

Bach-Fahrbuch 1931

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek

Bach-Jahrbuch

28. Jahrgang 1931

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Berlin)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 32, 1



1947 I Fd 3

Inhalt.

Seite

Bernhard Friedrich Richter †	
Hermann Sirp (Münster i. W.), Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied	1
Fritz Dietrich (Heidelberg), Analogieformen in Bachs Toccata und Prä- ludien für die Orgel	51
Hans Neemann (Berlin), J. S. Bachs Lautenkompositionen	72
Kurt Schlenger (Berlin), Über Verwendung und Notation der Holzblas- instrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs	88
E. Lur (Ohrdruf), Der Familienstamm Bach in Gräfenroda	107
Arnold Schering (Berlin), Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harter (1703—1755)	112
Mitteilung über die Familie Friedemann Bachs (H. Miesner)	147



Bernhard Friedrich Richter

geb. am 1. August 1850 zu Leipzig

gest. am 16. April 1931 in Leipzig

Mit Bernhard Friedrich Richter ist einer von den letzten dahingegangen, deren Wissen um Johann Sebastian Bach in einzigartiger Weise noch vom Geiste unmittelbarer und lebendiger Überlieferung gespeist wurde. Ihm ist der Meister, an dessen Schule er jahrzehntelang gewirkt, in Wahrheit Anfang und Ende gewesen. Wie er selbst alle Eigenschaften eines deutschen Kantors in vorbildlicher Weise in sich vereinte, so hat er — bescheiden bis zuletzt — in Tat und Wort Entscheidendes auch für die Erkenntnis des großen Thomaskantors tun können.

Dem Lehrer der Jugend, dem Freunde und uneigennütigen Helfer, dem feinen Kenner Bachs und seiner Zeit wird die Neue Bachgesellschaft allzeit ein treues, dankbares Andenken bewahren.

Die Neue Bachgesellschaft e. V.

D. Dr. W. Simons

Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied.

Von Hermann Sirp (Münster i. W.).

Die allgemein bekannte Tatsache, daß dem Kirchenlied in den Kantaten Joh. Seb. Bachs eine grundlegende Bedeutung zukommt, gab mir die Anregung, die Behandlung des Chorals einmal ausführlicher zu untersuchen. Als mir in einigen Kantaten die meines Wissens bisher unbeachtete Technik auffiel, aus einer Choralmelodie ein rhythmisch und melodisch selbständiges Motiv zu entwickeln, galt mein Augenmerk insbesondere den Beziehungen der Thematik zum Kirchenlied.

Um ein geschlossenes Bild von der Einbeziehung des Chorals in Bachs Kantaten zu erhalten, ergab sich die Notwendigkeit, nicht nur die Beziehungen zwischen der Thematik der Kantatensätze und dem Choral zu behandeln, sondern auch auf die Anführung von Kirchenmelodien oder Teilen daraus einzugehen.

Auf diese Choralzitate haben zwar schon Phil. Spitta¹⁾ und Hugo Goldschmidt²⁾ hingewiesen. Da aber Goldschmidt sich mit wenigen Beispielen begnügt und in Spittas grundlegendem Buch das Material nur verstreut zu finden ist, da ferner in Bachs Kantaten von wörtlichen Choralanführungen bis zu kaum noch erkennbaren Anspielungen eine große Anzahl von Übergangsbildungen vorkommt, die hier und dort eingeordnet werden können, war eine Berücksichtigung der Choralanführungen auch für diese Arbeit zweckmäßig.

Für die Beziehungen von Choral und Thema oder Motiv sind drei Bezeichnungen einzuführen. Ich nenne im folgenden eine Stimme oder einen Satz (choral-) thematisch, wenn darin eine Choralzeile (oder doch mehrere Anfangsnoten daraus) ohne

1) „Joh. Seb. Bach“, 2 Bd., 3. Aufl., Leipzig 1921.

2) „Die Anführung von Kirchenmelodien in den Mittelteilen der Joh. Seb. Bachschen Kantate“ in der Zeitschr. f. Musikwissenschaft, 2. Jahrg., S. 392 ff.

rhythmische und melodische Änderungen übernommen wird, (choral-) motivisch, wenn aus einer Choralzeile ein rhythmisch und melodisch selbständiges Motiv gewonnen wird, unthematisch, wenn kein Zusammenhang zwischen Motivik und der Choralmelodie erkenntlich ist. Da nun solche Beziehungen statthaben können innerhalb der Stimmen eines Satzes und zwischen verschiedenen Kantatensätzen, gliedert sich die Betrachtung in

Teil I, Der Choral innerhalb einzelner Kantatensätze, und

Teil II, Der Choral im Zusammenhang der ganzen Kantate.

Einer Erläuterung unter diesen Techniken bedarf wohl nur die motivische (immer im Sinne von choralmotivisch). Bei motivischen Beziehungen innerhalb desselben Satzes haben wir es mit motivischer Kontrapunktierung¹⁾ zu tun. Aus den Orgelchorälen ist eine Bearbeitung von „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (Bd. 52, S. 122)²⁾ dafür ein deutliches Beispiel. Spitta³⁾ schildert sie folgendermaßen: „Alles, was der Melodie gegenübertritt, wächst aus einem Thema:



hervor, das von der ersten Melodiezeile:



abgeleitet ist. Der in drei Terzstufen abwärts schreitende Gang wird zudem noch motivisch benutzt.“ In Kantatensätzen finden nun häufig in ähnlicher Weise aus der Choralmelodie eines anderen Satzes gewonnene Motive Verwendung.

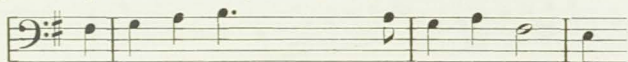
Es kommt verschiedentlich vor, daß einzelne Stimmen nach dieser Definition als motivisch, andere desselben Satzes als thematisch anzusprechen wären, wie ja bei Bach eine Überlagerung von verschiedenen Themen (z. B. in Streichern und Bläsern) ziemlich oft anzutreffen ist. Solche Sätze sind unter die motivischen eingereicht, auf deren Untersuchung es hier besonders ankommt.

¹⁾ Spitta, Bd. I, S. 599.

²⁾ Die Band- und Seitenangaben bei den einzelnen Kantaten beziehen sich, wo nicht anders vermerkt, immer auf die Gesamtausgabe der Werke Bachs durch die Bach-Gesellschaft.

³⁾ Ebenda S. 605.

Die Auffindung motivischer Beziehungen wird erschwert durch Stileigentümlichkeiten der Zeit und Bachs selbst. Es ist bekannt, daß Bachs Chorsätze, insbesondere die der Spätzeit, den Choral in der „Urform“, wie sie durch den Gemeindegesang gegeben war, ohne Melismatik, bevorzugen. Die Melodie wird isorhythmisch vorgetragen. Im Sologesang jedoch gewinnt die Anwendung von Ausschmückungen (französischer Einfluß, sehr ausgeprägt in den Choralvorspielen Böhms) weit größere Bedeutung (siehe Beispiel 1, S. 28). Die Verzierungen werden im allgemeinen so angebracht, daß der Zeitwert der Phrase gewahrt bleibt. Z. B. wird in Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (Bd. 24, S. 68) am Schluß des ersten Rezitatifs die Choralmelodie:



abgeändert in:



Sehr beliebt ist die Ausfüllung von Sprüngen, besonders von Terzsprüngen.

Einige der wichtigsten Gesangsverzierungen seien aus Mattheus „Vollkommenem Capellmeister“¹⁾ hier wiedergegeben:

1. Der „Gropo“ (II. Teil, 3. Kapitel, § 41):



2. Der „Circolo mezzo“, auch als „Diminutio notarum“ oder „Halbzirkel“ bezeichnet (ebenda § 42):



1) „Der Vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739.

3. Die „Tirata“ (§ 44 ff.):

hinauf

herunter

oder:

statt

Es wird sich zeigen, wie Bach in seinen Kantaten häufig Choralgut durch meisterhafte Behandlung dieser Verzierungstechnik seinen Zwecken dienstbar macht.

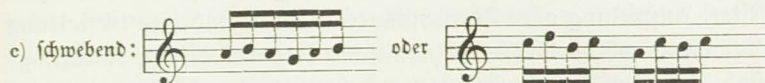
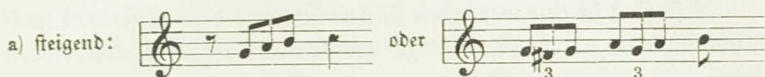
In vielen Fällen ist die Verzierung durch den Text bedingt. Einzelne gefühlbetonte Worte sollen dadurch besonders hervorgehoben werden. Aber, wie Spitta sagt (Bd. I, S. 590), wäre es ganz verkehrt, in solchen ausschmückenden Zügen jedes Mal Nachbildungen bestimmter, in den einzelnen Zeilen gegebener poetischer Vorstellungen suchen zu wollen. Immer ist es zuerst das musikalische Bild, dem Bach durch solche Mittel höheren Reiz verleihen will. So ist z. B. die Vorliebe für die Anbringung von Verzierungen an den Kadenzten oft rein musikalisch (als Schlußverstärkung) zu erklären. In dieser Arbeit sollen daher nicht solche Choräle als koloriert bezeichnet werden, bei denen gelegentlich Terzsprünge ausgefüllt oder Melodiennoten umspielt werden, aber auch nicht die, in denen nur die Kadenzten koloriert sind. Unter koloriertem Choral soll hier der in der Art Böhm's verzierte Choral verstanden werden (siehe Bach's Choralpartiten, Bd. 40), bei dem die Verzierung als ein Prinzip erkennbar ist, das die ganze Melodie durchdringt. Den wortgezeugten Verzierungen liegt eine subjektivistische Einstellung zugrunde, die Verzierungen des Böhm'typs dagegen stellen ein Prinzip dar, das auf einer objektiven Geisteshaltung beruht¹⁾.

Wichtig sind ferner noch Einschreibungen in die Melodie (siehe den Choral „Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkeit“ aus Kantate 106 „Gottes Zeit“) und ihre Umbildungen durch Einfügen von Ent-

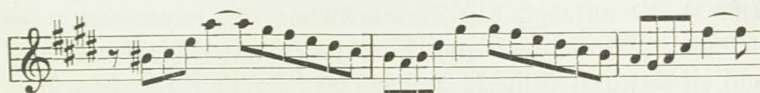
¹⁾ Zur „instrumentalen Verzierungskunst des 18. Jahrh.“ siehe Schering in den Sammelbänden der Internat. Musikgef. VII, 1905/06, S. 365.

wicklungs- (Steig-, Fall- und Schwebemotiven)¹⁾ und Ausbreitungsmotiven, die eine „stetig fließende Entwicklung“²⁾ der melodischen Linie herbeiführen und ihre Bewegungsenergien verdeutlichen sollen. Einige Beispiele³⁾ mögen hier genügen.

Entwicklungsmotive:



Ausbreitungsmotive (zur Entwicklung der Linie ins Große, zur Umfassung weiterer Tonabstände):



Eine in dieser Weise veränderte Chormelodie läßt sich naturgemäß häufig schwer als solche erkennen⁴⁾.

Auffallend sind insbesondere die choralmotivischen Beziehungen, sowohl innerhalb der Einzelsätze als auch zwischen verschiedenen Teilen Bachscher Kantaten, durch die mannigfaltigen Umformungen der kirchlichen Melodien. Obwohl Bachs Bedeutung für die Kirchenkantate nicht zum geringsten Teile gerade darauf beruht, daß er durch den Choral eine feste liturgische Bindung herstellte, betrachtet er ihn doch nicht als unveränderlich und unantastbar. So liegt denn zwi-

1) Im einzelnen kann hierauf nicht eingegangen werden. Die Terminologie ist dem Aufsatz von Ernst Kurth „Zur Motivbildung Bachs“, Bach-Jahrb. 1917, entnommen, auf den besonders hingewiesen sei.

2) Ebenda S. 95.

3) Ebenfalls dem Aufsatz von Kurth entnommen.

4) Die schlichte Fassung der Chormelodien ist, wo besondere Angaben fehlen, am Schluß der Kantaten zu finden, so daß ohne große Mühe ein Vergleich gezogen werden kann. Zahn, „Die Melodien der evangel. Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft“, 1889–93, ist nur zitiert, wenn die Möglichkeit von Mißverständnissen nahelag.

schen der leisesten, die ursprüngliche Rhythmik, Melodik und Gefühlsqualität fast völlig verbergenden Choralanspielung und dem unveränderten Zitat eine ganze Skala von Bildungen. Wie stark Bachs Gedankenwelt durch den Choral beherrscht wurde, zeigen deutlicher als Choralzitate die choralmotivischen Beziehungen.

Diese sind in den wenigsten Fällen nur aus dem Bestreben nach Ausschmückung der Melodie zu erklären. Verschiedene Faktoren der geistigen Haltung Bachs und seiner Zeit bedingen die Verwendung des Chorals und seine Gestalt, und zwar meist nicht der eine oder andere, sondern mehrere zugleich, deren Grenzen dazu noch teilweise ineinanderfließen¹⁾. Die Verwendung der Choralmelodie (als Zitat, Anspielung oder Themenmaterial usw.) und ihre Gestaltung (der Grad und die Art der rhythmischen und melodischen Änderung) sind aus formalen, liturgischen und symbolischen Absichten zu verstehen²⁾. Sie werden ferner bestimmt durch die Art des betreffenden Satzes (Arie, Rezitativ usw.) und die Forderungen der Affektenlehre³⁾, die verlangt, daß Themenbildung und -verarbeitung den textlich gegebenen Affekt zum Ausdruck bringen. Die Anwendung auf die einzelnen Beispiele muß aus Raumgründen dem Leser überlassen bleiben. Es sei hier nur noch kurz auf die „ars inveniendi“, die Lehre von der Erfindung⁴⁾, eingegangen.

Im Gegensatz zur Romantik, die die Erfindung eines guten Themas als „Eingebung“, als „genialen Einfall“ wertete, hatte das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts davon eine weitaus

1) Aus diesem Grunde wurde die Untersuchung den Sätzen der Kantate entsprechend gegliedert, da eine Anordnung nach der Gestalt der einzelnen Beispiele die Übersichtlichkeit nur erschwert hätte.

2) Über Symbolik siehe vor allem Arnold Schering, „Bach und das Symbol“, Bach-Jahrb. 1925 u. 1928, „Das Symbol in der Musik“, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstw. Bd. 21, André Pirro, „L'esthétique de J. S. Bach“, Paris 1907, und Albert Schweitzer, „J. S. Bach“, Leipzig 1908, ferner die von Scherings Abhandlungen ausgehende Schrift von K. Ziebler, „Das Symbol in der Kirchenmusik J. S. Bachs“, Kassel 1930.

3) Siehe darüber Margarete Kramer, „Beiträge zur Geschichte des Affektbegriffes in der Musik von 1550—1700“, Diss. Halle 1924, und Gotthold Frotzcher, „Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs“, Bach-Jahrb. 1926.

4) Siehe Arnold Schering, „Geschichtliches zur ‚ars inveniendi‘ in der Musik“, Jahrb. d. Musikbibliothek Peters 1925, Leipzig 1926.

nüchternere Anschauung. Zwar war für diese Zeit „die Invention eigentlich nicht so wol das Werck der Kunst, als des erweckten Naturrells, so, nach verschiedenen Umständen, entweder vom guten oder bösen Geiste angetrieben worden“¹⁾, aber in echt rationalistischer Weise wandte man alle möglichen Kniffe, Spekulationen und gedanklichen Schlüsse an, um sich zur Erfindung anregen zu lassen, und entwickelte in Anlehnung an die antike Rhetorik, die „ars oratoria“ und „poetica“, eine ausführliche Lehre. Eine wichtige Rolle spielten die „loci topici“²⁾. „Es galt buchstäblich der Phantasie zu kommandieren“³⁾. Diese „Erfindungsmittel, welche auf Grund besonderer Fragestellung der Phantasie eine bestimmte Richtung zu geben vermögen“⁴⁾, waren für die Dichtkunst und Musik dieser Zeit gleicherweise von großer Bedeutung. Der Dichter Christian Friedrich Hunold, besonders bekannt durch seine Beziehungen zu Bach⁵⁾, sagt in seiner Poetik⁶⁾: „Sie (die loci topici) werden vielleicht allen bekandt seyn, und auch wohl vielleicht von vielen verachtet werden. Allein ich versichere, es soll kein casus vorkommen, der sich nicht dadurch ausführen läßt.“ In den musiktheoretischen Werken der Zeit finden sich nicht nur diese loci wieder, sondern die gesamte Erfindungslehre wird behandelt⁷⁾. Bei einer solchen geistigen Einstellung ist es nicht verwunderlich, daß Entlehnung der Themen erlaubt ist. Denn „auch die größten Kapitalisten nehmen Gelder auf, wenn es zu ihrem Vorteil oder ihrer Bequemlichkeit ist“⁸⁾. Ich zitiere weiterhin Mattheson⁹⁾: „Etliche ziehen die bekanntesten Abend-, Morgen- und andre Lieder zu Rathe, ich meine

1) Mattheson, „Critica musica“, Hamburg 1722/23, S. 343.

2) Siehe Arnold Schering, „Geschichtliches zur ‚ars inveniendi‘ in der Musik“, Jahrb. d. Musikbibliothek Peters 1925, Leipzig 1926.

3) Ebenda S. 28.

4) Ebenda S. 29.

5) Siehe Philipp Spitta, „Bach und Chr. Friedr. Hunold“, Musikgeschichtl. Aufsätze, Berlin 1894, S. 89 ff.

6) „Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen“, Hamburg 1707, S. 540 ff.

7) Über Heinichen, Kuhnau und Mattheson siehe Schering, „Geschichtliches zur ‚ars inveniendi‘ in der Musik“, S. 28.

8) Mattheson, „Der vollkommene Capellmeister“, Hamburg 1739, II. Teil, 4. Hauptstück, § 28.

9) Ebenda § 10 und 11.

die Melodien solcher geistlichen Gesänge, daraus sie bald hier bald da einen Satz entlehnen, und denselben oft glücklich ausarbeiten.

3. C.

Affettuoso.

Mit Entzükken dich ans Herz zu drükken usw.

Im Grunde.

Nun ruhen alle Wälder usw.

Die unerschöpflichen Quellen der Erfindungen trifft man allenthalben in einem Ieden, auch in dem geringsten Dinge an, und sind garnicht zu zehlen; wiewol doch bald gemercket wird, ob einer ihr achtet, sie sucht und findet; ingleichen wenn etwas erzwungenes mit unterläufft, das nicht aus dem Geiste geflossen, sondern bey den Haaren herbey gezogen, oder aus einem fremden Brunnen geholt ist.“

Ferner¹⁾ heißt es, daß die Erfindungskunst „drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heißen: Dispositio, Elaboratio et Decoratio, d. i. die geschickte Einrichtung, fleißige Ausarbeitung und geschickte Schmückung des melodischen Wercks“²⁾. An anderer Stelle³⁾ zeigt Mattheson „mit deutlichen, jedermann bekannten und in die Sinne fallenden Exempeln, wie man, vermittelst der bloßen Klang-Füße und deren Veränderung, ohne den Gang der Melodien an ihm selbst, noch den Ton oder Klang im geringsten zu vertauschen, aus Kirchen-Liedern allerhand Längen und wiederum aus diesen lauter Choral-Gesänge machen könnte, wenns nöthig und nützlich wäre.“ Er betont allerdings dabei, daß „das Experiment neu ist“ und daß er es „in keiner andern Absicht mache, als die ungemeine Krafft der Rhythmpöbie darzulegen“. Eines der Beispiele möge wenigstens teilweise hier Platz finden, die Umwandlung des Liedes „Ich ruf’ zu dir, Herr Jesu Christ“ in zwei Polonaisen.

1) Mattheson, „Der vollkommene Capellmeister“ § 13.

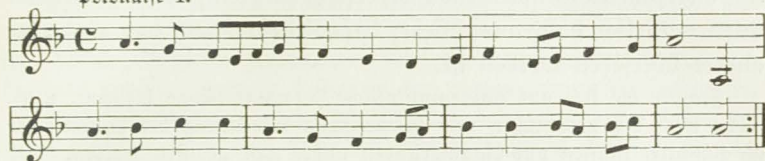
2) Man vergleiche die Beispiele der Bachschen Kantaten!

3) II. Teil, 6. Hauptstück, § 5.

Choral.



Polonaise 1.



Polonaise 2.



So weit ist Bach nun freilich nicht gegangen. Durch diese Ausführungen sollte nur die Geistesrichtung der Zeit skizziert werden, um zu zeigen, daß choralmotivische Beziehungen nicht etwa in Bachs Kantaten hineingeheimnist werden, sondern dem Denken und Empfinden der Bachzeit durchaus entsprachen. Denn das Prinzip ist doch hier wie dort dasselbe¹⁾.

In welcher meisterhafter Art Bach auch hierin das Technische dem Geistigen dienstbar macht, wird in den kurzen Notenbeispielen nicht voll zum Ausdruck kommen. Möchten recht viele Leser die Partituren selbst zu sich sprechen lassen.

Im gesamten Kantatenschaffen Bachs (etwa 200 Werke) sind 18 Kantaten und das Osteroratorium ohne jeden Choral, weitere 63 Kantaten enthalten nur Choräle in *stilo semplice*, in schlichtem vierstimmigem Choralatz, wie er gewöhnlich am Schluß der Kantate erscheint. Die meisten dieser Kantaten konnten unberücksichtigt bleiben²⁾. Es sind dann in dieser Arbeit zu behandeln etwa 120 Kan-

¹⁾ Leider muß dieser kurze Hinweis auf die „ars inveniendi“, als die wichtigste geistige Grundlage der Choralmotivik in Bachs Kantaten, genügen. Ich hoffe jedoch, die damit zusammenhängenden Fragen bald einmal ausführlicher behandeln zu können.

²⁾ Die Untersuchung von Max Ritter, „Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralatz“ (Kirchenmusikalisches Archiv, Heft 20, Bremen 1913), behandelt im wesentlichen die schlichten Choralätze.

taten und das Weihnachtsoratorium¹⁾ (also rund $\frac{2}{3}$ des Gesamt-schaffens). Aber auch in den hier behandelten Kantaten überwiegen häufig an Zahl die Sätze, die frei, ohne jede Choralbeziehung sind. Die angeführten Beispiele möchten erschöpfend sein, was bei 200 Kantaten natürlich nicht ausschließt, daß vielleicht doch das eine oder andere übersehen worden ist.

Fragen, die sich auf außermusikalische Zusammenhänge beziehen, z. B. solche nach der liturgischen und symbolischen Bedeutung des Chorals für die Kantate, müssen aus Raumgründen außer acht gelassen werden. Wo auf diese Gebiete eingegangen wird, kann es sich nur darum handeln, sie zu streifen. Hier soll im wesentlichen eine analytische Untersuchung musikalischer Beziehungen gegeben werden.

Auf eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung des untersuchten Stoffes ist aus demselben Grunde verzichtet worden.

Der Choral innerhalb einzelner Kantatensätze.

Der Form der Bachschen Kantate entsprechend ergeben sich fünf Abschnitte: A. Solistische Choralbearbeitungen, B. Choralarien, C. Choralrezitative, D. Choralchöre, E. Choralsonnen.

In diesem Zusammenhang nenne ich alle Arien, Rezitative, Chöre, Sinfonien, die zum Choral in Beziehung stehen, Choralarien, Choralrezitative usw. Zu begründen ist die Unterscheidung zwischen Choralarien und solistischen Choralbearbeitungen.

Spitta²⁾ und Schweizer³⁾ gehen in ihrer Einteilung der Choral-kompositionen Bachs von den Orgelwerken aus. Spittas Gliederung lehnt Schweizer jedoch (S. 270) ab mit den Worten: „Was die von Spitta aufgestellte Einteilung der Bachschen Choral-kompositionen in eigentliche Choralvorspiele, Orgelchoräle und Choralphantasien soll, ist nicht recht einzusehen. Das Natürlichste bleibt immer, sie nach dem Verfahren, welches in Anwendung kommt, zu unterscheiden, je nachdem sie nach Pachelbelscher Art fugiert, nach Böhmischer und Reinkenscher Art koloriert oder nach Burte-hudescher als freie Phantasien gehalten sind; dazu kommen dann noch: der Typus des Orgelbüchleins, wo das charakteristische Motiv den ununterbrochenen cantus firmus illustriert und die großen Choräle, die eine vollendete Synthese aller Formen bieten.“

Beide Einteilungen haben schon bei den Orgelkompositionen ihre Schwierigkeiten. Das ist bei einem so wenig schematischem Meister wie Bach auch nicht weiter verwunderlich. Innerhalb der vokalen Choral-kompositionen in

1) Ein alphabetisches Verzeichnis befindet sich im Anhang, Bach-Jahrb. 1932.

2) Bd. I, S. 215, 445, 599; Bd. II, S. 267—271, 580—584, 694—697 usw.

3) „Joh. Seb. Bach“, Leipzig 1908.

den Kantaten empfiehlt es sich erst recht, eine Gliederung nach andern Gesichtspunkten vorzunehmen, insbesondere, da ja für diese Untersuchung nicht damit gedient ist, diese Sätze als Übertragung eines Orgeltypus zu betrachten, ohne Rücksicht darauf, ob sie Arien, Chöre oder Rezitative sind.

Bach selbst gibt dazu in seiner Unterscheidung zwischen „Choral“ und „Aria con corale“ die Möglichkeit. Im Sinne Spittas und Schweigers sind beides „Choralbearbeitungen“. Rein musikalisch gesehen, ist das auch durchaus richtig. Denn in beiden ist der *cantus firmus* die Hauptsache.

Bach bezeichnet nun aber als „Choral“ nur solche dieser Sätze mit Choralmelodien, deren Text Choraltext ohne freie Zusätze ist, als „Aria con corale“ oder einfach „Aria“ dagegen alle Sätze mit verschiedenen Texten (z. B. Duette mit freiem und Choraltext) oder solche, in denen über einem freien Text die Choralmelodie instrumental (also wortlos) ertönt. Freie Texte auf Choralmelodien kommen nicht vor. Mit freien Texten sind Wortwiederholungen verbunden. Dadurch ist der Satz unabhängig vom Strophenbau und kann nach rein musikalischen Gesichtspunkten angelegt werden. Eben dies ist ja der Arie eigentümlich. Daraus erklärt sich die Bachsche Unterscheidung.

Sie ist nun aber nicht ganz konsequent durchgeführt. Eine Ausnahme bildet der Choral in Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 87). Der Choraltext ist den beiden Singstimmen anvertraut, die unter oftmaliger Textwiederholung in freier Weise Motive der Choralmelodie verarbeiten. In originaler Gestalt erklingt die Choralmelodie darüber in den Streichern. Der Satz ist als „Arie und Choral“ bezeichnet, vor allem wohl wegen der arienhaften Behandlung der Singstimmen, obwohl nur der Choraltext benutzt wird.

Eine zweite Abweichung zeigen Vers 2 und 4 der Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König“ (Bd. 28, S. 186). Bei beiden Versen ist offensichtlich die *Dacapo*-Form für die Bezeichnung maßgebend gewesen.

Wenn in einem Rezitativ oder im Anschluß daran eine kantabile Partie vorkommt, bezeichnet Bach sie als „Arioso“. Damit ist über die Form nichts ausgesagt. Die Bezeichnung der Choralbearbeitung im Anschluß an das Rezitativ der Kantate 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Bd. 35, S. 311) stammt übrigens nicht von Bach selbst.

In Choralkantaten fehlt oft jede Unterscheidung, es wird nur der Vers angegeben. Ähnlich hält es Bach in frühen Werken, in denen nach dem Muster der älteren Kantate verschiedene Sätze miteinander verbunden sind (so z. B. Kantate 106 „Gottes Zeit“, Bd. 23, S. 169). Jegliche Bezeichnung fehlt. Wenn jedoch die Sätze bezeichnet sind, hält sich Bach an die angegebene Einteilung. Dabei ist zu erwähnen, daß natürlich Sätze mit Choraltext, aber ohne Choralmelodie, wie sie in den strengen Choralkantaten anzutreffen sind, nicht unter die Choralbearbeitungen gerechnet werden können. Musikalisch sind sie Arien, wie sie auch häufig von Bach bezeichnet werden.

A. Solistische Choralbearbeitungen.

Die Choralbearbeitungen können thematisch, motivisch oder unthematisch sein.

I. Thematische Choräle. Diese bringen meistens in einer Singstimme den C. f. zeilenweise in originaler Gestalt. Sie sollen in folgender Anordnung behandelt werden:

a) Choräle, in denen die Thematik der Nebenstimmen einer Choralzeile entnommen ist und durch alle Zeilen beibehalten wird.

In dieser Gruppe nehmen die Nebenstimmen ganz oder teilweise ihr thematisches Material aus einer Choralzeile, meist aus der ersten. Es wird bis zum Schluß des Satzes beibehalten, so daß zu jeder Zeile des C. f. in den Nebenstimmen der Anfang des Chorals wieder erklingt. Da die Anfangszeile in den meisten Fällen den Grundgedanken der Strophe in prägnanter Form enthält, wird dem Hörer durch die musikalische Wiederholung dieser Grundgedanke fest eingepägt. Vor allem ist dies Mittel natürlich auch musikalisch von der größten Bedeutung. Denn dadurch, daß nur Material aus dem betreffenden Kirchenlied verwendet wird, enthält der Satz außerordentliche Geschlossenheit und Eindringlichkeit.

b) Choräle mit thematischem Material aus der jeweiligen Melodiezeile.

c) Mischformen.

Damit ist zwar eine Einteilung gegeben. Aber die Mannigfaltigkeit Sachs in der Behandlung des Chorals ist zu groß, als daß sich diese Bearbeitungen in ein Schema zwingen ließen. Die in jeder Gruppe zusammengefaßten Sätze zeigen, abgesehen von dem unserer Gliederung zugrunde liegenden Verhältnis der Nebenstimmen zum C. f., jeder eine eigene Physiognomie.

a) Die Thematik der Nebenstimmen ist einer Choralzeile entnommen.

I. In den Kantaten Sachs finden sich vier selbständige Choralbearbeitungen, in denen alle Stimmen thematisch mit dem Choral verknüpft sind. (Die in Rezitative eingeflochtenen haben ihren Platz unter Abschnitt C.) Zwei davon haben als Begleitung des C. f. nur eine Continuo Stimme.

In dem Choralsatz „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ der Kantate 44 „Sie werden euch in den Bann tun“ (Bd. 10, S. 143) singt der Tenor die vierzeilige Melodie¹⁾, die sich auch in Kantate 3

¹⁾ Siehe Zahn, Bd. I, Nr. 533b. Sechszehnjährige Melodien zu diesem Liede ebenda.

findet. Sie ist in der Art Böhm's leicht ausgeschmückt, aber bei weitem nicht in dem Maße, wie die frühen Choräle. Zwischen den Zeilen des C. f. erklingt in der Continuo-Stimme die erste Zeile des Chorals, in poetischer Weise umgeformt zu einem Lamentomotiv:



Die ersten acht Noten dieses Motivs mit Kadenz werden sechsmal wiederholt.

Eine thematische dreistimmige Bearbeitung (von Spitta in Anlehnung an die entsprechenden Orgelbearbeitungen als Choraltrio bezeichnet) findet sich in der Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (Wd. 24, S. 59). In halben Noten singt der Alt den Choral ohne jede Auszierung. Das Thema des Continuo und der Violinstimme stammt diesmal nicht aus der ersten, sondern aus der fünften Choralzeile, deren vier Anfangsnoten als Achtelfigur auch in den Umkehrungen das Material beider Stimmen bilden.

Eine abweichende Bildung haben wir in dem Choral „Nun komm, der Heiden Heiland“ aus der Kantate 36 „Schwingt freudig euch empor“ (Wd. 7, S. 236) vor uns. Der Continuo führt die Anfangsnoten der ersten Zeile durch, die um eine freie Figur mit Sequenzierung und Kadenz verlängert ist. Über dem Continuo erhebt sich ein Duett zwischen Sopran (und Oboe d'amore) und Alt (und Oboe d'amore). Jede C. f.-Zeile wird von einer der beiden Stimmen allein vorgetragen, dann setzt die zweite mit derselben Zeile in der Ober- oder Unterdominante ein, während die erste frei dazu kontrapunktiert. Nachdem auch die zweite Stimme die Choralzeile beendigt hat, verarbeiten beide Stimmen den Text in monodischer Technik, ohne das Material der Melodiezeile zu benutzen. Wir haben es hier zwar mit einer Choralbearbeitung zu tun. Aber die strenge Form ist durch die freien monodischen Abschnitte sehr gelockert, der Arie angenähert. Wenn wir diese Einschüßel unberücksichtigt lassen, bleibt ein C. f. (mit Continuo-Begleitung), der auf zwei Singstimmen so verteilt ist, daß jede Choralzeile in jeder Stimme einmal erklingt (Zeile 3 sogar zweimal). Im Grunde genommen ist dies eine modifizierte Form der zweistimmigen thematischen Choralbearbeitung,

erweitert durch die Wiederholung jeder C. f.-Zeile in einer zweiten Singstimme und durch freie Einschreibungen¹⁾.

Die Kantate 85 „Ich bin ein guter Hirt“ enthält in dem Satz „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Bd. 20₁, S. 110) eine vierstimmige Choralbearbeitung (Quatuor), deren sämtliche Stimmen mit dem Choral verknüpft sind. Über der Singstimme (Sopran), die die Melodie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ stark koloriert durchführt, konzertieren zwei Oboen. Der kolorierte Anfang der ersten Zeile ist in den Oboen und dem Continuo nur wenig verändert. Sobald in einer Nebenstimme das Thema auftritt, kontrapunktieren die anderen frei weiter. Die Figuren Takt 1–3 im Continuo sind Stützbaß.

Es ist beachtenswert, wie Bach durch die Verzierungen (punktiertes Achtel und Zweiunddreißigstel oder entsprechend ein Viertel und zwei Sechzehntelnoten!) die Zeilen einander so angeähnel hat, daß die Thematik der Begleitstimmen allen Zeilen des C. f. nahekommt.

Das Rezitativ „Jedoch dein heilsam Wort“ aus Kantate 113 soll unter den unverzierten Chorälen besprochen werden, weil die einzige darin vorkommende Verzierung bedingt ist durch die starke Betonung des Wortes „Jesus“.

Der Vers „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ aus der Kantate 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“ (Bd. 18, S. 360) kann nur unter Vorbehalt hier erwähnt werden.

In der Gesamtausgabe steht er in der Besetzung von 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen d'amore, Taille, Streichern und Unisonochor. Mir sind in Bachs Kantaten nur noch zwei Fälle bekannt, in denen der Chor den Choral unisono vorträgt, nämlich Kantate 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (Bd. 37, S. 244, die beiden Zeilen aus dem Te Deum „Herrgott, dich loben wir, Herrgott, wir danken dir“) und die unvollständige Trauungskantate „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ (die in die Arie eingefügten Zeilen des Segensspruches „Der Herr segne dich und behüte dich“ in Bd. 41₁, S. 133). Alle drei Kantaten sind nun aber teils unvollständig („O ewiges Feuer“ und „Singet dem Herrn“), teils nicht in der Originalhandschrift überliefert („Ein feste Burg“). Nur das Unisono in der Kantate „Singet dem Herrn“ scheint mir für Chor gemeint zu sein. Denn der Chorsatz ist vollständig in Originalstimmen auf uns gekommen, von dieser Kantate fehlen nur Instrumentalstimmen. In der Kantate „O ewiges Feuer“ dagegen ist meiner Ansicht nach der

¹⁾ In besonders ausgeprägter Form findet sich das Prinzip des Alternierens zwischen zwei klanglich verschiedenen Gruppen in dem 5. Vers der Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“. Siehe S. 18.

ganze als Chor bezeichnete Satz bis auf den Continuo und die 2. Violine vollständig und eine Arie für Sopran und Baß, also ein Solosatz. Schon die schwache Begleitung durch 2 Violinen und Bratsche macht flußig. In diesen beiden Fällen sind aber nur Zeilen aus einem Choral unisono geführt. Die Kantate „Ein feste Burg“ wäre also die einzige, die einen ganzen Choralvers unisono behandelt. Nun ist, wie gesagt, diese Kantate nicht in der Originalpartitur überliefert. Wir besitzen nur spätere Handschriften. Da halte ich es für wahrscheinlich, daß der Vers „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ als eine Choralbearbeitung für eine Solostimme mit Begleitung gedacht ist. Ein zwingender Beweis kann natürlich nicht erbracht werden, solange nicht die Originalpartitur oder die Originalstimmen vorliegen. Außer den angegebenen Gesichtspunkten verleitet mich zu meiner Ansicht noch die Tatsache, daß in Takt 1 und 2 und an den entsprechenden Stellen die Oboen und Streicher unisono gehen, während die Trompeten die Afforde ausfüllen und im weiteren Verlauf des Satzes für Bachsche Verhältnisse außerordentlich wenig an den Passagen teilnehmen. Sollten vielleicht die Trompeten von einem späteren Meister hinzugefügt sein¹⁾? Sie beteiligen sich nur einmal an der Thematik des Chorals (S. 365). Wir würden allerdings heute den Glanz der Trompeten gerade in diesem Satz nicht gern missen. Aber andererseits käme das Unisono der Streicher bei Fortfall der Trompetenstimme besser zur Wirkung. Der Satz würde sich dann also darstellen als Choralbearbeitung für eine Solostimme mit Begleitung von 2 Oboen, Taille und Streichern. Gegen meine Ansicht scheint wiederum die Tatsache zu sprechen, daß die Oboen und der Continuo auf S. 368 das Unisono der Violinen und Bratsche nicht mitmachen (Trompeten schweigen). Da liegt jedoch der Fall anders, weil die Singstimme während des Unisonos die Choralzeile vorträgt und dadurch ein vollständiges Unisono unmöglich wird. Ich halte eine solistische Besetzung ohne Trompeten für wahrscheinlicher als die in der Gesamtausgabe angegebene.

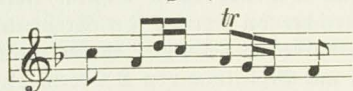
Der C. f. wird von der Singstimme in schlichter Fassung vortragen. Aus der Anfangszeile wird das Unisonomotiv des Orchesters hergeleitet. Es erklingt zu Beginn des Einleitungsritornells, bei Eintritt der ersten und am Schluß der zweiten Choralzeile. Zeile 3 und 4 sind musikalisch genaue Wiederholung. Dann tritt das Thema unisono wieder am Schluß der siebenten und neunten Zeile und im Schlußritornell auf, das mit der Einleitung zu Zeile 1, 3 und 5 identisch ist (Zeile 5 etwas abweichend). Nur im Continuo zeigt es sich ferner in abgeänderter Form S. 365, Takt 4—5 und 6—7. Auffallend ist bei dieser Bearbeitung, wie wenig das Thema

¹⁾ Zu dieser Frage vgl. das später über den Anfangschor derselben Kantate Gesagte.

in den einzelnen Stimmen verarbeitet wird. Es tritt fast nur unisono auf, im übrigen besteht der Satz zum größten Teil aus Passagen, die durch den Inhalt dieses Verses angeregt sind.

2. In zwei selbständigen thematischen Choraltrios ist die Continuo-Stimme frei behandelt.

Die Bearbeitung des Verses „Ich, dein betrübtes Kind“ (Strophe 3 des Liedes „Wo soll ich fliehen hin“) für Sopran und Viola aus der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“¹⁾ baut sich über einem unthematischen, in gleichmäßigen Achteln dahinfließenden Continuo auf. Die sechs Zeilen des C. f. werden in schlichter Fassung vorgetragen. In den Kantaten 5, 136 und 148 wählt Bach zu diesem Choral die Melodie „Auf meinen lieben Gott“²⁾. Hier verwendet er die eigene Melodie³⁾, die sich auch am Schluß der Kantate 163 (Bd. 33) findet (nur bezifferter Continuo). Die Violastimme ist figurativ konzertierend gehalten. Aus dem C. f. wird die erste Zeile, um die Hälfte des Wertes verringert, benutzt. Zu Beginn der sechs-



taktigen Einleitung, dann über der ersten, zweiten, dritten und sechsten Zeile und zwischen der vierten und fünften und fünften und sechsten Zeile leitet es die Figuration ein oder hebt sich aus ihr heraus, so daß während aller C. f.-Zeilen durch dieses Zitat die Betrübniß über die Sünde als der Grundgedanke zum Ausdruck gebracht wird, obwohl der textliche Hauptgedanke die Erlösung von den Sünden durch Christus ist.

Dieselbe Technik zeigt der Choral „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ“ aus der Kantate 6 „Bleib bei uns“ (Bd. 1, S. 168). Die Continuo-Stimme ist frei, der C. f. erklingt schlicht in halben Noten in der Singstimme. Die vier Anfangsnoten der Choralmelodie:



1) Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Jahrg. XIII, Heft 2.

2) Ebenso Graupner in der gleichnamigen Kantate. Siehe Friedrich Noack, „Johann Sebastian Bach und Christoph Graupner: Mein Herze schwimmt im Blut“, Archiv f. Musikw., II, 1919/20, S. 94/95.

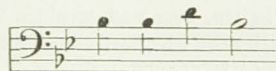
3) Nach Spitta, Bd. I, S. 549, von Pachelbel, nach Zahn wahrscheinlich von Stieler stammend. Siehe Zahn, Bd. 2, Nr. 2177.

erscheinen in der Violoncellstimme verziert:



und bilden die Einleitung jeder Phrase. Nach kurzer Durchführung eines zweiten Motivs ergeht sich das Cello in konzertierenden Figuren. Das Choralmotiv erklingt außer im Vorspiel über Zeile 1, ferner über Zeile 3 und 4 je zweimal, so daß die Bitte „Ach bleib bei uns“ den ganzen Satz durchdringt.

Betreffs der Continuoostimme kann man wohl nicht im Zweifel sein, daß der Terzsprung (große Terz!) in Takt 1 und zu Beginn der 1. Choralzeile Takt 15:



nur harmonische Bedeutung hat. Allerdings lassen sich bei Bach die Grenzen selten scharf ziehen. Mannigfachste Zwischenbildungen erschweren eine Einordnung.

b) Choräle mit thematischem Material aus der jeweiligen Melodiezeile.

Eine zweite Kategorie bilden die Choralbearbeitungen, die die Themen der Nebenstimmen aus der jeweiligen Melodiezeile des C. f. entnehmen. Unter den solistischen Sätzen ist mit vollem Recht nur das Duett „Er kennt die rechten Freudenstunden“ aus Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 87) zu nennen. Der C. f. ist nicht den Singstimmen, sondern den Streichern im Einklang (schlicht in Vierteln) übertragen. Sopran, Alt und Continuo kontrapunktieren jede Zeile mit ziemlich frei behandeltem thematischem Material, das aus eben dieser Zeile stammt. Wir haben es demnach mit einer Übertragung des Pachelbelchorals auf das vokale Gebiet zu tun. In kurzen Noten wird die nachfolgende Melodiezeile angedeutet, die Vor- und Zwischenspiele sind meist imitatorisch gehalten.

c) Mischformen.

