

# Bach-Jahrbuch

## 1930

Sächsische

**MZ** 8°

**10**

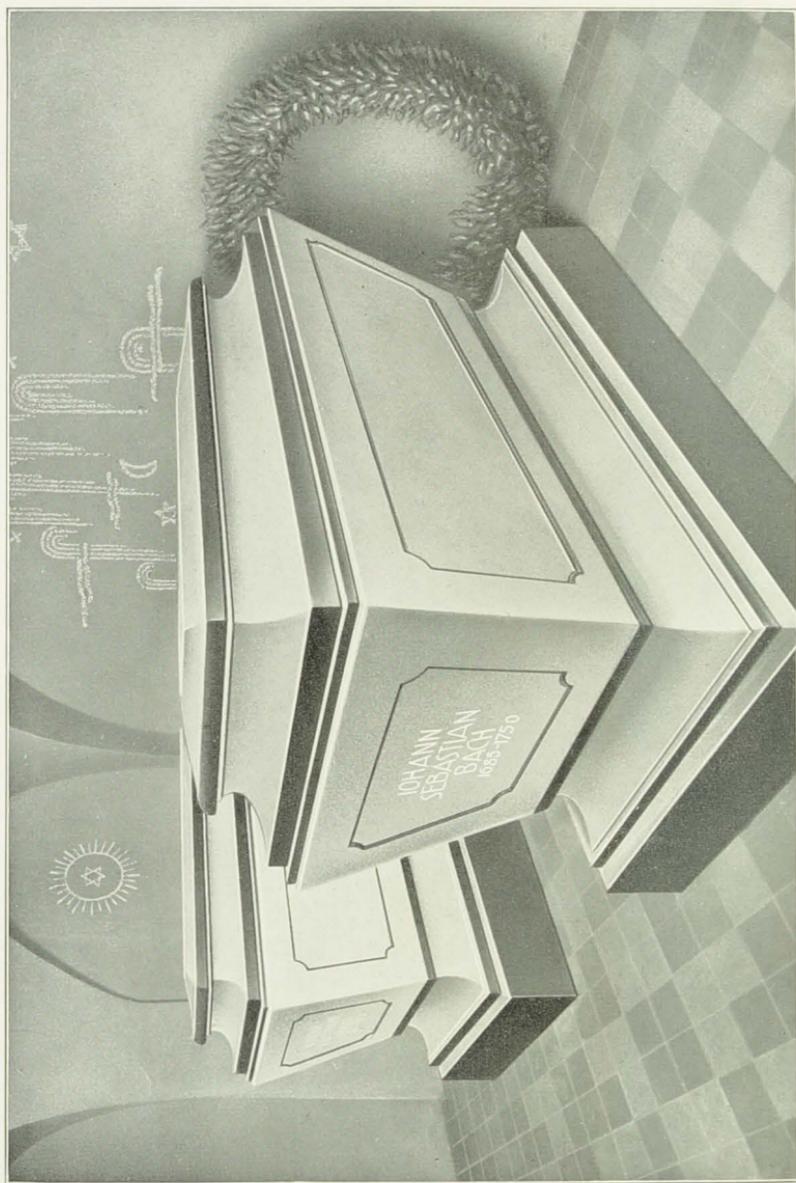
Landesbibliothek











Die Bachgruft in der Johanniskirche zu Leipzig nach Übernahme in den Ehrenschutz der Neuen Bachgesellschaft

# Bach-Jahrbuch

27. Jahrgang 1930

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

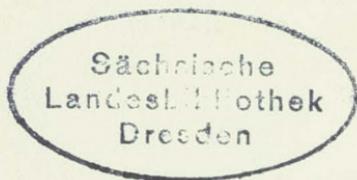
(Berlin)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 31, 3



1947 I Fd 3

## Inhalt.

|                                                                                                                                       | Seite |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Julius Smend † . . . . .                                                                                                              | I     |
| Marc-André Souhay (Berlin), Das Thema in der Fuge Bachs II.                                                                           | 1     |
| Hermann Helmbold (Eisenach), Die Söhne von Johann Christoph<br>und Johann Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule . . . . .          | 49    |
| Peter Epstein (Breslau), Ein unbekanntes Passionsoratorium von<br>Christian Flor (1667) . . . . .                                     | 56    |
| Hans Löffler (Dobitschen), Johann Ludwig Krebs. Mitteilungen über<br>sein Leben und Wirken. . . . .                                   | 100   |
| Gotthold Frotzcher (Danzig), Charles Sanford Terry, Johann<br>Sebastian Bach. Eine Biographie (Besprechung) . . . . .                 | 130   |
| Anneliese Landau (Berlin), Übersicht über die Bach-Literatur in Zeit-<br>schriften vom 1. Januar 1928 bis zum 30. Juni 1930 . . . . . | 132   |
| Paul Hirsch (Frankfurt a. M.), Nachtrag zu dem Beitrag „Über die<br>Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll“ . . . . .                   | 143   |





## Julius Smend

geb. am 10. Mai 1857 zu Lengerich

gest. am 7. Juni 1930 in Münster

Aus einem Leben, überreich an Fülle des Wirkens und köstlich bis zuletzt, ist im vergangenen Jahre Julius Smend abgerufen worden. Die Neue Bachgesellschaft trauert um ihn, der seit dem Jahre 1924 ihr Vorsitzender und treuer Sachwalter war, um den deutschen Bachprediger schlechthin, der wie kaum ein anderer vom Geist des Großen zu zeugen und für ihn zu entflammen wußte, um einen Menschen mit feinem Geiste und warmem Herzen, um einen Freund von nieversagender Hilfsbereitschaft und Güte. Wir danken ihm für das, was er uns gegeben hat.

Sein Name wird unvergessen bleiben!

Die Neue Bachgesellschaft

D. Dr. W. Simons



# Das Thema in der Fuge Bachs.

## Zweiter Teil.

Von Dr. Marc-André Souhary (Berlin).

### Einleitung.

Will man das Schaffen eines Meisters nach Kräften erschöpfend behandeln, so genügt es nicht, daß man deduktiv von einer ganzen Gattung zu den einzelnen Typen gelangt und als Beispiel das eine oder andere Werk herausgreift. Es muß auch der entgegengesetzte, induktive Weg eingeschlagen, es muß versucht werden, vom Einzelwerk zum Typus und von dort zur Gattung zu kommen. Hierbei tun sich wesentliche Probleme auf, die bei der anderen Methode vielleicht hin und wieder berührt, nicht aber systematisch entwickelt werden durften.

Die Aufgabe unserer Arbeit gleichen Namens, die im Bach-Jahrbuch 1927 erschien, eines ersten Teils also, bestand darin, das große Land der Bachschen Fuge als „seiendes“ zu durchforschen. Jetzt sollen — in mehrfachem Sinne — seine Grenzen gezogen werden. Dazu ist eine Kenntnis der Nachbarstaaten unbedingt nötig. Eine Geschichte des Landes zu schreiben, es als „werdendes“ zu betrachten, müssen wir uns aus Raumrücksichten für einen dritten Teil vorbehalten.

Mit anderen Worten:

- I. Was ist Fuge, was Nicht-Fuge im Bachschen Werk?
- II. Was ist Fuge für die Vor- und Umwelt Bachs?
- [III. Was ist zweifelhaft, was ist unecht unter den Fugen Bachs?
- IV. Was ist Früh-, Reife- und Spätstil in der Bachschen Fuge?]

Für Leser, die den oben erwähnten Aufsatz nicht kennen, sollen dessen wichtigste Ergebnisse in aller Kürze zusammengefaßt werden:

Eine normale Fuge verarbeitet ein Thema in 2–10 Durchführungen. Die 2–6 klar geschiedenen Stimmen setzen sukzessiv mit dem Thema (ohne Stütz- oder Generalbaß) im Quint-, bzw. Quartabstand ein.

Die Doppelfuge hat gleich beim Thema ein Kontrasubjekt, die Tripelfuge zwei Kontrasubjekte.

Eine Zweithemenfuge kombiniert zwei normale Fugen mit einer Doppelfuge (I., II., I. u. II.), eine Dreithemenfuge zwei Zweithemenfugen mit einer Tripelfuge (I., II., I. u. II.; I., III., I. u. III.; I. u. II. u. III.). Zweithemenfugen können auf die krönende Doppelfuge verzichten (I., II.) oder an ihrer Stelle die erste normale Fuge wiederholen (I., II., I.) usw.; vgl. S. 36 u. 33 f.

Was die Gestalt der Themen anbelangt, verstehe man als Abkürzungen:

|                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-----------------------------------|----|------------------------------|----------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|-------------------------|
| für die Grundformen:            | <table> <tbody> <tr> <td>a:</td> <td>Führer,</td> </tr> <tr> <td>b:</td> <td>Gefährte,</td> </tr> <tr> <td>c:</td> <td>Nebengefährte (in der Oberquint des Führers, wenn der Gefährte in der Oberquart, in der Oberquart des Führers, wenn der Gefährte in der Oberquint steht),</td> </tr> </tbody> </table> | a: | Führer,                           | b: | Gefährte,                    | c:                         | Nebengefährte (in der Oberquint des Führers, wenn der Gefährte in der Oberquart, in der Oberquart des Führers, wenn der Gefährte in der Oberquint steht), |    |                         |
| a:                              | Führer,                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| b:                              | Gefährte,                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| c:                              | Nebengefährte (in der Oberquint des Führers, wenn der Gefährte in der Oberquart, in der Oberquart des Führers, wenn der Gefährte in der Oberquint steht),                                                                                                                                                     |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| für die Parallelversetzungen:   | <table> <tbody> <tr> <td>d:</td> <td>Führerparallelversetzung,</td> </tr> <tr> <td>e:</td> <td>Gefährtenparallelversetzung,</td> </tr> <tr> <td>f:</td> <td>Nebengefährtenparallelversetzung,</td> </tr> <tr> <td>g:</td> <td>Gefährte des Gefährten,</td> </tr> </tbody> </table>                            | d: | Führerparallelversetzung,         | e: | Gefährtenparallelversetzung, | f:                         | Nebengefährtenparallelversetzung,                                                                                                                         | g: | Gefährte des Gefährten, |
| d:                              | Führerparallelversetzung,                                                                                                                                                                                                                                                                                     |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| e:                              | Gefährtenparallelversetzung,                                                                                                                                                                                                                                                                                  |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| f:                              | Nebengefährtenparallelversetzung,                                                                                                                                                                                                                                                                             |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| g:                              | Gefährte des Gefährten,                                                                                                                                                                                                                                                                                       |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| für die entfernteren Bildungen: | <table> <tbody> <tr> <td>h:</td> <td>Nebengefährte des Nebengefährten,</td> </tr> <tr> <td>i:</td> <td>noch andere Versetzung,</td> </tr> <tr> <td>x [oder angehängtes ...v]:</td> <td>Veränderung des Themas.</td> </tr> </tbody> </table>                                                                   | h: | Nebengefährte des Nebengefährten, | i: | noch andere Versetzung,      | x [oder angehängtes ...v]: | Veränderung des Themas.                                                                                                                                   |    |                         |
| h:                              | Nebengefährte des Nebengefährten,                                                                                                                                                                                                                                                                             |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| i:                              | noch andere Versetzung,                                                                                                                                                                                                                                                                                       |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |
| x [oder angehängtes ...v]:      | Veränderung des Themas.                                                                                                                                                                                                                                                                                       |    |                                   |    |                              |                            |                                                                                                                                                           |    |                         |

Mit den Parallelversetzungen und entfernteren Bildungen steigert Bach harmonisch; melodisch mit Umkehrung, Verkleinerung, Engführung, Parallelführung (d. i. gleichzeitiger Einsatz zweier Stimmen mit dem Thema) und den darunter möglichen Kombinationen. Kleinere Fugen haben keine Steigerung nötig.

Die Grenzen der Themen lassen sich durch Vergleich der Zitate finden. Eine Ausnahme machen nur die Kontrasubjektthemen, bei denen Thema und Gegensatz eine unzerreißbare Einheit bilden. Die Urlinie des Themas ist die Tonleiter (—, —, —, —), die belebt wird durch Gegenschlag, Vorausnahme, Figuration, motivische Arbeit, Oktavversetzung, Ansatz, Orgelpunkt, Zwei- oder Dreistimmigkeit.

## I. Abschnitt.

## Was ist Fuge, was Nicht-Fuge im Bachschen Werk?

## 1. Benannte Fugen.

## Für Klavier:

|    |                                                                                   |
|----|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 48 | Fugen aus dem I. und II. Teil des Wohltemp. Klaviers (Ges.-Ausg. XIV)             |
| 5  | Fugen oder Fughetten aus C-dur (XXXVI <sup>1)</sup> , S. 159, 184, 186, 224, 225) |
| 3  | " " " " c-moll ( " S. 154, 238; XLII, S. 195)                                     |
| 1  | " " " " D-dur (XLII, S. 274)                                                      |
| 5  | " " " " d-moll (XXXVI, S. 75, 107, 164, 188; XLII, S. 179)                        |
| 2  | " " " " Es-dur ( " S. 89; XLV, 1. Liefg. S. 143)                                  |
| 4  | " " " " e-moll ( " S. 109, 155; XLII, S. 200, 276)                                |
| 1  | " " " " F-dur ( " S. 113)                                                         |
| 2  | " " " " G-dur ( " S. 116; XLII, S. 203)                                           |
| 3  | " " " " A-dur ( " S. 157, 169, 173)                                               |
| 8  | " " " " a-moll (III, S. 334; XXXVI, S. 84, 98, 104, 161; XLII, S. 175, 205, 208)  |
| 3  | " " " " B-dur (XLII, S. 50, 55, 269)                                              |
| 2  | " " " " h-moll (XXXVI, S. 178, 221)                                               |
| 2  | " " " " der Kunst der Fuge für 2 Klaviere (XXV, 1. Liefg. S. 85 u. 89)            |

die 10. Goldberg-Variation (III, S. 274)

der Schlußteil der D-dur-Tokkata (XXXVI, S. 32)

" " " e-moll: " ( " S. 50)

" " " g-moll: " ( " S. 57)

" " " des B-dur-Capriccio ( " S. 194)

" II. Satz der d-moll-Sonate (XLII, S. 4)

" " " " a-moll: " ( " S. 30)

" " " " C-dur: " ( " S. 43)

" " " " c-moll-Suite (XLV, 1. Liefg. S. 159)

## Für 2 Klaviere und Orchester:

der letzte Satz des C-dur-Konzerts (XXI, 2. Liefg. S. 63)

<sup>1)</sup> Die in Klammern gesetzten römischen Zahlen zeigen im folgenden jedesmal den Band der Gesamtausgabe an.

## Für Orgel:

|   |                                  |                                            |                        |
|---|----------------------------------|--------------------------------------------|------------------------|
| 5 | Fugen aus C-dur                  | (XV, S. 84, 214, 232; XXXVIII, S. 25, 213) |                        |
| 7 | " "                              | c-moll ( " S. 132, 224;                    | " S. 5, 94, 101, 209)  |
| 2 | " "                              | D-dur ( " S. 92;                           | " S. 215)              |
| 2 | " "                              | d-moll ( " S. 149;                         | " S. 28)               |
| 1 | "                                | in dorisch ( " S. 142)                     |                        |
| 1 | "                                | aus Es-dur (III, S. 254)                   |                        |
| 3 | " "                              | e-moll (XV, S. 102, 242;                   | " S. 31)               |
| 2 | " "                              | F-dur ( " S. 164;                          | " S. 34)               |
| 1 | " "                              | f-moll ( " S. 108)                         |                        |
| 5 | " "                              | G-dur ( " S. 172;                          | " S. 12, 37, 106, 111) |
| 5 | " "                              | g-moll ( " S. 115, 180;                    | " S. 40, 116, 217)     |
| 1 | " "                              | A-dur ( " S. 122)                          |                        |
| 4 | " "                              | a-moll ( " S. 192;                         | " S. 19, 43, 51)       |
| 1 | " "                              | B-dur (XXXVIII, S. 46)                     |                        |
| 2 | " "                              | h-moll (XV, S. 206;                        | " S. 121)              |
|   | der Schlußteil der C-dur-Tokkata | (XV, S. 260)                               |                        |
| " | " "                              | c-moll-Passacaglia (XV, S. 296)            |                        |

## Für Violine allein:

|              |                   |                         |
|--------------|-------------------|-------------------------|
| der II. Satz | der g-moll-Sonate | (XXVII, 1. Liefg. S. 4) |
| " "          | " a-moll-         | " ( " " " S. 20)        |
| " "          | " C-dur-          | " ( " " " S. 39)        |

## Für Violine und bezifferten Baß:

Fuge aus g-moll (XLIII, 1. Liefg. S. 39)

Für beliebige Besetzung (oder vorsichtiger: ohne Angabe der Besetzung):  
die Schlußfuge aus der Kunst der Fuge (XXV, 1. Liefg. S. 93).

Davon sind

## Bearbeitungen eigener Werke:

die Orgelfuge in d-moll (XV, S. 149) vgl. mit dem II. Satz aus der 1. Sonate für Violine allein (XXVII, 1. Liefg. S. 4)  
den II. Satz der d-moll-Klaviersonate (XLII, S. 4) vgl. mit dem II. Satz aus der 2. Sonate für Violine allein (XXVII, 1. Liefg. S. 20)

## Bearbeitungen fremder Werke:

2 Klavierfugen in h-moll (XXXVI, S. 178, 221) } vgl. mit L. Albinoni (Sonate a tre, Op. 1, Nr. 3,  
die Klavierfuge „ A-dur ( " S. 173) } 2. Satz, Nr. 8, 2. Satz)  
die Orgelfuge in h-moll (XXXVIII, S. 121) vgl. mit A. Corelli (Sonate a tre, Op. 3, Nr. 4, 2. Satz)  
die Orgelfuge in c-moll (XXXVIII, S. 94) vgl. mit G. Legrenzi (Original unbekannt)

- die Klavierfuge in B-dur (XLII, S. 55) vgl. mit J. S. Erselius (XLII, S. 298)  
 " " " B-dur ( " S. 50) " " J. A. Reinken, Hortus musicus (Sonata VI)  
 den II. Satz der Klavierfonate in a-moll (XLII, S. 30) vgl. mit J. A. Reinken, Hortus musicus (Sonata I)  
 den II. Satz der Klavierfonate in C-dur (XLII, S. 43) vgl. mit J. A. Reinken, Hortus musicus (Sonata XI)

## Varianten:

- die Fughetta in C-dur (XXXVI, S. 224) vgl. mit der Fuge in C-dur aus dem II. Wohlft. Klav.  
 " " " C-dur ( " S. 225) vgl. mit der Fuge in Cis-dur aus dem II. Wohlft. Klav.  
 " " " F-dur ( " S. 113) vgl. mit der Fuge in As-dur aus dem II. Wohlft. Klav.  
 " " " G-dur ( " S. 116) vgl. mit der Fuge in G-dur aus dem II. Wohlft. Klav.  
 " " " h-moll ( " S. 221) vgl. mit der Fuge in h-moll (XXXVI, S. 178)  
 " " " c-moll (XXXVIII, S. 209) vgl. mit der Fuge in c-moll (XXXVIII, S. 94).

Die Klavierfughetten aus D $\sharp$  und B $\sharp$ -dur (XLII, S. 274 u. 269) sind nicht ausgeschrieben, nur beziffert.

Die Fugen aus c $\sharp$ -moll (XXXVI, S. 238) und e $\sharp$ -moll (XLII, S. 276) sind unvollendet; ebenso die Orgelfuge aus c $\sharp$ -moll (XXXVIII, S. 209) und die Schlußfuge aus der Kunst der Fuge.

Die zwei Fugen aus der Kunst der Fuge für 2 Klaviere müssen wir wegen ihres Stützbaßes ausscheiden, die Fuge für Violine und bezifferten Baß (XLIII, 1. Liefg. S. 39) wegen des durchbrochenen Generalbaßes und der ausgedehnten Solostellen und die Schlußfuge des 2. Konzerts für 2 Klaviere und Orchester (XXI, 2. Liefg. S. 63) wegen ihrer stark homophonen Einschüßel.

Die Orgelchoralfugen und  $\sharp$ fughetten dürfen nicht getrennt von den anderen Choralbearbeitungen behandelt werden, sollen darum auch fortfallen und sind in der obigen Tabelle nicht angeführt.

## 2. Unbenannte Fugen.

Die „Kontrapunkte“ Nr. 1–14 aus der Kunst der Fuge<sup>1)</sup>, die „Ricercari“ Nr. 1–2 aus dem Musikalischen Opfer<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Die Kanons dieser Werke, insbesondere auch die der „Goldberg-Variationen“, erfordern eine Betrachtung für sich. Manche Ergebnisse vorliegender Arbeit ließen sich dabei fruchtbar machen.

(XXXI, 2. Liefg. S. 3 u. 12) und das Klavier-„Capriccio“ in E-dur (XXXVI, S. 197) sind normale Fugen.

Das „Allabreve“ für Orgel (XXXVIII, S. 131) ist nicht, wie es auf den ersten Blick scheint, eine Doppelfuge. Wenn es so beginnen würde:



liche über den strittigen Fall der e-moll-Sinfonie wurde im Bach-Jahrbuch 1927 (Bj 27), S. 18f. gesagt.

Die „Fugati“ in e-moll (XLII, S. 198) und fis-moll für Klavier (aus der Toccata quasi Fantasia con Fuga [XLII, S. 252] und das „Präludium“ aus C-dur (XXXVI, S. 134) sind den Sinfonien verwandt, die nur Themenmotive verarbeiten, fallen also weg.

Das e-moll-Klavier „duett“ (III, S. 242) ist Doppelfuge, das in a-moll (S. 251) normale Fuge; das dritte (S. 248) hat anfänglichen Stützbaß, das zweite (S. 245) ist Zweitthemenfuge mit Reprise, weil es einen Kanon als Mittelsatz hat.

Normale „Tockatenfugen“ sind: die Schlusssätze der Klaviertockaten aus G-dur und c-moll (XXXVI, S. 67 und III, S. 324), der 3. und 5. Teil des fis-moll-Werkes (III, S. 313 u. 318). Weiter der 2. Satz des B-dur-„Capriccio“ (XXXVI, S. 191), der 2. und 4. der D-dur-„Sonate“ (XXXVI, S. 21 u. 23), der 2. und 5. der g-moll-„Fantasie“ für Klavier (XLII, S. 183 u. 188) und der Mittelteil des Orgel „Labyrinth“ (XXXVIII, S. 225), alles Opera, die auch den Titel Tockata tragen könnten. Bei der Toccata quasi Fantasia con Fuga (XLII, S. 250) ist nicht klar, welcher Satz mit Fuge gemeint wird. Nach unserer Anschauung käme nur der 2. in Betracht, da der letzte Stützbaß hat (über das Fugato wurde oben gesprochen).

Doppelfugen finden sich in den Tockaten verhältnismäßig zahlreich: der „Mittelteil des Mittelteils“ aus der D-dur- (XXXVI, S. 29), der 2. Satz aus der e-moll- (XXXVI, S. 47) Tockata für Klavier. (Der 3. und 4. Abschnitt der aus d-moll [XXXVI, S. 37 u. 42] hat Oktav-, der 3. der aus g-moll [XXXVI, S. 54] Quint-beantwortung nur für das Hauptthema.)

Bei den Orgelkompositionen kommt der Begriff Tockata in doppeltem Sinne vor. In den Vordersätzen der dorischen und der F-dur-Fuge (XV, S. 136 u. 154) ist er synonym mit Präludium. Dagegen sind die Werke aus C-dur, d-moll und E-dur (XV, S. 260, 269 u. 278) Tockaten im Klaviersinne. Normale Fugen sind außer der in C-dur der Mittelteil aus der d-moll-, der 2. und 4. Abschnitt aus der E-dur-Tockata.

Als „Duverturenfugen“ für Klavier wären in Betracht zu ziehen die „Präludien“ und Duverturen der 5. und 6. englischen (XIII, 2. Liefg. S. 53 u. 69), der 2., 4. und 6. deutschen (III, S. 57, 83 u. 117) Suite und der Partita in h-moll (III, S. 155).

Eine Fuge vom ersten Takt an ist der 1. Satz der 5. englischen, eine Fuge mit Einleitung der 1. der 6. englischen Suite. Eine französische Duverture haben die h-moll-Partita, die 2. und 4. deutsche Suite. Die beiden letzteren nehmen aber zum Schluß keinen Bezug mehr auf den Eingang; die 2. Partita schiebt sogar noch ein „Violinadagio“ zwischen Einleitung und Fuge. — Die 16. Goldberg-„Variation“ (III, S. 285) wird als französische Duverture ohne repetierten Eingang hier am besten einbezogen. — Toccatenmäßig mit freier Einleitung, normaler Fuge und schweifendem Schluß ist der 1. Satz der e-moll-Partita.

Die 1., 2., 4. englische (XIII, 2. Liefg. S. 3, 16 u. 41), die 3. deutsche (III, S. 70), die B-dur- und e-moll-Suite (XLII, S. 213; XLV, 1. Liefg. S. 149) und die Duverture in F-dur (XXXVI, S. 14) werden inventionenartig eingeleitet.

Die 5. Partita (III, S. 102) hat ein rein affordisches „Präambulium“, die 1. (III, S. 46) ein echt Bachsches, „gangartiges“ Präludium, die 3. englische Suite (XIII, 2. Liefg. S. 30) einen konzertmäßigen Eingang.

Von den vier französischen Duverturen für Orchester (XXXI, 1. Liefg. S. 4, 25, 42 u. 68) möchten wir absehen, denn ihre Trios sind typisch konzertmäßig, zudem in der Oktave imitierend; ebenso von der Duverture für Streicher und Cembalo (XLV, 1. Liefg. S. 191), sowie auch von deren Capriccio (S. 203) wegen des B. c.

Die „Gigue“, mit Ausnahme der Schlußsätze aus dem Orgelpastorale, der Sonate für Violine und bezifferten Baß (XLIII, 1. Liefg. S. 37) und den Violin- und Violoncello-Solo-Suiten stets für Klavier, ist gleich den anderen Suitenhauptformen, der Allemande, Courante (Corrente), Sarabande, zweiteilig. Der erste Abschnitt schließt in der Dominante, beide Teile werden wiederholt: Regeln, die durch die Ausnahme der kleinen Gigue aus der F-dur-Duverture (in dreiteiliger Liedform geschrieben [XXXVI, S. 18]) bestätigt werden.

Bach behandelt diese Form auf drei Arten:

Einmal frei, mehr oder weniger tanzmäßig. Hierher gehören die drei canarieartigen (,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ) Gigen der (fragmentarischen) f-moll- (XXXVI, S. 230), der 2. französischen (XIII, 2. Liefg. S. 98) Suite und der Partita in h-moll (III, S. 167). Weniger typisch als Canarie ist die Gigue der c-moll-Suite (XLV, 1. Liefg. S. 165). In durchlaufenden Achteln sind die Gigen der F-dur-Duvertüre (XXXVI, S. 18) und der 2. englischen Suite (XIII, 2. Liefg. S. 28) geschrieben. Weiter kommen die der Partie in A-dur (XLII, S. 258), der Suite in e-moll (XLV, 1. Liefg. S. 154), der 2. und 3. Soloviolinpartiten (XXVII, 1. Liefg. S. 30 u. 56), der E-dur-Klaviersuite ([XLII, S. 26] als Übertragung der 3. Violinpartita) und der sechs Solocellosuiten (XXVII, 1. Liefg. S. 63, 67, 73, 80, 86, 94) in Betracht. Der Schlußsatz der 1. Klavierpartita (III, S. 54) ist ein exorbitantes, virtuosos Klavierstück mit überschlagernder linker Hand (ein Stilcharakteristikum für Domenico Scarlatti).

Dann inventionenartig. Rein zweistimmig sind die Gigen der 6. französischen, der 1. englischen und 3. französischen Suiten (XIII, 2. Liefg. S. 126, 14 u. 104) und die „Giguetta“ der Sarabanda con Partite (XLII, S. 233). Sie haben teils Oktav-, teils Quintbeantwortung. Zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit schwanken die Gigen der 4. englischen, der 4. französischen Suiten (XIII, 2. Liefg. S. 50 u. 110), des kleinen Bruchstücks aus A-dur (XXXVI, S. 233) und die alleinstehende Gigue aus f-moll (XLII, S. 263). Die in F-dur hat durchweg Oktavimitation (von Takt 8 an ist sie völlig zweistimmig), die in Es-dur Quintbeantwortung (sie ist ebenfalls im Grund zwei-, in der Exposition quasi-dreistimmig; die Takte 16, 18, 33, 39–44 sind nur gefüllt). Vollständig homophon gedacht ist die Gigue in A-dur („unreelle“ Quintbeantwortung); man kann sie eigentlich kaum mehr als Invention ansprechen. Die Gigue der a-moll-Suite (XXXVI, S. 6) gleicht einer durchgeführten dreistimmigen Invention mit Quintbeantwortung. Als Invention kennzeichnet sie besonders die Sequenzierung des ganz einfachen Themas in einer Stimme; z. B. Takt 7–11 in der dritten.

Sämtliche bis jetzt erwähnten Giguen mit Ausnahme der aus der B-dur-Partita, die auch in ihrem Satz vereinzelt dasteht, sind in dreiteiligem Takt geschrieben:  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$  [= 2 u.  $4 \times \frac{3}{8}$ ]. Sie wahren also noch bis zu einem gewissen — freilich sehr gewissen — Grad den Tanzgiguencharakter. Mit bestem Willen kann man das nicht mehr von den Fugengiguen behaupten, deren Hälfte schon in geradem Takt steht:  $\frac{2}{1}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{12}{16}$  [=  $\frac{4}{4}$  u.  $\frac{4}{8}$ ] gegen  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$  und  $\frac{9}{16}$ . Es sind die Giguen:

|                                                  |                                         |
|--------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| der 5. französischen (XIII, 2. Liefg., S. 118)   | } Zweithemenfugen ohne Kombinationsteil |
| der 5. englischen (XIII, 2. Liefg., S. 66)       |                                         |
| der 3. deutschen Suite (III, S. 80)              |                                         |
| der a-moll-Sonate (XLII, S. 39)                  |                                         |
| der 3. englischen Suite (XIII, 2. Liefg., S. 39) | } Zweithemenfugen mit Reprise           |
| des Orgelpastorales (XXXVIII, S. 140)            |                                         |
| der 6. Klavierpartita (III, S. 133)              |                                         |
| der 1. französischen (XIII, 2. Liefg., S. 92)    | } normale Zweithemenfugen               |
| der 6. englischen (XIII, 2. Liefg., S. 84)       |                                         |
| der 4. u. 5. deutschen Suite (III, S. 98 u. 112) |                                         |

Das Capriccio der 2. Partita hat Stützbaß (III, S. 66).

Als Konzertfugen könnte man in Betracht ziehen die 3. Sätze des 4. Brandenburgischen (XIX, S. 110) und des 2. Konzerts für 2 Klaviere in C-dur (XXI, 2. Liefg. S. 63). Doch stehen beide so vereinzelt und haben beide so stark homophone Einschüßel, daß wir von ihnen absehen. Der 3. Satz des Tripelkonzerts in a-moll für Violine, Flöte und Cembalo (XVII, S. 253) ist eine spätere Bearbeitung der normalen Klavierfuge in a-moll (XXXVI, S. 98).

Ebenso wollen wir die mehr oder weniger reinen Vokalfugen — wie man die 50. Kantate (X, S. 453), „Sicut locutus est“ aus dem Magnifikat (XI, 1. Liefg. S. 56) und am ehesten den Schlußsatz der 1. Motette in B-dur (XXXIX, 1. Liefg. S. 32) nennen mag — weglassen.

Als Beilage (f. S. 35 ff.) geben wir ein nach der Folge der Gesamtausgabe geordnetes Verzeichnis der behandelten Werke mit Angabe ihrer Form und Durchführungszahl, mit Register für beide Teile unserer Arbeit und mit einer Identifikationsliste, welche den Nichtbesitzern der Gesamtausgabe die Möglichkeit gibt, die genannten Opera ohne weiteres nachzuschlagen [es ist Bezug genommen auf

die Steingräbersche Edition der Klavierwerke in 7 Bänden (Herausgegeben von Dr. H. Vischoff) und die Ausgabe der Orgelwerke bei Peters in 9 Bänden], endlich eine Gruppierung sämtlicher Fugen nach ihren Formen<sup>1)</sup>.

## II. Abschnitt.

### Was ist Fuge für die Vor- und Umwelt Bachs?

Soll die Antithese der Bachschen Fuge mit der Fuge der Vor- und Umwelt klare Formulierungen ermöglichen, so ist es notwendig, daß wir uns auf die allerbedeutendsten Meister beschränken; nur dann können wir hoffen, das allen Werken Bachs Gemeinsame zu fassen, das vielleicht bisher zugunsten der verschiedenen Techniken und Einzelformen nicht genügend betont wurde.

Die italienische Orgelkunst hat bekanntlich durch die Norddeutschen Scheidt, Schild, Scheidemann, Reinken eine ebenso würdige wie selbständige Weiterbildung erfahren, durch Männer wie Burtehude, Lübeck oder Böhm einen so glänzenden Aufschwung, daß diese schon unmittelbar zu Bach überleiten. In Süddeutschland ist ihnen lediglich ein Pachelbel oder Fischer ebenbürtig.

Glücklicherweise sind die in Betracht kommenden Werke sehr leicht zugänglich:

Burtehude, Dietrich: Orgel(präludien und)-fugen, -toccaten und -kanzonetten (Orgelkompositionen, 1. Bd., hersgg. von Ph. Spitta), Leipzig 1876 [von M. Seiffert 1903 revidiert].

Lübeck, Vincent: Präludien und Fugen für Orgel, Präludium und Fuge für Klavier (Musikalische Werke, hersgg. von Gottl. Harms), Kleeck 1921.

Böhm, Georg: Präludien, Fugen und Capriccio für Orgel und Klavier (Sämtl. Werke, 1. Bd., hersgg. von J. Wolgast), Leipzig 1927.

Fischer, Johann Kaspar Ferdinand: Klavier- und Orgelfugen aus „Ariadne Musica Neo-Organoeudum etc.“, „Blumen Strauß usw.“ und „Quinque Ricercarae etc.“ (Sämtl. Werke für Klavier und Orgel, hersgg. von E. v. Werra), Leipzig 1901.

Pachelbel, Johannes: Orgelfugen und Ricercari (Denkmäler der Tonkunst in Bayern Bd. IV, 1, Nr. 25—48); Klavierfugen (DTB. Bd. II, 1, Nr. 43—49), hersgg. von M. Seiffert, Leipzig 1903 u. 1901.

<sup>1)</sup> Ein handgeschriebener Beispielband, mit Hilfe dessen man sich über alle diesbezüglichen Einzelheiten orientieren kann, ist mit den ebenfalls handschriftlichen Analysen sämtlicher Bachscher Fugen in der Staatsbibliothek Berlin einzusehen.

## 1. Buxtehude.

Die Nummern 4–16 im 1. Band der Spitta'schen Ausgabe, also die Mehrzahl der freien Kompositionen, sind mit „Präludium und Fuge“<sup>1)</sup> überschrieben. Auf den ersten Blick sieht man, daß weder geschlossene Präludien und in sich als einmalige Einheiten gerundete Fugen noch Nur-Präludien oder =Fugen vorliegen.

Das Präludium mit selbständiger Form kennt Buxtehude überhaupt nicht. Aber auch von den alleinstehenden Fugen bedeutet nur die letzte aus C-dur (Nr. 19) das, was wir mit und durch Bach unter einfacher Fuge verstehen: „Das festgefügte Gerüst geben harmonisch gestufte Durchführungen, die eventuell mit Zwischenspielen oder Überleitungen voneinander abgesetzt werden; mit Ausnahme des virtuos-freien Schlusses leitet die Fantasie-durchführung oder die freie Weiter spinning wieder auf eine strenge Durchführung hin.“

Konsequent in der Stimmzahl und =führung ist nicht einmal diese eine Fuge, nicht einmal ihre Exposition: die 3. Stimme verschwindet, nachdem sie das Thema mit einem angehängten Achtel a gebracht hat<sup>2)</sup>. — An derartiges müssen wir uns gewöhnen: strenge Logik, absolute Klarheit der Stimmzahl und =führung in der deutschen Instrumentalfuge wird erst von Bach selbst erreicht oder erstrebt. Vor ihm ist insbesondere die Stimmvertauschung sehr häufig; das heißt z. B.: die 2. Stimme pausiert, während die erste weiterläuft; nach ein paar Takten setzt dann die zweite über der ersten ein und bleibt unter Umständen bis zum Schluß über ihr. Ferner werden die Mittelstimmen zur Harmoniefüllung, ohne jeden linearen Zweck oder Sinn, ziemlich oft benützt. All dies haben wir bei Bach nur in freien Ciguens- oder Duverturen-fugen gefunden, hier und da höchstens in den kleinen Orgelfugen, deren Echtheit ja aber nicht sicher verbürgt ist.

Die Fuge Nr. 17 ist formal mit dem besprochenen Werk verwandt: sie hat ebenfalls zwei reguläre Durchführungen. Ihr Schluß spinnt sich frei aus dem letzten Themazitat der 1. Stimme (vgl. Tabelle S. 15 ff.).

<sup>1)</sup> Vgl. Krit. Komment. S. XI (zu Nr. 4), XIII (zu Nr. 7), XVIII (zu Nr. 16).

<sup>2)</sup> Takt 10. Daß die Exposition scheinbar einstimmig erfasst wird, erschwert der Beginn desselben Taktes.

Mit der völlig anders gearteten Nummer 18 kommen wir dem Modell der Buxtehudischen „Fuge in Anführungszeichen“ näher. Wir erkennen deutlich vier Abschnitte:

- I. eine Fuge mit 2 Durchführungen (Takt 1—25), die überleitet zu
- II. einer 2-, bzw. 3-stimmigen „Invention“ (Takt 31—41).  
Daran schließt sich
- III. eine Fuge mit einer (überkompletten) Durchführung (Takt 41—53) und endlich noch
- IV. eine Fuge mit 2 Durchführungen und freiem Schluß (Takt 53—75).

Man erinnere sich an die Bachsche Orgelkanzone (XXXVIII, S. 126; vgl. S. 6): sie führt ein Thema im  $\frac{4}{4}$ -Takt regulär durch, dann dasselbe Thema, dem  $\frac{3}{2}$ -Takt angepaßt und rhythmisch belebt, mit einem Gegenthema. Diese altbewährte Verbindung des Fugen- und Variationenprinzips pflegt auch Buxtehude. Scheuen wir uns nicht, das obige Werk eine vierteilige Kanzone zu nennen — hat ja der Meister selbst die Nummern 24—25 Kanzonetten geheißten.

Typisch für ihn (Präludien und Fugen Nr. 4—16 und Toccata Nr. 20) ist jedoch eine Verquickung vom Prinzip der Kanzone: „ein Thema fugenmäßig durchzuführen, es dann beliebig oft zu variieren und jede Variation wieder als Fuge für sich zu behandeln“ mit dem der Toccata: „aus schweifendem Passagenspiel allmählich einen melodischen Kern entstehen zu lassen, der fugenmäßig durchgeführt, dann aber in einem freien Schluß aufgelöst, ‚erlöst‘ wird“<sup>1)</sup>.

Oft kommt es bei der Variation eines Themas nicht zur eigentlichen Fuge, sondern nur zur Imitation meist kurzer Motive, die auch von einer Stimme mehrfach hintereinander gebracht werden können. Da wir eine solche Haltung früher als Charakteristikum der Invention erkannten, wollen wir diese Teile der Einfachheit halber so bezeichnen. — Zwischen Invention und Fuge stehen die 2. Teile von Nr. 7 und 20: durch den Orgelpunkt ist ihnen die reine

<sup>1)</sup> Genau so sind die Toccaten 21—23 angelegt.

Fugenbedeutung genommen, für Inventionen sind ihre Themen zu ausgeprägt. (Wir sehen von diesen „Orgelpunkt fughetten“ ab.) — Viel seltener steht an Stelle einer Fuge eine Ciacone oder Passacaglia.

Folgende Tabelle, die zunächst nach der Zahl der in den einzelnen Werken enthaltenen Fugen, in zweiter Linie nach der Zahl der weiteren Unterteile und der Fugendurchführungen geordnet ist, mag eine Übersicht über die reichen Möglichkeiten der Bartheudischen Gestaltungsweise geben (s. S. 15–17).

