

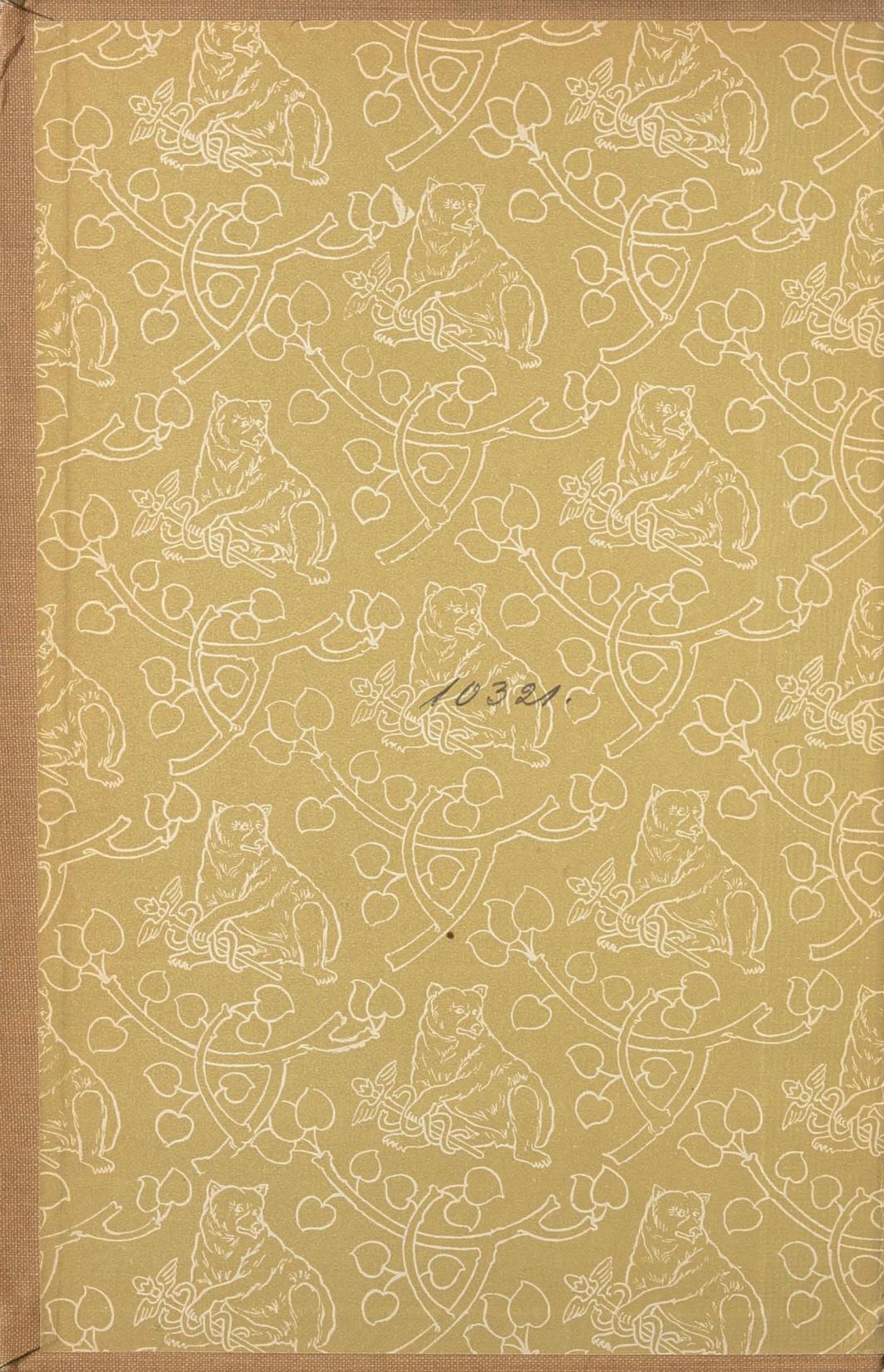
Bach-Fahrbuch 1907

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek



10321



o
x

Bach-Jahrbuch

V

4. Jahrgang 1907

Im Auftrage der
Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering



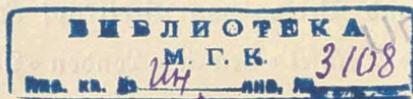
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Berlin • Brüssel • Leipzig • London • New York



10321.



G



Inhalt.

	Seite
Joseph Joachim †	1
Predigt, gehalten auf dem dritten deutschen Bachfest in Eisenach im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907 vom Geh. Kirchenrat Prof. D. Georg Nietschel	3
Wilhelm Nette (Hamm i. W.): Sebastian Bach und Paul Gerhardt	11
B. Fr. Richter (Leipzig): Stadtpfeifer und Alumnen der Thomas- schule in Leipzig zu Bachs Zeit	32
Landmann (Eisenach): Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau	79
Reinhardt Dypel (Bonn): Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen	89
Max Schneider (Berlin): Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach (I. Teil)	103
Mitteilungen	178
Kritiken (Schering)	182
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach (Mai 1907)	190



Joseph Joachim

ist uns am 15. August 1907 durch den Tod entrisfen worden. In ihm ist ein Künstler von Gottes Gnaden, ein einzigartiger Meister auf dem Gebiete der ausübenden Tonkunst abgerufen worden.

Wenn er als Knabe schon das allgemeine Staunen erregte, so daß Mendelssohn ihn „eine herrliche Erscheinung“ nannte, so ist er vor den Gefahren, die einem „Wunderkinde“ drohen, bewahrt geblieben. In Joachim tritt uns nicht der blendende Virtuose der Geige, sondern der echte, große Künstler entgegen. Niemals hat er sein Können, in dem er keinem Virtuosen nachstand, dazu mißbraucht, sich selbst und seine Meisterschaft in den Vordergrund zu stellen und zu seiner eignen Verherrlichung das Werk zu verwenden, das er den atemlos lauschenden Hörern vortrug. Es war die Selbstlosigkeit des echten Künstlers, in der er allein darnach strebte, in die Tondichtung, die er wiedergab, sich ganz zu versenken und von ihr sich durchdringen zu lassen, so daß allein der das Werk geschaffen hatte in höchster Vollendung zur Geltung kam. Ob Bach oder Beethoven, ob Haydn, Mendelssohn oder Brahms aus dem Klang der Geige zu uns redete, stets zog Joachim mit hinreißender Gewalt, mit der überzeugenden Macht der Wahrheit und des innersten Erlebens die Hörer in die Tiefen des Werkes, dem er selbstlos diente.

Ein echter Künstler aber war er, weil er zugleich ein edler, großer Mensch war. In Joachim lassen sich Mensch und Künstler gar nicht scheiden, sie durchdringen sich in voller Harmonie. Wenn das Glück beschieden war, ihm persönlich

näher zu treten, wer ihn wirklich kennen gelernt hat, wer ihn lieben durfte, der hat einen bleibenden Gewinn für sein Leben erworben.

Bachs Tonkunst war dem Wesen Joachims besonders verwandt und vertraut. Das Verständnis für Bach hat der Meister vielen erschlossen. Wer von ihm die Chaconne Bachs gehört hat, wird den Eindruck nie vergessen. Er hat der alten Bachgesellschaft mit voller Hingabe von Anfang an angehört. Die Neue Bachgesellschaft, deren bedeutsamstes Mitglied innerhalb des engeren Vorstandes er von Anfang an war, hat durch seinen Tod einen tiefgreifenden Verlust erlitten. Keines ihrer Mitglieder konnte treuer ihr Wohl auf dem Herzen tragen, keines konnte gewissenhafter den übernommenen Verpflichtungen nachkommen. Niemals hat er trotz Opfern an Zeit und Kraft bei den Vorstandssitzungen gefehlt, wenn nicht Konzertreisen oder in der letzten Zeit die strenge ärztliche Vorschrift ihn gebieterisch hinderten. Alle drei Bachfeste in Berlin, Leipzig und Eisenach hat er durch seine selbstlose Mitwirkung verherrlicht. Auf dem Bachfest in Eisenach ist seine Geige vor der Öffentlichkeit zum letztenmal erklingen.

Als am 19. August Joachims sterbliche Hülle bestattet wurde, hob der Geistliche seine Rede mit den Worten an: „Ein Lied ist verhallt, die Melodie eines großen Menschenlebens. Und wie, wenn der Meister seine Geige sinken läßt und alles in tiefem Schweigen verharret, den nachschwingenden Tönen im Innern lauschend, so ist es uns zumute an diesem Sarge. Aber weit hinaus, über den Kreis derer, die ihm menschlich verbunden waren, weit über Länder und Meere, wo nur irgend ein Ohr und ein Herz ist, in das je ein Ton von ihm gedrungen, zittert ein Etwas von diesem Leben nach.“

Diese Empfindungen schmerzvollen, dankbaren Gedenkens sind auch in unsern Seelen wach gerufen worden, als wir die Kunde seines Heimanges vernommen haben.

R.



Predigt,

gehalten auf dem dritten deutschen Bachfest in Eisenach
im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907
vom Geh. Kirchenrat

Prof. D. Georg Rietschel.

Römer 11. 36.

Von ihm und durch ihn und zu ihm sind alle Dinge. Ihm sei Ehre in Ewigkeit! Amen.

Als wir im Herbst des Jahres 1904 in Leipzig das zweite Bachfest feierten, stand inmitten der Konzerte in Kirche und Saal der Reformationsfestgottesdienst in der altherwürdigen Thomaskirche, der Wirkungsstätte Bachs, genau in der Gestalt wie er zu Bachs Zeit in Leipzig gefeiert worden war. Es war ein tiefer Eindruck, den jeder hinwegnahm, als die mächtigen Töne der Kantate: „Gott der Herr ist Sonne und Schild“, als die alten evangelischen Choräle in Bachschem Tonsatz inmitten des Gottesdienstes, für den Bach sie geschaffen hatte, neue Gestalt und Leben gewannen. Von neuem erwachte, als wir das dritte Bachfest für Eisenach rüsteten, auf den verschiedensten Seiten der Wunsch, wiederum in das Programm des Festes einen solchen Gottesdienst aufzunehmen.

