

# Seb. Bachs Stellung zur Choralrhythmik der Lutherzeit.

Von Dr. Hans Joachim Moser.  
(3. St. im Felde.)

Das heurige Jubeljahr der Reformation lädt den Bachverehrer unwillkürlich ein, im Geiste all die Linien zu verfolgen, die von Luther auf den Thomaskantor hinführen. Mag dabei am höchsten die Betrachtung der Weltanschauungsprobleme reizen, die beide Großen verbinden, so kommt doch auch der Musikkforscher im engeren Sinn auf seine Rechnung: er darf sich insbesondere um Fragen der tonkünstlerischen Technik kümmern, wie sie vor allem bei Bachs Behandlung von Luthers lyrischem Erbe auftauchen. Wenn es uns speziell interessiert, den evangelischen Choral des 16. Jahrh. von der Seite der rhythmischen Probleme durch Bachs Bearbeitertätigkeit beleuchtet zu sehen, so trägt daran hauptsächlich der gegenwärtige Streit der Kirchenmusiker um die Isometrie oder Polymetrie des Gemeindelieds die Schuld. In groben Umrissen gezeichnet, ist die Kampflage heute ungefähr diese:

In der Praxis des Gottesdienstes herrscht zur Stunde überwiegend als Choralstil die Isometrie, d. h. jene etwa seit 1650 auch in den älteren Melodien wieder durchgebrochene Dauerlichkeit aller Silbenwerte. Waren diese Fassungen auch in der Reformationszeit schon vielfach aufgetreten (es sei an die schlichten Sätze eines Sixt Dietrich in Rhaws „Deutschen Gesängen für die gemeinen Schulen“ von 1544 erinnert), so erhielten sie durch Bachs Notierungen gewissermaßen klassische Prägung. Mag man ihnen eine gewisse Starrheit und Grob-

schlächtheit im Vergleich zu den polymetrischen Formen vorwerfen, so lassen sie andererseits den Bauriß in denkbar klarster Weise hervortreten und empfehlen sich durch ihre während eines Vierteljahrtausends völlig bewiesene Eignung zum undirigierten, homophonen Massengesang mit affordischer Orgelunterstützung; sicher besteht ein streng ursächlicher Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Praxis des *stilo moderno* und dem gleichzeitigen Verschwinden der alten Mensuralrhythmik.

Demgegenüber möchten unsere mehr historisch orientierten Liturgiker den Choral wieder in jener Vielfältigkeit der Silbenlängen auferweckt wissen, wie sie die Choräle des 16. Jahrh. in ihren ältesten erhaltenen Niederschriften zum großen Teil aufweisen. Es ist gewissermaßen ein Ausdehnen der jedem Protestanten teuren Besorgnis um die „reine Lehre“ auch auf musikalisches Gebiet. Als stärkstes, jeden Gebildeten sicherlich bestechendes Argument wird hierfür also der quellenmäßige Befund und der darin ausgedrückte Wille der alten Autoren ins Feld geführt. Trotzdem ließe sich mancherlei gegen eine derartige Renaissancebestrebung einwenden: einmal das praktische Bedenken, ob man die heutige Gemeinde zu sauberer Wiedergabe der oft recht verwickelten Rhythmen werde erziehen können, wo doch schon die weit einfachere Isometrie oft nur mit Mühe bewältigt wird. Dann die ästhetische Überlegung, ob es überhaupt möglich sein werde, die uns befremdliche Rhythmik des 16. Jahrh. gegenüber der uns weit vertrauteren, verwandteren Isometrie des 18. Jahrh. gefühlsmäßig zur Anerkennung zu bringen, einem bloßen Historismus zuliebe. Und der Laie wird sich gegen die Umwälzung umsomehr zur Wehr setzen, da der größte protestantische Kirchenmusiker, Bach, diese angeblich degenerierten Choralfassungen durch die Tat hundertmal gebilligt hat.

Aber auch vom musikhistorischen Standpunkt aus wird ein ganzer Komplex von Fragen aufgerührt, wenn uns die Polymetrie des Chorals als die geschichtlich allein einwandfreie Gestalt hingestellt werden soll. So könnte man etwa folgende Thesen zur Diskussion stellen:

1. Die Melodierhythmischerungen in den ältesten evangelischen

Gesangbüchern sind vielfach dadurch zu Stande gekommen, daß man die Cantus firmus-Tendenz aus mehrstimmigen Sätzen mechanisch übernahm; was im polyphonen Gewebe sinnvoll und verständlich war, mußte, einmal aus dem kontrapunktischen Zusammenhang gerissen, unklar und unschön werden oder seine streng mensurale Geltung verlieren.

2. Unsere zufällig ältesten Quellen stellen aber vielfach durchaus nicht die ursprünglichen Fassungen dar, bieten daher keineswegs volle Gewähr der Autentizität.

