

Bach-Jahrbuch 1929

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek

Bach-Jahrbuch

26. Jahrgang 1929

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Berlin)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 30, 3



1947 I Fd 3

Inhalt.

	Seite
Fritz Dietrich (Leipzig), J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln	1
Karl Hasse (Tübingen), Die Instrumentation J. S. Bachs	90
Georg Mantel (Karlsruhe), Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie“	142
Paul Hirsch (München), Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll	153

J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln.

Von Dr. Fritz Dietrich (Leipzig).

Bachs Orgelchoralschaffen haben Ph. Spitta und A. Schweizer in ihren Monographien eingehend gewürdigt; dazu tritt noch eine Spezialstudie von H. Luedtke¹⁾, die besonders in ihrem zweiten Teil viel Neues bietet. Es ist das Verdienst dieser Arbeiten auf jenem Gebiet, daß in ihnen — unter der Führung Spittas — die wichtige Frage nach dem Zusammenhang der Bachschen Orgelkunst und speziell seiner Choralbearbeitungen mit der großen Orgeltradition des 17. Jahrhunderts erkannt und dieser Zusammenhang in möglichst positivem Sinne zu klären versucht wurde. Die Erleuchtung des vorbachischen Traditionskomplexes führte Spitta zu einem glänzenden Resultat: es gelang ihm, eine Typologie des Orgelchorals im 17. Jahrhundert aufzustellen, deren Charakteristik — auch nach den neuesten Forschungen²⁾ — als schlechtthin unumstößlich zu gelten hat³⁾. Dagegen erscheint der Versuch, wie nun Bach selbst an das Ende der darin aufgezeigten Entwicklung angeschlossen wird, in wichtigen Teilen anfechtbar; das hat zunächst seinen Grund darin, daß Bachs Schaffen nicht bloß einseitig auf der Basis des 17. Jahrhunderts aufgebaut ist, sondern wesentlich auch von den Einflüssen sich nährt, welche die Vertreter eines neuen, dem 18. Jahrhundert angehörenden Stils auf ihn ausübten: neben Georg Böhm (1661—1733) sind hier besonders

1) Seb. Bachs Choralvorspiele. Bachjahrh. 1918.

2) Vgl. hierzu sowie zu allen im folgenden noch angeschnittenen geschichtlichen Fragen die demnächst erscheinende Studie des Verfassers „Geschichte des Orgelchorals im 17. Jahrhundert“.

3) Das gilt nur für ihre Originalfassung bei Spitta selbst; ihre Wiedergabe bei Schweizer und Luedtke enthält mancherlei Trübungen, die besonders die Stellung Böhms ganz verdunkeln.

die Namen eines Johann Bernhard Bach (1676—1749) und Georg Friedrich Kaufmann (1679—1735) zu nennen. Weiterhin aber macht sich als Fehlerquelle der Umstand geltend, daß es Spitta nicht wagte, über den Umfang der Orgelmusik hinaus zu spähen, und deshalb die Möglichkeit des Eindringens fremder Stilelemente in den Orgelchoral nicht berücksichtigte. Schließlich ist die bedeutsame Entwicklung der Bachschen Choralfuge aus dem mitteldeutschen Traditionszweig heraus von der Bachforschung bisher nur ganz ungenügend behandelt worden. An diesen Punkten einzusetzen, um etwas für ihre Klärung zu unternehmen, ist der Zweck der vorliegenden Arbeit.

1. Die Choralfuge.

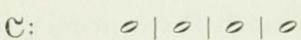
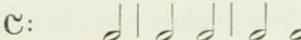
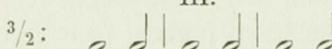
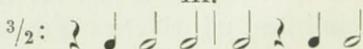
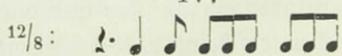
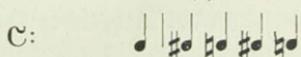
Bach hat zahlreiche Choralfugen und daneben eine einzige Choralfantasie komponiert. Sehen wir einmal von dem zahlenmäßigen Mißverhältnis dabei ab, so liegt hier zunächst der interessante Fall vor, daß zwei charakteristisch unterschiedene Gattungen des Orgelchorals, die Fantasie und die Fuge, sich zum ersten Male im Geiste eines einzigen Mannes treffen, nachdem sie bis dahin eine strenge geistige und räumliche Trennung ihrer geschichtlichen Entwicklung aufzuweisen hatten. Die Stätte, auf der die Choralfuge gedeiht, ist die mitteldeutsche thüringisch-fränkische Organistentradition des 17. Jahrhunderts, ihre repräsentative Persönlichkeit ist Johann Pachelbel (1653—1706), das Charakteristikum ihrer Erzeugnisse Gebrauchsmäßigkeit der Formen und im engsten Zusammenhang damit die Konservierung einer Schreibart, deren Elemente im wesentlichen aus den ursprünglich vokalen Imitationsformen und den entsprechenden mechanischen Figurationsweisen der Koloristik des 16. Jahrhunderts abgeleitet sind. Auf dem Felde des Orgelchorals finden wir die Bestätigung dieser altertümlichen Richtung der mitteldeutschen Organistenschule am meisten in der Kultur der bereits erwähnten Choralfuge und jener bekannten Art des Choralvorspiels, bei welcher die ganze Choralmelodie in halben Noten im Baß liegt und dagegen von zwei Oberstimmen in eintönig fortrollenden Sechzehntel-Koloraturen kontrapunktiert wird. Auf diese Gattung des Orgelchorals werden wir erst im letzten Abschnitt näher eingehen; hier dagegen handelt es sich nur darum,

festzustellen, daß die Choralfuge ein typisches Produkt des Kreises um Pachelbel darstellt und in ihrer charakteristischen Form von Bach direkt aufgegriffen worden ist. Den Beweis hierfür liefern drei kleine Bearbeitungen von „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend“, „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht“ und „Nun ruhen alle Wälder“: ihre Faktur ist völlig identisch mit Form- und Satzweise der Choralfugen Pachelbels und des ihm nahe verwandten Joh. Christoph Bach (1642—1703)¹⁾. Sie sind — trotz ihrer eigenen „gänzlichen Unbedeutendheit“ — deshalb sehr wichtig, weil sie in der Tradition der Choralfuge genau die Stufe bezeichnen, welche Bach betrat, um von hier aus eine eigentümliche und hochbedeutsame Entwicklung dieser Gattung zu vollziehen. Dieser Prozeß der Um- und Weiterbildung der mitteldeutschen Choralfuge muß als eine der großen Leistungen Bachs im Orgelchoral angesehen werden; bevor wir jedoch mit seiner Schilderung beginnen, erscheint es unumgänglich, für ein völliges geschichtliches Verständnis den Einfluß zu berücksichtigen, welchen hierbei ein zweiter blühender Traditionszweig der Orgelkunst des 17. Jahrhunderts auf Bach ausübte, nämlich die sogenannte norddeutsche Schule.

Damit betreten wir den Schaffensbereich der großen Hamburger und Lübecker Organisten Scheidemann (1596—1663), Lunder (1614—1667) und Buxtehude (1637—1707). Was sie geleistet haben, liegt in einer gänzlich anderen Richtung, als wir sie bei der mitteldeutschen Schule beobachten konnten. Das Hauptbestreben der Nordländer geht nämlich dahin, die Choralmelodie in ihren Bearbeitungen nicht quasi als toten Buchstaben zu begreifen und dementsprechend ohne jede subjektive Zutat von Verzierungen rein darzustellen, wie es etwa Scheidt getan hatte, sondern sie — im Sinne einer persönlich-mystischen Erfassung des Bibelworts — in Koloraturen einzuhüllen und dadurch „lebendig“ werden zu lassen. Daneben erscheint als ein ebenfalls sehr charakteristisches Merkzeichen dieser Schule die Verwendung des Echos. Diese Technik — wohl das Symbol liebevoller Gespräche der Seele mit Christo —

¹⁾ Vgl. Spitta, J. S. Bach, Bd. I, S. 215. — Die Stückchen stehen außer bei Commer auch in Volkmar's Orgelalbum (Bd. I, Nr. 13, 19 und 20). In der Ausgabe der W.G. fehlen sie.

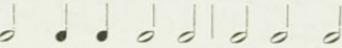
hat ihren Platz in der Fantasie, derjenigen Form des Orgelchorals, deren Kultur die einzigartigen Leistungen eines Lunder und Buxtehude repräsentieren. Die Fantasie, wie sie in diesem Kreise gepflegt wurde, ist die eigentliche Großform des vorbachischen Orgelchorals. Sie ist in ihrem Inneren vierteilig gestaltet, weil sie alle Zeilen des Chorals, und dazu noch jede auf eine andere Manier verarbeitet. Ein solches Stück verhält sich wohl zur Choral- fuge der mitteldeutschen Meister, wie etwa das Variationsricercar Frobergers (1616—1667) zu den Miniaturfugen eines Pachelbel oder J. Chr. Bach. Wir können demnach als weltliches Analogon zur Choralfantasie ein solches Variationsricercar betrachten und zeigen als Beispiel für das Verständnis dieser Analogie einen Vergleich der rhythmischen und metrischen Proportionen der einzelnen Abschnitte in Buxtehudes Fantasie „Nun freut Euch lieben Christen g'mein“¹⁾ und Frobergers „Fantasia sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La“²⁾; hier ergeben sich die merkwürdigsten Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Themenvariationen Frobergers und den Choralzeilenbearbeitungen bei Buxtehude, sogar in der originalen Reihenfolge ihrer Teile:

Froberger.	Buxtehude.
Themenvariationen:	Choralzeilen:
I.	I.
C: 	C: 
II.	II.
C: 	C: 
III.	III.
$\frac{3}{2}$: 	$\frac{3}{2}$: 
IV.	IV.
$\frac{12}{8}$: 	$\frac{12}{8}$: 
V.	V.
C: 	C: 

¹⁾ D. Buxtehudes Orgelwerke (Spitta-Seiffert), Bd. II, 1. Abt. Nr. 6.

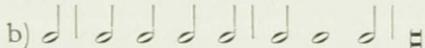
²⁾ J. J. Frobergers Orgel- und Klavierwerke (Alder), Bd. I, S. 162.

Man erkennt hieraus deutlich, daß es zwei Eigenschaften sind, durch welche sich die Choralfantasie der Norddeutschen vor der Choralfuge Mitteldeutschlands auszeichnet: erstens die Größe ihrer Form überhaupt, und zweitens die thematisch-technische Vielgliedrigkeit im Inneren dieser großen Form. Mit diesen beiden charakteristischen Merkmalen ausgestattet, jedoch noch ohne Anwendung von Koloraturen und Echos, die erst ihre norddeutsche Entwicklung kennzeichnen, tritt die Choralfantasie bereits im Anfang des 17. Jahrhunderts auf. Unter den Fantasiestücken dieser Periode zeichnen sich dabei besonders die ersten Verse der Hymnenvariationen im dritten Teil von Scheidts „*Tabulatura nova*“ (1624) durch eine sehr klare Differenzierung der einzelnen Zeilenbearbeitungen aus; so sind z. B. in Vers 1 von „*Veni redemptor gentium*“ folgende rhythmische Variationen der Choralmelodie anzutreffen:

I: a) 
 b) 

II: 1. Hälfte: 
 2. Hälfte: a)  b) 

III: a) 
 b) 

IV: a) 
 b) 

Dabei ist noch festzustellen, daß die Choralfantasie Scheidts (1587—1654) und seiner Zeitgenossen (Praetorius, Steigleder) stets mit einem Fugato über die erste Choralzeile, also imitativ beginnt¹⁾. Der erste Teil einer solchen Fantasie bildet demnach, für sich betrachtet, eine richtige Choralfuge, wie wir sie für die mitteldeutsche Tradition als charakteristisch bezeichnet hatten. Dagegen

¹⁾ Vgl. etwa den Anfang von Scheidts Fantasie „*Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*“ (Neudruck bei Straube, *Alte Meister des Orgelspiels*, Nr. 12).

setzen Lunder und Buxtehude die Anfänge ihrer Choralfantasien in der Regel nicht mehr imitativ, sondern beginnen sofort mit einer repräsentativen Darstellung der ersten Choralzeile als einer höchst subjektiv kolorierten, von den Unterstimmen aber diskret begleiteten Diskantmelodie; als Beispiel folge der Anfang von Lunders Fantasie „In Dich hab ich gehoffet, Herr“¹⁾:

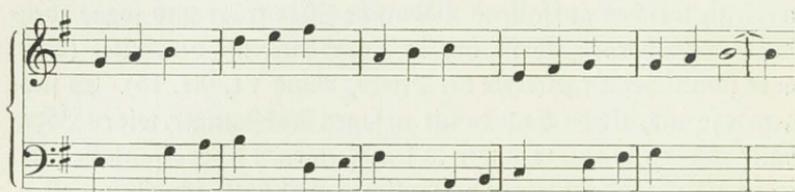
The musical score is presented in three systems, each with a treble and a bass staff. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time, with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the bass staff.

Gehen wir jetzt noch einen Schritt in der Geschichte weiter, so gelangen wir schon in einen neuen Schaffenskreis, dessen ältester Vertreter Georg Böhme, sein mächtigster aber J. S. Bach ist. Man kann wohl sagen, daß hier kein ursprüngliches Interesse mehr für die Form der Choralfantasie vorhanden ist. Von Böhme ist

¹⁾ Aus Ms. K. N. 209 der Stadtbibliothek Lüneburg. (Kopie in meinem Besitz.) Vgl. hierzu M. Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik* (S. 117). Dank seiner großzügigen Anlage vermittelt dieses Buch die Kenntnis zahlreicher für den Orgelchoral hoch bedeutsamer Quellen.

uns eine Fantasie über „Christ lag in Todesbanden“ überliefert¹⁾; dieses Stück leitet jedoch keine neue Phase in der Entwicklung mehr ein: es ist sozusagen schon im „alten Stil“ geschrieben, wobei weder Koloraturen noch Echos vorkommen, sondern der Choral fortlaufend imitiert und kontrapunktiert wird, genau wie bei Scheidt und Praetorius. Es ist nun merkwürdig genug, daß die einzige Choralfantasie, die wir von der Hand Bachs besitzen, ein Jugendwerk ist, welches auffallend Böhmsche Züge trägt und sogar ebenfalls den Choral „Christ lag in Todesbanden“ bearbeitet (Ausgabe sämtlicher Orgelwerke bei Peters, Band VI, Nr. 15). Es sieht gerade so aus, als ob Bach damit zu sagen beabsichtigte, wie es Böhlm hätte machen sollen, wenn er in seiner eigenen Choralfantasie nicht einen alten, sondern seinen persönlichen Stil hätte schreiben wollen. Sehen wir davon einmal vorläufig ab, so repräsentiert dieses Stück vollkommen den Aufbau des vierteiligen, mit allen technischen Mitteln innerlich differenzierten Fantasietypus der norddeutschen Schule. So werden zunächst die beiden ersten Zeilen des Chorals als reich kolorierte Diskantmelodien vorgetragen (Takt 1—24), die zuerst von einer (T. 1—13), bei ihrer Wiederholung jedoch von zwei Stimmen (T. 13—24) begleitet wird. Mit T. 24 beginnt nun die Entwicklung der eigentlichen Fantasietechnik: die nächste (dritte) Choralzeile wird nicht mehr bloß, wie ihre Vorgängerinnen, dem Hörer „gezeigt“, sondern gründlich „verarbeitet“. Nach einer einleitenden, schön dreigliedrigen paarigen Vorimitation der beiden Außenstimmen — man beachte die feine Differenzierung von Dur und Comes! — erfolgt in T. 27 der Einsatz des Chorals in der Oberstimme, ebenfalls von einem nachschlagenden Basscomes begleitet, und im Anschluß hieran eine Kanonsequenz, die die zweite Hälfte der Choralzeile durchführt und bis T. 32 geht, wo die angehängte Kadenz den ganzen Abschnitt (T. 24—33) beschließt. Selbstverständlich erscheint die Melodie des Chorals stets koloriert; um einen Überblick über die Durchführung der dritten Zeile zu geben, sei das Gerüst ihrer kontrapunktischen Bearbeitung, entblößt von Koloraturen und Nebenkontrapunkten, skizziert (T. 24—33):

1) Neudruck in Bd. I von Georg Böhlm. Sämtliche Werke (Nr. 1 der Veröffentlichungen des Kirchenmusikalischen Institutes der ev.-luth. Landeskirche usw.) hrsg. von J. Wolgast, S. 98 f. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1927.



Die Vorbilder für das Gerippe einer solchen kanonisch sequenzierenden Fortspinnungstechnik weisen bereits die Choralphantasien Scheidts auf; so ist z. B. die dritte Variation von „Christ lag in Todesbanden“ (Tabulatura nova II, 5) als zweistimmige Fantasie komponiert und enthält, sogar ebenfalls an die dritte Zeile anschließend, folgende Sequenz:



Sie ist mit der bei Bach als Skelett vorhandenen und im vorigen Beispiel dargestellten zu vergleichen. Die beiden nunmehr folgenden Abschnitte, in denen die vierte und fünfte Choralzeile der Bearbeitung unterzogen werden, sind hochcharakteristisch für den Typus, dem das Stück angehört: sie stellen sich dar als eine echt Buxtehude'sche $12/8$ -Laktepisode (L. 33–42) und als eine glänzend gelungene Imitation Lunderscher Echomystik (L. 42–61). Die „Choralgigue“ (L. 33 f.) beginnt mit einer Vorimitation im Tenor, worauf im Diskant die ganze vierte Zeile erscheint, die aber nur in der zweiten Hälfte koloriert ist. Hieran schließt sich, genau wie im

G, das zweite auf A, usw. Am besten zeigt ein Schema den Aufbau des ganzen Echoabschnittes:

5. Choralzeile:

Glieder	
1. Reihe	G 1. These „forte“
	Antithese „piano“
	A 2. These
	Antithese
	C 3. These
	Antithese
	D 4. These
	Antithese
	E 5. These
	Antithese
2. Reihe	G 1. These
	Antithese
	D 2. These
	Antithese
	C 3. These
	Antithese

Daß die „Antithesen“ nicht bloß „piano“, sondern dazu noch meist eine Oktave tiefer gespielt werden, trägt nur dazu bei, den Kontrast zu erhöhen. Um ein Beispiel aus der Tradition zu geben, in welche sich Bach mit der Übung des Echos begibt, folge eine Echoreihe aus einer großen „Magnificat“-Fantasie von Peter Morhardt, einem Komponisten der Hamburger Schule, der eine Mittelstellung zwischen Scheidemann und Lunder¹⁾ einnimmt:

¹⁾ Von diesem eine Fantasie „Komme heiliger Geist“ bei Straube, Alte Meister usw. Neue Folge, Teil II (Nr. 29). Vgl. darin T. 87 ff.

P. Morhardt, Fantasie über „Meine Seele erhebet den Herren“¹⁾, Z. 65–68.

Oberwerk:

Rückpositiv:

Als letzter Abschnitt der Bachschen Fantasie ertönt dreimal das „Alleluja“, und zwar als Cantus firmus in halben Notenwerten — uncoloriert —. Das Verfahren, welches Bach hier einschlägt, sei von einem seiner Zeitgenossen²⁾ beschrieben; zuerst (Z. 63–65) „wird der cantus firmus mit der linken auf einem Klavier zum Fundamente genommen, mit der rechten auf einem anderen Klavier eine Variation angebracht“, alsdann wird dieselbe Choralzeile in Z. 68–70 „mit der rechten auf einem Klaviere gemacht, mit der

1) Aus Ms. K. N. 209 der Stadtbibliothek Lüneburg.

2) Christ. Raupach (geb. 1686); bei Adlung, Anleitung usw., S. 685.

linken aber auf dem anderen Klavier eine Variation im Baß“, und schließlich „wird der cantus firmus zum Baß gemacht im Pedal, wozu beyde Hände variieren, daß es dreystimmig werde.“ Die dritte Weise, den Choral unkoloriert ins Pedal zu nehmen, weist, mit derselben zweistimmigen Kontrapunktik auf zwei Manualen versehen, z. B. der Schluß von Lunders Fantasie „In Dich hab ich gehoffet, Herr“ auf; hier finden sich auch die typisch norddeutschen Anläufe der Gegenstimmen, die bei Bach in L. 61—63 und 66/67 die beiden ersten Führungen der Choralzeile einleiten. Wenn Bach den Cantus firmus hier jedesmal nicht mehr koloriert, sondern dreimal hintereinander getreulich „buchstabiert“, so greift er damit noch weiter in die Geschichte zurück, um bei der älteren Praxis des frühbarocken Orgelchorals — vgl. Scheidts Fantasie „Ich ruf zu Dir Herr Jesu Christ“ — eine Anleihe zu machen.

Wir verzichten nach dieser Darlegung des Gesamtaufbaus und seiner geschichtlichen Wurzeln auf eine Erklärung sachtechnischer Einzelheiten, da hiermit schon genügend bewiesen ist, daß Bach in dieser Komposition den Versuch gemacht hat, die Entwicklung der norddeutschen Choralfantasie weiterzuführen, und zwar mit den ihr eigentümlichen Mitteln einer inneren Gliederung in lauter einzelne Abschnitte, deren Gegensätze im Aufbau oben beschrieben wurden. Bach ist auf dem Wege, den er damit betrat, keinen Schritt mehr weiter gegangen; er hat sich fortan darum bemüht, für den Orgelchoral eine Form zu finden, die zwar in ihrem Äußeren — Dimension, Klang- und Spieltechnik — jener Fantasieform gleichkam, in ihrem Innern aber aus einem ganz anderen Prinzip heraus geordnet erschien.

Bach suchte einen anderen Ausgangspunkt für die Entwicklung seiner großen Form; er fand ihn in der eingangs bereits erwähnten mitteldeutschen Choralfuge. Wir müssen jetzt, nachdem wir die Technik der Choralfantasie kennen, den Punkt erfassen, der für Bachs Entscheidung zugunsten der Choralfuge grundsätzliche Bedeutung hat. Er liegt in der Auffassungsart des Chorals begründet. Diese ist aber beim Komponisten einer Fantasie eine ganz andere als beim Autor einer Choralfuge: für den ersteren hat die Choralmelodie rein formale Bedeutung, indem die Vielheit ihrer Zeilen ihm ebenso viele verschiedene Themen und zugleich den Anlaß zu

vielfachem Wechsel der Sehweisen „ad ostendendum ingenium“ liefert. Ganz anders liegt der Fall dagegen bei der Choralfuge: hier schwebt dem Komponisten die Choralmelodie als etwas Ganzes, Einheitliches vor, als Form eines Grundaffekts, einer Grundstimmung, die sein Stück vorzubereiten hat. Er darf den Choral nicht auseinander spielen, sondern muß sich und seine Zuhörer in ihn hinein spielen. Auf dem Affektbegriff des Chorals beruht daher die konzentrierte einfarbige Struktur der Choralfuge, die ihr Wesen im Gegensatz zu der aufgelösten Buntheit der Choralfantasie ausmacht. So ist es auch ein Charakteristikum der Choralfuge, daß in ihr die verschiedenen Melodiezeilen in einer Durchführung vermischt als Dur und Comes auftreten können, wie z. B. bei Pachelbel:

„Ach Herr, mich armen Sünder“.

(1.)

(2.)

(1.)

(2.)

oder sich gegenseitig kontrapunktieren, wie etwa bei Bach:

„Vom Himmel hoch“, P. VII, 54.

The image shows a musical score for a three-part setting of 'Vom Himmel hoch'. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The top staff is labeled with a circled '2.' and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is labeled with a circled '1.' and contains a simpler bass line. A circled '3.' is placed in the middle of the top staff, indicating a third part of the setting.

Wenn nun gar der Nürnberger Organist Joh. Erasmus Kindermann (1616–1655) in seiner 1645 erschienenen „*Harmonia organica*“¹⁾ eine Komposition vorführt, betitelt „*Dreifache Fuga super 1. Christ lag in Todesbanden 2. Christus der uns selig macht 3. Da Jesus an dem Kreuze stund*“, in welcher genau nach der Art der beiden letzten Beispiele drei Zeilen aus drei Chorälen miteinander verschlungen werden, so liegt hierin der schärfste Beweis für eine gänzlich anders gerichtete Auffassung, als sie gleichzeitig von der norddeutschen Schule in ihren Choralphantasien vertreten wurde: für die Beherrschung der Struktur durch die übergeordnete Einheit des Chorals und — als letzte Konsequenz dieses Rationalismus — ihre Ableitung aus dem Reich der Affekte.

Zu dieser Auffassung bekannte sich Bach, als er sich zugunsten der Choralfuge entschied. Sein Streben ging nun dahin, diese Form einerseits durch Übernahme von Elementen der Fantasie zu erweitern und zu bereichern, andererseits aber diese neuen Akzidenzien zu einer noch strafferen Konzentrierung auf das Einheitsideal zu verwerten. Dieser Entwicklungsvorgang gliedert sich deutlich in drei Stufen; die erste wird vertreten durch eine Anzahl kleinerer Choralfugen, die sämtlich im V. Bande der Ausgabe Peters abgedruckt sind und unmittelbar an die oben bereits erwähnten drei Fugen aus der Jugendzeit anknüpfen. Die zweite Stufe repräsentieren die Fugen aus dem III. Teil der „*Klavierübung*“, und die dritte endlich die Gruppe der großen konzertanten Choraltrios.

Die erste Entwicklungsstufe beschreitet Bach mit der Bildung und Konservierung eines charakteristischen ersten Kontrapunkts in den kleinen Fugen in Bd. V. Diese Technik gehörte bis jetzt nicht der

¹⁾ Neudruck in „*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*“ XXXII, 2 (S. 13).

Choralstufe an, sondern war auf anderen Gebieten des Orgelchorals heimisch. Bei Scheidt finden sich häufig Choralvariationen „in contrapuncto duplici“. In diesen zweistimmigen Sätzen erscheint die Choralzeile, nachdem sie zuerst etwa vom Diskant vorgetragen wurde, nunmehr im Baß; dabei wiederholt jetzt die Oberstimme notengetreu den Kontrapunkt, den vorher die Unterstimme führte, entweder eine Oktave oder eine Quinte¹⁾ höher, z. B.:

Tab. Nov. I, 3, V. 4 „Vater unser im Himmelreich“.

The image displays three systems of musical notation for the chorale 'Vater unser im Himmelreich'. Each system consists of two staves. The top staff of each system is in the treble clef and contains the original chorale melody. The bottom staff is in the bass clef and contains a counterpoint. In the first system, the counterpoint is a fifth higher than the original melody. In the second system, the counterpoint is an octave higher. In the third system, the counterpoint is also an octave higher. The time signature is common time (C).

Selbstverständlich erhält die zweite Zeile des Chorals einen neuen Kontrapunkt, ebenso wiederum die dritte usw., sodaß von einer Konservierung derselben nur im Rahmen der einzelnen Zeilenbearbeitung, dagegen niemals eine ganze Variation hindurch die Rede sein kann. Im mehr als zweistimmigen Satz setzt Scheidt ebenfalls einige Male doppelte Cantus firmus-Führung mit konservierten Zeilenkontrasubjekten an, jedoch nur im einfachen Kontrapunkt, wie z. B. in der Schlußvariation von „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ (Tabulatura nova II, 9). Dieselbe Technik pflegt er

¹⁾ Dieses in V. 6. von „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Neudr. bei Straube, Alte Meister usw. Neue Folge, Teil II, Nr. 24).

in der Fantasie „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ : jede Choralzeile (mit Ausnahme der fünften) wird, neben verschiedenen anderen Darstellungsweisen, auch dieser Behandlung unterzogen.

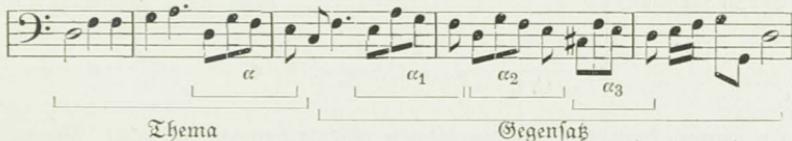
In der mitteldeutschen Praxis ist ein derartiges Verfahren überhaupt nirgends nachzuweisen; in der norddeutschen taucht es aber sehr stark wieder auf, und zwar zuerst bei Buxtehude. Der spezielle Ort dafür sind natürlich seine Choralfantasien. Sobald eine Liedzeile uncoloriert bleibt und dabei in Weitführungen fugiert wird, stellt ihr Buxtehude ein charakteristisches Kontrasubjekt gegenüber und behält es auch während der Versetzung bei. So wird z. B. in der Fantasie „Nun freut Euch lieben Christen g'mein“ (s. o. S. 4) der ersten Zeile während ihrer ganzen Durchführung in T. 13–44 stets ein und dasselbe Achtelnotenthema zur Seite gesetzt; ebenso wird die fünfte Zeile von der absteigenden chromatischen Quart begleitet (T. 169–191) usw. Das einleuchtendste Beispiel für diese Technik bietet aber Buxtehudes Schüler Nikolaus Bruhns (1665–1697) in seiner Fantasie über „Nun komm' der Heiden Heiland“¹⁾: die Weitführungen der ersten und vierten Choralzeile kontrapunktiert er ausschließlich mit dem Gegensatz:



Dieses Motiv, offensichtlich in engster Anlehnung an die erste Choralzeile gebildet, kontrapunktiert aber nicht bloß das Thema, sondern bestreitet außerdem noch die vorkommenden drei Takte Zwischenspiel (in drei Weitführungen) und vier Takte Nachspiel (in vier Engführungen und einer Weitführung). Seine Verwendung verleiht nicht nur den Zwischenspielen ein charakteristisches Gepräge, sondern verschafft dem ganzen Stück eine einheitliche Struktur, indem es noch häufiger auftritt als das Thema selbst. — In der Fughetta „Lob sei dem allmächtigen Gott“ (P. V, 39) setzt Bach folgenden prachtvollen Gegensatz:



Seine einleitende Figur (α) spaltet sich leicht ab; sie tritt verselbstständig als führender Gedanke in den Zwischenspielen hervor. Dadurch erhält auch hier die Gesamtstruktur der Fuge ein einheitliches Gepräge. In „Christum wir sollen loben schon“ (P. V, 7) läßt Bach, um das Kontrasubjekt zu gewinnen, das Ende des Themas als Figur (α) sich ablösen und weiter repetieren:



Die Zwischenspiele und das Nachspiel werden natürlich ebenfalls mit dieser Figur dargestellt. Das Seitenstück zu „Nun komm der Heiden Heiland“ ist die Bearbeitung von „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“ (P. V, 23): während dort der Gegensatz rein synkopativ gestaltet ist, erscheint er hier als schlichter Transitus, d. h. als aufwärts geführte Tonleiter, mit Verzierung der Tonikaprim. Interessant ist in diesem Stück mancherlei: so setzt das Kontrasubjekt gleich mit dem ersten Dur zusammen ein; ferner wird hier noch die zweite Choralzeile mit herangezogen: sie kontrapunktiert die erste zweimal in Engführung. Schließlich findet in dieser Fuge — das einzige Mal unter den kleinen Stücken — zum Schluß eine Kolorierung des Themas und des angeschlossenen Gegensatzes

statt (Oberstimme in L. 15 ff.!). Endlich sind noch drei Fughetten über „Gottes Sohn ist kommen“ (P. V, 20), „Gelobet seist Du Jesu Christ“ (P. V, 18) und „Vom Himmel hoch“ (P. VII, 54) vorhanden. Gemeinsam ist diesen Stücken die Bildung des Gegensatzes als rasch laufende Sechzehntelreihe, die das eine Mal mehr schwebend, sonst aber skalenmäßig gestaltet ist. In „Vom Himmel hoch“ zieht Bach ab L. 10 die zweite und vom 15. ab sogar noch die dritte Zeile des Chorals ins Spiel hinein; die Konzentration auf den Choral erreicht damit einen Höhepunkt.

Die besondere geschichtliche Bedeutung dieser Gegensatztechnik Bachs tritt am schärfsten auf dem Hintergrund der Kontrapunktierungsweisen Pachelbels und Joh. Christoph Bachs hervor. Was diese Meister ihren Themen als Kontrapunkte beigegeben, sind Stimmführungen rein formaler Natur, welche mehr oder weniger deutlich in einfach rationaler Abhängigkeit vom Thema gebaut sind. Sehweisen, wie die folgende, sind dafür charakteristisch:

J. Chr. Bach, Fughetta „In Dich hab ich gehoffet Herr“¹⁾.

(L. 10f.,
Choral im Baß)

C. f.

In einer derartig gleichmäßigen Gegenbewegung zum Thema erschöpft sich hier die Gegensatzbildung. Zu konservieren gibt es hier nichts: das Material der Stimmführungstechnik ist bei den Meistern der mitteldeutschen Tradition so rationalistisch beschränkt, daß Wiederholungen oder wenigstens Anklänge im Verlaufe eines Stückes häufig werden. Das gleiche gilt von der Gestaltung des Zwischenspiels, wovon unten noch die Rede sein wird.

Im III. Teil der „Klavierübung“ unternimmt es Bach, die Kolorierung des Themas in die Choralfuge einzuführen. Die Verzierung von Choralimitationen war bisher nur in der Fantasiestechnik der norddeutschen Schule gebräuchlich gewesen. Hier hatte sie Scheidemann zum ersten Mal in seiner Fantasie „In Dich

1) Neudr. bei Volkmar (Bd. I, Nr. 73).

hab ich gehoffet, Herr“¹⁾ gewagt; Lunder und Buxtehude wurden darin seine großen Nachfolger. Um ein Beispiel davon zu geben, was von diesen Komponisten als Imitationskolorierung entwickelt wird, genüge das Folgende (aus Lunders Fantasie „In Dich hab ich gehoffet, Herr“):



Im frühbarocken Orgelchoral, etwa bei Scheidt, wird man nirgends irgendwelche kolorierten Imitationen antreffen. Allerdings findet man dort andere Möglichkeiten einer Variierung benutzt, z. B. starke Verkürzung der Choralnotenwerte, sodaß etwa die zweite Hälfte der fünften Choralzeile von „Vita sanctorum“ in Scheidts Fantasie (Tabulatura nova III, 14, B. 3) in Achtelnoten gefaßt und wie eine Figur repetiert wird:



Was nun Bach in den Choral-fugen der „Klavierübung“ an Kolorierungen bietet, leitet sich zwar rein formal gesehen aus der Richtung der Norddeutschen ab, hat aber mit den Hintergründen einer subjektiven Erleuchtungsmystik nichts zu schaffen, sondern stellt sich als Ausdruck zahl- oder affektbezogener Textsymbolik dar. Während von den drei „Kyrie“-Fugen (P. VII, 40 a—c) die ersten beiden je ein charakteristisches Kontrasubjekt aufweisen — das des „Christe“ findet sich auch im Orgelbüchleinschoral „Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand“, — erscheint das „Heiliggeist“-Thema koloriert, und zwar mit der dreitönigen Figur , sodaß $\frac{9}{8}$ -Takt herrscht, der als Resultat einer Verschmelzung des vorausgegangenen $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Taktes symbolisch aufzufassen ist ($3 + 6 = 9$; vgl. „qui procedit ex patre filioque“!). Ein weiteres Beispiel für eine derartige Zahlensymbolik in der Kolorierung des Choralthemas bietet die Fuge über „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ (P. VI, 20): Bach koloriert hier die erste Zeile des Chorals mit der Figuration eines Septakkords, weil das Septintervall 10 (!) Halbtöne umfaßt. Speziell diese beiden Fugen mit ihrer $\frac{9}{8}$ - und $\frac{12}{8}$ -Rhythmik lassen sich ohne weiteres auf gewisse Episoden Buxtehudescher Choralfantasien als Vorbilder zurückführen; so weist die Fugengigue am Ende von Buxtehudes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“¹⁾ ganz verwandte Züge zur „Heiliggeist“-Fuge auf, z. B. die folgende Stelle:



Bachs Textsymbolik fehlt natürlich hier. Die Fuge „Wir glauben all“ (P. VII, 61) weist nur eine kleine, aber um so bedeutungsvollere Kolorierung des Chorals auf: sie kleidet ihr Thema damit in die feierlich-majestätische Rhythmik der französischen Ouvertüre und symbolisiert dadurch die Allmacht Gottes, auf welche der Text des Liedes hinweist (Schlußzeile von Vers 1: „Es steht alles in seiner Macht“!). Die freudenvollen Sprünge (Staccato!) des Themas in „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (P. VI, 10) bedürfen keiner weiteren Erklärung; nach bewährtem Muster wird (Z. 7 f.)

1) Neudr. bei Straube, Choralvorspiele alter Meister, Nr. 13.

die zweite Choralzeile als neues Thema aufgestellt, und zwar ebenfalls koloriert. Diese vier Fälle, in welchen Bach das norddeutsche Kolorierungsweisen in die Choralfuge einführt, sind charakteristisch genug für seine Auffassung dieser Technik: jedesmal drückt er damit eine objektive Textgegebenheit aus, entweder als Symbolik einer Zahl („Kyrie“ und „Dies sind . . .“) oder eines Affekts („Wir glauben all“ und „Allein Gott in der Höh“). Die beiden noch übrigen Choralfugen der „Klavierübung“ über das Tauflied „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (P. VI, 18) und das Abendmahlslied „Jesus Christus unser Heiland“ (P. VI, 33) weisen keine Kolorierung auf (Sakramente!).

Die großen Konzertfugen über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (P. VI, 7) und „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend'" (P. VI, 27) bezeichnen den Höhepunkt, bis zu welchem Bach die Choralfuge emporgeführt hat. Hier eignet er in einer dritten Synthese dieser Gattung auch noch das Riesenformat der Choralfantasie an. Allerdings konnte er gerade das spezifische Mittel der norddeutschen Schule nicht hierzu verwenden, nämlich die dem Fantasiestil eigentümliche, Abschnitt auf Abschnitt häufende Technik der sukzessiven formalen Ausbeutung der ganzen Choralmelodie. Dafür hat Bach einen anderen Weg eingeschlagen, indem er die Zwischenspiele der Choralfuge zu glänzenden virtuosen Gebilden von großen Dimensionen ausgestaltete.

Das Zwischenspiel ist ein charakteristisches Formelement der rationalisierten instrumentalen Imitationstypen. Seine spezifische Technik ist die Sequenz, deren verschiedene Gestaltungen allesamt letztlich auf die Grundformel der kanonisch-symmetrischen Stimmführungstechnik niederländischer Satzkunst, die Synkopationsreihe („syncopatio“) zurückgehen. Ihr Beispiel lautet:

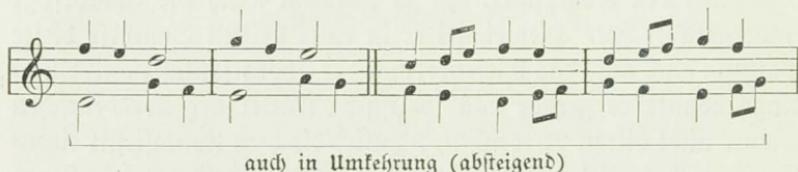
I. II.

Harmonische Auflösung hiervon:

I. II.

Durch Kolorierung, Kombination und schließlich durch funktionsharmonische Abtönung dieser Skelette entsteht die Sequenz in vielen Variationen. Als Technik des Zwischenspiels läßt sie sich in den Choralfantasien und -fugen von Scheidt bis Bach entwicklungsgeschichtlich verfolgen. Sie ist dasjenige Mittel, durch dessen planmäßigen Ausbau und reiche Verwendung Bach der Choral-fuge die Breite und den virtuosen Glanz der norddeutschen Choral-fantasie eroberte.

Im frühbarocken Orgelchoral ist es Scheidt, der in seinen Fantasien bzw. Fantasievariationen häufig mit Sequenzen arbeitet. Meist sind es Varianten der Grundform I, welche er anwendet, und zwar auch in Umkehrungen (absteigend). Einfache Beispiele sind hierfür (Tabulatura nova):



Beispiele für eine komplizierte kunstvolle Sequenzierung bieten jeweils Vers I von „Veni redemptor gentium“ „A solis ortus cardine“ und „Christe qui lux es et dies“ (Tabulatura nova III, 11, 12, 13); das erstere sei hier gezeigt:

Syncopatio:



Nach Scheidt ist es nicht mehr die Fantasie der norddeutschen Schule, sondern die mitteldeutsche Choralfuge, in welcher die Technik des sequenzierenden Zwischenspiels weitergepflegt wird. Den Sequenzen dieser Fugen liegt aber nicht nur die bei Scheidt herrschende Quintsext-Synkopation (I), sondern auch die Septform (II) zugrunde. In den Choralfugen Pachelbels findet sich als häufige Variante hierfür die aufsteigende Kombination:

Syncopatio: 

Variante: 



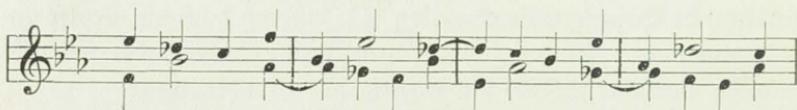
Daneben kommt bei Pachelbel auch die einfache absteigende Septform vor, teils zweistimmig, teils dreistimmig, auch in Umkehrung als Sekundform und mit hinzugefügtem Bass.

Oft verzichtet Pachelbel in den Zwischenspielen überhaupt auf streng symmetrische Stimmführung und setzt dafür ein freies Satzbild ein, wie z. B. die folgende sehr charakteristische Tetrachordformel:



Ein Beispiel für ihre häufige Verwendung zeigt u. a. die Vorspiel-
fuge von „O Lamm Gottes unschuldig“ (L. 5/6 usw.)¹⁾.

Bach sequenziert einmal ganz auf die Weise Scheidts, und zwar
in „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (P. VI, 18); dieses Stück
stellt überhaupt eine verblüffende Antiquität dar, wobei besonders
die Umkehrung des Themas auffällt (dieser Fall tritt nur in der
10-Gebotfuge nochmals auf). Sonst erscheinen Pachelbels Grund-
formen in den Sequenzen der Bachschen Choral-fugen, oft erweitert,
wie z. B. das folgende Schema beweist, das den Takten 30—33 in
„Jesus Christus unser Heiland“ (P. VI, 33) zugrunde liegt:

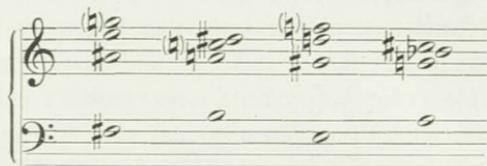


Dabei erscheint häufig das Kontrasubjekt oder auch das Thema
selbst als Variationsmotiv. Sehr deutlich führen so z. B. in „Vom
Himmel hoch“ (P. VII, 54) L. 22—24 die beiden Oberstimmen eine
Pachelbelsche Sequenz aus, zu welcher sich aber im Bass noch die
absteigenden Sechzehntelläufe des Kontrasubjekts — vgl. Takt 2 —
gesellen.

Bei Scheidt und Pachelbel ist die Sequenz in erster Linie Stimm-
führungsmittel, d. h. das Zwischenspiel führt die Stimmen so,
daß an seinem Ende eine möglichst günstige Lage für den Einsatz
des Themas (resultatio) erreicht wird. Auch ist das Zwischenspiel
der älteren Fuge selten vollstimmig (vgl. besonders die zwei- und
dreistimmigen Sequenzen Pachelbels!), um der zunächst ein-
setzenden Stimme nicht ihre geziemende Pause (interventus pausa-
rum) zu rauben. Bach führt aber das Fugenthema nicht bloß in
verschiedenen Stimmlagen (per distinctos locos) durch, sondern
entwickelt diese Lagen harmonisch zu den entsprechenden Ton-
arten; damit teilt er dem Zwischenspiel auch noch die Aufgabe einer

¹⁾ Neudr. bei Straube, Alte Meister usw. Neue Folge, Teil II, Nr. 18.

Modulation zu. In seiner größten Choralfuge, dem „Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ (P. VI, 7) disponiert er nach einem großartigen Modulationsplan 96 C-Takte; die Zwischenspiele dieser Fuge sind aber so ausgedehnt, daß sie zusammen mehr als die Hälfte (etwa 55 Takte) des Stückes beanspruchen. Sehr charakteristisch ist dabei die absteigende 7-6-Sequenz; variiert, nämlich zu einer Reihe vermindelter Dominantseptnonenakkorde:



Die betreffende Sequenz steht L. 49–52 und kehrt L. 70–73 wieder, da L. 35–55 in L. 56–79 eine Quart höher einfach wiederholt werden. Eine solche Wiederholung eines Satzstückes in anderer Tonart bedeutet für Bach dasselbe, als wenn z. B. Pachelbel in einer Fuge über „In Dich hab ich gehoffet, Herr“ die dreistimmigen Takte 11 bis 14 eine Oktave höher als Takt 21–24 nochmals hinsetzt, oder als wenn Scheidt in *contrapuncto duplici* schreibt. Selbstverständlich wendet Bach in dieser Triofuge auch Kolorierung des Chorals und charakteristische Gegensatzführung an; im Verein mit diesen technischen Errungenschaften ergibt die Größe im Aufbau, die sich in der glänzenden Breite harmonisch-modulierender Zwischenspiele ausdrückt, ein Gebilde, das der großen norddeutschen Choralfantasie ebenbürtig erscheinen muß. Nicht ganz so breit aufgebaut, aber sonst mit der gleichen technischen Ausrüstung versehen ist das Fugentrio „Herr Jesu Christ Dich zu uns wend“ (P. VI, 27). Es bildet mit dem Schwesterstück über „Allein Gott in der Höh'“ zusammen den Gipfelpunkt, zu welchem Bach die Choralfuge entwickelt hat¹⁾.