Eine Zwischenbildung zwischen den Sätzen, deren Thematik einer Zeile entnommen ist, und den Pachelbelchorälen haben wir in dem Choral „Herr Gott Vater, mein starker Held“ (Vers 5 des Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“) aus der Kantate 37 „Wer da glaubet und getauft wird“ (Bd. 7, S. 272) vor

uns. Das quasi-ostinat behandelte Motiv des Continuo ist aus der ersten Choralzeile entwickelt. Der Continuo behält also den ganzen Satz hindurch das aus einer Zeile stammende Motiv bei. Anders in dem darüber sich erhebenden Duett zwischen Sopran und Alt. Die jeweils kontrapunktierende Stimme hält sich wie im Pachelbelchoral mit ihrem Material an die betreffende Zeile.

Beim ersten Anblick sieht dies Duett dem aus der Bearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“ in Kantate 36 (S. 13) sehr ähnlich. Es handelt sich auch hier um ein Alternieren, aber die Zeilen werden nicht wiederholt, sondern nur auf verschiedene Stimmen verteilt: Zeile 1 und 2 hat der Sopran in originaler Fassung, Zeile 2 und 3 der Alt usw. In Zeile 1 und 2 kontrapunktiert der Alt, in Zeile 3 und 4 der Sopran. Die Einsätze sind imitatorisch gehalten, aber nach wenigen Noten wird der Kontrapunkt frei. Der Satz ist teilweise sehr stark ausgeschmückt. Die Veranlassung dazu scheinen einzelne gefühlsbetonte Worte gegeben zu haben, zumal andere Teile des C. f. schlicht sind.

Eine zweite Mischform ist der fünfte Vers aus Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ (Bd. 1, S. 118) für Baß, zwei Violinen, zwei Violen und Continuo. In der Art des Alternierens steht er ebenfalls dem Choral „Nun komm, der Heiden Heiland“ aus Kantate 36 (S. 13) nahe.

Der Baß trägt zunächst eine Zeile schlicht vor. Darauf erklingt dieselbe Zeile in homophon-homorhythmischem Satz in den Streichern, während der Baß auf denselben Text frei weiter kontrapunktiert. Die dorische Choralmelodie beginnt in der 1. Zeile in der Oberquint und leitet in der 2. Zeile zur Tonika zurück. Es ist bemerkenswert, daß Bach in diesem Satz die 1. (und 3.) Zeile in der Unterdominante beginnt. Durch den Leitton e — dis — e wird die Zeile durchaus als Tonika empfunden, während dieselbe Zeile in den Streichern, die in der Tonika steht, wiederum durch den Leitton als Oberdominante empfunden wird. Erst die 5. Zeile („Das Blut zeichnet unser' Tür“) ist thematisch durch Einwürlfe der Streicher und des Continuos vor Beendigung der C. f.-Zeile. Im übrigen ist der Satz unthematisch-alternierend. Durch Worte wie „Tod“ und „Würger“ wird Bach zu besonderen Dehnungen und Malereien angeregt¹⁾.

Zu erwähnen ist noch der Beginn der ersten und dritten Zeile, wo Bach den Textinhalt „Hier ist das rechte Osterlamm, davon Gott hat geboten“ und „Das ist hoch an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb' gebraten“ durch ein Lamento (chromatisch ausgefüllte Quarte) verdeutlicht.

¹⁾ Darüber handeln ausführlicher die genannten Werke von Pirro und Schweizer.

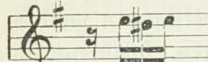
II. Motivische Choräle.


Was unter motivischen Choralbearbeitungen verstanden werden soll, ergibt sich aus dem in der Einleitung Gesagten. Während im Abschnitt über die thematischen Choräle der Zusammenhang der Choralmelodie ohne weiteres erkennbar war, fallen bei den motivischen Bearbeitungen die Beziehungen nicht gleich auf. Sie sind verschwommener, verwischter, zumal meist die ursprüngliche Gefühlsqualität der Choralmelodie durch die rhythmische und melodische Umformung ebenfalls stark verändert wird. Vielfach werden allerdings erst bei Betrachtung aller Sätze der Kantate die Beziehungen deutlich werden.


Als erstes Beispiel sei hier Vers 2 aus Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ (Bd. 1, S. 110) genannt. Über einem ostinaten Motiv konzertieren Sopran (mit Cornett) und Alt (mit Trombone). In diesem Satz ist ohne weiteres ersichtlich, wie stark der Sekundschritt h—ais der ersten Melodiezeile auf Bach gewirkt hat. Der C. f. liegt im Sopran, dazu kontrapunktiert der Alt ganz frei, hat nur in der fünften Zeile selbständige Bedeutung. Aber vor Beginn der ersten (und dritten) Zeile wird der Sekundschritt zweimal vom Sopran und Alt scharf gegeneinander gestellt. Und der Continuo ist ja letzten Endes auch nichts anderes. Man wird zu Beginn dadurch darüber hinweggetäuscht, daß ein großer Halbtonschritt gewählt ist. Von Takt 3 ab kann man jedoch nicht mehr im Zweifel sein. Im weiteren Verlauf wird das Sekundmotiv auch in der Umkehrung benutzt. Es ist interessant, zu sehen, wie gerade dieser eine kleine Sekundschritt es Bach angetan hat, so daß er allenthalben wiederkehrt. Wichtig ist, daß aus diesem geringfügigen Ausschnitt der Choralmelodie für den Continuo ein in jeder Beziehung selbständiges Neues geworden ist. Das müssen wir festhalten für andere nicht so klar liegende Fälle. Wenn man nun sagt, derartige Ostinatomotive seien damals sehr häufig, so tut das nichts zur Sache. Es ist sicher kein Zufall, daß es gerade hier von Bach verwendet wurde.

Im dritten Vers derselben Kantate (Bd. 1, S. 112) spielt das Sekundintervall ebenfalls eine große Rolle. Die Singstimme (Tenor) führt den C. f. in schlichter Fassung durch, die bei den Worten „Todsgestalt“ und „Halleluja“ Dehnungen und Ausschmückungen erfährt. Dazu konzertieren Violine I und II (unifono) meist

figurativ. Der Sekundschritt kommt immer wieder in der Figur:

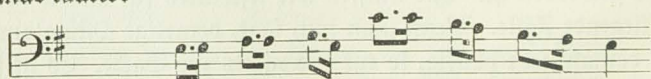
 zur Geltung. Auch bei dem Continuumotiv Takt 1 ff. kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, daß es irgendwie mit dem Choral zu tun habe. Und es hat auch eine starke Ähnlichkeit mit der zweiten Zeile:

Choral: 

Continuo: 

Beide haben den Umfang der Quint und die Noten g a h gemeinsam.

Aus eben dieser Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ ist noch der sechste Vers, ein Duett für Sopran, Tenor und Continuo hier zu erwähnen (Bd. 1, S. 122). Wie beim fünften Vers (siehe S. 18) wird auch hier die erste Zeile (und dritte) eine Quint zu tief gebracht. Der Sopran beginnt auf e, worauf der Tenor die erste und zweite Zeile im Zusammenhang in der Tonika vorträgt, während der Sopran frei weiter kontrapunktiert. Bei der Wiederholung übernimmt der Tenor die Sopranstimme und der Sopran die Tenorpartie. In den übrigen Zeilen bleiben beide Stimmen in der Tonika. Den Untergrund dieses Duetts bildet ein quasi-ostinater Baß, der in seinem punktierten Rhythmus dem Satz Monumentalität verleiht. Man hat beim Hören das Empfinden, als ob er mit dem Choral im Zusammenhang stehe. Es ist aber wenig zu finden, das dieses Gefühl genügend erklären könnte. Der Sekundschritt, der in anderen Versen solche Bedeutung hatte, ist nicht verwertet. Der Beginn des Continuo lautet:



die erste Choralzeile:



Gemeinsam sind ein Auf- und Absteigen der Melodie, der Terzsprung (sehr undeutlich) und die letzten vier Noten beim Abstieg

zum Grundton. Diese absteigende Quarte findet sich öfter, z. B. ganz klar in Takt 5 (und 20) bei Beginn der zweiten Zeile:



Man kann natürlich gegen die Einordnung dieses Satzes unter die motivischen Choralzeilen Bedenken hegen.

Zu erwähnen ist noch der Choral „Sie stellen uns wie Kegern nach“ aus der Kantate 178 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Bd. 35, S. 259), ein Quatuor für Tenor, zwei Oboen d'amore und Continuo. Der C. f. ist schlicht und liegt im Tenor. Die Oboen und der Continuo arbeiten mit dem gleichen motivischen Material, dessen Zusammenhang mit dem C. f. offensichtlich ist. Die Oboe I beginnt:



In der Wiederholung von Takt 4 ab lautet die Stelle:



Die erste Zeile des C. f.:



Der Duktus dieser Linien ist der gleiche. Die Oboenstellen sind eigentlich nichts als die rhythmisch verschobene Choralzeile. Zum Hauptmotiv werden die sechs Anfangsnoten gemacht, im Continuo z. B. wird nur diese Figur verarbeitet. Man würde daraus den Zusammenhang mit dem Choral nicht erkennen können, wenn nicht die Weiterführung in den Oboenstimmen den Schlüssel an die Hand gäbe. Zu beachten ist, wie im weiteren Verlauf Bach diese Figur so umdeutet, daß sie auch zur fünften Zeile in Beziehung tritt. Aus dem Quintsprung wird eine Quarte. Während vorher dieser Quartsprung kaum eine Rolle spielt, erscheint er im Zwischenspiel zwischen der vierten und fünften Choralzeile ausschließlich als:



Damit ist durch eine kleine Änderung der motivische Zusammenhang auch mit der fünften Choralzeile:

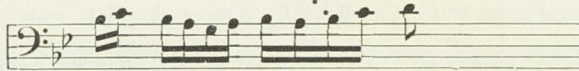


erreicht¹⁾.

Die Continuoostimme des Sazes „Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt“ aus Kantate 114 „Ach lieben Christen, seid getrost“ (Bd. 24, S. 101) wählt ebenfalls die erste Choralzeile als Thema. Der Choral:

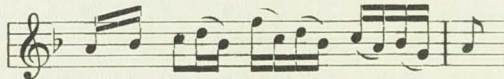


ist in der Sechzehntelbewegung des Continuo:

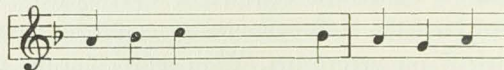


deutlich zu erkennen. Der C. f. ist, wie in Kantate 44, nur wenig ausgeschmückt, in seine sieben Zeilen zerlegt, zwischen denen immer wieder das Continuumotiv erklingt.

Bei dem Choral „Der Gott, der mir hat versprochen“ (Melodie: „Wie nach einer Wasserquelle“) aus Kantate 13 „Meine Seufzer, meine Tränen“ (Bd. 2, S. 87) ist das Violinmotiv (Takt 1):



als freie Veränderung der fünften Choralzeile (Takt 26):



zu erklären.

III. Unthematische Choräle.

In den unthematischen Choralbearbeitungen stehen die Nebestimmen (d. h. die Stimmen, die nicht den C. f. bringen) zu der Choralmelodie in keinerlei Beziehung. Sie bilden entweder einen freien Kontrapunkt zur Choralmelodie, oder sie stellen sich zu ihm sogar in Gegensatz, indem sie selbständige, nicht aus der Choral-

¹⁾ Ein ähnliches Verfahren schlägt Bach z. B. auch in der Bearbeitung von „Ach Gott und Herr“ aus dem Orgelbüchlein ein. Siehe Spitta, Bd. I, S. 598.

melodie gewonnene Motive verwenden¹⁾. Demnach ergeben sich für die unthematischen Choralbearbeitungen folgende Unterabteilungen: a) Die Nebenstimmen bilden einen frei konzertierenden Satz, in den der C. f. eingefügt ist. b) Dem C. f. wird eine selbständige Motivik gegenübergestellt.

a) Die Nebenstimmen bilden einen frei konzertierenden Satz, in den der C. f. eingefügt ist.

Die Kantate 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ enthält als dritten Satz das Rezitativ „Wie teuer sind des heil'gen Mahles Gaben“ mit einer anschließenden dreistimmigen Choralbearbeitung über den vierten Vers „Ach, wie hungert mein Gemüte“ für Sopran, Violoncello piccolo und Continuo (Bd. 35, S. 311). Der Continuo ist nur harmonisch von Wichtigkeit. Seine gleichmäßige Achtelbewegung ist ohne motivische Gliederung. Auch die Sechzehntelbewegung des Violoncellos wird, von kurzen Pausen unterbrochen, bis zum Schluß beibehalten. Man kann hier ebenfalls kaum von einer Motivik sprechen. Allerdings ist das Figurenwerk durch die häufige Wiederkehr

der Figur:  weit stärker gegliedert als

der Continuo. Doch erweckt die gleichmäßige Aneinanderreihung dieser Figur nicht den Eindruck, daß damit Selbständiges gesagt werden soll. Es ist eben ein figuratives Konzertieren. Über den beiden ruhig dahinsießenden Stimmen erklingt der kolorierte C. f. Dies Dahinsießendes des Satzes hat etwas von der Sanftmütigkeit und Güte an sich, von der der Liedtext spricht „Ach wie hungert mein Gemüte, Menschenfreund, nach deiner Güte“.

b) Dem C. f. wird eine selbständige Motivik gegenübergestellt.

Unthematische Choralbearbeitungen, in denen dem C. f. eine selbständige Motivik gegenübertritt, sind in größerer Zahl zu erwähnen. Einige dieser Sätze haben in den Oberstimmen und dem Continuo gleiches motivisches Material benutzt, in anderen ist dagegen die Motivik der Oberstimmen von der des Continuos verschieden. Zu den ersteren gehören Bearbeitungen aus den Kantaten 51, 86, 143 und 166, zu den letzteren solche aus den Kantaten 36, 92, 95, 137 und 140.

1) Nach Spitta's Terminologie „Choralphantasien“.

1. Unter den Sätzen mit gleicher Motivik in Oberstimmen und Continuo sind zwei Trios und die anderen beiden Quatuors.

Das Trio „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ der Kantate 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Bd. 30, S. 53) bringt den C. f. im Sopran. Ein selbständiges Gebilde, das Violin- und Continuo-Stimme aus der gleichen Figur (vier Sechzehntel und zwei Achtel) entwickeln, umrankt ihn.

Dasselbe Bild bietet der Choral „Ich bitte dich, Herr Jesu Christ“ (Strophe 3 des Liedes „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl“ von B. Ringwald, Melodie: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“) aus der Kantate 166 „Wo gehest du hin“ (Bd. 33, S. 113). Der schlichte C. f. liegt wieder im Sopran, Streicher (unifono) und Continuo bilden für sich ein Ganzes mit selbständigen Gedanken.

Im Prinzip weichen die Quatuors von den Trios nicht ab. Sie stellen dem C. f. eine Stimme mehr gegenüber. Dadurch wird der Gegensatz größer, die selbständigen Motive prägen sich in dem Wechselspiel der Stimmen schärfer ein. In noch höherem Maße als bei den Trios hat man beim Hören den Eindruck eines kompakten Satzes, aus dem sich der C. f. durch den Gegensatz klar heraushebt.

In Kantate 51 „Laudet Gott in allen Landen“ ist die fünfte Strophe (Zusatzstrophe) von „Nun lob, mein Seel, den Herren“ („Sei Lob und Preis mit Ehren“) für Sopran, zwei Violinen und Continuo (Bd. 12₂, S. 14), in Kantate 86 „Wahrlich, ich sage euch“ die sechste Strophe von „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ („Und was der ewig gütige Gott“) für Sopran, zwei Oboen und Continuo (Bd. 20, S. 127) in der besprochenen Technik bearbeitet. Beide bringen den C. f. in schlichter Fassung.

2. Die letzte Gruppe der unthematrischen Choralbearbeitungen sind die Choräle, in denen die Oberstimmen und der Continuo verschiedene Motivik benutzen.

Das Trio „Zion hört die Wächter singen“ aus Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Bd. 28, S. 274) ist darunter wohl am bekanntesten. Dem C. f. im Tenor stellen die Streicher (unifono) ihre eigene Melodie gegenüber. Der Continuo läßt überhaupt keine Motivik erkennen. Er ist nichts als die harmonische Grundlage des Satzes und will keine eigenen Gedanken zum Ausdruck bringen.

In dem Satz „Balet will ich dir geben“ (an das Rezitativ „Nun falsche Welt“ angeschlossen) für Sopran, Oboe d'amore und Continuo aus Kantate 95 „Christus, der ist mein Leben“ (Bd. 22, S. 142) liegt der Fall ähnlich. Doch ist die Continuofigur motivisch. Dieses Dreiklangsmotiv hat nicht nur harmonische Bedeutung, es wird in der gleichmäßigen Wiederkehr von drei Achteln und einem Viertel sogar als quasi-ostinat empfunden. Aber von größerer Wichtigkeit sind die der Oboe anvertrauten Gedanken. Der C. f. wird vom Sopran schlicht im Dreivierteltakt vorgetragen.

Aus der Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (Bd. 28, S. 167) sind die beiden wegen der Dacapoform als „Arie“ bezeichneten Bearbeitungen zu nennen. Vers 2 mit dem kolorierten C. f. im Alt wird begleitet von einer Solovioline und Continuo. Abweichendes ist darüber nicht zu sagen. Vers 4 dagegen ist ein Sonderfall. Die Tenorstimme behandelt das Lied in freier monodischer Linie mit Textwiederholung. Der Continuo führt ein quasi-ostinates Motiv durch. Über diesen beiden Stimmen erklingt der C. f. in der Trompete unverziert. Trotz des Choraltextes ist also der Satz arienhaft behandelt, er ist eine Übergangsform zu der „Aria con Corale“.

Die beiden hierher gehörigen Quatuors bieten nichts Neues. Es sind der Satz „Der du bist dem Vater gleich“ (Strophe 6 von „Nun komm, der Heiden Heiland“) aus Kantate 36 „Schwingt freudig euch empor“ (Bd. 7, S. 251) und der Satz „Zudem ist Weisheit und Verstand“ (Melodie: „Was mein Gott will“) aus Kantate 92 „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ (Bd. 22, S. 54). Der erstere bringt den C. f. im Tenor, der zweite im Alt, in schlichter Fassung. In beiden Sätzen bilden zwei Oboen die Oberstimmen mit gleicher Motivik, von der der Continuo abweicht.

Die selbständigen Choralbearbeitungen, die im Zusammenhang mit Rezitativen stehen, sollen unter C behandelt werden. Es sind entweder nur einzelne Choralzeilen, nicht ein ganzer Vers, die an ein Rezitativ sich anschließen¹⁾, oder es schieben sich Rezitative zwischen die einzelnen Zeilen einer Strophe. In ihnen finden wir die aufgeführten Techniken ebenfalls vor.

¹⁾ Der Satz „Balet will ich dir geben“ aus Kantate 95, der mit dem Rezitativ „Nun falsche Welt“ verbunden ist, ist unter den selbständigen Choralbearbeitungen erwähnt worden, weil er eine vollständige Choralstrophe darstellt.

B. Choral-Arien.

Unter den Choralarien, wie wir der Kürze halber die Arien nennen wollen, in die ein Choral hineingearbeitet ist, fallen vier Gruppen auf: I. Cantus-firmus-Arien, II. Paraphrasierende Arien, III. Mischformen zwischen I und II, IV. Arien über Choraltexen. In einem V. Abschnitt sei kurz auf einige zweifelhafte Choralanklänge in freien Arien hingewiesen.

I. Cantus-firmus-Arien:

In den Cantus-firmus-Arien erscheint die Chormelodie in einer selbständigen Stimme, (meist) vollständig, eben als Cantus firmus. Ihnen liegen entweder zwei Texte zugrunde, ein freier Arientext und das Kirchenlied (Duette oder Terzette), oder nur ein freier (nicht Choraltex). Im letzteren Falle erklingt die Chormelodie instrumental.

In der Einleitung zum ersten Teil¹⁾ war schon darauf hingewiesen, daß Bachs Unterscheidung zwischen Choralbearbeitungen und Choralarien wesentlich durch textliche Gesichtspunkte bedingt ist. In nur zwei Fällen²⁾ war die musikalische Technik oder Form der Anlaß zu abweichenden Bezeichnungen.

Rein musikalisch betrachtet stellen sich diese Arien also als Choralbearbeitungen dar, teils haben sie Lied-, teils Da-capoform. Infolgedessen kann das Gliederungsprinzip hier beibehalten werden.

a) Thematische Cantus-firmus-Arien:

Thematische und motivische Cantus-firmus-Arien treten an Zahl gegenüber den unthematischen zurück. Nur drei thematische Sätze finden sich, alle Duette. Die beiden ersten stehen der Böhmschen Art nahe, obwohl sie wahrscheinlich aus verschiedenen Lebensabschnitten stammen.

Die Arie „Ich bin nun achtzig Jahr“ aus der Kantate 71 „Gott ist mein König“ (Bd. 18, S. 12) baut sich über einem quasi-ostinaten Motiv des bezifferten Orgelbasses auf. Im allgemeinen hat der Orgelpart Füllaufgabe. Nur wenige Stellen sind voll ausgeschrieben, und zwar gerade diejenigen, durch die eine thematische Beziehung zu den Singstimmen hergestellt wird. Der Tenor führt den Psalmtex, der Sopran den Liedvers auf die Melodie „O Gott, du

¹⁾ Siehe oben S. 10.

²⁾ Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ und Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König“.

frommer Gott", in Böhmscher Weise koloriert, durch. Der Tenor und die Oberstimme der Orgel stehen in Beziehung zum Choral, der Orgelbaß ist unthematisch. Die Einleitung des Tenors „Ich bin nun achtzig Jahr" (Takt 3—5) ist frei¹⁾. Erst in Takt 7 wird auf den Text „Warum soll dein Knecht" die erste Zeile des C. f. angedeutet:



die im Sopran in Takt 14 vollständig erscheint:



Ebenso ist das Motiv „Ich will umkehren" Takt 27 ff:



aus dem C. f. genommen, nämlich aus der zweiten (vierten) Zeile:



Im übrigen bildet der Tenor eine vom C. f. unabhängige Melodik.

Die Oberstimme der Orgel gewinnt besondere Bedeutung dadurch, daß sie in Echomanier, jedoch in jeweils anderer Kolorierung, Zeilen des C. f. und wichtige Motive des Tenors (z. B. das „Warum") betont. Der Satz ist ein Böhmschoral, ein Quatuor mit unthematischer Continuo Stimme.

Das Duett „Dich hab ich je und je geliebet" aus Kantate 49 „Ich geh' und suche mit Verlangen" (Bd. 10, S. 330) bringt im Baß den freien und im Sopran den Choraltext auf die Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern". In der Sopranstimme erscheint die Choralmelodie schlicht, während sie in anderen

¹⁾ Hermann Albert („Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts", Archiv f. Musikwiss., Jahrg. 5, Bückeburg u. Leipzig 1923, S. 51) glaubt in diesen Takten eine Umkehrung der 2. Choralzeile zu erkennen, worin ich ihm nicht folgen kann.

Stimmen koloriert wird. Die Continuo Stimme ist wiederum unthematisch. Während in dem eben besprochenen Satze thematische Beziehungen zu mehreren Melodiezeilen vorhanden waren, wird hier nur die erste Melodiezeile berücksichtigt, die das Material zum Ritornellthema hergibt. So wird Bach in diesem Satze den Forderungen der Choralbearbeitung und der Arie gerecht.

Der C. f. heißt:



das daraus entwickelte Ritornellthema (Orgel, Takt 1 ff.):



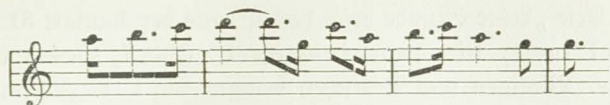
Die Violine I und Oboe d'amore lassen die Koloraturen aus und spielen nur die mit x bezeichneten Noten mit, wobei Violine II und Bratsche die Akkorde füllen.

In der Singstimme (Baß) ist folgende Fassung zu finden:



Im weiteren Verlauf ist das so gewonnene Thema natürlich einigen Abwandlungen unterworfen. Wie in jeder Arie kommen Verfertigungen auf andere Tonstufen vor (Mollparallele im Mittelteil usw.). Ist die Kolorierung auch in der Art Böhm's, so steht dieser Satz Böhm doch nicht so nahe, wie der vorige (C. f. schlicht!). Das Kolorieren ist hier wohl besser aus der Absicht nach einem arienhaftem Thema verständlich.

In dem Anfangssatz der Kantate 58 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 12₂, S. 135) hebt sich bei Takt 6 aus den feierlich-schweren französischen Rhythmen plötzlich die folgende Melodie heraus (Oboe I und Violine I):



Das ist aber die zweite Choralzeile:



wie sie der Sopran als C. f. hat. Außer dieser wörtlich zitierten zweiten Choralzeile trägt auch die dritte zur Gestaltung des Satzes bei¹⁾.

b) Motivische C. f.-Arien.:

In fünf von den acht motivischen Sätzen ist es wieder das Anfangsintervall der ersten Choralzeile, das Anregung zur Motivbildung der anderen Stimmen gibt. Am bekanntesten unter ihnen ist wohl die Einleitungsarie aus Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ (Bd. 33, S. 3) für Alt, zwei Flöten, Orgel und Continuo. Die Choralmelodie „Herzlich tut mich verlangen“ erklingt in schlichten Vierteln in der Orgel, nachdem Flöten und Alt mit gleicher Motivik zwölf Takte musiziert haben. Der Zusammenhang mit dem C. f. wird beim Hören nicht ohne weiteres deutlich, ist aber bei Vergleich beider Stimmen unverkennbar. Die Choralmelodie heißt:



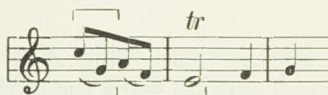
die Alt- und Flötenfigur:



Latent ist nicht nur das Anfangsintervall, sondern die ganze erste Zeile enthalten, rhythmisch und melodisch jedoch verselbständigt. Die Continuosstimme ist frei.

¹⁾ Siehe S. 31.

Die Arie „Letzte Stunde brich herein“ aus der Kantate 31 „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ (Bd. 7, S. 44) ist ein Quatuor. Violinen und Bratschen bringen den C. f. „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ unisono. Oboe und Sopran sind mit dem C. f. motivisch verknüpft. Der Continuo ist unthematisch. Die Hauptrolle spielt die Anfangsquarte der ersten Zeile. Daß diese aus dem Choral stammt, zeigt die Oboenfigur, Takt 17:



Der C. f. lautet (transponiert):



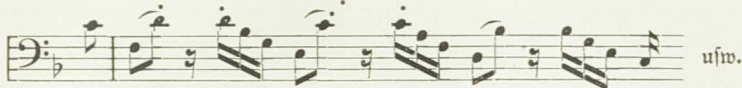
Die Quarte ist den ganzen Satz hindurch von Wichtigkeit, sogar in der letzten Zeile des C. f. wird sie als Achtelfigur angebracht.

Das Duett „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ für Sopran und Tenor aus der gleichnamigen Kantate 185 (Bd. 37, S. 103) unterscheidet sich von der Arie aus Kantate 31 vor allem dadurch, daß auch der Continuo motivisch mit dem C. f. verbunden ist. Die erste Zeile der Chormelodie „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“ beginnt (Oboe Takt 7) mit einem Terzschrift, das Ritornellthema in den übrigen drei Stimmen ebenfalls. So erhält der Hörer den Eindruck einer Anspielung auf die erste Choralzeile. Im Mittelteil (Takt 44) lehnen sich Sopran und Tenor für kurze Zeit an die fünfte Zeile an und benutzen die Anfangsssekunde. Der Continuo ist nur in den Vor- und Zwischenspielen motivisch, im übrigen bildet er das Fundament des Satzes mit gleichmäßig dahinfließenden Achtelfiguren.

Ein weiteres Beispiel bietet die Kantate 172 „Erschallet, ihr Lieder“ mit dem Duett „Komm, laß mich nicht länger warten“ (Bd. 35, S. 62). Der kolorierte C. f. „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ liegt in der Violine. Sopran und Alt sind vollkommen selbstständig. Lediglich das ostinate Motiv der Violoncellstimme (der Orgelbaß) hat Verwandtschaft mit der Chormelodie. Aus der Anfangszeile (hier un koloriert wiedergegeben):

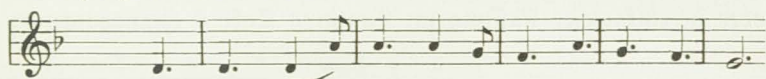


finden sich die drei ersten Noten als Spitzentöne wieder:



Das Terzett „O wohl uns, die wir an ihn glauben“ aus der Kantate 122 „Das neugeborne Kindelein“ (Bd. 26, S. 35) für Sopran, Alt, Tenor, Unifono-Streicher und Continuo bringt den C. f. im Alt, verstärkt durch die Streicher. Sopran und Tenor sind von der Melodie völlig unabhängig. Nur die Continuo-Stimme bewertet den Quintsprung.

Die erste Zeile des C. f. lautet:



der Continuo:



ist durch die Umformung ein selbständiges Neues geworden.

Die Kantate 58 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 12₂, S. 135) war mit ihrem Anfangssatz schon unter den thematischen C. f.-Arien aufgeführt¹⁾. Das Thema (Oboe I und Violine I, Takt 1) lautet:



Es ist eine Kontraktion der dritten Choralzeile „Der schmale Weg ist trübsalvoll“:



und erscheint, teilweise abgewandelt, in Takt 17, 25, 42, 71 usw. In Takt 6 schält sich in voller Klarheit die zweite Choralzeile heraus, ein Zeichen dafür, wie stark sich Bach von dem Choral anregen ließ.

¹⁾ Siehe S. 28.

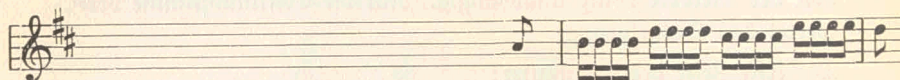
In dem Anfangssatz der Kantate 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Bd. 12₂, S. 171) erklingt der gleichnamige Choral in schlichter Fassung Takt 14 (Alt verstärkt durch Horn):



Aus der ersten Zeile sind die Figuren der übrigen Stimmen entstanden. Streicher Takt 1:



oder Takt 5:



oder in einfacherer Fassung im Continuo Takt 6 (transponiert):



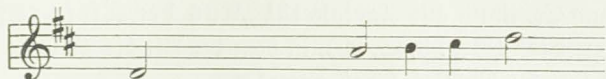
Aber auch die Oboen greifen auf den Choral zurück: Sie zitieren jedoch aus der ersten Hälfte der Verszeile das Wort „Ewigkeit“, während ja die drei angegebenen Fassungen die zweite Zeilenhälfte „du Donnerwort“ ausrufen. In Takt 6 der Oboen heißt es:



Das erste Intervall fehlt zwar, aber der Zusammenhang ist deutlich genug. Es wird eben nur das Wort „Ewigkeit“ ausgesprochen. Auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Abwandlungen durchziehen diese Motive den ganzen Satz.

Als letzte sei die Arie „Alles, was von Gott geboren“ aus Kantate 80 „Ein feste Burg“ erwähnt (Bd. 18, S. 351). Der Continuo ist frei. Der kolorierte C. f. liegt im Sopran, der durch die Oboe unterstützt wird. Der Bass singt den Arientext auf eine freie Melodie. Es bleiben die Streicher, die unisono lebhaftes Sechzehntelfiguren durchführen. Ein Zusammenhang mit der Choralmelodie läßt sich anfangs nicht bemerken. Erst von Takt 13 ab beim Neueinsatz zeigt die Sechzehntelfigur eine Fassung, die die Herleitung aus der sechsten

Choralzeile „Er heißt Jesus Christ“ erkennen läßt. Die Ausfüllung einer Oktave und der Leitton fallen auf. Aus dem Choral (hier un-
koloriert):



wird Takt 13 und an anderen Stellen (transponiert):



Offenbar hat sich Bach gerade diese Zeile so eingeprägt, daß sie ihm während der Arbeit unterlief. Ebenfogut ist allerdings auch an eine bewusste poetische Absicht zu denken, da ja gerade diese monumentale sechste Zeile dem Hörer immer wieder das „Er heißt Jesus Christ“ zuruft.

c) Unthematische C. f.-Arien.

Gegenüber den Choralbearbeitungen ergeben sich auch hier musikalisch kaum Unterschiede, die ins Gewicht fallen.

Als Trio mit gleichem Material in Oberstimme und Continuo ist das Duett „Ich folge dir nach“ für Sopran, Alt und Continuo aus Kantate 159 „Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem“ (Bd. 32, S. 160) zu nennen. Der Sopran übernimmt den C. f. (Melodie „Herzlich tut mich verlangen“), während Alt und Continuo ein selbständiges Motiv verarbeiten.

Strenger ist das Quatuor „Er denkt der Barmherzigkeit“ für Alt, Tenor, Continuo und Oboen (und Trompete) aus Kantate 10 „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Bd. 1, S. 299) gehalten. Der unverzierte C. f. ist den Oboen und der Trompete unisono übertragen. In den Singstimmen ist dasselbe Motiv durchgeführt, das im Vor- und Nachspiel der Continuo behandelt. Im Mittelteil jedoch wird der Continuo frei.

Die übrigen C. f.-Arien haben in jeder Stimme selbständige Motive. In Sätzen mit größerer Besetzung sind natürlich häufig die Mittelstimmen untergeordnet und haben nur den Zweck, harmonische Fülle zu geben.

In dem Trio „Sei getreu“ für Trompete, Tenor und Continuo aus der Kantate 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (Bd. 2,

S. 76) liegt die schlichte Choralmelodie „Jesu, meine Freude“ in der Trompete. Die beiden anderen Stimmen sind verschieden behandelt.

Dasselbe Bild bietet der Satz „Meine Seele wartet“ für Alt, Tenor und Continuo aus Kantate 131 „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“ (Bd. 28, S. 20), in dem der Alt die Melodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ vorträgt.

Im Prinzip unterscheidet sich das Quatuor „So du willst, Herr, Sünden zurechnen“ aus derselben Kantate (Bd. 28, S. 10) nicht. Der Sopran hat hier die gleiche Melodie als C. f., von Oboe, Baß und Continuo umrankt.

Die übrigen hierher gehörigen Arien seien nur aufgezählt.

Die Tenorarie „Jesu, Retter deiner Herde“ aus Kantate 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Bd. 30, S. 62) mit der Melodie „Du Friedefürst Herr Jesu Christ“ unisono in den Streichern, begleitet von Fagott und Continuo.

Das Duett für Sopran und Tenor „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ aus der gleichnamigen Kantate 156 (Bd. 32, S. 101). Die Melodie „Mach mit mir Gott nach deiner Gut“ liegt im Sopran. Die Streicher-, Tenor- und Continuo Stimme kommen sich teilweise thematisch sehr nahe.

Das Duett „Welt ade“ für Baß mit der gleichnamigen Melodie als C. f. im Sopran, begleitet von Solovioline und Continuo, aus der Kantate 158 „Der Friede sei mit dir“ (Bd. 32, S. 144). Der Arientext „Welt ade“ stimmt nur in den Anfangsworten mit der Arie von Rosenmüller überein, die hier als C. f. benutzt ist.

Die Arie für Tenor „Bleibt, ihr Engel“ aus Kantate 19 „Es erhob sich ein Streit“ (Bd. 2, S. 279). Die Melodie „Ach Herr, laß deine Engelein“ erklingt über dem Siciliano der andern Stimmen (Tenor, Streicher und Continuo) schlicht in der Trompete.

Das Duett „Nimm mich mir“ aus Kantate 163 „Nur jedem das Seine“ (Bd. 33, S. 61). Die Streicher führen unisono die Melodie „Meinen Jesum laß ich nicht“ durch. Sopran und Alt haben gleiche Motivil. Der Continuo nimmt nicht daran teil.

Das Duett „Ich hab vor mir ein schwere Reis“ (Melodie „Ach Gott, wie manches Herzeleid“) für Sopran und Baß aus Kantate 58 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 12, S. 146) bringt den C. f. im Sopran in gleichmäßigen halben Noten.

Als letzte sind die beiden Sätze aus der Kantate 106 „Gottes Zeit“ zu nennen.

In die Arie (älteren Stils) „In deine Hände befehl ich meinen Geist“ ist der Choral „Mit Fried und Freud ich fahr' dahin“ eingefügt (Bd. 23, S. 169).

Die Arie „Ja komm, Herr Jesu“ für Sopran aus derselben Kantate ist dadurch bemerkenswert, daß zwei Flöten (unifono) und zwei Gamben die Melodie „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ in dreistimmigem Satz bringen und daß sich zwischen die Choralzeilen der dreistimmige Satz „Es ist der alte Bund“ schiebt. Verschiedentlich ist in der Thematik eine Anlehnung an Choralzeilen zu bemerken. Z. B. klingt die Stelle (S. 161) „Ja komm, Herr Jesu“ (transponiert):



an die erste:



und vierte Zeile an:



Noch deutlicher wird die Anlehnung S. 164, Takt 5 und 6 (transponiert):



Es finden sich noch verschiedene Anklänge, doch ist der Zusammenhang mit dem Choral nicht deutlich genug, um den Satz unter die motivischen Arien einzureihen.

II. Paraphrasierende Arien.

Ausführlich handelt Spitta¹⁾ über die Choralkantaten, deren Texte Paraphrasen eines Kirchenliedes darstellen. Diesen Kantaten liegt ein Choral (entweder ganz oder mit Auslassung einzelner Strophen) zugrunde. Die ursprüngliche Melodie und der ursprüngliche Text zugleich werden nicht in allen Strophen beibehalten. Regelmäßig sind nur die erste und letzte Strophe original, vielfach auch die mittlere. Die übrigen übernehmen den Gedankengang und formen ihn in eigene Worte, in Verse nach madrigalischer Art.

Die madrigalische Dichtung eignet sich besonders für freiere musikalische Formen wegen der unregelmäßigen Reime und ist im Rezitativ Bachs sehr

1) Bd. II, S. 570 ff.

gebräuchlich. Schweizer¹⁾ führt eine Erklärung von Caspar Ziegler (1653) an: „Das Madrigal ist ein kurzes epigrammartiges Gedicht, bei dem das Hauptgewicht, die Konklusion, allzeit auf den beiden letzten Reimen oder auch nur auf der letzten Zeile ruht. Die vorhergehenden sind einander gleichgeordnet, beliebig an Zahl, jeder Vers so lang, wie der Dichter ihn gerade haben will, jedoch gewöhnlich sieben- oder elfsilbig, manche gereimt, manche ungereimt.“ Ziegler war es, der die madrigalische Dichtung in Deutschland einführte²⁾.

Die Anwendung dieser Dichtung gab Bach die Möglichkeit, eine Kantate über ein Kirchenlied zu komponieren und doch alle in der Kantate gebräuchlichen musikalischen Formen zu verwerten: Chorsätze, Arien und Rezitative. Verschiedentlich wechseln originale mit paraphrasierenden Strophen ab. In den letzteren finden sich häufig Zeilen, die wortgetreu aus dem Choral übernommen sind. Entsprechend dem Text verhält sich Bach bei der Komposition dann so, daß er auf originale Textzeilen auch die originale Melodie bringt. Das ist in Rezitativen und Arien der Fall. Eingestreute Melodiezeilen sind außer in den paraphrasierenden auch in den Arien über Choraltexte (Abschnitt IV) zu finden. In den letzteren jedoch seltener. Dort ist die Technik aus den paraphrasierenden Arien, in denen musikalische und textliche Behandlung sich entsprechen, übernommen. Dabei ist zu bemerken, daß nicht in allen Fällen von einer Melodiezeile auf die entsprechenden originalen Liedworte geschlossen werden kann.

Spitta³⁾ hat einige dieser Ausnahmen aufgeführt: In Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ erklingt auf die Worte „Dein Sünd ist dir vergeben“, die nicht aus dem Choral stammen, die letzte Zeile der Melodie (Bd. 24, Tenorarie S. 71 und 72).

Andererseits erscheinen verschiedentlich Choralzitate im Text, ohne daß musikalisch darauf Rücksicht genommen wäre.

In der Sopranarie „Bete aber auch dabei“ der Kantate 115 „Mache dich, mein Geist, bereit“ (Bd. 24, S. 128) sind die ersten beiden Zeilen dem Choral entnommen, ohne daß die Melodie an das Kirchenlied anklingt. In Kantate 178 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Bd. 35) sind die Zitate ungenau. Von dem in Kantate 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Bd. 26) benutzten Liede konnte ich leider nicht alle Verse auffinden und deshalb auch nicht nachprüfen, ob die Zitate wirklich wortgetreu sind. Hier genügt ja die Feststellung, daß nicht jedes textliche Choralzitat auch die dazu gehörige Melodie bedingt.

1) A. a. D., S. 56.

2) Siehe auch Spitta, Bd. I, S. 464.

3) Bd. II, S. 577 und 579.

Es gibt nun zwei Möglichkeiten: Entweder erscheint mitten in dem Arientext (mit freier Arienmelodik) eine Choralzeile, oder der Originaltext eröffnet die Arie. In diesem Falle macht Bach die dazugehörige Melodie zum Ritornellthema.

a) Choralzeilen werden eingestreut.

Bei den Choralbearbeitungen und C. f.-Arien schieden wir in thematische, motivische und unthematische, je nach dem Verhältnis der beteiligten Stimmen zum C. f. Das läßt sich auch in den Arien mit eingestreuten Choralzeilen durchführen, wenn wir die Zeilen als Teile einer Choralbearbeitung und die Melodie der Singstimme als C. f. fassen.

In diesem Sinne thematisch wäre zunächst die Sopranarie „Ich will auf den Herren schauen“ aus Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 91) zu nennen. Sie bringt in der Singstimme viermal Melodiewendungen aus dem Choral. Aus dem Choralextext stammt nur die Zeile „Er ist der rechte Wundersmann“ (Strophe 6), die in den Takten 23—25 und 31—32 (in der Verkürzung) mit entsprechender Melodie vorkommt. Dagegen ist die Reimzeile „Nach seinem Willen machen kann“ in den Takten 28—30 und 35—37 Umdichtung. Im Original heißt sie „Der bald erhöhn, bald stürzen kann“. Trotzdem erscheint die Schlußzeile der Melodie. Der Hauptgrund dafür scheint darin zu liegen, daß Bach diese beiden Melodiezeilen als Einheit empfand. Dafür spricht auch die Tatsache, daß sofort nach dem Zitat Takt 23—25 in der Singstimme die Schlußzeile zweimal im Continuo (Takt 26 und 27) gebracht wird und den Einsatz in der Singstimme Takt 28 vorbereitet. In Takt 35—37 kommt die Schlußzeile in Continuo und Singstimme imitatorisch vor. Der Continuo beteiligt sich also an der Thematik der beiden Melodiezeilen, und insofern haben wir es in diesem Satze mit eingefügten Teilen einer thematischen Choralbearbeitung zu tun. Der Satz ist im übrigen zwar nicht an diese beiden Zeilen gebunden, weist aber doch Zusammenhänge mit der Choralmelodie auf¹).