Abkürzungen:

- frei = freie Einleitung, freies Zwischenspiel oder freier Schluß  
 Inv. = inventionenartiger Unterteil  
 F2 = Fuge mit zwei Durchführungen  
 Df3 = Doppelfuge mit 3 Durchführungen  
 1. = 1. Durchführung

Man sieht: für Bartheude ist die Fuge nicht Selbstzweck, sondern Mittel zu dem Zweck, den melodischen Kern, der die Kernzelle seiner freien Orgelgroßformen bildet, der in immer neuen Variationen abgewandelt wird, auf strenge Art in verdichteter Arbeit durchzuführen. Da eine systematische Untersuchung sämtlicher Unterteile nicht hierher gehört, müssen wir uns mit wenigen Hinweisen auf die Grundrisse der Werke begnügen:

|        |      |      |              |    |      |            |
|--------|------|------|--------------|----|------|------------|
| Nr. 12 | frei | F2   |              | F2 | frei |            |
|        |      |      | └──────────┘ |    |      |            |
| Nr. 13 | frei | F3   | frei         | F3 | frei |            |
|        |      |      | └──────────┘ |    |      |            |
| Nr. 16 | frei | F2   | frei         | F4 | frei | F2 frei    |
|        |      |      | └──────────┘ |    |      |            |
| Nr. 4  | frei | Inv. | frei         | F4 | frei | Ciac. frei |
|        |      |      | └──────────┘ |    |      |            |

Wie z. B. in Nr. 4 die eigentliche Fuge nach beiden Seiten einen frei schweifenden, weiter einen kontrapunktisch strengeren, zur Fuge aber nicht hinreichenden Teil und endlich scheinbar ungebundene



|           |              |                     |                                |                                                     |                        |                  |                |                                              |                                  |  |
|-----------|--------------|---------------------|--------------------------------|-----------------------------------------------------|------------------------|------------------|----------------|----------------------------------------------|----------------------------------|--|
| Det. 4    | fret<br>1-11 | Sub.<br>12-22       | fret<br>23-36                  | § 4<br>1. 36-43<br>2. 43-49<br>3. 49-56<br>4. 56-65 | fret<br>65-67<br>68-75 | Cincona<br>75-99 | fret<br>99-103 |                                              |                                  |  |
| " 24 (23) |              |                     |                                | § 3<br>1. 1-7<br>2. 7-13<br>3. 13-19                | fret<br>19-20          |                  |                | § 2<br>1. 21-27<br>2. 27-36                  |                                  |  |
| " 12      |              |                     | fret<br>1-13<br>14-27<br>27-29 | § 2<br>1. 30-40<br>2. 40-50                         |                        |                  |                | § 2<br>1. 50-55<br>2. 55-61                  | fret<br>61-78<br>79-90<br>91-129 |  |
| " 13      |              |                     | fret<br>1-23                   | § 3<br>1. 23-33<br>2. 34-40<br>3. 40-51             | fret<br>51-57          |                  |                | § 3<br>1. 58-67<br>2. 67-78<br>3. 78-86      | fret<br>86-93<br>94-107          |  |
| " 9       |              |                     | fret<br>1-21                   | § 4<br>1. 21-31<br>2. 30-42<br>3. 43-54<br>4. 54-64 | fret<br>64-67          |                  |                | § 3<br>1. 67-75<br>2. 75-83<br>3. 83-94      | fret<br>94-104<br>105-125        |  |
| " 14      |              | Passacaglia<br>1-20 |                                | § 2<br>1. 21-39<br>2. 39-49                         | fret<br>50-56<br>57-80 |                  |                | § 3<br>1. 80-104<br>2. 104-120<br>3. 121-144 | fret<br>144-157<br>157-161       |  |
| " 10      |              |                     | fret<br>1-19                   | § 2<br>1. 20-30<br>2. 30-42                         | fret<br>42-44<br>45-54 | Sub.<br>55-64    |                | § 2<br>1. 64-81<br>2. 81-101                 | fret<br>101-120                  |  |

|        |               |                                   |                        |                                                     |                                 |                                          |                                                      |                            |                            |
|--------|---------------|-----------------------------------|------------------------|-----------------------------------------------------|---------------------------------|------------------------------------------|------------------------------------------------------|----------------------------|----------------------------|
| Nr. 20 | frei<br>1-11  | Dreipunkte:<br>flughetta<br>12-33 | frei<br>24-28<br>28-31 | § 2<br>1. 32-43<br>2. 43-55                         | frei<br>55-64<br>64-70<br>70-73 | frei<br>73-76<br>77-79<br>80-81<br>82-89 | § 2<br>1. 90-97<br>2. 96-102                         | frei<br>103-113<br>113-140 |                            |
| " 5    | frei<br>1-10. | Sub.<br>11-16                     | frei<br>17-21          | § 2<br>1. 22-36<br>2. 36-52                         | frei<br>53-58                   |                                          | § 3<br>1. 59-70<br>2. 70-81<br>3. 81-92              | frei<br>92-112             | Ciaccona<br>113-143        |
| " 8    |               |                                   | frei<br>1-12           | § 3<br>1. 13-24<br>2. 24-32<br>3. 36-47             | frei<br>47-50<br>51-59          | frei<br>73-75                            | § 2<br>1. 75-79<br>2. 79-83                          | frei<br>83-86<br>87-90     | Sub.<br>91-110             |
| " 7    | frei<br>1-3   | Dreipunkte:<br>flughetta<br>3-16  |                        | § 4<br>1. 16-28<br>2. 28-37<br>3. 37-49<br>4. 50-64 | frei<br>64-74                   | frei<br>88-90                            | § 3<br>1. 90-99<br>2. 99-110<br>3. 110-122           | frei<br>122-146            |                            |
| " 18   |               |                                   |                        | § 2<br>1. 1-14<br>2. 14-25                          | frei<br>26-30                   | Sub.<br>31-41                            | § 1<br>1. 41-53                                      | frei<br>53-58<br>59-67     |                            |
| " 16   |               |                                   | frei<br>1-9            | § 2<br>1. 10-16<br>2. 19-32                         | frei<br>33-43                   |                                          | § 4<br>1. 44-52<br>2. 53-62<br>3. 63-73<br>4. 74-82  | frei<br>83-113             | frei<br>134-147<br>147-154 |
| " 6    |               | Sub.<br>1-16                      |                        | § 4<br>1. 17-27<br>2. 27-32<br>3. 33-40<br>4. 39-45 | frei<br>45-47                   |                                          | § 4<br>1. 47-59<br>2. 59-66<br>3. 66-78<br>4. 78-100 | frei<br>101-113            | frei<br>128-153            |

Passagen ausstrahlt; wie dabei alle Sätze melodisch aus dem Fugenthema herausentwickelt sind:

T. 36 f.  
 T. 28 ff.  
 T. 66 f.  
 T. 12 f.  
 T. 75 f.  
 T. 2 f.  
 T. 100 ff. (loco)

Die folgenden Beispiele, die beliebig vermehrt werden könnten, zeigen die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Fugenthemen einzelner Werke:

IX. T. 21 ff.

T. 69 ff.

15 va b

XII. T. 30 f.

T. 50 f.

Bei Nr. 6 und 9 bezieht sich der Führer der 1. auf den Gefährten der 2. Fuge. Einzig die 3. Fuge von Nr. 16 darf man nur bedingt als (Umkehrungs-)Variation der 1. und 2. auffassen.

Was den Bau der einzelnen Fugendurchführungen betrifft, so fällt die Beschränkung auf die Themengrundformen ins Auge. Bei den wenigen Versetzungen (Nr. 6, Takt 33—34 und 38—45; Nr. 16, Takt 19—29 und 64—73) kann man eher von einem Moduliertwerden als von einem Modulieren sprechen, stark ausgedrückt, von Entgleisungen, die geflissentlich wieder gutgemacht werden sollen durch die alte Gestalt des Themas. Nur die Takte 83—101, also der größere 2. Teil der 2. Fuge von Nr. 9, sind ausschließlich von der Tonikaparallele beherrscht. Die knappe Rückmodulation der Takte 101—104 kann den Eindruck einer harmonischen Spaltung (an Stelle einer ausgewogenen Gliederung) nicht verwischen.

Neben scheinstimmigen sind überkomplette Durchführungen (sonderbarerweise insbesondere Expositionen), neben strengen Imitationen Scheinengführungen<sup>1)</sup>, neben wörtlicher Zitierung ist Verwendung von Themenmotiven häufig. Für den letzten Fall nennen wir als typisches Beispiel die 3. Durchführung der 2. Fuge von Nr. 5 (Takt 81—92). Eine 5. Stimme wird für die 3. Durchführung der 1. Fuge von Nr. 13 (Takt 40—51) aufgespart. Die Gegenbewegung spielt nur in der 1. Fuge von Nr. 9 (Takt 30—42, 54—64) und in der 2. Fuge von Nr. 6 (Takt 66—100) eine Rolle. Parallelführung, Vergrößerung und Verkleinerung sind nicht angewandt.

Die Expositionsordnung: Führer—Gefährte—F—Gf usw. gilt auch bei Buxtehude als Regel. Ausnahmen machen die Nummern 16 (1. Fuge: F—Gf—F—F), 6 (2. Fuge: F—Gf—Gf—F), 5<sup>1</sup>, 12, 14<sup>1</sup> und 21 (F—Gf—F—Gf—Gf).

Buxtehude gebraucht — im Unterschied zu Bach — neben nicht modulierenden und zur Dominante gehenden Führern auch zur Unterdominant sich wendende. Bach ließ nur bei modulierenden Führern unter Umständen den Gefährten aus der Oberquint in die Oberquart (aus der Unterquart in die Unterquint) springen. Bei Buxtehude kommt dies auch bei nicht modulierenden Führern

<sup>1)</sup> Dagegen ist die einzige Doppelfuge (2. Fuge von Nr. 10: T. 64—101) streng gehalten.

vor; ferner benützt er (ebenfalls bei nicht modulierenden Führern) den Übergang des Gefährten von der Oberquart zur Oberquint. Einmal findet sich sogar der Wechsel Oberquint=Oberquart=Oberquint. Zwischen „real und tonal“ (letzteres mit dreifacher Intensivierung: a) mit verändertem Auftakt, b) mit veränderter Kopfnote, c) mit verändertem Anfang) unterscheidet Buxtehude natürlich; doch bevorzugt er tonal bedeutend.

Die Modifikationen des Gefährten in bezug auf den Führer, abgesehen von tonalen Veränderungen, die Abweichungen des 1. Führers vom 2. oder 3., ebenso die des 1. Gefährten vom 2. oder 3. sind wie bei Bach relativ gering. An die Orgelpedalbehandlung stellt Buxtehude mitunter recht große Ansprüche; auch komplizierte und rasche Themen vereinfacht er nicht. Allerdings ist seine Thematik im allgemeinen „orgelmäßig“ angelegt; auch bleibt bei manchen Fugen das Pedal bis auf ein paar Haltetöne unbeschäftigt.

Die Themengrenzen sind nach bewährtem Muster (vgl. Bf 27, S. 2 ff.) unschwer zu finden. — Bedeutsam ist, daß Buxtehude den Begriff Kontrasubjekt eigentlich nicht kennt: „eine in sich geschlossene, melodische Linie, die ebenso wichtig wie das Thema sein kann, fast immer beibehalten, d. h. nicht anders behandelt wird wie als durchaus selbständiges Gebilde“. So gibt es hier auch keine Kontrasubjektthemen; es sei denn, man fasse das E=dur-Thema mit seiner Weiterführung:



als einheitliche Kurve auf, deren Schluß um eine Oktave nach oben verschoben ist.

Auch die Buxtehudischen Themen beruhen auf der Tonleiter (vgl. dazu S. 34 f.). Es überwiegen die Themen mit Höhepunkt über die mit Tiefpunkt, bei den ersteren die auf der Quint und Sext gipfelnden über die anderen bei weitem.

## 2. Lübeck.

Daß der Fugentyp Lübecks dem Buxtehudes in verschiedener Hinsicht ähnelt, aber auch zuwiderläuft, zeigt ein Vergleich der Tabelle von S. 15ff. mit folgender — unter denselben Gesichtspunkten zusammengestellter — Übersicht über die sechs von Harms mitgeteilten „Präambula et Fugae für Orgel“:

|       |        |                                |               |                                                                                 |                                            |                 |                                                                     |                 |
|-------|--------|--------------------------------|---------------|---------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-----------------|---------------------------------------------------------------------|-----------------|
| Nr. 6 | F=dur  | frei<br>1-9                    | Inb.<br>10-25 | F 2<br>1. 26-39<br>2. 40-57                                                     |                                            |                 |                                                                     |                 |
| „ 4   | c=moll | frei<br>1-18<br>18-28          |               | F 3<br>1. 29-52<br>2. 52-66<br>3. 69-79                                         | frei<br>79-84                              |                 |                                                                     |                 |
| „ 5   | d=moll | frei<br>1-57                   |               | F 5<br>1. 57-68<br>2. 68-80<br>3. 80-92<br>4. 92-102<br>5. 102-118<br>(118-128) | frei<br>128-140<br>140-160<br>160-173      |                 |                                                                     |                 |
| „ 3   | E=dur  | frei<br>1-10<br>11-17<br>17-30 |               | F 3<br>1. 31-43<br>2. 43-52<br>3. 60-74                                         | (F 1)<br>1. 75-82<br>(82-87)               |                 | Df 3<br>1. 87-99<br>2. 99-111<br>3. 124-132<br>(132-142<br>142-152) | frei<br>152-161 |
| „ 2   | C=dur  | frei<br>1-23                   |               | Df 3<br>1. 23-39<br>2. 39-50<br>3. 51-60                                        | (F 2)<br>1. 61-68<br>2. 68-73<br>(73-76)   |                 | Df 3<br>1. 76-92<br>2. 92-109<br>3. 111-125                         |                 |
| „ 1   | g=moll | frei<br>1-24                   |               | F 3<br>1. 25-40<br>2. 42-52<br>3. 54-75                                         | Df 2<br>1. 76-90<br>2. 91-101<br>(101-104) | frei<br>104-112 | F 3<br>1. 113-127<br>2. 131-152<br>3. 159-181<br>(181-191)          |                 |

Passacaglien, Ciaconen und „Orgelpunktfighetten“ fehlen. Inventionenartige Unterteile<sup>1)</sup>, freie Zwischensätze und Schlüsse spielen eine viel geringere, Doppelfugen eine größere Rolle. So können in den Werken aus F=dur, c=moll, E= und C=dur Präambeln und Fugen klar voneinander abgegrenzt sein, wenn auch die ersteren stark improvisationsmäßig gehalten sind. Die Num-

1) Der 3. Abschnitt von Nr. 2, der 4. von Nr. 3 steht zwischen „Invention“ und Fuge (vgl. Tabelle).

mern 2—3 darf man demnach „Kanzonen mit Präludeln“ nennen. Das d-moll-Stück ist eine „sehr weitläufige“ Tokkata; nur das in g-moll verbindet Kanzonen- mit Tokkatentechnik. Bemerkenswert ist die gleiche Durchführungszahl der ersten und letzten Fugen in den vielgliedrigen Werken, wodurch die Symmetrie dieser Abschnitte besonders deutlich wird. Ein Beispiel für thematische Zusammenhänge muß genügen:

Fuge aus g-moll.  
T. 25 ff.

T. 76 ff. 8 va b

T. 113 ff. 8 va b

Im Gegensatz zu Buxtehude sind in den einzelnen Fugen ziemlich oft Überleitungen und Zwischenspiele klar gegen die Durchführungen abgesetzt. Auf die schon recht bachisch gearbeiteten, vorübergehend zur Tonika- und Subdominantparallele ausweichenden, ebenfalls symmetrischen Zwischenspiele von Nr. 3 (Takt 52—60 und 111—124) sei besonders hingewiesen. — Ein Zeichen von der Freude Lübecks an motivischer Arbeit sind auch die zahlreichen Weiterspinnungen der Fugenschlüsse<sup>1)</sup>, die viel strenger entwickelt sind als bei dem fantasievoll improvisierenden Buxtehude.

Eine 2. Durchführung mit Parallelversetzung von Führer und Nebengefährte bringt die „Inventionenfuge“ in C-dur (Takt 61 bis 76). Nr. 4 hat in den Takten 61 ff. eine einzige Gefährtenparallelversetzung. — Überkomplette Durchführungen bevorzugt Lübeck keineswegs. Wegen des Quasi-Einsatzes einer 5. Stimme sind die Takte 99 f. von Nr. 5 zu erwähnen, wegen einer Engführung der letzten Expositionsstimme mit dem Pedalthema in Elision die Takte 45 ff. der c-moll- und die Takte 88 ff. der g-moll-Fuge.

<sup>1)</sup> In der Tabelle eingeklammert.

Abweichungen von der Expositionsordnung wie die folgenden:

F-Gf-Gf-F: 2. (Inv.-)Fuge in C-dur, 3. Fuge in g-moll

F-Gf-F-Gf-Gf: Fuge in F-dur, 2. (Inv.-)Fuge in E-dur, 2. (Doppel-)Fuge in g-moll

kennen wir bereits. Ganz exorbitant ist die Expositionsanlage der beiden Doppelfugen in C-dur: F-Gf-Gf-Gf(-F). — Übrigens sind die späteren Durchführungen regelmäßiger gebaut (ähnlich waren bei Buxtehude insbesondere die Expositionen überkomplett). — Von einer Vereinigung zweier Stimmen darf man in bezug auf die Takte 41 und 43 f. von Nr. 6 sprechen, die im Gegensatz zu Harms so notiert werden müßten:

♩. 40 ff.

♩. 43 ff.

Sonst gilt alles über Buxtehude Gesagte auch hier.

Die einzige Klavierfuge Lübecks aus a-moll unterscheidet sich thematisch (Tonwiederholung), harmonisch (Führerparallelversetzung, Takt 26 ff.) und formal (ausgedehnte Zwischenspiele, „Fantasiedurchführung“, Takt 37–53, und breiter freier Schluß mit Themenansätzen), nicht zuletzt durch die gelockerte Stimmführung (nur ein Beispiel: 3. Stimme, Takt 8–9) von den Orgelwerken. — Es fällt ins Auge, wie eng die Fuge mit dem Präludium ver-

knüpft ist. Die verdeckten Beziehungen zu den anderen Suitensätzen aufzuzeigen, wäre recht lohnend, führte hier aber zu weit.

### 3. Böhln.

Bei Böhln finden wir ungefähr dieselben Formtypen wie bei Lübeck: zwei Präludien und Fugen in C-dur und a-moll (die Präludien sind „Quasi-Improvisationen“, die freien Schlüsse aber zu kurz, als daß man von Tokkaten reden könnte), eine reine Kanzone in D-dur (Capriccio genannt, durch freie Schlüsse gelockert), eine „Tokkatenkanzone“ in d-moll (Präludium und Fuge betitelt). Nur für das Präludium mit Fuge und Poststudium in g-moll haben wir noch kein Analogon: die lineare Fuge ist eingerahmt von einem kontrastierenden, affordisch-schweifenden, also in keiner Weise tokkatenmäßig gebundenen Vor- und Nachspiel. Die französische Ouverture in F-dur (Präludium überschrieben) und eine Variante zur Fuge in a-moll können wir wegen ihrer inventionenartigen Anlage übergehen.

Folgende Aufstellung — im Gegensatz zu Wolgast zählen wir immer durch — orientiert über Einzelheiten:

|                                              |                       |                                                                        |                            |                                                                        |                 |                                                            |
|----------------------------------------------|-----------------------|------------------------------------------------------------------------|----------------------------|------------------------------------------------------------------------|-----------------|------------------------------------------------------------|
| Präludium und Fuge<br>in a-moll              | frei<br>1-22          | F 2<br>1. 23-35<br>2. 35-50<br>(50-61)                                 | frei<br>61-67              |                                                                        |                 |                                                            |
| Präludium und Fuge<br>in C-dur               | frei<br>1-35          | F 3<br>1. 35-48<br>2. 47-60<br>3. 63-74                                | frei<br>74-77              |                                                                        |                 |                                                            |
| Präludium, Fuge und<br>Poststudium in g-moll | frei<br>1-79<br>79-84 | F 4<br>1. 85-99 <sup>1)</sup><br>2. 98-108<br>3. 108-124<br>4. 124-142 | frei<br>143-166<br>167-174 |                                                                        |                 |                                                            |
| Präludium und Fuge<br>in d-moll              | frei<br>1-26          | F 3<br>1. 27-37<br>2. 37-48<br>3. 52-55                                | frei<br>56-68              | F 5<br>1. 69-85<br>2. 89-100<br>3. 101-119<br>4. 119-129<br>5. 129-143 | frei<br>144-150 |                                                            |
| Capriccio in D-dur                           |                       | F 4<br>1. 1-11<br>2. 11-23<br>3. 23-33<br>4. 34-41                     | frei<br>41-46              | Df 3<br>1. 47-64<br>2. 63-76<br>3. 84-92 <sup>2)</sup>                 | frei<br>92-96   | F 3<br>1. 96-101<br>2. 101-105 <sup>3)</sup><br>3. 105-112 |

1) Selbstverständlich ist die Stimmfolge in der Exposition 1. 2. 3. 4. und nicht, wie Wolgast notiert, 2. 2. 3. 4. Aber auch in der 2. Durchführung möchte ich nicht 1. 4. 4., sondern 1. 3. 4. annehmen (die Takte 102—103 haben eine freie Füllstimme). Eine Stimmvereinigung 3. 2. à la Lübeck scheint im Takt 127 vorzuliegen. Das letzte Themazitat (Takt 134 ff., 1. Stimme) ist stark gedehnt.

2) Diese letzte Durchführung der Doppelfuge bringt nur einmal das vollständige Hauptthema, dessen Schluß dem Gegenthema angeglichen wird. Die 4. Stimme hatte dieses zweimal hintereinander angedeutet, nachdem es in den Takten 77 ff. auch in der Gegenbewegung aufgetreten war.

3) In den Takten 104 f. liegt das Thema nicht in der 3., sondern in der 4. Stimme. Beachtenswert sind die darauffolgenden Scheinengführungen. (Übrigens hätte Riemann diese Fuge im  $\frac{6}{16}$ -Takt notiert, während den „Kurthianer“ der Einsatzwechsel auf leichten und schweren Taktteil durchaus nicht stört.)

Zwischenspiele und freie Weiterspinnungen in Lübeck'scher Manier kommen nur gelegentlich vor, Themenversehungen überhaupt nicht. Bis auf folgende Fälle wechseln auch in den späteren Durchführungen Führer und Gefährte ganz regelmäßig:

|                                             |          |
|---------------------------------------------|----------|
| D=dur=Capriccio, 3. Fuge, 1. Durchführung   | F-Gf-Gf  |
| d=moll=Fuge, 2. Fuge, 2. u. 3. Durchführung | F-Gf-Gf  |
| 4. u. 5. "                                  | F-F-F    |
| g=moll=Fuge, 4. Durchführung                | F-Gf-F-F |

#### 4. Fischer.

Viel einfacher als die kunstvollen Formgebilde Buxtehudes oder Lübeck's sind die 20 Fugen aus Fischers „Ariadne“, die ohne Ausnahme durch völlig selbständige Präludien von ähnlichem Umfang vorbereitet werden. Bach hat Fischer genau gekannt und hochgeschätzt; das beweist schon, daß er das E=dur-Thema wörtlich, das aus F=dur leicht modifiziert, das aus Es=dur nach g=moll versetzt im Wohltemperierten Klavier benutzte. Sogar die Engführungs- und Umkehrungsfugen Bachs, für die die Cis=dur-Fuge aus dem II. Teil das konzentrierteste Beispiel ist, haben hier in den C=dur-, f-, a- und cis=moll-Fugen in bezug auf Engführung, in

den H=dur- und fis=moll=Fugen in bezug auf Gegenbewegung ihre Urbilder. — Fischer zeigt seine Vorliebe für Engführungen auch in den Fugen aus g=moll, G= und Es=dur, e=moll, As=, E= und B=dur. Die aus A=dur nennen wir eine reguläre Doppelfuge.

Überhaupt ist die „Ariadne musica“ mit ihren, von Bach aus gesehen, zwar kleinen, aber durchweg gut gearbeiteten Präludien und Fugen in fast allen Tonarten<sup>1)</sup> der wichtigste Vorläufer des Wohltemperierten Klaviers, wenn auch Fischer die Durchführung nicht wie Bach als Formfaktor ausnützt, nicht mit Zwischenspielen gliedert, nur in ein paar Fällen klare Kontrasubjekte prägt, wenn auch hier Stimmführung und Zahl noch nicht ganz konsequent ist.

Alle Fugen haben zwei Durchführungen, mit Ausnahme der phrygischen und der bereits erwähnten Engführungsfugen, die sich auf eine einzige beschränken. Bemerkenswert ist die Rolle der Coda, die Bach dann so genial weitergebildet hat.

Die folgenden, zum Teil detaillierten Aufrisse sind nach der Zahl und Komplizierung der Durchführungen geordnet. Die Ziffern rechts zeigen die Stimmen an, die das Thema bringen; sind sie eingeklammert, so ist das Zitat unvollkommen, stehen sie untereinander, so bedeutet das Engführung oder Kombination der betreffenden Stimmen mit dem Thema.

### I. Normale Fugen:

|                                        |                         |
|----------------------------------------|-------------------------|
| in phrygisch: 1. Takt 1—7              | 1. 2. 3. 4.             |
|                                        | 1.                      |
| Koda „ 7—8                             | 3.                      |
|                                        | (2.)                    |
| in F=dur: 1. 1—19; 2. 22—34            |                         |
| in h=moll: 1. 1—10; 2. 10—16           |                         |
| in c=moll: 1. 1—7; 2. 7—14             |                         |
| in D=dur: 1. Takt 1—9                  | 2. 1. 3. 4.             |
| 2. „ 8—18                              | 1. (= 2.) 1. 3. 4. (3.) |
| in d=moll: 1. 1—7; 2. 7—15; Koda 15—17 |                         |
| in g=moll: 1. Takt 1—16                | 1. 2. 3. 4.             |
| 2. „ 17—32                             | 3. 1. (2.)              |
|                                        | 4. (3.)                 |
|                                        | 4.                      |

<sup>1)</sup> Es fehlen: Cis-(Des-)dur, dis-(es-)moll, Fis-(Ges-)dur, gis-(as-)moll, b-moll.

|            |                             |                                      |
|------------|-----------------------------|--------------------------------------|
| in G-dur:  | 1. 1—7; 2. 7—12; Koda 12—13 |                                      |
| in Es-dur: | 1. 1—5; 2. 5—9; Koda 9—11   |                                      |
| in e-moll: | 1. 1—6; 2. 6—10; Koda 10—13 |                                      |
| in As-dur: | 1. 1—8; 2. 8—13; Koda 13—15 |                                      |
| in E-dur:  | 1. Takt 1—23                | 4. 3. 2. 1.<br>4.<br>3.              |
|            | 2. „ 24—50                  | (1.) 2. 4. 4.<br>1. 2.<br>2.         |
| in B-dur:  | 1. „ 1—7                    | 2. 1. 4. 3.                          |
|            | 2. „ 7—13                   | 1. 2. (2.) (1.)<br>3. 4.<br>1.<br>3. |

## II. Engführungsfugen:

|              |                  |                                 |
|--------------|------------------|---------------------------------|
| in C-dur:    | 1. Takt 1—10     | 2. 4. 3. 4.<br>3. 1. 2. 1.      |
|              | Koda „ 10—12     | (3.) (2.)<br>(3.)               |
| in f-moll:   | 1. 1—29          |                                 |
| in a-moll:   | 1. 1—6; Koda 6—7 |                                 |
| in cis-moll: | 1. Takt 1—12     | 3. 4. 3. 1.<br>2. 1. (2.)<br>2. |

## III. Umkehrungsfugen:

|              |             |                                                     |                                    |
|--------------|-------------|-----------------------------------------------------|------------------------------------|
| in H-dur:    | 1. Takt 1—6 | 3. 4. 1. 2.                                         |                                    |
|              | 2. „ 6—16   | 3. 4. Gb 2.<br>1. 2. (3.)<br>3. (4. Gb)             | 1. Gb (2. Gb)<br>2. Gb<br>4.<br>3. |
| in fis-moll: | 1. Takt 1—7 | 3. 2. 4. 3.<br>3. Gb 1. Gb 1.                       | 2. Gb                              |
|              | 2. „ 7—12   | 4. Gb' 3. Gb<br>2.<br>1. Gb<br>4. Gb<br>3.<br>1. Gb |                                    |



Fischer:  
III, 4  
(transp.)

II, 1  
(transp.)

I, 4

Bach:

Fischer:  
II, 5  
(transp.)

II, 2  
(transp.)

VIII, 3  
(transp.)

I, 3

Bach:

Die „quinque Ricercarae super totidem Sacrorum anni Temporum Ecclesiasticas Cantilenas“ müßten im Zusammenhang mit Arbeiten über Choral und geistliches Lied behandelt werden.

### 5. Pachelbel.

Was die „Fuge an sich“ und ihre handwerkliche Technik anbelangt, ist Pachelbel vor Bach zweifellos am weitesten: Im Widerspruch zu den meist nur funktionellen Fugen Buxtehudes,

Lübeck's und Böhms haben seine Werke stets unbedingte Selbständigkeit, gegenüber den Miniaturen Fischers ein ganz anderes spezifisches Gewicht. Pachelbel beginnt die Durchführung als Ganzes, Abgerundetes zu betrachten, sie in sich zusammenschließen, nach außen hin durch Überleitungen oder Zwischenspiele abzugrenzen — diese sind oft sehr fein aus thematischen Motiven herausentwickelt — und in ihrer Unabhängigkeit durch 2., 3. oder verspätete 1. Kontrastsubjekte zu sichern. Zwei seiner Orgelricercari sind reguläre Zweithemenfugen; einmal, in der e-moll-Klavierfuge, schiebt er eine reine Dur-Durchführung des Themas ein; so daß man die Grundrisse dieser Stücke von Bach'schen kaum unterscheiden kann.

Die folgenden Parallelen zeigen, wie Bach in thematischer Hinsicht von dem stark ausweitenden Nürnberger Meister beeinflusst und angeregt wurde<sup>1)</sup>.

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp). The first two staves show a simple melodic line. The third and fourth staves show a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fifth and sixth staves compare Pachelbel's and Bach's versions of the same theme, with Pachelbel's version featuring a trill (tr) and Bach's version featuring a mordent (w).

*tr* Pachelbel: Orgelfuge aus D-dur

Bach: Orgelfuge aus D-dur

<sup>1)</sup> Zum 1. Beispiel vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, II, S. 149: R. Dypel, Bach's D-dur-Präludium und Fuge für Orgel.

Pachelbel: Klavierfuge aus D-dur (transponiert)

8va b

Pachelbel: Orgelfuge aus C-dur (Nr. 43)

Bach: Klavierfuge aus C-dur

(tr) Pachelbel: Klavierfuge in e-moll (transponiert)

Bach: Klavierfuge in a-moll

8va b

Pachelbel: Orgelfuge in C-dur (Nr. 27; 2. Gefährte)

Bach: Fuge in C-dur aus dem I. Wohlst. Klav. (1. Führer)

Daß dies auch in formaler Beziehung der Fall war, möge eine Übersicht belegen, die nach der Durchführungszahl und -komplizierung geordnet ist (s. u.).

M. Seiffert (DTB. Bd. IV, 1, S. XI) nimmt an, daß Pachelbel mit den Orgelfugen Nr. 27—36, „deren Themen alle einem gemeinsamen melodischen Kern entsprossen sind“, eine Ergänzung seiner auf acht Töne beschränkten Magnifikatbearbeitungen<sup>1)</sup> liefern wollte. Weil diese geistreiche Vermutung jedoch nicht genügend gesichert ist, wollen wir die Fugen einbeziehen. Mit der Verpflanzung der Nummern 38, 40 und 42 in das genannte Werk scheint mir Seiffert zu weit zu gehen.

Die Orgel „fugen“ Nr. 28—29 scheiden wegen Oktavimitation hier aus.

Außer den Orgelnummern 25—26, die von einem Präludium, bzw. einer „Toccata“ eingeleitet werden, stehen alle Fugen für sich.

Normale Fugen ohne Steigerung mit 2 Durchführungen:

▷<sup>2)</sup> 39 1. 1—26; 2. 30—61 | ▷ 36 1. 1—20; 2. 23—63

Mit 3 Durchführungen:

|                    |          |           |                |
|--------------------|----------|-----------|----------------|
| ▷ 30               | 1. 1—5;  | 2. 5—9;   | 3. 9—13        |
| ▷ 27               | 1. 1—8;  | 2. 7—16;  | 3. 19—21       |
| κ <sup>2)</sup> 48 | 1. 1—7;  | 2. 8—16;  | 3. 18—26 (—29) |
| ▷ 25               | 1. 1—11; | 2. 10—21; | 3. 23—30       |
| ▷ 41               | 1. 1—10; | 2. 10—22; | 3. 23—30       |
| ▷ 37               | 1. 1—10; | 2. 12—24; | 3. 26—33       |
| κ 47               | 1. 1—8;  | 2. 11—19; | 3. 22—35       |
| κ 45               | 1. 1—10; | 2. 11—28; | 3. 30—38       |
| ▷ 40               | 1. 1—11; | 2. 11—23; | 3. 25—39       |
| κ 49               | 1. 1—12; | 2. 12—26; | 3. 26—41       |
| ▷ 38               | 1. 1—11; | 2. 13—30; | 3. 30—43       |
| ▷ 45               | 1. 1—11; | 2. 14—30; | 3. 32—45       |
| ▷ 44               | 1. 1—13; | 2. 14—26; | 3. 28—46       |
| ▷ 35               | 1. 1—12; | 2. 14—27; | 3. 29—47       |
| ▷ 43               | 1. 1—11; | 2. 13—25; | 3. 27—49       |
| ▷ 33               | 1. 1—14; | 2. 18—40; | 3. 44—52       |

<sup>1)</sup> Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. VIII, 2. Sie gehören trotz ihres Kanzonencharakters nicht in diesen Rahmen, da sie nicht auf freier Thematik beruhen.

<sup>2)</sup> ▷ = Orgel-, κ = Klaviernummer.

## Mit 4 Durchführungen:

|      |          |           |           |          |
|------|----------|-----------|-----------|----------|
| ▷ 32 | 1. 1—7;  | 2. 8—17;  | 3. 17—22; | 4. 23—29 |
| ▷ 42 | 1. 1—6;  | 2. 7—15;  | 3. 15—21; | 4. 21—29 |
| ▷ 26 | 1. 1—7;  | 2. 8—14;  | 3. 15—23; | 4. 24—30 |
| ▷ 31 | 1. 1—10; | 2. 11—20; | 3. 19—26; | 4. 26—35 |
| ℞ 44 | 1. 1—8;  | 2. 9—19;  | 3. 19—28; | 4. 28—40 |
| ▷ 34 | 1. 1—9;  | 2. 10—17; | 3. 20—32; | 4. 36—45 |
| ℞ 43 | 1. 1—14; | 2. 16—26; | 3. 31—41; | 4. 44—55 |

## Mit 5 Durchführungen:

|                    |          |           |           |           |                  |
|--------------------|----------|-----------|-----------|-----------|------------------|
| ▷ 47 <sup>1)</sup> | 1. 1—29; | 2. 29—61; | 3. 64—79; | 4. 79—97; | 5. 108—134(—147) |
|--------------------|----------|-----------|-----------|-----------|------------------|

## Mit einmaliger harmonischer Steigerung und 4 Durchführungen:

|      |          |           |           |          |
|------|----------|-----------|-----------|----------|
| ℞ 46 | 1. 1—14; | 2. 15—25; | 3. 26—33; | 4. 34—47 |
|------|----------|-----------|-----------|----------|

## Normale Zweithemenfuge (Formel: I. II., III. = I. u. II.):

|          |           |       |              |          |                                 |
|----------|-----------|-------|--------------|----------|---------------------------------|
| ▷ 46: I. | Takt 1—41 |       |              |          |                                 |
| 1.       | "         | 1—12  | 2. 1. Gb     | 4. 3. Gb |                                 |
| 2.       | "         | 14—25 | 1. 2. 4. Gb  | 3.       |                                 |
| 3.       | "         | 27—41 | 1. 2. Gb     | 3. 4. Gb |                                 |
| II. 4.   | "         | 42—49 |              |          | 3. 4. 1. 2.                     |
| III.     | "         | 52—93 |              |          |                                 |
| 5.       | "         | 52—67 | 3. - 1. - 4. |          | 4. 2. 3. 3. Gb 1. <sup>2)</sup> |
| 6.       | "         | 69—82 | 2. 4. Gb     | 1. 3.    | 1. 2. Gb 4. -                   |
| 7.       | "         | 84—93 | 1. 4. Gb     |          | 2. 1. Gb                        |

Verschachtelung zweier Zweithemenfugen (Formel: I., II. = I. Gb, III., IV. = I. [Gb] u. III. [Gb]<sup>3)</sup>):

|          |           |               |
|----------|-----------|---------------|
| ▷ 48: I. | Takt 1—51 |               |
| 1.       | "         | 1—18 2.3.1.4. |
| 2.       | "         | 21—38 2.4.3.  |
| 3.       | "         | 37—51 1.4.    |
|          |           | 2.            |
|          |           | 3.            |

<sup>1)</sup> Ob man etwa die Kontrapunkte in den Takten 27, 76 und 19 ff. (2. Stimme) als einfache, in den Takten 8 und 15 ff. (4. St.) als verkleinerte Umkehrungen auffassen und so von einer Fuge mit melodischer Steigerung reden will, bleibe dahingestellt.

<sup>2)</sup> Die auf einer Linie und am gleichen Platze stehenden Stimmen sind kombiniert. Dem ersten Thema gehört die erste, dem zweiten die zweite Rubrik (bei der folgenden verschachtelten Zweithemenfuge die dritte Spalte dem dritten Thema). So wird der Fugenverlauf auch konkret deutlich.

<sup>3)</sup> Es fehlen also Kombinationen von I. + II, II. + III. und I. + III. Gb.

|                      |   |          |                                     |
|----------------------|---|----------|-------------------------------------|
| O 48: II. Takt 52—91 |   |          |                                     |
| 4.                   | " | 52—62    | 3. Gb 2. Gb                         |
|                      |   |          | 4. Gb 1. Gb                         |
| 5.                   | " | 64—76    | 4. Gb                               |
|                      |   |          | 1. Gb                               |
|                      |   |          | 3.                                  |
|                      |   |          | 4.                                  |
| 6.                   | " | 76—91    | 1. Gb 3. Gb 4. Gb                   |
|                      |   |          | 2. Gb                               |
| III. " 92—110        |   |          |                                     |
| 7.                   | " | 92—102   | 2. 3. 1. 4.                         |
| 8.                   | " | 102—110  | 1. 2. 3.                            |
| IV. " 111—173        |   |          |                                     |
| 9.                   | " | 111—123  | 4. Gb 3. Gb—                        |
|                      |   |          | 1. 4. 4.                            |
| 10.                  | " | 127—140  | 2. 3. 4. Gb                         |
|                      |   |          | 1. Gb 2. Gb 3.                      |
| 11.                  | " | 139—153  | 2. Gb 3. Gb                         |
|                      |   |          | 1. —                                |
|                      |   |          | 2. Gb                               |
|                      |   |          | 1.                                  |
|                      |   |          | 4.                                  |
| 12.                  | " | 152—167  | 3. Gb 1. Gb 4. Gb 1. Gb 4. 2. 3. 2. |
| ("                   | " | 166—173) | 4. (3. Gb) 3. Gb (2.)               |
|                      |   |          | (1. Gb)                             |

Was die Exposition betrifft, so bringen die Orgelfugen Nr. 26, 41 und 42 zwei Gefährten zwischen zwei Führern. Mit einer einzigen Ausnahme sind die Führer nicht modulierend. Eine weitere Regel ist, daß der Gefährte in der Oberquint steht; nur einmal kommt ein von der Oberquint zur  $\text{=}$ quart und wieder zurückspringender, mehrmals ein in der Oberquart stehender Gefährte vor. Die Verbindung von real und tonal, die Bach nur in der großen A-dur-Orgelfuge anwendet, ist dreimal vertreten.

Im späteren Verlauf sind Engführungen — nach Fischerschem Maßstab — selten (Orgelfugen Nr. 27, 33, 40, 47, 48). In den Takten 12 ff. der Orgelnummer 25 kann man eine Parallelführung der 2. und 3. Stimme erblicken. — Die 2. Durchführung von Nr. 36 ebendort ist durch Zwischenspiele gelockert.

Außer der berührten Klavierfuge hat das Orgelstück Nr. 30 zwei Parallelversehungen (Takt 7 ff.).

### Zusammenfassung.

Wenn fast allen behandelten Themen die Tonleiter zugrunde liegt, so bedeutet das nicht, daß auf sie das über die Bachschen

Themen Gesagte (Bf 27, S. 8ff.) wörtlich übertragen werden dürfte. Halm<sup>1)</sup> hat die Tonleiter mit dem Dreieck verglichen, nach dem ein Leonardo und Raffael seine Kompositionen gliederte. Wenn vor diesen Meistern das Dreieck als bedeutungsvoll erkannt und benutzt wurde für die Anlage eines Bildes, so wird doch niemand bestreiten, daß erst Leonardo und Raffael die mit dem Dreieck gegebenen Möglichkeiten erschöpft haben, daß ein gleicher Grundriß nicht auch gleiches Leben bedeutet.

Damit soll keineswegs gesagt sein, daß die vorbachsche Fugenthematik — insbesondere bei Buxtehude und Pachelbel — unbedeutend wäre, selbst im Vergleich zur Bachschen. Im Gegenteil: sie weitet den herkömmlichen Umfang in vertikalem, horizontalem und metaphorischem Sinn, sie ist rhythmisch, diastematisch höchst „modern“.

Doch können und wollen Meister wie Buxtehude, Lübeck und — in einigem Abstand — Böhm mit der Vorliebe, das Gewonnene, Gewordene immer wieder einzuschmelzen, neu werden zu lassen, nicht einmalige, „seiende“ Reliefs aus Bachschem Urgestein, von Bachscher Unverrückbarkeit herausmeißeln; müssen und sollen ein F. K. F. Fischer extensiv, ein Pachelbel und (ebenfalls nach einer Pause) Böhm intensiv die Thematik der eben noch nicht Bachisch differenzierten, — man möchte sagen — individualisierten Form ihrer Fugen angleichen.

### Beilage.

## Verzeichnis der behandelten Werke Bachs.

(Vgl. S. 10f.)

Als Abkürzungen gelten:

- KI: Klavierwerke, Bd. I der Edition von Steingraber (Bischoff)  
 VII: Orgelwerke, Bd. II der Ausgabe bei Peters  
 I: Das Thema in der Fuge Bachs I, Bach-Jahrbuch 1927, S. 1 ff.  
 II: " " " " " II, " " " " " 1930, S. 1 ff.  
 Fo2: "Normale" Fuge ohne Steigerung mit 2 Durchführungen  
 Fh3: " " " mit einmal. Harmon. Steigerung mit 3 Durchführ.  
 Fdh4: " " " zweim. (Doppelter) Harmon. Steig. mit 4 Durchf.  
 Fbh5: " " " zweifacher Harmon. Steig. mit 5 Durchführ.

<sup>1)</sup> August Halm: Zwei Kulturen der Musik, München 1920, S. 219.