Bach hat damit eine wichtige Form des Orgelchorals, den Fugentypus, zu ihrer geschichtlichen Vollendung geführt; der mächtige

¹⁾ Eine Zwitterstellung in der soeben aufgezeigten Entwicklung nimmt die große Vorspielfuge der „Magnificat“-Bearbeitung (P. VII, 41) ein; sie enthält zwar ausgedehnte Zwischenspiele, steht aber sonst noch ganz auf der Stufe der Fugen in P. V.

Weg, den er selbst dabei zurückgelegt hat, offenbart schon jetzt zur Genüge, daß Bachs Orgelchoral eine eigene Geschichte enthält, deren buntes Geschehen die letzten Folgen eines Stilwandels in seinem Schaffen offenbart. Diese Wandlung steht im Zeichen einer Ablösung von den Grundlagen der 17. Jahrhundert-Überlieferung und führt zu den neuen Schaffensgrundsätzen des 18. Jahrhunderts hinüber. Sie äußert sich besonders im Orgelchoral Bachs in einer allmählichen Zurückdrängung, schließlich sogar völligen Verdrängung der Imitationstechnik, und zwar liegen die Mittel hierzu zunächst gerade in den soeben aufgezeigten Verfahren beschlossen, mit welchen Bach die Fugenform weitergebildet hat. Denn sowohl die Kolorierung des Themas als auch die Belastung des Fugensatzes mit Zwischenspiel und Gegensatztechnik hat zur Folge, daß der zugrunde liegende eigentliche Imitationsatz wenigstens klanglich überdeckt wird von den imitationsfremden, d. h. figurativ koloristischen Elementen jener Arbeitsweisen. Die Absicht, in welcher Bach die Entwicklung der Choralfuge vollzog, gibt sich demnach zu erkennen als eine „Ornamentalisierung“ der Imitationen: ihr Sinn ist eine Synthese der Elemente der verblühten Fugentradition mit Mitteln einer neuen Musik, um jene am Leben zu erhalten. So haben z. B. die klang- und spielfreudigen Figurationen in den Zwischenspielen der großen Triosfugen mit dem Wesen der Imitation an sich nichts mehr zu schaffen, wie das nachstehende Beispiel aus „Allein Gott in der Höh“ (P. VI, 7) beweist:





Diese Satzweise hat Bach aus dem italienischen Instrumentalkonzert (Vivaldi!) bzw. der Triosonate übernommen und der Fugenform synthetisch einverleibt. Es

muß deshalb mit aller Schärfe betont werden, daß von einer „Vollendung“ der Choralstufe durch Bach nicht im idealen, sondern nur im historischen Sinne die Rede sein kann: das italianisierte konzertante Choraltrio Bachs stellt nicht das Ideal der Choralstufe, sondern ihr geschichtliches Ende dar, wie Bachs Orgelchoral überhaupt nicht Ideale, sondern Geschichtstypen enthält, Früchte einer Auseinandersetzung der beiden Welten des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich in Bachs Geiste kreuzen.

2. Die Choralpartiten und das Orgelbüchlein.

Seit Spitta den Bachschen Orgelchoral als „jenen letzten Schritt“ in der Geschichte dieser Gattung bezeichnet und sein Wesen darin erblickt hatte, daß der Meister „in seinen Kontrapunkten die poetischen Vorstellungen des der Melodie zugehörigen Liedes abspiegelte“, wurde es üblich, die Orgelchoraltypen des 17. Jahrhunderts für totes Formenmaterial zu halten und Bachs Leistung in der Übernahme jener älteren Formen zu sehen, „um daraus lebendige

Gebilde entstehen zu lassen“ (Schweizer). Beeinflusst durch das Übergewicht der in dieser Anschauung herrschenden illustrativ-poetischen Tendenzen ließ man sich dazu verleiten, denjenigen Typus, der am deutlichsten jene Absichten enthüllt, nämlich das Orgelbüchlein, sogar zum Ideal des Bachschen Orgelchorals zu erheben¹⁾. Nun läßt sich aber gerade Form und Technik der Orgelbüchleinschoräle auf kein Vorbild in der Orgeltradition des 17. Jahrhunderts zurückführen; von den „Urtypen“ des Orgelchorals, welche diese Zeit schuf, bietet kein einziger die Form dar, der Bach bloß den Geist des Choraltextes einzuhauchen brauchte, um daraus die Gebilde des Orgelbüchleins entstehen zu lassen. Schon Spitta nennt deshalb die Technik Bachs in diesem Werk „speziell die feine“²⁾, Schweizer³⁾ und Luedtke⁴⁾ reden sogar von einem „eigenen Typus“, der sich darin ausprägt. Sehen wir dabei ganz ab von dem Widerspruche, der sich in dieser Ansicht gegen das zuvor aufgestellte Dogma der Form-Inhalt-Synthese offenbart, so enthält auch dieser letztere Originalitätsbegriff nicht die geschichtliche Wahrheit. Denn Bach hat Form und Technik seines Orgelbüchleins weder von irgend einem der traditionellen Orgelchoraltypen abgezogen, noch damit etwas völlig Neues geschaffen, sondern sie aus dem benachbarten Gebiet der weltlichen Choralpartite entlehnt; er hat im Orgelbüchlein den weltlichen Liedvariationsstil (Choralpartitenstil) in die Sphäre des Orgelchorals übertragen. Das mögen die folgenden Ausführungen klarlegen.

Die Form der frühbarocken Orgelchoralvariation ist durch zwei wichtige Merkmale charakterisiert: einmal sind die Choralzeilen des Cantus firmus durch Pausen⁵⁾ deutlich voneinander getrennt, und zum anderen wird der Choral stets in „supranaturaler“ Mensur vorgetragen, deren entsprechende Notenwerte zwischen \downarrow und $\overset{\frown}{\circ}$ ungefähr variieren. Demgegenüber ist sehr wichtig zu betonen,

1) Schweizer a. a. D. S. 262. — Luedtke a. a. D. S. 37.

2) a. a. D. I, 599.

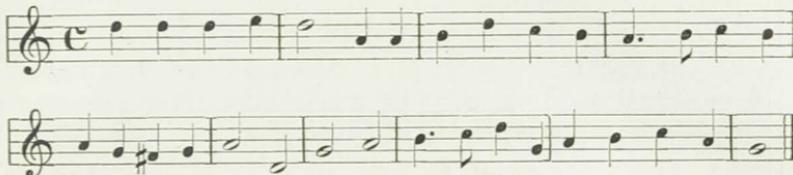
3) a. a. D. S. 261.

4) a. a. D. S. 12.

5) Diese Pausen verschwinden nur bei langer Mensur (Semibrevis, Brevis),
z. B. in Praetorius' »A solis ortus cardine«.

daß die weltliche Liedvariation ihren Cantus firmus ohne Zwischenpausen durchführt und seine natürliche, singbare Mensur stets unverändert beibehält. Zwei Beispiele mögen die Gegensätze veranschaulichen:

a) C. f. der Liedvariationen „Wehe Windgen wehe“ aus Scheidts Tab. Nov. (I, 7):



b) C. f. der Choralvariationen „Christe qui lux es et dies“ in Vers 1 (ebd., II, 7):



Den weltlichen und geistlichen Melodien tritt ein Komplex von Begleitstimmen gegenüber, dessen Ausgestaltung für die Scheidtsche Epoche unzweideutig charakterisiert ist durch die zentrale Stellung, welche die Technik der Imitation in ihnen einnimmt. Dabei läßt sich bemerken, daß die grundverschiedene Art der Cantus firmus-Fassung, wie sie vorhin gezeigt wurde, für weltliche und geistliche Variation einen Unterschied in der Anwendung der Imitationsweisen macht, der nicht übersehen werden darf. Die Pausen vor der ersten und zwischen den übrigen Zeilen des Choral-Cantus firmus, ebenso wie dessen Fassung in „Pfundnoten“, machen es möglich, den „schweren Stil“ (stylus gravis) der durchimitierenden Motette einfach auf die Choralvariation zu übertragen. Dazu bietet etwa der Anfang von Praetorius „A solis ortus cardine“ ein vorzügliches Beispiel:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment, showing more complex rhythmic patterns in the piano part.

Ebenso vokal gehalten sind die Imitationen, welche Scheidt in allen ersten Versen dem Einsatz der ersten Cantus firmus-Zeile zur Einleitung vorausschickt; der intonative Charakter einer derartigen Vorimitation liegt offen zutage.

Bei der weltlichen Variation erlaubt der rasch und pausenlos hineilende Cantus firmus nur instrumentale Imitationsweisen, bei welchen ein Motiv oder eine Figur wie ein Ball zwischen den Stimmen hin- und hergeworfen wird, z. B.:

This system of musical notation shows a variation of the previous style. It includes a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part is characterized by a strong, rhythmic bass line and intricate melodic patterns in the right hand, illustrating the 'ball-tossing' imitation technique mentioned in the text.

Diese Imitationsart findet sich natürlich ebenso in der Choralvariation; weiterhin teilen die beiden Gattungen auch die Verwendung der nichtimitativen, rein koloristischen Figurationsweisen

(fortlaufende Sechzehntelbewegung in einer Stimme, die anderen Stimmen in Akkordschlägen, u. ä.).

Noch ein zweiter, wichtigerer Unterschied ist zwischen Lied und Choralvariation hinsichtlich des Imitierens festzustellen: Gegenstand der Imitationen ist bei ersterer meist ein freies Motiv, bei letzterer der Choral selbst. Gerade für Scheidts Choralvariationen ist das scheinbar gedankenlose „Nachplappern“ der einzelnen Choralzeilen durch ihre Gegenstimmen sehr bezeichnend. Mit größter Selbstverständlichkeit wendet dieser repräsentative Orgelmeister des Frühbarocks allen Fleiß daran, den begleitenden Kontrapunkten die Form der jeweils herrschenden Choralzeile in gleichen oder proportional verkürzten Notenwerten aufzuprägen oder bei Anwendung freier Figuration dem Zeilenwechsel wenigstens durch Motivwechsel zu entsprechen. In dieser rein „notativen“ oder doch zumindest formalen Art der Beziehungen zwischen Choral-Cantus firmus und Gegenstimmen offenbart sich das musikalische Symbol eines inhaltsblinden, schriftgläubigen Gehorsams gegen das göttliche Wort, der das Frömmigkeitsideal der lutherischen Orthodorie jener Lage bildet. Hierin ist auch der tiefere Grund zu suchen, weshalb gerade im Anfang des 17. Jahrhunderts — durch Scheidt — die Imitation zur Technik *κατ' ἔξοχην* des Orgelchorals werden konnte. Das folgende Beispiel soll zeigen, wie in einer Choralvariation Scheidts die Gegenstimmen den Cantus firmus geradezu auswendig lernen:

Bei der weltlichen Variation herrscht dagegen eine starke Neigung, die Imitations- bzw. Figurationsmotive frei zu erfinden. Die Folgen sind aber sehr bedeutsam: es besteht dann die Möglichkeit, den Gegenstimmenkomplex unabhängig vom Wechsel der Cantus firmus-Abschnitte monomotivisch zu gestalten, d. h. mit einer einzigen Figur die ganze Melodie entlang zu kontrapunktieren. Hierzu kommt es allerdings bei Scheidt selbst nicht mehr. Nur im rein koloristischen Satz stößt er öfters zur Festlegung einer Figur oder einer Figurenmischung vor.

Gehen wir in der Geschichte der weltlichen Liedvariation nunmehr einen Schritt vorwärts und sehen uns etwa die bekannten Variationen Frobergers „Auff die Mayerin“¹⁾ an. Hier liefern bereits Partita 2, 3 und 6 Musterbeispiele einer figuralen Imitationsweise, die sowohl in bezug auf die Melodie „neutralisiert“, als auch in ihrer Fortspinnung „fixiert“ erscheint. Das Material der hierbei auftretenden Figuren schmilzt dabei auf ein paar Skalenmotive zusammen:



Damit ist gezeigt, daß schon hier die Imitationstechnik der Liedvariation von der der Choralvariation grundlegend geschieden ist. Gegenüber der zeilenweisen Nachahmung der Melodie, wie sie dort herrscht, tritt hier eine vom Cantus firmus unabhängige stereotype Begleitfiguration auf. Etwa eine Generation später können wir einen Vorfahren Bachs zitieren: Johann Christoph Bach²⁾ schrieb Variationen über eine „Aria Eberliniana“; diese prächtige Komposition zeigt, zum Teil noch charakteristischer als Frobergers Variationen, in Variationen 4, 9 (chromatisch) und 11 (Cantus firmus im Tenor) die soeben aufgewiesene simple Figurationstechnik. In Variation 10 tritt dazu ein neues Motiv; seine Gestalt und Verarbeitung ist so beschaffen, daß diese Variation unmittelbar Seb. Bach als Muster für einen seiner Orgelbüchleins-

¹⁾ J. J. Frobergers Orgel- und Klavierwerke (Adler), Bd. II, S. 13.

²⁾ Ein thematisches Verzeichnis seiner Werke s. im Bach-Jahrb. 1907 (Schneider), S. 132 ff.

choräle — „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (siehe unten) — hätte dienen können. Ihr Anfang lautet:

Wagte man es, den weltlichen Cantus firmus solcher Variationsreihen durch einen Choral zu ersetzen, so erhielt man die Choralpartite. Diesen wichtigen Schritt tat zuerst J. Chr. Bachs großer Zeitgenosse D. Burtehude (1637—1707); er ist damit als der Schöpfer dieser zunächst das Gebiet der religiösen Hausmusik beherrschenden und hernach für den Orgelchoral so fruchtbar gewordenen Gattung anzusprechen.¹⁾ Es ist von ihm eine Klaviersuite erhalten, die ihre verschiedenen Tanztypen als Variationen über den Choral „Auf meinen lieben Gott“ entwickelt.²⁾ Am auffälligsten erscheint der Zusammenhang mit der Liedvariation im „Double“, dessen Anfang hier wiedergegeben sei:

¹⁾ Nicht Pachelbel, wie Seiffert meint (Gesch. d. Klaviermusik, S. 201).

²⁾ Orgelwerke, Bd. II, Abt. 2, Nr. 31.



Frobergers Figurationstechnik kehrt hier genau wieder.

Eine halbe Generation später verpflanzt sich die neue Gattung nach Mitteldeutschland; hier ist es Joh. Pachelbel, der in seinen „Musikalischen Sterbensgedanken“ (1693) mit einer Anzahl Choralpartiten hervortritt. Sein freundschaftliches Verhältnis zu Burtehude erscheint in diesem Zusammenhang bedeutsam¹⁾. Mit Pachelbel zusammen können gleichzeitig als Vertreter der neuen Gattung sein Landsmann Johann Krieger (1652—1735) und sein Schüler Andreas Nikolaus Wetter (1666—1710) genannt werden, nebst zwei Angehörigen des Bachschen Geschlechts, nämlich Johann Michael Bach²⁾ (1648—1694) und Johann Bernhard Bach³⁾ (1676—1749). Den Grundstock der Technik bilden auch hier die schlichten Formen der Skalenfiguration, die wir bei dem älteren Froberger schon feststellten. Mit dem neuen choralen Cantus firmus zusammen nimmt sich das Verfahren etwa folgendermaßen aus:

Pachelbel, Partita „Werde munter mein Gemüte“⁴⁾ (Anfang von Bar. 3).



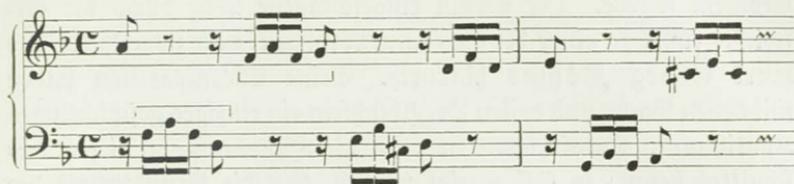
¹⁾ Ihm (und F. T. Richter) widmete Pachelbel sein „Hexachordum Apollinis“ (1699).

²⁾ Vgl. Schneider, (Thematisches Verzeichnis usw.) im Bach-Jahrb. 1907 (S. 109 f.).

³⁾ Eine Choralpartite von ihm („Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“) bei Straube, Choralvorspiele alter Meister Nr. 3.

⁴⁾ Neudr. in „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ (II, 1).

Aber auch interessantere Figuren treten bei diesen Meistern hervor. Sie werden dann teils einzeln verwandt, wie etwa in dem folgenden Beispiel aus Batters Partita „Jesu meine Freude“ (Anfang von Variation 4)¹⁾:



teils unter sich oder mit einfacheren Figuren zusammen zu einem „Sortiment“ gemischt. Für diesen letzteren Fall bietet der phantasievollere Bernhard Bach ein gutes Beispiel in seiner Choralpartite „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (Variation 2):

Mit der Übertragung der Partitenform und ihrer Satztechnik auf den Choral ist aber auch zugleich ihre Einwanderung in die Sphäre des Orgelchorals angebahnt. Wir nähern uns damit dem Werke Bachs und machen auf die große Bedeutung aufmerksam, die der soeben geschilderten geschichtlichen Entwicklung für Bachs Orgelchoralschaffen zukommt. Denn dieses zeigt deutlich, wie sehr

¹⁾ In Mus. ms. 40035 der Preuß. Staatsbibliothek. — Vgl. Seiffert, *Gesch. d. Klav.* (S. 197).

Bach, auch auf diesem Felde zwischen zwei Epochen stehend, um die Vereinigung ihrer Gegensätze gerungen hat. Er hat verschiedene Lösungen dieser gewaltigen Aufgabe gefunden. Sie zeugen alle davon, daß die Imitation, das Fugewesen für ihn mehr und mehr Problem wurde. Der vorhin eingeschlagene Weg durch die Geschichte führt zu einer der Bachschen Lösungen, und zwar durch das Werk Georg Böhms hindurch. Seine Choralpartiten bilden mit denen Bachs und dessen Orgelbüchlein ein einziges geschichtliches Kontinuum. Damit treten wir an die Hauptaufgabe dieses Abschnittes heran; es soll gezeigt werden, daß die Grundtechnik der Orgelbüchleinschoräle identisch ist mit der vom Cantus firmus formal unabhängigen (neutralen) und einheitlich durchgeführten (frieren) Imitations- bzw. Kontrapunktierungsweise der Choralpartite, speziell der Böhmschen, wobei Bachs Partiten eine bedeutsame Vermittlungsrolle spielen.

Böhms Partita „Wer nur den lieben Gott läßt walten“¹⁾ enthält in Variation 5 folgende Figurenzerlegungen (Hofete):

The image shows the first system of musical notation for Variation 5. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, F3, and E3. The notation continues with various rhythmic values and accidentals, including a sharp sign on the treble staff.

The image shows the second system of musical notation for Variation 7. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a quarter note G3, followed by eighth notes F3 and E3. The notation continues with various rhythmic values and accidentals, including a sharp sign on the treble staff.

Diese Figuration kehrt wieder in Variation 7 von Bachs Choralpartite „Christ, der Du bist der helle Tag“ (P.V., S. 60 f.); dabei werden die

Sechzehntelpausen durch synkopisches Legato ersetzt:

The image shows a single staff of musical notation in the bass clef. The time signature is common time (C). The notation begins with a quarter rest, followed by eighth notes G3, F3, and E3. The notation continues with various rhythmic values and accidentals, including a sharp sign.

1) Sämtliche Werke, Bd. I, S. 143 f.

In solcher Fassung verwendet nun Bach jene Technik für den Orgelbüchleinschoral „Nun komm der Heiden Heiland“. Man sehe sich besonders die Durchführung der zweiten Cantus firmus-Zeile und weiterhin den Verlauf der Bassstimme an (Punktierung!). Durch Zusammenziehung der Hofete in eine einzige Stimme entsteht die volle Figur (L. 1):



Sie findet sich so auch schon in der Partite (Var. 7, L. 18!) und als wichtiger Kontrapunkt am Ende der Fantasie „Christ lag in Todesbanden“ (P. VI, 15).

Eine Analogiebildung hiernach ist die Figurenreihe



in Partita 2 von „Christ, der Du bist der helle Tag“. Sie bildet, zu Hofeten zerlegt, die Figuration der Mittelstimmen im DCh¹⁾ „Der Tag der ist so freudenreich“. An die unzerlegte Form mahnt von ferne das Figurenwerk des DCh „Ich ruf zu Dir . . .“.

Was die Kontrapunkte



und ihre gelegentlichen Umkehrungen belangt, so wurde bereits oben eine frappante Beziehung zwischen einer Arienvariation Joh. Christoph Bachs und dem DCh „Wer nur den lieben Gott . . .“ aufgezeigt. Dazwischen schiebt sich aber zunächst ein Beispiel Böhms aus seiner Partita „Jesu, Du bist allzu schöne“²⁾, wo die Oberstimme in Variation 2 lautet:



¹⁾ „DCh“ bedeutet hier und im folgenden stets die Abkürzung für „Orgelbüchleinschoral“.

²⁾ Sämtliche Werke, Bd. I, S. 69 ff.

In Variation 8 der Partita „O Gott, Du frommer Gott“ (P. V, S. 68 f.) verarbeitet nun Bach dasselbe Motiv, und zwar kombiniert mit der chromatischen Quarte, die uns schon bei Froberger begegnete:



Aus dem Text der entsprechenden Liedstrophe geht hervor, daß damit Christi Tod symbolisiert werden soll¹⁾. Es nimmt nun nicht mehr wunder, daß Bach im VCh „Da Jesus an dem Kreuze stund“ von den beiden letztgenannten Motiven das erste ohne weiteres übernimmt, das chromatische Schmerzmotiv aber durch eine hängende Synkopenreihe (als Symbol des „am Kreuz Hängens“) ersetzt. So entsteht die für diesen VCh charakteristische Kombination:



Außer in dem bereits erwähnten „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ dient die 3-Tönefigur in dem VCh „Erschienen ist der herrliche Tag“ und „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ als bedeutsamer Kontrapunkt.

Eine sehr eindeutige Entwicklungslinie geht ferner von Böhms fünfter Variation seiner Partite „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“²⁾ aus. Die darin verarbeitete Figur



kehrt zunächst in desselben Meisters Partite „Freu Dich sehr o meine Seele“³⁾ wieder, am Schluß als prächtige Scheinbaßstimme geformt:

¹⁾ Vgl. Luedtke, a. a. D. S. 46.

²⁾ Sämtl. Werke, Bd. I, S. 74 f.

³⁾ Ebenda, S. 106 f.



und steht schließlich als Triole in Partita 5 von „Jesu, Du bist allzu schöne“. Diese Variation hat nun Bach in B. 7 seiner Partita „Ach, was soll ich Sünder machen“¹⁾ geradezu kopiert, wie der Vergleich der Anfänge schon andeutet:



Zur zweizähligen Form zurückgebildet, wird diese Figur als Kontrapunkt des Ch „In Dich hab' ich gehoffet, Herr“ gesetzt; der Bass führt sie, sogar mit einem „Untersatz“ versehen, als echte Pedalfigur in der Gestalt von



mit sich herum.

Die einfachen viertönigen Skalen-Kontrapunkte Frobergers und Pachelbels zeigen in komplementärer Fassung folgendes Bild:

¹⁾ B.-G. Bd. 40, S. 189 f.

a) Froberger, „Auf die Mayerinn“, Part. 2 (T. 1/2)

b) Pachelbel, „Freu Dich sehr, o meine Seele“, Var. 2 (T. 1–4)

In Variation 11 seiner Partite „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ (P. V, S. 76 f.) legt sich Bach diese Technik für die Orgel zurecht: den ganzen Satz durchzieht ein strenges Legato, unter die vier Manualstimmen tritt ein selbständiger Pedalbaß. Damit ist angezeigt, daß wir dieselben schlichten Kontrapunkte später im Orgelbüchlein antreffen werden: in der Tat sind es nicht weniger als vier Bearbeitungen, die sich ihrer bedienen, nämlich „Vom Himmel hoch“ und „Es ist das Heil uns kommen her“ (vgl. oben Beispiel a), sowie „Heut triumphieret Gottes Sohn“ und „Erstanden ist der Heilige Christ“ (vgl. oben Beispiel b).

Mit diesen bescheidenen Formen begnügte sich Bach nicht. Schon seine Vorgänger vereinigten die Skalenfiguren häufig zu Komplexen, die dann wie eine einzige Figur behandelt wurden. In dieser Technik ragt besonders Böhm hervor. Ein mustergültiges Beispiel stellt er in Variation 11 seiner Partita „Jesu, Du bist allzu schöne“ auf; die Figuration ihres ersten Teiles lautet:



Offensichtlich bilden hier nicht vier, sondern acht Töne die sich wiederholende Figur. Ähnlich beginnt Partita 5 von „Freu Dich sehr, o meine Seele“; hier enthält die Oberstimme alles:



Bach übernahm diese Technik. In Partita 5 von „O Gott, Du frommer Gott“ schwankt er deutlich zwischen vier- und achttöniger Auffassung, wie schon die beiden Anfangstakte beweisen:



Es folge nun das Beispiel dafür, in welcher großartiger Fassung Bach den komplexen Skalenkontrapunkt im Orgelbüchlein aufstellt. In „Vom Himmel kam der Engel Schar“ führen die Mittelstimmen ein virtuoseres Tonleiterspiel aus; den Gipfel erreicht es in den letzten vier Takten:





Die drei Oktaven durchmessende Figuration kommt hier wesentlich durch Aneinanderreihung derartiger Skalenmotive zustande.

In den Bereich dieser Art Skalenmotivik fällt auch ein Beispiel, das wie kein anderes geeignet erscheint, den lebendigen Zusammenhang der Partitenkunst Böhms mit Bachs Partiten und dieser wiederum mit dem Orgelbüchlein aufzuzeigen. Es stellt sich nämlich heraus, daß die Figuration der Mittelstimmen in Bachs *DEh* „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ identisch ist mit der Technik einer Variation aus dem Partitenwerk Böhms über denselben Choral. In beiden Fällen bilden die oben besprochenen 8-Tonfiguren den Kontrapunkt. Die nebeneinander gestellten Anfangstakte mögen die Übereinstimmung andeuten:

Böhm:



Bach, *DEh*:



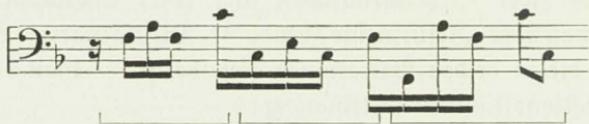
Die Verbindung wird noch klarer, wenn wir die 4. Variation aus Bachs Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ dazwischen stellen. Denn diese verzichtet zunächst ebenso wie die Böhmische auf eine



während die Triolenform im Pedal figuriert:



Jene kreisende Figur, die wir bereits oben in einer Partita A. N. Wetters entdeckten — sie findet sich auch in J. H. Buttstedts Variationen über „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“ — tritt bei Böhm („Gelobet seist Du, Jesu Christ“, Bar. 5)¹⁾ in virtuoser Scheinstimmigkeit auf:



Bach wendet diese Figur zunächst in Variation 17 seiner Partite „Mein Gott in der Höh' sei Ehr'"²⁾ noch ganz in der Manier Wetters an. Die Kontrapunkte lauten:

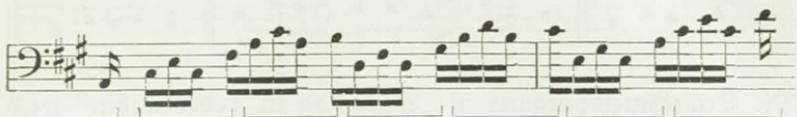


In der späteren Partite „O Gott, Du frommer Gott“ enthält der Anfang des zweiten Teils von Variation 9 dieselbe Figur in der Unterstimme, und zwar diesmal mit dem charakteristischen „Untersatz“ Böhm's. Von da nimmt sie Bach zum Kontrapunkt des OCH „Herr Christ, der einig Gottes Sohn“, und zwar in Böhm's Manier

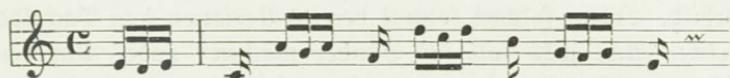
¹⁾ Sämtl. Werke, Bd. I, S. 115 f.

²⁾ B.-G. Bd. 40, S. 195 f.

— einzeln und als Scheinstimme — zum Pedalbaß. Die ältere Form aber tritt in den Mittelstimmen auf, wobei der Tenor unter der dritten Zeile ein prächtiges Reihengebilde aus ihr entwickelt:



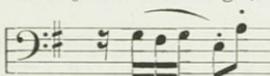
Eine andere Figur  steht beispielsweise in Variation 1 und 5 von A. N. Wetters „Jesu meine Freude“ (siehe oben). Hier ist sie auch bereits einstimmig verarbeitet (Var. 5); dasselbe tut Böhm zu Anfang der Variation 6 von „Wer nur den lieben Gott läßt walten“:



In Wetters Art bringt Bach dieses Motiv etwa zu Beginn der Variationen 7 und 10 von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“. Über Böhms Technik aber schreitet er hinweg zur Bildung der Oberstimme in Variation 4 seiner Partite „O Gott, Du frommer Gott“, wobei mit einem Nebenmotiv (β) ein Komplex gebildet wird:



Auch diese Figur hat Bach im Orgelbüchlein als Kontrapunkt verwendet, zunächst in „Alle Menschen müssen sterben“. Hier enthält sie nahezu jeder Takt, und zwar mit angehängtem „Unter-“

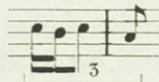
bzw. „Aufsatz“, als etwa  o. ä. In „Lob sei dem allmächtigen Gott“ ist die ganze Pedalstimme aus ihr gebildet, wobei die Sechzehntelpausen durch orgelmäßige Überbindungen ersetzt sind:



Der DCh „Christ ist erstanden“ enthält in jedem seiner drei Verse diese Figur als Kontrapunkt:



Die Sechzehntelbewegung in „Christ lag in Todesbanden“ wird vom selben Motiv beherrscht; das erste Intervall ist fast immer zur Terz erweitert (vgl. aber L. 2 und 8/9). Schließlich entdeckt man im Kontrapunkt von „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist“ auch noch die Triolenvariante:



Selbst diese an-

scheinend so originelle Gestaltung Bachs hat ihr geschichtliches Vorbild. Einem solchen kommt bereits Variation 4 in Pachelbels Partite „Ach, was soll ich Sünder machen“ nahe. Am deutlichsten vertritt aber einen Hinweis auf Bachs DCh S. H. Buttstedt in seiner Partita „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“¹⁾, wo die Baßstimme der 6. Variation also lautet:



Eine Figur  läßt sich sowohl bei Froberger als

auch Pachelbel nachweisen. Böhm setzt sie in Versus 1 seiner Orgelchoralpartite „Christe, der Du bist Tag und Licht“²⁾ und bildet daraus die Reihe:

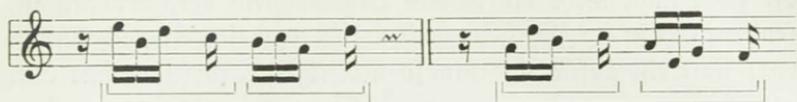


Auch in L. 13–15 von Versus 3 ist dieses Motiv in der Oberstimme anzutreffen. Aus ihm baut Bach die fünfte Partite von „Christ,

1) Königsberger Autograph Walthers.

2) Neudr. u. a. bei Straube, Alte Meister, Nr. 2.

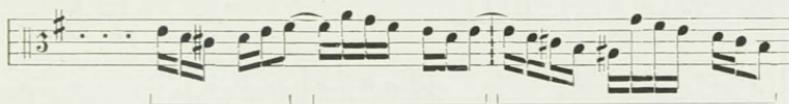
der Du bist der helle Tag". Dieses Stück ist aber wiederum das Vorbild geworden für den OCh „Vater unser im Himmelreich": hier wie dort werden Komplexe gebildet, indem der Originalfigur ihre Krebsform oder Umkehrung angehängt wird:



Schließlich bildet Bach dasselbe Motiv noch zu einer Pedalfigur um, welche die Baßstimme vom OCh „Gelobet seist Du, Jesu Christ" enthält; der Quartsprung wird hierbei zur Oktav gedehnt:



Im OCh „Jesu meine Freude" findet sich ein wichtiges Motiv, welches Bach nicht aus der Richtung Pachelbels oder Böhms zu geströmt sein kann. Aus ihm ist auch das Kontrasubjekt der Gegenstimmfuge einer „Fantasia sopra: Jesu meine Freude" (P. VI, 29) gestaltet:



Der geschichtliche Zusammenhang zwischen den beiden Kompositionen ist damit erwiesen. Außerdem benutzt der OCh „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" diesen Kontrapunkt, der aber durch „Sündenchromatik" zu



zweite Variante enthält wohl Partita 6 von „O Gott, Du frommer

Gott" in der Figur

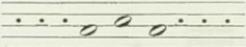


gut als Vorform angesehen werden kann. Dagegen erscheint es nicht ausgeschlossen, daß Bach die „Tabulatura nova" Scheidts gekannt hat; in diesem Falle hätte er nämlich ein von Scheidt verhältnismäßig häufig angewandtes neutrales Standmotiv



unverändert übernommen!¹⁾

Schließlich bleibt noch eine charakteristische Figur zu erwähnen, die zwar nicht mehr bis in das Orgelbüchlein vorgedrungen ist, sondern nur in der Partitentechnik Bachs noch eine Stelle gefunden hat; sie weist dafür eine um so mächtigere Traditionslinie auf.

Es handelt sich um das Motiv , das zunächst im frühbarocken Orgelchoral eine wichtige Rolle spielt, weil es Imitationskontrapunkt ist zu allen Cantus firmus-Abschnitten, die die Form  aufweisen. So tritt es z. B. in Be-

arbeitungen des „Magnifikat 9. Toni“ („Meine Seele erhebet den Herrn“) auf, wie neben Scheidts Beispiel — das schon zu Beginn des vorliegenden Abschnittes gezeigt wurde — auch der Anfang von Delphin Struncks (1601–1664) Arbeit über den gleichen Choral beweist:²⁾



Losgelöst vom Choral und als neutrales Motiv behandelt tritt die Figur nun in den weltlichen Variationen und Choralpartiten Pachelbels und Bachs auf; vergleiche den Anfang von Variation 1 der „Aria Quinta“ aus Pachelbels „Hexachordum Apollinis“ (1699):



1) Vgl. Tab. Nov. I, Nr. 1, B. 1 (T. 21 f.) u. a. m.

2) Neudr. bei Straube, Choralvorspiele alter Meister, Nr. 36.

Bach übernimmt das Motiv zunächst in Variation 4 der Partite „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, wobei er es zur Scheinstimme ausspinnnt; die Terz wird zur baßmäßigen Oktave erweitert:



Ebenso macht Böhlm häufig Gebrauch von der Tonika-Mollterz in der Durkadenz, so am Ende des Präludiums zur C-dur-Fuge¹⁾, am Ende des ersten Abschnittes vom Capriccio D-dur²⁾, in mehreren Suiten und in Partita 10 und 11 von „Freu Dich sehr, o meine Seele.“

Um das Bild zu vervollständigen, das wir bis jetzt von der Satztechnik des Orgelbüchleins und ihrer Verwurzelung in der Choralpartite entwarfen, muß die Behandlung der Pedalstimmen noch erläutert werden. Daß sie eine selbständige und bedeutende ist, geht schon aus dem bekannten Titel des Autographs hervor. Unser Interesse beanspruchen dabei natürlich nur diejenigen Pedalsätze, bei denen es wirklich auch zu einer motivisch abgesonderten Stimmführung kommt, die also entweder einen laufenden oder motivisch gegliederten Baß führen oder aber den Cantus firmus enthalten, sodaß ein Kanon zwischen Oberstimme und Pedalstimme entsteht. Soweit selbständig figurierende Bässe in den DCh vorkommen, finden sie sich bereits in einigen Variationen der Partiten vorgebildet. Variation 4 von „O Gott, Du frommer Gott“ bietet

z. B. ein Baßmotiv , welches unverändert im

DCh „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ als Pedalstimme wiederkehrt. Ohne „Untersatz“ erscheint es in den Bässen von „Erstanden ist der heilig Christ“ und „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“. Man vergleiche damit etwa Variation 14 von Böhms Partite „Jesu, Du bist allzu schöne“, in deren erstem Teil der Baß gegen die Sechszehntel- und Achtelbewegung der Oberstimmen die Eigenrhythmik

 durchführt. Als ein bedeutender Vorläufer Bachs auf diesem Gebiet der selbständigen Pedalmotivik muß aber Buxtehude genannt werden. Buxtehude besaß — im Gegensatz zu Lunder oder Böhlm — eine große Vorliebe für ostinate Formen; seine Orgel-Passacaglien und Chacconnen liefern Musterbeispiele einer thematisch selbständigen Pedalstimmführung. Allerdings tragen seine ostinaten Bässe in diesen großen Formen nicht den Charakter kleingliedriger Figurationsmotivik, sondern gleichen vielmehr einem Cantus firmus. Aber schon durch Einfügen

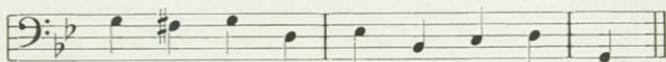
1) Neudr. bei Straube, Alte Meister usw., Neue Folge, Bd. I (Nr. 1).

2) Sämtl. Werke, Bd. I, S. 18.

von Pausen tritt in gewissem Sinne eine Zergliederung des Basso ostinato ein; solche „durchschossene“ Bässe treten öfters in irgend einer Variation auf, z. B. in der *c*-moll-Ciaccona:¹⁾



Nun wendet Buxtehude die Ostinatotechnik nicht nur in ihren großen Originalformen an, sondern baut sie in kleineren Dimensionen auch bei gewöhnlichen Präludien usw. ein; so ist der Schlußteil von Präludium und Fuge *g*-moll²⁾ über den Ostinato



gebaut, der letzte Abschnitt („Presto“) einer anderen freien Komposition wird direkt „Ciaccona“ überschrieben³⁾. In einigen wenigen Beispielen aber schrumpft der ostinate Baß zu einem kurzen Motiv zusammen, wie die nachstehenden Takte aus dem *c*-moll-Präludium⁴⁾ beweisen:

1) Neudr. bei Straube, Alte Meister usw., Neue Folge, Bd. I (Nr. 4).

2) Ebd., Bd. I, Nr. 5.

3) Orgelwerke, Bd. I, Nr. 4.

4) Ebd., Nr. 13.

Ein zweites Beispiel steht am Schluß von Präludium und Fuga d-moll¹⁾. Der motivische Pedalstimmensatz vieler DCh ist damit vorgebildet.

Die laufenden Bässe, wie sie die DCh „Ich ruf zu Dir“, „Der Tag der ist so freudenreich“, „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“, „Es ist das Heil uns kommen her“ und „Vom Himmel hoch“ aufweisen, sind in der vorbachischen Choralpartite längst heimisch gewesen. In Bachs eigenen Partiten finden sich typische Vertreter dafür: Variation 3 in „Sei gegrüßet Jesu gütig“ und Variation 12 in „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“. Die letztere deutet natürlich auf die mitteldeutsche Tradition, und in der Tat enthalten Partiten von Buttstedt, Better und Zachau häufig Beispiele dieser Art, worin der linken Hand ständige Achtelbewegung, der rechten aber Sechzehntel zugeteilt sind. So beginnt Variation 6 von Better's „Jesu meine Freude“:



Solche laufenden Manualbässe besitzen auch Variation 3 von Buttstedts Partita „O Gott Du frommer Gott“ und Variation 8 von Zachaus Partite „Jesu meine Freude“. Ähnlich gebildet ist Böhms Partita 6 von „Jesu, Du bist allzu schöne“.

Von einer anderen noch viel älteren Technik macht Bach Gebrauch so oft er in einem DCh als Pedalstimme den Cantus firmus setzt. Dabei ist die Lage der Pedalstimme dreimal Tenor und zweimal Baß. In der Bevorzugung der Mittelstimme als Cantus firmus-Träger scheint demnach Bach Scheidt näherzustehen als Pachelbel, da der letztere in seinen Orgelchorälen — einen einzigen Ausnahmefall abgerechnet — den Choral nur als Diskant oder Baß, d. h. stets als Außenstimme vortragen läßt. Indessen bevorzugt Bach — auch in seinen übrigen Orgelchorälen — die Tenorlage vor der Baßlage wohl nicht so sehr aus Neigung zum Alten, als viel-

1) Orgelwerke Bd. I, Nr. 10.

mehr, um sich dadurch die Freiheit einer generalbaßmäßigen Fundamentstimme zu retten. Im Orgelbüchlein treten nun solche Pedal-Cantus firmi immer nur mit einer Führung des Chorals im Diskant zusammen als Kanon auf. Diese Tatsache, daß Bach im Orgelchoral Kanons schreibt, hat bisher nur sehr wenig Interesse erregt¹⁾; bekanntlich ging sogar Schweitzer direkt an ihr vorüber, als er schrieb (a. a. O. S. 461): „Die häufige Verwendung des Kanons in den Chorälen des Orgelbüchleins hat keine poetische Bedeutung“. Es sind aber zwei schwerwiegende Gründe vorhanden, die uns veranlassen müssen, die im Orgelbüchlein (und damit auch in den übrigen Orgelchorälen) enthaltene Kanonik nicht als ein bloßes technisches Raffinement zu werten und im übrigen zu übersehen. Denn einmal weicht Bachs Verfahren hierin insofern gänzlich von der bisher üblichen Tradition ab, als er nicht die kontrapunktierenden Stimmen, sondern den Choral-Cantus firmus selbst im Kanon führt. Nach der alten Manier setzte man nämlich die Gegenstimmen im Kanon, wie etwa das folgende Beispiel von Weckmann (1621–1674) zeigt (Anfang von Variation 4 über „Es ist das Heil uns kommen her“)²⁾:



Außerdem aber steht die Annahme einer rein artistischen Verwendung des Kanons im Orgelbüchlein im schärfsten Widerspruch zu der darin verwirklichten Tendenz, die zeilenweise Durchimitation des Cantus firmus durch eine der Chormelodie gegenüber neutrale Gegenstimmführung zu ersetzen, denn eine im Kanon zum Cantus firmus gesetzte Stimme ist ja, rein technisch betrachtet, nichts als eben eine derartige Durchimitation der Chormelodie.

1) Bis jetzt ist nur A. Schering in seiner Studie „Bach und das Symbol“ (Bach-Jahrb. 1925) auf die Kanonfrage bei Bach näher eingegangen, allerdings ohne dabei die Orgelwerke besonders zu berücksichtigen.

2) Aus Ms. K. N. 209 der Stadtbibliothek Lüneburg.

Darin liegt der Fingerzeig auf eine über das rein Kunstmäßige weit hinausgehende Bedeutung der Orgelbüchleinskanonik, nämlich auf ihren Charakter als Symbol. Der ausschließliche Gegenstand dieser Symbolik im Orgelbüchlein ist aber, wie oben schon angedeutet, der Choral, der nicht nur „als Verkörperung des Dogmas schlechthin“, sondern darüber hinaus als Symbol der Person Christi, des göttlichen Willens und von Gottes Wort zu gelten hat. Daraus ergibt sich für den Choralkanon die Symbolbedeutung der Nachfolge Christi, des Gehorsams gegen Gott und der Einheit des göttlichen Worts mit seinem göttlichen Lehrer. Dementsprechend sind die Kanons im Orgelbüchlein auszulegen. So ist der Kanon im DCh „In dulci jubilo“ auf die Worte des zweiten Verses zu beziehen: „Trahe me post te!“, mithin als Symbol einer Imitatio Christi aufzufassen. Der Kanon in „Liebster Jesu, wir sind hier“ stellt symbolisch die mystische Einheit von Gottes Wort und Gottes Sohn dar, entsprechend dem Text: „Dich und Dein Wort anzuhören“. Analog ist die Cantus firmus-Kanonik zu deuten in „Gottes Sohn ist kommen“ und „Erschienen ist der herrlich Tag“ (Weihnachten, Auferstehung!). Schließlich erscheint ein Choralkanon in vier Liedern, die der Passionszeit angehören („Christe, Du Lamm Gottes“, „Christus, der uns selig macht“, „Hilf Gott, daß mirs gelinge“, „O Lamm Gottes unschuldig“); hier ist der Kanon jedesmal das Sinnbild dafür, daß Christus den Willen seines Vaters erfüllt: „Ja, Vater, ja von Herzensgrund, / leg auf, ich wills gern tragen; / mein Wollen hängt an Deinem Mund, / mein Wirken ist Dein Sagen!“ (Paul Gerhardt)¹⁾.

3. Die großen Choräle.

Mit der Eroberung der weltlichen Partitentechnik für den Orgelchoral, wie sie Bach im Orgelbüchlein gelang, war eine glückliche Lösung in der Durchführung des Einheitsgedankens gegeben.

¹⁾ Daß derselbe Hang zur kanonischen Arbeit im Orgelchoral auch bei Joh. Gottfr. Walther (1684—1748) hervortritt, erscheint bemerkenswert. Denn dieser war mit Bach blutsverwandt durch ihre gemeinsamen mütterlichen Vorfahren, denen wohl beide Meister das Erbgut mystischer Neigungen zu verdanken haben. Vgl. Hugo Lämmerhirt, Bachs Mutter und ihre Sippe (Bach-Jahrb. 1925).