Hat solche Feier ein Recht? Gewiß nur dann, wenn sie wirklich bleibt, was sie sein soll, wenn sie sich nicht bloß als ein interessantes historisches Konzert neben anderen Konzerten einfügt, sondern wenn sie der Gottesdienst einer Gemeinde ist, die vor Gottes Angesicht in Lobpreis und Anbetung sich gestellt weiß. Und gerade bei diesem Feste bekommt solcher Gottesdienst seine besondere Bedeutung, da er als die eigentliche Weihehandlung auf die Eröffnung des Geburtshauses Bachs überleiten soll.

Wir freuen uns von Herzen, daß uns dieser Tag geschenkt wird. Das Bachhaus in Leipzig, die große alte Thomasschule, in dessen oberen Räumen der Kantor der Thomaskirche 27 Jahre lang seine herrlichen Werke geschaffen, wo er seine für die Welt schon erblindeten Augen im Tode geschlossen hat, steht nicht mehr. Vor wenig Jahren hat es den unbarmherzigen Forderungen der modernen Zeit, den Bauplänen der großen Stadt weichen müssen. Mit Schmerz haben wir die alte Stätte einer in vieler Beziehung großen Vergangenheit fallen sehen; nun soll heute an seiner Statt in Eisenach das schlichte Häuslein, in dem Bach geboren ist, als eine bleibende Stätte pietätvoller Erinnerung eröffnet werden, in dem wir das Gedächtnis Johann Sebastian Bachs bewahren und pflegen wollen, und diese Kirche, in der Bach die Taufe empfangen hat, soll die Wehestätte sein. Seine Thomaner haben heute von derselben Stätte aus, von der seine Kinderstimme einst erklungen ist, die Weisen ihres größten Kantors gesungen.

Aber noch einmal erhebt sich die Frage: Wozu dieser Gottesdienst? Gilt er der Verherrlichung Bachs? Als vor einigen Monaten das Gedächtnis Paul Gerhards allerorten gefeiert wurde, da erscholl von seiten eines Mannes das scheltende Wort in der Öffentlichkeit: „Was soll dieser Ahnenkultus?“ Nun, da sei Gott vor, daß wir etwa auch heute an dieser Stätte, an die Stelle des Gottesdienstes Ahnenkultus, Menschenvergötterung oder einen Kultus des Genius treten lassen. Joh. Seb. Bach, der auf seiner herrlichen Sammlung von Choralbearbeitungen das Motto setzte „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren“, der unter seine Arbeiten stets das Soli Deo Gloria setzte, das als sein Wahlspruch auch an seinem Denkmal vor dieser Kirche steht, würde in seinem temperamentvollen Zorn, wenn er heute in unserer Mitte wäre, als der Erste Protest einlegen. Aber daß wir in dieser Stunde uns dankbar bewußt werden, was Gott unserm Volke in diesem Manne geschenkt hat, das ist nicht nur nationale Pflicht, das ist auch Christenrecht, aber auch Christenpflicht.

„Gloria in excelsis Deo“ — „Ehre sei Gott in der Höhe“ — so ist's vorhin vom Altar erschollen und „Allein Gott in der

Höh sei Ehr“, so haben wir geantwortet, und das Wort der Schrift, das ich im Anfang verlesen habe, läßt diesen Ton nur weiterklingen. Ich habe es nicht mühsam gesucht, es hat sich mir zwingend für diese Stunde aufgedrängt. Am Trinitatisfest, dem gestrigen Sonntag, wird es stets vom Altar aus als das Epistelwort zuerst verlesen. So stellt es sich von selbst als eine Überschrift über unser Fest. Was der Apostel Paulus im Blick auf die Wege aussagt, die Gott mit der Menschheit bis zu ihrer Erlösung gegangen ist, das gilt auch für das einzelne Menschenleben, das dürfen wir auch in Dank für das, was uns in Joh. Seb. Bach geschenkt ist, anstimmen:

Gott sei Ehre in Ewigkeit, denn von ihm und durch ihn und zu ihm sind alle Dinge.

1. Von ihm auch die Gaben, die in Bach sich entfaltet haben.

Es ist etwas Wunderbares um die besonderen Gaben, mit denen Menschenkinder auf den verschiedensten Gebieten der Kunst, der Wissenschaft, des praktischen Lebens begnadet werden; es sind geheimnisvolle Kräfte, die da wirken. Wie erscheinen sie uns in besonderem Maße, wenn wir des Namens Bach gedenken! Der Name nennt nicht nur eine einzelne Person, er umschließt ein ganzes Geschlecht von musikalischen Talenten durch Jahrhunderte, in deren Mitte als der größte und einzigartigste Joh. Seb. Bach steht, jene „rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes“, wie ihn Richard Wagner nannte, der, wie Zelter sagt, eine Welt für sich bedeutet, und von dem Beethoven sagte: „Nicht Bach, Meer müßte er heißen“.

Wir sprechen von diesen Gaben als „Talenten“. Das Wort ist uns so geläufig geworden, daß wir gar nicht mehr nach seinem Ursprung fragen. Nur wenige denken daran, daß, wie so manches geflügelte Wort, das wir täglich gebrauchen, so auch dies Wort aus der Bibel stammt. Dem Worte liegt jenes Gleichnis Jesu zugrunde, da ein Herr über Land zieht und seinen Knechten sein Geld und Gut zur Verwaltung in verschiedener Höhe austheilt (Matth. 25, 14—30). Luther übersetzt: „er gab dem einen fünf Zentner, dem andern zwei, dem dritten einen, einem jeden nach seinem Vermögen“. Was Luther mit

Zentner übersezt, bedeutet eine große Geldsumme und lautete im griechischen Urtext „Talent“. Hier haben wir den Ursprung des Wortes zur Bezeichnung der vielen Gaben und Kräfte, die im Menschen wirksam sind. Von dem materiellen Gebiet ist es auf das geistige übertragen. Aber deutlich redet der Ursprung, daß niemals ein Talent ein Gegenstand eignen Rühmens sein kann. Von ihm gilt auch das Pauluswort: „Was hast du, das du nicht empfangen hast, so du aber empfangen hast, was rühmest du dich“. Der eitle Tor ruht auf seinem Talent hochmütig aus als einem Kapital, von dem er zehrt und das sich verzehrt. Der rechte Sinn erkennt die unverdiente Gabe. Das fromme Herz bekennt: „Alle gute Gabe und alle vollkommene Gabe kommt von oben herab“. Es weiß, jede Gabe schließt eine große Aufgabe in sich. Talent für sich allein sind nur Nullen, aber die treue Verwertung und Nutzung, von dem in jenem Gleichnis Jesu vor allem die Rede ist, ist die 1, die sich vor die Nullen stellt, und sie je nach ihrer Zahl zur 10, zur 100, zur 1000 macht.

Bachs Leben ist ein laut redendes Zeugnis dafür. Sein Leben ist nichts weniger als der Siegeszug eines Wunderkinds gewesen, das frühzeitig seine Blüte der staunenden Welt entfaltet, um fruchtlos zu verwelken. Von ihm gilt es: wenn das Leben ebstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen. Wir wissen von ihm, daß er nicht sein Genie zuchtlos sich entfalten ließ, daß er von früh an von Meistern, die später weit unter ihm standen, lernte; die Namen eines Böhm, eines Burtshude, dessen 200. Todestag dieser Monat gebracht hat, geben Zeugnis davon. Das war der gesunde Nährboden, in dem sein Genie in mühsamem Fleiße sich entfaltetete. Das gab ihm die Demut, die bei allem Selbstbewußtsein dessen, was er durch Gottes Gnade vor anderen war, ihn rastlos ringen und arbeiten ließ, so daß er niemals auf dem Erreichten träge ausruhte. Das gab ihm die Würdigung jedes, auch des geringsten Talentes, wenn nur der Fleiß dabei war. Das kennzeichnete ihn, den Meister ohnegleichen, wenn er die mit Seufzen sich Mühenden mit den Worten aufrichtete: „Ich habe fleißig sein müssen, wer es gleichfalls ist, wird ebenso

weit kommen.“ Darin spricht sich der Grundton seines Lebens aus, in dem er die Gaben, die Gott ihm gegeben, in Treue verwaltete. Ja, von ihm die Gaben, Gott sei Ehre in Ewigkeit.

2. Aber auch durch ihn die Kräfte, die sich in Bach entfalten.

Nicht die Gaben für sich, auch nicht der Fleiß allein in der Benutzung derselben, ist es gewesen, was unsre Herzen bei der Tonkunst Bachs so tief ergreift. Wir tauchen ein in diese klaren Wellen, die erquickend, erfrischend, belebend uns tragen, ja noch mehr, wir empfinden nicht nur eine vorübergehende Erquickung. Bachs Musik wirkt stärkend, kräftigend, reinigend, stählend auf unser ganzes Wesen, auf unser inneres Leben ein. Es ist der reine hohe Geist, von dem alles getragen ist, der ihn selbst als die Kraft seines Lebens und als der Quell seiner Kunst beseelt, durch den er die Werke gewirkt hat, aus denen ganze Geschlechter fortwährend von neuem schöpfen.