Das Duett „Ach Herr, mein Gott, vergib mir's doch“ für Sopran und Alt aus der Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes

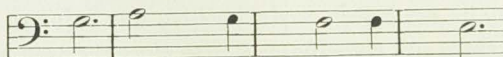
¹) Diese sind im Abschnitt „Der Choral im Zusammenhang der ganzen Kantate“ behandelt.

Gut" (Bd. 24, S. 76) bringt die erste, dritte, fünfte und siebente Zeile aus der Choralmelodie, obwohl auch hier nur die erste Textzeile wortgetreu übernommen wurde. Die übrigen Zeilen passen teilweise wegen der Silbenzahl nicht. Durch Melismen und Dehnungen der Melodie wird dieser Mangel beseitigt. Im Aufbau steht der Satz einer kolorierten thematischen Choralbearbeitung sehr nahe. An Stelle der fehlenden originalen Zeilen treten freie Passagen. In der Thematik der beiden Singstimmen beteiligt sich der Continuo und entnimmt die jeweilige Choralzeile. Nur die letzte Zeile ist unthematisch, der Sopran hat die Melodie, der Alt geht in Terzen parallel, und der Continuo besteht aus freien Sechzehntelfiguren.

Als Arien mit eingestreuten Zeilen einer unthematischen Choralbearbeitung sind vier Sätze zu bezeichnen. Zunächst ist hier die Altarie „Lilg, o Gott, die Lehren“ aus der Kantate 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ zu nennen (Bd. 1, S. 63). Der Text dieser Arie ist Umdichtung der dritten Strophe. Sie ist musikalisch frei erfunden bis auf die Takte 55—59. Die Worte „Trotz dem, der uns will meistern“ sind der dritten Strophe wörtlich entlehnt. So hören wir denn auch dazu in der Gesangstimme die letzte Melodiezeile des Chorals.

Die Takte 44—47 der Tenorarie „Tröste mir, Jesu, mein Gemüte“ aus der Kantate 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Bd. 28, S. 129) bieten ein ähnliches Bild. Die Choralworte „Da gedenkt man deiner nicht“ werden auf die sechste Melodiezeile gesungen, die wegen des veränderten Anfangsintervalls, der Umkehrung der absteigenden Sekunde in aufsteigende Septime und der Vorhalte nicht leicht erkenntlich wird.

Im Anfangschor lautet sie:



hier:



In der Tenorarie „Jesus nimmt die Sünder an“ aus der Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (Bd. 24, S. 69) haben wir den erwähnten Sonderfall, daß auf die nicht dem Choral entnommenen Worte „Dein Sünd' ist dir vergeben“

in Takt 41—43 und 52—55 (in der Dominante) die letzte Melodiezeile koloriert gesungen wird. Im übrigen ist die Arie frei.

Der Satz „Gib, höchster Gott“ aus der unvollständigen Trauungskantate „D ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe“ ist in der Gesamtausgabe (Bd. 41, S. 141) als Chor bezeichnet, würde also nicht hier zu behandeln sein. Das scheint mir jedoch auf einem Mißverständnis zu beruhen.

Im Vorwort des 41. Bandes (S. XII) vermerkt der Herausgeber, daß in der Tenorstimme (wahrscheinlich von Bach selbst geschrieben) ein Hinweis auf den Schlußchor sich findet: *Sequt. Chorus sub signo N. B.* Es ist aber durchaus nicht sicher, daß mit dem Schlußchor unser Satz gemeint ist. Auf eine Wiederholung des Chores „Friede über Israel“ (der ja die Kantate 34 abschließt) oder des Anfangschores kann ebenso gut damit gezielt sein. Gegen eine chorische Aufführung des Satzes spricht die schwache Besetzung und seine ganze Technik. Sopran und Baß laufen meist in Sexten und Terzen parallel. Außerdem widerspricht dem die Partie des eingefügten Segensspruches (Sopran und Baß in Oktaven). Würden Alt und Tenor sich dem Sopran und Baß anschließen, wäre der orchestrale Teil zu dünn gegenüber dem Unifono der vier Singstimmen¹⁾. Daß aber zwischen den beiden in Oktaven parallel laufenden Stimmen Alt und Tenor kontrapunktieren sollten, halte ich für ausgeschlossen. Bei Bach fehlt jedes Beispiel dafür. Es bliebe noch ein Einwand: In der weltlichen Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ und der Kaffeekantate sind drei- und zweistimmige Sätze als „Chor“ bezeichnet. Damit ist aber über die Besetzung nichts gesagt. Die Sätze fassen alle beteiligten Solostimmen im Schlußsatz zusammen, was ja in der Kaffeekantate aus der Namensangabe in jeder Stimme deutlich hervorgeht. Beide Kantaten sind solistisch. So werden wir auch in unserem Satz „Gib, höchster Gott“ ein Duett für Sopran und Baß zu sehen haben.

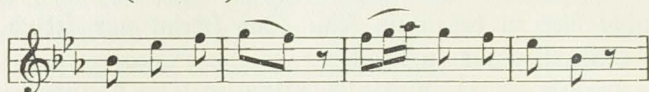
Der liturgische Segensspruch „Der Herr segne dich und behüte dich“ ist in der bekannten Art (Unifono der Singstimmen) in den Satz verwoben. Die übrigen Stimmen behalten ihre Arienthematik ohne Rücksicht auf den Choral bei.

b) Aus der Choralmelodie wird das Ritornellthema gewonnen.

Ein ähnlich freies Verfahren wie in der besprochenen Sopranarie der Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ wendet Bach in der Tenorarie „Man halte nur ein wenig stille“ aus derselben Kantate (Bd. 22, S. 84) an. Auch hier hält er sich

¹⁾ Siehe das einzige unanfechtbare Beispiel in der Kantate 190 „Singer dem Herrn“ (Bd. 37, S. 229) und die Ausführungen zu Kantate 80 „Ein feste Burg“ Vers 4 (S. 14).

nicht streng an den Text. Melodische Anklänge finden sich zu Beginn des ersten und zweiten Teiles. Wortgetreu ist nur die erste Textzeile (aus Strophe 3) übernommen. Dazu wird die erste Melodiezeile, verändert und nach Dur versetzt, gebracht. Das Gerüst ist deutlich erkennbar (Takt 17):



Die ursprüngliche Fassung würde lauten:



Das zweite Zitat „Denn unsers Gottes Gnadenwille“ ist ungenau und wird von Bach übergangen. Noch freier ist die fünfte Textzeile dieser Strophe „Gott, der uns ihm hat auserwählt“ übertragen. Sie heißt in der Arie „Gott, der die Auserwählten kennt“. Trotzdem wird sie in der Melodik berücksichtigt, allerdings ziemlich frei. Aus der originalen Form:



wird:



Es kam Bach hier offensichtlich weniger darauf an, zu originalen Liedworten auch die originale Melodie zu bringen, als allgemein einen Zusammenhang zwischen dieser Arie und dem der Kantate zugrundeliegenden Lied herzustellen. Die Liedform wird beibehalten, und die Choralzeilen im Auf- und Abgesang machen diese Beziehung noch deutlicher. Man hat hier nicht den Eindruck eingestreuter Choralzeilen, wie bei den anderen bisher besprochenen Sätzen. Die Durvariante ist Ritornellthema geworden, die zweite benutzte Choralzeile leitet den Mittelteil ein. Dadurch sind die Choralanklänge organisch dem Satz eingefügt, ohne als solche aufzufallen.

In der Pastorale „Meinen Jesum laß ich nicht“ der Kantate 98 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 246) zeigt sich dies Verfahren noch deutlicher. Der Text beginnt mit der An-

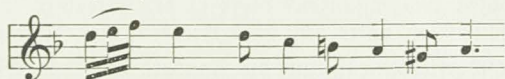
fangszeile des Chorals „Meinen Jesum laß ich nicht“. Dazu erscheint die Melodiezeile in kolorierter Fassung als Thema der Singstimme. Die Instrumente haben ein besonderes Motiv.

Als letzte dieser Arien ist das Duett „Gedenk an Jesu bitterm Tod“ aus Kantate 101 „Nimm von uns Herr, du treuer Gott“ hier zu erwähnen (Bd. 23, S. 27). Zu den Singstimmen Sopran und Alt treten Flöte, Oboe da caccia und Continuo. Der Continuo ist frei, während in alle anderen Stimmen Melodiezeilen übernommen werden. Aus der vierten Strophe des Liedes werden die erste, dritte und vierte Zeile wörtlich in den Arientext aufgenommen. Die entsprechenden Zeilen der Melodie „Vater unser im Himmelreich“ sind für Bach damit ebenfalls gegeben, die erste schlicht, die dritte und vierte verziert, letztere am Schluß auch noch abgebogen und durch Sequenzierung verlängert. Die erste Zeile, das Ritornellthema, wird am Ende des Satzes wiederholt. Durch die oftmaligen Choralzitate wird dieser Satz nahe an die Choralbearbeitungen gerückt, zumal auch das Motiv der Flöte in Takt 1 zu der vierten Choralzeile Beziehungen aufweist.

Flöte, Takt 1:



Choralzeile im Sopran, Takt 29:



Der Hauptgedanke der Arie „Gedenk an Jesu bitterm Tod“ wird dadurch stark hervorgehoben, daß seine Melodiezeile als Ritornellthema den Satz beginnt und abschließt.

III. Mischformen zwischen C. f.= und paraphrasierenden Arien.

In derselben Kantate 101 „Nimm von uns, Herr“ haben wir in der Arie „Warum willst du so zornig sein“ (Bd. 23, S. 21) eine Kombination von paraphrasierender und C. f.=Arie vor uns. Die Takte 1—37 stellen sich als paraphrasierende Arie und die Takte 38 bis 65 als C. f.=Arie dar. Anschließend wird das Anfangsritornell wiederholt. Der erste Teil, die Paraphrase, bringt nur die erste Zeile

des Textes und dazu die erste Melodiezeile von „Vater unser im Himmelreich“ (Takt 9 in der Tonika, Takt 17 in der Dominante). Diese Textzeile hören wir sechsmal, das zweite, dritte, vierte und sechste Mal ohne die Melodie, so daß musikalisch die Freiheit des Aufbaus gewahrt ist, ähnlich den Arien, in denen eine Choralzeile Ritornellthema wurde. Mit dem Unterschied allerdings, daß hier die Ritornelle von freien Themen bestritten werden. Die bei Takt 38 beginnende C. f.-Arie ist unthematisch. In dreistimmigem Satz (zwei Oboen und Taille) wird jetzt die Chormelodie über dem freien Continuo vollständig durchgeführt, während die Baßstimme in mehr rezitativer als arienhafter Weise den letzten Textabschnitt behandelt.

IV. Arien über Choralexte.

Eine kleine Gruppe der Bachschen Kantaten, von Spitta, im Gegensatz zu den madrigalischen, strenge Choralkantaten genannt, benutzt originale Kirchenliedtexte ohne jede Umdichtung.

Wenn Bach nicht auf einzelne Formen, die sonst in der Kantate gebräuchlich waren, verzichten wollte (wie z. B. Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“), mußte er auch für Rezitative und Arien als Texte Strophen des Kirchenliedes verwenden. Diesen Weg hat er in 9 Kantaten eingeschlagen. Spitta¹⁾ setzt für sie gemeinsame Entstehungszeit an, die Jahre 1731–1734. Die erwähnte Kantate 4, deren sämtliche Sätze Choralbearbeitungen sind, ist früher komponiert. Ebenso die Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. Die originale Liedstrophe „Er kennt die rechten Freudestunden“ führt in den Streichern den C. f. durch und ist deshalb schon unter den Choralbearbeitungen besprochen.

Eine Sonderstellung nimmt die Kantate 42 „Am Abend aber desselbigen Sabbath“ ein. Sie ist eine freie Kantate und enthält dennoch in dem Duett „Verzage nicht, du Häuflein Klein“ eine Arie über Choralexte, während alle übrigen aus strengen Choralkantaten stammen. Die Arien über Choralexte sind entweder musikalisch ohne Beziehung zum Choral, oder aber der Zusammenhang wird durch Melodieanspielungen verdeutlicht.

Längere Bemerkungen zu den ersteren erübrigen sich. Es gehören dahin: Aus der Kantate 97 „In allen meinen Taten“ Vers 7 und 8 (Bd. 22, S. 210 und 213), aus der Kantate 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ Vers 5 (Bd. 22, S. 319) und aus

1) Bd. II, S. 285 ff.

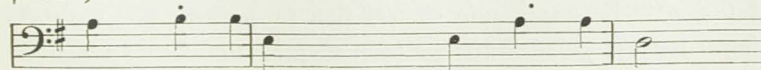
Kantate 117 „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ der 3. Vers (Band 24, S. 168). Ferner Vers 4 und 6 aus Kantate 107 „Was willst du dich betrüben“ (Bd. 23, S. 192). Über das Verhältnis der letzteren beiden Sätze zu anderen aus der gleichen Kantate wird später noch zu sprechen sein.

Häufiger sind in diesen Kantaten die Arien, die zur Choralmelodie in Beziehung stehen. Die musikalische Technik ist teils ähnlich der in den paraphrasierenden Arien, d. h. innerhalb der frei gestalteten Arienmelodie tauchen Anspielungen an den Choral auf, teils zeigt die freie Arie ihre Abhängigkeit von der Choralmelodie im Arienthema, das eine Umbildung einer ganzen Choralzeile darstellt oder aber durch die Anfangsintervalle einer Zeile angeregt wurde. Versetzungen von Dur nach Moll und umgekehrt lassen diese Zusammenhänge nicht immer leicht erkennen.

Nicht zu übersehen ist die Herkunft des Themas in einigen Beispielen, die Spitta¹⁾ abgedruckt hat, so im vierten Vers der Kantate 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“²⁾ (Bd. 26, S. 219), obwohl gerade die Anfangsintervalle verändert sind, ebenso im vierten Vers von Kantate 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“³⁾ (Bd. 22, S. 314) und im dritten Vers der Kantate 137 „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (Bd. 28, S. 189). Das Thema des letzteren Satzes ist die erste Melodiezeile, nach Moll versetzt und erweitert. Während in Kantate 129 nur die ersten beiden Melodiezeilen benutzt sind, zeigen sich in den beiden anderen auch sonst noch Anspielungen. Z. B. ist die Zeile „Es kommt die Zeit“ im vierten Vers der Kantate 100 (Bd. 22, S. 317, letztes System):



ohne Frage beeinflusst durch die entsprechende Melodiezeile (transponiert):



1) Bd. II, S. 289.

2) Siehe S. 44.

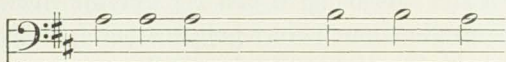
3) Siehe ebenda.

Ähnlich sind auch die Worte „In wieviel Not hat nicht der gnädige Gott“ im dritten Vers der Kantate 137 (Bd. 28, S. 191, erstes System) behandelt.

In Vers 2 der Kantate 192 „Nun danket alle Gott“ (Bd. 41, S. 83) erscheint zur ersten Zeile die Melodie:



eine verzierte Fassung des Choralanfanges:



die auch zu anderen Textzeilen benutzt wird.

Bei den übrigen Kantaten zeigt sich nicht auf den ersten Blick, daß die Choralmelodie außer in den Chören auch in den Arien eine Rolle spielt. Am klarsten läßt sich die Tatsache erkennen, wenn wir mehrere Sätze einer Kantate hintereinander betrachten. Die Kantaten:

- 97 „In allen meinen Taten“ (Bd. 22, S. 187),
- 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 279),
- 107 „Was willst du dich betrüben“ (Bd. 23, S. 181),
- 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Bd. 24, S. 31),
- 117 „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“ (Bd. 24, S. 161),
- 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“ (Bd. 26, S. 187),
- 177 „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“ (Bd. 35, S. 201)

sollen daher erst später ausführlich behandelt werden.

Das Duett „Verzage nicht, du Häuflein klein“ aus der Kantate 42 „Am Abend aber desselbigen Sabbath's“ (Bd. 10, S. 82) ist nicht nur dadurch bemerkenswert, daß es trotz des originalen Liedtextes in einer freien Kantate als Choralarie und nicht als „Corale in stilo semplice“ seinen Platz gefunden hat, sondern auch durch seine Technik. Der C. f. ist nicht verwertet. Die musikalischen Beziehungen zum Choral sind so versteckt, daß Spitta¹⁾ sagen konnte: „Das Duett zwischen Sopran und Tenor behandelt eine Choralstrophe „Verzage nicht, du Häuflein klein“, aber nur den Text. Die Musik ist frei erfunden. Hier treffen wir Bach

¹⁾ Bd. II, S. 564.

wieder auf dem Wege, den wir ihn mit den Kantaten „Gelobet sei der Herr“, „In allen meinen Taten“ und anderen einschlagen sahen.“

Das Lied „Verzage nicht, du Häuflein klein“ hat eine eigene Melodie¹⁾, wird jedoch auch auf die Melodie „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“²⁾ gesungen. In Bachs Kantaten findet sich diese Melodie zweimal (am Schluß von Kantate 74 und 108, die Spitta beide um 1735 ansetzt), aber nicht zu unserem Text. Die Melodie sei hier nach Kantate 108 (Bd. 23) wiedergegeben:



Nun ist ja bekannt, daß Bach zu verschiedenen Zeiten verschiedene Melodiefassungen benutzte, z. B. in der Leipziger Zeit andere als in Cöthen. Er richtete sich nach den in der Gemeinde gebräuchlichen Melodien, für die er die betreffende Kantate schrieb³⁾. So ist es erklärlich, daß die für unseren Satz gebrauchte Melodie von der oben angeführten Fassung abweicht.

Aus den Stimmen für Fagott und Violoncello ergeben die Spitzentöne:



folgende Melodiezeile:



(die eingeklammerte Note ist nicht Spitzenton).

Diese Zeile erscheint siebenmal, und zwar in der Tonika Takt 1–6, 7–12, 13–18, in der Oberdominante Takt 27–32, 33–39 und wieder in der Tonika Takt 58–63 und 64–70. (Die Takte 19–26 und 40–57 sind frei.) Darüber baut sich das Duett zwischen Sopran und Tenor.

1) Zahn, Bd. 2, Nr. 2516.

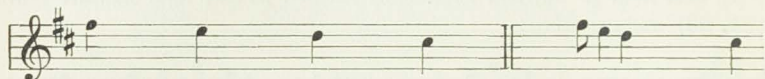
2) Zahn, Bd. 2, Nr. 2496.

3) Siehe darüber Gesamtausg., Bd. 23, S. XXXIX.

Die Tenorstimme von Takt 6—12:



ergibt entkoloriert:



Dann bildet der Sopran die Begleitung. Von Takt 13—18 wird die Phrase wiederholt, nur hat dort der Sopran die Melodie, und der Tenor ist Begleitung. Durch Entkolorierung erhalten wir aus den Takten 48—50 der Tenorstimme:



dieselbe Zeile wie oben.

Ferner ist noch der Einsatz bei den Worten „Und suchen deinen Untergang“ zu beachten. Im Tenor (Takt 39) heißt es da:



als Umänderung von:

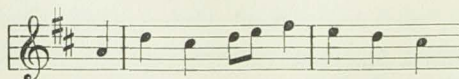


Auf verschiedenen Tonstufen wird diese Stelle wiederholt.

In den Singstimmen spielen also zwei Motive eine Rolle. Das erste:



entspricht der vierten Choralzeile:



Die Worte sind ja hier dieselben.

Das zweite:



stammt aus der fünften Zeile:



Es könnte den Noten nach gesehen auch aus der zweiten oder vierten Zeile sein. Dann wäre der Anklang jedoch textlich ohne Sinn. Es entfielen auf die Noten die Worte „(Fei)n=de willens sein“ oder „(dei)-nen Untergang“. Wenn wir die fünfte Zeile unterlegen, entsprechen den Noten die Worte „angst und bang“. Eine derartige Absicht ist Bach wohl zuzutrauen. Wenn man die Anfangschöre der späten Kantaten auf die Verarbeitung der Themen im instrumentalen Teil hin ansieht, stößt man häufiger auf ähnliche Fälle¹⁾.

Die in der Fagottstimme auftretende Melodie dagegen (siehe oben) ist als Abänderung der sechsten Zeile aufzufassen:



Es wird nicht lan = ge wäh = = ren.

Genaue Übereinstimmung zeigt sie mit der Schlußzeile des Liedes „Was mein Gott will, gescheh allzeit“. Man könnte vielleicht die Abweichung durch Erinnerung Bachs daran erklären, zumal beide ähnlich sind und gerade diese Zeile in den Choralbüchern seiner Zeit den stärksten Schwankungen unterworfen war²⁾.

In feinsinniger Weise hat Bach die letzten drei Choralzeilen zum Aufbau des Satzes so benutzt, daß den Singstimmen mit ihrem „angst und bang“-Motiv Fagott und Cello gegenübertreten: „Es wird nicht lange währen“.

¹⁾ J. B. bringen in Kantate 104 „Du Hirte Israel“ die Oboen (Takt 1) das „Höre“- und die zweiten Violinen das „Du Hirte Israel“-Motiv übereinander.

²⁾ Siehe Lobwasser, Anhang zu den „Psalmen Davids“ von 1688, S. 174, Daniel Vetter, „Musikalische Kirch- und Hausergötlichkeit“, 1709 und 1713, 2 Teile, die „Psalmodia sacra“ von Friedrich Witt, 1715, das „Sachsen-Weissenfelsische Gesang- und Kirchenbuch“, 1714, und Friedrich Schneiders „Anhaltisch-Dessauisches Choralbuch“ 1829. Gesangbücher, die zu Bachs Zeiten Geltung hatten, siehe Bach-Jahrb. 1918, S. 94/95.

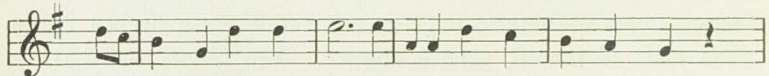
Als C. f. taucht die Melodie trotz des reinen Choraltextes nicht auf. Das ist verwunderlich genug. Denn die Technik, auf mehrere Zeilen anzuspielen, ohne den C. f. vollständig hinzuzubringen, ist sonst nicht üblich. Ebenso sonderbar ist, daß dieser Satz in einer freien Kantate steht. Choraltexte ohne C. f.-Vertonung sind, wie wir gesehen haben, im übrigen nur in Choralkantaten zu finden. So kann man vielleicht Spittas Bemerkung, Bach sei hier wieder auf dem Wege der Choralkantate, dahin abändern, daß der Satz „Verzage nicht“ wahrscheinlich aus einer uns unbekanntem Choralkantate übernommen ist. Dafür spricht auch der Umstand, daß der Continuo nachträglich komponiert ist¹⁾ und daß die Sinfonia und die Altarie ebenfalls entlehnt zu sein scheinen²⁾.

V. Choralanklänge in freien Arien.

In der Arie „Hebt euer Haupt empor und seid getrost“ der Kantate 70 „Wachet, betet, seid bereit“ (Bd. 16, S. 355) zeigt das Thema:



Ähnlichkeit mit der Anfangszeile:



des Liedes „Was frag' ich nach der Welt“³⁾. Wie diese Übereinstimmung zu erklären ist, muß dahingestellt bleiben.

Daß durch die Wahl dieses Themas der Sinngehalt des Textes „hebt euer Haupt empor und seid getrost“ musikalisch („O Gott, du frommer Gott, du Brunnquell aller Gaben“ oder „Gott ist und bleibt getreu“) besonders unterstrichen werden sollte, erscheint nicht überzeugend, zumal die zugrunde liegende Melodie innerhalb dieser Kantate sonst nicht berücksichtigt ist.

Entweder spielt die Dichtung auf eine heute nicht mehr bekannte Choralstrophe an, so daß Bach dadurch angeregt wurde, die entsprechende Melodie als Arienthema zu verwenden, oder der Satz ist einer Choralkantate über eins der für diese Melodie gebräuchlichen Kirchenlieder ent-

1) Siehe das Vorwort zu Kantate 42 in Bd. 10 der Gesamtausg.

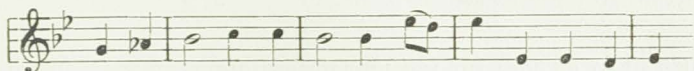
2) Spitta, Bd. II, S. 564.

3) Auch gebräuchlich für „O Gott, du frommer Gott“ und „Gott ist und bleibt getreu“. (Sahn, Nr. 5206b und c.)

nommen. Das erstere konnte ich nicht feststellen. Da nach Spitta¹⁾ die Kantate aus der 1716/17 entstandenen 1723 umgearbeitet wurde, ist die letztere Annahme an sich wahrscheinlicher. Ihr steht jedoch entgegen, daß in den autographen Streicherstimmen nur die Rezitative und der Schlußchoral des ersten Teiles von Kopistenhand herrühren und nur sie sich so als spätere Einschaltungen zu erkennen geben. Ferner ist der Text in Grandcs Dichtung enthalten, wurde also sicherlich schon 1717 von Bach komponiert.

Es bleibt noch die Möglichkeit, daß Bach bei der Umarbeitung die Musik einer Chorkantate entlehnte und ihr den Grandcschen Text unterlegte.

Die Arie „Hilf, Gott, daß es uns gelingt“ aus der Kantate 194 „Höchsterwünschtes Freudenfest“ (Bd. 29, S. 120) bringt in der zweiten Violine und der Viola Viertel- und halbe Noten im Gegensatz zu der Achtelbewegung der ersten Violine und der Singstimme. Die Melodie der zweiten Violine (Takt 1):



klingt an die Melodie „Was mein Gott will, gescheh' allzeit“:



an. Es ist nicht anzunehmen, daß Bach absichtlich eine Beziehung zu dem Choral herstellen wollte. Denn die Mittelstimmen haben hier außer den unserem Beispiel entsprechenden Stellen nur Füllaufgabe. Die Stelle wird als eine unbewußte Reminiszenz aufzufassen sein.

In der Oberstimme des Duettes „Beruft Gott selbst“ aus Kantate 88 „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ (Bd. 20, S. 172) fallen verschiedene Male breite Notenwerte auf innerhalb der Achtel (Takt 28, 36, 57, 81). Die Phrase bei Takt 28 in der Oboe:

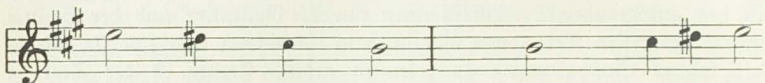


und die Weiterführung des Soprans in Takt 32:



¹⁾ Bd. I, S. 561, Bd. II, S. 191.

könnten dem Liede „Ach Gott und Herr, wie groß und schwer“¹⁾ oder „Gelobt sei Gott im höchsten Thron“²⁾ entnommen sein:



Das andere Motiv:



das dreimal auftritt, kommt im Liede „In dich hab ich gehoffet, Herr“ zu den Worten „Erhalte mich“ vor³⁾. In Kantate 52 (Bd. 12₂, S. 50) hat Bach allerdings die andere Fassung:



Es ist ja an und für sich unwahrscheinlich, daß Bach in einem Satz Zitate aus zwei Chorälen anbringen sollte, die dazu noch in der ganzen Kantate nicht wiederkehren. Nur der Vollständigkeit halber seien diese Arien hier erwähnt.

Ob die Unisonostellen zwischen Violine II und Bratsche in der Arie „Herr, der du stark und mächtig bist“ aus Kantate 10 „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Bd. 1, S. 288) einem Choral entstammen, ist unklar.

Damit sind wir zum Schluß des Abschnittes über die Arie gelangt. Arien und arienhafte Sätze, die innerhalb anderer Formen sich finden, also nicht selbständig sind, sollen bei deren Besprechung berücksichtigt werden.

1) Zahn, Bd. 2, Nr. 2051.

2) Zahn, Bd. 1, Nr. 283.

3) Zahn, Bd. 2, Nr. 2461 c.

4) Der Schluß der Abhandlung folgt im nächsten Jahrgang des Bach-Jahrbuchs.

Analogieformen in Bachs Toccaten und Präludien für die Orgel.

Von Dr. Fritz Dietrich (Heidelberg).

Der Ursprung des Formenpaares „Präludium und Fuge“ weist auf den Gegensatz autochthoner und analogiemäßiger Formgebung innerhalb der freien Orgelkomposition hin. Präludien (Präambeln, Toccaten) entstehen historisch betrachtet als autochthone Gebilde. Dem spielerischen „*toccate un poco*“ entsprechend, wachsen sie ganz aus dem Wesen des Instruments und den Händen des Spielers heraus, nichts weiter als „schlechte entgelte Griffe und Coloraturen“¹⁾. Dagegen sind Fugen (*Ricercare*, *Ranzonen*) ursprünglich Analogieformen, d. h. vom Organisten für das Spiel auf seinem Instrument bestimmte und geschaffene Nachbildungen von durchimitierenden Formen zeitgenössischer Ensemblesmusik (Motette, Chanson). Beide Gestaltungsprinzipien verschmelzen schon früh miteinander zu einer Form, in welcher autochthone und analoge Glieder sich abwechselnd folgen. Der so entstehende zyklische Typus ist sehr entwicklungsfähig. Es können darin veraltete Analogien durch moderne ersetzt werden, die Analogiebildungen vermögen unter Umständen autochthone Glieder ganz zu verdrängen; daneben erhalten sich aber auch Analogieglieder, deren Praxis längst traditionell geworden ist. Die erste bedeutungsvolle Realisierung dieser Form entsteht wohl bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts zu Venedig, und zwar in den Toccatenschöpfungen der Organisten an S. Marco, Andrea Gabrieli (gest. 1586) und Claudio Merulo (1533—1604). Es ist dies der venezianische Toccatentypus, der als Analogiebildung zum durchimitierenden Motettenstil bei Gabrieli einen, bei Merulo mehrere *ricercar*artige Fugatosätze aufweist, die von ornamentalen,

¹⁾ Mich. Prätorius, *Synt. mus.* III 25. Vgl. M. Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik* I 37.

d. h. autochthon gestalteten Zwischenfäden umrahmt werden¹⁾. In der Tendenz zu solchen Analogiebildungen äußert sich unverkennbar der konzertante Charakter des venezianischen Orgelstils als Ausdruck stärkster Hingabe an das Ideal der Generation. Von dieser Haltung grundsätzlich verschieden zeigen sich die Schöpfungen, die einem anderen Entwicklungszweig der italienischen Orgelkunst angehören, einem Kreise, in dessen Mittelpunkt Girolamo Frescobaldi (1583—1644) steht, Organist zu St. Peter in Rom. Unter Betonung der liturgischen Bindungen werden hier die Tockatenformen wesentlich autochthon, also rein orgelmäßig gestaltet; sie sind weniger modische Kunstprodukte als vielmehr kultisch gebundene Zweckformen²⁾. Aus diesem Kreis treten nach 1600 die für ihn charakteristischen und geschichtlich bedeutungsvollen Typen der Durezzatockate (*Toccata di durezza e ligature*) und der Pedaltockate (*Toccata per li pedali*) ans Licht, jene als eine Kette verschlungener, bisweilen kühner Harmoniefolgen (*consonanze stravaganti*³⁾), diese als Improvisation über lang gehaltenen Orgelpunkten. Beide Arten werden im folgenden auf Grund ihres Auftretens bei Frescobaldi der Kürze halber als römische Tockatenformen bezeichnet.

Es ist nun nicht nur für den Zusammenhang mit Bach, sondern auch für eine Charakterisierung der drei mächtigen Traditionslinien innerhalb der deutschen Orgelkunst des 17. Jahrhunderts wichtig, zu beobachten, wie sich die italienischen Tockatenformen venezianischen und römischen Stils über Deutschland verbreiten. Während zuerst Süddeutschland auf direktem Wege durch die beiden Schüler Giovanni Gabrieli's, Adam Steigleder und Hans Leo Hasler, den venezianischen Typus empfängt, gelangt er nach dem deutschen Norden erst eine Generation später, durch Jakob Prätorius und Heinz

1) Seiffert, a. a. D. S. 37 und 40f. Desgl. L. Schrade, Ein Beitrag zur Gesch. d. Tockata. Zeitschr. f. Musikw. VIII 610ff.

2) Ein wichtiger Beweis hierfür liegt in einer Bemerkung, welche sich in Frescobaldi's „Toccate e Partite“ 1614f. vorfindet. Es heißt hier, die Tockaten seien mit soviel Kadenzen ausgestattet, daß der Spieler nach Belieben aufhören könne. Vgl. Seiffert, a. a. D. S. 133.

3) L. Torchi, L'arte musicale in Italia, Bd. III 372. Die beiden hier veröffentlichten Durezza-Tockaten von Gio. Maria Trabaci dürften die frühesten Beispiele dieser Gattung darstellen. Vgl. Schrade, a. a. D. S. 625.

rich Scheidemann, auf dem Umweg über ihren Lehrer, den Jarlino-Schüler Sweelinck. In beiden Fällen ist es zunächst die Fassung A. Gabriellis mit nur einem Fugatosatz in der Mitte, die sich hier fortpflanzt. Später tritt jedoch eine Wendung zu der mehrfach fugierten Gestalt Merulos ein, die wiederum zunächst im Süden durch J. J. Froberger, nach Generationsfrist dann auch im Norden durch D. Buxtehude erfolgt. Einen anderen Weg bahnen sich die Tokkatenformen Frescobaldis. Durch den bei ihm und Carissimi geschulten J. A. Kerll gelangen sie zunächst nach Süddeutschland. In Wien lernt sie der junge Pachelbel während seines dortigen Aufenthaltes als Amtsgehilfe Kerlls kennen und verleiht sie in seinen eigenen Schöpfungen der mitteldeutschen Orgeltradition ein. Hier wie andererseits bei Buxtehude liegen nun die Punkte für den Anschluß des Bachschen Schaffens an jene Formenwelten zweier großer Stilgegensätze, wie sie sich in der venezianischen und römischen Tokkatenkunst ausprägen. Es wird die Aufgabe der nachstehenden Ausführungen sein, in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel die Spuren jener Traditionslinien aufzudecken und ihren Einfluß auf die Formgestaltung bei Bach festzustellen.

Die gewaltige Stoßkraft in der Entwicklung, das verblüffende Tempo im geschichtlichen Fortschritt und der glänzende Zauber ihrer Schöpfungen charakterisieren die norddeutsche Orgelkunst des 17. Jahrhunderts als den eigentlichen Erben des konzertanten Orgelstils, wie er in Venedig zu Hause war. Kann das Streben dieser Gruppe deutscher Organisten nicht besser gekennzeichnet werden als durch die Tendenz, „viele galante Erfindungen einzuführen“¹⁾, so liegen auch ihren freien Orgelkompositionen grundsätzlich die Tokkatenotypen Gabriellis und Merulos zugrunde, deren Eigentümlichkeit ja gerade in dem Wesen der Analogiebildung, d. h. der Nachahmung und Einbeziehung neuer und genuin orgelfremder Kunstformen beruht. Die Geschichte der norddeutschen Orgeltokkate ist darum auch bezeichnet durch die Mannigfaltigkeit der Gestalten, deren eine die andere ablöst, wie es dem Wechsel des Generationsideals gerade entspricht. Zeitlich zerfällt nun die norddeutsche Traditionslinie in zwei Hälften. Der Trennungstrich verläuft zwischen

1) Mattheson, Grundlage einer Ehrenpforte, Art. Weckmann, S. 395.

Beckmann und Reinken in der Hamburger Gruppe und im Lübecker Kreis zwischen Lunder und Buxtehude. Er tritt nicht nur in der Quellenlage als Wechsel des Handschriftenbezirks hervor¹⁾, sondern vor allem auch rein musikalisch in der Tatsache, daß zugleich der Übergang vom Gabrieli- zum Merulo-Typus stattfindet. Die erste Periode steht deutlich unter dem entscheidenden Einfluß Sweelincks, was sich zunächst in der Herrschaft der Gabrieli-Form, weiterhin aber auch darin äußert, daß als Vorbild für eine neue Gestaltung des fugierten Mittelsatzes Sweelincks Fantasie gewählt wird. Das Fugato wird geteilt und im zweiten Teil die Mensur des Themas verkürzt. So gestalten Jakob Prätorius und Franz Lunder, zum Teil auch Heinrich Scheidemann, ihre Präludien. Noch eine zweite Umbildung erlebt Gabrielis Typus, bevor seine Herrschaft in Norddeutschland endigt: bei Matthias Beckmann tritt an die Stelle mensuraler Variation der Wechsel des Taktmaßes. Damit wird eine Tokkatenform geschaffen, die der Kanzone nachgebildet ist. Wahrscheinlich vollbringt Beckmann diese Schöpfung unter dem Einfluß Frobergers²⁾, aber den Kanzonentokkaten aller späteren norddeutschen Meister dient als Grundriß nicht mehr Gabrielis, sondern Merulos Formgebung, kenntlich an der Trennung der Fugenteile durch ornamentale Zwischensätze. Mit Beckmann endigt daher die erste Periode der norddeutschen Orgeltradition. Sie braucht deshalb nicht eingehend erörtert zu werden, weil sie in Bachs Präludien und Tokkaten keine sichtbaren Spuren hinterlassen hat.

Erst in ihrer zweiten Periode tauchen diejenigen Elemente auf, deren Erscheinen bei Bach eine Beeinflussung desselben durch den Norden, ganz besonders durch Buxtehude, verrät. Buxtehude, in dessen Werk sich das Schaffensideal der zweiten norddeutschen Periode am mächtigsten verkörpert, gestaltet seine Orgeltokkaten als Analogiebildungen zur Kanzone, darin scheinbar Beckmann

1) Diese wichtige Bedeutung hat im wesentlichen die vollständige Diskrepanz des Inhaltes zwischen den Lüneburger Tabulaturen und den Walthers-Handschriften. Musikalisch tritt sie auch im Orgelchoral hervor.

2) Froberger darf wohl als der erste gelten, der die Variationsthematik der Kanzone mit ihrem charakteristischen Taktwechsel dem venezianischen Tokkaten-typus als neue Analogiebildung einverleibt hat. Ohne Zweifel hat aber Bach die Form der Kanzonentokkate von Buxtehude empfangen. — Über das Verhältnis Beckmanns zu Froberger vgl. Mattheson, a. a. O. S. 396.

folgend, jedoch in der Tat dadurch von ihm abweichend, daß er die variationsthematisch zusammenhängenden Fugenteile durch Zwischensätze trennt. Es ist demnach Merulos Typus, der hier zugrunde liegt. In dieser Neugestaltung als Kanzonentockate bildet er das Fundament für die gesamte Tockatenproduktion der zweiten norddeutschen Periode. Die Analogiebildung zur Kanzone beruht in der wechselnden Verkleidung des Fugenthemas in verschiedene Taktmaße sowie im Wechsel der koloristischen Verhüllung des Themenkerns. Die Art, in der eine solche Variationsthematik das ganze Stück hindurch abgewandelt wird, veranschaulicht das nachstehende Zitat der Themen aus einer g-moll-Tockate Buxtehudes¹⁾:

The image displays three musical variations of a theme. Variation 1 is in treble clef, 3/4 time, and G minor. Variation 2 is in bass clef, 2/4 time, and G minor. Variation 3 is in bass clef, 3/2 time, and G minor. Each variation is followed by 'usw.' (etc.).

Demgegenüber sind die Eck- und Zwischensätze, die letzten Reste autochthoner Gestaltung, das einzige Wahrzeichen des Tockatencharakters geblieben. Aber auch sie unterliegen allmählich einer dem Zeitideal entsprechenden Stilisierung.

Nun ist es gerade für die norddeutsche Richtung sehr bezeichnend, daß man hier versucht, einerseits das Kanzonenschema konventionell festzuhalten, daneben jedoch andererseits neue Elemente in die Tockate einzuführen, die nicht mehr, wie Fuge, Fantasie und Kanzone, imitativ geartet sind. Es beginnt jetzt eine allmähliche Durchsetzung der Form mit monodischen Bildungen, und man wird kaum fehlgehen, wenn man eine Erklärung dieser auffälligen Erscheinung in dem Einfluß erblickt, den die in Norddeutschland besonders durch Buxtehude in Blüte gekommene Kantate auf die Orgelmusik auszuüben vermochte. Ihre Einwirkung verrät sich zunächst durch das Auftauchen eines Basso ostinato. So tritt z. B. an die Stelle eines fugierten oder ornamentalen Tockatengliedes etwa eine „Ciaccona“. Ein Musterbeispiel hierfür ist Buxtehudes C-dur-Präludium²⁾. Statt

¹⁾ Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel, herausgeg. von Ph. Spitta, neue Ausgabe von M. Seiffert, I 35 ff.

²⁾ Orgelwerke I 17 ff.

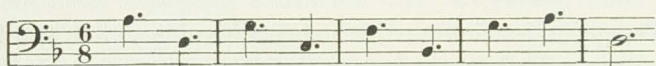
der erwarteten zweiten Fuge enthält diese Komposition in Takt 75 bis 98 eine Ciacona über dem Ostinato



aus welchem sich als Kern die Melodie



herauschälen läßt — ein berühmtes Baßthema, das zum erstenmal in Frescobaldis „Arie“ vom Jahre 1630 auftaucht und „kaum eine geringere Rolle als die bekannten Romanesca- und Ruggiero-melodien spielt“¹⁾. Weitere Beispiele für diesen Gebrauch eines Basso ostinato in der Orgelkate finden sich außer bei Buxtehude²⁾ noch weiterhin in der norddeutschen Literatur, so etwa in Vincent Lübeck's d-moll-Lokkate, wo gegen Ende der Baß



ostinat behandelt wird (4 Perioden)³⁾.

Weiterhin läßt sich seit Buxtehude die Gestaltung eines Lokkaten-satzes nach dem Vorbild eines Akkompagnements über melodisch bewegtem Continuo nachweisen. Eine derartige Bildung wirkt alsdann wie die Begleitung zu einer Arie. So folgt z. B. in einer g-moll-Lokkate Buxtehudes⁴⁾ auf den ersten Fugensatz eine solche arienhaft gestaltete Episode —



1) E. Schmitz, Gesch. d. weltl. Solokantate, S. 60 Anm., wo die Skizze eines Stammbaumes für dieses Thema zu finden ist.

2) Orgelwerke I Nr. 5, 14 und 15.

3) Sammlung „Organum“ (M. Seiffert), Reihe IV Heft 9, Nr. 2.

4) Orgelwerke I Nr. 14.

— zu deren Klang man sich sehr wohl noch die ariose Kantilene einer Singstimme hinzudenken kann. Einem bloßen Akkompagnement ähnlich sehen auch die Takte 14–26 von Buxtehudes *fis-moll-Präludium*¹⁾. Es würde fast genügen, sie als bezifferten Baß zu notieren:



Pedalsolosätze, die seit Buxtehude häufig als Einleitung einer Toccata figurieren, können als Nachahmung des Continuoorspiels in einer Arie angesehen werden. Endlich entstammen dem Bereich der Kantate noch jene Analogiebildungen innerhalb der norddeutschen Toccata, die dem Rezitativ nachgeformt sind²⁾. Derartige Orgelrezitative entstehen vorzugsweise als modernisierende Umbildung der ursprünglich autochthonen Eck- und Zwischensätze. Sie treten sowohl in schlichter als auch kolorierter Fassung auf. Im ersten Fall entspricht ihre Melodik der Singemanner des „cantar sodo“ oder „alla Romana“, welche die Noten „nicht mit passagiren verändert“³⁾. Nachstehende Takte aus einer Toccata des Hamburger Organisten Andreas Kneller (1649–1724) mögen hierfür ein Beispiel geben⁴⁾:

1) Orgelwerke I Nr. 12.