Hierzu liegt der Grund in der Übereinstimmung der äußeren und inneren Formgebung: die Beschränkung auf ein einziges Motiv erscheint mit dem engen Rahmen des partitenmäßigen Kleinformats aufs ursprünglichste verwachsen. Eine Auseinandersetzung mit den traditionellen Formtypen, zu denen der Orgelchoral im Laufe des 17. Jahrhunderts herangereift war, hat Bach damit eindeutig vermieden. Sobald er an größere Formen herantrat, reichte das Mittel einer zur Einheitsstruktur fixierten Kleinmotivik nicht mehr aus. Über einen Cantus firmus von einigen Duzend Semibreven, der dazu noch mit Zwischenpausen versehen ist, ein einziges Motiv hinwegzuheben, würde unerträgliche Monotonie erzeugen.¹⁾ Bach sah sich deshalb vor die Wahl gestellt, entweder die historischen Formen mit ihrer inneren Vielgliedrigkeit zu übernehmen, oder das Einzelmotiv des Orgelbüchleins durch ein Satzgebilde von größerer Ausdehnung und mehrteiligem Aufbau zu ersetzen.

Einen Beweis dafür, wie stark Bach sich dieser Alternative bewußt war und jeden schwächlichen Kompromiß scheute, enthält die Tatsache, daß er in einer nicht geringen Zahl seiner Orgelchoräle die Arbeitsweisen seiner Vorgänger getreulich kopierte. Es lassen sich Stücke Bachs finden, deren einige ausgesprochen den Charakter der Scheidt-Pachelbeltypen tragen, andere hingegen scharf die Züge Buxtehudes aufweisen. Schließlich hegt Bach sogar für einen erst spät — bei Böhm — auftretenden rationalisierten Mischtypus eine gewisse Vorliebe. Alle diese Formen, die Bach hier aufgriff, besitzen trotz ihrer sonstigen Verschiedenheiten ein gemeinsames Merkmal, das ihre Zugehörigkeit zu demselben Jahrhundert aufdeckt; es liegt in der Bedeutung der Imitationstechnik, die für sie

¹⁾ Das beweisen Beispiele von Weckmann (1621—1674) zu Genüge, wie etwa Bar. 2 seiner Choralbearbeitung „O lux beata trinitas“. Hier liegt der Choral in ganzen Notenwerten im Diskant; die Gegenstimmen aber führen unter ihm ein regelrechtes Ricercar aus, dessen 24 Einsätze (resultationes) ganz allein

von dem einzigen Motiv

grundlegend ist. Ohne Anwendung von Imitationen läßt sich kein Orgelchoral Scheidts, Buxtehudes und Pachelbels denken. Ein Unterschied liegt nur darin, daß Scheidts Imitieren vorwiegend intonativen und figurativen Zweck hat, Buxtehude hingegen dieselbe Technik mehr zur Gliederung benutzt und Pachelbel zwischen beiden die Mitte hält. So ergeben sich hinsichtlich der Imitationsverwertung folgende drei Typen:

I. Scheidtscher=Typus:

Vorimitation	1. Zeile	2.	3.	4.	5. ...
der 1. Zeile					
(intonativ)	Begleitimitationen (figurativ)				

II. Buxtehudescher=Typus:

Vorimitation	1. Zwischen-	2. Zwischen-	3. ...
	Zeile	Zeile	Zeile ...
	imitation	imitation	

III. Pachelbelscher=Typus:

Die Vorimitation der ersten Zeile ist oft zu einer Vorspielfuge ausgebaut; es folgen alsdann Begleit- oder Zwischenimitationen, wie in I und II, die aber auch öfters durch freie Figurationen ersetzt werden.

Von diesen Unterschieden abgesehen, wird aber die Imitationstechnik von den Meistern des 17. Jahrhunderts ganz ohne irgendwelche Einschränkung durch symbolisierende oder vereinheitlichende Tendenzen gehandhabt; ihr ursprünglicher Sinn, der auf die Erzeugung eines reichen Formenschatzes hinzielt, wird erfüllt, indem man sie eine Reihe verschiedener Themen, im Orgelchoral also sämtliche Choralzeilen, nacheinander „durchimitieren“ läßt. Denn diese Technik gehört ursprünglich einem Bezirk des Musikschaffens an, der den Erfindungsgeist wesentlich nach dem Punkte hin orientiert, der damals von den Theoretikern (Mattheson u. a.) als *locus notationis* bezeichnet wurde¹⁾. Man erkennt diesen Punkt am deutlichsten, wenn man die Methoden betrachtet, welche Scheidts großer Zeitgenosse, Mich. Praetorius (1571–1621), für die Technik der Fuge verordnet: „Man mache viel oder wenig,

¹⁾ Vgl. hierzu A. Schering, *Geschichtliches zur Ars inveniendi in der Musik.* (Peters-Jahrb. 1925.)

man digredire, addire, detrahire, fehre vnd wende es wie man wolle dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß vnd nachdencken aus allen winkeln zusammengesucht werden muß, wie vnd vff mancherley Art vnd weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, duplirt, per directum et indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich vnd annuhtig zusammen gebracht, vnd biß zum ende hinausgeführt werden könne.“ Darin ist zugleich auch der Maßstab enthalten für eine Beurteilung der „Tabulatura nova“. Man kann diesem Werke Scheidts nicht gerecht werden, ohne zu erkennen, daß darin geradezu das Ideal aufgestellt wird für eine Technik des Orgelchorals, deren Fäden in jenen „notativen“ Erfindungsbegriff zusammen laufen, und die deshalb die Imitation zu ihrem Prinzip macht. Dieselbe grundsätzliche Geltung bewahrt sie noch im Werk Pachelbels, wie auch Buxtehudes, obwohl ihre Ausführung bei beiden Meistern eine ganz verschiedene ist, da der eine zu mystisch-phantastischer, der andere aber zu zweckhaft-rationalistischer Formgebung neigt. Im engen Zusammenhang steht damit die Art ihrer Cantus firmus-Behandlung: Pachelbel schließt sich darin Scheidt an, indem er den Choral in strenger Unberührtheit einherziehen läßt, während Buxtehude die einzelnen Zeilen des Chorals reich mit Trillern, Verzierungen und Kadenzläufen behängt. Diese Technik der Cantus firmus-Kolorierung hat für die norddeutsche Schule überhaupt grundsätzliche Bedeutung. Sie entspringt aus einem klaren Bekenntnis zu jener mystischen Religiosität, welche die Brücke von der reformatorischen Frömmigkeit zum Pietismus darstellt und in der Musik des deutschen Nordens die Generationen von Scheidemann bis Böhm beherrscht. Dagegen läßt sich Bachs Gesinnung nicht einseitig auf diese Richtung beschränken: sie nimmt zwar ihren Ausgang daher, erhebt sich aber im Laufe des Lebens mehr und mehr auf die Stufe eines höchst persönlichen Glaubensverhältnisses zu den Heilsymbolen der orthodoxen Kirchenlehre. Dementsprechend nimmt die Cantus firmus-Kolorierung keine hervorragende Stellung bei Bach ein; dafür tritt die Interpretation des Choraltextes durch „Abmahlung“ (descriptio) eines feinen objektiven Inhalt charakterisierenden Grundaffekts, einer darin angedeuteten Bewegung, Zahl usw. in den Vordergrund.

Die Orgelchoräle, welche Bach in der Art dieser älteren imitierenden Satzweisen geschrieben hat, lassen sich zum größten Teil eindeutig auf einen der Typen des 17. Jahrhunderts oder eine Mischung derselben zurückführen.

a) Dem Scheidtschen Typus nähern sich am meisten „Vater unser im Himmelreich“ (P. VII, 53) und „Wir glauben all an einen Gott“ (P. IX, S. 51). Hier wird nur die erste Zeile vorimitiert, oder die Imitationen der übrigen Zeilen treten wenigstens an Gewicht und Bedeutung hinter der ersten zurück. Die übrigen vier noch hierher gehörigen Bearbeitungen benutzen zwar Scheidts Satztechnik, verknüpften aber damit die gleichmäßige alle Zeilen vorimitierende und scharf gliedernde Formgebung Buxtehudes. Eine „Fuga sopra: Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ (P. VI, 21) gibt gewissermaßen nur ein nacktes Schema. Die Künstlichkeit der Stimmführung ist auf ein Minimum beschränkt, sofern die Mensur des Chorals in Cantus firmus und Gegenstimmen dieselbe ist, keine Umkehrungen auftreten und eine Belastung der Vorimitationen mit selbständigen Kontrapunkten vermieden wird.

In dieser Hinsicht lassen dagegen die beiden Bearbeitungen von „Aus tiefer Not“ im III. Teil der „Klavierübung“ keinen Wunsch offen. Das kleinere vierstimmige Stück führt gegen seinen Cantus firmus ständig in Eng- oder Weitführung die ganze jeweils herrschende Choralzeile, und zwar 1. dauernd in Verkürzung auf Achtelnoten, 2. stets sowohl vor, als auch während und sogar nach dem Erscheinen der Choralzeile und 3. immer auch zugleich in ihrer Umkehrung. Eine derartige Gleichmäßigkeit im Aufbau ist bei Scheidt nicht anzutreffen; die rhythmische Gleichförmigkeit des ganzen Stückes, wie auch die klar abgesetzten Schlüsse am Ende jeder Zeile (Z. 15, 29, 43 und 57) lassen die rationale Durchführung dieser Arbeit — nach Analogie des Buxtehudeschen Typus — erkennen. Viel interessanter ist die große sechsstimmige Bearbeitung ausgeführt: hier imitieren die Gegenstimmen ebenfalls regelmäßig zu jeder Zeile, aber zum größten Teil voraus, so daß höchstens ein Einsatz noch nach dem Cantus firmus erscheint. Umkehrungen der Zeilen finden — im Gegensatz zum vorigen Stück — hier nicht statt; dafür treten zu den Imitationen noch kleine Kontrapunkte hinzu, die besonders in der vierten und fünften Zeile charakteristisch geformt

sind und sich auch nach dem Aufhören der Imitationen über den Cantus firmus hinweg fortspinnen. Dazu vergleiche man etwa den Anfang einer Scheidtschen Choralvariation, wo ebensowohl die Vorimitation, wie auch der Cantus firmus ähnlich kontrapunktiert sind, wie im Bachstück die letzte Zeile (X. 42 ff.):

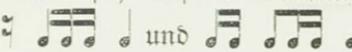
Tab. Nov., I, 12, B. 5.

Bei Bach kommt aber noch hinzu, daß er jeder Imitation einen Comes in Engführung beigefügt, so daß ihre Einsätze paar-

weise erfolgen. Die Möglichkeit dieser Kombination erringt sich Bach durch künstliche Rhythmisierung des Chorals (X. 42 ff.); auch Scheidt sieht sich bei paarigen Imitationen zu derartigen Verzerrungen der Melodie gezwungen, z. B. in der Schlußzeile von „Veni redemptor gentium“ in B. 1:

Tab. Nov., III, 11, B. 1.

Da Bach diese künstliche Stimmführung noch mit charakteristischen Kontrapunkten belädt, so läßt sich wohl sagen, daß er Scheidt hinsichtlich dessen, was nach dem Begriff des locus notationis zu leisten ist, sogar übertrifft. Das tut er auch bezüglich der Stimmenzahl (6!), da Scheidt über vier nie hinausgeht. Dagegen liegt ein Vergleich mit Praetorius und Weckmann nahe, in deren Bearbeitungen öfters ein derartig konzentrierter 5–6stimmiger Satz waltet.

Besonders verblüffen hier L. 6 und 12/13, denen bei Bach L. 8 und 11–13 entsprechen; auch findet sich in Bachs Stück 6 Takte vor Schluß jene freie Form des Zwischenspiels — als Ersatz einer Vorimitation —, die bereits oben als ein Charakteristikum Pachelbels dargestellt wurde. — Die Bearbeitung „Nun danket alle Gott“ zeichnet sich zunächst vor der vorigen durch reichere Figuration aus; in dieser Hinsicht könnte Pachelbels Arbeit über „Gott hat das Evangelium“ als Muster gedient haben, worin sich dieselbe Untermischung von Sechzehntelfiguren, wie  vorfindet. Sonst weist aber Bachs Komposition im Gegensatz zur Bearbeitung des Weihnachtschorals einige wesentlich originelle, Pachelbel fremde Züge auf: an manchen Stellen herrscht ein sehr virtuoser Satz, der sich besonders in typischen Pedalfiguren ausprägt (L. 5 f., 38 f.); die Stimmführung wird mitunter expressiv (Quinten und Sexten; vgl. L. 12 f., 44). Der schlichte Manualspielsatz und die kantable Setzweise Pachelbels werden hier von spezifisch norddeutschen Elementen überbaut.

c) Den reinen Buxtehude-Typ vertreten „Vater unser im Himmelreich“ (P. IX, S. 72) und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ aus der „Klavierübung“ (P. VI, 9). Die beiden Stücke verhalten sich zueinander, wie die beiden vorhergehenden: die Komposition des deutschen „Gloria“ ist satztechnisch konzentrierter, spieltechnisch virtuoser gehalten als die Bearbeitung des „Vater unser“.

d) In zwei weiteren Beispielen benutzt Bach eine Spätform, die bei Böhms¹⁾ zuerst auftritt und geradezu als Umkehrung des Buxtehude-Typus erklärt werden kann: Der Cantus firmus liegt hier im Baß; die vor jeder Choralzeile eintretenden Vorimitationen sind breit ausgesponnen (Weitführungen!) und haben mit dem Cantus firmus einerlei Mensur (Viertelnoten!). Die zugehörigen Stücke sind „Vom Himmel hoch da komm ich her“ (P. VII, 55) und „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (P. IX, S. 53). Dabei vermischt Bach in dem Weihnachtschoral mit Böhms Form die

¹⁾ Orgelwerke Bd. 1, S. 134 („Vater unser im Himmelreich“, B. 2) und S. 152 („Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort“). Das letztere Stück wird charakteristischerweise in verschiedenen Handschriften teils Buxtehude, teils Pachelbel und teils Böhms zugesprochen.

Satztechnik Pachelbels; man vergleiche z. B. die folgende Stelle (L. 31/32), die eine typische Tetrachordformel (siehe oben) enthält:



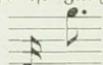
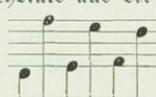
(Z. 6 f. von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“).

Im $\frac{3}{4}$ -Takt der Sarabande bewegen sich zwei Bearbeitungen, die den Buxtehude-Typus repräsentieren; der Cantus firmus ist koloriert und schmilzt ganz in die Struktur der Gegenstimmen ein. Die beiden Choräle sind „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ (P. VI, 37) und „Schmücke Dich, o liebe Seele“ (P. VII, 49). Vgl. den Anfang des letzteren:

Eine fortlaufende, im Gewirr der Stimmen verwobene und verhäkelte Sechzehntelrhythmik, wie sie für

die Allemande charakteristisch ist, ergießt Bach über die Form, die er von Böhmen übernahm. Als zwei treffende Beispiele

geben sich hierfür „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand“¹⁾ (P. VI, 31) und „Valet will ich Dir geben“ (P. VII, 50) zu erkennen. Von ersterem mögen die nachstehenden Takte zur Andeutung des Suitensatzcharakters dienen:

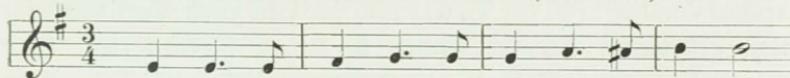
1) In diesem Stück zeichnen sich Zeile 2 und 3 durch symbolische Gestaltung ihrer Kontrapunkte aus. Da der Text zur zweiten Choralzeile lautet: „der von uns den Gottes Zorn wand“, so ist ganz klar, was Bach ausdrücken wollte, indem er hier das Sprungmotiv  als Begleitung setzte. Es wird damit Gottes Zorn als Entfernung zwischen Gott und Mensch vorgestellt, die von Adams Fall bis zur Erlösung durch Christum währt. In der großen Bearbeitung desselben Chorals aus der „Klavierübung“ setzt nun Bach wiederum eine springende Figur  an, die nach obigem nicht anders auszulegen

ist, als daß in ihr die Abnahme der Entfernung zwischen Gott und Mensch, d. h. das Verschwinden des göttlichen Zorns durch Christi Tod ausgedrückt wird („der von uns den Gottes Zorn wand“ — *communio!*). — Schweizers Interpretation dieses Stückes (a. a. O. S. 454) ist zu allgemein, als daß sie hier das Richtige treffen könnte.



In der weltlichen Choralbearbeitung waren die Rhythmen der Tanztypen schon von Buxtehude aufgegriffen worden (siehe oben). Von ihm und später von Böhm sind besonders die Taktformen der Sarabande (Courante) und Gigue mit der Chormelodie zu Gebilden verschmolzen worden, die als die unmittelbaren geschichtlichen Vorläufer der zuletzt erwähnten modernisierenden Orgelchoralbehandlung Bachs erscheinen. Dieser historische Zusammenhang wird am besten durch folgende Beispieltreife erwiesen:

Buxtehude, Partita „Auf meinen lieben Gott“ (Sarabande):



Böhm, Partita „Christe, der Du bist . . .“ (Versus 1):



Bach, Partita „Sei gegrüßet Jesu gütig“ (Versus 10):



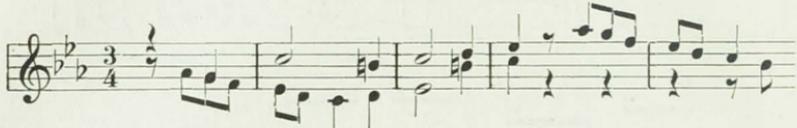
Buxtehude, Partita „Auf meinen lieben Gott“ (Courante):



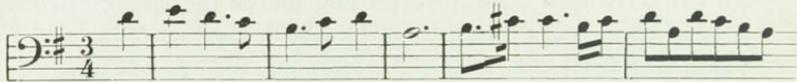
Böhm, Partita „Auf meinen lieben Gott“ (Versus 4):



Bach, Partita „O Gott, Du frommer Gott“ (Versus 7):



Bach, Orgelchoral „Komm heiliger Geist, Herrre Gott“:



Eine kleine Anzahl Bachscher Orgelchoräle gibt sich als Erweiterung des Orgelbüchlein- bzw. des Choralpartitentypus zu erkennen. Als Mittel hierzu dienen:

1. Die Vorbereitung („Intonation“) der ersten Zeile durch eine Vorimitation oder eine sie ersetzende freie Figuration. „O Herrre Gott, Dein göttlich Wort“ (P. IX, S. 66) und „Ach Herr, mich armen Sünder“ (P. IX, S. 67) sind im Stil einer Partitenvarianation geschrieben (Cantus firmus in kurzen Notenwerten, ohne Pausen!); dazu läßt Bach dem ersteren Stück sechs Takte einer Vorimitation vorausgehen, das letztere leitet er (seiner norddeutschen „Façon“ entsprechend) mit phantastischem Laufwerk der rechten Hand ein. Ebenfalls frei figuriert sind vier Takte, welche das Vorspiel zu „Ach was ist doch unser Leben“ introduzieren (P. IX, S. 68); dieses Stück ist ein Muster partitenmäßiger Choralbearbeitung:

(Seite 1)





2. Verlängerung durch eine ausgedehnte Coda. Dafür liefert das Nachspiel zu „Ach was ist doch unser Leben“ einen Beleg (P. IX, S. 69). Diese Komposition, dem soeben erwähnten Vorspiel zugeordnet, weist ebenfalls keine Partitenstruktur auf: der Choral bewegt sich in kurzen Viertelnoten ununterbrochen im Bass und wird ausschließlich von einer einzigen Skalenfigur kontrapunktiert. Bach erweitert den Umfang des Stückes, indem er die Finalis II Takte lang als Orgelpunkt festhält und darüber in virtuosen Läufen eine Coda ausspinnt.

3. Erweiterung durch Zwischenspiele. Das Muster hierzu liefert Bach noch innerhalb der Choralpartite selbst; in seinen Variationen über „Christ, der Du bist der helle Tag“ enthalten die Partiten 3–7 zwischen je zwei Zeilen ein eintaktiges Zwischenspiel, wozu in Part. 5–7 auch noch motivische Antizipationen der vorletzten Cantus firmus-Zeile nach der Weise Böhms treten (siehe unten). In zwei Einzelarbeiten erscheint diese Technik auf das Choralsvorspiel übertragen: „Vater unser im Himmelreich“ (P. V, Anh. II, Var. zu Nr. 47) und „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (P. V, Anh. I, Nr. 7) verbinden mit dem Partitensatz Zeilenzwischenspiele, die im letzteren Stück ganz nach der Art von Part. 3 der obigen Variationen gebildet sind.

Eine Kombination dieser drei Mittel zur Erweiterung der Partitenform enthalten die Bearbeitungen von „O Lamm Gottes unschuldig“ (drei Verse; P. VII, 48), „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (P. V, Anh. II, Var. zu Nr. 52) und „von Gott will ich nicht lassen“ (P. VII, 56).

In einem einzigen Orgelchoral „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend“ (P. V, 26) benutzt Bach eine vierte Möglichkeit zur Vergrößerung des Orgelbüchleintypus, indem er die Mensur des Cantus firmus doppelt so groß nimmt (halbe Noten!). Vorimitation und Zwischenspiele fehlen dafür.

Soweit Bach die historischen Typen übernahm, hielt er auch an der durchimitierenden Satzweise und damit an ihrer inneren Vielgliedrigkeit fest. Um ihre innere Form nach dem Einheitsideal umzugestalten, konnte er das einfache Mittel der Monomotivik (Beschränkung auf eine einzige kontrapunktierende Figur) nicht gebrauchen. Er wählte zu diesem Zweck eine ganz neue Ordnung des Forminneren: ihre Analyse führt nicht mehr unmittelbar auf Figuren und Motive als Bausteine zurück, sondern entdeckt als Gegenstand einfacher Wiederholung die viel größere Einheit einer Organisation jener Elemente zu einem ganzen Satz, der sich in den Gegenstimmen solange wiederholt, als es die Länge des Cantus firmus erfordert. Demnach gliedern sich solche Kompositionen nicht mehr nach dem Figurationsmaterial, sondern nach Perioden, d. h. nach höher organisierten musikalischen Gebilden mehrtaktiger Ausdehnung.

Diese neue Technik des Orgelchorals ist in ihren Wurzeln vorbereitet durch verschiedene auffällige Erscheinungen, die die Geschichte des vorbachischen Orgelchorals aufweist. So zeigt es sich z. B., daß bei den Meistern des späten 17. Jahrhunderts öfters ein Abschnitt aus den Gegenstimmen wiederholt wird, wenn die betreffende Choralzeile, zu der er gehört, im weiteren Verlauf der Choralmelodie wieder auftritt. Ein Beispiel für eine solche teilweise Periodisierung des Gegenstimmenkomplexes ist Pachelbels Arbeit über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“: da die letzte Cantus firmus-Zeile gleich der zweiten ist, so wiederholt P. über ihr wörtlich L. 26—33. Weitere Beispiele finden sich in den beiden Bearbeitungen des Chorals „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ von demselben Meister (D. L. B. IV, 1): in Nr. 68 ist L. 11—15 gleich L. 28—32, und in Nr. 69 L. 48—52 gleich L. 71—75. Man sehe sich dagegen einen Orgelchoral Scheidts an; ein Musterbeispiel dafür, wie Scheidt im Gegensatz zu Pachelbel bei Wiederholung einer Cantus firmus-Zeile stets den Kontrapunkt variiert, sind seine Variationen über „O lux beata trinitas“, in dessen Cantus firmus die zweite Zeile gleich der ersten ist: zur Veranschaulichung folgen aus dem 3. Versus („Choralis in Cantu“, dreistimmig) die Anfänge der ersten und zweiten Zeile:

(Tab. Nov. III, 16, B. 3)

1. und 2.
C. f.-Seile:

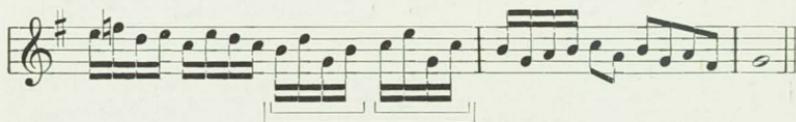
Gegen-
stimmen

1. Seile:
2. Seile:

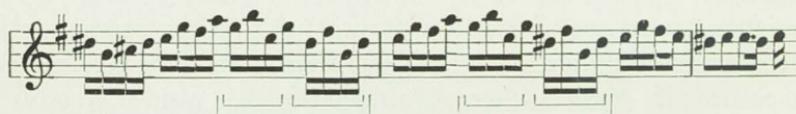
Man erkennt daraus, daß hier eine Entwicklung vom Variationsgedanken zur Einheitsidee vorliegt; mit diesem Streben des spätbarocken Musikers (Vachelbel) nach Vereinheitlichung der Orgelchoraltechnik durch gleiche Kontrapunktierung gleicher Cantus firmus-Teile hängt wohl auch zusammen, daß gerade Bach die Melodie von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ so ungemein häufig bearbeitet hat, denn dieser Cantus firmus ist eine Muster weitgehend rationalisierter Melodiebildung:

Im Gegensatz zu Melodien wie „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ oder ähnlichen bietet natürlich ein derartig uniformierter Cantus firmus die günstigste Gelegenheit zur Wiederholung einer Satzperiode in den Gegenstimmen.

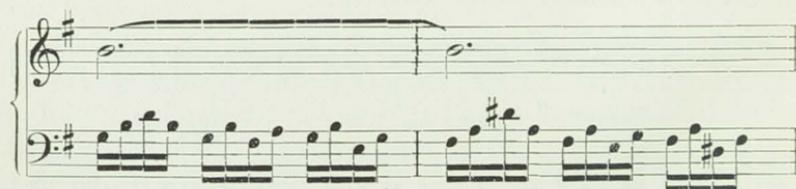
Anfänge zur Periodenbildung zeigen sich fernerhin, wo eine Konservierung der Finalfiguration statthat, d. h. wo die Zeilenendnoten des Cantus firmus jedesmal von gleichen oder ähnlichen Kontrapunkten begleitet werden. Ein prächtiges Beispiel gibt dafür wiederum Pachelbel in seinem Orgelchoral „An Wasserflüssen Babylon“ (Cantus firmus im Baß). Von der dritten Choralzeile bis zur letzten ertönen an ihren Enden Figurationen des Diskants, die in ihrem Kern identisch sind und nur in Gestalt zweier Varianten erscheinen. So lautet die Finalfiguration der siebenten Zeile, nach welcher die der dritten, vierten und achten analog gebildet ist:



Die Variante hiervon steht am Ende der fünften und analog der sechsten Zeile und lautet:



Ganz dieselbe Technik wendet Bach in seinem Vicinium „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (P. VI, 3) an; es tritt hier ebenfalls eine charakteristische Finalfiguration auf, deren Muster (in Zeile 1)



bei allen folgenden Cantus firmus-Zeilen getreu nachgeahmt wird.

Die Periodisierung selbst charakterisiert sich in ihrem Anfangsstadium durch die beiden merkwürdigen Techniken eines Basso ostinato und einer motivischen Ausspinnung des Cantus firmus.

Darüber hat bereits Spitta (a. a. O. I, 200 ff.) berichtet und als ihren Urheber und Vertreter Böhlm bezeichnet. Er hat damit die Bedeutung dieses Meisters für den Orgelchoral aufs schärfste erfaßt: in der Tat leitet Böhlm jene neue Epoche in der Orgelchoralgeschichte ein, in der dem Cantus firmus nicht mehr bloße Reihen figurierender und imitierender Motive, sondern vom Cantus firmus unabhängige und abgerundete Periodenbildungen gegenübergestellt werden. Als Ergänzung zu Spitta sei folgendes bemerkt: die Technik des Basso ostinato im Orgelchoral findet sich nicht nur bei Böhlm, sondern auch noch bei zwei anderen vorbachischen Organisten, nämlich Joh. Bernhard Bach (1676—1749) und Georg Friedrich Kaufmann (1679—1735). Zu ersteren lassen sich Beziehungen Sebastian Bachs vermuten, wenn man den Basso ostinato aus Variation 1 von dessen Partita „Sei gegrüßet Jesu gütig“ mit nachstehender Einleitung zu Joh. Bernhards Bearbeitung von „Jesus, Jesus nichts als Jesus“ vergleicht:

Seb. Bach:

Ein Orgelchoral Kaufmanns über „Gelobet seist Du, Jesu Christ“ beginnt auf dieselbe Weise:

In der Tendenz zu möglichst einheitlicher Gestaltung der inneren Form nähert sich dieser Meister unmittelbar Bach und hebt sich zugleich deutlich von Böhlm ab, der nur ausnahmsweise ein konsequentes Festhalten der Gegenstimmenperiode kennt, wie z. B.

in Variation 2 von „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend“¹⁾, wo nachstehende Basso ostinato-Periode neunmal — zum Teil in starker Verkürzung — wiederholt wird:



Dieselbe Technik zeigt Variation 3 der Partita „Auf meinen lieben Gott“; die Zahl der Perioden beträgt hier sechs.

Da zu der ostinaten Baßstimme in der Regel nur noch die Cantus firmus-Melodie in der rechten Hand tritt, kann man hier von der Gattung der bizinalen Ostinatovariation sprechen. Sie charakterisiert das früheste Stadium des neuen periodisierenden Orgelchoralstils. Ihre glänzendste Ausprägung findet sie in den Choralpartiten Bachs, in welchen jeweils der zweite Vers eine solche zweistimmige Ostinatovariation darstellt. Die Anzahl der Perioden beläuft sich darin auf 6 („Christ der Du bist der helle Tag“), 12 („O Gott Du frommer Gott“) und 9 („Sei gegrüßet Jesu gütig“).

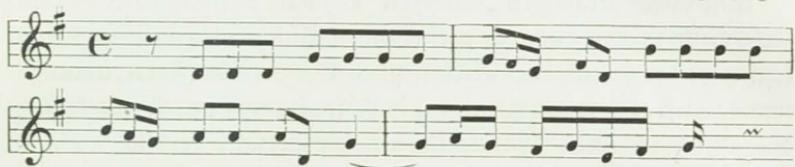
Die Weiterentwicklung der Periodentechnik von einer Gegenstimmführung als Basso ostinato zu einer Gegenstimmtechnik als periodisierter Oberstimmenmelodik wird bereits von Kaufmann vollzogen und zwar in Formen, die die Nähe Bachs ahnen lassen. Als Beispiel sei eine Bearbeitung des Chorals „Vom Himmel hoch da komm ich her“ gezeigt. Zu Beginn des Stückes wird folgende zweistimmige Periode in den Außenstimmen aufgestellt:



1) Sämtl. Werke, Bd. I, S. 121 f.



Während sie sich noch zweimal wiederholt, zieht nun der Cantus firmus im Tenor vorüber. Verblüffend ist übrigens die Ähnlichkeit der Melodiebildung mit folgendem Thema einer Bachschen Orgelfuge:



Die motivische Ausspinnung der Chormelodie ist als Parallels-technik der Gegenstimmenperiodisierung anzusehen. Außerdem stellt sie aber eine moderne Methode der Cantus firmus-Kolorierung dar, die es wagt, auch die seither festgehaltenen isometrischen Proportionen des Cantus firmus umzubauen bzw. zu erweitern. Es wird hierbei der Anfang, Mittelteil oder Schluß einer Choralzeile wiederholt, so daß Antizipationen, sequenz- oder echoähnliche Gebilde entstehen. Eine Kombination aller Möglichkeiten solcher motivischen Ausspinnungen zeigt z. B. Böhm's „Vater unser im Himmelreich“¹⁾ gleich in Zeile 1 von Vers 1:



¹⁾ Sämtl. Werke, Bd. I, S. 132. — Auch Joh. Bernh. Bach gibt ein Beispiel in Var. 1 seiner Partita „Du Friedefürst Herr Jesu Christ“ (vorletzte Choralzeile!).

In Bachs Partita „Christ, der Du bist der helle Tag“ ist die erste Zeile der Partita 2 dem soeben gezeigten Beispiel von Böhm förmlich nachgebildet. Von den Partitenwerken überhaupt abgesehen verliert sich aber diese periodisierende Cantus firmus-Zubereitung bei Bach vollkommen bis auf eine Bearbeitung „Nun komm der Heiden Heiland“ (P. VII, 45). Dieses Stück zeigt außerdem spezielle Beziehungen zu Variation 1 von „Sei gegrüßet Jesu gütig“: die für letztere so charakteristischen $1/32$ -Kadenzfiguren finden sich auch hier wieder.

Eine durch derartiges „Stottern“ erzeugte Teilung einer Choralzeile weist in den dadurch entstehenden Abschnitten deutliche Analogien zu der dreiteiligen altklassischen Satzperiode (Fortspinnungstypus) auf. Es wirkt nämlich die Abspaltung bzw. Wiederholung des Anfangs einer Choralzeile als Vordersatz, deutlich etwa in folgendem Beispiel:



Tritt die motivische Ausspinnung in der Mitte der Zeile auf, so gewinnt sie damit die Bedeutung eines Fortspinnungsteils, während schließlich eine „emphatische“ Wiederholung des Zeilenendes dem Epilog entspricht¹⁾.

Je nach der Art, in welcher die Gegenstimmen ihre Periode bilden, lassen sich die Hauptformen der großen Bachschen Orgelchoräle folgendermaßen einteilen:

I. Der Periodenbildung liegt die Technik eines Basso ostinato zugrunde. So entsteht

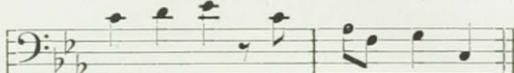
a) der Formtypus der bizinalen Ostinatovariation. Die Musterbeispiele hierfür sind die ersten Variationen der drei großen Partiten (siehe oben), denen folgende Bässe zugrunde liegen (dekoloriert):

¹⁾ Vgl. hierzu sowie zum Folgenden die grundlegenden Ausführungen W. Fischers in seiner Studie „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils“ (Adlers Studien zur Musikwissenschaft III, 1915), worin auf Grund einer sorgfältigen Analytik die Entwicklung der spätbarocken Melodiebildung (Bach) zur klassischen aufgezeigt wird.

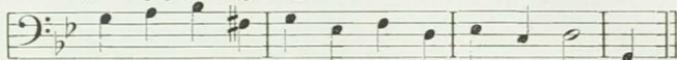
1. „Christ, der Du bist der helle Tag“:



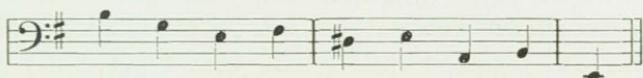
2. „O Gott, Du frommer Gott“:



3. „Sei begrüßet, Jesu gütig“:



Der Anfang der Fantasie „Christ lag in Todesbanden“ (P. VI, 15), die bereits oben ausführlich besprochen wurde, gehört auch hierher, da er ein *Vizinium* mit dem *Ostinato*



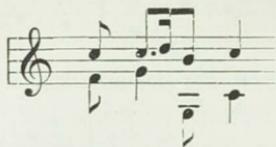
bildet. Im Anschluß an diese Art der Periodenbildung entwickelt Bach

b) Übergangstypen, in welchen die ostinate Periode teils mehrstimmig-imitativ verarbeitet, teils durch innere Differenzierung derartig erweitert wird, daß sie ein Analogon zum dreiteiligen Fortspinnungstypus bildet.

1. Die imitative *Ostinato*form zeigt Nr. 4 der Schüblerschen Choräle („Meine Seele erhebet den Herrn“; P. VII, 42). Von den sieben Perioden liegt nur die 1., 3., 5. (nur vorimitierend) und 7. (= 1) im Baß; die 2., 4. und 6. werden in den Mittelstimmen durchgeführt. Wie stark speziell dieses Stück noch in der Technik Böhms wurzelt, zeigt nicht nur die ganze Form, sondern auch manche Einzelheit; so erinnert Bachs *Ostinato* an den folgenden aus Böhms „Vater unser im Himmelreich“ (Nr. 12, 1, Vers 1):



Die häufig gesetzte Kadenzformel (vgl. *L.* 18 ff. !):



gemahnt sehr an Variation II von Böhms Partita „Freu Dich sehr, o meine Seele“. „Böhmisch“ ist auch der Eintritt von *f*-moll in der Kadenz *L.* 14 (Tonika-Terz-Wechsel, siehe oben).

2. Für die erweiterte Ostinatoperiode im zweistimmigen Satz ist das *Vizinium* „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (*P.* VI, 3) als Muster zu nehmen. Die Periode ist deutlich in drei Teilen aufgebaut. Als erster, d. h. als „Vordersatz“, dient die kolorierte erste Choralzeile, als zweite („Fortspinnung“) eine Reihe Sechzehntelfiguren, über welchen jedesmal eine Zeile des Cantus firmus hinweg zieht, und als „Epilog“ eine (bereits oben beschriebene) Finalfiguration. Die Zahl der Perioden deckt sich hier mit der Anzahl der Cantus firmus-Zeilen, die letzte Periode läuft rückwärts ab, da sie mit der Figuration des Epilogs beginnt und dafür den Vordersatz als Abschluß bringt.

3. Eine charakteristische Mischform von 1. und 2. stellt sich dar in dem „Trio super: Nun komm der Heiden Heiland / a due bassi e canto fermo“ (*P.* VII, 46). Es liegt hier eine zur Dreiteiligkeit erweiterte Bassperiode vor, die aber auch zugleich von einer 2. Bassstimme stets in Engführungen imitiert und kontrapunktiert wird. Die Zahl der Perioden beträgt 6: I = *L.* 1–7, II = 9–15, III = 15–20, IV = 20–27, V = 26–33, VI 33–42.

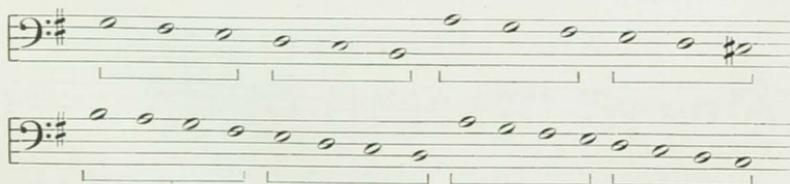
II. Die Periode ist kein typisches Bass-thema und auch nicht einstimmig geführt, sondern in mindestens zwei Gegenstimmen, wozu noch eine selbständige Bassstimme treten kann, imitativ gearbeitet. Eine solche imitative Periode erscheint zweiteilig, wenn sie je eine Durchführung und ein Zwischenspiel der altklassischen Fugentechnik repräsentiert, dreiteilig dagegen, wenn ihre Elemente zu Vordersatz, Fortspinnung und Epilog geordnet erscheinen.

a) Die Periode ist zweiteilig; es liegt damit der Typus der „Gegenstimmfuge“ vor. Hierbei reihen sich regulär Durchführungen und Zwischenspiele ohne Zwischenschaltung vollkommener

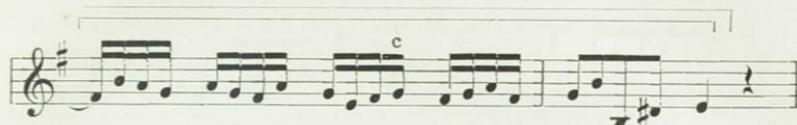
Kadenz aneinander. Dieser Typus ist bedeutungsvoll vertreten 1. durch P. VI, 30 („Jesus Christus unser Heiland“); die zweistimmige Fuge hat sieben Perioden: I = L. 1 f., II = L. 18 f., III = L. 33 f., IV = 47 f., V = L. 63 f., VI = L. 83 f., VII = L. 104 f. — 2. P. VII, 47 („Nun komm der Heiden Heiland“) enthält als Gegenstimmentchnik eine dreistimmige Fuge über die kolorierte erste Choralzeile:



Sie gliedert sich in fünf Durchführungen und vier Zwischenspiele, hat also fünf Perioden (I = L. 1–24, II = L. 24–39, III = L. 39–57, IV = L. 57–81, V = L. 81–92). — 3. In „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (P. VI, 6) tritt zu zwei fugierten Gegenstimmen noch ein selbständig geführter Baß hinzu. Außerdem enthält dieses Stück folgende Merkwürdigkeiten: die einzelnen Cantus firmuszeilen erscheinen nicht als besondere Stimme, sondern sind in den Lauf der Gegenstimmen eingearbeitet. Die dritte und vierte Zeile ist zwischen Ober- und Unterstimmen kanonisch geführt, Zeile fünf erscheint zweimal in zwei Weisführungen; entsprechend sind die Perioden zu zählen: V = L. 79–88, VI = L. 88–100, VII = 100–115, VIII = 115–127 (von den acht vorausgehenden Perioden sind I–IV = Ia–IVa, da L. 1–34 = L. 34–67!). In Periode IVa steht (L. 67 ff.) ein riesiges Zwischenspiel über den Baßtönen:



b) Die dreiteilige imitative Periode schließt ihren Fortspinnungsteil stets mit einer vollkommenen Kadenz ab, im Gegensatz zur Fugentechnik, wo die Schulregel derartige Abschlüsse verbietet. Die Beispiele hierfür ordnen sich je nach der Beschaffenheit des Vordersatzes folgendermaßen.



Sie wird fünfmal wiederholt (L. 6 f., 10 f., 14 f., 20 f., 24 f.).

Von diesem Orgelchoral findet sich eine merkwürdige Variante in g-moll vor, im $\frac{3}{4}$ -Takt und mit Cantus firmus im Baß. Der wesentliche Unterschied zur e-moll-Fassung besteht darin, daß im g-moll-Stück (P. IX, S. 57) sowohl die Periode nicht so deutlich gegliedert ist — der Vordersatz ist vom Fortspinnungsteil kaum zu trennen —, als auch im weiteren Verlauf des Stückes Zwischenspiele auftreten, die der ursprünglichen Periode nicht angehören und dementsprechend zu einer zweiteiligen Auffassung der Periode hinüberleiten. Dieser schwankende Charakter ist nun in der e-moll-Variante beseitigt; es herrscht strenge Konzentration auf den dreiteiligen Fortspinnungstypus. Es verhält sich demnach wohl gerade umgekehrt, als Luedtke meint, wenn er (a. a. D. S. 68) behauptet, daß P. IX „offenbar eine geistig vertiefte Erweiterung des nicht sonderlich bedeutenden Schüblerschen Chorals VII, 63 darstellt“: die geistig ausgereifte und bis ins letzte durchleuchtete Formgebung weist vielmehr der Schüblersche Choral auf. Davon ganz abgesehen, erschiene es verwunderlich, daß Bach gerade die unbedeutendere Fassung veröffentlicht hätte.

3. Der Vordersatz ruht auf einem Orgelpunkt. In solcher Gestalt beginnt die dreiteilige imitative Periode der großen Bearbeitung von „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ aus dem dritten Teil der „Klavierübung“.

