelung der allgemeinen Stimmung. Suchte man eine strengere, methodische Verarbeitung des Choralmaterials und brachte wie Pachelbel mit Vorliebe, eine Fughette über die erste Cantus firmus-Zeile als Thema, so glaubte man den Text mitzitiert zu haben, und wollte somit symbolisch auf den Gedankenkreis der Worte vorbereiten. Wollte man endlich „die Melodie kund machen“, um das Gedächtnis der Gemeindeglieder zu ermuntern, so „intonierte“ man, wie Buxtehude in seinen kleineren Choralbearbeitungen²⁾ den mit bescheidenem Zierrat versehenen Cantus firmus triomphal.

¹⁾ Vgl. Carl Pöslner, „Das Fundamentbuch von Hans von Constanj“ (Wierteljahrschrift f. Musikwissensch. V, besonders S. 86—88) und A. Schering in „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“ über Adam de Fulda.

²⁾ 2. Abt. des II. Bd. der gesamten Orgelwerke; die größeren Choralbearbeitungen sind fast ausschließlich als Konzertkompositionen, wohl für die „Abendmusiken“ anzusehen; sie kommen daher an dieser Stelle nicht in Frage.

Wenn es sich zweitens um Absolvierung des Liedes selbst handelte, so bestand die Aufgabe des Organisten entweder darin, den Chor zu begleiten oder wie heute den Gemeindegesang zu unterstützen; letztere Pflicht wies von selbst auf tertgemäßen Vortrag und Harmonisation hin. Oder aber der Orgel fiel beim alternativ-Musizieren eine instrumentale Paraphrase des Cantus firmus zu. Diese Aufgabe erfüllte sie am einfachsten durch das Vicinium und seine Formverwandten; nämlich dann wird der Cantus planus von einer oder zwei freien, lebhaft bewegten Gegenstimmen umspielt, oder ein Cantus figuratus wird von zwei ruhigen Unterstimmen getragen. Das freieste Gegenstück zu dieser Elementarform ist die gleichfalls spezifisch instrumentale Böhmsche Manier. Sofern dieser die vollständige Cantus firmus-Durchführung eigentümlich ist, findet sie hier mit demselben Rechte wie beim Choralvorspiel einen zweiten Platz. Eine Übertragung der Chormotette ins instrumentale Gebiet bedeutete es drittens, wenn man eine Choral-durchführung aus einer Folge Pachelbelscher Fughetten über die Reihe der Einzelzeilen aufbaute. Den rein musikalischen Eindruck bloß äußerlich aneinander gefügter Teile sucht Walther durch seine Modifikation dieser Form zu beseitigen.

Mancher sträubt sich vielleicht dagegen, einfachen Schemen, die selbst von ihren besten Meistern vor Bach häufig genug nur handwerksmäßig gebraucht wurden, in solcher Weise tiefere geistige Absichten unterzulegen und erklärt sie lieber für „tote Formen“ (Schweizer S. 44). Von den Anfangsleistungen der Choralbearbeitungskunst kann man wirklich noch nicht verlangen, daß sie nicht bloß den Elementargesetzen absoluter Musik gerecht werden, sondern auch darüber hinaus sich der liturgischen Gebundenheit durch einen gegebenen Cantus firmus ästhetisch fügen, ja sogar einem oft im Widerspruch mit ihm stehenden „Affekt der Worte“ (vgl. o. S. 9 Matthiesons Bemerkung) gerecht werden sollen. Aber die gute Absicht läßt sich nicht bestreiten und entscheidet über den Geist der Form. Bezeugt doch z. B. auch die Überschrift manch altfranzösischen Klavierstückes, daß sein Komponist etwa eine Hirschjagd zu schildern vermeinte, während es uns heute nur als eine Reihe

von Fingerübungen erscheint. Den Kunstwert der nach einer bestimmten Form gearbeiteten Werke schaffen allerdings nicht der Wille oder die gute Absicht des Tonsetzers, sondern sein Können und die Lat.

Nun ist es Bach, der sie im Anschluß an die Arbeit seiner Vorgänger und Mitarbeiter vollbracht hat. Aber eine Darstellung seiner Leistung darf über die schrittweise erfolgte starke geistige Entwicklung der geschichtlichen Choralbearbeitungsformen nicht hinwegsehen; im Gegenteil ist sogar eine eigentümliche Ähnlichkeit zwischen der Gesamtentwicklung und der des Einzelgenies zu gewahren. Nämlich ebenso wie die Anfänge der Choral Kunst für Orgel vom improvisatorischen Choralvorspiel ihren Ausgang nehmen, sodann sich der Durchführung des Cantus firmus, sei es bei der Begleitung des Gemeindegesanges, sei es zu dessen instrumentaler Vertretung zuwenden und schließlich in der systematischen, d. h. fugierten Verwertung von Choralzeilen als Wortsymbolen ein Darstellungsmittel für beide Fälle finden, — in derselben Reihenfolge beeinflussen die auf denselben liturgischen Grundanschauungen beruhenden Lieblingsverfahren seiner unmittelbaren Vorbilder unsern Meister:

I. Die Choral Kunst von Bachs erstem großen Anreger, Georg Böhm in Lüneburg, hat ihre Wurzeln in einer dem Choralgesang als Vorbereitung dienenden improvisatorischen Stimmungsmalerei.

II. Den nach Lübeck wandernden Jünger Buxtehudes veranlassen die geistigen Grundlagen von dessen Kunst und noch mehr seine eigenen Kirchenämter in Arnstadt und Mühlhausen, sich mit der Durchführung des Cantus firmus bei Orgelbegleitung des Gemeindegesanges und bei dessen rein instrumentaler Abfassung künstlerisch auseinander zu setzen.

III. Aus diesen Anregungen entsteht sein eigener, im Orgelbüchlein ausgeprägter Typus des „Orgel-Chorals“.

IV. Der Meister der Weimarer und Leipziger Zeit, von Pachelbel und Balthar beeinflusst, verschmilzt in seinen großen Choralphantasien alle technischen Elemente zu einheitlichem ästhetischen Ausdruck.

1. Von der Intonation zum Böhmtyp (Bach in Lüneburg).

Der Ursprung kirchenmusikalischen Schaffens liegt nicht in der Kunst, sondern in den liturgischen Forderungen der Kirche. Darum begnügte sich die älteste Zeit des Orgelspiels mit elementaren „Intonationen“ und kleinen Praeambulen. Die einfachsten uns erhaltenen Beispiele dieser Art sind wohl als Niederschläge der im sonntäglichen Gottesdienste geübten freien Improvisation anzusehen. Bereitetete das Vorspiel einen Choral vor, so lag es nahe, Choral motive zu verwerten. Als schulmäßige Formen dafür entwickelten sich im Laufe der Zeit Imitation und Fuge. In den Anfängen der Choralbearbeitungskunst dachte man natürlich noch nicht an einen so strengen Rahmen, sondern man ließ seine Phantasie mehr unbewußt von der Stimmung des Liedes leiten und suchte Choral motive lieber in frei vom Herzen fließenden melodischen Umbildungen mit einander zu verweben.

Dabei bildeten sich einzelne naheliegende Lieblingsgewohnheiten zu stilistischen Eigentümlichkeiten einer bestimmten Art Cantus firmus-Paraphrase heraus. Von dem geistvollsten Vertreter dieser ursprünglichsten Choralbearbeitungskunst, Georg Böhme in Lüneburg, empfing Bach als Chorknabe und Organistenvertreter die ersten für sein Schaffen entscheidenden Anregungen.

Eine offenbar nur kirchlicher Verwendung zuliebe niedergeschriebene Bearbeitung von „Ach, was ist doch unser Leben“ IX, 15 diene dazu, den Anfang der Entwicklung zu kennzeichnen. Die ersten vier Takte von deren in zwei Teile zerfallendem Präludium klingen nur entfernt an die kommende Weise an. Ihrer „Intonation“ schließt sich eine auf dem Rückpositiv zu spielende kleine Variation der ganzen Melodie an; nur leicht wird der Cantus firmus¹⁾ durch ihr Figurenwerk verhüllt. Dann setzt die Gemeinde mit der vollen Orgel ein: „Ach was ist doch unser Leben / nichts als wie im Elend schweben / wenn es gut gewesen ist / ist es Müß' zu jeder

¹⁾ Im folgenden C. f. abgekürzt.

Frift" (Str. 1). Während jede der in schweren Akkorden daherschreitenden Choralzeilen „Tutti“ gespielt werden soll, werden die Zwischenspiele auf das „Rückpositiv“ verwiesen. Ihre unmotivischen C. f.-Unterbrechungen sind demnach nur tönende Atemzeichen für die Gemeinde; die Choralbearbeitung ist offenbar liturgische Gebrauchsmusik. In der zweiten unmittelbar anschließenden C. f.-Durchführung fehlen Vor- und Zwischenspiele. Der C. f. ist in den Bass geflüchtet, und die sich über ihm erhebenden lebhaften Sechzehntelfiguren laufen in einem stürmischen Orgelpunkt über seiner Endnote aus. Das paßt jedoch durchaus weder zum Sinn der ersten Strophe, noch zu dem der nächsten acht im selben Geleise dahinziehenden Strophen. Vielmehr setzt erst mit der 10. Str. ein Umschwung ein, in der auf die erneute Frage: „Ach was ist doch unser Leben“ die Antwort ertönt: „Nur ein Ende aller Not / da wir ohne Kreuz und Pein / bei Gott ewig werden sein“. Und da Str. 11 steigend fortfährt: „Drum freu' ich mich allezeit / auf die wahre Himmelsfreud' / da uns gar nichts mangeln wird / da nur Freude wird gespürt“, so bedeutet Bachs zweite C. f.-Durchführung offenbar nur den sieghaften Abschluß des Liedes mit der 12. Str.: „Freude, die kein Ohr gehöret / die keins Menschen Herz gespüret / Freude in- und äußerlich / auf die Freude freu' ich mich“.

Dieses tondichterische Streben ist das Wesentliche der Choralbearbeitung. Weniger kommt es auf die Echtheit der Bachschen Herkunft an. Doch sind Johannes Schreyers Einwendungen wegen „unbachscher“ Harmonisierung immerhin zu bedenken. Wohl mit Recht erklärt er für unecht die beiden in ähnlicher Weise zu einem Werk zusammengeschlossenen Durchführungen des Liedes „Aus der Tiefe rufe ich / Herr, zu dir, erhöre mich“ IX, 11. Nicht nur Schreyers theoretische Begründung macht dies wahrscheinlich, sondern auch der Umstand, daß Bach sonst nirgends in seinen Choralbearbeitungen ein derart ausgedehntes Strophenzwischenspiel vollkommen unmotivisch, also als freie Phantasie aufgebaut hat. Ferner stammt die hier gebrauchte Melodie aus einem Nürnberger Gesangbuch vom Jahre 1676 (Zahn, I Nr. 1217) und ist sehr selten. Auch besteht gar kein

Zusammenhang mit der gleich betitelten Kantate B.-A. Nr. 131; endlich wurde das Lied für gewöhnlich — wenigstens nach den von mir durchgesehenen Gesangbüchern — einfach nach „Nun komm', der Heiden Heiland“ gesungen. Gleichwohl sei hier der selten anzutreffende Text der beiden Strophen zur Kenntnis gebracht: „Aus der Tiefe rufe ich / Herr zu dir, erhöre mich / deine Ohren gnädig leih' / merk' die stehend' Stimm' dabei“ (Str. 1) — „Aus der Tiefe rufe ich / Sünden gehen über mich / wiltu rechten, Herr mit mir / so besteh' ich nicht vor dir“ (Str. 2).

Ein formverwandtes Beispiel geistlicher Hausmusik ist der Choral aus dem Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach¹⁾: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ V, 52. In Durtehufescher Weise mit vielen agréments übersät, erscheint die Choralmelodie ohne Vor- und Zwischenspiele. Aber um beide bereichert — vielleicht als gelegentliche Studie nicht einmal Bachs selber, sondern seiner lieben Schülerin — ist die im Anhang stehende Variante (Peters V, S. 111). In ihr läßt sich deutlich ein Hin- und Herschwanken zwischen Choralmotivischer und freier Behandlung von Vor- und Zwischenspielen beobachten: Im Vorspiel klammert sich der Komponist mittels einer Sequenz an den aufsteigenden Quartenschritt des Choralbeginns. Mit dem vierten Viertel des fünften Taktes beginnt eine Andeutung der zweiten Zeile, die sich im nächsten Takt schon wieder verliert. Das Nachspiel ist ähnlich gestaltet; aber die Zeilenzwischenspiele sind noch gänzlich unmotivisch.

Wohin es führt, wenn sich die Intonation möglichst straff an das C. f.-Material hält, das mag die in Straubes „Choralvorspielen alter Meister“ veröffentlichte „Partita sopra Auf meinen lieben Gott“ von Georg Böhm zeigen. In ihrer ersten Variation bringt nämlich eine einstimmig einleitende Intonation viermal hintereinander eine Sechzehntelauslösung der ersten Melodiezeile, und in der dritten Variation wird sogar ein kurzes, einstimmig einleitendes Bassmotiv als Begleitung des darnach einsetzenden C. f. durch das ganze Stück geführt.

¹⁾ B.-A., Bd. 40, S. 151, ohne Angabe der Quelle, aus dem Jahre 1725.

Ritornellartige Wiederholung wirkt also formgestaltend. Bach hat sich dies Prinzip in der e-moll-Phantasie über „Christ lag in Todesbanden“ VI, 15 sowie in den Variationen Nr. 1 seiner drei ersten Choralpartiten zunutze gemacht. Wie M. Seiffert auf S. XVIII der Vorrede zu Band 26/27 der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ mit vielen Beispielen belegt, trifft sich mit Bach „in Böhms Gefolgschaft“ J. G. Walther, „indem er die linke Hand allein mit einem charakteristischen Sologang anheben läßt, der als quasi-Ritornell der ganzen Figuration ein einheitliches Gepräge gibt“. Die nahen Beziehungen dieses technischen Mittels zur Chaconne, Passacaglia und besonders zum Basso ostinato sind ohne weiteres klar. Deren Auftreten schon in der ältesten italienischen Oper wird wohl aus denselben psychologischen Ursachen zu erklären sein. Innere Anspannung ist ihrer aller gemeinsames Merkmal.

Ebenso eigenartig hat Böhm das entgegengesetzte Prinzip entwickelt, nämlich, um Spittas glücklichen Ausdruck beizubehalten, die „Ausspinnung“ der Melodie. Sie ist bei Böhms Behandlung von Zeile 1 und 2 der obigen ersten Variation von „Auf meinen lieben Gott“ anzutreffen. Markiert man nämlich die der Kolorierung zu Grunde liegenden C. f.-Noten, so wird, in halben Noten daherschreitend, die Originalmelodie kenntlich. Der neunte Takt aber, von Anfang an gerechnet, ist eine freie Erweiterung des vorangegangenen C. f.-Tones e' in der zweiten Hälfte des achten Taktes. Die zweite Zeile hingegen erscheint bei gleichem Verfahren in Viertelwerten ¹⁾. In der vierten Zeile der dritten Variation — einsetzend im

¹⁾ Als ein Spiel geistreicher Laune tritt eine ähnliche plötzliche Verkleinerung des Metrums in Bachs kleiner, choralmotivisch frei eingeleiteter Bearbeitung von „Ach Herr, mich armen Sünder“ IX, 14 auf. Die Kolorierung der vorletzten C. f.-Zeile ist nämlich um die Hälfte kürzer geraten als die der übrigen; denn anstatt, daß auch bei ihr je vier Sechszehntel eine C. f.-Note enthalten, sind ihre im Notenbeispiel markierten C. f.-Töne enger und unregelmäßig gruppiert:



letzten Achtel des 14. Taktes dieser Variation — ist die melodische Linie in noch kühnerem Bogen geschwungen; im Original bewegt sich die Zeile nur innerhalb einer großen Terz; in Böhms Paraphrase steigt sie bis zum Umfange einer Septime an, nämlich von a' bis g", und nicht einmal in einem Zuge, sondern ruckweise, mit Pausen dazwischen.

Der jugendliche Komponist der ersten Variation von „D Gott, du frommer Gott“ und „Sei begrüßet, Jesu gütig“ überbietet bereits seinen Meister. Jede einzelne Zeile dieser beiden Variationen ist durch bewußte Bildung von Vorbereitungen, Nachsätzen und echoartigen Einschaltungen, kurz von „Hälkelperioden“, wie Robert Schumann sagen würde, erweitert. Nur geistreiche Spielerei glaubt man anfänglich zu sehen; doch dient sie fast in jedem Falle dem schwärmerischen Erfassen von Choraltextgedanken.

Bezüglich Bachs Variationen sei Näheres darüber dem zweiten Abschnitt vorbehalten. Bei Böhms sehe man z. B. auf die erste Variation von „Auf meinen lieben Gott“ (Straubes Choralvorspiele alter Meister). Da dauert von Seite 35 oben bis zum ersten Viertel des drittlezten Taktes der Variation nur die Vorbereitung und endliches Erklingen der 5. C. f.-Zeile, während die 6. um so kürzer erledigt wird; offenbar hat sich des Musikers Herz von den Worten der 5. Zeile: „ihm tu' ich mich ergeben“ willig fesseln lassen. Selbst der sonst nicht gerade „tondichterisch“ hervortretende J. G. Walther liefert einen Beleg in diesem Sinne. Während nämlich bei seinem „In dich hab' ich gehoffet, Herr“ (Nr. 131 der ges. Orgelwerke) die Zeilen: „In dich hab' ich gehoffet, Herr / hilf', daß ich nicht zu Schanden werd' / noch ewiglich zu Spotte / das bitt' ich dich, erhalte mich“ in Dürtehubescher Weise koloriert sind, d. h. so, daß auf jedes Taktviertel eine C. f.-Note trifft, setzt der Vortrag der letzten Melodiezeile erst dreimal zögernd an, ehe er der Erfüllung der Bitte gewiß ist: „(. . erhalte mich) in deiner Treu', Herr Gotte“.

Wollte man den Reiz solcher Periodenbildung und Formgestaltung durch dynamische Gegensätze erhöhen, so stand der Orgelmusik jener Zeit außer dem triomphartigen Spiel mit

etwaigem Umtausch der Manuale inmitten des Stückes kein anderes Klangschattierungsmittel zu Gebote als echoartige und antiphonische Gestaltung. Ihrer bedient sich ausgiebig das in der *B.-A.*, Bd. 40 auf S. 183 abgedruckte und vielleicht von Böhlm selbst stammende Stück „Vater unser, im Himmelreich“; reichlicher Manualwechsel ist hier sorgfältig vorgeschrieben.

Ebenso steht es mit der letzten Variation der „Partite diverse“ über „Ach was soll ich Sünder machen“ (*B.-A.* Bd. 40, S. 189—194), deren Autorschaft allerdings fraglich ist. Das Werk ist aber jedenfalls der Spielmusik in Waltherscher Art zuzuzählen: es stammt übrigens aus der Sammlung von Krebs, *Kgl. Bibl. Berlin*, Ms. 802, in der sich auch die „O Jesu, du edle Gabe“ betitelte Handschrift von „Sei begrüßet, Jesu gütig“ befindet.

Wie der junge Bach dem Lüneburger Meister nachempfiehlt, zeigt die letzte Variation von „O Gott, du frommer Gott“ aus Band V. Sie ist nämlich durchweg antiphonisch gehalten; der tondichterische Grund dafür wird unten bei der Gesamtbesprechung des Werkes offenbar werden.

Man könnte versucht sein, nicht Böhlm, sondern Buxtehude für Bachs Anregung zu halten. Denn in seinen großen Choralphantasien wird das Spiel mit Klangeffekten am weitesten getrieben. Doch kann es nicht Wunder nehmen, daß Werke, die für Buxtehudes Lübecker Abendmusiken, also für „Konzerte“ berechnet waren, derart angelegt sind. Aber trotzdem Buxtehudes große Choralbearbeitungen immer eine Kombination mehrerer Formen darstellen, findet sich, soweit es die z. T. sehr schwierige Analyse der Motivverarbeitung festzustellen erlaubt, m. W. nur ein einziges Mal die Böhlm so geläufige Art der Melodieverweiterung, nämlich in einer Stelle seines „Te deum“ (Gesamt-*Orgelwerke* Bd. II, 8). Und „das zeitweise Wechselspiel zweier Manuale“ in *J. G. Walthers* Choralbearbeitungen Nr. (72), (104), (114), (216), (234), (252) führt auch *Max Seiffert* (S. 19 seines Vorworts) auf Böhlm, nicht Buxtehudes Einfluß zurück.

In einzigartiger, geistvollster Weise kombiniert Bach die

Eigenheiten Böhmischer Technik in dem „von aller Welt Ende“ her aufsteigenden Neujahrshymnus „In dir ist Freude“ V, 34, Orgelbüchlein 17. Die Melodie stammt von Giovanni Gastoldi und gehört ursprünglich zu einem weltlichen Text. Unter der von mir herangezogenen Gesangbuchliteratur ist sie einzig im kleinen Darmstädtischen Gesangbuch 1699 anzutreffen. Auch in Bachs Orgelbüchlein nimmt sie eine einzigartige Stellung ein; denn in dieser Bearbeitung allein ist die sonst daselbst streng befolgte Regel durchbrochen, den gesamten C. f. in geschlossener Linie vorzutragen und allenfalls Burtehüdesch zu verzieren. Schon die Originalfassung des Anfangs



In dir ist . Freu = de.

löst sich bei Bach auf in ein jauchzendes



In dir ist Freu = = = = = de.

welches antiphonisch fortgeführt wird, so daß sich erst im 7. und 8. Takt wieder ein weiteres Stück des Liedes Gehör verschaffen kann, nämlich die Worte „In allem Leide“; darauf erklingt vom 9. Takt an im Sopran „O du süßer Jesu Christ“. Es folgt sodann bis zum 17. Takt einschließlich ein gänzlich freier Zwischensatz, — also auf dem II. Manual zu spielen — und darauf bis zum 28. Takt die Wiederholung des Anfangs, mithin die Worte: „Durch dich wir haben / himmlische Gaben / du der wahre Heiland bist“.

Ohne Zwischenspiele im regulären Stile des Orgelbüchleins ist die zweite Hälfte des Textes behandelt: „Hilfest von Schanden / rettest von Banden / wer dir vertrauet / hat wohl gebauet / wird ewig bleiben / Halleluja! / wir jubilieren / und triumphieren / lieben und loben / dein Macht dort droben / mit

Herz und Munde / Halleluja!" Das „jubilieren und triumphieren“ klingt durchs ganze Stück aus dem Basso ostinato

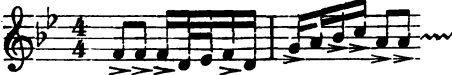


Neben solchem Beispiel von höchster Vergeistigung rein Böhmischer Technik dürfen Mischformen nicht übersehen werden. Die zweite und die letzte Variation der Böhmischen Partita „Auf meinen lieben Gott“ zeigen, daß schon Böhm selbst den fugierten Stil mit der ihm eigenen Schreibweise zu verbinden weiß. Nur zieht er Dur und Comes augenscheinlich gern auseinander.

In der kleinen Bearbeitung von „Liebster Jesu, wir sind hier“ IX, 5 folgt Bach seiner Spur, wenn auch vermutlich mitbeeinflusst von Walthers Neigung zu spielerischer „Nettigkeit“, um Matthiesons Ausdruck zu gebrauchen. Die Triogestalt und die ebenmäßige Achtelbewegung des Basses weisen auf J. G. Walther hin. Auch werden mit Ausnahme der ersten (zugleich dritten) C. f.-Zeile alle Zeilen fugatomäßig vorbereitet, aber derart paraphrasiert, daß ihr Vorhandensein auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist. So ist die zweite (vierte) Zeile folgendermaßen paraphrasiert:



und verliert sich in einer Sequenz. Die Paraphrase der 3. C. f.-Zeile (5. Tertzeile) ist trotz der gleichen Spielfigur desto

kürzer gefaßt, nämlich: 

und klingt in ein zierliches Echo aus (Takt 17). Die letzte Zeile greift auf die Sequenz von Zeile 2 zurück.

Endlich gibt der Meister auch eine Kombination der Böhmischen Melodieauspinnung mit der Buxtehudeschen Manier, die kolorierte Melodie sich von einem dreistimmigen, gelegentlich

fugierten Satz abheben zu lassen, und zwar in der „Phantasie“ über „Nun komm, der Heiden Heiland“ VII, 45. (Vgl. S. 75).

Ausschließlich auf Böhmscher Technik fußt der junge Bach in seiner tondichterisch-programmatisch gedachten Fantasie über „Christ lag in Todesbanden“ VI, 15. Ein einstimmiges Ritornell, wie bei seinem Vorbild üblich, leitet ein, die ersten Zeilen werden erst zwei- dann dreistimmig mit der bei Böhmen gewohnten Melodieerweiterung vorgetragen. „Hat uns bracht das Leben“ (in der 4. Zeile) wird durch rollende Sechzehnteltriolen markiert. Immer lebhafter werdend, steigert sich der Satz bis zum Schlußgedanken: „des wir sollen fröhlich sein / Gott loben und dankbar sein“ und endigt antiphonisch mit triumphierendem „Alleluja“.

2. Von der liturgischen Cantus firmus-Durchführung zum „Orgelchoral“ (Bach in Arnstadt, Lübeck, Mühlhausen).

So wie die Böhmsche Choralkunst auf einer Sonderentwicklung der Intonation, des Praeambulums, beruhte, so mußte auch das an Stelle eines Gemeindecorals oder Chorgesanges „alternatim musizierende“ Orgelspiel eigne Früchte zeitigen. Um in diesem Falle einen Cantus planus rein instrumental vorzutragen, war für ein Zeitalter, dem Harmonisierung im heutigen Sinne mit Chorsatz gleichbedeutend war, das Nächstliegende, den C. f. von einer bewegteren zweiten Stimme umspielen zu lassen. Erklang dabei das erste Mal der C. f. im Sopran, der Kontrapunkt im Baß, so konnte man das zweite Mal das Verhältnis umkehren. Diese elementare, z. B. von Samuel Scheidt geübte Technik nannte man Vicinium.

Ein bequemes zugängliches Beispiel ist Pachelbels „Jesus Christus unser Heiland“¹⁾ oder der zweite Teil von Burtehubes schon mehrfach erwähntem Te deum (a. a. D. II, 8). Als später die Orgeltechnik wuchs und sich das Bedürfnis nach reichhaltigerer harmonischer Füllung einstellte, ging man

¹⁾ A. a. D. Nr. 42, nach M. Seifferts Vorwort S. 13 aus den „Acht Chorälen zum Praeambulieren“.

zum dreistimmigen Satz über. So ist z. B. der erste Teil von Bachs für die Mühlhausener Orgelabnahme 1709 geschriebener Bearbeitung von „Ein feste Burg ist unser Gott“ VI, 22 noch als Vicinium gehalten, und ihm folgt ein dreistimmiger Ausbau der nächsten drei Zeilen. Hierbei macht Bach von beiden dafür anzuwendenden Methoden Gebrauch. Nämlich die im 20. Takt beginnende Zeile „der alt' böse Feind“¹⁾ liegt im Sopran und ist wie die beiden Begleitstimmen selbst in Sechzehntel aufgelöst. Andererseits werden die dann als cantus planus in halben Noten erklingenden Zeilen „mit Ernst er's jetzt meint / groß Macht und viel List“ ins Pedal verlegt und von der rechten (2. Manual) und linken Hand (1. Manual) mit Sechzehnteln umspielt. So wie bei diesen beiden Zeilen hebt sich in vielen Beispielen Burtehudes²⁾ und vor allem Pachelbels der ganze C. f. von dem dichten Hintergrunde eines zweistimmigen Perpetuum mobile ab. Bachs schönstes Stück der Art ist das entzückende „Nun freut euch lieben Christen g'mein. . .“ VII, 44 (vgl. unten S. 67).

Andererseits war es eins der ältesten Mittel des Orgelspiels gewesen, die auf das Instrument zu übertragenden Gesangsstücke zu kolorieren (vgl. oben S. 6). Sobald daher ein C. f. „alternativ“ vorzutragen war, lag seine „Kolorierung“ ebenso nahe wie die Technik des Viciniums. Denn während beim Vicinium eine ruhig gehaltene Melodie von gleichmäßig bewegtem Kontrapunkt umspielt wird, ist im zweiten Fall die Melodie mittels kleinerer, bewegterer Notenwerte umschrieben und wird von knapp andeutenden ruhigen Harmonien getragen.

Bei Pachelbel geschieht das Zerlegen meist durch schematisch gleichmäßige Figuren; man vergleiche z. B. „Wir glauben all' an einen Gott“ (a. a. D. Nr. 66). Zeilenzwischenspiele, welche auf die beim wirklichen Gemeindegesange seiner Zeit durch Orgelspiel ausgefüllten Atempausen zurückgehen, sind bei ihm nur ganz geringfügig.

¹⁾ Nach J. G. Walthers hdschr. Bemerkungen über Bachs damalige eigne Ausführung auf dem Klavierpositiv zu spielen.

²⁾ z. B. das einfache „Nun lob' mein Seel' den Herrn“ II. Band. I. Abteilung.

Bei dem phantasiereicheren und inniger empfindenden Buxtehude bestehen sie meist aus einem Fugato der Mittelstimmen. Seine koloristische Manier wechselt mannigfach in der Art der C. f.-Zerlegung und sucht offenbar den frei ausschmückenden Sologefangsvortrag seines Zeitalters nachzuahmen. Von Böhmscher Manier unterscheidet ihn dabei folgendes: Während Böhme einzelne C. f.-Zeilen oder selbst einzelne C. f.-Noten durch Sequenzbildung erweitert, tastet Buxtehude das Metrum des Chorals niemals an; d. h. behält man die seiner Figuration zugrunde liegenden C. f.-Noten im Auge, so wird man trotz seiner (dem Schematismus Pachelbels weit überlegenen) Mannigfaltigkeit bei ihm den C. f. stets in Werten antreffen, die denen der Originalmelodie entsprechen. Am Schlusse seiner Werke findet sich oft ein längerer Ausläufer der C. f.-Figuration, oder wie Spitta sich ausdrückt, ein „Passagenschwanz“. Als Beispiele seiner Technik seien angeführt Bd. II, 2, Nr. 1—5.

Buxtehudes wie Pachelbels Verfahren haben in Bach ihren Meister gefunden. Schon einige ganz primitive Choräle der Frühzeit sind lehrreich. Sie sind in zwei verschiedenen Fassungen überliefert (Bd. 40 der B.-A.), nämlich erstens mit bezifferten, nicht ausgesetzten Bässen und ohne Zwischenspiele; zweitens: voll ausgesetzt, mit „fremden Noten“ untermischt, wie einst Bachs Arnstädter Kirchenrat klagte, und mit „bald zu langen, bald zu kurzen“ Vers- und Strophenzweischenspielen versehen (Peters V, Anhang 1 gibt nur diese zweite Fassung). Es sind in ihnen wohl praktische Beispiele für seine oder von seinen damaligen Orgelschülern und Vertretern zu erblicken.

Die Zeilenzwischenspiele von „Gelobet seist du, Jesus Christ“ (Peters V, Anhang 1, Nr. 1) bestehen aus wilden Zweiunddreißigstellläufen, welche die Melodie scharf unterbrechen, um die Atempausen der Gemeinde auszufüllen. Dasselbe gilt von dem Choral „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“ (V, Anhang 1, 6) sowie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (B.-A. 40, S. 44); letzteren nennt übrigens Naumann, der Herausgeber des Bandes, mit Recht einen „kühn harmonisierten Choral“. Bei „In dulci júbilo“ (V, Anhang 1, 3) wird die lebhaft einstimmige Achtelbewegung der Zwischenspiele teilweise in den danach wieder

einsetzenden voll harmonisierten Choral herübergenommen. Das schafft einheitlichen Rhythmus und trägt in das Stück so starke Spielfreudigkeit, daß man getrost von einer Orgeltokkata über „In dulci jubilo“ reden dürfte. Der mitsingenden Gemeinde wird es wohl schwer gefallen sein, dem überschäumenden Musikertemperament zu folgen und ihre Zeileneinsätze zu finden.

Planmäßig beherrscht erscheint dagegen schon die Arbeit des in derselben Richtung gelegenen „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ (V, Anhang 1,7). Arabeskenhaft stilisierend wandert die gleiche Sechzehntelbewegung von einer Stimme des Kontrapunkts zur andern, bisweilen selbst den C. f. mitefassend, und verbindet mittels der ebenso gehaltenen ein- und zweistimmigen Zwischenspiele alles zu einer dekorativen Linie.

In ähnlicher Weise sind mehrere Variationen der Bachschen Choralpartiten stilisiert. In der 4. Partita von „Christ, der du bist der helle Tag“ (V. Bd) hebt sich das Notenbild der C. f.-Diminution und der Zeilenzwischenpiele äußerlich gar nicht von einander ab; erst wenn man die C. f.-Noten herauschält, welche der Figuration zugrunde liegen, entdeckt man, daß die Variation Zeilenzwischenpiele hat und um ihretwillen auf 15 Takte kommt gegenüber 10 Takten des gleichfalls nach Vierteln rechnenden Choralthemas¹⁾. Nur scheinbar ebenso gearbeitet sind die Var. 3 (4. Partita) von „O Gott du frommer Gott“ (Bd. V) und Var. 3 (3. Partita) von „Sei gegrüßet, Jesu gütig“. Denn ihre Kolorierung beruht zwar auch nur auf einer einzigen Spielfigur und bezieht ebenfalls die Zeilenfermaten in ihr Gerank. Doch beide Variationen stimmen mit ihrem Anfangschoral in der Gesamtzahl der Takte und in der Länge der einzelnen Zeilen überein; selbst die Fermaten sind taktgemäß rhythmisiert; wirkliche Zwischenpiele jedoch sind nicht vorhanden. Die den C. f. „markierenden“ Töne sind allerdings im einzelnen unregelmäßig verteilt, was beim Vortrag durch entsprechende Phrasierung fühlbar zu machen wäre.

Die hier geübte Technik ist in den Choralvariationen der damaligen Hausmusik²⁾ nichts Außergewöhnliches. Hatte

¹⁾ Über die tonidichterische Bedeutung der Variationen vgl. S. 47.

²⁾ Vgl. M. Seifferts Vorwort zu J. G. Walthers Orgelwerken, S. 20.

letztere doch niemals Grund gehabt, bei ihren Partiten an Vers- oder Strophenzwischenspiele zu denken. Lehrreich ist es z. B., Pachelbels vier Variationen über den auch von Bach bearbeiteten C. f. „Alle Menschen müssen sterben“ (a. a. D. Nr. 72) zu betrachten. Nach W. Seifferts Vorwort (S. 12, Anm. 3) gehören sie als vierte Suite zu einer als „Musikalische Sterbengedanken“ für geistliche Hausmusik gedachten Sammlung. Die erste Variation gehört zu den oben gekennzeichneten Verwandten des Viciniums; denn der Baß läuft in gleichmäßiger Achtelbewegung dahin, und nur zur harmonischen Füllung des im Sopran liegenden Cantus planus unterstützt ihn noch eine meist in Terzen und Sexten gehende dritte Stimme. In der 2. Variation wird auch sie, teilweise sogar der C. f. von der Achtelbewegung mit ergriffen. Indem der C. f., der 4. Variation im Baß liegt, wird die 4. Variation eine Umkehrung der zweiten. Die 3. Variation endlich koloriert den C. f. des Soprans in der Weise wie die eben erwähnten Bachschen Choralvariationen, nur läßt Pachelbel den C. f.-Ton halten und führt die Rhythmisierung der Fermaten in den übrigen Stimmen durch.

In einer Bearbeitung von „Nun lob' mein' Seel' den Herrn“¹⁾ hat Pachelbel übrigens bei sonst gleicher Manier den C. f. auch einmal in den Tenor gelegt und läßt ihn von den übrigen Stimmen mit ebenmäßig fließendem Figurenwerk unspielen. Schon ein flüchtiger Blick läßt in diesem Stück einen direkten Vorläufer von Bachs „Gottes Sohn ist kommen“ (V, 19 Orgelbüchlein Nr. 2) erkennen. Bach hat seinen kontrapunktischen Satz noch durch eine als Kanon zum C. f. geschriebene 4. Stimme kompliziert, doch in Satztechnik und formal im Fehlen der Zeilenzwischenspiele stimmen Pachelbel und der Bachsche Orgelchoral vollständig überein.

Daß auch in den Orgelchorälen des Bachschen Orgelbüchleins jegliche Zeilenzwischenspiele fehlen²⁾, läßt sich vielleicht aus gleicher Ursache herleiten wie bei den Choralvariationen

¹⁾ A. a. D. Nr. 52; es ist der dritte der oben erwähnten „Acht Choräle zum Präambulieren“.

²⁾ Mit einer Ausnahme, der schon oben besprochenen Choralphantasie „In dir ist Freude“ V, 34.

der Hausmusik. Bei letzteren nämlich haben Zwischenspiele ebensowenig Sinn, wie sie nötig sind, wenn der Organist, um der Kirchenordnung gemäß „die Melodey kund zu machen“, die Melodie in knapper Form als Choralvorspiel ertönen läßt. Bach war sich dessen sicher bewußt. J. B. geht sein in der Klavierübung 3. Teil als Nr. 16 stehendes „Vater unser im Himmelreich“ (V, 47), das ohne Zeilenzwischenspiele und ganz nach dem Muster der Orgelchoräle gearbeitet ist, auf eine Variante zurück (Peters V, Anhang 2), der es Note für Note gleicht, deren Zeilenzwischenspiele sowie Ein- und Ausleitung jedoch beim Stück aus der Klavierübung vollständig herausgeschnitten sind. Der Typ des Orgelbüchleins ist daher wohl nicht fürs alternativ-Musizieren geschaffen, sondern als streng liturgisches, möglichst knappes Choralvorspiel, bzw. Nachspiel. So erklärt sich seine Form. Diese mit Inhalt zu erfüllen und nicht nur wie in der Hausmusik das Choralthema äußerlich zurechtzupugen, griff Bach die kennengelernten Verfahren auf und offenbarte so den Sinn ihres Werdens.