3. Es ist mithin fraglich, ob auch während der choralen Blütezeit des 16. Jahrh. die polymetrischen Notierungen von der Gemeinde wirklich so ausgeführt worden sind und werden konnten. Wenn daher um 1650 ein Umschwung zugunsten der isometrischen Formen quellenmäßig hervortritt, so handelt es sich nicht so sehr um eine Entartung und Verflachung, sondern weit wahrscheinlicher nur um die endliche, notationsmäßige Anerkennung einer längst geübten Praxis.

4. Gesezt aber, daß die Durchführung des polymetrischen Massengesangs wirklich eine Zeit lang versucht worden oder gar gelungen ist, so dürfte der Notierungsumschwung beweisen, daß man die gestellte Aufgabe auf die Dauer doch für unlösbar hielt; folkloristisch betrachtet, war das Durchdringen der Isometrie also ein volkstümliches Zurechtsingen, eine natürliche, gesunde Weiterbildung des noch in lebendigem Entwicklungsprozeß stehenden Liedorganismus.

5. Die polymetrischen Fassungen stellen, soweit sie als Cantus firmus verwendet werden, rhythmische Umformungen agogisch andeutender Notierungen zwecks Erlangung von Vorhalts- usw. Möglichkeiten im mehrstimmigen Satz dar; um also die ursprüngliche Rhythmisierung zu erkennen, muß diese Umwertung erst wieder rückgängig gemacht werden.

6. Die agogischen Formen sind ihrerseits wiederum aus isometrischen Typen durch triolische Unterteilungen, Kürzung oder Dehnung usw. der normalen Grundwerte hervorgegangen; die scheinbare Polymetrie erklärt sich daher meist (im Choral genau wie im Volkslied) als eine Isometrie der nächsthöheren, seltner der zweithöheren rhythmischen Ordnung zwecks Fixierung

jenes rubato-Vortrags, wie er dem Wesen des Sologesangs insbesondere eignet. Die moderne Isometrie trägt also in diese Formen gar kein prinzipiell gegensätzliches Element hinein, sondern setzt sich nur bis zu tieferen Wertstufen durch, stellt sogar letzten Endes die ursprüngliche Struktur der Weisen wieder her.

Jede dieser Thesen bis ins Einzelne zu beweisen, was sich wohl durchführen ließe, würde den Raum eines stattlichen Buches beanspruchen; vielleicht werde ich später dazu Anlaß nehmen. Man müßte chronologisch verfahren, von der Rhythmik der Hymnen, Sequenzen, des Minne- und Meistergesangs und vor allem der deutschen Volkslieder des entsprechenden Zeitraums ausgehen<sup>1)</sup>. An dieser Stelle sollen die angeschnittenen Fragen nur insofern behandelt werden, als Seb. Bach durch seine Gestaltungen gewissermaßen persönlich in die schwebende Debatte eingegriffen hat. Das Material sei jener Reihe von Chorälen entnommen, die gleichermaßen in Joh. Walthers mehrstimmigem „geistlichen Gesang Buchleyn“ (Wittenberg 1524)<sup>2)</sup> als Tenöre und in Bachs vierstimmigen Choralbearbeitungen<sup>3)</sup> als Soprane auftreten. Das wären einundzwanzig Choräle, aus denen ich die wichtigsten herausgreife und um Luthers erst 1529 mit den Singnoten auftretendes Lied „Ein feste Burg“<sup>4)</sup> vermehre.

Natürlich ist Bach in seinen Notierungen nicht völlig von dem Brauch seiner Zeit unabhängig zu denken, Freylinghausen und andere Gesangbücher werden auf ihn eingewirkt haben. Auch mag er weder die Absicht noch die Möglichkeit gehabt haben, die ältesten Fassungen gegen die damals üblichen wie ein heutiger Denkmälerredaktor kritisch abzuwägen. Dennoch dürfte unsere Betrachtung ziemlich sicher ergeben, daß er die alten polyrhythmischen Formen zum Teil gekannt hat. Wenn

1) Über letzteren Gegenstand hat eine knapp orientierende Arbeit von mir „Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen“ wegen des Krieges noch nicht erscheinen können; ich muß daher um Entschuldigung bitten, wenn ich im Folgenden bereits mehrfach auf sie verweise.

2) Neudruck in Eimers Publikationen.

3) Ausg. v. Woldemar Bargiel.

4) D. Kade, Der neuentdeckte Luthercodex usw., Dresden (1872).

wir weiter beobachten, wann und worin er sowohl gegen die Quellen wie gegen den herrschenden Usus eigenwillig verfahren ist, so gewinnen wir überdies dankenswerte Einblicke in die schöpferischen Geheimnisse seiner Meisterwerkstatt.