In dieser Komposition hat Bach das großartigste Beispiel dafür gegeben, bis zu welchem hohem Grade ihm die geistige Beherrschung und Erfüllung der Periodentechnik im Orgelchoral gelingen mochte. Denn hier steht tatsächlich das Formal-Technische dieser Kompositionsweise seinem ganzen Umfange nach im Dienst der Textauslegung. Das geht bereits aus dem inneren Aufbau der Periode hervor:



The musical score consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and a common time signature. It contains measures 1 through 4. A first ending bracket labeled 'a' spans measures 2 and 3. A second ending bracket labeled 'β' spans measures 3 and 4. The second staff also has a treble clef and a common time signature. It contains measures 5 through 8. A first ending bracket labeled 'b' spans measures 5 and 6. A second ending bracket labeled 'γ' spans measures 7 and 8. The third staff has a treble clef and a common time signature. It contains measures 9 through 12. A first ending bracket labeled 'c' spans measures 10 and 11. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

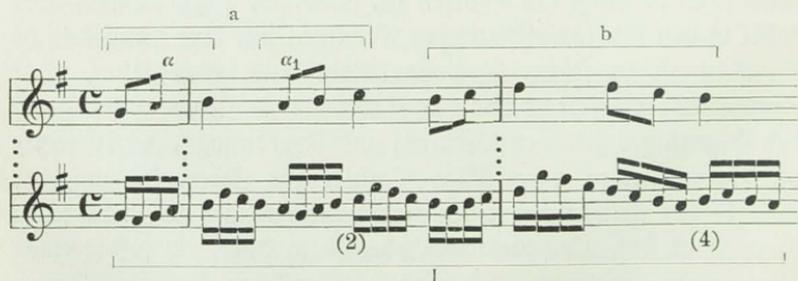
Sie ist zunächst dreiteilig, da sie sich deutlich in einen Vorderatz (a), einen Fortspinnungsteil (b) und einen Epilog (c) gliedern läßt. Von diesen Teilen trägt der erste (a) den heiteren, idyllischen Charakter eines Pastorale (Orgelpunkt im Pedal!); damit schildert Bach den sündlosen Zustand des Menschen im Paradies, wie er vor dem Gesetze war (mystische Auffassung von Röm. 3, 20: „Durch das Gesetz kommt Erkenntnis der Sünde“). Hieran schließt sich der Fortspinnungsteil (b), der aber in sich selbst nicht homogen ist, sondern in drei Glieder zerfällt, deren erstes (α) eine reine Dreiklangsfiguration (Trias harmonica) zum Motiv hat: Diese gebrochenen Dur-Akkorde bedeuten die Werke des Gesetzes, den Dienst „im alten Wesen des Buchstabens“ (Röm. 7, 6). Ebenso charakteristisch ist das zweite Glied (β) geformt: während eine Stimme einen chromatischen Gang führt, kontrapunktiert ihn die andere mit einer Kette von Seufzerfiguren. Was diese Vereinigung von Liebesseufzern mit Leidenschromantik hier zu sagen hat, ist klar: sie deutet das Erlösungswerk Christi an („Aus Liebe will mein Heiland sterben“; 1. Joh. 3, 16). Das nunmehr noch folgende dritte Glied endlich (γ) symbolisiert den Gnadenstand des neuen Menschen, der „im neuen Wesen des Geistes“ dient. Die im vorigen Glied herrschenden Seufzerketten werden hier weitergeführt, zugleich aber durch eine Kolorierung in Sechzehnteln verhüllt. Denn

in Christo gilt ja nur „der Glaube, der durch die Liebe tätig ist“ (Gal. 5, 6). Das Wesen des Glaubens beschreibt aber Bach, indem er die Liebesseufzer durch die Kolorierung unsichtbar macht: als „ein Nichtzweifeln an dem, das man nicht sieht“ (Hebr. 11, 1). Damit endet der Fortspinnungsteil (b), der in seinen wenigen Taktten die Paulinische Rechtfertigungslehre symbolisiert. Es folgt als Epilog (c) eine plagale Kadenz (mirolydisch!), womit die ganze Periode endigt. Die symbolischen Beziehungen der Periodentechnik sind aber noch nicht ganz erschöpft. Es zeigt sich, daß die Periodenzahl 10 (!) beträgt: I = 1—8 (1. Viertel), II = 8—15 (1. Viertel), III = 15—19 (1. Viertel), IV = 19—24 (1. Viertel), V = 24 bis 27 (4. Viertel), VI = 29—37 (1. Viertel), VII = 40—46 (4. Viertel), VIII = 46—51 (1. Viertel), IX = 51—58 (1. Viertel), X = 58—60. Außerdem ist diese der Zahl der Gebote entsprechende Periodenzahl analog der Zweitafelordnung ebenfalls in zwei Hälften zu je fünf Perioden geschieden. Bach behält nämlich den Vordersatz (a) bei den Wiederholungen nicht bei, sondern beginnt die Perioden II—V und VII—X sogleich mit dem Fortspinnungsteil (b). Nur Periode VI beginnt wieder mit dem Vordersatz (Orgelpunkt): Damit erscheint das ganze Stück, den beiden Gesesstafeln entsprechend, halbiert. — Die bisher von Spitta, Schweitzer und Luedtke gewagten Interpretationen dieses Orgelchorals scheiterten sämtlich, weil man sich über seine Architektur mehr oder weniger im unklaren befand. Spitta (a. a. D. II, 695) begnügte sich damit, lediglich auf die Bedeutung der Cantus firmus-Kanonik hinzuweisen („Bild strengster Gebundenheit“); Schweitzer versucht eine Deutung des Ganzen (a. a. D. S. 453), vermag aber dabei in den kontrapunktierenden Stimmen nur eine „musikalische Unordnung“ zu sehen, — „ohne Rhythmus, ohne Plan, ohne Thema“ — so erscheint ihm das Stück als „abstrakte Darstellung des Gegensatzes zwischen Ordnung und Unordnung“. Erst Luedtke unternimmt einen beachtlichen Versuch zur Formerklärung, der ihn bis zur Feststellung eines freien mehrteiligen Themas führt (a. a. D. S. 44). Er schiebt ihm aber (a. a. D. S. 84) sofort einen allgemeinen Stimmungsgegensatz — „zwischen freudiger Zuversicht und ‘Kyrie eleison’“ — unter und verschließt sich damit jeder tieferen Erkenntnis des Aufbaus.

III. Wir kommen nunmehr zur dritten und letzten Fassung, welche die Periode der großen Orgelchoräle Bachs aufzuweisen hat: ihr Inhalt ist nicht mehr „fugweis“ über eine Mehrzahl von Gegenstimmen aufgeteilt, bildet aber auch nicht das simple Gerüst eines Basso ostinato, sondern wird als eine ganze abgeschlossene Melodie von einer einzigen Stimme (in Diskantz-, Alt- oder Tenorlage) vorgetragen. Eine solche monodische Periode ist entweder zwei- oder dreiteilig gebaut: im erstern Fall repräsentiert sie ein Melodiegebilde, das durch das einfache Mittel der korrespondierenden Wiederholung lauter reine Symmetrien entwickelt, wie z. B. der erste Teil vieler barocker Tanzsätze (Liedtypus). Im zweiten Fall herrscht die gleiche Gliederung, wie in der dreiteiligen imitativen Periode (siehe oben): auf einen Vordersatz folgt ein Fortspinnungsteil und hierauf der Epilog (Fortspinnungstyp). Wo diese beiden Typen kombiniert auftreten, haben wir es mit der spätesten und reifsten Form altklassischer Melodiebildung zu tun. Es müssen daher diejenigen Orgelchoräle Bachs, die in ihrer monodischen Periode diese Typenverbindung aufweisen, als seine fortschrittlichste Leistung betrachtet und gewertet werden.

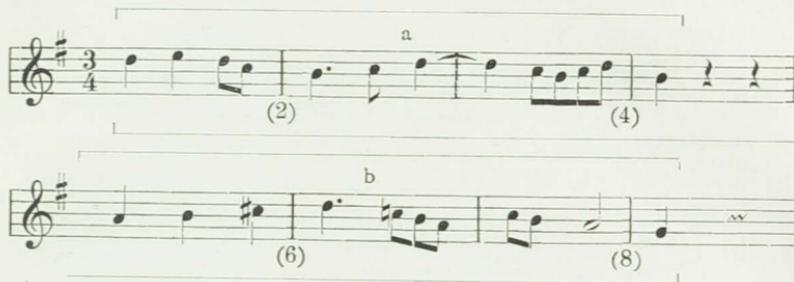
a) Die monodische Periode ist als reiner Liedtypus gebaut. Die drei Beispiele hierfür sind:

1. „Nun freut Euch lieben Christen g'mein“ (P. VII, 44). Die laufenden Sechzehntelreihen dieses Stückes erinnern zwar äußerlich an Pachelbel, haben aber innerlich mit der Figurationstechnik des Nürnbergers nichts zu schaffen; sie stellen vielmehr 12 Wiederholungen der nachstehenden Periode dar:



Die symmetrische Konstitution dieser kolorierten Tanzmelodie („... und laßt uns fröhlich springen...“) liegt offen zutage.

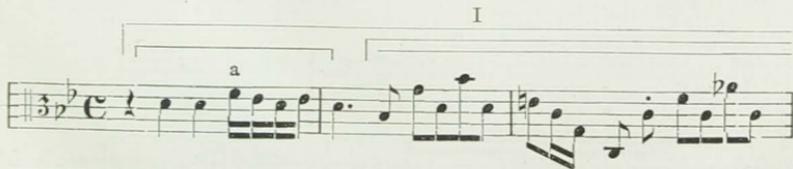
2. Eine monodische Periode im Liedtypus enthält ferner die Bearbeitung von „An Wasserflüssen Babylon“ (P. XI, 12a). Es treten hier die beiden ersten Zeilen des Chorals zu einer Acht-taktgruppe zusammen, die im Gewand des $\frac{3}{4}$ -Taktes geradezu dem ersten Teil einer Sarabande gleicht:



Diese Periode kehrt fünfmal wieder (Z. 12 f., 33 f., 43 f., 58 f., 66 f.) und erklingt immer in der obersten Stimme, so daß ihr monodischer Charakter stets gewahrt ist und die beiden mittleren Gegenstimmen nur als polyphonisiertes Akkompagnement erscheinen.

3. Der Orgelchoral „In dulci jubilo“¹⁾ (P. IX, S. 65) enthält als Periode den ganzen Cantus firmus selbst; der Liedtypus herrscht damit in größten Ausmaßen. Die Periode wiederholt sich nur einmal (Z. 37 f.) und wechselt dabei nach der Dominante. Da — mit Ausnahme der jeweiligen Schlußzeile — ein Orgelpunkt die beiden Perioden begleitet, so ist die Form des ganzen Stückes die der Pachelbelschen Pedal-Lokkata.

b) Der reine dreiteilige Fortspinnungstypus ist in der monodischen Periode des Schüblerschen Chorals „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ (P. VI, 2) enthalten. Als Vordersatz dient der Anfang der ersten Choralzeile („Ach bleib bei uns“); die anschließende Fortspinnung ist dreiteilig und ruht in ihrer Mitte auf dem Orgelpunkt der Dominante; ein kurzer Epilog schließt ab:



1) Neudr. auch bei Straube, Alte Meister (Nr. 1).

Diese Periode kehrt — das Dakapo nicht eingerechnet — dreimal wieder (L. 15 f., 31 f., 39 f.).

c) Zur vollendeten Durchbildung gelangt die monodische Periode als Kombination des zwei- mit dem dreiteiligen Typus. Es ergeben sich hierbei zwei Möglichkeiten:

1. In den Vordersatz einer nach dem Fortspinnungstyp gestalteten Periode ist der Liedtypus eingebaut. Das Beispiel hierfür ist der Schüblersche Choral „Kommst Du nun, Jesu, vom Himmel herunter“ (V. VII, 38). Die dreiteilige monodische Periode dieses Stückes umfaßt dreizehn Takte und kehrt — ohne Dakapo — noch dreimal wieder (L. 14 f., 24 f., 43 f.). Ihr Vordersatz lautet:

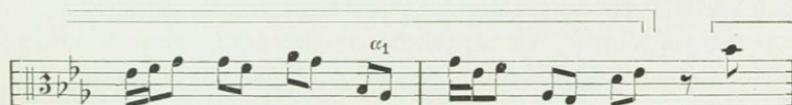
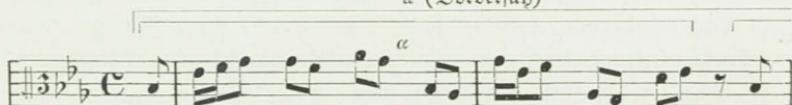
Vordersatz



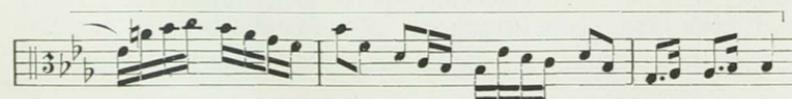
Der Symmetriecharakter des Liedtypus tritt hier scharf hervor, am deutlichsten im Original, und zwar durch das langgehaltene *d* in T. 2, auf welchem die Kolorierung plötzlich stillsteht.

2. Die monodische Periode repräsentiert einen Liedtypus, der durch Einschaltung eines Fortspinnungsteils erweitert ist. Diese Kombination bietet „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Schübler, V. VII, 57). Notiert man nämlich die Periode dieses Stückes bis zur ersten Hälfte des sechsten Taktes und springt von hier gleich zu T. 10 (zweite Hälfte) über, so erhält man eine achttaktige Periode, in welcher die Symmetrien zweier Zweitaktgruppen und eines Vorder- und Nachsatzes sich aufs deutlichste erkennen lassen:

a (Vordersatz)



b (Nachsatz)



Was nun Bach in die Lücke zwischen den beiden Hälften des zertheilten Nachsatzes (b) einführt, ist eine Melodiebildung, die sich als sehr freie Figuration eines Sequenzschemas entpuppt und mithin dem Fortspinnungstyp angehört:

Die ganze dergestalt als Kombinationstyp gebaute Periode wird — die Wiederholung der ersten und zweiten Zeile eingerechnet — sechsmal geführt.

Die soeben geschilderte Entwicklung und Umbildung der Gegenstimmtechnik zur monodischen Periode stellt die letzte Stufe dar, zu der Bach seinen Orgelchoral geführt hat. Wie sehr er sich der Bedeutung dieser seiner letzten Schaffensrichtung bewußt war, geht daraus hervor, daß er sechs Vertreter¹⁾ ihrer Art zu einer Mustersammlung vereinigte, die er zwischen 1746 und 1750 stechen ließ. Diese sogenannten Schüblerschen Choräle bilden in der Tat das Lehrbuch für den neuen Orgelchoralstil des 18. Jahrhunderts: Sie lehren sämtlich die verschiedenen Arten der Gegenstimmenperiodisierung vom Basso ostinato („Meine Seele erhebet den Herrn“) bis zur Monodie („Wachet auf, ruft uns die Stimme“). Sie sind das Vermächtnis Bachs an die beiden folgenden Generationen, deren bedeutsame Leistungen im Orgelchoral in der unmittelbaren Übernahme dieses Erbgutes und in seinem Ausbau durch obligates Akkompagnement und Vordersatztechnik beruhen. Um diese Weiterentwicklung zu veranschaulichen, die von den Schüblerschen Chorälen ausgeht, folge als Beispiel die Einleitung

¹⁾ Davon ist „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (P. VII, 59) noch nicht besprochen; dieses Stück weist — als ein Sonderfall unter den 6 Chorälen — den zweiteiligen Aufbau einer Dakapo-Arie auf; darin gleichen ihm noch weitere drei Choralbearbeitungen Bachs, nämlich „Christus der uns selig macht“ (P. IX, 47), „Christ lag in Todesbanden“ (P. VI, 16) und die „Fantasia sopra: Jesu, meine Freude“.

(Periode I) eines Orgelchorals „Nun danket alle Gott“ von Christian Gotthilf Ziegler (1735–1811), einem Enkelschüler Bachs¹⁾:

I.

a

(2)

β

(4)

b

(6)

(8=6)

(8=6)

¹⁾ Ziegler's Lehrer war Bachs Schüler G. A. Homilius (1714–1785), dessen Choralvorspiele ebenfalls ganz in den Rahmen dieser Entwicklung gehören.

The image displays three systems of musical notation for an organ piece. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simpler accompaniment. A fermata is placed over a chord in the treble staff, with the annotation $(8=6)$ below it. The second system is marked with a Roman numeral 'II.' and contains two measures. The first measure has the annotation $(8=7)$ and the second has $(8=1)$. The word 'Manual' is written below the bass staff. The third system is marked 'C. f.' and shows a more complex melodic line in the treble staff.

Die Periode dieses Stückes stellt einen Liedtypus dar, dessen normaler Umfang von acht Takten durch Einschaltung von Schlußbestätigungen (drei zweitaktigen und einer eintaktigen) auf 15 Takte erweitert ist. In diesen für den neuklassischen Stil höchst charakteristischen Schlußwiederholungen tritt außerdem das obligate Akkompagnement auf; beim Einsatz der zweiten Periode wird der 8. (= 15.) Takt in der für die Klassik kennzeichnenden Weise zum 1. umgedeutet. Damit ist festgestellt, daß sich die monodische Periode zu einem Gebilde entwickelt hat, das mit dem Vordersatz einer klassischen Sonatenerposition identisch ist.

Unter diesem Aspekt schloß Bach sein ganzes Orgelchoral-schaffen ab. Den gewaltigen Schlußstein bilden die Schübler'schen Choräle. Man hat sie bisher nur stiefmütterlich behandelt, unter dem Vorwande, daß sie Übertragungen aus Kantaten seien; der wirkliche Grund hierzu war der, daß man sie mit den Formbegriffen, die ein verfloßenes Jahrhundert bot, nicht mehr zu erklären vermochte. Diese Kategorien sind eben nur für das Orgelbüchlein und

bestenfalls noch für die Choralfuge zulänglich; die Schöpfungen eines neuen Jahrhunderts, welches den Fugen- und Partitenstil zum alten Eisen warf, können danach nicht mehr beurteilt werden, ebensowenig als jene letzten Orgelchoräle Bachs, die ein Wort Matthesons zu beherzigen scheinen: „. . . . daß kein Ding in der Welt die dazu geneigten Zuhörer mehr, ja, fast gar zu sehr, zur Liebe reize, als eine, mit erfordernten Umständen darauf gerichtete, bewegliche Melodie. Aber künstliche Fugen und ausgeklaupte Partiten wollen es in Ewigkeit nicht tun.“

Am Ende dieser Ausführungen sei zusammenfassend festgestellt:

I. Die Choralfuge hat durch Bach eine hochbedeutende, aber bisher anscheinend kaum beachtete Entwicklung erfahren. Sie ist bedingt durch die zunehmende Krisis, in welche das Imitationswesen nach 1700 gerät, und vollzieht sich als deren allmähliche Überwindung durch Einmischung gattungsfremder Bestandteile. Die einzelnen Stufen dieses Kompromisses, der für die Lebensfrage der Fuge von entscheidender Wichtigkeit ist, stellen sich als eine mehr und mehr wachsende Überdeckung der Fugentechnik durch Figurations-elemente dar und lassen sich entwicklungsgeschichtlich von Nachahmungen der Pachelbel-Fughette bis zum konzertanten Choraltrio verfolgen.

II. Die geschichtlichen Wurzeln des Orgelbüchleins waren bisher nur ungenügend bekannt. Durch einen Vergleich mit Bachs Partiten, sowie mit der weltlichen Lied- und Choralvariation (Choralpartite) des 17. Jahrhunderts ergibt sich, daß von Bach nicht nur die äußere Form, sondern auch insbesondere das gesamte Repertoire der Kontrapunktformeln des Orgelbüchleins aus dem Erbgut jener weltlichen Praxis entlehnt und auf den Orgelchoral verpflanzt worden ist.

III. In seinen großen Bearbeitungen (III. Teil der „Klavierübung“, 18 Choräle, Schübler) beginnt Bach zwar zunächst mit der Übernahme historischer Typen (Scheidt, Pachelbel, Buxtehude), wendet sich aber davon ab und vollzieht, auf schon vorhandenen Ansätzen des neuen Orgelchoralstils fußend, eine Entwicklung, die von dem älteren imitativ-figurativen Kontrapunktierungsverfahren mehr und mehr hinwegführt und schließlich in einer monodischen Periodisierung der Gegenstimmen gipfelt. Damit ist der Typus des altklassischen Orgelchorals aufgestellt und zugleich seine Entwicklung zum neuklassischen angebahnt.

Die Instrumentation J. S. Bachs.

Von Prof. Dr. Karl Hassé (Tübingen).

Dem international berühmten, die Weihe Italiens tragenden Opern- und Oratorienkomponisten Händel stand in London als einer der europäischen Hauptstädte eines der größten und besten Opernorchester der Zeit zur Verfügung. Ein starker Streicherchor, ihm die Bage haltend mehrfache Oboen, Flöten und Fagotts, Trompeten und Hörner, dazu die rauschende Cembalo-, Lauten- und Harfenfüllung gaben ein Tutti von barocker Klangpracht. Aus ihm löste sich ein Concertino von hervorragenden Solisten ab, wenn die individuelleren Regungen und „Affekte“ der menschlichen Brust zur tönenden Aussprache kommen sollten.

Johann Sebastian Bach kannte ein solches großes italienisches Opernorchester von seinen Reisen nach Dresden her. Er legte dem Leipziger Rat in seiner Eingabe von 1730 den Unterschied zwischen den Mitteln, über die er verfügte, und diesem Dresdner Eliteorchester anschaulich klar, wies dabei darauf hin, wie vielfältig und schwierig die Aufgaben der Handvoll Leipziger Stadtpfeifer und Kunstgeiger bei kärglichstem Auskommen seien gegenüber den „in schwerem Golde stehenden“ Dresdener Virtuosen. Er zählte auch auf, wie viele seiner Thomasschüler als brauchbar und wie viele als „Auswurf“ zu betrachten seien, sowie was von ihnen und den Instrumentalisten verlangt würde. Der „itzige status musicæ“ erfordere eine angestrenzte Tätigkeit, zudem würde von seinen Leipzigiern Schülern und Musikern weit Umfassenderes verlangt, als von den Dresdner Hofmusikern.

Bach hegte für die italienische Musik, wie sie in Dresden herrschte, keine ungeteilte Bewunderung, denn er wußte, zu wieviel mehr Können sachtechnischer Art und zu wieviel mehr innerer Durchdringung mit gewissenmäßig wahrhaftigem und erlebtem seelischen Gehalt die nord- und mitteldeutschen Kirchenmusiker sich

verpflichtet fühlten, als die Italiener und ihre Nachahmer. So viel Interesse er zeitweise an der Musik eines Johann Adolf Hasse aufbrachte, die über eine gewisse Höhe des Stils bei klarer Formen- und Klangschönheit verfügte, so sehr er die Schönheit und Begeistertheit des italienischen *bel canto* anerkannt haben mag, so große Achtung er vor den Chören eines Lotti hatte, — sein ganzes musikalisches Fühlen und Denken bewegte sich doch in einer anderen Richtung. Er war der deutschen Tradition zu sehr verhaftet und setzte außerdem der flüssigen Glätte des italienischen Konzertstils, an der er zeitweise zu lernen bestrebt war, wie der sinnlichen Schönheit des *bel canto* gern die charakteristisch-deklamatorischen Rhythmen der Franzosen entgegen.

So wirkte die Notwendigkeit, sich auf die ihm zur Verfügung stehenden Mittel zu beschränken, zusammen mit deutschen Überlieferungen und mit Bachs Neigung und protestantischem Gewissen, um ihn in der Behandlung des Orchesters andere Wege einschlagen zu lassen, als Händel oder Hasse es taten. Er vertraute nicht der sinnlichen Klangpracht, sondern differenzierte die klanglichen Mittel und stellte sie ganz in den Dienst einer bis ins Feinste verästelten und auf die deklamatorische Kraft der Stimmführung gestellten, konstruktiv bis in die kleinsten Teile hinein durchdachten Tonsprache. Von den Instrumenten verlangte er weit mehr Ausdrucksmöglichkeit, Beweglichkeit und Artikulationsfähigkeit als irgend einer seiner Zeitgenossen, ja als jemals ein Komponist.

Versucht man, eine Übersicht über Bachs Art der Instrumentation zu geben, so zeigen sich immer wieder Fälle, die ganz neue Gesichtspunkte ergeben. Bachs gesamte Musik ist ein Ringen um Geistiges. Wenn das auf der einen Seite ihn zu Formen geführt hat, die sich wie Erfüllung rein musikalischer Gesetzmäßigkeiten ausnehmen, so auf der anderen zu einer Mannigfaltigkeit der Gestaltungen, die jedes einzelne Werk als eine ganz einmalige und einzigartige Lösung der jeweiligen Aufgabe erkennen lassen, deren letzte Bedingnisse außerhalb des musikalisch-klanglichen Bestrebens, aber in jedem Falle auch außerhalb des „objektiv“ Darstellerischen liegen. Denn so sehr Bachs Musik „absolute“ Musik ist, so sehr ist sie Bekenntnis individuellen seelischen Lebens, so sehr ist sie auch in großen Teilen der Auffassung Bachs

von Sinn, Zweck und Stil der evangelischen Kirchenmusik untergeordnet.

Nach Klangschönheit und Formvollendung suchte er nicht um ihrer selbst oder um ihrer reinen Wirkung willen, wenn auch sein Ausdruck „soli deo gloria“ in gewissem Sinne auf Bindung an überpersönliche Kunstgesetze gedeutet werden kann. Am meisten weist dieser sicherlich auf Abweisung jeder Forderung nach äußerer Gefälligkeit und Schönheitswirkung hin. Die Musik stand für ihn nicht im Dienste der Natur und ihrer Gesetze, um diese zu offenbaren, sondern Gottes, der für ihn jenseits der Natur steht und sich in Herz und Geist des Menschen offenbart.

So wie Bachs Melodielinien sich nicht damit begnügen, ihre „Spannungen“ auszuleben, sondern in den Dienst einer beziehungsreichen Deklamation treten, so verwendet Bach auch die Instrumente nicht allein dazu, daß sie ihre klangliche Eigenart ausleben und ihre Technik zur Geltung bringen, auch vorwiegend nicht dazu, Symbole abzugeben für herkömmliche oder durch eine dramatische Handlung bedingte Vorstellungskomplexe. Stets beteiligen sie sich am eindringlichen Ausprechen, am Singen wie am Sagen, am Deuten wie am Malen. Sie symbolisieren nicht Freude und Schmerzen, sondern sie jubeln und klagen, sie jauchzen und weinen. Der vokale Stil und der instrumentale erscheinen bei Bach als fast gleichartig, wobei jeder eine Steigerung erfährt, indem er Merkmale des anderen in sich aufnimmt. Dadurch sind auch die Schwierigkeiten, die Bach den Singstimmen wie den Instrumenten zumutet, in gewisser Hinsicht größere, als bei irgend einem anderen Komponisten, und auch eine vollendete äußere Technik kann ihnen nur dann begegnen, wenn sie sich ganz in den Dienst des jeweils geforderten Ausdrucks zu stellen imstande ist, was eine volle Durchgeistigung des Technischen verlangt. Dieser Durchgeistigung muß wiederum die Durchsinnlichkeit die Wage halten, da Bach stets von einer außerordentlich plastischen Anschauung der sinnlichen Wahrnehmungen bei der musikalischen Verdeutlichung der Begriffe ausgeht.

Was Bach am Glanze äußerer Mittel abging, ersetzte er durch sinnreiche Anwendung und Vermannigfachung. Das Orchester des 19. Jahrhunderts geht darauf aus, fast stets die Gesamtheit

der Mitwirkenden innerhalb jeden Satzes zu beschäftigen, so daß unerachtet des Bestrebens, in den einzelnen Wendungen verschiedene Klangfarben und Klangmischungen walten zu lassen, im ganzen doch eine Gesamtfarbenmischung jedes Werk, ja geradezu alle Musik beherrscht. Bachs Orchester bietet, trotz des Primats der Struktur und der Linienführung, durch seine für jedes Werk und für jeden einzelnen Satz wechselnde Besetzung im Grunde gerade klanglich eine größere Mannigfaltigkeit und Differenzierung. Mag die jeweilige Zusammenstellung des Bachschen Orchesters oft von den äußeren Möglichkeiten bedingt sein, das, was er verwenden kann, verwendet Bach stets so, als ob die betreffende Besetzung und damit die Farbenmischung durchaus dem Erfordern der Stimmung des Stückes unmittelbar entspränge.

Man kann sicherlich mit Recht sagen, daß die Ausführung von Bachs Musik im ganzen eine weit feinere und vollendetere Technik verlangt, also denen zu Gebote stand, die sie zu seinen Lebzeiten vorzutragen hatten, ja in mancher Beziehung auch eine verfeinerte Grundlage von Klang und Technik, als ihre Instrumente gewährten. Aber gerade weil in Bachs Musik, so wie sie uns die Noten überliefern, Forderungen enthalten sind, die über die mögliche klangtechnische Wiedergabe hinausgehen, weil in ihnen weit mehr ausgedrückt ist, als ohne weiteres realisierbar erscheint, weil die Fantasie schon durch die Formung der Musik über die Klangrealitäten weit hinausgeführt wird, kann der Geist hier sich seinen Körper auch aus an sich unvollkommenem Material bilden. Bach war geradezu gezwungen, durch Steigerung des Strukturellen die Mängel des Klangapparats auszugleichen und diesen so in seiner Selbstbedeutung jenem unterzuordnen. Zudem bot der Stil der Zeit durch die Einrichtung der nur verstärkenden, im Tutti eingreifenden Ripienisten die Möglichkeit, auch geringere Kräfte an geeigneter Stelle auszunutzen.

Andererseits bot sich ihm wieder manches, was die größeren Verhältnisse ihm nicht hätten gewähren können. Die handwerksmäßige Tradition und die Nötigung zu Behelfen hatten ihre Vorteile. Seine Gesangs- und Instrumentalkräfte konnte er zu einer Vielseitigkeit heranziehen, zu der Virtuosen sich niemals verstanden hätten. Die Thomaschüler wurden, wie die Studenten des Colle-

gium musicum, zum Singen wie Spielen verwendet, die Stadtpfeifer und Kunstgeiger mußten, wie heute noch die Militärmusiker oder die Mitglieder kleinerer Kapellen, mehrere Instrumente spielen können. Noch 19 Jahre nach Bachs Tode wurde in Leipzig von einem Stadtpfeiferaspiranten verlangt, daß er zur Probe spielte: ein Waldhornkonzert, einen konzertierenden Choral auf der Zugs trompete, einen simplen Choral auf den viererlei Posaunen, die Violinstimme eines Trios, die Kontrabaßstimme eines konzertierenden Chorals¹⁾. Bachs Trompeter hatten zugleich die Hornstimmen verschiedener Art, auch wohl die Litui und Cornette (Zinken) zu vertreten, sowie auf den Posaunen zu blasen. Daß die Oboisten auch die Oboe d'amore und die Oboe da caccia bedienen konnten, ist selbstverständlich. Die Flötisten mußten die Querflöten wie auch die Schnabelflöten beherrschen. Für die besonderen Streichinstrumente gab es auch keine eigenen Vertreter: die Gambe und das Violoncello piccolo wird ein Cellist, die Viola d'amour ein Violonist oder Bratscher übernommen haben. Cembalo und Orgel haben Bachs Kompositionsschüler wohl alle gleicherweise spielen müssen. Die Laute scheint bei ihnen nicht mehr in besonderer Gunst gestanden haben, gelegentlich aber kam ein berühmter Hoflautenist von Dresden herüber²⁾. Auch mußten sich alle Sänger und Spieler in den verschiedensten Schlüsseln heimisch wissen.

In den Höfen zu Weimar und Köthen hat Bach zweifellos auf eine bessere, in Weimar vielleicht auch, wenn man von den Leipziger Möglichkeiten der Heranziehung von Schülern und Studenten absieht, auf eine, zumal in den Blechbläsern, größere Besetzung rechnen können als in Leipzig. Ein Chor stand ihm aller-

1) Vgl. Wolfrums Bachbuch. A. Schering „Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775“ teilt das betr. Gutachten des Kantors Doles zur Stadtpfeiferprobe von 1769 im Archiv für Musikwissenschaft III, S. 45, mit; S. 44 aber ein Zeugnis aus dem Jahre 1745 von Bach selbst für den Stadtpfeifergesellen Pfaffe, worin als Instrumente „so von denen Stadt Pfeifern pflegen gebraucher zu werden“, und auf deren jedem Pfaffe sich „ganz wohl habe hören lassen“ angeführt werden: „Violine, Hautbois, Flute Travers, Trompette, Waldhorn und übrige Bass Instrumente“.

2) Der Stadtpfeifer Gleditsch (1712—1747 tätig) „war zugleich Lautenspieler und hat zwölf verlorengegangene Partien für das Instrument geschrieben“ (A. Schering a. a. D.).

dings in Köthen nicht zur Verfügung, umso besser war dort die Kammermusik besetzt. In der zweiten Hälfte der Leipziger Tätigkeit hatte Bach wahrscheinlich wiederum größere Schwierigkeiten in der Besetzung als in der ersten, zumal auch der Rat der Stadt und der Rektor der Thomasschule je später je mehr ihm mißgünstig waren. So konnte Bach seine Orchestrierung nicht steigern und weiter entwickeln. Er mußte sich immer wieder damit begnügen, die vorhandenen Mittel in Verfeinerung ihrer Anwendung auszunutzen.

Daß Bach noch 1730 danach strebte, die Fortschritte und Änderungen der Orchestrierung, wie er sie in Dresden beim Hoforchester bemerken konnte, in seiner Weise zu benutzen, geht aus der schon erwähnten Eingabe an den Leipziger Rat hervor, in der er davon spricht, daß „der ihige status musices ganz anders wie der ehemdem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der Gusto sich verwunderungswürdig geändert, daher auch die ehemalige Urth von Music unsern Ohren nicht mehr klingen will“.

Gleichwohl sind die Grundsätze seiner Orchesterbehandlung durch sein ganzes Schaffen hindurch in den meisten Beziehungen die gleichen. In der erwähnten Eingabe stellt er als zu einer ordentlichen Kirchenmusik notwendig eine Besetzung mit mindestens 20 Instrumentalmusikern hin, wenn Flöten zu besetzen sind. Er möchte allerdings lieber noch vier mehr haben, nämlich in jeder der beiden Violinen anstatt 2 „auch wohl 3“ Musiker, und „auch wohl nach Beschaffenheit“ 3 Hautbois statt nur 2, ebenso 2 Fagotts statt nur eines. Allerdings rechnet er 4 Bratscher, wegen der noch manchmal üblichen Teilung der Bratschen. Außer den genannten Bläsern fordert er 3 Trompeten, dazu einen Musiker zu den Pauken. Tatsächlich zur Verfügung standen ihm an Instrumentalisten damals nur 4 Stadtpfeifer und 3 Kunstgeiger nebst einem Gesellen. („Von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu considerieren, daß sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl sein sollte“). Deshalb mußten Thomasschüler und Studenten aushelfen, aber auf die Hilfe letzterer war nicht immer mit Sicherheit zu rechnen, da der Rat der Stadt sich schwer dazu herbeiließ, sich den Studenten erkenntlich zu zeigen. Zeitweise konnte Bach

aber die Mitglieder des studentischen Collegium musicum, das er leitete, heranziehen, das ihm zu geistlichen, wie besonders zu weltlichen Veranstaltungen zur Verfügung stand.

Aus Bachs Kirchenwerken ersehen wir nun, wie er sich mit seinen Mitteln behalf. Ein Durchblättern der Kantatenjahrgänge der großen Bachausgabe zeigt, wie er in immer neuen Kombinationen sich immer wieder neue und eigenartige Klangbilder schuf. Der große Künstler im Registrieren an der Orgel zeigt auch in der Verwendung des Orchesters seine unerschöpfliche Fantasiekräft. Nur hie und da geht er in der Besetzung über das hinaus, was er in jener Eingabe als ausreichend angegeben hatte, so wenn er in der Kantate „Christen ähet diesen Tag“ (Nr. 63) und in der Ratswahlkantate „Preise Jerusalem“ (Nr. 119), beide von 1723, 4 Trompeten verlangt. Die manchmal verwendeten Posaunen finden in der Eingabe keine Erwähnung. In der Matthäuspassion verlangt er zwei ganze Orchester, wobei allerdings Blechbläser und Pauken nicht beschäftigt werden.

Man kann zwei sich ablösende und gelegentlich sich durchdringende Prinzipien in Bachs Orchesterbehandlung, die der Singstimmen konform geht, erkennen: daß ältere chorische, das ins 16. Jahrhundert zurückgeht, und das neuere Konzertierende, das die Konsequenzen aus dem im 17. Jahrhundert aufgetretenen solistischen Musizieren zieht. Die Form, in der sich in der Kirchenmusik jene alte Art bewahrt hatte, war die der Motette, so daß man sie auch die motettische nennen kann. Die Konzertierende Kirchenmusik bildete sich im 17. Jahrhundert im „Geistlichen Konzert“, dann in der Solokantate aus. Am Anfange des 18. Jahrhunderts erwuchs die eigentliche Kirchenkantate, die bald darauf hinführte, beide Prinzipien zu verschmelzen oder wenigstens neben einander anzuwenden. Das italienische Streichorchester hatte in der Oper, wie seit Corelli in selbständiger Betätigung, einen flüssigen Konzertstil entwickelt, den die deutschen Kirchenkomponisten jetzt aufnahmen. Bach ging aber seine eigenen Wege, so in der starken Hereinbeziehung der Bläser.

Im motettischen Stile, dem viele Kantatenschöre Bachs angehören, ist es an sich das Gegebene, wie im 16. Jahrhundert Singstimmen und Instrumente unisono miteinander gehen zu

lassen. Hatten sich damals zu diesem Zwecke die verschiedenen Instrumente zu ganzen Familien und Chören entwickelt, so daß man sogar eine Bassflöte kannte, so war diese Entwicklung durch Auftreten des konzertierenden Stiles später von einer anderen durchkreuzt und abgelöst worden. Immerhin konnte das neu entwickelte Streichorchester für eine solche Familie gelten, trotzdem die Violinen und Celli zu der alten Violenfamilie in einem gewissen Gegensatz standen, und vielfach nur mit Violinen und Bass musiziert wurde. Auch die Oboen konnten zusammen mit dem Fagott als Bass noch eine solche Familie darstellen, wobei allerdings, wenn überhaupt ein Tenorinstrument besetzt wurde, es unentschieden bleiben mußte, was hierfür in Frage käme, weshalb man den allgemeinen Namen „Taille“ dafür einsetzte, der auch für die Bratsche manchmal angewendet wurde. Bei Bach wird „Taille“ auch neben der Bratsche und sie verstärkend, wie die Oboen neben den Violinen, gefordert. Für Bratsche wendet Bach den Ausdruck „Taille“ nie an, was daraus hervorgeht, daß er bei ihm nur in Verbindung mit Oboenbesetzung vorkommt. Eine Oboe da caccia konnte hier das Tenorinstrument ziemlich ersetzen, wenn sie auch die Tiefe der Bratsche nicht ganz erreichte, wie sie bei Bach gefordert wird. Die Posaunen hatten in der Diskantposaune ein wenig gebräuchliches Sopraninstrument; in einem Cornetto (Zink) fand es meist auch bei Bach passenden Ersatz.

Die am Ausgang des 17. Jahrhunderts vielfach übliche Anwendung unvollständiger Instrumentenfamilien in der Triobesetzung durch zwei Sopraninstrumente und einen Bass kann gegenüber den Gepflogenheiten des 16. Jahrhunderts als besonders charakteristisch für die Zeit des Generalbasses und des solistischen oder kammermusikalischen Konzertierens betrachtet werden. Das Begleitinstrument füllte die Mittellage aus, und die Melodieinstrumente hatten größere Freiheit. Den Mittelstimmen war diese Zeit nicht günstig. Bach hat sich ihrer aber wieder mit Liebe angenommen. In seiner Kammermusik findet sich allerdings die Solo- wie die Triosonate, nicht aber das Streichquartett, das erst die nächste Generation zu Ehren brachte. In seiner Orchestermusik aber bevorzugt er die chorische Satzart. In den Kantaten und Passionen kommt die Verwendung der Triobesetzung in den so-

solistisch-konzertierenden Teilen oft vor, von denen noch die Rede sein wird. In den Tutti-sätzen werden die Flöten fast ausnahmslos, die Oboen öfters, die Violinen kaum je ohne entsprechende Mittellstimmen verwendet. Die Bratschen haben meist die ganze Last der Mittellage, auch bei vielen hohen Bläsern, allein auf sich zu nehmen. Ist den Oboen in der Regel das Fagott, so sind den Trompeten meist die Pauken als Bassinstrument zugeteilt. Eine starke und vielfältige Besetzung des Basses ist für Bach, dessen Continuo-Stimmen auch so außerordentlich wichtige Funktionen als Melodien haben, charakteristisch, geht doch auch die tiefste Stimme des akkordischen Begleitinstrumentes stets mit dem Bass. Ein solches darf nicht fehlen, da sonst Bass wie auch Mittellage nicht das erforderliche Gegengewicht und die nötige Klangfülle gegenüber den hohen Stimmen haben.

Bach hat den motettischen Stil vielfach durch Hereinnahme konzertierender Elemente aufgelockert, wie schon durchs ganze 17. Jahrhundert hindurch mit der Mehrchörigkeit ihm ein konzertierendes Element vielfach anhaftete. Durch die Mehrchörigkeit wird andererseits das alte chorische Prinzip wiederum gegenüber dem solistisch-konzertierenden häufig zur Geltung gebracht. Bach hat auch, wie es scheint, die von ihm als Motetten bezeichneten Werke gelegentlich mit Instrumentalunterstützung aufgeführt. Von der doppeltchörigen Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ haben sich von Bach ausgeschriebene Instrumentalstimmen erhalten; für den ersten Chor sind es die Streicher, für den zweiten die Bläser, und zwar Oboen, Fagott und Trompete, die hier zur Verstärkung herangezogen worden sind. Der Chor „Nun lob mein Seel“ in der Kantate „Gott lob, nun geht das Jahr zu Ende“ (Nr. 28), den Bach auch als Motette a cappella mit dem Text „Sei lob und Preis“ verwendet hat, ist in der Kantate sowohl mit Streichorchester, als auch mit Oboen, Fagott und Trompete und außerdem noch mit Cornetto und 3 Posaunen verstärkt.

Werden die verschiedenen Gruppen des Orchesters als Chöre gegeneinander und gegen den Chor der Singstimmen geführt, so ergibt es sich schon aus der Beschaffenheit der unvollständigen Instrumentenfamilien, daß auch verschiedene Höhenlagen gegeneinander wirksam sind. Die frühe Kantate „Gott ist mein König“,

die in Mühlhausen zur Ratswahl aufgeführt wurde, ist auf den Titel als vierhörig bezeichnet. Ein Blick in die Partitur, in der bei den Chorstimmen noch vermerkt ist „*divisi a due chori*“, zeigt aber Sechshörigkeit. Außer den beiden Singchören findet sich ein Chor von 3 Trompeten und Pauken, einer von 2 Flöten, denen als Baßinstrument das Violoncell zugeteilt ist¹⁾, einer von 2 Oboen und Fagott, ein Streichorchester ohne Celli, nur mit Kontrabaß (der ausfallende Achtfußton dieses Basses erweist sich stets als ergänzt durch das Violoncell des zweiten Chores oder durch den Baß der als Continuoinstrument angegebenen Orgel). Die Zweichörigkeit der Singstimmen besteht hier aber nur im Wechsel des Tutti und des Halbchors („*senza ripieni*“). Ein Gegeneinanderführen zweier Vokalchöre findet also gar nicht statt. Eine Mehrchörigkeit des Orchesters wie in dieser Kantate ist auch in anderen Kantaten Bachs vielfach vorhanden, kommt aber kaum je wieder, abgesehen von der Matthäuspassion, wo indessen zwei gleichbesetzte volle Orchester sich antworten, im Partiturbild so klar zur Erscheinung. Das Hinzutreten der Trompeten und Pauken wirkt in den meisten Fällen wie das eines Chors. In der Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“ sind zwar zwei gegeneinander geführte gleichbesetzte Vokalchöre vorhanden, ihnen ist aber nur ein Gesamt-Orchester an die Seite gestellt. So auch im Eingangschore der weltlichen Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“.

Solche Mehrchörigkeit bringt immer eine gewisse homophone Haltung mit sich, zumindest des einen Chors, was selbst noch an sich polyphone spätere Beispiele wie der erste Satz der Motette „Singet dem Herrn“ oder der Einleitungschor zur Matthäuspassion zeigen, wo die Einwürfe des zweiten Chors affordischer Art sind. Tritt im Verlauf eine durchgreifende Fugierung auf, dann vereinigen sich die beiden Chöre zur Vierstimmigkeit. So ist es auch bei den Volksschören im zweiten Teile der Matthäuspassion. Handelt es sich in frühen Kantaten um homophone Chörigkeit, so hat auch die Haltung bewegter und umspielender Instrumentenpartien etwas von klanglich primitiver Affordfiguration,

1) Den noch von Schubert („Ideen . . .“) erwähnten „Flötenbaß“, von ihm als dem Fagott ähnlich bezeichnet, hat Bach offenbar nicht gekannt. Sein Sohn Philipp Emanuel hat ihn aber in einigen Kammermusikwerken verwendet.

was in Werken der späteren Zeit, wo Bach alle Stimmen, auch solche mit anscheinender Begleitrolle, melodiemäßig („linear“ ist zu wenig gesagt) führt, so gut wie nie mehr zu finden ist. Fällt doch wie die affordische so auch die klangliche Füllung bei ihm ganz wesentlich dem begleitenden Affordinstrument, sei es Orgel oder Cembalo, zu, worauf auf grund des Basso continuo die reale Aussetzung des harmonischen Gerüsts zu erfolgen hat. Affordfiguration auf dem Klavier, wie sie als Füll- und Färbemittel zu den Zeiten der Wiener Klassiker sehr beliebt war, oder „Albertische Bässe“, Begleitfiguren der linken Hand in Form von Affordbrechungen, kennt Bach so wenig wie ihre Übertragung aufs Orchester, die seit der „Mannheimer Schule“ (neben dem Tremolo oder Nachschlagen der Mittelstimmen) allmählich den Generalbaß überflüssig macht.

Zu den verhältnismäßig homophonen Bildungen, die in erster Linie dazu einladen, das Orchester nur zur Verstärkung der Singstimmen zu benutzen, gehören die schlichter gesetzten Choräle, die den Abschluß der meisten Kantaten bilden und von denen auch die Passionen durchsetzt sind. Nur manchmal läßt Bach konzertierende Stimmen sich über sie ranken, auch hier indessen meist nur die Stimmenzahl vergrößern, ohne wesentlich den chorischen Satz ins Konzertierende zu verändern. Oft aber erscheint das konzertierende Element in Zwischenspielen zwischen den Zeilen des Chorals. In den Schlußchorälen des ersten und zweiten Teils des Weihnachtsoratoriums wirken diese Zwischenspiele wie das Einsetzen eines Gegenchores, der mit dem ersten abwechselt, und haben demgemäß weniger konzertierenden als chorisch-homophonen Charakter.

Das Chorische oder Motettische zeigt sich aber durchaus nicht nur in homophonen Bildungen, sowenig, wie es sich bei Palestrina auf den abgeklärten, durch Harmoniefolgen wirksamen Stil beschränkt. Die ausgesprochene Polyphonie, die man auch als imitierenden Stil bezeichnen kann, da durch das Auftreten des gleichen Motivs in allen Stimmen deren Selbständigkeit am besten gewährleistet erscheint, findet sich in chorischer Weise in fast allen fugenartigen Bildungen. Lockern sich über Prosatexte komponierte Fugen bei Bach oft bis zu einem Grade, daß der Stil ins Konzer-

tierende hinübertritt, so zeigen seine fugenartigen Choralbearbeitungen, wie sie gewöhnlich den ersten Abschnitt der sogenannten Choralkantaten bilden, einen gehalteneren Stil, der sich auch dadurch manchmal als von besonders chorischer Art erweist, daß die Singstimmen durch Posaunen verstärkt werden. Das Motettenartige dieser Satzweise, die von Bach besonders in den letzten 15 Jahren seines Lebens angewendet wird, wo er sich mit innerer Vorliebe wie auch aus Mangel an Musikern einer strengen und gebundenen Stilart widmet, wird besonders deutlich in Stücken wie dem schon erwähnten Chor „Nun lob mein Seel den Herren“. Oder in der motettenartigen Kantate in einem Satz wie „O Jesu Christ, meins Lebens Licht“, wo zum Chor zwei Litui (nach Sachs tiefe B-Trompeten), ein Cornetto und 3 Posaunen treten. Diese Blasinstrumente sind meist selbständig geführt, nur das Cornett geht durchweg mit dem Chorsopran, sobald die Singstimmen eintreten. So findet sich auch sonst oft in den motettenartigen Stücken eine Vermehrung der Stimmenzahl durch die Instrumente, besonders wirkungsvoll dann, wenn in Fugen die Trompeten neue Themeneinsätze in der Höhe zufügen.