Was ist das für ein Geist? In Eisenach ist der Knabe in den ersten 10 Jahren seines Lebens aufgewachsen. Welch wunderherrliches Land mit seinen rauschenden Wäldern, seinen duftigen Tälern und Höhen, mit seiner von Geschichte und Sage getragenen Wartburg! Eisenach und seine Wartburg eine Stätte mittelalterlicher Romantik. Aber wir wollen nicht dichten und phantasieren; nicht ein solcher Geist ist es, der aus Bachs Werken zu uns spricht. Nicht „die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält“, auch nicht „die längst geschwundene Märchenwelt, die aufsteigt in alter Pracht“, nicht die heilige Elisabeth mit ihrer von Legenden getragenen poetischen Gestalt, mit ihrem Rosenwunder, ist es, die wir mit Bachscher Musik vergleichen können. Nein, es sind nicht etwa nur duftende Rosen, die uns auf Augenblicke erfreuen und dann verwelken, es ist nahrhaftes, kräftiges, durch und durch gesundes Brot, das uns hier gereicht wird, Nahrung der Seele, die uns nicht bloß vorübergehend, über die Dissonanzen des Lebens, durch die Macht der Töne wegtäuscht, sondern die uns Lebenskraft beut. Eine andere Gestalt der Wartburg als die der heiligen Elisabeth ist es, die mit Bach eng verbunden ist, der Mann, der 200 Jahre früher, als der kleine Kurrende-

schüler Sebastian Bach, auch als Kurrendeschüler auf den Straßen Eisenachs gesungen hat, der dann als der Junker Jörg oben auf der Wartburg mit mühsamem Fleiß die Bibel in sein geliebtes Deutsch übersetzt hat. Martin Luther und Sebastian Bach sind verwandte Seelen. Es ist ein Geist, der beide beseelt, sie gehören unzertrennlich zusammen. Der Herr pflegt seine Boten zu zwei und zwei zu schicken. Was Luther mit dem Worte verkündet hat, das hat Bach mit den Tönen gepredigt und weiter getragen.

Es ist die Kraft des aus Gottes Wort geborenen evangelischen Glaubens an den Erlöser, der in Luther wirkte, der auch in Bachs Musik so mächtig weiterwirkt. Fern sei es — wir wollen dies mit Nachdruck betonen — Bachs Namen in den konfessionellen Streit unsrer Tage hineinzuziehen. Gerade die Kunst Bachs übt eine die Herzen einigende Kraft über den Streit der Parteien auch auf kirchlichem Gebiet aus. Sie ist aus den Tiefen des deutschen Gemüths entquollene Musik, frei von aller Sentimentalität und schwächlichen Empfindsamkeit, kraftvoll, klar und lauter, und spricht zu jedem offenen Herzen eine verständliche Sprache, welcher Konfession es auch angehört. Aber kein Zweifel: aus protestantischem, evangelischem Boden ist der Lebensquell in Bach entsprungen, und das führt uns auf den Gott und Herrn, durch dessen Kraft die Werke gewirkt sind, so daß alles zuletzt hinausläuft auf das Eine: Ihm sei Ehre in Ewigkeit. Geben die Kantaten Bachs nicht laut davon Zeugnis, die ihre ganze Bedeutung erst inmitten des Gottesdienstes erschließen, für den sie geschaffen sind? Und doch wäre es ein ganz falscher einseitiger Standpunkt, wenn wir etwa die Werke Bachs, die unmittelbar für die Kirche und ihren Gottesdienst bestimmt sind, von all dem Reichtum seiner sogenannten weltlichen Musik unterscheiden und trennen wollten. Das ist ja recht eigentlich protestantische, evangelische Art, daß das Göttliche und Irdische nicht als ein Gegensatz von Heilig und Unheilig, sondern beides in inniger Verbindung erscheint, weil wir durch Christus erlöst sind. Bach ist immer der Eine und Selbe, wenn er zu uns redet, und überall tritt uns in Kraft und Lauterkeit verbunden derselbe Geist entgegen.

Wunderbar ist's, wie er in seinen kirchlichen Schöpfungen so oft die nach unserem Geschmack trivialen Dichtungen zu adeln weiß, daß wir gar keine anderen Worte dafür eintauschen möchten. Und wenn er in den anderen Schöpfungen vielleicht in Freude und Ausgelassenheit, in Laune und Lust, in Scherz und Humor, zu uns redet, so bleibt er doch immer derselbe Sebastian Bach, der uns erquickt und uns gesunde Nahrung reicht.

3. Von Gott und durch Gott alle Dinge, aber auch zu ihm führen die Werke Bachs.

Alle wahre Kunst ist um ihrer selbst willen allein da, sie hat keinen außer ihr liegenden Zweck, sie hat nicht die Absicht etwas zu wirken. Wie der Bergquell aus den Brunnenstuben, die die Erde in sich birgt, strömt, ob jemand an ihm sich erquickt oder ob er unbeachtet dahinfließt, so fließt aus der Seele des Dichters das Lied, aus der Seele des Tonkünstlers die Fülle der Harmonien. Aber nur dann und nur darum, weil die Absicht, etwas besonderes wirken zu wollen, fehlt, löst sie in der Seele des Hörers die wahre Empfindung aus, die dem Geist entspringt, aus dem das Werk geboren ist. So ist es auch bei Sebastian Bach. Unmittelbar mit zwingender Gewalt führt er die Seele aufwärts. Zu Gott sind alle Dinge. Es ist ein tiefsinniges Wort von Goethe: „Mir ist es bei Bach, als ob sich die ewige Harmonie mit sich selbst unterhielte, wie es sich im Busen Gottes vor der Schöpfung mag zugetragen haben*.“ Auch die jubelnden Töne Bachscher Musik rufen und

*) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter (Dunker u. Humblot 1834) Bd. 4, S. 338. — Am 9. Juni 1827 hatte Zelter an Goethe über Bach u. a. geschrieben: „Bach gilt für den größten Harmonisten und das mit Recht. Daß er ein Dichter ist der höchsten Art, dürfte man noch kaum aussprechen, und doch gehört er zu denen, die, wie dein Shakespeare, hocherhaben sind über kindischem Brettgestelle. Als Kirchendiener hat er nur für die Kirche geschrieben [?] und doch nicht, was man kirchlich nennt. Sein Styl ist bachisch, wie alles was sein ist. . . Bachs Urelement ist die Einsamkeit, wie Du ihn sogar anerkanntest, indem Du einst sagtest: ‚ich lege mich ins Bett und lasse mir von unserm Bürgermeisterorganisten in Verfa Sebastiana spielen‘. So ist er, er will belauscht sein“ (S. 315 f). — Goethe erwiderte darauf am 21. Juni: „Wohl erinnerte ich mich bey

ziehen uns in die Stille der Ewigkeit Gottes und lassen uns anbetend vor seinem Angesichte stehen. Ja, zu ihm weisen diese Werke, wie von ihm die Kraft stammt und durch ihn sie gewirkt ist. Es ist der Geist der Pfingsten, von dem auch dieser Gottesdienst getragen ist, der in die Stille ruft; und ausklingen soll darum auch diese Feier unter dem Eindruck der Töne Bachs, mit den Worten aus der Pfingstkantate, die wir sogleich nach der Predigt vernehmen werden: „Wer kann des Segens Menge zählen, und dieses ist vom Herrn geschehn.“ Ja von ihm und durch ihn und zu ihm sind alle Dinge, ihm sei Ehre in Ewigkeit. Amen.

dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Werka; denn dort war mir zuerst, bey vollkommener Gemüthsruhe und ohne äußere Zerstreuung ein Begriff von Eurem Großmeister (Seb. Bach) geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sich's auch in meinem Innern und es war mir als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.“



Sebastian Bach und Paul Gerhardt¹⁾.

Von Superintendent D. Nelle in Hamm i. W.

S. Bach und P. Gerhardt, das ist ein scheinbar kleines Thema, aber es birgt große Fragen in sich. Bach und Gerhardt, diese beiden, der größte Tonmeister und der größte lyrische Dichter unserer Kirche, und nicht nur der evangelischen Kirche, nicht nur der Kirche deutscher Zunge, sondern der Christenheit als Christenheit überhaupt: wo wir diese beiden einmal zusammenstellen, einander beleuchten lassen, den einen zum Maßstabe des anderen machen, da ergeben sich bald Probleme, deren Lösung für die Bodenständigkeit unserer Kunst im Volksleben, im Gottesdienstleben der Gemeinde, von brennender Wichtigkeit ist.

So ist es denn, meine ich, nicht etwa nur der Umstand, daß die Weihe des Bachhauses und dieses dritte Bachfest ins Paul Gerhardt-Jahr fällt, was zur Aufwerfung der Frage: „Bach und Paul Gerhardt“ Anlaß gibt. Nein, aus der Konfrontation der beiden Männer ergeben sich die wichtigsten und förderlichsten Gesichtspunkte für Kirchen- und Volksmusik, und damit für eines der bedeutsamsten Gebiete der christlichen und sittlichen Hebung unseres Volkslebens.