3. Das Bachsche Choralvorspiel (Weimarer Orgelbüchlein).

Der gesungene Choral wird vom Text beseelt, und schon seine Harmonisation kann tondichterische Bedeutung gewinnen. Darum sind die schlichten „Choralgesänge“¹⁾ Bachs, die aus seinen Kantaten stammen und den Orgelchorälen des Orgelbüchleins in Form und musikalischer Aufgabe am nächsten verwandt sind, wahre Juwelen kirchlicher Chormusik. Aber mochte eine Choralmelodie dem Text nach noch so bekannt sein und im Gedächtnis der Hörer sitzen, der Orgelspieler damaliger Zeit besaß nicht einmal die Möglichkeit, den C. f. durch textentsprechende dynamische und rhythmische Andeutungen zu beseelen. War der Orgel also die Aufgabe gestellt, zugleich kurz „die Melodey kund zu machen“ und auf die Stimmung des Liedtextes vorzubereiten, so blieben als ersatzbietende instrumentale Ausdrucksmittel übrig: entweder eine tertgemäße Kolorierung,

¹⁾ Herausgegeben von Bernhard Fr. Richter bei Breitkopf & Härtel.

die aber andresseits den C. f. nicht unkenntlich machen durfte, d. h. Beibehaltung des Metrums wie beim Durtehudetyp, aber ohne Zeilenzwischenspiele, oder: Ausgestaltung der harmonischen C. f.-Unterlage, aber nicht wie bei Choralgesängen im Hinblick auf das einzelne Wort, sondern von der Gesamtidee oder -stimmung des zu präludierenden Liedes ausgehend.

Wieviel sich schon bei improvisatorischem Orgelspiel mit gelegentlicher musikalischer Wortmalerei erreichen läßt, bezeugt z. B. die uns in einer Forkelschen Abschrift erhaltene Harmonisation des für Doppelchor und Orgel berechneten „Herr Gott, dich loben wir“ VI 26. Da malt Bach z. B. (Peters S. 65) die Worte „All' Engel und Himmelsheer“ durch auf- und absteigende Tonleitern, oder (S. 66, III. System, 2. Hälfte) die Worte „zu lösen das menschlich Geschlecht“ und ebenso (S. 67; III. System Anfang) „die mit dein'm teur'm Blut erlöset sein“ mittels chromatischer Stimmführung. An die Praxis der Choralbegleitung scheint sich auch noch der einfache, von gleichmäßig dahinströmendem Fluß der Unterstimmen getragene Satz des „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (Orgelb. 6, V 17) anzulehnen, nur der Baß führt hier ein wirkliches, charakteristisches Motiv durch.

Charakteristischer als aus den Oberstimmen klingt aus der eintaktigen Baßfigur  die innige Empfindung der Worte „Wir danken dir, Herr Jesu Christ / daß du für uns gestorben bist“, Orgelb. 25; V, 56. Mit der in Synkopen absteigenden Baßfigur



von „Da Jesus an dem Kreuze stund“ Orgelb. 23; V, 9 malt Bach das kraftlose Herabhängen des erschöpften Leibes. Auch die Betonung der felsenfesten Glaubensstärke am Schluß der Str. 1 von „Wir Christenleut' / wir ha'n jetzt Freud“ (14;

V, 55) ¹⁾ spiegelt sich musikalisch vor allem in der basso ostinato-ähnlichen Bassführung. Dasselbe Mittel Böhmischer Technik dient zur Charakteristik von „Heut' triumphieret Gottes Sohn / mit großer Pracht und Herrlichkeit“ (17; V, 28). Aber um wieviel überragt Bach seinen einstigen Anreger durch die von ihm erreichte Ausdrucksvertiefung!

Das Wesen des Basso ostinato liegt auch in dem kurzatmigen Motiv, das Bach in Orgelb. 40, V, 33 nicht nur im Bass erklingen läßt, sondern rastlos durch alle Stimmen treibt. Unablässig pocht in den Begleitstimmen die innere Anspannung, aus der sich die flehendliche Bitte erhebt: „In dich hab' ich gehoffet, Herr / hilf, daß ich nicht zu Schanden werd' / noch ewiglich zum Spotte . . .“. Dort, wo Bach das dekorative Linienpiel fortbildet, von dem z. B. Pachelbels oben angeführte „musikalische Sterbensgedanken“ Zeugnis ablegen, überträgt er besonders gern dem Tenor eine frei aus dem Text erfundene Gegenmelodie zum C. f. Das ist z. B. der Fall bei: „Es ist das Heil uns kommen her“ (Orgelb. 38; V 16) und „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ (11; V, 40).

Ebenso ist es mit dem nur dreistimmig gehaltenen 39 (V, 30): „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ / ich bitt', erhö'r mein Flehen“ ²⁾. Bei 19 (V, 24) „Herr Gott, nun schließ den Himmel auf“ bittet der sich immer von neuem aus der Höhe ermattet herabsenkende Tenor offenbar: „Schick' mich fein zur ewigen Ruh' / . . . will lieber selig werden“, während der synkopisch schlep-pende Bass wohl zu seinem Teil auf den Hauptgedanken der ersten Strophe hinweisen soll: „Hab' g'nug gelitten, mich müd' gestritten.“

Die Palme unter den in dieser Art komponierten Stücken gebührt 9 (V, 50): „Vom Himmel kam der Engel Schar“. Hier versinnbildlichen Alt und Tenor gemeinsam das Schauspiel der rasch auf- und niederwogenden glänzenden Lichtgestalten,

¹⁾ Christus „hat uns erlöst / wer sich des tröst' / und glaubet fest / soll nicht werden verlorn“.

²⁾ Das Notenbild läßt an eine ähnliche Entstehung wie die der auch nur triomäßig geschriebenen Schüblerschen Choräle denken; aber das Fehlen eglicher Zwischenspiele spricht gegen diese Anschauung.

während gleichzeitig der gemessene Schritt des Pedals davon überzeugen soll, der überirdische Glanz sei kein Trugbild, sondern „erschien den Hirten offenbar“. So gewinnen Bass, Tenor und Alt aus dem Text heraus jeder ihr eigenes Leben. Der C. f. aber schwebt, liturgisch gebunden, ohne motivische Verknüpfung über ihnen. Denn nur in besonderen Fällen wird sich aus dem eignen Organismus der Chormelodie heraus durch „Kolorierung“ das volle musikalische Spiegelbild der Textidee gestalten lassen, in erster Linie dann, wenn es weniger auf klar geprägte Gedanken als auf den Zauber gemüthstiefer Stimmung ankommt.

Wenn z. B. am Silvesterabend des Meisters Herz sich ganz in den Schmerz vergangner Zeiten versenkt, sind Melodie und Begleitstimmen in gleicher Weise aufgelöst in ein Tränenmeer von chromatischen Durchgängen, kantablen Läufen und Verzierungen¹⁾. Der seltne Text des gemeinten 16 (V, 10) gibt auch Anlaß dazu; er lautet: „Das alte Jahr vergangen ist / wir danken dir / Herr Jesu Christ / daß du uns in so großer G'fahr / bewahret hast viel' lange Jahr' / und bitt'n, du wollst dein' Christenheit / bewahren ferner allezeit“.

In Buxtehudescher Manier bescheiden verziert sind die ersten drei C. f.-Zeilen von 24 (V, 45): „O Mensch beweine' dein' Sünde groß / darum Christus. . , kam auf Erden“. Für die nächsten drei Textverse: „von einer Jungfrau rein und zart / für uns er hier geboren ward / er wollt' der Mittler werden“ werden dieselben drei C. f.-Zeilen mit bewegterem Ausdruck erneuert paraphrasiert und hauchen auch dem sie tragenden Stimmgewebe wärmeren Atem ein. Und schließlich sucht Bach, heiznahe jeden einzelnen Wortausdruck durch Koloratur, Harmonie und Stimmbewegung zu malen. Er setzt z. B. die Worte „Mittler werden“ und das spätere „trug unserer Sünde schwere Bürd“ durch die gleichen, sich mühselig hinauffchiebenden Sertakkorde miteinander in Beziehung. Er drückt durch die ängstlich zitternde Chromatik aller Stimmen den Schmerz darüber aus,

¹⁾ Die Originalmelodie — von Bach metrisch genau paraphrasiert — steht bei Bopelius 1682, übereinstimmend mit Zahn I, 381. Sie scheint recht selten zu sein; für gewöhnlich wurde das Lied nach „Vom Himmel hoch“ gesungen.

„daß er für uns geopfert ward“. Endlich weisen die verhallenden Harmonien des „Adagiosissimo“ auf die Schlussworte hin: („trug unserer Sünde schwere Würd“) wohl an dem Kreuze lange“.

Von gleich hoher Kunst verklärt wie dieser schönste der Passionschoräle des Orgelbüchleins¹⁾ ist der im Mittelpunkt der Weihnachtsfeier stehende Choral 13 (V, 6) „Christum wir sollen loben schon / der reinen Magd Marien Sohn / so weit die liebe Sonne leucht't / und an der Welt Ende reicht“. Hier liegt die Melodie zwischen den andern Stimmen im Alt eingebettet und wird von einem Gewinde üppigster Polyphonie umrankt; Adagiotempo, Rhythmus und manche Durchgangsnoten schaffen eine Paraphrase des Liedes, welche trotz streng metrischer Haltung sich fürs Ohr in einen freien Strom seelischer Empfindung auflöst und selbst dem Auge nur schwer erkennbar wird.

Da wird es der bewußte Zuhörer dankbar als Gewinn begrüßen, wenn in 41 (V, 51) die Begleitstimmen zu einer ähnlich gehaltenen Paraphrase des C. f. die unverzierte Melodie choralmotivisch — in verkleinerten Notenwerten — durchführen. So hört man sie mit der C. f.-Zeile unaufhörlich klagen: „wenn wir in höchsten Nöten sein (und wissen weder aus noch ein . . .)“, und währenddessen scheint zugleich der in verklärte Koloraturen aufgelöste Sopran die in Strophe 2 enthaltene Antwort zu singen: „So ist das unser Trost allein / daß wir zusammen insgemein / anrufen dich, du treuer Gott / um Rettung aus der Angst und Not“. So verhilft die eigenartige Gunst des Textes zu choralmotivisch sinnfälliger Tondarstellung. Es ist klar, daß dieser tonlich bedingten bedeutungsvollen Kombination von Melodieparaphrase und choralmotivischem Kontrapunkt technische Vorstudien vorausgingen. Und tatsächlich sind uns kleine Stücke erhalten, in denen sich Bach der von J. G. Walter mit besonderer Vorliebe gepflegten Technik imitatorischer Stimmführung zu bemächtigen sucht. Denn mehr Bedeutung haben

¹⁾ Das bekannte, in seiner Schlichtheit so ergreifende „Herzlich tut mich verlangen“ V, 27 ist nicht ins Orgelbuch aufgenommen. Desgleichen könnte ihm recht wohl die Gdur-Bearbeitung V, 26 von „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ angehören; aber sie hat anscheinend hinter der künstlicheren kanonischen Fassung V, 25 (Fdur) zurückstehen müssen. Vgl. übrigens S. 61.

solche Choralbearbeitungen nicht wie „Ach Gott und Herr“ IX, 1¹⁾, „Auf meinen lieben Gott“ IX, 2, „Jesu, der du meine Seele“ IX, 3, „Wie schön leucht' t uns der Morgenstern“ IX, 4. Kunstvoller ist schon die Behandlung des gleichfalls kanonischen und ins Orgelbüchlein als Nr. 33 aufgenommenen Pfingstliedes „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (V, 25), und zu bewundern ist vollends der Doppelkanon des „In dulci jubilo“ 10 (V, 35). Einen Kanon in der Quinte zeigen das liebliche „Liebster Jesu, wir sind hier“ 34 (V, 37; Variante: V, Anhang 2, S. 109) sowie die drei Passionsorgelchoräle „O Lamm Gottes unschuldig“ 20 (V, 44), „Christe, du Lamm Gottes“ 21 (V, 3) und „Hilf Gott, das mir's gelinge“ 26 (V, 29)²⁾. Bei den drei letzteren darf man vielleicht den durch den Quintkanon in den Tonartcharakter gelegten Zwiespalt als beabsichtigte symbolische Erinnerung an Jesu Kreuz auszulegen.

Bei 2 (V, 19) soll der strenge Kanon mit sinnfälligem Symbolismus ins Ohr hämmern: „Gottes Sohn ist kommen / uns allen zu frommen“, bei 31 (V, 15) alle Welt von der Osterbotschaft überzeugen „Erschienen ist der herrlich Tag . . . Christ, unser Herr heut' triumphiert“.

In anderen Fällen genügt ein Bruchstück des C. f., um durch seine „sprechende“ Ergänzung des eigentlichen liturgischen C. f. die Textidee sinnfällig hervortreten zu lassen. So wandert der Anfangsgedanke in „Helft mir, Gott's Güte preisen“, symbolisch rufend, in verkleinerten Notenwerten durch das ganze

¹⁾ Es ist eine Bearbeitung der Moll-Melodie aus Scheins Cantional 1627; in der C. f.-Zeile im 10. Takte des Soprans sind zwei halbe Noten eingeschoben, um den Kanon zu ermöglichen. Die Dur-Melodie aus Bopelius 1682 ist in Bachs „Ach Gott und Herr“ VI, 1 verwendet, vgl. S. 40 Anm.

²⁾ Die Bearbeitung von „Hilf Gott, daß mir's gelinge, die Silb'n in Heim' zu bringen“ ist allerdings kein sonderlich anmutendes Stück geworden, was auch verzeihlich ist, da des Verfassers Bitte auch nicht einmal erfüllt ist. Seiner 13strophigen Keimerei über die ganze Passionsgeschichte glückt es so gerade, seinen Namen Heinrich Müll(er) als Aktostichon unterzubringen. Aber schon das Berliner Gesangbuch von 1707 nennt das nach Fr. W. Fischers Kirchenlexikon eine Zeit lang beliebt gewesene Lied „recht dürr und mager, ohne Geist und Kraft geschrieben“.

Stück. Außerordentliches unternimmt Bach schließlich in 22 (V, 8) „Christus, der uns selig macht / kein Böß's hat er begangen / der ward für uns diese Nacht / als ein Dieb gefangen / geführt vor gottlose Leut' und fälschlich verklaget / verlacht, verhöhnt, verspeiet / wie denn die Schrift saget“. Mit derart nüchterner Sachlichkeit erzählt der Text die ganze Passionsgeschichte bis zur Kreuzigung. Die unerbittliche Macht der Tatsachen bringt ein zwischen Sopran und Baß geführter Kanon des C. f. zum Ausdruck. Die Klage teilnehmender Herzen erhebt sich in der Kontrapunktik der beiden Mittelstimmen. Denn Alt und Tenor beteuern so, wie es einst in der Tat die machtlos der Gefangennahme ihres Heilandes zusehenden Jünger getan haben mögen, indem der Kontrapunkt die zweite C. f.-Zeile choralmotivisch durchführt, unaufhörlich: „kein Böß's hat er begangen“.

Das ist in der einfacheren Variante des Stückes, die sich in Peters V, Anhang 2 findet, leicht zu entdecken. Die im Orgelbüchlein selbst stehende Fassung bietet dagegen eine reich kolorierte und darum nicht leicht zu entdeckende Paraphrase dieses Kontrapunktes. Indem die Melodie also als C. f. original bleibt und als Kontrapunkt in Koloratur aufgelöst wird, entsteht ein Gegenstück zu „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, dessen C. f. koloriert wird und dessen Kontrapunkt unverziert choralmotivisch ist. Offenbar hat der Meister den bloß „sprechenden“ Kontrapunkt paraphrasiert, um den musikalischen Ausdruck des „Affekts“ zu vertiefen. Da aber der musikalische Keim des ganzen Organismus nach wie vor im C. f. liegt, so bietet das Stück — mögen auch vielleicht andre Bachsche Orgelchoräle schöner sein — die theoretisch denkbar vollkommenste Lösung der im Geiste des Orgelbüchleins schaffenden künstlerischen Technik.

4. Von der Pachelbelfughette zur Bachschen Choralphantasie (Bach in Weimar und Leipzig).

Die Gedankensymbolik des choralmotivischen Kontrapunktes ist gemeinsame, wesentliche Eigenschaft der letztbesprochenen Orgelchoräle und der Orgelmotette. Denn die Urform der

Orgelmotette besteht aus einer Reihe von Fughetten über die einzelnen, an Stelle des Gesanges „sprechend“ gedachten C. f.-Zeilen¹⁾. Samuel Scheidt ist als ihr Vater zu betrachten; dem ein halbes Jahrhundert später wirkenden Joh. Pachelbel verdankt sie die „größere Konsequenz der musikalischen Mittel, die Festigung der Form im Innern“ (Max Seiffert). Den Eindruck, die einzelnen Fughetten seien nur äußerlich aneinandergefügt, sucht J. S. Bach in seinen großen, streng Zeile für Zeile fugierenden Orgelmotetten wie z. B. „Aus tiefer Not“ VI, 13 und 14 oder „Nun danket alle Gott“ VII, 43 oder der kunstvollsten, nämlich seinem Schwanengesang „Vor deinen Thron“ VII, 63 durch gediegenste Arbeit zu verwischen, indem er oft noch vor Beendigung der einen Fughette die im Anschluß an sie zu behandelnde C. f.-Zeile einführt und so die Einzelglieder miteinander verkettet.

Auf andre Weise gewinnt die fälschlich „Fughetta“ überschriebene Durchführung der Melodie von „In dich hab' ich gehoffet, Herr“ VII, 34²⁾ einheitliches Gesicht. Zwar ist jede Zeilendurchführung dieser Orgelmotette durch Pausen von der nächsten getrennt; doch mittels gleichförmiger Diminution aller C. f.-Zeilen wird eine Fughette der andern angeähnet. Gleichfalls um die Einzelteile einander anzuhneln, stattet Bach in „Komm' heiliger Geist, Herre Gott“ VII, 37, 18 Ch. Nr. 2 die fugierten Zeilendurchführungen fast im selben Maße mit dem „Affettuoso“ der Schmucknoten aus wie die auf dem 1. Manual hervorzuhebenden, Buxtehudisch kolorierten Abschlußzeilen der

¹⁾ Bach bringt es z. B. in einer 14taktigen Fughette V, 18 auf zwölf Themeneinsätze, ein Übermaß, das poetischen Sinn erhält, indem eine Stimme der andern zuruft: „Gelobet seist du, Jesu Christ“.

²⁾ Weitere Aufschlüsse über das interessante Stück s. unten S. 68. — Übrigens hat Dietr. Buxtehude mit der gleichen $\frac{12}{8}$ Bewegung die zweite Durchführung seiner Choralphantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ stilisiert (Bd. II 1, Nr. 10 und Straube, Choralvorspiele alter Meister Nr. 13). Buxtehudes Fugatos gehen sogar auf Antiphonen-Echwirkungen aus. Zum munteren Spiel mit Chor und Gegenchor mag vielleicht die mit den Worten „Zwingt die Saiten in Cithara“ beginnende 4. Strophe angeregt haben, indem die erste Durchführung als große Vorspiel, die zweite als Nachspielfantasie aufzufassen wäre.

einzelnen Fughetten. In der im Anhang von Bd. VII stehenden Variante sind die vorausgehenden eigentlichen Fugatos noch nicht koloriert.

Wie dieses Werk und das gleichnamige Stück VII, 36, 18 G. Nr. 1 (F dur) bezeugen, beansprucht die fugierende Verarbeitung jeder einzelnen C. f.-Zeile für sich allein einen für die kirchliche Liturgie unverhältnismäßig großen Raum. Daher ist es nicht verwunderlich, daß z. B. in einer Variante des letzteren (VII, S. 86) vom 18. Takt vor Schluß bis zum drittlezten Takt gesprungen wird, d. h. die „Halleluja“-Durchführung bleibt zugunsten eines „Konzertschlusses“ fort. Ähnlich hat der sonst so gewissenhafte F. G. Walther beim Abschreiben fremder Orgelkompositionen zum eigenen Gebrauch mehrfach ohne Scheu gekürzt. Eine Bach zugeschriebene Choralbearbeitung hat in einer Prellerschen Abschrift dasselbe Schicksal erfahren: Die sehr lange Melodie von „Wir glauben all' an einen Gott“ IX, 6 — von Bach bis zur Hälfte, nämlich bis zu den Worten „daß wir seine Kinder werden“ in Einzel-fughetten ausgearbeitet — ist in Prellers Abschrift nochmals um die Hälfte gekürzt. Wo etwa bei gleichem Verfahren Zeilen, die als „Textsprecher“ bedeutsam waren, in Verlust zu geraten drohten, konnte man sich ja helfen, indem man sie innerhalb der regelrecht fugierten Zeilen dem Kontrapunkt einverleibte. Einige bisher kaum beachtete Beispiele Pachelbels mögen das belegen:

Seine Fughette Nr. 1 „Ach Gott vom Himmel, sieh' herein“ fugiert nur die erste Zeile, zitiert aber zur textlichen Ergänzung gleich Anfangs den zweiten Vers mit, nämlich „und laß dich des erbarmen“, und später die nächsten beiden Verse „Wie wenig sind der Heil'gen dein / verlassen sind wir Armen“¹⁾. In der

¹⁾ Der zweifelhafte Autor der gleichnamigen Orgelmotette Bachs IX, 7, die Joh. Schreyer wegen ihrer mangelhaften Saßtechnik wohl mit Recht auf keinen Fall Bach zuschreiben will, versucht übrigens ähnliches. Die beiden Verse „Wie wenig sind der Heil'gen dein / verlassen sind wir Armen“ faßt er (IX, S. 54 oben) zu einem einzigen Fugenthema zusammen und drängt das Fugato, den Text symbolisierend, mittels zweimaliger Engführung auf den knappsten Raum zusammen.

Vorspielfuge 2 „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Mel. „Herzlich tut mich verlangen“) bildet die zweite Zeile den comes der ersten, so daß es nun heißt „Ach Herr, mich armen Sünder / straf' nicht in deinem Zorn“. Außerdem ist im Sopran des 9. und 10. Taktes die fünfte Zeile: „Ach Herr, wollst mir vergeben“ angedeutet. In der Vorspielfuge Nr. 11 erscheint neben der ersten Zeile zweimal als Antwort die zweite. Man denke sich nur die letzte Note der ersten Zeile in Achtel aufgelöst, um das alsbald zu entdecken. Beide Zeilen zusammen ergeben den vollständigen Satz: „Auf meinen lieben Gott / trau' ich in Angst und Not“.

Nr. 34 „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn / Waters in Ewigkeit“ stellt in dieser Weise die erste und zweite C. f.-Zeile nebeneinander, zweimal am Anfang, zweimal in der zweiten Hälfte der Vorspielfuge. In Nr. 38 sind gegen Schluß der Vorspielfuge zweimal im Sopran die Noten der zweiten Zeile zu finden, so daß ihre Worte „ich bitt', erhö' mein Flehen“ die der ersten Zeile steigern „ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“.

Am weitesten mit der Zeilenergänzung geht Pachelbel in Nr. 63 „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“. In der Vorspielfuge über die erste C. f.-Zeile erscheint dreimal die (zweite, welcher aber gleichlautend ist die) vierte Choralzeile¹⁾. Außerdem kommen kurz vor Eintritt des nachfolgenden ganzen Cantus planus im 29.—31. Takt zu gleicher Zeit die erste (im Bass) und die letzte Zeile (im Sopran). Eine Unterstreichung der genannten Verse ergibt folgendes Bild der ganzen ersten Strophe:

„Wenn mein Stündlein vorhanden ist /
und ich soll fahr'n mein' Strafe /
so g'leit du mich, Herr Jesu Christ /
mit Hilf' mich nicht verlasse /
mein' Seel' an meinem letzten End' /
befehl' ich, Herr, in deine Händ' /
du wirst sie wohl bewahren“.

Ähnliche Beispiele Bachs sind im Ganzen drei zu nennen. Sie sind noch ungleich interessanter gearbeitet und auch ton-

¹⁾ 1. Im Sopran vom 10.—12. Takt, 2. im Bass vom 18.—20. Takt, 3. im Tenor vom 25.—27. Takt.

dichterisch wertvoller. Indem Bach im ersten, der Fughetta über „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ VII, 54, als Kontrapunkt größtenteils die zweite und dritte C. f.-Zeile in verkleinerten Werten benützt, tritt die bloße Verkündung des ersten Verses zurück hinter der Verheißung der beiden nächsten Verse „Ich bring' euch gute neue Mär' / der guten Mär' bring' ich so viel“. — Romantisch gedacht ist das zweite Stück IX, 8: ein reizvolles Doppelfugato, bei dem die erste C. f.-Zeile: „Das Jesulein soll doch mein Trost“ von der zweiten Zeile als ständigem Kontrapunkt ergänzt wird: „Mein Heiland sein und bleiben“¹⁾. — Im dritten Fall, in Bachs „Fuga super Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ VI, 11 liegt die tondichterische Absicht nicht so klar zu Tage. Hier werden nämlich die erste und zweite Choralzeile in zwei Einzelfughetten behandelt; aber obgleich die dritte und vierte Zeile der ersten und zweiten gleichen, behandelt Bach den dritten und vierten Liedvers anders. Er verbindet nämlich jetzt die erste C. f.-Zeile mit einer Paraphrase der zweiten und läßt zum Schluß den Bass hinzutreten mit beiden Originalzeilen in der Vergrößerung.

Legt man, um die hier „hineingeheimnishten“ tondichterischen Absichten zu entdecken, die Verse 1-4 der ersten Strophe unter:

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr' /
und Dank für seine Gnade /
darum, daß nun und nimmermehr /
uns rühren kann kein Schade“,

so kommt nichts dabei heraus. Auch paßt die in sich gefehrte Stimmung des Stückes nicht recht zur freudigbewegten ersten Liedstrophe. Anscheinend ist das Stück also kein Vorspiel. Be-

¹⁾ Die feingliedrige Arbeit des Stückes wird noch durch gelegentliche Melodieauspinnung in Bach'scher Manier bereichert. Seiner Entstehung nach dürfte die Choralbearbeitung in die Arnstädter Zeit fallen. Denn ihren C. f. kann Bach nur dem Gothaer „Cantionale sacrum“ 1646 oder 1651 entnommen haben, weil keine andre Quelle die Melodie gibt. Dort aber ist sie für Chor gesetzt, und überdies steht über dem im Arnstädter Gesangbuch 1700 zu findenden Text der besondere Vermerk „figuraliter“. Die Bearbeitung diene also vielleicht als Präludium zum Chorgesang seiner dortigen Alumnen.

trachtet man es statt dessen einmal als Nachspiel, so würden die ersten beiden Fughetten bitten: „O heil'ger Geist, du höchstes Gut / du allerheilsamst Tröster“. Die im Folgenden weitergeführte Paraphrasierung der zweiten Zeile verdeutlicht demnach die hilfreiche Gegenwart des „allerheilsamst Tröster“, wenn schließlich im Baß Vers 3 und 4 stehen: „Vor's Teufels G'walt fortan behüt' / die Jesus Christus erlöste“¹⁾.

In der Freiheit, dergestalt den choralmotivischen Kontrapunkt auszuwählen, erkennt Bachs Weimarer Kunstgenosse, sein Wetter und Freund J. G. Walther, ein hervorragendes Mittel, um einheitliche Glätte und Geschlossenheit der Form zu erzielen, d. h. die von Mattheson an ihm besonders gerühmte „Nettigkeit“. So schafft er einen neuen Formtypus, der äußerlich-kontrapunktisch vom theoretischen Ideal des Bachschen Orgelchorals nur insofern abweicht, als seine Zeilen nicht ohne Pause hintereinander, sondern in Abständen, teilweise auch mit vergrößerten Notenwerten erscheinen.

Eine Entwicklungsstufe auf dem Wege zur Bachschen Choralphantasie wird die Form erst da, wo sie tondichterischen Geist atmet. Als Wahrzeichen dieses Fortschrittes verdient die „Ach Gott und Herr“ betitelte Bearbeitung VI, 1 ganz besondere Aufmerksamkeit. Rein philologisch ist nicht zu unterscheiden, ob Bach oder J. G. Walther selbst das Stück geschrieben hat. Denn es erscheint auch als Variation 3 in einem Variationenzyklus J. G. Walthers über dieselbe Melodie²⁾. Nach Satz-

¹⁾ Übrigens berührt sich die lieblich-versonnene Stimmung des Stückes auffällig mit dem „In dulci jubilo“ G dur IX, 12 (in Straubes „Alten Meistern“ bearbeitet als Nr. 1). Und auch hier paßt der Ton der ersten Strophe nicht zu dieser stillen Musik, — das gleichnamige Stück aus dem Orgelbüchlein wird der Str. 1 ganz anders gerecht. Dagegen klingt der Text der zweiten Strophe fast wie jener Anruf des „allerheilsamst Tröster“, nämlich: „O Jesu parvule / nach dir ist mir so weh! / Tröst' mir mein Gemüte / o puer optime! / Durch alle deine Güte / o princeps gloriae! / Trahe me post te“.

²⁾ M. Seifferts Vergleich der Handschrift — vgl. S. 28 der Vorrede zu J. G. Walthers Orgelwerken — spricht sich mehr für Walthers Urheberschaft aus, läßt aber die andere Möglichkeit trotzdem offen. Naumann bemerkt dagegen im Vorwort zu Bd. 40 der B.-A. (S. 17): „Die Autor-

technik und Form gehört das Stück zu dem in Rede stehenden Waltherschen Typus. Aber was in den Kontrapunkt „hineingeheimnist“ ist, spricht für Bachschen Geist.

Wiewohl nämlich sämtliche C. f.-Zeilen nacheinander als cantus planus auftreten und verkleinert auch im Kontrapunkt erscheinen, werden die 4. und 5. Choralzeile in diesem nicht wie bei einer normalen Orgelmotette fugiert, sondern durch einmaliges gemeinsames Erscheinen in bloßen Achteln abgetan. Dagegen fällt die desto häufigere — man möchte beinahe sagen: leitmotivische Verwendung der 3. C. f.-Zeile auf. Merkwürdig berührt endlich, wie das Pedal in Takt 14–19 von VI, 1 als Kontrapunkt hintereinander die C. f.-Zeilen 1, 2, 4, 5 vorträgt und dann, den Vortrag der 6. C. f.-Zeile kontrapunktierend, wieder die Zeile 3 den Kontrapunkt beherrscht. Angenommen nun, die C. f.-Zeilen sind sprechend gedacht, so lege man der Variation 3 des Waltherschen Zyklus die Strophe 3 von „Ach Gott und Herr“ unter; sie lautet in originaler Reihenfolge:

„Zu dir fleh' ich, / verstos mich nicht /
wie ich's wohl hab' verdienet /
ach Gott, zörn' nicht /
geh' nicht in's G'richt /
dein Sohn hat mich verfühnet“.

Nach Peters VI, 1, Takt 14–19 würde dagegen das Pedal vortragen:

„Zu dir fleh' ich / verstos mich nicht / —
ach Gott zörn' nicht / geh' nicht in's G'richt“ —

und dann würde der Kerngedanke des Bußliedes durch gleichzeitiges Auftreten der 6. Zeile (cantus planus) und der 3. Zeile (Kontrapunkt) so zum Ausdruck kommen: „wie ich's wohl hab' verdienet“ (Zeile 3) / „dein Sohn hat mich verfühnet“ (Zeile 6).

Schafft Bachs dürfte für dieses und das vorhergehende Stück wohl feststehen, obgleich beide (d. h. Bar. 4 und 3 bei Walther) auch vereinzelt unter Walthers Namen vorkommen. Letzteres erklärt sich dadurch, daß Bach in Weimar dem ihm nahe befreundeten Bearbeiter dieses Chorals zwei Versionen hingeliefert haben wird“. — Als C. f. dient die Durmelodie aus Wopelius 1682.

Mit einer Ausnahme ergibt die ganze Zeilenumstellung bei keiner anderen Strophe des Liedes einen Sinn¹⁾. Die Ausnahme aber ist aus der besonderen Einrichtung des Weimarer Gesangbuches jener Zeit zu erklären. Da stehen nämlich Strophe 1–6 des Liedes unter den Bußliedern, ihr Dichter ist der Weimarer Prediger Rutelius. Strophe 7–10 dagegen sind von dessen Amtsgenossen J. Groß („Major“) hinzugeichtet, und erst ein Sternchen hinter Strophe 6 läßt sie unter den Passionsliedern auffinden. Sie sind also eigentlich ein neues Lied nach der gleichen Melodie. Da man nun, wie wir wissen, damals den Titel nach der Melodie, nicht nach dem Text wählte, so wäre zu prüfen, ob Bach VI, 1 sich nicht vielleicht auf dies letztere Lied bezieht. Dessen beide ersten Strophen (Strophe 7 und 8 von „Ach Gott und Herr“) schließen sich zu einem Vergleich zusammen, und denkt man sich nun den cantus planus als Lertextträger der 1. = 7. Strophe, so deklamiert er: „Gleichwie sich fein ein Vögelein / im hohlen Baum verstecket / wenn's trüb hergeht / die Luft unstet / Menschen und Vieh erschrecket“, — und der Kontrapunkt ergänzt, im Pedal deklamierend, mit der 2. = 8. Strophe: „1) Also Herr Christ / 2) mein Zuflucht ist / 3) — / 4) wenn Sünd und Tod / 5) mich bracht' in Not / 3) die Höhle deiner Wunden / 6) hab' mich darein gefunden.“

Mit ähnlichem Mittel sind in der unsagbar schönen Choralphantasie „Schmücke dich, o liebe Seele“ (18 Ch. 4, VII 49) gedankliche Beziehungen zwischen den verschiedenen C. f.-Zeilen geschaffen. Wenn nämlich in der rechten Hand die 4. Zeile ertönt: „will dich jetzt zu Gaste laden“, so bringt die linke im voraus eine kunstreiche Umbildung der letzten Zeile: „will jetzt Herberg' in dir halten“. Und ehe die letzte Zeile des eigentlichen C. f. in der rechten Hand diese Gnadenbotschaft verkündet, mahnt wiederum noch einmal im Zwischenspiel die 1. Zeile: „Schmücke dich, o liebe Seele“. Voller Ergriffenheit hat einst Mendelssohn zu Robert Schumann geäußert: „Wenn das Leben ihm Hoffnung und Glauben genommen, so würde

¹⁾ Zur Nachprüfung sind die übrigen Strophen im Anhang, S. 97 wiedergegeben.

ihm dieser einzige Chor alles von neuem bringen.“ Ihn zu schaffen, genügte nicht die Walthersche „Verengung“ der Orgelmotette, auch noch nicht die tondichterisch sinngemäße Auswahl der „sprechenden“ C. f.-Motive (wie in „Ach Gott und Herr“ VI, 1), erst deren paraphrasierende Behandlung haucht der eigentlichen Bachschen Choralphantasie das wahre Leben ein, den reinen musikalischen Ausdruck. So gewinnt ein jedes solcher Meisterwerke aus sich selbst sein Gesetz.

Z. B. benützt Bach in „Valet will ich dir geben / du arge böse Welt“ VII, 51, D dur zunächst nur das Motto dieser beiden Zeilen für die Umspielung des im Bass liegenden C. f.

Die ebenso zu singende 3. und 4. Zeile „Dein sündhaftes böses Treiben / durchaus mir nicht gefällt“ bietet gedanklich nichts Neues, und daher ist ihr mit der einfachen Wiederholung Genüge getan. Dann aber führen alle andren Motettenabschnitte auf eine aus der 3. C. f.-Zeile freigebildete Paraphrase¹⁾ zurück, und so offenbart sich, künstlerisch verklärt, der Leitgedanke des Ganzen in den Textworten „Im Himmel ist gut wohnen“. Die durchgängig gewährte $\frac{24}{16}$ Bewegung des Kontrapunkts bringt trotz der deutlich erkennbaren Einschnitte zwischen den einzelnen cantus planus-Zeilen ein einheitliches Gesamtbild zustande.

Gar nur die beiden ersten C. f.-Zeilen für die ganze Choralphantasie genügen Bach bei „An Wasserflüssen Babylon“

¹⁾ Die C. f.-Zeile lautet im Original:



Bachs Umbildung (VII, Seite 57 oben) heißt:



VI, 12a und Varianten. Nie sich unterbrechend, wie in einer Chaconne, ertönt ihr Klagelied „An Wasserflüssen Babylon / da saßen wir mit Schmerzen“; in gewissen Abständen tönt darüber, bzw. im Tenor dazwischen, eine Zeile des C. f. nach der andern¹⁾.

Auf ein kurzes, frei aus der ersten C. f.-Zeile gebildetes Thema, gleichsam ein tondichterisches Motto, beschränken sich schließlich Choralphantasien wie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (18 Ch. 14; VI, 7) und „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (18 Ch. 5; VI, 27). Der Original=C. f. erscheint erst am Schluß im Pedal — im erstgenannten nicht einmal vollständig —, und beleuchtet damit den kirchlichen Hintergrund der sonst wie freie Bachsche Sonatensätze anmutenden Musik²⁾ (vgl. die Sonaten für 2 Klaviere und Pedal in Bd. I).

Gar nur in dem einzigen Dienst als liturgisches Gerüst erschöpft sich die Bedeutung des C. f. bei Choralphantasien Bachs

¹⁾ Das einzige Werk, in welchem Bach sonst noch zwei Klaviere und Doppelpedal ebenso verwendet, ist „Wir glauben all' an einen Gott / Vater . . .“; textlich bildet es den vollsten Gegensatz zu „An Wasserflüssen“, seine erste Strophe lautet nämlich nach dem Meininger Gesangbuch von 1700, demselben, in dem allein die zu „Ach, was ist doch unser Leben“, IX, 15 passende Melodiefassung steht: „Wir glauben all' an einen Gott / Vater, Sohn, heiligen Geist / welchen der Cherubinen Rott / und die Schar der Engel preist / der durch seine große Kraft / alles wirkt, tut und schafft“. Da sich nun schon der Text nur selten in den für Bach in Betracht kommenden Gesangbüchern findet, die Melodie aber nur im eben genannten Gesangbuch, so dürfte das Stück aus derselben Zeit wie das auf S. 18 angeführte „Ach, was ist doch unser Leben“ IX, 15 stammen, d. h. etwa zwischen der Arnstädter und Nahlhausener Zeit und wäre technisch als Vorstudie zu „An Wasserflüssen“ zu bewerten. Steht es doch gleichfalls im Bannkreise Reinkens und Buxtehudes und hat u. a. am Schluß einen „Buxtehudeschen Passagenschwanz“ (Spitta); im allgemeinen zwar wenig motivisch verarbeitet, finden sich die 1., 3. und 4. Zeile immerhin im linken Hand und pedaliter vorbereitenden 4stimmigen Satz.