2) Auf diese Erscheinung machte zuerst Spitta in seiner Bachbiographie (Bd. I S. 261 ff.) aufmerksam.

3) J. M. Müller-Blattau, Die Kompositionslehre H. Schüßens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard, S. 31.

4) Organum IV, Heft 7.

Die andere Art des Orgelrezitativs besteht in schnellen Gängen — meist Zwei- und dreißigstel — über langsam fortschreitenden Bässen, die oft nur angedeutet werden oder ganz fehlen. Diese Gestalt bildet eine Parallele zur Manier des „cantar passagiato“ oder „alla Lombarda“, „in welcher man nicht bei den angetroffenen Noten verbleibt, sondern dieselben verändert, und geschieht entweder per Diminutionem, oder Coloraturen“¹⁾. Vgl. den Beginn des Zwischensatzes in J. A. Reinkens G-dur-Tokkate²⁾:



Diese zuerst bei Buxtehude neu eindringenden Analogiebildungen, als *ciaccona*-, *akkompagnement*-, *continuo*- oder *rezitativartige* Gestaltungen eines Tokkatengliedes, können sämtlich als Entlehnungen aus dem Formbezirk der Kantate angesehen werden. Jedoch ist zu bemerken, daß all diese monodischen Analogiebildungen sowohl bei Buxtehude als bei den übrigen Meistern immer nur *zufolge* auftreten, während grundsätzlich die Erfüllung des venezianischen Grundrisses durch die *Kanzone* beibehalten wird. Die Gestaltung, die der Tokkatentypus *Merulos* in der zweiten Periode der norddeutschen Tradition aufweist, ist demnach die einer *Kanzonen-tokkate* mit monodischem, aus der Kantate herrührendem Einschlag, wie er seit Buxtehude auftritt.

Betrachtet man nun unter diesem Gesichtspunkt die Physiognomie der Orgeltokkaten Bachs, so erweist sich ein Teil derselben als der Typus *Merulos*, und zwar in der soeben geschilderten Umprägung Buxtehudischen Charakters. Dabei lassen die betreffenden Stücke einen gewissen Zusammenhang erkennen, der dartut, wie Bach die bei Buxtehude synthetisch verarbeiteten Formelemente einzeln aufspürt und alsdann isoliert zu eigenen Formen gestaltet. Gemeinsam ist diesen Kompositionen das unverkennbar Buxtehu-

1) Müller-Blattau a. a. D. S. 37f.

2) Organum IV Heft 5.

dische Gepräge des Details. An erster Stelle dürfte ein „Präludium con fuga“ in a-moll stehen, das trotz der irreführenden Bezeichnung eine Toccate mit zwei Fugensätzen, mithin den Merulo-Typus darstellt¹⁾. Bach scheint es hier lediglich darauf angekommen zu sein, das venezianische Toccateschema zu kopieren, da er nicht nur auf das moderne monodische Element, sondern sogar auf die doch schon bereits konventionelle Variationsthematik verzichtet. Eine ausgesprochene Kanzonentoccate liegt hingegen in der großen E-dur-Toccate vor²⁾. Verrät schon die Viergliedrigkeit der gewaltigen Form den zugrundeliegenden venezianischen Typus, so zeigt die Themengestaltung in den beiden Fugensätzen, daß hier das für die Analogiebildung zur Kanzone charakteristische Verhältnis waltet. Das erste Fugenthema, das nach den 33 Takten des ornamentalen Einleitungssatzes intoniert wird, liefert in seinem Kopf



den melodischen Stoff für das Thema der zweiten Fuge, das aus jenem durch geringfügige Kolorierung und Umsezung in die Proportio tripla hervorgeht³⁾:



Dieses Prinzip der thematischen Umbildung läßt sich in einem dritten Toccatenwerk nur noch verschleiert entdecken. Es handelt sich um eine Orgelkomposition in D-dur, die nur in zwei Handschriften ganz überliefert und daselbst „Pièce d'Orgue“ genannt ist, während

1) B.-A. XXXVIII S. 17. — Peters Orgelm. Bd. III Nr. 9. — Zur Frage der Abstammung des Themas der zweiten Fuge vgl. Seiffert a. a. O. S. 148f.

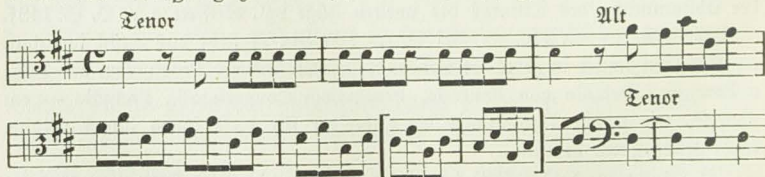
2) B.-A. XV S. 276. — Bei Peters (III Nr. 7) steht das Stück in C-dur. — Der Titel lautet in jeder der vier Handschriften anders: Praeludium con Fuga e Fantasia, Preludio con Fantasia, Praeludium Concertato(!), Preludio — ein Beweis, wie wenig Verständnis die Schreiber für diese ihnen längst veraltet erscheinende Form besaßen.

3) Spitta (a. a. O. I 322) bezeichnet die Form, die hier Kanzonentoccate genannt wird, als „motivisch erweiterte Fugenform“. — Auch in der a-moll-Toccate für Klavier ist das Thema der zweiten Fuge im 3/4-Takt eine Variation des Themas der ersten, wie der erste Basssatz in der zweiten Fuge dartut. Spitta und Schweitzer haben diesen Zusammenhang übersehen.

eine dritte Quelle nur die Schlußfuge, eine vierte hingegen nur die drei ersten Sätze als „Preludio“ überliefert¹⁾. Das Thema der zweiten Fuge, bekanntermaßen von Pachelbel vorgeahnt²⁾, vertritt den dreiteiligen Fortspinnungstypus, sofern es aus einem vorhangartigen Vorderatz, davon durch Pausen getrenntem sequenzierendem Fortspinnungsteil und abschließendem Epilog (Kadenz) besteht. Vergleicht man nun damit die Thematik des ersten Fugensatzes („Allabreve“), so scheint ein Variationszusammenhang zunächst nicht vorzuliegen. Bei näherer Betrachtung zeigt es sich aber, daß die verschiedenen Motivtypen dieses Satzes nichts anderes sind als Bausteine zum Thema der zweiten Fuge. Schon im vierten Takt des Allabreve taucht eine Sequenzmelodie auf, die weiterhin imitativ verarbeitet wird. In ihrer Gestalt läßt sich der Keim zum Fortspinnungsteil des Schlußfugenthemas erkennen, wenn man diesen mit jener in Form ihres ersten Vorkommens vergleicht:



Auch der Vorderatz des Schlußfugenthemas taucht im Allabreve auf, und zwar in den zahlreichen Tonwiederholungen, die von Takt 24 an immer wiederkehren und eine Dekolorierung des Vorderatzes darstellen. Schließlich werden am Ende des Allabreve die beiden Motivkomplexe so geordnet, daß ihre Folge sich genau mit dem Ablauf des zweiten Fugenthemas deckt. Dabei verrät die jetzt auftretende Kolorierung des Vorderatzkeimes zu Achtelrhythmik bereits den Übergang zum Kopf des Schlußfugenthemas:



¹⁾ B.-A. XV S. 88. — Peters IV Nr. 3. — Vgl. Spitta a. a. O. I 403f.; Schweizer S. 248/249.

²⁾ N. Doppel in Zeitschr. f. Musikw. II S. 14; darnach Müller-Blattau in „Grundzüge einer Geschichte der Fuge“ 2. Aufl. 1931 S. 89ff.

Auch dieses Stück ist demnach ein Beispiel für eine Kanzonentockate, obgleich hier das Variationsprinzip weit über seinen ursprünglichen Rahmen hinaus erweitert ist. An Stelle der einfachen rhythmischen Modifikation tritt hier auffälligerweise ein neues Verfahren ein, welches nicht mehr eine Verkleidung des Themas, sondern den Prozeß seiner Entwicklung darstellen will. Damit hat Bach im Rahmen der Kanzonentockate ein frühes Beispiel für sukzessive Themenentwicklung gegeben.

Während in den bisher besprochenen drei Toccaten der Fugenz bzw. Kanzencharakter nicht angetastet wird, zeigt sich bei einer vierten Komposition in C-dur, die ebenfalls noch in den Formkreis Buxtehudes gehört, wie die imitativen Analogiesätze monodischen Gestaltungen Platz machen¹⁾. Damit greift Bach offensichtlich die von Buxtehude inaugurierte Wendung zur modischen Zeitpraxis der Kantate auf. Was aber bei Buxtehude nur zusätzliche Bedeutung hatte, überwuchert bei Bach fast die ganze Form, so daß als Wahrzeichen der traditionellen Fugenanalogien nur noch die Schlußfuge übrigbleibt. Alle übrigen Sätze tragen spezifisch rezitatives oder arioses Gepräge und erzeugen so durchaus den Eindruck einer auf die Orgel „abgesetzten“ oder dafür bearbeiteten Kantate. So erscheint gleich der einleitende ornamentale Ecksaß umgebildet zu einem virtuosen Orgelrezitativ „alla Lombarda“, wobei auch der für diese Gattung charakteristische Orgelpunkt nicht fehlt, wie seine Andeutung durch drei Pedaltöne beweist. Dem Verlauf einer Kantate entsprechend folgt jetzt ein Duett, eingeleitet durch eine Art Continuuovorspiel in Gestalt eines riesigen Pedalsolos. Nach echter Neapolitanerart nimmt dieses Vorspiel die Motivik der konzertierenden Duettstimmen voraus. Im Duett selbst werden die Motivkomplexe nur alternierend zwischen der Ober- und einer Mittelstimme geführt, während der Pedalbaß an ihnen nicht beteiligt ist. Zu Beginn dieses Satzes tritt die Periode



¹⁾ B.-A. XV S. 253; Peters III Nr. 8. — Vgl. Spitta a. a. D. I 415f.; Schweizer a. a. D. S. 248/249.

zuerst im Diskant, dann eine Oktave tiefer im Tenor auf — ein Vorgang, der sich, unterbrochen von Zwischenspielen, noch viermal wiederholt, und zwar in den Tonarten G-dur, a-moll, e-moll und schließlich wieder C-dur. Dem letzten Einsatz auf der Tonika geht eine etwas selbständig gestaltete Episode voraus; es liegt sehr nahe, darin die Andeutung eines Mittelsatzes mit anschließendem Da capo zu erblicken. Nach dem Schema des venezianischen Tockatengrundrisses müßte nunmehr ein autochthon gestalteter Mittelsatz folgen. Ein solcher fehlt jedoch hier, und es schließt sich dafür unmittelbar der zweite Analogiesatz an, die Nachbildung einer Soloarie mit typischem Arienbaß, mit dessen Aussetzung die beiden Mittelftimmen der linken Hand beschäftigt werden. Seine besondere Note erhält dieser Satz durch die spezifisch neapolitanische Harmonik, charakterisiert durch die Molltonart und den neapolitanischen Sextakkord, der innerhalb der 21 Takte fünfmal auftritt. Ein nunmehr folgender Mittelsatz, als Rezitativ „alla Romana“ gestaltet, leitet über zur konventionellen Schlußfuge.

Als Resultat dieser Betrachtungen darf festgestellt werden, daß der venezianische Tockatentypus Meruloscher Prägung von Bach mehrfach als Grundriß benutzt wurde und dabei als Fundament für die Entwicklung solcher Analogien diente, die nach den Formen der Kanzone und Kantate gebildet waren. Charakteristisch ist für diese Gattung die mehr als dreisäßige Gliederung, die sowohl dem Schema Merulos als auch den für die Analogiebildungen maßgebenden Formtypen eigentümlich ist. Nun existieren jedoch von Bach noch vier dreisäßige Orgelkompositionen. Hier liegt zwar ebenfalls der venezianische Tockatentypus zugrunde, diesmal aber in der Form Gabrielis. Es könnte die Annahme gewagt werden, daß die Wurzeln dieser Schöpfungen Bachs etwa hinter Buxtehude zurück in die erste norddeutsche Periode reichen, in welcher, wie oben bereits dargelegt, unter dem Einfluß Sweelincks die Gabrielische Tockatenform die herrschende war. Die Konstruktion eines derartigen Zusammenhangs erscheint jedoch wenig glaubwürdig, und das nicht nur mangels genügender Verbindung der hier in Frage kommenden Handschriftenbezirke, sondern auch angesichts der großen stilistischen Differenzen zwischen den Bachschen Stücken und denen eines Lunder oder gar J. Prätorius. Man wird deshalb wohl lieber einen Einfluß

des Nordens überhaupt verneinen und dafür in Süddeutschland den Ausgangspunkt einer Anregung vermuten. Ein solcher dürfte sich vielleicht darstellen in einer 1693 erschienenen Toccaten-Sammlung des Augsburger Organisten Johann Speth¹⁾. Die Bedeutung dieses Werkes beruht nicht nur auf der überwiegenden Anwendung des dreisätzigen Gabrieli-Typus, sondern ganz besonders auf der historisch wichtigen Tatsache, daß dieser Typus hier wohl erstmalig zum Träger einer neuen Analogiebildung geworden ist, zu welcher er allerdings geradezu prädestiniert erscheint. Es ist die Nachahmung der französischen Ouvertüre. Am deutlichsten prägt Toccate Nr. 7 in D-dur das Vorbild aus, wie die Anfänge der drei Sätze beweisen:

The image shows the beginning of three sections of a toccata in D major, labeled I, II, and III. Each section consists of a grand staff with a treble and bass clef. Section I shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting bass line. Section II shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting bass line. Section III shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting bass line. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C).

Mag Bach auch die Toccaten Speths selbst nicht gekannt haben, so geben sie immerhin den unschätzbaren Hinweis darauf, was für Bach wohl die innere Veranlassung gewesen sein mochte, sich auch mit dem Gabrieli-Typus zu beschäftigen, der ihm doch von norddeutscher Seite her wahrscheinlich nicht bekannt war. Man darf vermuten, daß es die Idee einer Ouvertürentoccate war, die ihm vor-

¹⁾ Teil I der „Ars magna consoni et dissoni“, Neudruck in F. Commers Komp. f. d. Orgel a. d. 16., 17. 18. Jahrh., Leipzig, Geißler, Heft 5. — Vgl. Seiffert a. a. D. S. 221 f.

schwebte, als er jene dreigliedrigen Kompositionen für die Orgel schuf. Es sind dies eine Fantasie in a-moll¹⁾, die d-moll-Tokkate (nicht die dorische)²⁾, die G-dur-Fantasie³⁾ und die G-dur-Tokkata⁴⁾. Davon besitzen die beiden ersten Stücke als Mittelsatz eine rasch bewegte Fuge und gleichen darin der französischen Ouvertüre. In der G-dur-Fantasie ist der mittlere Satz zwar noch ausgedehnt und polyphon gearbeitet, trägt jedoch Grave-Charakter. Darin liegt bereits eine gewisse Hinüberneigung zur italienischen Ouvertürenform. Daß diese Tendenz geplant ist, zeigt die G-dur-Tokkate. Hier pervertiert nun Bach den venezianischen Typus, indem er den Eckfäßen das Gewicht von Hauptfäßen verleiht und den Mittelsatz auf drei Takte zusammenschrumpfen läßt. In dieser Form und mit der Tempofolge Allegro-Grave-Allegro stellt dieses Stück nunmehr eine wesentlich vollständige Analogiebildung zur Scarlattis-Ouvertüre dar.

Mit der Neugestaltung nach den Vorbildern der Kanzone und Kantate, der französischen und italienischen Ouvertüre sind die beiden venezianischen Tokkatentypen in ihrer Bedeutung für Bach erschöpft. Die Analogieformen der übrigen zahlreichen Orgelpräludien gründen sich nicht mehr auf das Schema Merulos oder Gabrielis, sondern auf Tokkatenformen römischer Provenienz, die Typen „di durezza e ligature“ und „per li pedali“. Charakteristisch ist für diese genuin fugenlosen Formen die Kombination mit einer selbstständigen Fuge zu dem Aggregat „Präludium und Fuge“. Diese Verbindung ist eine rein äußerliche, in der Wahl nur durch Tonartengleichheit beschränkt und des öfteren zwischen Kompositionen nachzuweisen, die in ihren Entstehungszeiten weit auseinanderliegen. Der Weg, den die römischen Tokkatentypen zu Bach nehmen, führt von Frescobaldi über Kerll und Pachelbel. Es ist also die mitteldeutsche Traditionslinie, welcher Bach, im Gegensatz zur venezianisch beeinflussten Praxis Nord- und Süddeutschlands, diese Formen entnehmen konnte.

1) B.-N. XXXVIII S. 48. — Peters IX Nr. 1.

2) B.-N. XV S. 267. — Peters IV Nr. 4.

3) B.-N. XXXVIII S. 75. — Peters IV Nr. 11. — Bezeichnenderweise schwanken die Tempoangaben des Mittelsatzes in den Quellen. Sie lauten bald „Gravement“, bald „Gayement“, bald „Allegro“.

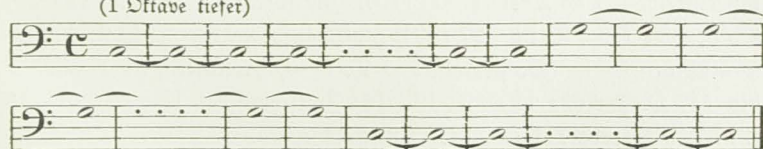
4) B.-N. XXXVIII S. 9. — Peters IV Nr. 2. — In der Dresdener Handschrift ist das Stück ganz richtig als „Toccat“ bezeichnet.

Der Durezza-Toccate kommt für Bachs Schaffen nur geringe Bedeutung zu, wenigstens in quantitativer Hinsicht. In einer Pachelbel sehr nahestehenden Stilisierung prägt sie eine „Fantasia“ in C-dur aus¹⁾. Ein Versuch, denselben Typus mit Barthelemy'schen Mitteln darzustellen, offenbart sich in einem c-moll-Präludium²⁾, wie die Kolorierungstechnik und das einleitende Pedalsolo beweisen. Erst in einem Präludium d-moll³⁾ tritt eine solche Umgestaltung des Durezza-Typus ein, daß man hier befugt ist, von einer Analogiebildung zu sprechen, die sich auf seiner Grundlage vollzieht. Die Oberstimme erhält thematisches Gepräge; Perioden und Zwischenspiele treten hervor. Das Vorbild, nach welchem hier Bach gestaltet, ist ein Sonatensatz. Darin dürfte wohl die einzige Möglichkeit beruhen, die Durezza-Toccate als Analogiebildung zu stilisieren. Mehr Beispiele für ein solches „Sonatenpräludium“ hat Bach in seiner Orgelmusik nicht gegeben.

Von überragender Bedeutung ist hingegen die Form der Pedaltoccate. Bach scheint erkannt zu haben, daß diese Gestalt das ideale Fundament bilden konnte für eine Übertragung von Formen aus der Sphäre des Instrumentalkonzerts. In der Tat läßt sich eine Entwicklungslinie ziehen, deren Beispiele alle Zwischenstufen ausfüllen, die von einer Pachelbelschen Pedaltoccata bis zu einem Bachschen Konzertpräludium führen.

In Pachelbels Pedaltoccaten erscheinen die einzelnen Orgelpunkte in der Regel lückenlos aneinander gereiht, etwa folgendermaßen⁴⁾:

(1 Oktave tiefer)



Diese einfache Gestaltungsweise modifiziert nun Bach auf zweierlei Weise. Das eine Mal ersetzt er die letzte(n) Orgelpunktperiode(n)

1) B.-A. XXXVIII S. 62. — Peters VIII Nr. 9.

2) B.-A. XXXVIII S. 3. — Peters IV Nr. 5.

3) B.-A. XV S. 148. — Peters III Nr. 4.

4) Orgeltoccata C-dur. — Neudruck in „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ 4. Jahrg. Bd. 1 S. 9f.

durch improvisationsartige Gebilde. Einen solchen „Improvisationsanhang“ enthält z. B. das a-moll-Präludium¹⁾. Hier müßte nach Pachelbels Art Takt 1—25 in Transposition nach e-moll wiederholt werden. Statt dessen beginnt Bach alsbald mit der Bildung neuer Komplexe aus dem vorhandenen Motivmaterial und schweift nach der Paralleltonart und deren Dominante ab, wobei das Pedal nunmehr am Motivspiel der Oberstimme beteiligt wird. Ähnlich verfährt Bach im g-moll-Präludium²⁾. Der Orgelpunkt G, angedeutet in den Achtelnoten des Pedals, wird bei seiner Wiederholung auf der Dominante nach 2¹/₂ Takten abgebrochen und ersetzt durch einen größtenteils manualiter verlaufenden Improvisationsanhang, der diesmal nicht über die Parallele führt, sondern in der Hauptsache durch Auflösung verminderter Septimenakkorde chromatisch abwärts sequenziert.

In anderen Fällen erweitert Bach die Form Pachelbels durch Zwischenspiele, die er zwischen bzw. hinter die Orgelpunktperioden einschleibt. Ein gutes Beispiel ist hierfür das Präludium f-moll³⁾. Die Orgelpunktperiode (T. 1—10), nach Pachelbels Art nur dreistimmig, kehrt auf der Dominante wieder, aber erst in Takt 32—42, da in Takt 11—31 ein vierstimmiges Zwischenspiel über bewegten Bässen eingeschoben wird. Zwischen die zweite Periode und den Schlußsatz schiebt Bach wiederum ein Zwischenspiel, das, wie das erste, ebenfalls vierstimmig gesetzt, aber noch dazu durch eine Kadenzfiguration (nach Fermate!) erweitert ist. Noch zwei weitere Beispiele für diese Technik seien genannt: Präludium c-moll (Orgelpunktperiode I = Takt 1—7 (10), Zwischenspiel I = T. 11—20, D.-Periode II = T. 21—27 (30), Zwischenspiel II = T. 31 ff.)⁴⁾ und Präludium C-dur (D.-Periode I = T. 1—6, Zwischenspiel I = T. 7 bis 11, D.-Periode II = T. 12—16, Zwischenspiel II = T. 16—24 (27), D.-Periode III = T. (24) 28 ff.)⁵⁾.

Ein hervorragendes Beispiel einer mit beiden Mitteln erweiterten Pedaltokkate ist die berühmte g-moll-Fantasie⁶⁾. Bezeichnet man

1) B.-A. XV Nr. 3. — Peters II Nr. 8.

2) B.-A. XV Nr. 5. — Peters III Nr. 5.

3) B.-A. XV Nr. 4. — Peters II Nr. 5.

4) B.-A. XV S. 129. — Peters III Nr. 6.

5) B.-A. XV S. 212. — Peters II Nr. 1.

6) B.-A. XV S. 177. — Peters II Nr. 4.

die Orgelpunktperioden mit A, die Zwischenspiele mit B und die Improvisationsglieder mit C, so ergibt sich als Formel für den Aufbau:

$$A - B - A - C - B - C - (ABC).$$

Kennzeichen der A-Glieder ist die rezitativische Gestaltung über vollständigen oder nur angedeuteten Orgelpunkten, die B-Glieder erheben sich über arienmäßig geführten Achtelbässen, und die Improvisationsglieder C sind durch das Element der Chromatik charakterisiert. Die letzte Periode ist aus Bestandteilen von A, B und C gemischt (vorletzter Takt aus C stammend!).

Mit der Einführung von Zwischenspielen und Improvisationsgliedern in die Pedaltockate ist nun aber eine Gestalt gewonnen, die bereits größte Ähnlichkeit mit der Form eines Bivaldischen Konzertsatzes besitzt¹⁾. Denn die sinnfällige Kontrastierung von Orgelpunktperioden und Zwischenspielen im Präludium entspricht genau der Abwechslung zwischen Tutti-ritornellen und Soli im Konzertsatz, besonders auch was die harmonischen Verhältnisse in den ersten Perioden anlangt. Man vergleiche:

Präludium	Konzertsatz	Harmonik
Orgelpunktperiode I	Tutti I	I
Zwischenspiel I	Solo I	I—V Modulation
Orgelpunktperiode II	Tutti II	V

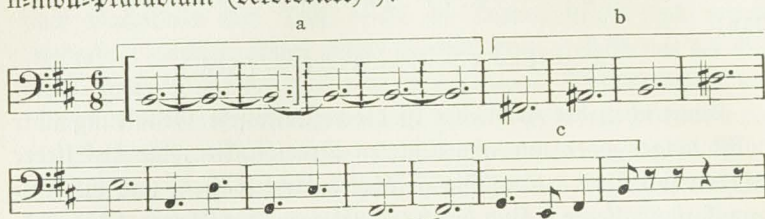
Der Improvisationsanhang bzw. die Improvisationsglieder entsprechen etwa dem Durchführungsteil bzw. den Durchführungspartien im Konzertsatz.

Die vollkommene Angleichung der erweiterten Pedaltockatenform an den Konzerthauptsatz erreicht Bach durch Thematisierung der Orgelpunktperiode, Ausbau der Zwischenspiele und Improvisationsglieder zu einer selbständigen zweiten und dritten Motiv- und Themengruppe und Einführung eines dem Endritornell entsprechenden Da-capo-Schlusses.

Die ursprüngliche Orgelpunktperiode wird mehr oder weniger gekürzt und dafür ergänzt durch sequenzierende Fortspinnung nebst

¹⁾ A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts S. 87f.

kadenzierendem Epilog. Vgl. den Baß der ersten Periode vom h-moll-Präludium (dekoloriert)¹⁾:



Man ersieht aus dieser Skizze, wie Bach ganz herkömmlich mit einem Orgelpunkt beginnt, ihn aber im 7. Takt verläßt, um zu sequenzieren und hernach auf der Tonika zu schließen. Auch in den Präludien e-moll²⁾ und c-moll³⁾ sind die Perioden der ersten Themengruppe derartig gebaut. Erst im Es-dur-Präludium der Klavierübung⁴⁾ ist der letzte Rest alter Orgelpunktstechnik aus der Baßstimme verschwunden und durch die moderne Führung I—V—V—I ersetzt.

Aus dem Zwischenspiel erwächst die zweite Themengruppe. Da sie der Solothematik des Konzertsatzes entspricht, wird sie häufig für den Klang des Rückpositivs bestimmt, d. h. manualiter gesetzt, weil das Pedal der alten Orgel stets an das Oberwerk gekoppelt bleibt. Hier sind zwei wichtige Fälle zu unterscheiden:

a) Die Thematik der Soloperiode stimmt mit der der Tutti-periode überein. Hauptbeispiel hierfür ist die sogenannte dorische Toccata⁵⁾. Auch in der sogenannten F-dur-Toccata ist die Motivil der als Soloperioden figurierenden Pedalsoli mit der der Tutti-perioden identisch⁶⁾.

b) Die Solothematik ist neu erfunden. Hier bieten prägnante Beispiele: Präludium h-moll mit drei Soloperioden (II = Takt 17 bis 27, IV = T. 43—56, VI = T. 73—85), deren Hauptgedanke lautet:



- 1) B.-A. XV S. 199. — Peters II Nr. 10.
- 2) B.-A. XV S. 236. — Peters II Nr. 9.
- 3) B.-A. XV S. 218. — Peters II Nr. 6.
- 4) B.-A. III S. 173. — Peters III Nr. 1.
- 5) B.-A. XV S. 136. — Peters III Nr. 3.
- 6) B.-A. XV S. 154. — Peters III Nr. 2.

Ferner Präludium c-moll mit vier Soloperioden (II = Takt 25 bis 49, IV = T. 53—70, VI = T. 78—85, VIII = T. 97—120), sowie das Es-dur-Präludium mit zwei Soloperioden (II = T. 32 bis 51, VI = T. 11—130).

Wo auch noch eine dritte Themengruppe auftritt, darf angenommen werden, daß sie aus dem Improvisationsanhang bzw. den Improvisationsgliedern der erweiterten Pedaltockate erwachsen ist und eine Analogiebildung zur Durchführungsthematik im Konzertsatz darstellt. Sie läßt sich unter anderem belegen im h-moll-Präludium, wo in Takt 56 ff. als Charakteristikum der 6. Periode ein neuer Gedanke



erscheint, und in zwei Perioden des Es-dur-Präludiums (IV = T. 71—98, VII = T. 130—174). Harmonisch besehen repräsentiert hier der dritte Motivkreis die Paralleltonart (D-dur bzw. c-moll).

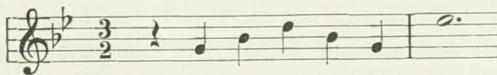
In den Präludien dieser Gattung wiederholt Bach die erste Periode am Schluß nochmals oder kommt wenigstens in der zweiten Hälfte der letzten Periode auf sie zurück, um durch einen solchen *Dacapo*-Effekt das Schlußritornell des Konzertsatzes nachzuahmen. Ganz vollständig und genau ist die Repetition der ersten Periode im c-moll-Präludium. Im Es-dur-Präludium erfolgt sie vom 3. Takt an genau, im e-moll-Präludium vom 7. Takt, im h-moll-Präludium erst vom 12. Takt an, und zwar übereinstimmend mit der Variante der Periode III.

Bachbels große Präludienform, die sogenannte Pedaltockate, konnte also von Bach dazu benutzt werden, um seinen großen Konzertpräludien als Fundament zu dienen. Das Muster, das Bach hierbei im Auge hat, ist der Hauptsatztypus des *Bivaldischen* SoloKonzerts. Es erscheint darum nichts mehr als eine Konsequenz dieses Strebens, wenn Bach nun versucht, auch kleine Präludienformen im Gewand des Konzerts zu schaffen. Der Typus *Bivaldis* kam hier wegen seiner großen Ausmaße allerdings kaum in Frage. Eine andere Form des Konzerts lag in diesem Falle als Vorbild näher, nämlich das *Concerto grosso*, und zwar in den beiden Ge-

stalten, in welchen es bei Corelli auftritt, als Kammer- und Kirchenkonzert¹⁾. Für die Übertragung von Formtypen des Grosskonzerts in beiderlei Gestalt auf die Orgel bieten nun ein einzigartiges Exempel die jedem Orgelschüler wohlbekannten acht kleinen Präludien²⁾. Vier dieser Stücke (G-dur, d-moll, a-moll, B-dur) sind nach Satztypen des Kirchenkonzerts gebildet. Besonders einleuchtend erscheint die Nachahmung der Abwechslung zwischen zwei Largo-Tutti-Sätzchen und einem Allegro-Solo etwa im G-dur-Präludium³⁾. Bei den übrigen vier Stücken sind Vorbilder von Kammerkonzertsätzen wirksam. Hier tritt die Ähnlichkeit in den Satztypen Bachs und Corellis noch deutlicher hervor, da sie zum Teil bis ins Detail der Figuren und Motive reicht. So trägt Bachs e-moll-Präludium durchaus den Charakter eines Corellischen Preludio, das C-dur-Stück die Physiognomie einer Allemanda — ganz à la Corelli ist das Figurespiel in Takt 26⁴⁾:



während das Präludium g-moll einer Corrente gleicht, wie bereits das typische Motiv



beweist⁵⁾. Endlich noch das reizende F-dur-Stückchen: in Taktmaß, Gliederung und Modulationsordnung entspricht es wesentlich Corellis Minuetto mit seinem $\frac{3}{8}$ -Takt und Da capo⁶⁾. Es ist also nicht Bivaldis, sondern Corellis Formensprache, die Bach in diesen kleinen, aber geschichtlich hochinteressanten Orgelkompositionen redet. Daß sie keine Jugendwerke sind, weil sie die Bekanntschaft mit den Italienern voraussetzen, wird schon seit Spitta vermutet, dürfte aber durch die soeben erfolgte Darstellung vollends bewiesen worden sein⁷⁾.

1) Schering a. a. D. S. 51.

2) B.-M. XXXVIII S. 23 ff. — Peters VIII Nr. 5.

3) Vgl. z. B. den 1. Satz von Corellis Concerto I.

4) Desgl. die Allemanda in Concerto IX.

5) Dieselbe Motivik hat die Corrente in Concerto X.

6) Vgl. Corellis Concerto IX und X.

7) Spitta a. a. D. I 398 f. — Schweitzer a. a. D. S. 256.

Als Ergebnis der Ausführungen sei zusammenfassend festgestellt:

Bachs Toccaten und Präludien für die Orgel lassen sich in zwei Gruppen scheiden. Die Werke der ersten Gruppe zeigen als Grundriß den venezianischen Toccantentypus in den Fassungen Merulos und Gabriellis. Merulos Form empfängt Bach aus der norddeutschen Traditionslinie (Wurtehude). Sie wird bei ihm zum Träger von Analogiebildungen zu Kanzone und Kantate. Dagegen darf die Verwendung von Gabriellis Form vielleicht süddeutschem Einfluß zugeschrieben werden. Jedenfalls verfolgt Bach dabei das Ziel, den Typus der französischen und italienischen Ouvertüre anzudeuten.

Den meist als Präludium bezeichneten Werken der zweiten Gruppe liegen Toccantentypen römischer Abstammung zugrunde, die Bach durch die mitteldeutsche Tradition zugänglich sein konnten (Pachelbel). Während dem Durezza-Typus als Träger einer Analogiebildung zur Sonate nur geringe Bedeutung zukommt, wird die Pedaltoccate von größter Wichtigkeit. Auf ihrer Grundlage entwickelt Bach in erweiterndem Aufbau die großen konzertanten Präludien als Analogien zur Hauptsatzform des Bivaldischen Solokonzerts. In den kleinen Präludien wird sie ersetzt durch Formen aus der Sphäre des Concerto grosso (Corelli).

J. S. Bachs Lautenkompositionen.

Von Hans Neemann (Berlin).

Seit fast 100 Jahren haben die Lautenkompositionen J. S. Bachs des öfteren die besten Köpfe beschäftigt, und bei dem spärlichen Wissen darum ging der Streit der Meinungen meistens nach der persönlichen Einstellung zur Laute überhaupt um Anerkennung oder Ablehnung der fraglichen Kompositionen. Die nachstehenden Ausführungen sollen die Frage nach der Echtheit der Werke für die Laute nun von neuen Gesichtspunkten aus behandeln, die sich aus meiner langen Beschäftigung mit den Bachschen Kompositionen ergaben. Schließlich hat auch die erstmalige originalgetreue Darbietung von einzelnen Lautenstücken Bachs auf dem Kieler Bachfest 1930 wenigstens für eine Weile die Lautenfrage wieder in den Vordergrund gerückt¹⁾.

Verschiedene neue Erkenntnisse ergaben sich mir zwangsläufig aus dem Spiel der alten Originallaute und (auf Grund spezieller Lautenmusikforschungen) aus einer umfassenden Kenntnis der einschlägigen Lautenliteratur und der lautenistischen Praxis überhaupt. Die neuen Gesichtspunkte werden sich im einzelnen bei dem Eingehen auf die Kompositionen selber zeigen, sie verdienen zunächst einmal zusammengefaßt zu werden.

Große Bedeutung kommt der Frage nach der Spielbarkeit zu, insbesondere bei der E-dur-Suite, da gerade bei einem Instrument wie der Laute die schwierige Applikatur von vornherein für die Konzeption, Satzweise und Sazanlage maßgebend und zu berücksichtigen ist. Ebenso ist selbstverständlich, daß ein Komponist, der

¹⁾ Zu berichtigen ist der Irrtum von Dr. Heuß im Bachfestbuch 1930, daß die Stücke nach Brugers Transposition und Bearbeitung auf der heutigen Laute gespielt worden sind. Sie wurden vielmehr von mir auf der 24-saitigen Theorben-Laute in der authentischen a-moll-Stimmung und nach eigener Tabulatur-Ausgabe vorgetragen.

für die Laute schrieb, mit der Applikatur und den Ausführungsmöglichkeiten genügend vertraut sein, also selber etwas vom Spiel dieses Instruments verstehen mußte. Wo ihm eigene, wenn auch noch so spärliche Spielpraxis abging, offenbart sich dies sogleich in manchen Ungeschicklichkeiten des Satzes und der Einrichtung für das Instrument.

Eine wenig bekannte Tatsache ist, daß die Lautenliteratur von etwa 1650 bis 1800 so gut wie gar keine „Bearbeitungen“, vielmehr nur Originalkompositionen kennt¹⁾. Weiterhin entbehrt auch die Ansicht, daß Lautenkompositionen immer in Tabulatur gesetzt sein müssen, ihrer Begründung. Wohl sind uns fast alle alten Lautenkompositionen in Tabulatur überliefert, und die Tabulatur stellt sich gerade für die Laute als die gegebene Notationsart dar, weil durch sie der Lautensatz für den Spieler einfacher und übersichtlicher wird als durch Notenschrift. Durch die Tabulatur wird, zumal jeder Ton auf drei verschiedenen „Chören“ erklingen kann, die Lage eines jeden Tones und Akkordes auf den verschiedenen Chören und damit in den verschiedenen Griffslagen ganz zweifellosfrei dargestellt. Nun war aber für einen perfekten Lautenisten und profunden Musiker (damals wie heute) die Tabulatur keine reine „Griff“schrift mehr, sondern der routinierte Spieler hatte bei jedem Griff sofort die genaue Tonvorstellung, wertete also beim Spiel augenblicklich die Tabulaturzeichen in ein Noten- oder Klangbild um. Auch waren früher die professionellen Lautenisten wohl imstande, nur nach Noten zu spielen (man denke an das Generalbassspiel), und von dem berühmten Lautenisten Silv. Leop. Weiß berichtet E. G. Baron, daß er nicht allein nach Noten vom Blatt weg spielte, sondern sogar Violinkonzerte sofort in lautenmäßige Tonstücke umzugestalten verstand. Letztlich haben wohl die meisten Komponisten für Laute, die fast immer selber Lautenisten von Profession waren,

1) Mir sind an Bearbeitungen lediglich bekannt: Tanzsätze aus Opern von Lully, von dem franz. Lautenisten Charles Mouton für die Laute eingerichtet, und einzelne auf die Laute übertragene Gesangsstücke aus Opern und Operetten von Orlandini, Hasse und Hiller (Generalbass-Aussetzungen!). Die deutsche Praxis kannte keine Bearbeitungen von Instrumentalwerken für die Laute; die mir außerdem bekanntesten Variationen des Lautenisten B. J. Hagen über ein Thema von Vivaldi und die des Lautenisten Scheidler über ein Thema von Mozart sind durchaus als Originalkompositionen anzusehen.

ihre Werke zunächst in Notenschrift zu Papier gebracht und erst darnach „tabuliert“. Einmal in Tabulatur gesetzt, waren die Notensoriginale überflüssig und mögen deshalb verschollen sein. Ich kenne aber einige Handschriften des 18. Jahrhunderts, die einzelne Stücke in Notenschrift auf zwei Systemen (so wie Bach auch schrieb) und an anderer Stelle auch die Tabulatur bringen¹⁾. Damit scheint der Nachweis erbracht, daß es nebensächlich ist, ob ein Werk in Notenschrift oder Lautentabulatur überliefert ist.

Eine oft aufgeworfene Frage ist die: hat Bach selber die Laute gespielt? Ph. Spitta berichtet in seiner Bachbiographie, daß Bach eine Laute besaß. Verwiesen sei dazu auf die ausgezeichneten Ausführungen von Wilhelm Tappert²⁾, denen ich mich im wesentlichen anschließen kann. Tappert schrieb gegenüber Spitta: „Er war Lautenist, er gab sogar Unterricht im Lautenspiel.“ Zweifelsohne geht dies allein schon aus dem Zeugnis Bachs für seinen Schüler Joh. Ludw. Krebs hervor, welches Spitta, Bitter und Tappert anführen. Es ist auch nicht einzusehen, weshalb Bach die Laute nicht gespielt und nichts für dieses Instrument komponiert haben sollte, da uns doch sogar von Jos. Haydn drei Kammermusikwerke mit Laute erhalten sind, die bezeugen, daß auch er die Laute gespielt hat³⁾. Vielleicht ist Bachs Spiel nicht so vollkommen gewesen, als daß er sich im Bekanntenkreise hätte hören lassen, aber das mag nicht verhindert haben, daß er Unterricht im Lautenspiel gab und seinen Schülern dabei Wertvolles vermittelte. Die Laute stand zu jener Zeit durchaus noch nicht auf dem Aussterbeetat; sie war noch

1) Sie finden sich: a) in der Sammelmappe eines anonymen Lautenisten in der Univ.-Bibl. Moskau (Sig. Mus. Saec. XVIII 65 b Bl. 31), die Joh. Wolf im Handbuch der Notationskunde II nicht ganz richtig als Lautenbuch der Marie Luise von Württemberg verzeichnet, und b) im autographen Handschriftenband des nach England übergesiedelten Leipziger Lautenisten Rudolph Straube im Brit. Mus. in London (Sig. Add. 31698). Weiter wäre hierzu zu rechnen: die 4. Sonate für Laute und Violine (B-dur) von Fr. Wilh. Rust (1795) und desselben Fragment einer Sonate für Laute und Viola in C-dur (Staatsbibl. Berlin).

2) Seb. Bachs Kompositionen für die Laute (Sonderabdruck a. d. Redenden Künsten, Berlin 1901) S. 2 ff.

3) Vgl. meinen Beitrag: Joseph Haydn und die Laute; Musik im Haus, 6. Jahrg. Heft 3, Wien 1927. *Bearbeitungen von fremder Hand*

immer das Lieblingsinstrument der Zeit und erfreute sich in höchsten Kreisen der Wertschätzung und des eifrigen Spiels¹⁾.

Mit gutem Grunde darf man also als selbstverständlich ansehen, daß Bach die Laute spielen konnte. Dies tritt noch mehr zutage, wenn man die Kompositionen auf ihre Satzweise untersucht. Dabei ergibt sich nämlich, wie wir im einzelnen unten sehen werden, daß seine sicher verbürgten Lautenkompositionen und ebenso die Lautenpartie in der Johannespassion und der Trauerode alle sehr geschickt und flüssig spielbar gesetzt sind.

Bach hat der Laute bekanntlich erst seit seinem frühen Leipziger Wirken besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Hier stand ihm kein Hoforchester zur Verfügung, in dem ohnehin ein Lautenist saß, sondern er mußte sich gleichsam seine Privatkapelle aus den wenigen Stadtpfeifern und seinen Schülern zusammenstellen. Interessant ist in dieser Beziehung die Johannespassion, die in der ersten Fassung (1723) ohne Lautenpart aufgeführt wurde, bei einer späteren Auf- führung, aber in anderer Fassung, das *Bassarioso* „Betrachte meine Seel“ mit begleitender Laute erhielt²⁾. Zu jener Zeit besaß Bach in J. L. Krebs, der von 1726—1735 sein Schüler war, einen Lautenisten, so daß als wahrscheinlich anzusehen ist, daß Krebs diesen Part übernommen hat. Die Satzweise dieser Begleitung ist sehr flüssig³⁾ und die eines guten Spielers, der Komponist erweist sich hier als sehr vertraut mit dem Instrument.