Aber sind sie denn überhaupt kommensurable Größen, Bach, einer jener ganz Großen, der in staunenerregender, einziger Universalität das gesamte Gebiet seiner Kunst angebaut und schaffend Schätze auf Schätze gehäuft hat, die zu heben Jahrhunderte in beglückter Entdeckerfreude sich mühen, die in fruchtbarem und frischem Besitze zu wahren die größten Meister der nachgeborenen Geschlechter ein gut Teil ihrer besten Kraft

1) Vortrag, gehalten auf der Mitgliederversammlung des dritten deutschen Bachfestes in Eisenach 1907.

einsetzen? Das ist fürwahr, diese Tage zeigen es, holde Mühe, süße Last! Und daneben der bescheidene Paul Gerhardt, der nur auf einem einzigen Gebiete der kirchlichen Dichtung und der Dichtung überhaupt, nämlich in geistlicher Lyrik, eine Anzahl Stücke geschaffen hat, die sich so zu sagen von selbst singen, um deren Einführung in Gottesdienst und Volksgemüt sich scheinbar keine Menschenseele irgend zu mühen braucht, die so gar keine Probleme darzubieten scheinen. Dort der Geist von unerschöpflicher Produktivität, hier ein solcher, der erst im vierzigsten Lebensjahre mit seinen Liedern hervorzutreten beginnt und dessen Harfe in seinem sechzigsten Jahre verstummt. Bach, Musiker durch und durch, jeder Zoll ein König im Reich der Töne, Paul Gerhardt, Dichter nur im Nebenamt — —

Und dennoch, wir haben den Eindruck: der — sagen wir einmal — kleinere kann es wohl ertragen, neben den größeren gestellt zu werden, braucht sich nicht zu schämen, steht da nicht zurück. Freilich, unter all den Kirchenliederdichtern ist nur noch einer, der mit Bach zusammengestellt werden könnte: Luther. Wer beide, Bach und Luther, kennt und liebt, hat sie gewiß im Geiste oft neben einander stehen sehen. Aber nichtwahr: wir sehen sie da ebenbürtig erscheinen nicht etwa bloß, oder nicht vorwiegend, weil Luther Kirchenlieder gedichtet hat, sondern eben weil Luther Luther ist, einer der universalsten unter den gottinnigen und welterobernden, welterneuernden Geistern, die Gott je der Menschheit gab. Wir sind ja immer wieder versucht zu sagen: Luther wäre uns, was er uns ist, auch wenn er nie ein Lied gedichtet hätte. Von Paul Gerhardt dagegen wüßte heut kein Mensch, wenn er nicht Kirchenlieder gedichtet hätte. Aber unter anderen Vertretern der kirchlichen Lyrik ist es doch nur Paul Gerhardt, den wir mit Bach zusammenzustellen wagen können. Rist, Terstegen, Zinzendorf, einen von diesen mit Bach zu vergleichen — der bloße Gedanke erregt uns ein unwillkürliches Lächeln! Oder nun gar Sellert! Und doch haben diese Männer an Umfang ihres Schaffens und Intensität ihrer Wirkung zeitweise unseren Gerhardt erreicht, wo nicht übertroffen.

Was ist es nun, daß wir unsern Gerhardt, und ihn allein unter den kirchlichen Lyrikern aller Zeiten und Zungen, neben Bach stellen, den einen zum Maße des anderen machen dürfen, dürfen, ja müssen? Das wird sich uns im Verlaufe unserer Untersuchung ergeben.

I.

Vergleichen wir zuerst einmal die beiden Persönlichkeiten miteinander! Versuchen wir in einigen Strichen das Kennzeichnende und Auszeichnende, das beiden gemeinsam ist, zu skizzieren.

Beide tragen in ihrer bürgerlichen, fast kleinbürgerlichen Ehrenfestigkeit, in der still umfriedeten Geschlossenheit ihres Berufslebens ein Gepräge, das auch nicht das geringste gemeinsam hat mit dem, was als lediglich äußerliches Künstlerthum in die Erscheinung tritt und sich geltend macht. Neben einem Gerhardt machten ein Rist und andere viel Wesens von ihrem Dichten, wiegten sich wohligh in ihrem Dichterruhm, auf ihrem Poeten-Fürsten-Sessel, ließen sich als Dichter krönen und krönten andere, stark in Lobesversicherungen auf Gegenseitigkeit. Und um Bach her fehlte es auch nicht an Musikern, die, Virtuosen der Persönlichkeit, mehr aus sich zu machen wußten, als sie im Grunde waren. Bach und Gerhardt waren beide nicht Männer der Menge. Und ebensowenig Männer des Hofes, und das in einer Zeit, wo die Höfe die vornehmsten Stätten waren, Lorbeeren und Gold für Kunstleistungen einzuheimsen. In der Residenz des Großen Kurfürsten führte Gerhardt, väterlicherseits dem Ackerbürgerstande, mütterlicherseits dem Pfarrerstande entstammt, ein Stilleben, das sich von dem eines Landgeistlichen wenig unterscheidet. Und wie er steht auch Bach, von den Sorgen und Freuden seines Familienlebens umgeben, mit festen Füßen in dem stillen Einerlei seines äußerlich nicht abwechslungsreichen, ja so zu sagen eintönigen Berufslebens.

Dieser Beruf ist bei beiden der kirchliche. Und dieser Beruf gibt ihnen Anlaß, ihre unsterblichen Schöpfungen hervorzubringen, ohne irgend Aufhebens davon zu machen. In

derselben Weise, wie Hunderte, ja Tausende neben und nach ihnen eitel Handwerksmäßiges hervorgebracht haben, haben sie das Außerordentliche, das Geniale, das durch die Jahrhunderte unveraltet Dauernde geschaffen. Um ihren Ruhm, um Lob und Tadel, waren beide nicht im geringsten bekümmert und von beiden, von Lob und Tadel, Zeit ihres Lebens nicht sehr behelligt.

Bescheiden, aber fest, charaktervoll, sind sie ihrer selbst gewiß, ja so gewiß, daß sie sich durch die Mode des Tages, durch das Treiben der Zunft, weder locken noch schrecken, nicht beirren noch beeinflussen lassen. Abhold allem Phrasenhaften und Gemachten in Kunst und Leben, unzugänglich für des Tages Ehre und das gerade Geltende, unbesorgt um Eindruck, Aufsehen, Eklat, sind sie von einem Lakonismus, von einer Schweigsamkeit, bei der die Tugend fast zum Laster wird; denn sie läßt uns — im Gegensatz z. B. zu Luther u. a. — schmerzlich vermiffen, daß wir so manchen lieben Einzelzug aus ihrem Leben nicht kennen, den wir kennen würden, wenn sie nicht so wort- und schreibkarg gewesen wären.

Beide sind deutsch durch und durch, deutsch in Kunst und Leben, in innerer Wahrhaftigkeit und Treue, in Wärme des Familiensinnes, in Freude an der Natur, in Liebe zur Kirche und Herzlichkeit des Glaubens. Die Ausländerei hatte ja zu Bachs Zeiten mannigfach ein anderes Gesicht als in Gerhards Tagen. Aber sie haben sie beide gleicherweise still und wuchtig bekämpft durch die zwiefache und doch einheitliche Tat ihrer ganzen Lebenshaltung und ihrer künstlerischen Schöpfungen.

Beide sind von echter, innerlicher Frömmigkeit. Sie prägt sich bei beiden als lutherische Rechtgläubigkeit aus, mit Ablehnung alles kalvinistischen Wesens und auch alles pietistischen Wesens, so tief beide im Innersten von einem mächtigen mystischen Zuge berührt sind. Beide wurzeln eben in ihrem Glaubensleben ganz und gar in Luther. Es ist nicht zufällig, daß Bach Luthers bändereiche Werke in zwei Exemplaren besaß, und daß die gewaltigsten, durchschlagendsten, volkstümlichsten seiner Kantaten auf Texte von Lutherliedern gehen. Ich nenne nur „Eine feste Burg ist unser Gott“ und „Christ

lag in Todesbanden“. Gerhardt aber knüpft in seiner Dichtung sichtlich an Luther an, ja er hat durch sie unseren Luther uns, unseren Gemeinden, so zu sagen näher gebracht. Er sagt uns Luthers tiefste, fernigste Gedanken, die bei dem Reformator vielfach in dogmatisch kompakter, bisweilen fast ängstlich gedrängter Fassung in seinen Liedern uns entgegen treten, lieblicher, freundlicher, breiter, wie die Mutter dem Kinde und nicht immer wie der Mann dem Manne. Ist nicht alle Dichtung Gerhardts wie eine Entfaltung von Luthers Erstlingskirchenliede „Nun freut euch, lieben Christen gmein“?

Weil im gesunden Luthertum wurzelnd sind beide, der große Dichter und der große Tonmeister, denn auch weltoffen. Tief geschlossenen Charakters, aber reich erschlossenen Gemütes stehen sie mit beiden Füßen auf dem „Alles ist euer, ihr aber seid Christi“. Gerhardt ist ein weltoffener Dichter. Natur, Haus, Vaterland haben in seinen Liedern eine wohnliche und geweihte Stätte. Sein Sommerlied „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“, aus dem man fast schließen möchte, es sei eine geschichtliche Fälschung, daß er sein Leben auf dem Sande von Wittenberg und Berlin zugebracht, nein, in Wirklichkeit habe er in Eisenach, im waldgrünen Thüringen gelebt; sein Freundschaftslied, sein Gesundheitslied, Wendungen wie die (in seinem herrlichen Liede „Was Gott gefällt“, wo er behaglich singt:) „Die Erd ist fruchtbar, bringt herfür Korn, Öl und Most, Brot, Wein und Bier, was Gott gefällt“; sein Friedenslied von 1648 und viele andere zeigen uns, wie der Dichter die Gotteswelt mit liebendem Auge anschaut, und was alles ihm zum täglichen Brote gehört. Aber die Welt-offenheit des Thomaskantors ist doch noch eine andere. Gerhardt hat ausschließlich zu geistlicher Lyrik seine Harfe gestimmt, die weltliche ist für ihn kaum da. Dagegen bei Bach ist ein großer Teil seiner herrlichsten Schöpfungen, vor allem die weiten, wonnigen Gebiete seiner Instrumentalmusik, doch so gewiß nicht religiösen, sondern rein weltlichen Charakters, wie Mozarts, Beethovens, Brahms' große Werke oder wie Goethes Dichtung.

Zimmerhin ist das bei beiden übereinstimmend: wie Gerhardt

das Natur- und das Geistesleben in Eins schaut, so fließt bei Bach die heilige und die weltliche Musik aus demselben Herzen. Ihr Christentum und ihr Menschentum fällt nie und nirgends auseinander, sondern ist immer einig und eins.