Ist der Stil der Choralbearbeitung konzertartig aufgelockert, wie etwa im Eingangschor der Kantate „Ein feste Burg“, so kann naturgemäß der Chor nur von dem beweglichen Streichorchester mitgespielt werden, dem sich in anderen Fällen Holzbläser gesellen können. In „Ein feste Burg“ werden die Bläser als selbständiger Gegenchor behandelt.

Einen besonderen Fall stellt die Choralkantate „Christ lag in Todesbanden“ dar, deren Eingangssinfonie für Streichorchester eine ans 17. Jahrhundert gemahnende, chormäßig gebundene und homophone Form aufweist, die das meist als Entstehungsjahr angenommene Jahr 1724 nicht recht glaubhaft erscheinen lassen will, zumal auch geteilte Bratschen verwendet sind, wie sonst nur in frühen Kantaten. (Auch die Kantate „Weinen, Klagen“ muß wohl früher entstanden und von Bach wie auch andere frühe Kantaten in der ersten Leipziger Zeit wieder vorgenommen worden sein.) Die Kantate behandelt im weiteren Verlauf alle sechs Verse des Kirchenliedes in einer ebenfalls altmodisch erscheinenden motettischen oder primitiv figurierenden Art, wobei im ersten und letzten

Vers der Chor durch Cornetto und drei Posaunen verstärkt wird. Im Stile einer schlichten Choralmotette ist der Eingangschor der Kantate „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (Nr. 2) gehalten, wo die vier Singstimmen von vier Posaunen und vom Streichorchester unterstützt werden. Der Cantus firmus liegt hier im Alt, und diese Stimme wird durch das Mitgehen der beiden Oboen klanglich deutlich herausgehoben. Eine solche besondere Verstärkung des Cantus firmus durch sich von den anderen klanglich unterscheidende Instrumente findet sich sehr häufig, auch wenn er in der Oberstimme liegt. So in dem ähnlich einfach motettisch gebauten Choralchor „Aus tiefer Not“, der die gleichnamige Kantate einleitet (Nr. 38), wo der Sopran noch mit 2 Oboen verstärkt wird, während alle vier Stimmen die 4 Posaunen und das Streichorchester bei sich haben.

In der Weimarer Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ verwendet Bach 4 Posaunen im Mitgehen mit den 4 Singstimmen im motettenartigen Choralchor kurz vor dem Schlusse des zweiten Teils mit dem unverkennbaren Zweck charakteristischer weicher Färbung der tröstenden Worte: „Sei nun wieder zufrieden, liebe Seele, denn der Herr tut dir Guts“. Das Streichorchester geht gleichfalls mit, der Baß ist noch durch Fagott, die Oberstimme, die den nicht hochliegenden Choral als cantus firmus bringt, durch Oboe verstärkt. An sich ist aber die nicht häufige Verwendung der Posaunen bei Bach vorwiegend eine ähnliche, wie sie noch in den Messen der Wiener Klassiker und Schuberts für die Fugensätze vorkommt, indem sie zur Stützung und zur Stärkung der Tonfülle der Chorsingstimmen dienen, zudem eine ähnliche Funktion haben wie im 19. Jahrhundert fürs Orchester die klangfüllenden Hörner, die in der älteren Zeit dafür schon deshalb nicht in Frage kamen, weil ihnen noch die Ventile mangelten, die eine melodiose Führung in tieferer Lage erst ermöglichen. Jedenfalls gilt für Bachs Posaunen das Verbot nicht, das Riemann allgemein für diese Instrumente aufstellt, wenn er erklärt: „diesen ehernen Stimmen ziemt es nicht, kantabel zu werden“.

Ohne Singstimmen findet sich einmal für Posaunen ein mehrstimmiger Choralatz in dem Eingangschor der Kantate „Es ist nichts Gesundes“ (Nr. 25) eingebaut. Choräle nur instrumental ohne ihren Text als beziehungsreiche Zitate zu verwenden, konnte

Bach unternehmen, ohne befürchten zu müssen, daß die Beziehung unverstanden blieb, da das Gesangbuch damals neben der Bibel und dem Katechismus dem evangelischen Volke ganz vertraut war. Er hat es sehr häufig getan, wenn auch selten anders als einstimmig. Solche Choräle können dann als Cantus firmus gelten für das sie umspielende konzertierende Gewebe. Auch der Choral zum Einleitungschor der Matthäuspassion ist so zu verstehen. Er ist von Bach der Orgel zugeteilt, die Ausführung durch Knabenchor ist ein neuerer Brauch.

Wie schon gesagt, schließen sich auch die Streichinstrumente und Oboen mit Fagott bei Bach häufig den Singstimmen an. Der konzertierende Stil aber bringt es mit sich, daß sich die Instrumente gern selbständig bewegen, indem sie entweder die Singstimmen mit eigenen Melodien umspielen, oder deren Motive selbständig verarbeiten. In oft umfangreichen Vor- und Zwischenspielen kommt das Orchester besonders eindringlich zur Geltung. Dabei scheinen häufig die Singstimmen in das Gewebe des Orchesters hineingesetzt, und tatsächlich finden sich Fälle, wo Bach einen vorher bestehenden Konzertsatz benutzte, um durch Einfügung von Singstimmen einen Kantatensatz daraus zu machen¹⁾.

Als eigentliche „Kantaten“ im Sinne seiner Zeitgenossen sind Bachs heute so bezeichneten Werke schon wegen der vielen motettischen Bestandteile nicht zu betrachten, und Bach selbst hat den Ausdruck Kantate für sie nie angewendet, sondern meist den älteren „Concerto“, der an die „Concerti da chiesa“, die „geistlichen Konzerte“ des 17. Jahrhunderts erinnert, für Bach aber möglicherweise die Anwendung des modernen italienischen Konzertstils bedeutet. Auch die Überschrift „motetto“ kommt vor für zwei frühe Kantaten, die mehrstimmige „Gott ist mein König“ und die ebenfalls ältere Stilart aufweisende „Aus der Tiefe“. Was die „Kantate“ anlangt, so nennt sie bekanntlich der erste Dichter von Kantatenjahrgängen, Erdmann Neumeister, im Jahre 1700 „ein Stück aus einer opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammenge-

¹⁾ Vgl. hierüber und über die sich daraus für die Wesensart von Bachs Konzerten ergebenden Schlüsse in meinem Buche „J. S. Bach“, Velhagen & Klasing's Volksbücher Nr. 157/158, S. 72—74. Ähnlich auch Rich. Buchmayer, Bachjahrbuch 1908, S. 87 („Cembalo oder Pianoforte?“).

setzt". Bach hat diese Formen, die durchaus auf den Sologesang berechnet sind und außer von der Oper auch von der in gleicher Richtung gehenden italienischen Kammerkantate abgeleitet werden können, bald in seine Kantaten eingefügt, ohne auf die älteren Bestandteile, die auf Bibelwort und Kirchenlied gebrauchten ariosen Stücke, Chöre und Choräle zu verzichten. Mattheson urteilte noch 1739, daß die wahre Natur der Kantate es nicht dulde, daß man sie „mit Chören, Chorälen, Fugen usw. untermischt und unter die Kirchenstücke zählet". So erscheint Bachs Vorgehen als ein Mischen der neuen Kantate mit den Bestandteilen des alten geistlichen Konzertes und der noch älteren Motette. Was Bach noch eigens hinzubachte, waren die großen Chöre, insbesondere die Choralbearbeitungen, die wie ein Übertragen des Orgelchorals Pachelbelscher Form, der die einzelnen Choralzeilen mit fugierter Umspielung durch die Unterstimmen bringt, auf Chor und Orchester wirken. Die Oper der Zeit kannte den Chor kaum noch, die ganze Wirkung war auf das Herausstellen der Solisten berechnet, die in ihren Arien die „Affekte und Morales" zum Ausdruck brachten, durch die Neumeister die Kirchenmusik bereichern wollte, indem er ihr statt des Bibelworts und Kirchenlieds modische gereimte freie „magdrigalische" Texte bot. Alle Elemente, die Bach in seinen Kantaten verwendet, bilden auch die Aufbauglieder seiner „Dramatiken", die sich von den Kantaten nur durch den Vortrag des evangelischen Berichts unterscheiden, und der noch mehr der eigentlich dramatischen Form sich nähernden Passionen.

Mit dem Sologesang hatte sich bereits im 17. Jahrhundert auch das Solo-Instrumentalspiel entwickelt. Beides drängte nun in den Kantaten zur Auswirkung in der Form der neuen großen da capo-Arie. Der konzertierende Stil ermöglichte es, Solisten und Instrumente als gleichberechtigte Faktoren nebeneinander und gleichzeitig miteinander „konzertierend" zu verwenden. Das bedeutete für Bach die Gleichstellung von Instrument und Stimme auch in der Art, daß er die besondere Eigenart und Klangfarbe beider, ihre Individualität in die Wagschale legen konnte. Für die Singstimmen hat schon Wolfrum¹⁾ gewisse Typen, die sie für Bachs Aus-

¹⁾ Wohl im Anschluß an A. Scherings gleichartige Feststellungen in seiner Abhandlung über „Bachs Textbehandlung" (1900).

drucksstil darstellten, hervorgehoben. Die hoheitsvoll kündenden und die predigenden, mahnenden und zürnenden, ernst betrachtenden oder kräftig bewegten Texte wurden darnach von ihm gern einer Baßstimme, die dramatisch erregten, erzählenden, auch die verzweiflungsvolle Zerknirschung oder andererseits lyrische Stimmungen wiedergebenden, einer Tenorstimme, die von inniger Hingebung und tiefer Empfindung beseelten einem Alt übergeben; die naiv gläubigen, herzlichen, liebenden, jubelnden und lobpreisenden Empfindungen drückt der Sopran aus. Man wird aber in jedem einzelnen Falle noch eine ganz besondere, dem jeweiligen Zusammenhange entsprechende Charakterisierung finden.

Manchmal begnügt sich Bach mit einer Begleitung der Solostimme durch den Continuo, d. h. durch die Baßinstrumente Violoncello und Kontrabaß, manchmal durch Fagott verstärkt, und die Orgel oder das Klavier. Manchmal begleitet das Streichorchester, oft aber ein obligates Solo-Instrument oder eine Zusammenstellung von mehreren solchen. Ist der unter die Solostimme allein gesetzte Continuo zugleich als ein eigentliches Violoncellsolo auszuführen, so wird dies von Bach besonders vermerkt. Dieses wird entweder als ausdrucksvolle Baßstimme behandelt, oder wie das Gambensolo als Mittelstimme über einem Baß. In solchem Falle schreibt Bach zumeist Violoncello piccolo vor. In der Kantate „Wachet, betet“ läßt Bach zur Altarie „Wenn kommt der Tag“ außer dem Solocello ein Continuo mitgehen, das die Hauptnoten des Violoncellos bringt, zu dem dieses also eine Art Diminution oder Kolorierung bildet. Handelt es sich, wie in den Rezitativstellen der beiden Passionen, die von Zerreißen des Vorhangs und vom Erdbeben handeln, um Continuoobässe, die ganze Naturbilder elementarer Art ausmalen, so wird es am Platze sein, alle verfügbaren Violoncelli und Kontrabässe sich beteiligen zu lassen. Die Wirkung durch tonmalerische Verwendung starker Orgelregister oder gar durch Zusetzen von anderen Instrumentengruppen noch packender machen zu wollen, heißt aber die Grenzen der Bachschen Tonmalerei und die Absichten, die er mit ihr im Rahmen des Werkes verfolgt, verkennen. Zu Rezitativen genügt in den meisten Fällen das eine Begleitvioloncello, um allen vorkommenden tonmalerischen Wendungen des Continuo gerecht zu werden.

Was die obligaten Soloinstrumente anlangt, so ist es nie nur die allgemeine Wirkung der Klangfarbe und ihrer Symbolik, die Bach mit ihrer Beigabe verfolgt, stets geht mit ihr ein individueller Ausdruck und außerdem eine tonmalerische Verdeutlichung und Sinnlichmachung Hand in Hand. Es ist auch nicht möglich, einen typischen Sinn der Beigabe des einen oder anderen Instrumentes oder einen Begriff, den Bach etwa mit jedem gewohnheitsmäßig oder nach eigener Symbolik verbunden hätte, in jedem Falle anzugeben. Für Bach gibt es nichts Typisches, dem er sich anvertraut, auch nichts „Objektives“. Was nicht durch seine eigne Erfahrung und Empfindung gegangen ist, drückt er nicht aus. Dadurch unterscheidet er sich als religiöser Lyriker von dem über die Affekte und Charaktertypen disponierenden Dramatiker und Menschendarsteller Händel, von dessen Innenleben wir kaum je aus seiner Musik etwas ganz Unmittelbares erfahren.

Trotz der großen Mannigfaltigkeit und der immer wieder neuen Charakterisierungsart lassen sich natürlich auch bei Bach für die verschiedenen instrumentalen Klangcharaktere gewisse charakteristische Verwendungsarten angeben, wenn auch für ihn der Spielraum dessen, was ein Instrument ausdrücken kann, noch weit größer ist als jener der menschlichen Stimmlagen. Man darf hierbei nicht vergessen, daß Bach, wenn er ein Soloinstrument herausstellt, von ihm besondere und andersgeartete Wirkungen erwartet als vom Zusammenwirken mehrerer Instrumente.

Das erwähnte Solo-Violoncello ergeht sich gern in energischen oder wenigstens bewegten Rhythmen, in der Matthäuspassion dient es z. B. zur Veranschaulichung des Stechens der „falschen Zungen“, von Schimpf und Spott. Für das Weich-Elegische, was wir von diesem Instrument aus einer späteren Zeit kennen, wo seine höheren Lagen bis zu den nur durch Daumen-aufsatz erreichbaren zur Ausnutzung kamen, steht Bach die Gambe zur Verfügung, deren Akkordgrifftechnik er in der Matthäuspassion verwendet, um den Weg des Kreuzträgers zu schildern. Er bringt hierbei dessen Leiden wie seine Ergebenheit, ja die „Süßigkeit“, die das Verlangen, für andere zu leiden, ihm dem Kreuz entquellen läßt, dem Empfinden nahe. So komplizierte „Affekte“ weiß Bach der eigentümlichen Klangfarbe und Technik der Gambe abzulocken.

Wie anders wieder klingt sie in der Johannespassion, wo die schmerzliche Cantilene mit einer ähnlichen Süßigkeit der Genugtuung, durch Vollbringung des Leidens Seligkeit erworben zu haben, durchtränkt erscheint. Der Gegensatz des sieghaft glanzvollen Streichorchesters, das hier im Mittelsatz der Arie den Triumph des Helden feiert, zu der verschleierte schmerzvollen Schönheit des Gambenklanges ergibt hier noch eine besondere, auch die Architektur besonders ausnutzende Vertiefung der Wirkung. Eine Solo-Gambe kommt bei den Kantaten nur in „Die Himmel erzählen“ vor, in einer Arie hier mit der Oboe d'amore konzertierend, sonst finden sich in der frühen Kantate „Gottes Zeit“ (actus tragicus) und in der Trauerode auf die Königin Eberhardine Orchestermischungen mit Gamben, oder zwei Gamben konzertierend, diese zur Ausnutzung der spezifischen Klangfarbe meist in Terzen geführt.

Eine Violetta kommt in der Kantate „Ich lasse dich nicht“ (Nr. 157) vor als Bestandteil (Mittelsstimme) des Streichorchesters im Schlußchoral. Nach Sachs ist als Violetta im 18. Jahrhundert jedes Streichinstrument bezeichnet worden, das die Mittelsstimmen übernehmen konnte, insbesondere die Bratsche. Warum Bach hier diese Bezeichnungsweise angewendet hat, ist nicht ersichtlich. Auch in der weltlichen Gratulationskantate „Preise dein Glücke“ auf den Jahrestag der Wahl des Königs heißt es in der Sopranarie „Durch die vom Eifer entflammten Waffen“, die nur von 2 unisono geführten Flöten (in den Stimmen ist diese Partie auch für die Oboe d'amore ausgeschrieben) und ohne Continuobasß von den Violinen unisono als tiefste Stimme begleitet wird, bei diesen Violinen e Violetta. In solchen Fällen läßt sonst Bach die Bratschen mit den Violinen gehen, und in allen übrigen Stücken dieser Kantate ist die Bratsche als Mittelsstimme beschäftigt. Sollte es sich beide Male um ein bloßes Versehen Bachs handeln, durch das er statt Viola den auch seinen Spielern vielleicht bekannten Ausdruck Violetta verwendete?

Bach hat sich noch ein etwas verkleinertes Violoncello mit einer fünften Saite (e') bauen lassen, die Viola pomposa, als deren Erfinder er gilt, und zwar wohl zunächst für die Rötthener Kammermusik. Angeblich soll dieses Instrument auf dem Arm gespielt worden sein. In Bachs Partituren kommt es nie unter diesem Namen

vor, sondern, als ebenfalls zwischen Violoncello und Bratsche stehend, das erwähnte Violoncello piccolo, das (nach Sachs) das gleiche Instrument ist. So in den Kantaten Nr. 175 (Er rufet seinen Schafen) und 85 (Ich bin ein guter Hirt) als Soloinstrument in sanft bewegter Führung, in Nr. 49 (Ich geh und suche) in zart bewegter Zwiesprache mit einer Oboe d'amore zur bräutlichen Sopranstimme, und in Nr. 115 (Mache dich, mein Geist, bereit) mit einer Flöte zum Ausdrucke eindringlichsten Betens. In Nr. 180 (Schmücke dich, o liebe Seele) rankt es sich wie ein Perlenschmuck, und doch ausdrucksvoll, um die Singstimme; in Nr. 183 („Sie werden euch in den Bann tun“, zweite Komposition dieses Titels) läßt es in ausdrucksvollster Cantilene die Ergebung des Gläubigen in Gottes Hand sinnfällig werden. Die immer wieder zu findende Behauptung, daß Bach das Violoncello piccolo zur Verdeutlichung hochliegender Bässe verwendet hat, entstammt einer zweifellos irrthümlichen Auffassung Gerbers, des Lexikographen und Sohnes eines Bachschülers, über einen Bericht seines Vaters. Bach notiert die Partien des Violoncello piccolo merkwürdigerweise meist im Violinschlüssel, für tiefe Noten mit dem Bassschlüssel wechselnd, wobei ganz offenbar die im Violinschlüssel notierten Stellen eine Oktave tiefer klingend gedacht sind. In einer Kantate ist für das Instrument dagegen der Altschlüssel, in einer anderen der Tenorschlüssel gewählt.

Die zarte Viola d'amore verwendet Bach, wohl auch äußerer Gründe wegen, ganz selten. In der Johannespassion läßt er zwei dieser Instrumente in Terzengängen, von der Laute umspielt, das Bassarioso begleiten, in dem „Himmelschlüsselblumen“ erwähnt werden, sodann ohne Laute die anschließende Bassarie, in der vom „allerschönsten Regenbogen“ die Rede ist. In der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ (Nr. 152) spielt eine Viola d'amore mit einer Sologambe, einer Solosflöte und einer Solooboe zusammen eine Einleitungsmusik von schwebender, sehnsüchtiger Schönheit. (Die Bezeichnung des Fugato-Themas als glaubensfestes „Schrittmotiv“ durch A. Schweitzer dürfte der Stimmung dieses überiridisch schönen Satzes mit seiner poetischen Klangmischung nicht gerecht werden.) Sie hat dann noch in dieser Kantate zusammen mit der Flöte eine Sopranarie zu begleiten, in der von einem „edlen

Stein“ und vom „Grund der Seligkeit“ die Rede ist. Sonst findet sich die Viola d'amore nur noch in zwei weltlichen Kantaten, einmal zusammen mit einer Gambe und einmal allein. Es handelt sich in diesen Arien das eine Mal um „Frische Schatten“ und schmerzliches Scheiden“, das andere Mal um „gedämpfte, schwache Stimmen“, die Preis verkünden. Bemerkenswert ist, daß Bach in Umarbeitungen der letzteren Arie die Viola d'amore einmal durch eine Flöte, ein anderes Mal durch eine Solovioline mit Dämpfer ersetzt. Man könnte hier an eine äußere Notwendigkeit denken, indessen finden sich auch hier im Texte neue Beziehungen, die eine andere Klangschattierung erfordern. Sehr zu beachten ist auch die veränderte Artikulation, die die Flöte gegenüber der Viola d'amore aufweist, sowie die Halbierung der Takte und der Zusatz der Forderung, pizzicato zu spielen, für den Baß der Flötenarie (vgl. Gesamtausgabe Band 34, S. 90 ff.). Um einen bloßen Ersatz eines Instruments durch das andere kann es sich bei Bachs Musik niemals handeln.

Einmal, in der Kantate „Wo soll ich fliehen hin“, wird eine Tenorarie mit einer Solobratsche begleitet, so daß auch dieses sonst der am wenigsten bewegten Mittelstimme des Streichorchesters zugeteilte Instrument seine besondere Eigenart nach Klang und Technik einmal entfalten kann. Für die Veranschaulichung des Ergießens der „göttlichen Quelle“ und das Tröstlichen dieser „blutigen Ströme“ wäre Bach die Solovioline selbst in ihren tieferen Lagen, die Bach hier gar nicht unterschreitet, klanglich nicht voll und weich genug gewesen. In der frühen Kantate „Gleich wie der Regen und Schnee“ benutzt Bach das Zusammenwirken von 4 Bratschen, die in der Einleitung teils vierstimmig, teils zweistimmig, in einer Arie unisono geführt sind, ohne darübergerlegte Violinen über dem ContinuoBaß zur Ausmalung eines Naturbildes und einer Seelenstimmung. In einer späteren Leipziger Überarbeitung hat Bach zwei Schnabelflöten hinzugefügt, die die beiden obersten Bratschen in der höheren Oktave klanglich verstärken. Daß diese eine Oktave tiefer zu lesen wären, ist schon des französischen Violinschlüssels wegen, aber auch wegen des damaligen Fehlens genügend tiefer Flötenarten, ausgeschlossen, trotz Moritz Hauptmanns Ansicht, die er im Vorwort des betreffenden Bandes der großen Bachausgabe äußert.

Für die häufig verwendete obligate Solovioline lassen sich zunächst zwei Haupteigenschaften feststellen: das Weiche, Flehende und das Glitzernde, Energisch-Lebhaft-Eindringliche. Manchmal verwendet sie Bach mit Zuziehung des ganzen Streichorchesters zu ihrer Begleitung, ohne daß in der Behandlung des Soloinstrumentes etwas Wesentliches sich ändert. So in zwei Arien der Matthäuspassion, darunter der Altarie „Erbarme dich“, wo die Solovioline nicht nur das Weinen Petri symbolisiert, sondern auch das Flehen und Weinen der betrachtenden Person in individueller Art zum klanglichen Ausdrucke bringt. Die glitzernden Läufe und Figurationen der Solovioline in der anderen Arie, der für Baß „Gebet mir meinen Jesum wieder“, zeigen einen ganz andern Charakter. In einer Arie „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen, so gilt der Mammon nichts bei mir“ aus der Kantate „Herr gehe nicht ins Gericht“, wo das Horn die Hauptnoten der Solovioline markierend unterstützt, zeigt diese eine ähnliche Behandlung. Hier wie in der Matthäuspassionsarie, die auf die Silberlinge des Judas anspielt, ist von Geld die Rede, aber auch von einem leidenschaftlichen Verlangen. In einem andern Falle, wo nur Continuo-Begleitung vorliegt, wird von den Figuren der Solovioline das Brechen von Rosen trotz des Stechens der Dornen ausgemalt, ohne daß die Tonmalerei die lebhaft empfindungskraft oder den architektonischen Bau der Arie irgendwie störte. Das Weiche und Energische findet sich vereinigt in der obligaten Violine zum Dialogduett „Wann kommst du mein Heil“ aus der Kantate „Wachet auf“ (Nr. 140), wo Bach sie als „Violino piccolo“ bezeichnet, also als die sonst sogenannte „Quartgeige“, die auch in der Kantate „Herr, deine Augen“ als obligates Soloinstrument verwendet wird. So benutzt Bach die Solovioline zu den mannigfachsten Zwecken und in der mannigfachsten Art, doch stets so, daß Charakteristik und Ausdruck zum denkbar klarsten Durchbruch kommen. Ganz konzertmäßig wird die Solovioline manchmal eingeführt in Sätzen, die im Stile des Concerto grosso gehalten sind, seien es instrumentale Einleitungs-„Sinfonien“ oder Chorsätze. In solchen Fällen wird sie auch als „Violino concertato“ bezeichnet. Was für erlesene Stimmungen und Klangwirkungen Bach durch solche Verwendung erzielt, dafür ist der Eingangschor

der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 1) ein schönes Beispiel.

Die Oboe wird als Soloinstrument in den Kantaten noch weit vielfältiger verwendet als die Solovioline. Es ist unmöglich, die unendlich mannigfachen Regungen wenigen einfachen Gesichtspunkten unterzuordnen, denen Bachs Solooboe Ausdruck zu geben vermag, trotzdem damals dieses Instrument zweifellos noch recht unvollkommen war und nicht einmal eine durchgehende Reinheit der Intonation ermöglichte. Nur eine moderne französische Oboe mit allen Verbesserungen erscheint fähig, das wiederzugeben, was Bach in die obligaten Oboenpartien als Ausdruck, Stimmung und Klangfarbe hineingegeben hat. Den herben, ja scharfen und doch seelenvoller Lieblichkeit fähigen Klangcharakter und die große Deklamationsfähigkeit des Instruments hat Bach in alle Möglichkeiten hinein ausgenutzt. Die Schmerzen eines ganzen Lebens und die innigste Sehnsucht nach Erlösung aus unsagbarem Kummer legt Bach in die lang ausgesponnenen Melodiebögen der Solooboe in den Einleitungssinfonien der Kantaten „Weinen, Klagen“ (Nr. 12) und „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Nr. 21). An Ausdrucksfähigkeit, Atemtechnik, Adel und Innigkeit des Tones und Überlegenheit der Gestaltung wird hier vom Bläser dieses Instruments das denkbar Höchste verlangt. Was davon in seinen eigenen Aufführungen zu Gehör gebracht wurde, dürfte nur in großen Umrissen dem entsprochen haben, was Bach bei der Niederschrift vorgeschwebt hatte. Da dieser nun sicherlich kaum daran gedacht hat, daß eine spätere Epoche sich seiner Werke annehmen und verbesserte Oboen haben würde, so ist es nur möglich, Bach in bezug auf Ausführung eine gewisse Resignation zuzuschreiben, wodurch sein „Soli deo gloria“ noch eine besondere Bedeutung bekommt. Eine gelegentliche Steigerung der Leistungen durch Bachs Inspiration ist natürlich bis zu einem gewissen Grade immer denkbar.

Mit Vorliebe bedient sich Bach der dunkleren, schalmeiartig klingenden Oboe da caccia, die der Vorläufer des englischen Hornes und ein verbesserter Nachfolger des alten Altpommers ist. Gern benutzt er sie zu zweien, so in Leipzig in der Trauerode für die Königin Eberhardine, in der Ratswahlkantate „Preise Jerusalem“, im Weihnachtsoratorium und in der Matthäuspassion, auch

auch einmal in der Johannispassion. Milde Tröstung läßt er gern von ihren Klängen ausgehen, die aus der Grundstimmung herber Trauer sich losringt. Oder er mischt sie mit Flötenklängen, um die Gethsemane-Stimmung nächtlicher Verlassenheit und die Leiden einer schmerzdurchwühlten Seele auszumalen. Senza basso bilden sie an einer anderen Stelle der Matthäuspassion den Untergrund für ein Sopran- und Flötensolo, das den Ausdruck der Erkenntnis der schuldlosen Reinheit Jesu und seiner hingebenden Liebe mit der Klage um sein Sterben und um die eigene Sünde, deren Strafe Jesus auf sich nimmt, zu einem mystisch-leidenschaftlichen Erguß, gemischt aus Liebesehnsucht und Todessehauer, verbindet. Wie Dunkelheit legt es sich über die Seele, und die Natur scheint mitzutauern, wenn im ariosen Rezitativ „Ach Golgatha“ und der nachfolgenden Arie die Oboe da caccia ihre Melodien über den wie von Blut tropfenden Bassschritten ausspannen, zugleich die trostvolle Auslegung deutlich machend, daß das Ausbreiten der Arme Christi am Kreuz den Gläubigen die Ruhe in diesen verheißt. Dieselben dunkeln Oboeinstrumente tauchen dann durch ihr Mitgehen das Streichorchester in ergriffene abendliche Ruhestimmung, wenn die Seele sich bereitet, Christus in sich selbst die Ruhestatt zu geben durch Abwendung von der törichten Welt. Im Weihnachtsoratorium sind es die nächtlichen Klänge der Hirtenweisen, die durch die Oboe da caccia ihr wunderbares Hell Dunkel erhalten. Wird nur eine Oboe da caccia verwendet, so ist gleichfalls das Streben nach besonders charakteristischen und individuellen Klangfarben unverkennbar. Die Kombination mit Flötenklang ist hier häufig, oder Bach läßt die Fäße *piccato* spielen.

Die zwischen der Oboe und der Oboe da caccia stehende Oboe *d'amore*, die der Tonhöhe nach von jeder eine Terz entfernt ist, und die durch den sogenannten „Liebesfuß“, der auch der Oboe da caccia eignet, eine besonders weiche und ruhige Klangfarbe hat, ist erst kurz vor 1722 geschaffen worden. Bach hat sie sogleich und dann stets mit unverkennbarer Vorliebe angewandt. Das Zarte, Poetische, die Kostbarkeiten des Gemüths, die Offenbarungen eines weich gestimmten, liebevollen Herzens begleitet er gern mit ihren Klängen. Als Soloinstrument in weit gespannten Deklamationen und Ergießungen, wie zu zweien, zur Erzeugung einer

seltens gefärbten und doch heimlichen Grundstimmung, bedient er sich dieses zaubervollen Instrumentes. Dem klassischen Wiener Orchester ist es späterhin entbehrlich geworden nach Einführung der Klarinetten, die auch über weichere Klänge als die Oboe verfügen. Ersetzbar durch sie sind die Bachschen Liebesoboen aber keineswegs, — Bachsche Musik und Klarinettenklang sind in jedem Betracht ganz unvereinbar. Der Gedanke ferner, daß die heutige Oboe gegenüber der Oboe der Bachschen Zeit sehr viel an Feinheit gewonnen hat, darf nicht dazu verführen, die Oboe d'amore heute zur Ausführung von dafür bestimmten Partien für entbehrlich zu halten, wenn sie die Tiefengrenze der Oboe nicht unterschreiten. Dazu ist die Verwendung durch Bach viel zu durchdacht¹⁾.

Wenn Bach Oboen verwendet, so liegt es nahe, im Faß auch dort ein Fagott mitgehen zu lassen, wo dies nicht ausdrücklich gefordert wird. Es ist aber nicht leicht zu entscheiden, ob Bach nicht doch das Fagott nur dort haben wollen, wo er es besonders erwähnt. Vielfach finden sich Fagott-(Basson-)Stimmen ausgeschrieben aus Partituren, die dieses Instrument als Beigabe zum Continuo nicht erwähnen. Andererseits finden sich fast immer mehrere Continuo-Stimmen ausgeschrieben und der Fagottist kann mit einem Cellisten oder Kontrabassisten aus einer Stimme gespielt haben. Ob Bach in der Matthäuspassion Fagotte verwendet hat, ist nicht sicher. Eine Angabe dafür findet sich nicht. Vielleicht brauchte er die Spieler für andere Instrumente. Im Weihnachtsoratorium steht durchweg in der Partitur vorgegeschrieben „Fagotto Organo e Continuo“, im Osteroratorium (Kantate „Kommt, eilet und laufet“) „Fagotto e Continuo“. Im 17. Jahrhundert war das Fagott ein in der deutschen Kirchenmusik sehr gebräuchliches Bassinstrument. Wenn hier basso instrumento neben dem Continuo verlangt wird, kommt das Fagott dafür geradezu in erster Linie in Frage. Als obligates Soloinstrument verwendet es Bach hier und da in sehr charakteristischer Art. Es sind aber im ganzen nur sieben Arien in den überlieferten Kantaten

¹⁾ Über das Verhältnis der Wirkung von Terzführungen weicher Holzbläser bei Bach zu solchen bei Beethoven vergleiche meine Abhandlung „Beethoven und die Romantik“ in Sandbergers Neuem Beethoven-Jahrbuch, 3. Jahrgang 1927, besonders S. 160.

der verschiedensten Entstehungszeit mit obligatem Fagott. Einigemale zur Erzielung einer pastoralen Klangfärbung, aber sonst auch in anderem Sinne, in der Arie „Du mußt glauben, du mußt hoffen“ z. B. ermutigend. Gern läßt Bach das Solofagott kräftig wirkende Sprünge ausführen. Stets ist noch der Continuobaß unter das Fagott gelegt. In der Arie „Laß mich keine Lust noch Furcht von dir in dieser Welt abwenden“ vertritt ein „Violino concertato“ die Lust, ein obligates Fagott die Furcht. Figurativ Klangfärbend verhält sich das Fagott im Chor „Du wollest dem Feinde“ aus der Kantate „Gott ist mein König“, wo es aus den Figuren des Cellos immer einige Noten verstärkt. In der Köthener Geburtstagsserenata „Durchlaucht'ster Leopold“ wird die Bassarie „Dein Name gleich der Sonnen geh“ von einer in gleicher Lage wie die Singstimme sich haltenden Melodie begleitet, die durch Cello und Fagott auszuführen ist. Für den Continuo bleibt Cembalo und Violone (Kontrabaß), ihm ist demgemäß eine ganz einfache Führung gegeben, da sonst für den Achtfußton eine eigentliche Melodiestimme vermißt würde: lauter gleichmäßig einhergehende Viertel. Die ehrfürchtig-prächtige Klangwirkung ist hier zweifellos mit vollem Bedacht gewählt, fast fühlt man sich an das noch zu erwähnende „Quoniam“ aus der h-moll-Messe erinnert. Das Hinwandeln des Kontrabasses in der Tiefe ist von malerischer Kraft. Auch hier handelt es sich nicht um eine bloße Grundierung oder eine „lineare“ oder gar „objektive“ Kontrapunktierung. Überhaupt ist zu sagen, daß bei Bach selbst der Kontrabaß stets individuell und mit vollem Bewußtsein der jeweiligen Bedeutung zu spielen ist. Als Baß zu den Flöten wie in der Tenorarie der Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachens“ hat Bach das Fagott merkwürdigerweise sehr selten verwendet, hierfür hielt er schon in der Kantate „Gott ist mein König“ das Violoncello für geeigneter. In Stücken wie dem Mittelsaß der Matthäuspensionsarie für Sopran „Blute nur“, wo das Wesen der Schlange im Bass zur Ausmalung kommt, vermißt man das Fagott, und auch sonst hätte man gern manchmal zum Bläserklange der Flöten einen entsprechenden Bläserklang im Baß. Andererseits ist oft bei Streicherbegleitung zum Continuo ein Fagott ausdrücklich gefordert, während es doch sehr oft vorkommt, daß auch bei Besetzung mit drei Oboen

von keinem Fagott die Rede ist, selbst wenn in der gleichen Kantate ein solches an anderer Stelle vorkommt. Unter den 4 Bratschen in „Gleich wie der Regen und Schnee“ läßt Bach, wo sie geteilt auftreten, den Continuo durch Fagott verstärken, was besonders in der ersten Arie zur Heraushebung der Melodie des Chaconnebasses wichtig ist. Das war wohl schon vor dem Zusatz der oktavierenden Schnabelflöten der Fall.

Die Verwendung von zwei Fagotts („Fagotti“) unisono findet sich hie und da vorgeschrieben, so in den Kantaten „Höchst erwünschtes Freudenfest“ (zur Orgelweihe in Störmthal 1723) und „In allen meinen Taten“ (von 1734). Es handelt sich hier lediglich um die Verstärkung des Continuo im Einleitungschor, der in beiden Fällen in gravitatischen Stile und der Form der französischen Duvertüre gehalten ist. In der h-moll-Messe sind im „Quoniam tu solus sanctus“ 2 Fagotte neben einem Horn obligat und zweistimmig verwendet. Ihre Klänge und Melodien ergeben einen Untergrund von ernster dunkler Stimmung, sie versenken den Hörer in eine Mystik des Schauens, in eine ehrfürchtige, beklemmende und doch sozusagen prunkvolle Seligkeit. Die Seltenheit solcher Farben bei Bach gibt solchen Stellen ihre ganz außergewöhnliche Bedeutung, aber es ist nicht der bloße Klang der Zusammenstellung dieser tiefen, sonor=verschleierten Instrumente, der die Wirkung ausmacht, sondern die Art, wie die Instrumente geführt sind, und die besondere Ausdrucksgewalt, die ihnen dadurch verliehen wird.

Die Flöten haben zu Bachs Zeit einen Umschwung erlebt, indem die alte Blockflöte, deren Sopraninstrument als Schnabelflöte (Flüte a bec) noch im Gebrauch war, allmählich von der neu auftretenden Quersflöte verdrängt wurde. Bach verwendet in den früheren Kantaten noch die Schnabelflöten, in den späteren die Quersflöten, doch greift er noch manchmal zu besonderen Wirkungen auf die älteren sanfteren und feierlich=unpersönlichen Instrumente, die auch als Flütes douces bezeichnet werden, zurück, wenn er durch ihre besondere Klangwirkung eine besondere Stimmung erzielen will. Seinem deklamatorischen ausdrucksmäßigen Stile entsprach im allgemeinen die Quersflöte besser. Auch Mattheson hat sich über die unzeitgemäße Ausdruckslosigkeit der „Flüte douce“ geäußert, die dem Spieler zu viel Luft koste und welcher der Zu-

hörer „wegen der sanften und kriechenden Eigenschaft leicht müde und überdrüssig werden“ kann. Das alte Ideal der in sich ruhenden, nebeneinander deutlich bestehenden, aus sich leuchtenden Klangfarben, das noch die Orgeln des 17. Jahrhunderts vertreten, als das Orchester sich davon bereits löst, weicht jetzt in seinen letzten Resten der neuen Art. Die Beweglichkeit des italienischen Violinorchesters, zum Teil aus der Kammermusik erwachsen, hatte es schon zur Auflösung gebracht, die französische deklamatorische Artikulation und die auf ihr beruhende scharfe Intensität der Klang- und Melodiegestaltung vertrieb vollends jene ruhigen, beschaulichen Klänge. Vielleicht kann man auch darauf Bachs Sätze aus der Eingabe von 1730 beziehen, in denen von dem veränderten *status musicus* die Rede ist, und nach denen er fortfährt: „Da man von den teutschen Musicis prätendiret, sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie kommen nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Pohlen, sofort *ex tempore* zu musizieren“ usw. Stellen doch auch die neuen Silbermannorgeln dieser Zeit einen ganz anderen Klangcharakter dar als die früheren Orgeln, denen gegenüber sie die volle Auswirkung erregter Deklamation und die volle Entfaltung des individuellen Temperaments nicht nur gestatten, sondern geradezu herausfordern, so sehr die Orgel ihres stets „starren“ Tones halber daran gehindert scheint. Artikulation und Agogik sind jetzt so entwickelt, daß die deklamatorische Motivik, die schon in der Monodie wie in der Motettenkunst des 17. Jahrhunderts sich angebahnt hatte, in der Reproduktion auch auf scheinbar zunächst dafür nicht geeigneten Instrumenten zur lebendigen Darstellung kommen konnte¹⁾.

Bach verstand es, die rein klangliche Wirkung durch das eindringlich Deklamatorische noch intensiver zur Geltung kommen zu lassen. Hier und da greift er aber auch auf die ältere vorwiegend primäre Klangfarbenwirkung zurück. Dies wirkt dann bei ihm wie eine bewußte Primitivität, wie ein stimmungsvolles Archaisieren. Man könnte dies „romantisch“ nennen, zumal auch Byrtes hudes Musik, auf die stimmungsmäßig solche Art Bachs am meisten zu beziehen ist, an sich schon ein romantisches Gepräge hat, da sie

¹⁾ Vgl. auch meinen Bericht über die Freiburger Orgeltagung in der Zeitschr. f. evang. Kirchenmusik, Hildburghausen 1927.

einer Mischung aus Bewußtheit und Naivetät und einer durch Klangfarbenvorstellungen befruchteten Fantasie entsprungen scheint. Als bekanntestes Beispiel ist zu nennen die Stelle in Bachs weihnachtsoratorium, wo um den Sopran-Cantus firmus „Er ist auf Erden kommen arm“ eine Oboe und eine Oboe d'amore ihre schlichten Melodien ranken.

In allgemeinerer Hinsicht findet sich aber solche Herausstellung von Farbenstimmungen zumeist den Flöten vorbehalten. Wie diese Instrumente noch am längsten die alte Art, die der Blockflöten, weiterführten, so sind sie von Bach auch am meisten im Sinne von elementarer Klangwirkung verwendet worden. Wo es ausgefuchte Leckerbissen farbiger Schönheit zu kosten geben soll, wird die Flöte herangezogen, und auch die moderne Querflöte wird in diesen Fantasiekreis hineingestellt. Freilich ist solche Bachsche Flötenfarbigkeit der eigentlichen alten Art schnell entwachsen durch Ausnutzung der Ausdrucks- und Artikulationsfähigkeit der Querflöte, und gerade durch die sogleich sehr verfeinerte Anwendung von Staccato und Legato gewinnt Bach der Flöte die überaus mannigfaltige Ausmalung alles Reizvollen, Lieblichen, Anmutigen, weiblich Holden ab. Er malt auch gern durch ihre Töne das Tropfen von Tränen, oder das schmerzvolle Bluten eines liebenden zarten Herzens, wie auch das wehmutsvolle Schluchzen einer von Schmerz ergriffenen Mädchenseele oder das selige Jauchzen einer den Bräutigam erwartenden Braut. Auch lang ausgesponnener Ausdrucksmelodien von weltabgewandter Innerlichkeit ist sie fähig.

Wie einerseits, manchmal auch in Terzführungen zu zweien, die Flöte Seufzer, Tränen und Klagen wiederergibt, so ist sie andererseits wiederum auch Kündlerin einer naiven, herzlichen Fröhlichkeit, besonders wenn das Erlöstsein von „Furcht, Sorgen und Schmerz“ damit zum Ausdruck kommt, wie in der Bassarie „Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen“ aus der Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (Nr. 8). Reinheit des Herzens, selige Hingegenheit, dann wieder das Flüchtige, Eilende, Schnelle vermag die Flöte mit gleicher Vollkommenheit auszudrücken. Übermütiger Spott und zugleich das Klingeln der Schellenmütze wird von den beiden Flöten in der Arie des Mercurius im *Dramma per musica* „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ drastisch dargestellt.

Das ruhige Weiden einer Schafherde schildern 2 Schnabelflöten in der Arie „Schafe können sicher weiden“ in der weltlichen Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd“, wobei auch zwischendurch das lustige Springen der Schafe zur Ausmalung gelangt. Hier, wie so oft, sind die Partien dieser Instrumente im sogenannten französischen Violinschlüssel (G=Schlüssel auf der untersten Linie) notiert. Welchen sinnlichen Reiz von zu schmeckender Süße eine Bachsche Soloflöte auszustrahlen vermag, das zeigt die Arie „Klein-Ischocher müsse so zart und süße, wie lauter Mandelkerne sein“ aus der Bauernkantate.

Das Echo zu stärkeren Instrumenten, auch zu Trompeten, zu übernehmen, zeigen sich die Flöten sehr geeignet, wie in den konzertierenden Vor- und Zwischenspielen zum Schlußchoral der als „Dratorium“ bezeichneten Himmelfahrtskantate „Lobet Gott in seinen Reichen“. In Mischung mit gedämpften Violinen geben sie einen Vorgeschmack der himmlischen Seligkeit in der Altarie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen“ aus der Pfingstkantate „D ewiges Feuer“ (Nr. 34). Zwei Flöten geben auch, über den Pizzikatotönen der Bässe vorzugsweise in Sexten geführt, dem „Esurientes“ im Magnifikat die liebliche Anmut, mit der die Demut des gläubig hingeebenen Gemütes umgeben erscheint. Sie spenden in der Kantate „Schauet doch und sehet“ (Nr. 46) milden Zuspruch in ihren Terzensführungen über den Achtelgängen der unisono als Baß dienenden Jagdoboen nach dem Vorbeiziehen des Wetters, welches das sündige Jerusalem zerstört, in der Altarie: „Doch Jesus will auch bei der Strafe der Frommen Schild“. Eine reumütige Seelenstimmung malt in der Solokantate für Tenor „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ die Flöte im Verein mit der Oboe d'amore, wo sich die beiden Instrumente zur ersten Arie in weichen Sextengängen bewegen. 3 Flöten finden sich in der Kantate „Es ist nichts Gesundes“ (Nr. 25) gefordert, im Einleitungsschor, all unisono. Ferner in der Kantate „Das neugeborene Kindelein“ (Nr. 122), wo sie lediglich dreistimmige Akkorde über ein Sopranrezitativ zu legen haben, als von den Engeln die Rede ist. Auch in der weltlichen Kantate (Drama auf das Geburtsfest Augusts III.) „Schleicht spielende Wellen“ treten 3 Flöten auf in der Arie der Meise: „Hört doch!