²⁾ Rein formal betrachtet, also abgesehen von der Paraphrasierung des Choralthemas, nähert sich Bach hiermit einer älteren Pachelbellschen Form, der großen Vorspielfuge über die erste C. f.-Zeile mit endlichem cantus planus im Pedal; als Beispiele seien genannt: das 7. Stück der Pachelbellschen Choralbearbeitungen (a. a. O.) und die bekannte überschwengliche Bachsche Magnificat-Fuge (VII, 41).

mit ganz frei, ohne Choralanklang erfundenem Kontrapunkt, wie sie eine letzte bedeutende Gruppe seiner Choralwerke für Orgel bilden. Der tondichterische Vorwurf ist mit den Mitteln und nach den Gesetzen „absoluter“ Musik gestaltet, die Melodie braucht nur noch wie ein Traum hindurchzuschimmern, um der Kirche ihr Recht zu geben. Es ist wie bei solchen Kantatenarien, in denen sich der freien Singstimme instrumentaliter ein tondichterisch bedeutsamer C. f. hinzugesellt¹⁾. Das Hauptgewicht des künstlerischen Vortrages liegt im freien Kontrapunkt, und der empfängt seine ästhetischen Gesetze aus dem Text. Je nachdem wie der Komponist diesen betrachtet, erbaut er das ganze Stück aus einem Hauptmotiv, wie eben die Kantatenarien und „Schübler'schen Choräle“ und wie z. B. „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wand“ VI, 31 (dmoll)²⁾.

Jedoch ist auch eine zweite Behandlungsweise derselben Chormelodie angängig, wie die in zwei Hälften gegliederte gleichnamige Phantasie VI, 32 (e moll) bezeugt. Hier gelten nämlich offenbar als zusammengehörig: einesteils die Verse „Jesus Christus unser Heiland / der von uns den Gotteszorn wand“ — die sanft dahingleitende $12/8$ Bewegung gilt vor allem dem tröstlichen Sinn des Wortes „unser Heiland“ —, andernteils die Verse „durch das bitter Leiden sein / half uns aus der Höllenpein“ — hier soll wohl die lebhaftere Sechzehntelbewegung und vor allem der sich aus der Tiefe emporraffende Schluß das „half uns“ hervorheben.

Bis ins Einzelne aber geht eine dritte gleichnamige Phantasie VI, 3 (e moll), indem sie in motettenartigem Aufbau jeder Textzeile gerecht zu werden sucht und die einzelne C. f. Zeile und zugleich je ein freierfundenes Motiv in eigenem Fugato durchführt. Wie leicht zu denken, setzt bei der dritten Zeile („durch das bitter Leiden sein“) schmerzliche Chromatik

¹⁾ Die Schübler'schen Choräle als Transkriptionen von Kantatenarien zählen natürlich zu dieser Gruppe und sind vom Spieler entsprechend zu behandeln.

²⁾ Die tondichterische Erklärung des eigentümlichen Stückes vgl. — abweichend von A. Schweizers geistreicher Hypothese — unten S. 89.

ein, um bei der Erinnerung an den Auferstehungsgedanken der 4. Zeile („half uns aus der Höllenpein“) kräftig aufrüttelnden Figuren Platz zu machen. Die Tonsprache der 1. und 2. Zeile ist nicht so bildhaft deutlich, doch trotzdem charakteristisch. Die 1. Zeile nämlich will anscheinend die „Güt' und Milbigkeit“ des Heilands fühlbar machen und das mit der 2. Zeile verbundene Motiv weist auf das Bild des Gekreuzigten¹⁾.

Natürlich ist nun auch möglich, daß sich die einzelnen Teile derartiger Choralbearbeitungen jeweils verschiedenartiger Technik bedienen. Ein lehrreiches Beispiel dafür bietet u. a. die wohl in die erste Weimarer Zeit zu setzende „Fantasia sopra: Jesu, meine Freude“ VI, 29. Im ersten Teil zeichnet ein zart bewegtes, frei erfundenes Thema die Sehnsucht nach dem „Freudenmeister“ Jesus: „Jesu, meine Freude / meines Herzens Weide / Jesu, meine Zier / Ach, wie lang', ach lange / ist dem Herzen bange / und verlangt nach dir“. Gleichsam ihren Jesus suchend, durchirren die in den frei erfundenen Satz hineingestreuten cantus planus-Zeilen alle Stimm lagen. Dagegen löst sich der zweite, vom $\frac{3}{8}$ Takt beginnende Teil der Phantasia in stimmungsvoller Böhmischer Melodieausspinnung auf: denn nun versenkt sich das Gemüt schwärmerisch in die Vorstellung „Gottes Lamm, mein Bräutigam / außer dir soll mir auf Erden / nichts sonst lieber werden“.

In seinem bekannten „O Lamm Gottes unschuldig“ VII, 48, das wohl aus der letzten Weimarer Zeit stammt und in Leipzig für die „18 Choräle“ neu durchgesehen wurde, läßt Bach zwei C. f.-Durchführungen vorübergehen, um erst bei der 3. Strophe, mit dem C. f. im Daß, auf verschiedene Textabschnitte genauer einzugehen. Wie da das Tragen der Sündenlast bei „all' Sünd' hast du getragen“ charakterisiert wird, wie Bach dann bei „sonst müßten wir verzagen“ zu klagender Chromatik übergeht und die letzte Zeile: „gib uns deinen Frieden, Jesu“ — wiederum anders — mit beruhigenden Achtelgängen ausklingen läßt, darauf hat schon Ph. Spitta bewundernd hingewiesen.

¹⁾ Vgl. die Matthäus-Passion, Klavierauszug (Peters) S. 138: „Sehet, Jesus hat die Hand, euch zu fassen, ausgespannt“ und A. Heuß' Erklärung der Stelle S. 146/147.

In einigen Fällen hat die Meisterhand sogar alle mannigfaltigen Beziehungen und Gegensätze einer Liederstrophe in ein einziges, natürlich mehrteiliges, freierfundenes Thema zu bannen gewußt. In seiner großen kanonischen Bearbeitung von „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ VI, 19 verweben sich feierlich aufsteigende Dreiklangsmotive, langsam abwärts ziehende Chromatik und bewegtere Motive voll Bitten und Flehen gleich Eingangs zu einem Ganzen von eigenartig zwiespältiger Stimmung, und mag der cantus planus der linken Hand auch objektivierend vorüberziehen, im Kontrapunkt herrscht stets das freie Spiel wechselvoller Empfindung (vgl. unten S. 85). Ebenso machen die beiden großen Phantasien über „Nun komm', der Heiden Heiland“ VII, 47 und „Komm', heiliger Geist, Herre Gott“ VII 37, wenn man sich ihren mit großen Abständen im Pedal erklingenden C. f. für einen Augenblick hinwegdenkt, völlig den Eindruck „freier“, „absolut“ gestalteter Orgelwerke. An innerlichster Polyphonie und letzter Reife sind des Meisters eigentlichen Choralphantasien nur die großen Kantatenchoralchöre zur Seite zu stellen.

II. Bachs Choralwerke als Tondichtungen.

Die Vertrautheit mit den geistigen Kräften, welche die Formen der Bachschen Choralkunst gestalten, befähigt uns, an besonders hervortretenden Gruppen auch die rein individuellen Züge herauszuheben, d. h. vor allem die Beziehungen zwischen Wort und Ton. Die Hauptmasse seiner Choralbearbeitungen ist in fünf Sammlungen zusammengefaßt, deren zeitliche Reihenfolge bekannt ist. Damit ist ein im Laufe der Darstellung leicht zu vervollständigender Grundriß gegeben. Eine bis ins Einzelne durchgeführte Chronologie der Bachschen Choralbearbeitung kann diesem Zwecke nicht dienen, da sie wie oben dargelegt, zu starker Unvollständigkeit verurteilt wäre. Des im übrigen sehr verdienstvollen Joh. Schreyers Methode, aus dem Notenumfang der Werke, d. h. aus ihrer Berechnung auf bestimmte Instrumente auf die Entstehungszeit zu schließen,

erscheint weder wissenschaftlich einwandfrei noch fruchtbar genug für die Ziele unsrer Arbeit.

1. Die drei Choralpartiten der Frühzeit.

1. Zu den sicherlich echten und uns noch erhaltenen ersten Kompositionsversuchen des jungen Bach gehören die „Partite diverse“ über „Christ, der du bist der helle Tag“ Péters V, Nr. 1. Ihre Entstehung fällt vielleicht noch in die Lüneburger Zeit. Sie bestehen aus der als Partita 1 bezeichneten einfachen Choralharmonisation und sechs Variationen. Ihnen entsprechen in allen Gesangbüchern jener Zeit sieben Liedstropfen¹⁾. Die Worte der Strophe 4: „wir bitten dich, Herr Jesu Christ / behüt' uns vor des Teufels List / der stets nach unsrer Seele tracht' / daß er an uns hab' keine Macht“ veranlassen in Partita 4 eine realistische Wiedergabe dieses Kampfes. Der Choral ist in kriegerisch anstürmende Sechszehntel zerlegt:



Daß und Melodie kreuzen einander vermitteltst ausgedehnter Gegenbewegung und schaffen so in einfachster Weise die bildhafte Vorstellung zweier Streiter, des Teufels und des uns behütenden Christus.

Dagegen weist die sanfte Zwölfachtelbewegung der Partita 6 auf den Schutzengel der Nacht hin, wie die Strophe 6 des

¹⁾ Die genaue Fassung der Melodie findet sich nur im Darmstädter großen Cantional vom Jahre 1687, und zwar steht hier auf der Silbe „Pre“ von „Prediger“ die letzte Choralzeile als Koloratur, statt daß der Vers „und bist des Lichtes Prediger“ wiederholt wird. Geringe Abweichungen in der Melodie zeigen Wopelius 1682, Erügers Gesangbuch 1690 und seine „Praxis pietatis“ von 1698 und 1702.

Abendliedes bittet: „befiehl dein'm Engel, das er komm' / und uns bewach', dein Eigentum / gib uns die lieben Wächter zu / daß wir vorm Satan haben Ruh". Die Schlußvariation gibt sich als Schlummerlied über den Text: „so schlafen wir im Namen dein / dieweil die Engel bei uns sein . . .“.

2. In der „O Gott, du frommer Gott“ betitelten Partita Bb, V, Nr. 2 läßt sich nur an den letzten Variationen der Einfluß von Tertgedanken auf die musikalische Gestaltung erweisen. So bittet z. B. die 5. Strophe: „Laß mich mit jedermann / in Fried' und Freundschaft leben“, und Bachs entsprechende Partita 6 wird von dem gemütvollem Motiv beherrscht:



Bekannt ist, wie in Partita 7 die durch fast drei Oktaven herabsteigende Figur malt: „durch manchen sauren Tritt hindurch ins Alter dringen“. Man beachte indessen auch, wie Bach innerhalb der nur 24 Takte umfassenden Variation noch auf die Worte „so gib Geduld“ eingeht.

Reichliche Chromatik trägt den Trauergedanken der 7. Strophe Rechnung: „laß mich an meinem End' auf Christi Lob abscheiden . . ., dem Leib ein Räumllein gön'n' bei frommer Christen Grab“. Für das Bild der Auferstehung in Strophe 8 wendet der junge Bach konzertierenden Stil an; drängender Ruf und wechselnde Antwort sollen das Zusammenströmen der erwachenden Seelen „aus aller Welt Ende“ schildern. Die Bezeichnung „Andante“ trifft mit dem Text „und führ' ihn schön verklart“ zusammen. Mit einem jubelnden „Presto“ gesellt sich die Seele „zum auserwählten Hauf“.

Eine teilweise vorkommende 9. Strophe lautet: „Gott Vater, dir sei Preis / hier und im Himmel oben / Gott Sohn Herr Jesu Christ / ich will dich allzeit loben / Gott heiliger Geist, dein Ruhm / erschalle mehr und mehr: o Herr, Dreieiniger Gott / dir sei Lob, Preis und Ehr“. Diese Doro-logie kommt aber für die Auslegung von Bachs 8 Variationen umfassender Partita nicht in Betracht. Denn die einen, sie enthaltenden

Gesangbücher lassen das Lied auf andre Melodie singen als die von Bach verwandte, und zwei andre, nämlich das „Lüneburgische Gesangbuch 1695“ und das „Lüneburger“ von 1702 versehen die 9. Strophe mit einem Sternchen, bezeichnen sie also als apokryph. Diese beiden Gesangbücher sind vermutlich von Bach gebraucht worden. Denn die ersten 4 Variationen von „O Gott du frommer Gott“ sind ebenso wie die ersten vier von „Christ der du bist der helle Tag“ noch recht sorglos in der Stimmführung und enthalten künstlerisch unbegründete Zeilenzwischenspiele, so daß sie wohl als Jugendwerke Bachs anzusehen sind. Die zweiten Hälften beider Partiten sind sorgfältiger gearbeitet. Es dürfte aber stets fraglich bleiben, ob Joh. Schreyer Recht hat, der die Werke wegen ihrer technischen Unfertigkeit überhaupt für unecht erklärt, oder Pirro, der sie für Studienwerke hält, oder Spitta, der die „Plumpheit“ des Satzes damit erklärt, daß Bach um des Gemeindegesanges willen sich mit Absicht derber gegeben habe.

3. An künstlerischer und technischer Reife werden beide Partiten von ihrer dritten Gefährtin übertroffen. Diese, überschrieben „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (Bd. V, Nr. 3), ähnelt ihnen im ersten Teil ihrer Variationen, und dieses Bruchstück ist uns auch gesondert überliefert in einer Handschrift Rgl. Bibl. Berlin Ms. 802 aus dem Nachlaß von Krebs-Reichardt. Das läßt auf ungefähr gleiche Entstehungszeit mit Nr. 1 und 2 schließen und in ihrer (nach Peters gerechneten) Reihenfolge Choral, Variation 1, 2, 4, 10 die Urform des Werks vermuten. Einen solchen Text von „Sei gegrüßet, Jesu gütig“, der nur 5 Strophen umfaßt, weist allein das Leipziger Gesangbuch von Wopelius (1682) auf¹⁾, zugleich stimmt dessen Melodie mit der Bachschen überein. Auf Wopelius müßte demnach die Urform zurückgehen, d. h. Choral, Variation 1, 2, 4, 10 für 5 Textstrophen.

¹⁾ Die Angabe in Friedr. W. Fischers Kirchenlexikon (Gotha 1878), daß die beiden Gesangbücher „Meiningen 1697“ und „Gotha 1699“ auch nur 5 Strophen hätten, ist unrichtig, hier stehen die gewöhnlich zu findenden 7 Strophen.

Eine Königsberger Handschrift fügt dieser nun die übrigen Variationen in folgender Reihenfolge hinzu: 3, 5, 7, 11, 9, 6, 8. Davon gehören Variation 3 und 5 offensichtlich derselben Schaffenszeit an wie 1, 2, 4 und 10. Nun steht das Lüneburger Gesangbuch 1702 einzig da mit einem Liedumfang von 6 Strophen. Da ließe sich denken, daß der Choral nur als Einleitung zu gelten hätte und Variation 1, 2, 4, 10, 3 und 5 auf die 6 Strophen zu beziehen wären. Allerdings ließen sich mit demselben Recht auch dieselben Variationen einschließlic des Chorals auf die gewöhnlichen 7-strophigen Fassungen verteilen. Keine der Variationen hebt sich ja sonderlich vor den andern heraus, sie atmen allesamt Passionsstimmung, ohne aber Textmalung im Einzelnen zu versuchen.

Unter den Gesangbüchern, welche „Sei gegrüßet“ 7-strophig drucken, haben nur zwei für Bach örtlich in Betracht kommende die richtige Melodiefassung¹⁾. Das eine ist das kleine Darmstädter Gesangbuch 1699 (Herausgeber Ph. Zuehlen), seine Melodiefassung unterscheidet sich von der Bachs nur durch drei kleine Achtelauszierungen von Viertelnoten. Die andre Bach gleiche Fassung steht in Konrad von der Lages Weimarischem Gesangbuch 1681²⁾. Das kleine Darmstädter Gesangbuch 1699 ist deswegen stark in Rechnung zu ziehen, weil außer ihm keines der für Bach in Betracht kommenden die Melodie enthält von „In dir ist Freude“ (aus dem Weimarer Orgelbüchlein) sowie von dem mit Doppelpedal geschriebenen „Wir glauben all' an einen Gott / Vater Sohn und heil'gen Geist“ VII, 62. Ferner steht nur hier und im großen Darmstädter Cantional 1687 die Melodie von „Wir Christenleut', wir ha'n jetzt Freud'" ohne Wiederholungszeichen hinter der 1. Zeile, und so hat Bach sie in Peters IX, 10, einem anscheinend aus Mühlhausen stammenden Werk, verwandt, während er im Orgelchoral „Wir Christenleut'" V, 55 (Orgelbüchlein 14) wie gebräuchlich die erste Zeile wiederholt.

¹⁾ Vgl. Zahn, Melodien der evangelischen Kirche II 3889 b, II 3890/92, V 8740.

²⁾ Vgl. Zahn, Nachträge zu VI, S. 577.

Vermutlich hat das kleine Darmstädter Gesangbuch 1699 zu Bachs Mühlhausener Zeit den Anstoß gegeben, die Variationenzahl auf 7 zu bringen. Nun enthält indes die Königsberger Handschrift 11 Variationen und ist nicht „Sei gegrüßet“ überschrieben, sondern „O Jesu, du edle Gabe“. Das ist ein 10-strophiges Abendmahlslied, das in Weimar damals wohlbekannt war. Sonst hätte nicht J. G. Walther eine „Ciaccona“ über „O Jesu, du edle Gabe“ geschrieben. Und ähnlich wie nach W. Seiffert (a. a. O. S. XX) die Waltherschen Choralvariationen-Zyklen entstanden, wird auch die Vermehrung der Bachschen Partita um die für den neuen Text noch fehlenden Variationen zu denken sein. Da aber die Königsberger Handschrift recht fehlerreich ist, wird es angemessen sein, sich bei der Textunterlegung nicht an ihre Reihenfolge zu halten, sondern an die gute Handschrift von K. F. Becker auf der Stadtbibliothek zu Leipzig, die auch dem Druck der Petersschen Ausgabe zu Grunde gelegt ist¹⁾.

Nun liegen für 11 Variationen nur 10 Strophen vor; also ist der Choralsatz zu Beginn natürlich nur als sorgfältige Harmonisation des Themas anzusehen, und die Schlußvariation „In organo plano“ — ein Orgelchoral wie aus dem Orgelbüchlein — bildet als Gegenstück einen konzertmäßigen Abschluß im Sinne J. G. Walters, des damals mit Bach wetteifernden Amtsgenossen. Bei den ersten 5 Variationen der Petersausgabe wird Bach anstatt der 5-strophigen Fassung von „Sei gegrüßet“ die ersten fünf Strophen von „O Jesu, du edle Gabe“ untergelegt haben, was künstlerisch wohl zu verteidigen. Denn beide Male sucht eine gequälte Seele in ihrer Ermattung Trost beim Heiland. Es mögen nun zum Vergleich nebeneinander gedruckt folgen: links die 7 Strophen von „Sei gegrüßet“, rechts die 7 ersten von „O Jesu du edle Gabe“ (eine auch vorhandene 7-strophige Fassung von „O Jesu, du edle Gabe“ vergleiche man im Anhang; sie bleibt unberücksichtigt, weil ihr Schwulst und unmusikalisches Wesen unseren Bach unmöglich haben ton-dichterisch begeistern können.)

¹⁾ Die B.-A. vertauscht ohne triftigen Grund gegenüber Peters die Var. 6 und 7.

tita „Auf meinen lieben Gott“ (Straube, Choralvorspiele alter Meister Nr. 9¹).

Variation 11 „in organo plano“ bildet, wie schon gesagt, den konzertmäßigen Abschluß des ganzen Werks.

Noch bleiben einige Worte über ein Choralvariationenwerk zu sagen, das M. Seiffert aufgefunden und im Peters-Jahrbuch für 1904 besprochen hat. Folgende Bearbeitungen des vor der Predigt zu singenden Liedes „Liebster Jesu, wir sind hier“ sind nämlich zu einem gemeinsamen kleinen Strauß vereint:

Partita 1:	Peters V	Anhang 1, Nr. 4
" 2:	" V	" 1, Nr. 5
" 3:	" V 37	Orgelbüchlein 34
" 4:	" IX 5	(besprochen oben S. 22)

Bei Partita 1 und 2 gehen die Kolorierungen der vorletzten C. f.-Zeile auf verschiedene Fassungen des cantus planus zurück, stammen demnach vermutlich aus verschiedenen Zeiten, könnten indes beide zu Weimar in Gebrauch gewesen sein. „Partita 3“ ist = Orgelbüchlein 34 mit in der Quinte kanonisch geführtem C. f., also unter Walthers Einfluß entstanden. „Partita 4“ ist eine von Walter angeregte Mischform (vgl. oben S. 22). Das Lied selbst hat überhaupt nur 3 Strophen. Also mag das Ganze eine irgendwie auf Weimar zurückgehende Gelegenheitszusammenstellung nach Waltherschem Muster bedeuten.

Endlich stammen bekanntlich aus Wachs Feder „Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied, Vom Himmel hoch da komm ich her“. Sie sind bei Walthasar Schmidt in Nürnberg erschienen, entweder im Jahre 1723 oder 1747 (Spitta, S. 846; Kretschmar in der Vorrede zu B.-M. 46, S. 21).

¹) Straube druckt fünf Textstrophen ab, doch kommen teilweise auch sechs Strophen vor. Daher mögen bei dieser Gelegenheit Strophe 5 und 6 von „Auf meinen lieben Gott“ zum hermeneutischen Vergleich folgen:

5. Ehre gnädig mich /
 mein Trost, das bitt' ich dich /
 hilf mir am letzten Ende /
 nimm mich in deine Hände /
 daß ich selig abschide /
 zur himmlischen Freude.

6. Amen zu aller Stund'
 sprech' ich aus Herzensgrund /
 du wollest uns thun leiten /
 Herr Christ, zu allen Zeiten /
 auf daß wir deinen Namen /
 ewiglich preisen. Amen.

Diese Variationen bergen zwar klangschöne musikalische Lyrik in sich; aber sie beanspruchen vornehmlich theoretische Würdigung, sollte doch die gelehrte Haltung dieses Probefstückes seinen Komponisten der Aufnahme in die Wiglersche Sozietät würdig erscheinen lassen.

2. Das Orgelbüchlein (Weimar-Eötthen).

Der jugendliche Komponist der 3 Choralpartiten aus Bd. V fühlt sich in Weimar zum Meister gereift. Das verrät schon der Titel des „Orgelbüchleins“:

„Orgel-Büchlein, Worinne einem ansehenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Artz einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal ganz obligat tractirt wird“.

Dem Höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, drauß sich zu belehren.

Autore Joanne Sebast. Bach p. t. Capellae Magistro S. P. R. Anhaltini-Coetheniensis.“

Was es mit den Worten „auff allerhand Artz einen Choral durchzuführen“ für eine Verwandtnis hat, ist im ersten Abschnitt erläutert. Über die Bedeutung des Werks für Geist und Technik des „ansehenden Organisten“ bedarf es weiter keines Wortes. Es sind Mustervorspiele, die in knappstem Rahmen auf Intonation und Stimmungsgehalt des Gemeindeliedes künstlerisch vorbereiten. Über Entstehungsanlaß und Zweck des Orgelbüchleins äußert sich jedoch Bernh. Fr. Richter in der Vorrede der Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft II, 1: „Trog des scheinbar lehrhaften Zwecks des Orgelbüchleins hat es sicher zunächst nur praktischen Zwecken gedient. Das Buch sollte 164 Ehoräle aufnehmen, von denen Bach, nur 46 ausgeführt hat. Für die fehlenden hat er freien Raum gelassen und nur die Überschriften angegeben“. „Die Vorspiele des Orgelbüchlein sind, wie die meisten Orgelkompositionen Bachs, ihrer Mehrzahl nach in Weimar entstanden, nicht, wie Wilh. Ruff meint, in Eötthen, und der ersten Anordnung des Buches liegen

die beiden Weimarischen Gesangbücher von 1708 und 1713 zu Grunde“. Nur die Reinschrift stamme aus Cöthen. — Soweit B. Fr. Richter.

Hinzuzufügen ist, daß die Gesangbücher und mit ihnen Bach in der Auswahl seiner Vorspiele sich an die damalige Einrichtung der „cantica de tempore“ hielten, d. h. eine Abtheilung Lieder war nach den Sonntagen und Evangelien des Kirchenjahres geordnet, und so hat auch Bach im Orgelbüchlein solche Gruppen zusammengestellt, „daß die Weihnachtszeit ein Miniatur-Weihnachtsoratorium, die der Leidenszeit eine Passion, die der Osterzeit ein Osteroratorium bilden“ (Schweiger). Auch zwischen den übrigen Orgelchorälen wird ein innerer Zusammenhang nachzuweisen sein.

Innerhalb der einzelnen Abteilungen führt Bachs Musik allmählich zu Höhepunkten. Es genügt daher nicht, den poetischen Gedanken des einzelnen Liedes herauszufinden, „den Bach für die Musik charakteristisch und in der Sprache der Töne ausdrückbar ansah“ (Schweiger), sondern auch das geistige Band ist aufzuspüren, das sie alle umschlingt¹⁾.

Das Kirchenjahr beginnt mit Advent, d. h. der Vorbereitung auf die Ankunft des Herrn. Daher setzt das Orgelbüchlein ein mit dem alten Hymnus:

1. „Nun komm', der Heiden Heiland“. Die gleichmäßige Achtelbewegung und besonders der feierliche Rhythmus der altfranzösischen Ouverture im Bass spiegeln die andächtig-gläubige Erwartung des Gottessohnes wieder.

2. Der Hymnus „Ave hierarchia celestia et pia“ verkündet in seiner deutschen Übertragung das wirkliche Geschehen: „Gottes Sohn ist kommen / uns allen zu frommen“ so nachdrücklich wie möglich; denn im triomphalen Gange bringt das Pedal mit 8'-Trompete einen Kanon des C. f.

3. Die Menschheit nimmt die Botschaft freudig auf: „Herr Christ der ein'ge Gottessohn . . . er ist der Morgensterne“.

4. Als Abschluß des Advents setzt der Meister in dankbar froher

¹⁾ Da bei Peters V alles alphabetisch geordnet ist, erübrigt sich im folgenden eine Nummernangabe.

Bewegung: „Lob sei dem allmächtigen Gott / der sich unser erbarmet hat“¹⁾).

5. Die Geburt des Heilandes wird besungen in dem von alters her zwischen lateinischem Knabenchor und deutschem Gemeindegesang alternierenden „Puer natus in Bethlehem / unde gaudet Jerusalem“ („Ein Kind geboren zu Bethlehem / des freuet sich Jerusalem“). Nach Schweiger, a. a. O. S. 456, malt Bach, wie die heiligen drei Könige, sich ehrerbietig verneigend, an die Krippe treten.

6. Heißt es hier „des freuet sich Jerusalem“, so klingt es aus dem nächsten Lied „des freuet sich der Engel Schar“; die freudige Erregung geht zugleich in das Gefühl innigen Dankens und Lobens über: „Gelobet seist du, Jesu Christ / daß du Mensch geboren bist.“ Das „Kyrie eleis“ am Schluß des Textes dämpft offenbar den Ton ungebundener Freude. Denn ein reines Bild engelhafter Lieblichkeit und kindlich-anmutigen Preisens leuchtet erst hervor aus der Musik zu

7. „Der Tag, der ist so freudenreich aller Creatur“. Martin Luther, der Umbdichter des alten „Dies est laetitiae“, kann es sich nicht verlagern, den Grund so hoher Freude in den Schlussworten der Strophe mit Nachdruck zu wiederholen: „was geschah so wunderbar: Gottes Sohn vom Himmelreich / der ist Mensch geboren“. Nachdem so die Adventchoräle 1—4 auf die herrliche Bedeutung der göttlichen Verheißung hingewiesen und Orgelbüchlein 5—7 deren tatsächliche Erfüllung verkündet haben, führt uns der Ländlicher zur Krippe selbst; es ist die

„Heilige Nacht“.

Wie die Hirten des Evangeliums, plötzlich von der lichten Erscheinung der Engelscharen geblendet, nur eine himmlische Stimme vernehmen und dann erst staunend das Auf- und Niedervogeln in den Lüften erblicken, so überrascht auch uns mit seinem lebhaften Glanze zunächst nur der machtvoll-eindringliche Ruf:

8) „Wom Himmel hoch, da komm ich her / ich bring' euch neue gute Mär' / der guten Mär' bring' ich so viel / davon ich sing'n und sagen will!“

9. Dann erst läßt uns Bach das reizvolle Bild schauen: „Wom Himmel kam der Engel Schar / erschien den Hirten offenbar / sie sagten ihn'n: ein Kindlein zart / das liegt dort in der Krippe hart.“

¹⁾ Die von Bach benutzte Fassung des C. f. ist ähnlich Zahn I, 339: „Kehrt euch zu mir, ihr lieben Leut / mag Christus reden diese Zeit“; sonst nirgends zu finden.

10. Zusammen mit den Hirten wandern wir zur Krippe hin, und einer singt dem andern das geistliche Wiegenlied nach (Kanon!): „In dulci júbilo / nun singet und seid froh.“

„Weihnachten.“

11. Was einzelne an der Krippe getan haben, dazu drängt es die ganze Christenheit. So beginnt die eigentliche allgemeine Weihnachtsfeier mit dem Liede: „Lobt Gott ihr Christen alle zugleich.“

12. Doch mit laut jubelndem Lob ist es nicht getan; das stille Versenken des einzelnen Menschenherzens in Gottes Güte ist die schönste Feier. So bildet die „mystische Anbetung“, wie Schweitzer sagt, den Höhepunkt des Festes. „Jesu, meine Freude“ ist ganz in innerliche Lyrik getaucht; sehnüchtig will sich die Seele versenken in „sichere Ruh“ und Frieden. Noch singt die 1. Strophe: „Jesu, meine Freude / meines Herzens Weibe / . . . ach, wie lang, ach lange / ist dem Herzen bange / und verlangt nach dir“. Doch bald fühlt sich der Dichter geborgen: „Unter deinen Schirmen / bin ich für den Stürmen / aller Feinde frei. . .“ (Str. 2). Und den seligen Frieden der 3. Strophe: „Ich steh' hier und singe / in ganz sicherer Ruh“ atmet der nun folgende wunderbare Gesang:

13. Christum wir sollen loben schon / der reinen Magd Marien Sohn / soweit die liebe Sonne leuchtet / und an aller Welt Ende reicht“. Nun wach „die Seligkeit in Jesu geschmecket“ hat, ruft er, gleich einem Apostel, in alle Welt hinaus:

14. „Wir Christenleut' / ha'n jezo Freud“; denn Christus tröstet ja den, „wer glaubet fest“ (basso ostinato).

„Jahreswende.“

Wenn das Weihnachtsfest in solche Gedanken ausklingt, so mag wohl gern einer dem andern zurufen:

15. „Helft mir Gott's Güte preisen („sprechendes“ Motiv fugiert) . . . besonders zu der Zeit / da sich das Jahr thut enden / die Sonn' sich zu uns wenden“.

16. Die Sylvesterbetrachtung „Das alte Jahr vergangen ist“ stimmt allerdings das Herz unseres Meisters schwermütig (vgl. S. 34).

17. Desto brausender strömt der Neujahrshymnus dahin: „In dir ist Freude / in allem Leide“ (vgl. S. 24).

18. So wie die Evangelien zwischen Jesu Jugend und Manneswirken große Lücken aufweisen, wendet auch wach sich schnell dem Leiden und Sterben des Heilandes zu. Dem Lobgesang Simeons

bei der Darstellung im Tempel „Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin“, dem getrostem, sanften und stillen Abscheiden eines auf Erden nichts mehr verlangenden Herzens stellt Bach das Bild eines müden Streiters zur Seite, der voller Todessehnsucht bittet:

19. „Herr Gott, nun schleuß den Himmel auf . . . hab' g'nug gelitten, mich müd' gestritten / schick mich fein zur ewigen Ruh'“. Hier hören wir einen Mitmenschen, vom Lebenskampf erschöpft, den Tod als Erlösung begehren. Ein Christ aber geht in Gottes Frieden ein „auf Jesu Kreuz allein“.

„Passion“.

20. Mit diesem Gedanken ist die innere Beziehung zu dem folgenden Passionsstück gewonnen: „D L a m m G o t t e s u n s c h u l d i g . . . all Sünd hast du getragen / sonst müßten wir verzagen“. Pirro deutet mit Recht darauf hin, wie der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ eine ganz ähnliche Kontrapunktik eigen ist. Die kanonische C. f.-Führung teilt dieser Passionsgesang mit den beiden folgenden.

21. Die herbsüße Stimmung, welche Bach in die kurzen 16 Takte von „Christe, du Lamm Gottes“ gebannt hat, ist nicht in Worte zu fassen. Im Zusammenhange mit dem nächsten Stück, welches die ganze Passionsgeschichte von der Gefangennahme an bis zur Kreuzigung umfaßt, steht mir persönlich bei „Christe, du Lamm Gottes“ das Bild Jesu am Ölberge vor Augen, wie er vom herabsteigenden Engel getröstet, sich demütig bescheidet: „Doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe“.

22. Der Heiland, „Christus, der uns selig macht“, muß den Leidensweg gehen. Unerbittlich naht das Schicksal (Kanon des C. f.): er „ward für uns in der Nacht / als ein Dieb gefangen“, wie sehr auch die kontrapunktierenden Mittelstimmen mit dem „sprechenden“ Motiv der zweiten C. f.-Zeile beteuern: „kein Böß's hat (er) begangen“ (vgl. S. 37).

23. An die sieben Worte während des qualvollen Leidens, „Da Jesus an dem Kreuze stund“, mahnt der trübe Schmerz des Passionsstundenliedes aus dem 15. Jahrhundert. Die in Synkopen absteigende Bassfigur sucht, wie schon Spitta fand, das kraftlose Herabhängen des erschöpften Leibes zu malen.

24. Der Heiland ist am Kreuze verblühen, — da setzt Bach als Gipfel der Passion den Choral hin: „D M e n s c h , b e w e i n ' d e i n ' S ü n d e g r o ß“. Eines der schönsten Stücke, welche die musikalische Lyrik besitzt, geht es vollkommen in der Empfindung

tiefften Mitgeföhls auf für den, der „trug unser Sünde schwere Bürd' / wohl an dem Kreuze lange“¹⁾).

25. Es ist natürlich, wenn ein gläubiges Herz nun anhebt: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ / daß du für uns gestorben bist / und hast uns durch dein teures Blut / vor Gott gemacht gerecht und gut“. Doch wie an entsprechender Stelle der Johannespassion in noch ungewisser Hoffnung die Frage ertönt: „Mein teurer Heiland, laß dich fragen . . . bin ich vom Sterben freigemacht . . ., ist aller Welt Erlösung da?“ — so ist auch im Orgelchoral mehr eine zaghafte Scheu und banges Sehnen zu verspüren als bewußtes Danzgefühl. Neben dem Gedanken der 1. Strophe macht sich der Einfluß der anderen 3 Strophen bemerkbar: „und bitten dich . . . erlöse uns . . . tröste uns, behüte uns / reich' uns dein allmächtig Hand“²⁾).

26. Das nächste Lied: „Hilf Gott, daß mir's gelinge . . .“ (vgl. oben S. 36 Anmerkung) war vielleicht schon als frühere Studie vorhanden, so daß es ins Orgelbüchlein aufgenommen wurde, obgleich eine Reihe weit schönerer Passionsterte vorgemerkt, aber nicht ausgeführt sind.

„D f e r n.“

27. Mit Luthers Umbildung der alten Ostersequenz „Victimae paschali laudes“: „Christ lag in Todesbanden / für unser Sünd' gegeben“ setzt das Drama der Auferstehung ein. Hier, im ersten Stück, ziehen noch die starren Todesfesseln des Basses hinab.

28. Im kurzen Vorspiel zu „Jesus Christus, unser Heiland / der den Tod überwand“ (Bachs Melodie in Jos. Klugs Gesangbuch 1535) wagt sich wie halb träumend ein aufwärts rankendes Motiv empor.

29. Die drei mit wachsender Energie durchgeführten „versus“ des dritten Hymnus „Christ ist erstanden / von seiner Mart'r allen“ bringen die Entscheidung im Sinne der Lutherschen Strophe 4 aus „Christ lag in Todesbanden“: „Es war ein wunderlicher Krieg / da Tod und Leben rungen / das Leben, das behielt den Sieg / es

1) Im Gegensatz zu Ph. Spittas Wort: „Es ist das Wunder von Christi Erscheinung auf Erden, was den Tonsetzer inspirierte“ ist doch wohl mehr der Passionscharakter des Stückes zu betonen.

2) Die Melodie dieses Stückes gehört nach Erügers »Praxis pietatis« 1690 zu dem Liede „herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“; es ist aber nicht derselbe C. f., den Bach in seiner später komponierten Kantate 127 „herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ gebraucht, (vgl. Bach-Richter Nr. 147), sondern der in B.-A. XXXIX als Nr. 83 zu findende (vgl. Bach-Richter Nr. 146).

hat den Tod verschlungen". Das glaubensgewisse (siehe die Bassfiguren der letzten Strophen) Halleluja verstummt von nun an nicht mehr.

30. Die Weiber am Grabe erfahren als die ersten aus dem Munde der Engel das Wunder: „Erstanden ist der heil'ge Christ / der aller Welt ein Erstster ist" (surrexit Christus hodie, 14. Jahrhundert). Wie die Geberden der himmlischen Boten, so weisen die Läufe der beiden Mittelstimmen, ebenso die kräftigen Bassschritte, immer und immer wieder nach oben.

31. Voll lebhaftester Freude (vgl. den Rhythmus!) verkünden es die Weiber aller Welt: „Erschienen ist der herrlich Tag . . . Christ, unser Herr heut' triumphiert".

32. Die glänzende Osterfeier selbst erleben wir im Orgelchoral mit basso ostinato „Heut triumphieret Gottes Sohn . . . mit großer Pracht und Herrlichkeit".