Streifen wir hier mit einem Worte auch das Verhältnis jedes der beiden zur Kunst des anderen. Es ist doch bemerkenswert, wiewohl es kaum jemandem aufgefallen sein mag, daß hier heute nicht zwei Tonkünstler, sondern ein Dichter und ein Musiker zusammen vor uns stehen, und dazu ein Dichter, der nachweislich nicht „musikalisch“ im engeren Sinne war, ein Musiker, der gewiß nicht Dichter im eigentlichen Verstande des Wortes war. Aber das ist das Gesunde an ihnen, daß des einen Kunst auf die des anderen angelegt ist. Bach ist ein poesievoller Tonmeister. An dem, was seine Kantaten und Passionen, was seine Choralphantasien, was seine Suiten und Konzerte alle uns künden, hat der Dichter im Musiker einen hervorragenden Anteil. Und Gerhards Lieder sind musikalisch in dem Sinne, daß sie Seelen sind, die nach der Verkörperung durch den Ton verlangen, oder sollen wir sagen: Bildungen, die auf die Beseelung durch den schöpferischen Ton warten, die, um es mit Goethes Wort anzudeuten, „um des (musikalischen) Paradieses Pforte immer leise klopfend schweben, sich erbittend ewiges Leben“.

Sind beide, Bach und Gerhardt, nicht auch in der Stimmung, der kirchlichen, christlichen, gemüthlich menschlichen Grundstimmung ihres Wesens nahe verwandt? Zwei Züge treten uns da entgegen. Einmal die wundervolle, innige, weiche, warm flutende Herzlichkeit mit dem leidentlichen Anhauche; jene Neigung, die Passion lieber darzustellen, als das Heldentum. Finden sich doch bei Gerhardt unter allen Festliedern am meisten Passionslieder, nämlich dreizehn, während der Weihnachtslieder sieben, der Osterlieder drei nur sind. Aber auch in den anderen, z. B. gerade in einzelnen auf Weihnachten — ich erinnere an „Fröhlich soll mein Herze springen“ und „Ich steh an deiner Krippe hier“ — klingt die Passion tief und stark an. Ganz ähnlich hat auch der Thomaskantor die beiden Passionen mit seinem wärmsten Herzblood geschrieben.

Aber auch über seinem Weihnachtsoratorium webt ein stilles, zartes Ahnen des zukünftigen Leidens Christi; ja hie und da wird dieser Hauch zu einem Brausen, so gleich im Anfange, wenn „Wie soll ich dich empfangen“ nach der jedem Hörer ausschließlich als Passions- und Todesweise vertrauten Melodie zu „O Haupt voll Blut und Wunden“ gesungen wird. In dieser Neigung zum Leidentlichen, Passiven ist es wohl begründet, daß Bach zu Gerhardts „Gib dich zufrieden und sei stille“ eine so herrliche Musik gefunden hat.

Der andere Zug aber, der sich bei beiden findet, ist der des Herben, Trogigen, Markigen, Eisenharten. Bachs Angesicht wird uns in den Worten geschildert: „Wenn man den festen Bau des Kopfes und darinnen die schwarzen Augen siehet, da ist es einem, als bräche Feuer aus Felsen“. Und daß Gerhardt keineswegs ein Rohr war, das der Wind hin und her wehet, hat seine bis zur Schroffheit und Peinlichkeit feste Haltung in dem konfessionellen Konflikte mit dem Großen Kurfürsten gezeigt. Vielmehr aber erheben sich auch seine Lieder an manchen Stellen, wenn auch nicht an so vielen, wie Bachs Schöpfungen, zu einer kecken, schlagfertigen, trogigen Haltung — wenn unsere heutige Christenheit davon nur mehr wüßte und wissen wollte! Doch davon nachher.

II.

Wie begegnen sich die beiden so vielfach kongenialen Meister denn in ihren Schöpfungen? Mußte nicht für Bach der poesievollste Dichter unserer Kirche, Gerhardt, der vor allen bevorzugte sein?

Bach schuf zwei Menschenalter später als Gerhardt. Gerhardts Lieder erschienen 1647 bis 1667. Bachs schöpferische Meisterschaft beginnt 1707, vierzig Jahre, nachdem Gerhardts Harfe verstummt war, sechzig Jahre, nachdem sie zuerst erklingen.

Aber da finden wir ein ganz anderes Ergebnis, als die geneigt sind anzunehmen, denen etwa die Matthäuspassion bei Bach das Maß aller Dinge ist. In diesem Werke ist ja die Dichtung Gerhardts, namentlich in den beiden Liedern



„O Haupt“ und „O Welt“, in einer Weise mit der Musik Bachs vermählt, daß man glauben sollte, Bach habe auch anderwärts mit Vorliebe Gerhardt'sche Texte behandelt. Aber das ist so, wie man erwarten sollte, nicht der Fall.

Daß Bach vor allem die Melodien des Kirchenliedes des 16. Jahrhunderts künstlerisch verwertet, das hatte zunächst und zumeist liturgische Gründe. Bis tief ins 18. Jahrhundert nahm die Kirche, die nun ein für allemal ihre Lieder für jeden einzelnen Sonn- und Festtag festgesetzt hatte von alters her, auf die Dichtungen des 17. Jahrhunderts nur wenig Rücksicht. Sie bedurfte ihrer, sie bediente sich ihrer so wenig, wie wir etwa heut der geistlichen Dichtung des 19. Jahrhunderts in unseren Gottesdiensten. Man wertete zu Bachs Zeit liturgisch die Lieder Gerhards und seiner Zeitgenossen nicht höher, wie wir, wie der Kirchen- und Gemeindegesang des 19. Jahrhunderts bis heute etwa die von Knapp und Spitta.

Aber Bach konnte doch in seinen Kantaten und Passionen frei schalten und walten in der Wahl seiner Weisen, und vollends in seinen Bearbeitungen von Kirchenmelodien für die Orgel. Da war er doch nicht an die *cantica firma* der Kirche gebunden. Nun besitzen wir von Bach 144 Choralbearbeitungen für die Orgel, jene herrlichen Choralvorspiele, Choralphantasien, Variationen usw. Unter den zahlreichen Melodien dieser Bach'schen Orgelstücke sind wohl mehrere aus dem 17. Jahrhundert, aus der Zeit Gerhards. Unter diesen befindet sich aber auch nicht eine einzige, die einem Gerhardt'schen Liede als ursprüngliches Eigentum angehörte!

In den Kantaten hingegen — wir besitzen ihrer bekanntlich zur Zeit noch 190 — hat Bach nur einige Male eine Gerhardt'sche Strophe angewendet, und nur eine einzige seiner Kantaten trägt den Namen eines Gerhardt'schen Liedes. Das ist „Ich hab in Gottes Herz und Sinn mein Herz und Sinn ergeben“. Aber dieses schöne Werk gehört nicht eigentlich zu den durchschlagendsten des Meisters. Trotzdem ist es so eindrucklich, daß man wohl tut mit ihm in unserem Paul Gerhardt-Jahre das Gedächtnis der beiden großen Meister der Er-

bauung unserer Kirche, Bach und Gerhardt, gemeinsam zu feiern. So ist es an mehreren Orten geschehen, so wird es vor allem in dem volkreichen und kirchenfrohen evangelischen Gebiete unseres Westens, in Essen Ende September auf dem Kongresse für innere Mission vor Tausenden aus dem Volke in der großen Gerhardtfeier an heiliger Stätte geschehen. Aber unter 190 Kantaten nur eine auf ein Gerhardtlied und nur ganz wenige mit Gerhardt-Strophen: das ist immerhin wenig.

Diese Zurückhaltung, die sich Bach unserm Gerhardt gegenüber auferlegt hat, ist um so auffallender, als er wohl Zeitgenossen des Dichters, und zwar Dichter, die diesem nicht das Wasser reichen, gern berücksichtigt hat. In der Matthäuspassion treten Heermann und Rist neben Gerhardt auf. Über Rists „D Ewigkeit, du Donnerwort“ hat Bach sodann zwei Kantaten geschrieben. Die über Neumarks „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ist ein hervorragendes Stück. Aber auch Flitners Lieder „Jesu meines Herzens Freud“ und „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ liebte Bach besonders. Wie sehr ihm neben diesen Zeitgenossen Gerhardts auch noch Johann Franck ans Herz gewachsen war, zeigt die Motette, die das Meisterlied dieses Dichters in unsterblichen Tönen verklärt: „Jesu meine Freude“.

So könnte es denn scheinen, als ob Gerhardt von Bach nicht sowohl bevorzugt, als vielmehr zurückgesetzt wäre. Das wäre zwar angesichts der Matthäuspassion zu viel gesagt. Aber so viel ist wiederum gewiß: Bach hat mit besonderer Vorliebe die alten Melodien, die Urmelodien des Protestantismus behandelt, die — was Bach kaum wußte, oder worauf er doch keine Rücksicht nahm — zum guten Teil in die vorreformatorische Zeit zurückreichen. Es ist ja wohl begreiflich. Dem durchaus modernen, in die Stimmung seiner Zeit getauchten, subjektiv phantasievollen, saft- und blutreichen Wesen seiner Musik gesellte er als Ergänzung, als harmonischen Gegensatz nicht so gern die weicheren, weniger überwältigenden Weisen des 17. Jahrhunderts, als vielmehr die gewaltigeren einer älteren, ihm objektiver gegenüberstehenden Zeit. In den neuen Tongeschlechtern schwelgend steigerte er ihren Eindruck, indem er die

alten Kirchentonarten, wie sie in jenen dorischen, mixolydischen, phrygischen Weisen zu machtvoller Erscheinung kamen, in sie einbaute. Eine dreifache Reihe von Liedern unserer Kirche hat ihn vorwiegend schöpferisch angeregt. Einmal solche, die wuchtig und feurig, markig und knochig Kampfeslust und Siegesfreude atmen. Da sind denn Gebilde wie die Kantaten „Christ lag in Todesbanden“, „Ein feste Burg“ entstanden, Heldentöne, die durchs 19. Jahrhundert fast auf der ganzen Linie verschwiegen zu haben, wo es sich um große Stunden unserer Kirche handelte, der Protestantismus sich zu Scham und Schmach anrechnen kann. Da ist eine zweite Reihe, die „mit eigens großer, halb-schauerlicher Deutlichkeit“, um mit Kretschmar zu reden, aus der Menge der übrigen Schöpfungen hervorragt. Das sind die geheimnisvoll gewaltigen hohen Lieder der Sehnsucht nach dem Sterben, Lieder vom Tode und vom Leben bei dem Herrn. Dieses Thema schlägt Bach in seinen Kantaten entschiedener an, als irgend ein anderes. Wie voll seine Kraft in Freude und Heiterkeit sich ausströmen mag: niemals spricht er das Tiefste, was seine Seele erfüllt, mit größerer, vollerer Energie und Hingabe aus, als wenn es die Erdenmüdigkeit, die Sehnsucht nach dem letzten Stündlein zu künden gilt. Für beides fand das Verlangen Bachs nach kongenialen Texten bei Gerhardt nicht so, wie bei anderen, meist älteren Dichtern, was er suchte. Nicht als ob der Heldenton und auch der Ton der Todesfreudigkeit bei Gerhardt nicht auch stark und voll erklänge. Aber diese Lieder und Strophen dieses Dichters waren nicht allgemein bekannt geworden und sind es wohl bis heute nicht, so daß mit der ganzen Gemeinde auch Bach nicht wissen mochte, was Gerhardt hier zu bieten hatte.