**Fm6:** Normale Fuge mit einmal. harmon. u. melod. Steig. mit 6 Durchf.

**Fm7:** " " " melodischer Steigerung mit 7 Durchführungen

**V:** durch Variation

**Gb:** " Gegenbewegung

**Vg:** " Vergrößerung

**Vf:** " Verkleinerung

**E:** " Engführung

**P:** " Parallelführung

**Df:** Doppelfuge

**Trf:** Tripelfuge

**Ff 1:** Zweithemenfuge mit der Anlage I., II., III. = I. u. II.

**Ff(1):** " " " " I., II. u. III. = I. u. II.

**Ff 2:** " " " " I., II. = I. Gb, III. = I. u. II.

**Ff 3:** " " " " II., III. = I. u. II.

**Ff 4:** " " " " I., II., (III.?)

**Ff 5:** " " " " I., II. = I. Gb

**Ff 6:** " " " " I., II., III. = I.

**Ff 7:** " " " " I., II. = I. Gb, III. = I.

**Ff 8:** " " " " I., II., I., III. = I. u. II.

**Ff 9:** " " " " I., II., III. = I. u. II., IV. V. = I. u. IV.

**Ff10:** " " " " I., II., III., IV. = I. neben II., V. = I. u. II., VI. = I. u. III., V.

**Drf:** Dreithemenfuge mit der Anlage I., II., III. = I. u. II., IV., V. = I. u. IV., VI. = I. u. II. u. IV.

### Ges.-Ausg. III, Klavierwerke I.

|               |                                 |          |                 |
|---------------|---------------------------------|----------|-----------------|
| <b>Ö. 1:</b>  | 15 Inventionen und 15 Sinfonien |          | <b>KI, Ö. 6</b> |
| <b>Ö. 1:</b>  | Nr. 1 in C-dur                  | I, Ö. 18 | " " 6           |
| <b>Ö. 2:</b>  | " 2 " c-moll                    |          | " " 7           |
| <b>Ö. 3:</b>  | " 3 " D-dur                     |          | " " 8           |
| <b>Ö. 4:</b>  | " 4 " d-moll                    |          | " " 9           |
| <b>Ö. 6:</b>  | " 5 " Es-dur                    |          | " " 10          |
| <b>Ö. 7:</b>  | " 6 " E-dur                     |          | " " 11          |
| <b>Ö. 9:</b>  | " 7 " e-moll                    |          | " " 13          |
| <b>Ö. 10:</b> | " 8 " F-dur                     |          | II, Ö. 6 " " 14 |
| <b>Ö. 11:</b> | " 9 " f-moll                    |          | " " 15          |
| <b>Ö. 12:</b> | " 10 " G-dur                    |          | " " 16          |
| <b>Ö. 13:</b> | " 11 " g-moll                   |          | " " 17          |
| <b>Ö. 14:</b> | " 12 " A-dur                    |          | " " 18          |
| <b>Ö. 15:</b> | " 13 " a-moll                   |          | " " 19          |
| <b>Ö. 16:</b> | " 14 " B-dur                    |          | " " 20          |
| <b>Ö. 18:</b> | " 15 " h-moll                   |          | I, Ö. 18 " " 21 |



|                                 |                                                                     |
|---------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| §. 254: Fuge in Es-dur          | 3f9 I, S. 5, 60,<br>(22), 30, 76,<br>54, 99 f. II, S. 4 VIII, S. 10 |
| §. 261: Klavierübung, 4. Teil   |                                                                     |
| §. 274: 10. (Goldberg)Variation |                                                                     |
| Fuge in G-dur                   | 3o2 I, S. 27 " " 3 XIV, " 24                                        |
| §. 285: 16. " Duverturenfuge in |                                                                     |
| G-dur                           | 3o2 I, S. 60, 27 " " 8 " " 33                                       |
| §. 313: Toccata in fis-moll,    |                                                                     |
| III. Satz                       | 3dh5 I, S. 62, 26 " " 7 XI, " 53                                    |
| §. 318: " " " " Schlusfsatz     | 3h5 I, S. 40 " " 7 " " 57                                           |
| §. 324: " " " c-moll, " "       | 3hd6 I, S. 47 " " 7 " " 62                                          |
| §. 334: Fuge in a-moll          | 3h5 I, S. 62, 47,<br>83 " " 3 " " 100                               |

**Gef.-Ausg. X.**

|                     |           |
|---------------------|-----------|
| §. 453: 50. Kantate | II, S. 10 |
|---------------------|-----------|

**Gef.-Ausg. XI, 1. Liefg.**

|                                                  |           |
|--------------------------------------------------|-----------|
| §. 56: Nr. 11 des Magnifikat „Sicut locutus est“ | II, S. 10 |
|--------------------------------------------------|-----------|

**Gef.-Ausg. XIII, 2. Liefg., Klavierwerke II.**

(vgl. mit Gef.-Ausg. XLV, 1. Liefg.: Neuausgabe von Raumann)

|                                    |                          |                 |
|------------------------------------|--------------------------|-----------------|
| §. 1: 6 englische Suiten           |                          | XII, " 68       |
| §. 3: Nr. 1 in A-dur, Prélude      |                          | II, S. 8 " " 68 |
| §. 14: " " " " Gigue               |                          | " " 9 " " 78    |
| §. 16: " 2 " " a-moll, Prélude     |                          | " " 8 " " 80    |
| §. 28: " " " " Gigue               |                          | " " 9 " " 92    |
| §. 30: " 3 " " g-moll, Prélude     |                          | " " 8 " " 94    |
| §. 39: " " " " Gigue               | 3f7 I, S. 21, 30, 53, 98 | " " 10 " " 104  |
| §. 41: " 4 " " F-dur, Prélude      |                          | " " 8 " " 106   |
| §. 50: " " " " Gigue               |                          | " " 9 " " 116   |
| §. 53: " 5 " " e-moll, Prélude     | 3h6 I, S. 7, 47, 85      | " " 8 " " 118   |
| §. 66: " " " " Gigue               | 3f5 I, S. 21, 97         | " " 10 " " 128  |
| §. 69: " 6 " " d-moll, Préludéfuge | 3f6 I, S. 21, 53, (98)   | " " 8 " " 132   |
| §. 84: " " " " Gigue               | 3f2 I, S. 59             | " " 10 " " 146  |
| §. 87: 6 französische Suiten       |                          | " " 10          |
| §. 92: Nr. 1 in d-moll, Gigue      | 3f2 I, S. 7, 71          | " " 14          |
| §. 98: " 2 " " c-moll, " "         |                          | " " 22          |
| §. 104: " 3 " " h-moll, " "        |                          | " " 29          |
| §. 110: " 4 " " Es-dur, " "        |                          | " " 36          |
| §. 118: " 5 " " G-dur, " "         | 3f5 I, S. 62, 21, 97     | " " 44          |
| §. 126: " 6 " " E-dur, " "         |                          | " " 52          |

## Ges.-Ausg. XIV, Klavierwerke III.

## S. 1: Wohltemperiertes Klavier, I. Teil

|        |               | I, S. 56, 7 | II, S. 3                        | XV, S. 8 |
|--------|---------------|-------------|---------------------------------|----------|
| S. 4:  | Fuge in C-dur | Fm3 C       | I, S. 4, 26, 35, 39, 77, 49, 89 | " " 10   |
| S. 8:  | " " c-moll    | Fo2         | I, S. 63, 31                    | " " 14   |
| S. 12: | " " Cis-dur   | Fh4         | I, S. 56, 65                    | " " 18   |
| S. 16: | " " cis-moll  | Fo6         | I, S. 55, 59, (20), 27          | " " 23   |
| S. 20: | " " D-dur     | Fo2         | I, S. 7, (39)                   | " " 28   |
| S. 24: | " " d-moll    | Fm4 GbC     | I, S. 49                        | " " 32   |
| S. 31: | " " Es-dur    | Fh3         | I, S. 24, 69                    | " " 38   |
| S. 34: | " " dis-moll  | Fm6 GbBgc   | I, S. 55, 37, 38, 78, 49, 90 f. | " " 42   |
| S. 37: | " " E-dur     | Fh4         | I, S. 5                         | " " 46   |
| S. 40: | " " e-moll    | Fbh5        | I, S. 60                        | " " 50   |
| S. 43: | " " F-dur     | Fh4         | I, S. 5                         | " " 54   |
| S. 46: | " " f-moll    | Fh4         | I, S. 59, 63, 26, 27, 38        | " " 58   |
| S. 48: | " " Fis-dur   | Fh4         | I, S. 55                        | " " 62   |
| S. 50: | " " fis-moll  | Fo2         | I, S. 26, 31, 75                | " " 66   |
| S. 54: | " " G-dur     | Fh5         | I, S. 68                        | " " 70   |
| S. 58: | " " g-moll    | Fh4         | I, S. 6, 64, 17, 35             | " " 76   |
| S. 62: | " " As-dur    | Fh3         | I, S. 25                        | " " 80   |
| S. 64: | " " gis-moll  | Fh4         | I, S. 68                        | " " 84   |
| S. 68: | " " A-dur     | Fdh5        | I, S. 5, 58, 61, (20), 68       | " " 88   |
| S. 71: | " " a-moll    | Fm6 GbC     | I, S. 58, 24, 40, 49, 89 f.     | " " 94   |
| S. 76: | " " B-dur     | Fh3         | I, S. 57, 61, 62, 28, 46, 80    | " " 100  |
| S. 80: | " " b-moll    | Fm4 Gp      | I, S. 5, 24, 77, 50, 92 f.      | " " 104  |
| S. 82: | " " H-dur     | Fm3 Gb      | I, S. 38, 48, 87                | " " 108  |
| S. 85: | " " h-moll    | Fh5         | I, S. 58, 24, 68, 38, 46, 82    | " " 112  |

## S. 89: Wohltemperiertes Klavier, II. Teil

|         |               | I, S. 56, 7 | II, S. 3                          | XVI, S. 6 |
|---------|---------------|-------------|-----------------------------------|-----------|
| S. 94:  | Fuge in C-dur | Fo3         | I, S. 7, 61                       | " " 8     |
| S. 98:  | " " c-moll    | Fm3 GbBgc   | I, S. 55, 7, 40, 77               | " " 11    |
| S. 102: | " " Cis-dur   | Fm6 GbBgc   | I, S. 6, 68, 27, 28, 36, 39, 78   | " " 14    |
| S. 106: | " " cis-moll  | Fm5 Gb      |                                   | " " 19    |
| S. 110: | " " D-dur     | Fm5 C       | I, S. 28, 36, 49                  | " " 26    |
| S. 114: | " " d-moll    | Fm3 GbC     | I, S. 58                          | " " 30    |
| S. 118: | " " Es-dur    | Fm2 C       | I, S. 7, 31, 76                   | " " 34    |
| S. 122: | " " dis-moll  | Fh4         | I, S. 24, 46, 81                  | " " 38    |
| S. 126: | " " E-dur     | Fm6 GbBfc   | I, S. 57, 78, 50, 91 f.           | " " 42    |
| S. 130: | " " e-moll    | Fh4         | I, S. 46, 81                      | " " 46    |
| S. 136: | " " F-dur     | Fo2         | I, S. 31                          | " " 52    |
| S. 140: | " " f-moll    | Fh4         | I, S. 7, 58, 64                   | " " 56    |
| S. 144: | " " Fis-dur   | Fo3         | I, S. 13, 61, 24                  | " " 62    |
| S. 148: | " " fis-moll  | Drf         | I, S. (19 f.), 30, 71, 54, 101 f. | " " 66    |
| S. 152: | " " G-dur     | Fh3         | I, S. 65                          | " " 72    |
| S. 156: | " " g-moll    | Fm4p        | I, S. 67, 35, 50, 92              | " " 76    |

|                                 |     |                              |            |
|---------------------------------|-----|------------------------------|------------|
| №. 164: Fuge in A $\sharp$ -dur | Fo3 |                              | №VI, №. 84 |
| №. 168: " " gis-moll            | Ff1 | I, №. 60, 30, 51, 95 f.      | " " 89     |
| №. 174: " " A $\sharp$ -dur     | Fh3 | I, №. 24                     | " " 94     |
| №. 178: " " a-moll              | Fh3 | I, №. 68                     | " " 98     |
| №. 184: " " B $\sharp$ -dur     | Fo3 |                              | " " 104    |
| №. 188: " " b-moll              | Ff2 | I, №. 60, 71, 72, 76, 77, 51 | " " 108    |
| №. 194: " " H $\sharp$ -dur     | Fh4 | I, №. (20), 67, 28, 46, 81   | " " 114    |
| №. 200: " " h-moll              | Fh3 | I, №. 67                     | " " 120    |

### Gef.-Ausg. XV, Orgelwerke I.

|                                                   |          |                                     |                 |
|---------------------------------------------------|----------|-------------------------------------|-----------------|
| №. 84: Fuge in C $\sharp$ -dur                    | Fo3      |                                     | DIV, №. 5       |
| №. 92: " " D $\sharp$ -dur                        | Fh4      | I, №. 65, 34                        | " " 20          |
| №. 102: " " e-moll                                | Fo2      | I, №. 67, 40                        | №III, " 90      |
| №. 108: " " f-moll                                | Fo5      |                                     | №II, " 32       |
| №. 115: " " g $\sharp$ -moll                      | Fo3      | I, №. 3, 64                         | №III, " 51      |
| №. 122: " " A $\sharp$ -dur                       | Fh4      | I, №. 25, 67, 27                    | №II, " 16       |
| №. 132: " " c-moll                                | Ff6      | I, №. 21, 30, 52 f.                 | №III, " 58      |
| №. 142: " " dorisch                               | Fh5      | I, №. 46, 83                        | " " 36          |
| №. 149: " " d-moll                                | Fdh6     | I, №. 26, 28, 38                    | " " 43          |
| №. 164: " " F $\sharp$ -dur                       | Ff1      | I, №. 30, 71                        | II, №. 4 " " 25 |
| №. 172: " " G $\sharp$ -dur                       | Fo4      | I, №. 69, 34                        | №II, " 10       |
| №. 180: " " g $\sharp$ -moll                      | Fh5      | I, №. 62                            | " " 23          |
| №. 192: " " a-moll                                | Fh4      | I, №. 60, 70, 28                    | " " 57          |
| №. 206: " " h-moll                                | Fdh6     |                                     | " " 83          |
| №. 214: " " C $\sharp$ -dur                       | Fh5      |                                     | " " 4           |
| №. 224: " " c-moll                                | Ff6      | I, №. 21, 26, 30, 53                | " " 42          |
| №. 232: " " C $\sharp$ -dur                       | Fm7 GbBg | I, №. 68, 40, 48 f., 88 f.          | " " 50          |
| №. 242: " " e-moll                                | Fh5      | I, №. 62, 65, 69, 28,<br>38, 46, 82 | " " 70          |
| №. 136: Toccata in dorisch                        |          |                                     | " " 7 " " 30    |
| №. 154: " " F $\sharp$ -dur                       |          |                                     | " " 7 " " 16    |
| №. 260: " " C $\sharp$ -dur,<br>Schlußsatz (Fuga) | Fh4      | I, №. 69                            | " " 4, 7 " " 78 |
| №. 269: Toccata in d-moll,<br>Mittelteil          | Fo2      | I, №. 63, 38                        | " " 7 " " 29    |
| №. 278: Toccata in E(!)-dur,<br>II. Satz          | Fo4      |                                     | " " 7 " " 64    |
| №. 284: Schlußsatz                                | Fo3      |                                     | " " 7 " " 68    |
| №. 296: Passacaglia in c-moll,<br>Schlußfuge      | Fh5      | I, №. 30                            | " " 4 " " 82    |

### Gef.-Ausg. XVII.

|                                                                                                                               |  |  |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|-----------|
| №. 253: 3. Satz des Tripelkonzerts für Violine, Flöte und Cembalo in a-moll mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo |  |  | II, №. 10 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--|-----------|

**Ges.-Ausg. XIX.**

S. 110: 3. Satz des 4. Brandenburgischen Konzerts in G-dur II, S. 10

**Ges.-Ausg. XXI, 2. Tiefg.**

S. 63: 3. Satz des 2. Konzerts für 2 Klaviere und Orchesterbegleitung in C-dur (Fuga) II, S. 3, 5

**Ges.-Ausg. XXIII.**S. 149: Kantate Nr. 106 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit  
— Actus tragicus“ I, S. 45**Ges.-Ausg. XXV, 1. Tiefg.**

(vgl. mit Ges.-Ausg. XLVII: Neuausgabe von Graefser)

S. 1: Die Kunst der Fuge

S. 3: Kontrapunktus Nr. 1 in d-moll F♯3

S. 6: " " 2 " " F♯4 I, S. 24 f.

S. 10: " " 3 " " F♯3 B I, S. 68, 34,  
48, 87S. 13: " " 4 " " F♯5 I, S. 34, 74,  
(45)

S. 18: " " 5 " " F♯6 I, S. 35, 36

S. 22: " " 6 " " Df♯4 I, S. 17, 36

S. 27: " " 7 " " Trf♯m4 I, S. 19, 29,  
79, 43, 51S. 31: " " 8 " " F♯8 I, S. 58, 21,  
30, 71, 72, } II, S. 5 f.  
54, 98 f.

S. 37: " " 9 " " F♯3 I, S. 21, 52

S. 43: " " 10 " " F♯1 I, S. 30, 36,  
51, 96S. 48: " " 11 " " F♯10 I, S. (22), 54,  
100 f.

S. 55: " " 12 " " F♯2 B I, S. 68

S. 61: " " 13 " " F♯3

S. 67: " " 14 " " F♯3 I, S. 21, 36,  
38, 52

S. 85: Fuge für 2 Klaviere " " " " 3, 5

S. 89: " " 2 " " " " " " 3, 5

S. 93: Schlußfuge (Fragm.) " " (F♯1) I, S. 60, 22,  
29, 30, 76, 77,  
52 " " 4, 5**Ges.-Ausg. XXVII, 1. Tiefg.**

S. 3: 6 Violin-Solo-Sonaten und -Partiten

S. 4: Nr. 1 aing-moll, II. Satz (Fuga) F♯6 I, S. 26, 68,  
38, 40 II, S. 4

|                                                          |                  |          |
|----------------------------------------------------------|------------------|----------|
| §. 20: Nr. 2a „ a-moll, II. Satz (Fuga) Fhm7             | I, S. 26, 38, 40 | II, S. 4 |
| §. 30: „ 2b „ d-moll, Gigue                              |                  | „ „ 8, 9 |
| §. 39: „ 3a „ C-dur, II. Satz „ Fhm10                    | I, S. 38, 40     | „ „ 4    |
| §. 56: „ 3b „ E-dur, Gigue (vgl. Gef.-Ausg. XLII, S. 26) |                  | „ „ 8, 9 |

§. 59: 6 Violoncello-Solo-Suiten

|                              |   |          |
|------------------------------|---|----------|
| §. 63: Nr. 1 in G-dur, Gigue | } | „ „ 8, 9 |
| §. 67: „ 2 „ d-moll, „       |   |          |
| §. 73: „ 3 „ C-dur, „        |   |          |
| §. 80: „ 4 „ Es-dur, „       |   |          |
| §. 86: „ 5 „ c-moll, „       |   |          |
| §. 94: „ 6 „ D-dur, „        |   |          |

**Gef.-Ausg. XXXI, 1. Biefg.**

|                                      |   |          |
|--------------------------------------|---|----------|
| §. 3: 4 Orchester-Duverturen         | } | II, S. 8 |
| §. 4: Nr. 1 in C-dur, Duverturenfuge |   |          |
| §. 25: „ 2 „ h-moll, „               |   |          |
| §. 42: „ 3 „ D-dur, „                |   |          |
| §. 68: „ 4 „ D-dur, „                |   |          |

**Gef.-Ausg. XXXI, 2. Biefg.**

|                              |     |                             |
|------------------------------|-----|-----------------------------|
| §. 1: Das musikalische Opfer |     |                             |
| §. 3: Ricercar I in c-moll   | Fo3 | I, S. 57, 59,<br>27, 44, 80 |
| §. 12: „ II „ „              | Fo2 | I, S. 57, 59,<br>24, 31, 42 |
|                              |     | II, S. 5 f.<br>„ „ 5 f.     |

**Gef.-Ausg. XXXVI, Klavierwerke IV.**

|                                                 |      |          |       |           |
|-------------------------------------------------|------|----------|-------|-----------|
| §. 6 (vgl. S. 216): Suite in a-moll, Gigue      |      | II, S. 9 | XII,  | §. 58     |
| §. 8: Suite in Es-dur                           |      |          | „     | 60        |
| §. 14: Duverture in F-dur,<br>Duverturenfuge    |      | „ „ 8    | XVII, | 62        |
| §. 18: Gigue                                    |      | „ „ 8    | „     | 67        |
| §. 21: Sonate in D-dur,<br>III. Satz            | Fo4  | „ „ 7    |       |           |
| §. 23: Schlusssatz                              | Fh3  | „ „ 7    |       |           |
| §. 26: Toccata in D-dur,<br>Allegro             |      |          | XI,   | 83        |
| §. 29 (vgl. S. 218): Mittel-<br>teil des Adagio | Dfh3 | I, S. 66 | „ „ 7 | 86        |
| §. 32: Schlusssatz (Fuga)                       | Fdh7 |          | „ „ 3 | 89        |
| §. 37: Toccata in d-moll,<br>II. Satz           |      |          | „ „ 7 | 72        |
| §. 42: Schlusssatz                              |      |          | „ „ 7 | 78        |
| §. 47: Toccata in e-moll,<br>II. Satz           | Dfo2 |          | „ „ 7 | XIV, „ 94 |
| §. 50: Schlusssatz (Fuga)                       | Fo3  |          | „ „ 3 | „ „ 96    |

|                                            |           |                         |          |        |         |        |
|--------------------------------------------|-----------|-------------------------|----------|--------|---------|--------|
| §. 54: Toccata in g-moll,<br>III. Satz     |           |                         | II, §. 7 | XIV,   | §. 101  |        |
| §. 57: Schlußsatz (Fuga)                   | Fhm7 Gb   | I, §. 59, 48,<br>86     | " "      | 3      | " " 104 |        |
| §. 67: Toccata in G-dur,<br>Schlußsatz     | Fdh6      | I, §. 59, 69,<br>47, 85 | " "      | 7      | " " 89  |        |
| §. 75: chromat. Fuge in<br>d-moll          | Fh5       |                         |          | XI,    | " " 116 |        |
| §. 84: Fuge in a-moll                      | Ff1       | I, §. 30, 71,<br>51, 95 |          | "      | " " 96  |        |
| §. 89: " " Es-dur                          | Fm4 C     |                         |          | XVII,  | " " 126 |        |
| §. 98: " " a-moll                          | Fdh5      |                         |          | "      | " " 138 |        |
| §. 104: " " a-moll                         | Fo3       |                         | " "      | 3      | " " 129 |        |
| §. 107: Fughetta in d-moll                 | Fo3       | I, §. 57, 26            |          | "      | " " 119 |        |
| §. 109: " " e-moll                         | Fh3       | I, §. 57, 64            |          | "      | " " 121 |        |
| §. 113: " " F-dur                          | Fo2       |                         |          | "      | " " 126 |        |
| §. 116: " " " G-dur                        | Fh3       |                         |          | XVI,   | " " 126 |        |
| §. 134: Präludium in C-dur                 |           |                         | " "      | 7      | " " 36  |        |
| §. 152: Fantasie in c-moll                 |           |                         | " "      | 6      | XVII,   | " " 78 |
| §. 154: Fughetta in c-moll                 | Fo2       | I, §. 44, 80            | " "      | 3      | " " 90  |        |
| §. 155: Fuge in e-moll                     | Fo3       | I, §. 26, 69            |          | "      | " " 80  |        |
| §. 157: " " A-dur                          | Fm4 GbC   |                         |          | OVIII, | " " 92  |        |
| §. 159: " " C-dur                          | Fo4       | I, §. 24                |          | XVII,  | " " 86  |        |
| §. 161: " " a-moll                         | Fh5       |                         |          | "      | " " 96  |        |
| §. 164: " " d-moll                         | Fh5       | I, §. 47, 84            |          | "      | " " 100 |        |
| §. 169: " " A-dur                          | Fh8       |                         | " "      | 3      | " " 113 |        |
| §. 173: " " A-dur                          | Fh5       | I, §. 47, 84            |          | "      | " " 80  |        |
| §. 178: " " h-moll                         | Fh7       |                         |          | "      | " " 82  |        |
| §. 184: " " C-dur                          | Fh4       | I, §. 34                |          | "      | " " 84  |        |
| §. 186: " " C-dur                          | Fh3       | I, §. 63                |          | "      | " " 25  |        |
| §. 188: " " d-moll                         | Fo2       | I, §. 5                 |          | "      | " " 28  |        |
| §. 191: Capriccio in B-dur,<br>II. Satz    | Fo4       | I, §. 24 f.             | " "      | 7      | " " 30  |        |
| §. 194: Schlußsatz (Fuga)                  | Fo3       |                         | " "      | 3      | " " 106 |        |
| §. 197: Capriccio in E-dur                 | Fh5       |                         | " "      | 6      | " " 68  |        |
| §. 221: Fuge in h-moll                     | Fo3       |                         | " "      | 3      | " " 76  |        |
| §. 224: Fughetta in C-dur                  | Fh3       |                         | " "      | 3      | " " 152 |        |
| §. 225: " " " C-dur                        | Fm3 GbBgc |                         |          | "      | " " 152 |        |
| §. 230: Suite in f-moll<br>(Fragm.), Gigue |           |                         | " "      | 9      | " " 76  |        |
| §. 233: Suite in A-dur<br>(Fragm.), Gigue  |           |                         | " "      | 9      | " " 76  |        |
| §. 238: Fuge in c-moll<br>(Fragm.)         | Ff4       | I, §. 59, 21,<br>52     | " "      | 3, 5   | " " 152 |        |

**Ges.-Ausg. XXXVIII, Orgelwerke III.**

|                                                         |         |                      |      |            |       |       |        |   |    |
|---------------------------------------------------------|---------|----------------------|------|------------|-------|-------|--------|---|----|
| §. 5: Fuge in c-moll                                    | Fo2     | I, §. 69             | }    | ∅IV,       | §. 37 |       |        |   |    |
| §. 12: " " G-dur                                        | Fh4     |                      |      | "          | "     | 11    |        |   |    |
| §. 19: " " a-moll                                       | Dfo2    | I, §. 70             |      | ∅III,      | "     | 85    |        |   |    |
| §. 25: 8 kleine (Prälu-<br>dien u.) Fugen               |         | I, §. 4              |      | ∅VIII,     | "     | 48    |        |   |    |
| §. 25: Fuge in C-dur                                    | Fo3     |                      |      | "          | "     | 49    |        |   |    |
| §. 28: " " d-moll                                       | Fh3     |                      |      | "          | "     | 52    |        |   |    |
| §. 31: " " e-moll                                       | Fm3 Gb  |                      |      | "          | "     | 55    |        |   |    |
| §. 34: " " F-dur                                        | Fo2     |                      |      | "          | "     | 58    |        |   |    |
| §. 37: " " G-dur                                        | Fm3 E   | I, §. 24, 77         |      | "          | "     | 61    |        |   |    |
| §. 40: " " g-moll                                       | Fo2     | I, §. 24             |      | } II, §. 4 | "     | "     | 64     |   |    |
| §. 43: " " a-moll                                       | Fo2     |                      | "    |            | "     | 67    |        |   |    |
| §. 46: " " B-dur                                        | Fo2     | I, §. 24             | "    |            | "     | 70    |        |   |    |
| §. 51: " " a-moll                                       | Fo3     |                      | ∅IX, |            | "     | 6     |        |   |    |
| §. 60: Imitatio in h-moll                               |         |                      |      |            |       |       |        |   |    |
| §. 94 (vgl. §. 205):<br>Fuge in c-moll                  | Ff1     | I, §. (19), 69       | }    | ∅IV,       | "     | 40    |        |   |    |
| §. 101: " " c-moll                                      | Fo3     |                      |      | "          | "     | 54    |        |   |    |
| §. 106: " " G-dur                                       | Fh4     |                      |      | ∅IX,       | "     | 12    |        |   |    |
| §. 111: " " G-dur                                       | Fh3     | I, §. 64, 24         |      | "          | "     | 18    |        |   |    |
| §. 116: " " g-moll                                      | Fh3     |                      |      | ∅IV,       | "     | 46    |        |   |    |
| §. 121: " " h-moll                                      | Dfm3 Gb | I, §. 66, 28, 51, 94 |      | "          | "     | 50    |        |   |    |
| §. 126: Kanzone in d-moll,<br>I. Teil                   | Fo2     |                      |      | }          | "     | "     | 6      |   |    |
| II. Teil                                                | Dfo3    | I, §. 66, 28, 50     |      |            | "     | "     | 58     |   |    |
| §. 131: Allabreve in D-dur                              | Fh7     |                      |      | "          | "     | 6     | ∅VIII, | " | 72 |
| §. 140: Pastorale in F-dur,<br>Schlussatz [Sig.]        | Ff7     | I, §. 21, 30         |      | "          | "     | 8, 10 | ∅I,    | " | 92 |
| §. 209: Fuge in c-moll<br>(Fragm.)                      | Fm2 E   |                      | }    |            |       |       |        |   |    |
| §. 213: Fuge in C-dur                                   | Fo2     |                      |      | "          | "     | 4     | ∅IX,   | " | 22 |
| §. 215: " " D-dur                                       | Fo3     |                      |      | "          | "     |       | ∅VIII, | " | 85 |
| §. 217: " " g-moll                                      | Dfo2    | I, §. 29, 70         |      |            |       |       |        |   |    |
| §. 225: Kleines harmoni-<br>sches Labyrinth,<br>Centrum | Fo1     | I, §. 61, 31         |      | "          | "     | 7     | ∅IX,   | " | 16 |

**Ges.-Ausg. XXXIX, 1. Biefg.**

|                                     |  |  |           |
|-------------------------------------|--|--|-----------|
| §. 32: Motette in B-dur, Schlussatz |  |  | II, §. 10 |
|-------------------------------------|--|--|-----------|

**Ges.-Ausg. XLII, Klavierwerke V.**

|                                            |      |          |             |      |       |
|--------------------------------------------|------|----------|-------------|------|-------|
| §. 4: Sonate in d-moll,<br>II. Satz (Fuga) | Fmh7 | I, §. 26 | II, §. 3, 4 | ∅IV, | §. 73 |
| §. 26: Suite in E-dur,<br>Gigue            |      |          | "           | "    | 9     |

|                                                                    |      |                  |             |            |
|--------------------------------------------------------------------|------|------------------|-------------|------------|
| §. 30: Sonate in a-moll,<br>II. Satz (Fuga)                        | Fo3  |                  | II, §. 3, 5 | XIV, §. 52 |
| §. 39: Gigue                                                       | Ff5  | I, §. 21, 97     | " " 10      | " " 60     |
| §. 43: Sonate in C-dur,<br>II. Satz (Fuga)                         | Fh3  | I, §. 59, 24, 73 | " " 3, 5    | " " 65     |
| §. 50: Fuge in B-dur                                               | Fh6  |                  | }           | " " 3      |
| §. 55: " " B-dur                                                   | Fo3  |                  |             |            |
| §. 175: " " a-moll                                                 | Fbh6 |                  |             |            |
| §. 179: " " d-moll                                                 | Fo3  |                  |             |            |
| §. 183: Fantasie in g-moll,<br>II. Satz                            | Fo2  |                  |             |            |
| §. 188: V. Satz                                                    | Fo2  |                  | " " 7       |            |
| §. 195: Fuge in c-moll                                             | Fo3  |                  | " " 3       |            |
| §. 198: Fugato in e-moll                                           |      |                  | " " 7       |            |
| §. 200: Fuge in e-moll                                             | Fo3  |                  | }           | " " 3      |
| §. 203: " " G-dur                                                  | Fo1  |                  |             |            |
| §. 205: " " a-moll                                                 | Fh4  |                  |             |            |
| §. 208: " " a-moll                                                 | Fo4  |                  |             |            |
| §. 213: Suite in B-dur,<br>Praeludium                              |      |                  |             |            |
| §. 218: Andante in g-moll                                          |      |                  | " " 6       |            |
| §. 233: Sarabanda con<br>Partite in C-dur,<br>Giguetta             |      |                  | " " 9       |            |
| §. 250: Toccata quasi Fan-<br>tasia con Fuga<br>in A-dur, II. Satz | Fo2  |                  | " " 7       |            |
| §. 252: Fugato                                                     |      |                  | " " 7       |            |
| §. 258: Partie in A-dur,<br>Gigue                                  |      |                  | " " 9       |            |
| §. 263: Gigue in f-moll                                            |      |                  | " " 9       |            |
| §. 269: Fughetta in B-dur                                          | Fh4  |                  | " " 3, 5    |            |
| §. 274: " " D-dur                                                  | Fh5  |                  | " " 3, 5    |            |
| §. 276: Fuge in e-moll<br>(Fragm.)                                 | Fh4  |                  | " " 3, 5    |            |
| (§. 298: Fuge in B-dur von<br>J. C. Erselius                       |      |                  | " " 5)      |            |

**Gef.-Ausg. XLIII, 1. Tiefg.**

|                                                              |          |
|--------------------------------------------------------------|----------|
| §. 37: Sonate in e-moll für Violine und bez. Bass, Gigue II, | §. 8     |
| §. 39: Fuge in g-moll " " " " " " " "                        | " " 4, 5 |

**Gef.-Ausg. XLV, 1. Tiefg.**

|                                            |     |          |          |              |
|--------------------------------------------|-----|----------|----------|--------------|
| §. 143: Fuge in Es-dur                     | Fh7 | I, §. 57 | II, §. 3 | XVII, §. 146 |
| §. 149: Suite in e-moll,<br>Duverturenfuge |     |          | " " 8    | " " 55       |

|         |                                                                              |          |          |             |
|---------|------------------------------------------------------------------------------|----------|----------|-------------|
| §. 154: | Gigue                                                                        |          | II, §. 9 | XVII, §. 60 |
| §. 159: | Suite in c-moll,<br>II. Satz (Fuga)                                          | Dfm7 VGB | " "      | 3           |
| §. 165: | Gigue mit Double                                                             |          | " "      | 9           |
| §. 191: | Duverture (f. Streich-<br>instrumente und<br>Cembalo) in c-moll,<br>II. Satz |          | " "      | 8           |
| §. 203: | Capriccio                                                                    |          | " "      | 8           |

Wir schließen noch eine Ordnung sämtlicher Fugen nach ihren Formen an<sup>1)</sup>:

### I. Normale Fugen.

|       |            |                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Fo 1: | Gef.-Ausg. | XLII, §. 203; XXXVIII, 225;                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Fo 2: | " "        | XXXVI, §. 188; XIV, 8; XXXVIII, 43; 34; XLII, 250; XXXVIII, 126; 213; XV, 102; XXXVIII, 5; XXXVI, 113; 154; XLII, 188; XIV, 136; XXXVIII, 40; XIV, 50; XXXVIII, 46; XIV, 20; XV, 269; XLII, 183; XXXI <sup>2</sup> , 12; III, 285; 274;                                                  |
| Fo 3: | " "        | XXXVI, §. 50; XLII, 195; XXXVIII, 51; 101; XV, 284; XXXVIII, 215; XLII, 179; XXXVI, 155; XLII, 200; XXXVI, 107; XXXI <sup>1</sup> , 3; XXXVI, 104; XV, 84; XLII, 30; XXV <sup>1</sup> , 3; XV, 115; XLII, 55; XIV, 144; 94; XXXVI, 221; XXXVIII, 25; XIV, 164; 184; III, 57; XXXVI, 194; |
| Fo 4: | " "        | III, §. 251; XLII, 208; XXXVI, 159; 21; XV, 278; 172; XXXVI, 191;                                                                                                                                                                                                                        |
| Fo 5: | " "        | XV, §. 108;                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Fo 6: | " "        | XIV, §. 16;                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Fh 3: | " "        | XIV, §. 178; XXXVIII, 116; XXXVI, 116; XIV, 152; XXXVIII, 28; XIV, 31; 200; 174; XXXVIII, 111; XXXVI, 186; 109; XXV <sup>1</sup> , 61; XIV, 76; XXXVI, 224; XLII, 43; XXXVI, 23; XIV, 62;                                                                                                |
| Fh 4: | " "        | XIV, §. 37; 48; XLII, 205; XXXVI, 184; XIV, 46; 130; 194; 140; 12; 64; XLII, 269; XIV, 58; XV, 192; XXV <sup>1</sup> , 6; XXXVIII, 12; XIV, 43; XV, 122; XXXVIII, 106; XLII, 276; XIV, 122; XV, 92; XV, 260;                                                                             |

1) Siehe Anmerkung §. 11.

|              |            |                                                                                                                                                            |
|--------------|------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Fh 5:        | Gef.-Ausg. | III, S. 334; XV, 296; XIV, 85; XV, 214; XXXVI, 173; 197; XIV, 54; XXXVI, 161; XLII, 274; XXXVI, 164; III, 117; XV, 142; 180; III, 318; XV, 242; XXXVI, 75; |
| Fh 6:        | " "        | XLII, S. 50; XXV <sup>1</sup> , 18; XIII <sup>2</sup> , 53;                                                                                                |
| Fh 7:        | " "        | XLV <sup>1</sup> , S. 143; XXXVI, 178; XXXVIII, 131;                                                                                                       |
| Fh 8:        | " "        | XXXVI, S. 169;                                                                                                                                             |
| Fdh 5:       | " "        | XIV, S. 40; XXXVI, 98; III, 313; XIV, 68;                                                                                                                  |
| Fdh 6:       | " "        | III, S. 324; XLII, 175; XXXVI, 67; XV, 206; XXVII <sup>1</sup> , 4; XV, 149;                                                                               |
| Fdh 7:       | " "        | XXXVI, S. 32;                                                                                                                                              |
| Fhh 5:       | " "        | XXV <sup>1</sup> , S. 13;                                                                                                                                  |
| Fhm 7:       | " "        | XXXVI, S. 57; XXVII <sup>1</sup> , 20; XLII, 4;                                                                                                            |
| Fhm 10:      | " "        | XXVII <sup>1</sup> , S. 39;                                                                                                                                |
| Fm 2 V:      | " "        | XXV <sup>1</sup> , S. 55;                                                                                                                                  |
| Fm 3 V:      | " "        | XXV <sup>1</sup> , S. 10;                                                                                                                                  |
| Fm 3 Gb:     | " "        | XXXVIII, S. 31; XIV, 82;                                                                                                                                   |
| Fm 5 Gb:     | " "        | XIV, S. 106;                                                                                                                                               |
| Fm 3 GbVg:   | " "        | XIV, S. 98;                                                                                                                                                |
| Fm 7 GbVg:   | " "        | XV, S. 232;                                                                                                                                                |
| Fm 2 E:      | " "        | XXXVIII, S. 209; XIV, 118;                                                                                                                                 |
| Fm 3 E:      | " "        | XXXVIII, S. 37; XIV, 4;                                                                                                                                    |
| Fm 4 E:      | " "        | XXXVI, S. 89;                                                                                                                                              |
| Fm 5 E:      | " "        | XIV, S. 110;                                                                                                                                               |
| Fm 3 GbE:    | " "        | XIV, S. 114;                                                                                                                                               |
| Fm 4 GbE:    | " "        | XXXVI, S. 157; XIV, 24;                                                                                                                                    |
| Fm 6 GbE:    | " "        | XIV, S. 71;                                                                                                                                                |
| Fm 3 GbVgE:  | " "        | XXXVI, S. 225;                                                                                                                                             |
| Fm 6 GbVgE:  | " "        | XIV, S. 102; 34;                                                                                                                                           |
| Fm 6 GbVkeE: | " "        | XIV, S. 126;                                                                                                                                               |
| Fm 4 P:      | " "        | XIV, S. 156;                                                                                                                                               |
| Fm 4 EP:     | " "        | XIV, S. 80.                                                                                                                                                |

## II. Doppel- und Tripelfugen.

|            |            |                                 |
|------------|------------|---------------------------------|
| Dfo 2:     | Gef.-Ausg. | XXXVI, S. 47; XXXVIII, 19; 217; |
| Dfo 3:     | " "        | XXXVIII, S. 128;                |
| Dfh 3:     | " "        | XXXVI, S. 29; III, 242;         |
| Dfh 4:     | " "        | XXV <sup>1</sup> , S. 22;       |
| Dfdh 5:    | " "        | III, S. 30;                     |
| Dfm 3 Gb:  | " "        | XXXVIII, S. 121;                |
| Dfm 7 VGb: | " "        | XLV <sup>1</sup> , S. 159;      |
| Trfhm 4:   | " "        | XXV <sup>1</sup> , S. 27.       |

## III. Zwei- und Dreithemenfugen.

|         |            |                                                                                                       |
|---------|------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Zf 1:   | Gef.-Ausg. | III, S. 112; XXXVI, 84; XXV <sup>1</sup> , 93; XXXVIII, 94; XV, 164; XXV <sup>1</sup> , 43; XIV, 168; |
| Zf (1): | " "        | III, S. 98;                                                                                           |
| Zf 2:   | " "        | XIII <sup>2</sup> , S. 92; 84; XIV, 188;                                                              |
| Zf 3:   | " "        | XXV <sup>1</sup> , S. 37; 67;                                                                         |
| Zf 4:   | " "        | XXXVI, S. 238;                                                                                        |
| Zf 5:   | " "        | XLII, S. 39; III, 80; XIII <sup>2</sup> , 66; 118;                                                    |
| Zf 6:   | " "        | XV, S. 132; 224; III, 245; XIII <sup>2</sup> , 69; III, 155; 83;                                      |
| Zf 7:   | " "        | XIII <sup>2</sup> , S. 39; III, 133; XXXVIII, 140;                                                    |
| Zf 8:   | " "        | XXV <sup>1</sup> , S. 31;                                                                             |
| Zf 9:   | " "        | III, S. 254;                                                                                          |
| Zf 10:  | " "        | XXV <sup>1</sup> , S. 48;                                                                             |
| Drf:    | " "        | XIV, S. 148.                                                                                          |

# Die Söhne von Johann Christoph und Johann Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule.

Von Dr. Hermann Helmholtz (Eisenach).

Im Jahre 1905 hat der Gymnasialdirektor Weniger in den „Mitteilungen für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte“ ein Bild von der alten Eisenacher Lateinschule gegeben, wie sie nach dem dreißigjährigen Krieg, in den Jahren 1656–1707, gestaltet war. In diesen Zeitraum fallen die Jahre, während deren die Söhne der beiden Eisenacher Bachs, des Johann Christoph und des Johann Ambrosius, die Schule besucht haben. Weniger hat, wie der Ort seiner Veröffentlichung schon vermuten läßt, das Schulgeschichtliche in den Vordergrund gestellt, dabei aber nicht vergessen zu berichten, was über den jungen Johann Sebastian aus dem Schülerverzeichnis zu entnehmen ist. Auch den älteren Bruder Johann Jacob erwähnt er, auch „einen“ Johannes Fridericus.

Jetzt, da die Teilnahme an der außerordentlichen Familie viel lebhafter geworden und die Bachforschung immer tiefer in die Familienzusammenhänge eingedrungen ist, sind einige weitere Angaben über Eisenacher Schüler aus dem Bachschen Geschlecht vielleicht nicht unwillkommen.

Zuvor einige Worte über die Schule. Die Anstalt, die den kleinen Johann Sebastian für 2 bis 3 Jahre aufgenommen hat, ist dieselbe, der Luther als Fünfzehn- bis Achtzehnjähriger, bis zum Übergang zur Universität, angehört hat. Diese „Pfarrschule zu St. Georgen“ wurde nach der Reformation gemäß den Anweisungen Luthers und Melanchthons zu einer vierklassigen evangelischen Schule, hauptsächlich zur Heranbildung von Geistlichen, umgestaltet. Der Besuch nahm zu, mehr und mehr schickten die Eisenacher Bürger ihre Jungen in die Lateinschule, so daß 1619 eine 5. und 1658 eine 6. Klasse

eingerrichtet werden mußte. Die Schülerzahl hielt sich in der Zeit, die wir ins Auge fassen, in dem Städtchen von vielleicht 6000 Einwohnern zwischen 300 und 400. Allerdings hatten die Sextaner noch kein Lateinisch, so daß diese Sexta neben den „deutschen Schulen“, den privaten Volksschulen in der Stadt, eine Art Vorschule für die Lateiner war.

Seit 1544 war die Schule — wie heute noch — in dem alten Dominikanerkloster, aber nur in den seitlichen und hinteren Räumen, das Vorderhaus diente bis 1704 als Zeughaus und — Gefängnis. In allen Klassen stand, wie es dem eigentlichen Zweck der Lateinschule entsprach, der Religionsunterricht im Vordergrund, demnächst spielte von Quinta an das Lateinische die Hauptrolle. In den Mittel- und Oberklassen war Latein die Schulsprache. In Sekunda kam Griechisch hinzu. Seit 1671 hatten die Tertianer Arithmetikunterricht, seit 1690 wurde in der Prima Geschichte gelehrt, auch Hebräisch, alles natürlich in der lateinischen Unterrichtssprache.

In sechs Jahren konnten die Schüler begreiflicherweise nicht bis zur Hochschulreise geführt werden, zumal da sie mit 7 Jahren oder auch noch früher in die Sexta eintraten. Sie blieben daher gewöhnlich zwei Jahre, auch drei und mehr Jahre in einer Klasse. Nur ein kleiner Teil kam überhaupt in die oberste Klasse. Bei weitem die meisten gingen vorher ab und ließen ihr Latein in einem bürgerlichen Beruf verschimmeln. Auswärtige mußten oft abgehen, weil sie ihre Unterkunft nicht bezahlen und die Bücher nicht kaufen konnten. Man darf nicht vergessen, daß seit dem verheerenden Krieg erst wenige Jahrzehnte vergangen waren, viele Häuser in Stadt und Land noch in Schutt und Trümmern lagen, Seuchen öfter herrschten und Bürger und Bauern auf bescheidenste Lebensführung angewiesen waren.

Bei der starken Besetzung der Klassen konnte bei aller Strenge und eifernder Erziehung zur Gottesfurcht die Zucht nicht immer vorbildlich sein. Die Schulversäumnisse waren sehr zahlreich und offenbar in der größten Zahl der Fälle nicht durch Krankheit entschuldigt. Viele blieben ohne Abmeldung aus der Schule einfach weg. Oft gingen Primaner nach eigenem Gutdünken vorzeitig zur Hochschule, obwohl das 1657 von der Regierung ausdrücklich verboten war. Gelegentlich gebärden sich Schüler frech, trotzig, wider-

spenstig, lieben Bier und Wein, gehen Mädchen nach, verüben ruhestörenden Lärm, werfen Fenster ein, stolzieren mit Degen einher, was natürlich nicht erlaubt ist. Einmal haut einer nahe bei Ruhla in der Betrunktheit mit der scharfen Waffe auf seine Kameraden ein. Auch Diebstähle kommen vor.

Doch dürfen diese Bemerkungen des Schülerverzeichnisses das Gesamtbild der Schulzucht nicht verzerren. Wie die Eltern der Regel nach ehrsame Leute waren, der kirchlichen Zucht sich fügten und ihre Kinder streng hielten, so war die große Menge der Schüler doch ordentlich. Wie das so geht: von den Ordentlichen hört man nicht viel, von den rüudigen Schafen desto mehr. Die Lehrer sind Menschen und müssen, der eine mehr, der andere weniger, den Lausbübereien gegenüber ihrem Groll Luft machen. Allerdings mußte 1704 der Stadtrat wegen zunehmender Zuchtlosigkeit angerufen werden und hat sogar einige Schüler ins Gefängnis gesteckt.