Die Trauerode von 1727 verlangt bekanntlich durchweg zwei Lauten, die Bach also in dem auch sonst reichen Orchester für diesen Fall zur Verfügung standen. Alb. Schweitzer bemerkt in seiner

1) Überflüssig wurde die Laute erst durch den Siegeszug der Wiener Schule, die den Basso continuo außer Mode setzte und damit den an den Höfen vor allem im Generalbass-Ensemble wirkenden Lautenisten, die zugleich Theorbisten waren, den Boden entzog. Daß die Laute wegen ihres (höchstens für Anfänger) umständlichen Stimmens unbeliebt wurde, ist ein weit verbreitetes Märchen, das lediglich der „stachlichten Feder“ Joh. Matthesons zu verdanken ist.

2) Es liegt indessen zeitlich auch die umgekehrte Möglichkeit vor, da bereits die Originalpartitur (an dieser Stelle nicht mehr autograph) den Hinweis „Viole d'amour e Liuto accomp.“ enthält; d. h.

3) Das gilt natürlich nur für die Laute in d-moll-Stimmung; auf der heutigen Gitarrenlaute in ganz anderer Stimmung und damit völlig veränderter Griffweise muß das Instrument einen Halbton tiefer gestimmt und der Satz nach E-dur transponiert werden, damit er überhaupt spielbar ist.

Bachbiographie (S. 587) über die Trauerode: „Sehr interessant ist die Tatsache, daß der Meister die Lautenisten, weil sie einmal da sind, in den Stücken, wo sie keine obligate Partie auszuführen haben, die Orchesterbässe verstärken läßt¹⁾. Man ersieht hieraus, wie sehr es ihm auf ein klares Herausarbeiten der fundamentalen Konfiguration ankam. Hätte er über die Mittel und den Platz verfügt, so würde er auch in den Kantaten wohl des öfteren Lautenisten zur Ausführung des Continuos mit herangezogen haben.“ Im allgemeinen ist zu sagen, daß noch bis nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die Laute oder Theorbe im Generalbassensemble vertreten war, wenigstens bei den Hoforchestern, die in der Regel einen oder mehrere Lautenisten und Theorbisten beschäftigten. Das blieb so lange, bis die Umgruppierung des Orchesters durch die Stilwandlung der Wiener Schule allgemein vollzogen war²⁾. Insofern kommt Schweizers Worten eine besondere Bedeutung zu.

Es darf nicht übersehen werden, daß Bach in seiner Köthener Wirkungsperiode einen anderen Orchesterapparat zur Verfügung hatte. Die Instrumenteninventare der „Musikalischen Cammer“ in Köthen verzeichnen zu verschiedenen Malen 1 Laute und 2 Theorben, dann wieder 2 Lauten und 1 Theorbe, wobei beachtlich ist, daß die meisten der verzeichneten Instrumente von Bach und seinem fürstlichen Freund Leopold angeschafft worden sind³⁾. Selbstverständlich muß es erscheinen, daß diese Lauteninstrumente auch wirklich Verwendung gefunden haben, somit die einschlägigen Bachschen Kompositionen der Köthener Zeit der herrschenden Praxis entsprechend die Verwendung der Laute im Continuo voraussetzen. Fehlten zwar in der Leipziger Zeit Bachs zunächst ständige Lautenisten, so läßt sich doch aus Bachs Schülerkreis mit Bestimmtheit

¹⁾ Richtiger hieße es „Generalbassparte“, da die Lauten nicht die Bässe allein, sondern einen vollstimmigen Satz spielten.

²⁾ Man ist geneigt, der Laute und Theorbe ihren ständigen Platz im Orchester-Continuo vornehmlich nur für das 17. Jahrhundert einzuräumen. Es finden sich jedoch zahlreiche Beweise, daß noch im größten Teil des 18. Jahrhunderts diese Instrumente im Continuo Verwendung gefunden haben. Diese interessante Stellung der Lauteninstrumente im Continuo näher zu beleuchten und die Tatsachen zu begründen, ist hier nicht möglich und muß einer besonderen Darstellung vorbehalten bleiben.

³⁾ Vgl. Bunge, J. S. Bachs Kapelle zu Köthen, Bachjahrbuch 1905, S. 39 ff.

der erwähnte Joh. Ludw. Krebs als gelegentlicher Lautenist nachweisen¹⁾. Als weiterer Lautenist kommt in den Jahren 1733—1740 der Thomasschüler Rudolph Straube in Betracht²⁾, der mit größter Wahrscheinlichkeit ebenso Bachs Schüler auf der Laute war wie J. L. Krebs.

So ergibt sich demnach, daß Bach in Leipzig wenigstens zeitweise einzelne Lautenisten zur Verfügung hatte und sich deren Mithilfe, soweit sie nicht im Gesang oder für ein anderes Instrument gebraucht wurden, bedient haben wird.

Soll endlich auf die Instrumentalkompositionen für die Laute selbst eingegangen werden, so ist noch vorauszuschicken, daß, wie bei vielen Kompositionen Bachs, so auch hier, wohl äußere Gelegenheiten und Anregungen den Anlaß bildeten. Ob der Dresdener Lautenist C. L. Weiß als größter Virtuos seiner Zeit den Leipziger Meister zu dieser oder jener Lautenkomposition angeregt hat, ist nicht verbürgt. Ebenso gut kann man sich vorstellen, Bach habe mitunter eine Lautenkomposition für einen Schüler geschrieben. Forkel³⁾ berichtet nämlich: „Es gibt wenige Instrumente, für welche Bach nicht etwas komponiert hat. Zu seiner Zeit wurde in der Kirche während der Communion gewöhnlich ein Concert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke setzte er häufig selbst, und richtete sie immer so ein, daß seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten. Diese Stücke sind aber meistens verloren gegangen.“ Vielleicht hat Bach sogar noch mehr Lautenkompositionen geschrieben, die neben vielen anderen Werken verschollen sind. Die von Breitkopf in Leipzig handschriftlich vertriebenen Lautenkompositionen Bachs, die der Katalog von 1761 als „III Partite à Liuto solo. Raccolta I.“ verzeichnet, könnten recht wohl noch andere Werke als die uns überlieferten enthalten haben.

1) Zwei handschriftliche Konzerte für obligate Laute mit Streichinstrumenten von J. L. Krebs besitzt die Staatsbibl. Berlin.

2) Von Rud. Straube verwahrt das Brit. Mus. London ein Druckwerk: 2 Sonate a Liuto solo, Leipzig 1746 und den vorerwähnten autographen Sammelband mit anderen Lautenstücken dieses Komponisten.

3) Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802, S. 60.

Die in Frage stehenden sieben mehrsätzigen Werke oder Einzelsätze, die bisher als echte oder zweifelhafte Lautenkompositionen Bachs betrachtet wurden, seien nun im einzelnen untersucht¹⁾.

1. „Suite pour la Luth à Monsieur Schouster
par J. S. Bach“

lautet der Titel des in der Brüsseler Bibliothek befindlichen Autograph's. Im Katalog der Bibliothek Féti's ist das Werk unter J. B. Bach (Jean Bastien = Joh. Sebast.) aufgeführt. Citner schrieb unter Verkennung der richtigen Vornamendeutung dieses Autograph mit Vorbehalt dem Joh. Bernh. Bach zu. Mit diesem Autograph besitzen wir einen untrüglichen Beweis, daß J. S. Bach eine Komposition selber für die Laute bestimmt hat. Ist dieses Werk in der bei Bach üblichen Notenschrift auf zwei Systemen notiert, so bringt hingegen die zweite Handschrift, die in der Leipziger Stadtbibliothek (Sammlung C. F. Becker) befindlichen „Pieces pour le lut par Sre J. S. Bach“, dieselbe Suite in französischer Lautentabulatur. In beiden Handschriften steht die Suite in g-moll, mit den Sätzen: Prelude — Allemande — Courante — Sarabande — Gavotte Ire — IIde Gavotte en Rondeau — Gigue. Lediglich in den ersten drei Takten des Präludiums weicht die Leipziger Tabulatur von dem Autograph ab²⁾, sonst stimmen beide Handschriften vollständig miteinander überein.

Von der gleichen Komposition gibt es noch eine Fassung für Violoncello (in c-moll), welche die Suite mit den gleichen Sätzen wie die Lautenhandschriften bringt³⁾. Wenn man bedenkt, daß der Cellosuite als I. Handschrift das von der Hand Anna Magdalena Bachs stammende Manuskript aus der Köthener Zeit zugrunde liegt und die Fassung für Laute von Bach wahrscheinlich erst in der Leipziger Zeit vorgenommen worden ist, so dürfte sich die Cellosuite als die früheste Fassung zeigen. Erst eine spätere Gelegenheit wird den Meister bewogen haben, dieser Cellokomposition eine neue Fassung zu geben und das Werk in bewundernswerter Arbeit zu

¹⁾ Die Sammelausgabe dieser Werke von H. D. Brugger ist für die Praxis berechnet und kommt für die Wissenschaft nicht in Betracht.

²⁾ Bei Tappert (a. a. O.) sind beide Lesarten mitgeteilt.

³⁾ Ges.-Ausg. 27, Bd. I, Lfg. S. 81.

einem vollkommenen Lautensolo umzugestalten. Lediglich wenn wir wüßten, wer der in der Dedikation genannte unbekannte „Monsieur Schouster“ war und wann er lebte, ließe sich ein Anhaltspunkt finden, zu welcher Zeit diese Lautensuite entstanden ist.

Mit dieser durch ein Bachsches Autograph belegten Suite in g-moll für die Laute ist, wie schon gesagt, der wichtigste Beweis gegeben, daß Bach durchaus als Lautenkomponist anzusehen ist. Sie zeigt zugleich einem Lautenisten genügend, in welcher hervorragender Weise dem Komponisten die eigenartige Lautentechnik bekannt gewesen sein muß. Die Leipziger Tabulatur wird wohl von einem Lautenisten nach jenem Autograph verfertigt worden sein, da beide Handschriften genau übereinstimmen. Der allgemeinen Anschauung, daß die Tabulatur aus nachbachscher Zeit, also der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, stammt, vermag ich mich nicht anzuschließen, da ein Anhaltspunkt hierfür nicht vorhanden ist.

2. „Partita al Liuto. Composta dal Sigre Bach“.

So betitelt sich die Handschrift im Besitz der Leipziger Stadtbibliothek (Sammlung C. F. Becker), die das Werk in neufranzösischer Tabulatur mit den Sätzen: Fantasia — Sarabande — Giga verzeichnet und von der gleichen Hand geschrieben ist wie die Tabulatur der Suite g-moll. Ferner existieren von dieser Komposition fünf handschriftliche Vorlagen aus älterer Zeit, von denen die Kirnbergers und Ph. E. Bachs die wichtigeren sind. Diese für den 45. Band der Gesamtausgabe als Vorlage benutzten Handschriften bringen die Sätze: Präludium — Fuge — Sarabande — Gigue — Double. Sie notieren das Werk auf zwei Systemen im Violin- und Bassschlüssel. Der Herausgeber Dörffel bemerkt zu der Notierung im Violinschlüssel: „ein Umstand, den Manche als ein Merkmal dafür ansehen, daß der Tonsatz nicht ursprünglich auf das Clavier allein gerichtet gewesen sei“. Nun findet sich bei den obenangeführten Originalkompositionen für Laute, die in Noten geschrieben sind (Ms. Straube, London; Anonymes Ms., Rostock; Ms. Fr. Wilh. Rust, Berlin) ebenfalls der Violinschlüssel für das obere System angewendet, wengleich andernorts wieder bald der Diskant- und bald der Altischlüssel erscheint. Auf jeden Fall stammen die Bezeichnungen der Handschriften für „Klavier“ oder „Cembalo“

von den späteren Kopisten, und es besteht kein Beweis dafür, daß das Werk ursprünglich für ein Klavierinstrument komponiert worden ist.

Die Tabulaturvorlage mit ihrer Bezeichnung „al Liuto“ hat — bei der obengenannten Ausschließung als Bearbeitung und der Nebensächlichkeit der Frage, ob Notenschrift oder Tabulatur — zweifelsohne den Anspruch auf stärkste Beachtung. Auch Dörffel kommt zu dem Schluß, daß die Komposition nicht klaviermäßig ist, und sagt: „Ich würde für Violine und gut ausgesetztes Klavier stimmen, wenn die Frage wäre, wie die Composition ihrem Gehalt nach am besten zu ihrem entsprechenden Ausdruck komme.“ Betrachtet man die einzelnen Sätze genauer, so wird erkennbar, wie besonders Präludium, Sarabande, Gigue und Double lautenmäßig empfunden und gesetzt sind. Bei der Fuge wird die Instrumentenfrage immer schwer zu lösen sein, da im allgemeinen die Fugenanlage für viele Instrumente gleichartig ist. Wenn diese Fuge nun auch nicht so ausgesprochen lautenmäßig erscheint wie etwa die in g-moll, so dürfte sie im Hinblick auf die anderen Sätze gleichwohl für Laute bestimmt gewesen sein.

Nun fehlen aber in der Tabulatur Fuge und Double, die in den Notenhandschriften verzeichnet sind. Die Tabulatur bringt also nur Präludium (hier „Fantasia“ genannt), Sarabande und Gigue. Diese befremdliche Tatsache erhält eine interessante Aufklärung dadurch, daß nach meinen Erkenntnissen beim Spiel des Werkes auf der Originallaute sich von den fehlenden Sätzen der erste überhaupt als sehr schwer spielbar darstellt und der zweite bei dem schnellen Tempo auch erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Gewiß, der geschickte Lautenist bringt auch diese Sätze bei geeigneten Griff-lagen flüssig zuwege, doch bietet ihre Bewältigung noch Schwierigkeiten genug. Man kann demnach annehmen, daß der Kopist Fuge und Double lediglich ihrer schweren Spielbarkeit wegen wegließ, ob mit oder ohne Bachs Wissen, ist belanglos. In seiner vollständigen Gestalt (mit allen fünf Sätzen) darf man dieses Werk vollkommen als Lautenkomposition ansprechen.

Aus dem Vorhandensein der Tabulatur von gleicher Hand wie die der Suite g-moll ist mit begründetem Recht zu schließen, daß dem Kopisten bei der Partita c-moll, ebenso wie bei der Suite g-moll,

für die Tabulierung ein Bachsches Autograph oder ein anderes authentisches Original vorgelegen haben muß. Auch diese Tabulatur dürfte schon bei Lebzeiten Bachs angefertigt worden sein. Eine eigenmächtige Bearbeitung des Werkes für die Laute vom Kopisten selber ist auf Grund der lautenistischen Praxis, die Bearbeitungen überhaupt vermied, von vornherein ausgeschlossen. Wir können es hier nur mit einer originalen Lautenkomposition Bachs zu tun haben, was zudem dadurch bekräftigt wird, daß die anderen Handschriften, die die Partita in der vollkommen gleichen Fassung zeigen wie die Tabulatur, keine authentische Instrumentenangabe enthalten, dieselbe vielmehr lediglich von pianistisch interessierter Seite erfolgte. Satzweise und Notierung sind nicht klaviermäßig; man kann im Gegenteil vermuten, daß jene verschollene Urvorlage bereits vom Tabulaturkopisten benutzt worden ist und erst Kirnberger und Ph. E. Bach das Werk einfach für Klavier in Anspruch nahmen.

3. „Fuga del Signore Bach“.

In Lautentabulatur, wie die beiden vorgenannten Kompositionen, ebenfalls im Besitze der Leipziger Stadtbibliothek, ist dieses Werk der Handschrift nach wohl die älteste der drei Tabulturen und von anderer Hand geschrieben als die vorhergehenden¹⁾. Als echte Kompositionen Joh. Seb. Bachs durch zwei andere Fassungen (für Violine und Orgel) ausgewiesen, fehlt auch hier eine autographe Vorlage. Bekanntlich kommt diese Lautenfuge in g-moll in Bachs Sonate I für Violine als zweiter Satz vor, dort ebenfalls in g-moll stehend, und die Violinfassung wird übereinstimmend als die früheste angesehen, da die Violinfuge 94 Takte, die Lautenfuge hingegen durch Erweiterungen im 3. und 7. Takt 96 Takte aufweist.

Hier läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, daß Bach selber der Fuge die Lautenfassung gab. Ein Vergleich beider Fassungen miteinander hinsichtlich der Art, wie die bei der Violine nur andeutungsweise mögliche Mehrstimmigkeit für die Laute in geradezu meisterlicher Arbeit vollendet ergänzt ist, der Satz durch mancherlei Füllungen und Erweiterungen in der Vollstimmigkeit sowie in der Stimmenherausarbeitung eine grandiose Umgestaltung erfuhr, kann

¹⁾ Sie dürfte ungefähr dem 3. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts angehören, keinesfalls der nachbachischen Zeit.

eigentlich keinen Zweifel aufkommen lassen, Bach selbst als Schöpfer dieser Lautenfassung anzusehen. Wenn die Fuge als Einzelsatz erscheint, also aus dem Zusammenhang mit den anderen Sätzen der Violinsonate herausgenommen ist, so läßt sich dies dadurch motivieren, daß diese wundervolle Fuge ihrer ganzen Erfindung und Anlage nach geradezu berufen ist, als Einzelsatz zu erklingen¹⁾. Auch bei der späteren Orgelfassung²⁾ desselben Werkes, dort gegenüber der Lautenfassung eine Quinte höher in d-moll stehend, hat Bach die Fuge quasi ebenfalls allein verwendet, nur mit einem neu vorangestellten Präludium. Wir wissen, daß Bach die Fuge für die Orgelfassung aus dem Sonatenrahmen der Violinkomposition herausnahm und allein neu verwendete. Sollte sich die alleinstehende Fuge in der Lautenfassung, ein auf der alten Laute außerordentlich flüssig spielbares Stück, damit nicht auch als von Bach selber eingerichtet darstellen, zumal die ganze Art der Umgestaltung allein auf Bach verweist?

4. „Prélude pour la Luth à Cembal“.

Der obige Titel des Londoner Autographs stammt von Bachs Hand, an der Bestimmung dieser Komposition für Laute oder Cembalo besteht somit kein Zweifel. Das Werk umfaßt die drei Sätze: Präludium — Fuge — Allegro in Es-dur. Hier wie bei dem Brüsseler Autograph der g-moll-Suite hat Bach seine übliche Aufzeichnungsart in Notenschrift auf zwei Systemen gewählt.

Die von manchen als eigenartig empfundene Bestimmung der Komposition für Laute oder Cembalo mag an sich befremden, da im allgemeinen zu Bachs Zeit ein Werk immer einem bestimmten Instrument zugewiesen wurde. Nun kenne ich aber aus der Literatur dieser Zeit eine Duosonate von Christoph Schaffrath (1709—1763), der unter Friedrich II. in Rheinsberg und Berlin wirkte, mit dem Titel: „Sonata a 2. Cembalo overo Liuto Obligato e Violoncello“ (C-dur), welche die Staatsbibliothek Berlin verwahrt. Hier haben wir den analogen Fall: die Wahl zwischen Cembalo oder Laute frei-

1) Vgl. die Erstausgabe der Fuge mit Originaltabulatur bei H. Neemann, Alte Meister der Laute IV (Wiemeg, Berlin); daselbst auch drei Sätze aus der Suite g-moll.

2) Ges.-Ausg. 15. Bd.

zustellen; Bachs Angabe für Laute oder Cembalo steht also nicht einzig da¹⁾.

Soll man sich dafür entscheiden, auf welchem von beiden Instrumenten die Komposition am besten zur Geltung kommt, so ist unbedingt der Laute der Vorzug zu geben, die deshalb wohl auch zuerst genannt wurde. Alle drei Sätze sind ohne Frage mehr auf die Laute als auf das Cembalo zugeschnitten. Das Präludium erscheint wohl als lautenmäßigster Satz. Aber auch die Fuge mit ihren Vorhaltmotiven und den Sechzehntelfiguren und Arpeggien über langsam fortschreitendem Baß kommt auf der Laute besser zur Geltung als auf dem Cembalo. Und der letzte Satz, das Allegro, dürfte, wenn auch nicht so charakteristisch für die Laute, wie die vorangehenden Sätze, mit seinem mageren zweistimmigen Satz der Laute ebenfalls näher liegen.

In spieltechnischer Hinsicht bieten besonders Präludium und Fuge sehr dankbare Stücke. Abgesehen von der vorzüglichen Klangwirkung sind Präludium und Allegro sehr leicht spielbar; die Fuge ist natürlich erheblich schwieriger, aber auch hier kann man sagen, daß vom Komponisten auf die Ausführung besondere Rücksicht genommen worden ist. Dies gilt aber nur für die Laute in der Originalstimmung d-moll, auf welcher das Werk von wundervoller Wirkung ist.

5. „Praelude in C mol pour la Lute di Johann Sebastian Bach“.

Die einzige Quelle dieser kleinen Komposition ist das Manuskript Peter Kellners. Der von Kellners Hand stammende Titel wird allgemein für zuverlässig angesehen, wir müssen also mit Recht auch in diesem Stück, das der ganzen Anlage nach überaus lautenmäßig ist, eine Bachsche Originalkomposition für die Laute anerkennen. Erst Griepenkerl nahm es als Nr. 3 in den „12 kleinen Übungen für Anfänger“ für das Klavier in Anspruch, während in der alten Ausgabe von Peters noch die authentische Bezeichnung „pour le Luth“ Berücksichtigung fand. Über seine ursprüngliche

¹⁾ Auch auf die in Berlin vorhandene Cembalostimme von „Betrachte meine Seel“ (Johannespassion) als Ersatz der Lautenstimme kann verwiesen werden.

Bestimmung für die Laute dürfte bei diesem Präludium keinerlei Zweifel bestehen. Merkwürdig ist nur, daß im 36. Band der Gesamtausgabe die vollständige Überschrift nach Kellners ausdrücklicher Instrumentenangabe nicht verzeichnet ist.

Auch diese Komposition liegt der Laute in alter Stimmung sehr günstig und ist ausgezeichnet spielbar. Die vorzügliche Einrichtung erweist den Komponisten als mit der Lautentechnik sehr bewandert.

Eine von jeher sehr umstrittene Komposition ist das

6. „Preludio con la Svite da Giov: Bast: Bach
aufs Lauten Werk“,

welches uns Joh. Ludw. Krebs mit diesem Titel in seinem handschriftlichen Sammelband überliefert hat. In dieser Handschrift in e-moll stehend und die Sätze: Präludium — Allemande — Courante — Sarabande — Bourrée — Gigue umfassend, hat der Lautenspieler Krebs dieses Werk gleich den anderen Kompositionen des Bandes in gewöhnlicher Notenschrift auf zwei Systemen aufgezeichnet.

Aus der an sich wohl merkwürdigen Bezeichnung „aufs Lauten Werk“ ist die Ansicht entstanden, als sei diese Komposition nicht für die Laute, sondern eher für das Lautenklavier Bachs bestimmt gewesen. Zunächst hat sich meines Wissens bisher kein Anhalt dafür gefunden, daß man zu Bachs Zeiten das Lautenklaviersymbol mit Lautenwerk bezeichnete; ebensowenig kann man etwa den Lautenzug^{*)} des Cembali damit gleichsetzen, da dieser kein Spiel „werk“, sondern ein Klang „register“ darstellt. Die Inanspruchnahme der Komposition für das Lautenklavier entbehrt vorläufig eines überzeugenden Beweises. Dörffel, der das Werk im 45. Band der Gesamtausgabe veröffentlichte, stellte es im Vorwort diplomatisch „dem Ermessen des Lesers“ anheim, sich für Laute oder Lautenklavier zu entscheiden.

Beachtung verdient weiterhin die Tatsache, daß die Lage des ganzen Satzes für ein Klavierinstrument in demselben Maße zu tief wäre wie etwa bei der Suite g-moll. Zudem bringt die dritte Handschrift, die für Klavier bestimmte Brüsseler Kopie, die Suite um eine Quarte höher transponiert. Hier ergibt sich nämlich eine frappante Übereinstimmung mit der g-moll-Fuge dadurch, daß bei dieser die Orgelfassung gegenüber der Lautenfassung gleichfalls

^{*)} *dodi!* im Instrumentenverzeichnis des Bachnachlages!

höher transponiert ist (um eine Quinte nach d-moll). Wir sehen in beiden Fällen bei der Inanspruchnahme für ein Tasteninstrument eine Transposition in die höhere Quarte oder Quinte vorgenommen, um die Werke dem Klavier oder der Orgel klanggerecht zu machen. Umgekehrt entscheidet also im Hinblick darauf die tiefe Lage der Suite e-moll ohne weiteres zugunsten der Laute.

Der einzig bleibende Einwand, warum der lautenkundige Krebs das Werk, wenn es für die Laute bestimmt war, nicht in Tabulatur gebracht hat, wird ebenfalls hinfällig durch die oben unter Beweis gestellte Tatsache, daß selbst Lautenisten von Profession Aufzeichnungen in gewöhnlicher Notenschrift vornahmen und ein Lautenist der Tabulatur durchaus nicht immer bedurfte. Krebs wird sich wahrscheinlich genau an die verschollene Urschrift gehalten, also Bachs übliche Lautennotation unverändert übernommen haben. Auch diese Suite ist ihrer ganzen Anlage nach ausgezeichnet der Laute angepaßt und darf als eine der charakteristischsten Lautenkompositionen Bachs angesehen werden.

7. Suite E=dur.

Das Autograph, in Notenschrift auf zwei Systemen, hat keine Instrumentenangabe. Spätere Kopisten teilten das Werk, ohne jeden Anhalt dafür, dem Cembalo zu. Der tiefen Lage des Instrumentalsatzes wegen wurde diese Suite von Tappert¹⁾ als Lautenkomposition angesehen. Die meisten Gründe sprechen auch wirklich dafür.

Nun hat sich mir aber aus dem Spiel des Werkes, oder vielmehr bei dem Versuch hierzu, die überraschende Erkenntnis ergeben, daß das Präludium auf der Originallaute in d-moll-Stimmung überhaupt unspielbar ist. Zur Begründung dessen sei vor allem darauf aufmerksam gemacht, daß es mehrfach den Gebrauch einer leer erklingenden hohen E-Saite verlangt (ebenso wie bei der Violinfassung dieser Suite), die aber bei der Stimmung der sechs oberen Chöre in A d f a d' f', auf der damaligen Laute nicht vorhanden ist. Die somit bei dem Fehlen einer E-Saite auf der Laute gänzlich unspielbaren Stellen des Präludiums umfassen die Takte 13—28, ferner Takt 112 und 133. Die anderen Teile des Präludiums wie auch die übrigen

¹⁾ a. a. D., S. 8.

Sätze lassen sich für einen geschickten Lautenisten auf der Original-laute noch leidlich einrichten.

Selbst wenn man, wie W. Ruyt vermutete, diese Suite der Theorbe zuschreiben würde, ergäbe sich der gleiche Grad der Unspielbarkeit, da die Theorbe, wenn wir deren Stimmung der sechs oberen Chöre in G c f a d' g' zugrundelegen (die übrigens nur noch in der ersten Zeit des 18. Jahrhunderts Geltung hatte und bereits vor 1730 der d-moll-Stimmung Platz machte), ebenfalls keine hohe E-Saite auf dem Griffbrett hatte. Schließlich bliebe noch als einzige Möglichkeit die Annahme, daß bei diesem Werk die hohe F-Saite der Laute nach E herabgestimmt werden sollte (Stimmung A d f a d' e'); mit diesem Hilfsmittel würde dann allerdings das Präludium ausführbar sein. An und für sich waren gelegentliche Umstimmungen einzelner Spielsaiten bei der Laute wohl üblich, doch geschah dies⁴⁾ vornehmlich im 17. Jahrhundert. In der Literatur des 18. Jahrhunderts begegnen keine solche Umstimmungen mehr. Nur einmal, am Anfang des Jahrhunderts wird in einer Suite des Grafen Logi die Lautenstimmung A d fis a d' fis' verlangt. Aber 1737, als Bach die E-dur-Suite komponierte, muß die Praxis des Umstimmens einzelner Spielsaiten bei der Laute längst außer Mode gewesen sein, da seit 1720 nirgends in der Literatur ein Anzeichen dafür vorhanden ist.

Bei der Suite E-dur findet sich nichts, was einwandfrei für die Laute spräche. Alle in Erwägung gezogenen Kombinationen zu ihren Gunsten erscheinen zweifelhaft. Während alle vorgenannten Kompositionen, für die Laute sicher verbürgt, vom Komponisten dem Instrument klanglich und spieltechnisch gerecht gemacht sind, zeigt die Suite E-dur zugleich mit dem völligen Fehlen jeder Instrumentenangabe ihre Unspielbarkeit auf der Laute. Nach alledem läßt sich nur sagen, daß wir es hier bestimmt nicht mit einer Lautenkomposition zu tun haben, eine Tatsache, die niemand mehr bedauert als der Lautenspieler. Für das Cembalo dürfte diese Suite ebenso wenig in Anspruch zu nehmen sein. Es ist aber schließlich nicht unmöglich, daß das Werk ursprünglich für die Harfe bestimmt war¹⁾.

¹⁾ Schon im 16. und 17. Jahrhundert begegnet in Spanien nicht allein eine der Harfe und Laute (bzw. Gitarre) gleiche Notation, sondern auch eine für beide Instrumente gleiche Literatur in den Werken von Vinyas de Hincstrosa, Antonio de Cabegon und Ruiz de Ribayaz. Auch im 18. Jahrhundert war die Sazweise für Harfen- und Lautenstücke einander noch sehr ähnlich.

⁴⁾ auch bei 5) Bad Suite V für Cello allein

Seite discordata! oder discord

So dürfen hinreichende Beweise erbracht sein, daß Bach sehr wohl mit der Laute vertraut war und heute als Komponist für die Laute nicht mehr anzuzweifeln ist. Und wenn uns mindestens sechs Lautenkompositionen von ihm überliefert sind, so kann es, wie gesagt, als wahrscheinlich gelten, daß der Meister noch weitere geschaffen hat, die heute nur verschollen sind.

Spitta konnte sich den Thomaskantor nicht gut als Lautenisten vorstellen, er erkannte als „ausdrückliche Lautenkompositionen“ lediglich das „Prélude“ genannte dreißigige Werk in Es-dur an. Das mysteriöse Lautenklavizymbel, welches Bach hat erbauen lassen, brachte er damit in Zusammenhang und knüpfte an die Frage nach den Lautenkompositionen die merkwürdige Bemerkung: „Vielleicht komponierte er seine Lautenpartiten für dieses Instrument.“ Manche anderen Forscher haben sich den Anschauungen Spittas unbedenklich angeschlossen, und noch in jüngster Zeit kommen sie bei André Virro¹⁾ zum Ausdruck. Die verbürgten Lautenkompositionen Bachs sind vielmehr nur für die Laute geschrieben worden, nicht für ein anderes Instrument.

¹⁾ Bach, sein Leben und seine Werke, Deutsche Ausgabe, Stuttgart 1924, S. 178.

Über Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs.

Von Kurt Schlenger (Berlin).

Die Holzblasinstrumente, die Bach in seinen Werken verwendet, beschränken sich auf die Flöte und auf die Oboenfamilie, einschließlich Fagott.

Was die Flöten betrifft, so geht zu Bachs Zeiten unter dem Namen „Flauto“ schlechthin die Blockflöte, auch Flûte douce, Flûte à bec genannt. Diese gab es in mehreren Stimmlagen. Mattheson führt in seinem „Neueröffneten Orchester“ (1713) drei Arten auf: Diskantblockflöte (Umfang: f^1-f^3 (g^3), Altblockflöte (Umfang: c^1-c^3) und ein Bassinstrument mit dem Umfang $f-f^2$. Von diesen dreien hat Bach nur die Diskantblockflöte angewendet. In späteren Kantaten, z. B. in Nr. 103 und Nr. 96, findet sich die Bezeichnung „Flauto piccolo“. Mit dem heutigen Begriff ist dieser nicht identisch; gemeint ist damit ein „Flageolet“, eine hohe Abart der Blockflöte, mit dem Umfang g^2-a^4 . Neben der Blockflöte lief die Querflöte (Flauto traverso, Flûte traversière), die sich in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts immer mehr in den Vordergrund schob. Bach hat sie erst in der Leipziger Zeit in die Kantaten aufgenommen. Die Franzosen haben das Verdienst, im Ablauf des 17. Jahrhunderts aus der „Schweizerpfeiff“ die für die Kunstmusik reife Flûte traversière gemacht zu haben. Durch ihren freien Ansaß war sie gegenüber der Blockflöte einer besseren Tonmodulation fähig und deshalb dem Klangideal des 18. Jahrhunderts, dem Affekt, näher als die Blockflöte. Letztere hat um 1750 ihre Herrschaft zugunsten der Querflöte beendet. Diese existierte nur in einer Stimmlage; um 1710 war ihr Umfang d^1-g^3 (a^3), heute reicht er von (h) c^1-c^4 (d^4).

Im Gegensatz zu den Querflöten haben die Oboen eine Familienbildung gehabt. Den Sopran bildeten schlechthin die „Oboen“, das Altinstrument war die „Oboe d'amore“ und das Alt-Tenorinstrument die „Oboe da caccia“. Die Oboe der Bachschen Zeit entspricht, abgesehen von rein technischen Verbesserungen in bezug auf die Mechanik, im wesentlichen unserer modernen Oboe. Auch der Umfang ist derselbe geblieben und hat nicht so beträchtliche Erweiterungen erfahren wie z. B. der der Flöte (Oboe um 1700: c^1-d^3 , heute: $(b) h-f^3 (g^3)$). Die Oboe d'amore ist ein Kind des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts. Kurz nach 1720 entstanden, stammt sie, wie sich aus ihrem ursprünglichen Namen „Hautbois d'amour“ unter anderem schließen läßt, wahrscheinlich aus Frankreich, das auch für die Einführung der Oboen in die Kunstmusik die entscheidenden Schritte getan hat. Außerlich unterscheidet und unterschied sich die Oboe d'amore von der Oboe einmal durch ihre größere Länge, dann durch einen birnförmigen Fuß, den sogenannten Liebesfuß, der durch seine Form besonders in der Tiefe dem Ton seine Schärfe nehmen sollte. Die Oboe d'amore steht in A, und ihr Umfang reicht von a bis $a^2 (c^3)$. Auch sie verschwand nach dem Ableben Bachs. Ende des 19. Jahrhunderts wurde sie auf Veranlassung von Mahillon in Brüssel wieder gebaut, um stilgerechte Bach-Aufführungen zu ermöglichen.

Der Tenor der Oboen ist die Oboe da caccia, und sie ist mit der Tenoroboe in Purcell's „Diocletian“ (1690) identisch. Die Oboe da caccia (damaliger Umfang: $g-f^2$) entspricht unserem „Englisch-Horn“ (Umfang: $e-b^2$). Sie hat im Laufe des 18. Jahrhunderts verschiedene Wandlungen in der Form durchgemacht; es gibt ungeknickte, geknickte und sichelförmige Exemplare. Den „Liebesfuß“ hat sie meistens, jedoch nicht immer. Die ungeknickte Form findet man vornehmlich um 1700; in der Zeit der ersten Kantaten Bachs überwog die Sichelform. Das S-Rohr des Englisch-Horns, das um 1750 zum erstenmal unter diesem Namen auftaucht, hatte sie noch nicht.

Querflöte, Oboe d'amore und Oboe da caccia sind vor 1723 in Bachschen Kantaten nicht vorgeschrieben. Sollte eins von diesen Instrumenten in Werken aus der vor-Leipziger Zeit zu finden sein, so wird man auf eine spätere Überarbeitung schließen dürfen. Nach

1723 schreibt Bach in seinen Kantaten mit starker Orchesterbesetzung als Tenor den Oboen bzw. Oboi d'amore „Taille“ vor. Im Französischen bedeutet „taille“ Tenor(lage). „Taille“ ist also kein Instrumenten-, sondern ein Stimmlagenbegriff. Da diese Bezeichnung in Bachschen Partituren nur als Tenor für die Oboen zu finden ist, so hat die Oboe da caccia den Taille-Part ausgeführt.

Das Bassinstrument der Holzbläser ist das Fagott. Die Form um 1700 gleicht in den Grundzügen der des heutigen Fagotts. Waren beim „Choristfagott“ des 16. und 17. Jahrhunderts „Flügel“ und „Baßröhre“ in einen Holzschaft gehohrt, so ist die Trennung zwischen beiden Teilen (die Verbindung stellt der „Stiefel“ her, in den „Baßröhre“ und „Flügel“ gesteckt werden) beim Fagott um 1700 bereits vollzogen. Nach Mattheson (1713) hatte das gewöhnliche Fagott einen Umfang von $(A_1) B_1 - f^1 (g^1)$; heutiger Umfang: $B_1 - es^2$. Der „Fagotto“ Bachs ist der bei Mattheson mit diesem Umfang erwähnte.

Die Notation der Holzblasinstrumente ist bei Bach für ein und dasselbe Instrument nicht einheitlich, aus Gründen, die entweder durch die verschiedene Höhe des Chortons gegeben sind, oder, wie bei der Oboe d'amore, aus Richtlinien entstehen, die für ein neu erfundenes Instrument die geeignete Notation erst allmählich haben finden lassen. Durch die Chortonverhältnisse werden notwendigerweise Transpositionen bei Instrumenten gefordert, die gewöhnlich nicht transponierend geschrieben werden. Transpositionen in den Blockflöten und den gewöhnlichen Oboen sind nur in Kantaten der Mühlhäuser und Weimarer Zeit vorhanden. Blockflöten und Querflöten sind rein notationsmäßig durch den Schlüssel unterschieden. Erstere wird durchweg im G-Schlüssel auf der ersten Linie (auch „französischer Violinschlüssel“ genannt), letztere im C-Schlüssel auf der zweiten Linie notiert. Die Blockflöte, um die es sich vor 1723 immer handelt, wird aus obigen Gründen transponierend notiert, wenn auch nicht immer. C-Notierungen in der Weimarer Zeit lassen immer auf eine Transpositionsfertigkeit des betreffenden Spielers schließen. In der Kantate Nr. 18: „Gleich wie der Regen und Schnee“ sind es Blockflöten in B.

Beim Überblicken der Flötenstimmen ergibt sich, daß der Umfang der Diskantblockflöte teilweise unterschritten wird. Wenn

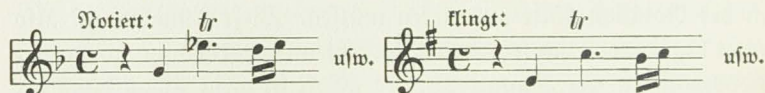
z. B. klingend es^1 (Bd. 2 der G.=M. S. 233 unten) und von derselben Stimme g^3 (S. 232 unten) verlangt wird, so ergibt sich daraus nach der Mattheson'schen Aufstellung ein Widerspruch, da das g^3 auch bei der größten Fertigkeit des Spielers auf der Altblockflöte nicht zu erreichen war und wiederum es^1 zu tief für die Diskantblockflöte liegt. Diesen Widerspruch klärt die Transposition auf. Da die Flöte in B=Stimmung steht, ist der Chorton einen Ganzton höher. Auf diese Weise kommt eine Doppeltransposition zustande, so daß das klingend es^1 , welches sich als solches durch die B=Transposition rechtfertigen läßt, noch um einen Ton erhöht wird, um den aus der Notation nicht zu ersiehenden Unterschied zwischen Chor-tonhöhe und Streichernotation auszugleichen. Demnach ist der Umfang der Blockflöten in Kantate Nr. 18 $f^1—a^3$, der dem des Diskantinstrumentes gemäß ist.

Moriz Hauptmann nimmt im Vorwort zu Bd. 2 der Gesamtausgabe an, daß die Flöten in der eben erwähnten Kantate eine None tiefer gespielt worden seien, als ihre Notation es ausdrückt. Der „französische Violinschlüssel“ deutet aber auf ein hohes Instrument hin, abgesehen von dem oktavierenden Verhältnis zwischen den Blockflöten und Violen. Bei Bach sind außerdem nirgends Anzeichen vorhanden, daß er einmal eine andere als die Diskantblockflöte verlangt hätte. Nach Hauptmann würden hier also Bassblockflöten ($f—f^3$) in Frage kommen, ein Umstand, der sich irgendwie in der Notation hätte auswirken müssen. Diese Annahme ist also nicht begründet. Um sehr tiefe Blockflöten handelt es sich auch notationsmäßig in der Kantate Nr. 71: „Gott ist mein König“ aus der Mühlhäuser Zeit (etwa 1707/1708). Zieht man wieder die Doppeltransposition von einer A=Stimmung aus in Betracht, so wird der Umfang der Diskantblockflöte weder über- noch unterschritten. Die A=Stimmung deutet darauf hin, daß der Chorton in der betreffenden Mühlhäuser Kirche eine kleine Terz höher stand. Ruff gibt im Vorwort zu Bd. 18 der Gesamtausgabe der Ansicht Raum, daß die Flöten in Kantate Nr. 71 eine Oktave höher gespielt worden wären. Als Beweis führt er an, daß Bach selbst in späteren Kantaten, besonders im Choral, die Flöten in den Stimmen eine Oktave höher als die Singstimmen geschrieben hat. Diese Tatsache läßt sich nur in Kantaten feststellen, in denen die Querflöte gefordert wird, die

dann die Aufgabe eines 4-Fußes zu erfüllen hat, z. B. in Kantate Nr. 65 aus dem Jahre 1724; das Oktavieren bezieht sich nur auf die Querflöte. Die Angabe *Rufts*, daß es sich ebenso bei den Blockflöten verhalte, ist nicht stichhaltig.

Zusammenfassend wäre also über die Notation der Blockflöten zu sagen: vorwiegend werden sie im französischen Violinschlüssel in C notiert, die wenigen Ausnahmen aus der Zeit von 1707–1717 werden durch die jeweilig herrschenden Chortondifferenzen gefordert. Die Querflöte wird auch bei Bach ohne Ausnahme im G-Schlüssel auf der zweiten Linie und nicht transponierend geschrieben; der Flauto piccolo, der aber nur in späteren Kantaten vorkommt, klingt eine Duodezime höher, als seine Notierung im französischen Violinschlüssel angibt.