Als Ausgangspunkt diene das bekannte Lied der Elisabeth Kreuziger „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“. Joh. Walther bringt es in folgender C Notierung:

Herr Christ, der ei - nig Gotts Sohn, Va - ters in -  
 aus sein Her - zen ent - spro - ßen, gleich - wie ge -  
 E - wig - keit, } Er ist der Mor - gen - ster - ne,  
 : = schrieben steht. }

sein Glän - ze streckt er fer - ne vor an - dern Ster - nen klar.

Es lag nun zwar nicht im Wesen der alten Mensuralistik, bei einer solchen Melodie den Taktstrich (sei er auch nur durch das Taktzeichen ideell vorhanden) nach heutiger Weise als Hauptakzentzeichen zu verstehen, vielmehr sollte nach dem Wortakzent betont und der Taktstrich als bloßes Rechen- oder Leseseichen betrachtet werden. Vom Standpunkt der Gesamtpolyphonie aus gewann der Taktstrich aber doch eine gewisse Schweregewichtsbedeutung, insofern doch jede Stimme mit ihrer eignen Betonung wenigstens in latente Beziehung zu ihm trat; wenn auch oft unterirdisch bleibend, regelte er als Zählzeit wenigstens die gegenseitigen Längenverhältnisse aller und ermöglichte das Zustandekommen von Synkopen usw. Damit solche entstehen können (was ja jede Polyphonie in folgenreichster Weise befruchtet), nimmt Walther eine sehr einfache Operation an seinem Cantus firmus vor: er beseitigt alle Triolenzeichen der ursprünglichen Lesart, sodaß sämtliche kleinsten Maßeinheiten gleich werden. Es ist nämlich, sobald man die Taktstriche nach den melodischen und textlichen Hebungen ordnet, folgende Fassung vorauszusetzen (ich reduziere auf halben Notenwert):



Hier sind aber nicht sämtliche Viertel gleichzusetzen, sondern die Takthälften des C mit denen des  $\frac{6}{4}$ , die Taktganzen des C mit denen des  $\frac{3}{2}$ -Taktes. Das schreibt man heute, wenn man die unpraktischen Tempobezeichnungen  $\text{♩} = \text{♩}$  und  $\text{♩} = \text{♩}$  vermeiden will, triolisch:



Wie ist diese kompliziert aussehende und trotzdem im Volkslied dieser Zeit so oft anzutreffende Schreibweise entstanden zu denken? Es ist ein (notwendigerweise stark vergrößernder) Versuch, die agogischen Schwankungen des solistischen Rubatovortrags, wie sie H. Riemann nennt, notationsmäßig festzuhalten. Den Schlüssel gibt uns eine von dem Spanier Thomas de Sancta Maria (*Arte de tañer fantasia*, Valladolid 1565)<sup>1)</sup> für Tasteninstrumente gegebene, jedoch allgemeingültige musikalische Regel. Er sagt, man könne eine Reihe gleichlanger Töne in drei Manieren spielen:

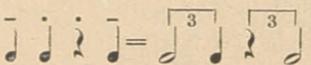


<sup>1)</sup> D. Rinkeldy, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh. (1910) S. 125.

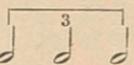
Die vielberufene Polymetrie des 14.—17. Jahrh. ist nun zum größten Teil nichts weiter als die Abwandlung einer isometrischen Grundform durch bunten Wechsel dieser drei Ausdrucksmanieren<sup>1)</sup>. Was die alten Aufzeichner meinten, läßt sich viel genauer durch agogische Zeichenschrift fixieren:



Die Zäsurakte verlangen noch eine Erläuterung. Die weibliche Endung läßt sich im  $\frac{4}{4}$ -Takt auf zwei Arten am einfachsten darstellen:  oder . Die alte Agogik wählt feinsinnig einen Mittelweg durch Triolierung der ersteren:

. Und da man scharf beobachtend bemerkte, daß der Sänger gewöhnlich die abklingende Endsilbe

doch etwas länger hält, so entstand aus  die Ver-

einfachung , also eine nur scheinbare Drittelung des Ganztaktes. Echten Takttriolen werden wir später begegnen.

Was gibt nun Bach? Da beim Massengesang die Schmiegsamkeit des Rubato automatisch in Wegfall kommt, so notiert er Walthers Cantus firmus genau in unserer isometrischen Rekonstruktion unter Fortfall der agogischen Zeichen: (Kantate Nr. 104 u. 96, Bargiel Nr. 36):

<sup>1)</sup> Eingehende Nachweise für das deutsche Volkslied in meiner oben genannten Abhandlung.



Abgesehen von den melodisch vermittelnden Durchgängen also nur bezüglich der weiblichen Endungen eine kleine Abweichung. Aber auch die bringt nichts Fremdes, denn sie bedeutet nur ein Fortschreiten auf dem agogisch bereits eingeschlagenen Weg zur Verbreiterung (Hyperkataleris) des weiblichen Zeilenendes. Wir dürfen daher sagen, daß Bach den Weg von Walther wieder an den Ausgangspunkt der Melodie zurückgefunden hat — er stellt die weit primärere Quelle dar als sein um zwei Jahrhunderte älterer Kunstgenosse.