Sonst stand die Schule unter geistlicher Aufsicht. Die Lehrer waren durchweg Theologen und gingen oft später ins Pfarramt über. Rektor war 1656—1697 der sehr tüchtige Heinrich Vorstelman, bis 1707 der kluge und tatkräftige Christian Zeidler. Von den Konrektoren sei Heinrich Hesselbarth (1697—1711) erwähnt, weil er ein warmes Herz für die Jungen hatte und einen Freitisch für 12 arme Schüler schuf. Der Lehrer der Quarta war immer Kantor. 1670—1690 war das Andreas Schmidt aus Jena, 1690 bis 1706 (also Johann Sebastian's Kantor) Andreas Christian Dedekind aus Arnstadt.

Von der Pflege der Musik in der Schule ist in den Lehrberichten nicht die Rede. Der Gesang war ja auch nur kirchlich, und der Lehrer der Quarta war zugleich Kantor der Kirche. Doch einer der Rektoren, Jeremias Weinrich, hatte auch dem Gesang lebhafteste Teilnahme geschenkt und zusammen mit dem Oberpfarrer Götz im Jahre 1629, „um zu feinerer musikalischer Ausbildung anzuregen“, einen besonderen Kirchenchor (chorum symphoniacum) neben der Kurrende begründet. Der Eisenacher Chronist Paullini, den Spitta I. S. 181 als Quelle benutzt hat, nimmt nach seiner Art den Mund etwas voll, wenn er sagt: „Eisenach ist schon immer in der Musik vor allen Städten Thüringens berühmt gewesen.“ Doch was er weiter schreibt, dürfen wir ihm glauben: „Es gingen zuerst vier

Schüler singend durch die Stadt. Das gefiel den Einheimischen und Fremden außerordentlich, so daß Götz einmal, gespannt zuhörend, mit Tränen im Auge Gott dankte für diese hervorragende Zierde der Schule und der Stadt. Nachher wuchs die Zahl, es kamen auch Söhne angesehenen Bürger hinzu. Bisweilen waren es mehr als vierzig, so daß die Diener der Kirche und der Schule zusammen mit einigen Bürgern es nicht mehr nötig hatten, im Chor zu singen, da die Schüler jedem Wunsche genüge taten.“

Auch außer der Kirche waren die Lateinschüler — und hier wohl alle — stark in Anspruch genommen. Bei Begräbnissen und sonstigen feierlichen Gelegenheiten, auch zu Neujahr, sangen die Schüler. Sogar der Rektor mußte dabei sein. Ältere Schüler sangen zu Neujahr auch auf den Dörfern, wie es die Kurrendeschüler schon zu des jungen Luthers Zeiten getan hatten. Das war ihnen eine kleine willkommene Erwerbquelle. Als 1693 der Rektor das Neujahrs-singen auf den Dörfern verbot, machten die Schüler eine Eingabe an ihn — natürlich lateinisch — in der sie baten: „Wir bitten dich dringend, uns gütigst zu erlauben, daß wir in einigen Dörfern singen dürfen. Denn die Not drängt uns dazu, wenn wir uns Bücher kaufen wollen.“

Daß die Bachs fleißig mitgesungen haben, im besonderen der mit schöner Stimme begabte Quintaner und nachherige Quartaner Johann Sebastian, das ist selbstverständlich.

Und nun zu den Bachs im einzelnen! Gewissermaßen ein Außenseiter ist Jakob Bach aus Wolfsbehringen, 1671 Schüler der Tertä. Nach Terry<sup>1)</sup> war er ein Sohn Wendel Bachs in Wolfsbehringen und ist später Kantor und Knabenschullehrer in Steinbach und Ruhla gewesen, hat also eine Scharte ausgeweht, die das Verzeichnis ihm anmerkt: „Er entzog sich, des Diebstahls überführt, der Schule.“

Noch ein anderer gehört nicht zu den Söhnen der beiden Eisenacher Musiker: Johann Christoph Bach aus Erfurt. Er ist vermutlich der 1673 geborene zweite Sohn des Erfurter Johann Christian, der spätere Kantor in Gehren, Nr. 17 in der „Genealogie“. Daß er 1683/84 Quartaner in Eisenach war, stimmt zu

1) The origin of the family of Bach Musicians. Oxford 1929, Tafel I, II.

diesem Geburtsdatum. Johann Christian, sein Vater, war als junger Mann Musiker in Eisenach gewesen, hatte die Tochter des dortigen Kunstpeifers Schmidt geheiratet und sich nach deren Tod in Erfurt wieder vermählt. Seinen älteren Sohn Johann Jakob, geb. 1668, finden wir als Hausmannslehrling und -gesellen bei Ambrosius Bach in Eisenach. Vielleicht sind beide Brüder, Johann Jakob und Johann Christoph, nach dem Tode des Vaters nach Eisenach gekommen, zu mütterlichen Verwandten — oder zu Ambrosius?

Die Eisenacher Vettern Johann Christoph und Johann Ambrosius haben alle ihre Söhne auf die Lateinschule geschickt. Denn — abgesehen von ihrem Stand, den sie hochhielten — wurden die Söhne einmal Organisten oder Kantoren, so gehörten sie zur Kirche, und das Latein war ihnen auf jeden Fall nützlich.

Zehn Eisenacher Bachs waren es, die in den Listen von 1678 bis 1703 aufgezeichnet sind. In den Jahren 1684 und 1685 waren fünf Bache gleichzeitig Lateinschüler.

Die Verzeichnisse enthalten außer dem Jahr leider nur den Namen, den Heimatort, den Platz in der Klasse, die Schulversäumnisse und — aber nicht immer — den Abgang des Schülers, gelegentlich auch eine Bemerkung über übles Verhalten. Erst seit 1697 wird auch das Alter, der Beruf des Vaters und ein kurzes Urteil über die Begabung hinzugefügt.

Keiner dieser jungen Bache hat eine tadelnde Bemerkung erhalten, keiner hat die Schule ingratus, insalutato praeceptore verlassen, d. h. als ein Undankbarer, ohne sich von seinen Lehrern zu verabschieden. Bei den drei jüngsten Söhnen des Ambrosius fehlt allerdings der Abgangsvermerk, doch ist das wahrscheinlich damit begründet, daß sie außer der Zeit die Schule verließen. Drei Bachs sind erst in Quinta eingetreten; ob sie erst auf einer deutschen Schule waren oder zu Hause unterrichtet wurden, läßt sich nicht sagen. Johann Christoph, Ambrosius' Ältester, fing sogar erst mit Quarta an.

Im einzelnen läßt sich aus den Schülerverzeichnissen folgendes entnehmen. (Ich füge die Taufdaten in Klammern nach den Angaben hinzu, die Fr. Kollberg in der Zeitschrift für Musikwissenschaft 1929, S. 557 und im Bachjahrbuch 1927, S. 142 f. gemacht hat. Ferner ist zu bemerken, daß die Jahreszahlen des Verzeichnisses

das Berichtsjahr angeben, das Jahr des Klassenbesuchs demnach um eins vorausliegen kann. Das erklärt auch die scheinbare Unstimmigkeit in den Angaben über Johann Jonas.)

### I. Die Söhne Johann Christophs.

1. Johann Nikolaus (17. X. 1669), 1678 in V, 1679 und 1680 IV, 1681 und 1682 III, 1683—86 II, 1687—89 I. „Er hat sich verabschiedet, um nach Jena zu gehen.“

2. Johann Christoph (29. VIII. 1676), 1684 und 1685 VI, 1686 und 1687 V, 1688 und 1689 IV, 1690—92 III, 1693 II. „Er hat sich verabschiedet, es heißt, er kehre zurück.“ (Das geschah nicht.)

3. Johann Friedrich (im Kirchenbuch nicht verzeichnet), nach der Schülerliste 1682 geboren, 1692 VI, 1693—97 V, 1698 IV, 1699 und 1700 III, 1701 und 1702 II, 1703 I. „Nach dem Tod seines Vaters ist er in die Schule nicht zurückgekehrt.“ Der lange Aufenthalt in Quinta hat wohl besondere Ursachen gehabt, wenigstens hat J. Fr. im Jahre 1693—94 nicht weniger als 234mal gefehlt. Sein weiterer Aufstieg ging dann schnell, wie er denn auch als ingenium bonum, wohlbegabt, bezeichnet wird.

4. Johann Michael (1. VIII. 1685), 1692—94 VI, 1695 und 1696 nicht verzeichnet, 1697 VI, 1698 V, verabschiedet sich, ist aber 1699 wieder in V, 1700 und 1701 IV, 1702 und 1703 III, dann verabschiedet er sich von seinem Lehrer. „Ingenium tardum, mediocre“, d. i. langsamer Geist, mäßig begabt.

### II. Die Söhne von Johann Ambrosius.

1. Johann Christoph (18. VI. 1671), 1681—83 IV, 1684 und 1685 III, dann verabschiedet er sich.

2. Johann Balthasar (6. III. 1673), 1681 und 1682 VI, 1683 und 1684 V, 1685 und 1686 IV, 1687 und 1688 III, dann abgegangen.

3. Johann Jonas (5. II. 1675) 1685 V, 1686 IV. „Naturae debitum reddidit“: Er bezahlte der Natur seine Schuld. Begraben am 22. V. 1685.

4. Johann Jakob (11. II. 1682), 1690—92 VI, 1693 und 1694 V, 1695 IV. (Nach des Vaters Tode ging er demnach ab.)

5. Johann Nicolaus (im Kirchenbuch nicht verzeichnet und bisher gänzlich unbekannt.) 1690—94 VI. Abgang nicht vermerkt. War er ganz unbegabt? oder krank? Wahrscheinlich hat er nach des Vaters Tod Eisenach verlassen und ist bald gestorben. Da er 1690 in die VI eintrat, muß er dem Alter nach zwischen Johann Jakob und Johann Sebastian stehen und 1683 oder 1684 geboren sein.

6. Johann Sebastian (23. III. 1685), 1693 und 1694 V; 1693 hatte er den 47. Platz inne, im nächsten Jahr war er auf den 14. gerückt, 1695 war er, noch nicht 10 Jahre alt, der 23. in IV. Nach dem am 22. II. 1695 erfolgten Tode seines Vaters ging er bekanntlich zu seinem ältesten Bruder nach Ohrdruf.

Was wurde aus diesen zehn jungen Bachs? Musiker sind sie alle geworden, soweit sie das Alter erreichten, um einen Beruf ergreifen zu können. Von Johann Christophs Söhnen wurde J. Nicolaus Organist in Jena, J. Christoph Klavierlehrer in Erfurt und Hamburg, dann in Holland und England, J. Friedrich studierte und war dann Organist in Mühlhausen i. Th., hat aber seine schönen Gaben durch Trunksucht zerstört; J. Michael wurde Orgelbauer. Von Ambrosius' Söhnen starb J. Jonas zehnjährig, J. Nicolaus vielleicht auch schon im Knabenalter, J. Balthasar 18jährig als Trompeter in Köthen. J. Christoph wurde Organist in Ohrdruf, J. Jakob Kammer- und Hofmusikus Karls XII. von Schweden, und was aus Johann Sebastian wurde, das weiß alle Welt.

## Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667).

Von Dr. Peter Epstein (Breslau).

Als Johann Sebastian Bach im Frühjahr 1700, als Fünfzehnjähriger, nach Lüneburg kam, war der ehemals hochangesehene Organist der Lamberti- und Johanneskirche Christian Flor seit drei Jahren tot. Ohne Zweifel aber war nicht allein sein Andenken noch in Lüneburg lebendig, sondern auch ein Teil seiner Werke. So besaß die Musikbibliothek der Michaelisschule<sup>1)</sup> handschriftlich acht seiner Kirchenmusiken, von denen man also annehmen darf, daß sie noch zur Zeit von Bachs Schulbesuch und damit unter seiner Mitwirkung gesungen wurden. Dem Andenken Christian Flor's war es ferner gewiß günstig, daß sein Sohn Johann Georg noch drei Jahrzehnte nach des Vaters Tode an St. Lamberti als Organist tätig war. Der junge Bach, der damals bereits — wie sein Verhältnis zu Georg Böhm beweist — alles dankbar annahm und sich anzueignen suchte, was seiner Ausbildung irgend dienlich sein konnte, hat sicherlich die Gelegenheit, Orgelmusik oder Kantaten des alten Flor zu hören, nicht versäumt. Ein weiteres Werk aber ist ferner mit großer Wahrscheinlichkeit damals in Lüneburg noch geschätzt und aufgeführt worden, das auf Bach besonderen Eindruck machen konnte und in seinem späteren Schaffen unbewußt nachwirken mochte: Flor's Matthäus-Passion, von der bisher keine Kunde erhalten war, die aber bei der systematischen Erfassung der schlesischen Kirchenbibliotheken durch die musikgeschichtliche Kommission des preussischen Kultusministeriums vor kurzem überraschend zum Vorschein gekommen ist<sup>2)</sup>. Daß es sich um einen Fund von ungewöhnlicher Art handelt, verrät bereits der Titel:

<sup>1)</sup> Vgl. Max Seiffert im Sammelb. der JMG. IX, S. 593.

<sup>2)</sup> Eigentum der evangelischen Kirchengemeinde in Steinau a. D. — Herrn Kantor Kliem bin ich für die bereitwillige Überlassung des Manuskriptes zum näheren Studium zu großem Dank verpflichtet.

Christian Florens

PASSION.

Mit 4 Sing- und 4 Instrument Stimmen  
 gesetzt: Also daß die Einzelen Personen  
 Mß

Der Evangelist, Jesus, Judas, Caiphas, Petrus,  
 die Beyden Mägde, Pilati Weib vnnndt  
 Pilatus Ihrer art zu singen nach des  
 Vulpij Melodij (!) alleine behalten.

Lüneburg: 1667.

Außer dieser Datierung trägt die handschriftliche Vorlage, vom selben Schreiber, den Vermerk: „Johannes Schindel, Cantor p(ro) (t)empore Ruten(ensis) 1677“, der auf die Herkunft aus Raudten, einem dem Fundort Steinau benachbarten Städtchen, hinweist.<sup>1)</sup>

Es handelt sich also offenbar um die zehn Jahre später erfolgte Abschrift eines Originaldrucks<sup>2)</sup> oder einer anderen Handschrift, die das Datum „Lüneburg 1667“ trug. Das Stimmenheft, das den mitgeteilten Titel aufweist, enthält den Bassus Continuuus. Von der gleichen Hand sind ferner folgende Stimmen geschrieben (alles in Oktavformat):

2) eine zweite Continuo-Stimme, in der jedoch außerdem sämtliche Rezitative verzeichnet sind. 3) Judas, 4) Caiphas, 5) Petrus, 6) Cantus. 7) Tenor.

Von anderer Hand geschrieben findet sich ferner:

8) eine dritte Continuo-Stimme, in der ebenfalls die Rezitative enthalten sind, mit der wichtigen Aufschrift:

Vox continua

Passio secundum Matthaeum

Christian Florens

à

3 Viol d' Gamb.

Violon et

Basso Continuo

<sup>1)</sup> Einer freundlichen Auskunft von Herrn Pastor Söhnel in Lüben zufolge war Joh. Schindel, geb. 1646 in Wohlau, von etwa 1671 bis zu seinem Tode 1692 als Kantor in Raudten tätig.

<sup>2)</sup> Die Passion ist in den Nachschlagewerken nirgends verzeichnet; auch die Meskataloge der Zeit führen kein entsprechendes Druckwerk von Chr. Flor an (vgl.

und dem Vermerk: „Zum Andenken verehrets Steinauischen Kirchen Idem qui descripsit J. H. Ao. 1684 d. 24. Martij“. Vom Schreiber J. H. stammen ferner folgende beiden Stimmen: 9) Judas (übereinstimmend mit 3) und 10) Altus.

Es sind also alle Stimmen mit Ausnahme des Sings-Basses und der drei Gambenpartien erhalten. Über die auf dem 8. Stimmenheft genannte Besetzung hinaus geht ein Instrumentalstück der Passion (Nr. 37), in dem Flöten gebraucht werden. Von deren Anwendung geben jedoch die erhaltenen Stimmenhefte einen Begriff; denn der Cantus enthält an dieser Stelle die Stimme des Flauto 1, Alt und Tenor des Flauto 2 und 3. Angesichts des Verlustes der obligaten Streicherstimmen ist diese Andeutung der instrumentalen Ausgestaltung für die Beurteilung des Ganzen nicht ohne Wert.

\* \* \*

Die Erwähnung eines reinen Instrumentalstücks besagte bereits, daß es sich bei der vorliegenden Passion um ein Werk handelt, das von dem älteren Typus der sogenannten „Choralpassion“ abweicht, wenn wir darunter jene Form verstehen, in der unbegleitete, also choraliter vorgetragene Rezitative mit a cappella-Chören abwechseln. Diese Gattung war durch die drei authentischen Passionen von Heinrich Schütz auf den Gipfel geführt worden. In diesen war zwar die ehemals fast ausnahmslos festgehaltene tonartliche Bindung ebenso wie die herkömmliche Anlehnung an überlieferte Rezitationsformeln zugunsten einer freieren, monodisch empfundenen Gestaltung aufgegeben; aber durch die Beschränkung auf unbegleitete Rezitation des Evangelistentextes und der Einzelreden, sowie chorischen Vortrag der Massenäußerungen (Turbæ) unter Hinzufügung des üblichen Einleitungs- und Schlußchors fallen Schützens Passionen dennoch völlig unter den Begriff der älteren Choralpassion, zumal da seine freiere Deklamation, wie man neuerdings erkannt hat<sup>1)</sup>, nur das Ende einer längeren Entwicklungsreihe ist und auch für die Ablehnung der traditionellen Alleinherrschaft des lydischen Tons schon frühere Beispiele innerhalb

A. Göhler, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen . . . angezeigten Musikalien, Leipzig 1902).

<sup>1)</sup> Vgl. R. Gerber, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz, Gütersloh 1929.

derselben Gattung zu finden sind<sup>1)</sup>. Dagegen ist Schützens schon 1623 entstandene „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres Herren Jesu Christi“ ein kühner, von ihrem Meister selbst nicht weiter verfolgter Versuch, die gebräuchliche Evangelienrezitation mit einer obligaten instrumentalen Begleitung zu versehen.

Gegenüber der so offenbar in allen ihren Möglichkeiten erschöpften Choralpassion bedeuten nach der bisherigen Denkmälerkenntnis die Passionen von Johann Sebastiani (Königsberg 1672) und Johann Theile (Lübeck 1673)<sup>2)</sup> etwas grundsätzlich Neues insofern, als in ihnen eine durchgehende instrumentale Begleitung vorgeschrieben ist, der Rezitativ also in ein festes Taktmaß gezwungen und von den überlieferten Formeln gänzlich befreit wird. Ferner enthält Sebastianis Passion eine Reihe eingeschalteter Choralstrophen, die einem Solosopran mit Begleitung der Instrumente zugewiesen sind, aber an den alten Weisen und zum Teil sogar an den überlieferten Tonsätzen der Kirchenlieder festhalten. Theile geht hierin weiter, indem er eine Anzahl gereimter „Arien“ mit selbsterfundener Melodien und Ritornellen einfügt.

Die Meinung, daß diese beiden Werke als erste und zunächst sie allein den Übergang zum Passionsoratorium dokumentieren, ist durch neuere Untersuchungen hinfällig geworden. So konnte H. J. Moser<sup>3)</sup> auf die Generalbaßpassionen von Thomas Selle, Walter Lott<sup>4)</sup> u. a. auf ein verlorenes Passionsoratorium von Strutius und mehrere verwandte Werke des Danziger Kulturkreises hinweisen. Angesichts dieser heute schon etwas umfassenderen Kenntnis der Entwicklung ist es um so bemerkenswerter, daß die zu besprechende Passion von Christian Flor innerhalb der bisher gewürdigten Denkmäler gleichwohl eine Sonderstellung einnimmt. Wer aber die Anfänge der oratorienhaften

<sup>1)</sup> Vgl. meinen Beitrag „Zur Geschichte der deutschen Choralpassion“ im Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1929.

<sup>2)</sup> Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 17, herausgegeben von F. Selle (1904).

<sup>3)</sup> Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion (Jahrbuch Peters 1920).

<sup>4)</sup> Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800 (Archiv für Musikwissenschaft III, 1921) und: Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden (ebenda VII, 1925).

Gestaltung der Passionsgeschichte verfolgt, rührt damit zugleich an die Wurzel der beiden Werke, die bis heute als die ausdrucks-erfülltesten Schöpfungen auf diesem Gebiete und als ein Höhepunkt des Musikschaffens überhaupt gelten: der Passionsmusiken von Seb. Bach. In diesem Sinne wollen die nachfolgenden Mitteilungen über Flor's Matthäuspasion zugleich der Erkenntnis dienen, bis zu welchem Grade Bach's eigene Passionen namentlich hinsichtlich ihres Aufbaus an die Praxis des 17. Jahrhunderts anknüpfen.

\* \* \*

Der Titel der älteren Abschrift, der offenbar dem der Lüneburg 1667 datierten Vorlage treu nachgebildet ist, betont die wesentlichen stilistischen Merkmale der Passion, indem er auf ihre Besetzung hinweist, die aus vier Singstimmen und ebensovielen Instrumenten besteht, zugleich aber feststellt, daß „die einzelnen Personen ihre Art zu singen nach des Vulpii Melodie alleine behalten“. Denn während die Einleitung und der Schlußchor, sowie die Turbae mit Orchesterbegleitung versehen sind und damit — fünf Jahre vor Sebastiani! — ein Beispiel modernster Gestaltung der Passionsmusik geben, behalten alle Einzelreden den schlichten Rezitationston der zu ihrer Zeit weitverbreiteten Matthäus-Passion von Melchior Vulpus (Erfurt 1613)<sup>1)</sup> ohne Hinzufügung einer irgendwie gearteten Begleitung bei. Die einzige Veränderung ist, daß der Passionston von Vulpus um eine kleine Terz nach unten transponiert ist (mit Vorzeichnung zweier Kreuze), was einmal nur dazu dient, das Verhältnis zu den Turbae nicht zu verschieben, die bei Flor ebenfalls in D-dur (statt F-dur) stehen, sonst aber bloß relative Bedeutung hat; denn in der Vox continua von 1684 steht zu Beginn die Anmerkung: „alß durch v. durch per semitonium“, was darauf schließen läßt, daß man schon wegen der verschiedenen Tonhöhe der Orgelwerke in damaliger Zeit eine solche Transposition lediglich von praktischen Rücksichten abhängig machte. Im Sinne der traditionellen Choral-

<sup>1)</sup> „Das Leiden und Sterben unsers Herrn Erlösers Jesu Christi, aus dem heiligen Evangelisten Matthaeco nach den Personen mit vier Stimmen componirt und in Druck verfertiget durch Melchiorem Vulpium zu Weimar Cantorem. Gedruckt zu Erfurt bey Martin Wittel, in vorlegung Catharina Birnstiels Erben. Anno MDCXIII.“ (Staatsbibl. Berlin).

passion ist gleichwohl die Aufzeichnung des in diesem Falle doch übernommenen Rezitativs in einer anderen als der lydischen Tonart (F-dur) ein fast unvorstellbarer Fall, und man kann die Wirkung auf einen Anhänger der alten Schule nur ermessen, wenn man sich einmal vorstellt, was wohl Vulpius selbst zu dieser Notierung seiner an ehrwürdige Muster erinnernden Rezitation gesagt hätte! Zudem ist gerade die Tonhöhe im protestantischen Passions-ton, angefangen bei Johann Walter, durchaus nichts Neben-sächliches. Denn der übliche Ambitus c-f für die Worte Christi, f-c' für den Evangelisten, c'-f' für die Nebenpersonen gehört ja zum Erbgut der Passionskomposition schon aus vorprotestantischer Zeit<sup>1</sup>).

Durch einen weiteren Bestandteil wird Christian Flor's Passion unmittelbar in die Reihe der fortschrittlichsten Schöpfungen jener Zeit gerückt: sie enthält eingefügte ariose Sologesänge. Dieses Element kennzeichnet das Werk eindeutig als oratorisches Gebilde und seinen Urheber als Vorläufer von J. Theile, der in diesem Punkte nach der bisherigen Kenntnis als erster die über-lieferte Form durchbrochen und erweitert hat<sup>2</sup>). Flor steht mit-hin in ganz eigentümlicher Weise zwischen der alten Choralpassion und dem entstehenden Passionsoratorium. Die Übernahme des

<sup>1</sup>) Vgl. D. Kade, Die ältere Passionskomposition bis 1631, Gütersloh 1893.

<sup>2</sup>) Die Choral-Einlagen der Passion von Sebastiani sind, wie oben bereits angedeutet wurde, nicht als arienmäßige freie Sologesänge anzusehen und scheiden daher in diesem Zusammenhang aus. Aufschlussreich ist hierzu die drei Jahre nach Sebastianis Tod (also nicht, wie Spitta, J. S. Bach II, S. 318 schreibt, von ihm selbst) herausgegebene „Kurze Nachricht“ über die Königsberger Passions-aufführungen (1686): ein Tertbuch mit knappen Erläuterungen, „der Gemeinde zum besten zusammen gezogen, woraus sie selbst mit lesen und singen kann“. Mitzusingen waren natürlich allein die „darin befindlichen Lieder“, und es ver-schlägt nichts, wenn auch in diesem Tertdruck es vor den eingeschobenen Choral-strophen immer heißt: „Alhier singet ein Knab dazwischen allein“ (oder ähnliche Wendungen). In der Praxis waren diese Choralstrophen nichts anderes, als eine vom Autor festgelegte Sanctionierung des allgemeinen Brauchs, den rezitieren-den Passionsmusiken an geeigneten Stellen Kirchenlieder einzufügen, durch die der Gemeinde eine aktive Beteiligung ermöglicht wurde. Ein solistischer Vortrag dieser Choräle ließ daher den Sänger sozusagen zum Vertreter der Gemeinde werden. Hingegen sind Theiles Arien individuelle Einzelaussagen des Singenden mit bewußt persönlicher Färbung im Gegensatz zur „Objektivität“ des Gemein-de-liebes, das die Äußerung einer Vielheit bleibt.

Passionstons von Vulpinus ist ein unzweideutiges Bekenntnis zur Tradition; im denkbar stärksten Gegensatz hierzu steht die noch näher zu beleuchtende durchgreifende Modernisierung aller Chorsätze, die Hinzufügung eines Orchesters, durch die dem unbegleitet gelassenen Rezitativ erst recht jegliche innere Beziehung zu den ihn umgebenden Musikstücken geraubt wird, und schließlich die Hinzufügung von Choralarien, d. h. die Hinwendung zur Dratorienform.

Es wäre naheliegend, ein Werk von so widerspruchsvoller Anlage als Kuriosum abzutun, dem irgend eine entwicklungs-geschichtliche Rolle oder auch nur Eigenbedeutung nicht zugesprochen werden könne. Deshalb ist es notwendig darauf hinzuweisen, daß dieser Fund gerade durch seine problematische Anlage bezeugt, wie intensiv man in Lüneburg im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts um die Form der Passionsmusik sich bemüht hat. Von einigen Stationen, die ohne Flor's Vorgang vielleicht nicht erreicht worden wären, haben wir wenigstens ungefähre Kunde. Friedrich Funcke gab 1683 in Lüneburg eine Lukas-Passion mit poetischen Einlagen und einer gereimten Christuspartie heraus und näherte sich damit bereits dem Dratorientypus des 18. Jahrhunderts<sup>1)</sup>. Fast dreißig Jahre später, 1711, dedizierte Georg Böhm dem Lüneburger Rat ebenfalls eine Lukas-Passion, in deren Verlauf die Gemeinde 14 Strophen des Liedes „O Jesu Gottes Lamm“ anstimmt<sup>2)</sup>. Da von beiden Werken nur Textbücher erhalten sind, ist die musikalische Form nur im Umriss rekonstruierbar. Schon nach der Entstehungszeit beider Werke handelt es sich aber um wirkliche Passionsoratorien mit Abwechslung von Chören, Rezitativ und ariosen Zwischengliedern. Lüneburg ist also viele Jahrzehnte hindurch eine Pflegestätte der oratorienhaften Passionskomposition gewesen, und es ist für Christian Flor ehrenvoll festzustellen, daß seine wenigstens fragmentarisch erhaltene Matthäus-Passion nach ihrer ganzen Anlage und auffallend frühen Datierung offenbar den Ausgangspunkt und Beginn aller dieser Bemühungen darstellt.

\* \* \*

<sup>1)</sup> Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 316, A. Schering, Geschichte des Dratoriums, Leipzig 1911, S. 327.

<sup>2)</sup> W. Junghans, J. S. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, Lüneburg 1870, S. 46.

Was im Umriss über die Form von „Christian Florens Passion“ gesagt wurde, wird durch eine Übersicht ihres gesamten Inhalts noch klarer und verständlicher werden. Eine Zusammenstellung der auch im Original fortlaufend nummerierten selbständigen Musikstücke vermag den bunten, aber wohl überlegten Wechsel von Chorsätzen, unbegleiteter Rezitation, Instrumentaleinlagen und Arien am besten zu zeigen:

### I. Teil.

1. Chor: Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthaeo.  
Rez. (Matth. cap. 26, v. 1—26) mit folgenden Turbae:
2. Chor: Ja nicht auf das Fest . . .
3. Chor: Wozu dienet dieser Unrat . . .
4. Chor: Wo willst du, daß wir dir bereiten . . .
5. Chor: Herr, bin ich's?  
[Rez.: . . . Nehmet, esset, das ist mein Leib.]
- † 6. Baß-Solo: Herr Jesu Christ (I)  
Rez. c. 26, v. 27—28: . . . für viele zur Vergebung der Sünden.
- † 7. Baß-Solo: Herr Jesu Christ (II)
- † 7a. Alt-Solo: Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes, macht uns rein von allen Sünden.  
Rez. c. 26, v. 29: . . . in meines Vaters Reich.
- † 8. Symphonia.  
Rez. c. 26, v. 30—36: . . . dorthin gehe und bete.
- † 9. Symphonia.  
Rez. c. 26, v. 37—38: . . . bleibet hier und wachet mit mir.
- † 10. Symphonia.  
Rez. c. 26, v. 39: . . . sondern wie du willst.
- † 11. Symphonia.  
Rez. c. 26, v. 40—41: . . . aber das Fleisch ist schwach.
- † 12. Symphonia.  
Rez. c. 26, v. 42: . . . so geschehe dein Wille.
- † 13. Symphonia.  
Rez. c. 26, v. 43—46: . . . siehe, er ist da, der mich verrät.
- † 14. Symphonia.  
Rez. c. 26, v. 47—50: . . . Mein Freund, warum bist du kommen?
- † 15. Baß-Solo: O Juda . . .  
Rez. c. 26, v. 50—54: . . . es muß also ergehen.
- † 16. Symphonia.  
Rez. c. 26, v. 55—66, und Turbae:
17. Tenor und Baß (Falsche Zeugen): Er hat gesagt . . .
18. Chor: Er ist des Todes schuldig.
- † 18a. Alt-Solo mit Violen: O Lamm Gottes . . . (vgl. Nr. 28 u. 33).

## II. Teil.

- Rez. c. 26, v. 67—75, und Turbae:
19. Chor: Weissage uns . . .
20. Chor: Wahrlich, du bist auch einer . . .  
[Rez.: . . . und weinet bitterlich.]
- †21. Sopran-Solo: Erbarm dich mein . . .  
Rez. c. 27, v. 1—26, 1) und Turbae:
22. Chor: Was gehet uns das an . . .
23. Chor: Es taugt nicht . . .
24. Chor: Barrabam.
25. Chor: Laß ihn kreuzigen (I).
26. Chor: Laß ihn kreuzigen (II).
27. Chor: Sein Blut komme . . .  
[Rez.: . . . daß er gekreuziget würde.]
- †28. Alt-Solo: O Lamm Gottes (= Nr. 18a).  
Rez. c. 27, v. 27—32, und Turba:
29. Chor: Begrüßet seist du . . .  
[Rez.: . . . zwangen sie, daß er sein Kreuz trug.]
- †30. Tenor-Solo: Christe, du Lamm Gottes (vgl. Nr. 31a u. 35a).  
Rez. c. 27, v. 33—40, und Turba:
31. Chor: Der du den Tempel Gottes zerbrichst . . .
- †31a. Tenor-Solo: Christe, du Lamm Gottes (= Nr. 30) 2).  
Rez. c. 27, v. 41—44, und Turba:
32. Chor: Andern hat er geholfen . . .  
[Rez.: . . . Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.]
- †33. Alt-Solo: O Lamm Gottes (= Nr. 18a).  
Rez. c. 27, v. 45—49, und Turbae:
34. Chor: Er ruft dem Elias.
35. Chor: Halt, laßt sehen . . .
- †35a. Tenor-Solo: Christe, du Lamm Gottes (= Nr. 30).  
Rez. c. 27, v. 50: Aber Jesus schrie laut und verschied 3).
- †36. Motette (fünfstimmig): Ecce quomodo moritur . . . 4)
- †37. Symphonia (mit Flöten).
- †38. Motette (2. Teil): In pace factus est . . .
- †39. Symphonia: (auf die folgende Aria).
- †39a. Alt-Solo (Aria): Ist dieser nicht des Höchsten Sohn (12 Strophen) 5)  
Rez. c. 27, v. 51—60, und Turba:

1) Zwischen Vers 11 und 12 in der Continuo-Stimme von 1684 versehentlich Wiederholung von Matth. 26,64 (von alter Hand getilgt).

2) Im Continuo von 1684 Vermerk „NB. bleibt außen“.

3) Ebenda Vermerk: „NB. Silentium“.

4) Beide Continuo-Stimmen von 1677 enthalten die Anweisung: „Kan von ferne mit oder ohne Generalbass musiciret werden“.

5) Hierzu im Alt die Anmerkung: „Die übrigen 11 Vers auf dem gedruckten Büchel.“

1

Das Ley - den und Ster - ben un - sers Herrn

Das Ley - den und Ster - ben un - sers Her - ren

4 5  
2 3 7 8 4[?]

Je - su Christi nach dem hey - li - gen Mat - the - o.

Je - su Chri - sti nach dem hey - li - gen Mat - the - o.

7 6 6 5  
4 #

M. Vulpus  
(Vierstimmige Fassung)

1a

Das Ley - den und Ster - ben un - sers Herrn

Je - - su Chri - - sti nach

dem hey - li - gen Mat - the - o.

2

Ja nicht auf - das Fest, auf - dass nicht ein

Ja nicht auf das Fest, auf - dass nicht ein

Ja nicht auf das Fest, auf - dass nicht ein Aufruhr, nicht ein

Auf - ruhr, nicht ein Aufruhr, ein Aufruhr werde, auf - dass nicht ein

Auf - ruhr wer - de, [auf - dass nicht ein Aufruhr

Auf - ruhr, ein Aufruhr wer - de, auf - dass nicht ein Auf - ruhr

Auf - - ruhr wer - de, auf - -

wer - de] ein Auf - ruhr wer - de, [auf - dass nicht ein

wer - - - - de, nicht ein Auf - ruhr, nicht ein

dass nicht ein Aufruhr, nicht ein Auf - ruhr, ein Auf - ruhr

Auf - - ruhr wer - - de] nicht ein

Auf ruhr, ein Auf - ruhr wer - de, auf - dass nicht ein

wer - de, auf - dass nicht ein Aufruhr wer - de im Volk.

Auf ruhr, nicht ein Aufruhr, ein Aufruhr wer - de im Volk.

Auf ruhr, nicht ein Auf - ruhr wer - de im Volk.

4 #

M. Vulpius

2a

Ja nicht auff das Fest, auff daß nicht ein

3

Nr. 4

Wo wil - tu,  
auffruhr wer - de im Volck.  
Wo wil - tu,  
Wo wil - tu,

dass wir dir <sup>5</sup> be <sup>6</sup> rei - ten,

dass wir dir be - rei - ten, be - rei - ten,  
dass wir dir be - rei - ten, [dass wir dir be - rei - ten,

[dass wir dir be - rei - ten] das O - sterlamb zu es - - sen.

dass wir dir be - rei - ten das O - sterlamb [zu es - - sen.]  
dass wir dir be - rei - ten] das O - sterlamb zu es - - sen.

4

Nr. 5

Herr, bin ichs, Herr, bin ichs?  
Herr, bin ichs, [Herr, bin - ichs?]  
Herr, bin ichs, Herr, bin ichs, bin - ichs?  
Herr, bin ichs... Herr, bin ichs, bin - ichs?

5 Nr. 18

Er ist des To - des schul - dig.

7 6 4 3

6 Nr. 22

Was ge - het uns das an, da sie - he du zu.

6 6 6

6<sup>a</sup> Vulpus

Was ge - het uns das an? da sie - he du zu.

7 Nr. 24

Bar - rabam, [Bar - rabam, Bar - rabam, Bar - rabam,

Bar - ra - bam, Bar - ra - bam] Bar - ra - bam.

1) in den Stimmen  $\frac{3}{4}$  und doppelte Notenwerte

2) in der Tenorstimme Schreibfehler

8

Nr. 25

Lass ihn creu - tzi - gen.

9

Nr. 26

Lass ihn creu-tzi-gen, lass ihn creu-tzi-gen, creu-tzi-gen,

1)

lass ihn creutzigen, creu.tzi-gen, lass ihn creu.tzi - gen.

6

10

Nr. 29

Ge-grüs-set seys-tu [ge-grüs-set seys-tu] der

6

Ju - den Kö - nig, der Ju - den, der Ju - den Kö - nig.  
der Ju - den Kö - nig.

2)

6

2) Orig. Alt:

Continuo

6

1) Der Continuo folgt in Takt 1-2 der Tenorstimme, woraus sich die Pausen des Singebasses ergeben

1)

Der du den Tem-pel Got - tes zer-brichst [zer-brichst]

Der du den Tem-pel Got - tes zer-brichst [zer-brichst]

Der du den Tem-pel Got - tes zer-brichst [zer-brichst]

2)

Der du den Tem-pel Got - tes zer-brichst [zer-brichst]

6

und bau-est ihn in drey-en Ta - gen. Hilf dir

und bau-est ihn in drey-en Ta - gen. Hilf dir

3)

und bau-est ihn in drey-en Ta - gen. Hilf dir

5 6 4 # 2 6

sel - ber, bist du Got - tes Sohn, so

sel - ber, bist du Got - tes Sohn, so steig her-ab vom

sel - ber, bist du Got - tes Sohn,

steig her.ab vom Creutz, [so steig her.ab vom  
Creutz, [so  
NB. So steig her.ab vom Creutz,  
Creutz, so steig herab vom Creutz] steig her-  
steig herab vom Creutz] so steig her - ab, [so  
so steig herab vom Creutz, steig her.ab vom Creutz]  
NB.  
6  
ab vom Creutz, vom Creutz, so steig her - ab vom Creutz.  
steig her - ab] vom Creutz, steig her - ab [vom Creutz.]  
1) her - ab vom Creutz, so steig her - ab vom Creutz.

11<sup>a</sup> Vulpus

so steig her - ab vom Creutz.

NB. Vermutliche Einsätze des Singebasses

1) Or. Die letzte Halbe in eine Viertelnote verbessert

12

Nr. 34

Er rufet, [er ru - - fet, er ru.fet dem E - li - as.  
 Er ru - - fet, [er ru - - fet] dem E - li - as.  
 Er rufet, [er ru - - fet, er ru.fet] dem E - li - as.

6 4 #

13

Nr. 40

War - lich, die - ser ist Got.tes Sohn ge - we - sen.

6

14

Aus dem Chor: Herr, wir haben gedacht

Nr. 42

und sa - gen zum Volck: er sei auf - er -

6 6

stan - den, er sei auf - er - stan - den, er sei auf - er -

stan-den, auf-er-stan-den von den Tod-ten.

14<sup>a</sup>

3\*)

Vulpus

und sa-gen zu dem Volck: er sei auf-er-

stan-den, er sei auf-er-stan-den von den Tod-ten.

15

Alto solo

Nr. 7a

Das-Blut, [das-Blut] Je-su Chri-

sti des Sohnes Got-tes macht uns rein,

\*) Or. geschwärzte Noten

1) Diese Note fehlt in der Vorlage

[macht uns rein] von al-len, von al-len Sün - den. Das

6

Blut, [das Blut] Je - su Chri - sti des Soh-nes

7

2)  
Got - tes macht uns rein, [macht uns rein,]

6

uns rein von al-len, al - len Sün - den.

2) Im Orig. folgende wohl verdorbene Lesart

6

## 16

Nr. 18<sup>a</sup>

Alto con Viol.

O, O, O, o Lamb Got.  
O, O, O, O Lamb Got.

4 5 4 4 6 4 6 7 6 4 # 5 6 6  
3 3 2 2 2

tes O, O, O Lamb Got - tes un - schul -  
tes O, O, O All - zeit er - fun - den ge - dul -

7 7 6 6 7 #

dig, am Stam des Creutzes, [am  
dig, wie - wol du wa - rest, [wie -

6 6 6

Stam des Creutzes] ge - schlachtet, ge - schlachtet,  
wol du wa - rest] ver - ach - tet, [ver - ach - tet,]

# 6 # 6 7 5 5

am Stam des Creutzes ge - schlach - tet.)  
wie - wol du wa - rest ver - ach - tet.)

4 7 6 5 6 5

1) Or. ♩, bei der ausgeschriebenen Wiederholung Viertel

2) Bei Wiederholung Achtel durch Bogen verbunden

Al - le Sün - den ha - stu ge - tra - gen,  
 sonst mü - sten wir, [sonst mü - sten wir,] sonst  
 mü - sten wir ver - za - - gen, Er - barm dich,  
 [erbarm dich, er - barm dich] unser.  
 Er - barm dich un - ser, o Je - - su, Je - - su.

Figured bass notation (bass clef):  
 6, 6, 4 #  
 6, 5 6, 5 6, 6 5 9 5 6 7  
 6, 4 2, 7 6, 4 3 #  
 6  
 5

## 17

Ten. solo

Nr. 30

1-3. Chri - - ste, Chri - ste du Lamb

1) Or. bd

Got - tes Chri - ste,

7 7 # 6 # # #

[Chri - ste,] der du trägst, [der du trägst] die Sünd, die Sünde der Welt,

7 # # 6 4 6 7 # 6 7

Chri - ste, 1.2.) Erbarm dich, [er.barm dich,  
3.) Gieb uns dein, [gieb uns dein,]

7 7 # 7 # 6 # 6 # #

*p*

erbarm dich, er.barm dich,] Er - barm dich un - - ser.  
gieb uns deinen Frie - den, gieb uns dei - nen Frie - den.

6 6 # 6 # 6 # # 7 # 4 #

17a

1531

Chri - ste du Lamm Got - tes, der du trägst  
die Sünd der Welt, er - barm dich un - ser,  
gib uns dei - nen Frie - den, a - - - - men.

18

Alto solo

Ist die - ser nicht des Höchsten Sohn, der Sün - der Heyl und  
 Gna - denThron den man in sei - ner gro - ßen Qual die  
 Rie - ben! zehlet all - zumal, ans Creu - tzes Pfahl.

7 7 5 (?) 2) 8 7 # 3) 7 6 4 #

19

Alto solo

Nr. 41a

O Trau - rigkeit, o Her - zeleyd  
 ist das nicht zu be - kla - gen Got - tes  
 Va - ters ei - nigs Kind wird ins Grab ge - le - get. 4)

5 6 4 3 4 # 6

1) Or. 2) Or.  sei. nergrossenQual3) Or. 

4) Textunterlegung im Orig. unbrauchbar

20

Aus der Kantate: Machet die Tore weit

Musical score for measures 20 and 21. The score is written in common time (C) and consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a treble clef. The second and third staves are for two different voices, both with treble clefs. The fourth and fifth staves are for two different voices, both with bass clefs. The sixth and seventh staves are for a keyboard instrument, with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 20 shows the vocal line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, a quarter rest, and eighth notes G4-F4. The instrumental parts are mostly rests. Measure 21 shows the vocal line with eighth notes G4-A4-B4, a quarter rest, eighth notes G4-F4, and a quarter note G4. The instrumental parts continue with rests.