Dieselben Verhältnisse der Schreibweise wie bei der Blockflöte liegen bei der Oboe vor. Sie steht z. B. in der Kantate Nr. 132: „Vereitet die Wege“ (1715?) im Diskantschlüssel und in A-Stimmung. Hier hat Bach die Doppeltransposition (siehe auch Kantate Nr. 18) ausgeschrieben. Daß es sich in Kantate Nr. 132 um eine Oboe d'amore, die ja in A steht, gehandelt habe, ist nach der Entstehungszeit ausgeschlossen. Die A-Transposition der Oboe kommt auch in Kantate Nr. 152: „Tritt auf die Glaubensbahn“, wo aber der G-Schlüssel auf der zweiten Linie vorgezeichnet ist. Als Beispiel möge der erste Takt daraus folgen:



Die meisten Wandlungen in der Notation hat die Oboe d'amore erfahren. Ungefähr zwei Jahre nach ihrem Entstehen nimmt Bach sie zum erstenmal in Kantate Nr. 76: „Die Himmel erzählen“ (1723) auf, im selben Jahre gleich noch in den Kantaten Nr. 75, Nr. 24 und Nr. 64. In Nr. 75, 76 und Nr. 24 steht sie im Diskantschlüssel und in A-Stimmung, in Nr. 64 in C und im G-Schlüssel auf der zweiten Linie. Von da ab herrscht bis ungefähr 1733 letztere Notierung vor. In der Zeit von 1733–1737 wechselt die A- und C-Stimmung und der französische Violinschlüssel mit dem G-Schlüssel auf der zweiten Linie ab, während nach 1737 die C-Stimmung dominiert.

Die Kantate Nr. 136: „Erforsche mich, Gott“ aus dem Jahre 1737 zeigt deutlich den Übergang; im Eingangschor steht die Oboe d'amore in C und im Violinschlüssel auf der zweiten Linie, in der Altarie derselben Kantate ebenfalls im Violinschlüssel auf der zweiten Linie, aber in A. Daß die Oboe d'amore-Partien die Kreuztonarten bevorzugen, hat seinen Grund in der A-Stimmung des Instrumentes. Das einzige Holzblasinstrument neben der Querflöte, dem Transposition und eine andere Stimmung als die in C fremd ist, ist die Oboe da caccia, sie steht immer im Altschlüssel. Ihre Notation in den Kantaten weist weder Über- noch Unterschreitungen auf. Anders bei den Taille-Stimmen. Sieht man sie in der Kantate Nr. 31 durch, so findet man Stellen, die bis d heruntergehen. Es drängt sich die Frage auf, ob die Stimmen überhaupt von der Oboe da caccia übernommen worden sind, da ihr tiefster Ton zu Bachs Zeiten g gewesen ist. Solche Unterschreitungen kommen in den Taille-Stimmen recht oft vor. Wie diese Unterschreitung abgeändert wird, läßt Bach in Kantate Nr. 68: „Also hat Gott die Welt geliebt“ auf S. 275 des 16. Bandes der Gesamtausgabe erkennen. Die Taille geht dort, wie meistens, unisono mit der Viola; aber die Stellen, die zwar auf der Viola, nicht aber auf der Oboe da caccia spielbar sind, werden umgeknickt. Hier liegt einer der wenigen Fälle vor, wo eine solche Umknickung ausgeschrieben ist; sonst blieb sie wohl der Geschicklichkeit der Bläser überlassen.

Das Fagott hat den Baßschlüssel und steht vorwiegend in C. Abänderungen in dieser Beziehung leiten sich aus den schon erwähnten Chortonbedingungen her. Die Kantate Nr. 131: „Aus der Tiefe rufe ich“ (1707) verlangt ein Fagott in B. In Nr. 155: „Mein Gott, wie lang“ stehen Solofagott, Singstimmen und Continuo in C. Das Fagott soll aber an einer Stelle (S. 90 des 16. Bandes der Gesamtausgabe) das Contra-G bringen, das auf dem gewöhnlichen Fagott nicht zu blasen ist. Bringt man die schon erwähnte Kleinterztransposition in Erwägung, d. h. es wurden alle Stimmen um dieses Intervall von vornherein nach oben verschoben, so kommt eine Übereinstimmung mit dem Chorton der Weimarer Schloßorgel zustande, das Contra-G klingt Contra-B. Also liegt kein Grund zu der Annahme vor, daß hier womöglich ein Quartfagott (Umfang G¹—f (a)) benötigt wurde. Daß das Fagott in den Kantaten bis-

weilen für sich notiert wird, auch als Generalbaßinstrument, hat nichts Besonderes auf sich, abgesehen von Fällen, bei denen mit seiner Verwendung ein bestimmter Effekt erreicht werden sollte, worüber einiges weiter unten erwähnt wird.

Die genannten Transpositionen und überhaupt die Notationseigentümlichkeiten in den Holzbläserstimmen können wichtige Anhaltspunkte zur chronologischen Einordnung der Kantaten geben. Es lassen Holzblasinstrumente, die um einen Ganzton transponieren, den Schluß zu, daß die betreffenden Kantaten aus der Mühlhäuser Zeit stammen, während Transpositionen um eine kleine Terz auf Weimar als Entstehungsort hinweisen. Mit diesen Transpositionen ist jedoch nicht die Annahme gegeben, daß sich z. B. das Fagott in B von dem in C als Instrument unterscheidet, wie etwa unsere A-Klarinette von der B-Klarinette. Transpositionen bedeuten hier reine Notationsangaben und haben keinen Instrumentenwechsel zur Folge.

Die Verwendung der Holzbläser ergibt beim ersten Anblick der Kantatenpartituren kein so einheitliches Bild, wie es bei den Mannheimern oder klassischen Partituren der Fall ist, wo nach einem bestimmten Schema (Oboen, Hörner; Oboen, Fagotte, Hörner usw.) verfahren wird. Im Gegensatz hierzu läßt sich in Bachschen Kantaten ein Prinzip der Verwendung der Holzbläser erkennen, das trotz der Gebundenheit an die lokalen Besetzungsverhältnisse aus Tieferem schöpft, nämlich der klanglich-dramatischen Entwicklung. Die beiden aus dem Partiturbild sich ergebenden Grundsätze sind: die Stellung als mehr oder minder solistisch-obligates oder als Tutti-Instrument.

In erster Linie macht sich eine Betrachtung des Holzblasinstruments als Individuum innerhalb des Orchesters nötig. Die obligate Funktion erfordert instrumentationsgemäß eine solistische Behandlung der betreffenden Partien. Es gibt zwei Arten solcher solistisch-obligaten Anwendung. Der erste Fall erscheint, wenn das Instrument als Soloinstrument einer Vokalpartie oder einem begleitenden Instrumentalkörper gegenübersteht, wobei letzterer keine thematische Funktion hat. Der zweite Fall liegt vor, wenn dem Soloinstrument noch ein zweites oder drittes aus derselben Gattung oder aus einer anderen Instrumentenfamilie zugeordnet ist, das ebenfalls the-

matische Selbständigkeit aufweist. Die solistische Funktion des Holzblasinstruments ist für die individuelle Gestaltung des Klangbildes die ausschlaggebende und soll daher zuerst gewürdigt werden. Oboe und Oboe d'amore haben in der zuletzt genannten Beziehung in allen Kantaten einen unumstrittenen Vorzug vor den übrigen Holzblasinstrumenten.

Gleich eine der Erstlingskantaten, Nr. 131 „Aus der Tiefe rufe ich“ aus dem Jahre 1707, zeigt die Vorliebe Bachs für die Oboe und ist ein typisches Beispiel für deren solistische Verwendung. In der einleitenden „Sinfonia“ konzertieren eine Oboe und eine Violine ganz frei, begleitet von zwei Violon, einem Fagott und Continuo. Das gleiche Konzertieren zwischen Oboe und Violine findet man auch in der „Sinfonia“ der Kantate Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“ (1714). In der Leipziger Zeit kommt diese Zusammensetzung weniger vor. Ein schönes Beispiel für die solistische Behandlung der Oboe steht in der Pastorale der Kantate Nr. 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“ (1715), die überhaupt eine der aufschlußreichsten bezüglich der Verwendung der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten ist. Der Grund, weshalb sie als ein Typus für die Anwendung der solistischen Oboe angesehen werden kann, liegt weniger in der Form, als darin, daß Bach der Oboe das durch die gleichmäßige Bewegung charakterisierte Beruhigende, Tröstende oder Beschauliche gibt, das ihrem Klang sehr nahe liegt. Auch das „Lachen“ hat er der Oboe abgewinnen können, in der Eingangsarie der Kantate Nr. 166: „Wo gehest du hin“. Noch mehr als das Beschauliche liegt der Oboe der Ausdruck des tiefsten Schmerzes und der Klage. Und Bach, der dem Hörer eine Stimmung, die er näher bringen will, mit dem Mittel der Thematik und der Klangfarbe aufzwingt, hat diese Nuance der Klangfarbe so erschöpfend ausgenutzt, wie es später Beethoven im zweiten Satz der 3. Sinfonie oder Mahler im „Lied von der Erde“ nicht weitgehender getan haben. Der Text der Kantate Nr. 12 „Weinen, Klagen“ (1724) verlangt eine Ausdeutung in eben erwähntem Sinne. Die Kantate beginnt mit einer „Sinfonia“ in f-moll, in der eine Solo-Oboe von zwei Violinen, zwei (!) Violon und Continuo mit Fagott begleitet wird. Ist es in Kantate Nr. 152 eine ruhig fortlaufende Oboestimme, so hier ein Bild des Schmerzes, der Qual, des Stockens.

Ähnlich verhält es sich mit der Altarie: „Kreuz und Krone“ mit obligater Solooboe. Nur ist die Figuration im Instrumentalen und Vokalen noch zerrissener infolge der großen Intervalle, die nach jedem Anstieg der Linie alles nach unten zerren.

War in Kantate Nr. 131 „Aus der Tiefe rufe ich“ das Verhältnis zwischen Singstimme und Soloinstrument zu ungunsten des letzteren ausgefallen, so sind beide in Kantate Nr. 12 gleichberechtigt. Diese formale Angelegenheit dehnt sich auf alle solistischen Partien der Kantaten aus, die nach 1723 entstanden sind, und hat auf die Gestaltung der obligaten Instrumentalpartien eine große Wirkung gehabt. In der Tenorarie der Kantate Nr. 16 „Herr Gott, dich loben wir“ (1725–1727) wird das Verhältnis zwischen Solo-Oboe da caccia und Singstimme so, daß der Instrumentalpart in bezug auf Thematik und Ausdehnung dominiert. Was für ein virtuosos Können der Oboist gehabt haben muß, zeigt der Part in Kantate Nr. 63. Überhaupt datieren die virtuososen Anforderungen an die Bläser erst von der Leipziger Zeit an; es genügt, zur Bestätigung dessen einen Blick auf die Stimme des Flauto traverso in Kantate Nr. 8: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ (1725–1727) zu tun.

Mit Kantate Nr. 76 „Die Himmel erzählen“ (1723) hält die Oboe d'amore ihren Einzug in die Werke Bachs. In den Kantaten Nr. 76 und 75 (beide 1723) weist er ihr gleich solistische Aufgaben zu; bezeichnend ist die Zusammenstellung von Oboe d'amore und Viola da gamba in der Altarie: „Liebt, ihr Christen“ (Kantate Nr. 76): eine Instrumentation nach Kammermusikfisch-Klanglichen Grundsätzen, die Bach auch in Werken mit größerem Orchester beibehält und die ein Ausdrucksmittel seiner Zeit ist. Oboe und Oboe d'amore haben etwas Gemeinsames in ihrem Klang, das Ruhevolle, Ausgeglichenere. Jedoch hat der Ton der Oboe d'amore auch beim Ausdruck der Trauer etwas Tröstendes; das Schmerzliche, Gequälte, das der Schärfe des Oboentons trotz aller Zartheit eigen ist, liegt der Oboe d'amore wegen ihres naiven Klanges fern. Die Oboe d'amore-Stimmen der Kantaten Nr. 75 und Nr. 76 machen sich diese Eigenschaften zunutze. Die „Freude“ des Textes der Sopranarie in Nr. 75 kommt, trotz des a-moll, in der melodischen Gestaltung der obligaten Partie zur Geltung. Auch hier ein Entwickeln des Thematischen und Klanglichen aus dem Text heraus. Vergleicht

man die Altarie der Kantate „Weinen, Klagen“ oder die Sinfonia derselben mit der Tenorarie: „Was willst du dich, mein Geist, entsetzen, wenn meine letzte Stunde schlägt“ aus Kantate Nr. 8, so ist in beiden der Grundgedanke der des Todes. Dort, in Nr. 12 „Weinen, Klagen“, der sich aufbäumende und zusammensinkende Schmerz, ausgedrückt durch den Oboenklang, hier in Nr. 8 das Erwarten des Todes als eines angenehmen Gastes, ausgedrückt durch die versonnene Oboe d'amore.

Die Oboe da caccia ist von Bach bis 1727 dreimal als Solo-Obligatinstrument verwendet worden: in Kantate Nr. 186 „Ärgre dich, o Seele, nicht“ (1723), Nr. 167 „Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe“ und in Nr. 16 „Herr Gott, dich loben wir“ (beide 1726/1727). Das Beispiel für ihr erstes Vorkommen ist Kantate Nr. 186; sie gibt auch Aufschluß über die Verwendung der Begriffe „Taille“ und „Oboe da caccia“. Als Tuttiinstrument heißt die Oboe da caccia „Taille“, und nur das obligate Instrument wird mit Oboe da caccia bezeichnet. In den eben erwähnten drei Kantaten hat die Solo-Oboe da caccia das Übergewicht gegenüber der Singstimme; auffällig ist auch die Länge der Arie im Verhältnis zu solchen mit anderen obligaten Instrumenten aus der gleichen Zeit.

Um der Verwendung der Oboe da caccia als Ausdrucksmittel näherzukommen, empfiehlt sich eine Untersuchung des jeweils vorliegenden Textes. Der Beginn desselben lautet in den Arien der drei Kantaten folgendermaßen: in Nr. 186: „Mein Heiland läßt sich merken in seinen Gnadenwerken“, in Nr. 167: „Gottes Wort, das trüget nicht“ und in Nr. 16: „Geliebter Jesu, du allein sollst meiner Seele Reichtum sein“. Es liegt in den Worten ein beschauliches Betrachten, ohne jegliche aktive Erregung bei demjenigen, der die Betrachtung anstellt. Der dunkle, jedoch nicht düstere, „eingespinnene“ Klang der Oboe da caccia vermag eine solche Stimmung auszudrücken. Die Bewegung fließt in den drei Arien ruhig dahin, und wenn sich auch beim ersten flüchtigen Blick auf die Partitur der Kantate Nr. 186 durch die Sechzehntelnoten ein bewegtes Bild ergibt, so rechtfertigt doch die Bewegung in gemessenen Achteln als Grundrhythmus den ruhigen Ausdruck. War die Oboe d'amore eine Deuterin des Zuversichtlichen, die Oboe die Schilderin der schmerzlichen Zerrissenheit, so vermittelt die Oboe da caccia in den

Kantaten eine heitere Ruhe — vielleicht wäre die Hirtenweise im „Lannhäuser“ zum Vergleich geeignet.

Diese Ruhe verbindet die Oboe da caccia mit den Flöten, sowohl Block- als auch Querflöten. Als Soloinstrument kommen beide in den frühen Kantaten nicht vor. Die Querflöte wird es erst um 1727 in den Kantaten Nr. 157 „Ich lasse dich nicht“ und Nr. 8 „Liebster Gott“; die Blockflöten sind es in den Kantaten nie gewesen. Als Grund dafür mag wohl der „wesenlose“ Ton anzugeben sein, der sich nicht für dramatische Spannungen eignet. Das erste Beispiel für die Anwendung der Querflöte (Kantate Nr. 164 „Ihr, die ihr euch von Christo nennet“ 1723) ist mit zwei obligaten Querflöten besetzt; eine Tatsache, die von der Gewohnheit herrührt, die Blockflöten in dieser Weise zu verwenden.

Bach hat auch das Fagott, dem sein Zeitgenosse Reinhard Keiser so weitgehende Beachtung schenkte, solistisch behandelt, jedoch nur in den ganz frühen Kantaten vor 1717: in Nr. 155 „Mein Gott, wie lang“ (1716) und Nr. 150 „Nach dir, Herr“ (1711/1713?)¹⁾. In Nr. 155 begleitet es solistisch, auf dem Continuo basierend, das Duett zwischen Alt und Tenor: „Du mußt hoffen, du mußt glauben.“ Diese Worte alleine genügen, um darzulegen, welcher Ausdruck durch das Klangliche erwartet wird. Der moderne Hörer ist gewöhnt, beim Fagottklang die Vorstellung des Komischen, Grotesken oder Verschlafenen zu haben (z. B. „Meistersinger“, die letzten sechs Takte des 2. Aktes, Beckmesser-Szene im 3. Akt, oder Tschajkowsky, 4. Sinfonie, 2. Satz), und es wird dem Hörer schwerlich die Vorstellung von etwas Kraftvollem eingehen, das in den Worten „Du mußt glauben“ liegt. Wie Bach es gelungen ist, dem Fagott etwas Energisches abzugewinnen, zeigt der erste Takt des Duetts:



Die thematische Linie ist durch die großen Intervalle kraftvoll gespannt (das Thema hat beinahe etwas „Brahmsisches“). Dazu kommt die Gemessenheit des Tempos. Die Singstimme gibt dem

¹⁾ Die Echtheit der letzten bezweifelt A. Schering im Bachjahrbuch 1913.

Jagott Gelegenheit, seine solistische Stellung in ausgedehnter Einleitung, thematischen Einwürfen usw. zu behaupten.

Das Holzblasinstrument aus dem Gesamtklang zu lösen, ist nicht angängig; es muß als Komponente desselben angesehen werden. Nach Betrachtung des Blasinstrumentes als Soloinstrument muß der Umstand in Erwägung gezogen werden, daß in den Kantaten zwei oder mehrere Instrumente derselben Familie zu einem obligaten Klangkörper vereinigt werden; ebenfalls eine Instrumentationseigenart Bachs, die erst nach 1723 auftaucht. Ein Beispiel wäre die schon erwähnte Kantate Nr. 164 (1723) mit der Altarie „Nur durch Lieb“, die zwei obligate Querflöten und Continuo hat. Diese Arie erlaubt prinzipielle Aufstellungen über die Verwendung von mehreren Mitgliedern derselben Instrumentenfamilie in obligatem Sinne. Die Stimmführung pflegt imitierend oder parallel zu sein; auf jeden Fall sind beide Instrumente gleichberechtigt. Der instrumentale Part hat gewöhnlich eine vorherrschende Stellung gegenüber der Singstimme. In der Altarie der Kantate Nr. 64 trifft das zu, und außerdem erfolgt die Einrichtung der Instrumentalstimmen wiederum nach Grundsätzen, die in dem tieferen Sinn des Textes wurzeln. Die imitierende Einleitung der Flöten bereitet die Stimmung für den Text „Nur durch Lieb und durch Erbarmen werden wir Gott selber gleich“ vor. Nach Einsatz der Singstimme läßt Bach bei den Worten „Lieb“ und „samaritergleich“ (S. 77 des 33. Bandes der Gesamtausgabe) die beiden Flöten in Parallelführung gehen, eine Beeinflussung durch Klangsymbolik. Die imitierende Stimmführung trägt eine Spannung in sich, die parallele eine Entspannung. In diesem Fall wird letztere noch durch die sanfte Klangfarbe der Querflöten gefördert.

Einen Klanggegensatz hierzu bildet die Bassarie mit drei obligaten Oboen aus der Kantate Nr. 20 „O Ewigkeit“ (1725). Man vergleiche den Text daraus: „Gott ist gerecht in seinen Werken“ und „kurz ist die Zeit, der Tod geschwind, bedenke dies, o Menschenkind“ mit dem der Altarie „Nur durch Lieb' und durch Erbarmen werden wir Gott selber gleich“ aus Nr. 164; in dieser eine sanfte Betrachtung, in jener eine ernste Mahnung, hier Oboen, da Flöten! Die Bassarie läßt auch den Zusammenhang zwischen dynamischer Schattierung und Stimmführung erkennen; die Worte: „Gott

ist gerecht“ kommen zuerst im forte, darauf im piano, wobei das forte durch eine kräftige unisono-Führung unterstrichen wird, und beim piano eine imitierende eintritt. Demnach liegt die klangliche Ausdeutung des Textes bei Arien mit obligaten Holzblasinstrumenten diesen in erster Linie ob, während das Erschöpfen des inneren Gehalts der Singstimme überlassen bleibt. Bestand in der Arie der Kantate Nr. 164 eine klangliche Einheit zwischen beiden Flöten und Vokalpartie, so ist in der Sopranarie „Stein, der über alle Schätze“ aus Kantate Nr. 152: „Tritt auf die Glaubensbahn“ diese Ausgeglichenheit nicht gewahrt; hier sind eine Blockflöte und eine Viola d'amour der Singstimme zugesellt. Die Partitur weist eine Dürftigkeit der letzteren in bezug auf Ausdehnung gegenüber den Instrumentalstimmen auf; auch dieses ein Beweis, daß in Arien mit mehreren solistisch-obligaten Instrumenten der Singstimme die untergeordnete Stellung zufällt. Der Stimmungsgehalt, der für das klangliche Aufbauen maßgebend ist, liegt in den Worten „... hilf, daß ich zu aller Zeit durch den Glauben auf dich setze meinen Grund zur Seligkeit“; das zuversichtlich Erhoffte des Textes wird durch Konzertieren zwischen Blockflöte und Viola d'amore ausgedrückt, das miteinander, nicht gegeneinander ausgeführt wird. Es scheint so, als wollten die beiden Instrumente gemeinsam das psychologische Ziel des Textes erreichen, das noch rhythmisch und durch die bezogene, nach oben strebende Melodielinie betont wird.

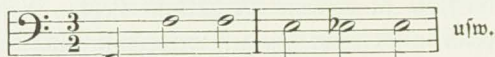
Bisweilen wird der Anschein erweckt, als ob Bach in den Arien das Instrumentale primär erfunden hätte. Dieses Primäre des Instrumentalen unter Lockerung der engsten Beziehungen von Instrumental- und Vokalpartien zeigt die Holzblasinstrumente der Kantaten unter einem Gesichtswinkel, der sie uns in ihrer tutti-mäßigen Aufgabe im „vollen Orchester“ (cum grano salis!) vor Augen führt. Als erstes das Fagott anzugeben, läßt sich aus seiner Stellung als Generalbasinstrument rechtfertigen. Es gibt zwei Arten der Verwendung; die erste ist diejenige, welche das Fagott notengetreu mit dem Continuo mitgehen läßt, die zweite weist Abweichungen vom Continuo auf. Ein Hinweis ist wohl überflüssig, daß die Partituren mit Rücksicht darauf angelegt sind, welche Instrumente auf der Continuo-Fundierung stehen. Im allgemeinen kann der Grundsatz gelten: für Bläserpartien Continuoüberstärkung

durch das Fagott, für Streicherpartien durch den Kontrabaß bzw. das Violoncell. Eine Verwischung dieser Richtlinien erfolgt bei einer Mischung von Blas- und Streichinstrumenten. In solchen Fällen, vorausgesetzt, daß Bach nicht „Fagotto“ vorschreibt, wird zuerst untersucht werden müssen, ob die Bläser oder die Streicher den Gesamtklang mehr beeinflussen. Doch geben Beispiele, die aus der Partitur die Mitwirkung des Fagotts deutlich erkennen lassen, hierfür keine uneingeschränkte Bestätigung.

Rein klanglich würde eine Mitwirkung des Fagotts als Generalbaßinstrument z. B. in der „Sinfonia“ der Kantate Nr. 18, der eine zarte Instrumentation (2 Blockflöten, 4 Violon usw.) nicht erwartet werden. Der Fagottklang hat eine Schärfe, die zu dem Ton der Blockflöte in keinem Verhältnis steht. Diese Bedenken schwinden, wenn in Betracht gezogen wird, daß Blockflöten und die Violon in diesem Fall chorisch besetzt worden sind, so daß je ein Fagott und ein Violoncello bzw. ein Kontrabaß, wie Bach es verlangt, keine Störung des Gesamtklanges hervorgerufen haben. Die Bestätigung dessen gibt das Altrezitativ derselben Kantate, an dessen Begleitung die Blockflöten beteiligt sind, in dem das Fagott aber schweigt. Die Annahme ist berechtigt, daß das Fagott auch da, wo es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, den Generalbaß mitgespielt hat, sofern eine Störung des Gesamtklanges nicht zu befürchten war. Dasselbe gilt für Chorpartien, falls aus der Notierung nicht eine andere Aufgabe zu ersehen ist. Hat das Fagott sich auch am Generalbaß beteiligt in Arien, die obligate Flöten oder Oboen bzw. Oboi d'amore oder Oboi da caccia haben? Ich neige zu der Ansicht, daß die Klangintensität des obligaten Instruments ausschlaggebend gewesen ist, also daß das Fagott z. B. bei der Begleitung von Blockflöten geschwiegen hat, aber zur Unterstützung der Querflöten herangezogen worden ist. Ein Beweis hierfür zeitigen zwar die autographen Stimmen nicht, doch ist nicht von der Hand zu weisen, daß der Fagottspieler, der in der Nähe des Cellisten saß, in dessen Stimme mit eingesehen hat.

Das Verhältnis des Fagotts als Generalbaßinstrument gegenüber der Singstimme läßt die Kantate Nr. 160 „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (1714/1715) eindeutig erkennen; es kommt nur in der Arie mit Solovioline vor, wo es auf einem besonderen System

notiert ist; an Stellen, wo die Singstimme ohne Begleitung der Solovioline ist, schweigt es und setzt erst ein, wenn die Violine wieder dazutritt. Wenn auch angezweifelt wird, daß die Kantate Nr. 160 von Bach stamme, so kann sie doch als Beispiel für das Verhältnis von Singstimme und Fagott als unterstützendes Generalbassinstrument angesehen werden. Selbständigen Charakter hat das Fagott auch bisweilen in seiner eben genannten Eigenschaft, wie in der Kantate Nr. 18, Nr. 12, Nr. 69, wo es aus einem akzentuierenden Prinzip, das ein Charakterisieren einer Stimme erreichen will, gebraucht wird. Als Beispiel mag der Anfang der Fagottstimme und des Continuo aus dem Chor „Weinen, Klagen“ der Kantate Nr. 12 dienen; der Continuo führt einen Basso ostinato durch:



register da sind, entsteht ein Resultat, das sich in einer starken Verschmelzung des Bläser- und Streicherklanges auswirkt; in einem anderen Bild zeigt sich dann das Lösen der Verbindung zwischen beiden, die unter Beibehaltung der Bläser sogar zur Ausschaltung des Continuo führt. Dann sind die Blasinstrumente Hauptregister geworden. Das engste Verhältnis zwischen Bläs- und Streichinstrumenten besteht bei einer ununterbrochenen unisono-Führung der beiden, wobei die ersteren jedoch wieder zum Zusatzregister herabsinken und den Streichinstrumenten das primär klanglich Gestaltende überlassen. Die häufigste Verbindung bei Bach ist die zwischen Violinen und Oboen im Einklang oder mit Querflöten als 4-Fuß und die zwischen Viola und Fagott. Die gänzliche Lockerung charakterisieren die Beispiele, in denen ein selbständiger Holzbläser- oder Trompeten-Paukenchor einem in sich geschlossenen Streichkörper oder Vokalchor gegenüberstehen. Mögen nun diese „Instrumentenchöre“ mehr oder minder unisono gehen (siehe Kantate Nr. 31) oder ihre Selbständigkeit bewahren — das Nacheinandereinsetzen von Trompeten-, Oboen- und Streichergruppe in Kantate Nr. 63 —, so ist die Verschmelzung doch nicht so stark, als wenn der ersten Violine nur die erste Oboe oder Flöte als Zusatzregister beigegeben wäre. In der Kantate Nr. 119 setzt Bach im Chor „So herrlich stehst du, liebe Stadt“ je einen Holzbläser (2 Blockflöten, 2 Oboen da caccia!) und Trompetenchor, die beide jedoch nicht zugleich blasen. Wie immer hat die Entscheidung über die Verteilung der Instrumente der Text. Bei den Worten „... doch wohl und aber wohl...“ setzen die Holzbläser mit langen Notenwerten ein, und das „So herrlich stehst du...“ untermalen die Trompeten. Man beachte die Klangkontraste! Diese Kantate (die Leipziger Ratswahlkantate) aus dem Jahre 1723 zeigt deutlich den Umschwung zur großen Instrumentation, sie ist mit 4 Trompeten, 2 Blockflöten, 3 Oboen, Pauken, Streichinstrumenten und Singstimmen besetzt. Die intimen kammermusikalischen Grundsätze der Kantaten bis 1717 hat Bach in dem Maße später in Leipzig nicht wieder aufgenommen.

Einige der schönsten Beispiele für Bachs Instrumentationskunst in den frühen Kantaten sollen folgen. Um gleich eins zu erwähnen, in dem sich die Holzblasinstrumente vom Continuo lösen, so wäre mit der Altarie „Doch Jesus will auch bei der Strafe der

Frommen Schild und Beistand sein“ aus Kantate Nr. 46 zu begreifen. Die Altstimme hat zwei obligate Blockflöten, eine Zusammenstellung, durch die ein sehr ausgeglichener, ruhiger Klang zustandekommt. Der Baß bzw. das Bassettchen wird von zwei Oboi da caccia (ohne Continuo!) übernommen, die das Klangbild, besonders durch Ausnutzung der hohen Lagen, auflichten. Der oben angegebene Text, der zwei psychologische Gegensätzlichkeiten in sich birgt, wird schon durch diese, wenn auch schwachen, Farbkontraste ausgedeutet. Eine ähnliche Instrumentation besteht in der Sopranarie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ der Matthäus-Passion (1723), obwohl hier gemäß dem Textinhalt die Auflichtung noch stärker ist (Solosopran, 1 obligate Querflöte und 2 Oboi da caccia in vornehmlich hohen Lagen, ebenfalls ohne Continuo). Die Eigenart, Holzblasinstrumente ohne Continuo zu setzen, ist bis 1717 bei Bach nicht üblich. Das erste Beispiel steht in Kantate Nr. 154 „Mein liebster Jesus ist verloren“ (1724), wo in der Altarie zwei solistisch-obligate Oboi d'amore vorkommen, die als Fundament ein Bassettchen aus Violinen und Violen unisono haben; allerdings ist hier noch eine obligate Cembalopartie vorhanden. Die Kombination von Blockflöten, 4 Violen, Violoncell, Fagott, Continuo in der Kantate Nr. 18 deutet auf ein bekanntes Instrumentationsbeispiel des 19. Jahrhunderts hin, auf den Chor „Selig sind, die da Leid tragen“ aus dem „Deutschen Requiem“ von Joh. Brahms, der in diesem Chor auch auf die Violinen verzichtet, um den Kontrast zwischen tiefen Streichern und den Holzbläsern (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, keine Klarinetten!) einschließlich 2 Hörnern und 3 Posaunen deutlicher herauszuarbeiten. In der vor-Leipziger Zeit bevorzugt Bach eine sanfte, gedeckte Klangfarbe unter vornehmlicher Benutzung der Blockflöten und der Mittellage der Oboen. Als charakteristische frühe Kantate in bezug auf die Instrumentationsgrundsätze kann wohl Nr. 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“ (1715) gelten. Das „Concerto“ ist ein an Zartheit und Klarheit kaum zu überbietendes Tongebilde, instrumentiert mit je einer Blockflöte, Oboe, Viola d'amore, Viola da gamba und Continuo. Das Adagio bringt über einem in klopfenden Achteln dahinschreitenden Baß ein freies Konzertieren von Blockflöte, Oboe und Viola d'amore. Im Allegro beginnt dann die Oboe über einem bewegten

Daß das Thema, das späterhin von Blockflöte, Viola d'amore und Viola da gamba aufgenommen wird. Es bleibt eine ziemlich schnelle Bewegung auch da, wo in der Durchführung Blockflöte, Oboe und Viola d'amore ohne Viola da gamba und Continuo konzertieren. Doch plötzlich stockt die beinahe übermütige Bewegung (S. 24 des 32. Bandes der Gesamtausgabe), die Viola d'amore arpeggiert vier Takte lang auf „Eins“, dazu spielen Blockflöte und Oboe längere Notenwerte, wobei letztere um ein Achtel nachhinkt und der Baß die schweren Taktteile markiert. Nach dieser viertaktigen Unterbrechung setzt sich das Frohe, Zuversichtliche wieder durch („Tritt auf die Glaubensbahn“). Ein ebensolches Kabinettstück der Farbmischung ist die Sopranarie „Stein, der über alle Schätze“, begleitet von einer Blockflöte, einer Viola d'amore und dem Continuo. In dem die Kantate abschließenden Duett, das als Dialog zwischen der Seele und Jesus gedacht ist, führen „Gli stromenti all unisono“ eine obligate Stimme durch. Die Instrumente, obwohl bevorzugt, ordnen sich dem Dramatischen der Solostimme unter, was Bach hier durch eine „Zusammenraffung“ der Instrumente zum unisono erreicht.

Als Abschluß sei noch ein kurzer Vergleich der Eigentümlichkeiten des heutigen Holzblasinstrumentenklanges mit dem aus der Zeit Bachs gestattet. Die Quersflöten haben durch Verbesserungen von Tromlitz, Böhm u. a. infolge der Bohrungsveränderungen einen sehr kräftigen Ton bekommen, um sich in dem Orchester der Klassiker oder gar dem modernen durchsetzen zu können. Bläst man Quersflöten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an, so kommt man zu der Erkenntnis, daß sie wohl einen kleinen, nuancenärmeren, dafür aber „flötenartigeren“ Ton gehabt haben, der an ein sanftes „lieblich=Gedacht“-Register der Orgel erinnert, während die Böhmflöte, die heute durchweg in maßgebenden Orchestern geblasen wird, besonders in der Tiefe etwas „posaunig“ klingt. Man kann dem Vorschlag Albert Schweigers in seiner Bach-Biographie zustimmen, Quersflötenpartien aus Werken des 18. Jahrhunderts auf einer weich angeblasenen, guten Silber-Böhmflöte auszuführen, die nicht so voluminös klingt wie ein Holz-Böhmflöte. Ein so zartes Instrument, wie es die Blockflöte ist, kennt das moderne Orchester nicht mehr. Allerdings kommt sie in den letzten Jahren in der Jugendmusik-

bewegung wieder zu Ehren. Unsere Oboen haben sich ebenfalls in ihrem Klang gegenüber denen des 18. Jahrhunderts verändert. Durch das Vorherrschen der französischen Instrumente hat sich der dünne, etwas „meckrige“ Oboenton eingebürgert. Die Oboen von vor 200 Jahren (wir haben sie noch mit Einschränkung in Gestalt der sogenannten deutschen Oboen) hatten einen ausladenden, pastoralen Ton, den man heute in romanischen Ländern mit „alla tedesca“ bezeichnet, wenn vom Bläser der Schalmeeiklang verlangt wird. Die Tonverengerung hat auch das Fagott erfahren, damit zugleich allerdings auch eine Verfeinerung. Wie es damals geklungen haben mag, wird vielleicht nahegebracht, wenn man auf die Lautmalerei im Worte „Dulcian“, dem Vorgänger des Fagotts, achtet. Die Oboe d'amore war von der Mitte des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts verschwunden. Da sie keine eigentliche Entwicklung durchgemacht hat, dürfte sich der Ton der Oboe d'amore Wachs von der heutigen kaum unterscheiden, wenn auch eine geringe Verfeinerung und der Einfluß der französischen Oboe dabei hervorgetreten ist. Dasselbe gilt für die Oboe da caccia, sie hat sicher nicht so geschliffen geklungen wie unser modernes Englisch-Horn, sondern wird mehr den Schalmeeikarakter getragen haben.

Aus diesen Tatsachen und den Erwägungen, daß bei Bach ein dramatisches Gestalten der Holzbläserstimmen aus dem Klang heraus vorliegt, kann der Schluß gezogen werden, daß weder das „kalte“ Herunterblasen der Partien, noch eine romantische Übernuancierung geboten ist, sondern daß man an sie mit ruhigem Ton und ein wenig „affetto“ herangehen soll.

Der Familienstamm Bach in Gräfenroda.

Von Kirchenmusikdirektor E. Lux (Dhrdruf)¹⁾.

In der Bachbiographie von C. Sanford Terry ist (S. 2 der deutschen Ausgabe) nach der den kundigen Leser merkwürdig berührenden Schilderung Arnstadts und dessen Umgebung zu lesen: „Malerisch zwischen bewaldeten Höhen eingebettet liegt Gräfenroda. Hier tritt uns zum ersten Male ein Glied des Bachschen Geschlechtes entgegen.“ usw. Zu dieser überraschenden Bemerkung — stand doch bis dahin fest, daß der Urstamm der Bachschen Familien in Wechmar bei Dhrdruf zu suchen wäre — sollen nachstehend einige Feststellungen auf Grund schriftlicher Überlieferungen aus den Kirchenbüchern und sonstigen Akten des erwähnten Ortes erfolgen.

Es ist in meinem Heimatsorte längst bekannt gewesen, daß es bis nach dem dreißigjährigen Kriege den Familienstamm Bach als Einwohner aufzählen konnte und daß der lange Krieg mit Hungersnot und Pest auch die verschiedenen Bachfamilien völlig hinweggerafft habe. Mein Vater, der dort an die 50 Jahre ein echter, rechter Kantor alter Zeit war, hat mir öfter erklärt, die Bach stammten alle ursprünglich aus Gräfenroda. Wie er zu solcher Behauptung kommen konnte, ob sie örtliche Überlieferung war, ist mir leider unbekannt geblieben. Was ist geschichtlich Wahres daran?

Es kann als Tatsache gelten, daß der bis jetzt älteste Vertreter des Namens Bach ein Bewohner dieses Walddorfes gewesen ist. Er trug den Vornamen Hans, der sich oft wiederholt, und mag in der Zeit 1480—1490 geboren sein. Fast 200 Jahre hindurch begegnen uns weitere Glieder der Familie. 1677 wird erwähnt „Jacob Bachen, am 28. Januar frühe gegen 7 Uhren im Herrn sanft und

¹⁾ Unter Mitbenutzung von Veröffentlichungen in „Heimatbloden für Gräfenroda, Geschwenda und Frankenhain“, Schriftleitung: Pfarrer Dr. Engert, Druck und Verlag von Franz Engelhardt, Gräfenroda.

seelig verschieden und am 28. dieses Christlich zur Erden bestattet worden, seines Alters 73 Jahren und 10 Wochen.“ Spätere Zeiten bringen den Familiennamen nicht wieder, er war also dort ausgestorben.

Der zuerst erwähnte Bach, also Hans, arbeitete mit Hans Abendroth, ebenfalls aus Gräfenroda, in den drei Stunden entfernten Ilmenauer Bergwerken. „Aus unbekannter Ursach“ wurden beide auf Veranlassung eines gewissen Hans Schuler in Haft genommen. Der Graf Günther von Schwarzburg wandte sich unter dem 23. Februar 1509 an den Domherrn Sömering im Erfurt (den kurfürstlich Mainzschen geistlichen Gerichtsherrn) und bat um Freilassung seiner beiden Untertanen. Diese Bittschrift des Grafen, der Herr von Arnstadt war und zu dessen Besitz teilweise Gräfenroda gehörte, befindet sich augenblicklich im ehemals fürstlichen Archiv zu Sondershausen. Ob von Gräfenroda damals ein Zweig der Familie nach Wechmar gezogen ist, läßt sich nicht feststellen. Der Zeit nach könnte es stimmen. Veit Bach in Wechmar ist 1619 gestorben, sein Sohn Hans 1626. Letzterer wird 1561 als Mitglied der Gemeinde-Vormundschaft, wie bekannt, erwähnt. Da man damals nur in gereiften Jahren zu solchem Ehrenamt erwählt wurde, scheint er ein hohes Alter erreicht zu haben¹⁾. Sein Geburtsjahr ist bis jetzt nicht festgestellt.

Zwei Hannß Bach traten zu gleicher Zeit in Gräfenroda auf. 1595/1596 wird ein neuer Flurteil, „Leuse Bühlen“, von den beiden Erbherren und ihrer Obrigkeit, derer von Witleben auf Liebenstein, „an die Gemeyne Gräfenroda“ abgegeben. In der betreffenden Urkunde, ausgestellt am 21. April 1596, werden unter der „82 Manschaft“ des Ortes erwähnt an 18. Stelle Hannß Bach Senior und an 79. Stelle Hannß Bach Junior. Demnach waren beide als Hausbesitzer ansässig, was aus der Bemerkung zu schließen ist: „uff ein jedes Haus ist ein Stück Ackers und Landes ausgetheillet.“ Eine weitere Eintragung, nach dieser Zeit 1595/1596, ist zu finden in der Gemeinderechnung von 1650/1651. In der Ausgabe ist gebucht: „8 gr. Jacob Bachn, das er wegen Gemeinde zu Liebenstein gewesen.“ Demnach hat er, wenn ihm die Aufgabe zufiel, in

¹⁾ Das ist doch sehr unwahrscheinlich und wird auf einen anderen, früheren Träger des Namens zu beziehen sein. D. Herausg.

Gemeindeangelegenheiten beim Gräflichen Herrn auf Liebenstein vorzusprechen und zu verhandeln, Sitz in der Gemeinde-Vormundschaft gehabt. Weitere Eintragungen im Kirchenbuch¹⁾ sind folgende:

1627. Jacob Bach Kirchgang und Hochzeit gehalten Montag nach dem 2. Sonntag post Epiphan;
1629. Jacob Bach ein Sohn Hanß getauft, hat Hanß Möller jun. gehoben den Tag nach Georgi den 24. Apr.
1631. Jacob Bach ein junge Tochter getauft Mittwochs vor Sim. u. Jud. den 26. Octbr. und ist Gevatter Ottilia, Peter Eschrichen zu Geschwenda Tochter.
1633. Jacob Bach einen Sohn getauft, hat Hanß Kehl, Leonhardt Kehlen Sohn, gehoben Mittwoche nach Reminiscere den 20. Mart.
1645. Den 22. Jul. Jacob Bach einen Sohn geboren und den durch Valentin Töpfern seinen Sohn, Hammerschmidt in der Lütchen, zur Taufe getragen und Casparus genannt worden nach dem Paphen.
1652. den 21. Febr. Des Abends zwischen 7 und 8 Uhr ist Jacob Bach eine Tochter geboren und den 23. huj. durch veronica Raschin zur heil. Taufe getragen und Veronica genannt worden.

Im Beerdigungsregister ist aufgeführt:

1621. Den alten Hanß Bach begraben, Dienstag nach der Angelroder Kirch-Meß, war der 4. September Leichenpredigt.
1629. Die alte Grethe Bach ein, sonst Groschen genannt, Dienstag nach Allerheil. begraben, Leichenpredigt.
1629. Die alte Bach Orth²⁾ begraben. Dom. p. q. p. Trinitatis.
1630. Osann Bachs von 18 Jahren, des Becken im Bachhausen Tochter begraben Freytag post Trinitatis.
1650. Des Beckens jüngste Tochter Montag nach dem 4. p. Trin.