Der sanften Flöten Chor.“ 4 Flöten werden in der Matthäuspasion gefordert, wie auch 4 Oboen, da ein doppeltes Orchester verlangt ist.

Wie die Flöten in den Volksschören des zweiten Teils der Matthäuspasion, besonders im „Kreuzige“, die fanatische Aufregtheit und Wut der Menge malen, kommt in den Aufführungen durch unsere großen Chöre nur bei mehrfacher Flötenbesetzung zur vollen Geltung. Eine solche nach Muster des Händelschen Orchesters vorzunehmen, ist ebenso wie die Vermehrfachung der Oboen bei starker Chorbesetzung durchaus das Gegebene und bewährt sich klanglich meist aufs beste. Einmal schreibt sie Bach für Flöten selbst vor durch die Beischrift „a due“ zu den beiden Flötenstimmen, die sich über den Schlußchoral der Kantate „Schauet doch und sehet“ konzertierend ergehen. Dies hat zur der Annahme geführt, daß in Bachs Aufführung die beiden Oboebläser, die in der Kantate sonst beschäftigt sind, aber nicht im Schlußchoral, hier zu den Flöten gegriffen haben. Daß obligate einstimmige Flöten- oder Oboenpartien a due ausgeführt werden sollen, ist sehr häufig von Bach gefordert und entspricht etwa der Wirkung der unisono geführten sämtlichen Violinen, die oft als Begleitung zu Arien vorkommen. Allerdings gibt es auch manche Stelle, wo die Verdoppelung der Holzbläser nicht am Platze ist, so im Schlußchor des ersten Teils der Matthäuspasion, wo die Flöten und Oboen ein zartes durchsichtiges Gewebe bilden und ein Schluchzen und Weinen ausdrücken, das in mehrfacher Besetzung den poetischen Schimmer verlieren würde. Auch schreibt hier Bach Oboi d'amore vor, deren Verdoppelung praktisch kaum irgendwo durchführbar ist, die sich auch zu solcher ihres stets intimen, zarten Charakters wegen nicht eignen. Es wird für die Volksschöre heute auch manchmal der Ausweg gewählt, daß man Pikkoloflöten mitgehen läßt. Dies kann als eine allzu starke äußere Realistik in Erscheinung treten und den Stil des Ganzen unliebsam verzerren. An sich kennt Bach selbst die kleine, oktavierende Flöte. So in der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen“ (Nr. 103), wo die Violine concertante des Eingangschors nach der Anweisung Bachs auch durch eine Querflöte mit Flauto piccolo ersetzt werden kann, was doch kaum etwas anderes heißt, als daß diese dann die große Flöte in der höheren Oktave verstärkt.

Das Mitgehen in Oktaven als Färbemittel kommt sonst noch hie und da vor, und zu allermeist sind es die Flöten, denen solche aufhellende Färbung übertragen ist. Sogar die Alt-Singstimme erfährt solches Mitgehen in der Wiegenlied-Arie des Weihnachtsoratoriums, wo sich die Flöte wie ein heller Schein über die dunkle Stimme legt. Die Verdoppelung der Bratschen in der höheren Oktave durch Schnabelflöten in der Kantate „Gleich wie der Regen und Schnee“ wurde schon erwähnt. In einer Anzahl von Kantatenschlußchorälen wird die Melodie durch die Flöte in der höheren Oktave mitgespielt. Sonst sind Oktavführungen nicht häufig. Im Choral, den die Bläser zum Eingangschor der Kantate „Eine feste Burg“ spielen, bringen die Oboen die Choralmelodie in Oktaven mit der ersten Trompete. In der Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Nr. 143) wird zum Tenorsolo in den Streichern ein Choral derart gespielt, daß die ersten Violinen mit den zweiten, denen die Bratschen gesellt sind, in Oktaven geführt werden. In volkstümlicher Wirkung geht in der Störmthal-Kantate in der Bassarie „Was des Höchsten Glanz erfüllt“ die Singstimme zeitweise mit der Oberstimme des begleitenden Orchesters in Oktaven, was Bach sonst vermeidet. (Ein Chorunisono in Oktaven findet sich für die zweite Strophe der Kantate „Eine feste Burg“ angewendet, ferner in „Gott ist mein König“, so am Schlusse des Chors „Du wollest dem Feinde nicht geben“, dann auch im Vers „Trotz dem alten Drachen“ der Motette „Jesu meine Freude“. Hier handelt es sich um eine machtvolle Chorstimmung nach Art des unisonen Gemeindegesangs, nicht um farbige Registrierung.) Es kann merkwürdig erscheinen, daß bei Bach das Mitgehen in Oktaven, das doch auf seiner Orgel wie seinem Cembalo eine wichtige Registrierwirkung war, im Orchester so selten ist. Hier kennt Bach als selbstverständlich für den chorischen Stil und wiederum zur Erzielung einer differenzierten Klangwirkung auch beim Konzertieren das Miteinanderverkoppeln zweier oder mehrerer verschiedenfarbiger Instrumente in Einklang. Die Registrierung auf der Orgel unterlag für ihn ganz offenbar anderen Gesetzen als die Klangverteilung im Orchester. Orgelmäßig schlechthin kann man seine Orchesterbehandlung keinesfalls nennen, weder im Hinblick auf die Orgel des 17. noch die des 18. Jahrhunderts. Eine Instrumentierung wie die Max

Regers in der übrigens prachtvoll klingenden „Sinfonietta“ von 1905 ist mit weit größerem Recht orgelmäßig zu nennen. Was indessen die darin sehr häufigen Oktavführungen anlangt, so ist diese Klangtechnik besonders für die Bläserwirkungen am meisten zur Zeit der Wiener Klassiker ausgebildet worden. Mit dem Stile der Orgel haben allerdings Bach wie Reger in allen ihren Werken gewisse engere Beziehungen als die Symphoniker des 19. Jahrhunderts. Ein einfaches Registrieren, Aufsetzen des realen Klangs auf in der Konzeption vorher vorhandene Melodielinien, ist aber bei beiden die Verwendung der Klangfarben des Orchesters nicht.

Wenn es gilt, dem Orchester und Chor festlichen Glanz mitzugeben, so ist auch für Bach das Hinzutretenlassen des Chors der Trompeten und Pauken das gegebene Mittel. Besonders in den Gelegenheitsmusiken wendet er es gern an, bei Ratswahlfeiern, Fürstenehrungen oder Hochzeitsfesten. Auch die hohen Feste der Kirche werden von ihm gern mit ihrem Glanze erfüllt, wenn es auch hier sehr darauf ankommt, ob für Bach der Text Trompeten passend erscheinen läßt. Aus dem Texte schöpft er auch sonst den Anlaß, Trompeten zu verwenden. Wenn von den Sängern Lob und Preis erschallt, fallen Trompeten und Pauken häufig ein, ihren Glanz vermehrend und zu hinreißender Wirkung steigend. Im großen Festorchester werden meist 3 Trompeten erfordert, die Beschränkung auf zwei ist weit seltener und führt schon aus dem eigentlichen Kreise der Fest- und Jubelstücke heraus. 4 Trompeten verlangen die Ratswahlkantate „Preise, Jerusalem“ von 1730 und die Weihnachtskantate „Christen, ähet diesen Tag in Metall und Marmelstein“ von 1723.

Das Natürliche ist für die Anwendung der Trompeten nicht die singstimmenmäßige chorische Führung, sondern das Fanfarenartige. Für Bach beschränkte sich bei seinen Naturtrompeten der Gebrauch aber nicht auf die Akkordtöne. Durch die Ausbildung mindestens des 1. und 2. Trompeters im „Clarinblasen“ war die höchste verwendbare Oktave mit allen Tönen der Durtonleiter besetzbar, ja außer der gewöhnlichen 4. Stufe war auch eine erhöhte durch Treiben des Tones hervorzubringen möglich. In manchen Kantaten werden noch nach älterer Sitte die zwei ersten Trompeten als Clarini, die dritte als Principale bezeichnet. (Die heutigen Trom-

peter müssen für Bachs hohe Clarinpartien kleine Ventiltrompeten anstatt der Naturtrompeten mit tiefem Grundton nehmen, und auch dann noch erfordert das Einblasen auf die hohen Töne einige Zeit besonderer Übung.) Da die Blasinstrumente bei Bach und seinen Zeitgenossen noch nicht die Aufgabe der klanglichen Füllung hatten und auch die Trompeten durchaus als Melodieinstrumente verwendet wurden, war das Bevorzugen der hohen Lage das Gegebene. Bach geht allerdings in seinen Anforderungen auch hier noch über das hinaus, was die Zeitgenossen von den Trompetern erwarteten. Er überschreitet die sonst übliche Höhengrenze des Clarinblasens gern noch um einige Töne und schon auch den zweiten, ja den dritten Bläser nicht. Er verlangt anderseits auch eine Gewandtheit in Läufen, Trillern, Artikulationen, Melismen, die sonst kaum irgendwo von den Trompetern verlangt werden. Unter den deutschen Trompetern der Städte und Höfe muß damals noch ein recht hohes Können verbreitet gewesen sein. Es war wohl einer der letzten großen und berühmten Vertreter der deutschen Clarinkunst, den Bach in Leipzig bei seinem Amtsantritt noch vorfand, und der in der Eingabe von 1730 als Emeritus bezeichnet wird, Gottfried Reiche, geboren 1667 zu Weißenfels. Auf dem Gemälde, das von ihm vorhanden ist, hat er ein Horn in der einen Hand, in der anderen ein Notenblatt, auf der eine außerordentlich schwierige, einen sehr langen Atem verlangende Passage zu lesen ist¹⁾.

Die Trompete wird von Bach auch einzeln verwendet. So zur Verstärkung oder Zitierung von Choralmelodien. In der Kantate „Es erhob sich ein Streit“ wird z. B. die Tenorarie „Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir“ von einem Streichorchester in pastoraler Haltung begleitet, wozu eine Trompete als Cantus firmus den Choral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ bläst. In der Kantate „Wachet, betet“ ist es der Choral „Es ist gewißlich an der Zeit“ (das deutsche „Dies irae“), der zum Bassrezitativ „Ach soll nicht dieser große Tag“ über den unheimlich in der Tiefe tremoloartige grollenden Bassfiguren ertönt. Hier hat die Trompete etwas Drohendes und Unheil kündendes. Eine ähnliche Wirkung geht von der Trompete aus, die in der Kantate „Herr Jesu Christ, wahr

1) Vgl. Bachjahrbuch 1918.

Mensch und Gott" (Nr. 127) zum Rezitativ „Wenn einstens die Posaunen schallen“ ihre Stimme in Fanfaren erhebt. Posaunen hier eintreten zu lassen, hat Bach mit gutem Grund vermieden. Diese vorwiegend weichen und vollen Instrumente waren damals nicht zu elementaren Schilderungen gebräuchlich. Die unheimliche Machtentfaltung des Teufels führen die drei Trompeten und die Pauken vor Augen in Fanfarenklängen zur Arie „Der alte Drache brennt vor Neid“. Kriegerische Klänge und Kampfgetümmel entwickeln die drei Trompeten mit Pauken im Eingangschor der Michaeleiskantate „Es erhob sich ein Streit“ (Nr. 19). Sonst dient die Trompete auch als obligat konzertierendes Soloinstrument dem Festlichen, auch kündigt sie königliche Würde. Die festliche Trompetenpracht des Weihnachtsoratoriums ist entlehnt aus der weltlichen Kantate (Drama per musica zum Geburtstage der Königin von 1733) „Tönet ihr Pauken, erschallet, Trompeten“, wodurch auch das Paukensolo des Anfanges die Erklärung seiner Entstehung findet. Die Arie mit konzertierender Solotrompete und Streichorchester „Großer Herr und starker König“ ist die Übertragung der Arie „Kron und Preis gekrönter Damen“ aus dem gleichen Werke.

Diese Clarin- und Prinzipaltrompeten sind Naturtrompeten, die meist in D-Stimmung, manchmal auch in C verwendet werden. Im zweiten Brandenburgischen Konzert steht die konzertierende Trompete in hoch F. Hier und da benutzt Bach eine Tromba da tirarsi, eine Zugtrompete. Dieses Instrument, dem chromatische Tonfolgen möglich sind wie der Posaune, hat aber wie diese bei weitem nicht die Beweglichkeit von Bachs Clarintrompeten¹⁾. Bach wendet es zur Verstärkung oder Anführung von Chormelodien an, die in Moll oder in einer seinen Naturtrompeten unzugänglichen Tonart stehen. In der Kantate „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben“ (Nr. 77), tritt es obligat konzertierend auf, in einer ruhig gehaltenen d-moll-Arie für Alt, wo es zuerst der Singstimme die Melodie eine Oktave höher vorbläst. In der Kantate „Schauet doch und sehet“ ist eine „Tromba o corno da tirarsi“²⁾ verlangt, also eine Zugtrompete,

1) Vgl. Bachjahrbuch 1908, S. 141 ff. (Sachs).

2) Sachs (a. a. O.) möchte trotz oder gerade wegen der Trompetennotierung und des Zusatzes „o corno“ eine Diskantposaune oder Zugtrompete für das hier in Betracht kommende Instrument ansehen.

die auch durch ein Zughorn ersetzt werden kann. Sie hat im Eingangschor, der in d-moll geht, mit den Oboi da caccia die Singstimmen zu unterstützen, wobei auch bewegte Figurationen vorkommen. In einer Pastarie in B-dur hat sie dann über tremolierenden Pässen mit der Singstimme zu konzertieren. In der Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort“ (erste Komposition, Nr. 20) hat im ersten Teile eine Zugs Trompete zweimal die Choralmelodie in F-dur des Soprans zu verstärken; im zweiten Teile tritt eine Tromba in C-dur auf, offenbar eine Naturtrompete, mit Fanfarenklängen zur Pastarie „Wacht auf, wacht auf!“

Nicht so häufig wie die Trompeten, aber doch des öfteren verwendet Bach Jagdhörner, Corni da caccia. Sie werden auch, wie die Clarini, in den hohen Lagen unter Ausnutzung der diatonischen Melodietöne verwendet, gern zu zweien. Die ihnen sonst eignende Symbolik des Jagdmäßigen kommt in der weltlichen Kantate „Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd“ zur Geltung. Sonst finden wir das Corno als Ränderin königlicher Pracht und Würde, wie in der Kantate am Feste der Heiligen Dreikönige „Sie werden von Saba alle kommen“ oder in der Neujahrskantate „Lobe den Herrn, meine Seele“, wo im Eingangschore, in der Pastarie „Der Herr ist König ewiglich“ und im Schlußhalleluja die Hörner zu dreien und zusammen mit Pauken in mächtigen Fanfaren auftreten. Hier stehen sie in B-dur, in „Sie werden von Saba“ in C-dur, sonst sind als ihre Haupttonarten G-dur und F-dur festzustellen. In F-dur bewegt sich das erste „Brandenburgische Konzert“ für zwei Hörner, 3 Oboen, Fagott, konzertierende Quartgeige und Streichorchester, dessen erster Satz von Bach wieder verwendet worden ist für die Sinfonia (Orchesterleitung) der Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht“. Der Charakter des Konzertsatzes wird nicht erst nachträglich von Bach umgedeutet worden sein im Sinne der Schilderung der falschen Welt mit ihren „Skorpionen und falschen Schlangen“ und ihrer „Raserei“ sowie des unwilligen Abwendens von ihr. Ein bloßes Musizieren um der musikalischen Form willen hat Bach nie gekannt, immer ist ein charakteristischer Ausdruck, eine scharf herausgearbeitete Stimmung zu finden. Der Konzertstil der Italiener hat unter Bachs Händen sogleich eine Durchdringung mit solchem

Ausdrucks willen und mit unzweideutiger subjektiver Kraft der sich bestimmt äuffernden Persönlichkeit erfahren. Wieder in ganz anderem Sinne wirken die beiden G=Hörner des Eingangschores der Kantate „Auf Christi Himmelfahrt allein“, wo gläubige Entschlossenheit und freudige Abwendung von der Welt zum Ausdrucke kommt. In der Bassarie „Auf, auf mit hellem Schall“ hat sich dann die Stimmung zu solcher Kraft erhoben, daß eine Trompete mit hellen D=dur-Fanfaren eintritt. Außerordentlich poetisch ist, wie schon erwähnt, der Klang des Konzertierens zweier Soloviolin, zweier Jagdoboer und zweier Hörner in F zum Eingangschor der Choralkantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 1), zu dem noch das Streichorchester der Ripienisten eine sanfte Grundierung abgibt. Glanzvoll erschallen die beiden G=Hörner in der Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“. Alle diese Hornpartien liegen für unsere heutigen Hornisten und Hörner sehr hoch, so daß es nicht leicht ist, die Wirkung ganz befriedigend zu erreichen. In „Gott der Herr“ hat man manchmal die Hörner durch Trompeten ersetzt, was natürlich einen ganz anderen Charakter ergibt; ein stützendes Mitgehen von Trompeten ist da schon eher zulässig.

Außerordentlich häufig läßt Bach Choralmelodien von einem Horn verstärken, das manchmal, wenn auch seltener, ein Corno da tirarsi¹⁾ ist. Man bekommt den Eindruck, daß er häufig auf diese Weise einen Bläser verwendete, der einer konzertierenden Stimme nicht gewachsen war. Bach lag in vielen Fällen, besonders für die Schlußchoräle, sehr viel an einer satten und starken Besetzung der Choralmelodie. Sie war als Cantus firmus nicht mehr bloße Kompositionsgrundlage wie im 16. Jahrhundert, sondern brachte das intensive Gefühl zum Ausdruck, das Bach mit der Gemeinde verband. Indessen kommt die Verwendung eines einzelnen Hornes auch in konzertierenden Partien vor. In der Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (Nr. 105) ist ein Horn vorgeschrieben, das im a-moll-Eingangschor die Melodie der ersten Oboe verdoppeln soll, die sich teils sehr chromatisch und teils recht lebhaft und bis in große Höhen hinauf bewegt. In der Tenor-

¹⁾ Sachs (a. a. D.) betrachtet es als zumeist identisch mit der Tromba da tirarsi.

arie „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen“ soll das Horn die Hauptnoten der ersten Violine unterstützen. Diese schöne Kantate wird ziemlich häufig aufgeführt, und oft hört man die Hornstimme eine Oktave zu tief geblasen, wie es auch mit andern Hornpartien Bachs vorkommt. Die Schreibweise Bachs für Horn ist nicht so, daß die Töne, wie bei der heutigen, tiefer als die Notierung klingen, sondern in C-dur gerade so hoch, in anderen Tonarten unter Umständen höher. Die Chromatik des Horns in „Herr gehe nicht“ könnte man sich durch die Möglichkeit der gestopften Töne erklären, oder man muß an ein Corno da tirarsi denken. Vorgeschieden ist nur Corno, was sonst bei Bach Jagdhorn bedeutet. In der Bauernkantate verwendet Bach das Horn einmal in volksmäßigem, derbem Klange, im Gegensatz zu der Flöte, die die städtische Weise begleitet. In einem Falle findet sich bei Bach auch ein Horn in der Mittellage zur Verstärkung der Bratsche verwendet, was wie eine Vorahnung späterer Hornverwendung erscheint. Ist der ursprüngliche Anlaß hier vielleicht ein gelegentlicher Mangel an Bratschern gewesen? Königliche Würde und ernste Feierlichkeit drückt das Solohorn zum „Quoniam tu solus sanctus“ in der h-moll-Messe aus, dessen Begleitung durch zwei Fagotte schon erwähnt wurde. Es ist ein Jagdhorn in D, also in einer verhältnismäßig tiefen Stimmung, eine Oktave tiefer, als Bachs Clarin=D-Trompete, das in ruhigen großen Schritten über den bewegten Fagotten sich ergeht. Auch die Bassstimme, der das Quoniam übergeben ist, zeigt eine solche ruhige und würdevolle Haltung, zugleich liegt in seiner Melodie ein demütig-feierliches Sichneigen vor dem Hohen und Heiligen¹⁾.

1) Fritz Piersig in seiner aufschlußreichen Dissertation „Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode J. S. Bachs“ (1927) erblickt in der trompetenartigen Verwendung von Hörnern in Bachs Kantaten die Charakterisierung von „Festtagen zweiter Ordnung“. Er gibt zu erwägen, ob nicht die Bezeichnung „Corno“, ohne „da caccia“, manchmal auch eine ungenaue Angabe Bachs statt „Cornetto“, Zink sei. Wenn er, als Gegensatz zur „naturtongezugten“ Fanfaren-Thematik, Bachs eigentliches Grundprinzip in der „absoluten, abstrakten, melodischen Linie“ sucht und E. Kurths „Schwebewebungen“ mit Bachs Blechbläserlinien in Bezug setzt, so ergibt sich für ihn die Nötigung, Bachs phantasieerfüllte Tonsprache schließlich als „abstrakt-polyphone Struktur“ aufzufassen, was zu einer Gegenfäglichkeit zur deklama-

Es ist noch ein Instrument zu erwähnen, das bei Bach nur einmal vorkommt, ein Glockenspiel, Campanella, aus der Kantate (Arie) „Schlage doch, gewünschte Stunde“. Dieses poetische und schöne Stück hat aber im Ganzen und Einzelnen eine so wenig Bachische Stilart, daß viele zu der Ansicht neigen, es sei gar nicht von Bach komponiert. Es könnte hier auf ein in damaligen Orgeln vorkommendes Glockenspielregister gerechnet sein, doch weist Spitta darauf hin, daß für diese Kantate „keine Stelle des Kultus auffindbar ist“.

Sodann muß noch die Verwendung der Generalbassinstrumente betrachtet werden. Für das 17. Jahrhundert kam zur Ausführung des Continuo, besonders bei Liedern, auch die Laute in Frage, ein Instrument, das bei Bach sehr selten erscheint und für das er als Ersatz auf einem seiner Cembali einen „Lautenzug“, eine Art charakteristischer Dämpfung hatte. Er verwendet es, der Partitur nach, in der Johannispassion im Arioso „Betrachte meine Seel“ zu zwei Violoncello d'amour, obligat, über dem Continuo. In der Stimme jedoch, die Bach selbst herausgeschrieben hat, sind die betreffenden Figurationen der Orgel oder dem Cembalo für die rechte Hand zugeteilt. Sonst kommt die Laute, und zwar doppelt besetzt, noch vor in der Trauerode auf die Königin Eberhardine. In zwei Sätzen dienen hier die Lauten nur zur Unterstützung der in charakteristischen Oktavsritten oder einzelnen Tönen gehaltenen Continuo-Stimme, in einem fugierten Chorsatz ebenfalls als Continuoverstärkung. In dem begleiteten Rezitativ „Der Glocken bebendes Getöse“ beteiligen sie sich an dem Geläute, das im Orchester zur Darstellung kommt und das von oben mit den kleinsten Instrumenten, den Flöten, beginnend, sich immer weiter in die Tiefe ausbreitet, wodurch die Vorstellung erweckt wird, daß die Glocken des ganzen Landes in das Trauergeläute einfallen.

Bachs Continuoinstrument für die Kammer- und Konzert-

torischen Rhythmik führt. Nach Rug' „Typenlehre“ entsprechen weich dahinschwebende Linien dem „italienischen Typus“, während Bach dem durch Schärfe der Rhythmik und der Tongebung bezeichneten „französischen Typus“ zugewiesen wird. Sollte bei der „linearen“ Auffassung neben stilistischen Abgrenzungsbedürfnissen nicht manchmal auch eine Auffassung im Sinne des „italienischen Typus“ mitspielen?

musik wie für die weltlichen Vokalwerke ist das Cembalo. In den Kirchenwerken findet sich überall, wo eine Angabe gemacht ist, die Orgel als das Instrument bezeichnet, das mit dem Continuo zu gehen hat. Wie weit das Cembalo etwa von Bach in der Kirche verwendet worden ist, ist ungewiß. In der Trauerode auf die Königin Eberhardine ist Cembalo vorgeschrieben; dieses Werk ist indessen nicht als eigentliche Kirchenkantate, nicht als gottesdienstlich-liturgische Musik zu betrachten. Auf dem Programmzettel ist es damals als ein Werk „nach italienischer Art“ bezeichnet worden.

Man hat vielfach gemeint, Bachs Partituren wären als eine Art nicht vollständig ausgeführter Skizzen zu betrachten, und das Begleitinstrument habe die Aufgabe gehabt, die Komposition erst voll auszugestalten. Diese Ansicht, auf Grund deren auch im 19. Jahrhundert zahlreiche Bearbeitungen von Bachs Werken durch Zufügen von Instrumenten aller Art gemacht worden sind, ist indessen nicht stichhaltig. Die Rolle des Begleitinstruments war nur die, den Baß zu verstärken und die affordische Ausfüllung zu geben, durch die die obligaten Stimmen zusammengehalten werden. Dabei kann und muß die Ausfüllung in künstlerischer Weise und in guter Sehzart geschehen, wobei auch, vor allem, wenn es sich um Arien ohne obligate Begleitinstrumente nur mit Continuo- und Orgelbegleitung handelt, auf eine gut geführte Oberstimme zu halten ist. Aber auch in diesem Falle liegt eine wirkliche Melodie und ein wirklicher Ausdruck sowie eine in Erscheinung tretende charakteristische Ausdrucksfarbe außer in der Singstimme nur im Baß. Diese Baßmelodie darf nicht vom Klavier- oder Orgelbegleiter nebensächlich gemacht werden, sondern er muß sich ihr unterordnen. Daß die eigene Klangfarbe des Cembalos oder der Orgel eine gewisse Wichtigkeit für die Färbung des Ganzen hat, ist trotzdem zweifellos. Daß der Cembalist zu Bachs Zeiten zugleich vielfach eine Dirigentenfunktion ausgeübt hat, wie sie Bach in der Thomaskirche wohl auch von dem 1728 mit einem besonderen Spieltisch versehenen Rückpositiv aus durchführen konnte, ist eine Sache für sich.

Im allgemeinen hat die Orgelbegleitung zu Solostücken sich auf ein ausgesprochenes Begleitregister, wie es für Bach und die Zeitgenossen das Gedackt war, zu beschränken. Zu Chorsätzen kann

die große Orgel ihre verstärkende Macht entfalten. Die Vision des hereinbrechenden Gewitters und dann des feurigen Abgrundes der Hölle im Chor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ in der Matthäuspassion wird man sich ohne das Eingreifen der vollen Orgel nicht vorstellen können. Man hat sich heute meist entschlossen, auch in den Kirchenwerken ein Klavier zu verwenden, womöglich ein altes oder nachgebautes Cembalo. Für die Evangelistenrezitative der Passionen z. B. erweist sich die Orgel auch als wenig geeignet. Aber auch sonst zu Rezitativen wie auch zu Arien ist es praktisch, ein Klavier oder Cembalo zu wählen, da der rhythmische Zusammenhalt, zumal in schwieriger Akustik, und das plastische Heraustreten der obligaten Stimmen dadurch am ehesten gewährleistet ist. Eine Lebensfrage für Bachs Musik und ihre umfassende Wirkung ist es nicht, ob das Continuo mit Orgel oder Klavier oder Cembalo besetzt wird. Empfindlich gestört wird Bachs Tonsprache nur dann, wenn der Begleiter sich nicht anzupassen versteht oder zu wichtig hervortritt. Die ganz unmögliche Ausführung Bachscher Ensemblesmusik ohne ein ausfüllendes Akkordinstrument kommt wohl heute kaum noch vor, nachdem sie im 19. Jahrhundert, hauptsächlich von manchen Sinfoniedirigenten, aus Unkenntnis der Generalbasspraxis vielfach vorgenommen worden ist. Nur für die Motetten, die Werke oder Stücke „senza basso“ und die Stellen, die mit „tasto solo“ bezeichnet sind, ist dies statthaft oder gefordert.

Wenn Bach ein obligates Heraustreten des Klaviers oder der Orgel haben will, so schreibt er dies genau vor. Ein obligates Cembalo findet sich in den Gesangswerken nur in der italienischen Kammerkantate für Bass „Amore traditore“. Obligate Orgel findet sich in den Kirchenkantaten besonders vom Jahre 1731 öfters¹⁾. So dort, wo ein Klavierkonzert als Instrumentaleinleitung oder für den Eingangschor in Übertragung verwendet ist. „Klaviermäßig“ wirkt auch sonst Bachs obligate Orgel in Kantaten fast immer,

¹⁾ In der Originalpartitur hat eine Altarie aus der Kantate „Wer weiß, wie nahe“ (Nr. 27) die in der Bachausgabe nicht erwähnte Beischrift „e Cembalo obligato“, die Stimme aber ist für „Organo obligato“. Vgl. Bernh. Fr. Richter „Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel“, Bachjahrbuch 1908. Hier auch über die Cembalofrage.

und zwar in ähnlichem Sinne wie in Händels Orgelkonzerten, deren Verwendung als Klavierkonzerte von vornherein freigestellt ist, was sich unsere Pianisten nur noch nicht zunutze gemacht haben. Die machtvolle oder feierliche Wirkung der Orgel ist bei ihrer obligaten Verwendung in Bachs Kantaten nicht in Betracht gezogen¹⁾. Man wird manchmal an den Ersatz von Solobläserstimmen erinnert und wird demgemäß in solchen Fällen auch nur Soloregister zu verwenden haben. Immer ist es ein konzertierender, kammermusikalischer Stil, der der obligaten Orgel anhaftet²⁾. Manchmal dient sie zur Angabe eines Chorals, als Cantus firmus zu einem konzertierenden Satz, wie in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ (Nr. 161) oder, nach neuen Feststellungen, im Eingangschor zur Matthäuspassion. In der letzten Arie des ersten Teils der Altkantate „Geist und Seele wird verwirret“ (Nr. 35) wirkt die obligate Orgelpartie wie die Übertragung eines Fagottkonzertsatzes, da sich die rechte Hand in tiefer Lage, im Bassschlüssel notiert, in Figuren bewegt, die für ein Bachsches Fagott geeignet wären. Am Anfang und Schluß dieser Kantate konzertiert die Oberstimme der Orgel in höherer, normaler Lage.

Wie schon gesagt, ist die Tonmalerei, die bei Bach sich auf Schritt und Tritt findet, keine solche, deren Endzweck eine frapierende Realistik ist. Dem widerspricht schon der ganze Stil von Bachs Musik, der auf das Entfalten von selbständigen Stimmen auf dem Grunde einer klar fortschreitenden Akkordfolge gerichtet ist. Dem widerspricht auch der aufs Geistige und Seelische gerichtete Zweck von Bachs Musizieren. So ist auch seine Verwendung der Klangfarben nicht als illustrierend zu denken. Eine gewisse Grundklangfarbe bildet bei ihm das Streichorchester allein oder mit Oboen, wenn man von der Klangfarbe des Gesangschores und zwar des Chores mit Knabenstimmen absieht. Hierbei kommen die Oboen entweder als bloße Verstärkung und damit klangliche Verschärfung und Konsolidierung der Violinen oder als selbstständig hinzutretende Stimmen, auch manchmal sich nur stellen-

1) Vgl. über das „Religiöse“ dieser Wirkung mit Vortrag über „Die religiösen Grundlagen der Orgelmusik im 19. Jahrhundert“, im „Bericht über die Orgeltagung in Freiberg“, 1928.

2) Vgl. B. Fr. Richters interessante und ziemlich einleuchtende Erklärungen a.a.D.

weise von den Streichern trennend und sich wieder mit ihnen vereinigend, über den Violinen einhergehend oder in gleicher Höhenlage mit ihnen konzertierend, noch von Flöten unterstützt, mit Trompeten rivalisierend und in sonstigen mannigfachen Kombinationen vor. Eine schematische, sich nicht aus den vom Texte angeregten oder sonstigen inhaltlichen Vorstellungen entstammenden Klangaufbauidee sich ergebende Verwendung findet nirgends statt. Die Klangfarbe modifiziert sich weiterhin durch die jeweilige Gestaltung der Musik, und sogar bei seinen a cappella-Motetten kann man für die Vorstellung eine verschiedene Klangfarbe einer jeden nach ihrem Grundcharakter feststellen.

An den Kantaten kann man am besten erkennen, in welchem Sinne Bach nicht nur seine Motivik, seine Melodie- und Harmoniegestaltung, seine Rhythmik, sondern auf seine Instrumentation verwendet, da man hier am Text einen sehr zuverlässigen Führer hat. Wendet man sich von ihnen aus seiner reinen Instrumentalmusik zu, so wird man am ehesten erkennen, welcher Sinn hinter ihr zu suchen ist. In der Tat ist, so wie man einen grundlegenden Unterschied zwischen seiner geistlichen und weltlichen Musik nach keiner Richtung hin erkennen kann, auch zwischen seiner reinen Instrumentalmusik und den Chorwerken und Sologefangswerken hinsichtlich der Behandlung des Orchesters und der einzelnen Instrumente kein Unterschied zu finden. Dadurch sind ja auch die Übertragungen aus einem Gebiet in das andere möglich. Es ist aber keine Indifferenz, die sich etwa darin erwiese, daß Bachs Musik sich in jeden Rahmen, den geistlichen, den weltlichen, den instrumentalen, den vokalen schickt. Sondern es ist die volle und starke Einheit der ganz mit persönlicher Verantwortung sich betätigenden Kunst- und Lebensauffassung Bachs, die sich hierin ausspricht. Sie befähigt ihn, sein volles Herz auf jedem Gebiete in die Wagtschale zu legen, die Formen des Konzerts in die Kirche zu verpflanzen und die Gesinnungen des aufrechten protestantischen Mannes wie seine tiefen und starken und wiederum zarten Empfindungen in der reinen Instrumentalmusik zur Aussprache zu bringen.

Man schöpft also sicherlich Bachs Instrumentalmusik nicht aus, wenn man ihr Konzertieren als ein Spiel der Töne und Melodien auffaßt und demgemäß zur Wiedergabe bringt. Auch die Vor-

stellung des bloß „Kräftigen“ genügt nicht. Die äußerste Differenziertheit, die seine Orchesterbehandlung in den Kirchenwerken zeigt, eignet auch seinen reinen Instrumentalwerken. Wie selbstständig er auch in ihnen vorgeht, und welche selbständigen, immer einmaligen und ganz besonderen Gedanken und Klänge er in ihnen niederzulegen beabsichtigt, zeigt ein Vergleich seiner „Brandenburgischen Konzerte“ mit den Concerti grossi Corellis oder Händels, oder seiner Violin- und Klavierkonzerte mit den Violinkonzerten Bivaldis und seiner Nachahmer. Schon wenn Bach solche Konzerte nur auf das Klavier, die Orgel oder mehrere Klaviere überträgt, zeigen sich die Einwirkungen seiner starken Subjektivität. Wenn er dann der italienischen Formen sich selbst annimmt, werden die Soloinstrumente zu Rindern inneren Lebens, fangen sie an, in eindringlichen Deklamationen zu reden und zu singen, verbünden sie sich mit dem Tutti zur Offenbarung tief erlebter Stimmungen. Sie durchdringen auch formal das Ganze des Aufbaus viel mehr als in den Konzerten von Bachs Zeitgenossen, und tragen die Subjektivität des solistischen Auswirkens bis in alle Teile und Einzelglieder hinein, auch das Tutti zum Mitsprechen bringend. In den sechs „Brandenburgischen Konzerten“ gibt Bach immer neue Zusammenstellungen von Instrumenten, seien es Streicher oder Bläser, wie von Instrumentengruppen, von solistischen, konzertmäßigen und chorischen, auch die Mehrchörigkeit einbeziehenden Sätzen. Er mischt hier auch die Grundformen des Solokonzertes mit denen des Concerto grosso, ja der Sonate und der Suite, hier die einen da die anderen mehr in den Vordergrund rückend. So ergeben sich auch immer wieder neue klangliche Wirkungen. Im ersten dieser Konzerte, für Hörner, Oboen, Fagott und Violino piccolo, kommt ein Trio zweier Hörner mit drei Oboen unisono als Unterstimme „senza basso“ vor, im zweiten besteht das Concertino aus einer Trompete, einer Flöte, einer Oboe und einer Solovioline, im dritten läßt er, chormäßiger, drei Violinen, drei Bratschen und drei Celli gestützt auf Kontrabaß und Cembalo konzertieren, im vierten findet sich ein Solistenensemble von Violinen und zwei Flöten, im fünften das Konzertieren von einer Solovioline und einer Flöte zum Tutti des Streichorchesters, im sechsten beschränkt sich Bach auf tiefe Stimmen, wie Brahms später in einer Serenade, wo

allerdings höhere Holzbläser mitwirken: zwei Bratschen und zwei Gamben konzertieren über Cello, Kontrabaß und Cembalo.

In seiner Kammermusik hat Bach, vor allem in Köthen, auf Grund der Vorarbeiten für Orgel und Klavier, die technisch-geistigen Möglichkeiten der Instrumente nach vielen Richtungen hin auszuwerten und gesteigert. Der Übergang der Kammermusik zur Orchestermusik und von dieser wiederum zu den Werken für Chor und Orchester wirkt stets wie organisches Wachstum. Eine klare Scheidung zwischen Kammer- und Konzertstil wie zwischen diesem und dem aus dem Chorischen erwachsenen, nun längst durch das Solistische aufgelockerten Stile der Gesangswerke war damals nirgends vorhanden. Für Bach legte schon die kleine Besetzung des Orchesters wie auch des Chores eine kammermusikalische Haltung nahe.

Trotzdem finden sich bei Bach auch viele Stücke, die eine weit größere Besetzung zu erfordern oder mindestens zu erlauben scheinen, als ihm zu Gebote stand. So die Stücke mit Trompeten und Pauken und so manche großangelegten Chorsätze, unter denen sich ganz monumentale Kompositionen finden, die Händelsche Wirkungen übertreffen. Sollen wir die Matthäuspassion, die hohe Messe, die Kantaten „Nun ist das Heil“, „Ein feste Burg“, „Ich hatte viel Bekümmernis“, „Preise, Jerusalem“ und viele andere, das Magnifikat, das Weihnachtsoratorium wieder nur mit kleinem Chor, die „Duvertüren“ genannten Orchestersuiten mit kleinem Orchester besetzen? Allerdings über eine gewisse mittlere Stärke hinauszugehen, wird keinen Zweck haben, Massenhöre werden sogar für die Wirkung schädlich sein. Denn Bachs monumentalste Kompositionen klingen in verhältnismäßig kleiner Besetzung, die stets notwendige intensive ausdrucksmäßig-deklamatorische Durchdringung vorausgesetzt, machtvoll und großartig, während eine Besetzung, deren Stärke solche Durchdringung nicht mehr ermöglicht, die Wirkung keineswegs mehr steigert, sondern ihr das Eindringliche nimmt. Andererseits wird es stets auf ein abgewogenes Verhältnis der Klangwirkungen der einzelnen Klanggruppen ankommen. Von den Holzbläsern war in dieser Beziehung schon die Rede. Die Trompeten nehmen es bei geeigneter Aufstellung mit einer großen Klangmasse auf, weniger leisten in dieser Beziehung

die Hörner. Bachs Streichorchester an sich klingt oft auch in großer Besetzung gut, manchmal aber werden intimere Wendungen und Kammermusikalisch bedingte Wirkungen durch sie erdrückt, zumal auch dann, wenn ein Soloholzbläser oder eine konzertierende Violine sich ihm gesellt. Aber auch das klangliche Abgewogensein der einzelnen nacheinander folgenden Teile einer Komposition ist wichtig. Das solistische Konzertieren oder das nur von einem Cello und Klavier begleitete Sektorezitativ in unmittelbarer Nachbarschaft eines Riesenchores und großen Orchesters, das mit modernem Riesenorgeltutti verstärkt ist, wird in vielen Fällen kein abgerundetes Klangbild des Ganzen ergeben, wobei es noch sehr auf die Größe und Akustik des betreffenden Raumes ankommt. Auch hier läßt sich etwas Allgemeingültiges nicht feststellen, es kommt auf den einzelnen Fall an. Maßgebend muß aber immer die Klangabsicht Bachs bleiben, die sich aus seiner Partitur ergibt, nie darf etwas wie eine Übermalung oder Vergrößerung spürbar werden, nie vor allem eine Monumentalisierung, wo nicht schon das Monumentale in Bachs Konzeption erkennbar ist. Auch dann ist noch zu bedenken, ob nicht die besondere Wirkung etwa darauf beruht, daß schon kleine Mittel sie erreichen. Denkt man etwa an Stellen bei Schütz, wo er mit einer Singstimme und 2 Violinen über dem Continuo neben den Kammerwirkungen plötzlich monumentale chorische in Ersatz von Tuttiwirkungen erreicht, so wird man sich über die Möglichkeiten, in der Kirchenmusik durch wenige Mittel monumental zu wirken, klar werden können, aber auch darüber, daß solche Wirkungen oft gerade an die geringe Besetzung, vielleicht auch an den hallenden Kirchenraum gebunden sind.

Auch die dynamische Behandlung des Orchesters wie des Chores und der solistischen Ensembles darf nur aus dem heraus erfolgen, was aus dem Studium von Bachs Niederschriften und der ihnen ohne Veränderung und Zusätze folgenden Drucke, also in erster Linie denen der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft sich ergibt. Das heißt nun keineswegs, daß dort, wo Bach keine dynamische Vorschriften gibt, die Wiedergabe in gleichmäßiger Tonstärke von Anfang bis Ende zu erfolgen habe. Im Gegenteil, Bachs eindringliche Tonsprache verlangt auch ein dynamisches Nachgehen in alle ihre Wendungen hinein. Niemals darf aber ein Hineintragen

von außen her an sie herangebrachter dynamischer Wirkungen stattfinden, wodurch der Bachsche unmittelbare Ausdruck ins Disponierende und Darstellerische umgebogen wird. Nicht orgelmäßig im Sinne der Beschränkung auf Artikulation und Agogik muß Bachs Orchester und Chor behandelt werden. Die Dynamik der Orgel beruht auch für Bach auf anderen Gesetzen als die der Streich- und Blasinstrumente, die den Ausdruck durch Abschattierung der Stärke des Tones unterstützen können. Ausdrucksdynamik ist etwas anderes als Wirkungsdynamik. Diese ergibt sich bei Bach durchaus aus der Stimmengruppierung und dem Wechsel von großer und kleiner Besetzung, von Tutti und Solo, aus dem Hinzutreten und Wegfallen von mitwirkender Substanz. Dies kann man dem Registrieren auf der Orgel oder dem Manualwechsel auf dem Cembalo wohl vergleichen¹⁾. Ein „großes Crescendo“ ist also bei Bach dort anwendbar, wo die sich mehrenden und immer höher aufsteigenden oder enger sich drängenden Themeneinsätze es an die Hand geben, oder wo eine Vermehrung des Apparats durch Zufügen neuer Klangmittel erfolgt.

Wenn Bach selbst ein Piano oder Forte (auch Pianissimo kommt vor) vorschreibt, so bedeutet das meist, daß die Solostimme oder das Soloinstrument in Tätigkeit ist oder nicht. Bei größerer Zahl der Mitwirkenden kann das nur den Wechsel zwischen größerer oder kleinerer Besetzung des Begleitapparats, zwischen *con* und *senza ripieni* bedeuten, für das Cembalo Manualwechsel. Für Bachs wenige Spieler wird das piano eine entsprechende Zurückhaltung in der Klangstärke und im Ausdruck zu bewirken gehabt haben. Ein Übergang vom Piano zum Forte und umgekehrt also ein Crescendo oder Diminuendo zur Vermittlung der beiden „Terrassen“ ist nicht vollkommen ausgeschlossen. Im Sinne eines Diminuendo ist z. B. das Pianissimo im Schlußchor der Matthäus-

¹⁾ Die Wirkungsdynamik, die dann die „Mannheimer Schule“ aufbrachte, beruht auf einem neuen Verhältnis zu Klang und Klangstärke als Kompositionsfaktoren, keineswegs aber auf einer entwickelteren „Subjektivität“ etwa Bach gegenüber, wie Riemann gemeint hat. Über die idealistische Art, mit der Beethoven die von den Mannheimern ausgebauten Wirkungen verwendet hat, vergleiche auch meinen schon erwähnten Aufsatz „Beethoven und die Romantik“. In der dramatischen Musik haben die Mannheimer Vorläufer ihrer mehr über die Wirkungen disponierenden als ausdrucksstarken Art.

passion aufzufassen, wo ein allmähliches Einschlummern ausgedrückt wird. *Bachs* *Piano* kann aber auch die Forderung einer *Echowirkung* bedeuten, wenn eine kurze Phrase, mit oder ohne leichter Abänderung oder Versetzung in andere Tonhöhe, wiederholt wird. Das *Echo* war bekanntlich ein wichtiges dynamisches Kontrastmittel der damaligen Musik und wird manchmal auch nicht besonders bezeichnet, da eine Verwendung an den richtigen Stellen vorausgesetzt wurde.