6

Musical score for measures 22 and 23. The score is written in common time (C) and consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a treble clef. The second and third staves are for two different voices, both with treble clefs. The fourth and fifth staves are for two different voices, both with bass clefs. The sixth and seventh staves are for a keyboard instrument, with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 22 shows the vocal line with a quarter rest, followed by eighth notes G4-A4-B4, a quarter note G4, and a quarter rest. The instrumental parts have various rhythmic patterns. Measure 23 shows the vocal line with eighth notes G4-A4-B4, a quarter note G4, eighth notes F4-G4, and a quarter note G4. The instrumental parts continue with various rhythmic patterns.

Ma\_chet die To\_re

6

ma\_chet die To - re weit,

weit, ma\_chet die To - re

ma\_chet die To - re weit,

ma\_chet die To - re weit,

40. Chor: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.  
[Rez.: . . . vor des Grabes Tür und ging davon.]
- †41. Symphonia.
- †41a. Alt-Solo (Aria): O Traurigkeit, o Herzeleid (8 Strophen)<sup>1</sup>.  
Rez. c. 27, v. 61—66, und Turba:
42. Chor: Herr, wir haben gedacht . . .  
[Rez.: . . . und versiegelten den Stein.]
43. Chor: (Beschluss): Dank sei unserm Herren Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle.

In der obigen Zusammenstellung sind die über den gewöhnlichen Rahmen der Passionskomposition hinausgehenden freien Einschübe durch ein Kreuz (†) gekennzeichnet. Es handelt sich um eine zumal angesichts der Entstehungszeit recht große Anzahl: insgesamt 26 Tonsätze. Jedoch kommen davon 4 als bloße Wiederholungen in Abzug, 2 gehören als I. und II. Teil einer Motette zusammen, und 2 Instrumentalsätze sind als Ritornelle mit den zugehörigen Arien innerlich verknüpft. Eine Einteilung nach der jeweiligen Besetzung führt zu folgendem Ergebnis:

I. 9 Sologesänge:

1 für Sopran: Nr. 21.

4 (+2) für Alt: Nr. 7a, 18a, (28, 33), 39a, 41a.

1 (+2) für Tenor: Nr. 30, (31a, 35a).

3 für Baß: Nr. 6, 7, 15.

II. Motette (fünfstimmig) in zwei Teilen: Nr. 36, 38.

III. 11 Instrumentalstücke: Nr. 8—14, 16, 37, 39, 41.

Besonders aufschlußreich ist es, den Gründen für die eigentümliche Verteilung dieser in drei Kategorien zerfallenden freien Musikstücke nachzuspüren. Flors Passion ist durch den Vermerk „Dimidium“ nach Matth. 26, 66 in zwei — bei der Aufführung sicherlich durch eine Pause oder eine Predigt getrennte — „Hälften“ geteilt, die aber an Länge und in ihrer Anordnung sehr verschieden sind. Inhaltlich betrachtet ist der I. Teil gewissermaßen die Exposition der eigentlichen Leidensgeschichte: er schließt mit dem Ruf der Menge, der die vernichtenden Gewalten in Bewegung setzt: „Er ist des Todes schuldig.“ Im Mittelpunkt des I. Teils stehen

<sup>1</sup>) Anmerkung: „Dies Lied hat 8 Verse, können nach belieben gesungen werden.“

das Oftermahl und die Gethsemaneerzählung. Wie sehr Flor's Vertonung sich von zeitgenössischen Parallelwerken unterscheidet, vermag ein Blick gerade auf diese beiden Szenen zu lehren. Die Schilderung des Abendmahls ist unterbrochen durch betrachtende Sologefänge nach der Austeilung von Brot und Wein und abgeschlossen durch eine „Symphonia“ (Nr. 8). Bei Joh. Sebastiani ist die ganze Erzählung ohne Unterbrechung durchgeführt, ihr Schluß aber ebenfalls durch eine musikalische Einlage, den Choral „Gott sei gelobet und gebenedeit“ hervorgehoben. Selbst die an freien Zwischengliedern viel sparsamere Passion von Theile bringt an dieser Stelle eine Choralarie „O Gottes Sohn, du Heil der Sünder“. Die Gliederung bei Flor ist also vergleichsweise am reichsten.

Noch auffallender ist die Überzahl eingeschobener Musikstücke in der folgenden Gethsemaneszene. Ihren Anfang bezeichnet die Symphonia Nr. 9, an deren Stelle bei Sebastiani wiederum ein Choral (Water unser im Himmelreich) steht. Von hier an bis zur Ergebung Christi in den Willen der göttlichen Vorsehung bringt Sebastiani — von einer nur 6-taktigen Symphonia abgesehen — keine Einschaltung mehr, sondern beschließt nur durch eine andere Strophe des gleichen Kirchenliedes den ganzen Abschnitt, dem er dadurch gewissermaßen eine musikalische Umrahmung gibt. Flor hingegen begleitet den inneren Kampf Jesu mit einer erstaunlichen Reihe von Instrumentalsätzen (Nr. 10—12) und läßt einen solchen auch da den Abschluß bilden (Nr. 13), wo Sebastiani die Choralsstrophe „Dein Will' gescheh', Herr Gott“ sprechen läßt. Von hier an bis zum Turbachor „Er ist des Todes schuldig“ enthält sich Sebastiani jeglichen Zwischengliedes, Flor dagegen begleitet den Verrat und die Gefangennahme wiederum mit zwei Symphonien (Nr. 14 u. 16) und dem leider verlorenen betrachtenden Bassolo „O Juda“. Sein Abschluß des I. Teils, die Choralarie „O Lamm Gottes“ (Nr. 18a) entspricht dem gleichen Choral an derselben Stelle bei Sebastiani, mit dem einzigen Unterschied, daß dort die Predigtpause erst nach dem Ablauf des ganzen Kapitels 26 eintritt.

Die rasche Aufeinanderfolge von nicht weniger als acht Instrumentalsätzen im I. Teil von Flor's Passion, für die es in deren zweitem keine Parallele gibt, erklärt sich aus dem Bestreben, eine

möglichst abwechslungsreiche Gliederung durchzuführen. Das geringe Verständnis für die Eigenart des liturgischen Passionstons, das schon aus seiner Verkoppelung mit ganz andersgearteten musikalischen Gebilden spricht, läßt es begreiflich erscheinen, wenn längere Strecken des Rezitativs systematisch durch instrumentale oder von Instrumenten begleitete Musikstücke unterbrochen werden. Im II. Teil besorgen das in weitem Maße schon die durch den Evangelientext bedingten Turba-Chöre. Der I. Teil hingegen ist arm an solchen natürlichen Unterbrechungen des Rezitativs: so greift der Komponist zu künstlichen Mitteln und schreibt jene überraschende Menge von Sologesängen und Symphonien, die einander in kurzem Abstand folgen. Das an sich pietätvolle Festhalten an der nicht mehr dem Zeitempfinden entsprechenden Rezitation von Vulpinus wird durch die Zerreißung in lauter kleine Teilabschnitte zu einem künstlerisch kaum mehr gerechtfertigten Mißverständnis. Für die Gliederung des Ganzen hingegen bedeutet die Auflockerung und Durchsetzung des I. Teils mit freien Musikstücken sehr viel: das formale Gleichgewicht der Passions-teile vor und nach dem „Dimidium“ ist dadurch in recht glücklicher Weise gegeneinander abgewogen.

Es erübrigt sich, die aus dem Aufriß klar ersichtliche Gliederung des Florischen Werkes mit der gleichen Ausführlichkeit weiter zu verfolgen. Denn wesentlich ist es allein, die Prinzipien klarzulegen, von denen sich der Komponist leiten ließ. Zugleich muß an dieser Stelle hervorgehoben werden, daß eine annähernd ebenso reichliche Verwendung instrumentaler Sätze zum Zwecke der Belebung der Partitur in keinem Passionsoratorium des frühen Stadiums anzutreffen ist.

Von gleichem Interesse ist ein ganz anders geartetes Musikstück, das an dem entscheidenden Punkte der Passionserzählung steht: die dem Hinscheiden Christi folgende Motette „Ecce quomodo moritur“. Es sei gleich vorausgeschickt, daß es sich hierbei um eine eigene, später noch zu würdigende Komposition von Flor handelt. Denn in mehreren Passionskompositionen finden sich Hinweise, die an derselben Stelle auf die Einschaltung der berühmten Motette von Jacobus Gallus (Handl) schließen lassen. So verlangt diesen Tonsatz ausdrücklich die oben angeführte

„Kurze Nachricht“ über Sebastianis Passion, und noch Johann Kuhnau bedient sich seiner in der 1721 geschriebenen Passion<sup>1)</sup>. Zweifellos war Flor bei der Wahl dieses Textes davon beeinflusst, daß man Handels Motette in vielen Städten als Bestandteil der Passionsmusik kannte und liebgewonnen hatte.

Von derselben Rücksicht auf örtliche Gebräuche dürfte die Wahl der eingeschalteten Choräle bestimmt sein. Von dem Lied „O Lamm Gottes“ kommen alle drei Strophen an verschiedenen wesentlichen Stellen vor. „Christe, du Lamm Gottes“ kehrt dreimal nacheinander wieder, und kurz vor dem Schluß sind die Lieder „O Traurigkeit, o Herzeleid“ mit acht und „Ist dieser nicht des Höchsten Sohn“ sogar mit zwölf Strophen vorgesehen. Die Mehrzahl der Choräle bringt den Gedanken des unschuldigen Leidens Christi zum Ausdruck und stellt damit dasselbe Empfinden in den Mittelpunkt wie später Bachs Matthäus-Passion<sup>2)</sup>. Es wäre übertrieben, zu behaupten, daß Bachs Auffassung vielleicht von einer direkten Erinnerung an Flor's Werk beeinflusst ist. Aber wer könnte die Möglichkeit leugnen, daß eine eindrucksvolle Wiedergabe der älteren Passion, die Bach im empfänglichsten Jünglingsalter in Lüneburg erlebt hätte, auf seine innere Stellung zur Leidensgeschichte des Matthäus-Evangeliums eine lang nachklingende Wirkung geübt haben kann? In diesem Zusammenhang wäre noch auf einige weitere Berührungspunkte zwischen den Passionen nach Matthäus von Christian Flor und J. S. Bach hinzuweisen. Nach Petri Verrat bringt Flor als einzige Sopranarie die Choralbearbeitung „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ (Nr. 21); an derselben Stelle steht bei Bach die Altarie „Erbarme dich, mein Gott“. Überhaupt ist der Platz, an dem der Evangelientext durch Einschaltungen unterbrochen wird, häufig in beiden Passionen über-

1) Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 321. Es sei jedoch darauf aufmerksam gemacht, daß im „Directorium“ der Kuhnau'schen Markus-Passion (Univ.-Bibl. Königsberg) kein Hinweis auf Gallus, sondern nur der Textanfang steht, da die Motette ebenso wie einige Choräle und Arien von H. C. Burmeister gestrichen ist (vgl. auch N. Wustmann im Bach-Jahrbuch 1909, S. 106). Es kann sich also auch bei Kuhnau um eine eigene Vertonung des traditionellen Textes gehandelt haben. Über Kuhnau's Passion vgl. besonders A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. II, Leipzig 1926, S. 26ff.

2) Vgl. Fr. S. mend, Bachs Matthäus-Passion, Bach-Jahrbuch 1928, S. 29.

einstimmend gewählt. Z. B. steht an Stelle von Flors Nr. 28 bei Bach der Rezitativ „Erbarm es Gott“ mit der anschließenden Arie, statt Flors Nr. 30 das Bassolo (Rezitativ und Arie) mit obligater Gambe, anstelle der von Flor gewählten dritte Strophe „O Lamm Gottes“ (Nr. 33) der Rezitativ „Ach Golgatha“. Das ist nicht verwunderlich; denn einmal gibt es im Evangelium zahlreiche Stellen, die nach einer betrachtenden Ergänzung durch den mitempfindenden Tonsetzer geradezu verlangen. Dazu kommt aber eine Tradition für die Beteiligung der Gemeinde an der Passionsrezitation, die ganz bestimmte und schon in den frühen Vertonungen wenigstens handschriftlich festgelegte Choralstrophen und erbauliche Gedanken mit gewissen Versen des Evangeliums zu verbinden pflegte. Von dieser — örtlich natürlich verschiedenen — Tradition ist Bach sicher im gleichen Maße berührt gewesen, wie all seine Vorgänger. Um aber den ungeheuren Abstand in der Wahl freier Elemente bei Flor und Bach ebenfalls gebührend hervorzuheben, ist daran zu erinnern, daß in dem älteren Werk von irgend welchen dialektischen Absichten oder logischen Verknüpfungen<sup>1)</sup> naturgemäß keine Spur zu finden ist. Umgekehrt ist Bach an entscheidenden Punkten von einer überlegenen grandiosen Einfachheit; was Christian Flor mit der Folge von fünf selbständigen Musikstücken (Nr. 36—39a) an dem schlichten Bibeltext anknüpfend, immer noch reichlich unvollkommen umschreibt, das vermag Bach durch die erschütternde Gestaltung der einen Choralstrophe „Wenn ich einmal soll scheiden“ wirklich auszusagen.

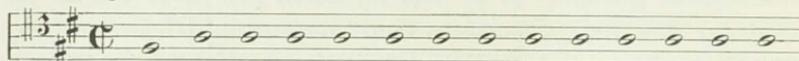
\* \* \*

Einige stilkritische Bemerkungen zu den einzelnen Bestandteilen der Matthäus-Passion von Chr. Flor mögen das ergänzen, was über ihren Aufbau gesagt wurde.

Die **Rezitative** stehen als Lehngut hier nicht zur Besprechung. Da aber die Passion von Vulpinus sehr selten geworden ist und die transponierte Aufzeichnung immerhin als Unikum gelten dürfte, sei wenigstens der Anfang des Evangelientextes mitgeteilt:

<sup>1)</sup> Etwa in der Art des Bachschen Rezitativs „Er hat uns allen wohl getan“, der eine Antwort auf die vorangehende Frage des Pilatus ist.

## Evangelist:

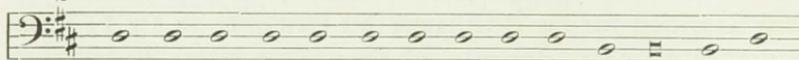


Und es be = gab sich, da Je = sus al = le die = se Re = de  
(Ligaturen.)

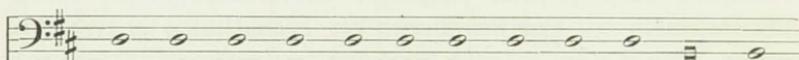


voll = en = det hat = te, sprach Er zu sei = nen Jün = gern.

## Jesu:

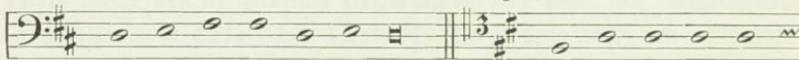


Ihr wis = set, daß nach zwey = en Ta = gen D = stern wird, und des



Men = schen Sohn wird si = ber = ant = wor = tet wer = den, daß

## Evangelist:



Er ge = creu = zt = get wü = r = de.

Da ver = samm = le = ten . . .

Dagegen fordern **Einleitung**, **Schlusschor** und **Turbæ** einige Erläuterungen. Da eine Partitur nicht vorhanden ist und die Violonstimmten fehlen, ist zunächst zu prüfen, ob die in einzelnen Singstimmen (mit Ausnahme des Basses, der aber zum größten Teil mit dem Continuo identisch sein dürfte) erhaltenen Tonsätze vollständig sind. Ich glaube, diese Frage bejahen zu dürfen, denn alle aus den Gesangsstimmen in Partitur gesetzten Chöre weisen keine Merkmale auf, die auf eine obligate Instrumentalbegleitung schließen lassen. Demnach würde sich die Mitwirkung der Instrumente auf die Symphonien und sonstigen freien Musikstücke beschränken, während die Turbæ, sowie Exordium und Conclusio nur durch Generalbass gestützt werden.

Unter diesen Chorsätzen sind zwei stilistisch recht differierende Arten zu unterscheiden; die Nebeneinanderstellung des Einleitungschors, dessen Text die übliche „Überschrift“ enthält, (Notenbeilage 1) und der ersten Turbæ (Beilage 2) vermag sie am besten zu demonstrieren. Jener Tonsatz bewegt sich vorwiegend in ganzen und halben Noten und deklamiert die wenigen Textworte ohne Wiederholung oder Aufenthalt in knappster Zusammenfassung —

dieser dagegen kann sich in der tonmalerischen Ausschöpfung des Wortes „Aufruhr“ kaum genug tun, arbeitet mit behenden kurzen Motiven<sup>1)</sup>, um deretwillen der Text beliebig wiederholt wird: kurz, er spiegelt in realistischer Weise Unruhe und Hast, während der erste sich um Hoheit und Würde bemüht. Den vollen Unterschied beider Gestaltungsprinzipie läßt ein Vergleich mit den entsprechenden Chorsätzen bei Melchior Vulpinus erkennen. Diese sind in ihrer Art rechte „Passionschöre“, d. h. sie sind in jener objektiven, aber der Sprache des Evangelientextes so gemäßen Ruhe gehalten, die den mehrstimmigen Bestandteilen eigentlich aller älteren Choralpassionen eigen ist. Was hinter jenen kargen Worten der Überschrift, was in den knappen Aussprüchen der Jünger, in den Rufen der fordernden Menge, im Bekenntnis der erst durch die Naturereignisse beim Kreuzestod überzeugten Kriegsknechte liegt: all das liegt auch verborgen in den schlichten Harmonien, mit denen fromme Tonsetzer das Bibelwort lebendig werden ließen. Und in der Wahl eines bestimmten Rhythmus oder — wie im Kreuzigungsbegehren bei Vulpinus — einer größeren Stimmenzahl offenbart sich mitunter überraschend die feine Reaktion jener anscheinend so gleichmäßigen Chorsätze vieler Meister des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts auf den Textinhalt.

H. Kretschmar hat als einer der ersten den rechten Spürsinn gehabt, um die nicht zutage liegenden Feinheiten der älteren Passionskomposition zu würdigen; er hat Vulpinus dabei einen hohen Rang angewiesen<sup>2)</sup>. Schon die beiden ersten, in der Notenbeilage (Nr. 1a, 2a) gegebenen Chorsätze vermögen einen Begriff von Vulpinus' Kunst zu geben. Was besagt doch die einfache gedehnte Kadenzierung der Namen „Christi“ und „Matthaeo“, wie frei schwingt der Sprachrhythmus in der ersten Rede der Jünger! Trotz dieser individuellen Gestaltung haben beide — und man darf hinzufügen: alle — Sätze der Passion einen einheitlichen Stil,

1) Aus Raumrücksichten ist in den vierstimmigen vokalen Beispielen die Continuosstimme als tiefste des unteren Systems eingetragen; es bleibt in jedem Fall notwendig, sich eine am imitierenden Leben der anderen Stimmen teilnehmende vokale Bassstimme hinzuzudenken, die am harmonischen Gerüst des Ganzen natürlich nichts ändern würde.

2) Führer durch den Konzertsaal II, 13. Leipzig 1905, S. 18 ff.

so daß sie als Ganzes, namentlich im Hinblick auf ihre nahezu liturgische Eigenschaft, ein Stück frömmster und eindrucksvollster Kirchenmusik darstellen.

Ein Vergleich der entsprechenden Sätze von Flor ergibt die überraschende Tatsache, daß sein Exordium fast noch ruhevoller als das von Vulpus gehalten ist, während die erste Turba über das ältere Beispiel mit aller Unbekümmertheit einer neuen Generation hinausgeht. Die Folge ist ein eklatanter Widerspruch zwischen der Anlage beider Florschen Konzerte, die sich nur aus einem jede liturgische Rücksicht verachtenden Realismus erklären läßt: der Komponist ist bestrebt, die leidenschaftslose „Überschrift“ ruhig, den Ruf der Jünger „Ja nicht auf das Fest“ äußerst stürmisch in Töne zu fassen. Der Vergleich mit Vulpus ist keineswegs eine willkürliche Betrachtungsart. Denn Flor hat seinen Vorgänger was die Wahl der Rezitative beweist, nicht nur zweifellos gekannt, er hat ihn in manchen Stücken offensichtlich nachgeahmt, so daß man fast von einer Modernisierung sprechen kann, die zugleich den Abstand der musikalischen Auffassung in einer wenig mehr als 50 Jahre umfassenden Zeitspanne zu demonstrieren vermag. Zum Beweis stelle ich in den Notenbeilagen den Chor „Was gehet uns das an“ in der rhythmisch identischen Fassung beider Werke nebeneinander (6 u. 6a); auch die folgende Turba „Es taugt nicht . . .“ ist von Flor in fast völliger rhythmischer Übereinstimmung mit Vulpus komponiert:

|         |      |       |        |      |     |       |     |    |      |
|---------|------|-------|--------|------|-----|-------|-----|----|------|
| Vulpus: | o    | o     | o      | —    | ♪   | ♪     | ♪   | ♪  | ♪    |
| Flor:   | o    | o     | o      | —    | ♪   | ♪     | ♪   | ♪  | ♪    |
|         | Es   | taugt | nicht, |      | daß | wir   | sie | in | den  |
|         | ♪    | ♪     | ♪      | o    | o   | o     | o   | o  | o    |
|         | ♪    | ♪     | ♪      | o    | o   | —     | ♪   | ♪  | ♪    |
|         | Got  | tes   | =      | fa   | =   | sten  | le  | =  | gen, |
|         | denn | es    | ist    | Blut | =   | geld. |     |    |      |

Diesen altertümlichen Einschlag zeigen eine ganze Reihe der Konzerte, unter den im Notenteil berücksichtigten z. B. „Er ist des Todes schuldig“ (5), „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ (13), und das erste „Laß ihn kreuzigen“ (8); hinzufügen ließen sich der

Chor „Sein Blut komme über uns“ und die meisten der fast in allen Turbae enthaltenen homophonen Abschnitte<sup>1)</sup>.

Für die entgegengesetzte Beobachtung: Flor's zuweilen überraschend deutliches Bestreben, sich in Rhythmus und Harmonik von seinem Vorbild völlig loszumachen, gibt es ebenfalls eine Reihe sprechender Beispiele. Der Chor „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ (Bsp. 11), bringt in seinem homophonen Anfangsteil nichts Ungewöhnliches; im Gegenteil könnte etwa das gedehnte „Hilf dir selber“ in jedem Spottchor einer älteren Choralpassion stehen. Dann aber verleitet der Text „so steig herab vom Kreuz“ Flor zur imitierenden Durchführung eines tonmalerischen (absteigenden) Motivs, und hierdurch werden die Proportionen des ganzen Satzes grundsätzlich andere, fällt jene in früherer Zeit ausnahmslos festgehaltene stilistische Einheitlichkeit fort. Die Gegenüberstellung der denkbar schlichten Vertonung der gleichen Textstelle durch Vulpius (11a) vermag den Gegensatz beider Auffassungen am besten zu zeigen. Flor erscheint in Beispielen solcher Art als Anhänger der neueren, beweglicheren und dramatisch mehr zugespitzten Passionskomposition, für die Schütz's Lukas-Passion bereits in ihrem ersten Turba-Chorus ein glänzendes Vorbild bot. Den umgekehrten Fall, daß Flor seine Selbständigkeit wahrt und dadurch zu ruhigeren Tonsätzen als Vulpius gelangt, zeigt der folgende Chor „Andern hat er geholfen“, in dem er homophon deklamiert:

So wol-len wir ihm gläu = ben

|                               |                                           |
|-------------------------------|-------------------------------------------|
| Sopran:<br>und:<br>lüft's ihn | Alt u. Tenor:<br>bzw.:<br>lü = ster's ihn |
|-------------------------------|-------------------------------------------|

während Vulpius eine vielsagende Kadenzierung

gläu = = = ben

<sup>1)</sup> Die Anzahl der in der Notenbeilage mitgeteilten Chorsätze wurde absichtlich beschränkt, da ein Abdruck der stilistisch weitaus interessanteren Sologefänge erwünscht schien.

im Diskant und eine ähnliche ironische Tenorfloskel bei „lüßt's ihn“ anbringt. Beiden Fassungen gemeinsam ist dagegen der homophone Abschluß des Satzes („Ich bin Gottes Sohn“).

Für die imitierende Sekzweise, die in Flor's Chören häufig auf längere Strecken zur Anwendung kommt, geben die beiden Fragen der Jünger (Notenbeilage 3 u. 4) ebenfalls gute Beispiele. Motettenartig erweitert ist namentlich der Beschluß, der den gleichen Text wie die Conclusio von Vulpius<sup>1)</sup>, aber in ungleich gedehnterer Ausführung behandelt. Die vorangehende letzte Turba „Herr, wir haben gedacht“ ist von Flor ebenfalls über ihre an sich schon außergewöhnliche Länge hinaus durch Textwiederholungen erweitert; für eine von diesen findet sich indessen bei Vulpius bereits eine auffällige Parallele: beide Tonsätze gehen bei den Worten „er sei auferstanden“ aus dem geraden Takt in einen dreiteiligen Rhythmus über. Man vergleiche die Notenbeispiele 14 und 14a, denen sogar die optische Nachzeichnung des Wortes „auferstanden“ im Notenbild gemeinsam ist. Einen dreiteiligen Takt besitzt auch Bsp. 7 entsprechend dem Metrum des siebenmal wiederholten Rufes „Barrabam!“ (Sebastiani begnügt sich mit dreimaliger Aneinanderreihung, die letzte ebenfalls gedehnt)<sup>2)</sup>. Zum ungeraden Takt greift auch die Wiederholung des Rufes „Laß ihn kruzigen!“, dessen Zunahme an Entschiedenheit dadurch gut charakterisiert wird (Bsp. 9). Überhaupt stehen Flor für die so verschiedenen Ausdrucksinhalte der Turbae sehr zahlreiche Register zu Gebote. Beispiele dafür sind die spöttisch wirkende Bewegung und Melodik des Chores „Gegrüßet seist du“ (10) oder das „Durcheinandersprechen“ zu dem Texte „Er rufet dem Elias“ (12), das durch eine Kreuzweise Beziehung der Stimmen (Sopran-Tenor, Alt-Bass) im imitierenden Satz erzielt wird. Mit derartigen Nuancen aber gibt Christian Flor — daß muß nach der Feststellung seiner nicht unbeträchtlichen Abhängigkeit von Vulpius betont werden — in seinen Turbae etwas völlig Eigenes, mit dem er zugleich auch gegenüber den gleichzeitig entstandenen Passionskompositionen durch-

1) Diese ist wie das Exordium in einer zweiten Fassung und mehrere Turbae sechsstimmig.

2) Vulpius bringt sechs Wiederholungen vorwiegend im Rhythmus  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (wie die Einleitung in vier- und sechsstimmiger Fassung).

aus selbständig bestehen kann. Auch die äußere Erweiterung der Conclusio ist ein Vorbote der größeren musikalischen Formen, die im Passionsoratorium bald zur Geltung gelangen sollten.

\* \* \*

Eine Besprechung der freien Tonsätze folgt am besten der oben S. 81 gegebenen Einteilung in drei Kategorien.

### I. Sologefänge.

Über Christian Flor als Liedkomponisten hat bisher einzig C. v. Winterfeld ausführlicher geschrieben<sup>1)</sup>; Kresschmar widmet den 162 Liedern in Rists Musikalischem Seelenparadies (Lüneburg 1660—62) eine einzige, zudem absprechende Zeile<sup>2)</sup>. Weniger bekannt als diese Rist-Vertonungen sind seine Melodien zu Texten von Christian v. Stöcken<sup>3)</sup>; die Entstehung der Passion liegt, die Richtigkeit der Datierung 1667 vorausgesetzt, zwischen dem „Seelenparadies“ und Stöckens „Nachtmahls-Musik“. In seinem bekannten Brief an Rist<sup>4)</sup> hat sich Flor über die Grundsätze seiner Liedkomposition ausgesprochen und Anweisungen gegeben, wie aus seinen ausgesprochen solistisch gehaltenen Liedern für die Gemeinde oder einfachere Verhältnisse geeignete Gesänge gemacht werden könnten. Die meisten Freiheiten liegen bei Flor im Rhythmus, der zuweilen der Sprachbetonung durch sehr gute Deklamation in überraschendem Maße gerecht wird oder — wie in dem folgenden Beispiel (Nachtmahls-Musik Nr. 10) — die wichtigsten Wörter nachdrücklich zur Geltung kommen läßt:



1) Der evangelische Kirchengesang, Leipzig 1843—47, II, S. 407 ff.

2) Geschichte des Neuen deutschen Liedes, Leipzig 1911, S. 53.

3) Christian von Stöcken Der h. Schrift Doctorn Heilige Nachtmahls-Musik auß des Thomas von Kempen Andachten vom Sakrament, In dreimahl zwölf Lieder verfasst; Welche sämtlich so wol nach bekannten, als auch ganz neuen, von Hn. Christian Floren, Kunstberühmten Musico in Lüneburg, sehr schön gesetzten Melodien, Bei dem Gebrauch des h. Abendmahls, auch sonst zur Andachts-Übung können gesungen werden. Plöen, Gedruckt von Tobias Schmiedt, Im 1676sten Jahre.

4) Vgl. Winterfeld II, S. 415.

Andererseits finden sich Lieder, in denen gerade die rhythmische Gestaltung ganz schematisch vorgenommen ist. So bringt Nr. 28 der Nachtmahls-Musik die 12 Verse einer Strophe in folgender rhythmischer „Normung“:

Wie groß ist dei - ne Süß = sig = leit,  
Die du, mein Gott, hast je = der = zeit  
Ver = bor = gen dei = nen Leu = ten,  
Die sich zu dei = ner Furcht ge = wendt.  
Wenn ich bei dei = nem Sa = cra = ment  
Be = denk, o Gott, zu Zei = ten,

Daß viel aus dei = ner Ehri = sten = schar  
Mit An = dacht die da son = der = bar  
Zu dei = nem Al = tar tre = ten,

So schäm ich mich, daß ich so kalt  
Und lau = licht bin, doch al = so = bald

Fang ich drauf an zu be = ten

Die bezifferten Bässe der meisten Lieder von Flor sind schlicht, wenn nicht dürftig. Nur an manchen ausdrucksvollen Stellen kommt auch in den Gang des Continuo etwas Leben; z. B. ist folgender ungewöhnliche Gang von G-c' unmittelbar durch den Text angeregt (Musik. Seelenparadies II, Nr. 18):

Ist ruft man in der höch = sten Noht

Zuweilen fesselt ein frischer melodischer Aufschwung (Neues Musik. Seelenparadies Nr. 73):

Wach auf, mein Geist, mit Freuden

oder am Ende eines sonst recht lieblos vertonten Liedes (ebenda Nr. 45) findet sich eine überraschend sorgfältig gearbeitete Schlußwendung:

den Him = mel fönnt' ab : tau : ben.

2 6 7 7 5 # 4 #

Wiewohl man heute nicht mehr, wie noch Winterfeld es tat, der ganzen Richtung des ariosen Kirchenliedes der Barockzeit mit einem gewissen Mißbehagen gegenübersteht, wird man dennoch Flors spezielle Verdienste auf diesem Gebiet auch nach neuerlicher genauer Prüfung seiner Liedersammlungen nicht allzuhoch einschätzen dürfen.

Die Sologesänge der Matthäus-Passion sind geeignet, dieses negative Ergebnis um ein wenig umzubiegen und eine bisher unbekannte Seite von Christian Flors Schaffen zu beleuchten. Denn bei den Soli der Passion handelt es sich um grundsätzlich andere Formen und Aufgaben: von den 9 Konzägen ist zunächst 1 als Spruchkomposition anzusehen (Nr. 7a), für die ganz andere Voraussetzungen bestehen als für die Vertonung gereimter Dichtung. Die Arie „Das Blut Jesu Christi . . .“<sup>1)</sup> (Notenbeil. Nr. 15) unterscheidet sich denn auch gründlich von Flors gedruckten Liedern; sie ist als kleines „geistliches Konzert“ angelegt, mit Imitationen nicht nur innerhalb der Solostimme selbst<sup>2)</sup>, sondern auch zwischen Gesangsstimme und Continuo. Vor allem aber herrscht in dem kurzen Gesang eine Freiheit der Deklamation und eine Neigung zu ausdrucksvoller melodischer Entfaltung, wie sie in Flors Liedern selten anzutreffen ist. — Die übrigen Arien der Passion, offenbar einschließlich der Vokalien, von denen nur der Textanfang bekannt ist, sind Bearbeitungen bekannter Kirchenlieder, bedienen sich aber nur zum Teil einer gegebenen Melodie. Bei den 6 erhaltenen Solo-

<sup>1)</sup> Aus 1. Joh. 1,7.

<sup>2)</sup> Zur „Selbstimitation“ vgl. F. Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1925.

gefangen erhebt sich wiederum die Frage, ob eine instrumentale Begleitung außer dem bezifferten Baß vorgesehen war. Für die oben bereits besprochene Altarie möchte ich dies bestreiten: die Singstimme und das Fundament gehen so lückenlos auf und schließen sich ohne Pausen so eng aneinander, daß für obligate Streichermitwirkung kaum mehr eine Aufgabe übrig bleibt. Die Choralarien hingegen sind in dieser Hinsicht verschieden behandelt. Zwei von ihnen, „Ist dieser nicht des Höchsten Sohn“ und „O Traurigkeit“ (Bsp. 18 und 19) werden strophisch abgesungen und besitzen als Einleitung bzw. Zwischenspiel jede ein eigenes Ritornell. Die Arie selbst ist daher in diesen beiden Fällen nur mit beziffertem Baß versehen. Es stützt die vorhin vertretene Annahme einer ebensolchen Ausführung des Arioso „Das Blut Jesu Christi . . .“, daß dessen Faktur mit den genannten Choralarien völlig übereinstimmt. Die Melodien dieser beiden von J. Rist gedichteten Lieder stammen von Flor selbst; die der besonders ausdrucksreichen Arie „O Traurigkeit“ hat mit der von Rist selbst 1641 gewählten Weise (Zahn<sup>1</sup>) Nr. 1915) einige Ähnlichkeit, und auch „Ist dieser nicht . . .“ hat einige Anklänge an die 1664 von dem Braunschweig-Lüneburgischen Kapellmeister Martin Coler veröffentlichte Vertonung (Zahn Nr. 1757). Beide Arien zeichnen sich durch ihre edle Melodik und empfindungsreiche harmonische Fassung aus und übertreffen bei weitem die durchschnittliche Güte der Lieder in Flors gedruckten Sammlungen.

Als instrumental begleitet ist dagegen die Arie „O Lamm Gottes“ ausdrücklich durch den Vermerk „con Viol.“ beglaubigt (Bsp. 16). Überdies beginnt der Gesang erst im vierten Takt des Continuo, und im Verlauf des Stückes treten weitere Pausen gleicher Art auf. Eine musikalische Analyse der Arie zeigt, daß die kirchliche Weise des Chorals zugrundegelegt ist und Zeile für Zeile durchgeführt wird. Die Technik dieser Bearbeitung ist ziemlich ungebunden: im allgemeinen gehen dem Vortrag der originalen Choralzeile rhythmisch verkleinerte Zitate ihres Anfangs voraus. Aber wie in der ersten Altarie der Passion wird Flor von einer straffen Durchführung seiner Motive durch die Neigung zu ex-

<sup>1</sup>) Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Gütersloh 1889—93.



als für die Anlage seiner Arien und Choralbearbeitungen nunmehr Beispiele vorhanden sind. Umgekehrt erlaubt der Überrest seines kirchenmusikalischen Schaffens, einige Lücken der Passion wenigstens in Gedanken auszufüllen. Die Behandlung einer gesungenen Bassstimme mit Continuo z. B. wird innerhalb der Kantate „Machet die Tore weit“<sup>1)</sup> ersichtlich, in der ein Chöreinsatz des Basses allein so lautet:

Ma - chet die Tho - re weit und die Thü - re in der Welt hoch

In bekannter Art tritt also das Fundament teils unter die lebhafter figurierende Singstimme, teils wieder mit dieser im Unifono zusammen. Auch Flors Verwendung des Orchesters ist in dieser Kantate zu beobachten; während sich die Begleitung der Tutti naturgemäß auf eine Verstärkung und Ergänzung der Chorstimmen beschränkt, geben die Vorspiele und Ritornelle ein Bild von der Selbständigkeit seiner Instrumentalsätze. Ein paar Takte aus der Mitte derselben Kantate teile ich mit (Bsp. 20), um von der ausgebauten imitierenden Technik des Lüneburger Meisters einen Begriff zu geben; sie wußte zweifellos auch den Arien der Passion, zu denen eine heute verlorene Instrumentalbegleitung gehörte, erhöhtes Leben und fesselnden Inhalt zu verleihen.

Die Arien in Flors Matthäus-Passion haben sich als Musikstücke erwiesen, die innerhalb seines Schaffens durchaus Beachtung verdienen. Sie haben aber noch in einem anderen Zusammenhange Anspruch darauf, gekannt und historisch gewertet zu werden: nämlich als früheste Beispiele arioser Sologesänge innerhalb der Passionsform. Was oben (S. 81) über die Bedeutung dieser Tatsache gesagt wurde, bestätigt sich bei der Betrachtung der musikalischen Anlage dieser Gesänge in vollem Maße. Für die Verbindung einer Solostimme mit einer obligaten Violonbegleitung bietet, fünf Jahre später als Flor, erst die Passion von Sebastiani

<sup>1)</sup> Preuß. Staatsbibl. Berlin Mus. ms. 30224.

wiederum Beispiele. In dieser aber ist dem Gesang nur die Wiedergabe übernommener Choralmelodien zugeteilt, während an Flors freiere Melodik, wie nun mit voller Deutlichkeit klar wird, erst wieder die fünf geistlichen Arien erinnern, mit denen Theile seine Passionsmusik schmückt. Hier haben wir zugleich eine neue Anwendung der in Flors beiden Strophengesängen eingeführten Form der Generalbassarie mit Ritornellen, die bis dahin der Passion fremd war.

Unter die Sologesänge ist schließlich noch eine Nummer der Passion zu zählen, die der Evangelienvertonung und damit dem historischen Bestand der älteren Passionsform zugehört: das Duett der beiden falschen Zeugen (Nr. 17). Es liegt zwar infolge des Verlustes der Bassstimme nur als Torso vor; die Oberstimme in Verbindung mit dem Continuo vermag jedoch einen Begriff von seiner Anlage zu geben:

Tenor:

Er hat ge = sagt: Ich kann den Tempel

Got = tes ab = bre = chen, ab = bre = chen usw.

Die gehenden Bässe verleihen auch diesem Stück eine Beweglichkeit und moderne Haltung, die mit der mehr gravitativen polyphonen Anlage derartiger Sätze in älteren Passionen nur noch wenig gemeinsam hat.

## II. Motette.

Auch bei der von mir der Einfachheit halber als „Motette“ bezeichneten Einschaltung des „Ecce quomodo moritur“ an der Stelle des Todes Jesu handelt es sich wahrscheinlich um die Verwendung von fünf Solostimmen; denn in der ältesten Orgelstimme

ist der Satz als „Ecce a 5 voc. tantum“ bezeichnet. Das heißt entweder fünf Einzelstimmen oder fünf Singstimmen ohne Instrumente. Für die Ausführung folgt gleich darauf der Hinweis: „Kan von ferne mit oder ohne General Baß musiciret werden“, der das Fehlen einer obligaten Begleitung eindeutig feststellt. Von diesem Stück ist außer dem bezifferten Baß, ebenso wie vom zweiten Teil „In pace factus est“ nichts erhalten, da die Singstimmen auf besonderen Blättern notiert waren. Aus dem Continuo ergibt sich jedoch, daß die Komposition mit des Jacobus Gallus berühmter Motette lediglich den Text gemeinsam hat. Mehrfache Angaben von „Pian.“ und „Forte“ deuten auf eine sehr ausdrucksvolle Dynamik hin. Der Schluß des ersten Teils ist sogar mit dreifachem „ppp.“ bezeichnet. Die zweite Hälfte enthält ein ausgedehntes „Adagio“ im  $\frac{3}{2}$ -Takt.

Von der Musik dieses auf ganz besondere Klangwirkungen abgestellten Stückes vermittelt eine ungefähre Vorstellung die zwischen beiden Teilen eingeschaltete „Symphonia“, von der außer dem Continuo die drei obligaten Flötenstimmen erhalten sind. Die Spartierung zeigt, daß ein sinnvolles Wechselspiel zwischen den Violon und Flöten den 25 Takten des Satzes ihr besonderes Gepräge gab. Auch hier finden sich differenzierte dynamische Angaben. Von dem gesättigten Klang vermag der Schluß, der wahrscheinlich den Violon- und Flötenchor zusammenführte, einen Begriff zu geben (im oberen System Flöte I und II [Alttschlüssel], im unteren Flöte III [Tenorschlüssel] und Continuo):

### III. Instrumentalstücke.

Über die längste der „Symphonien“ wurde soeben gesprochen; sie ist zugleich die einzige, von der mehr als nur der bezifferte Baß überliefert ist. Von den übrigen Instrumentalsätzen kann daher

allein die Länge und der ungefähre Charakter aus der Continuo-  
stimme festgestellt werden. Die beiden Sätzchen, die außer dem  
bereits betrachteten instrumentalen Zwischenglied der „Motette“  
noch im zweiten Teil der Passion vorkommen, sind ebenfalls un-  
selbständig, da sie als Ritornelle zu den mehrstrophigen Choral-  
arien gehören; sie zählen je 12 Takte. Ungefähr im gleichen Umfang,  
nämlich zwischen 8 und 13 Taktbewegungen bewegen sich die acht Sinfonien  
des ersten Teils. Es ist sehr zu bedauern, daß diese Stücke nicht  
unversehrt erhalten sind, die — wie anfangs bei der Betrachtung  
des Aufbaus gezeigt wurde — eine so wesentliche Rolle zu erfüllen  
haben, indem sie der Gliederung und poetischen Vertiefung des  
Ganzen dienen. Das unter den Notenbeilagen (20) mitgeteilte  
Fragment einer Kantate gibt zwar einen Begriff von Flor's In-  
strumentalstil. Die entsprechenden Bestandteile der Passion dürften  
sich aber von dieser Probe infolge des ganz andersgearteten Vor-  
wurfs wesentlich unterscheiden und zum mindesten nicht eine so  
lebhaft figurative Darstellung enthalten haben. Durch die Beschränkung auf  
tiefe Streichinstrumente ist zugleich der ernste Klangcharakter  
der Sinfonien und Ritornelle in der Passion festgelegt.

\*            \*            \*

Damit ist auch die Einzelbetrachtung der Bestandteile jenes  
Werkes beendet, das seltsamerweise zugleich als vielleicht letztes  
Beispiel der Choralpassion, wie als erstes des Passionsoratoriums  
gelten darf. Wenn in Zukunft von der Höhe des Bachschen Pas-  
sionsschaffens der Blick rückwärts streift zu der Zeit, die dem über-  
lieferten Gute der Passionsmusik freie Bestandteile einzufügen  
begann, so wird der Name Christian Flor nicht mehr übergan-  
gen werden dürfen. Denn ein Gemeinsames verbindet Bachs  
Kunst gerade mit den wenigen Denkmälern aus der Entstehungs-  
zeit des Passionsoratoriums: er lehnte die Umdichtung des Schrift-  
wortes in zeitgebundene Verse ab und kehrte zu den Grundsätzen  
jener älteren Generation zurück, kraft deren der Text des Evan-  
geliums gewahrt wurde und freie Zusätze in Dichtung und Musik  
nur als Erweiterung oder Ausdeutung in dienender Eigenschaft  
hinzutraten.

# Johann Ludwig Krebs.

Mitteilungen über sein Leben und Wirken.

Von Hans Köffler (Dobitschen, Kreis Altenburg).