„P f i n g s t e n.“

33a. Aus der Reihe der Pfingstlieder sind zwei ausgeführt. Der ursprünglich im Orgelbüchlein stehenden Bearbeitung der 1. Strophe von „Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist" hat Bach später eine zweite Durchführung der Melodie im Pedalbass angeschlossen (nach dem Orgelpunkt beginnend); und in dieser Gestalt hat er das Werk als Nr. 17 in die „18 Choräle" aufgenommen. (Es steht daher nicht in Peters V, sondern in Peters VII, 35.)

33b. Als einziges Pfingstlied gehört demnach dem Orgelbüchlein an: der kanonisch behandelte Orgelchoral V, 25: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend".

„Festlose Zeit.“

34. Die festlose Zeit des Kirchenjahres ist im Orgelbüchlein nur durch eine kleine Reihe von Gebets- und Glaubensliedern vertreten. Den Anfang macht das Predigtlied „Liebster Jesu, wir sind hier" (V, Anhang 2, S. 109; vgl. über die gleichnamige Partita, oben S. 54).

35. Die in diesem Liebeserbetenen „reinen Himmelstheuren" verkündigt Luthers Katechismuslied „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" mit „sprechendem" Motiv, doch ohne Zahlen-symbolik.

36. Mehr Innigkeit und gemütvollere Andacht als dieses das Dogma betonende Stück weist das folgende Gebetslied auf: „Vater unser im Himmelreich" (vgl. betreffs Zwischenspiele oben S. 31).

Von hier an ist ein großer Teil der Lieder unvollendet geblieben. Zwölf unter ihnen verkünden das Evangelium und gedenken unserer Gotteskindschaft.

37. Ausgeführt sind zwei der berühmtesten dogmatischen Kernlieder, die die lutherische Kirche besitzt; beider Dichter ist Paul Speratus (Lazarus Spengler). Vom ersten „Durch Adams Fall ist ganz verderbt / menschlich Natur und Wesen“ ist bekannt, wie der Satz den Fall der sündigen Menschheit versinnbildlicht und wie in den Mittelstimmen durch das Schillern und Schwanken zwischen Dur und Moll die verführerische Schlange gemalt wird. Wertwürdig bleibt dabei, wie stark gefühlsmäßig Bachs Musik trotz dieser malerischen Grundlage wirkt.

38. Ist das vorige Bild in düsterem alttestamentlichen Sinne gehalten, so drückt sein Seitenstück „Es ist das Heil uns kommen her . . . der Glaub' sieht Jesum Christum an . . . er ist der Mittler worden“ neutestamentliche, gläubige Zuversicht aus.

39. Diese beiden Lieder stellen einen festen Glaubensgrund dar. Doch auf dem rechten Wege zu bleiben, ist schwer. So steigt bald die Bitte um Beständigkeit im Glauben zum Heiland empor: „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ . . . laß mich doch nicht verzagen.“ Über einem leisen Streichsatz erhebt sich der Choral mit bitterer Flötenstimme; in tieferer Lage begleitet eine zartklagende Viola.

40. Die demütige Bitte wird nicht erhört; sie steigert sich zu dem inständigen Anruf: „In dich hab' ich gehoffet, Herr . . . hilf, daß ich nicht zu schanden werd'“¹⁾.

Trotz größerem Kreuz und Leiden harret die Seele noch unverzagt, aber sie scheint bald am Ende ihrer Kräfte.

41. Als Zwischenstufe zum folgenden war von Bach vorgesehen „Mag ich Unglück nicht widerstah'n“. Ausgeführt folgt „Wenn wir in höchsten Nöten sein / und wissen weder aus noch ein . . .“. So klagt die 1. Zeile als „sprechender“ Kontrapunkt; der im Sopran liegende, wunderbar kolorierte C. f. beschwichtigt demgegenüber: „So ist das unser Trost allein / daß wir zusammen insgemein / anrufen dich, du treuer Gott / um Rettung aus der Angst und Not“ (Str. 2).

42. Daß die friedvolle Ergebung in Gottes Willen recht getan ist, läßt die Bearbeitung von „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ fühlen. Wie Simeon singt: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin“, so naht auch jetzt der Tod als Freund.

¹⁾ Basso ostinato-ähnlich. Übrigens waren zwei Bearbeitungen der Melodie geplant; niedergeschrieben ist nur »alio modo«.

43. In verklärendem Gdur erklingt der Choral: „Alle Menschen müssen sterben“ — gewiß „der so großen Herrlichkeit / die den Frommen ist bereit“.

44. Hinter dieser Schöpfung sind noch einige Sterbchöräle geplant, wie z. B.: „Ach was ist doch unser Leben“. Ausgeführt ist eine dem Totensonntag zugehörige Schlußbetrachtung: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“. Die Vergänglichkeit des irdischen Lebens malt Bach ebenso wie in der Kantatenkomposition gleichen Namens mit Schemenhaft auf- und abhuschenden Läufen (vgl. Schweitzer, a. a. D. S. 451).

So faßt das Orgelbüchlein mannigfaltigstes religiöses Erleben in einheitlicher Entwicklung zusammen und verbindet mit Knappster Formgebung tiefsten musikalischen und menschlichen Gehalt. Bach ist an ihm zum Meister des Chorals gereift.

3. Choralbearbeitungen, die nahestehen¹⁾:

a) der Johannespassion.

Seinen Zeitgenossen galt der junge Meister weniger als Komponist denn als Orgelvirtuose. Darum konnte sich seine Beliebtheit nicht mit der seiner Mitbewerber messen, als er 1723 neben Telemann und Graupner als dritter Bewerber um das Leipziger Thomas Kantorat auftrat und seine vermutlich in Eöthen geschriebene Johannespassion zur Aufführung brachte²⁾. Dieses Hemmnis durfte er durch Einlagen, welche seine Orgelmeisterschaft in empfehlende Erinnerung brachten, zu überwinden hoffen, wiewohl die Gefahr vorlag, dadurch die Fortsetzung der oratorischen Handlung aufzuhalten. Die Gelegenheit zu solch einem Schritt hat Bach vermutlich an drei Stellen der Johannespassion wahrgenommen.

Die erste Stelle folgt auf das Rezitativ „Da sprach Jesus zu Petro: Stecke dein Schwert in die Scheide; soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?“ Da

¹⁾ Die tondichterische Deutung der betreffenden Choralbearbeitungen stand mir schon lange vor dem Gedanken an eine Einordnung in jene Werke fest.

²⁾ Vgl. B. Fr. Richters diesbezügliche Aufsätze im Bachjahrbuch 1906 und 1911.

ist der Text der Johannespassion sofort mit einer moralisierenden Betrachtung zur Stelle, in der sie dem Herrn beipflichtet: „Dein Will' gescheh', Herr Gott zugleich / auf Erden wie im Himmelreich / gib uns Geduld in Leidenszeit / Gehorsam sein in Lieb' und Leid / wehr' und steu'r allem Fleisch und Blut / das wider deinen Willen tut“ (B.-A. XII 1, 18).

Bei dieser unmittelbaren Aufeinanderfolge kommt die Phantastie zu kurz. Ginge jedoch der Rede Jesu eine Choralbearbeitung über den C. f. „Vater unser im Himmelreich“ — dessen dritte Liedstrophe obiger Choralgesang ist — voraus, so könnte die Instrumentalmelodie wirken, als ob der Herr, in stummes Gebet versunken, auch die Gedanken der Umstehenden auf die Ergebung in Gottes Schickung hinstenkte. So würde er schließlich gemeinsam mit ihnen sprechen: „Dein Will' gescheh' . . .“

Nun scheint Bach in seiner Bearbeitung des C. f. „Vater unser im . . .“ IX, 17 merkwürdigerweise gerade diese 3. Strophe („Dein Will' gescheh' . . .“) als Instrumentalparaphrase ausgeführt zu haben. Denn während man z. B. bei Wahl der 1. Strophe oft gegen das rhythmische Gefühl zu deklamieren hätte, stimmen bei obigen Worten die Taktbetonung, Phrasierung der Koloraturen und Text wie von selbst überein. Ja, selbst bei kleinen Einzelheiten tritt — diese Hypothese als richtig angesehen — individuelles Gepräge zutage¹⁾. Zudem sind Tonart (d moll) und Melodiefassung genau dieselben, während der Orgelchoral V, 47 zweimal vom Choralgesang der Passion abweicht.

Eine zweite Einfügung einer Choralbearbeitung ist bei der Bdur-Kadenz des Rezitatifs zu mutmaßen: „Da fragete er sie abermals: Wen suchet Ihr? Sie aber sprachen: Jesum von

¹⁾ Z. B. erscheint 1. der Choral in der Vorbereitung der Worte „auf Erden“ in nur halb so großen Werten wie bei den unmittelbar folgenden „und im Himmelreich“. 2. wird „gehorsam sein“ als cantus planus gebracht, während der C. f. im übrigen koloriert ist. 3. Bei Vorbereitung der Schluszeile bäumt sich das zu den Worten „wider deinen Willen . . .“ gehörige C. f.-Motiv nach aufwärts, statt sich, dem C. f. getreu, nach abwärts zu wenden.

Nazareth! Jesus aber antwortete: Ich habe Euch gesagt, daß ich's sei, suchet Ihr denn mich, so lasset diese gehen!" Hierauf folgt in der Johannespassion der Choralgesang: „O große Lieb' / o Lieb' ohn' alle Maße / die dich gebracht auf diese Marterstraße / ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden / und du mußt leiden" (B.-A. XII, 1, 17).

So schön Text und Musik dieses vierstimmigen Sanges sind, sein unmittelbarer Anschluß an das Rezitativ scheint verfrüht. Denn die Marterstraße wird nun erst beginnen. Wie aber, wenn dazwischen Instrumentalmusik eine düstere Ahnung des herannahenden Schicksals erweckte, und der Vokalatz den Höhepunkt einer derartigen Vision bildete! Eine solche liegt nun dem Aufbau der Choralphantasie IX, 18 („Christus, der uns selig macht", in g moll, ebenso wie der Choralgesang) zu Grunde. Ihre erste Hälfte führt den im Tenor liegenden C. f. in einheitlichem Zuge durch; sie schildert — gleich dem Chor der Matthäuspassion: „So ist mein Jesus nun gefangen" — die unheimliche Nachtstimmung auf dem Wege von Gethsemane zum hohenpriesterlichen Hause. Anschließend an die letzten Worte des Heilandes: „Suchet Ihr denn mich, so lasset diese gehen" klagt ein verstohlen dem Häscherzuge folgendes gläubiges Herz: „Christus, der uns selig macht / kein Böß's hat er begangen / der ward für uns in der Nacht / als ein Dieb gefangen". Die dann eintretende Triolenbewegung bereitet die (im Alt liegende und von da aus, im 7. Takte beginnende) Zeile vor: „geführt für gottlose Leut'", welche in Böhmscher Form behandelt ist.

Dann declamiert der Sopran den Vers: „und fälschlich verklaget", indem er den C. f. mit Buxtehudeschem Zierrat künstlich verhüllt. Gleichfalls in Buxtehudescher Manier, aber den C. f.-Noten halbtaktigen Wert gebend, folgt wehmütig die Zeile: „verlacht, verhöhnt, verspeiet"; und dann wächst die Behandlung der Worte: „Wie denn die Schrift saget" zu einem machtvoll pathetischen Schlusse an. So bringt Bach das Unabwendbare des Schicksals zum Ausdruck, und zum Überflusse läßt er gleichzeitig mit der im Sopran gebrachten Schlußzeile „wie denn die Schrift saget" auch deren Inhalt, nämlich die

vorige Zeile „verlacht, verhöhnt, verspeiet“ im Bass, aber jetzt als *cantus planus* erklingen.

Endlich hängt Bach der damit eigentlich schon zum Ende gekommenen Phantasie noch einen „Passagen-Schwanz“ an, um Spittas Bezeichnung dieser Buxtehudeschen Liebhaberei zu gebrauchen. Aber der Name würde in diesem Falle irreführen; denn in Wahrheit ist dieses freie Nachspiel ein Instrumentalrezitativ von eindringlichster dramatischer Wucht, und wer es sich einmal durchgespielt, wird empfinden, daß darauf irgend etwas Gewaltiges folgen muß. Gehörte nun die Choralphantasie an obige Stelle der Johannespassion, so würde leidenschaftlicher Schmerz unmittelbar in die Worte ausbrechen: „O große Lieb' / o Lieb' ohn' alle Maße / die dich gebracht auf diese Marterstraße . . .“.

Der dritte Fall: Pilatus hat am Kreuze des der „argen bösen Welt“ verhassten Erlösers die Inschrift „INRI“ anbringen lassen, und die Hohenpriester haben ihm deswegen soeben erregte Vorwürfe gemacht. Da stellt sich schüchtern-still mit dem Choralgesang (B.-A. XII, 1, 95):

„In meines Herzens Grunde / dein Nam' und Kreuz allein /
funkelt allzeit und Stunde / drauf kann ich fröhlich sein /
erschein' mir in dem Bilde / zu Trost in meiner Not / wie du, Herr Christ
so milde / dich hast geblut' zu Tod“

ein Gemüt zu ihm, das gerade diese traurige Gestalt in sein Herz geschlossen hat. Diese Worte gehören als 3. Strophe zu:

„Walet will ich dir geben / du arge böse Welt / dein sündhaft
böses Leben / durchaus mir nicht gefällt / im Himmel ist gut
wohnen / hinauf steht mein Begier / dort wird Gott ewig lohnen /
dem, der ihm dient allhier“.

Dieser Strophe 1 ist in der glänzenden Ddur-Phantasie VII, 51 gedacht (vgl. S. 42). Die gleichbetiteltete Choralbearbeitung VII, 50 und noch mehr deren verbesserte Variante, bergen indessen eine so ganz in sich gekehrte Musik, daß man sie schwerlich auf denselben Text beziehen darf. Was hingegen könnte so zart wie ihre in leisem Bdur verhallenden Klänge einen Übergang schaffen, wenn sich die Erzählung der Johannespassion

von den noch am Kreuze des Abscheidenden haßerfüllten Hohenpriefstern zum Heiland selbst zurückwendet?

b) Choralbearbeitungen für das Weihnachtsoratorium.

Etwa zehn Jahre später, nämlich um Weihnachten 1734, scheint Bach beim Weihnachtsoratorium für ähnliche Orgel- einlagen Sorge getragen zu haben.

1. Er hat bekanntlich ein bei virtuosem Spiel äußerst reizvolles Trio mit C. f. im Pedal (VII, 44) geschrieben, nach dessen beiden Titeln sein Text erstens lauten könnte: „Nun freut euch, lieben Christen g'mein / und laßt uns fröhlich springen / daß wir getrost und all' insg'mein / mit Lust und Liebe singen / was Gott an uns gewendet hat / und seine süße Wundertat / gar teu'r hat er's erworben“. Die zweite Möglichkeit ist bei diesem leichtbeschwingten Werke geradezu ausgeschlossen; denn: „Es ist gewißlich an der Zeit / daß Gottes Sohn wird kommen / in seiner großen Herrlichkeit / zu richten Böß und Frommen / dann wird das Lachen werden teu'r / wenn alles soll vergeh'n im Feu'r / wie Petrus davon schreibt“, das ist die 1. Strophe eines „Liedes vom jüngsten Gericht und ewigem Leben“.

Dagegen wird im Weihnachtsoratorium (B.-A. V, 2, 245) folgende Choralstrophe zur gleichen Melodie gesungen: „Ich steh' an deiner Krippen hier / o Jesulein, mein Leben / ich komme, bring' und schenke dir / was du mir hast gegeben / nimm hin, es ist mein Geist und Sinn / Herz, Seel' und Mut / nimm alles hin / und laß dir's wohlgefallen“. Mit diesen Gedanken geleitet Bach die heiligen drei Könige an die Krippe des Jesuskindes. War nicht die Gelegenheit, bei der sich etwa Philipp Emanuel hervortun konnte, glücklich gewählt?

2. Im zweiten Fall handelt es sich um die Choralbearbeitung VI, 34, deren Text nach dem Titel lauten mußte: „In dich hab' ich gehoffet, Herr / hilf, daß ich nicht zu schanden werd' / noch ewiglich zu Spotte / das bitt' ich dich / erhalte mich / in deiner Treu' / Herr Gotte“. In welcher Weise Bachsche Musik

diese Stimmung widerspiegeln würde, lehrt der Orgelchoral: „In dich hab' ich . . .“ V, 33 (vgl. S. 62). Jedoch die als „Fughetta super In dich hab' ich gehoffet, Herr“ bezeichnete Bearbeitung VII, 34 ist erstens keine Fughetta, sondern eine Orgelmotette (vgl. S. 35), und zweitens läßt sich aus ihrem ehernen Rhythmus und sieghaft strahlenden A dur nicht die Stimmung der 1. Strophe, wohl aber die der letzten heraus hören. Diese Strophe 7 lautet nämlich: „Preis, Ehre, Macht und Herrlichkeit / sei Vater, Sohn und Geist bereit / Lob seinem heil'gen Namen / dein göttlich Kraft / mach' uns sieghaft / durch Jesum Christum, Amen“.

Derselbe Gedankengehalt, der gleiche C. f., die gleiche Tonart eignet nun auch dem Choralgesang aus dem Weihnachtsoratorium: „Dein Glanz all' Finsternis verzehrt / die trübe Nacht in Licht verkehrt / leit' uns auf deinen Wegen / daß dein Gesicht und herrlich's Licht / wir ewig schauen mögen“ (B.-A. V, 2, 190; Bach-Richter Nr. 214).

So könnte denn die Choralbearbeitung von einem der Söhne Bachs um die Wende des Jahres 1734 als Orgeleinlage gebraucht worden sein. Für ähnliche Zwecke gedacht sind vermutlich auch die sechs

c) Schübler'schen Choräle.

Diese Sammlung ist beim Verleger Schübler in Zella am Thüringer Wald erschienen, wie Rust annimmt, zwischen 1747 und 1749. Denn 1747 erst war Friedemann Bach nach Halle gekommen, wo sie nach dem Titel „zu haben“ sein sollten. Bach wird sie aber schon früher komponiert haben, denn es sind nichts weiter als Orgelübertragungen von Arien aus Kantaten, die alle zwischen 1730 und 1735 komponiert sind. In denselben Jahren genossen nun auch die beiden ältesten Söhne des Meisters den Unterricht ihres Vaters oder seines Gehilfen an der Nikolaikirche, Joh. Schneider. Ihnen zuliebe hat Bach höchstwahrscheinlich die Triosonaten, sowie die „Kantaten mit obligater Orgel“ geschrieben¹⁾, ebenso, wie ich wahrscheinlich

¹⁾ Vgl. B. Fr. Richter „Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel“, Bach-Jahrbuch 1908.

gemacht zu haben glaube, die eben besprochene Choralbearbeitung des Weihnachtsoratoriums (1734) und also auch die ähnlich gehaltenen sechs „Schüblerschen“ Orgeltrios. Bei knapp gehaltener Form ist der Satz technisch nur etwa so schwer wie die zwei- und dreistimmigen Inventionen für Klavier. Und da der C. f. auch einer Knabenstimme übertragen und dann die Bezifferung der Originalarien ausgefüllt werden konnte, so wären die Stücke auch auf einem Portativ oder einem andern pedallosen Instrument ausführbar gewesen und konnten später von Abnehmern der gestochenen Sammlung in ähnlicher Weise als Gesangs solo sparende Kantateneinlagen oder für die geistliche Hausandacht gebraucht werden, worauf auch die von Bach gewählte Reihenfolge hinweist:

1. „Wachet auf“ ist Morgenlied, 2., 3. „Auf meinen lieben Gott“ und „Wer nur den lieben Gott“ sind Trostlieder, 4. „Meine Seel' erhebt den Herren“ wäre im Hinblick auf den sonstigen kirchlichen Gebrauch als Danklied nach der Vesper anzusehen, 5. „Ach bleib' bei uns“ („Danket dem Herrn heut' und allzeit“, vgl. unten) rechnet als Abendlied oder Tischlied, 6. „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel“ . . . wäre als abendliches Danklied (vgl. „Lobe den Herren, der alles so . . .“) oder als Adventslied anzusehen.

1. „Wachet auf, ruft uns . . .“ VII, 57 ist Orgelübertragung einer Tenorarie mit Violine und Continuo aus der Kantate B.-A. 28, Nr. 140 „Wachet auf“, komponiert nach Spitta 1731; aber der Text der Arie und somit auch der nur nach dem C. f. betitelten Orgelübertragung ist die 2. Strophe dieses Morgenliedes:

„Zion hört die Wächter singen / das Herz tut ihr vor Freuden
springen / sie wachet und steht eilend auf / ihr Freund kommt vom
Himmel prächtig / von Gnaden stark / von Wahrheit mächtig / ihr
Licht wird hell / ihr Stern geht auf / nun komm', du werthe Kron' /
herr Jesu, Gottes Sohn / Hosanna! / Wir folgen all' zum Freuden-
saal / und feiern mit das Abendmahl“.

2. „Auf meinen lieben Gott“ VII, 63, auch betitelt:
„Wo soll ich fliehen hin“ ist zwar keine Orgelübertragung,
aber im selben Stil wie die Nummern 1 und 3—6 als Orgel-

trio geschrieben, wahrscheinlich für die Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ (B.-N. 37, 212) komponiert zum 21. p. Trin. 1731—33 als Einlage (e moll) vor dem Schlußchoralgesang (a moll) gleicher Melodie des „Trostliedes“:

„Auf meinen lieben Gott /
trau' ich in Angst und Not /
der kann mich allzeit retten /
aus Trübsal, Angst und Nöten /
mein Unglück kann er wenden /
es steht in seinen Händen“.

2a: „Wo soll ich fliehen hin“, wie der zweite Titel von VII, 63 lautet, ist gleichfalls als Bezeichnung des C. f. geläufig und würde dieselbe Choralbearbeitung vermuten lassen als präludivende Einlage vor dem Schlußchoralgesang der Kantate B.-N. 20, I, 194 „Was soll ich aus dir machen, Ephraim“, komponiert zum 22. p. Trin. 1731 oder 1732, d. h. zu der 7. Strophe von „Wo soll ich fliehen hin“:

„Mir mangelt zwar sehr viel /
doch was ich haben will /
ist alles mir zu gute /
erlangt mit deinem Blute /
damit ich überwinde /
Tod, Teufel, Höl' und Sünde“.

In diesem Falle 2a würden die Tonarten des Choralgesanges (g moll) und von VII, 63 (e moll) nicht zusammenpassen. Nun gibt es aber eine nur „Wo soll ich fliehen hin“ überschriebene Bearbeitung IX, 9, die offenbar eine geistig vertiefte Erweiterung des nicht sonderlich bedeutenden Schüblerschen Chorals VII, 63 darstellt und in g moll steht, ebenso wie die gleiche Melodie von „Mir mangelt zwar . . .“ (Die Melodiefassung beider Bearbeitungen weicht nur einmal vom Darmstädter großen Cantional 1687 ab, in der vorletzten C. f. Zeile; aber alle anderen Gesangbücher, insonderheit die Erügerschen „Praxis pietatis melica“ 1690/98/1702, weichen bedeutend mehr von Bachs C. f. ab). So ließe sich denken, daß VII, 63 zum 21. Sonntag p. Trin. 1731 oder 32, und IX, 9 eine Woche später als Verbesserung und zur Kantate des 22. Sonntags p. Trin. 1731 oder 32 komponiert wäre.

3. „Wer nur den lieben Gott“ VII, 59, ist Orgelübertragung eines Duetts für Sopran und Alt mit Violinen und Continuo aus der gleichnamigen Kantate B.-A. 12, Nr. 93, komponiert zwischen 1728 und 1734, in welchem die Streicher den C. f. intonieren und die Singstimmen in freiem Kontrapunkt den Text der 4. Strophe des „Trostliedes“ singen:

„Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wann es nützlich sei /
wenn er uns nur hat treu erfunden /
und merket keine Heuchelei /
so kommt Gott, eh' wir's uns verseh'n /
und lässet uns viel Gut's gescheh'n“.

4. „Meine Seel' erhebt den Herren“ VII, 42, ist Orgelübertragung eines Duetts für Alt und Tenor mit 2 Oboen, Tromba und Continuo aus der gleichnamigen Kantate B.-A. 1, Nr. 10, komponiert 1734, in welchem die Instrumente den C. f. dieses „deutschen Magnificat“ intonieren und die Singstimmen in freiem Kontrapunkt die in diesem vorkommenden Worte singen: „Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf“.

5. „Ach bleib' bei uns, Herr.“ VI, 2, ist Orgelübertragung einer Sopranarie mit Violoncello piccolo und Continuo aus der Kantate B.-A. 1, Nr. 6, S. 168 „Bleib' bei uns, denn es will . . .“, komponiert etwa 1734, in welcher der Arientext lautet:

„Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ /
weil es nun Abend worden ist /
dein götlich Wort, das helle Licht /
laß' ja bei uns auslöschen nicht /
in dieser lastbeträbten Zeit /
verleih' uns, Herr, Beständigkeit /
daß wir dein Wort und Sakrament /
rein b'halten bis an unser End“.

Der C. f. ist in Crügers „Praxis pietatis“ 1690 zu finden und gehört dort zu einem Liede „nach dem Abendessen zu singen“:

„Danket dem Herrn heut' und allzeit /
groß ist sein Gut' und Mildigkeit /
all's Fleisch er speiset und erhält /
denn sein Geschöpf ihm wohlgefällt.“

6. „Kommst du nun, Jesu, vom Himmel“ VII, 38, ist Orgelübertragung einer Altarie mit Violinsolo und Continuo aus der Kantate B.-A. 28, Nr. 137. Nach dem Titel des Orgelwerks wäre folgender Text unterzulegen, zu dem auch eine seltene Originalmelodie (Zahn, Nr. 1914) vorhanden ist, der aber meist nach „Lobe den Herrn“ gesungen wurde als „abendliches Danklied“ oder „Adventslied“:

„Kommst du nun Jesu, vom Himmel herunter auf Erden? /
soll nun der Himmel und Erde vereinigt werden? /
ewiger Gott, kann dich mein Jammer und Not /
bringen zu Menschengebärden?“

Der Schüblersche Choral aber ist im Original eine Altarie aus der Kantate „Lobe den Herren, den mächtigen“, komponiert zwischen 1728 und 34, in welcher die Altstimme auf diesen C. f. die 2. Liedstrophe zu singen hat:

„Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret /
der dich auf Adlers Fittigen sicher gefähret /
der dich erhält /
wie es dir selber gefällt /
hast du nicht dieses verspätet?“

4. Der „dritte Teil der Klavierübung“ und die „18 Choräle“ (Weimar und Leipzig).

Gemeinsame Betrachtung erfordern: a) Die 1739 erschienene Sammlung:

„Dritter Teil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andre Gesänge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt von Johann Sebastian Bach, Königl. Pöhlischen, und Churfürstl. Sächs. Hoff-Compositur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris.“

b) Die vielfach auf Weimarer Kompositionen zurückgreifende Sammlung, deren Revision zu beendigen, Bach nicht mehr vergönnt war, und die er betitelte:

„18 Choräle von verschiedener Art, auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen, verfertigt von Johann Sebastian Bach, Königl. Pöhl. . . .“

Die Anordnung beider Sammlungen soll „besonders den Kennern von dergleichen Arbeit“ den Formenreichtum zu Bewußtsein bringen, mit dem der Meister „auf allerhand Art einen Choral durchzuführen“ weiß. Darum stehen in der Klavierübung schematisch die großen Bearbeitungen vor den kleinen: 3 große „Kyrie“, (beim ersten: C. f. im Sopran, beim zweiten: C. f. im Tenor, beim dritten: C. f. im Baß), dann 3 kleine „Kyrie“, 2 große „Allein Gott in der Höh“; dahinter ein kleines, nur „manualiter“, also ohne Pedal zu spielen, danach je 1 große, dahinter 1 kleine Bearbeitung der „Katechismuslieder“, d. h. der von Luther in Verse gekleideten Hauptstücke des evangelischen Bekenntnisses. Und unter den „18 Chorälen“ befinden sich wiederum drei Bearbeitungen von „Allein Gott in der Höh“ (bei der ersten: C. f. im Sopran, bei der zweiten: C. f. im Tenor, bei der dritten: C. f. im Baß), ferner sind drei Bearbeitungen von „Nun komm, der Heiden Heiland“ vorhanden und je zwei der Pfingstlieder „Komm heil'ger Geist, Herre Gott“ und „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“ sowie von „Jesus Christus, unser Heiland“¹⁾. Auch unter den nur einmal behandelten Choralphantasien der „18 Choräle“ ist jeder in Form und Geist „alio modo“, „auf verschiedene Art“.

Aber die verschiedene Art hat natürlich auch verschiedenen liturgischen Sinn, läßt demnach auch verschiedene Textgedanken als mögliche Anreger vermuten und nach eventuellem kirchlichem Zweck fragen. Nun sind ja, wie wir wissen, das „Kyrie“ und das „Deutsche Gloria“, d. h. „Allein Gott in der Höh“ sicherlich noch im Leipziger Gottesdienst der Bachschen Zeit „musiziert“ worden. Also besteht die Möglichkeit, daß die je 3 großen und kleinen „Kyrie“-Bearbeitungen aus der Klavierübung, sowie die je 3 Bearbeitungen des „Allein Gott in der Höh“ aus der Klavierübung und den 18 Chorälen drei verschiedenen, von Gott Vater, Christus und heiligem Geist handelnden Strophen dienen sollen. Bei den Kyries sagen es

¹⁾ Über letztere vgl. oben S. 44. Die beiden C. f.: Durchführungen von „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist“ VII, 35 sind zu einem Werk als 18 Choräle Nr. 17 zusammengeschlossen, die erste C. f.: Durchführung allein gehörte ursprünglich dem Orgelbüchlein an.

schon die verschiedenen Überschriften selbst. Bei den 6 zu vergleichenden „Allein Gott in der Höh“ braucht uns die von Bach nur nach äußerlichen Gesichtspunkten gewählte Reihenfolge nicht zu beeinflussen. Je zwei Katechismusgesänge der Klavierübung ließen sich entsprechend, wie die ganze Sammlung vom Es-dur-Präludium III, 1 eingeleitet und von der Es-dur-Tripelfuge III, 1 beschlossen wird, als Vor- und Nachspiel des betreffenden Liedes ansehen, wobei allerdings der größere oder kleinere Umfang als rein äußerliche Anordnung und Kennzeichen unmaßgeblich wäre¹⁾.

Gleichfalls wie Vor-, Zwischen- und Nachspiel könnten sich demnach vielleicht auch die mehrfach vorhandenen Bearbeitungen desselben C. f. in den „18 Chorälen“ verhalten. Und um den 3. Teil der Klavierübung ungestört als Ganzes betrachten zu können, sei vorweggenommen, was in dieser Beziehung noch über Bearbeitungen aus den „18 Chorälen“ zu sagen nötig.

Die in den Liedertexten gesperrt gedruckten Stellen sollen in knappster Form kennzeichnen, was meines Erachtens dem Komponisten als Kerngedanke der fraglichen Choralbearbeitung ershien.

A. „Komm', heiliger Geist, Herre Gott“

(„18 Choräle“, 1 und 2; VII, 36 und 37).

Die drei Strophen des von Luther verdeutschten alten Pfingsthymnus „Veni creator spiritus“ lauten:

„Komm', heiliger Geist, Herre Gott / ersäu' mit deiner Gnaden
Gut / deiner Gläubigen Herz, Mut und Sinn / dein brünstig
Lieb entzünd' in ihn'n / o Herr, durch deines Lichtes Glanz /
zu dem Glauben versammelt hast / das Volk aus aller Welt
Zungen / das sei dir, Herr, zu Lob gesungen: Alleluja! Alle-
luja!“ (Str. 1).

Die 2. Strophe, beginnend „Du heiliges Licht, edler Hort /
laß uns leuchten des Lebens Wort / und laß uns Gott recht

¹⁾ Es wird sich als Irrtum erweisen, was Schweizer (J. S. Bach, S. 267) sagt: „In der großen Bearbeitung herrscht eine weltüberfließende, einzig auf die Darstellung des betreffenden Lehrstücks gerichtete Tonhymnobilik; die kleinen sind von bezaubernder Einfachheit.“

erkennen . . .“ ist als schwacher Abglanz der 1. Strophe anzusehen, nur mehr ins Dogmatische gewendet.

Die 3. Strophe dagegen lautet:

„Du heilige Brust, süßer Trost / nun hilf uns fröhlich und getrost / in Deinem Dienst beständig bleiben / die Trübsal uns nicht abtreibe! / o Herr, durch dein' Kraft uns bereit' / und stärk des Fleisches Willigkeit / daß wir hier ritterlich ringen / durch Tod und Leben zu dir dringen / Alleluja / Alleluja!“

Bei der Wahl zwischen dem, wie Schweizer sagt „glänzend dahinrauschenden“ „18 Ch.“ 1, Fdur und Nr. 2, Gdur kann nicht zweifelhaft sein, daß Nr. 1 entsprechend Strophe 1 das Brausen des Pfingstgeistes über die versammelte Gemeinde verkündet.

„18 Choräle“ Nr. 2, Gdur, ein die Vachelbelsche Orgelmotette mit empfindsam paraphrasierender Buxtehude-Manier verschmelzendes Stück voller Abendmahlsstimmung, das erst beim Schluß-*Alleluja* belebter wird, weist dagegen auf Strophe 3 hin.

B. „Nun komm', der Heiden Heiland“
(18 Choräle“, 9, 10, 11; VII 45, 46, 47).

Der von Luther verdeutschte alte Adventshymnus „Veni, redemptor gentium“ lautet in seiner 1. und letzten (7.) Strophe:

„Nun komm', der Heiden Heiland /
der Jungfrauen Sohn erkannt /
des sich wundre alle Welt /
Gott solch Geburt ihm bestellt“ (Str. 1).

„Dein Krippen glänzt hell und klar /
die Nacht gibt ein neu Licht dar /
Dunkel muß nicht kommen drein /
der Glaub' bleibt immer im Schein“ (Str. 7):

ihr folgt als 8. Strophe nur noch die übliche *Doxologie*:

„Lob sei Gott im höchsten Thron /
Lob sei Gott, sein'm einz'gen Sohn
Lob sei Gott, dem heil'gen Geist /
immer und in Ewigkeit!“

Die an erster Stelle stehende „Fantasia“ (wie sie in der Variante genannt wird) ist eine Kombination Böhmscher Melodie-Ausspinnung mit Buntehüdescher Manier; „es liegt wirklich erwartungsvolles Dahinträumen in diesem Stück“ (Schweiger S. 269); diese Bearbeitung kann nur zu Strophe 1 gehören. Dagegen kündigt die lebhaft bewegte Phantasie VII, 47 mit klarer Bestimmtheit, daß „das Licht scheint in der Finsternis“, wie Strophe 7 singt. VII, 45 ist mit seiner Neigung zur Schwermut ebenso der großen gmoll-Fantasia verwandt, wie die große gmoll-Fuge der kraftvollen Phantasie VII, 47.

Das mittlere Stück VII, 46 macht auf Schweiger (S. 269) „einen so fremdartigen Eindruck, daß es wie eine Transkription eines Stückes aus einer Kantate anmutet“. Dieser Eindruck erklärt sich aus seinem Charakter als Kontrapunktstudie: die Variante II (VII, S. 94) ist eine Umkehrung von VII, 46 (mit dem C. f. im Pedal), und Variante I (S. 93) bietet die reifste Fassung, indem hier der C. f. am besten deklamiert ist. Auch schreibt diese Variante I vor „a 2 Clav. e pedale“, anstatt des irreführenden Ausdrucks „a due bassi“ in den beiden andern Fassungen, der nicht 16' zu bedeuten braucht. Gute Registrierung jedenfalls kann Spitta in Unrecht versetzen, der VII, 46 „spröde, . . . voll klanglicher Härten“ findet (S. 607). Auch eine Texterklärung für das stete Auf und Ab der einander nachahmenden Kontrapunkt-Stimmen findet sich; die 4. und 5. Strophe lauten nämlich:

„Er ging aus der Kammer sein,
dem königlichen Saal so rein,
Gott von Art und Mensch ein Held,
sein'n Weg zu laufen er eilt“.

„Sein Lauf kam vom Vater her,
und kehret wieder zum Vater,
fuhr hinunter zu der Höl,
und wieder zu Gottes Stuhl“.

Demnach wird in VII, 45 der Heiland voll Sehnsucht erwartet. Dann erscheint (VII, 46) „Gott von Art und Mensch ein Held“: „sein'n Weg zu laufen er eilt“, und sein bleibendes Werk ist die Glaubensfreude der von ihm aus sich verbreitenden Gemeinde: „der Glaub' bleibt immer im Schein“ (VII, 47).

- C. „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (deutsches „Gloria“)
 („18. Ch.“, 12, 13, 14 = VI, 9, 8, 7;
 Klavierübung 8, 9, 10 = VI, 5, 6, 10;
 außerdem VI, 3, 4, 11).

Von den neun so betitelten Choralbearbeitungen stehen drei außerhalb der Bachschen Originalsammlungen. Unter diesen ist VI, 3 wahrscheinlich nicht von J. S. sondern von Bernhard Bach komponiert und zudem hermeneutisch belanglos. Bearbeitung VI, 11 G dur $\frac{3}{2}$ -Takt, ist auf S. 38 besprochen und für die 4. Strophe des Liedes in Anspruch genommen. Bearbeitung VI, 4, in Pachelbelscher Orgelmotettenform mit anänelnder Diminution der C. f.-Zeilen gearbeitet, in beruhigendem G dur und $\frac{12}{8}$ -Takt, dürfte gleichfalls auf Strophe 4 zurückzuführen sein. Dann wäre zugleich eine Eigentümlichkeit zu erklären, die bei jeder andern Strophe rätselhaft bliebe: die fünfte C. f.-Zeile wird ausführlicher behandelt als die 6. und 7., und auch das Zwischenspiel zwischen der 6. und 7. Zeile wird aus der 5. C. f.-Zeile gebildet. Außerdem bewegt sich die Bachsche Paraphrase der 5. Zeile in erregter Linie über die normalerweise anzunehmende Umbildung der Originalzeile hinaus.

Denn Bachs 5. Zeile lautet:



müßte aber etwa so lauten:



So soll offenbar im Anschluß an die Bitte des 6. Verses von Strophe 4 („abwend' all unsern Samm'r und Not“) noch einmal recht ausdrucksvoll der Erlösungsgedanke der Zeile 5 betont werden: „durch große Mart'r und bitterm Tod“.