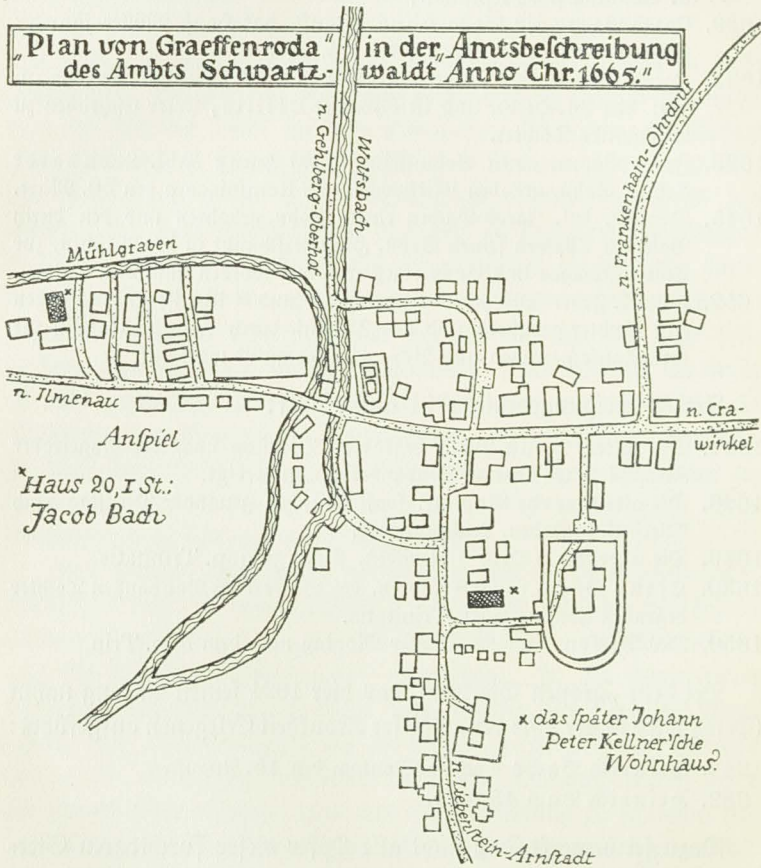
Bei dem „großen Sterben“, das hier 1624 seinen Anfang nahm (Pest), wird in der Liste der an dieser Krankheit Erlegenen aufgeführt:

242. Heinrich Bachs Tochter Montag, den 15. August.
282. Heinrich Bach 43 Jahr.

Dazu sei bemerkt, daß nicht alle Opfer dieses furchtbaren Sterbens aufgezeichnet sind. Von den Jahren 1625—1628 fehlen alle Nachrichten, also gerade in der Zeit, da Krieg und Pest am fürchterlichsten wüteten. Eine Bemerkung des Orts Pfarrers besagt: „Sind

¹⁾ Von 1615 an beginnen die Kirchenbücher regelmäßig über Taufen, Trauungen und Sterbefälle zu berichten.

²⁾ Abgefürzter Vorname Orthey.



in diesem Sterben 48 Paar von einander geschieden, 30 Paar (Eheleute) ganz geblieben, 28 Wittwer, 37 Wittwen; Ist nicht mehr als ein Hauß, Kehl Ionarts Hauß, blieben, darinnen niemand krank worden und gestorben.“ Im Jahre 1630 allein erlagen der Pest (Beginn 1624, Ende 1630) bei einer Einwohnerzahl von ehemals höchstens 500 Seelen 364 Personen.

Weitere Eintragungen:

1640. den 14. Mart. Hans Bach begraben;
 1652. Jacob Bachen ist den 15. Juli sein junges Töchterlein wieder gestorben und den 16. Juli zu Erden bestattet worden, alt 20 Wochen und 5 Tage.
 1677. den 28. Jan. frühe gegen 7 Uhr ist Jacob Bachen im Herrn sanft und seelig verschieden und den 28. dieses Christlich zur Erden bestattet worden, seines Alters 73 Jahren und 10 Wochen.

Ansässig waren also in der Zeit 1627—1677 fünf Familien Bach: 1. Hans senior, 2. Hans junior, 3. der Bäcker, dessen Vorname nicht ersichtlich ist, 4. Jacob und 5. Heinrich.

Hans senior	starb	1621,
„ junior	„	1640,
der Beck		?
Jacob, geboren	1604,	„ 1677,
Heinrich, „	1597,	„ 1640.

Von den drei Söhnen Jacobs: Hans, Leonhardt, Casparus, ist nichts zu erfahren, da wie schon erwähnt, die kirchlichen Nachrichten vier Jahre lang fehlen. Möglich, daß auch sie von der Pest hinweggerafft wurden, möglich, daß sie verzogen, was allerdings in jener Zeit schwer hielt. Mit Jacob Bach ist jedenfalls sein Familienstamm erloschen, der Name Bach findet sich im dortigen Kirchenbuch oder in sonstigen Akten nicht wieder.

In einer Beschreibung „des Dorffs Gräfenroda“ aus der „Ambtsbeschreibung des Ambts Schwarzwald vom Jahre 1665“ (mitgeteilt vor ungefähr 60 Jahren vom Regierungsrat Heß in Gotha dem damaligen Rektor Zeyß in Gräfenroda, hierzu eine Karte, kopiert von Zimmermeister Heinrich Keffler daselbst) ist zu ersehen, wo in diesem Jahre Jacob Bach wohnte als in seinem Eigentum: „Haus 20, 1 St. (Stockwerk) Jacob Bach.“ Auf der Karte ersichtlich: Anspiel IV links, schwarz schraffiert.

Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703—1755).

Von Prof. Dr. Arnold Schering (Berlin).

Daß Johann Kuhnau von der Musikgeschichtsschreibung nie vergessen worden ist, verdankt er ohne Zweifel nicht nur seiner hohen Komponistenbegabung, sondern auch dem Umstande, daß er Bachs Vorgänger auf dem erlauchten Posten des Thomaskantorats gewesen ist. Nicht das gleiche Schicksal begegnete jenem andern Künstler, der ebendieses Thomaskantorat aus Bachs Händen empfing: Johann Gottlob Harrer, obwohl der Ruhm einer Nachfolgerschaft gewiß nichts Geringeres zu bedeuten hatte. Unter den Bachbiographen erwähnen einige den Namen Harrer entweder überhaupt nicht (so Spitta) oder nur im Vorübergehen (wie Schweizer) oder begnügen sich mit Angabe der eigentümlichen Umstände, die Harrers Wahl nach Bachs Hinscheiden vorausgingen (Bitter, Terry). Und wo anderwärts¹⁾ von ihm die Rede ist, handelt es sich im wesentlichen um Wiedergabe des in den Daten zwar ungenauen, aber dennoch grundlegenden kleinen Artikels von Gerber im „Lexikon der Tonkünstler“ (1790). Nur an drei noch zu nennenden Stellen der neueren Literatur begegnen kurze Urteile über sein künstlerisches Wirken.

Diese offensichtliche Vernachlässigung des Mannes hat natürlich ihre Gründe. Aus einer fremden Umgebung plötzlich auftauchend, nicht fähig, sich während einer nur fünfjährigen Wirksamkeit in Leipzig strahlenden Ruhm zu erwerben oder sich als Persönlichkeit höheren Ranges auszuweisen, traf Harrer das Geschick, mit der Mehrtheit seiner zahlreichen Kompositionen unbekannt zu bleiben. Die meisten — darunter fast alle für Leipzig geschriebenen — müssen schon bald nach seinem 1755 erfolgten Tode in fremde

¹⁾ In den Schriften von Stallbaum, Lampadius, Anonymus im Leipziger Tageblatt vom 5. April 1830, in der Allg. Deutschen Biographie (Eitner).

Hände gekommen sein und sind bis heute verschollen, während andere, erhaltene, einer Leipzig fremden Stilspähre angehören und bald veralteten. Denn Harrers Leben und Schaffen hatten, bevor er diese Stadt betrat, mindestens 20 Jahre lang der Dresdener Residenz angehört. Aber selbst dem gewissenhaften Chronisten der alten Dresdener Musikgeschichte Fürstenau¹⁾ ist sein Name völlig unbekannt geblieben. Und so erscheint zuletzt das Bachjahrbuch als der gegebene Ort, dem Manne das bescheidene Denkmal zu setzen, das er verdient.

Die Wahl.

Es war im Jahre 1749. Bachs fortschreitendes Augenübel und die sicherlich damit verbundene allgemeine Gebrechlichkeit wurden wie in Leipzig selbst so auch außerhalb wohl bemerkt. Irgend- ein besonderes Anzeichen — Terry²⁾ vermutet einen Schlaganfall — muß in der zweiten Hälfte des Mai die Möglichkeit seines Ablebens in nächste Nähe gerückt haben. Das Gerücht drang bis nach Dresden und scheint dort in übertriebener Form aufgetreten zu sein. Denn nur so erklärt sich, daß in Borausicht weiteren schnellen Verfalls Graf Brühl am 2. Juni ein Schreiben an den zweiten Bürgermeister (Vizekanzler) Born in Leipzig richten konnte mit der Aufforderung, „bey sich ereignenden Abgang Herrn Bachs“ „zu künftiger Remplacirung der dasigen Kapell-Director-Stelle“ an seinen (Brühls) bisherigen Kapelldirector Harrer zu denken. Das Schreiben³⁾ wurde nicht durch einen Vermittler, sondern von Harrer selbst überbracht und wies ausdrücklich auf dessen Bereitschaft, zum Beweis seiner „habileté in der Music“ sofort eine Probemusik aufzuführen. In einem P.S. steht der Satz:

„Gleichwie ich nicht zweifle, daß die von Herrn Harrer aufzuführende Probe-Music Approbation finden werde; als wird mir auch angenehm sein, wenn demselben zu mehrerer Versicherung, bey sich ereignenden Fall nicht praeteriret zu werden, ein Decret ausgefertigt würde.“

Mit anderen Worten: der allmächtige Dresdener Minister verlangte nicht nur, daß sein Schüßling Harrer unbedingt gewählt würde, gleichgültig, was sich auch ereignen möge, sondern wollte

1) Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, II, 1862.

2) Bachbiographie (deutsche Ausgabe) S. 318.

3) Abgedruckt bei Bitter, III, S. 257 ff.

dafür vom Rat auch sogleich eine schriftliche Versicherung. Die Wirkung des Briefes war überraschend. Wie immer man in Leipzig, wenn höheren Orts ein solcher „Wunsch“ ausgesprochen wurde, in Respekt erstarb¹⁾, so unterlag man auch jetzt dem Einfluß des adligen Namens. Schon sechs Tage später, am 8. Juni — also wohl unmittelbar nach seiner Ankunft — stand Harrer vor dem Publikum des Drei-Schwanen-Konzerts auf dem Brühl und legte „auf Befehl E. E. Hochweisen Rathes dieser Stadt, welche meistens zugegen waren“ mit einer Kantate „Der Reiche starb und ward begraben“ die „Proba zum künftigen Cantorat zu St. Thomae, wenn der Capellmeister und Cantor Herr Sebastian Bach versterben sollte, mit größtem Applausu ab“.

So berichtet Riemers Chronik, die auch den Kantatentext beizheftet. Ein Boshafter hätte beim Erklingen der ersten Worte vielleicht eine Anspielung auf den erwarteten Tod des großen Reichen in der Welt der Töne heraus hören können; aber der Text (Luc. 16, 22 ff.) gehört tatsächlich dem Evangelium des 1. Trinitatissonntags, in dessen Nähe die Probe stattfand. Hieraus ergibt sich, daß Harrer das Stück ausdrücklich für diesen Tag geschrieben und fertig von Dresden mitgebracht hatte. Offenbar war weder von ihm noch von Brühl das Gelingen des Plans in Zweifel gezogen worden.

Im Grunde genommen war der Fall unerhört. Nie zuvor hatte der Rat größere Eile um Ersetzung des Kantorats bewiesen; niemals wieder hat er sich moralisch so über alle Maßen bloßgestellt wie hier, wo den Ereignissen in ebenso unverantwortlicher wie pietätloser Weise vorgegriffen wurde. Wie kamen, durfte man fragen, der Gasthofssaal im Brühl und das wöchentliche Große Kaufmannskonzert dazu, den Rahmen für die Sonntagskantate eines Kandidaten abzugeben, der mitsamt der doch wohl zuhörenden Geistlichkeit und der Rathsherren in die Kirche gehörte? Selbst wenn man annimmt, daß der Rat unter dem Drucke des wie Befehl klingenden Brühlschen Briefes handelte und Harrer nicht unverrichteter Dinge wieder abziehen lassen wollte, läßt sich das Vorgehen nicht entschuldigen. Das war nicht die rechte Art, für einen Posten zu sorgen, den Sebastian zeitlebens mit der ganzen Kraft seiner sittlichen Per-

¹⁾ Ein ähnlicher Fall hatte sich 1657 (Krieger-Knüpfer) ereignet; vgl. meine Musikgeschichte Leipzigs (Bd. II), S. 132 ff.

sönlichkeit verwaltet hatte. Leipzig, zu klein, als daß der gebrechliche Meister von diesem hinter seinem Rücken sich vollziehenden Spiel nichts erfahren haben sollte, hat damals sicherlich ein Stadtgespräch von allgemeinstem Interesse daraus gezogen; wenigstens klingt aus Riemers Anzeige etwas wie eine leichte Freude an der Sensation.

Man wartete und wartete. Harrer mußte schließlich leerer Hand wieder abreisen, wenn auch in der Überzeugung, Leipzig für sich gewonnen zu haben. Bach tat ihnen den Gefallen des Sterbens nicht. Mit den Problemen der „Kunst der Fuge“ im Kopfe, klar denkend und geistig ungebrochen bis zum letzten Sterbechoral, lebte er bis zum 28. Juli des nächsten Jahres. Aber auch nach Eintritt der Katastrophe ging alles überstürzt vor sich. Schon am Tage darauf, kaum daß Sebastians Glieder erkaltet, verliest man „in der Enge“ des Rats die Namen von vier Bewerbern:

Des Defuncti Sohn h. Bach [Phil. Em.] in Berlin.

h. Johann Trier, S. S. Theol. et Mus. Cultor, ev. zu einem Organisten Dienste.

h. Joh. Gottlieb Görner, Organist zu St. Thomae.

h. Gottlob Harrer, Director der h. Premier Minister Graffens von Brühl Excell. Capellen, welcher von nungedacht. h. Prem. M. Ex. stark recommendiret worden.

wozu bemerkt wird, daß sich „gestern“ (also am Todestage!) noch gemeldet hätten:

h. S. M. August Friedrich Graun, Cantor bey dem Gymnasio in Merseburg.

h. Joh. Ludwig Krebs, Schloß Organist in Zeitz.

Auch neuerdings also mußten schon seit Tagen Bachs Atemzüge von Spähern belauscht worden sein. Nach dem, was vorausgegangen war, konnte der Ausgang der Wahl nicht zweifelhaft sein. Überdies lief am 9. August ein weiteres Empfehlungsschreiben Brühls für Harrer ein¹⁾, in dem es heißt:

„. . so glaube, daß es Ew. Hochedlen nicht unangenehm seyn wird, wenn ich Denenselben ein geschicktes Subjectum vorschlage. . . Es ist dieses mein Capell-Director, Gottlob Harrer, welchen ich auf meine Kosten nach Italien geschicket, um nicht allein die Composition gründlich zu erlernen, sondern auch den heutigen brillanten Gusto der Music sich bestens bekannt zu machen.“

1) Vollständig bei Bitter, III, S. 259, nach Ratsakten VIII. B. 65 fol. 235.

Harrer, heißt es, sei in allen Arten der Musik, auch im Kirchenstile, durchaus erfahren und im übrigen ein „sehr stiller und com-
portabler Mann“, mit dessen Fleiß und Applikation man zufrieden sein werde. Der Rat antwortete am 28. August, es hätte der nochmaligen Erinnerung nicht bedurft, da die Stelle schon nach dem ersten Empfehlungsschreiben (von 1749) dem Harrer „aus unterthänigster Dankbarkeit gegen Ew. Hoch-Reichsgräfl. Excellenz vor andern Competenten“ conferirt worden sei. Die Wahl selbst war bereits am 7. August vor sich gegangen. Bizkanzler Born hatte dabei gemeint, daß man von der hohen Recommendation nicht gut abgehen könne, und Bürgermeister Dr. Stieglitz ließ die als Seitenhieb auf den verstorbenen Bach gemünzte Stichelrede fallen: „Die Schule brauche einen Cantorem und keinen Capellmeister, ohnerachtet er auch die Music [d. h. die Komposition] verstehen müsse.“ Das war gewiß mehr im Affekt als aus dem Herzen gesprochen, denn die endgültige Wahl Harrers bewies, daß man es im Stillen durchaus nicht ungern sah, einen echten reichsgräflichen Kapellmeister aus Dresden in Gold zu bekommen.

Eine Probemusik in der Kirche scheint Harrer wohl erlassen worden zu sein. In den Rechnungen von St. Nicolai findet sich für das Jahr 1752 gelegentlich gebucht: „12 Thlr dem Cantor Harrer vor die bey Ablegung derer Proben zu der Stelle des Cantoris zu St. Nicolai gehaltenen Bemühung.“ Das bezieht sich aber auf eine nicht näher bezeichnete Teilnahme Harrers bei der Prüfung und Wahl des Nikolaikantors K. A. Thieme. Am 17. August 1750 unterschrieb der neue Thomaskantor, nachdem er sich der üblichen Prüfung in evangelicis unterworfen und den Eid geleistet hatte, den gewöhnlichen Revers mit der ausdrücklichen Verpflichtung, die Schulstunden selbst zu halten, und wurde am 2. Oktober unter Musik und lateinischer Begrüßung des Rektors Joh. Aug. Ernesti und nach kurzem, ebenfalls lateinisch vorgebrachtem Dank ins Schulamt eingeführt¹⁾. Am 29. September als dem Michaelistage hatte er in den beiden Hauptkirchen bereits seine „Anzugsmusik“ dirigiert²⁾.

Es ist nicht überliefert, ob Bach seit dem ersten bedrohlichen Schwächeanfall im Mai 1749 die Kirchenmusik wie gewöhnlich hat

1) Ratsakten VII. B. 118, fol. 47 ff., 56 f.

2) Nach Niemers Chronik.

weiterbestellen können. Man darf es für ausgeschlossen halten, zum mindesten seit dem Winter dieses Jahres, als die beiden unglücklichen Augenoperationen begannen. Da in den Akten nichts von einem Adjunkten oder besonderen Ausgaben erwähnt ist, wird er die Arbeit vollständig in die Hand der Präfekten gelegt haben. Auf junge Musiker wie Mützel und Transchel konnte er sich verlassen. Sie werden leichtere Werke aus Bachs Notenschatz, vielleicht auch fremde Kompositionen gewählt haben. Gern wüßte man freilich, welche Passionsmusik für die Karwoche 1750 angesetzt gewesen ist.

Im Februar 1751, dem letzten Monat der der Witwe Anna Magdalena Bach zugestandenem Gnadenfrist, wird diese die Kantorenwohnung in der Thomasschule geräumt haben. Sie mag zu Verwandten oder Bekannten in der Stadt gezogen sein. Eine vom Räte sofort vorgenommene gründliche Reparatur der Wohnung findet sich in den Rechnungen der Thomaskirche mit 73 Thlr 4 gr 6 Pf gebucht. —

Der Mensch und Künstler.

Nach diesen auf Grund der Akten erzählten Vorgängen fällt es uns Zurückschauenden nicht leicht, der Persönlichkeit des neuen Kantors und Nachfolgers Bachs größere Sympathie abzugewinnen. Nur zu sehr erwecken sie den Anschein einer von langer Hand und mit kaltem Sinn vorbereiteten und abgekarteten Angelegenheit. In dessen gilt es, dem Manne Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Bei näherer Prüfung gewinnt man den Eindruck, daß Harrer mehr von den Verhältnissen geschoben worden ist, als daß er selbst schob. Es ist kein einziges Anzeichen vorhanden, daß er selbst etwa die Dinge in Gang gebracht oder diesen beeinflusst hat. „Still und comortable“, wie Brühl ihn rühmt, scheint sein Auftreten von Anfang an gewesen zu sein, in allem ein willenloses Werkzeug in der Hand des Gönners, dem er das Beste seiner Ausbildung verdankte. Still und verträglich scheint er auch in den fünf Jahren geblieben zu sein, während denen er das Thomaskantorat inne haben sollte. Die Herzen der einflußreichen Männer Leipzigs errang er sich, vom Persönlichen ganz abgesehen, schon durch die bloße Tatsache, daß er ein „Moderner“, ein Freund und Kenner der italienischen Musik war. Denn seit sich hier (1743) das „Große Konzert“ aufgetan

und ein bürgerlicher Musikliebhaberstand mit eigenem Kunstgeschmack erhoben hatte, mochte es in der Stadt manchen Musikfreund geben, der statt der immer erhabener werdenden Choralkantaten des alten Bach auch in der Kirche lieber Haffesche und Graunsche Töne gehört hätte. Diese Sehnsucht wurde jetzt gestillt. Die große italienische Musikwelle, die um diese Zeit über Deutschland flutete, hatte die Leipziger Stadtkirchen erreicht. Mit Harrer kam man auf seine Rechnung.

Der im 47. Lebensjahr stehende neue Mann stammte aus Görlitz, wo er 1703 geboren war¹⁾. Wahrscheinlich hatte er das Görlitzer Gymnasium besucht, ehe er 1722 die Universität Leipzig bezog²⁾. Sicul erwähnt, daß er am 21. April 1725 eine Rede *De utilitate convictus publici* hielt. Das deutet auf juristisches Studium³⁾. Wie ehemals Kuhnau, wird sich Harrer damit, ohne zum Magister oder Doktor freiert zu werden, einfach die Berechtigung zur öffentlichen Advokatur erworben haben. Indessen scheint er, wenn es der Fall war, nie zu deren Ausübung gekommen, sondern sofort ganz zur Musik übergetreten zu sein, die er sicherlich schon als Student gepflegt hat. Auf ein persönliches Verhältnis zu Bach während seiner Studentenzeit weist nichts; höchstens aus der Tatsache, daß Harrer später ein kleines Schulwerk über den doppelten Kontrapunkt verfaßte, ließe sich schließen, daß er in der Nähe des großen Meisters dauernden Eindruck von dessen Kunst empfangen hat.

Nach Abschluß der Studien — etwa 1725 oder 1726 — muß Harrer nach Dresden gegangen und durch eine Empfehlung dem kunstliebenden Hause des Grafen Brühl nähergetreten sein. Brühl, der damals erst am Anfang seiner glänzenden Laufbahn stand⁴⁾, schickte ihn, wie er dem Räte schrieb, auf eigene Kosten nach Italien. Die damals engen musikalischen Beziehungen Dresdens zu Venedig

¹⁾ Niemer gibt im Todesjahr 1755 sein Alter mit 52 Jahren an. Sicul, Leipz. Jahrb. III 7, S. 809 nennt ihn Gorlitzio-Lusatus, die Leipziger Matrikel Goerlicensis Lus. P.

²⁾ Matrikel: idp. 15. V. 1722.

³⁾ Siculs Angabe stud. med. beruht wohl auf einem Schreibfehler. Der weitaus größte Teil der jungen Leipziger Akademiker, die später zur Musik übergingen, ließ sich als Rechtsstudierende einschreiben.

⁴⁾ Er wurde 1730 Kämmerer, 1731 Geh. Rat, 1732 Wirkl. Geh. Rat, 1733 Kabinetminister.

legen nahe, als Ziel der Reise Venedig und etwa Meister wie Gasparini, Marcello, Vivaldi als seine Lehrer anzunehmen. Dem würde der Stil seiner für Dresden geschriebenen Kirchenwerke jedenfalls nicht widersprechen¹⁾.

Der italienische Aufenthalt muß spätestens 1732 zu Ende gegangen sein, da von diesem Jahre eine Komposition (Sinfonie) vorliegt, die seinen festen Aufenthalt in Dresden voraussetzt. Und wiederum scheint sich Brühl des begabten jungen Mannes angenommen zu haben. Nach Fürstenau²⁾ hatte der Graf, nachdem er Minister geworden, 1735 in seine beiden Paläste in der Augustusstraße und in der Friedrichstadt Theater- und Konzertsäle einbauen lassen und sich eine Privatkapelle eingerichtet. Mag Harrer nun im Brühlschen Hause früher als Musiklehrer der gräflichen Kinder oder bei Kammermusikern beschäftigt gewesen sein, jetzt wurde ihm übertragen, abwechselnd mit dem 1735 aus Breslau berufenen Cembalisten Georg Gebel d. J. die vom Grafen anbefohlenen Haus- und Festmusiken zu komponieren und zu leiten. Damit trat er in jenen überaus glänzenden, in märchenhaftem Luxus dahinlebenden Kreis der Dresdener Hofgesellschaft unter Friedrich August II. (1733—1763), den Fürstenau als Historiker, Brachvogel (im Roman „Friedemann Bach“) als Dichter so anziehend beschrieben haben. Hier traf er außer Hasse und Ristori, die ihm in der Kirchenmusik Vorbilder wurden, Männer wie Pisendel, Buffardin, Quantz, Zelenka und den jungen Friedemann Bach, dazu Sänger und Sängerrinnen ersten Ranges, Dichter, Maler, Kunstfreunde, Mäzene in bunter Mischung. Ein aufs höchste verfeinerter, freilich gänzlich italianisierter Geschmack beherrschte dieses Dresdener Musikleben. Er war Harrer zwar vom Süden her längst bekannt, führte aber dazu, daß er sich ihm auch in Zukunft mit Haut und Haar verschrieb.

Leider wissen wir nicht, welche Rolle Harrer in Dresden gespielt hat. Sein Name erscheint nirgends an hervorragender Stelle. Solange näheres über die Brühlsche Privatkapelle fehlt, wird auch

¹⁾ Gerber, *Altes Lexikon*, meldet nur: „hatte in seiner Jugend Italien besucht und daselbst den Contrapunkt studiert“. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, daß er auch nach Rom und Neapel kam.

²⁾ a. a. O. II, S. 193 f.

seine Kapellmeisterstätigkeit im Dunkel bleiben¹). Einige Anhaltspunkte geben Orchesterinstrumente, deren 22 erhalten sind²). Sie stammen anscheinend sämtlich aus der Dresdener Zeit und sind zum größten Teile mit Zeit- und Ortsangabe versehen. Die beigelegten Daten umfassen die Jahre 1732, 1734—1738, 1747. Einige sind in Dresden, andere in Moritzburg (der kurfürstlichen Jagdresidenz), wieder andere in Warschau entstanden, wohin Brühl also seine Musiker wohl ebensooft mitnahm wie der Kurfürst die seinen. Es handelt sich um Fest-, Geburtstags- und andere Gelegenheitsstücke für die gräfliche Familie. Eine ist für den Geburtstag Brühls selbst, zwei andere sind für Geburts- und Namenstag seiner Gemahlin, drei für Baron und Baronin von Stein (Großeltern der Gräfin) bestimmt; drei andere weisen sich als Jagdsinfonien für die alljährlich am Hubertusfeste (3. November) stattfindenden großen kurfürstlichen Jagden aus. Eine Fülle weiterer, bis jetzt verschollener Kammermusik mag dem Privatgebrauche der gräflichen Familie gedient haben: Instrumentalkonzerte, Oboentrios, Flötenduetto und jene schon von Gerber erwähnten drei Klavierfonaten, die sich in der Landesbibliothek Dresden erhalten haben. Noch bedeutender muß sein Schaffen für die Kirche gewesen sein, wobei indessen fraglich bleibt, ob dieses ebenfalls nur im Privatdienste Brühls ausgeübt wurde oder — worauf einige großangelegte Messen weisen — nicht gelegentlich auch in kurfürstlichem Auftrage, also für die Hofkapelle. In unmittelbaren kurfürstlichen Diensten hat Harrer jedenfalls nicht gestanden.

Unentschieden muß ferner bleiben, aus welchen Gründen Brühl nach so langen Jahren darauf drängte, seinen Kapellmeister, den er hoch schätzte, anderweitig unterzubringen. Harrers Kollegen Gebel hatte er bereits 1747 als Konzertmeister nach Rudolstadt entlassen. Ging er mit der Absicht um, seine Kapelle einzuschränken und eines Tages ganz aufzulösen? Glaubte er dem längst in die Jahre gekommenen tüchtigen Manne eine Stellung nicht vorenthalten zu sollen, die ihm bessere Entlohnung versprach, als er sie gewähren konnte?

1) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. Beschorner (Dresden) kommt der Name Harrer in dem (alphabetisch geordneten) Briefwechsel Brühls im Sächs. Hauptstaatsarchiv nicht vor.

2) Vgl. das unten folgende Werkverzeichnis.

Denn inzwischen muß Harrer sich verheiratet und eine Familie gegründet haben. Die Witwe spricht 1755 von drei noch „unerzogenen“ Kindern. Es wäre begreiflich, wenn Brühl, im Geiste echter Mäcenasen handelnd, sich dem Wunsche seines ehemaligen Schüglings nach festerer Begründung seines Hausstandes nicht versagt hätte. Denn es war landbekannt, daß der Leipziger Kantorposten mit beträchtlichen Einkünften verbunden war.

In Leipzig scheint Harrer alle Erwartungen erfüllt zu haben, als Kantor und Director musices sowohl wie als wissenschaftlicher Lehrer. Wenigstens enthalten die Akten kein Wort über ihn. Der Rat mag ebenso froh gewesen sein, endlich ein williges Subjekt gefunden zu haben, wie der Rektor Ernesti, der damit wieder einen ordentlichen Schulmann bekam. Wie freilich Harrer sich nach so langen Jahren der Tätigkeit für den katholischen Gottesdienst in die Rolle eines evangelischen Kantatenkomponisten hineingefunden hat, läßt sich kaum mutmaßen. Hat er sofort mit eigenen Arbeiten begonnen oder diese mit fremden abwechseln lassen, etwa mit hinterlassenen Wachschen? Das Unglück will's, daß keine seiner Leipziger Sonn- und Festtagskantaten mehr auffindbar ist. Bekannt ist nur, daß sich im Nachlaß des 1795 gestorbenen Görlitzer Kantors Georg Gottfried Petri 48 Kompositionen Harrers für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahrs befunden haben. Das würde einen ganzen Jahrgang bedeuten und Harrer immerhin das Zeugnis eines fleißigen Komponisten ausstellen. Aber schon Gerber hat von diesen Leipziger Kompositionen nichts mehr gewußt. Wahrscheinlich sind sie nach Harrers Tode von der Witwe zum Verkauf ausgedoten worden und — möglicherweise durch alte Beziehungen des Verstorbenen zu seiner schlesischen Heimat — nach Görlitz in die Hand des Kantors Petri gekommen. Über ihren Verbleib hat sich nichts ermitteln lassen. Einige kleinere deutsche Motetten dagegen müssen in Leipzig noch später vorhanden gewesen sein, da Hiller 1777 eine in ein Sammelwerk aufnahm.

Für Harrers weitere Tätigkeit in Leipzig ergeben sich nur wenige Anhaltspunkte. Am Karfreitag des Jahres 1753 wurde in der Nikolaikirche sein Oratorium *La morte d'Abel* (nach Metastasio) in einer eigenen Verdeutschung („Der Tod Abels des Gerechten“) als Passionsmusik aufgeführt. Zur gleichen Zeit, d. h. in der „Mar-

terwoche“ desselben Jahres, brachte das wöchentliche „Große Konzert“ in den Drei Schwanen seinen ebenfalls auf Metastasios Dichtung geschriebenen Gioas, rè di Giuda, diesmal in italienischer Sprache. Den Text hatte Breitkopf im Umfang von 4¹/₂ Bogen gedruckt¹). Kurz zuvor, am 15. März, war an gleicher Stelle ein glänzendes Konzert gehalten worden, bei dem, wie Riemer berichtet, „zwei reisende Prinze aus Italien aus dem Corsinischen Geschlechte und also Nepote Ihre Päbfl. Heiligkeit, desgleichen der Herr Starost Graf von Brühl, ein geliebter Sohn Ihr. Excell. des Herrn Premierministers Grafens von Brühl“ zugegen waren. Wahrscheinlich durfte also auch Harrer den jungen Brühl, seinen ehemaligen Schüler, bei seiner wenige Tage späteren Aufführung begrüßen²).

Die Tatsache dieser Aufführung belegt zugleich den merkwürdigen Umstand, daß das „Große Konzert“, das, solange Bach lebte, nichts von einem engeren Verhältnis zum Thomaskantor hatte wissen wollen, dem Nachfolger sehr bald seinen Saal öffnete, wie es schon 1749 bei der Probekantate geschehen war. Die Ursache scheint klar: die künstlerische Größe und Unnahbarkeit Sebastians hatte die Liebhabergesellschaft bisher in angemessener Entfernung gehalten. Vom neuen Manne dagegen, das empfand man sofort, trennte alle nur ein kleiner Abstand, nicht nur menschlich, sondern auch künstlerisch; man durfte also gewiß sein, mit ihm in dauerndem guten Einvernehmen zu bleiben.

Ein drittes Oratorium endlich, eine „Passion“, auch diesmal nach Metastasio, weist sich durch ihre wohl ebenfalls von Harrer herrührende deutsche Version als für Leipzig bestimmt aus. Es mag schon für das Jahr 1751, und zwar für die Kirche geschrieben worden sein, da Harrer keinesfalls verfehlt haben wird, sich gleich in der ersten in seine Amtsführung fallenden Passionszeit der Leipziger Gemeinde mit dem für diese Gelegenheit traditionellen Werke vorzustellen.

¹) Vgl. H. von Hase im Bachjahrbuch 1913, S. 110.

²) Im Konzert am 25. Oktober desselben Jahres befand sich unter den Zuhörern der junge Neffe des Ministers, Brühl von Martinskirch, der damals von Joh. Ad. Hiller in Dresden unterrichtet wurde und später auch als Komponist hervortrat.

Damit sind die über Harrers öffentliches Wirken bis heute zugänglichen Notizen erschöpft. Der Richtigstellung bedarf nur noch ein Satz in Gerbers biographischem Artikel: „Als der große Friedrich sich in diesem Jahre (gemeint ist 1745) einige Zeit in Leipzig aufhielt, fand Harrer vorzüglichen Beyfall bei ihm und genoß den täglichen Zutritt als Accompanist auf dem Flügel in seinen Cammerkonzerten.“ Das Jahr ist natürlich falsch. Es könnte aber 1754 gewesen sein, als Friedrich der Große sich möglicherweise kurze Zeit in Leipzig aufhielt. Beruht die Mitteilung auf Wahrheit, so darf an der hohen Fähigkeit Harrers als Klavierspieler nicht gezweifelt werden. Vermutlich ist er schon sehr bald nach seinem Eintreffen in Leipzig als Solist im Großen Konzert aufgetreten.

Auch über Harrers Todesjahr war Gerber falsch unterrichtet. Sowohl Harrers Witwe (im Gesuch um das Gnadenhalbjahr)¹⁾ wie Kiemer geben übereinstimmend den 9. Juli 1755 als Todestag und Todesjahr an. Richtig dagegen ist die Angabe Karlsbad, „wohin er seiner Gesundheit wegen gereist war“. Daß ein deutscher Kantor damals eine Badereise aus eigenen Mitteln unternahm, noch dazu in der Aussicht, während seiner Abwesenheit eine kirchenmusikalische Hilfskraft bezahlen zu müssen, ist nicht wohl glaublich. Man wird annehmen dürfen, daß auch diesmal — jetzt zum letzten Male — der hochsinnige Brühl einsprang und dem 52jährigen Kantor nicht nur die Kosten vorschob, sondern auch beim Käte den erforderlichen Urlaub durchsetzte. War das der Fall, dann würde Harrers Künstlerlaufbahn ein Hauptbeispiel dafür sein, wie mit allerhöchster Protektion alle äußeren Widerstände überwindbar sind. Bach hat eine solche in gleichem Maße nie erfahren und auch nie angestrebt; er hat seine Kämpfe jederzeit selbst ausgefochten und selbst alle Verantwortung getragen. Dem „stillen und comportablen“ Harrer steht er als leidenschaftlich bewegte, energisch handelnde Persönlichkeit entgegen, vergleichbar dem harten Barock, das von der Empfindsamkeit abgelöst wurde.

Die Werke.

Muß Harrer allen Zeugnissen zufolge ein Mensch untadelhaften Charakters gewesen sein, so fragt es sich nun, über welches Maß

1) Ratsakten VII. B. 118 fol. 76.

der Künstlerschaft er verfügte. Dazu bedarf es zuerst der Übersicht über seine Werke, nicht nur der erhaltenen, sondern auch der ehemals vorhandenen. Sie sei im folgenden gegeben¹⁾.

A. Theoretisches Werk.

Specimen Contrapuncti duplicis in Octavâ etiam in Decimam convertibilis et manentibus semper eisdem figuris a duobus, tribus et quatuor vocibus elaboratum a Gottlob Harrero.

Kalligraphische Reinschrift, von späterer Schreiberhand (etwa gegen 1780)²⁾
Original unbekannt.

Preuß. Staatsbibl. Berlin, Mus. ms. 9413.

B. Lateinische Kirchenmusik.

„Mehrere Magnificats, Sanctus und Missen.“ Hiervon sind folgende erhalten:

1. Missa a cappella. F-dur, C; 2 Ob., 2 Viol., Viola, S., A., T., B., Organo.

Berlin, Preuß. Staatsbibl. in Mus. ms. 9408. Partitur.

2. Missa a XIX. D-dur, C; Un poco Andante; 2 Tromb., Timp., 2 Ob., 2 Fl. trav., 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Bassi u. Organo.

Datum: „Aö. 1735. Mes. Dez.“ (Autograph).

Landesbibl. Dresden, vollständige Partitur.

Kyrie, Christe, Kyrie auch in Berlin, Mus. ms. 9410, desgl. Gloria und Credo (fragmentarisch) in ms. 9411.

3. Kyrie a 10; c-moll, C, Grave; 2 Ob., 2 Viol., Vla., S., A., T., B. Organo.

Berlin ms. $\frac{9412}{1}$; Stimmen.

4. Sanctus, F-dur, C; 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Organo.

Berlin ms. $\frac{9412}{2}$; Stimmen.

5. Magnificat a 16, G-dur, C, Largo; 2 Corn., 2 Ob., 2 Viol., Vla., 2 Cori cantanti, Bassi, Organo.

Dresden, Landesbibl., Partitur. Berlin ms. $\frac{9411}{5}$, Stimmen.

6. Miserere; c-moll, C, Allegro ma non tanto; 2 Viol., Violotta, S., A., T., B., Organo.

Dresden, Partitur.

„Der 119., 109. und 111. Psalm, lateinisch, alle stark besetzt.“

1) Die gesperrt gedruckten Titel bezeichnen die erhaltenen Kompositionen, die in Anführungszeichen gesetzten sind die Angaben Gerbers im (Alten) Lexikon der Tonkünstler. Wo nicht anders bemerkt, handelt es sich durchweg um Handschriften.

2) Diese Abschrift ist in der Schlüsselsetzung nicht durchweg zuverlässig.

7. Salmo: Dixit Dominus (= Ps. 109) F-dur, C, Allegro assai; 2 Corni, 2 Ob., 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Cont.

Datum: „Varsavia 12. 34.“ (Autograph).

Berlin, in ms. 9408, Partitur.

8. Domine ad adjuvandum (= Ps. 70); A-dur, C; 2 Ob., 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Organo.

Berlin, in ms. 9408, Partitur.

9. Domine ad adjuvandum; a-moll, $\frac{3}{4}$, Allegro con spirito; 2 Ob., 2 Viol., Vla., S., A., T., B., Bassi.

Berlin, in ms. 9408, Partitur.

C. Oratorien.

„Vier deutsche Oratorien: Tod Abels (nach Metastasio), drei Passionsoratorien, worunter zwei aus dem Metastasio übersezt befindlich sind. Gioas Re di Giuda, ein italienisches Oratorium nach Metastasio“. Hiervon erhalten:

1. La morte d'Abel del celebre Poeta Pietro Metastasio tradotto da Gottlob Harrer in Todesco e posto in Musica dal medesimo. 1753 (Partitur 2 Teile, autograph, deutscher Text.)

Stadtbibl. Leipzig.

Es liegt eine handschriftliche, ebenfalls wohl autographe Textübersetzung bei mit der Aufschrift „Der Tod Abels des Gerechten. In einem Passions Oratorio, wie es in der N. Nicolai Kirche Ao. 1753 am Hlg. Charfreitage aufgeföhret werden soll.“

2. Gioas Rè di Giuda (von fremder, alter Hand: „posto in Musica da G. Harrer. Ao. 1753“). (Partitur, 2 Teile, nicht autograph, italienischer Text.)

Landesbibl. Dresden.

3. Passions-Oratorium. Anfang: Sinfonia (Introduziona) c-moll; Rez. des Petrus (Alt): „Ich weiß nicht, wo ich bin“. (Handschr. Stimmen ohne Partitur; 2 Ob., 2 Fl. tr., 2 Viol., Viola; 4 Voci, Cembalo. Ohne Datum.)

Stadtbibl. Danzig¹⁾.

¹⁾ Die Stimmen befinden sich in einem graublauen Papierumschlag, der auf der Vorderseite den Ausdruck „. . . CANTATE . . . DEL . . .“ und das Signet des Breitkopfschen Verlages mit dem Bären trägt. An Stelle der Punkte ist handschriftlich die Besetzung und der Name des Komponisten eingetragen. Einen ähnlichen Umschlag haben das unter B 4 stehende Sanctus und eine später genannte Komposition Benevolis aus Harrers Besiz. Vermutlich stammt also das Material aus den vom Breitkopfschen Verlage auch noch später zum Verkauf bereitgehaltenen Notenbeständen, wie sie seine bekannten „Verzeichnisse“ aus den sechziger Jahre anführen. Vielleicht ist die Passion bei der Übersiedlung G. S. Löhleins von Leipzig nach Danzig (1779) mit dorthin gekommen.

D. Deutsche Kirchenmusik.

(Unter dieser Rubrik wird von Gerber, a. a. O., nichts genannt.)

1. Mein Herz ist bereit; Motette, vierst. Gedruckt in Joh. Ad. Hillers „Vierstimmige Motetten und Arien“, 2. Teil, Leipzig 1777, No. II. Auch handschr. in Berlin, Singakademie.
(Über ein von Citner, Verzeichnis der Neudrucke usw. genanntes, angeblich von Kochlyz veröffentlichtes „Halleluja“ war nichts Näheres festzustellen; vielleicht handelt es sich um Abdruck des die vorige Motette beschließenden fugierten Alleluja.)
2. Kirchenkantaten: 48 Kompositionen für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahrs.
Heute verschollen; einst im Nachlaß des 1795 verstorbenen Kantors Georg Gottfried Petri in Görlitz; vgl. M. Gondolatsch in der Zeitschr. f. Musikwissenschaft, Jahrgg. III, S. 185.

E. Instrumentalmusik.

1. „24 Sinfonien.“
20 Sinfonien in Partitur, teils im Autograph, teils in Abschrift. Leipzig, Stadtbibl.; die 3 Bände enthalten 21 Sinfonien, doch ist eine davon (Es-dur) doppelt vorhanden.