## 1. Die Jugendzeit.

Johann Ludwig Krebs wurde am 12. Oktober 1713 zu Buttelsedt im Weimarischen Lande getauft<sup>1)</sup>, mithin kann nicht, wie allenthalben zu lesen ist, der 10. Februar sein Geburtstag sein, sondern nur der 10. Oktober. Des Knäbleins Vater war Johann Tobias Krebs, die Mutter hieß Magdalene Susanne und war eine Pfarrers-tochter aus Oberloquitz. Als Paten sind eingetragen: Diakonus August Ludwig Osau, Pfarrer J. Andreas Kraft in Krauthelm und die Pfarrersfrau Anne Sabine Kesselring. Der Vater J. T. Krebs, geboren am 7. Juli 1690 in Heichelheim bei Weimar, besuchte seinerzeit in Weimar die Schule und sollte Theologe werden, hatte aber darauf verzichtet, als er 1710 von den „Hoch-Adl. Göchhausischen Gerichten“ zum Kantor bzw. Organisten nach Buttelsedt berufen wurde. Er scheute nicht Mühe noch Anstrengung zur Vervollkommnung in der Kunst und machte daher zweimal in der Woche den Weg nach Weimar, um „von Hauß aus“ Lektion zu nehmen, zuerst beim Stadtorganisten J. G. Walther und dann „bey Herrn Johann Sebastian Bachem“. Nach einer Bemerkung in Walthers musikalischem Lexikon<sup>2)</sup> dauerte dieser Unterricht von 1710 bis zum Jahre 1717. Da Tobias Krebs sich am 29. Oktober 1711 verhehelicht hatte, so fällt die Geburt seines ersten Sohnes in die Zeit seines Unterrichtes zu Weimar, und Johann Ludwig wuchs unter den Klängen Waltherscher und Bachscher Musik auf, die ihm also gleichsam in die Wiege gelegt ward. Die Mutter, nach der Altersangabe im Sterbebuch<sup>3)</sup> 1677

1) Mitteilung von Herrn Pfarrer Franke, dortselbst.

2) I, 345.

3) 43 Jahre.

geboren, vererbte als Pfarrerstochter ohne Frage ihrerseits Geistesbildung und musikalischen Sinn auf den Sohn. Am 16. November 1716 erhielt Johann Ludwig einen Bruder, am 20. November 1716 getauft und Johann Tobias genannt. Als man das Jahr 1721 schrieb, kam über das Haus des fleißigen Organisten eine schwere Prüfung: „Am 14. Februar wurde Herr Joh. Tobiae Krebsens Ehe-  
liebste im 44. Lebensjahre begraben“<sup>1)</sup>. Tobias Krebs suchte nun einen neuen Wirkungskreis und fand ihn auch, nämlich in Buttstedt. Die Veränderung war aber in jeder Hinsicht eine Verbesserung, zumal die Kinder auch eine zweite Mutter erhielten: Katharina Dorothea Beyer, eines angesehenen Bürgers Tochter und vermögend, so daß die Familie in einem eigenen neu erworbenen Hause am Topfmarkt Wohnung fand<sup>2)</sup>. Dort besuchte Johann Ludwig die Stadtschule und trieb unter der Anleitung des Vaters Musik; bereits 1725/26 begann, wie er selbst in einem Gesuche 1733 bemerkt, der Orgelunterricht, und so nahm er mittelbar Einflüsse Sebastian Bachs in sich auf, aus dessen strenger Schule die Kunst seines Vaters stammte, der seinem Sohne zwar an Mühe nichts schenkte, an musikalischen Genüssen und Freuden aber auch nichts vorenthielt. Gelegentliche Ausflüge nach Weimar, wo Johann Martin Schubart und nach 1721 Johann Kaspar Vogler als Schüler Bachs des Meisters Kunst weiter führten, wo auch Johann Gottfried Walther trotz schlechter Zeiten emsig seinem Dienste oblag, haben sein Können und Erkennen weiter gefördert. Auch der Familienkreis wuchs: 1724 erblickte in Buttstedt Johann Karl Krebs das Licht der Welt.

## 2. Auf der Thomasschule.

Die besseren Lebensverhältnisse gestatteten Johann Tobias, wie Franke sagt, an seine Söhne etwas zu wenden. Was lag ihm, dem Schüler und Verehrer Bachs, näher, als seine Söhne zum Meister nach Leipzig zu senden! Die Übersiedlung, zunächst des Ältesten, muß Mitte bis Ende Juli 1726 stattgefunden haben; B. F. Richters Album Alumnorum Scholae Thomanae Lipsiensis, Tom. II, 1700—1846 verzeichnet:

<sup>1)</sup> Pfarrer Franke, Weimarer Zeitung Deutschland, Jahrgang 65, Nr. 278 vom 9. Oktober 1913.

Joh. Ludovicus Krebsius Butteltstadiae Thur. n(atus) 26. 10. 1713, p(ater) organicus rec(eptus) 26. VII. 1726 cl. III., auf 8 Jahr.

**Bermerk des Rectors:** Dimiſſus e schola in Academiam est prid. Kal. Maj. (I)CDCCXXXV (1735).

Obwohl es nicht die Absicht dieser Mitteilungen ist, alle Einzelheiten seines Lebens und seiner Erlebnisse an dieser altberühmten Schule hier zu verzeichnen, dürfen doch einige Angaben nicht fehlen. Daß Krebs major und minor (nämlich Johann Tobias) von Bach in seiner Eingabe vom 23. August 1730 unter den brauchbaren Sängern aufgezählt werden, ist zu erwarten. Daß Johann Ludwig Privatschüler Bachs war, bezeugen beide selbst; wo er seine Orgelübungen fortsetzen konnte (Pedalklavier, Schulpositiv, oder nach 1729 etwa bei Schneider an der Nikolaikirche<sup>1)</sup>, ist schwer zu sagen. 1729 war Krebs jedenfalls mit den Thomanern in Cöthen zur Trauermusik für den Fürsten; am 15. April (Karfreitag) war er, worüber kein Zweifel bestehen kann, an der ersten Aufführung der Matthäuspassion beteiligt, und als Bach im gleichen Jahre den sogenannten Telemannischen Musikverein übernahm, wird er als Klavier-, Violin- und Lautenspieler mannigfacher Helfer gewesen sein. 1730 sang er als Sopranist zur Trauerfeier des Rectors J. H. Ernesti die Motette „Der Geist hilft . . .“ mit<sup>2)</sup> und wurde 1730—1734 Zeuge des Aufstiegs der Thomana unter J. M. Gesner. Er erlebte die Blüte der Bachschen Hausmusik (1731—1734), die zweite Aufführung der Matthäuspassion (1731), war auch vielleicht an den Kantaten mit obligater Orgel (1731/32) beteiligt u. a. m. Im Jahre 1733 bewarb sich Krebs mit seinem Vater und Ph. E. Bach am 25. August um eine Organistenstelle in Naumburg<sup>3)</sup> unter Berufung auf den Unterricht seines Vaters und die „hochzuschätzende Anführung des weltberühmten Herrn Bachs in Leipzig“. Er stand nach Spitta<sup>4)</sup> nebst Altnikol unter allen Schülern dem Lehrer am nächsten. Von den etwa 19 „Mit“-Schülern Krebsens seien neben Nicolai, J. Schneider, Gerber und K. G. Gerlach noch folgende genannt: J. H. Bach, Sebastians Nefte, J. G. Wild, geschätzter Helfer bei Kantaten (Querflöte,

1) Vgl. B. F. Richter im Bach-Jahrbuch 1908, S. 51 f.

2) Spitta II, 69.

3) Bitter, J. S. Bach I, 314.

4) Allg. D. Biographie XVII, S. 96.

Cembalo), J. Christian Weyrauch, ebenfalls Helfer bei Kantaten, G. Fr. Einicke, der auch mit J. A. Scheibe verkehrte, Hartwig, Mizler, S. A. Bach, der häufige Gast in Bachs Hause und Freund Philipp Emanuels, sowie in späterer Zeit: Michelmann, Schemelli, Straube und Chr. H. Gräbner. Es war also gerade die Zeit, da Bach den größten Schülerkreis um sich hatte. Die Mehrzahl dieser Musiker wird Krebs teils an der Thomana, teils im Musikverein, teils im Hause Bachs selbst kennengelernt haben und manche Bekanntschaft und Freundschaft mag über die Zeit der Studien hinaus Bestand gehabt haben. Dazu kamen die Beziehungen zu Bachs Söhnen, die beim Einzug des jungen J. L. Krebs in die Stadt Leipzig 11, 12 und 15 Jahre alt waren, nämlich J. G. Bernhard, Philipp Emanuel und W. Friedemann Bach.

### 3. An der Universität.

Den 8jährigen Aufenthalt an der Thomasschule krönten noch zwei Universitätsjahre. Bach stellte seinem Schüler am 24. August 1735, nach Abgang von der Schule, ein Zeugnis aus, das des Lehrers vollste Zufriedenheit offenbart<sup>1)</sup>, wahrscheinlich für eine uns unbekanntere Bewerbung Krebsens bestimmt, wie die Worte „und recommandire denselben hiermit nochmahligst bestens“ zeigen. Da aber auch diese Bewerbung<sup>2)</sup> keinen Erfolg hatte, bezog Krebs die damals blühende Alma mater Lipsiensis, um als Student der Philosophie<sup>3)</sup> seine Kenntnisse zu mehren und auch in Musica weiterhin zu wachsen. Sein Lehrer und Vorbild in der Musik blieb nach wie vor J. S. Bach, so daß der im ganzen 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub>jährige Aufenthalt in seiner Nähe ihn zu einer „Bachschen Kreatur“ im besten Sinne des Wortes machte. An Schülern Bachs waren in dieser Zeit noch G. L. Raden aus Zeitz und G. A. Homilius aus Dresden um ihn. War Johann Ludwig schon als Thomaner Mitglied des Collegium musicum gewesen<sup>4)</sup>,

1) Abgedruckt bei Spitta II, 722 u. E. Rabich, Bl. f. H. u. K. M. 18. Jg., Nov.-heft.

2) Vgl. 1733.

3) Nicht bei Erler, Univ. Matr., aber Spitta II, 722 und A. Franke, Nr. 278, Sp. 2, sowie Meyner, 1796, Nr. 18, S. 318 in der Zeitschrift für das Fürstentum Altenburg.

4) Gerber, Lex. I, 756.

so jetzt in sozusagen führender Stellung, denn Bach hatte ihn ans Cembalo gesetzt; neben seiner Tätigkeit als Cembalist unterstützte er seinen Lehrer bei den kirchlichen Aufführungen und sprang, wenn es notwendig war, sogar als Dirigent ein<sup>1)</sup>, wie im Fall Krause<sup>2)</sup>. Wie Bach seinen Schüler schätzte, zeigt die Empfehlung Krebsens als Musiklehrer an die etwas über 20 Jahre alte Frau des berühmten Leipziger Literaturprofessors J. Eph. Gottsched, namens Louise Adelsgunde. Krebs unterrichtete sie 1736 und begeisterte sich für seine Schülerin so sehr, daß er ihr noch 1740 von Zwickau aus seine Sechß Präambulen widmete. In Gottscheds musikliebendem Hause verkehrten neben Krebs auch J. A. Scheibe und Mizler, nach Spitta wahrscheinlich gelegentlich auch J. S. Bach. Ja, nach einer alten Nachricht: mus. Anzeigen 1741, hätte Bach sich herbeigelassen, Kompositionen des Schülers zu vertreiben<sup>3)</sup>. Krebs erwarb sich so eine umfassende Bildung. Eine wissenschaftliche Laufbahn zu erwählen, wie seine jüngeren Brüder J. Tobias und Joh. Karl, lag ihm, dem geborenen Musiker, fern<sup>4)</sup>.

#### 4. In Zwickau, 1737—1743.

Eine abermalige Bewerbung um eine Organistenstelle im Jahre 1737 hatte Erfolg, er kam an die Marienkirche in Zwickau in Sachsen, wie Franke meint, auf Betreiben Bachs, worüber aber sonst nichts bekannt geworden ist. Allerdings hatte Bach auch anderen Schülern, wie J. G. Wagner 1726 nach Plauen und J. Fr. Doles 1742 nach Salzwedel, die Wege zu ebnen sich bemüht, 1735 übrigens laut Zeugnis auch unserem Krebs. Am 4. April 1737 schrieb Krebs sein Bewerbungsgesuch, legte des Lehrers Zeugnis von 1735 bei, sowie ein lateinisches Empfehlungsschreiben des Rektors August Ernesti, der Krebsens gutes Betragen, Bescheidenheit, Willigkeit und Dankbarkeit gegen seine Lehrer rühmend hervorhob. Sein Probespiel, das noch im April stattfand, wird nach den noch zu erwähnenden Worten des Schneeberger Organisten Lincke nicht ohne Eindruck auf weitere Kreise geblieben sein. Am 4. Mai stellte man die Berufung aus und

1) Allgemeine deutsche Biographie (Spitta).

2) Terry, J. S. Bach, S. 273.

3) Tonhalle, Drg. f. m. Frd. Leipzig 1869, S. 831.

4) nach Spitta, Allg. d. B.

damit saß Krebs an der alten, von Bl. Lehmann 1543 erbauten und 1612 von J. Zschuk erneuerten, zwei Manuale und Pedal umfassenden Marienorgel, die ihn auf die Dauer nicht befriedigen konnte, weshalb sein erstes Bestreben dahin ging, durch den 1737 gerade in Ponitz bei Altenburg beschäftigten Silbermann eine neue Orgel errichten zu lassen. Das Vorhaben gelang ihm nicht, wie wohl auch der 74 Jahre alte Marienkantor den tüchtigen Silbermann durch einen lateinischen Lobspruch ehrte, also gleicher Meinung und gleichen Wunsches war. Nach einem schon erwähnten Brief Linckes<sup>1)</sup>, der Krebs gehört und gesprochen hatte, war der neue Marienorganist ein sehr starker Klavier- und Orgelspieler; er müsse gestehen, „daß es etwas wichtiges sei, was dieser Mensch als ein Organiste vor vor andern thut und ist er eine Bach'sche Creatur“.

1740, im Alter von 27 Jahren, trat Krebs in den Ehestand, wie das Trauregister der Kirche zu Bielau bei Zwickau berichtet: 1740 Nr. 4. Den dritten July ist Titl. Herr Johann Ludwig Krebs, Juvenis, Wohlbestallten Organistens in Buttstädt, ehel. ältester Herr Sohn mit Titl. Jgfr. Johannen Sophien, Titl. Herrn Andrea Gottfried Nackens, Königl. Polnischen und Churfürstl. Sächs. Accis-Einnehmers in Zwickau älteste Tochter auf erhaltene specielle Erlaubniß vom Herrn Superintendenten in Zwickau allhier cum Sermone copuliert worden.“ 1741 schenkte Johanna Sophie ihrem Lebensgefährten den ersten Sohn, wie das Taufregister der Marienkirche unter Nr. 39 meldet:

„Johann Gottfried, ein Sohn Herrn Johann Ludwig Krebsens, Organisten zu St. Marien allhier, dessen Ehefrau ist Joh. Sophie geb. Nackin, wurde getauft am 29. Mai 1741 von M. Dr. Gotthard Schuster. Die Paten sind: M. Christian Clodius, Rector und Bibliothecarius allhier, Jgfr. Christiana Sophie, Filia Herrn M. Gotthard Schusters, Archi-Diaconi zu St. Marien allhier, Andreas Gottfried Nacke, K. P. und Churfürstl. Ober-Accis-Einnehmer allhier, der Wöchnerin Vater.“

1742 nahm Krebs sich entschieden der Orgelfrage an: Silbermann kam am 27. November nach Zwickau, besah die Kirche, überreichte eine Disposition, und der Rat verhandelte über die Beschaffung der fehl-

<sup>1)</sup> Voigt, Gespräch . . . 1742, S. 103 u. Epitta, J. S. B. II, 722.

lenden tausend Taler — aber in Dresden verweigerte man die Zustimmung, die Gegner des Orgelbaues hatten gesiegt<sup>1)</sup>. Krebs war enttäuscht! Das neue 32 Register fassende Werk, davon 28 Stimmen von Zinn oder Metall sein sollten, hätte seinem Feuergeiste und seiner Spielfertigkeit neue Nahrung zugeführt.

Amtsgenossen waren in Zwickau: 1. Der Oberkantor der Marienkirche Johann Martin Steindorff, ein Thüringer, in Deutleben bei Weimar am 18. März 1663 geboren und ein Schüler des Kantors J. Schmieden in Buttstädt. Er war 1691 von Greiz nach Zwickau gekommen und hatte 1738 alterswegen im Kantor der Catharinenkirche einen Substituten erhalten. Er starb am 3. Mai 1744. 2. Johann David Stieler, geboren am 7. September 1707 zu Bernsbach bei Meißen, 1722—1727 an der Stadtschule in Buttstädt und Schüler des vortrefflichen Johann Tobias Krebs, seit 1736 in Zwickau<sup>2)</sup> an St. Katharina, 1738 an St. Marien. Er starb 1741 am 17. Juni. „Ziemlich alle Musiken, die in den Kirchen zu Zwickau aufgeführt wurden, setzte er selbst.“<sup>3)</sup> Er wird Joh. Ludwig als Schüler seines Vaters wert und ein erwünschter Kunstgenosse gewesen sein, hat wohl auch durch Krebs Vater und Sohn Bachsche Kunst kennengelernt. 3. Stielers Nachfolger wurde 1741 am 19. Oktober Theophil Reinhold, der bis zu seinem Tode am 6. Dezember 1772 die Figuralmusik an beiden Kirchen leitete.

1743 gab es nach dem Zwickauer Taufregister Nr. 13<sup>4)</sup>) Familienzuwachs: Johanna Sophia, eine Tochter Herrn Johann Ludwig Krebsens, Organisten zu St. Marien allhier, dessen Ehefrau ist Johanna Sophie geb. Mackin; wurde geboren am 13. Mart. 1743 und getauft am 15. Mart. 1743 von M. Dr. Gotthard Schuster. Paten: Joh. Heinrich Decken, königl. Pöhl. und Churfürstl. Gleits- und Haupt-Land-Meccis-Einn. hier; Frau Maria Justina, Herrn Benjamin Künzels, Proto-Diaconi zu St. Catharinen allhier Eheliebste; Frau Johanna Rahel, Herrn Adam Gottlieb Wagners, Vornehmen des Raths und Oberkasten-Vorstehers allhier Eheliebste.

1) Vgl. Flade, Der Orgelbauer Silbermann, und die Zwickauer Altten.

2) Bollhardt, S. 369.

3) Musikpflege in Zeitg, S. 25—34.

4) Mitteilung des Pfarramtes.

## 5. Schloßorganist in Zeitz: 1744—1756.

Nach Franke, Vollhardt und Meyner wurde Krebs die neue Stelle in Zeitz angeboten, nach seinem Abschiedsschreiben vom 4. März 1744 an den Rat zu Zwickau wäre ihm die Berufung „ohne sein Wissen und Suchen zugefallen“. Nun haben aber A. Werners Nachrichten<sup>1)</sup> über die Bewerbungen nach dem Tode des Schloßorganisten Christian Benjamin Fickert, der am 7. April 1743 starb, ergeben, daß sich neben J. G. Gneußt aus Merseburg Joh. Ludwig Krebs, sowie die andern Bachschüler G. L. Raden, Rudolf Straube, stud. theol. Christian G. Wunsch, sowie endlich ein J. A. Schramm aus Sangerhausen<sup>2)</sup> meldeten. Dieser Schramm sagt in einem Gesuch nach Zwickau an die Marienkirche, Krebs sei ihm in Zeitz zuvorgekommen und habe vor seiner Ankunft in Zeitz bereits das Wort darzu erhalten. Krebs hat in einem von A. Werner wörtlich mitgeteilten Schreiben an den Superintendenten des Stifts um die Erlaubnis, in der Schloßkirche „ein geringes Specimen auf der Orgel ablegen zu dürfen“ und berief sich auf den „treul. Unterricht des berühmten Meisters“ seiner Zeit, des Herrn „Hoff-Compositeurs Bachs in Theoreticis als Practicis der Musik, besonders in der Composition“, ferner „auf seine edirte Clavier-Piecen“ und auf die siebenjährige Wirksamkeit in Zwickau. Es ist also anzunehmen, daß er durch irgendeine Persönlichkeit auf die frei gewordene Stelle aufmerksam gemacht wurde. Er weilte am 29. Dezember 1743 in Zeitz, reichte zur Wahrung der vorgeschriebenen Form an Ort und Stelle ein und spielte Probe. Bereits am 2. Januar 1744 wurde er wegen seiner „ausnehmenden Fähigkeit und Erfahrung in der Musik, dem nurbemelter maßen keiner von denen übrigen Competenten gleichkommt“, als einziger vorgeschlagen. Am 13. Februar bestätigt, scheint er Anfang März die Übersiedlung bewerkstelligt zu haben. Allerdings, die Orgel war wieder nicht glänzend, denn bereits 1748 mußte er die Mängel des aus dem Jahre 1663 stammenden Werkes zusammenstellen, ohne daß es zu einer gründlichen Ausbesserung kam.

1) Musikpflege in Zeitz, S. 25—34.

2) Lt. Zwickauer Akten vom 4. Februar 1744 richtig Sondershausen; Acta III, 3. 40 betr. die Besetzung.

Von Amtsgenossen aus dieser Zeit seien genannt: 1. Der Schloßkantor Schemelli, dessen Sohn 1731 in die Thomana aufgenommen wurde und der 1744 nach langer Wartezeit Substitut des Vaters war. Krebs beurteilte ihn bei der Probe am 21. Juni 1744 „sowohl in der Figural- als Chormusik geübt und geschickt“, er war aber nach A. Werners Darstellung ein derber, um nicht zu sagen roher Mensch. 2. Der Stadtorganist G. L. Raden, ein Zeitzer, angeblich nur eine mittelmäßige Kraft, aber später doch Schloßorganist. 3. Der Stadtkantor W. Chr. Cramer, 1737 Student in Leipzig und Schüler Görners, ein Bassist; er verhinderte 1743 die Bestellung einer Stadtpfeiferprobe bei Bach und verhalf Görner dazu<sup>1)</sup>. 4. Endlich der Nicolaiorganist Christian Friedrich Ficker, ein gelernter Orgelbauer und in Resolutione des General Basses wohlgesetzt, des Orgelbauers Sohn. In Zeitz erweiterte sich der Familienstand des Joh. Ludwig Krebs um mehrere Köpfe: 1745, 25. Januar Georg Friedrich Ludwig und Ende des Jahres Karl Heinrich Gottlob, der von 1774—1793 Hoforganist in Eisenberg war, sowie 1752 Ehrenfried Christian Traugott, der Nachfolger seines Vaters in Altenburg. Töchter sind bis jetzt nicht bekannt.

Weitere Ereignisse von Bedeutung waren folgende: 1750 starb am 28. Juli Johann Sebastian Bach. Eine Züge Krebsens über Bach scheint der musikalische Niederschlag seiner Trauer um den geliebten Lehrer zu sein. Allem Anscheine nach hatte Krebs auch Zugang zum musikalischen Nachlaß Bachs, denn er schrieb am 10. Januar 1751 dessen c-moll-Fantasia ( $\frac{6}{4}$ ) für Orgel ab, die uns sonst verloren wäre. Eine Bewerbung um des Lehrers Stelle<sup>2)</sup> im Jahre 1751 neben Trier, Görner, Harrer, Graun und Ph. E. Bach hatte keinen Erfolg. Auch 1753 versuchte Krebs von Zeitz wegzukommen, und zwar an die Silbermannorgel in Zittau; er bewarb sich mit Friedemann und Ph. E. Bach, sowie Altnikol, Trier, Homilius u. a., abermals vergeblich. Ein Erfolg war aber doch da: sein Auftreten als Klavierspieler am Dresdener Hofe, wo er nach Gerber<sup>3)</sup> ein dazu neu verfertigtes Duo für zwei Flügel hören ließ<sup>4)</sup>. 1754 am dritten

1) Vgl. B.-Zb. 1927, S. 103 u. A. Werner, a. a. D. S. 47.

2) Vgl. B.-Zb. 1906, S. 71/72.

3) Neues Lexikon IV, 221.

4) Wahrscheinlich dasselbe, das im Besitze von Breitkopf & Härtel ist.

Pfingstfeiertage besuchte er seine Zwickauer Freunde und schenkte der Ratsbibliothek, dessen Leiter der Rektor M. Christian Clodius war, seine 6 Trios für Querflöte, in Nürnberg bei J. A. Haffner erschienen.

Schüler des Joh. Ludwig Krebs waren in Zeitz: Christian Jahn im Generalbaß und Orgelspiel, 1757—1783 Stadtorganist an St. Michael in Zeitz; ferner Gebhard Christian Günther, als Gymnasiast einige Jahre Klavierschüler und Vertreter seines Lehrers an der Schloßorgel, später Stadt- und Schloßorganist in Querfurt; sodann Georg Nicolaus Ehrhardt aus Naumburg; sein Sohn J. Gottfried, 1756 bereits Bewerber an die Schloßorgel zu Zeitz, der sich auf der Altenburger Trostorgel und in den beiden Stadtkirchen „geübt“ hatte.

Endlich glückte es Krebs eine andere Anstellung zu finden; schon vor seiner Kündigung, vom 24. September an, liefen in Zeitz Gesuche um die Nachfolge ein<sup>1)</sup>. Als Krebs am 13. Oktober 1756 für Altenburg zum Hoforganisten ernannt war, reichte er am 20. desselben Monats die Kündigung ein: „Ich quittire . . . die bishero allhier bekleidete Station nicht anders als mit Beobachtung meiner Obliegenheit in Abstattung meines unterthänigsten Dankes vor alle von Ew. . . . Gnaden während meines Dienstes genossene Gnadenbezeugungen . . .“

#### 6. Hoforganist in Altenburg: 1756—1780.

Nach Bachs Tode konnte Krebs wohl kaum jemand den Ruf des bedeutendsten Orgelspielers und Komponisten streitig machen; so war auch zu erwarten, daß nun doch von irgendwoher an ihn ein Ruf ergehen würde; dies geschah im Herbst 1756 von Altenburg. Die Schloßkirche daselbst hatte stets tüchtige Kräfte gehabt, so 1687 bis 1732 Gottfried Ernst Pestel, geboren 1659, gestorben am 10. September 1732, ein Freund Kuhnaus; 1732—1748 Christian Lorenz, geboren 1698, gestorben am 11. Mai 1748; 1748—1756 Johann Christian Kluge, vorher Organist der Hauptkirche in Naumburg, Vorgänger Altnikols an der Wenzelskirche<sup>2)</sup>. Ihnen folgte als „herzoglich Gothaischer Hoforganist“ nun Bachs „einziger Krebs“.

1) Nach A. Werner, a. a. D.

2) Vgl. Hoppe, Musikpflege in Naumburg, 1914, S. 26.

Über seine Bewerbung sei an Hand bisher unbekanntem Materials<sup>1)</sup> das Wichtigste hier dargeboten: Als Kluge am 13. August 1756, da er nach Dresden wollte, für Michaelis um Entlassung bat, schrieb das Konsistorium am 4. September 1756 an den Fürsten, ihm sei „Niemand bekannt“, welcher zur Nachfolge „geschickter, als der zeit-herige Schloßorganist zu Zeitz, Johann Ludwig Krebs, so in der Musik sowohl als besonders im Orgel-Schlagen viele Wissenschaft besizet, auch wegen seines guten Lebens-Wandels bekannt ist, und diese Stelle anzunehmen, sich bereits erklärt, also sollen wir denselben in sondermaßgeblichen untherthänigen Vorschlag zu bringen nicht ermangeln“. Am 8. September gab der Fürst Friedrich, Herzog zu Sachsen, Befehl, daß sich der „hiezü gemeldete“ Schloßorganist Krebs aus Zeitz nächstens zu einer Probe und Prüfung seiner Geschicklichkeit nach dem Friedenstein zu Gotha verfügen und beim Kapellmeister Wenda (Georg, der Klavierspieler, Violinist, Hoboebläser und seit 1748 an Stölzels Stelle war) melden möchte. Gleichzeitig wurde Wenda durch das fürstl. Hofmarschallamt beauftragt, „sothane Prüfung mit Krebsen, wenn er sich bey ihm dießfalls anmelden würde, vorzunehmen, und wie derselbe befunden worden, gehorsamst anzuzeigen“. Zwischen dem 8. und 27. September war Krebs in Gotha, und zwar sieben Tage lang; über das Ergebnis der Prüfung gab der Hofmarschall folgenden Bericht an den Herzog<sup>2)</sup>: „Nachdem nun solches in Unterthänigkeit befolget und der Candidat, nach Inhalt angebotenen des Capellmeisters Pro Memoria, genugsam qualificirt befunden worden, Alß habe Ew. Hochstl. Durchl. deßfalls meinen untherthänigsten Bericht erstatten und ehrerbietigst anheimgeben sollen, ob Höchstdieselben ernannten Krebs sothane Hof Organistenstelle gnädigst angedeyen lassen wollen. Wobey noch in geziemender Submission anzufügen nicht Umgang nehmen kan, daß Supplicand untherthänigst bittet, ihm, damit er an seiner Rückkehr nach Hauße nicht gehindert und länger hier zu zehren genöthiget werde, mit baldiger gnädigster Resolution versehen zu

1) Akten d. thür. Staatsarchives in Altenburg, insbes. K 3, XXVI a 55, Friedensteinsches Archiv und C. A. Loc. III, Nr. 6 (Nr. 32 Int. Rep.) 1756, betr. Hoforganist.

2) am 27. September 1756. Herzog Friedrich III. war ein großer Musikfreund (Schilling, Univ.-Lexikon I, 547).

lassen . . .“ Des Kapellmeisters Pro memoria lautet: „Auf Hochfürstl. gnädigsten Befehl habe des zur erledigten Organisten Stelle zu Altenburg in Vorschlag gekommenen Krebsens Profectus untersucht, und gefunden, daß derselbe zu sothaner Stelle überaus geschickt und der Orgel völlig mächtig ist, mithin unter gar vielen von seiner Kunst einen merklichen Vorzug verdiene. Wobey unterthänigst zu berichten nicht ermangele, daß derselbe bey angestellter Prüfung gegen mich geäußert, wasmaßen er, da er vernommen, daß der Gehalt eines Organisten zu Altenburg sich fast nicht höher als dasjenige beliefe, was er zeithero als Organist zu Zeitz genossen, der unterthänigsten Hoffnung lebe, man werde ihm, zumahl er eine zahlreiche Familie und sieben Kinder am Leben habe, etwa an Korn oder sonst einige Zulage gnädigst angedeyhen lassen, welches ich Höherer Entschliesung devotest anheim gebe. Gotha d. 27. Sept. 1756. G. Wenda.“

Am selben Tag noch ließ Friedrich an das Altenburger Konsistorium schreiben: „Wir wollen Euch nicht verhalten, . . . was gestalten der von Euch zur Altenburg. Hof Organistenstelle in Vorschlag gebrachte Schloß-Organist Krebs aus Zeitz zufolge der ihm anbefohlenmaßen beschehenen Intimation sich vor einigen Tagen zu der verlangten Probe allhier gemeldet, auch bey deren Ablegung sehr geschickt befunden worden. Nachdem wir nun denselben in diesen Betracht auch Erwegung des ihm von Unfern Capellmeister Wenda seiner Wissenschaft halber beygelegten guten Zeugnißes die ledig werdende Hoforganistenstelle, wenn er solche gegen den von Klugen genossenen Gehalt und Emolumenta anzunehmen gemeynet ist, angedeyhen zu lassen geneigt sind, Alß ist Unser gndsts. Begehren, Ihr wollet Ihn darüber mit Bekanntmachung sothanen gnädigsten Entschlusses vernehmen und nach dessen hierauf beschehener Erklärung zur Verfügung des nöthigen seiner Annehmung halber, anderweiten Bericht anher erstatten. Ut in Litteris d. 27. September 1756. Friedrich.“

Am 5. Oktober konnte das Konsistorium an den Herzog berichten, daß der in Vorschlag gebrachte Schloßorganist Krebs in Zeitz vernommen wurde, ob er „sothane Function gegen den von Klugen genossenen Gehalt und Emolumente anzunehmen gemeynet sey,“ ferner, daß derselbe auch sich „anerklähret, wie er sothane Function

gegen den Klugischen Gehalt mit unterthänigstem Dank annehmen würde . . .“.

Krebsens Versuch, eine Besserstellung zu erreichen, schlug fehl; leider war ihm zeitlebens kein sorgloses Dasein beschieden, und die späteren Eingaben an den Fürsten zeigen, daß er klar gesehen hatte und Venda mit ihm! Nun gingen die Dinge ihren vorgeschriebenen Lauf: Am 13. Oktober<sup>1)</sup> verordnete der Herzog, das Konsistorium möchte resolvieren, Krebs nunmehr „sothane Function in diesem Maaße angedeyhen zu lassen“; am gleichen Tage, dem 13. Oktober 1756, erhielt die Altenburgische Kammer Befehl: „Ihr wollet, daß gedachten Krebsen der Gehalt in der Maaßen wie Klug solchen ge- noßen künftig abgegeben werden möge, Verfügung thun“. Ein Gleiches wurde am 13. dem Oberhofmarschallamt in Gotha an- gezeigt. Durch diese aktenmäßigen Nachrichten finden nun auch A. Werners Bemerkungen eine Erklärung und Ergänzung. Gegen Ende Oktober, um den 20., erfolgte die Übersiedlung und dann die Einweisung am 23. dieses Monats, über die uns ein Bericht erhalten ist<sup>2)</sup>:

Meldet sich bey f. Cammer der neu bestellte Hoforganist Krebs mit Bitte, daß weiln er sich nunmehr geschickt gemacht hatte, seine Dienste anzutreten, ihm die Orgel übergeben und er eingewiesen werden möchte; darauf ihm [am 22. Oktober] zur Antwort ertheilet worden, sich zu for- derst auch bey den Herren Hauß Marschall von Stangen zu melden, worauf die Einweisung erfolgen könnte; welches er auch bewürcket und der morgende Tag darzu bestimmet worden.

Den 23 ejusd. Der gewesene Organist Kluge<sup>3)</sup>, der Calcant Schezer, der Hoforgelmacher Trost, der „neue“ Hoforganist Krebs und . . .<sup>4)</sup> besichtigten die Orgel, „worbei gleich anfangs sich geäußert, daß ein Register (vagarra)<sup>5)</sup> ganz abgerißen gewesen, darüber der Hoforgel- macher befraget, woher dieses gekommen, . . . zur Antwort ertheilet, daß solches mit Gewalt geschehen sein müße (und) es beschwehrlich und mühsam seye dieses wieder anzuhengen, weiln der Stock verbauet und vieles deswegen heraus genommen werden müßte.

Hierauf ist ein Register nach dem andern angehalten worden, worbey zu bemerken gewesen, daß einige und besonders in den Pedale wenig

1) Nicht Februar, wie es in den Akten heißt!

2) C. A. Loc. III, Nr. 6, 1756.

3) 1734 in Naumburg.

4) Der Name ist unleserlich.

5) Fugara; vgl. Flade, Silbermann.

und sehr langsam angesprochen; auf befragen des Orgel Bauers giebet dieser an, daß solches die Rohrwerke thaten; es falle der Staub darauf, daß sich die Zunge nicht so gleich fiele, es müßte gestimmt werden, welches er auch heute noch bewerkstelligen will<sup>1)</sup>.

Nach diesen ist nach denen zur Kirche gehörigen Instrumenten gefragt worden, worauf der gewesene Organist antwortet, daß er solche in seinem Quartiere hatte, aus welchem sie gehohlet werden kenten, worauf leute solche auf die Orgel zu schaffen abgeschicket worden, gleich aber zur Antwort erhalten, daß der Hauswirth dieselben nicht verabfolgen lassen wolle, weiln der Organist ihm biß auf 24 thr schuldig und er ihm darauf gewiesen hatte, worauf ich noch gemäßiget gethan, sie an den Stadt Rath mit dieser Antwort abzuschicken, welcher den Bürger auch so gleich eine Anklage zur Verabfolgung zugefertigt, welcher aber selber gar nicht pariren wollen, biß wieder mit der Nachricht an den Stadt Rath gegangen worden, welcher auch dann den Gerichts Knecht mit geschicket und sie aus dem Hauße nehmen lassen.

Der Bestand der Instrumente war folgender:

„Ein Clavecin, d. aber nicht zur Kirche, sondern in das Hofinventarium behörig ist.“ Ferner als Eigentum der Schloßkirche: „Zwey gute Violinen, eine etwas geringere, zwey Violen, ein Violon di Cello und ein Violon . . . welche Instrumente in schlechtem stande gewesen; sie wurden dem neuen Hoforganisten in den darzu bestimmten Schrank dato übergeben, worbey mit vorgekommen daß zeithero die . . . Schlüssel zur Orgel, eine partie der Hoforgelmacher Trost, die andere der Calcant hatte, ersterer zum Stimmen, der andere zum Aufschließen bey denen Kirchtagen, worbey der neue Organist gedenket, daß er auf diese maße gar nicht zur Orgel könnte und ihm doch solche übergeben worden, worauf Krebs bis zu anderer Disposition die Schlüssel erhielt.

actum ut p.

J. B. Scholber.“

Von Interesse ist ein Gesuch<sup>2)</sup> Krebsens um Ersatz der Reise- und Anzugskosten:

Durchlauchtigster Herzog, Gnädigster Fürst und Herr!

Erw. Hochfürstl. Durchl. statte ich hierdurch für die mir gnädigst übertragene Hoforganisten Stelle alhier den unterthänigsten Dank ab, unterstehe mich aber zugleich noch um folgendes Hoch Dero selbstn Höchste Hochfürstliche Gnade in tiefster Unterthänigkeit anzusehen. Auf Erw. Hochfürstl. Durchl. gnädigsten Befehl habe ich mich zur Untersuchung meiner Tüchtigkeit zu dieser mir gnädigst verliehenen Stelle nach Gotha<sup>3)</sup> begeben, und bin hierauf auch zu Untretung derselben sofort von Zeit

1) Über diese Orgel, die Silbermann begutachtet hatte, siehe später.

2) C. A. L. III/6, S. 38/39.

3) Vgl. das Pro memoria G. Wendes vom 27. September 1756.

hierüber gezogen. Beydes aber hat solche Kosten mir veruhrsachet, welche ich bey meinen dürftigen Umständen, bey meiner sehr zahlreichen armen Familie, und bey denen anzigen ohnehin schweren Zeiten aus meiner bekandten Armuth zu übertragen nicht im Stande bin. Zu Ew. Hochfürstl. Durchl. Weltgepriesenen Höchsten Gnade nehme ich daher meine unterthänigste Zuflucht, und bitte auf das Demüthigste

mir mittelst eines gnädigst zu bestimmenden Quanti diese Reise und Transport Kosten in höchsten Gnaden zu ersezen, und hierzu an Hochfürstl. Hochlöbl. Renth Cammer alhier gnädigsten Befehl ergehen zu lassen.

Diese Höchste Hochfürstl. Gnade werde ich mit dem devotesten Dank zeitlebens erkennen, und in der tiefsten Submission allstets beharren.

Ew. Hochfürstl. Durchl.

unterthänigst gehorsamster

Altenburg,

Johann Ludwig Krebs.

den 16den Novbr. 1756.

10 Tage später schrieb der Herzog an die Altenburgische Kammer: „add. Suppl. Es bittet der neue Hoforganist Joh. Ludwig Krebs zu Altenburg um einigen Ersatz der bey seiner Reise hieher<sup>1)</sup> und nachmahrl. Anzug aufgewendeten Reise- und Transport-Kosten und wir sind darüber Euch mit unvorgreiflichem Gutachten zu vernehmen bewogen worden . . .“ Am 14. Dezember ging nach mündlicher Einvernahme des Hoforganisten am Tage vorher der Bericht des Vizekammerdirektors nach Gotha an den Herzog: Kluge, der keine Familie gehabt, seien zum Umzuge 24 Taler bewilligt worden; Krebs schätze seinen Aufwand auf 36–37 Taler, eine Summe, die in Anbetracht der schweren Zeiten möglich sei. Krebs habe seit seinem Aufenthalte hier „in seiner Aufführung und Dienste gut exhibiret, in Ermanglung von Bekanntschaft auch noch keine Privat-lectionen, aber Weib und sieben Kinder“<sup>2)</sup>. Das Gesuch wurde warm empfohlen. Es findet seine nähere Beleuchtung in einem Aktenstück der Kammer vom 13. Dezember über Krebsens Vernehmung: 1. Für die Reise nach Gotha zur Probe, einschließlich des siebentägigen Aufenthaltes dortselbst an Postgeld, Zehrung und anderem Reiseaufwand 15 Taler. 2. Für die „Transportierung seiner Meubles und zahlreichen Familie aber in maßen er eine Frau und sieben unerzogene Kinder habe

<sup>1)</sup> Nach Gotha.

<sup>2)</sup> Die Geburtsdaten aller Kinder konnten noch immer nicht ermittelt werden; in Zeiß sollen keine Einträge vorhanden sein.

bey der mahl. theuren Pferdefutter 21 bis 22 Thlr., welcher Aufwand ihm denn bey ieszigen schweren Zeiten, um so schwehrer falle, da er als ein fremder und allhier unbekannter Mensch zur Zeit durch Privat Informatiões noch nichts verdienet, von der ihm gdst. geordneten Besoldung aber seine starke Familie bey iesziger Theuerung kaum hinbringen könne. . . . Gottlob Ludwig Albrecht, Kenth Secretarius“.

Teuerung und zu geringer Gehalt sind die Klagen, die fortab durch das Leben Joh. Ludwigs und seiner Söhne klingen, wie ein wuchtiges Passacaglia-Thema unzertrennlich mit ihrer Lebensmelodie verbunden. Und G. H. Trost ging es nicht besser: treue Arbeit — kleiner Lohn; es liegt wie ein Alp auf jener Zeit, ja das Studium der Akten kann geradezu traurig stimmen! Erst mit der Anstellung C. A. Reichardts, 18. Juli 1831, der noch aus Krebs' Nachlaß BVMs 802 besaß, wurde der Organistengehalt zeitgemäß erhöht. 1756 wurde nur vorübergehend geholfen: am 20. Dezember, knapp vor dem ersten in Altenburg verlebten Weihnachtsfest, erhielt Krebs des Fürsten erste „Gnade“, 30 Rthl. gegen Quittung.

Die Besoldung erfahren wir aus einem Bericht der Kammer an den Herzog vom 14. Januar 1780, anläßlich der Anstellung seines Sohnes Ehrenfried Christian Traugott: Consignatio „derjenigen Emolumenten, welche der . . . hiesige Hoforganist J. L. Krebs von seinem Dienst alljährlich bezogen hat<sup>1)</sup>“:

176 mfl 10 gl 6 S) baare Besoldung aus fürstl. Kammer-Haupt Casse, inclusive 40 mfl zulage, so vermittelst gnädigsten Rescripts vom dritten Dezember 1763 ihm pro persona angediehen.

|    |   |    |   |      |                                                         |                   |
|----|---|----|---|------|---------------------------------------------------------|-------------------|
| 13 | = | 10 | = | 6 S) | an 4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> Schfl. Korn à 3 mfl.   | } alles in natura |
| 9  | = | —  | = | —    | an 4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> = Gerste à 2 mfl.      |                   |
| 9  | = | 9  | = | —    | an 3 Elfr. Scheit à 3 Rthl.                             |                   |
| 2  | = | 6  | = | —    | 2 fo Reiß-holz à 1 Rthl.?                               |                   |
| 6  | = | 18 | = | —    | Tranksteuerbeneficium aus hiesiger Stadtsteuer-Einnahme |                   |
| 4  | = | 12 | = | —    | aus dem Hofgotteskasten                                 |                   |
| 1  | = | 15 | = | —    | ebendaher an Saiten-Geld.                               |                   |

223 mfl 18 gl —

Bei der Anstellung 1756 betrug das Einkommen mithin nur 183 Mfl. 18 gl.