Nun handelt es sich um die Aufteilung der Strophen unter die je drei Choralbearbeitungen „18 Ch.“, 12, 13 14 und Klavierübung 8, 9, 10. Das von Decius gedichtete Lied, das „deutsche Gloria“, enthält 4 Strophen; die erste und zweite sind aber einander sehr ähnlich im Ausdruck von Lob und Dank und beziehen sich beide auf Gott Vater, während Strophe 3 steht: „Christe, du Lamm Gottes . . . erbarm dich unser aller“ und Strophe 4 bittet: „O heiliger Geist . . . allerheilsamst Tröster . . . abwend' . . . darauf wir uns verlassen“. Die ideale Absolvierung aller 4 Liedstrophen im Bachschen Gottesdienste ließe sich etwa so denken:

Zur Strophe 1 spielt die Orgel ein passendes Vorspiel (also z. B. eines der beiden auf S. 79). Dann setzt der Chor mit der 1. Strophe selbst ein (z. B. Bach-Richter 12; B.-A. XXXIX, 8). Danach würde die 2. Strophe von der Gemeinde gesungen werden (z. B. in der S. 25 erwähnten Harmonisierung mit Verszwisehsenspielen B.-A. XL, S. 44). Die 3. Strophe würde von der Orgel „musiziert“ (eines der auf S. 81 dafür in Anspruch genommenen Stücke). Die 4. Strophe würde wieder gesungen und als Nachspiel folgte eines der S. 82 zu unterst angegebenen.

Für die 6 jetzt zu vergleichenden Choralbearbeitungen werden vernünftigerweise nur Strophe 1 (Gott Vater), Strophe 3 (Gott Sohn), Strophe 4 (heiliger Geist) in Betracht zu ziehen sein, und zwar derart, daß auf jede Strophe je eine Bearbeitung der „18 Choräle“ und 1 der „Klavierübung“ entfällt.

Die 1. Strophe lautet:

„Allein Gott in der Hdh' sei Ehr'
und Dank für seine Gnade,
darum, daß nun und nimmermehr
uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefall'n Gott an uns hat,
nun ist groß Fried' ohn' Unterlaß,
all Fehd' hat nun ein Ende.“

Überschwengliches Loben und Danken aus bewegttem Herzen wie in Strophe 1 tönt aus Klavierübung 8 = VI, 5:

Tauchen der himmlischen Heerscharen zum Preise des Herrn, in das am Schlusse die Menschen miteinstimmen mit den dann erst im Pedal ertönnenden cantus planus-zeilen: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr' / und Dank für seine Gnade“, — das ist die unverkennbare Stimmung des glänzenden Trios 18 Choräle Nr. 14 (VI, 7):

Auffallend sind die verwandtschaftlichen Züge dieses Wertes zu „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ (VI, 27, 18 Choräle Nr. 5).

Unter den 3 Strophen dieses seit 1678 durch Kurfürst Joh. Georg II. in Kursachsen zum förmlichen Kanzellied erhobenen Textes erhebt sich die letzte zu einer dem obigen „Allein Gott in der Höh“ ganz ähnlichen Vision mit den Worten: „bis wir singen mit Gottes Heer / heilig, heilig ist Gott der Herr / und schauen dich von Angesicht / in ew'ger Freud' und sel'gem Licht“ (nur ein Teil der Gesangbücher hängt noch die übliche Doro-logie an: „Ehr' sei dem Vater und dem Sohn, dem heil'gen Geist . . .“). Verwunderlich wäre nun, wenn zu diesem Nachspiel kein Gegenstück vorhanden wäre als Vorspiel zur 1. Strophe:

„Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'
 dein'n heil'gen Geist du zu uns send'
 mit Hilf' und Gnad' er uns regier'
 und uns den Weg zur Wahrheit fähr“.

Tatsächlich ist ein solches zu entdecken in dem so betitelten und gleichfalls in Gdur stehenden Orgelchoral mit Buxtehudescher Kolorierung V, 26, wohl einem Frühwerk, das deshalb ebensowenig unter die 18 Choräle aufgenommen worden sein mag, wie nach dem ursprünglichen Plan ins Orgelbüchlein zwischen Nr. 32 und 33.

Strophe 3 von „Allein Gott in der Höh“ lautet:

„O Jesu Christ, Sohn eingebor'n
 deines himmlischen Vaters,
 Verfühner der'e, die war'n verlör'n,
 du Stillter unsers Habers,
 Lamm Gottes, heil'ger Herr und Gott,
 nimm an die Witt' von unsrer Not,
 erbarm' dich unser aller.“

Schon aus dem Notenbild der Themen, deren Querbalkensform das Kreuz symbolisieren soll — ein der Bach-Händel-Zeit wohlvertrauter Symbolismus —, ist zu erkennen, daß „Jesus der Gekreuzigte“ angerufen wird in:

„18 Choräle“ 12 (VI, 9) (C. f. später im Sopran erscheinend):

und „Klavierübung“ 10 (VI, 10):

Im ersteren Stück durchzieht die Paraphrasierung der 1. Zeile als Symbol des Kreuzes das ganze Werk. Das freikadenzierende Rezitativ kurz vor Schluß fleht „erbarm' dich unser aller“ und aus den Schlußtakten spricht die Verheißung göttlicher Gnade.

„Die „manualiter“ zu spielende „Fughetta“ Klavierübung 10 ist in Wirklichkeit eine Orgelmotette im Kleinen (C. f. Zeile 1=3 und 2=4, ohne Wiederholung durchkomponiert), als solche wirklich nur zu erfassen „für Kenner von dergleichen Arbeit“. So sorgfältige Zifselierung würde einer solchen Auffassung widersprechen, als ob das Stück als Vorspiel zur Strophe 1, improvisatorisch paraphrasierend, gleichsam noch nach dem rechten Ausdruck suche. Zudem erscheinen am Schluß die letzte und 1.=3. C. f.-Zeile gleichzeitig, was bei Wahl von Strophe 1 bedeutungslos wäre, bei Strophe 3 aber besagte: „Verföhner der'r, die war'n verlör'n / erbarm' dich unser aller“.

Auffällig ist übrigens auch die fast genaue Übereinstimmung dieses „Kreuzthemas“ von VI, 10 mit dem Thema der leider wenig gespielten C dur-Fuge II, Nr. 7 und andererseits die Ver-

wandtschaft des zugehörigen Präludiums II, Nr. 7 mit dem glänzenden Eingangsschor der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“. So ließen sich die Beziehungen des Präludiums Cdur zur Fuge Cdur etwa so ausdrücken: Das königlich verehrte Kind wird als Erlöser am Kreuze verklärt.

Strophe 4 lautet:

„O heil'ger Geist, du höchstes Gut,
du allerheilsamst Tröster,
vord Teufels G'walt fortan behüt',
die Jesus Christ erlöste,
durch große Mart'r und bitterm Tod;
abwend' all unserm Jam'm'r und Not;
darauf wir uns verlassen“.

Es scheint mehr als bloßer Zufall, daß schon die beiden früher der 4. Strophe zugewiesenen Choralbearbeitungen VI, 4 und VI, 11 in verklärendem, tröstendem Gdur stehen, ebenso wie „Komm, heiliger Geist“ „18 Choräle“ Nr. 2 und beide „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' / dein'n heil'gen Geist du zu uns send'“. Ebenso sind in Gdur geschrieben die noch übrigen Bearbeitungen über „Allein Gott in . . .“:

„18 Choräle“ 13 (VI, 8), (4stimmig, C. f. im Tenor):

„Cantabile“,

und „Klavierübung“ 9 (VI, 6):

Die 2. Stimme setzt im nächsten Takt ein.

welche offenbar erweitert ist aus einer früher komponierten, nur 35 Takte langen Variante VI Anhang S. 96.:



(C. f. nächster Takt im Sopran.)

Während sich die bescheidene Variante von Klavierübung 9 mit dem allgemeinen, stimmungsmäßigen Ausdruck der Zuversicht zu begnügen scheint: „darauf wir uns verlassen“, hebt die Erweiterung VI, 6 diesen Gedanken noch besonders stark hervor, indem die letzte C. f.=Zeile insgesamt viermal auftritt.

In „18 Ch.“ 13 (VI, 8) charakterisiert Bach den beruhigenden Trost dieses Schlußgedankens durch wachsende Bevorzugung liegender Stimmen und deren Auslaufen in einen verklingenden Orgelpunkt. Das ganze Stück soll — welche feltner und um so bedeutsamerer Hinweis des Meisters — „Cantabile“ vorgetragen werden. Die verschleierte Arabesken der im Tenor weit ausgesponnenen C. f.=Paraphrase werden zum fliehenden Solo-Rezitativ beim Wort „abwend' all' unsern Jam m'r“, dem die schwerlastende Harmonik des auf „Not“ einsetzenden „Adagio“ folgt. Mehr zu sagen, wäre überflüssig, so klar liegt die Lendichtung vor Augen, wenn man die 4. Liedstrophe unterlegt.

D. 3 große und 3 kleine „Kyrie“.

(Klavierübung 1—6; VI, 39a, b, c; VI, 40a, b, c)

Das deutsche Kyrie, dessen Verfasser wahrscheinlich Spangenberg ist, erscheint in den Leipziger Gesangbüchern erstmalig 1738. So hätte Bach Anlaß gehabt, seine Kompositionen kurz vor Erscheinen des 3. Teils der Klavierübung in einem Zuge zu entwerfen. Der C. f. der großen „Kyrie“ stimmt mit Bopelius 1682 und mit Bach-Richter Nr. 225 überein; das große

Darmstädter Cantional dagegen (Zahn V, 8600 d) weicht mehrfach ab. Der Text lautet:

„Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit
groß ist dein Barmherzigkeit
aller Ding' ein Schöpfer und Regierer / Gleison!“

„Christe, aller Welt Trost
uns Sünder allein du hast erlöset
Jesu, Gottes Sohn
unser Mittler bist in dem höchsten Thron
zu dir schreien wir in Herzens Begier / Gleison!“

„Kyrie, Gott heiliger Geist
tröst', stärk' uns im Glauben allermeist
daß wir am letzten End'
fröhlich abscheiden aus diesem Elend / Gleison!“

Nun zitiert aber Fr. W. Fischer (Kirchenlexikon 1878) den Liederkommentar von Schamelius (I, 1727, S. 623): „Kyrie summum wird gesungen von Trinitatis bis auf Weihnachten . . .“ „Kyrie Paschale wird gesungen von Ostern bis Trinitatis“. Der Text des letzteren würde nach Backernagel III, Nr. 251 lauten:

„O Herre Gott Vater in Ewigkeit
bis uns Sündern gnädig“.

„Christe, aller Welt Heiland und Trost
mach' uns alle von Sünden los“.

„O Gott, heiliger Geist
teil' uns mit
Weisheit, Glauben und Lieb' allermeist
gib göttliche Gerechtigkeit“.

- So wie diese beiden Texte verhalten sich auch die großen und kleinen Bearbeitungen Wachs. Während die großen den ganzen C. f. durchführen (Nr. 1 im Sopran, 2 im Tenor, 3 im Baß), verarbeiten die kleinen in freier Weise bloße Anklänge an den C. f., und gegenüber der wahrhaft erhabenen Polyphonie an Stellen wie dem überwältigenden Schluß von „Kyrie, Gott heiliger Geist“ (VI, 39 c) sind die kleinen Bearbeitungen auf einen Ton in sich gefehrter Demut gestimmt.

E. Die Katechismusgefänge der Klavierübung.

„Erstes Hauptstück“: die 10 Gebote
(Klavierübung 11, 12 = VI, 19, 20).

Strophe 1 des Lutherschen Liedes lautet:

„Dies sind die heil'gen zehn Gebot'
die uns gab unser Herr Gott
durch Mosen seinen Diener treu
hoch auf dem Berge Sinai. Kyrie eleison!“

In den nächsten Strophen bringt Luther alle Gebote einzeln in Verse; dann sagt er:

„Die Gebot' uns all' gegeben sind
daß du dein Sünd', o Menschenkind
erkennen sollst und lernen wohl
wie man vor Gott leben soll. Kyrie eleison!“ (Str. 11),

und die letzte (12.) Strophe bittet:

„Das helf' uns der Herr Jesu Christ
der unser Mittler worden ist
es ist mit unserm Thun verlor'n
verdienen doch eitel Born. Kyrie eleison!“

Von der strengen Unerbittlichkeit des im Alten Testament verkündeten mosaischen Gesetzes ausgehend, stellt Luther an den Schluß seine eigene Auslegung in neutestamentlichem Sinne. Bach symbolisiert die starren Vorschriften der alttestamentlichen Gesetzestafeln in der großen Bearbeitung durch kanonische Führung des C. f., in der kleinen durch zehnmaliges Auftreten des mit ehernem Rhythmus als Dreiklangfanfare aufgebauten Themas der Fughetta VI, 20. Vom 5. Mal an („Du sollst nicht töten“) erfolgt eine Umkehrung des Themas in absteigender Linie ähnlich dem „Tragen der Sündenlast“ in „D Lamm Gottes unschuldig“.

Die große Bearbeitung VI, 19 teilt ihr thematisches Material in zwei Hälften. Die erste besitzt tiefgehende Verwandtschaft mit der Abendmahlszene aus Bachs Matthäuspassion. Sie deutet wie Strophe 11 auf Christus als gottgesandten Erfüller des Gesetzes, als den Befreier und Erlöser von niederdrückendem Schuldbewußtsein. (Man beachte das Drohende der Stelle

„verdienen doch eitel Zorn.“) Die zweite Hälfte des motivischen Materials bewegt sich in chromatisch absteigender Linie, und so schwankt die Stimmung des Ganzen dauernd zwischen freudiger Zuversicht und „Kyrie eleison“ (vgl. besonders den Schluß im C. f.).

„Zweites Hauptstück“: der Glaube
(Klavierübung 13, 14 = VII, 60, 61).

„Wir glauben all' an einen Gott
Schöpfer Himmels und der Erden
der sich zum Vater geben hat
daß wir seine Kinder werden
er will uns allzeit ernähren
Leib und Seel' auch wohl bewahren
allem Unfall will er wehren
kein Leid soll uns wid'rfahren
er sorget für uns, hüt't und wacht
es steht alles in seiner Macht“. (Str. 1)

„Wir glauben auch an Jesum Christ
seinen Sohn und unseren Herrn
der ewig bei dem Vater ist
gleicher Gott von Macht und Ehr'n
von Marie, der Jungfrauen
ist ein wahrer Mensch geboren
durch den heiligen Geist im Glauben
für uns, die wir war'n verlorn
am Kreuz gestorben und vom Tod
wieder auferstanden durch Gott“. (Str. 2)

„Wir glauben an den heiligen Geist
Gott mit Vater und dem Sohne
der aller Widder Tröster heißt
und mit Gaben zieret schöne
die ganze Christenheit auf Erden
hält in einem Sinn gar eben
hie all' Sünd' vergeben werden
das Fleisch soll auch wieder leben
nach diesem Leben ist bereit
uns ein Leben in Ewigkeit“. (Str. 3)

Wachs große Bearbeitung (VII, 60) ist eine frei nach Pachelbel angelegte Vorspielfuge über die paraphrasierte halbe erste C. f.:

Zeile als Thema, am Schluß erscheint im Tenor die ganze erste cantus planus-Zeile, gleichsam „sprechend“: „Wir glauben all an einen Gott“. Der in gewissen Abständen pedaliter auftretende Basso ostinato versinnbildlicht offenbar die Festigkeit des Glaubens „es steht alles in seiner Macht“ (Strophe 1, letzter Vers).

Die „Fughetta“ (VII, 61) weist auf die 2. Strophe hin. Die Umbildung derselben C. f.-Zeile ist gänzlich anders; der feierliche Rhythmus punktierter Achtel zeugt von tiefstem, weichevollstem Ernst: Jesus, der Gottessohn, hat um unsrer Sünde willen leiden müssen, — ja, selbst sterben mußte er für uns, besagt der Ausschrei der verminderten Septimenakkorde kurz vor Schluß. Demnach wäre Strophe 2 als von der Orgel „musiciert“ zu denken. Strophe 3 wäre wieder gesungen worden wie Strophe 1.

„Drittes Hauptstück“: Vater unser.

(Klavierübung 15, 16 = VII, 52, V, 47.)

„Vater unser im Himmelreich,
der du uns alle heißest gleich
Brüder sein und dich rufen an
und willst das Beten von uns ha'n,
gib, daß nicht bet' allein der Mund,
hilf, daß es geh' aus Herzensgrund“. (Str. 1)

Von dieser Gebetsstimmung ist die kunstvolle große Bearbeitung VII, 52 gänzlich erfüllt, trotz der schwierigsten Kontrapunktischen Arbeit, indem der C. f. kanonisch geführt und meist noch im Kontrapunkt imitiert ist. Das Hauptmotiv desselben ist überdies eine wundervolle Paraphrase der ersten C. f.-Zeile, deren idealer Vortrag durch Phrasierung und Betonung den Ursprung aus der ersten C. f.-Zeile müßte erkennen und zugleich den beabsichtigten „Affekt“ — „flehentliches Beten“ müßte erfüllen lassen.

Über die kleine Bearbeitung V, 47 und ihre mit Verszwischenpielen versehene Variante vergleiche man S. 28. Wie die große als Vorspiel, so dürfte sie als Nachspiel gedacht sein.

Zwischen beiden stehen die übrigen Vaterunser-Bitten, von Luther in Verse gebracht. Die letzte (9.) Strophe lautet:

„Amen, das ist, es werde wahr,
stärk' unsern Glauben immerdar,
auf daß wir ja nicht zweifeln dran,
das wir hiemit gebeten ha'n;
auf dein Wort, in dem Namen dein,
so sprechen wir das Amen fein“.

„Viertes Hauptstück“: die Laufe
(Klavierübung 17, 18 = VI, 17, 18).

Strophe 1 lautet:

„Christ unser Herr zum Jordan kam
nach seines Vaters Willen,
von Sanct Johann die Laufe nahm,
sein Werk und Amt zu 'rfüllen,
da wollt' er stiften uns ein Bad,
zu waschen uns von Sünden,
ersäufen auch den bitter'n Tod
durch sein selbst Blut und Wunden;
es galt ein neues Leben“ (Str. 1).

In der großen Bearbeitung VI, 17 läßt die rollende Sechzehntelbewegung der linken Hand an die Wellen des Jordan denken. Die Dreiklangsschritte rechts stellen wohl eine Art „Erlösermotiv“ dar und weisen auf die Heilsverkündigung des Textes: er kam, „sein Werk und Amt zu 'rfüllen, zu waschen uns von Sünden, es galt ein neues Leben“.

Die Fughetta VI, 18 dagegen wird vermutlich auf den Text der Schlusstrophe Bezug nehmen. Wenn A. Schweiger in ihrer geistvollen Miniatur nur „ein Spiel sich kreuzender und überstürzender Wellen“ erblickt, so wendet sich mit aller Entschiedenheit, mit all seinen Umkehrungen und Verkleinerungen dagegen — das „sprechende“ Thema selbst, d. h. die 1. = 3. C. f.-Zeile, indem sie nämlich die Worte der Schlusstrophe deklamiert:

„Das Aug' allein das Wasser sieht,
wie Menschen Wasser gießen,
der Glaub' im Geist die Kraft versteht
des Blutes Jesu Christi,

und ist für ihn ein' rote Blut,
 von Christi Blut gefärbet,
 das allen Schaden heilen thut,
 auch von uns selbst begangen“.

Als Vorbereitung zum Abendmahl setzt Bach zwei Bearbeitungen des Buß- und Beichtliedes:

„Aus tiefer Not schrei' ich zu dir“
 (Klavierübung 19, 20 = VI, 13, 14).

Welches der beiden Stücke der ersten, welches der letzten Strophe zuzurechnen wäre, läßt sich schwer entscheiden und ist bei der Ähnlichkeit ihres Stimmungsgehaltes und der Einheitlichkeit des ganzen Liedes unwesentlich. Wenn Schweiger am Schluß von VI, 13 einen „Freudenrhythmus“ feststellt, so hat ihn bei der Deutung wohl mehr sein Auge als sein Ohr beraten.

„Fünftes Hauptstück“: Das Abendmahl
 (Klavierübung 21, 22 = VI, 33, 30).

Strophe 1 lautet:

„Jesus Christus, unser Heiland,
 der von uns den Gotteszorn wand
 durch das bitter Leiden sein,
 half er uns aus der Hölle Pein“.

Zu ernster Sammlung mahnt die kunstvolle Vorspielfuge über die erste C. f.-Zeile VI, 33 (fmoll). — Demnach ist in VI, 30 ein Nachspiel zu vermuten. Aber der Text der 10. Strophe kann kaum zu einem Musikstück inspiriert haben; denn er heißt:

„Die Frucht soll auch nicht ausbleiben,
 deinen Nächsten sollt du lieben,
 daß er dein genießen kann, —
 wie dein Gott an dir gethan“.

Nun sind bei genauerer Betrachtung des ganzen Liedes zwei verschiedene, gleich große Hälften zu erkennen, und im Hinblick auf die mutmaßliche Durchschnittszahl der Abendmahlsteilnehmer darf unbedenklich angenommen werden, in Bachs Gottesdienst seien meist nur die ersten fünf Strophen „wechsel-

weise präludivert und gesungen“ worden. Dann wäre die merkwürdige thematische Gestaltung des Kontrapunkts dieser Choralbearbeitung schon durch den 1. Vers der 5. Strophe hinreichend begründet:

„Du solt glauben und nicht wanken,
daß ein Speise sei den Kranken,
denen ihr Herz von Sünden schwer
und für Angst beträbet sehr“.

„18 Choräle“, 18 = VII, 58.

Den schwachen Glauben Wankender sucht Bach zu stützen. Er selbst war an seinem Lebensabend der Barmherzigkeit seines Gottes gewiß. Als er sein Ende nahe fühlte und seinem Schüler Altnicol die in vollständiger Fassung die „Kunst der Fuge“ beschließende Bearbeitung „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ VII, 58 in die Feder diktierte, betitelte er die als „18 Ch.“, Nr. 18 unvollendete Niederschrift: „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“. Sein die kunstvollsten Arten kontrapunktischer Technik zu ergreifender Einfachheit meisternder Schwanengesang wandte sich dem Weltenrichter mit den Gedanken zu (1.—3. und letzte Strophe):

„Für deinen Thron tret' ich hiermit
o Gott, und dich demütig bitt'
wend' dein' genädig Angesicht
von mir, dem armen Sünder nicht“.

„Du hast mich, o Gott Vater mild
gemacht nach deinem Ebenbild
in dir web', schweb' und lebe ich
vergehen müßt' ich ohne dich“.

„Errettet hast du mich gar oft
gar wunderbarlich und unverhofft
da nur ein Schritt, ja nur ein Haar
mit zwischen Tod und Leben war“.

„Ein selig Ende mir bescher'
am jüngsten Tag erwecke mich
Herr, daß ich dich schau' ewiglich
Amen, Amen, erhöre mich“.

Die Zartheit wie die Erhabenheit und alle Phantasie seines künstlerischen Willens hat der Meister einem kaum zu be-seelenden Instrumente anvertraut, auf dem Unregistrieren eine schwerfällige Arbeit der Hände war, bei dem man sich auf Flächengliederung im Großen mittels Manualwechsel angewiesen sah.

Aber die vom modernen Ohr bei allen übrigen Instrumenten geforderte innere Beseeltheit des Tones, die gerade bei Bachs Choralbearbeitungen tondichterisch wünschenswerte Diegsamkeit des Klanges und des Stimmengeflechtes lassen sich unmöglich erreichen, wenn man »a due manuale e pedale« in der einmal gewählten Gruppierung von Anfang bis Schluß spielt. Da können selbst Bachs eigene Vorschriften, soweit überhaupt welche vorhanden, nicht maßgebend sein. Z. B. der Schübler-sche Choral VII, 57 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ wäre nach Bachs Vorschrift triomäßig ohne dynamische Unterschiede zu spielen. Er ist aber nichts als Bearbeitung der Kantaten-arie „Zion hört die Wächter singen“, und in dieser unter-scheiden Bachsche Originaleintragungen zwischen »forte«, »piano« und »pp«. Da nun das von Bach vorgestellte Echo des Zions-rufes auf heutigen Orgeln darzustellen ist, sollte man es auch ausführen. Gleichfalls ist z. B. die Dynamik der ersten Echo-variationen seiner drei Jugendchoralpartiten systematisch aus-zuarbeiten. Denn ein gelegentliches Original-»p« setzt mehrere andere aus Lässigkeit weggelassene voraus.

Der C. f. hat nur dort ein Recht auf unbedingte Hervor-hebung, wo er tatsächlich als Hauptträger des seelischen Aus-drucks auftritt, nicht aber, wenn er als cantus planus Zeile für Zeile von einem das Wesentliche kündenden Kontrapunkt umspielt wird und zum bloßen liturgischen Gerüst der Form wird. Im ersten Fall, d. h. zumeist bei den „Orgelchorälen“ und den in Vortehudescher Manier geschriebenen, ist seine Me-lodie textgemäß wie Gesang zu deklamieren. Fermaten und schwere Takteile gelten also nur sehr bedingt. Außerdem be-anspruchen motivisch „sprechende“ Bearbeitungen einzelner Melodieteile zu gleicher Zeit dasselbe Recht auf gesanglich be-seelten, vom Taktstrich unabhängigen Vortrag, auch wenn sie

in kontrapunktischer Verkleinerung oder umgekehrt in Böhmischer Ausspinnung auftreten.

Denn ebenso wie oft Einzelstimmen polyphoner Chöre denselben Text zu verschiedenen Laktzeiten, aber doch mit sinn-gemäßer Betonung zu singen haben, so stellt die ähnliche kontrapunktische Kunst in Bearbeitungen wie über „Schmücke dich, o liebe Seele“ u. a. dieselben Ansprüche an einen wirklich idealen Vortrag. Wo ferner der C. f. variiert oder in Böhmischer Weise paraphrasiert ist, darf gegenüber den mittels Analyse herausgeschälten Original=C. f.=Noten alles Andere nur als Auftakt und Umspielung fühlbar sein.

Das bedingt weitgehendsten, aber sorgfältigsten Gebrauch von Faloufiste und Registerfchweller zugleich. Man sollte einsehen, daß überhaupt nur systematischer Gebrauch der Walze Freiheit der Bewegung schafft. Denn er kann die Handregistrierung vom Einstellen aller die gewünschte Grundklangfarbe nur zeitweilig verstärkenden oder „deckenden“ Stimmen entlasten. Ihr Gebrauch allerdings sollte ausschließlich aus dem Bewußtsein metrischen Aufbaus und im Kleinen aus dem rhythmischen Akzente, also in Sonderheit aus der Wortbetonung erwachsen und hätte damit etwas gegenüber dem Wesen alten Orgelspiels ebenso völlig Neues wie Wertvolles zu bedeuten. Kommen etwa gelegentliche Ehoeeinschaltungen hinzu, so ist noch Klaviaturwechsel zu Hilfe zu nehmen. Nach Bedarf zu gestaltendes triomäßiges Spiel, gelegentlich auch mit einer Hand auf zwei Manualen zugleich, ist natürlich dauernd von Nöten.

Daß es bei der Eigenart der Choralbearbeitung wesentlich schwerer hält als bei den freien Orgelwerken Bachs, die innerlich vorhandenen Steigerungen und Schattierungen auszuführen, braucht keinen Zuhörer zu kümmern, sobald die technische Ausführbarkeit bewiesen ist. Ausartung in virtuose Effekthascherei ist nicht zu befürchten. Denn wer hier um die Palme ringt, wird nur dem Geiste dienen wollen, selbst jeder Irrtum bringt hier Segen, und nur das rastlose Streben aller Berufenen kann die innerlichsten Schöpfungen Bachscher Religiosität als edelsten Kulturbesitz der Menschheit fühlbar machen.

Anhang I, zu S. 4/5.

Gesangbücher, die zu Bachs Zeit allgemeine Bedeutung besaßen.

a) Für die Lesarten der Texte allein wären die wichtigsten:

Andächtiger Seelen geistliche Brand- und Sangs-Dpfer (das sogen. „große Wagnersche Gb.“). 8 Bände. Leipzig 1697.

Dieses hat sich im Nachlaß Bachs befunden.

Vorrath alter und neuer . . . Gesänge . . . Leipzig 1673.

b) Von Gesangbüchern mit Melodien, d. h. Cantionales, sind an dieser Stelle folgende zu nennen:

Cantionale sacrum / das ist Geistliche Lieder von Geistlichen und trostreichen Texten. Mit 3/4/5 oder mehr Stimmen unterschiedlicher Auctorum für die Fürstliche Land- und andere Schulen im Fürstenthumb SACHSEN . . . zum andern Mal gedruckt zu Gotha Durch Schafn im Jahr 1651.

(Stimmt mit der Ausgabe von 1648 überein.)

Leipziger Gesangbuch von Gottfried WOPPELD. Leipzig 1682. Neu

Leipziger Gesangbuch / von den schönsten und besten Liedern verfaßt . . . Mit Fleiß verfertigt und herausgegeben von . . .

„Das große Cantional“ Darmstadt 1687.

Johann MUGGER, Praxis pietatis melica: die Uebung der Gottseligkeit in Christlichen und trostreichen Gesängen . . . nebst Joh. Habermanns vermehretem Gebetbuche. Cantus et Basis. Berlin 1690. (Editio 24.)

Derselbe: . . . mit beygesetzten . . . neuen Melodien . . . (Editio 28) Berlin 1698.

Derselbe: . . . (Editio 29) Berlin 1702.

Johann Erügers und Peter Sohrens: Uebung der Gottseligkeit 1700.

(Dies ist die späteste oder die vorletzte Ausgabe von Erüger.)

In diese Gruppe würde auch gehören:

Geistreiches Gesangbuch, Den Kern Alter und Neuer Lieder, Wie auch die Noten der unbekanntnen Melodien Und darzu gehörige nächliche Register . . . von Johann Anastasio FREYNSHAUSEN, Pfast. Adj. Halle, Gedruckt und verlegt im Wapfen-Hause 1704.

wenn Bach auch nur ein einziges von den hier neu auftretenden 82 zum Teil sehr bekannten Liedern für seine Choralwerke für Orgel verwendet hätte. Daher wird er diese Ausgabe ebensowenig benutzt haben, wie man das aus demselben Grunde annehmen darf von der 1708 erschienenen Ausgabe und von der Ausgabe 1714.

(Neues Geistreiches Gsb. . . von . . . Freylinghausen.)

Außerdem hat Bernh. Friedr. Richter folgende Quellen zum Vergleich der von ihm herausgegebenen Bachschen Choralgesänge (s. o.) herangezogen und mir seine diesbezüglichen handschriftlichen Notizen zur Verfügung gestellt, für welche Liebenswürdigkeit ihm hiermit nochmals herzlichst gedankt sei:

Dressener Gesangbuch 1694 und 1707 (dieselbe unveränderte Ausgabe).
Breslau, Kirchen- und Haus-Andacht. 7. Ausgabe (die 8. stammt aus dem Jahre 1690).

Freylinghausen, 1714 (s. o.).

Weißenfels Gesangbuch 1712.

Breslau Gesangbuch 1712. (Ohne Noten.)

J. Erdger: Geistliche Lieder 1700 (mit Lobwasser zusammen, viele Melodien enthaltend, Stadtbibliothek Leipzig).

Praxis pietatis . . . Berlin 1688.

Leipzig Gesangbuch 1719 (ist nach Richter von Bach nicht benutzt worden).

Für meine Untersuchung nicht verwertbare Gesangbücher.

Für die Lüneburger Zeit:

W. Bode: Quellennachweis über die Lieder des hannoverschen und des lüneburgischen Gesangbuchs samt den dazugehörigen Singweisen. Hannover 1881 (bietet Notizen über die ältesten Quellen und Verfasser der zu Bodes Zeit gebräuchlichen Provinzial-Gesangbücher).

Lüneburgisches Gesangbuch 1686, Darinnen zweitausend . . . (fällt weg wegen der Ausgabe 1696).

Lüneburg 1697. Neu vermehrtes Paradiesgärtlein, das . . . Johann Arndts . . . („O Gott, du frommer Gott“ hat neun Strophen ohne Stern).

Braunschweig 1686. Gottes Himmel auf Erden, das ist: Das Braunschweigische ordentliche allgemeine Gesangbuch . . . (nur „O Gott, du

frommer Gott“ nach Melodie „Ach Jesu, dessen Treu“ zu singen: ist ein beachtenswerter Fingerzeig.)

Neu vermehrtes Hamburgisches Reise- und Handbüchlein, in . . . sambr einem Wegweiser durch ganz Teutschland . . . Aufs neu übersehen . . . 1696 (könnte Bach auf seinen Wanderungen von Lüneburg aus benutzt haben: aber ohne Noten).

Lüneburg 1700. M. Heinrich Elmenhorsts, Predigers in Hamburg . . . Geistreiche Lieder (kein Partitentext darin).

Lüneburg 1694 und 1695 (h. Schm. 12) (ohne Noten).

Lüneburg 1702 (Schm. 8 — ohne Noten). Befindet sich in Stuttgart. (Eine fälschlicherweise 1701 signierte Ausgabe in Wernigerode.)

Das vollständige große Cellische Gesangbuch, In welchem nicht allein . . . 1695 (gar keine Ausbeute).

Daselbe 1697 („ . . . verschiedene neue Gesänge . . .“) (Beachtenswert ist, daß die für „O Gott, du frommer Gott“ angegebene Melodie „Ach Jesu, dessen Treu“ bis auf die Abweichung in den letzten zwei Seilen mit Bach übereinstimmt. Vgl. Peters V).

Für die Arnstädter Zeit:

Arnstadt 1697. Im Namen Jesu! J. G. D. A. S. Geistliche Singelust . . . (Dlearius) (ist eine Neuauflage von Dlearius' „Poetischen Erstlingen“: setzt stets über den Anfang „Im Tone“ — irgend einer bekannten Melodie).

Arnstadt 1707. Jubilierende Liederfreude, bestehend in . . . von . . . Dleario! (Ein Liederkommentar, der nichts mit Musik zu tun hat.)

Zur Vorsicht habe ich die Gesangbücher der Nachbarstadt durchgesehen:

Rudolstadt 1699 („Kühlwasser“), 1704 („zum dritten mal“; gibt andere Melodien an als die von Bach gebrauchten), 1706 (scheint unveränderte Neuauflage von 1704 zu sein), 1708 (beugleichen); ferner: Herrn Dokt. Justi Söffings Rudolstädtisches Handbuch, in welchem begriffen: 1. Jesusgebet . . . 2. bis 5. . . Ein vollständiges Gesangbuch . . . und igo zum vierten mal vermehret . . . 1692 (ähnlich angelegt ist das obengenannte Rudolstadt 1699; es fehlen die wichtigsten Lieder, die für Arnstadt in Betracht kommen).

Auf Vorreden von Dlearius und des „Vorraths . . . 1673“, sowie diejenigen vom Rudolstädter Gesangbuch beruft sich:

Weißenfels 1710 („Vollständiges Gesangbuch“) (Schn. 4) und
Weißenfels 1716 (8) (Geistreiche Oden . . . Neumeister — Kantatentexte).

Für Mühlhausen, dem selbst zu jener Zeit die Gesangsbücher fehlten, habe ich folgende ortsübliche Gesangbücher durchgesehen:

Meiningen 1693 (Schn. 8) (Bei „O Gott, du frommer Gott“ eine andere Melodie als Bach, aber nur 8 Strophen).

Meiningen 1700 hat denselben Herausgeber Reichart und ähnliche Vorrede wie

Gotha 1702. Geistliches und vermehrtes Gothaisches Gesangbuch . . . zum andern mal gedruckt.

Gotha 1707: Erbauliche Uebereinstimmung der Sonn- und Festtags-Evangelia . . . (Die Texte sollen „musiciret“ werden; die Vorrede ist von Christ. Friedr. Witt).

Gotha (vom Advent 1708 bis dahin 1709) Friedensteinische Sonn- und Festtags-Andacht, bei Absingung . . . (Fortsetzung des vorigen).

Schmalkalden 1706. Schmalkaldische Gott wohlgefällige Liederlust . . . (kommt garnicht in Betracht).

Jena 1707. Evangel. Liederschaz, Darinnen . . . Olearius (desgl.).

Sondershausener Gesangbuch mit Vorrede. 1699 (Wernigeroder Exemplar: Titelblatt fehlt; überhaupt unvollständig; ohne Noten; indes scheinen alle Bachschen Liedertexte darinnen zu sein und mit richtigen Wiederholungen bezeichnet zu sein; Melodie-Angaben sind selten).

Sondershäusisches Gesangbuch (1711) . . . benebst einem kurzen Gebetbüchlein . . . in den Fürstenthum Schwarzburg-S . . . zum siebenten male (Schn. 8) (Unndtig für Bach, mehrere Texte fehlen).

Nordhausen 1695. Schriftmäßiges Gesangbuch, zum nächstlichen Gebrauch Evangelischer Christen, absonderlich der Kirchen-Gemeinden in N. . . zum vierten male (verweist auf „Lüneburg . . . zweitausend . . .“, Olearius und Dresden 1794; Vorrede verbreitet sich über die Wichtigkeit des Gemeindegefanges und des Mitlebens vom Text; ferner eine „Melodien-Vergleichung mit 13 genera stropharum“ für beliebige Melodiewahl; „Sei gegrüßt“ und „Das Jesulein soll doch . . .“ nicht darinnen, ebensowenig „Ach was ist doch unser Leben“).

Nordhausen 1712. Dasselbe „ . . . zum siebenten male . . . und mit 89 in den andern Theil verfaßten Liedern vermehret“ (keine Melodie; die dazwischen erschienenen Auflagen habe ich nicht zu Gesicht bekommen können).

Darmstädtisches Gesangbuch (1698) Geistlicher und bisher in denen Evangelischen Kirchen gebräuchlichen Kirchenlieder. Aufs neu übersehen . . . nebst D. J. Habermanns Morgen- und Abendgebetern (!) Wie auch einem Trostreichen Gebet-, Buß- . . . Büchlein (Die wichtigsten Texte sind nicht enthalten). Dagegen wird ganz besonders für Mühlhausen zu beachten sein:

Darmstadt 1699: Neu-verfertigtes Darmstädtisches Gesangbuch, Worinnen . . . Nebst einer . . . Vorrede Eberh. Philipps Büchsen, von welchem Zahn bemerkt: „Dieses Buch ist wohl für den öffentlichen Gottesdienst bestimmt gewesen, während 1698 der Privaterbauung dienen sollte“.