Man kann also ein *Bach*sches *Forte* als Bezeichnung der Normalstärke betrachten, wenn es durch ein *Echopiano* unterbrochen wird, oder als Angabe für das „*Tutti*“ in Konzertsätzen, beziehentlich das „*Ritornell*“, das Vor- und Zwischenspiel, in *Arien*. Ist eine *Arie* zarten Charakters, so sorgt *Bach* schon durch die Instrumentation dafür, daß auch das *Ritornell* zart klingt, man darf sich jedenfalls durch die Angabe „*Forte*“ nicht zu einer starken oder gar derben Ausführung verleiten lassen. Innerhalb des *Forte* wie des *Piano* ist das Ausdrucksmäßige auch dynamisch voll zur Geltung zu bringen. Daß der Ausdruck innerhalb einer Melodielinie ganz wesentlich von den Beziehungen der einzelnen Töne zur jeweiligen Harmonie und von den Harmoniefolgen abhängt, daß, um nur das einfachste anzuführen, Vorhalte herauszuheben, ihre Auflösungen leichter anzugeben sind, daß übergebundene Töne, die aus Vorhaltsvorbereitung und Vorhalt bestehen, ein An- und Abschwellen erfordern, daß aber wiederum Pedanterie und Schematismus auch hierin unkünstlerisch wäre, schon wegen der vielfältigen Durchdringung der mitwirkenden Faktoren, worunter auch die Melodiegestaltung in rhythmischer Beziehung und nach Höhe und Tiefe zu rechnen ist, — das kann hier nur flüchtig berührt werden. Wo der Charakter der Klangfarbe der mitwirkenden Instrumente, oder auch schon der ganzen Art der Musik, einen besonders wichtigen unter ihren Faktoren darstellt, wird unter Umständen darauf Rücksicht zu nehmen sein durch eine gewisse Zurückhaltung im Deklamatorischen¹⁾.

¹⁾ E. Kurth, der in seinem bekannten großangelegten Werk „*Der lineare Kontrapunkt*“ die *Bach*sche Melodielinie ganz ausführlich behandelt, läßt deren Beziehungen zur Harmonik, die Artikulation und das Deklamatorisch-Ausdrückende nicht zu ihrem Rechte kommen. Meine früheren Hinweise darauf, wie die von Herrn. Keller betreffs „*Artikulation*“, werden im Vorwort zur 3. Auflage des Buches von ihm als „*Mißverständnisse*“ bezeichnet; am Text des Buches ist nichts geändert.

Das Deklamatorische kann aber wiederum in der Klangfarbe seinen besten Verbündeten haben. Es ist ja nicht einzig die Artikulation, die seiner Geltendmachung dient. Diese wiederum hat oft einen anderen Zweck zu erfüllen, als den der Deklamation, nämlich die plastische Darstellung der Form und Art der Melodielinie. (In diesem Sinne hauptsächlich behandelt sie Hermann Keller in „Die musikalische Artikulation, besonders bei J. S. Bach“, Värenreiter-Verlag Kassel.) Am besten kann man Bachs Artikulation in den Partien der obligaten Oboe kennen lernen, wo er sie meist mit größter Sorgfalt durch Legatobögen und Stakkatopunkte bezeichnet. Für die Solovioline, ja auch für die Streicher im Tutti, gilt ähnliches, doch ist hier die Artikulationsbezeichnung zugleich Angabe des Strichs, sodaß der Legatobogen das Zusammenfassen mehrerer Töne auf einen Bogenstrich erfordert, während im übrigen ein Legato auch bei wechselndem Strich durchführbar ist. Und gerade bei Bach ist solches Legato häufig, während die Komponisten des 19. Jahrhunderts, bei denen Strichwechsel auf jeder Note zugleich eine Art Stakkato bedeutet, es kaum kennen. Man kann im Großen und Ganzen feststellen, daß ein Zufügen von Bögen in die Notation von Bachs Musik, vor allem für die Streicher, eine Verfälschung des Vortrags herbeiführt. Für die hohen Trompetenpartien stellen solche zugesetzte Legatobögen oft geradezu die Ausführbarkeit in Frage, da in der hohen Lage naturgemäß bewegte Gänge mit gestoßenen Tönen leichter ausführbar sind. Noch immer ist man leider zumeist auf die angeblich „praktischen“ Ausgaben angewiesen, die Überarbeitungen darstellen. Niemand, der Bachs Musik aufführt, sollte versäumen, auf die originalen Lesarten zurückzugehen, die in der Gesamtausgabeder Bachgesellschaft mit ziemlicher Treue sich überliefert finden. Die Hilflosigkeit weiter musikalischer Kreise gegenüber der „Unbezeichnetheit“ vieler Bachscher Musik würde bald schwinden, wenn sich jene an der Hand der „unbezeichneten“, d. h. nur der Bachschen Bezeichnung Raum gebenden Ausgaben in Bachs Stil eingewöhnen würden. Allerdings dürfen diese niemals dazu verführen, eine „objektive“ Ausdruckslosigkeit in Bachs Musik hineinzutragen. Die Fixierung des Bachschen Ausdrucks durch Zeichen kommt auch Autoritäten und Bachkennern (doch wer kann unbegrenztes Zutrauen beanspruchen! Ein Pianist

z. B., der nicht zugleich in Bachs Kirchenmusik einen tiefen Einblick hat, gewiß nicht!) höchstens in einem Übergangsstadium zu, das aus der Gewohnheit des 19. Jahrhunderts herauszuführen hat, in dem man Dynamik, Agogik, Artikulation, Tempo und gesamte Auffassung nach Vorschriften und Zeichen zu richten hatte, die zur Notation dazugehörten. Wo Bach selbst Bezeichnungen gibt, müssen sie um so mehr beachtet werden.

Wie für die Orchesterinstrumente, so hat Bach auch für Klavier und Orgel die Musik so geschrieben, daß eine Übertragung auf ein anderes Instrument eine Fälschung ihres innersten Wesens darstellt, es sei denn, daß sich jemand so Meister fühlt, daß er sich neben Bach stellen und wie er Übertragungen und Bearbeitungen mit vollem Bewußtsein der stilistischen Erfordernisse und ausdrucksmäßigen Eigentümlichkeiten sowie auch der Funktion der Klangfarbe vorzunehmen verantworten kann. Um Bach zu vermitteln, wird es immer das beste sein, ihn im Rahmen seiner eignen Bedingungen soweit wie irgend möglich sprechen zu lassen¹⁾.

Es gibt aber ein Werk von Bach, das scheinbar einem bestimmten Instrument nicht zugeordnet ist, sondern die Ausführung in bezug auf die Klangmittel freiläßt, das ist sein letztes großes Werk: „Die Kunst der Fuge“. Bach hat es in einer Notierungsweise erscheinen lassen wollen, die der des 16. Jahrhunderts und noch mehr der von Scheidts „*Tabulatura nova*“ von 1624 entspricht. Es handelt sich um eine Partitur, in der jede Stimme eine besondere Zeile und einen besonderen Schlüssel zugewiesen erhalten hat, ohne daß bemerkt ist, welchen Instrumenten die Ausführung zugeordnet ist. Scheidt hat seine „*Tabulatura nova*“ für die Organisten verfaßt, die sich aus der stimmenmäßigen Notation die Stücke in ihre griffmäßige deutsche Orgeltabulatur übertrugen, nach der sie sie an der Orgel oder auch am Klavier ausführten. Im 16. Jahrhundert pflegte man jede Komposition in Stimmbüchern zu verbreiten,

¹⁾ Die Frage der Übertragung von Clavichord- und Cembalomusik, wie auch der für Orgel auf den modernen Flügel sowie die des Verhältnisses der alten Orgel zur neuen muß hier übergangen werden durch Hinweisung auf die noch immer steigende Flut von Veröffentlichungen, die sich darauf beziehen, zumal das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Buchmayers bereits angeführter Aufsatz „*Cembalo oder Pianoforte*“ scheint mir noch immer besonderer Beachtung wert.

aus denen sich die Organisten sie zusammenschrieben, wenn sie sie auf ihrem Instrument vortragen wollten, während sie in erster Linie für Singstimmen oder Instrumente verschiedenster Art zu benutzen waren. Es scheint demnach also, als ob Bach in Rückkehr zu Gewohnheiten früherer Zeiten in der „Kunst der Fuge“ eine Musik gegeben habe, deren Ausführung in beliebiger Art vorgenommen werden kann. Eine andere Erklärung ist die, daß Bach am Ende seines Lebens sich vom klingenden Leben mehr und mehr zurückgezogen habe und sich „abstrakte“ Musik zugewendet habe, die jenseits des realen Klanges in einer Fantasiesphäre von hochalpiner „Verdünnung“ sich bewegen. (Seit Moritz Hauptmanns Bemerkungen über die „Kunst der Fuge“ hat dessen Hochalpenvergleich bis zum heutigen Tag die unzutreffendsten Vorstellungen über das Werk immer weiter führen helfen.) Oder Bach habe hier ein halb oder ganz theoretisches Werk geschaffen, eine Art Lehrbuch der höheren Fugenkomposition.

Sieht man das Werk näher an, etwa in Übertragung in eine Klaviermäßige Notierungsweise auf nur zwei Linien-systeme, so verliert sich wenigstens für den, dem auch das „Wohltemperierte Klavier“ keine „abstrakte“ Musik ist, der Eindruck des Unsinnlichen, und eine Ausführung auf dem Klavier erscheint als der Musik durchaus entsprechend. Daß eine Wiedergabe auf dem Klavier nicht möglich sei, ist eine unbeweisbare Behauptung. Im Gegenteil erweist es sich, daß nicht nur stets die bequeme Greifbarkeit für die beiden Hände bedacht ist, sondern auch der Klavierklang am besten dem Ausdrucksmäßigen entspricht. Die weltabgewandte Stimmung so mancher früheren Klavierfuge erscheint hier allerdings noch gesteigert; sie ist aber etwas anderes als eine Abgewandtheit vom realen Klang. In letzter Zeit ist für die Auffassung eingetreten worden, daß die „Kunst der Fuge“ nach einer Realisierung durch Orchester in verschiedener Besetzung verlange¹⁾. Zur Durchführung der Absicht, das Werk, das in bezug auf innere musikalische Konzentration höchstens an Beethovens letzten Streichquartetten ein Gegenstück hat, einem breiten Publikum in großen Aufführungen nahe zu bringen, ist die Besetzung mit Orchesterinstrumenten sicherlich

¹⁾ Ausgabe von W. Graeser bei Breitkopf & Härtel; von H. David bei C. F. Peters. David erkennt übrigens die Klaviermäßigkeit an, die Graeser leugnet.

ein sehr brauchbares Mittel. Da es sich bei den meisten Fugen um einen vorwiegend „chorischen“ Stil handelt, ist die Grundlage des Streichorchesters und seine Verstärkung durch Oboen oder Posaunen naheliegend. Bei aufgelockertem Stile oder charakteristisch-farbiger Haltung ist selbst in der Fugenform eine Besetzung mit Soloinstrumenten durchaus denkbar, wie etwa die erwähnte Instrumentaleinleitung zur Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ erweist. (Etwas anderes dagegen sind die hergebrachten intermezzoartigen Triopartien der Oboen und des Fagotts in den Fugen der französischen Ouvertüren.) Ein Streichquartett Beethovenscher Besetzung ist kaum als brauchbare Realisierung Bachscher Klangvorstellungen anzusehen. Auch erfordert ein Bachscher Satz für mehrere Instrumente stets eine Continuo Begleitung, eine Ausfüllung durch Orgel, oder bei nicht kirchlicher Musik, wie es die „Kunst der Fuge“ ist (das B-A-C-H-Thema, die Klaviereinlagen, aber auch vieles andere noch weist zwingend darauf hin), durch Klavier. Auch den Stücken für zwei Klaviere und den zweistimmigen sollte solches affordische Ausfüllen zugute kommen! Ferner muß sorgfältig darauf geachtet werden, daß nicht irgendwo eine dastellerische Auffassung hineingetragen wird. Das Abbrechen der großen letzten Fuge, durch Bachs Tod herbeigeführt, zur Erzielung einer dramatisch eindrucksvollen Wirkung zu verwenden, heißt den Stil des Werkes umbiegen und Inneres (die Steigerung der Fuge) als Äußeres wirken lassen, sowie Äußeres (das Abbrechen) als Inneres. Wenn man von „Romantik“, in einem Sinne, der Bachs Wesen entgegengesetzt ist, sprechen will, so ist mit solcher Symbolisierung solche Romantik in ein Werk hineingetragen, das sie am wenigsten verträgt. Hoffentlich bleibt es Bachs Musik erspart, zur Begleitung von des Komponisten sicherlich „rührenden“ Lebensschicksalen vor einer Bühne zu erklingen!

Gegenüber einer allzu trockenen und formalistischen Auffassung von Bachs Musik hat man eine Zeitlang, besonders unter dem Einflusse von Richard Wagners Werken und Lehren, geglaubt, das Dramatische an ihr hervorheben zu sollen. Im Gegensatz dazu hat man dann späterhin wieder die formale Geschlossenheit der Bachschen Musikformen betont, um zu zeigen, daß in diesen Formen das Wesentliche der Bachschen Absicht und seiner ewigen

Gesetzen nachsinnenden Musik beschlossen sei. Eine Ausdrucksabsicht, der diese etwa dienend zur Verfügung stehe, wird leicht von solcher Auffassung aus in Abrede gestellt werden, mehr noch als von der, die das Dramatisch-Darstellerische betont. Man wird aber über den strengen formalen Forderungen Bachs nichts vergessen dürfen, was er mit ihnen zu vereinigen, ja durch sie zu erfüllen weiß, vor allem nicht den vollen Einsatz seiner starken und eigenwilligen, leidenschaftlich bewegten, unmittelbar und tiefempfindenden Persönlichkeit. Auch die Art, wie er die Klangfarbe in seinen Werken als eins seiner Ausdrucksmittel verwendet, entspricht dieser Persönlichkeit. Auch sie ordnet er der strengen Gliederung seiner Musikformen ein, aber gerade auch an ihr beweist er die Unererschöpflichkeit seiner Fantasie und die Originalität seiner Erfindung. So wie seine Zeitgenossen sich über seine Registerwahl beim Orgelspielen wunderten und dann doch erkannten, daß keine andere jeweils seine Absichten hätte besser erfüllen können, so können wir über die Eigenart und zugleich letzte Zweckmäßigkeit seiner Orchestrierung nur staunen, zumal wenn wir den Absichten nachzugehen versuchen, die Bach jeweils damit verbindet.

Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie“.

Von Georg Mantel (Karlsruhe).

Jeder wahre Bachliebhaber wird Heinrich Schenker zustimmen, wenn er in dessen trefflicher Ausgabe der chromatischen Phantasie (Universal-Edition) unter anderen die bisher geläufige Art, das Arpeggio auszuführen, aufs Korn nimmt und es als bedauerlichen Irrtum bezeichnet, zu glauben, daß diese allerprimitivste Technik, die sich auf das Hin- und Hinabbrechen der Akkorde beschränkt, ihre künstlerische Schuldigkeit auch noch im anspruchvollsten Milieu tun könnte oder müßte. Als glänzende Illustration für die Art, wie der Meister selbst die Kunst des Arpeggio behandelt, führt er die Schlußstelle seines Präludiums a-moll (Bischoffsche Ausgabe Bd. VII, S. 136) an. Ausgehend von der von Schenker ins hellste Licht gerückten Erkenntnis, welche Wunder seiner Stimmführungskunst Bach uns hier in einem ausgeschriebenen Arpeggio beitet, sei im folgenden ein neuer Versuch gewagt, die von jeher peinlich berührende Verlegenheit des auf die Dauer langweiligen Auf und Ab der üblichen Anweisungen zu beseitigen durch eine neue Ausarbeitung möglichst im Sinne Bachs. Über das Problematische eines solchen Versuchs überhaupt wird der Ablauf unserer Betrachtungen noch Anlaß bieten, einiges Grundsätzliche vorzubringen.

Zunächst die Frage: Worin besteht die künstlerische Wirkung des Arpeggio? Der Vergleich mit dem wogenden Spiel des Wassers liegt nahe und ist auch bis zu einem gewissen Grad brauchbar. Von einer an sich nicht wahrnehmbaren Kraft, sei's des Windes oder der Strömung, erscheinen die Wogen aufs lebendigste bewegt, von einer Kraft, deren Fülle und Gegenwart uns die Weiterdauer dieses Spiels gewährleistet. Und damit scheint mir schon der Kern des Problems

berührt, wie im folgenden noch musikalisch-sachlich näher erörtert werden soll. Dort, wo solche Kraft fehlt, vermissen wir den Eindruck des Lebendigen und wenden uns gelangweilt ab. So ist wohl schon immer jeder Musikalische eines peinlichen Gefühls nicht ledig geworden bei der üblichen Ausführung des Arpeggio in Bachs Meisterwerk, die in einem notengetreuen Auf und Ab nichts anderes als ein dauernd wiederholtes Schema darstellt, noch dazu in völliger Abhängigkeit von der meines Erachtens vom Standpunkt des inneren Empfindens zu verneinenden Tatsache des oft recht peinlichen Abstandes beider Hände. Mit letztgenanntem komme ich so gleich auf den zweiten Vergleichspunkt in unserem obigen Bilde: Im Gegensatz zu diesem vermissen wir in solchem Falle die wirkliche Durchgängigkeit der Linie im Auf und Ab der Wellenbewegung. Mag auch bei Anwendung von 16- eventuell 4-Füßen für die Ausführung auf dem Cembalo diese Lücke nur im Text, nicht aber dem wirklichen Klang nach in Erscheinung getreten sein, für das heutige Klavier besteht das Problem und muß irgendwie gelöst werden. Jedoch sei hierüber Näheres an Ort und Stelle gesagt. Wenn die folgenden Ausführungen auch ohne Vorliegen der Schenkerschen Ausgabe verständlich gehalten sind, so sei doch deren eingehendes Studium als unerlässlich empfohlen. Treten wir nun dem Sachverhalt des Textes näher.

L. 27—29: Die von Bach selbst ausgeschriebene Ausführung des ersten Akkords weist Triolenbewegung auf. Mit Schenker glaubte ich die Triolenbewegung durchweg beibehalten zu sollen (bis L. 29 einschließlich). Es sei eine Weiterführung vorgeschlagen, die der bei einstimmigen Auf und Ab etwas verspäteten Umdeutung des Orgelpunktes durch sein Zusammenanschlagen mit dem der neuen Harmonie eigenen e vorbeugt. In ganz natürlicher Weiterführung entstehen für die weiteren Akkorde die Zusammenklänge d f, d fis; die Konsequenz weiter treiben durch erzwungenes Herstellen der Zusammenklänge d g, d f, schien mir nicht angebracht, zumal die aufwärts steigende Sekundlinie d'—a' ja in den Gipfelnoten der Rechten gesichert war. Das d erscheint nun als Orgelpunkt wie von einer besonderen Stimme stets neu angeschlagen, ganz im Sinne der Bachschen Schreibung, die dieser Note einen besonderen Strich abwärts gibt. Die Schwierigkeit des zweiten Akkords L. 29, die

Lücke zwischen beiden Händen ist durch weitere Akkordlage überwunden sowie auch die Spannung vor dem den Orgelpunkt sprengenden $\frac{6}{3}$ -Akkord genügend melodisch illustriert. Zwar hat Bach an dieser ganzen Stelle der rechten wie der linken Hand viertönige Akkorde zugewiesen, so daß überall die Bewegung in Triolen auf geht, auch bei primitivstem Auf und Ab. Eine andere Frage aber ist es, ob damit auch die Wahl der einzelnen Arpeggiotöne gegeben sein sollte. Ich möchte hier vermuten, daß ein so feines Musikerohr wie das Bachs die Akkorde (man gestatte das Paradoron) so notiert „sehen“ wollte, wie sie als Akkorde, d. h. unarpeggiert, sinnvoll zu spielen sind, um trotzdem wieder einem Interpreten durch den Hinweis „arpeggio“ volle künstlerische Freiheit in der Wahl der Töne zu gewähren. In dieser Auffassung liegt immerhin eine Erklärungsmöglichkeit für die Notierung der zweiten Akkorde der Takte 28 und 29, wo lediglich die Sorge um die Nichtverdoppelung der Leit töne fis'' und gis'' als für einen Akkordsatz gewaltet hat, was dann erst sekundär die Lücken c'—a' und h—h' mit sich gebracht hat. Wenn hier eingewendet werden mag, daß auf dem Cembalo 16- und auch 4-Füße die Lücken ohne weiteres ausgefüllt haben, so ent stünde doch durch Nachahmung des so entstandenen Cembalo klangs ein ganz und gar unhandlicher und unbachscher Klaviersatz. Die große Unterbrechung der Akkordfläche ist auch allen Bearbeitern als Mangel für die künstlerische Ausführung des Arpeggio erschienen, oder auch dachten sie gar nicht daran, die Akkordfassung des Textes als bindend für die Tönwahl des Arpeggio zu nehmen. Den gleichen Mangel ergibt eine wörtliche Behandlung der beiden Akkorde T. 30, sowie des ersten Akkords T. 33, wo doch die Lücke sich einzig aus der Griffbeschränktheit beider Hände herleitet. Nicht als ob mit der dichterem Flächenausfüllung an sich künstlerisch schon etwas Nennenswertes getan wäre. Busoni suchte die Gestalt der melodischen Linie durch vollen Anschlag der Akkorde (quasi organo) zu retten, zwischen die er (quasi arpa) die Arpeggierung unter brachte. Wenn ich auch nicht glaube, daß dies in Bachs Sinne ist, so bleibt es immerhin Busonis Vorzug, versucht zu haben, dem in Melodik und Harmonik gestalteten Kräftepiel seine wünschens werte Plastik zu wahren, die es bei einem bloßen Auf und Ab der Akkorde verlieren muß. In Erweiterung des Schenkerschen Hin-

weises auf Bachs a-moll-Präludium und Fuge ließen sich noch viele Proben seiner Kunst auf diesem Gebiet ausführen, wie sie auf Schritt und Tritt in Bachs Klavier- und Orgelwerken begegnen, wo sie jeder Leser selbst auffuchen mag, um die in den Formen selbst herrschende reiche Mannigfaltigkeit der Technik im einzelnen zu bewundern. Leider aber ist in allen diesen Fällen die Situation im gesamten Stück eine völlig andere als in der chromatischen Phantasie, und es wäre auch ein müßiges Unterfangen, eine ähnliche oder gar gleiche Situation in einem anderen Werke entdecken zu wollen, um dieses dann in philologischer Gewissenhaftigkeit als Muster zu kopieren, wo doch ein Genie ein jedes seiner Werke als lebendige, eigengesegliche Schöpfung hervorbringt. Wenn auch die Lösung unserer Aufgabe auf intimerer Kenntnis Bachscher Sprechweise basieren muß, kann sie doch letzten Endes nur aus der Atmosphäre kommen, in welcher ruhend das Stück von einem bestimmten Individuum empfunden wird. Wenn nun einerseits solche unumgänglichen Schranken unserer Individualität den Verzicht auf eine unanfechtbare, also kongeniale Lösung solcher Aufgabe nahelegen können, so darf doch zur Rechtfertigung eines solchen Versuchs gesagt werden, daß es einen großen freien Menschen noch immer gefreut hat, mit der Fülle seines Lebens auf anderes Leben anregend zu wirken. In diesem Sinne mag wohl auch Bachs Geist gnädig zu diesem Versuch lächeln.

Sehen wir also von der Ähnlichkeit der Situation ab, so weist in Hinsicht auf die vorzugsweise in Sekunden schreitende Melodie die Einleitung zu der Fuge a-moll (Bischoffs Ausgabe, Bd. I, S. 100) eine gewisse Ähnlichkeit auf. Bach, der hier ausdrücklich „Fantasia“ überschrieben hat, überläßt auch hier, und wahrscheinlich doch zufolge seiner Auffassung dieser Einleitung als „Fantasia“, die Ausarbeitung des Arpeggio dem Interpreten, woraus man mit Sicherheit wenigstens soviel schließen darf, daß er sich hier eine ganz andere Behandlung des Arpeggio gedacht hat, als etwa im Präludium der C-dur-Fuge (Wohltemp. Klavier, I. Teil) oder im Präludium Cis-dur (Wohltemp. Klavier, II. Teil), dessen älterer Entwurf (Bischoffs Ausg., Bd. VI, S. 123) noch unausgearbeitete Akkorde mit der Vorschrift „Arpeggio“ aufweist.

L. 30: Änderungen des Akkordsatzes zwecks breiterer Flächen-

überstreichung. Wenn auch die Handlücken auf dem Cembalo durch die Verwendung von 16- und wohl auch 4-Füßen zu überbrücken waren, so mußte zwecks deren Überbrückung auf dem h e u t i g e n Klavier von der Forderung einer Bachschen Handform abgesehen werden.

L. 33: Auch hier schien mir die Überbrückung der Lücke einer ganzen Dezime nötig. Ferner galt es mir, die Zweiunddreißigstel-Bewegung, die der pathetische Absturz der Takte 31 und 32 aufweist, streng fortzusetzen.

L. 35: Hier sei die Frage der Unregelmäßigkeit der Werte im Arpeggio etwas ausführlicher aufgerollt. Betrachten wir einmal das von Schenker gebrachte Beispiel aus Präludium und Fuge a-moll (Bischoffs Ausg., Bd. VII, S. 136, 3. Zeile, 1. Takt). Schälen wir hier die Harmonietöne heraus, so gelangen wir zu Akkordgriffen verschiedener Tönezahl (5, 6, auch 7). Und trotzdem haben wir durchgängig gleiche Werte. Verschiedenheit der Tönezahl (wobei sowohl an deren Verschiedenheit rechts und links, z. B. L. 35, sowie in aufeinanderfolgenden Akkorden zu denken ist, z. B. L. 36) schien mir daher für sich allein keine genügende Begründung zur Vornahme eines Wechsels der Werte zu sein. Eine andere Begründung für die Schenkersche Ausführung von L. 33, 35, 36, 38, 45, wo je nach Tönezahl die Werte schwanken, liegt wohl nicht vor. Zwar ließen sich einige dieser Fälle durch die Spannungsvorgänge der Harmonik rechtfertigen, so etwa L. 35, zweiter Akkord: Entspannung in der Vorhaltsauflösung, L. 47, zweiter und dritter Akkord: Spannung durch doppelte Hochalterierung, L. 48, zweiter und dritter Akkord: Verdeutlichung der Spannung des Halbschlusses, wie sie ja auch zweifellos in dem vom Texte geforderten Wiederanschlag sämtlicher Akkordtöne auf dem 4. Viertel zum Ausdruck kommt. Doch schien mir auch solche Art von Begründungen nicht unbedingt zur Vornahme eines Werte-Wechsels zwingend, zumal festzustellen ist (in dem von Schenker angeführten Beispiel aus dem Präludium a-moll), daß Bach aus solchen Sachverhalten keinen Anlaß zur Vermehrung der Tönezahl nahm, sondern die vorhandenen Spannungen in der melodischen Gestaltung des Arpeggios sprechen ließ. Man betrachte im a-moll-Präludium aus diesem Gesichtspunkt die Gestaltung der beiden meisttönigen Akkorde: des

Sekund-Akkords über b L. 8 der Seite 136, mit dem kleinen Winkel $e' b$ vor der Akkordwiederholung, in der Weiterführung $e' a$ (den aus dem Gesichtspunkt diatonischer Melodik auch Schenker unterstreicht), sowie die Gestaltung des Sept-Akkords über dis (letzter Takt der Seite) mit dem Winkel $a-dis$, in der Weiterführung $a-e$, in diesem Fall außerdem noch das Oktav-Intervall gegenüber dem sonst durchgängig erscheinenden Sext-Intervall. In beiden Fällen will also Bach lieber die Diatonie und Harmonie mittels kleiner Richtungsänderungen innerhalb der großen Welle schärfer ausprägen, als daß er sich durch die Verschiedenheit der Zahl der Harmonietöne im Akkord veranlaßt sähe, die Stetigkeit des Flusses durch einen Wechsel der Werte zu gefährden. Diese Tatsachen veranlaßten mich, von Schwankungen der Notenwerte überhaupt möglichst abzusehen. Wo ich sie doch angewandt habe, scheinen sie mir durch den inneren Sachverhalt begründet. Ein Vergleich der ersten Arpeggioformen des genannten a -moll-Prälidiums mit den Takten 27–31 der Phantasie, wie er sich hier aufdrängt, diene zur weiteren Rechtfertigung der Behandlung des zweiten Akkords des L. 29 . Auch dort haben wir einen chromatischen Anstieg der Gipfeltöne, aber nicht wie in der Phantasie über das Intervall einer Sexte ($a''-b''$), auch nicht mit der leidenschaftlichen Gipfelung, wie sie sich in dem wie atemlos stockenden Abbruch des Arpeggio und der gleichzeitig anhebenden energischen Rede des Rezitatifs auf der Höhe $a'' b''$ bekundet.

L. 36 : Melodische Interpretation der Spannung des dreifachen Vorhalts.

L. 38 : Darstellung der Septimen-Spannung.

L. 40 : Dieser von dunkel-schwerem Pathos gesättigte neapolitanische Sextakkord erscheint als Ziel des vorausgehenden Taktes mit seinem chromatischen Drang (Baßführung f f is g , Mittelstimme: d' d' es'); so verstehe man seine melodische Gestalt im Arpeggio: kräftiges Aufstemmen vom Grundton es' zur Quinte b' , relativ frühes Erreichen des Gipfeltons b' , Eindruck raschen Sturzes durch dreitönige Wellenbildung, Verschärfung der Charakteristik des Akkords durch die diatonische Durchgangsnote A der linken Hand, lebhaftes Fluktuiere des Arpeggios über der Sekundbewegung $es' d'$, radikaler Sturz der verminderten Septime $b' cis'$.

L. 41: Direkte Erhebung von *cis'* um eine verminderte Septe nach dem gleichen *b'*, wie im vorigen Takte. Konsequente Senkung über zwei Gipfelpunkte *b' g'* und *a' f'*. Die hier mitgenannten tieferen Töne *g'* und *f'* müssen nach der Bachschen Schreibung auch im Arpeggio als zweitoberste Stimme dargestellt werden. Besonders galt es hier für das *f*, wie L. 46 für das *c'*, die Wirkung eines Vorhalts zu verhüten. Abgesehen von der Verringerung der Werte im Abwärtsgang des zweiten Akkords, der das im nächsten Takt einsetzende Sechzehntel-Melos vorbereiten soll, schien mir eine weitere Inkonsequenz der Ausgestaltung beider Akkorde bedenklich, wie sie unvermeidbar wird, wenn man versuchen will, der Auffassung des *f'* als lediglich einer springenden Durchgangsnote absolut zwingend vorzubeugen. Seine Ausprägung als Harmonienote ist aber durch entsprechenden Anschlag mit Hilfe des Pedals leicht zu erreichen.

L. 42: Die kleine Acciaccatura erhöhe den Schwung der kühn hinausgeschleuderten Gipfelnote, der Septime *a'*.

L. 44: Eine einzige Woge auf und ab über das dritte und vierte Viertel erbringt den Vorteil, daß der dunkle Dominant= $\frac{6}{4}$ -Akkord in der Senkung erreicht wird.

L. 46, erster Akkord: vgl. Bemerkung zu L. 41, zweiter Akkord.

L. 47: Zusammen mit L. 48 die einzige Stelle, wo Bach Viertelwerte der Rechten von der Linken mit wiederholen läßt (vgl. L. 33, 40, 44). Warum übrigens die für den Stil einer chromatischen Phantasie so charakteristische Septime *e'* von vielen Ausgaben nicht aufgenommen ist, bleibt unverständlich.

L. 48: Es gab hier zwei Möglichkeiten: Entweder mit der Vorhaltsauflösung *cis'* bis zum Eintritt des Viertels sich Zeit zu lassen, wodurch eine Fermate (Busoni) nötig wird vor Weitergang in den Rezitativteil, oder aber entsprechend dem im Arpeggio um ein Achtel verspäteten Eintritt des *d'* auch dessen Auflösung auf das 2. Achtel des 2. Viertels zu legen, was vielleicht organischer ist und eine Fermate wohl erübrigt.

Für die Behandlung des Arpeggio selbst boten sich unter allerlei anderen Möglichkeiten schließlich diese beiden: entweder auf die Hebung auf *a'* zu, oder auf die Senkung von *a'* aus eine Sekundlinie zu legen. Im ersten Falle schließt die Welle auf dem Gipfel *a'*

und das folgende Rezitativ gewinnt mit seinem sofortigen Fallen der Melodie unmittelbaren Anschluß an diese Hebung. Im zweiten Fall ist die abschließende Wirkung stärker unterstrichen, und das Bewußtsein, das den intensiven Entspannungsvorgang auf der Senkung erlebt hat, muß den Sprung auf das weiterklingende *a'* vollziehen. Siehe die Varianten unter 1 der Beilage.

Zur Ausführung dieses Arpeggios wie des Arpeggiostils überhaupt sei abschließend nur kurz davor gewarnt, durch unvorsichtigen Pedalgebrauch den Reiz der diatonischen Wechsel- und Durchgangstöne zu beeinträchtigen und zugleich zu verhindern, daß die Harmonie durch eben diese Töne unter einem zartesten Schleier durchleuchte. Es wird daher dringend geraten, mit der Hand an Harmonietönen zu halten, was irgend zu halten ist, (soweit die rhythmisch lebendige Bewegung des Interpreteten nicht notleidet), zugunsten der einander stützenden melodischen wie harmonischen Wirkung.

Ausführung der Arpeggien zur Chromatischen Phantasie.

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins at measure 27, showing a series of arpeggiated chords in the right hand and corresponding bass notes in the left hand. The second system starts at measure 28 and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The third system begins at measure 29 and concludes at measure 30 with a final chord and a fermata. The notation includes various accidentals and dynamic markings typical of the original manuscript.

31

Musical score for exercise 31, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note runs in the treble and bass staves.

32

Musical score for exercise 32, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note runs in the treble and bass staves.

33

Musical score for exercise 33, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note runs in the treble and bass staves.

34

Musical score for exercise 34, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note runs in the treble and bass staves.

35

Musical score for exercise 35, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece consists of a series of eighth-note runs in the treble and bass staves.

36

First system of musical notation, measures 34-35. The right hand features a continuous stream of sixteenth-note arpeggios, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords.

Second system of musical notation, measures 36-37. Measure 36 includes the number 38. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 38-39. Measure 38 includes the number 40. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 40-41. Measure 40 includes the number 40. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 42-43. Measure 42 includes the number 3. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A large slur is present in the left hand.

Sixth system of musical notation, measures 44-45. The right hand continues with sixteenth-note arpeggios, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

45

First system of musical notation, measures 45-46. Treble and bass clefs. Treble clef contains eighth-note arpeggiated chords. Bass clef contains eighth-note chords.

Second system of musical notation, measures 47-48. Treble and bass clefs. Treble clef contains eighth-note arpeggiated chords. Bass clef contains eighth-note chords.

48

Third system of musical notation, measures 49-50. Treble and bass clefs. Treble clef contains eighth-note arpeggiated chords. Bass clef contains eighth-note chords.

Fourth system of musical notation, measures 51-52. Treble and bass clefs. Treble clef contains eighth-note arpeggiated chords. Bass clef contains eighth-note chords. A slur is present in the treble clef. The word "(Rezitativ)" is written below the treble clef.

1)

Fifth system of musical notation, measures 53-54. Treble and bass clefs. Treble clef contains eighth-note arpeggiated chords. Bass clef contains eighth-note chords. A slur is present in the treble clef. The word "p (Rezitativ)" is written below the treble clef.

Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll.

Von Dr. Paul Hirsch (München).

Über die noch sehr dunkle Entstehung des d-moll-Konzertes für Cembalo ergaben sich gelegentlich des Versuches einer Neubearbeitung für Violine einige Anhaltspunkte¹⁾. Aus gleich zu besprechenden Gründen sei im folgenden unter „Johann Sebastian Bachs Cembalobearbeitung“ nur die von Rust als zweite Bearbeitung bezeichnete verstanden, welche bekanntlich in zwei ein wenig von einander abweichenden Fassungen erhalten ist. Die bisher als erste Bearbeitung bezeichnete soll dagegen im folgenden „die andere Bearbeitung“ und ihr Hersteller „der andere Cembalobearbeiter“ genannt werden. Damit soll es nicht als unmöglich hingestellt sein, daß auch dies Joh. Seb. Bach war. Doch ist das Gegenteil viel wahrscheinlicher, wie schon von Aber ausgesprochen²⁾.

Daß die Vorlage ein Violinkonzert war, hat Rust erkannt³⁾. Auf Grund der Tatsache, daß die andere Cembalobearbeitung offenbar viel weniger stark bearbeitet ist als die von Joh. Seb. Bach sowie die Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“, wurde bisher in der Literatur angenommen, daß die Kantate sowie die „zweite“ Bearbeitung nach der „ersten“ gemacht seien. Dagegen spricht, daß, wenn auch diese meist violinmäßiger ist als jene, an manchen Stellen das Umgekehrte der Fall ist, z. B. im Takt I 75. Schon dieses würde am zwanglosesten durch die Annahme zu erklären sein, daß beide Bearbeitungen unabhängig von einander entstanden sind.

1) Niedergeschrieben und hier veröffentlicht wurden diese auf Grund einer Anregung, die der Verf. Herrn Professor Albert Schweitzer verdankt.

2) Adolf Aber, Studien zu J. S. Bachs Klavierkonzerten. Bach-Jahrbuch 1913 (10. Jahrgang) S. 13 ff. Auf den dortigen, überzeugend bewiesenen Aussagen fußt vorliegende Arbeit. Ausnahmen werden ausdrücklich erwähnt.

3) Wilh. Rust, Vorwort zur Bach-Ausgabe XVII, S. XIV.

Daß die andere Bearbeitung von Joh. Seb. Bach sein soll, ist eigentlich nur von Ruff behauptet worden. Es fällt auf, daß er sie auf dem Titelblatt als Original bezeichnete¹⁾. Statt dessen wäre „Fassung“ das gegebene Wort gewesen. Denn Ruff wußte, daß das Konzert eine Bearbeitung, also kein Original ist. Psychologisch könnte die Wortverwechslung als Niederschlag einer unterbewußten Stellungnahme gegenüber erwarteter Opposition gegen Ruffs Behauptungen gedeutet werden. Diese Behauptungen waren: die Fassung stammt von Joh. Seb. Bach und die erhaltene Niederschrift davon ist autograph²⁾.

Daß die Niederschrift nicht von J. S. Bachs Hand ist, darf man aber glauben³⁾. Und inhaltlich hat die Fassung vielen Bachkennern Anlaß zu Bedenken gegeben. Schweizer spricht von geradezu unglaublicher Flüchtigkeit und Nachlässigkeit der Bearbeitung⁴⁾. Die Bemerkung bezieht sich nur auf die andere Bearbeitung des d-moll-Konzertes. Damit wird der Unterschied dieses Werkes von J. S. Bachs Schaffen betont, dessen besondere Sorgfalt oft hervorgehoben wird, so besonders auch seiner Bearbeitung des d-moll-Konzertes⁵⁾. Weitere Argumente gegen die Annahme, die andere Cembalobearbeitung stamme von J. S. Bach, sind nachstehend unter 1. ausgeführt.

Mit Sicherheit kann zwischen dieser und den Bearbeitungen von J. S. Bach nur der Zusammenhang als bestehend angenommen werden, daß alle auf das gleiche Original zurückzuführen sind. Da sie aber sämtlich Bearbeitungen eines Violinkonzertes sind und da das Original, wie im folgenden gezeigt wird, kein Violinkonzert war, ist es sehr wahrscheinlich, daß den J. S. Bachschen Cembalobearbeitungen und der anderen ein und dieselbe Violinbearbeitung des Konzertes als Vorlage diente. Alles andere ist Vermutung. Es ist nicht einmal wahrscheinlich, daß J. S. Bach die andere

1) Bach-Ausgabe XVII, S. 273.

2) Ebenda, S. XXII.

3) *N. a. D.*, S. 16. — Die Handschrift der anderen Bearbeitung konnte Verf. vorliegender Arbeit nicht einsehen.

4) Albert Schweizer, *J. S. Bach*, S. 382. Siehe besonders auch dort, Fußnote 44.

5) *W. Ruff*, *N. a. D.*, S. XIV. *Ph. Spitta*, *J. S. Bach*, II 619.

Cembalobearbeitung überhaupt gekannt hat. Trifft dies zu, so dürfte auch der andere Cembalobearbeiter die Fassung von J. S. Bach nicht gekannt haben. Daß die andere Cembalobearbeitung die ältere sein soll, ist zum mindesten unbewiesen und geradezu unwahrscheinlich, falls sie von Carl Phil. Emanuel Bach stammt, wie Aber vermutet¹⁾.

Nach Spitta hat Bach in der in Berlin aufbewahrten autographen Partitur der sieben Klavierkonzerte diese in seiner späteren Lebenszeit gesammelt und der letzten Feile unterworfen²⁾. Dagegen bekunden nach Ruffs Ansicht die ebenfalls in Berlin aufbewahrten Stimmen in der Regel die letzte Feile des Meisters und sind deshalb der Gesamtausgabe zugrunde gelegt worden³⁾.

Gewissenhafte Prüfung der Handschriften ergab, daß die Partitur und nur diese ohne Zweifel ein Joh. Seb. Bachsches Autograph ist⁴⁾. Das Heft besteht aus vier Papierlagen, deren jede sieben Bogen enthält. Das Papier der ersten, dritten und vierten Lage ist gleicher Herkunft, sein Wasserzeichen ist bei Spitta abgebildet⁵⁾. Da das Heft wohl für die Partitur zusammengenäht wurde, ist deren Niederschrift um 1737 zu vermuten⁵⁾. Die zweite Lage enthält eine andere Papierorte; Wasserzeichen ist auf der einen Bogenhälfte ein Doppeladler mit Krone, auf der anderen ein in doppelten, geraden Linien gezogenes N mit etwas horizontal Erstrecktem darunter — auf manchen Bogen darüber, der Stempel mit diesem Zeichen wurde also auf die einzelnen Bogen verschieden aufgebracht. Die letzten drei Blätter des Heftes sind weggeschnitten, waren aber vorher rastriert, wohl für das auf der letzten, der 106. Seite des Autographs begonnene Konzert. In dem ganzen Heft wurden zwei verschiedene Rastrale verwandt, und zwar während des Schreibens; denn S. 73 zeigt das Autograph zwischen zwei Konzerten einen größeren, nicht rastrierten Zwischenraum. Die Paginierung stammt von fremder Hand⁴⁾.

Die Stimmen zeigen zweierlei Handschrift. Ihre Zusammengehörigkeit wird dadurch verbürgt, daß auf der Stimme der ersten Violine beide Handschriften vorkommen: Ihre ersten acht Zeilen sowie die fünfte Seite sind von der gleichen Hand geschrieben wie die Solostimme, das Übrige der Violino 1^o-Stimme zeigt die gleiche Schrift wie die anderen Begleitstimmen. Letztere ist ungelent und von J. S. Bachs Schrift weit verschieden. Da-

1) A. a. O., S. 16, S. 30.

2) Ph. Spitta, J. S. Bach, Bd. II, S. 619.

3) Bach-Ausgabe Bd. 17, S. XVI.

4) Die schwierige Feststellung der Handschriften hat der Verf. der gütigen Hilfe des Herrn Professor Johannes Wolf zu verdanken.

5) Spitta, Bach II, 818.

gegen ist die Schrift der Cembalo-Stimme gewandt und der Bachs sehr ähnlich doch, von ihr noch hinlänglich unterschieden, daß eine Verwechslung ausgeschlossen ist. Es ist auch nicht Anna Magdalenas Schrift. Schon Kressschmar hat die Stimmen als nicht autograph bezeichnet¹⁾. Daß sie aber aus J. S. Bachs Zeit und aus seinem Hause stammen, zeigen die verwendeten Rastrale: In der continuo-Stimme mußte den ursprünglich vorgesehenen Zeilen eine hinzugefügt werden. Sie ist, abweichend von den anderen, mit einem Rastral liniert, das auch zu Seite 39 und wie in folgenden der autographen Partitur diente. Außerdem ist das für die Cembalo-Stimme, sowie die der ersten Violine benutzte Rastral auf einer Reihe einwandfreier Urkunden mit Sicherheit wiederzuerkennen, z. B. im kleinen und im großen Klavierbüchlein²⁾. Nach Spitta sind die Stimmen in der Zeit 1727—1736 geschrieben³⁾.

Aus Spittas oben zitierter Bemerkung könnte geschlossen werden, daß er die Partitur der sieben Klavierkonzerte als eine Art Reinschrift ansah. Jedenfalls zeigt schon eine flüchtige Betrachtung, daß sie im Gegenteil eine Kladde war⁴⁾. Das beweist die flüchtige Schrift, zwingend aber die vielen Korrekturen. Diese gehen im d-moll-Konzert meist von einer der anderen Bearbeitung ähnlichen Gestalt aus, so bei den Violinstimmen in I 182. Ganz zu Beginn des Taktes I 166 hat sich Bach ganz klein die Noten f' und h' notiert (vielleicht auch gis im unteren System, welches dann aber überdeckt wurde), offenbar ganz vorläufig und nur für sich selbst, um sich die in seiner Vorlage nicht angegebene Ausföhrung des Arpeggio überlegen zu können. Wiederholte Korrekturen zeigt der erste Soloeinsatz, I 7—11; daß Bach während der ersten Niederschrift dieser Takte im wesentlichen ihre spätere Form erfand, ergibt sich daraus, daß er die spätere Wiederkehr, I 22 usw., von Anfang an, ohne Korrekturen, in der gebliebenen Form hinschrieb. Noch klarer zeigt sich das nämliche im Schlußsatz. Dort schrieb er im Basssystem in III 13 zunächst eine Viertelsnote d und zwei Viertelspausen in kräftigen Zügen hin und fügte nach einer oder einigen Minuten Nachdenkens die bekannte mittlere

1) Bach-Ausgabe Bd. 44 (Handschriftenband) S. XIX, Nr. 23.