1) Nach F. II. Loc. 58/3 A. 1780, wie auch C. A. Loc. III/6, S. 62 von 1756.

Zum Vergleiche: Pestel bezog um 1732 125 fl aus der f. Rentzkammer, 6 fl 18 gl Trankesteuer und 4 fl aus dem Gotteskasten, dazu 8 Scheffel Korn, 5 Scheffel Gerste, 3 Mafter Scheid, 2 Schock Reifsigholz<sup>1)</sup>. Nach dem Tode Lorenzens wird die Besoldung ebenso angegeben. Kluge bezog daher 136 Mfl, das sind 125 fl und 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Scheffel Korn, sowie 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Scheffel Gerste in bar. Die Angaben zeigen übrigens kleine Schwankungen bei der Anrechnung der Naturalien. Die Eisenberger Hoforganistenstelle brachte noch 1774 bei der Anstellung des R. H. G. Krebs nicht mehr ein als 100 fl aus der Steuerbereinnahme, 4 Elstr. Holz, auf eigene Kosten anzufahren und 12 Eymmer Tischtrunk, trankesteuerfrei<sup>2)</sup>.

Es ist schwer, über die Dienstverpflichtungen des Altenburgischen Hoforganisten ein klares Bild zu gewinnen; eine Notiz in den Akten vom 7. November 1818 betr. ein Gesuch Joh. Christian Barthels, 1786 bei Doles in Leipzig, 1804 Nachfolger Ehrenfried Christian Traugott Krebsens in Altenburg, besagt, daß der Gehalt (194 Thlr. 21 gl.) zwar nicht ausreichend, aber auch wenig Dienstverpflichtungen seien. Es waren zu leisten: Der sonntägliche Orgeldienst, wobei der Hoforgelbauer, also Trost und seine Nachfolger F. G. Maurer von Leipzig, den Krebs 1768 selbst vorgeschlagen hatte, sowie Christian Gottlob Donati von Glaucha, 1772 berufen, anwesend sein mußten. Ferner die Leitung der Kirchen- und Hofmusik, bei Anwesenheit des Fürsten, z. B. zum Landtag. Lorenz<sup>3)</sup> hatte für Aufführung der Hofmusik und (zum) neuen Jahrgang (Kantaten) Papier und Federn erhalten<sup>4)</sup>. Der Stadtorganist und Advocatus immatriculatus Johann David Schreiter (gest. 1792 am 18. Januar fast 92 Jahre alt) sagt in seinem Bewerbungsgesuch vom 9. September 1732: Der Hoforganist „müsse der dabei erforderlichen Veranstaltung der Kirchenmusique vorzustehen tüchtig sein“, was F. L. Krebs unter allen Vorgängern und Nachfolgern gewiß am besten erledigte. Kantatenabschriften „di Krebs“ in der Stadtbibliothek in Leipzig, vorher in der Sammlung Gorke, Eisenach, die auch andere, und zwar unzweifelhaft echte Kompositionen Krebsens birgt, könnten damit in

1) St. A. K 3 XXVI N. 55, 1732 betreffend Pestels Erben und 1748 betreffend den Stadtorganisten Schreiter.

2) Ebenda, betreffend Eisenberger Organist.

3) Lorenz Christian, 1732—1748 Pestels Nachfolger.

4) 1736, 9. Januar.

Zusammenhang stehen<sup>1)</sup>. Der Hoforganist hatte ferner wechselweise mit dem Stadtorganisten<sup>2)</sup> das Examen der (Land-)Organisten vorzunehmen. Auch wurden zur Abnahme der Orgeln, die zur Observanz der Kircheninspektion gehörte, gerne die Hoforganisten zugezogen; so Pestel, Kluge, E. Chr. Tr. Krebs und schon gleich 1757 Joh. Ludwig Krebs.

Daraus ergaben sich nun allerlei Nebeneinnahmen: Für das Examen der Organisten, Gebühr nicht bekannt; einer Orgel (z. B. Dobitschen 1781 Neubau 3 Ktr.); Entschädigung für besondere Auführungen, z. B. Trauermusiken, wie Kluge eine für den Erbprinzen Friedrich besorgt hatte. Krebs hatte keine Dienstwohnung und bezog auch kaum noch die 2 fl. Auslösung während des Landtages, denn die Akten bemerken nichts, und Kluge sagt, daß die Vorgänger mehrere Akzidentien gehabt hätten. Wie war da seinerzeit ein Gottfried Scheidt ganz anders begnadigt! So blieb als Nebeneinnahme nur der Musikunterricht, von dem J. Ludw. Krebsens Sohn und Nachfolger E. Chr. Traugott sagt, er sei unbedeutend und gebe „bei der Concurrenz mehrerer mit solchen sich befassenden Personen keinen erklecklichen Zugang“<sup>3)</sup>.

In Altenburg war Krebs endlich eine einwandfreie Orgel beschieden, ein Werk G. H. Trosts, der in seiner Kunst Silbermann ziemlich nahekam und ein anerkannter Meister des Orgelbaues war, mochten auch Neider etwas anderes behaupten, wofür übrigens auch Silbermanns eigenes Gutachten Zeugnis gibt. Den ursprünglichen Registerbestand dieser Schloßorgel beschrieb der Erfurter Musikgelehrte Jakob Adlung, der die Angaben dazu wahrscheinlich von dem aus Dobitschen bei Altenburg gebürtigen Bachschüler J. Fr. Agricola erhalten hatte. Es war dieser Agricola seit 1737 in Altenburg und Leipzig wohnhaft und hatte das Werk gekannt und geschätzt. Über die Geschichte dieser „Krebsorgel“ können an dieser Stelle nur wenige Bemerkungen geboten werden: Am 1. Oktober 1734 überreichte der Hoforgelbauer H. G. Trost den Dispositions-

1) Diese Abschriften können aber ebensogut Werke des Stadtkantors J. G. Krebs sein, der in einem Briefe sagt, sein Vater habe sehr wenige Kirchenstücke gemacht. Vgl. Brief an Breitkopf vom 5. September 1794, Archiv Breitkopf & Härtel.

2) Refer. vom 10. V. 1735. St. Arch. Altenburg.

3) Vgl. Barthels Gesuch vom 21. 9. 1818.

entwurf<sup>1)</sup>, am 13. Juni 1735 erhielt er den Auftrag, das Werk in 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Jahren fertigzustellen, woraus aber mehr als 3 Jahre wurden; 1739, wahrscheinlich am 7. September, probierte Sebastian Bach die fast fertige Orgel; vielleicht war auch Krebs dort gewesen, der ja damals in Zwickau, also in der Nähe war und anscheinend auch die Pöniger Orgel kannte. Der Abnahmebericht vom 31. Oktober 1739 stammt von H. G. Stölzel, der mit dem Gothaischen Hoforganisten Golde die Abnahme besorgt hatte. Trost war dies Werk so ans Herz gewachsen, daß er dazu, am 24. Oktober, eine 22 Seiten lange Anweisung zur Erhaltung und Pflege dieser Orgel verfaßte. Die Disposition<sup>2)</sup> war folgende:

| 1. Hauptwerk, 15 Stimmen              |       | 2. Oberwerk, 14 Stimmen            |       |
|---------------------------------------|-------|------------------------------------|-------|
| * 1. Großquintaden . . . . .          | 16'   | 1. Geigenprinzipal . . . . .       | 8'    |
| * 2. Flauto travers . . . . .         | 16'   | 2. Bugara . . . . .                | 8'    |
| * 3. Principal . . . . .              | 8'    | 3. Quintatön . . . . .             | 8'    |
| * 4. Spißflöte . . . . .              | 8'    | 4. Höhlflöte . . . . .             | 8'    |
| * 5. Viol di Gamba . . . . .          | 8'    | 5. Lieblich gedackt . . . . .      | 8'    |
| * 6. Bordun od. Grobgedackt . . . . . | 8'    | 6. Gemshorn . . . . .              | 4'    |
| * 7. Rohrflöte . . . . .              | 8'    | 7. Floute douce, doppelt . . . . . | 4'    |
| * 8. Oktave . . . . .                 | 4'    | 8. Nasat . . . . .                 | 3'    |
| * 9. Gedackt . . . . .                | 4'    | 9. Waldflöte . . . . .             | 2'    |
| 10. Quinta . . . . .                  | 3'    | 10. Oktave . . . . .               | 2'    |
| * 11. Superoktave . . . . .           | 2'    | 11. Superoktave . . . . .          | 1'    |
| * 12. Blockflöte . . . . .            | 2'    | 12. Mixtur, 4—5fach . . . . .      | 2'    |
| 13. Sesquialtera . . . . .            | 2fach | 13. Cornet . . . . .               | 5fach |
| 14. Mixtur 9fach aus . . . . .        | 2'    | 14. Vox humana . . . . .           | 8'    |
| 15. Trompete . . . . .                | 8'    |                                    |       |

Glockenspiel e<sup>1</sup>—c<sup>3</sup>

\* Diese Stimmen standen im Gesichte; leider ist dieser schöne Prospekt seit dem Kriege zerstört und nicht wiederhergestellt.

| 3. Im Pedal: 11 Stimmen      |     | 4. Nebenzüge                       |  |
|------------------------------|-----|------------------------------------|--|
| 1. Prinzipalbaß . . . . .    | 16' | 1. Tremulant zu beiden Klavieren.  |  |
| 2. Violon . . . . .          | 16' | 2. Schwebung zur Vox humana.       |  |
| * 3. Quintaden . . . . .     | 16' | 3. Windkoppel von H. W. ins Pedal. |  |
| * 4. Flöte travers . . . . . | 16' | 4. Koppel zu beiden Klavieren.     |  |
| 5. Oktavbaß . . . . .        | 8'  |                                    |  |
| * 6. Bordunbaß . . . . .     | 8'  |                                    |  |
| * 7. Superoktave . . . . .   | 4'  |                                    |  |
| * 8. Mixturbaß . . . . .     | 2'  |                                    |  |
| 9. Posaune . . . . .         | 32' |                                    |  |
| 10. Posaune . . . . .        | 16' |                                    |  |
| 11. Trompete . . . . .       | 8'  |                                    |  |

\* Diese Stimmen aus dem Hauptwerk. 6 Bälge, davon 2 zum Pedal.

1) 1798. Vgl. L. III, 6 S. 86—89, sowie sein Gesuch von 1763.

2) Nach den Akten des Staatsarchives Altenburg, die freundlichst zur Verfügung gestellt wurden, wofür bestens gedankt sei.

Daß der Fürst, Herzog Friedrich III. von Gotha-Altenburg, dieses Orgelwerk erbauen ließ, bezeugt sein Interesse an der Kirche wie an der Orgelmusik, und daher geht die Annahme nicht fehl, daß Krebs nun hier, wie einst sein Lehrer Bach in Weimar, nichts unversucht ließ, was diese Orgel in ihrer Eigenart zur Geltung bringen konnte; sie diente aber nicht nur seinen eigenen Orgelstücken als klingendes Gewand, sondern auch den Bachschen Kompositionen, hatte doch Krebs allein über 40 Orgelchoräle und 12 oder noch mehr freie Orgelsätze Bachs in seiner Sammlung.

Wie Krebs seine Orgel in acht hielt, zeigt sein „Untherthänig-gehorsamstes Pro memoria vom 8. Aug. 1771“ gegen J. G. Maurer, der ohne Erlaubnis nach Leipzig verzog, worin es u. a. heißt: „Wann aber durch eine so unschickliche als weitschweifige Dienstverwaltung dem allhiesigen kostbaren einer beständigen und accuraten Aufsicht bedürfenden Hoforgelwerke um desto weniger gerathen seyn möchte, in mehr selbiges bisanhero das Unglück gehabt immer in solche Hände zu fallen, von welchen man sich eine Pflicht und treusleißigere Wart-, und Pfllegung versprochen hätte, da die wider alles Vermuthen, sich hier und dort neuerlich äußernde Defecte das Gegentheil sattsam zu Tage legen . . ., so wäre ein geschickter und redlicher Mann erforderlich die Orgel zu pfllegen“; er mache sich inzwischen „anheischig die nothdürftige Durchstimmung besagten Orgelwerks, und was dem angängig, ad interim, wie vormals einige Jahre lang auch geschehen“, über sich zu nehmen und solches in dem Stande, wie er es überkommen, werde bestmöglichst erhalten<sup>1)</sup>. Krebs ließ auch 1771 Maurers Gehilfen Göttlich nicht zur Orgel, Maurer sollte selbst kommen.

Amtsgeossen des Altenburger Hoforganisten waren: 1. Der erste Stadtorganist Johann David Schreiter, an der Bartholomäuskirche, Advocatus immatriculatus, später Hofadvokat, seit 1742 im Amte. 2. Der zweite Stadtorganist, an der Brüderrkirche, namens Johann Christoph Valentin Aschenbach, vielleicht auch noch sein Vorgänger, dessen Name noch nicht ermittelt ist.

Einen Schloßkantor gab es nach Lorenz<sup>2)</sup> seit 1680 nicht mehr; die Musik leitete seither der Präsekt des Chorimusici. Stadtkantor

1) C. A. 1754 f. C. I. L. 216/12; Rep. F. II 2.

2) Geschichte des Gymnasiums Altenburg, S. 350.

war von 1720—1770 Gottlieb Schreiter, Schulcollega III, ehemals Student in Leipzig, 1719 Kantor in Glauchau, bekannt als lateinischer Dichter; Stiftskantor war ein Karl Friedrich Stöhr und seit 1774 als dessen Substitut Johann Daniel Gerhardt.

Über die Kunst aller dieser Männer ist nichts bekannt; an Krebs reichte wohl keiner heran.

Fürsten diente Krebs zweien: 1732—1772 regierte Herzog Friedrich III; 1772—1804 Herzog Ernst II.

Krebs als Orgelrevisor. 1756, sofort nach seinem Dienstantritt, hatte Krebs einen Orgelbau für die Kapelle zu Posterstein, ausgeführt von Christian Gottfried Friderici zu Gera, in Aussicht zu nehmen; am 13. November überbrachte er sein Gutachten an das Konsistorium zum Generalsuperintendenten D. J. Caspar Neuchlin, seit 1751 in Altenburg. Krebs war mit der Disposition einverstanden, erinnerte aber, daß der Tremulant „bey einem Werke von einem Clavier mehr schädlich als nützlich, indem damit ohne Nachteil des Werks sehr behutsam umgegangen seyn will“. Statt dessen empfahl er die Beifügung eines Prinzipalbasses von Holz 8'; der Preis sei ziemlich leidlich angesetzt. Das Abnahmegutachten vom 26. August 1757, nach genauer Examination der Orgel ausgestellt, lobt Fridericis saubere Arbeit.

Familiener eignisse. 1758 wurde Krebs ein weiterer Sohn geboren<sup>1)</sup>, namens Christian Wilhelm August, geb. (Mittwoch) den 8. Febr. vormittags 9 Uhr, get. (Donnerstag) den 9. ej. von Herrn Diacono M. Schmeisern in der Brüderrkirche. Pathen: J. Wilh. Hofmann, f. s. Regierungs- und Consistorial Secretarius allhier; Helena Ilisabe, Herrn J. Christian Zähnigs, f. s. Cammer Renthverwalters allhier Ehegenossin; August Heinrich Stölzel, f. s. Forstsecretarius allhier.

Das Archiv von Breitkopf & Härtel in Leipzig<sup>2)</sup> besitzt eine Quittung des J. L. Krebs vom 5. 2. 1763 über 16 Rth. vor componierte Sachen<sup>3)</sup>, übermittelt durch den Rittmeister de Büнау, eine Nachricht, die sowohl Krebsens Tätigkeit als seine Beziehungen ein wenig beleuchtet.

1) Kirchenbuch, Laufen 1758, S. 623, Nr. 28.

2) Freundl. Mitteilung von Herrn Dr. Wilh. Hitzig.

3) Die 6 Klavierfonaten mit 1 Flöte?

Ende 1763 ersuchte Krebs, wie ein Aktenstück der Rentkammer vom 28. XI. bezeugt, beim Fürsten „unter Anführung seiner bedrängten Umstände um eine Verbesserung seines jährl. Gehalts“. Der Kammerpräsident schrieb dazu<sup>1)</sup>:

„Nachdem nun Supplicant nach dem einstimmigen Zeugniß derer Kenner vorzügliche Geschicklichkeit in seiner Kunst besitzet, gleichwohl aber keinen gar starken Gehalt genießet, und dagegen eine zahlreiche Familie zu versorgen hat, auch in denen bisherigen calamitösen Jahren<sup>2)</sup> durch die außerordentliche Theuerung allerdings sehr zurücke gebracht worden seyn mag, mithin in solcher Betrachtung ihm eine Verbesserung gar wohl zu gönnen seyn dürfte; als stellen Ew. Hochf. Durchl. wir zu gnädigster Entschließung unterthänigst anheim, ob Höchst Dieselben ihm, jedoch bloß vor seine Person, eine jährl. Addition von etwa 40 fl. angedeyhen, auch da mit wegen seiner dringenden Umstände von und mit dem jetzt laufenden Quartal pro rata den Anfang machen zu lassen in Gnaden geruhen wollen . . . Datum Altenburg, den 28. Nov. 1763.

Unter den neuen Funden<sup>3)</sup> lag auch das Ansuchen des Hoforganisten, das im Wortlaut folgen möge:

Durchlauchtigster Herzog . . . Ew. Hochf. Durchl. haben bey höchst dero letzten Anwesenheit in Altenburg, so viele und so große Proben Höchst Dero Gnade zu hinterlassen geruhet, daß auch ich, aller meiner natürlichen Furcht ungeachtet, mich erkühne, Höchst denenselben diese unterthänigste Bittschrift zu übergeben. Die Bedienung, welche ich nunmehr ins Achte Jahr zu verwalten die Gnade habe, hat so wenig Besoldung, daß ich mich mit meinen 6 Kindern auch in denen anfänglich noch bessern Zeiten, nur nothdürftig zu ernähren nicht im Stande gewesen wäre, wenn ich nicht durch besondern Unterricht noch etwas zu verdienen Gelegenheit gehabt. Da aber hernach durch die allgemeinen Drangsale des Kriegs die Preise aller Lebensmittel aufs Höchste gestiegen sind, und die erwähnten Gelegenheiten des Nebenverdienstes immer mehr und mehr abgenommen haben, ja auch nach wieder hergestellten Frieden eine immer noch große Theuerung geblieben ist; So sehe ich mich genöthiget, Ew. Hochfürstl. Durchl. endlich zu klagen, daß ich in die betrübteste Umstände mit den Meinen gerathen bin, und mich noch darinnen befinde, aus welchen mich nichts als Ew. Hochfürstl. Durchl. Höchst Dero weltbekannte Großmuth zu retten vermögend ist. Ich nehme daher mit tiefster Ehrfurcht zu Höchst Dero Gnade meine einzige Zuflucht und bitte unterthänigst, um eine jährliche Verbesserung meiner

1) Friedrich Heinrich v. Einsiedel.

2) Die böse Zeit ist auch in Trosts Eingabe von 1757 erwähnt.

3) C. A. L. III/6, S. 56, Nr. 199; nur Unterschrift eigenhändig.

mitleidenswürdigsten Umstände. Der Höchste erhalte Ew. Hochfürstl. Durchl. nebst Dero gnädigsten Frau Gemahlin Hochfürstl. Durchl. und dem ganzen Hochfürstl. Hauße bis ins Höchste Alter in den besten Zeiten bey allen vollkommenen Wohlseyn, mir aber schenke er Kräfte der beständigen Höchsten Gnade zu welcher ich mich nebst den Meinen aufs Demüthigste empfehle, stets würdig zu seyn der ich in devotester submission ersterbe

Durchlauchtigster Herzog,  
Gnädigster Fürst und Herr,  
Ew. Hochfürstl. Durchl.

unterthänigst gehorsamster Knecht  
Johann Ludwig Krebs.

Altenburg d. 27. Okt. 1763.

Am 3. Dezember bewilligte der Herzog eine Zulage von 40 Rthl., jedoch „bloß vor seine Person und ohne alle Consequenz“.

1768 bot sich Krebs Gelegenheit zu einer Verbesserung auswärts. Nach Meyners Angabe in der Zeitschrift für das Fürstenthum Altenburg<sup>1)</sup> wurden ihm „sehr vorteilhafte Bedingungen angetragen, um nach Liefland zu kommen, welche Gelegenheit er aber aus Anhänglichkeit an seinem geliebten Altenburg und aus Dankbarkeit gegen seinen Fürsten, der ihn drei Jahre zuvor mit einer lebenslänglichen Besoldungszulage begnadigt hatte, ausschlug“. Seine Kunst scheint nun in weiteren Kreisen anerkannt worden zu sein, für eine neuerliche Veränderung aber fehlte ihm nun die Lust und Gesundheit. 1775 wandte sich Krebs abermals mit einem Gesuch an seinen Landesherrn, dessen Wortlaut bisher nicht aufzufinden war, dessen Inhalt sich aber aus dem Konsistorialbericht vom 7. Oktober 1775 ergibt: Krebs bittet für den Fall seines künftigen Unvermögens oder Ablebens um ein Expectanz Decret für seinen „jüngsten“ Sohn E. Chr. Traugott. Abermals war Georg Benda in Gotha beauftragt worden, ein Gutachten abzugeben. Sein Pro Memoria lautete:

Auf das von dem H. Krebs, Hof Organist zu Altenburg, an Cere-  
missimum gerichtetes Schreiben<sup>2)</sup>, worinnen derselbe um die Succession auf die dasige Organistenstelle für seinen Sohn bittet, habe hierdurch unthertänigst berichten wollen, daß dieser durch den Unterricht seines

1) 1796, S. 318, Nr. 18. Ferner: Auch J. Gottfried Krebs hatte Beziehungen nach Liefland, und zwar nach Pernau. Vgl. seinen Brief von 1794, Archiv Breitkopf & Härtel.

2) Thür. St. A. K 3 XXVI 55, Bl. 235.

Vaters, eines der geschicktesten Organisten in Deutschland, in den Stand gesetzt worden, diesen Dienst mit allem Beyfall zu versehen, wovon er auch bereits manche Probe abgelegt hat.

Gotha, d. 17<sup>ten</sup> Dec. 1775.

G. Wenda.

Der junge Krebs war auch, wie die Akten berichten, vom Stadtorganisten Schreiter geprüft, seine sonstige Aufführung anerkannt und vom Konsistorium in einem Bericht<sup>1)</sup> empfohlen worden. Als Wendas Urteil diese Angaben bestätigte, ernannte der Fürst auf Antrag des Oberhofmarschallamtes<sup>2)</sup> Ehrenfried Christian Traugott zum Nachfolger, bzw. er ließ ihm am 29. Januar 1776 das Expectanzdekret ausstellen.

Unter den Schülern die Joh. Ludwig ihre Ausbildung verdankten, sind für die Altenburger Zeit in Anspruch zu nehmen: seine Söhne G. F. Ludwig im Alter von 11 Jahren, R. H. Gottlob und E. Chr. Traugott mit 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> und 10 Jahren, sowie ein Gottlieb Riedel aus „Niederwirren“<sup>3)</sup> bei Waldenburg, der erst Chorschüler am Altenburger Gymnasium war, 1795 aber in Leipzig Theologie studierte und Hauslehrer wurde<sup>4)</sup>.

Heimgang: 30 Jahre nach dem Tode des Lehrers starb auch der Schüler; nüchtern berichtet das Kirchenbuch:

1780, S. 574, Nr. 5. Johann Ludwig Krebs, gewesener herzogl. Hoforganist, am Kornmarkt, 67 Jahre alt, ist den 4. frühe mit der kleinen halben Schule beerdigt worden.

In der Kunstwelt fand Krebsens Tod immerhin Beachtung. Forkel verzeichnet die Tatsache: „Im Anfange des 1780<sup>ten</sup> Jahres verstarb in Altenburg der würdige Schüler J. S. Bachs und große Organist J. L. Krebs in einem ziemlich hohen Alter“ und rühmt seine „ziemlich vielen Arbeiten im musikalischen Fache“, die vorzüglichsten aber sind die für Orgel, jetzt<sup>5)</sup> aber durch die Menge neuerer Arbeiten fast gänzlich verdrängt . . ., sie gehören unter die gründlichsten und besten seiner Zeit, deren Andenken daher gewiß verdient aufbehalten zu werden.“

Dem Herzog meldete das Konsistorium diesen Todesfall folgend: „. . . Sollen wir andurch . . . anzeigen . . ., daß der bisherige Hof-

1) Bereits am 7. Oktober 1775.

2) 9. Januar 1776.

3) Niederwiera.

4) Vgl. Arno Werner, Zeitg.

5) Mus. Almanach f. 1783.

Organist Johann Ludwig Krebs allhier, vor etlichen Tagen mit dem Tode abgegangen sei . . .“; ein Kammerbericht vom 14. Januar 1780 nennt den Todestag: „verstorben am 1<sup>ten</sup> huj. . . .“ Auch Meyner<sup>1)</sup> schreibt: Er starb am ersten Tage des Jahres 1780; dann heißt es<sup>2)</sup>: „J. L. Krebs war der Mann, von dem Burney in seinen Reisen sagt: er habe an ihm zu Altenburg den größten Organisten in Deutschland gefunden.“ Nach einer Anspielung auf den „einzigen Krebs im Bache“ heißt es: „Wir haben hier 23 ganze Jahre lang das Vergnügen genossen, ihn zu hören. Er verließ uns und die Welt erst im 67. Jahre seines Alters; ihn verließ aber sein Jugendfeuer nicht biß an sein Ende. Noch als Greiß war er Jüngling in der Begeisternng, wenn er vor der Orgel saß; er lebte in seinem Instrumente, das ihn immerfort verjüngte.“ Ferner: „Erhabenheit war indessen der Hauptcharakter seines Spiels; und dieser machte ihn denn vorzüglich zum großen Kirchenmusiker . . . Seine Kompositionen tragen alle das Gepräge des großen Genie und sind an die strengsten Regeln der Kunst gebunden.“

Es ist im Bach-Jahrbuche am Platze, die Bachschen Kompositionen zu erwähnen, die Krebs besaß, spielte und zu Vorbildern nahm. Die Handschriften P. 801 und 802 der Preussischen Staatsbibliothek Berlin (BB), nach Naumann<sup>3)</sup> sehr gute Quellen, geben, aus Krebs' Nachlaß stammend, folgende Orgelchoräle:

|         |                                               |        |           |
|---------|-----------------------------------------------|--------|-----------|
| BBP 802 | 1. Ach Gott und Herr . . . . .                | BG. 40 | S. 4      |
|         | 2. Ach Gott und Herr (h) . . . . .            | "      | S. 43     |
|         | 3. Allein Gott ( $12/8$ ) . . . . .           | "      | S. 47     |
|         | 4. An Wasserflüssen, 5 voci . . . . .         | "      | S. 49     |
|         | 5. Ein feste Burg (D) . . . . .               | "      | S. 57     |
|         | 6. Erbarme dich mein . . . . .                | "      | S. 60     |
|         | 7. Herzlich tut mich . . . . .                | "      | S. 73     |
|         | 8. O Gott, du frommer Gott . . . . .          | "      | S. 114    |
|         | 9. Sei gegrüßet. Var. I, II, IV u. X. . . . . | "      | S. 122 f. |
|         | 10. Gelobet seist du, Var. . . . .            | "      | S. 158    |
|         | 11. In dulci júbilo, A# . . . . .             | "      | S. 158    |
|         | 12. Lobt Gott, (E#) . . . . .                 | "      | S. 159    |
|         | 13. Vom Himmel (D#) . . . . .                 | "      | S. 159    |
|         | 14. Auf meinen lieben Gott . . . . .          | "      | S. 170    |
|         | 15. Ach was soll ich . . . . .                | "      | S. 189    |

1) a. a. D.

2) 1796 geschrieben; hier gekürzt.

3) Vorrede zu BG. Bd. 40.

- BBP 801 16. Liebster Jesu (A) (Choral) . . . . . BG. 40 S. 25  
 17. Wir glauben all (4v.) . . . . . " S. 187

Aus Krebs' Nachlaß (bei Reichsch) ferner:

18. Komm hl. Geist . . . . . Var. F. BG. 25<sup>2</sup> S. 151  
 19. Komm hl. Geist . . . . . Var. G. " S. 153  
 20. An Wasserflüssen, 4v. . . . . Var. " S. 157  
 21. Herr Jesu Christ, Trio . . . . . Var. G. " S. 162  
 22. O Lamm Gottes . . . . . Var. A. " S. 166  
 23. Von Gott will ich . . . . . Var. " S. 170  
 24. Nun komm d. Hd. Hd. . . . . I. Var. " S. 172  
 25. " " " " " . . . . . II. Var. " S. 174  
 26. " " " " " . . . . . II. Var. " S. 176  
 27. " " " " " . . . . . III. Var. " S. 178  
 28. Allein Gott (G) <sup>3</sup>/<sub>2</sub> Var. BG. 25<sup>2</sup>, S. 125 u. 180<sup>1)</sup>  
 29. Jesus Christus unser Held . . . . . BG. 25<sup>2</sup> S. 188

6 Choräle aus dem Orgelbüchlein:

30. Herr Christ der einig Gottes Sohn . BG. 25<sup>2</sup> S. 5  
 31. O Mensch, beweine dein Sünden groß " S. 33  
 32. Durch Adams Fall . . . . . " S. 53  
 33. Es ist das Heil . . . . . " S. 54  
 34. Ich ruf zu dir . . . . . " S. 55  
 35. Wer nur den lieben Gott . . . . . " S. 58

Nach Griepenkerl (Bd. VI):

36. Allein Gott (Trio, A). . . . . BG. 25<sup>2</sup> S. 183

Nach EP. Bd. IX:

37. Wir glauben all an einen Gott (vollstd.).  
 38. Wir Christenleut.

In der Gesamtausgabe (Heinrichshofen) stehen als Stücke Krebsens:

39. Christ lag in Todesbanden. . . . . BG. 40 S. 52  
 40. Magnificat-Fuge . . . . . " S. 79  
 41. Wir glauben all (Ped. dopp.) . . . . . " S. 103  
 — Wir Christenleut . . . gb (vgl. oben) " S. 32

An freien Orgelstücken kannte Krebs nach Griepenkerl:

1. Fuga g-moll, Variante EP. II, Nr. 4, S. 93—96, eine ganz vorzügliche Abschrift aus dem Nachlaß von Krebs.

1) Zwei gleiche Abschriften bei Reichardt, dem dritten Nachfolger Krebsens.

2. Toccata et Fuga F, Variante, aus einem alten Buch Krebsens im Besitz des Hoforganisten Reichardt; Pedalsolo verändert, nur bis ins  $c^1$  geführt, vielleicht eine frühere Fassung Bachs. EP. III, 2.
3. Toccata et Fuga db (Dorisch), aus dem Nachlaß bei Reichardt. EP. III, 3.
4. Fantasia et Fuga cb. Nachlaß von Krebs. Das Stück wäre ohne Einschreiten des Hoforganisten Reichardt in Altenburg in die Hände eines Krämers geraten! Sehr sorgfältige Abschrift mit dem Vermerk: Soli deo Gloria den 10. Januarii 1751. EP. III, 6.
5. Praeludium et Fuga C=dur (E). Nachlaß von Krebs in C; vollständig und von höchster Glaubwürdigkeit, ein Stück für Orgelvirtuosen. EP. III, 7.
6. Praeludium et Fuga C=dur, sehr alte, fast fehlerlose Abschrift im Nachlaß von Krebs. EP. III, 8.
7. Fuga gb. Abschrift von Krebs. EP. IV, 7.
8. Fantasia in G,  $12/8$ , 3 Sätze, Abschrift von Krebs, bei Reichardt. EP. IV, 11.
9. Praeludium a=moll  $3/4$ , Titel eigenhändig von Krebs, dazu noch die Bemerkung: pro organo pleno. EP. IV, 13. Vgl. BG. 38, S. 89. BBP. 801.
10. Trio a=moll, Handschrift bei Reichardt, von Krebs herkommend. EP. IV, 14.
11. Trio c=moll, Adagio, Allegro, EP. IX, Nr. 9. Das Stück (1. Satz Moderato) steht zu Unrecht in der sog. Ges.=Ausgabe (II, S. 14, Nr. 7) bei Heinrichshofen.

An Klavierstücken und anderen Kompositionen Bachs überlieferte Krebs:

1. Präludium a=moll, BG. 36, S. 138. Sammelband von Krebs.
2. 6 große (engl.) Suiten: Nr. I, II und VI. Sammelband von Krebs, BBP. 803.
3. Die chromatische Fantasie und Fuge, 3mal vorhanden. BBP. 803 (zweimal) und Ms. 12011 (einmal). Vgl. Bach-Jb. 1926, S. 59/60. Krebsens Abschrift wurde Vorlage für Forkel.

4. Sonate in a, EP. Nr. 213, 1. (Vgl. Reinkens Hortus musicus.)
5. Sonate in C, EP. Nr. 213, 2.
6. Sonate in a, BG. 42, nach BBP. 803 ein alter Sammelband von Krebs.
7. Verschiedene Instr.-Kompositionen, BG 51, Suite e-moll, P. 801 S. 385/95 aufs Lautenwerk; sorgfältig.
8. Präludium a-moll, BG. 36, S. 91; später bei F. A. Koitsch.
9. Fuge h-moll (Albinoni), BG. 36, S. 178; genaue alte Handschrift.
10. Aria variata, a-moll, BG. 36, S. 203, ohne Var. IX.
11. Fuge für Violine und Continuo, BG. 43, S. 39 (F. A. Koitsch).
12. Fantasia in G, BG. 38, S. 75. BBP. 801, zum Teil auch BBP. 414 (Fantasia  $12/8$ ).
13. 6 geistliche Lieder, Spitta II, Anhg. S. 16, bei F. A. Koitsch.

In P. 801, einem von Krebs geschriebenen Band, finden sich auch Abschriften älterer französischer Orgelmusik, ein Zeugnis seines Fleißes. Kompositionen von Seb. Bach und von J. L. Krebs fanden sich nach des letzterem Tode im Besitze seines Sohnes, des Altenburger Stadtkantors Joh. Gottfried Krebs, der sie nach einem Briefe an Breitkopf vom 11. Dezember 1792 an den Hofkompositeur (J. Fr.) Agricola in Berlin ließ (und als dieser starb<sup>1)</sup>, nicht mehr zurück erhielt.

BBP. 802 ist meist von Altnikol geschrieben, war dann<sup>2)</sup> im Besitze Krebsens, was also Beziehungen dieses zu Altnikol verrät; auch mit Forkel war Joh. Ludwig in Fühlung, der Krebs'sche Kompositionen im Ms. kannte.

Kompositionen J. L. Krebsens in diesem kurzen Abriss zu besprechen, ist nicht möglich, doch seien einige Bemerkungen erlaubt. Etwa 25 Stücke, darunter eine Reihe von Choralvorspielen, sind zeitlich festlegbar, bei genauerem Studium der Handschrift durch Vergleich wahrscheinlich alle. Die Stadtbibliothek Leipzig besitzt neben 19 bzw. 23 Orgelstücken auch seine „Erste (Klavier-) Piece“ von 1740, sowie ein Oratorium funebre, ein Magnificat, eine Missa in F; Königsberg u. a. 9 Hefte Orgelkompositionen, Zwickau 6 Trios für

<sup>1)</sup> 1774, Dezember.

<sup>2)</sup> 1759 starb Altnikol.

Querflöte oder Violine; den reichsten Bestand hat die Staatsbibliothek in Berlin (P. 190, 247, 275, 367, 407, ferner Ms.Mus. Nr. 12010, 12011, 12012, 12013 u. a.). (Vgl. Eitner, *Qu.-Lex.*) Krebs ist (war) vertreten in den Sammlungen Grassnick (dann BB), Becker (jetzt Leipzig), Westphal, Hauser, Meyer, A. G. Ritter, Wagener, Prieger, W. Wolfheim, Forkel (jetzt M. Gorke, Eisenach), sowie Breitkopf & Härtel, Leipzig. Gedruckt wurde zu seinen Lebzeiten nur wenig. Die sogenannte Gesamtausgabe seiner Orgelwerke ist nicht vollständig und wurde vom Schopauer Kantor Karl Geißler in den Jahren 1847 bis 1849 bei Heinrichshofen veranstaltet; hätte nicht G. W. Körner gleichzeitig eine zweite Gesamtausgabe versucht, anfangs 1848 im Wettbewerb gegen Heinrichshofen angekündigt, aber auch unvollendet, hätte Geißler vielleicht sein so eifrig betriebenes Werk trotz der Ungunst der Zeiten abschließen können. Aus dem Briefwechsel mit dem Verleger<sup>1)</sup> erhellen als Quellen A. G. Ritter<sup>2)</sup>, S. W. Dehn, L. Erk, Kgl. Bibl. Berlin; Nürnberg (wer?), (G. H.) Rind; andere Quellen, die nur ihm, nicht Körner, offen standen, sind leider nicht bezeichnet.

Geißler gab im Vorwort auch eine (erste) kurze Biographie Joh. Ludwigs und erkannte wohl den Wert dieser Kompositionen; so schreibt er am 19. Februar 1848: „Nun bald hinaus in die Welt damit . . . Das ist klassisch und wird auch nach 100 Jahren noch gesucht.“ Ein thematisches Verzeichnis seiner Werke ist im Werden; seine Kunst soll wieder ans Licht kommen und unvergessen bleiben. Sie kann bestehen neben der des größeren Meisters: Bach.

### Nachtrag.

Auf Grund weiterer Forschungen kann noch bemerkt werden:

1. J. Ludwig Krebs gibt in seinem Gesuche vom 21. September 1775 an, daß er sich „bey ansteigenden Lebensjahren“ und „merklichem Abnehmen der Kräfte insbesondere des Gesichts“ in den Wochenpredigten seit einigen Jahren von seinem 24jährigen Sohn Ehrenfried Christian Traugott vertreten ließ.

<sup>1)</sup> Für Einsicht in die Originalbriefe sei bestens gedankt!

<sup>2)</sup> 18 Nummern.

2. Die in den Bibliotheken Leipzig, Königsberg und Kronstadt vorhandenen Kantaten (vgl. S. 117, Anmerkung 1) gehören, wie nun nachgewiesen werden kann, alle dem Sohne Johann Ludwigs, dem Stadtkantor Johann Gottfried zu. Leipzig besitzt in der Stadtbibliothek also von Joh. Ludwig Krebs: eine Messe in F (24.VI.1755), ein Magnificat (ohne Datum), ein Oratorium funèbre zum Tod der Königin Maria Josefa von Polen († 17. 11. 1757)<sup>1)</sup>. Wie weit die in Berlin vorhandenen Kompositionen etwa auch einem seiner Söhne zuzuschreiben sind, ist noch nicht untersucht.

---

<sup>1)</sup> Anmerkung E. F. Beckers.

## Besprechung.

Charles Sanford Terry: „Johann Sebastian Bach.“ Eine Biographie. Übertragen von Alice Klengel. Mit einem Geleitwort von Karl Straube. XVI und 396 Seiten, 2 Tafeln und 55 Abbildungen. Leipzig (1929), Inselverlag. Besprochen von Prof. Dr. Gotthold Frotzcher (Danzig).

Der Geschichtsprofessor an der Universität Aberdeen, Charles Sanford Terry, dessen Bachausgaben und Bachschriften schon wiederholt im Bach-Jahrbuch gewürdigt worden sind (s. Bach-Jahrbuch 1919, S. 62 ff.; 1923, S. 74 ff.; 1926, S. 165 ff.), hat als einer der führenden Geister in der englischen Bachpflege Geltung. Durch die deutsche Ausgabe seiner Bachbiographie, die der Inselverlag in mustergültiger Ausstattung vorlegt, wird er endlich auch der großen Gemeinde der deutschen Bachfreunde bekannt. Seit langem ist kein Werk über Bach erschienen, das in solch weitem Maße allgemeine Beachtung verdient wie Terrys Bachbiographie.

Es gehörte der ganze Mut des Bachbegeisterten und die Selbstverleugnung des Historikers dazu, um nach Philipp Spittas monumentalem Werk über Joh. Seb. Bach eine Bachbiographie zu schreiben, die in wesentlichen Punkten von Spittas klassischem Werk loszukommen sucht. Die Bachliteratur der letzten Jahrzehnte scheidet sich deutlich in zwei Teile. Auf der einen Seite stehen Versuche, das Werk Bachs stilkritisch zu durchdringen und ästhetisch zu deuten; auf der anderen Seite stehen begrenzte historische Quellen- und Milieuforschungen über einzelne Perioden des Lebens Bachs, über lokale und zeitliche Zusammenhänge. Wenn Terry an eine neue Bachbiographie ging, hatte er die Aufgabe, die zahlreichen verstreuten Spezialstudien der letzten Jahrzehnte zusammenzufassen und zu verbinden. Er hätte sich damit begnügen können, die Ergebnisse der neueren Spezialforschung in Spittas Werk hineinzuarbeiten. Terry ist aber viel weiter gegangen und tiefer vorgedrungen. Durch sorgfältigste Akten- und Lokalstudien hat er die Quellen Spittas überprüft, zum Teil korrigiert und durch wichtige neue Dokumente und Erkenntnisse vermehrt. Man kann wohl sagen, daß der englische Historiker nichts übernommen hat, was er nicht selbst kontrollieren konnte. Seine Arbeit erhält dadurch den Reiz persönlicher Anschauung; viele der Tatsachen, die in der bisherigen Bachliteratur schon genügend bekannt waren, erscheinen in neuer Beleuchtung und Verknüpfung, viele andere werden von Terry zum ersten Male bekannt gemacht. Es ist verständlich, daß Terry von seiner Arbeitsmethode aus gegen Spittas Darstellung den Vorwurf erhebt, der Leser verliere Bach ganz aus den Augen, der ungeheure Rahmen erdrücke das Bild, und Bachs Gestalt werde von der Masse theoretischer Erörterungen erbarmungslos verschlungen. Terry hat, um einer solchen Gefahr zu entgehen, seine Darstellung nur auf das Biographische angelegt. Das Werk Bachs wird nur insofern herangezogen, als es in besonderer Beziehung zu seinem Lebensgang steht.

Man mag sich fragen, ob eine solche Beschränkung auf das rein Biographische dem Geist der gegenwärtigen Wissenschaft entspreche. Und doch ist sie notwendig gewesen. Terry stellt im Vorwort seiner Bachbiographie fest, daß fast alle neueren Bachbücher das Biographische mit geringen Zusätzen und Änderungen von Spitta übernehmen, während sie in der stilkritischen Betrachtung von Bachs Werk sich von Spitta mehr oder weniger entfernen. Den unbefangenen Leser mag diese Diskrepanz oft verwirrt haben. Terry steckt sich ein Teilziel, um ganze Arbeit leisten zu können. Er zeichnet auf Grund der Quellen die Gestalt Bachs nach seinem Leben und aus seinem Milieu heraus und gibt der kommenden Bachforschung damit den Rahmen, in den die Betrachtung der Werke eingeordnet werden kann. In dieser Beschränkung zeigt sich die Meisterschaft des Historikers. Überall hat Terry an Ort und Stelle Bachs Wirken persönlich zu verfolgen gesucht; nirgends begnügt er sich mit Angaben aus zweiter Hand. Daß durch Terrys Studien manche oft zu Unrecht angezweifelte Angaben Bitters authentische Geltung erhalten, mag den Freunden dieses begeisterten Bachforschers eine besondere Freude sein. Durch sorgfältige Milieuforschung weiß Terry vor allem die Jugend Bachs, die Ohrdruffer und Lüneburger Jahre, neu zu beleuchten. Die Genealogie Bachs, der Terry noch eine eigene Spezialschrift gewidmet hat, erfährt eine beträchtliche Bereicherung. Bachs Beziehungen zum deutschen Norden rücken in helles Licht, die Köthener Zeit wird mit besonderer Liebe geschildert. Daneben ergeben sich manche neue Ausblicke auf die Datierung der Werke Bachs, wie z. B. der Versuch Terrys, das Weihnachtsoratorium vor die Herkuleskantate zu verlegen.