Höchst lehrreich ist Luthers Lied von den zehn Geboten beim Vergleich von Walthers und Bachs Notierungen. Gehen wir in umgekehrter Reihenfolge vor als beim vorigen Lied! Gesezt den Fall, wir wollten eine rhythmuslose Tonhöhenbeschreibung (Neumierung) der Weise nach der Hebigkeit des Textes isometrisch skandieren (wie man mit allen Minnefingermelodien verfahren muß), so bekämen wir als elementarste Form:

Dies sind die heil-gen zehn Ge-bot, die uns gab  
un-ser Her-re Gott durch Mo-sen sei-nen Die-ner  
treu hoch auf dem Berg Si-nai. Ky-ri-e-leis!

Abgesehen von dem Kejrreim „Kyrioleis“ besteht die Strophe also aus vier jambischen Zeilen, sämtlich vierhebig bis auf die

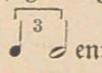
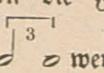
vierte, an deren Anfang der fehlende Versfuß nach dem musikalischen Urphänomen des orchestraischen Gleichgewichts durch Pausen ergänzt werden muß. Als Taktmotiv herrscht durch-

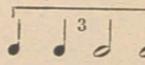
gehend der dreizeitige Auftakt 

Jetzt verwandelt sich unser Lied. Erstlich verkürzen sich die ersten Silben der Zeile auf den halben Mensurwert — eine in den choralen Liednotierungen des 14.—15. Jahrh. (Dswald v. Wolfenstein, Hugo v. Montfort usw.) sehr beliebte Manier, für das Auge jambischen Zeilenbeginn zu kennzeichnen. Dann treten die uns bereits vertrauten, agogischen Triolierungen ein. Endlich ein Drittes: an besonders emphatischen Stellen wird die Triolierung zur völligen Mensurverdopplung gesteigert, d. h. eine ursprünglich unbetonte Silbe bekommt einen Nebenakzent, z. B.



Wir bekommen also wie in jedem gedrittelten Takt drei verschiedene Akzentstärken nebeneinander. Man kann sich diesen Tatbestand auch noch vom Halbtakt aus entstanden erklären: fogut agogisch aus zwei gleichen Taktvierteln die Figur

 entsteht, kann aus zwei gleichen Takt halben  werden,

zerlegt in . Dieser Vorgang ist im altdeutschen Volkslied vielfach nachweisbar, z. B. bei H. Isaacs berühmtem Lied „Inspruch, ich muß dich lassen“. Entsteht durch solche Nebentöne meist echter Dreitakt, so ist aber auch der vielberedete  $\frac{5}{4}$ -Takt des „Prinz Eugen“ einzig durch diese Nebentöne erklärlich.

Alle diese Einflüsse führen zu nachstehender Fassung unseres Lutherliedes:



Einzig aus dieser (in dem alten „Jakobston“ noch vorhandenen) Vorlage läßt sich Walthers Cantus firmus von 1524 u. 1530<sup>1)</sup> logisch ableiten. Er bildet, genau wie es Isaac, Finck, Senfl, Forster mit den weltlichen Liedern ihrer Zeit taten, die andeutende Mensur in eine wörtliche um, und erhält auf diesem mechanischen Wege ein unregelmäßiges, synkopisch zur Hälfte verschobenes, für kontrapunktische Zwecke aber sehr ertragreiches Gebilde:

Dies sind die heil-gen zeh-n Ge-böt, die uns  
gab ün-ser Her-re Gott durch Mo-sen, sei-nen Die-  
ner treu hoch auf dem Berg Si-nai. Ky-ri-e-e-lei-s.

Nun unser Kronzeuge für diese Entstehungsgeschichte: Seb. Bach (Bargiel Nr. 118). Wie bei allen Chornotierungen seiner Zeit aus dem zweizeitigen Auftakt Volltakt, aus dem dreizeitigen einzeitiger Auftakt oder gar Volltakt in falschem Tripelrhythmus<sup>2)</sup> wird, so auch bei ihm. Ebenso fehlt hier der schon im 16. Jahrh.

<sup>1)</sup> D. Kade, Lutherlieder usw.

<sup>2)</sup> E. Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral, Berlin 1911.

dem Bewußtsein verloren gegangene Reim treu: Singi, die dreißilbige Behandlung des letzteren Wortes zieht die Beibehaltung der Triole auf „Berg“ nach sich, so daß der dem Ohr schwer faßliche Ausfall des einen Versfußes beseitigt wird. So kann man bei Bachs Fassung nur am Schluß von einer Entartung der alten Form sprechen, die er im übrigen durch Isometrierung geradezu wieder in ihrem frühesten Bestande aufdeckt; die tonartliche Wandlung kann hier außer Betracht bleiben.

hoch

auf dem Berg Si - na - i.