Anhang II, zu S. 41.

- 1) „Ach Gott und Herr / wie groß und schwer / sind mein begangne Sünden / da ist niemand / der helfen kann / in dieser Welt zu finden“.
- 2) „Lief ich gleich weit / zu dieser Zeit / bis an der Welt Ende / und wolst lossein / des Kreuzes Pein / wärd' ich doch solchs nicht wenden“.
- 4) „Soll's ja so sein / daß Straf und Pein / auf Sünden folgen müssen / so fahr hier fort / und schone dort / und laß mich hier wohl büßen“.
- 5) „Gib Herr Geduld / vergib die Schuld / verleihe ein g'horsam Herze / laß mich nur nicht / wie's oft geschicht / mein Heil murrend verschmerzen“.
- 6) „Handel mit mir / wie's danket dir / auf dein Gnad' will ichs leiden / laß mich nur nicht / dort ewiglich / von dir sein abgescheiden“.
- 9) „Darin ich bleib / ob schon der Leib / und Seel' vonander scheiden / so werd ich dort / bei dir, mein Hort / sein in ewigen Freuden“.
- 10) „Ehre sei nun / Gott Vater, Sohn / und Heiligem Geist zusammen / zweifel auch nicht / weil Christus spricht / wer glaubt, wird selig; Amen“.

Anhang III, zu S. 51.

Während im Arnstädter Gesangbuch 1674 die gewöhnliche 10-strophige Fassung auf Seite 140 als Passionslied zu finden ist, steht eine 7-strophige auf Seite 455 unter der Rubrik „von der Buß“ und lautet:

- 1) „O Jesu, du edle Gabe / mich mit deinem Blute labe / und daran hab' meine Freude / und stets meiner Seelen Weide / dein Blut mich von Sünden wäschet / und der hßllen Blut auslßchet“.
- 2) „Ludte dich nicht meine Sünde? / ach es hat an Gottes Kinde / sich erwiesen Gottes Rache / wider meine böse Sache / wiltu Herz denn nicht erschrecken? / wiltu nicht die Sünd auffdecken?“

- 3) „An des Sohnes Gottes Blut / nimm doch ab, wie sehr die Rut' / Gottes pflege drauff zu schlagen / daß es kein Mensch kan ertragen / Gottes Blut mein Herz erweiche / daß nach Gottes Herz ich reiche“.
- 4) „Nu ich komme / hilf mir Armen / Jesu, wollst dich mein erbarmen / laß an deines Blutes Schätzen / Jesu, mein Herz sich ergeben / deines Blutes Heiligkeit / mach mich rein in Ewigkeit“.
- 5) „Gottes Herz in Jesu Seiten / ist erdffnet / ach laß leiten / Herz zu Herzen durch den Glauben / kommt doch ihr verschäuchte Tauben / in die blutigen Steinrigen / da ihr sollt sicher sitzen“.
- 6) „Das Gedächtnis deines Blutes / bleibe Richtschnur meines Mutes / daß es mich von Sünden schrecke / meine Fehler auch bedecke / daß dein Blut mög' überwinden / in mir Teuffel, Welt und Sünden“.
- 7) „Sol ich einst von hinnen scheiden / laß dein Blut mich schön bekleiden / daß ich möge wol bestehen / zu dir in die Freud eingehen / da mich deines Blutes Gaben / ohn Aufhören werden laben“.

Im selben Gesangbuch hat „Sei gegrüßet“ 7 Strophen. Str. 1 bis 3 haben den Refrain: „Laß mich deine Liebe erben / und darinnen selig sterben.“ Str. 4—5: „Laß mich deine Lieb genießen / und mein Leben drin beschließen“. Str. 6—7: „Singen immer Heilig, Heilig / alsdann bin ich dort ja selig“.

Dagegen fehlt in allen übrigen mir bekannt gewordenen Gesangbüchern die 7strophige Arnstädter Fassung von „O Jesu, du edle Gabe“, und in der Ausgabe: „Arnstadt 1700“ hat „O Jesu, du edle Gabe“, als Abendmahlslied 10 Strophen wie sonst überall.

„Sei gegrüßet“ hat hier auch 7 Strophen; indes der Refrain lautet: Str. 1—3 wie 1674; Str. 4—6 wie 1674 und nur Str. 7 hat den Schluß: „Singe immer Heilig, Heilig / alsdann . . .“.



Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten.

Von Dr. Reinhard Doppel (Kiel).

Albert Schweiger gibt in seiner Bachbiographie S. 359 ff. als Thema der Ciaccona für Violine Solo an:



und betont seinen synkopischen Zug, obwohl Bach in den meisten Variationen die Synkopierung nicht beibehält. Spitta (I, S. 703) gibt gar fünf Themen an. Im Grunde handelt es sich um

ein einziges Thema:  also um

das obere Tetrachord der d-moll Tonleiter, ein Thema, das Bach in zahlreichen Fällen verwendet. Die fünf Themen, die Spitta angibt, sind nur Modifikationen des Grundthemas. Schon Pirro weist in seiner Durtehudebiographie S. 463 darauf hin, daß zwar die alten Theoretiker einen Unterschied zwischen Passacaglia und Ciaccona machten, in praxi aber kümmerte man sich nicht viel darum. In der Chaconne verschleierte man gern das Grundthema, das zeigt uns auch Händel mit drei Exemplaren dieser Formgattung, in dem man auf dem Grundthema gleich eine prägnante Variation als Einleitung aufbaute. Daß Bach nun das Grundthema nicht so nackt auf die Violine übertrug, hat seinen guten Grund:

es wäre wirkungslos verblaßt und hätte einem so gewaltigen Stücke nur schlecht als Überschrift gedient. Und seiner pomposen Überschrift fehlt es gewiß nicht an Eindringlichkeit.

Spitta und Schweizer geben das Thema als achttaktigen Satz; gleichwohl nimmt Bach das Thema in den Variationen Takt 121—124, 149—152, 217—220 und 237—240 viertaktig. In den meisten übrigen Doppelvariationen gestaltet er so, daß der viertaktige Nachsatz wieder eine irgendwie gesteigerte Variante des viertaktigen Vorderesatzes ist, ausgenommen die Takte 73—88, wo er zwei Variationen in Sechszehnteln 77—84 durch zwei Variationen in Zweiunddreißigsteln umklammert, so daß auch hier die Annahme eines viertaktigen Themas die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Es ist klar, daß Spitta bei seiner Auffassung zu folgendem Resultat kommen mußte: „Von 133—209 wird es (das Thema) großartig und in immer freierer Weise, zuletzt einzig durch Festhaltung des Grundrhythmus variiert“. In Wirklichkeit handelt es sich 193—196 um das umgekehrte Thema



das der Vorderesatzwirkung halber bis zur Dominante geführt und dadurch rhythmisch gebrängter erscheint, nämlich in der

Fassung:  197—200 bringen

das Thema in der obersten Stimme; 201—204 findet wieder aus kompositionstechnischen Gründen eine rhythmische Verschiebung folgendermaßen statt:



hier hätte die genaue Beibehaltung des Themas den Fluß des Geschehens durch fünf volle Viertel D dur in den drei Oberstimmen gehemmt und die Steigerungen im 3. und 4. Takt

illusorisch gemacht. 205—208 korrespondieren in Gestalt und Absicht mit 201—204. Endlich erscheint 217—220 das Thema nochmals in seiner umgekehrten Form, diesmal fast wortgetreu:



Die Verhältnisse liegen also wesentlich einfacher, als die beiden Bachbiographen annahmen.

Das Thema findet sich bei Bach häufig, nicht nur als Grundstock für Passacaglia- und Chaconne-artige Gebilde, sondern auch als Antriebskraft für andere Formen. Man vergleiche:

1) Bourrée der Suite E dur für Solovioline.



mit Auftakt!

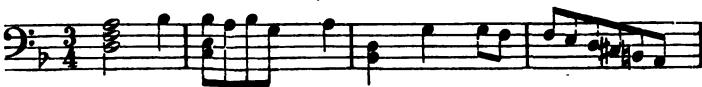
2) Thema der C dur Fuge, das Bach aus dem Choral »Veni, creator Spiritus« entwickelt hat.



3) Menuetto II der 1. Suite für Violoncello Solo.



4) Menuetto I der 2. Suite für Violoncello Solo.



- 5) Fragment einer Klaviersuite in f moll (B.-A. Bb. XXXVI, S. 229), wo es in folgenden Fassungen erscheint:

The image shows a musical score for a fragment of a piano suite in F minor. It consists of three staves of music. The first staff contains two measures of music, labeled 'a)' and 'd)'. The second staff contains two measures of music, labeled 'b)'. The third staff contains two measures of music, labeled 'c)'. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (F minor). The time signature is 3/8. The first measure of 'a)' and 'd)' is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The second measure of 'a)' and 'd)' is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The first measure of 'b)' is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The second measure of 'b)' is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The first measure of 'c)' is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The second measure of 'c)' is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note.

die eingeführt, umrankt und abgeschlossen werden von einem entzückenden Ritornell, das ebenfalls aus dem thematischen Bestand des Tetrachords gewonnen ist. Zwei Zweiunddreißigstelvariationen bringen den rhythmischen Höhepunkt. Das ganze Prélude ist seiner Form und seinem Gehalt und seiner Stimmung nach ein fabelhaftes Meisterstück und wird viel zu wenig gewürdigt und gespielt. Germer (Kollektion Ritolf Nr. 2004) hat die Chaconnegestalt des Stückes vollkommen übersehen!

- 6) Zu den Verwandten zählen ferner alle Tetrachordthemen des wohltemperierten Klaviers wie z. B.: 1. c moll Fuge, 1. fis moll Präludium, 2. c moll Präludium, 2. G dur Fuge, 2. g moll Fuge, 2. d moll Präludium. Bei all diesen Themen wirkt die vorangestellte und auskomponierte Tonica gleichsam nur als Auftakt zu dem absteigenden auskomponierten Tetrachord.
- 7) Fantasia in a moll (B.-A. Bb. XXXVI, S. 81), das Thema ist auf 12 Takte erweitert:

The image shows a musical score for the theme of the Fantasia in A minor. It consists of two staves of music. The first staff contains two measures of music. The second staff contains two measures of music. The music is written in a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (A minor). The time signature is 3/8. The first measure of the first staff is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The second measure of the first staff is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The first measure of the second staff is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. The second measure of the second staff is a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note.

und wird noch dreimal getreu wiederholt in e, d und a moll.

8) Lamento des Capriccio Bdur (über die Abreise seines Bruders)

The musical score consists of seven staves, each labeled with a letter from a) to g). Each staff begins with a bass clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). Some staves end with a double bar line and a repeat sign. The variations show different ways of treating the original theme, such as chromaticism, rhythmic changes, and melodic ornamentation.

Form d zeigt uns die reine Mollgestalt des Themas. Spitta nimmt bei dieser Passacaglia wieder zwei Tasse an, während es sich nur um unser Grundthema handelt (I, 236). Form g schließt das Stück ab und zeigt uns, wie Bach, wenn es seine Zwecke heischten, mit einem Thema umsprang. Ebenso die Form e, die sofort verständlich wird, wenn man sie mit a zusammen liest. Spitta weist aber schon darauf hin, daß die chromatische Form sich auch in einzelnen Kantaten findet und von der Kantate „Weinen, Klagen“ herübergenommen auch im Crucifixus der h moll Messe.

9) Air der Partita VI (B.-N. III, 128).

10) Larghetto des 4. Klavierkonzerts Adur (B.-N. XVII, 118).

11) Konzert Cdur für 3 Klaviere (B.-N. XXXI, 3, 84).

Der Nachsatz wird dazu aus dem unteren Tetrachord gebildet.

12) B.-N. XIX, 13.

im Adagio des 1. Brandenburger Konzerts Fdur, wo Bach zum Schluß mit der wunderbarsten Wechselwirkung zwischen Bläsern und Streichern die elementare Form bringt:



- 13) Adagio aus der 5. Sonate für Klavier und Violine
(1. Bearbeitung, B.-N. IX, 258).



eine 17taktige Passacaglia, der Baß kehrt achtmal wieder.

- 14) Aria der 2. Invention B dur für Violine und Cembalo,
XLV 1, S. 177.

- 15) Menuett aus dem Notenbuch der Anna Magdalena Bach
1725 (XLIII 2, S. 26).



Diese Beispiele dürften zum Beweis meiner Behauptung genügen, es finden sich noch andere Formen bei Bach; nur eine möchte ich hier noch hersetzen aus dem 1. Satz der f moll Sonate für Klavier und Violine, und das wegen ihrer besondern Schönheit und Gefühlstiefe:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The first system shows a descending melodic line in the treble staff, starting on G4 and moving down to G3, with a supporting bass line. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic development.

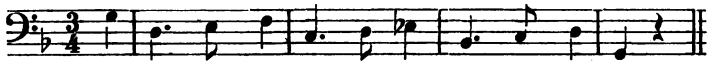
So sehen wir, wie die elementare Linie des absteigenden Tetrachords eine unendliche Fülle von Gedanken erzeugt, von denen kaum einer dem andern gleicht. Den echten Musiker erkennt man an den Bässen, lautet ein altes Wort. Mit Recht. Sind sie doch die eigentlichen Träger aller Kunstmusik. Melodie und melodische Linien sind wohl in zweiter Linie am musikalisch architektonischen Aufbau beteiligt: sie sind aber immer erst die Frucht der Baßlinien, wie uns der Anfang der Violinchaconne deutlich genug beweist. Selbst wenn die Phantasie eines Künstlers einmal eine Melodie ohne das Gerüst der Bässe spontan hinwerfen sollte, so arbeiten in ihm unbewußt Bässe als die eigentlichen Schöpfer. Sie sind die ursprünglichen Triebkräfte alles musikalischen Geschehens. Am reinsten sehen wir ihre Antriebskraft in den Formen der Passacaglia und Ciaccona. Wenn sich hier nun wieder die elementarste Form, nämlich der absteigende Tetrachord, als allgemeines Sprachgut fast aller Musiker findet, so ist das eine Bestätigung, wie die musikalische Gewalt eines Individuums sich nicht nur in der Erfindung äußert, im Eröffnen neuer Wege und Bahnen, sondern vor allem auch in der Herrschaft über die bereits vorhandenen Stoffe und Mittel. Zugleich bietet sich uns hier ein Gradmesser für den Wert der einzelnen Leistungen.

Die Herkunft des Themas und seine Verwendung vor Bach hat Riemann in seinem Aufsatz: „Der »Basso ostinato« und die Anfänge der Kantate“ (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft Jahrgang XIII) und in seinem Handbuch der Musikgeschichte II 2 ausführlich und grundlegend dargestellt; ich verweise daher kurz insbesondere auf den Abschnitt über Lully' Chaconne über unser Thema, S. 417. Andreas Mosers Aufsatz: „Zur Genesis der Folies d' Espagne“ im Archiv für Musikwissenschaft I 3 liefert uns den Nachweis der analogen Entstehung und Verwendung des bekannten Corellithemas.

Ich beschränke mich daher im folgenden auf die Komponisten, die Bach zeitlich und geistig am nächsten stehen, auf Buxtehude und Händel, oder die, deren Kompositionen den Vergleich mit der Violinchaconne ohne weiteres herausfordern, und auf Philipp Emanuel Bach und Beethoven.

Bei Buxtehude begegnet uns das Thema im Andante der 3. Sonate für Violine, Viola da gamba und Cembalo in der für die harmonische Ausbeutung ungünstigen Gestalt:

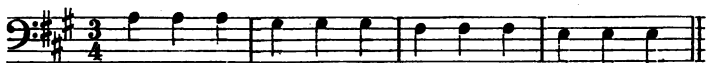
Denkm. Dtsch. Tonk., XI, S. 109 (herausgeg. von Carl Stiehl).



Buxtehude entwirft über dieses Thema, das er unverändert im Bass läßt, 25 Variationen, die, weil zu gleichmäßig, ermüden. Im Schlußsatz der 4. Sonate (ebenda, S. 122) haucht er dem Thema schon mehr Leben ein:



die in drei Takte gepreßte Energie äußert sich auch formell: nach achtmaliger Durchführung des Themas kommt er zu ganz neuen thematischen Gesichtern auf veränderter harmonischer Grundlage; obendrein würzt er noch mit Chromatik. Die 5. Sonate (ebenda, S. 129) bringt das Thema in der Urgestalt:



in einer Passacaglia für Violine Solo und Cembalo, die Viola da gamba pausiert. Zahlreiche Variationen ohne besondere Züge zeigen uns, daß Buxtehude kein Meister auf der Geige war. Kein Doppelgriff stört das harmlos-formale Musizieren über dem immer gleichen Maß.

Die beiden darauf folgenden Sätze bauen sich auf den Väßen



auf; die erste Form birgt durch ihre natürlichen Zäsuren große Gefahren, deren Überwindung Buxtehude wenig gelungen ist. In der Cdur Sonate für zwei Violinen, Viola da gamba und Continuo (ebenda, S. 172) finden wir das Thema wieder auf drei Takte zusammengedrängt:



In den Violinkompositionen der Zeit gehört das Thema zum eisernen Bestand der Expositionsgedanken. Johann Georg Pisendel (1687—1755) entwirft damit in seiner Sonate a moll für Solovioline (Neuausgabe von Bruno Studeny) diese Giga:



Tommaso Vitali (um 1700) baut seine Ciaccona für Violine mit beziffertem Baß auf dem Thema auf



(David, Hohe Schule des Violinspiels).

Dieses jedem Geiger vertraute Stück steht Bachs Chaconne formell und inhaltlich am nächsten.

Die Passacaglia in d moll, die sich im 42. Band B.-A. Seite 234 befindet, könnte den Eindruck erwecken, als ob hier ein Jugendwerk Bachs über unser Thema vorläge; sie stammt aber, wie Buchmayer (Drei irrthümlich J. S. Bach zugeschriebene Klavierkompositionen im 2. Sammelband der internationalen Musikgesellschaft) nachgewiesen hat, von Christian Friedrich Witt. Auffallend ist bei diesem Stück die stark violinenmäßige Haltung der Variationen, die ersten 11 Variationen können direkt, ohne große Änderungen, auf der Violine allein wieder gegeben werden.

Händel entrichtet dem Thema ebenfalls seinen Tribut:

The image shows two musical staves, each with a treble and bass clef. The first staff is a Minuetto in G major, 3/4 time, with a treble clef and a bass line. The second staff is a Menuetto in G major, 3/4 time, with a treble clef and a bass line. Both pieces show the characteristic melodic line of the Bach Chaconne theme.

Dieses Menuetto zeigt uns, wie die an der italienischen Sonne gereifte melodische Kunst Händels das viertaktige Tetrachordthema durch Dehnungen zum achttaktigen Vorder- und Nachsatz umbildet. Beseitigen wir die Dehnungen (2. und 4. Takt), und den Anhang (7. und 8. Takt), so leuchtet die Entstehung sofort ein.

In der Sarabande und Passacaglia der 7. Suite in g moll handelt es sich ebenfalls nur um unser Thema:

Sarabande.

Übrigens möchte ich hier auf das Andante dieser Suite hinweisen, das das gleiche Themenmaterial aufweist wie Bachs zweistimmige a moll Invention:

Händel.

Bach.

Der Vergleich beider Stücke enthüllt uns in seltener Weise die Verschiedenheit beider Meister, Händel gebärdet sich mehr formal ohne Vertiefung des Inhalts, Bachs Konzentrationskraft ringt dem Material die letzten Konsequenzen ab. Dort mehr ein Spiel, hier alles bewußte Äußerung einer unbeschränkten Gestaltungskraft.

In den Bereich unseres Themas gehört auch das Adagio der Sonate für Viola da Gamba und Cembalo concertato in C dur. Bekannter sind die drei Chaconnen von Händel, zwei in G dur, eine in F dur, letztere ein ungemein frisches Stück, das in seiner Überschrift und ganzen Exposition ebenfalls die wahre Grundlage, nämlich unser Tetrachordthema a, verschleiert. Erst im 26. Takt zeigt uns Händel das Baßgerüst:



In den beiden Chaconnen in G dur sehen wir unser Thema zum achttaktigen Satz erweitert, die eine mit 21, die andere gar mit 62 Variationen darüber:



mit 21 Var.

mit 62 Var.

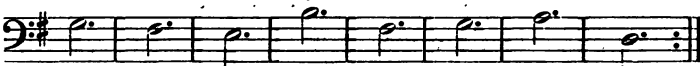
Trotz des Reichthums an rhythmischer Arbeit vermögen beide Chaconnen kein tieferes Interesse auszulösen. Mit Recht erweitert daher Bach in den Goldbergvariationen diesen achttaktigen Bass auf zweimal 16 Takte, also liedmäßig, wie schon Spitta (II, 650) betont. Er übersah aber dabei, daß das Thema der Goldbergvariationen direkt die Erweiterung der Händel-

chaconnen ist. Ich setze nur den ersten Teil des ganzen Themas hierher, den Rest möge man im Original nachsehen.

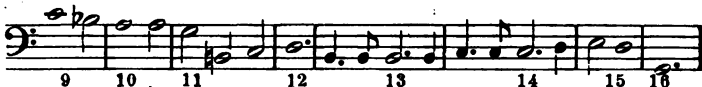
Ursprüngliches Thema.



Händels Erweiterung.



Und nun staunen wir erst recht, wenn wir die Fülle der Gesichte in den Goldbergvariationen an dem bisherigen Material messen; und im Hinblick auf die unbeschränkte, unverwüsthliche Zeugungskraft des kleinen Tetrachordthemas ahnen wir, daß es mit Bach keineswegs ausgelebt hat. Das Thema der Goldbergvariationen stammt aus dem 1725 für Anna Magdalena Bach angelegten Klavierbüchlein. Daß Bach zehn Jahre später darauf zurückgriff, beweist nur seinen einzig dastehenden Scharfblick für thematische Arbeit. Und wir haben keinen Beweis dafür, daß Bach, entgegen Schweigers Auffassung, doch eventuell schon um 1725 daran gedacht, über dieses Thema Variationen zu entwerfen. Die Ebenmäßigkeit des Aufbaues beweist aber, daß es sich um ein ganz bewußtes Gestalten handelt, besonders die dreimalige Verwendung der Takte 4—8 spricht dafür. Band 42 B.-A. bringt Seite 221 eine Sarabande con Partite in Cdur, die, ebenfalls einer früheren Schaffensperiode angehörig, sich als der geistige Vorläufer der Goldbergvariationen herausstellt. Das Baßgerüst der Sarabande lautet:



Teil III. gleich Teil I.

Var. 15 zeigt uns die genaue Waßführung der Goldbergvariationen:



Die Takte 13—16 der Sarabande decken sich mit den Taktten 5—8 und 13—16 der Goldbergvariationen. Die Tatsache, daß Bach bei dieser Cdur Sarabande den Waßrahmen nur auf 24 Takte erweitert gegenüber den 32 Taktten des Goldbergthemas, ist vielleicht ein Fingerzeig, daß die Sarabande mit ihren Variationen noch vor dem Goldbergthema componiert ist. Die Variationen selbst bringen schon eine Allemande (Nr. 13), eine Courante (Nr. 14) und eine Gigue (Nr. 16) und zeigen eine solche Frische und Gestaltungskraft und einen Schwung der melodischen Linienführung, daß sie sogar neben den Goldbergvariationen vollkommen in Ehren bestehen können. Jedem, der beide Werke nebeneinanderhält, wird die Zusammengehörigkeit ohne weiteres klar sein.

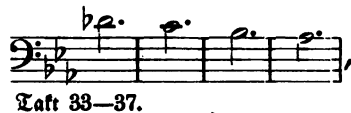
Elementare Themen wie unser Tetrachordthema sind zeitlos. Jedes Musikzeitalter wird Spuren davon aufweisen. Philipp Emanuel Bach verwendet es im Cantabile der 1774 komponierten Sonate Nr. III, einem überaus feinen Stück in Passacaglienform (Neuausgabe von Heinrich Schenker, Universal-Edition Nr. 548, Seite 86).



Wir finden es bei Beethoven im Andante des Streichtrios op. 3 Es dur:



in der Klaviersonate op. 10, Nr. 1 c moll, wo es die Verbindung zwischen 1. und 2. Thema schlägt:



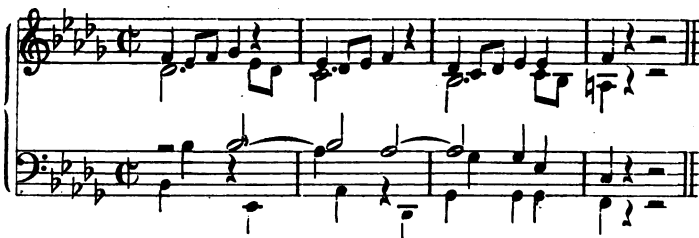
Takt 33—37.

im ganzen Minore des 3. Satzes seines Ddur Quartetts op. 18 Nr. 3:



in der Klaviersonate op. 101, A dur, dessen zweiter Satz Vivace alla Marcia auf ihm beruht, ferner im Presto des B dur

Quartetts op. 130, wo es sich ganz im Beethovenschen Habitus gebärdet:

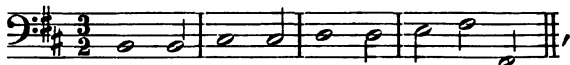


Alle diese Fälle geben uns vortreffliche Beispiele für vergleichende Stillkunde.

Schließlich gehört noch das Thema des letzten Satzes der 4. Symphonie von Brahms hierher, das aus dem umgekehrten Tetrachordthema entwickelt ist:



Auch Bach bringt das Thema schon umgekehrt als Unterlage für den Schlußchor (Ciaccona) der 150. Kantate:



Da sich die Arbeitsweise aller großen Komponisten deckt, im allgemeinen auf Rässen aufzubauen und zu entwerfen, so gebe ich hier noch eine Sarabande Bachs aus der unvollendeten Suite in f-moll wieder (B.-N. XXXVI, 230), und weil auch sie aus der Dehnung des Tetrachordthemas durch Chromatik gewonnen ist:



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music begins with a half note G4 in the treble and a half note G2 in the bass. The treble staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass staff continues with a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The treble staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The treble staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The treble staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. The word "Fine." is written at the end of the system.

Der folgende zweite Teil kann hier außer Betracht bleiben.
Nun vergleiche man damit das Thema der c moll Variationen für Klavier von Beethoven, das ich der besseren Übersicht halber nach f moll transponiere:

The image displays three systems of musical notation, likely piano accompaniment for a violin sonata. Each system consists of a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and block chords in the bass. The second system continues the melodic line with some sixteenth-note passages and block chords. The third system shows a simpler melodic line in the treble and a bass line with eighth notes and chords.

Das Reſultat des Vergleichs iſt: das gleiche Waſſergerüſt ergibt faſt die gleiche melodische Linie, trotz der Stilverſchiedenheit.

So kann ein kleines, unſcheinbares Tetrachordthema immer größere Wellenkreiſe ziehen dank der in ihm verborgenen Fruchtbarkeit. Sie zu nutzen, bedarf es nur berufener Hände.



Gesangstechnische Bemerkungen zu Joh. Seb. Bach.

Von Dr. Hans Joachim Moser (Berlin).

Über die Rolle und Behandlung einzelner Tonwerkzeuge in Bach's Werken ist schon recht viel gesagt und geschrieben worden, dagegen auffallend wenig über das von ihm vielleicht am häufigsten benutzte Instrument — die menschliche Stimme¹⁾. Es fehlt dieser Klangquelle eben fast ganz das geschichtliche Entwicklungsmoment, das die Historiker sonst so gern zu Betrachtungen anregt. Denn der Kehlkopf und seine Handhabung sind seit der Bachzeit nicht wie Cembalo und Violen, Flöten, Lauten und Trompeten dem Wandel der Zeiten unterlegen gewesen. Trotzdem bietet das Kapitel der Bach'schen Gesangstechnik eine Fülle des Bemerkens- und Untersuchenswerten, wovon im folgenden zwanglos einige Punkte zur Anregung für etwaige Spezialstudien erörtert werden mögen.

Man rühmt gelegentlich Vokalkünstler als „geborene Bachsänger“ und deutet damit (wohl meist mehr instinktmäßig als mit viel Überlegung) richtig an, daß Bach an seine stimmlichen Interpreten besondere Anforderungen stellt, deren vollaufbefriedigende Lösung heutzutage nicht gerade alltäglich ist, gewisse Naturanlagen und eine bestimmte Ausbildungsart voraussetzt. Die Gründe, warum Bach so vielen Sängern beiderlei Geschlechts nicht „liegt“, sind mannigfacher Natur.

¹⁾ Höchstens die wenigen Sätze von W. Rüst in der Ges. Ausg. Bd. 38, S. XVII — übrigens eine ziemlich unnötige Polemik gegen Spitta. Dann A. Schweizer in vielen verstreuten Bemerkungen seines vortrefflichen Werkes und Ph. Wolfrum im 2. Teil seines „Bach“ 1906.

Zunächst ein rein physiologischer ist, wenn ich recht sehe, in der Bachliteratur bisher nur wenig zur Sprache gekommen, da die Angelegenheit zurzeit noch heftig umstritten wird: das (kurz gesagt) Sievers-Ruß'sche Phänomen¹⁾. Nach dieser gleichzeitig und in gegenseitiger Unabhängigkeit von der Münchner Sängerbildung Rusz und dem Leipziger Germanisten Ed. Sievers aufgestellten Theorie sollen gewisse muskuläre Dauereinstellungen des Stimmapparats (vornehmlich der für Brustresonanz und Atemtechnik so wichtigen Bauchmuskulatur) bei Schaffenden die Sprachmelodik ihrer Werke so beeinflussen, daß die nachschaffende Wiedergabe klangstilistisch nur dann voll befriedigt, wenn der Rezitator oder Sänger wieder (bewußt oder unbewußt) jene vom Autor innegehabte Muskeleinstellung benützt. In der Hauptsache werden — von weiteren Unterabteilungen zu schweigen — drei Haupttypen von Zwerchfellinnervationen unterschieden, die Rusz nach ihrem überwiegenden völkischen Vorkommen als italienisch, deutsch und französisch bezeichnet. Rechnet er von deutschen Künstlern zu dem ersten u. a. Goethe und Mozart, zu dem zweiten Schiller, Beethoven und Brahms, so soll dem dritten mit R. Wagner und H. Heine Seb. Bach angehören. Jeder dieser Typen soll auch eine scharfumrissene Eigenart im Habitus der Handschrift, in Körperhaltung und Bewegungsform der Extremitäten, ja selbst in der sexuellen Anlage zeigen, und es wäre immerhin reizvoll zu denken, daß man auf diesem Wege so manche sonst verlorene Kenntnis von Bach's Privatpersönlichkeit gewinnen könnte. Vorausgesetzt, daß an der Richtigkeit der Beobachtung, also auch an der Existenz des Phänomens selbst nicht zu zweifeln ist, bleibe doch die von Rusz behauptete Lehrbarkeit der Sache dahingestellt. Will man ihm glauben, so müßte die willkürliche Einnahme der vormalig Bach'schen Artikulationsstellung ein wohliges,

¹⁾ Vgl. Dttmar Rusz, Neue Entdeckungen v. d. menschl. Stimme, 1908. Dazu das Referat von F. Krüger in Ztschr. d. J. M. G. und die Diskussion auf dem 1. Kongress f. Ästh. u. allg. Kunstwissensch., Berlin 1912. Rusz hat seine Theorie sogar zur Entscheidung von Echtheitsfragen heranzuziehen versucht, z. B. für Bach's apokryphe Lukaspassion, Giovannini's „Willst du dein Herz mir schenken“ usw.

müheloses, stilvolles Bachsingen nach sich ziehen; fällt aber die Möglichkeit der zeitlichen Uneignung eines fremden Bewegungstyps fort, so könnte die erwünschte Kongruenz zwischen Urheber und Reproduzierendem nur dann völlig eintreten, wenn des Sängers eigene Bauchmuskuleinstellung zufällig schon von vornherein mit der angeblich Bach'schen identisch ist. Da hätten wir denn statt des „gelernten“ den „geborenen“ Bachsänger. Aber hierbei befinden wir uns, wie gesagt, vorläufig anscheinend noch auf dem ziemlich schwanken Boden der Hypothese.

Die zweite Schwierigkeit ist eine rein musikalische und beruht auf der vielfach anders gewendeten Erziehung der heutigen Sänger, bei denen — dem Stil der wichtigsten neueren Vokalkomponisten entsprechend — das Hauptgewicht auf die Bildung eines großen Tons, auf dramatische Prosodie, auf melodische Treffsicherheit gelegt, verhältnismäßig geringe Beachtung jedoch dem rhythmischen Drill und selbständiger Phrasierungskunst geschenkt wird, die beide doch für das Bachsingen von so außerordentlicher Wichtigkeit sind. Und wo der Sänger sich nicht behaglich und heimisch fühlt, schiebt er die Schuld gern auf die vermeintlich unsanftliche Schreibweise des Komponisten. Der Fehler liegt aber auch oft an den Konzertsvereinen, die für die immer größer gebauten Säle einzig auf große Stimmen Wert legen und für Dratorienaufführungen in stets erweitertem Umfang beliebte Bühnensänger heranziehen, deren Stimmkultur völlig andern stilistischen und räumlichen Bedingungen angepaßt ist; so hörte ich vor einigen Jahren die Evangelistenpartie in der Matthäuspassion von einem Wagner-Heldentenor von Anfang bis zu Ende mit Bruststimme gesungen — es war eine physische Kraftleistung, doppelt so anstrengend als die Rolle des Tristan, und auf das Zeitmaß der Rezitative vom ungünstigsten Einfluß.

Schreibt Bach in der Tat „unsanftlich“? Niemals! Zweifellos fällt die Gesangsstimme einer Bach'schen Soloarie beim ersten, flüchtigen Blick dadurch auf, daß der Vokalsatz sich merkwürdig wenig vom Bild eines Instrumentalparts unterscheidet. Während jedoch gewisse gesanftliche Schwierigkeiten etwa bei Mozart und Weber vielleicht meist aus einer

nahen stilistischen Beziehung vornehmlich zum Violinsatz erklärt werden dürfen, wird man bei Bach schwerlich ein einzelnes Instrument als besonders stilbestimmend für den Gesang nachweisen können. Die gerissenen Saiteninstrumente (Cembalo, Laute, Harfe) treten ja für kantable Zwecke ohnehin zurück; ebenso die damals noch auf die Naturtöne beschränkten Blechinstrumente — als seltener Beleg einer vokalen Hörnerimitation bei Bach sei der zweite Teil der Eingangssarie zur Kantate „Ich will viel Fischer aussenden“ erwähnt, wo das Getümmel der Jäger gemalt werden soll. Blieben die Streicher und die verschiedenen Familien der Holzblasinstrumente, von deren einer ein spezifischer Einfluß um so schwerer nachzuweisen wäre, als die Sondernatur der einzelnen Gruppen (wenigstens in ihrer Verwendung bei Bach) damals noch nicht so charakteristisch auseinander entwickelt war wie etwa in der Behandlung durch die Wiener Klassiker oder gar die Romantiker. Wir grenzen bei Bach eben noch verhältnismäßig nahe an das Zeitalter der *ad libitum*-Besetzung, und in konzertierenden Arien widersprechen sich bei ihm öfters Partitur und Stimmen in der Wahl von Flöte oder Violine, Tratsche oder Oboe da caccia, Fagott oder Violoncello. Die gleiche Thematik wird bei obligater Orgel, Continuo, Streichern und Holzbläsern durchgeführt — man erinnere sich z. B., wie erstaunlich wörtlich Bach den genial erfundenen Geigeneffekt des Variolage über drei Saiten in dem berühmten E dur-Präludium auf die Orgel in der D dur-Orchesterfassung der Ratswahlkantate überträgt, wo linke und rechte Hand auf verschiedenen Manualen durcheinander trillen müssen, um das merkwürdige Klangfarbenpiel einigermaßen zu retten. Die Gesangsstimme hat sich in das Filigranwerk der Bach'schen Polyphonie im wesentlichen als bloß gleichberechtigter Faktor einzufügen, und so ist gerade das imitatorische Denken des Meisters der Ausprägung eines sich vom Instrumentalen scharf abhebenden Vokalstils hinderlich geworden — übrigens eine Erscheinung, die uns in den verschiedensten Epochen der Musikgeschichte ähnlich begegnet.

Dabei hat der ehemalige Ohrdruffer und Lüneburger Chorist, der am eigenen Leibe jene seltsame Mutationserscheinung des

Doppeltsingens beobachtet und noch nach vielen Jahren seinen Söhnen erzählt hat¹⁾), wo sich sein Interesse für gesangstechnische Probleme dokumentarisch bekundet, die virtuosen Möglichkeiten des Vokalstils in ganz anderem Maße kennen gelernt und diese Kenntnis in einer dauernden kirchendirektorialen Praxis erweitern können als es irgend einem bloß vom Klavier ausgehenden Konseker möglich gewesen wäre. So besonders hohe Anforderungen durfte Bach freilich in der Regel nicht an seine Sänger stellen, da ihm nicht, wie z. B. dem Opernleiter Händel, die größten Gesangsterne Europas, sondern meist bloße Dilettanten, Studenten, Lateinschüler oder bestenfalls Berufschoristen zur Verfügung standen. Von diesen Sängern wissen wir vorläufig nur wenige und ungewisse Namen; später mag Bach's Familie und Schülerkreis den besten Teil gestellt haben. Nach welchen Gesangsmethoden das Gottschedsche Leipzig sang, steht dahin — die gedruckten Gesangslehren der Zeit (etwa die deutsche Ausgabe des Lofi) enthalten zwar wertvolle Winke für die damalige Theorie und Praxis der Musik, bieten aber so gut wie nichts über die eigentliche Stimmbildung u. dgl. Daß Bach's Sänger mit besonders schöner Tongebung oder erträglich dialektfrei gesungen hätten, ist kaum wahrscheinlich; ihre Koloratur haben sie aber sauber und handfest gebracht — das darf man sicher annehmen. Gelegentlich uns ungewöhnlich vorkommende Anforderungen an die Stimme beruhen gerade auf Bach's großer Vertrautheit mit den Fähigkeiten des Gesangsorgans, und da er wie alle vorbeethovenschen Konseker nicht völlig frei phantastisch schuf, sondern in weitem Umfang streng empirisch auf die ihm zur Verfügung stehenden Individualitäten hin (freilich zweifellos im Höchstmaß des ihnen Erreichbaren) geschaffen hat, so wird man in den Bach'schen Vokalwerken ziemlich getreue Porträts seiner gesanglichen Interpreten wiedergespiegelt finden dürfen.