Von echt wissenschaftlichem Geiste zeugt die Bescheidenheit, mit der der Verfasser sich von naheliegender Polemik fernhält. Daß Terrys Bachbiographie von glühender Wärme für den Genius Bach diktiert und virtuos stilisiert ist, mag jeden Vorwurf historischer Einseitigkeit und Lebensferne entkräften, wie ihn die Gegenwart gern biographischen Werken entgegen wirft. Terrys Buch ist auch darin ein Vorbild der Biographie, daß es glänzend zu lesen ist!

Es erscheint fast als müßig, ein paar kleine Korrekturen zu vermerken. In der Kantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ handelt es sich selbstverständlich um Pauken und nicht um Trommeln (zu S. 75); auch die Bezeichnung „Baßgeige“ ist mißverständlich. Adjuvanten sind nicht gelegentlich mitwirkende Aushilfskräfte, sondern gewissermaßen etatsmäßig vorgesehene Stützen des Vokal- und Instrumentalchors (zu S. 192). Der Vergleich zwischen Brustwerk der alten und Schwellwerk der neuen Orgel (S. 350) mag zu Mißverständnissen verleiten. Die Quinte des Brustwerks der Arnstädter Orgel war dreifüßig ( $2\frac{2}{3}$ füßig; zu S. 349).

Durch ein reiches Bildmaterial, das zum Teil eigenen Aufnahmen des Verfassers entstammt, erhält das Buch besondere Anschaulichkeit.

# Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Januar 1928 bis zum 30. Juni 1930.

Zusammengestellt von Dr. Anneliese Landau (Berlin).

Im folgenden sind nur neue Ergebnisse der Bachforschung und Anregungen zur Bachpflege zusammengestellt. Behandeln mehrere Arbeiten den gleichen Fragenkomplex, so wird die scheinbar umfassendste inhaltlich kurz wiedergegeben, auf die übrigen nur namentlich verwiesen. Soweit die Arbeiten stofflich nicht zusammenhängen, sind sie innerhalb einer Gruppe alphabetisch nach den Verfassern geordnet. Die nicht erwähnten populär gefaßten Aufsätze und die rein berichtenden Artikel über die Bachfeste sind aus der jährlich erscheinenden Zeitschriftenchau der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ — unter dem Schlagwort „Bach“ — zu ersehen.

## Der Mensch.

Reinhold Bernhardt: „Das Schicksal der Familie J. S. Bach“  
in „Der Bär“ 1930.

Bernhardt berichtet über die finanzielle Notlage der Bachschen Familie nach Joh. Sebastians Tod, besonders über die Sammlungen, die Rochlitz und Streicher zur Unterstützung der völlig verarmten Regine Susanne Bach (gestorben 1809) veranstaltet haben.

E. Sandford Terry: „Has Bach surviving Descendants?“ in  
„Musical Times“ 1930, Nr. 1048.

Seit dem 13. Mai 1871 „Bach's blood has ceased to flow in mortal veins“. Denn am 13. Mai 1871 starb Caroline Auguste Wilhelmine Ritter, die Enkelin Joh. Christoph Bachs, kinderlos.

Hans Löffler: „Die Schüler J. S. Bachs und ihr Kreis“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 7. Jahrg., Heft 9, 10, 12 und 8. Jahrg., Heft 2 u. 5.

Löffler nennt mit kurzer biographischer Angabe elf Schüler aus der Zeit vor 1717, 44 aus der Zeit von 1717—1750.

## Das Werk.

## Vokalwerke:

Fred Hamel: „Die Kompositionen Bachs im Schemellischen Gesangbuch“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 12. Jahrg., Heft 4.

Arnold Schering hat im Bach-Jahrbuch 1924, S. 105 ff. nachgewiesen, daß im Schemellischen Gesangbuch nur „Komm süßer Tod“, „Vergiß nicht mein“ und „Dir, dir Jehova will ich singen“ Originalkompositionen von Bach sind. Hamel bestätigt durch Analyse der drei genannten Choräle die Richtigkeit dieser Untersuchungen. Die drei Choräle müssen von einem einzigen Verfasser sein, daß dieser Bach ist, beweisen: 1. der  $\frac{3}{4}$ -Takt der französischen Air und die arienhafte Anlage, 2. die Texte, die genau dem Empfindungsleben Bachs entsprechen (auf beides wies schon Schering S. 116 hin), 3. die thematisch geführte Imitation des Basses.

Arno Werner: „Ein irrtümlich J. S. Bach zugeschriebenes Trauergedicht“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 11. Jahrg., Heft 11/12.

Der Katalog der Fürstl. Bibliothek zu Stolberg I, 259 gibt als Verfasser des Trauergedichtes „Die nicht liebliche Bruder-Einigkeit“ Joh. Seb. Bach an, da das Gedicht J. S. Bach gezeichnet ist. In der in Frage kommenden Zeit war aber nicht Johann Sebastian, sondern Johann Stephan Bach als Succentor und Organist am Dom von St. Blasii in Braunschweig angestellt.

## Die „Matthäus-Passion“.

Friedrich Emend: „Die Tonartenordnung in Bachs Matthäus-Passion“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 12. Jahrg., Heft 6.

Emends Untersuchungen schließen sich an den für den „Deutschen Kongreß für Kirchenmusik“, Berlin 1927 bestimmten Vortrag Hermann Alberts an („Bachs Matthäus-Passion“, s. jetzt dessen „Gesammelte Schriften und Vorträge“) und erweitern seine Grundidee. Diese Grundidee Alberts ist die Erkenntnis, daß Tonartenphären (d. i. die Einzeltonart mit ihrem ganzen Verwandtenkreis) zu Trägern der Gliederung der Passion werden; keine willkürlichen Tonartenphären, sondern die, die schon im Eingangschor endgültig festgelegt wurden. In der tonartlichen Gliederung des 1. Teiles der Passion stimmen Albert und Emend überein: 1. eine e-moll-Sphäre bis „Blute nur“, 2. eine G-dur-Sphäre bis „Ich will dir mein Herz schenken“, 3. wieder eine e-moll-Sphäre mit einer großen eingeschlossenen e-moll-Sphäre. Den 2. Teil der Passion hielt Albert für verwickelt, er fand eine e-moll-Sphäre, eine D-dur- und wieder eine e-moll-Sphäre mit einem unerwarteten e-moll-Schluß. Emend aber findet gerade an Hand der von Albert gegebenen Grundlinien auch im

2. Teil eine durchsichtige Gesetzmäßigkeit der Tonartenanordnung: eine *c*-moll-Sphäre steht neben einer *c*-moll-Sphäre, und beide bringen symmetrisch in der Mitte eine Spannungslösung in *a*-moll. Die *c*-moll-Sphäre im 2. Teil hat nicht — wie Albert glaubt — etwas Unerwartetes, sie entspricht vielmehr der *c*-moll-Sphäre des 1. Teils, da die Tonartensphären gleichzeitig „Repräsentanten für Affektphasen“ sind. Denn Bach verbindet ideell zusammengehörige, zeitlich aber nicht aufeinander folgende Stimmungskomplexe durch die gleiche Tonart.

Friedrich Emend: „Zelter oder Mendelssohn?“ in „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ 34. Jahrg., Heft 7.

Emend widerlegt den von Schünemann im Bach-Jahrbuch (25. Jahrg., S. 138 ff.) geführten Beweis, daß 1829 Zelter und nicht Mendelssohn „der führende Kopf“ bei der Wiedererweckung der „Matthäus-Passion“ gewesen sei. Denn 1. widersetzte sich Zelter dem von Devrient und Mendelssohn gemachten Vorschlag, die Passion öffentlich aufzuführen, 2. war die Aufführung keine Angelegenheit der Singakademie. Zelter vermietet nur den Singakademiesaal an Mendelssohn zum üblichen Preis und läßt es schließlich zu, daß „um freiwillige Beteiligung von Mitgliedern der Singakademie geworben wurde zur Verstärkung des den Kern bildenden Mendelssohnschen Privatchores“. Die Aufführung blieb ein Privatunternehmen von Mendelssohn und Devrient, und erst nach dem für Zelter überraschenden Erfolg leitete dieser die 3. Aufführung als ein Konzert der Singakademie. 3. War wirklich die Bearbeitungsfrage die einzige Differenz zwischen Zelter und Mendelssohn, so bleibt es unerklärlich, daß Zelter nicht schon lang zuvor selber die Passion mit der Singakademie wiedererweckt hatte, da er Partitur und Stimmen zur Aufführung besaß. 4. War das Dirigentenexemplar der Aufführung von 1829 nicht die „jüngere“ Partitur Zelters, wie Schünemann glaubt. Denn seit 1823 besaß Mendelssohn eine eigene Partiturabschrift, nach der er mit seinem eigenen Chor im Elternhaus schon einzelne Teile der Passion aufgeführt hatte. Und selbstverständlich wird Mendelssohn die gleiche Partitur zu den Proben und der öffentlichen Aufführung benutzt haben; leider ist sie verlorengegangen. Die „jüngere“ Partitur wurde also bei der Aufführung nicht von Mendelssohn, sondern von Zelter, und zwar zum Nachlesen benutzt. Denn die Eintragungen in die „jüngere“ Partitur stimmen zwar genau mit dem erhaltenen Programmheft vom März 1829 überein (sie wurde also bei der Aufführung gebraucht), aber diese Eintragungen stimmen nicht mit denen der „älteren“ Partitur aus Zelters Besiß überein, die ja doch nachweislich Zelters eigene Bearbeitungen sind. Außerdem aber sind die Eintragungen in die „jüngere“ wohl Zelters Handschrift, aber sie sind mit Bleistift angegeben und „nicht mit der für Zelters Eingriffe bezeichnenden roten Tinte“. Zelter trug sich also eine fremde Bearbeitung — die Mendelssohns — mit Bleistift zum besseren Nachlesen bei der Aufführung ein. (In der „älteren“ Partitur ist der ausgeschriebene Continuo keine Kopistenwillkür, wie Schünemann glaubt, sondern Bachs

ältere Fassung der Passion, wie ein Vergleich mit dem Autograph zeigt.)  
5. hat Zelter nicht geglaubt, daß Bach auf breite Schichten wirken könne, denn noch 1829 schreibt er: „einige Zuhörer taten, als ob sie (d. h. die Motetten) wirklich gefallen hätten“. „Wäre es nach Zelters Willen gegangen, die Passion wäre 1829 nicht aufgeführt worden. Mendelssohn und nicht Zelter hatte erkannt, daß die Zeit für das Verständnis der Bachschen Kunst reif war.“

### Instrumentalwerke:

Erhard Krieger: „Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch . . .“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 8. Jahrg., Heft 5.

Krieger glaubt, daß die kanonischen Veränderungen zeitlich vor dem „Musikalischen Opfer“ und nach den „Goldberg-Variationen“ entstanden sind. Die Analyse zeigt, daß die Oberstimme der 4. Veränderung das Gegenstück zur 13. und 16. Veränderung der „Goldberg-Variationen“ ist.

Fritz Reuter: „Bachs 2- und 3stimmige Inventionen im Unterricht“ in „Deutsche Tonkünstlerzeitung“ 27. Jahrg., Heft 3.

Reuter schlägt für den Unterricht zwei Einteilungen der Inventionen vor: 1. nach der Themen Anzahl: a) Inventionen mit einem Thema, b) Inventionen mit zwei Themen; 2. nach der Themen Beschaffenheit: a) Inventionen mit diatonischen Themen, b) Inventionen mit affordischen Themen, c) Inventionen mit affordisch-diatonischen Themen.

### Sammlung Manfred Gorke:

Ella v. Cornberg: „Bach-Sammlung Manfred Gorke“ in „Deutsche Tonkünstlerzeitung“ 27. Jahrg., Heft 23.

Die Sammlung besitzt noch ungefähr 50 Handschriften — teils bekannte, teils unbekannt — aus dem Kreis um Bach. Auch ein Autograph von Friedemann ist vorhanden. Da die einzelnen Manuskripte sorgfältig geschrieben und in geschmackvollem bunten Papier gebunden sind, werden sie vermutlich als Geschenkexemplare gedacht gewesen sein.

William Lovelock: „A new violin sonata by Bach“ in „Musical Times“ 1929, Nr. 1039 u. 40.

Eine stilkritische Untersuchung der G-dur-Violinsonate aus der Sammlung Manfred Gorke ergibt den Echtheitsbeweis für die Sonate. Denn die Bachsche Handschrift an sich ist noch nicht Beweis genug, da Bach sich bekanntlich vieles selbst kopiert hat. Die G-dur-Violinsonate zeigt viel Ähnlichkeit mit dem G-dur-Trio für Flöte, Cembalo und Violine.

### Das musikalische Opfer:

Konrad Ameln: „Bachpflege“ in „Die Singgemeinde“ 5. Jahrg., Heft 1.

Ameln lehnt eine Gesamtauführung des „Musikalischen Opfer“ ab, da es kein Gesamtkunstwerk sei, wie die „Kunst der Fuge“. Denn 1. stört das Trio die Einheitlichkeit, 2. bildet der Canon perpetuum keinen Abschluß wie die Fuge in der „Kunst der Fuge“.

Friedrich Emend: „Der Canon: per augmentationem in motu contrario im Musikalischen Opfer“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 11. Jahrg., Heft 4.

Die Dörffelsche Lösung des Kanons ist sehr anfechtbar, denn 1. klingt Takt 10 schlecht und hart, 2. müßten die Notenwerte des 7. Taktes verändert werden. Emend zieht zur Lösung des strittigen Kanons den ihm verwandten aus der „Kunst der Fuge“ heran. Das Berliner Autograph der „Kunst der Fuge“ bringt hintereinander eine aufgelöste und eine unaufgelöste Fassung. Löst man genau nach diesem von Bach selbst gegebenen Vorbild den Canon des „Musikalischen Opfer“, so fallen die Dörffelschen Härten und rhythmischen Eingriffe weg.

### Die Kunst der Fuge:

Willi Apel: „Bachs Kunst der Fuge“ in „Die Musik“ 22. Jahrg., Heft 4.

Apel sieht in der „Kunst der Fuge“ nicht ein Gesamtkunstwerk, sondern eine Sammlung gleichartiger einheitlicher Schöpfungen. D. h. er sieht in Graesers und Davids Neuordnungen nur Vorschläge für eine Einführung von Ordnungsgrundsätzen, die ein Erfassen des Werkes durch übersichtliche Gliederung ermöglichen können. Ein „körperlich-musikalischer“ Zusammenhang kann aber durch keine Neuordnung erzielt werden. Von den beiden Neuordnungen zieht er die Graesers vor, denn die Ordnungsfrage wird von David zu konstruktivistisch gelöst, und der Schluß durch die unvollendete Quadrupelfuge bleibt unbefriedigt. Man müßte sich entschließen, ein anderes Werk Bachs folgen zu lassen, „das die Zuhörer mit dem Gefühl eines vollendeten Abschlusses entläßt“. Wirkt auch Graesers Schluß theatralisch, so ist er doch berechtigt. Abgesehen davon, ist aber auch die Instrumentierung Davids, die Durchführung und Zwischensätze jeweils mit Streichern und Oboe charakterisiert, theoretisierend, der lebendigen Musik fremd. Graeser und David sollten beim Instrumentieren alle außermusikalischen Konstruktionen für das ProgrammBuch lassen.

Franz Szymichowski: „Zu den Neuordnungen von Bachs Kunst der Fuge durch Graeser und David“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 12. Jahrg., Heft 8.

Szymichowski lehnt beide Fassungen „als endgültige“ ab.

a) Graeser: 1. Die Notiz Agricolas läßt nicht den Schluß zu, daß die vierstimmige Spiegelfuge vor die das Werk abschließende Quadrupelfuge treten

muß; 2. die Kanons sind keine zweistimmigen Fugen, ihre Stellung wird also in der Graeferschen Ordnung falsch; 3. vereinigt das Berliner Autograph nicht die vier Kanons zu einer Gruppe; 4. sind die in Beziehung zueinander gestellten Gruppen unsymmetrisch.

b) David: David dagegen hat — von optischen anstatt von akustischen Momenten geleitet — den Blick für die Möglichkeit des Hörers verloren (s. auch Apel). Sein Rahmungsprinzip trennt die musikalischen Gebilde, die eine Steigerung kontrapunktischer Entwicklungsmöglichkeiten darstellen, ganz abgesehen davon, daß Kanon und Fuge gleichberechtigte, ohne innere Beziehung nebeneinander stehende Formen sind. Auch Davids Auslegung der Agricolaschen Notiz ist nicht einwandfrei; damit wird seine 6. Gruppe bedeutungslos und verliert ihre Vergleichsmöglichkeit mit der 3. Gruppe.

### Der Stil.

Hans Efinger: „J. S. Bach — ein Enkelschüler von Dufay?“ in „Schweizerische Musikzeitung“ 70. Jahrg., Heft 2.

Efinger glaubt, vom 15.—18. Jahrhundert eine geschlossene Folge von Lehrer—Schüler zu erkennen, die in Dufay den Urlehrer, in Bach den letzten Schüler begreift. Die Linie geht von Dufay aus über Deggheem — Josquin — Mouton — Willaert — Zarlino — Sweelinck — Scheidemann — Reinken zu Bach.

Erhard Krieger: „Bach“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 7. Jahrg., Heft 11.

Bachs Werk zeigt eine Entwicklung vom rein vokalen zum rein instrumentalen Stil. Mit Kantaten und Chorälen beginnend, findet das vokale Schaffen seinen Gipfel- und Endpunkt in der „Matthäus-Passion“; nach ihrer Vollendung setzt neu und vorherrschend ein instrumentales Schaffen ein. So hat z. B. in der h-moll-Messe „das Wort („confiteor unam sanctum catholicam et apostolicam ecclesiam“) seine Bedeutung verloren, es wird Mittel zur Gestaltung einer „absolut tönenden Polyphonie“. Beweis dafür ist die rein instrumentale Führung der Singstimmen, die nicht mehr Wortausdruck ist. Würde ein zweites Orchester den Chorpart oder selbst auch umgekehrt ein zweiter Chor den Orchesterpart übernehmen, die Wirkung bliebe stets die gleiche. Von der „h-moll-Messe“ wendet sich Bach zum kammermusikalischen Stil des „Musikalischen Opfers“ und den vier Systemen der „Kunst der Fuge“.

Erhard Krieger: „Der Klavierübung 3. Teil“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 8. Jahrg., Heft 4.

„Der Klavierübung 3. Teil“ setzt die instrumentale kontrapunktische Polyphonie der „h-moll-Messe“ fort und führt zu den „Goldberg-Variationen“: „In ihren 21 Choralvorspielen kristallisieren sich nach anfänglichem Weibehal-

ten des noch in der „h-moll-Messe“ besonders geübten polyphonen Stils zwei voneinander in ihrem Wesen und ihrer Formung unterschiedene neugeartete Typen des Kontrapunktes heraus, in denen wir die Modelle für die folgenden Spätwerke Bachs zu sehen haben.“

Bei den Analysen weist Krieger besonders auf den Formaufbau des „Praeludium pro organo pleno“ hin: es ist ein Sonatensatz mit zwei Durchführungen.

Krieger rät, bei einer Aufführung der „Klavierübung 3. Teil“ als Ganzes Orgel und Klavier als ausführende Instrumente heranzuziehen, weil Orgel allein den Hörer leicht ermüdet, außerdem aber unsere modernen Orgelregister dem Werk eine ungünstige Färbung geben würden. Er schlägt folgende Einteilung vor:

| Für Orgel<br>Präludium                      | Für Cembalo oder Klavier          |
|---------------------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Hauptteil:                               | 1. Hauptteil:                     |
| Nr. 1—3, 4—6, 8, 10, 12, 14, 16, 18,<br>20. | Nr. 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21. |
| 2. Hauptteil:                               | 2. Hauptteil:                     |
| Duett 4.                                    | Duett 1, 2, 3.                    |
| Abschlussfuge.                              |                                   |

Alfred Lorenz: „Homophone Großrhythmik in Bachs Polyphonie“  
in „Die Musik“ 22. Jahrg., Heft 4.

Lorenz führt die meisten Werke Bachs auf eine Barform zurück (d. i. „Fortspinnung von zwei gleichartigen Anläufen durch etwas Steigerndes oder Gegensätzliches: AAB“) und stützt seine Theorie auf Beispiele der Choralphantasien, Motetten, Inventionen und selbst eines großen Teils der Fugen (im Gegensatz zu Couchay, Bach-Jahrbuch 1927). Und da er glaubt, die Wurzel der Fuge überhaupt in der Barform sehen zu müssen, schließt er, daß der Form und nicht allein „der urkräftigen Themenerfindung“ bei Bachs Fugen eine Hauptbedeutung zugemessen wird. Die Form — „der rhythmische Schwung“ — ist aber eigentlich erst das typische Kompositionsmittel der Homophonie; Bach trägt also ein homophones Stilelement in seine Polyphonie hinein, ja die Eindruckskraft seiner polyphonen Werke beruht geradezu auf diesem homophonen Stilelement.

## Die Bewegung.

### Bachbewegung und Musikwissenschaft:

Jacques Handschin: „De différentes conceptions de Bach“ in  
„Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft“ Bd. 4.

Die verschiedene Darstellung des Menschen und des Werkes Bach bei den einzelnen Bachforschern (Forkel, Schweizer, Pirro, Kurth, Werker, Graeser,

Harburger, Töde) beruht auf ihrer Gebundenheit an die eigene Zeit und das eigene Land, die beide immer wieder eine andere Stellung zu dem deutschen „retrospektiven“ Musiker des 18. Jahrhunderts einnehmen mußten und müssen.

### Bachbewegung und Musikpädagogik:

Hugo Löbmann: „Das 17. deutsche Bachfest in Leipzig“ in „Musica Divina“ 17. Jahrg., Heft 7/8.

Die katholische Kirche soll Bachsche Musik pflegen, denn der Kirchenmusiker kann an der melismenreichen Bachschen Musik die fließende Rhythmik des gregorianischen Chorals verstehen lernen.

Erik Reger: „Bachs aktuelle Funktion“ in „Die Musik“ 22. Jahrg., Heft 4.

Bachs aktuelle Funktion ist eine zweifache: 1. Erziehung des Hörers zu heutiger Kunst: denn Bach fordert, wie die heutigen Komponisten, Mittätigkeit des Publikums. „Die Choräle der großen Passionen sind dazu da, von der ganzen Gemeinde gesungen zu werden. Sie demonstrieren das Echo auf die sachliche Erzählung der Vorgänge.“ An Bach lernt das heutige Publikum, den Weg zur heutigen Musik zu finden. 2. Erziehung des Komponisten zu den Aufgaben der heutigen Kunst: Bach schrieb Gebrauchsmusik, gute Gebrauchsmusik, die „kein Gegensatz zur Kunst, sondern ein Zusatz zur Kunst“ ist. Selbst das Beispiel einer Kurzoper hat Bach in seiner Kantate „Phöbus und Pan“ (aufgeführt in Essen) gegeben.

### Bachbewegung und Bachfeste:

Alfred Heuß: „Das 17. Deutsche Bachfest“ in „Zeitschrift für Musik“ 96. Jahrg., Heft 8 u. 9.

Heuß gibt einen Überblick über die Bachpflege der „Neuen Bachgesellschaft“ und zeigt die Bedeutung, die vor allem das 2. Bachfest in Leipzig 1904 für die Gestaltung des protestantischen Gottesdienstes und für die Aufführungspraxis der Bachschen Werke hatte. Eine Aufgabe der heutigen Bachpflege sollte die endgültige Feststellung der Bachschen Originaltempi sein.

Willi Schmid: „16. Deutsches Bachfest in Kassel“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 11. Jahrg., Heft 3.

Schmid regt eine neue Art der Bachfeste an: dem Experiment sei Raum gegeben! Die Probleme der Wiedergabe sollen auf den Bachfesten wissenschaftlich erörtert und praktisch ausprobiert werden zum Ziele einer relativ besten Wiedergabe. Es könnten z. B. Bachs Orgelwerke auf alten und neuen Organen hintereinander gespielt werden, es könnten Cembalo- und Klavichordspieler hintereinander die gleichen Themen ausführen und damit die Besetzungsfrage zur Diskussion stellen.

### Bachbewegung und Aufführungspraxis:

Hope Vagenal: „Bach's music and church acoustics“ in „Music and Letters“ 11. Jahrg., Heft 2.

Bachs Werke sind in erster Hinsicht für die Akustik der Thomaskirche geschrieben, die eine besonders gut aufgestellte Schallquelle besitzt: Die horizontale Wölbung wirkt als Reflektor ohne Echowirkung den Ton direkt senkrecht auf die Gemeinde; die Einschiffigkeit und das Fehlen der Kreuzarme begünstigen die geringe „reverberation“; die Resonanzfläche des Holzes beträgt 15200 Fuß. Infolge dieser günstigen akustischen Verhältnisse konnte Bach Orgelfugen mit schnellen Basspartien schreiben, wäre er an King's College Chapel in Cambridge Organist gewesen, würde sein Stil ein anderer geworden sein. Die meisten großen Kirchen sind an eine bestimmte Tonart gebunden, ein unbegleitetes Singen in einer anderen Tonart wird in ihnen daher sehr erschwert; die Thomaskirche aber ermöglicht ein gleiches günstiges Musizieren in allen Tonarten, was ebenfalls Bachs Stil beeinflusste. Es ist nun eine der wichtigsten Fragen der Aufführungspraxis, einen für Bachs Musik akustisch geeigneten Raum außerhalb Leipzigs zu finden. In England ähnelt St. Margarete's in Westminster den akustischen Verhältnissen der Thomaskirche am meisten. Eigentlich sollte man in England nur dort Bach aufführen.

Peter Epstein: „17. Deutsches Bachfest“ in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 11. Jahrg., Heft 9/10.

Epstein hält Straubes Continuo-Lösung in der „Matthäus-Passion“: Orgel und Klavier mit solistischem Violoncello, für besonders günstig, warnt aber, die reine Freiluftmusik von Reiche und Pezel im geschlossenen Raum zu blasen.

Hartmann: „Evangelische Kirche und Bachsche Kantaten“ in „Die Kirchenmusik“ 11. Jahrg., Nr. 125.

Bachsche Kantaten sollten auch von Chören ohne Orchesterbegleitung aufgeführt werden, damit auch die Gemeinden, die nicht in der Lage sind, sich ein Orchester zu halten, sie kennenlernen können.

Erhard Krieger: „Die Spätwerke Bachs“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 8. Jahrg., Heft 3.

Krieger fordert eine Ausgabe der „Goldberg-Variationen“, die 1. den Cembalosaß in die heutige Klaviertechnik überträgt, 2. den Satz für „Clavicimbel mit zwei Manualen“ auf zwei Klaviere übersetzt, und 3. durch Zweifarben-druck das Passacagliathema kenntlich macht, „ohne dessen ständiges Gegenwärtighaben der Spieler nicht organisch aufbauend nachgestalten kann“.

R. B.: „17. Deutsches Bachfest“ in „Die Singgemeinde“ 5. Jahrg., Heft 5.

Umgekehrt bedauert B., daß Serkin die „Goldberg-Variationen“ beim 17. Bachfest auf dem Flügel anstatt auf dem Cembalo spielte und daß im Tripel-Konzert für Cembalo, Flöte und Violine die Flöte durch den modernen Flügel zugedeckt wurde.

Ludwig Landschhoff: „Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke“ in „Die Musik“ 21. Jahrg., Heft 2.

Ein Vortrag, gehalten am 28. Mai 1927 in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft beim 15. Deutschen Bachfest in München.

Die gleiche Frage behandelt Fritz Müller: „Bachs Sänger“ in „Die Stimme“ 23. Jahrg., Heft 5.

Bachs Werke sind für kleine Besetzungen geschrieben: Denn 1732 verlangte Bach vom Rat der Stadt Leipzig für die Aufführung einer achttimmigen Motette 32 Sänger und 20—23 Instrumentalisten. Bedenkt man, daß Bach mit geschulten Sängern, wir aber mit Dilettanten arbeiten, und daß die Akustik der Thomaskirche klangverstärkend wirkte (s. a. Vagenal), so müssen wir heute Kantaten mit 40 Sängern, doppelchörige Werke (also Passionen) mit 60—80 Sängern aufführen. Bedenken wir, daß unsere heutige Technik der Streicher die doppelte Klangstärke hervorbringt als zu Bachs Zeiten, daß durch den fortgeschrittenen Oboenbau die Klangstärke der heutigen Oboe vier- bis fünfmal so groß ist als zu Bachs Zeiten, so muß man bei 12 Streichern nur zwei Oboen besetzen und nicht wie Bach gleiche Besetzungstärke für Streicher und Oboen rechnen. Aber selbst wenn Bachs Memorial an den Rat der Stadt Leipzig nicht erhalten wäre, müßte man schon aus der Bachschen Partitur die kleine Besetzung ablesen. Denn Polydynamik, Polyartikulation und schnelle Tempi sind nur bei kleinen Besetzungen ausführbar, Massenchöre und Massensorchester müssen unwillkürlich die Tempi verbreitern, die Verzierungen fallen lassen und können nicht ein in verschiedenen Stimmen ungleichzeitig auftretendes *Espressivo* zum klaren Ausdruck bringen. Außerdem lassen sich die Bachschen, an sich doch tonschwachen Instrumente nur bei kleinen Besetzungen wieder einführen. Die Hauptforderung für jede Bachaufführung ist also die kleine Besetzung<sup>1)</sup>.

Hermann v. Waltershausen: „Zur Aufführungspraxis der Musik Bachs“ in „Die Musik“ 22. Jahrg., Heft 4.

Wir sollten mit der Originalbesetzung und den Originalinstrumenten auch das stilgerechte Milieu für Bach fordern. Bachs Musik ist Gebrauchsmusik, fürs Haus oder für die Kirche bestimmt. Seine Passionen gehören in die Kirche, und ist die „Matthäus-Passion“ heute für einen Gottesdienst zu lang,

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu den zu gleichem Ergebnis kommenden Aufsatz im Bach-Jahrbuch 1920.

so soll man sie „in einer Zweiteilung zum eigentlichen Ereignis der Karwoche machen“. Denn 1. ist Kirchenmusik Volksmusik, „Konzertmusik aber vorläufig das Privileg bestimmter gesellschaftlicher Klassen“; 2. ist ein aktiver Gemeindegesang im Konzertsaal unmöglich, d. h. der beabsichtigte Gegensatz zwischen kleinem Kunstchor und großem Volksschor verschwindet, es geht also eines der wichtigsten dynamischen Ausdrucksmittel Bachs uns verloren.

Felix Weingartner: „Ein Bach-Erlebnis“ in „Die Musik“  
22. Jahrg., Heft 4.

(S. auch Aloys Mooser in „Rassegna musicale“ 2. Jahrg.,  
Heft 10.)

Die Basler Martinskirche hat, genau den Forderungen Landschoffs entsprechend, die „Matthäus-Passion“ in der Originalbesetzung aufgeführt: 16 Sänger, in jedem Chor ein Orchester von 3 ersten und 3 zweiten Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, 1 Kontrabaß, 2 Flöten, 2 Oboen und 1 Cembalo für die Begleitung der Rezitative und der Arien. Das Ergebnis: Nur einmal fehlte die gewohnte große Besetzung, und zwar bei „Sind Blitze, sind Donner . . .“. Die kleine Besetzung ist also durchaus möglich, doch will Weingartner sie nicht zum Prinzip erhoben haben. Er fordert außerdem das Ausarbeiten von individuellen Cembalostimmen für Bach, die nicht beim vollen Orchester, sondern nur dort, wo eine Lücke auszufüllen ist, eine der Cembalounatur gemäße Spiel vorschreiben.

## Nachtrag

zu dem Beitrag „Über die Vorlage zum Klavierkonzert  
in d-moll“.

(Vgl. Bachjahrbuch 1929, S. 153 ff.)

Zu meinem obengenannten Beitrag seien einige ergänzende Bemerkungen gestattet. Daß das Soloinstrument des Originales nicht die Gambe gewesen sein könne, ist im Vergleich zu den übrigen Aussagen schwach begründet und daher nur als Vermutung auszusprechen.

Der Versuch einer Rekonstruktion für Viola d'amore zeigt, daß für den Mittelsatz die tiefste Saite des Soloinstrumentes (auch wenn dies eine andere Art Violine war) vermutlich um einen Ton tiefer, also auf G gestimmt wurde, nebenbei bemerkt auch, daß der Mittelsatz wahrscheinlicher mit deutschem Bogen gespielt wurde als mit italienischem. In der anderen Bearbeitung geht das Solo des Mittelsatzes kurz vor seinem Ende noch um einen Halbton tiefer. Da dieses Fis sicher nicht im Violinkonzerte stand, dürfte es vom anderen Cembalobearbeiter eingefügt sein, es fehlt ja auch bei J. S. Bach. Vorsicht ist also allen Schlüssen gegenüber geboten, die wesentlich von der Voraussetzung abhängen, die andere Bearbeitung sei eine unveränderte Abschrift der Vorlage.

Die Takte I 116 und 117 lauteten im Original vielleicht:



oder ähnlich. Die Wirkung des Wechsels zwischen a'-Saite und A-Saite ging dann bei der Violinbearbeitung verloren und der Bearbeiter, der wohl Geige aber keine Violine spielte, konnte nicht einsehen, warum I 117 Oktavsprünge stehen, aber nicht I 116. Die darüber (B.:J. 1929 S. 169) gemachten Bemerkungen treffen nicht ganz zu und tun dem Violinbearbeiter J. L. unrecht.

Die Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“ ist keinesfalls nach den Stimmen, sondern vermutlich nach der autographen Partitur gearbeitet. Das ergibt sich leicht wenn man sie mit den von Rust angegebenen Abweichungen vergleicht, B.:A. Bd. 17, S. XVI.

III 193—200 läßt Bach die Streicherstimmen vom Solocembalo mitspielen. Er notiert die Akkorde durchwegs schlicht auf den Taktanfang. In der Stimme sind sie dagegen teilweise rubato angeordnet. Sie zeigt damit





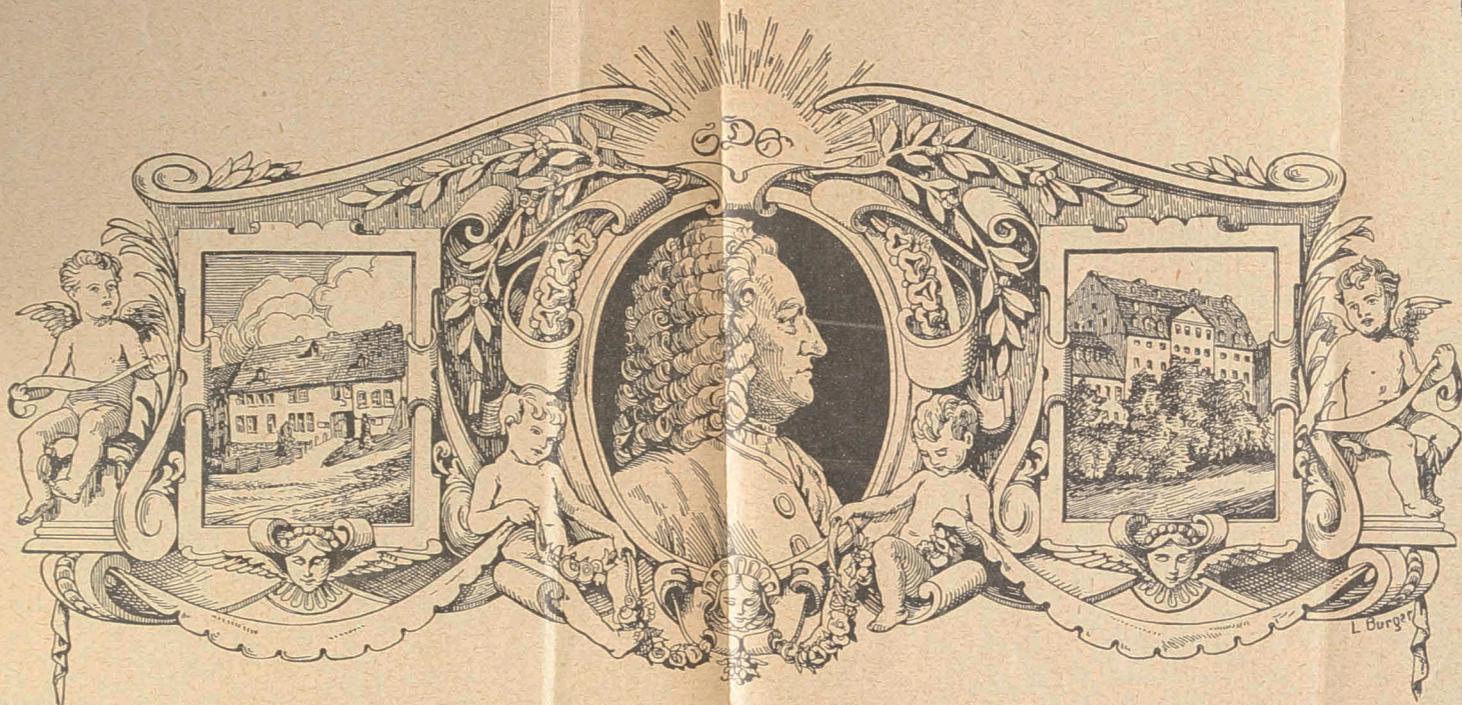
11 Feb. 1982

13 Nov. 1984

19 Feb. 1993

19. 11. 93

MZ 8<sup>0</sup> 10



## An die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft!

Obgleich es unser dringender Wunsch ist, den Mitgliedern jeweils das Bachjahrbuch noch vor Ablauf des Jahres vorzulegen, dessen Jahreszahl es trägt, sind wir leider doch erst heute in der Lage, das

### Bachjahrbuch 1930

den 27. Band in der gesamten Folge, als zweite Gabe für das 31. Vereinsjahr zu überreichen. Als dritte hoffen wir in Kürze einen Band „Eisenacher Dokumente“ folgen lassen zu können, der Belege zur Echtheitsfrage des Eisenacher Geburtshauses Johann Sebastian Bachs bringen soll.

Durch die nicht vor auszusehende Verzögerung in der Versendung der Gaben für das 31. Vereinsjahr sind wichtige Nachrichten an die Mitglieder ausgeblieben, die bisher nur denjenigen vermittelt werden konnten, die an der Mitgliederversammlung gelegentlich des 18. Deutschen Bachfestes in Kiel — eines der erfolgreichsten Deutschen Bachfeste überhaupt — teilgenommen haben, an erster Stelle die Bekanntgabe der Wahl des Herrn

Reichsgerichtspräsidenten a. D. D. Dr. Walter Simons in Berlin-Dahlem  
zum Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft,  
an Stelle des verstorbenen Geheimrat D. Julius Smend; ferner die Wahl des Herrn  
Professor D. Dr. Max Seiffert in Berlin zum stellvertretenden Vorsitzenden,  
der die Berufung des letzteren in den Gesamtvorstand vorausgegangen war.

Nach diesen Wahlen bilden den Vorstand die Herren

|                                    |                           |
|------------------------------------|---------------------------|
| D. Dr. Walter Simons, Berlin       | Vorsitzender              |
| Prof. D. Dr. Max Seiffert, Berlin  | Stellvertr. Vorsitzender  |
| Prof. D. Dr. Karl Straube, Leipzig | Schriftführer             |
| Prof. Dr. Georg Schumann, Berlin   | Stellvertr. Schriftführer |
| Dr. Hellmuth von Hase, Leipzig     | Schatzmeister             |
| Prof. Bernh. Fr. Richter, Leipzig  | Stellvertr. Schatzmeister |
| Prof. Dr. Max Schneider, Halle     |                           |

Aus diesem Kreise ist am 16. April nach einem reichgesegneten Leben, das zu einem gut Teil der Erkenntnis und der Erschließung des Lebens und des Werkes Bachs gegolten hat, 81jährig Professor Bernhard Fr. Richter aus Leipzig durch den Tod ausgeschieden, ein Mitbegründer unserer Gesellschaft und begeisterter Förderer unserer Bestrebungen.

In der Mitgliederversammlung in Kiel konnte die erfreuliche Mitteilung gemacht werden, daß im 29. Vereinsjahre die langersehnte 2000 in der Mitgliederzahl nicht nur erreicht, sondern überstiegen worden ist. Es konnte vor allem auch von einem starken Anwachsen der Mitgliederzahl in außerdeutschen Ländern berichtet werden. Insgesamt erfolgten im 30. Vereinsjahr 265 Neuaufnahmen, außerdem machte die Singakademie Berlin als einziges Mitglied von der Erwerbung der dauernden Mitgliedschaft, die gegen eine einmalige Zahlung von 300 RM erworben werden kann, Gebrauch, wodurch die Zahl der Mitglieder, deren Namen dauernd im Mitgliederverzeichnis geführt werden, auf 17 gestiegen ist.

Als Festort für das programmgemäß für 1931 angelegte 19. Deutsche Bachfest war zufolge erneut ergangener Einladung Königsberg i. Pr. gewählt und bekanntgegeben worden. Leider hat die Stadt, insbesondere angesichts der gegenwärtigen wirtschaftlichen Lage von der Ausführung des Festes in diesem Jahre zurücktreten müssen. Da auch der zweite Bewerber um das Fest der vorgeschrittenen Zeit wegen der Durchführung desselben nicht übernehmen konnte, mußte für das Jahr 1931 auf die Veranstaltung des großen deutschen Bachfestes verzichtet werden. Es ist aber infolge des Beschlusses, die kleinen Bachfeste in Eisenach wieder in die regelmäßigen Veranstaltungen einzureihen, beabsichtigt, im Herbst dieses Jahres das Fünfte Kleine Bachfest zu veranstalten, und zwar in Eisenach. Es soll zu Anfang der Michaeliserien stattfinden und wie früher am Sonnabend beginnen, am Sonntag so rechtzeitig schließen, daß die Teilnehmer noch am Abend mit den Hauptzügen die Heimreise antreten können. Die endgültige Entscheidung wird den Mitgliedern so frühzeitig als möglich mitgeteilt.

An die Geschäftsstelle sind in letzter Zeit, wohl veranlaßt durch die durch den Rundfunk verbreiteten Leipziger Kantatenaufführungen, vielfach Anfragen nach den Texten zu den Bachschen Kantaten gerichtet worden. Wir machen deshalb darauf aufmerksam, daß im Jahre 1913 als erstes Heft des 14. Jahrgangs der Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

## Joh. Seb. Bachs Kantatentexte

im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Rudolf Wustmann

erschienen sind. Dieser 300 Seiten umfassende Band enthält die vollständigen Texte der Kirchenkantaten nach dem Kirchenjahr geordnet, mit Angaben der Textdichter, Ausführungen über die Herkunft der Texte und die etwaige besondere Verwendung der Kantaten, neben einleitenden Worten über die Sprachform der Texte, die Stellung Bachs zu seinen Textdichtern, über das Christentum der Kantatentexte, über Kantate und Gottesdienst, Einzelsänger, Chor und Gemeinde. Der Band ist noch erhältlich. Gebunden kostet er 6 RM, broschiert 4 RM. Diejenigen Mitglieder, die ihn nicht als Vereinsgabe erhielten, haben Anspruch auf Lieferung zum ermäßigten Preis von 4.50 RM für das gebundene, 3 RM für das broschiierte Exemplar.

Soweit die Mitglieder den Mitgliedsbeitrag für das 31. Vereinsjahr noch nicht an den Schatzmeister abgeführt haben, werden sie durch das beiliegende Erinnerungsschreiben um Überweisung gebeten. Es wäre dringend erwünscht, daß der Bitte des Schatzmeisters um unverzügliche Überweisung entsprochen würde.

Leipzig, Mitte Juni 1931

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft E. V.

J. A.: D. Dr. Karl Straube

A 10se Best.

mz 8°

SLUB DRESDEN



3 2257742