2) Bach-Ausgabe Bd. 44, Bl. 18, 49, 50. (Alle in natürlicher Größe). Ferner u. a. in P 141 durchgehends, P 180 (h-moll-Messe) S. 151—153, P 226, I. Bogen, P 271, S. 96—99.

3) Spitta, Bach, II 617, Fußnote 4.

4) Bach-Ausgabe Bd. 44, Bl. 83. (Um etwa $\frac{1}{6}$ verkleinert).

und untere Stimme des Soloeinsatzes hinzu. Bereits den übernächsten Takte hat er von Anfang an dreistimmig geschrieben, ebenso alle folgenden ähnlichen Stellen. Daraus ergibt sich, daß Bach während der Niederschrift des Taktes III 13 in die Partitur diese wichtigen Stimmen des Soloeinsatzes konzipiert hat. Wir sehen ihn geradezu an der Arbeit. Und erkennen die Partitur als Konzeptheft.

Zahlreiche von Bach in die Partitur gemachte Nachträge passen mehr in den Part eines begleitenden als in den eines konzertierenden Cembali. Das läßt die Vermutung zu, Bach habe mindestens bei den letzten Ausführungen des d-moll-Konzertes kein zweites Cembalo zugezogen. Das Gegenteil hat Rust für das A-dur-Konzert nachgewiesen¹⁾, aber wohl gemerkt, nur für dieses, streng genommen nur für eine Aufführung desselben.

Zu den Nachträgen dieser Art, übrigens als Korrektur sehr deutlich zu erkennen, gehören die mit den Geigen gehenden Cembalostimmen in I 134 und 135, die das zwei Takte lang ausgehaltene b ersetzen. Dieses b ist in der alten Solostimme mit einem *tr* versehen, wie es Aber fordert. Im übrigen ist dieser ausgehaltene Ton die Ausdrucksweise eines Streichinstruments, damals ganz gebräuchlich und hier sehr wirkungsvoll angewandt.

Die Partitur diente zum Heraus Schreiben von Stimmen. Bei den Stimmen des A-dur-Konzertes ist die unmittelbare Abschrift aus der autographen Partitur ersichtlich. Diese ist auf den besagtem Konzerte angehörenden Seiten 56 und 57, ferner auf ihrer ersten Seite beschmutzt mit querlaufenden Spuren frisch linierten Notenpapiers, welches noch feucht mit der Partitur in Berührung gekommen sein muß. Diese Spuren zeigen unter sich genau übereinstimmendes Rastral. Und genau das gleiche Rastral zeigen die autographen Stimmen der beiden Violinen, der Viola und des Continuo eben zu dem A-dur-Konzerte²⁾.

Ein weniger drastischer Beweis für die unmittelbare Abschrift findet sich in den Stimmen des d-moll-Konzertes. In den drei letzten Achteln von I 112 und dem folgenden hat Bach die beiden Mittelstimmen des Cembali nachträglich zugefügt, und zwar mit so dünnen Linien, wie sie sonst in der ganzen Partitur des Konzertes

1) Bach-Ausgabe Bd. 9, S. XVII, oben.

2) Unter diesen ist nur die Continuo-Stimme in ähnlicher Weise durch Spuren von Liniensystemen beschmutzt. Ihre Linien sind also vermutlich die in die Partitur abgedruckten.

nicht nochmal vorkommen. Von diesen beiden Stimmen ist die untere frei sichtbar, die obere: es'' es'' d'' / d'' aber derart zwischen die Geschriebenen versteckt, daß sie beim Abschreiben leicht zunächst übersehen werden konnte. In der sonst sauber geschriebenen Stimme sind tatsächlich mindestens die ersten dieser Noten nachträglich dazwischengeschrieben.

Der Abschreiber hat die Solostimme in spieltechnischer Richtung durchgearbeitet und war bemüht im Sinne Bachs Verbesserungen und Verzierungen, teilweise solche virtuoser Art, anzubringen. Den Bass des Soloparts in I 105¹⁾ konnte er vielleicht nicht lesen und hat ihn daraufhin nach eigenem Ermessen hingeschrieben.

Schon Ruff hat das Partiturheft mit anderen Worten als Klavde bezeichnet²⁾. Bei den anderen sechs Konzerten ist er auch der Partitur gefolgt, nur nicht beim d-moll-Konzert. Vom Mittelsatz hat er die authentische Fassung im Anhang nachgetragen³⁾, für die anderen Sätze aber nur eine Auswahl von Abweichungen angegeben⁴⁾. Einige andere sind:

J. S. Bach hat I 18 im oberen System des Soloparts die Achtel des ersten und dritten Viertels mit Punkten, die des zweiten und vierten Viertels mit Bindebogen versehen⁵⁾.

III 29 Der Lauf im Cembalo-Bass fehlt.

III 43/44 Solostimme:

The image shows a musical score for III 43/44 Solostimme. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a single system. The treble staff begins with a 7-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed notes. The bass staff contains a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

III 212 Cembalo Oberstimme unison mit Violino 1^o.

Sie mögen zeigen, daß die Veröffentlichung des vollständigen Textes der Partitur eine Lücke ausfüllen würde.

Aber erwähnt, daß auf der aus Bachs Haus stammenden Solostimme ursprünglich C. Ph. C. Bach als Autor des Konz-

1) Bach-Ausgabe Bd. 44, Bl. 83.

2) Bach-Ausgabe Bd. 17, S. XIX, oben.

3) Ebenda Bd. 17, S. 291 ff.

4) Ebenda S. XVI.

5) Dies hat Busoni in seiner freien Bearbeitung ahnend richtig gestellt.

zertes angegeben war. Dies ist, übrigens auf allen Stimmen, erst in späterer Zeit dazugefügt worden¹⁾. Ruzt durfte daher wohl darüber schweigen.

Die Frage, wie der Schreiber dieser Hinzufügung zu der Ansicht kam, das Konzert sei von C. Ph. E. Bach, ist zwanglos durch die Annahme zu erklären, daß er von der anderen Bearbeitung des Konzertes sowie von deren Herstellung seitens Ph. E. Bach Kenntniss hatte und deshalb irrtümlich auch die erste von J. S. Bach jenem zuschrieb, genau umgekehrt wie es in späterer Zeit geschah. Durch diese Annahme wäre ein Ring von Hypothesen geschlossen, die dadurch, daß sie alle an den Urkunden beobachteten Merkwürdigkeiten plausibel erklären, in ihrer Gesamtheit erhöhten Anspruch auf Wahrscheinlichkeit haben, solange an ihnen keine inneren Widersprüche nachgewiesen werden und keine gegenteilige und ebenfalls plausible Erklärung jener Merkwürdigkeiten angegebeu wird.

Die andere Cembalobearbeitung scheint an dem Violinkonzert so wenig geändert zu haben, daß sie kaum mehr als Bearbeitung, sondern fast richtiger als Abschrift bezeichnet werden könnte. Die nachfolgend ausgeführten Argumente stützen sich nur auf den Solopart. Der Bearbeiter, der diesen bei Übertragung auf ein anderes Instrument so wenig geändert hat, dürfte die für die nämlichen Instrumente wie vorher bestimmten Ripienparte kaum verändert, vielleicht notengetreu abgeschrieben haben.

Gerade weil die andere Cembalobearbeitung so wenig in die Vorlage eingegriffen hat, gestattet sie, über diese sehr bestimmte Aussagen zu machen.

1.

Im Takt I 79 notiert J. S. Bachs Cembalobearbeitung und ebenso die Kantate das zweite, vierte und die folgenden geradzahligcn Sechzehntel e'', genau wie in den vorhergehenden Takten und dem nachfolgenden. Vergleicht man damit die andere Cembalobearbeitung, so erscheint J. S. Bachs Fassung zweifellos als die „richtige“. Die andere ist also fehlerhaft; derart, daß die Bearbeitung schon wegen dieser Stelle kaum von Johann Se-

¹⁾ Auch die Feststellung dieser Handschriften hat der Verf. der Hilfe des Herrn Professor Johannes Wolf zu verdanken.

bastian stammen könnte. Der Fehler verstößt gegen die Konsequenz der Stelle und gegen einen besonderen Effekt des Streichinstruments. Im Original kann der Fehler nicht gestanden haben, denn dieses zeichnet sich gerade durch einfache, geradlinige Führung aus und ist von einem Instrumentalvirtuosen geschrieben. Möglich wäre, daß die Vorlage, an dieser Stelle wohl schlecht leserlich, vielleicht abgekürzt geschrieben, vom anderen Cembalobearbeiter fehlerhaft gelesen wurde, von J. S. Bach aber richtig. Es gibt aber noch die andere Möglichkeit, daß der Fehler schon in der Vorlage steckte und von J. S. Bach richtiggestellt, vom anderen Bearbeiter aber mit abgeschrieben wurde. Dann ist der Fehler auf die eben beschriebene Art in die Vorlage gekommen, und diese war nicht das Original.

Für die zweite dieser beiden Möglichkeiten spricht nun der übernächste Takt, I 81. Dort enthält J. S. Bachs Bearbeitung den gleichen Fehler wie die andere, wenn man das Original so (oder eine Oktav tiefer) vermutet.

Takte I 79—81:

Dies wäre in dem als Vorlage für die Cembalobearbeitungen dienenden Violinkonzert etwa zu der in der anderen Cembalobearbeitung erhaltenen Form korrumpiert worden. Wäre das vermutete Original J. S. Bach vorgelegen, so hätte er kaum in der ersten Hälfte von I 81 das e'' der geradzahligen Sechzehntel in f'' verwandelt. So aber hat er zwar im Takte 79 den Fehler verbessert und damit unbewußt das Original wieder hergestellt. Im Takte I 81 konnte ihm aber die entsprechende Lösung nicht einfallen, weil dies erfordert hätte, die bisher zweistimmigen Akkorde plötzlich dreistimmig zu machen, da die Außenstimmen d' und f''

1) Über die Spielbarkeit dieser Fassung siehe später, unter 6.

zu wichtig waren, um aufgegeben zu werden. Plötzlich zu dreistimmigen Akkorden übergehen, das tat der Autor des Konzertes „gelegentlich“, nicht aber J. S. Bach. Denn für diesen hätte das den Eintritt einer Stimme bedeutet, wäre es ein Ereignis gewesen, etwas, das er nicht von ungefähr hinzuschreiben pflegte. Noch ein anderes kam hinzu. Mit der Einführung einer zwischen den Außenstimmen d' und i'' liegenden Mittelstimme wäre diese Stelle nicht mehr gut auf der Violine zu spielen gewesen. Bach scheint aber merkwürdigerweise bei dieser strengen Art von Cembalobearbeitungen ein Violinkonzert immer noch gerne als Violinkonzert behandelt zu haben¹⁾.

2.

Daß die Vorlage des d-moll-Konzertes nicht original war, ist im vorstehenden nicht bewiesen, aber wahrscheinlich gemacht. Grund genug dafür, daß man nur mehr diese Vorlage, nicht aber das Original als Violinkonzert ansprechen darf. — Für welches Instrument war das Original?

Man betrachte die Fortschreitungsintervalle der Solostimme. Dabei sollen die mit Hilfe leerer Saiten spielbaren Fortschreitungsintervalle außer Betracht bleiben, ebenso diejenigen, wo mit dem Wechsel des Tones auch ein Bogenwechsel anzunehmen ist und wo die durch Überspringen zwischenliegender Saiten entstehende kleine Pause nicht stört. Die übrigbleibenden Fortschreitungsintervalle sind sämtlich kleiner als eine Oktav. Mit einer Ausnahme im Takt III 158. Doch gibt es für diese Stelle verschiedene Erklärungs-möglichkeiten. Der Takt könnte z. B. vom Violinbearbeiter verändert worden sein; im Original hätte dann das dritte Sechzehntel es'' und das fünfte i'' gelautet, wie im vorhergehenden Takt. Scheidet man daher auch diese Stelle aus der Betrachtung aus, so ergibt sich: Nie muß eine Oktave oder ein größeres Intervall auf benachbarten Saiten gegriffen werden. Das weist auf ein Instrument hin, wo man das nicht kann.

Weiter betrachte man sämtliche Doppelgriffe des Konzertes, wieder unter Auscheidung der mit Hilfe leerer Saiten greifbaren. Beide schnellen Sätze enthalten zahlreiche Doppelgriffe, besonders

1) Vgl. die Schlußbemerkungen.

in solchen Passagen, wo eine zweistimmige Melodie in Achteln fortschreitet und zwischen je zwei dieser Achtel ein nicht zur Melodie gehöriges einstimmiges Sechzehntel eingeschoben ist, so daß solche Figuren entstehen:  usw. Die eingeschobenen Sechzehntel sind oft mehrere Takte lang ein und derselbe Ton, beim Streichinstrument vermutlich eine leere Saite. Nun geht die Größe dieser Doppelgriffintervalle selten über eine Sext und niemals über eine Septime hinaus. — Sollte ein wirkliches Violinkonzert unter so vielen Doppelgriffen keine Oktaven enthalten? Gerade den beschriebenen Passagen würde es naheliegen, Oktaven in Gegenbewegung zu erreichen und ebenso wieder zu verlassen. Das weist auf ein Instrument hin, das Oktaven nicht auf benachbarten Saiten zu greifen gestattet.

Hält man diese Überlegungen für beweisend, so sind die Violine und die heutige Viola, aber nur diese beiden, als Soloinstrumente des Originals ausgeschlossen. Doch ist diese bisherige Beweisführung nicht so zwingend, wie sie zunächst den Anschein hat, da in damaligen Violinkonzerten Oktavengriffe längst nicht so gebräuchlich waren wie später.

3.

Bei der Bearbeitung seiner eigenen Violinkonzerte für Cembalo hat J. S. Bach nie ganze Stellen um eine Oktav nach oben oder unten verlegt. Wo er Passagen klaviermäßiger gestaltet hat, ist — außer der Transposition im ganzen — nie ein Bestreben zu erkennen, die Stelle höher oder tiefer zu legen. Im Gegensatz dazu fallen im d-moll-Konzert viele Stellen auf, die in den verschiedenen Bearbeitungen verschieden hoch liegen. Und noch auffälliger sind die Übergangsstellen, wo die Solostimme um eine Oktav nach oben oder unten springt. Diese Sprünge sind Spuren der Bearbeitung. Und zwar nicht der Cembalobearbeitung, da der Umfang dieses Instrumentes den der Geige nach unten übertrifft, nach oben erreicht. Also Spuren der Violinbearbeitung. An der Sorglosigkeit, mit der die Oktavsprünge in der anderen Cembalobearbeitung angebracht sind, ist wieder der Violinbearbeiter zu erkennen. Daß J. S. Bach in seinem Partiturfkonzept an den

Oktavsprünge viel geändert hat, zeigt, daß er mit den akzeptierten Lösungen immer noch nicht zufrieden war, daß es sich um Fragen handelte, die Kompromisse erforderten. Zufall ist ausgeschlossen, die Sprünge heischen nach einer Erklärung. Folgende ist zwanglos:

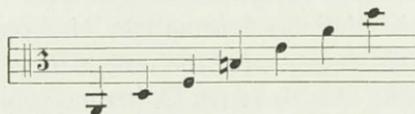
Das Original war für ein anderes Soloinstrument geschrieben. Die Vorlage J. S. Bachs und des anderen Cembalobearbeiters war eine Bearbeitung für Violine. Letzterer hat die Sprünge wie alles übrige einfach von dieser Vorlage abgeschrieben. Für die Violinbearbeitung war die Tonart vorgeschrieben, weil durch die Orgelpunkte I 62—68, I 70—81, I 146—161, III 86—92, III 96—101 die leeren Saiten bestimmt waren. Das heißt: In welcher Tonart das Original auch gestanden haben mag, die Violinbearbeitung mußte es nach d-moll transponieren. Sie war daher auf die Oktavsprünge angewiesen, als einziges Mittel, um die tiefen Töne auf der Violine spielbar zu machen.

Einen auffälligen Sprung aufwärts macht die andere Cembalobearbeitung nach dem fünften Sechzehntel von I 35, vermutlich nur, um das tiefe f im Takte I 36 auf der Violine spielbar zu machen. Von dieser unpassenden Stelle verlegte J. S. Bach den Sprung in seiner Cembalobearbeitung in den Takt I 38. Die Fassung der Kantate enthält in den Takten I 28 bis einschließlich I 39 keine Oktavsprünge, man darf sie daher dort als originalgemäß vermuten. Daraus ergibt sich übrigens, daß beim Tutti des Taktes I 39 im Original das Soloinstrument als Bassinstrument fungierte, was deshalb nicht unwahrscheinlich ist, weil hier die Stimme der Ripienviolin durch keine Orchesterstimme in der unteren Oktave verdoppelt ist.

Einen nicht minder auffälligen Oktavsprung abwärts enthält die andere Cembalobearbeitung im Takt I 140 nach dem ersten Sechzehntel. In J. S. Bachs Bearbeitungen ist dieser Sprung durch Niederlegung des Vorhergehenden vermutlich originalgemäß beseitigt. Auch dieser Sprung ist durch die von der Violine verlangte Höherlegung der Takte I 136—139 erklärt.

Ebensolche Spuren der Violinbearbeitung zeigt die Passage I 144—161 in der anderen Cembalobearbeitung. Der Oktavsprung aufwärts nach dem dritten Viertel des Taktes I 156 und die Höherlegung des Folgenden ist erforderlich gewesen, um Takt I 161 für

Violine spielbar zu machen. Die Tieferlegung in J. S. Bachs Fassungen dürfte auch hier Wiederherstellung bedeuten, die hohe Lage in der anderen Cembalofassung ist sehr unwahrscheinlich originalgemäß. Taktt I 161 würde zum Beweise genügen, daß das Original nicht für Violine war, sondern für ein tiefer reichendes Instrument. Besonders leicht spielt sich die Stelle auf der Viola d'amore, auf der bei der auch sonst nicht unwahrscheinlichen scordatura



alle übermäßigen Quartan der Taktt I 160 und 161 mit einem Finger zu greifen sind¹⁾).

Die letzten beiden Sechzehntel von I 165 hat wohl der Violinbearbeiter um eine Oktav hinaufverlegt, weil er das nachfolgende gis absteigend erreichen wollte, die ganze folgende Passage aber für Violine höher gelegt werden mußte. Diese vermutete Verlegung ist auch von J. S. Bach bei seinen Bearbeitungen beibehalten worden.

Anderer Oktavsprünge, wie der zu Anfang des Taktes III 237, sind nicht aus einem Bedürfnis der Violinbearbeitung zu erklären, doch sind die Motive der letzteren weniger wichtig.

Dagegen erfordert die Schlüssigkeit der aus den Oktavsprüngen gezogenen Folgerungen, daß sich eine plausible Form des Konzertes für Viola d'amore angeben läßt, in welcher die Sprünge fehlen. Wie ein Versuch zeigt, ist dies durchaus möglich. Die Lösung ist nicht eindeutig bestimmt. Das ist zur Beweisführung aber entbehrlich. Diese erfordert die Möglichkeit, aber nicht die Eindeutigkeit der Lösung.

Danach beweisen die Oktavsprünge fast zwingend, daß das Original für ein tiefer reichendes Instrument als die Violine war.

Der zweite Soloeinsatz, I 22, darf nach seiner Lage gegenüber den Ripienstimmen bei Bach originalgemäß vermutet werden. Dies vorausgesetzt, dürfte im Original das zweite Sechzehntel von I 25e" und das folgende eine Oktav höher als bei Bach gelautet haben. Hier läge also ein Oktavsprung

1) Vgl. den Anfang von 5 und Fußnote 1) von Seite 166.

abwärts der alten Violinbearbeitung vor. Aber ein mit meisterhafter Sorgfalt gemachter. Vielleicht vom Komponisten selbst. Dieser würde dann die Violinbearbeitung begonnen, ihre Fertigstellung aber, von einem der aller-nächsten Takte an, einem Gehilfen übertragen haben.

4.

Den gegen die Violine als ursprüngliches Soloinstrument sprechenden Argumenten sei noch der Hinweis auf die in der anderen Cembalobearbeitung „Arpeggio“ überschriebenen Stelle I 166—171 beigelegt, deren dortige Darstellung es wahrscheinlich macht, daß die Violinbearbeitung sie unverändert aus dem Original übernommen hat, die Sorge für die Ausführbarkeit dem Spieler überlassend. Der Harpeggiendiskant ist bei allen Bearbeitungen J. S. Bachs sowie des anderen gleich geblieben und darf daher ebenso im Original vermutet werden. Für den Harpeggienbaß gilt nahezu das gleiche. Ohne Veränderung der Außenstimmen ist die Stelle aber fast unmöglich auf der Violine als Harpeggio unterzubringen¹⁾. Auf einem tiefer reichenden Instrument dagegen ohne weiteres.

Die gleiche Stelle weist schon durch ihre Stimmzahl auf ein Instrument hin, daß mehr Saiten als die Violine hat. Der Schluß ist nicht zwingend, wird aber durch die ähnlichen Stellen III 138 bis 149 und III 262—271 gestützt.

Beweiskräftiger sind die im Mittelsaß vorkommenden Akkorde, Takte II 52 und II 75²⁾. Auf der Violine sind diese Akkorde nicht spielbar. Auf der Viola d'amore ist aber der erste Akkord wörtlich wie in der anderen Cembalobearbeitung spielbar, der zweite in der als originalgemäß vermutbaren Form $g\ d' \ g' \ b' \ d'' \ g''$. Diese beiden Akkorde greifen zu können, erfordert ein in engeren Intervallen als Quinten gestimmtes und beim letzten Akkord ein mindestens sechssaitiges Instrument. Also eine Violine. Und wie ein Versuch zeigt, eine Armvioline; auf Krieviolen würden die Töne zu entfernt liegen, um sie gleichzeitig greifen zu können. Scheidet man die

¹⁾ Die Violinbearbeitung des Konzertes von Hob. Reiß (1917) hat die Außenstimmen aufgegeben.

²⁾ Daß diese Akkorde von J. S. Bach bei der Bearbeitung für Cembalo in gebrochene Läufe verwandelt sind, entspricht dessen Gewohnheit bei Cembalobearbeitung seiner eigenen Violinkonzerte.

nach der Beweisführung zwar möglichen älteren Violentarten, wie die Altviola, welche zu Bachs Zeit schon veraltet waren, als aus geschichtlichen Gründen sehr unwahrscheinlich aus, so bleibt die Viola d'amore das einzig in Betracht kommende Soloinstrument des Originales.

5.

Auf ein Instrument der Violenfamilie weisen auch die vielen in dem d-moll-Konzert vorkommenden Quartetten hin, die mit einem Finger auf benachbarten Saiten von Violon zu greifen sind¹⁾. Ferner lassen sich zahlreiche Stellen wegen der größeren Saitenzahl und der kleineren Intervalle zwischen benachbarten Saiten einer Viola d'amore auf dieser besser ausführen als auf der Violine.

Die Takte I 109—112 lauteten im Original vielleicht so wie in der anderen Cembalobearbeitung mit der Änderung, daß Takt I 111 und die ersten fünf Achtel von I 112 eine Oktav tiefer lagen. Diese Stelle ist nun ebenfalls violinwidrig. Der Viola d'amore dagegen ist sie durchaus gemäß; und sehr gut lassen sich auf ihr im zweiten, dritten und vierten Viertel von I 111 sowie im ersten von I 112 je die drei ersten Zweiunddreißigstel auf drei verschiedenen Saiten spielen. Effekte der letztgenannten Art ergeben sich zahlreich, wenn man den Solopart auf der Viola d'amore spielt. In III 235—239, viertelweise zusammengebunden, ist in jedem Viertel das erste Sechzehntel auf einer Saite, die drei anderen auf der nächst höheren Saite zu spielen. Derart liegt die Stelle für die linke Hand auf der Viola d'amore bequemer als auf der Geige.

6.

Die auf der Viola d'amore arpeggio spielbaren Stellen sind so zahlreich, daß sie einen großen Teil des Soloparts ausmachen. Deutet schon dies auf ein Violininstrument hin, so ist beweisend, daß viele dieser Stellen auf der Violine nicht arpeggio gespielt werden können. So die Stellen I 28—36 und I 122—130, wo, das erste Sechzehntel jedes Viertels mit den drei letzten des vorher-

¹⁾ Der heutige Streicher hat bei dieser Vorstellung Hemmungen. Auf seinem Instrument ist eine instinktive Abneigung gegen das Greifen von Quinten technisch sehr wohl begründet. Hat man aber ein Instrument mit Bündeln in der Hand, so fehlt jede Veranlassung zu solchen Hemmungen; man hat daher Grund sich auch in der Vorstellung davon frei zu machen.

gehenden Viertels zusammengebunden, auf der Viola d'amore ein Arpeggio über vier Saiten entsteht, nicht aber auf der Violine. Andere Stellen mag ein Virtuose mittels Überstreckungen arpeggiot spielbar machen, wie I 54, viertelweise zusammengebunden, auf der Violine ist dies ausgeschlossen.

Während I 62 und 63, sowie I 70 und 71 auf jedem Streichinstrument auf zwei Saiten zu spielen sind, gestattet die Viola d'amore die fortsetzenden Takte I 64—68 und I 72—80 auf drei, I 81 gar auf vier Saiten zu spielen¹⁾. Dabei bildet den als Orgelpunkt liegenden Ton in jedem Falle eine leere Saite. Solches ist auf keiner Art von Violine bei dieser Stelle möglich. Und auf der Gambe nur mit einer unwahrscheinlichen Überstreckung bei den großen Serten. Mit irgendeiner außergewöhnlichen scordatura kann die Gambe die Stelle wegen deren großem Gesamtumfang nicht beikommen. Somit ist die Stelle nur auf Braccioviolen leicht als Arpeggio über drei bzw. vier Saiten zu spielen, von denen aus bereits genannten geschichtlichen Gründen wohl nur die Viola d'amore in Betracht kommt.

Diese Stellen legen den obersten Teil der scordatura fest: d' a' e' h oder b. Da die sechste Saite wegen anderer Stellen wieder d sein dürfte, sind zwei D-Saiten vorhanden. Diese beiden wurden möglicherweise in den großen Orgelpunkten auf diesem Tone wenigstens gelegentlich abwechselungsweise benützt. Der Violinbearbeiter, der ja nur eine D-Saite zur Verfügung hatte, mußte diese Stellen ändern, so daß in den übriggebliebenen Urkunden die Spuren davon verwischt sein müssen. Indirekte Spuren sind aber vielleicht die Oktavsprünge in I 152, letztes Viertel, und umgekehrt I 156, letztes Viertel. Abwechselnde Benützung der beiden D-Saiten ergäbe für Takt I 161 die mögliche Form des Originals:



durchwegs über drei Saiten zu spielen, wie die ganze Stelle.

¹⁾ Die als originalgemäÙ vermutete Form der Takte I 79—81 ist oben in Noten angegeben, siehe S. 160.

Die Takte III 201—208 sind nur durch die Schreibung in der alten Solostimme problematisch geworden. Im Original dürften sie genau wie bei Bach geschrieben gewesen sein, d. h. viertelweise zusammengebunden und das erste Sechzehntel jedes Viertels verdoppelt¹⁾.

Im vorstehenden dürfte glaubhaft bewiesen sein, daß das Original des *d-moll*-Konzertes für ein Instrument vom Violentyp als Soloinstrument geschrieben war, sehr wahrscheinlich für Viola *d'amore*. Wahrscheinlich war das Instrument mit Bünden versehen und wurde mit italienischem, d. h. mechanisch gespanntem Bogen gestrichen. Für die Bündel sprechen die vielen Quartett²⁾, sowie manche Stellen, besonders in den Arpeggiokadenzen, z. B. I 166 ff., die ohne Bündel kaum zu greifen wären. Für den italienischen Bogen spricht, daß von der Möglichkeit des schlaffen Bogens, mehrstimmige Akkorde auszuhalten, kein Gebrauch gemacht ist, daß die doch überwiegenden einstimmigen Passagen leichter mit mechanisch gespannten Bogen zu spielen sind, und daß mit diesem leichter gegen die Tonstärke des Tutti aufzukommen ist. Denn wenn man auch letzteres als durchwegs nur solistisch besetzt annimmt, bleibt doch zu bedenken, daß eine Viola *d'amore* nicht die Tonstärke einer Violine hat. Die *scordatura*: A, d, f oder g, b oder h, e', a', d'', wie überhaupt die Behauptung, das Instrument sei siebensaitig gewesen, sind nur Vermutungen.

Die mannigfachen Mängel der anderen Cembalobearbeitung sind vermutlich gelegentlich der Violinbearbeitung in das Konzert hineingekommen. Dafür sprechen auch die am Anfang und Ende des Taktes III 38 in der anderen Cembalobearbeitung stehenden, bei J. S. Bach aber fehlenden Bindebogen. Diese verständnislose Hinzufügung ist eher einem Violinbearbeiter als einem Cembalo-

1) An dieser Stelle mögen sich die Aliquotsaiten der Viola *d'amore* stark bemerkbar gemacht haben.

Beim modernen Flügel bildet das Pedal eine Art von Ersatz für die Aliquotsaiten. Konsequenter Pedalgebrauch nur zu diesem Zwecke könnte zu einer nur beim *d-moll*-Konzert anwendbaren, aber hier besonders wirkungsvollen Praxis führen.

2) Vgl. die Fußnote S. 166.

bearbeiter zuzutrauen. Bei jemand, der sich mit der Partitur oder dem Continuo des Werkes beschäftigt hat, wär der Einfall unverständlich. Vielleicht könnte man hieraus vermuten, der Violinbearbeiter habe das Original in Form von Stimmen, nicht einer Partitur, als Vorlage gehabt.

Für die Flüchtigkeit, mit der die Violinbearbeitung gemacht wurde, spricht noch folgendes: Das dritte Viertel in I 66 ist vom Violinbearbeiter fehlerhafterweise dem ersten gleich gemacht. Denn abgesehen davon, daß die Fassung der J. S. Bachschen Cembalobearbeitung, gleichlautend mit derjenigen der Kantate, offenbar wertvoller ist, zeigt auch der Vergleich mit I 74 der anderen Cembalobearbeitung, daß diese in I 66 vermutlich einfach fehlerhaft ist.

Auch mit den technischen Möglichkeiten der Violine scheint der Violinbearbeiter nicht sehr vertraut gewesen zu sein. Das erste und neunte Sechzehntel in I 67 und 68 notierte er *a* statt dem *a'* des Originals, ebenso an den gleichen Stellen der Takte I 75 und 76 *e'* statt *e''*. Von gleicher Art sind die Oktavversetzungen des dritten Sechzehntels von I 116, sowie des zweiten und vierten von I 117. Der Bearbeiter glaubte wohl diese Noten von den „synonymen“ der Umgebung unterscheiden zu müssen. Die differenzierende Wirkung des Saitenwechsels scheint ihm unbekannt gewesen zu sein, Verständnis für die Möglichkeiten der Viola d'amore kann also bei ihm nicht erwartet werden. Man könnte meinen, diese Änderungen habe überhaupt nicht ein Geiger gemacht; mit der Möglichkeit, daß sie vom anderen Cembalobearbeiter getroffen wurden, ist daher immerhin zu rechnen, solange man diesen nicht kennt.

Wofür J. S. Bach seine Vorlage gehalten haben mag, läßt sich nur vermuten. Seine Cembalobearbeitung ist in Anbetracht ihrer sorgfältigen Ausführung noch auffallend violinmässig. Die rechte Hand verläßt das Gebiet der Geigentöne nur ausnahmsweise; die durch solches Verlassen gegebenen Möglichkeiten, beispielsweise bei Beseitigung der peinlichen Oktavsprünge, bleiben meist ungenutzt. Man meint ein Bestreben zu erkennen, das Werk auch in seiner Cembalobearbeitung immer noch als Violinkonzert zu behandeln, wie überhaupt eine Absicht, schonend zu arbeiten, die Eigenart des Werkes zu konservieren. Wenn dies zutrifft, dann ist die Komposition für Bach nie etwas anderes als ein

Violinkonzert gewesen¹⁾. Da er jedenfalls die Fehler seiner Vorlage gesehen hat, wird er sie für die korrumpierte Abschrift eines Violinkonzertes gehalten haben.

Die üblichen Antworten auf die Frage, warum Bach das d-moll-Konzert für Cembalo bearbeitet haben mag, scheinen mindestens das eine nicht genügend zu begründen: daß Bach auch den Mittelsatz auf das dafür so ungeeignete Cembalo übertragen hat²⁾. Man scheint annehmen zu müssen, daß Bach das Bedürfnis hatte, das liebgewonnene Konzert, mit seinem Mittelsatz, wieder einmal aufzuführen in einer Zeit, wo ihm kein geeigneter Geiger zur Verfügung stand, daß er im Mittelsatz das Surrogat in Kauf nahm und aus dem Cembalo mit dessen Mitteln herausholte, was möglich war.

Über die Urheberschaft des Originals läßt sich nach wie vor nur Negatives aussagen. Daß es kaum von J. S. Bach sein kann, hat Aber gezeigt³⁾.

Das Anfangstutti zeigt den Ausdruck gewaltsamer Eigenwilligkeit. Das darauffolgende Solo ist in den Geigen mit Achteln von zarter, fast schwärmerischer Innigkeit begleitet. Die planmäßige Anlage dieses Gegensatzes ist erkennbar, ja sie verrät Routine. Dieses Wort wird hier ohne geringschätziges Nebenbedeutung gebraucht, es soll sagen: Der Autor hat vermutlich schon Duzende ähnlicher Werke geschrieben, und es ist ihm geläufig, wie eine beabsichtigte Wirkung sicher zu erreichen ist. Bei J. S. Bach freilich findet sich nichts dergleichen. Eine weitere diesem fremde Eigentümlichkeit liegt darin, daß die Solostimme an dem aufgezeigten Stimmungsumschwung beim ersten Soloeinsatz, wie überhaupt in den schnellen Sätzen des Konzertes an der Erzeugung der Grundaffekte, unbeteiligt ist. Diese werden vom Orchester getragen. Die Solostimme entwickelt konzertierende Pracht, verbleibt aber in küh-

¹⁾ Die hier herangezogene Eigenschaft der Cembalobearbeitung fehlt der Kantate. Doch kann die tiefe Lage der Orgelstimme von dem Bedürfnis veranlaßt sein, den hinzugefügten Vokal- und Instrumentalstimmen auszuweichen. Daher scheint es gefährlich aus der Kantate Schlüsse zu ziehen.

²⁾ Diese Frage hat auch Rob. Reiz beschäftigt. Vorwort zu seiner Violinbearbeitung, a. a. D., S. 1.

³⁾ A. a. D., S. 19—26 und 30.

ler Ruhe, der monarchischen Stellung des Solisten entsprechend. Im Mittelsatz ist es anders.

Die Steigerung I 28—38, die I 122—132 eine Quart höher wiederholt wird, ist folgendermaßen aufgebaut. Der Grundton der Harmonie springt in Quart, meist reinen Quart. Zunächst erfolgt der Quartsprung taktweise, zu Anfang jedes Taktes, sechs Takte lang. Vom folgenden Takte, I 34, an erfolgt der Quartsprung alle halben Takte, drei Takte lang, dann, als Krönung der Steigerung, viertelweise, $1\frac{1}{2}$ Takte lang. Die Steigerung erfolgt also in drei Stufen, die wie arithmetisch konstruiert sind; jede Stufe enthält sechs Schritte des Grundtones. Weiter beachte man, wo in die Quartschritte Schritte anderer Intervalle eingeschaltet sind: Das erstemal zu Beginn der zweiten Stufe, wo der Grundton um eine übermäßige Quart fortschreitet, zum zweiten Male findet sich eine ähnliche harmonische Würze zu Beginn der dritten Stufe, I 37, allerdings erst beim zweiten Viertel. Alle anderen Schritte erfolgen in reinen Quart, Schritte alterierter Quart betonen den Beginn einer neuen Stufe. Ferner ist die genannte Passage durch die ganze erste Stufe hindurch von dem ersten Takt des Anfangstutts in den Violinen begleitet. Mit Beginn der zweiten Stufe ändert sich die Begleitung plötzlich vollkommen und bleibt die zweite Stufe hindurch gleich. In der dritten Stufe ist sie wiederum anders. Also auch in der Begleitung beabsichtigte Scheidung der Stufen. Wirkungsvolleres als diese Steigerung ist kaum zu denken. Ihre meisterhafte Anlage verrät wieder Routine.

Während die originalen Solopassagen flüssig sind und den Solisten vorwärts drängen, sind die von Bach hinzugefügten Figuren kantig und veranlassen den Spieler zum Verweilen.

Im vorstehenden sind eine Reihe von Eigentümlichkeiten beschrieben, von denen jede einzelne, insofern man sie als erwiesen ansieht, genügen würde, Johann Sebastian Bach als Autor des d-moll-Konzertes auszuschließen. Was die Beziehungen zwischen Solo und Tutti betrifft, wurde bereits auf die Vorliebe für Stimmungsmalerei im Tutti und die stimmungsmäßige Neutralität des Solopartes hingewiesen. An den Tutti ist der Solist wie die anderen beteiligt, sein Part ist den Ripienstimmen dabei gleichgeordnet. I 104 bringt der Solist imitierend das um einen halben Takt ver-

schobene Anfangsthema des Satzes, genau wie es I 56 die zweite Geige bringt. Die Stellen sind wesentlich gleich, nur daß der Solopart mit der zweiten Geige die Rollen getauscht hat und die Viola mit dem Bass. Da die Viola d'amore einen größeren Bereich umfängt als die modernen Streichinstrumente, konnte sie in den Tutti's des Konzertes bald eine höhere, bald eine tiefere Stimme darstellen. Im Unifono spielt sie diese mit, manchmal vermutlich als Bassinstrument in der tieferen Oktave. Eine solche Stelle wurde bereits erwähnt, man findet aber noch andere, wo dies vermutet werden kann. Nebenbei ergibt sich aus dieser Verwendung des Soloinstrumentes im Tutti, daß die Ripienstimmen sehr schwach besetzt waren, vermutlich nur solistisch. Das zweite Tutti, dem Inhalt nach von Takt I 13—21 ein zusammengehöriges Ganzes bildend, wird I 18—19 durch zwei eingefügte Solotakte unterbrochen, gleichsam als wollte es die Modulation dem Solopart als dem beweglicheren Teile überlassen. In anderen Stellen dient umgekehrt das Tutti nur zur Verstärkung der Solostimme, so in der zweiten Hälfte der Takte I 42, 43, 44 und der ersten Hälfte von 45, wodurch dem Sinne nach die Solostelle nicht unterbrochen wird.

Sicherlich war der Komponist ein Virtuos auf der Viola d'amore und pflegte wohl den Solopart selbst zu spielen. Man gewinnt den Eindruck, er habe seine eigene Virtuosen-technik geliebt. Die Sechszehntelpassagen der Soli sprechen dafür, daß besonders die Technik der liegenden Stricharten hervorragend gepflegt war, vielleicht zu einer Feinheit, die zu ermessen heutigen Hörern das Ohr fehlen würde. Bei alledem dominiert der Komponist gegenüber dem Virtuosen. Und wer dieses Werk geschrieben hat, dürfte auch eine Reihe anderer geschaffen haben, würdig, bekannt und aufgeführt zu werden.

Aber hat die Vermutung ausgesprochen, daß das Original von Antonio Vivaldi sei¹⁾. Die von ihm als letzte aufgeführte Stileigentümlichkeit Vivaldis²⁾, daß ein Solo mit einem Zwei- und dreißigstel-anlauf beginnt, beweist zwar nichts bezüglich des d-moll-

1) *M. a. D.*, S. 30.

2) *Ebenda* S. 25.

Konzertes, da dessen Zweiunddreißigstelanläufe vermutlich erst von J. S. Bach beigelegt wurden. Aber wie schon Adolf Aber ausspricht, ist seine Vermutung nicht um Argumente verlegen: Im h-moll-Konzert für vier Violinen, Op. 3 Nr. 10¹⁾, hat Vivaldi zwei Violinstimmen in ebensolcher Weise miteinander versflochten, wie es in den Takten I 77 und 78 des d-moll-Konzertes der Fall ist. An dieses erinnert auch der Soloeinsatz des Mittelsages des ersten Konzertes aus Vivaldis Op. 8. Und eine einfache Viertelmelodie, von zwei liegenden Tönen begleitet, bariolage auszuführen, wie in III 86—91 des d-moll-Konzertes, findet sich in den meisten Konzerten von Vivaldi²⁾.

Andererseits ist das d-moll-Konzert von den bekannten Werken Vivaldis derart verschieden, daß es fast unmöglich diesen einzureihen ist³⁾. Vivaldis Konzerte für Viola d'amore sind beide für sechssaitiges Instrument, das d-moll-Konzert aber vermutlich für siebenseitiges. Dieses verwendet keine springenden Stricharten, wie Vivaldi¹⁾. Vor allem aber unterscheidet sich dessen Stil doch deutlich von dem des d-moll-Konzertes, dessen wuchtigem Ernst, großlinigem Aufbau, liebevoll ausgearbeiteten Ripienstimmen.

War der Autor des d-moll-Konzertes wohl kein Kantor, so auch kein bloßer maestro, sondern vermutlich auch Organist. Da aber die aufgezeigten Ähnlichkeiten mit Konzerten Vivaldis nicht zufällig sein können, sondern deutliche Reminiszzenzen sind, ist der Autor des d-moll-Konzertes vermutlich unter den Meistern zu suchen, die sich Vivaldi zum Vorbild nahm oder die doch wesentlichen Einfluß auf sein Schaffen hatten.

Die Ergebnisse können so zusammengefaßt werden:

Das Original des d-moll-Konzertes war höchstwahrscheinlich für Viola d'amore, vermutlich nicht von J. S. Bach und kaum von Vivaldi. Alle auf uns gekommenen Bearbeitungen dürften auf eine, wahrscheinlich auf ein und dieselbe Violinbearbeitung zu-

1) Bach-Ausgabe Bd. XXXXIII, oder Eulenburg kleine Partitur Nr. 749.

2) Z. B. das Notenbeispiel in Paul Graf Walderssee, Antonio Vivaldis Violinkonzerte usw. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft I (1885) S. 379. Jedoch bariolage!

3) Hierauf wurde der Verf. von Herrn Professor Arnold Schering aufmerksam gemacht, dem er für mannigfache Förderung dieser Arbeit zu danken hat.

rückgehen, welche flüchtig gemacht und voller Fehler war¹⁾. Wie schon seit alters mehrfach behauptet, ist die andere Bearbeitung vermutlich von Carl Philipp Emanuel Bach. Für die ohne Zweifel von J. S. Bach und etwa aus der Zeit zwischen 1736 und 1738 stammende Cembalobearbeitung ist die autographe Partitur die wertvollste Quelle.

¹⁾ Ausgenommen die ersten 25 bis 34 Takte.

BACH - L I T E R A T U R

aus dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig

Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach. 2 Bände

Bd. I. XXVIII und 856 Seiten und 6 Seiten Notenanhang.

Bd. II. XIV und 1014 Seiten und 20 Seiten Notenanhang.

8°. 4. (unveränderte) Aufl. 1930.

Albert Schweitzer, Joh. Seb. Bach

Vorrede von Ch. M. Widor. Mit 3 Bildern u. 2 Handschriften-
Nachbildungen. 8°. XVI und 844 Seiten. 6. Aufl. 1928.

Albert Schweitzer, Joh. Seb. Bach, 1e Musicien-Poète

Avec la collaboration de Hubert Gillot. Préface de Ch. M.
Widor. Avec un portrait de Bach. XX, 455 pag. 4. Ed. 1924.

Albert Schweitzer, J. S. Bach

With a preface by Ch. M. Widor. English Translation by
Ernest Newman. In 2 volumes. 1911.

Vol. I with 3 illustrations. XIV, 428 pages.

Vol. II with 2 illustrations. VIII, 500 pages.

Hermann Kresschmar, Bach-Kolleg

Vorlesungen über Joh. Seb. Bach. Gehalten an der Universität
zu Berlin. 8°. II und 90 Seiten. 1922.

BACH - L I T E R A T U R

aus dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig

Bach-Urkunden

Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie. Nachrichten über Joh. Seb. Bach von Carl Philipp Emanuel Bach. Herausgegeben von Max Schneider. gr. 8°. 7 Seiten Text und 18 Seiten handschriftliche Nachbildungen.

Julius Smend, Luther und Bach

8°. 20 Seiten. 1917.

Rudolf Wustmann, J. S. Bachs Kantatentexte

8°. XXXII und 298 Seiten. 1914.

Woldemar Voigt, Die Kirchenkantaten J. S. Bachs

Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Ausführung. 8°. 176 Seiten. 2. Aufl. 1928.

Ebenzer Prout, Some notes on Bach's Church Cantatas

8°. 52 Seiten. 1907.

Alfred Heuß, Joh. Seb. Bachs Matthäuspassion

8°. VIII und 166 Seiten. 1919.

Arnold Schering, Der Thomaskantor

Ein Gemüth-erfreuend Spiel von deme Herren Cantori Sebastian Bachen, vorgestellt in zween Auffzügen. 8°. 69 S. 2. Aufl. 1925.

1 5. Feb. 1978

13. Aug. 1983

3. 2. 84 *gl*

19. Feb. 1993

29. 3. 96

m z 8° 10x

SLUB DRESDEN



3 2257741