Die dritte Reihe aber sind jene Kantaten, in denen das christliche Leben feiernd und friedevoll nach seinen verschiedenen Seiten entfaltet wird. Hier hat nun Gerhardt gerade viel Edelstes geschaffen. In seinen 29 Vertrauensliedern, in den Lobliedern, in den Morgen- und Abend- und vielen andern Liedern dieser Art wird er von keinem anderen Dichter unserer Kirche erreicht, geschweige übertroffen. Und da ist und bleibt es immerhin, wo nicht auffallend, so doch bemerkenswert, daß

Bach an Gerhardt vorübergegangen ist. Gewiß ist das ein Beweis dafür, daß die Kirche zu Bachs Zeit überhaupt unserem Gerhardt noch nicht gab, was ihm gebührte, sonst würde Bach ihn so nicht übersehen haben.

Übrigens ließe sich den genannten drei Gruppen Bachscher Kantaten wohl noch eine vierte anfügen. Das wären die, in denen Jesusliebe gesungen wird. „Bach in seinem Verhältnis zu Jesus macht eins der inhaltreichsten Kapitel seiner inneren Lebensbeschreibung aus. Es liegt darin etwas so Zärtliches, Überströmendes, dabei durch und durch Menschliches, daß man in Bachs Kindergemüt nirgends besser sieht, wie hier.“ So sagt treffend Alfred Heuß. Für diese Ausströmungen seines Innenlebens nahm er dann meist die Hülfe der pietistisch angehauchten Lieder und Dichtungen in Anspruch. Da bot Gerhardt nicht viel; immerhin ist Bach an dessen Meisterliebe der Jesusliebe „O Jesu Christ mein schönstes Licht“ vorübergegangen.

Wir müssen uns also daran genügen lassen, daß Gerhardt unserem Bach — abgesehen von der Kantate „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ — in der Matthäuspassion hat Dienste leisten dürfen, wie sie ihm kein anderer Sänger unserer Kirche, kein anderer Sänger der Welt leisten konnte. Da mit dem Spottchor der Kriegsknechte die Schmach des Heilands ihren Höhepunkt erreicht, da läßt Bach — es ist bezeichnend! — nicht eine Arie oder eine andere Art des Kunstgesanges eintreten, sondern Gerhardts „O Haupt voll Blut und Wunden“ und zwar in der einfachsten Satzform. Gerhardts Lied gibt auch sonst in der Matthäuspassion die ergreifendsten Ruhepunkte und Höhepunkte, und zugleich wieder die volle Berührung mit dem schlichten unmittelbaren Verständnis der Gesamtgemeinde. In Gerhardts Strophen berührt da der Geist Bachs so zu sagen wie Antäus die Erde wieder.

III.

Wunderbar begegnen sich die Dichtungen Gerhardts und die Tonsehöpfungen Bachs in ihrem Geschehe nach Bachs Tode, mit dem Beginne der sogenannten Aufklärung oder des Denkglaubens. Sie begegnen sich aber lediglich darin, daß sie dem

Auge des Forschers in der um 1750 anhebenden Zeit so gut wie gar nicht begegnen. Mit einander sind sie verschüttet. Mit einander sind sie dann aber auch zwei Menschenalter später wieder entdeckt und der Christenheit zum Gebrauche zurückgegeben oder zum Teil überhaupt erst gegeben worden.

Bach war 1750 gestorben. Von seinen Kirchenstücken hatte man außerhalb Leipzigs in der protestantischen Welt überall nicht viel gewußt. Nach seinem Tode aber versiegte das Rinnsal des Gedenkens an sie bald so gut wie ganz. Im Jahre 1755 erschien Grauns „Tod Jesu“, „Grauns beste Oper“, wie Friedrich der Große sagte. Mag er es sarkastisch oder im Ernst gemeint haben, genug, er traf mit diesem Urtheil den Nagel auf den Kopf. Diese beste Oper Grauns zeigte erst, wie Bachs Passionen und Kantaten in den Gottesdiensten hätten wirken sollen und können. Grauns Werk ward und wird bis heute am Karfreitage in vielen Kirchen aufgeführt. Wie viele Stiftungen sind zu diesem Zwecke gemacht, für die Aufführung der Matthäuspassion keine! Grauns Tod Jesu ist gleichsam ein Grabstein auf Bachs gesamte gottesdienstliche Kunst.

Genau zur selben Zeit wurde aber auch das Schicksal Paul Gerhardts besiegelt. Im Jahre 1757 erschienen die Lieder Gellerts und in ihrem Gefolge die ganze wässerige Dichtung und Umbichtung des Rationalismus. Gerhardt aber versank und verschwand. Nicht zwar völlig aus dem Munde und Gedächtnisse des Volkes. Da haben ihn viele im Kämmerlein und in der Hausandacht gelesen und gesungen, wie von 1750 bis 1830 auch Bachs Klavier- und Orgelmusik hie und da heimlich und heiß geliebt und geübt wurde. Aber im Gottesdienste, im Leben der Kirche und der Schule war Gerhardt, jene Ausnahme abgerechnet, wo alte gute Gesangbücher sich durchzuwintern vermochten, doch so gut wie geächtet, verachtet, oder doch zum mindesten gering geachtet. Die Sonne, Gerhardt, war dem Monde, Gellert, und den Sternen gewichen, die alle wohl die Nacht der „Aufklärung“ kümmerlich erhellen, aber nicht Tag noch Frühling geistlichen Lebens heraufführen konnten, kein warmes, blühendes, Früchte zeitigendes Leben.

Da kam für beide, Gerhardt und Bach, gleichzeitig die Er-

weckung, wie einst gleichzeitig ihre Verschüttung eingetreten war. Es ist dasselbe Jahr 1829, an das sich die Auferstehung der beiden knüpft. In die Jahre 1829 bis 1833 fallen die ersten bahnbrechenden Wiederaufführungen der Matthäuspasion, deren erste, 1829 durch Mendelssohn, den Stoß zu einer Bewegung in der musikalischen Entwicklung gegeben hat, wie wir keine andere kennen. In denselben Jahren aber wurden die ersten Gesangbücher geschaffen, die uns unseren Gerhardt wiedergaben, ja ihn uns zum Teil in einer Weise zu geben begannen, wie wir ihn seither nie gehabt hatten. Von 1770 bis 1830 etwa, also zwei Menschenalter hindurch, hatte man sich mit einem dürftigen Zehntel der Gerhardtschen Lyrik, dazu noch in elend verstümmelter Gestalt, zur Unkenntlichkeit umgedichtet, begnügen müssen; seit dem Berliner Gesangbuche vom Jahre 1829 beginnt der Umschwung, da man dann allmählich, bald auch wieder in ursprünglicher Gestalt, in jedem Gesangbuche doch etwa ein Viertel bis ein Drittel seiner sämtlichen Lieder aufnahm.

Aber wie es mit der Wiedergewinnung Bachs für unsere Musikpflege (auch von der kirchlichen, gottesdienstlichen einmal ganz abgesehen!) schrittweise nur und nicht ohne Einseitigkeiten gegangen ist, so auch mit der Wiederbelebung unseres Gerhardt für Kirche und Volksleben. Heut, im Beginn des 20. Jahrhunderts, dürfen wir zurückblickend sagen: So wie Bach ist keiner von den ganz Großen je verschüttet gewesen. Und so ist keiner von den ganz Großen in seinem vollen Umfange wieder erstanden, in der Gesamtheit seiner Werke! Händel war nie so verschüttet, wie Bach, aber er konnte und kann auch nicht so wieder aufleben, er wird heute nicht und nie in allen seinen Werken so wieder eine Welt aufklausen und aufjauchzen machen, wie Bach. Sehen wir bei Bach von den Instrumentalwerken, von den Klavierwerken ab, so vollzog sich seine Wiederbelebung in der Art, daß zuerst und zumeist die Passionen und daneben die h-moll-Messe und das Weihnachtsoratorium wieder Gemeingut wurden. Aber erst nach der sauerteigartigen Wirkung der Arbeit der ersten Bachgesellschaft wagte man sich wieder an die Kantaten. Ja, diese fangen eigentlich erst jetzt, erst im 20. Jahrhundert, an auf weitere Kreise zu wirken.