Bereits 1524 hatte der Herausgeber der Erfurter Enchiridien (Justus Jonas?) die Isometrie der Weise in hohem Maße wiederhergestellt (vgl. Dr. Fr. Zelles Neudruck des Färbefäß-Ench.), da seine Sammlung ja gegenüber dem Waltherschen Chorbuch monodischem Hausgesang dienen sollte — eines der wichtigsten Beweismittel für die Berechtigung des isometrischen Massengesangs.

Hatten wir bei vorstehendem Beispiel Walthers voraussetzende Grundfassung genau wiederherstellen können, so führt die gleiche Arbeitsweise bei dem Choral „Christum wir sollen loben schon“ zu einem besonders schlagenden Ergebnis. Diesmal muß ihm ein choraliter notiertes Urbild vorgelegen haben; er negiert die wechselnde Längenbedeutung, die bei dieser Schrift in Bindungen der Einzelnote nach dem Hebigkeitsprinzip zukommt, indem er diese wörtlich mensuriert. Dadurch erzielt er die gesuchte, möglichst „unquadratische“ Vorlage (um einen Ausdruck von H. Rietzsch<sup>1)</sup> zu gebrauchen) für seinen polyphonen Satz. Ich setze die drei genannten Entwicklungsstadien untereinander:

<sup>1)</sup> Die deutsche Liedweise, Wien 1904.

## Vermutliche Chorale Urform:

usw.

## Hebigkeitslesung:

Chri-stum wir sol-len lo-ben schon, der rei-nen  
Magd Ma-ri-en Sohn, so weit die lie-be Son-ne  
leucht und an-al-ler Welt En-de reicht.

## Walthers Cantus firmus:

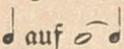
Chri-stum wir sol-len lo-ben  
schön, der rei-nen Magd Ma-ri-en  
Sohn, so weit die lie-be  
Son-ne leucht und an-al-ler Welt  
En-de reicht.

Eine derartige Gleichmacherei hinsichtlich der Notenwerte stellt vom Standpunkt der Liedmelodie aus eine arge Verzerrung

dar, und man würde der Melodie einen schlechten Freundesdienst erweisen, wenn man sie in Walthers kontrapunktischer Auslenkung, weil dies die zufällig älteste noch vorhandene Niederschrift ist, für authentisch erklären wollte. Trotzdem hat diese Lesart auf die nachfolgende Zeit noch so stark eingewirkt, daß Bachs Fassung, die allerdings mehr chor- als gemeindegemäß gehalten ist, erst etwa den halben Weg zur natürlichen Restitution zurücklegt. Er schreibt (Kantate 121, Barmherzigkeit Nr. 40), diesmal unter Wahrung der kirchentonartigen Zeilenfälle:

Chri - stum wir sol - len lo - ben schon, der  
 rei - nen Magd Ma - ri - en Sohn, so - weit die  
 lie - be Son - ne leucht und an al - ler  
 Welt En - de reicht

Bis auf die oberhalb des Notensystems eckig eingeklammerten Stellen hat Bach die immanente Hebigkeit, meist unter weiser Darangabe der alten, von Walthers auseinandergezogenen Ziernoten, wiederhergestellt. Bei A, B, C, E und F ist er dem Waltherschen Gedanken wenigstens insoweit gefolgt, als er durch Vergrößerung von  $\bullet$  ( $\bullet$   $\bullet$ ) zu  $\bullet$  ( $\circ$ ) trotz des falschen einzeitigen Auftaktes auf den richtigen Schwerpunkt an den Kadenz-

hinauslaufen kann. In den drei ersten Fällen bekommt er dadurch scheinbar dreitaktige Phrasen — daß sie nur zufällig, äußerlich zustandegekommen sind, dürfte nach dem Gesagten klar sein. Nur am Schluß geht das Exempel nicht auf, weil die Dehnung vor der Fermate zweimal, nämlich bei E und F, angewandt wird. Einzig bei D hat er die Vergrößerung von  getrieben, ohne daß die dreitönige Ligatur der Vorlage sonderlich dazu eingeladen hätte, denn bei „loben“, „Sohn“ und „leucht“ hat er sie stillschweigend beseitigt. Wenn ich nicht irre, liegt hier eine programmatische Absicht vor, nämlich, daß Bach die „Sonne“ mit besonderer Leuchtkraft malen wollte. Und wie kunstvoll selbst im Kleinsten — er setzt diese Fioritura aus dem dreimal vorher und einmal nachher auftretenden Motiva und der bei F überlieferten Blume b (eckige Klammern unter dem Beispiel) zusammen! Bach steht also mitten zwischen Walther und dem isometrischen Grundriß; was aber bei andern wie ein peinlicher Kompromiß wirken würde, wird ihm Anlaß zu einer besonders schönen, freischaltenden Eingebung.