Solchen Persönlichkeiten nachzuspüren, ist eine interessante, wenn auch nicht immer leichte Arbeit, denn bloß äußere Kriterien langen nicht stets hin. Die Jesuspartie in der Johannis-

¹⁾ Vgl. Forkels Biographie am Ende der Lüneburger Zeit

passion z. B. geht nur um einen Ton tiefer hinab (F) als diejenige der Matthäuspassion (G), was bloßer Zufall sein könnte, da beide in der Höhe bis e' reichen. Die ganze innere Verschiedenheit beider, auch gerade in der Klangfärbung, wird wohl dem erst im rechten Umfange aufgehn, der beide Partien umschichtig vielfach öffentlich gesungen hat. Die erstere ist viel herber, rauher, marktiger anzufassen als die letztere, und schon hieraus ergäbe sich, auch wenn wir sonstige Anhalte nicht hätten, daß beide Partien für zwei ganz verschiedene Sänger geschrieben sein müssen. An der andersartigen Jesusauffassung des Synoptikers dem Johannes gegenüber liegt es nicht allein¹⁾. Nur ein Beispiel: der grimme Befehlston des „seriösen Waffes“ in dem Frühwerk



ist mit der viel helleren Tertparallele in Bachs Matthäuspassion unvergleichbar, und in dem Reifewerk wahr selbst eine so tiefliegende Stelle wie



noch den Charakter des lyrischen Bariton²⁾.

Innerhalb der vier herkömmlichen Stimmgattungen lassen sich bei Bach noch wesentliche Unterarten von hohen, tiefen

¹⁾ H. St. Chamberlain in seinen „Worten Jesu“ spricht treffend von der „Schwärmerstimme“ des Johannes.

²⁾ Dabei ist es bemerkenswert, wie schwankend heutzutage von Musikern und Publikum eine eigentlich so klar umrissene Persönlichkeit wie der Jesus der Matthäuspassion noch beurteilt wird. Ein Sänger wird solche Partie im Verlaufe einer Saison doch ungefähr stets gleich charakterisieren; da konnte ich in etwa zwölf Städten beobachten, daß die Mehrzahl der Dirigenten und Kritiker in Nord- und Ostdeutschland von der Jesusfigur eine sozusagen Guido Renische Auffassung hatte, alles garnicht sanft und süß genug gesungen haben konnte, während in Süddeutschland meist ein Dürer'scher, ja Gränewald'scher Eiferer, der zornige Richter der byzantinischen

lyrischen, heldischen, seridischen, Koloratur- und Buffopartien nachweisen, die sich sämtlich aus den dem Thomaskantor im Leben begegneten Sängerpersönlichkeiten erklären. Wer könnte sich etwa vorstellen, die Basspartien der Hmoll-Messe, der Kreuzstabkantate, des „zufriedengestellten Molus“ seien für den gleichen Sänger geschrieben worden, die Sopranpartie des Weihnachtsoratoriums und das Liesgen der Kaffeekantate für die gleiche Sängerin? Es ist eine der Hauptschwierigkeiten für den modernen Bachsänger, all diese nach Charakter, Tonlage und Gesangstechnik sehr verschiedenartigen Individualitäten in seiner Person möglichst reibungslos zu vereinigen. Man findet sich z. B. als Bassist manchmal vor Kantatenprogramme gestellt, in denen dicht nacheinander in der Tiefe das C, in der Höhe g' verlangt wird, während Bach selbstverständlich für die eine Kantate einen Basso profundo, für die andere einen leichten Bariton zur Verfügung hatte. Bei den anderen Stimmgattungen entsprechend. Das sind Dinge, die die Aufmerksamkeit jedes Bachdirigenten verlangen, deren Beobachtung unter Umständen auch von biographisch-historischem Wert werden könnte. So besitzt z. B. die abgründige Altpartie der Solokantate „Widerstehe doch der Sünde“ unter den bisher bekannten 190 Kirchenkantaten keine Parallele. Sollte jedoch eine Gunst des Schicksals von den bisher noch vermifsten rund 100 Kantaten aus Friedemanns Erbanteil — Forkel hat noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts einen seither verschollenen ganzen Jahrgang in Händen gehabt — etwas ans Licht bringen, so könnte das etwaige Wiederauftreten dieses seltenen Alto profundo ein wichtiges Datierungs- und Klassifizierungsmerkmal abgeben.

Mosaiken gefordert wurde, und nur in Westdeutschland bewegte sich das Ideal ungefähr auf der mittleren Linie. Die ersten beriefen sich auf das „Water vergib ihnen“, die zweiten auf den Jesus, der die Händler aus dem Tempel wirft — beides übrigens außerbachsche Säge. Die eigentliche Ursache dieser auffälligen Geschmacksunterschiede ist vielleicht in den verschiedenen Temperamentsanlagen unserer Volkstämme zu suchen; oder man hatte sich einfach an die Darstellung eines berühmten, landesüblichen Vorbildes gewöhnt, je nachdem die Partie in der betr. Gegend mehrfach etwa von Joh. Messchaert, Fel. v. Kraus oder Thomas Denys gesungen worden war.

Während Bach, von dem erwähnten Ausnahmefall abgesehen, den Alt mit großer Regelmäßigkeit zwischen g und e^h notiert, treten bei allen anderen Stimmarten erhebliche Schwankungen auf. So mutet er in der Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“ dem Sopran zu wiederholten Malen und in mehreren Nummern das c^{'''} zu; auch in der Kantate „Christum wir sollen loben schon“ gibt ihm wieder das Wort „jauchzen“ wenigstens zu dem sonst bei ihm seltenen h^h Anlaß. Einen merkwürdig tiefen (offenbar Knaben-) Sopran hat Bach dagegen offensichtlich für die Kantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ zur Verfügung gehabt, wo er dem höchsten Solisten an mehreren Parallelstellen zumutet:



der Sa = tan er = liegt
der ihr mich be = kriegt.

Selbstverständlich verzichtet er in solchem Fall auch auf besondere Höhe — wie denn beispielsweise die Sopranpartie der Hmoll-Messe zu den verhältnismäßig tief liegenden ihrer Gattung gehört (das »laudamus te« z. B. nur von cis^h bis e^h). Einen Tenor von seltener Höhe stellt bekanntlich der Evangelist der Matthäuspassion mit dem berühmten h^h („und ging hinaus“) dar; in der Solotenorkantate „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ wird fortgesetzt b^h verlangt, in der Kantate „Christus ist mein Leben“ (Arie „Ach schlage doch bald“) sogar vielfältig h^h. Man suche in solchen Fällen die Ursache nicht etwa im Schwanken des damaligen Kammertons — derartige Erscheinungen wurden bereits durch Transposition des Orgelparts usw. ausgeglichen, und ein Blick auf die übrigen Gesangspartien lehrt, daß deren Umfang der normalen Stimmung Rechnung trug. Das Ungewöhnliche war dann einzig die spezielle Fähigkeit des Sängers.

Die weitaus größte Veränderlichkeit zeigen die Partien im Bassschlüssel — das ist ja bis auf den heutigen Tag so geblieben! Ist z. B. in der Kantate „Die Elenden sollen essen“

die Bassarie „Mein Herze glaubt und liebt“ mit ihren vielfachen *e'* und *f'* in ausgesprochener Baritonlage gehalten, so wird in dem Bassrezitativ der gleichen Kantate zur Schilderung der „Wollust“ sogar *sis'* herangezogen. Ebenso führt in der Kantate „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ der Bass in der glänzend illustrierenden Arie „Stürze zu Boden“ auf dem Wort „toben“ zum *f'* empor — da haben wir schon fast die „Butarie“ der späteren Neapolitanischen Operisten, etwa Perez und Terradeglias. Eine Sonderstellung nehmen die weltlichen Gesangswerke ein, die gewöhnlich zu besonders festlichen Anlässen aufgeführt wurden — nach den weit höheren, technischen Anforderungen zu schließen, ließ man sich dazu Berufsvirtuososen (etwa aus Dresden) kommen. So erklären sich z. B. die ungewöhnlichen Ansprüche, die an Umfang und Koloratur der Solostimmen in der großen Johanniskantate „Freue dich, erlöste Schar“ gestellt werden — es war ursprünglich eine Widmungskantate Picanders an den Staatsminister v. Hennicke; gerade in den nur für die weltliche Fassung geschriebenen Rezitativen wird dem Sopran mehrfach *c'''* abgefordert. Als Ph. Em. Bach dies Werk später in Hamburg aufführte, das doch nicht arm an routinierten Kirchensängern war, mußte er trotzdem z. B. die Koloraturen der Altpartie durch zahlreiche Kasuren wesentlich erleichtern. Doch zurück zu den Bässen! Stellen der „Schlendrian“ der Kaffee- und der Dauer der Kl. Pschocherer Kantate typische Buffobässe dar, so erweist sich der „Höbbus“ mit seinen zahlreichen *sis'* in zwei Rezitativen und zwei Arien als hoher Bariton, dem in „Pan“ ein zwar nicht tiefer, aber immerhin derberer Bass gegenübertritt. Als Buffobariton darf man den ebenfalls bis *sis'* reichenden „Neolus“ bezeichnen; in der Störmthaler Orgelweihkantate „Höchst erwünschtes Freudenfest“ verlangt Bach vom tiefsten Solisten sogar mehrfach *g'*.

Treffen wir einen ungewöhnlich tiefen Tenor z. B. in der ersten Komposition der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ (nur bis *f'*), so wird in seriösen Basspartien selbst Sarastro vielfach bei Bach unterschritten. Hat in der Kantate „Weinen Klagen“ die Bassarie „Ich folge Christo nach“ den

Umfang vom tiefen Es bis zum eingestrichenen c, so findet sich in der Mühlhäuser Kantate „Bereitet die Wege“ eine Bassarie mit dem Ambitus E — cis'; in der Kantate „Uns ist ein Kind geboren“ wird in der Bassarie „Dein Geburtstag“ neben dem großen E sogar d' verlangt. Ebenso gehört zu den tiefsten Basspartien die Kantate „Himmelskönigin sei willkommen“, wo die Bassarie „Starke Lieben“ zwischen E und c' verläuft. Das vielerstrebte C am oberen Ende der Kontraoktave findet sich im Bassrezitativ der Pfingstkantate „Erschallet ihr Lieder“.

Ohne in den äußeren Stimmgrenzen aufzufallen, lassen sich eine ganze Reihe von Basspartien in lyrische und heroische scheiden. Gehören zu ersteren die meisten, in denen Jesus selbst das Wort ergreift — (Wach hat ihn nie wie Schütz in der Tenorlage auftreten lassen, sondern ist getreulich der Lutherschen Akzenteinrichtung gefolgt), so sei als Beispiel der zweiten Klasse etwa die Bassarie „Gewaltige stößt Gott vom Stuhl“ der Kantate „Meine Seel erhebt den Herrn“ genannt — da möchte man geradezu von einem „Kumpelbaß“ sprechen. Eine Spezialität mancher Bassisten des Bachkreises scheint das Erzählen in großen Sprüngen gewesen zu sein. Kann man in der Kantate „Christ lag in Todesbanden“ (5. Vers, Basso solo) die merkwürdige Stelle

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a low note, moves up stepwise, and then has a large leap to a higher note. The lyrics below the staff are: dem Lo = de für der Wär = ger usw.

programmatisch aus dem Text erklären (vgl. Brahms, Ernste Gesänge „Da lobte ich die Toten“), so zeigt im gleichen Satz

die Schlußklausel ganz zweifellos

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a few notes, ending with a sharp. The lyrics below the staff are: hal = le = lu = jah

nur die Absicht, dem Sänger zum Prunken mit seinen zwei Oktaven Gelegenheit zu geben.

Einem ähnlichen Umfangsvirtuosen, aber aus der Gattung der Baritonisten, begegnen wir in der Kantate „Wachet, betet“,

wo Rezitativ und Arie des Basses bald auf dem hohen f den „unerhörten Tag“ malen, bald das „zertrümmern“ vom tiefen G ab in machtvollen Dezimensprüngen vor uns aufbauen:

Presto

In Trüm = = = = mern.

Hier liegt überall Bachs Prinzip klar zu Tage, das Wort durch die entsprechende Klanggebärde auszudeuten — man könnte diesen Grundgedanken kurz die „Schweizer-Pirrosche Entdeckung“ nennen. Ein schlagendes Beispiel bietet das „Bewegungsabbild“ (stammt der Ausdruck von Köstlin?) im Bassrezitativ „Der Heiland ist gesetzt“ der Kantate „Tritt auf die

Glaubensbahn“:

in Is = ra = el zum Fall.

Bach den „Überfluß“ durch ein Portament über die Kluft einer Dezime hinweg (Kantate „Die Elenden sollen essen“), so nimmt es auch nicht wunder, wenn er die „Fülle“ folgenderweise ausmalt (Kantate „Wachet, betet“):

Adagio

da Luft die Fül = = le

Man kann ruhig behaupten, daß fast alle gesangstechnischen Merkwürdigkeiten bei Bach auf seinem Grundsatz der Bewegungsillustration beruhen.

Betrachtet man etwa, in welchen Fällen Bach »note rouverte« anwendet, so wird man nur selten einen rein musis-

kantischen Anlaß finden, wie z. B. die Imitation eines Trompetenmotivs im Eingangschor zu der Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen“:



Bei der Tenorarie der Johannispassion „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ kann man zweifeln, ob die „Doppelnoten“ das „wogen“ ausmalen sollen — eher scheint das Motiv vom Viola d'amore-Part her durchimitiert zu werden:



Ganz klar dagegen ist Bachs Absicht, in der Kreuzstabkantate das „tragen“, in einem Duett (Sopran und Baß) des Weihnachtsoratoriums „Herr dein Mitleid“ das „trösten“, in der ersten Sopranarie der Johannispassion das „schieben“ durch die »Note radoppiate« zu schildern, ebenso wie das „gehen“ in der Kantate „Es ist euch gut“.



Anderstwo genügt ihm schon eine besondere melodische Linie, z. B. bei dem johanneischen Pilatusrezitativ „Ich führe ihn hinaus zu euch.“

Das für diese Gesangsmanier kennzeichnende Absetzen zwischen zwei Noten gleicher Tonhöhe, nun aber nicht mehr in so sanfter Ausführung, sondern mit scharfem Ansatz, nutzt Bach auch gern zur Schilderung des „Lachens“ aus: vgl. Bauernkantate, zufriedengestellter Molus; sogar im Duett zwischen Sopran und Alt in der Kantate „Denn du wirfst meine Seele“:



Das bringt uns zu den Stellen, wo Bach das Staccato verlangt. Daß er diese Gesangsmanier sogar dem Chor zumutet, beweisen u. a. die Illustration des Textes „du schlägst sie“ in der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glau- ben“ und die Versinnlichung des „lachens“ im Eingangschor der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“. Die Staccato- punkte sind aber gelegentlich auch eine nur undeutliche Bezeich- nung des sanfteren Spiccato oder gar des (violinistisch aus- gedrückt) breiten „Bogentragens“ — wofür die erste Kompo- sition der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ in einem Bassrezitativ ein schönes Beispiel bietet:




Besser wäre hier die Bezeichnung

„Ich stehe vor der Tür und klopf = fe an.“

Das Absetzen beim Staccato kann sich zu einem Unter- brechen des Tonstroms in Ligaturen durch ausgeschriebene Pausen verstärken und bietet alsdann ebenfalls ein Mittel zur Fest- haltung von Bewegungsgleichnissen. So etwa, wenn Bach in der Kantate „Herr deine Augen“ den Tenor in seiner Arie das „Erschrecken“ schildern läßt:

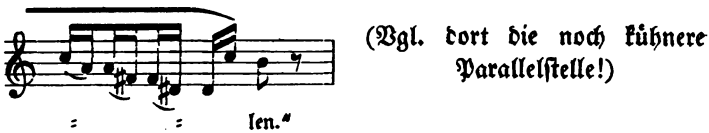


Hier wird man jedesmal sehr brüst vor der Pause abzubrechen haben, um den von Bach gewünschten Ausdruck zu erzielen. Ebenso wird in der Michaelskantate „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Bassarie „Der alte Drache“) das „Zrennen“ ge- schildert, während in der Kantate „Was willst du dich be-

trüben“ (Bassarie „Auf ihn magst du es wagen“) die Pausen dazu dienen sollen, dem mütigen Rhythmus  noch besondere Schwungkraft zu verleihen:




Hier kommt alles auf ein herzhaftes Anpacken der einzelnen Taktbeine an, während die nachfolgende Schilderung des „teilens“ (Tenorarie der Kantate „Ach wie flüchtig“) mehr ein bedächtiges Auseinanderhalten an den Pausen und den note radopiate verlangt:



Solche Zäsuren bringen zugleich eine dankenswerte Gliederung in die oft überlangen Melismen herein und zeigen, wo geatmet werden kann. Koloraturen, die unmöglich klangfoll auf einen Atem ausgeführt werden können, sind bei Bach ja zahlreich; es sei erinnert an die Tenorarie „Ach die harte Kreuzesreise“ (Kantate „Liebster Immanuel“) bei dem Wort „toben“, an das Duett zwischen Alt und Tenor „Ich fürchte zwar des Grabes Finsternisse“ (Kantate „Erfreuet euch, ihr Herzen“), an die Sopranarie „Gott schickt uns Manahaim zu“ (Michaelskantate „Es erhub sich ein Streit“), die Tenorarie „Sei getreu“ (Kantate „Weinen, Klagen“) und viele andere mehr. Es ist ganz klar, daß hier nach Motiven phrasiert werden muß. Wie skizzenhaft und ergänzungsbedürftig in dieser Beziehung Bachs (und seines ganzen Zeitalters) Notierungen sind,

weiß jeder, der seine Violinkonzerte oder Partiten für Violine senza Basso gespielt hat. Wie man in den Gesangsmelismen diese „Stricharten“ (um geigerisch zu reden) anzuwenden habe, lehrt Bach selbst an einzelnen Stellen.

In der Kantate „Wer sich selbst erhöht“ (Bassarie „Jesu beuge dich mein Herz“) führen z. B. Violine, Oboe, Continuo das Motiv  durch. Mittels übergesetzter Punkte unterteilt Bach entsprechend den gleitenden Fluß der Koloratur:



und den hoch = = = mut

Noch vielfältiger gliedert er in der Kantate „Ich glaube, lieber Herr“ die Melismen der Altarie „Der Heiland kennet ja die die Seinen“ bei der Illustration des „streitens“:



frei = = = = =



= = = = = ten

Da hat man einmal ausgeführte Muster von Bachs eigener Hand; es ist ein wesentliches Verdienst der Neuen Bachgesellschaft, in ihren praktischen Ausgaben derartige Phrasierungsmöglichkeiten angedeutet zu haben, wofür etwa auf die Kantate „Ich will viel Fischer aussenden“ hingewiesen sei.

Anderere Gesangsmanieren, wie das ‚martellato‘ finden sich bei Bach nicht ausdrücklich erwähnt, ihre Anwendung unterliegt jedoch nach Maßgabe der Texte (etwa das „krachen“ im „Zufriedengestellten Aeolus“) keinem Zweifel; Chor „Sind Donner, sind Blitze“ (Matth. Passion).

Betrachtet man Bachs Koloraturen als Ganzes, so vermindert sich ihre vielgefürchtete Schwierigkeit beträchtlich, wenn man sich die vortrefflichen Erörterungen von W. Ruyt gegenwärtig hält¹⁾, wonach das Zeichen *t* in einem großen Teile der Fälle nicht „trillo“ sondern „Tenuto“ bedeutet, oder statt des Trillers einen bloßen ‚Mordent‘ im alten Sinn (also nicht ‚Doppelschlag‘ sondern ‚Weißer‘) darstellt, den man sich aus dem Tenuto als klangerneuende Cembalomanier entstanden vorstellen kann. Das „tenuto“ ist weniger rhythmisch als dynamisch gemeint, wir würden heute vielleicht „espr.“ dafür schreiben und es geigerisch wie gesanglich durch das Mittel der Bewegung (*vibrato*) darstellen. Selbstverständlich meint bei Bach auch die Schlangenlinie nicht den Triller — wie man bei Dilettantenaufführungen der Stamitzschen Orchestertrios oft hören kann — sondern genau wie in Glucks Orchesterkammermusik das Tremulieren der Singstimme. Ein Beispiel gibt uns die Kantate „Gott soll allein“ in der Altarie „Stirb in mir, Welt“.

Zum Schluß sei noch bemerkt, daß Bach, wenn ich nicht irre, in den Solokantaten im Allgemeinen wesentlich höhere Ansprüche an Technik und Ausdrucksfähigkeit seiner Sänger stellt als in den Kantaten mit Chor (natürlich abgesehen von denen für große Festtage). Man darf sich nicht vorstellen, daß die Solokantaten bloß „stilles Spiel“ bedeuteten, wie man in damaliger Zunftsprache sagte, und daß die mit Chor versehenen eine solennere Besetzung darstellten. Eher möchte ich denken, daß der stete Wechsel von Chor- und Solokantaten dazu diente, dem Chor für das Einstudieren größerer Figuralstücke mehr Zeit als von Sonntag zu Sonntag zu sichern — für den Ausfall mußten dann an den Sonntagen ohne Chor besonders gute Solistenleistungen entschädigen. Den vierstimmigen Schlußchoral sang die Kantorei bei den Solokantaten selbstverständlich vom Blatt.

1) Vorreden zu den Kirchenkantatenbänden der Gesamtausgabe.



Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst.

Von Prof. Dr. A. Schering (Leipzig).

Einer der tüchtigsten und zuverlässigsten Musiker, mit denen Bach im ersten Jahrzehnt seiner Leipziger Tätigkeit zusammenarbeitete, war der Ratsmusikus Gottfried Reiche. Schon Mattheson hielt ihn einer Erwähnung in der „Ehrenpforte“ (1740) für wert. Er nennt Geburtstag und Geburtsort, führt seine 24 „neuen Quatricinia“ an und teilt die Unterschrift des 1727 von Hausmann gemalten Portraits des Künstlers mit. Obwohl sich inzwischen nur wenige weitere Dokumente über seinen Lebenslauf gefunden haben, wird es nicht unerwünscht sein, die Hauptdaten einmal zusammengestellt zu finden.

Reiche wurde am 5. Februar 1667 in Weißenfels geboren (→ Leucopetra-Misnicus). Gegen 1688 scheint er nach Leipzig gekommen zu sein, und zwar als Stadtpfeifergeselle, denn 1691 wird er als solcher mit 3 fl. 9 gr. honoriert, „so bisshero in beyden Kirchen hiesigen Orthes sich zum Clarin oder Trompetten gebrauchen lassen“¹⁾. Seine Leistungen müssen schon damals außerordentliche gewesen sein. Als bei der Landestrauer 1694 die Gefahr drohte, Reiche wegen des geringen Verdienstes als Gehilfen zu verlieren, macht man ihm eine außerordentliche Zuwendung, „damit er nicht außer Diensten gehen möge“²⁾. Zwei Jahre später erschienen in Leipzig im Selbstverlag, gedruckt bei Johann Köler, „Vier und zwanzig Neue Quatricinia mit einem Cornett und drey Trombonen vornehmlich auff das sogenannte Abblasen auff den Rath-

¹⁾ B. Fr. Richter, Bachjahrbuch 1907, S. 35 nach den Stadtkassenrechnungen.

²⁾ Ebenda.

häusern oder Thürmen mit Fleiß gestellet; dem Höchsten Gott zu Ehren und denen Musicis zu Nutz und Vergnügen an das Licht gegeben von Gottfried Reiche.“

In der Vorrede, die in kurzen Worten auf die Gepflogenheit des Turmblasens als eines allgemeinen „Freuden- und Friedens-Zeichens“ hinweist, bemerkt Reiche, daß er bereits früher „denen Herren Musicis allhier in Leipzig, bei welchen ich mich nun in die acht Jahr aufgehalten, vierzig Sonaten à 5 zugeschrieben“ habe. Hieraus geht hervor, daß er selbst um diese Zeit noch nicht in festen Diensten der Stadt stand. Wie sein ebenso berühmter Vorgänger Johann Pezel rückte auch er nicht sofort unter die Stadtpfeifer d. h. Bläser auf, sondern wurde (im Jahre 1700) zunächst Kunstgeiger. Erst nach sechs Jahren tritt er zu jenen über, wo er sehr bald die erste Stelle einnimmt; unter den Kunstgeigern ersetzte ihn Joh. Christian Beyer.

Aus einem späteren Aktenstück erfahren wir noch, daß Reiche seinem Nachfolger in der Stadtpfeiferpräfektur Joh. Caspar Gleditsch nicht weniger als 122 „Abblase-Stückger“, dazu mehrere Instrumente und 5 Choralbücher hinterließ¹⁾. Sie wurden nebst den übrigen Noten und Stadtpfeiferutenfilien in einem auf dem Rathhausturme befindlichen Behältnis aufbewahrt. Joh. Cornelius Gengmer, Gleditsch's Nachfolger, empfiehlt dem Räte 1748, diese Reicheschen Kompositionen und Instrumente käuflich zu erwerben, weil sie, das ist bemerkenswert, „noch immer wohl zu gebrauchen“ seien. Er spricht ferner von einer „Trompete, die ehemals in dem Stadt-Graben bey dessen Räumung gefunden worden, worauf der Nahme Hanns Rummelmann gestochen stunde, und woran E. E. Hochweiser Rath eine blau und gelbe Quaste machen lassen, als welche der alte Reiche einmahl vom Rathhause mit nach Hause genommen.“ Vielleicht handelte es sich um ein noch aus der Leipziger Schwedenkzeit des Jahres 1707 stammendes Instrument, an dessen Technik und Bauart Reiche Gefallen gefunden.

¹⁾ Ratsakten LXII, S. 30. s. fol., zum 18. 7. 1748.

Reiches Name wird in den nie abreißen den Streitigkeiten zwischen Stadtpfeifern und Kunstgeigern der nächsten Jahre noch einige Male genannt, doch weniger in persönlichen als in allgemeinen Junftangelegenheiten. Im November 1713 scheint er von einer Krankheit befallen worden zu sein, die ihn sein Ableben befürchten ließ. Deshalb beschied er am 14. dieses Monats den Kaiserl. Notar Hunneberger nebst den drei andern Stadtpfeifern (Kother, Chr. Gengmer, Cornel. Gengmer) und Kunstgeigern (Weyer, Gleditsch, Kornagel, dazu stud. theol. Wegel) zu sich und ließ vor diesen Zeugen sein Testament abfassen, unterschreiben und siegeln¹⁾. Die Hälfte seiner Hinterlassenschaft sollte seine Schwester Eva Maria Seyffarthin alhier geb. Reichin, Meister Adam Seyffarths bisher. Schuhmachers in Weissenfels Hausfrau, die andere Hälfte sollten die sechs Kinder seines sel. Bruders Herrn Joh. Paul Reiche, Pastoris in Kirchscheidungen, erhalten. — Am 3. Dez. 1732, wohl bei einem ähnlichen Krankheitsfalle, übergibt er das Testament den Stadtgerichten. Am 3. Nov. 1734, vier Wochen nach seinem Ableben, wird es vor den Vertretern der Erben eröffnet.

Seit dem Tode des bis dahin ältesten Stadtpfeifers Christian Gengmer im Jahre 1719 war Reiche Senior dieser Korporation. Als solchen bezeichnet ihn auch das Bild E. G. Hausmanns, desselben Künstlers, der 1746 Seb. Bach porträtierte. Der von Chr. Fr. Kosbach angefertigte Stich²⁾ darnach stammt aus dem Jahre 1727 und wird wohl sehr bald nach Vollendung des Gemäldes entstanden sein. Schon die Tatsache, daß ein solches überhaupt vorhanden ist, läßt auf das Gewicht des Mannes im Leipziger Musikleben schließen. Schwerlich ist er selbst Urheber des Auftrags gewesen, ebenso wenig wie später Bach im gleichen Falle. Man darf vielmehr annehmen, daß der Rat der Stadt diese Form wählte, um einen seiner treuesten Diener öffentlich zu ehren; denn eine etwaige Zulage an Geld oder Subsistenzmitteln hätte unter

¹⁾ Nassakten Test. V 166, Nr. 7.

²⁾ Er ist häufig veröffentlicht worden, u. a. bei G. Wustmann, Bilderbuch aus der Geschichte Leipzigs, 2. Ausg. Leipzig, 1913, S. 65.

den Kollegen des Künstlers nur böses Blut gemacht und für spätere Zeiten einen peinlichen Präzedenzfall geschaffen.

Obwohl der Stich im allgemeinen wahrheitsgetreu und künstlerisch ausgeführt ist, reicht er bei weitem nicht an das lebensvolle Original in der Leipziger Stadtbibliothek, das wir nach einer photographischen Aufnahme als Titelbild dieses Jahrbuchs der Öffentlichkeit zum ersten Male darbieten¹⁾. Es ist mit größerer Liebe und — wenn man z. B. die Hände auf beiden Bildern betrachtet — auch technisch viel sorgfältiger gemalt als das Bildnis Bachs. Wie dieses stark nachgedunkelt, aber bei bester Erhaltung, läßt es als kräftigste Partien die in leuchtender Fleischfarbe gehaltenen Weichteile des Antlitzes, des Halses und der Hände hervortreten. Die Oberlippe ist glatt rasiert. Die Perrücke besteht nicht wie bei Bach aus stark gekräuselten Locken, sondern aus feinem, leicht bepudertem Haar, dem gleichsam sein natürlicher Lauf gelassen ist. Der schöne, freie, von Gutmütigkeit zeugende Blick ist zur linken Seite gewendet. Auf mancherlei überstandene Leiden oder Anstrengungen deuten die Ringe unter den Augen. Über den pelzverbrämten Leibrock schlägt sich ein Mantel von tiefem Kirschrot. Das linnene Vorhemd ist durch Lockerung des hellblauen Halsbandes geöffnet und läßt einen Teil des Halses und der Brust frei: eine Aufmachung, die gewiß nicht vornehm zu nennen, in diesem Falle aber in der dadurch gewährten Erleichterung beim Blasen begründet ist. Sie bringt einen Zug des genial Ungebundenen in das Bild. Die Farbe des Instruments, ein helles Grau, deutet nicht auf Messing, nur der verdunkelte, mit Puttenornamenten versehene Schallbecher zeigt einen Schein ins Rötlich-Goldene. Im Ganzen ein Bild, das Charakter und Würde des Mannes in bestem Lichte erscheinen läßt.

An Reiches Lode hat kein geringerer wie Sebastian Bach selbst mittelbar Schuld. Am 5. Oktober 1734 war vor dem anwesenden Kurfürsten dessen Huldigungskantate „Preise dein

¹⁾ Mit gütiger Erlaubnis des Direktors der Bibliothek, Prof. Dr. E. Krofer. Über Hausmann vgl. A. Kurzwelkys Aufsatz im Bachjahrbuch 1914, S. 6 ff.

„Glücke, gesegnetes Sachsen“ aufgeführt worden, natürlich unter Mitwirkung der Stadtpfeifer, darunter Reiche an der ersten Trompete. Die Partie hatte den 67jährigen dermaßen angestrengt, daß er am nächsten Tage im Stadtpfeifergäßlein leblos zusammenbrach. Riemers handschriftliche Chronik meldet unter diesem Jahre:

Den 6. Oktober wurde der wohlerfahrene und kunstreiche Musicus und Stadtpfeifer Herr Gottfried Reiche Leucopetra-Misn. und Senior der mus. Stadt-Compagnie allhier, als er nach Hause gehen wollen, im Stadtpfeifergäßchen ohnweit seiner Wohnung vom Schlag gerührt, daß er niedergesunken und todt in seine Wohnung gebracht worden. Und dieses soll daher kommen sein, weil er Tages vorhero bei der königlichen Musique wegen des Blasens große strapazzen gehabt und auch der Fackelrauch ihm sehr beschwerlich gewesen ¹⁾.

Wach mag ob des plöglichen Hinscheidens dieses vortrefflichen Mannes höchlich betroffen gewesen sein. Der Fall gestattet zwei uns wertvoll erscheinende Schlüsse. Erstens: daß Wachs Trompetenpartien auch von den damaligen besten Bläsern nicht ohne Schwierigkeiten ausgeführt wurden. Zweitens auf den Charakter dieser Trompetenpartien selbst. Bekanntlich bildet jenes posshornartige, mit fünf großen Windungen und einem runden Einsatzbogen versehene Blasinstrument, mit dem Reiche auf Hausmanns Bild erscheint, ein vielfach gedeutetes Problem der Instrumentenkunde, denn es entspricht weder dem damals noch dem heute giltigen Begriff „Trompete“ oder „Clarín“. Der gewundenen Form nach gehört es zur Hörnerfamilie, dem kesselförmigen, mit fünf sich verengernenden Wulsten versehenen Mundstück nach zur Trompetenfamilie. Dies letztere dürfen wir für Tonqualität und Behandlung als ausschlaggebend ansehen ²⁾. Jedenfalls scheint Reiche dieses Instrument

¹⁾ G. Wustmann, Quellen zur Geschichte Leipzigs, I, 1889, S. 436. Ähnlich die Leipziger Leichenregister, die ihn fälschlich 68 Jahre alt werden lassen. Spitta, J. S. Bach, II, S. 76.

²⁾ Das Hornblasen gehörte damals überhaupt noch nicht zur Stadtpfeiferkunst. Nach kurfürstlichen Mandaten von 1661 und 1711 war das Blasen auf Par Force-Hörnern (d. h. Waldhörnern) bei andern als Hoffesten streng verboten. Als 1726 sich Freiburger Bergleute bei einer Festlichkeit des Leipziger Schmiedehandwerks hiergegen vergingen, spann sich

als sein Lieblingsinstrument betrachtet zu haben: das Bild zeigt ihn entweder im Augenblick, da er es ansehen will, oder im Begriff des Absetzens. Die linke Hand hält dem Beschauer ein Notenblatt mit folgenden 6 Takten entgegen:



Auf alten Repräsentationsbildern wie diesem pflegten die Porträtierten gern mit Stand, Kunst oder Handwerk deutlich verkündenden Insignien aufzutreten, wenn möglich mit solchen, die dem Betrachter besondere Achtung abnötigten. Aus diesem Grunde bekam Bach als Abzeichen seines Komponistenberufs auf Haupmanns Bild nicht ein Blatt mit irgend einem beliebigen Kantatenanfang in die Hand, sondern ein Notenblatt mit einem sechsstimmigen Kanon, also einem kontrapunktischen Kunststück. Offenbar sollte auch Reiche's »Allegro« mehr bedeuten als ein Trompeterstücklein, wie es allenfalls ein Geselle hätte abblasen können. Man darf zunächst annehmen, daß das Instrument nicht in C stand, sondern ein transponierendes war, vielleicht gar eines in hoher F-Stimmung, wie es Bach im 2. brandenburgischen Konzert verlangt. Schon dann würde eine saubere Ausführung der Fanfare bewundernswert erscheinen. Doppelt aber wird sie es, wenn die Forderung hinzukommt, sie in einem Atem zu blasen. Dies

ein langwieriges Strafverfahren mit zahllosen hochnotpeinlichen Verhören an (Matsaken, Sect. II. T 365). Erst 50 Jahre später galt das Verbot als aufgehoben.

¹⁾ Im Original wie Stich stehen im 1. und 4. Viertel des 2. Taktes versehenlich Achtel statt Sechzehntel.

scheint mir der eigentliche Sinn des Notenblatts und der den Beschauer wie zum Nachlesen einladenden Geste zu sein. Eine solche Forderung war damals nicht unerhört und hat in der bekannten Anekdote vom Wettstreite Farinellis mit einem Trompeter eine Art Seitenstück.

Hiernach und unter Berücksichtigung der grenzenlosen Schwierigkeit, in der dritten, höchsten Oktave des Instruments diatonische Tonfolgen rein zu spielen, erscheint Reiches Virtuosität in einem besonderen Lichte, und es wird begreiflich, wenn Bach, durch sie angetregt, vor den Grenzen äußerster Leistungsfähigkeit seiner Trompeter nicht zurückschreckte. Schon vor 1696 muß Reiches derartige Kunststücke vollbracht haben. Fünf 40 Sonaten, die er bis dahin den Stadtpfeifern geschrieben, ließen sich laut Vorrede der Quatricinia „ohne Ungelegenheiten des Gesichts in gegenwärtigen Druck nicht bringen“ und mußten für später zurückgestellt werden. Das kann nur in dem Sinne gedeutet werden, daß die Cornetpartie so hoch und so virtuos d. h. passagenreich geschrieben war, daß die Leipziger Musikdrucker für ihre tadellose Wiedergabe vorläufig keine Mittel hatten. Sie sind auch später niemals ans Licht getreten und bis heute verschollen. „Inzwischen aber“, fährt er fort, „bin ich bei den Quatriciniis dahin bedacht gewesen, den Augen eine Güte zu thun, und etwas von langsamen Noten zu verfertigen.“ Aber auch für diese Stücke merkt er an, daß die Allabreve in „sehr geschwindem Tacte“ zu musizieren seien.

Betrachtet man daraufhin die erste Trompetenpartie in den Eckfägen der Bachschen Huldigungskantate, die Reiches das Leben kostete (B.-A. Bd. 34, S. 245—322), so muß gesagt werden, daß sie übermäßig hohe Schwierigkeiten im Sinne Reichescher Virtuosität nicht bietet. Die gefährlichste Stelle steht am Eingang des ersten Chors und hat — Reiches Instrument war diesmal eine DTrompete — folgende Fassung:





Der Aufstieg erfolgt allerdings hier wie auch in den zweimal 16 Taktstücken des Schlußchors gleich bis e^{'''}. Die Stelle aber im Orchestertutti und noch dazu im Freien (die Aufführung fand auf dem Markte vor Apels Hause statt) in einem Atem zu blasen, lag jedenfalls kein Grund vor. Bach gab auch sonst gute Gelegenheit zum Pausieren und Wasserausgießen. Sonach mag es nicht zum wenigsten der reizende, lungenschädliche Fackelrauch gewesen sein, der, nach Riemer, dem tüchtigen Manne den letzten Rest gab.