Wunderbare Geschichte der Verschüttung und der Wiederentdeckung von Dingen, die doch nicht so weit hinter uns lagen, die nicht, wie etwa die Kulturwelt des Hammurabi oder des Perikles, durch Jahrtausende von uns getrennt sind, sondern kaum durch Jahrhunderte. Denn sie gehören der Vergangenheit an, die nach dem dreißigjährigen Kriege anhebt, dazu der Vergangenheit auf unserem deutschen Boden, im Herzen unsers Vaterlandes, der Vergangenheit auf einem Gebiete, das dem ganzen Volke sein liebstes und teuerstes ist, der Tröstungen und Erhebungen seiner Religion. Gott sei Dank, daß die Wiedererweckung im Werke ist!

IV.

Ja, die Wiedererweckung ist im Werke, und zwar für Gerhardt wie für Bach! Denn für den einen ist sie so wenig abgeschlossen, wie für den anderen. Fehlt uns noch viel, daß wir, sei es in der Kunst, sei es in der Kirche, den ganzen Bach lebendig wieder unter uns hätten, so fehlt verhältnismäßig wohl noch ebensoviel, daß wir den ganzen Gerhardt im Munde unserer singenden und feiernden Gemeinde, wie im Herzen unseres andächtigen und betenden Volkes in Haus und Kämmerlein wieder hätten. Was dazu noch geschehen muß, das sollen uns denn die beiden Männer selber sagen.

Denn es ist mir, als träte jetzt der alte Bach hier herein und schaute uns an, und aus seinen Augen bräche es, wie Feuer aus Felsen, und er spräche zu uns also:

„Nach allem, was ich hier und im ganzen Vaterlande und in der evangelischen Kirche und auf dem weiten Erdenrunde sehe und höre, ist mir um die Wiedererweckung meiner gesamten Schöpfungen nicht mehr bange. Aber ihr müßt etwas mehr, etwas ganz anderes, als bisher, für euern Gerhardt tun. Seht, ihr habt nur das Weichere, Gefälligere, Leichtere, Alltäglichere in seinen Liedern euch zu eigen gemacht. Wie ihr meine Kantaten, wie ihr das Heiße, Glühende, Sprühende, das bis zum Bitteren und Bissigen Herbe, Kühne, Trotzige

in mir fast nicht kanntet, so lange ihr euch in der Hauptsache auf meine Passionen beschränktet, so habt ihr auch die verwandten Töne in Gerhardt überhört. Seht, auch bei Gerhardt findet sich der Heldenschritt, der Mannestrog. Hört nur seine Weihnachtslieder mit Strophen, wie:

Sünd und Hölle mag sich grämen,
Tod und Teufel mag sich schämen,
wir, die unser Heil annehmen,
werfen allen Kummer hin.

Jakobs Stern ist aufgegangen,
stillt das sehnliche Verlangen,
bricht den Kopf der alten Schlangen
und zerstört der Höllen Reich.

Unser Kerker, da wir saßen
und mit Sorgen ohne Maßen
uns das Herze schier abtraßen,
ist entzwei und wir sind frei.

Hört nur seine Osterlieder mit Strophen, wie:

Die Hölle und ihre Motten
die krümmen mir kein Haar,
der Sünden kann ich spotten,
bleib allzeit ohn Gefahr,
der Tod mit seiner Macht
wird schlecht bei mir geacht,
er bleibt ein totes Bild
und wär er noch so wild.

Ich hang und bleib auch hangen
an Christo als ein Glied,
wo mein Haupt durch ist gangan,
da nimmt er mich auch mit.
Er reiszet durch den Tod,
durch Welt, durch Sünd und Not,
er reiszet durch die Hölle,
ich bin stets sein Gefell.

Die Welt ist mir ein Lachen
mit ihrem großen Zorn,
sie zürnt und kann nichts machen,
ihr Arbeit ist verlorn.
Die Trübsal trübt mir nicht
mein Herz und Angesicht,
mein Unglück ist mein Glück,
die Nacht mein Sonnenblick.

Er dringt zum Saal der Ehren,
ich folg ihm immer nach
und darf mich gar nicht kehren
an einzig Ungemach.
Es tobe, was da kann,
mein Haupt nimmt sich mein an,
mein Heiland ist mein Schild,
der alles Loben stillt.

Oder hört sein Lied vom Tode: O Tod, o Tod, du gräulichs Bild, oder sein Rechtfertigungsglied mit seinem Paulus-ton und Lutherton, da es heißt:

Nichts, nichts kann mich verdammen,
nichts nimmet mir mein Herz,
die Hölle und ihre Flammen,
die sind mir nur ein Scherz . . .

Und so singt er noch in manch anderem Liede voll kühnen Troges im Vertrauen auf seinen Heiland, und ihr müßt so mit ihm singen lernen im Mute demütigen Glaubens!

Aber ich muß euch weiter anklagen. Seht, ihr habt das Spielende, Kindliche in Gerhardt geflissentlich eurer Gemeinde und eurer Kinderwelt fern gehalten. Ihr wißt, ich spiele gern! Aber was ihr nicht wißt, oder nicht wissen zu wollen scheint: auch Gerhardt spielt gern! Wie spielt er in den beiden Weihnachtsliedern „Ich steh an deiner Krippe hier“ und im „Christwiegenliedlein“: „Alle, die ihr Gott zu ehren“; und in seinem Sommerliede „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“. Ich sang es als kleiner Bursche hier in Eisenach, wenn ich da früh mit dem Sonnenaufgang ins Freie und ins Weite und auf die Wartburg zog. Da sangen wir Eisenacher Kurrendejungen: „Die Lerche schwingt sich in die Luft . . .“, „Die Glucke führt ihr Vöcklein aus . . .“ und wie die lieben lustigen Strophen alle heißen. Aber weiter. Ihr wißt, ich bin gern lang. Ihr habt ja das Bild von Rudolf Schäfer gesehen zu der Gerhardtstrophe „Mein Herze geht in Sprüngen“. Da hat der Meister mich dargestellt, wie ich an der Thomasorgel sitze und die Phantasie spiele, der gewiß die Fuge folgen wird. Und da sind die Engel vom Himmel, die gerade an der Kirche vorbeiflogen, hereingekommen und haben rings um die Orgel sich niedergelassen. Aber ihr seht es ihnen wohl an: so, wie sie sich da festgesetzt haben, haben sie sich auf ein längeres Bleiben eingerichtet, denn sie winken einander fröhlich lachend zu, als wollten sie sagen: „Wenn Bach einmal das Wort hat, dann dauert es löblich lange“. Nun, auch Gerhardt ist gern lang. In der Länge habe ich von ihm gelernt. Aber ihr habt mir meine Länge längst nicht mehr verübelt. Ich bin euch nie zu lang und nie zu viel. Ihr herzlieben Leute macht drei Tage lang in Eisenach meine Musik, und die längsten Chöre und Arien und Konzerte sind euch eben gerade lang genug. Oder wäre jemanden, seis Jung, seis Alt, gestern die Motette „Singet, singet“, wo das Fauchzen in die Tiefe, in die Höhe, in die

Weite klingt und dringt, wäre es jemanden auch nur um einen Takt und Ton zu lang gewesen?

Nun, auch Gerhardt ist gern lang. So kürzt ihn in den Gesangbüchern doch nicht so grausam, wie es oft noch bei seinen meisterlichsten Liedern geschieht! Singet in der Gemeinde nicht immer bloß die drei oder vier ersten Strophen seiner Lieder und hernach die letzte, sondern im Wechselgesang von Chor und Gemeinde und Kindern und Frauen und Männern auch mittlere Strophen aus seinen Liedern. Werdet ihr des reichgegliederten Baues meiner Toccaten und Fugen inne und ruft ihr dabei: „Wundervoll!“ — warum seht ihr nicht auch die herrlichen, holden Gestalten so vieler Gerhardtlieder auf ihren königlichen Wuchs und ihr feines Ebenmaß an, „Die güldne Sonne“, „Ist Gott für mich, so trete“, „Ich singe dir mit Herz und Mund“ und manche andere?

Ihr meints so gut mit mir und tut so unendlich viel um mich. Ihr laßt euch Geld und Mühe nicht verdrießen, ihr übt und probt und findet und erfindet zu meinen und meiner Werke Ehren, daß ich im Himmel meine helle Lust dran sehe. So tut doch um euren Gerhardt auch etwas! Übt auch die entlegeneren Lieder und Melodien von ihm, singt sie, bis ihr sie auswendig wißt, die „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“, „Gib dich zufrieden und sei stille“ und wie sie heißen.

Und endlich: wie ich, so will auch Gerhardt nicht gelesen, gelobt, er will gesungen sein! Wenn ihr einmal in Gefahr kommt, ihn nur zu lesen, denkt an mich! Sein Lied und mein Lied, sie wollen beide musizieret sein! Aus dem Buche ins Herz, und dann flugs aus der Seele in die Kehle, und aus der singenden Kehle in der Menschen und in Gottes Ohr und Herz: das ist der Weg, den seine wie meine Lieder und Chöre ziehen müssen, sollen sie ihre Engeldienste tun“.

So der alte Bach.

Und nun ist es mir, als träte Gerhardt plötzlich hier herein und ahnte nicht, daß Bach hier gewesen, noch, was er gesagt, und hübe an seinen Spruch und redete also:

„Was bin ich für ein glückseliger Mann! Stehe da im

Strome der Zeiten mitten inne zwischen zwei größeren: Luther, ohne den ich nicht wäre, was ich bin, und Bach, der das, was mir und meinem Liede auszusprechen nicht vergönnt war, gesagt hat mit einer Gewalt, die die Tiefen des Herzens aufrührt. Ich rede in sinnigem Wort, mild ist die Macht, die Gott mir gab, Bach redet in feurigen Zungen. Mein Lied ist der sonnige Sommertag, das ist feins auch, aber zugleich kündigt er alle dämonischen Mächte, die die Menschenbrust durchbeben, alle Donner des Gerichts, alles Geheimnisvoll-Unausprechbare. Wie danke ich es ihm, daß er meine Passionslieder, mein „Befiehl du deine Wege“, aus der deutschen evangelischen Gemeinde hinausgetragen hat weit, weit hin in alle Sprachen und Zungen der Welt — durch seine Passion. Und nun dankt es ihm mit mir!