Eine neue agogische Erscheinung lernen wir in mehreren Choraltönen bei Walther kennen, so einmal in „Erbarm dich mein, o Herrre Gott“ und zweimal in „Es wollt uns Gott genedig sein“<sup>1)</sup>:



<sup>1)</sup> Für das weltliche Volkslied sei auf Luthers Lied von den Wittenberger Märtyrern verwiesen.

Zunächst denkt man unwillkürlich, es handle sich wieder um eine einfache Triolierung; aber wenn man diese herstellt, so erhält man immer eine Zählzeit zu wenig (z. B. in folgender Reduzierung auf den halben Wert):

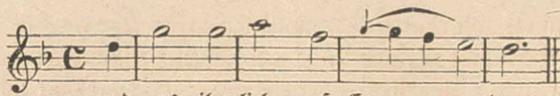


Dagegen spricht aber auch, daß bisher die Triolierung immer eine Vergrößerung von 2 auf 3, nie eine Verkleinerung von 4 auf 3 Zählzeiten bedeutete, wie sie hier der Vergleich von je zwei duolischen und triolischen Silben ergeben würde. In Wahrheit handelt es sich um eine echte Synkopierung, die ich als „pathetische Antezipation“ bezeichnen möchte. Wie ich bereits früher ausgesprochen<sup>1)</sup>, bildet der „verfrühte Einsatz“ ein vorzügliches Kunstmittel zur Darstellung gewisser Affekte, so des Drängenden, Stürmischen, auch des Überschwänglichen und Schwärmerischen. Die Klavierromantiker seit Schumann kennen diese Manier ebenfalls unter der Schreibweise  oder  Als agogisches Zeichen sei von uns  angewandt<sup>2)</sup>; dann erklären sich die obigen Choralbeispiele mühelos als affektvolle „Vorschläge auf gleicher Tonhöhe“ oder eben pathetische Antezipationen:

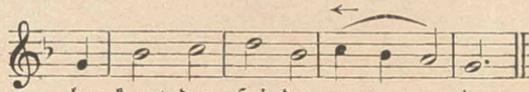


<sup>1)</sup> Oskar Noë und Hans Joachim Moser, Technik der deutschen Gesangskunst (Samml. Göschen) 1910, S. 143 f.

<sup>2)</sup> Pathetische Antezipationen im modernen Lied z. B.: H. Wolf, Morgenwanderung (Mdrife) „dann wie's Bdglein im Laube“; Brahms, Magelone Nr. 4 „nein, ich kann ihr nicht vertrauen“.



und was ihn liebt auf Er : : den.



be : kannt den Hei : den wer : : den.

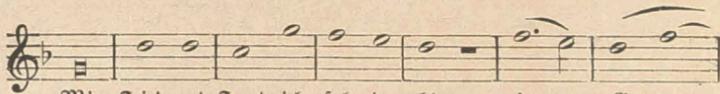
Auch Bach bestätigt das wieder, denn er schreibt (im Choralbuch von 1765, Bargar Nr. 107) schlicht unter Weglassung des agogischen Rubato:



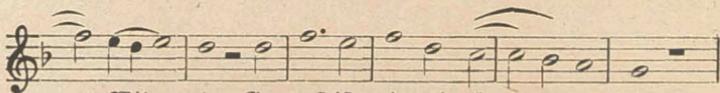
das ist wi : der mich stä : tig : lich.

Bei dem andern Choral hat er eine von der Waltherschen verschiedene Melodie.

Wir mußten dieses durch mensurale Fixierung wieder stark vergrößerte Kunstmittel vorerst besprechen, um durch ein so schwieriges Stück wie das Lutherlied „Mit Fried und Freud“ hindurchzufinden. In Walthers Gesangbüchlein lautet sein Tenor folgendermaßen:



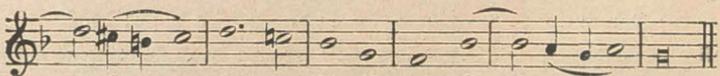
Mit Fried und Freud ich fahr da : hin in \_\_\_ Gotts \_\_\_



Wil : le. Ge : trost ist mir mein Herz \_\_\_ und Sinn,



sanft und stil : le, Wie \_\_\_ Gott mir ver : hei :



: sen \_\_\_ hat, der Tod ist mein Schlaf wor : den.