1 Sinfonia (a 6)	Universitätsbibl. Upsala.
1 Sinfonia D-dur	Landesbibl. Dresden, C x 509.
2. „24 Parthien.“
1 Parthie (a 4) Universitätsbibl. Upsala.
3. „Verschiedene Concerts für Instrumente.“
4. „3 Trios für Oboen.“
5. „51 Duets für Flûte douce.“
6. „3 Klavierfonaten.“ Dies sind wohl die folgenden:
 - 3 Suonate p. il Cembalo.
 1. Entrata D-dur. — Pollacchina.
 2. Capriccio C-dur. — Menuetto I, II. — Pollacchina.
 3. Allegro assai e-moll. — Menuetto I, II. — Pollacchina. (handschr. autograph?) Landesbibl. Dresden.
 - 3 Fugen f. Klavier Unitaritätsarchiv Herrnhut.
 - Sinfonia für Klavier, in Breitkopfs „Raccolta IV delle migliore Sinfonie . . . accomodate all' Clavicembalo“, Leipzig 1762, No. 11.

Wie schon Citner (Quellenlexikon) angab, befand sich Harrer im Besitz einer wertvollen Musikalienbibliothek, die im 19. Jahrhundert an die (Kgl.) Bibliothek Berlin fiel. Der Bestand umfaßte eine größere Zahl handschriftlicher lateinischer Kirchenwerke, die offenbar sämtlich Dresdener Aufführungen

gedient haben. Manche mögen von ihm selbst in Italien kopiert worden sein. Diesen Bestand heute in seiner Vollständigkeit wieder herzustellen, begegnet Schwierigkeiten, da die meisten Werke nicht unter Harrers Namen, sondern unter dem der Komponisten eingereicht wurden. Als Kennzeichen ehemaliger Zugehörigkeit zur Harrerschen Bibliothek dient entweder sein ausgeschriebener Name rechts oben oder die von ihm durchweg angewandte charakteristische Verschlingung der beiden Initialen *G* und *H*, wobei der nach links geöffnete untere Schwung des ersten Buchstabens zugleich die linke Hälfte des zweiten bildet.

Eitners mißbilligende Bemerkung: „Leider fand er es für notwendig, den älteren Werken, bis ins 16. Jahrhundert hinauf, eine Instrumentalbegleitung hinzuzufügen oder die vorhandenen Instrumente zu vermehren“ findet weiter unten im Text die gebührende Einschränkung. Wie weit Harrer hier gegangen ist, könnten nur genaue Vergleiche mit den Originalen ergeben. Keineswegs handelt es sich um „Instrumentationen“ im modernen Sinne. Einen Versuch hierzu könnte man lediglich bei einer zweichörigen Messe von Franc. Passarini sehen, die die handschriftliche Bemerkung trägt: *riformata [et accompagnata con stromenti da G. Harrer]*, bei der aber die eingeklammerten Worte selbst nachträglich wieder ausgestrichen sind. Hier scheint Harrer Anlauf genommen zu haben, den a cappella-Satz mit einer völlig selbständigen rauschenden Orchesterbegleitung zu versehen. Er ist aber damit nur bis zum 9. Takte gekommen und brach dann, wohl im Hinblick auf den zweifelhaften Erfolg einer Durchführung, ab. Bei andern a cappella-Werken, und zwar dies im Durchschnitt, sind die für die unison mitgehenden Instrumentalstimmen bestimmten Systeme leer gelassen. Ein bezifferter Orgelcontinuo pflegt freilich nie zu fehlen. Wiederum scheint eine ganze Reihe anderer Werke mit originaler Instrumentalbegleitung unangetastet geblieben zu sein.

Um die von Harrer vertretene vornehme Dresdener Geschmacksrichtung zu kennzeichnen, gebe ich eine Auswahl der von ihm vorgezogenen Werke fremder Verfasser.

Palestrina: Missa sine nomine	(Berlin, in ms. 16722)
„ : Panis quem ego	(„ „ „ 16728)
„ : Missa brevis (a 4)	(„ „ „ 30249)
„ : Missa brevis (a 4)	(„ „ „ 30249)
„ : Missa brevis (a 6)	(„ „ „ 30249)
„ : Missa Ad coenam agni (canonica)	(„ „ „ 30249)
Fux: Missa B. V. immac. concept.	(„ „ „ 175)
„ : Missa brevis C-dur	(„ „ „ 175)
„ : Missa g-moll	(„ „ „ 175)
Benevoli: Sanctus et Dona nobis	(„ „ „ 9411)
Passarini: Missa a 2 Cori	(„ „ „ 30249)
Porpora: Confitebor	(„ „ „ 30249)

Harrers große lateinische Kirchenmusik mit Instrumenten ist organisch aus dem in Dresden üblichen Kirchenstil herausgewachsen. Man wird zum Vergleich entsprechende Werke von Ristori, Heinichen, Haffe, Zelenka heranziehen dürfen. Eingebettet in den Klang eines festlich aufrauschenden Orchesters, dessen Violinen in beständiger Bewegung sind, trägt der Chor den Text homophon deklamierend und ohne viel Wiederholungen vor. An gewissen Stellen erscheint fugierte Arbeit, oder ein Solist tritt hervor und bestreitet mit arienhafter Melodik den einen oder andern Textteil. Thematik und Motivik prägen jenen zeitgebundenen, mit italienischen Wendungen reich durchsetzten Stil aus, der, ohne irgendwie auf Wort und Wortinhalt Rücksicht zu nehmen, unvergleichlich geeignet war, breite Textflächen hinzulegen. Glanz, Pracht, absolute Schönheit und Reibungslosigkeit des Klangs, dazu an Affekt nur so viel, als ohne heftige Erschütterung zu ertragen war, — das sind die Hauptkennzeichen dieser Musik einer auch im Kirchlichen mit äußerstem Raffinement ausgestatteten Kultur. Harrers Prunkstück dieser Art ist die D-dur-Messe vom Jahre 1735 (im Verzeichnis B 2). Fugiertes und Affordisches, Majestätisches und Zartes wechseln ab, aus pomphaftem Trompetengeschmetter lösen sich weiche Solo- oder Duettepisoden, etwa das schöne a-moll-Siziliano des Qui tollis, das Sopran-Alt-Duett des Quoniam. Hält man freilich Bachs Messe, die um die gleiche Zeit entstand, dagegen, so wird man inne, daß Harrers Musik nur in Verbindung mit dem süßen Duft des Weihrauchs, dem eindrucksvollen Zeremoniell des katholischen Hochamts und der Stimme von Kastraten gedacht werden kann. Ihr fehlt jede Tiefe, jede Mystik, jeder Herzenston. Auch an Haffe reicht sie nicht heran, ihre Melodik entbehrt zu sehr der schwellenden Fülle und des langen Atems.

Im Magnificat (B 5) läßt Harrer beide Chöre teils zusammen, teils getrennt, den Text in schlicht homophoner Achtelbewegung hindeklamieren, umgibt aber dafür diesen an sich nüchternen Chorsteil mit lebendiger und klangschöner Orchesterbegleitung, die zugleich den Inhalt der Versikel bescheiden illustriert. Auch anderwärts, z. B. im Miserere, bemerkt man, daß der Chorsteil musikalisch zurücktritt gegenüber dem Orchestersteil. Nur bei Fugen wird den Chorstimmen reichere Entfaltung zuteil, wie überhaupt Harrer alles Fugierte

und streng gearbeitete besser gelingt als das Homophone, bei dem die Schwäche der Erfindung nicht zu überdecken ist. Diese Cum sancto spiritu-, Amen- und Alleluja-Fugen tragen alle Würde der zeitgenössischen italienischen Kirchenmusik zur Schau und werden trotz der Formelhaftigkeit ihrer Sequenzen und Kontrapunkte immer Wirkung machen.

Auch den a cappella-Stil beherrschte Harrer, und zwar in jener von F. F. Fux¹⁾ erläuterten Doppelform: als streng diatonisch verlaufender Vokalsatz ohne Instrumente und als freierer, durch Orgel und Instrumente im Einklang unterstützter Satz. Die F-dur-Messe (B 1) ist ganz im alten Stile durchkomponiert, nach Muster etwa Durantischer oder Lottischer Messen, ebenso das Amen des zweiten Domine (B 9) und das Sanctus in F-dur (B 4), dem geradezu ein archaischer Zug anhaftet. Auch in Dresden hat man die merkwürdige Erscheinung, daß neben instrumentalbegleiteten Messen und Motetten neuesten Schlages (nach Fux „in stilo mixto“) bei Gelegenheit immer wieder Messen und Motetten im alten stile obligato geschrieben wurden, ja jene nicht selten von reinen a cappella-Sätzen unterbrochen oder beendet werden²⁾. Man empfand diesen Stil seines Alters und der berühmten Überlieferung wegen als ausnehmend erhaben und feierlich und vergaß selten, auch die alte Schreibweise mit Breviswerten und C mit aufleben zu lassen. Aus der Tatsache, daß Harrer eine ziemliche Zahl von a cappella-Messen des 16.—18. Jahrhunderts, darunter des Palestrina und Fux, mit (unisono geführten) Instrumentenstimmen aufgeführt hat, könnte man wohl auf eine gewisse Vorliebe Brühls und seines Kreises für diesen Stil schließen. Doch erscheint ein anderer, äußerer Grund einleuchtender: die Brühlsche Kapelle reichte einfach zahlenmäßig nicht aus, um beständig große, stark besetzte Instrumentalmessen aufzuführen. Harrer, als Leiter, mußte auf Ersatz bedacht sein und griff, da er selbst den Verbrauch unmöglich mit eigenen Werken allein zu decken imstande war, zu vierstimmigen a cappella-Messen. In einem gleichen Falle wird sich Bach befunden haben,

1) Gradus ad Parmassum, Exerc. V, Lect. 7, S. 243 ff.

2) Eine Reihe Beispiele hierfür bei K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg (1929).

als er die (auch von Harrer instrumentierte) Messe *Sine nomine* von Palestrina zum Gebrauch mit Instrumenten herrichtete¹). Das Hinzufügen von unison mitgehenden Instrumentenstimmen, die Harrer auf Streicher, gelegentlich mit Oboen, beschränkt, und die Beigabe eines für die Orgel bestimmten bezifferten Continuo war eine damals allgemein geübte Praxis. Fur (*Gradus*, S. 243, 272) gedenkt ihrer als etwas Selbstverständlichem. Sie erscheint weder bei Harrer noch bei Bach in der Absicht, ältere a cappella-Werke dem modernen goût näher zu bringen — was hätte das bei den drei Messen des Zeitgenossen Fur für Sinn haben sollen? —, sondern weil in Deutschland der Brauch bestand, solche Messenstücke (dazu das figurale Magnificat) jederzeit mit dem vollen, festlichen Auführungsapparat hören zu lassen. Hierin unterschied sich die Messe von der Motette; keinem Thomaskantor würde es eingefallen sein, jemals eine für den Gottesdienst bestimmte a cappella-Motette zu instrumentieren. So verstanden, entbehrt Harrers Vorgehen jedes Angriffspunktes, und der Vorwurf der Stil- oder Pietätlosigkeit ist un begründet²).

Was Harrer aus dem Schatze seiner Dresdener Kirchenmusik als Thomaskantor hat verwenden können, wird wenig gewesen sein, — das eine oder andere Kyrie und Sanctus vielleicht und das Magnificat. Für alles übrige war im protestantischen Gottesdienst kein Platz. Sein Ehrgeiz wird ihn veranlaßt haben, sofort mit eigenen deutschen Kompositionen zu beginnen, vielleicht unter Beihilfe Picanders, der Bach um 14 Jahre überlebte. Der Verlust dieser Stücke (vgl. Verzeichnis D 2) ist sehr bedauerlich und wird durch die von Hiller überlieferte Motette „Mein Herz ist bereit“ (D 1) nicht aufgewogen. Hillers Name als Herausgeber hat indessen dieser Motette anscheinend große Verbreitung in Sachsen verschafft; sie ist eine der besten, die er für seine Sammlung hat erlangen können. Ihr erster Teil ist wie ein Rondo angelegt, derart, daß die auf schlichte Vierstimmigkeit gestellte Zeile „Mein Herz ist bereit, Gott, daß ich singe und lobe“ mehrere Male als Refrain

1) Vgl. K. G. Jellerers Aufsatz im Bachjahrbuch 1927.

2) Lörich ist Citners Randbemerkung in der *Allg. Deutsch. Biographie*: „Möglich, daß er dadurch das Interesse seiner Zuhörer zu steigern hoffte, denn die Erfahrungen mögen nicht allzu aufmunternd für ihn gewesen sein.“

wiederkehrt, während zwischen hinein (wohl als Soli zu denken) jedesmal eine Doppelzeile des Kugelmannschen „Nun lob mein Seel den Herren“ erklingt, und zwar mit Imitationen der Unterstimmen zum Cantus firmus des Soprans. Der Anfang möge davon einen Begriff geben.

Allegro.

Mein Herz ist be = reit, Gott, daß ich sin = ge, daß ich

Nun lob
Più moderato.

sin = ge und lo = be

Nun lob mein

mein Seel den Her = = =

nun lob mein Seel den

nun lob mein Seel den

Seel, lob mein Seel den Her = = =

9*

ren.

Her = = = = = ren.
Her = = = = = ren.
= = = = = ren.

Nachdem so der ganze Choral durchgeführt ist, beginnt eine flotte Hallelujafuge im Alla-breve mit dem Thema (nebst Gegenthema):

Hal = le = lu = ja, hal = le = lu = ja, hal =

Hal =
le = = = = = lu = ja.
= = = = = le = lu = ja.

Trotzdem sich nirgends Außerordentliches begibt, ist die Wirkung würdig und schön. Damit begann in Leipzig auch im Motetten-singen die Abwendung von Bach.

Die drei Oratorien Harrers, sämtlich für die Passionszeit und für Leipzig bestimmt, dokumentieren den neuen in die Stadtkirchen einziehenden Geist im Rahmen der großen Oratorienform. Es ist begreiflicherweise der Geist Haffes und Ristoris, also der gefeierten italienischen Schule Dresdens. Mit ihnen wird auch auf dem Gebiete der Passion wie mit einem Schlage und bis aufs Letzte alles ausgelöscht, was an Bach erinnert. Mit dem Bibelwort Luthers, mit dem Gemeinchoral, mit der gesamten großartig barocken Anlage verschwindet so gut wie alles, was die deutsche Passionskomposition groß gemacht hatte. Der Sieg gehörte dem welschen,

d. h. katholischen Dratorienttyp, der auf virtuosen Sologesang gestellt war und mit endlosen empfindsamen Betrachtungen den heiligen Stoff seiner ursprünglichen monumentalen Größe entkleidete. Nicht als ob man das aufgeklärte Leipzig davor hätte schützen sollen; es hatte auf diese neue und bedeutende Erscheinung dasselbe Anrecht wie Dresden oder Wien. Nur daß man ihn in den protestantischen Gottesdienst einzuschwärzen versuchte, war bedenklich. Denn Metastafios Frömmigkeit und Bachsche Frömmigkeit waren ebenso unvereinbar wie die Stimmen welscher Kastratenvirtuosen und die der jugendlichen Thomaner. Man ließ es aber zunächst einmal darauf ankommen.

Eine zweite Bedenklichkeit war die, daß die alljährlichen Passionsaufführungen am Karfreitag, die bisher ein Reservat der Kirchen, d. h. eine geistliche Angelegenheit gewesen waren, außerkirchliche Konkurrenz erhielten. Im „Großen Konzert“ zu den Drei Schwanen nämlich hatte man schon am Karfreitag 1749 eine nicht näher bezeichnete Passion gegeben, zu der Breitkopf den Text in 300 Exemplaren auf Royalpapier zu 6 Thlr. 16 gr. gedruckt hatte¹⁾. Ob das die erste im Rahmen der Konzerte war, läßt sich nicht sagen; jedenfalls hatte die Geistlichkeit nichts dagegen. Im nächsten Jahre erschien zu gleicher Zeit und am gleichen Orte Haffes „Pilgrime bei dem Grabe des Erlösers“, also ein Musteroratorium italienischen Stils. Und in dieser Weise der modernen Richtung ergeben, hat nun weiterhin das Große Konzert bis zum Kriegsausbruch 1756 alljährlich seine eigene Passionsaufführung veranstaltet, unabhängig von der der Kirchen. Der Ausdruck „Concert spirituel“, der für derlei außerkirchliche Fasten- oder Karfreitagskonzerte üblich wird, beweist, daß man damit französischen Brauch nachahmte.

Harrer, der, wie wir sahen, sofort zur Leipziger Musikgesellschaft in gute Beziehungen getreten war und von der erweiterten Passionspraxis Nutzen ziehen konnte, hatte natürlich keinen Grund, seine für St. Thomae oder Nicolai bestimmten gottesdienstlichen Passionen in anderem Stile zu halten als die fürs Große Konzert. Er schrieb sie also, soweit nach dem Erhaltenen zu urteilen ist, im neuesten italienischen Geschmack; nur mußte er für die ersteren deutschen Text wählen, während die gebildeten Hörer des Großen

¹⁾ Vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 110.

Konzerts am Italienischen keinen Anstoß nahmen. Die Vierzahl der deutschen Oratorien Harrers entspricht wohl den Jahren 1751 bis 1754 seines Kantorats. Davon sind erhalten: die oben unter C 3 genannte „Passion“ und „Der Tod Abels“.

Die aus 15 Nummern bestehende „Passion“ benutzt eine recht gute, vielleicht von Harrer selbst herrührende Übersetzung des Metastasioschen Originals, von dem nur eine einzige Arie (im 2. Teile) gestrichen ist¹⁾. Maria Magdalena (Sopran), Petrus (Alt), Johannes (Tenor), Joseph von Arimathia (Baß) ergehen sich in Betrachtungen über Leiden und Tod Christi und singen sich wechselseitig in Arien und Rezitativen an. Christus selbst bleibt, wie im italienischen Oratorio *volgare* auch sonst, ganz aus dem Spiel, der Vorgang spiegelt sich ausschließlich in den Monologen und Dialogen jener vier Personen. Was sie singen, ist gute, wenn auch keineswegs geniale Musik. Im Rezitativ stehen die von der Oper her bekannten Formeln und Modulationen, deren konventionelle Fassung nur vorübergehend, bei stärkerer Affektentladung, verlassen wird. Aber die Deklamation ist auffallend geschickt und natürlich. Die Arien vertragen Dresdener Muster. Während sie aber im „Joas“, wo Harrer wahrscheinlich ausgewachsene Solosänger, vielleicht gar schon Sängerninnen zur Verfügung hatte, den großen, eindrucksvollen Wurf Haffes zeigen, sind sie hier, dem Schülermaterial entsprechend, nicht nur kürzer, sondern auch technisch einfacher gehalten. Die Thomaner werden nicht übel erstaunt gewesen sein, als ihr neuer Vorgesetzter ihnen Musik zumutete, deren unerhörte Einfachheit auch das Simpelste, was je Sebastian für sie geschrieben, in den Schatten stellte. Eine der besten Arien des Oratoriums, im ersten Teile von Maria Magdalena gesungen, beginnt folgendermaßen:

Un poco andante.

Viol. I, II.

Viola.

Baß.

¹⁾ Eine Erwähnung dieser Passion finde ich bei Walter Lott, Zur Geschichte der Passionskomposition usw., im Archiv für Musikwissenschaft III (1921) S. 307.

Ach sollt ich mei = nen

piano

Detailed description: This system contains the first line of music. The vocal line (top staff) begins with a whole rest, followed by the lyrics 'Ach sollt ich mei = nen'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) starts with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked 'piano'.

Schmerz auß = drük = ken, so brä = che mit mein

pia.

Detailed description: This system contains the second line of music. The vocal line (top staff) has the lyrics 'Schmerz auß = drük = ken, so brä = che mit mein'. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a similar rhythmic pattern, marked 'pia.'.

Herz in Stük = ken, so hart greift mich die Weh = =

forte *piano*

ten
forte *piano*

Detailed description: This system contains the third line of music. The vocal line (top staff) has the lyrics 'Herz in Stük = ken, so hart greift mich die Weh = ='. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features dynamic markings: 'forte' and 'piano' above the staff, and 'ten', 'forte', and 'piano' below the staff.

The image shows a musical score for Arnold Schering's 'Weh'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'mut an, so hart greift mich die' and includes a trill (tr) on the word 'Weh'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'forte' and 'pia.'. The second system continues the vocal line with 'Weh = mut an.' and the piano accompaniment with 'fortiss.' and 'usw.'. The score is written in a key signature of three flats and a 2/4 time signature.

Gewiß bot auch diese Musik ihre Schwierigkeit. Denn um sie sinnvoll zu machen, mußte das Seufzen und Schwächten, das Drücken und Nachlassen der Stimme, das fortwährende Umschlagen in dynamische Gegensätze, kurz das Manieristische des neuen empfindsamen Singens gelernt werden¹⁾. Aber dafür fiel all jenes Überraschende, Zackige, Brausende, Gewalttame, fielen alle jene schwierigen Intonations-, Battuta- und Atmungsprobleme weg, mit denen Bach seine Leidenschaft auf Knabenstimmen zu übertragen gewußt hatte. Selbst der Koloraturgesang ist auf die einfachsten Erscheinungen zurückgedrängt.

¹⁾ Die in den Stimmen auffallend reichlich erscheinenden fortiss., fort., piano auch dort, wo es sich nicht um Tutti- und Solowirkungen handelt, scheinen Harkers Absicht kund zu geben, dem solcher Manieren ungewohnten Schülerchor zu Hilfe zu kommen.

Ähnlich in den Chören. Es sind kleine, dürftige Stücklein homophonen melodischen Gepräges, voll von Atempausen und Seufzern, im ganzen drei; davon stehen zwei am Ende der beiden Teile. Der erste (von Oboen und Streichern mitgespielt) hat folgenden Anfang:

Comodo.

Was hat die Men-ge dei-ner Sünden, ver-ruch-te

Menschheit, an-ge-richt't, was hat die Men-ge dei-ner

Sün-den, ver-ruch-te Menschheit, an-ge-richt't. usw.

Damit das Choralische nicht ganz fehle, sind in die vorletzten Wechselrezitative der Solisten vier Choralfragmente in Alternativmanier eingebaut, sorgfältig harmonisiert, aber kunstlos. Am Anfang steht eine würdige, polyphon gearbeitete Instrumentaleinleitung in *c-moll*. Bekamen italienische Komponisten diesen Text Metastafios in die Hand, so pflegten sie diese Introduziona in ein

das erste Rezitativ des verzweifelten Petrus einleitendes Furioso auslaufen zu lassen. Harrer wird diesem theatralischen Effekt absichtlich aus dem Wege gegangen sein. Im übrigen blafen die Oboen einfach die Geigenstimmen mit. In drei Fällen sollen Flöte, Violine, Violoncell solistisch konzertierend begleiten.

Das zweite deutsche Oratorium, „Der Tod Abels“ (1753), sticht von der Passion erheblich ab. Es ist eine gedankenarme, schwächliche Leistung, deren Nichtigkeit Kregschmar schon vor 40 Jahren aufgedeckt hat¹⁾, unwert des Mannes, der Bachs Erbe antrat. Trotzdem Metastasios Text in der ganzen Art, die Abelepisode als Familienszene und (nach altem jesuitischen Rezept) zur Passion Christi in Vergleich zu bringen, sehr weit von dem abweicht, was man bis dahin im protestantischen Karwochenkultus zu hören gewohnt war, hatte er die Leipziger Kirchenzensur unangefochten passiert²⁾. Ob man im selben Maße von der Musik erbaut war, darf zweifelhaft bleiben. Die Hohlheit unwahren Erlebens kommt am stärksten gegen den Schluß hin zum Ausdruck, wo herrliche deutsche Choräle herhalten müssen, das Ganze halbwegs gottesdienstfähig zu machen. Selbst dem liberalsten der geistlichen Oberhirten Leipzigs müssen nach dieser Probe Zweifel über den gedeihlichen Fortgang der Leipziger Kirchenmusik aufgestiegen sein. Doles hat denn auch dem Passionsoratorium, trotzdem es auch bei ihm seine biblische Hoheit nicht wiederfand, den alten evangelischen Charakter zurückgegeben.

Der „Gias“ aus dem gleichen Jahr (1753) hatte dagegen im Großen Konzert durchaus den richtigen Platz; denn hier hörte keine Kirchengemeinde, sondern ein nach Kunstgenuß lüsteres Publikum zu. Scheint der „Abel“ in Unlust und Eile, so der „Gias“ mit Aufbietung aller Kraft geschrieben zu sein. Hier zeigen sich große, feingearbeitete Arien, die nahe an Haffe heranreichen, mit breiter Melodik, ausgedehnten Tacapos und sorgfältig ausgewogener Instrumentalbegleitung. Die Rezitative haben über das bloß Korrekte hinaus Leben und Ausdruck, und an mehreren Stellen meldet sich

¹⁾ Führer durch den Konzertsaal II, 2 (Oratorien), S. 26.

²⁾ Der oben im Verzeichnis zu C 1 erwähnte, der Leipziger Partitur beigelegte Text weist sich als jenes Exemplar aus, das alter Gewohnheit nach vor jeder Aufführung der Geistlichkeit eingereicht werden mußte.

Harrer, der Kontrapunktiker, mit Fugenepisoden. Als Ganzes eine Arbeit, die Hochachtung abnötigt und sie bei den Hörern des Dreißchwänen-Konzerts wohl auch damals gefunden hat. Es mag das Höchste gewesen sein, was Harrer im freien, opernhaften Stil zu leisten fähig war.

Die Orchester-sinfonien ergänzen das bisher gewonnene Bild des Mannes in sehr erfreulicher Weise. Sie stehen an historisch bedeutsamer Zeitwende, nämlich in den Jahren des Übergangs der italienischen Konzertsinfonie zur vorklassischen Sinfonie des Wiener und Mannheimer Stilkreises. Im wesentlichen sind sie dreisätzig, derart, daß einem durchkomponierten, meist schwungvollen ersten Allegro ein Andante, Allegretto oder Larghetto mit Reprisenzeichen in der Mitte und ein kurzes Presto im $\frac{3}{8}$ -Takt (ebenfalls mit Reprise in der Mitte) folgt. So pflegte unter den Italienern Tessarini zu schreiben. Die Thematik hält die Mitte zwischen breiter italienischer Konzertsinfonik Bivaldischer Prägung und der in Deutschland aufkommenden mehr empfindsamen. Ein paar Anfänge seien hier mitgeteilt.



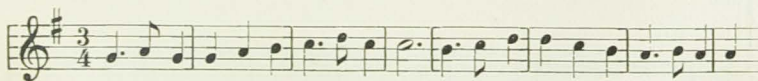
Die Bedeutung, die Harrer dynamischen Bezeichnungen beilegt, weist auf Bekanntschaft mit der damals jüngsten Symphonieschule, ohne daß freilich von echtem Mannheimer Ton gesprochen werden könnte. Immerhin ist von Interesse, in der C-dur-Sinfonie vom Jahr 1737 folgende Stellen zu finden:

The image shows three staves of musical notation in treble clef, 2/4 time, C major. The first staff has five measures with dynamics: *mezzof.*, *pia.*, *pianiss.*, *fortiss.*, *mezzof.*. The second staff has four measures with dynamics: *pia.*, *pianiss.*, *fortiss.*, and *poco pia. fortiss. poco*. The third staff has five measures with dynamics: *pia.*, *pianiss.*, *fortiss.*, *pianiss.*, and *fortiss.*

Bei aller Beweglichkeit des Naturells ist die Arbeit zuweilen sehr flüchtig, daß Gedankenmaterial genügend und ohne höheren Schwung, — Erzeugnisse eines Kopfes, den Mattheson mit leiser Ironie wohl unter die „munteren Komponisten“ rubriziert haben würde. Jedenfalls gehören Harrers Sinfonien nach Entstehung und Bestimmung in dieselbe Gruppe wie Haydns frühe Eisenstädter: sie dienten zur bloßen Ergözung der hohen Patrone, die die Kapelle unterhielten, und verherrlichten, wo es ging, die Feiern des herrschaftlichen Hauses. Unmittelbare Berührungspunkte haben Harrer drei Jagdsinfonien mit Haydns „La chasse“ und „Auf dem Anstand“. Nicht zwar in bezug auf die musikalische Qualität, die bei dem jüngeren Meister über jedem Vergleich steht, wohl aber in der launigen, frischen, den Vorgang reizvoll erfassenden Weise überhaupt. Das erste dieser Stücke (D-dur, $\frac{2}{4}$, Streicher mit 2 Oboen und Trompeten) ist überschrieben: Sinfonia nella quale per espresso commando è intrecciata la marcia della Real Compagnia franca d'Ubertusburg; es bringt im ersten Satze (in der Haupt-

sache von den Oboen getragen) die in der Überschrift erwähnte Marschmelodie der Hubertusbürger Freikompagnie, läßt dann ein kleines Largo und schließlich ein munteres Menuett folgen. Eine zweite hat den Titel: Sinfonia imitante la caccia di cignali, fatta per la festa di Sant' Uberto nella Real Villa d'Ubertusburg li 3. Novembre 1737. Sie besteht aus neun Sätzen und beschäftigt außer Streichern und Oboen drei Hörner, von denen eins als *di rinforzo* bezeichnet ist. Hier entrollt Harrer ein anziehendes Bild des Verlaufs einer der berühmten Moritzburger Wildschweinsjagden in allen ihren Phasen, unter Verwertung zahlreicher mit Text unter den Noten vermerkter Jagdsignale. Zwei Menuetts und eine Bourrée scheinen die Erholungspausen während der Jagd, die abschließende Polonaise den Rückmarsch der Jagdgesellschaft zu feiern. Auch hier stehen Erfindung und Kontrapunkt nicht sonderlich hoch, doch wird man das Ganze, das vermutlich als Bankettmusik am Abend des Hubertustages zum Vortrag kam, als anmutige Gelegenheitsmusik gern passieren lassen. Die dritte Sinfonie dieser Art (*nella quale si trova tutto quel che si suona quando si fa la caccia del cervo forzato*), für den 3. November 1747 geschrieben (mit Oboen, Flöten, 3 Hörnern), zeigt Harrer im Satzstil fortgeschritten. Die Arbeit ist überaus sorgfältig und das thematische Gedankengut dem bescheidenen Rahmen der drei Sätze (*Allegro, alla Polacca, Presto*) gut angepaßt.

Aus den übrigen Sinfonien sei jene G-dur-Sinfonie für den Gedenktag der Hochzeit des Barons von Stein (Dezember 1736) herausgehoben, die mit der Beischrift versehen ist: „*nella quale per espresso commando è intrecciato il Ballo del gran Padre.*“ In diesem gleichfalls überaus flott hingeworfenen Stücke tritt im ersten Satze das Großvaterlied in folgender Gestalt auf:



während im Mittelsatz durch fortwährende Einschübe eines Prestos in Adagioabschnitte und am Schluß durch ein Menuett offenbar der ganze choreographische Verlauf dieses Großvaterballets wiedergegeben ist.

So verdienen Harrers Sinfonien durchaus, in der Geschichte der Sinfonie als Vorgängerinnen der Haydn'schen genannt und als Belege genommen zu werden, wie schon sehr früh deutsch-volkstümliche Elemente sich mit der italienischen Form als solcher verbanden. Bachs Jagd- und Bauernkantate, dazu die Goldbergvariationen zeigen die Aufnahme solcher volkstümlichen Weisen zu gleicher Zeit, wenn auch in anderem Rahmen. Daß diese Aufnahme, wie Harrer jedesmal bemerkt, auf höheren Befehl geschah, läßt erkennen, daß die Dresdener Hofkreise trotz ihrer verwelksten Gesellschaftskultur den Sinn für einheimisches Musikgut nicht verloren hatten¹⁾.

Die drei Cembalofonaten haben folgende Anlage:

1. Entrata (Allegro ma non troppo, D-dur, C) :: — Pollacchina ::
2. Capriccio (Allegro assai, C-dur, C [mit Murfis]) :: — Menuet I, II (C-dur, c-moll) :: — Pollacchina ::
3. Allegro assai (e-moll, C) :: — Menuet I, II (e-moll, E-dur) :: — Pollacchina ::

Es sind durchweg kleine, gedrungene Sätze beweglichen Charakters, treffliche Beispiele galanter deutscher Cembalokunst, wie sie Liebhaberhänden damals willkommen war.

Das „Specimen contrapuncti“ endlich ist eine textlose Beispielsammlung, die an der Hand von 14 zweistimmigen, 12 dreistimmigen, 16 vierstimmigen und 2 „Exempeln mit accompagnierenden Stimmen“²⁾ die Möglichkeiten der Versetzung und Verkoppelung folgender beider sich stets gleichbleibender, aber auch nach Moll versetzbarer Kontrapunkte zeigen:

The image shows a musical score for two staves, labeled (I) and (II). Both staves are in C major (one sharp) and 2/4 time. Staff (I) contains a sequence of notes: a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a half note F4. Staff (II) contains a sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. The two staves are connected by a brace on the left side.

¹⁾ Auch der Graf v. Keyserlingk, dem Bach sein Variationswerk widmete, gehörte zum Dresdener Adel; ebenso der Kammerherr v. Dieskau.

²⁾ Diese auf den Text des „Cum sancto spiritu“ mit Streichquartettbegleitung.

Wird der obere Melodiezug mit I, der untere mit II bezeichnet, so ergeben sich (Dur und Moll durch große und kleine Buchstaben ausgedrückt) an der Hand der Harrerschen Beispiele zunächst folgende 14 zweistimmige Kombinationen:

- | | | | | | | |
|--------|---------|---------|----------|----------|---------|---------|
| 1) d I | 2) d II | 3) F I | 4) F II | 5) F II | 6) d II | 7) F I |
| d II | d I | d II | d I | d II | F II | d I |
| 8) d I | 9) d II | 10) d I | 11) d II | 12) B II | 13) d I | 14) B I |
| F I | B I | B II | B II | d II | B I | d I |

Ähnlich werden die 12 dreistimmigen hergestellt; die vierstimmigen ergeben folgende Zusammenordnung:

- | | | | | | |
|---------|--------|--------|---------|---------|--------------------|
| 1) F II | 2) F I | 3) F I | 4) F II | 5) F II | |
| F I | F II | F II | F I | d I | |
| d I | d II | d I | d II | F I | usw. (bis Nr. 16). |
| d II | d I | d II | d I | d II | |

Die beiden außerhalb der Reihe stehenden kleinen Cum sancto spiritu-Sätze zeigen die praktische Anwendung beider Kontrapunkte im begleiteten vierstimmigen Satze (ebenfalls unter Ausschluß fremder Kontrapunkte, lediglich mit einer freien Ausformung der Schlußkadenz). Der erste mag (in zusammengedrängter Form) hier stehen:

I. Viol. mit Alt in höherer Oktave; II. Viol. mit Sopran; Viola mit Tenor; Baß mit Singbaß in tieferer Oktave. Die Textunterlegung im Sopran entspricht der des Basses, im Tenor der des Alts.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Baß. Cum san - cto Spir - i - tu in glo - ri - a De - i

ri - tu in glo - ria

Pa - - - - - - - - - tris. A - -

De - i Pa - - tris. A - -

De - i Pa - - tris. A - -

men, A - - men.

men, A - - men.

Ob Harrer den Anstoß zu diesen Demonstrationen aus den Kapiteln V, 5., 6., 7. des Furschen Gradus ad parnassum (1725) erhielt oder sie als Niederschlag unmittelbar in Italien empfangener Anregungen niederschrieb, vielleicht um sie gelegentlich durch den Druck zu veröffentlichen, ist unbekannt. Der ganze Dresdener Kreis um Heinichen und Zelenka war, beeinflusst teils von Fur, teils von Czernohorsky in Prag her, dem hoheitsvollen und künstlichen Stile der Alten in hohem Maße zugetan und bestrebte sich, ihn neben dem freieren modernen nicht zu kurz kommen zu lassen. Musikalische Spekulationen, wie sie Harrer hier gibt, mögen damals gerade unter den Dresdener Künstlern nichts Seltenes gewesen sein. Sie beweisen jedenfalls, was schon aus seinen Kirchenkompositionen hervorgeht, daß er sich ehrlich um den strengen Satz bemüht hat. Nimmt man als Entstehungszeit dieser Kontrapunkte die letzten Jahre seines Dresdener Wirkens (also vor 1750) an, so würde ihre Ausarbeitung etwa gleichzeitig mit Bachs Niederschrift der „Kunst der Fuge“ erfolgt sein. Solides Handwerk neben genialer Meisterschaft!

Über die Aufstellung dieses Gegensatzes beider Meister wird die Geschichte schwerlich hinauskommen, auch wenn Harrers ganzes Lebenswerk vor uns bloßgelegt werden sollte. Wer freilich unter den deutschen Kantoren war damals überhaupt mit Bachschem Maß zu messen? Nur dadurch, daß Harrers ganzes Wesen, sowohl als Mensch wie als Künstler, jene schmiegsamen, weichen, mehr italienischen als deutschen Züge ausprägte, die im Charakterbilde der Thomaskantoren bis dahin etwas Fremdes gewesen waren, nur dadurch erscheint uns der Sturz von Bach zu ihm hin so überaus steil und gewaltsam. Ohne Brühls Eingreifen wäre vielleicht Philipp Emanuel oder Joh. L. Krebs Thomaskantor geworden, und mit beiden wäre der Rat wohl gefahren. Aber auch sie waren Kinder der neuen Zeit und hätten den Umschlag zur musikalischen Moderne höchstens um etwas hinausschieben, aber nicht verhindern können. Joh. Friedr. Doles, der nummehr die Zügel des Kantorats ergriff, besaß eine bedächtige, ruhige Natur und hat, Altes und Neues verbindend, die Thomasschulmusik ungefährdet durch 33 Jahre gesteuert. Ein Jahr nach Harrers Tode begann der auch Leipzig schwer erschütternde siebenjährige Krieg. Seine Nöte und die völlige Um-

stellung der deutschen Welt nach seiner Beendigung werden schuld gewesen sein, daß man Harrers und seines Werkes schnell und gründlich vergaß. Als Charakter redlich, als praktischer Musiker, vor allem als Klavierspieler, ohne Zweifel in allen Sätteln gerecht, als Komponist dagegen nur Mitläufer, hat er nichts vollbracht, an das die Nachwelt länger als auf Augenblicke anknüpfen konnte.

Mitteilung.

Einige neu entdeckte Notizen über die Familie Friedemann Bachs.

Martin Falck schließt seine Lebensbeschreibung Friedemanns mit dem Hinweis auf den Vermerk im Totenbuche der Luisenstadt-Kirche in Berlin vom 1. Juli 1784. Bitter¹⁾ hatte diesem Datum die Nachricht zugefügt: „Ein Jahr nach seinem (Friedemanns) Tode wurde zu Berlin Händels Messias aufgeführt. Bachs Witwe erhielt aus der Einnahme dieses Konzerts eine Unterstützung. Dies ist das letzte, was man von ihr erfahren hat.“ Die Auffindung einiger Kirchenbucheintragungen zu Berlin macht es mir nun möglich, kleine Ergänzungen zur Familiengeschichte Friedemanns zu bringen.

Das Totenbuch der Jerusalemer Kirche erzählt von der letzten Wohnung, der Krankheit und dem Armenbegräbnis der Frau Bach: „1791 den 21ten Juny Frau Dorothea Elisabeth Bach, gebohrne Georgen, des verstorbenen Musicus Herr Wilhelm Friedemann Bach hinterlassener Wittwe 66 Jahr alt, gestorben am hitzigen Fieber in der Junder-Strasse, in Tischler Meister Spindler seinem Hause, hinterlest eine majorene Tochter hier, 24 Jahre alt, den 23ten beerdigt Hallischen Kirchhoffs frei.“

Das Alter der Tochter ist hier falsch angegeben, weil wahrscheinlich der Beamte bei der Niederschrift sich verhört hat; Friederike Sophie Bach war am 27. 2. 1757 zu Halle geboren und demnach 34 Jahre alt. Bitter schrieb 1868: „Was aus der Tochter geworden ist, weiß niemand;“ Martin Falck erwähnt nur ihre Paten, nicht aber ein Aktenstück, das Dr. F. Kohlmann 1889 in Halle wieder auffand und 1890 in den „Monatsblättern des Thüringisch-Sächsischen Vereins für Erforschung des vaterländischen Altertums und Erhaltung seiner Denkmale“ (S. 150 ff.) veröffentlichte. Danach hat Frau Bach bis zu ihrem Tode ein kleines Erbteil in Halle besessen, das die Tochter im Jahre 1796 zu verkaufen wünschte. Sie hatte sich nämlich mittlerweile mit einem friederizianischen Musketier des Infanterie-Regiments von Arnim verheiratet. Das Traubuch der Alten Garnisonkirche in Berlin berichtet:

„1793 d. 10. Febr. Johann Schmidt Mousq. von Cap(itains) v. Penne Compagnie, aus Homburg, eines Müllers hinterlassener Sohn. 32 Jahr alt. 8 Jahr im Dienst, reform.

mit

Jfr. Sophia Friederica Bach aus Halle, eines Organisten hinterlassenen Tochter 34 Jahr alt, 15 Jahr in Berlin, luth.“

1) C. Phil. Em. Bach und W. Friedemann Bach . . . II, S. 267.

Auch hier stimmt die Angabe des Alters nicht, Frau Schmidt war nunmehr 36 Jahre alt. Eine weitere Vergleichung der Daten ergibt, daß die Trauung erst kurz nach der Geburt eines Kindes stattfand, enthält doch das Taufbuch derselben Kirche folgende Notizen:

1793		Eltern:		Zeugen:	
Geb. d. 5. Febr. } Get. d. 10. März }	Sophie Dorothea luth.	{	Johann Schmidt Mousq.	Soldat Hoffmann	
			v. Cap. v. Penne reform.	Frau Rasch	
			Frau Friederica Bach luth.	Mamsell Hendorff	
				" Paul	
				" Raschin	
1797		Eltern:		Zeugen:	
Geb. d. 30. März } Get. d. 2. April }	Sophie Friederike luth.	{	Johann Schmidt M(usketier)	H. Lemke u. Schürf (?)	
			v. M(ajor) Lettow	Fr. Gaemeken (?)	
			Fr. Sophie Friederike Bach	— Habermann	
				Fr. Langen.	

Das Infanterie-Regiment v. Arnim wurde 1806 aufgelöst, damit ist die Erlangung weiterer Nachrichten erschwert. Immerhin besteht die Möglichkeit, daß noch heute Nachkommen Friedemann Bachs am Leben sind; wer aber unternimmt es, durch die üppig gedeihenden Geschlechterreihen der in Deutschland weit verzweigten Familien Schmidt sich den Weg zu bahnen? Hoffen wir auf den glücklichen Zufall!

Das Grab Friedemanns wird nicht mehr zu ermitteln sein, da, wie mir mitgeteilt wurde, der ältere Teil des Friedhofs der Luisenstädtischen Kirche an der Alten Jakobstraße bereits 1870 eingeebnet worden ist.

Dr. Heinrich Miesner.

22.05.75

13. März 1979

11. Feb. 1982

10. Sep. 1991

28. 12. 95

SLUB DRESDEN



3 2257743