Soweit zu sehn, sind Joh. Pezel und Reiche die beiden einzigen Leipziger Stadtpfeifer gewesen, die mit Kompositionen höherer Gattung der edlen Trompeterkunst ein Denkmal setzten, ein Grund, des letzteren auch außerhalb seines Freundschaftsbündnisses mit Seb. Bach ehrend zu gedenken.



Job. Phil. Kirnberger als Herausgeber Bach'scher Choräle.

Von Prof. Dr. A. Schering (Leipzig).

In Breitkops „Verzeichnis musikalischer Werke“ zur Leipziger Neujahrsmesse 1764 findet sich angezeigt:

Bach, J. S. Capellmeisters und Musikdirektors in Leipzig, 150 Choräle, mit 4 Stimmen, a 6 Thlr.

Wer aus Bachs Schüler- oder Freundeskreise diese Sammlung zusammengetragen und von wem Breitkopf sie erhalten hat, ist nicht bekannt. Sie wurde gleich den übrigen dort verzeichneten Musikalien in Abschriften vertrieben. Schon im nächsten Jahre erschien bei Fr. W. Birnstiel in Berlin eine gedruckte Auswahl dieser Choräle, hundert Stück umfassend, der 1769 ein zweiter Teil folgte. Alle drei Sammlungen, die handschriftliche wie die beiden gedruckten, beweisen, was auch Spitta (II, 596) hervorhebt, daß Bachs vierstimmige Choral-sätze nach seinem Tode immerhin bewundert und gesucht waren.

Für die Revision und Korrektur des ersten Teils hatte Birnstiel sich Philipp Emanuel Bach gesichert. Dieser führte die Aufgabe durch, zog sich aber aus unten zu ersiehenden Gründen von der Bearbeitung des zweiten Teils zurück. Nicht lange vor seinem Tode, so fährt Spitta fort, veranstaltete Phil. Emanuel dann eine zweite, bessere und vollständigere Ausgabe in vier Teilen bei Breitkopf. Sie umfaßte im ganzen 370 Choral-sätze in Klavier- (Orgel-) Partitur. Das geschah in den Jahren 1784—1787.

Welche Verwandtnis es mit dieser neuen Ausgabe hat, enthält eine Anzahl von Briefen Job. Phil. Kirnbergers an J. S. J. Breitkopf aus den Jahren 1777—1783, die sich im Geschäfts-

archiv des Hauses Breitkopf & Härtel befinden. Aus ihnen geht hervor, daß die Ausgabe nicht eigentlich Phil. Emanuel, sondern Kirnberger zu verdanken ist, und daß nur der Tod diesen verhindert hat, die Herausgabe persönlich zu übernehmen.

Im April 1777 trat Kirnberger auf Ersuchen seiner königlichen Schülerin, der Prinzessin Amalia, mit Breitkopf wegen Drucklegung eines „Choralbuchs zu vier Singstimmen in Partitur“ in Verhandlung. Es war die Neuauflage der Haslerschen „Psalmen und Christlichen Gesänge, mit vier Stimmen, auf die Melodien fugeweis componirt“. Obwohl auf einen größeren Absatz dieses dem Zeitgeschmack so wenig entgegenkommenden ernstern Werks, des ersten, das eine zukünftige Musikrenaissance ankündigt, zunächst nicht zu hoffen war, entschloß sich der Verlag doch zur Drucklegung, da die Prinzessin sich zum Tragen sämtlicher Kosten verpflichtete. Noch im selben Jahre konnte der Band die Leipziger Presse verlassen.

Gleichzeitig schlug Kirnberger mit folgenden Worten (Brief vom 10. 5. 77) eine neue Ausgabe der vierstimmigen Seb. Bachschen Choräle vor.

Als denn könnte ich noch auf eine Art der gelehrten musicalischen Welt nutzbar werden. Ich habe die möglichen Choräle von J. Seb. Bach, welche ehemals der H. Virastiel in zwey Theilen aber sehr fehlerhaft herausgegeben und noch dazu 200 mehr also in allen über 400 Stück, welche meine Durchl. Prinzess vom H. Capellmeister Bach in Hamburg erhalten hat, und sie Ihm dafür auch bezahlt. An diesen Chorälen hat der H. Bach in Hamburg kein Recht mehr, sondern ich allein sie in Druck geben zu können, worum ich auch von allen Enden geplaget werde, sie in Druck zu geben, nur für meine Kosten habe ich nicht Lust, hätten Dieselben Lust sie an Sich zu nehmen, so wollte ich schon mit Ihnen darum fertig werden, weil es sonst ein großer Verlust ist, wenn die Choräle nicht für die Nachwelt erhalten würden.

Am 7. 6. folgte ein zweiter Brief, der den Gedanken weiter ausführt:

Wegen der Bachschen Choräle deren anjeto über 400 sind, welche der Hamburger H. Bach gesammelt, und meistens Selbst geschrieben hat, die ich jetzt besitze, so liegt es mir gar sehr am Herzen, daß für die musicalische Nachwelt die Choräle erhalten werden. Der Gedanke wird weit von mir entfernt seyn, durch einen Buchhändler oder Verleger einigen Profit in der Welt zu hoffen, daher, denke ich auch gar

nicht daran, sie zu verkaufen, blos aus Liebe für die Wissenschaft und großen Nutzen für studierte junge Leute, will ich sie Ihnen alle umsonst geben, nur daß sie in schönem Druck ans Licht kämen. aller Nutzen der daraus entstehen kann, soll Ihr eigener und nicht meiner seyn, dagegen bitte ich mir nur einige Exemplaria zum Präsent aus, auch ein par Exp. für den H. Bach, welcher sie sich von mir ausgebetthen hat, wenn die Choräle durch mich in Druck erscheinen, ob ich Ihm gleich 12 Frider. d'or baar dafür überschickt habe, welche ich von meiner Gnädigsten Prinzessin dazu geschenkt bekommen habe.“

Hieraus geht hervor, daß Phil. Emanuel selbst sämtliche erreichbaren („möglichen“) Choräle seines Vaters zusammengeschrieben hatte. Durch Kauf waren sie von ihm mit allen Rechten an Kirnberger abgetreten worden. Schon gleich nach der Veröffentlichung des 2. Theils durch Birnstiel hatte Kirnberger dem Sohne eine korrekte Neuauflage vorgeschlagen und von diesem freudig zustimmende Antwort erhalten:

(Brief Ph. Emanuels vom 21. 7. 1769). Aus denselben Absichten, die Sie haben, wünsche ich eine vernünftige Ausgabe der Choräle von meinem seel. Vater: Ich bin zu allem bereit. Seyn Sie der Unterhändler. (1) muß der 2^e Theil in angemerkten Erratis reine ausgemist [?] werden; (2) besorge ich den 3^{ten} u. 4^{ten} Theil u. alles zusamen werden Sie mit Genauigkeit gütigst durchsehen; (3) muß auf allen 3 folgenden Theilen, so wie auf dem ersten mein Nahme stehen, alsdenn stehe ich für alles. Der Hauptpunkt ist dieser, daß ich voraus bezahlt werde.

Die Vorgeschichte der Birnstielschen Ausgabe, die Kirnberger dem Verleger nicht glaubte vorenthalten zu dürfen, erzählt der Brief vom 19. 6. 77:

„Vorher aber muß ich Ihnen melden, wie der erste und zweyte Theil durch Birnstiel herausgekommen sind. Zur Zeit da Marburg in dem elendesten und armseligsten Zustand war, machte er einen Accord mit Birnstiel ihm die Bach'schen Choräle zu geben, und verlangte für Communication und Correctur für einen Choral 12 gr., machte den Bogen 4 Rthl: ¹⁾ ehe der Theil zu Ende war, kam er [Marburg] durch meine Vermittelung in das entstandene Lotterie Amt,

¹⁾ Das ist so zu verstehen: Marburg befand sich im Besitze einer Abschrift der Choräle und erklärte sich bereit, sie Birnstiel zur Veröffentlichung zu übergeben. Für Überlassung (communication) und Korrektur forderte er die angegebene Summe.

wodurch Birnstiel genöthigt wurde, den damals hier noch gewesenen Hamburger Bach zu bitten, ihm die Folge zum ersten Theil zu geben, der es auch eingieng, ließ sich aber statt 12 gr. für einen Choral 1 rth und 8 gr. bezahlen, daß also der Bogen 12 Rthl zu stehen kam. Birnstiel endigte mit Angst und Noth den ersten Theil, und hatte nicht mehr Lust für diesen hohen Preis den zweyten Theil fortzusetzen.

Hierauf brachte er das Msct von Ihnen, welches er vorgab für 30 Rthlr gekauft zu haben¹⁾, verlangte von mir, ich sollte die Correctur besorgen, H. Bach war noch zugegen, ich schlug es ab, 1) um mit Hn. Bach keinen Verdruß zu bekommen, 2) weil das Manusc: sehr fehlerhaft war nicht Muth genug hatte, die Correctur über mich zu nehmen. H. Bach kam nach Hamburg, darauf überredete der H. Birnstiel den verstorbenen Agricola, welcher die Correctur des zweyten Theils besorgte, aber verschiedene Fehler übersehen, dadurch bekam H. Bach Gelegenheit sich wegen des Ihm entgangenen Profites an Birnstiel zu rächen. ließ ein Avertissement in die Hamburger Zeitung wegen des zweyten Theil einrücken, und beschuldigte es voller Fehler, auch so gar daß einige Choräle von seinem seel. Vater nicht wären, dieses bewürkte so einen Schaden für Birnstiel, daß sein ganzer zweyter Teil Maculatur wurde.

Nun auf mich zu kommen, ich wünschte mir stets, alle möglichen Choräle die man vom seel. Bach aufstreiben könnte zu haben. Daher bath ich meine Gnädige Prinzessin den Nest von H. Bach für mich zu bezahlen, welches geschah, H. Bach verlangte 12 Louisd'or er bekam sie, und überschickte mir, so wie ich sie Ihnen sämtlich zum ansehen überschickte, zugleich seinen an mich überschickten Brief, wobey wegen des Druckes seine Erinnerung mit folgen; ich versprach es Ihm, sie unter meiner Aufsicht und Correctur sämtl. mit beyden in Druck erschienenen Theilen von Birnstiel, als ein vollständiges Choralbuch in Druck zu geben, welches Sie auch aus Seinem Briefe ersehen werden, daß es mit seiner Bewilligung geschehen wäre.

Allein andere Geschäfte haben mich bis hieher davon abgehalten daran zu gedenken. Jetzt aber, da mir viel daran gelegen ist, zum allgemeinen Nutzen aller studierenden Jugend wegen des vortreflichen Sages sie im Druck zu sehen, und weil ich doch einmal in der Welt dazu bestimmt bin, daß ich von meiner Sorge und Mühe keinen Nutzen haben soll, so will ich Ihnen, so wie Sie sie bekommen ohne den geringsten Profit abtreten, und sie nur im Drucke zum ewigen Andenken des J. Seb. Baches zu sehen. es versteht sich aber, daß die sämtlichen von Birnstiel herausgekomenen mit gedruckt werden müssen, wodurch

¹⁾ Birnstiel hatte also wohl inzwischen ein Exemplar der Choräle von Breitkopf aus Leipzig bezogen.

die Anzahl über 400 Stück werden. Wollen Sie mir aus freyen Willen eine Erkenntlichkeit dafür erzeigen, so will ich es mit vielem Dank annehmen, wo nicht, so habe ich eben die Verbindlichkeit gegen Ihnen, sie im Druck zu sehen, als hätten Sie mir noch so viel dafür gegeben sollten die Choräle von Ihnen in Druck kommen, so will ich auch die Correctur über mich nehmen, denn ich traue es in Leipzig niemand zu, es zu verstehen, selbst den Hn. Hiller nicht, welches ich aus seinen in Druck herausgegebenen Musicalien schläße

Trog dieser 'guten, von größter Uneigennützigkeit zeugenden Zureden konnte Breitkopf keinen Entschluß fassen. Kirnberger, der längst seine Handschriften nach Leipzig gesandt hatte, drängt deshalb aufs neue (1. 7. 77):

. . . Wegen meiner überschickten Bach'schen Choräle bitte ich mir so bald als es mögl. seyn kann, Dero Entschließung wegen der Herausgabe zu melden. Sie haben mir auch gemeldet, daß Sie selbst noch 150 Stück von den Bach'schen Erben an Sich gekauft hätten, vielleicht sind sie hiebey mit, wo nicht so wäre es sehr gut, sie mit bey zufügen, vorher aber mögte ich sie gerne erst sehen, ob sie 1) wirklich von J. S. Bach und 2) ob sie correct sind Ich hoffe aus meinen letzten Brief meine Uneigennützigkeit erkannt zu haben, und daß ich bloß aus Liebe zur Kunst sie zum Druck zu verhelfen suche, um den reinen 4 stimmigen Satz für die Nachwelt zu erhalten, die auch um dieser willen zu Ende meines theoretischen Werkes allen Lehrbegierigen bestens empfohlen werden, ohneracht sie sich um ihrer Güte willen selbst bestens empfehlen . .

Für den Fall, daß ihm eine Erkenntlichkeit zugebacht wäre, erklärt er, kein bares Geld, sondern einige Musikalien aus Breitkopfs Lager annehmen zu wollen. Nochmals versucht ers (26. 7. 77):

Weil die Choräle sämtlich herauskommen müssen, so ist es nun Ihre Sache, dieselben zu rangiren wie Sie es für gut finden . . . Wegen Subscription ad praenum: überlaße ich es Ihrem Willen, weil ich mich dessen Profit gänzlich entsage, und nur den Ruhm verlange, der musicalischen Welt einen großen Dienst gethan zu haben, erstl. um der Kirche willen für Organisten, oder häuslichen Gottesdienst 2) für junge Componisten wegen des reinen vierstimmig. Satzes. Wollen Dieselben etwan im Vorbericht meinen Nahmen dazu erwehnen, daß man dies Werk mir zu danken hätte, das soll meine ganze Belohnung dafür seyn.

Alles ohne Erfolg. Endlich, nachdem Kirnberger auch noch den (oben mitgetheilten) Brief Philipp Emanuels nach Leipzig gesandt, scheint Breitkopf sich zur Verlagsübernahme willig erklärt zu haben. Am 18. 11. wird bereits Format und Anordnung der Stücke besprochen, ebenso das Avertissement an das Publikum. Da aber bis zum Mai nächsten Jahres die Angelegenheit trotzdem um kein Haar breit weiter gekommen ist, ersucht Kirnberger um Rücksendung des Manuskripts. Inzwischen ist Birnstiel zur Ostermesse in Leipzig gewesen, hat Breitkopf gesprochen und ihm mitgeteilt, daß er diesen Sommer die übrigen Teile drucken lassen werde. Das macht Breitkopf aufs neue bedenklich. Kirnberger ist verzweifelt. Am 31. 10. 78 versucht er ein letztes, indem er die Prinzessin Amalia als Deckung wählt: energisch fordert er die Rücksendung der Noten, „da ich denn alsdann weitere Befehle von Höchst Deroseiben erwarten muß“. Und am 17. 3. 79 ganz resigniert: „Die sämtlich schönen J. Seb. Bachens Choräle scheint es, wird die musicalische gelehrte Welt nicht in Druck erhalten, es ist sehr zu beklagen.“

Breitkopf hat jetzt das Manuskript zurückgeschickt, und die Angelegenheit ruht bis zum Frühjahr 1781:

(27. 3. 81). „Die schöne Sammlung des J. Seb. Bachs 4 stimmige Choräle die Sie bey sich gehabt haben, liegt bey mir unberührt noch, es ist jammerschade, daß sie für die Nachwelt nicht in Druck kommen. Ich will sie Ihnen um der Kunst willen, und zum ewigen Gedächtniß für Bach schenken, wenn Sie sie drucken lassen wollen, und mir nur ein Exemplar auf gut Pappier dafür geben wollen.“

Diese wahrhaft großmütige Wendung macht Eindruck auf den Verleger. Er will die Stücke als Geschenk annehmen, „aber auf eigene Kosten wage ich sie nicht, da ich den wenigen Abgang der Choralbücher kenne . . . Wenn sich in der Zeit von 1. halben Jahr u. länger nicht so viel Pr.[ännumeranten] oder Subscr.[ribenten] finden, die die Kosten tragen, so unterbleibt der Druck ganz.“ Am 14. 4. 81 erklärt Kirnberger, das Manuskript durch Kaufleute abermals nach Leipzig gehen zu lassen, immer wieder sein Eigentumsrecht und Phil. Emanuels Verzicht darauf betonend. Aber er fügt hinzu (12. 5. 81),

daß, wenn kein Druck erfolgt, er auf Rückforderung des Manuskripts „entweder in Natur oder die dafür bezahlten 12 Louis'dor“ (30. 5. 81) bestehe. Der äußerste Termin der Subskription wird auf Ostern 1782 angesetzt, das von Kirnberger gebilligte Wertissement veröffentlicht. Aber wiederum tritt eine Stockung ein. Ein halbes Jahr und mehr vergeht. Der Verleger läßt nichts von sich hören. Anfragen Kirnbergers, jetzt schon vom Krankenbett aus, und Versicherungen wie (5. 11. 82):

Ich kann es nicht zugeben, daß ein Werk verloren gehe, das unsere Nachkommen mit offenen Armen wünschen werden, wenn es auch jetzt an so vielen Subscribenten und Praenumeranten, wie Sie verlangen, fehlen sollte.

und (3. 12. 82):

Schreiben Sie mir doch, wie bald ein Theil der Choräle öffentlich gedruckt zu haben seyn wird, um den hiesigen Liebhabern die Zeit anzeigen zu können, denn mit einem sehr späten Termin will nicht gerne jemand was zu thun haben.

bleiben ohne Ergebnis. Endlich am 14. 6. 83, sechs Jahre nach Kirnbergers erster Anregung, schreibt dieser, jetzt ärgerlich:

Sie haben mich von einer Zeit zur andern vertröstet, daß die Ihnen von mir unter dieser Bedingung geschenkte alt Bachsche Choräle im Druck erscheinen sollen; ich sehe aber daß es bey dieser bloßen Vertröstung bleibt und erwarte daher nunmehr meine Joh. Seb. Bachsche Choräle ohne Zeit-Verlust zurück, wie ich denn, falls ich selbige nicht binnen 14 Tagen zurück erhalten sollte, Ihre ausbleibende Antwort für eine Anweisung annehmen werde, Ihnen die Bachschen Choräle abfordern lassen zu müssen.

Sechs Wochen später, am 27. Juli, stirbt er, ohne seinen Herzenswunsch erfüllt gesehen zu haben. Nunmehr konnte Breitkopf, da der Plan schon an die Öffentlichkeit gedrungen war, nichts anderes tun, als Philipp Emanuel zur Übernahme der Redaktion aufzufordern. Dieser erklärt sich bereit, zeigt jedoch keine sonderliche Eile. 1784 erscheint endlich der erste Teil, 1787 der vierte unter dem Gesamttitel „Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge“. Bachs Vorrede enthält folgende nicht ganz belanglosen Sätze.

Diese Sammlung der Choräle ist nach dem vorigen Drucke von mir nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen, und von den einschlächlenen Fehlern gereinigt worden. Vom Herrn Kirnberger, dem ich solche bereits im Jahre 1771. überlassen hatte, sind sie kurz vor seinem Tode an den ihigen Herrn Verleger gekommen. Bey diesem neuen Drucke sind also auch die bey dem vorigen eingemischten fremden Lieder ausgelassen worden, und die nun abgedruckten sowohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt, und eigentlich in vier Systemen für vier Singstimmen gesetzt. Man hat sie den Liebhabern der Orgel und des Claviers zu gefallen auf zwey Systeme gebracht, weil sie leichter zu übersehen sind. Wenn man sie vierstimmig absingen will, und einige davon den Umfang gewisser Kehle überschreiten sollten: so kann man sie übersetzen. Bey Stellen, wo der Bass so tief gegen die übrigen Stimmen einbergeheth, daß man ihn ohne Pedal nicht spielen kann, nimmt man die höhere Octav, und dieses tiefere Intervall nimmt man alsdenn, wenn der Bass den Tenor überschreitet. Der selige Verfasser hat wegen des letzteren Umstandes auf ein sechzehnfüßiges basirendes Instrument, welches diese Lieder allezeit mitgespielt hat, gesehen . . . Ich hoffe auch durch diese Sammlung vielen Nutzen und vieles Vergnügen zu stiften, ohne daß ich nöthig habe, zum Lobe der Harmonie dieser Lieder etwas anzuführen. Der selige Verfasser hat meine Empfehlung nicht nöthig. Man ist von ihm gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen. Diesen Namen werden die Kenner der Sektunst gegenwärtiger Sammlung ebenfalls nicht versagen können, wenn sie die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelsimmen und des Basses, wodurch sich diese Choralgesänge vorzüglich unterscheiden, mit gehdriger Aufmerksamkeit betrachten. Wie nutzbar kann eine solche Betrachtung den Lehrbegierigen der Sektunst werden, und wer läugnet wohl heut zu Tage den Vorzug der Unterweisung in der Sektunst, vermöge welcher man, statt der steifen und pedantischen Contrapuncte, den Anfang mit Chorälen machet.“

Die Geschichte dieser Choralausgabe ist, vom Standpunkte des Historikers aus betrachtet, mehr als die einer gleichgültigen Leipziger Verlagsangelegenheit. Sie zeigt so unparteiisch als nur denkbar die Schwierigkeiten, mit denen Seb. Bachs Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an der Öffentlichkeit zu kämpfen hatte, und wie im selben Maße, als deren Größe in Leipzig unterschätzt wurde, Berlin sich in ihrer Anerkennung hervortat. Breitkopfs Verhalten läßt sich ohne weiteres aus geschäftlichen Motiven begründen; seine Erfahrung im Absatz von Choralbüchern mag ihm den Mut in diesem

Falle um so eher benommen haben, als es sich um Choralfassungen handelte, die dem Zeitgeschmack und der kirchlichen Praxis wenig entgegenkamen. Die Zeit der großen mitteldeutschen Choralbücher neueren Datums (Doles 1785, Kühnau 1786, Hiller 1793) war eben erst im Anrücken. Was sie forderte, war Schlichtheit, leichter Satz und allgemeine Brauchbarkeit im kirchlichen Leben. Bachs kunstvolle, affektdurchglühte Stücke entsprachen dem nicht. Es ist bezeichnend, daß Kirnberger gleich nach Veröffentlichung des *Vertissements* den Vorschlag eines „vornehmen Geistlichen“ bei Naumburg erhielt, wie Bachs Lieder „zu jedermanns Gebrauche“ eingerichtet, mit andern Worten: verwässert werden könnten. Kirnberger weist das entrüstet zurück, es wäre „eine unvergebliche Freyheit, sich an eines solchen Mannes Arbeit zu vergreifen“ (23. 3. 82).

Ohne Zweifel hat Breitkopf, bevor er den Schritt unternahm, seine Leipziger Berater Doles und Hiller befragt. Beide, als Vertreter der empfindsamen Welt, werden ihm abgeraten haben, der eine, weil er sich keinen Erfolg versprach, trotzdem er Bachs Schüler gewesen war, der andere außerdem vielleicht aus persönlichen Gründen. Denn wie Kirnberger keine Gelegenheit vorbei ließ, Hiller als Komponisten zu schmähen, und seine Kirchenmusiken geradezu als „Sauerereyen“ bezeichnete, so hat auch dieser dem Berliner Theoretiker zu dessen höchstem Verdruß gelegentlich scharf die Wahrheit gesagt. Berlin verstand den leichten, süßlichen musikalischen Geschmack Leipzigs nicht, und dieses konnte sich nicht zur Verehrung des Kontrapunkts und der Fuge durch die Berliner bekehren. Vielleicht haben aber auch diese die wahre Größe Bach'scher Choralkunst nicht erkannt. Kirnberger spricht, wenn er sie rühmt, immer nur von der Unberührtheit der Melodien und der Reinheit des harmonischen Satzes, niemals von dem überwältigenden Ausdrucksgehalt der Stücke; ebenso der Sohn Philipp Emanuel in der oben angeführten Vorrede. Das „Gelehrte“ daran blieb beiden die Hauptsache. Schon daß man von keiner Seite aus erwog, ob zum Verständnis der Sätze auch die maßgebenden Textstrophen mitzuteilen seien, erscheint bedenklich, ein Fehler, den freilich auch spätere Herausgeber begingen.

Aber selbst wenn Kirnberger der Sinn für das Höchste und Größte dieser Bach'schen Choräle abgesprochen werden muß, bleibt sein unerschütterliches Eintreten für sie und die Erkenntnis ihres hohen erzieherischen Werts zu einer Zeit, in der das noch nicht selbstverständlich war, ein Ruhmestitel. Sein Briefwechsel mit Breitkopf ergänzt, was er an vielen Stellen seiner theoretischen Schriften über sie und ihre Kompositionstechnik in gleichem Sinne ausgesprochen hat.

Ein bisher unbekanntes schönes Wort Sebastian Bachs hat Kirnberger in seinem Briefe vom 14. 4. 1781 überliefert. Als er Breitkopf einige Dben zum Druck anbietet über Strophen, die, wie er sagt, einen Komponisten in Verlegenheit setzen können, bemerkt er (die gesperrt gedruckten Worte von ihm selbst unterstrichen): „Der ehemals große J. Seb. Bach pflegte zu sagen: Es muß alles möglich zu machen seyn, und wollte niemals von nicht angehen etwas wissen. Dieses hat mich jederzeit angespornt, nach meinen geringen Kräften, viele sonst schwere Sachen in der Musik mit Müß und Geduld durchzusetzen“.



Übersicht über die wichtigsten in Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Seb. Bach aus den Jahren 1915—1918.

Zusammengestellt von Gotth. Frotzcher (Leipzig).

Einen neu aufgefundenen Stammbaum der Familie Bach teilt Alfred Lorenz in Heft 35/36 des Jahrg. 82 der Neuen Zeitschrift für Musik mit. Der Stammbaum, der in den Besitz der Berliner Kgl. Bibliothek übergegangen ist, wurde mutmaßlich angefertigt von Philipp Christian, zuletzt Pastor in Werninghausen, ältestem Sohne des Ohrdruffer Kantors, oder von seinem jüngsten Bruder, dem Studenten Johann Christoph Ludwig. Er fiel dann an Ernst Christoph, Kantor in Wechmar, und kam aus dessen Nachlaß in die Hände der Lehrerfamilie Schlimbach in Wechmar. Die Reinschrift scheint zwischen 1773 und 1782 vorgenommen worden zu sein; Nachtragungen sind bis 1818 zu verfolgen. Die Aufstellung beginnt mit Vitus (Veit) Bach und umfaßt neun Generationen. Von Nr. 39 ab stimmen die Nummern der Genealogien nicht mit denen der Originalgenealogie überein, hingegen durchgehend mit dem von Ferrich veröffentlichten Stammbaum. Daß der vorliegende Stammbaum der von Ph. E. Bach herrührende sei, erscheint ausgeschlossen. Abweichend von Spitta ist als Geburtsjahr von Joh. Friedr., Organist in Andisleben (Nr. 5), 1706, als Geburtstag Heinrich Wachs der 16. Dezember angegeben. Der Stammbaum verzeichnet Joh. Seb.'s Bruder Balthasar, Trompeter zu Köthen, ohne Datum, hinter Joh. Jakob, obwohl 9 Jahre älter als dieser, und unter den Söhnen von Georg Christoph (Nr. 10) auch Joh. Christian, denat.

Weickersheim; über beide findet sich in den anderen Genealogien keine Nachricht. Geburtsjahr des Tobias Friedrich, Sohns von Nr. 41, ist hier 1723, während Thomas in seiner Studie 1733 angibt. —

Zwei auf beide Seiten eines Zettels aufgeschriebene Quittungen J. S. Bachs druckt Dr. M. Unger in der Neuen Musikzeitung 38, 3 ab:

„Mehrmahe erwehnter Herr Martin Simon Hilli [?] als der Zeit Inspector des Nathanische Legati, hat heute dato die gewöhnlichen 5 Gulden aus besagtem legato vor die Thomas Schule wegen des in besagter Kirche abgefungenen Leichen gedächtnißes abermahe richtig an mir gezahlet; gestalte solches hiemit eigenhändig bescheiniget, und darüber quittiret wird.

Leipzig. d. 26. Octobr. 1742.

Joh: Seb: Bach

Königl. Hoffcompositour.“

„Dem alljährl. Legato, genandt d. Nathanische, hat nach Absterb des vorig Inspect: H. Hillers [?], der nunmehr. Inspect: H. Christoph Eulenberg [?] vermittelst Auszahlung derer legirt fünf Meiß. Gulden, so vor Absingens eines Sterbe Liedes am Sabine Tag gestiftet worden, eine völlige Genüge gethan; So hiemit bescheiniget und darüber quittiret wird.

Leipzig. d. 27. Octobr. 1744.

Joh: Seb: Bach.“

M. Kaufmann (J. S. Bach in Karlsbad, Merker 7, 9) stellt auf Grund der Buchung eines Karlsbader Chronisten mit Wahrscheinlichkeit fest, daß J. S. Bach im Jahre 1720, vielleicht auch schon 1718, unter der Begleitung des regierenden Fürsten Leopold von Anhalt-Edthén, an dessen Hof er damals weilte, mit in Karlsbad gewesen sei. Es ist in den Eintragungen nur vom „Hoffstatt“ die Rede, aber J. Seb. wird sich, bei seinen freundschaftlichen Beziehungen zum Fürsten, unter diesem befunden haben.

Einen Beitrag zur Entstehungsgeschichte des Weihnachtsoratoriums liefert Dr. G. Freiesleben (Neue Zeitschr. f. Musik 83, 29/30). Er führt den Chor der Weisen aus dem Morgen-

lande „Wo ist der neugeborene König der Juden“ zurück auf einen Judenchor der verloren gegangenen Markuspassion und legt ihm in einer Notenbeilage den entsprechenden Text unter: „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel, und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir nun selber und steig herab vom Kreuz.“ Die Deklamation ist bei dieser Unterlegung viel besser und der Charakter der Musik dem Wortinhalt angemessener. Wir hätten also in diesem Chor ein Stück der verlorenen Markuspassion vor uns. In einem anderen Aufsatz (Neue Musik-Ztg, 38, 10/12) gibt Freiesleben Ratschläge über die Kürzungen der großen Bachschen Chorwerke. Grundsatz ist, daß nichts zu streichen ist, was zum dramatischen Gang der Handlung beiträgt oder an einem Gipfel- und Wendepunkt des Geschehens steht. In der Matthäuspassion könnten so am ehesten die Bethanienzene, Petri Verleugnung und die Judas-episode wegbleiben. Will man diese eingebürgerten Abschnitte nicht missen, so kämen höchstens die Bassarie der Gethsemane-szene, Choral Nr. 38, Arie Nr. 41, Nr. 49—52, 61 und 76 in Frage. Die Johannespassion, 2³/₄ Stunden dauernd, kann ungekürzt belassen werden. Die Handlung bietet wenige lyrische Ruhepunkte; ohne Schaden könnten allenfalls Arie 32, Nr. 61 als Einschub aus dem Matthäustext sowie 62 und 63 als Konzessionen an den Zeitgeschmack wegfallen. Die in der h-moll-Messe möglichen Kürzungen sind so gering, daß sie füglich ganz unterbleiben. Eher verträgt das Weihnachtsoratorium, da es kein geschlossenes Ganzes bildet, Zusammenziehungen. Im Weihnachtsabschnitt sind entbehrlich der Eingangschor der III. Kantate, Choral 35, Arie „Frohe Hirten“, Duett „Herr, dein Mitleid“, in der Neujahrskantate Nr. 39 (Echoarie) und 41, in Teil II Nr. 47, 52, 53, 57 und der Eingangschor der V. Kantate; an seine Stelle tritt der Chor „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben“. Die Dauer der Aufführung würde so auf 2¹/₄ Stunden vermindert. Fr. v. d. Stücken (Signale 73, 28/29) will die Matthäuspassion ungekürzt in zwei Teilen mit mehrstündiger Zwischenpause auf-führen. Für die Choräle, die nur die Orgel begleitet, stellt er zwei Hilfschöre auf. Die beiden Hauptchöre dürfen nicht

durch Massenbesetzungen die Polyphonie verwischen. Die beiden Orchester finden Platz vor den erhöht aufgestellten Chören. Der Generalbaß ist verteilt auf Orgel, Harmonium (ersetzbar durch Klarinetten, Hörner und Fagotte) und Flügel. Die Ausführenden sollen den Hörern unsichtbar sein. Gegen die Massenbesetzung der Chöre wendet sich auch E. F. Perl (Merker 9, 13/14). Chor und Orchester sind gleichgeordnet, im Orchester hat jede Stimme den gleichen Wert. Für den Chor seien maßgebend die Prinzipien des Orgelregistrierens: je mehr Stimmen, desto stärker, je leiser, desto weniger Stimmen. Man veruche in den Fugen eine sukzessive numerische Verstärkung der Stimmen. Auf sinngemäße Phrasierung, auch besonders im Orchester, achte man besonders. — Ein Aufsatz von H. v. Perger (Merker 7, 11/12) knüpft an eine Aufführung der h moll-Messe unter Siegfried Dohs prinzipielle Bemerkungen über die Wiedergabe Bachscher Chorwerke. Alfred Lorenz (Neue Zeitschrift für Musik 82, 19) berichtet über Bach-Kriegsvespern, die er unter großer Beteiligung in Gotha eingerichtet hat. Zwischen zwei Bachkantaten spricht ein Geistlicher kurze Erbauungsworte. Rich. Fuchs in Dresden (Allg. Musikztg. 42, 23) bestätigt den Erfolg derartiger Veranstaltungen. Kriegsandachten mit Bachschen Choralvorspielen und Orgelchorälen hat Fritz Stein in Jena zweimal wöchentlich veranstaltet (Signale 72, 49). Harzen-Müller berichtet in der Deutschen Tonkünstlerzeitung 15, 315 von einem Versuch, allsonntäglich in einer anderen Kirche Groß-Berlins eine Bachkantate im Gottesdienst aufzuführen. H. Dehlerking (Neue Zeitschrift für Musik 83, 35/36 und Neue Musikztg. 38, 14) fordert planmäßige Einführung Bachscher Musik in den Gottesdienst. Die Grundlage bilde der vierstimmige Bachsche Choral (billige Auswahl von Lubrich, Der Bachchoralist); Choralvorspiele, kleinere Präludien und Fugen, Arien (Sammlungen bei Breitkopf und Härtel) und Kantatenchoräle sind gleichzeitig in den Gottesdienst einzubeziehen. Für die Klaviermusik empfiehlt Dehlerking die progressiven Ausgaben von M. Frey bei Steingraber. Das Verständnis Bachscher Kunst fördernd ist die Beschäftigung mit seinen Vorgängern, etwa an der Hand von Bläß, Wegweiser zu J. S. Bach,

Verlag Bieweg. Karl Eichlers „Auslesen aus J. S. Bachs instruktiven Klavierwerken“ bei Grüniger-Stuttgart, besprochen in der Neuen Musikztg. 36, 15, ermdöglichen frühen Gebrauch Bachscher Klaviermusik im Unterricht. Die partiturmäßig angeordneten Stücke können nach Bedarf vier-, drei- und zwei-händig gespielt werden. Rudolf Wustmann (Monatsschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 21, 7/8) bringt eine Fülle von Gedanken über die historische, ästhetische und liturgische Stellung der Bachkantate. Robert Handke (Die Stimme, 9, 7/11) vergleicht den figurierten Bachschen mit dem jetzt im Gemeindegesang gebräuchlichen lauen Choral. „Die Figuralakzente der Bachschen Choralkunst gehen aus der textlichen Bewertung hervor; der Figuralakzent bildet als motivische Folge einen notwendigen Bestandteil des Chorals. Wir brauchen für den protestantischen Allgemeingesang die Klarheit der periodischen Gliederung zum Zwecke einer geordneten leichtfaßlichen Gedankenfolgerung, den figürlichen Akzent zu ausdrucksvoller Deklamation der Zeilen, die Beweglichkeit des tonischen und dynamischen Akzents zum Zwecke des musikalischen Gefühlsausdrucks. Die in der Bassstimme gezeichnete Gegenmelodie lehnt sich bei J. S. Bach an die Choralmelodie an und weiß ihren Stimmungsgehalt zu illustrieren. Die Stillisierung der Mittelstimmen ergibt sich aus der Behandlung der Außenstimmen und nimmt an deren eigenartiger Durchführung teil.“

Eine Analyse der Canzona d moll gibt J. Kehrler (Musica sacra 49, 6/7), einen Vergleich der c moll- Orgelpassacaglia mit verwandten Werken Burtshudes Herm. Roth (Monatsschrift f. Gottesd. u. kirchl. Kunst 20, 1/3). Karl Grunsky läßt in der Neuen Musikzeitg. 37, 1/5 eine Fortsetzung seines im Bachjahrbuch 1912 abgedruckten Aufsatzes über „Bachs Umarbeitungen“ erscheinen, die sich auf die Orgelwerke erstreckt. In einer Untersuchung über die Modulationen im Wohltemperierten Klavier (Musikpäd. Blätter 37, 14/15) betont M. Ritter die planmäßige Ordnung von Bachs Modulationen. Bach schickt meist dem eigentlichen Modulationsmittel einen Akkord voraus, der in der alten und der neuen Tonart vorkommt. Die er-

reichte Tonart wird durch Kadenzen, oft mit sequenzartigem Aufbau, bestätigt. Enharmonische Modulationen trifft man fast nirgends an.

Innere Beziehungen von Beethoven zu Bach sucht Handke (Die Musik 14, 14/15) aufzudecken. Bapp (Neue Zeitschrift f. Musik 82, 6) zitiert eine Reihe mündlicher und schriftlicher Äußerungen Rich. Wagners über J. S. Bach. Bach als Barockkünstler wird von Wohlfahrt in der Allg. Musikzeitung 45, 48 gewertet. Eine Studie von H. v. Perger im „Merker“ 6, 15/16 endlich verbreitet sich über das äußere und innere Verhältnis des 20. Jahrhunderts zu J. S. Bach. Der Fortschritt bis Bach hat die Technik der geistigen Tonkunst vollendet, der Fortschritt nach ihm die Technik der sinnlichen Tonkunst ausgebaut. Bach hat zum erstenmal die Möglichkeit uneingeschränkter Gedankenvermittlung bewiesen, hat die Gesetze gegeben, auf denen auch unser 20. Jahrhundert fußt.