Machen wir zuerst das Bild dadurch übersichtlicher, daß wir die agogischen Triolierungen wiederherstellen, die pathetischen Antezipationen und „Mordente nach unten“ aber durch Verzierungsnoten ausdrücken! (Viertel-Mensur:)



Neben dem verkürzten Auftakt haben wir hier auch einmal den andern Typ, nämlich den verlängerten, am Anfang, eine ebenfalls nicht wörtlich gemeinte Form andeutender Mensur, diesmal zu gleichen Teilen aus der notationsmäßigen Scheu vor Pausenbeginn und aus dem praktischen Handgriff erklärlich, allen Sängern Zeit zu sorgfältiger Intonation zu gönnen.

Suchen wir aus der musikalischen Hebigkeit die richtige Verteilung und textlichen Haupt- und Nebenakzenten festzustellen, um so die Art der Taktmotive zu erkennen und die richtige Setzung der Taktstriche zu gewinnen, so erhalten wir ein nicht ganz einfaches Bild:

Mit Fried und	Freud ich fahr da-	hin
	in Göttis	Wille
Getröst ist	mir mein Herz und	Sinn
	sänft und stil-	le,
wie Gott	mir ver = heißen	hät,
der	Töd ist mein Schlaf	wörden.

Wir haben kraft dieses Wechsels ein-, zwei-, drei- und keinzeitiger Auftakte einen „umsetzenden“ Choral vor uns, wie C. Fuchs<sup>1)</sup> den Begriff treffend geprägt hat. Der anscheinende

<sup>1)</sup> Takt und Rhythmus im Choral, Berlin 1911.

Widerspruch der Betonung bei den Reimwörtern Wille: stille darf an unserer Deutung nicht irre machen — im Gegenteil erweist sie die zweite Strophe mit:

Der	treu	Heiland
und	macht be-	kannst

als die einzig mögliche; übrigens wohl auch für den Germanisten eine interessante Feststellung. Unter Anwendung der agogischen Zeichen erscheint der Choral mithin in nachstehender isometrischen Gestalt:

Mit Fried und Freud ich fahr da: hin durch Gotts

Wil:le. Getrost ist mir mein Herz und Sinn, sanft und stil:

le, wie Gott mir ver-hei-ßen hat, der Tod ist mein Schlaf worden.

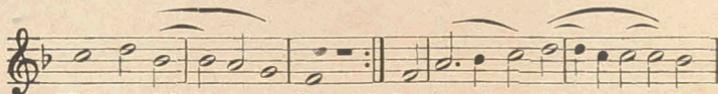
Nach beachtet, wie wir gesehen haben, derartige Umsetzungen im Choral nicht; einzig an einer Stelle (nachfolgend mit A bezeichnet) weicht er von dem soeben gewonnenen isometrischen Grundschema durch eine schwer erklärbare Mensurverdopplung ab — im übrigen rechtfertigt er unsere Rekonstruktion von Walthers Vorbild vollkommen (Kantaten 83 und 125, Bar-giel Nr. 93):

Mit Fried und Freud ich fahr da: hin in Got:tes Wil: le. Ge:

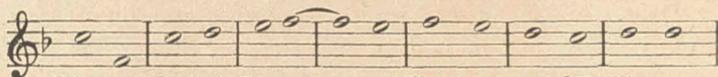




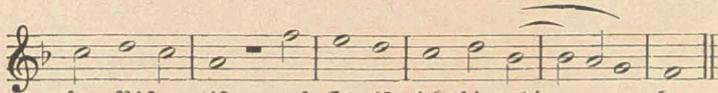
{ Ein fe-ste Burg ist un = ser Gott, ein gu-te  
Er hilft uns frei aus al = ler Not, die uns jezt



Wehr und Waf = fen. } Der alt — bö = se  
hat be- trof = fen. }



Feind, mit Ernster's jezt meint, groß Macht und viel List sein grau-



sam Nüstung ist, auf Erd ist nicht seins-glei = chen.

Sogleich wird klar, daß diese monodisch, also im akkordisch begleiteten Gemeindegesang, völlig unverständlichen Synkopen zumeist pathetische Antezipationen sind. Diese Erscheinung kompliziert sich zu Beginn des Abgesangs dadurch, daß auf „böse“ ein Ton antezipiert wird, der seinerseits bloß wieder Ziernote, nämlich Vorhalt, ist; ursprünglich muß die Stelle gelautet haben:



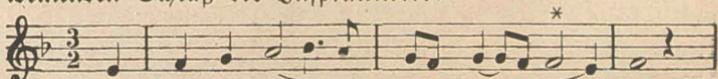
Der alt — bö = se Feind

Der Vorhalt bekam einen geregelten Wert:



bö = se Feind

Durch ein Portament nach unten, das durch die »note radoppiate« solistisch abgegrenzt ist, wird das Wort bis zum Schluchzen an Ausdruckskraft verstärkt; man denke an den weinenden Schluß des Inspruckliedes:

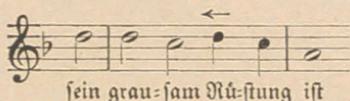


daß ich im E = = = = = lend bin

Und vor dies:



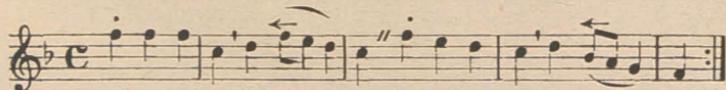
schiebt sich schließlich noch der affektvolle, frühe Einsatz. Ebenfalls ist die Stelle „sein grausam Rüstung ist“ nur durch die pathetische Vorwegnahme zu erklären:

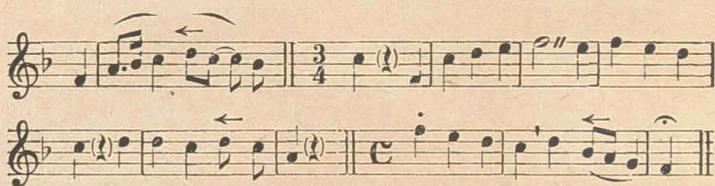


Also auch diese Zeile noch war ursprünglich im Tripeltakt geschrieben! Daran kann auch bei den zwei vorhergehenden Gliedern nicht gezweifelt werden; zwar, die Verfolgung des Hebighkeitsprinzips legt nahe:

C	der	ält	böse	Feind,
	mit	Ernst	er's jetzt	meint,
	groß	Mächt	und viel	List
	sein	grausam	Rüstung	ist,

aber nur für die erste dieser Zeilen läßt sich dafür in Walthers Tenor der hinreichende Beleg finden. Die zwei nächsten Glieder sind offensichtlich unter streng isometrischer Wertung der Einzelsilbe vertont worden. Da nun aber nicht nur textlich, sondern auch melodisch der Auftaktcharakter ganz klar zu Tage tritt, ergibt sich mit Notwendigkeit Tripeltakt mit jambischem Beginn. Weder G. Weimars Vorschlag trochäischer Lesung noch C. Fuchs Versuch mit der Dehnung der Penultima können den geraden Takt retten. Einzig in der letzten der vier Zeilen war dies im Lauf der Zeit möglich, weil die halben Silbenwerte auf „Rüstung“ nur eine Folge der  $\frac{3}{4}$ -Takt-Orchestik waren, der volkstümlichen Isometrie mithin widersprachen. Hiernach gestaltet sich also Walthers Vorbild folgendermaßen:





Wie Bach sich mit den rhythmischen Problemen des Lutherliedes abgefunden hat, ist höchst lehrreich in seiner gleichnamigen Kantate (Nr. 80) zu beobachten. Wo das Lied als Sopran eines schlichten Sanges Note gegen Note auftritt, in der Schlussnummer, gibt er die gemeindemäßige Isometrie in folgender Form:



Das Wort sie sol-len las-sen stahn usw.

besser:



besser:



Im Abgesang hilft Bach sich auf dreierlei Weise, um Tripeltakt zu vermeiden: erstlich durch Einklicken einer Silbe „nehmen sie uns den Leib“; dann wie G. Weimar durch trochäischen Anfang „Güt, Ehr, Kind und Weib“, zuletzt wie C. Fuchs durch Dehnung „laß fähren dahin“. In andern Strophen findet er andere Lösungen. So benützt er in der ersten Abgesangszeile statt der Silbenvermehrung eine, freilich nicht sehr volkstümliche, synkopenartige Bindung (Unisonochoral):



Der Fürst die - ser Welt

Bei der nächsten Zeile hat die Einleitungsfuge jambischen Beginn und Dehnung (ein neuerdings öfter benutzter, guter Ausweg):



ebenso das Choralduett:



Der gleiche Satz bringt wiederum für die dritte Zeile des Abgesangs die Silbenermehrung:



An gewissen Stellen möchte man aber glauben, daß Bach auch die alte, Walthersche Fassung noch gekannt habe, so im Choralduett bei:



Ich markiere durch Sternchen die Noten, in denen die ursprüngliche Lesart deutlich durchschimmert. Es ist eine bedeutende, auch sonst an Bachs Cantus firmus-Chorälen belegbare Tatsache, daß er streng zwischen den Forderungen der Kirchenpraxis und der idealen Inspiration Grenzen zu ziehen weiß. Wo er den Choral, von allem Zwang des Gemeindebedarfs befreit, rein als Kunstwerk betrachtet und verherrlicht, näherte er sich den alten, polymetrischen Feinheiten mit ihren agogischen Triolierungen usw. (man denke an „O Lamm Gottes unschuldig“ in der Matthäuspassion) — wo es sich aber um einen würdigen Massengesang oder dessen stilistische Schilderung handelt, beschränkt er sich auf schlichteste Isometrie.

Möge Bachs gewichtiges Zeugnis also im gegenwärtigen Streitverfahren Polyrhythmik contra Isometrie nicht ungehört verhallen!