Macht Bach volkstümlich! Auf den großen Festen des Evangeliums, da die evangelische Kirche Heerschau hält, auf den Feiern der Innern Mission, des Gustav Adolf-Vereins, des Evangelischen Bundes, der Heidenmission, auf all den großen Tagen, da der Kirche Kampf und Sieg offenbar wird: da schweige ich; da muß Bach laut werden, da müssen seine Kantaten die versammelten Scharen mit Geist und Feuer taufen helfen. „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“: was wirkte diese Kantate auf diesem Bachfeste! Aber was wird sie erst wirken auf einem Heidenmissionstage!

Und aber: macht Bach volkstümlich! Seht, ich bin so volkstümlich, daß ich im ärmsten Kämmerlein bei Kranken und Sterbenden gekannt und geliebt bin, die müden Augen der Feuerarbeiter in den Eisenwerken suchen am Sonntag im Gesangbuch nach meinen Liedern, die zitternden Hände der lieben Alten schlagen die Stellen im Gesangbuche auf, wo meine Strophen stehen. Was tut ihr, daß auch Bach so tröste? Er kann es in seiner Weise! Laßt eure Kirchenchöre, eure Hausquartette wenigstens seine Choräle fleißig singen und als täglich Brot brauchen für Gesunde und als Arznei für Leidende! Und laßt Bachsche Klavier- und Geigenmusik bei euch rechte Hausmusik sein. Denn wer seinen Stil und seine Stimmung nicht an diesen Sonaten und Suiten und

Jugen sich in Fleisch und Blut bringt, dem werden seine Kantaten in Kirche und Konzert fremdartig klingen und nicht so anheimelnd, wie es sein muß und kann.

Und nochmals: macht Bach volkstümlich! Er gehört vorweg zumeist noch der Gemeinde der Künstler. Er ist volkstümlich da, wo etwa Beethovens Symphonien es sind. Aber das ist nicht die Volkstümlichkeit, für die Gott ihn bestimmt hat. Ich möchte ihn für unser Volk nicht in die Reihe der Homer, Dante, Goethe zurücktreten sehen. Er muß der Gemeinde aller Stände gehören, er muß erbauen und erfreuen auch den Fabrikarbeiter und den Landmann im Gotteshause, aber dazu muß er von diesen verstanden werden, dazu müssen die Berührungspunkte zwischen Bachs kirchlicher Kunst und der kirchlichen Bildung des „kleinen Mannes“ aufgesucht und gefestigt werden. Fragt euch, worin meine Volkstümlichkeit besteht und sucht bei Bach das Verwandte!

Und wiederum: macht ihn volkstümlich! Singet fleißig im Gottesdienste die Kirchenmelodien, die in seinen Kantaten herrschen, laßt die Texte der Lieder in den Gemeinden leuchten und lohen. Wenn unseren Gemeinden ein „Nun lob mein Seel den Herren“ nicht mehr geläufig ist: wie soll ihnen die Motette „Singet dem Herrn“, in die diese Weise verwoben ist, ein Genuß sein? Die Kantate „Christ lag in Todesbanden“ ist in ihrer Volkstümlichkeit geradezu überwältigend, aber wohl gemerkt nur da, wo die Gemeinde dieses Lutherlied nach Wort und Weise völlig beherrscht, ja auswendig kann. Darum müssen Chorvereine, Kirchenchöre, Vereine der inneren Mission, Männer- und Jugendvereine, Kindergottesdienste solche Melodien üben, wenn eine Bachsche Kantate für eine Gemeinde in Sicht ist, sie müssen alle gemeinsam das Eisen vorwärmen, damit dann die Kantate im Gottesdienste wirklich eine liturgische Glut, ein Pfingstfeuer entfachen kann. Wir müssen wieder ein kirchlich gebildetes und kirchenmusikalisch gebildetes Volk werden, wie es zu Bachs Zeiten war, damit wir als Volk, als Gemeinde des Bachschen Geistes einen Hauch verspüren. In der Beherrschung der von ihm in den Kantaten verwendeten Kirchenmelodien haben wir für viele von ihnen den sichersten

Schlüssel ihres Verständnisses, für die unteren, wie für die oberen Zehntausend.

Macht Bach volkstümlich! Keiner der großen Tonmeister kommt euch so dabei entgegen, wie er. Keiner hat so das Kirchenlied berücksichtigt. Bach hat seine gottesdienstliche Kunst aus dem Kirchenliede hervordachsen lassen. Begegnet ihm auf dem Wege des Kirchenliedes! Da will er gefunden und gewonnen, da will er geherzt und geküßt und geliebt und verstanden sein.“

So, ist mirs, höre ich Paul Gerhardt sprechen. Folgen wir seinem Winke in Arbeit und Geduld! Und Gott unser Heiland wird, wie er es uns am Eingange unseres herrlichen dritten Bachfestes verheißen hat, auch über die Gewinnung der Gemeinden für Bachs und Gerhardts Kunst im 20. Jahrhundert sein Wort wahr machen: „Siehe, ich will viel Fischer aussenden, die sollen sie fischen, und darnach will ich viel Jäger aussenden, die sollen sie fahen.“

Die Arbeit an Gerhardt und Bach im 19. Jahrhundert, das war Fischerarbeit, still, in unermüdlicher Geduld getan. Und ob mancher treue Pfleger und tapfere Vorkämpfer Bachscher Musik und Gerhardtscher Poesie manchmal klagen wollte: „Wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen“: der Herr war da, und siehe, sie taten mit Petrus einen wunderbaren Fischzug. Wie hat Bach uns zu Trost in seiner Vertonung die Fischerarbeit in ihrer Beharrlichkeit und nie ermattenden Geduld dargestellt! Und wie hat Gerhardt noch jedesmal mit unwiderstehlicher Gewalt unser unruhiges Herz gestillt, wenn wir seinem Liede von der Geduld Gehör gaben!

Und auf diese Geduldarbeit folgt nun, wills Gott, im 20. Jahrhundert die des frischen, fröhlichen Jagens, wie Bach sie uns in seiner Kantate in den hallenden Hörnerklängen dargestellt hat. Im 20. Jahrhundert wird und muß es rascher gehen, daß es den ganzen deutschen Wald gottesdienstlicher Kunst bis in die fernsten tiefen Schlüfte und Klüfte durchdringe, daß alle Bäume rauschen und alle Quellen springen und alle Vöglein singen, daß auf allen Bergen und auf allen

Hügeln und in allen Steinrigen, d. h. also auf allen kirchlichen Hochfesten und in der gewöhnlichen Kirchenzeit und auch im Verborgenen des Kämmerleins, wie Gerhardts Lied, so Bachs Musik lebendig sei zu Lust und Labung, zu Trost und Kraft unseres Volkes in allen seinen Ständen und Schichten.

Wenn das geschieht, wenn unser Gerhardt im vollen Umfange seiner Gedanken- und Empfindungswelt gesungen, und wenn Bach volkstümlich sein wird nach Gerhardts Weise: dann erst wird das Problem, das in dem Thema „Bach und Gerhardt“ steckt, gelöst sein.



Stadtppfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit.

Von B. Fr. Richter, Leipzig.

Über das Institut der Leipziger Stadtppfeifer, seine Entstehung und Entwicklung ist bis auf eine kurze Mitteilung über seine Gründung wohl so gut wie noch nichts veröffentlicht worden. Auch vom Thomanerchor liegt immer noch keine ausführliche Geschichte vor. Deshalb wird es gerechtfertigt erscheinen, daß bei dem nachfolgenden Versuche, eine Vorstellung davon zu geben, unter welchen Verhältnissen, d. h. mit welchen Mitteln Seb. Bach seine Kirchenmusik-Aufführungen in Leipzig veranstaltete, nicht bloß die Zeit Bachs berücksichtigt wird, sondern auch aus früherer Zeit über diese beiden wichtigen Faktoren des Musiklebens Leipzigs einige gedrängte Mitteilungen gegeben werden. Für den Thomanerchor handelt es sich besonders um ein Eingehen auf die bisher noch nirgends erwähnten Matrikeln der Alumnen.

Nach J. J. Vogels „Leipzigischen Annalen“ entstand das Institut der Stadtppfeifer, aus dem das heutige Leipziger Stadtorchester hervorgegangen ist, im Jahre 1479. Es heißt da, daß der Rath denen Bürgern zur Ergözung Stadt-Pfeiffer angenommen habe, „welchen jährlich 40 alte Schock und eine Hoff-Wand versprochen; hingegen sollen sie umbs Neu Jahr nicht bitten, auch von einem Bürger für Auffwartung auff einer Hochzeit mehr nicht als 40 Groschen nehmen“.*) Weiter wird dort berichtet, daß 1498 der Rat die Stadtppfeifer von neuem auf 10 Jahre angenommen habe und ihnen zur jährlichen Besoldung außer der eingeräumten Wohnung 24 alte Schock zu geben gelobet. Sonst wird noch bei Vogel erwähnt,

*) Der ausführliche Eintrag im Leipziger Rathsbuch von 1479 ist abgedruckt in den „Monatsheften für Musikgeschichte“, Jahrg. 1889, S. 194.

daß sie 1539 bei grassierender Pest anstatt der Gesänge der Alumnen bei Begräbnissen geistliche Gesänge hätten pfeifen müssen und daß der Rat 1554 ihnen silberne Pacems machen ließ, die sie bei vornehmen Hochzeiten, öffentlichen Kirchgängen usw. anzuhängen pflegten.

Ausführlichere Nachrichten über die Stadtpfeifer geben die Ratsakten, vornehmlich die Kirchenrechnungen. Das älteste Dokument ist der Innungsbrief, der zwischen den „Stadtpfeiffern, Feldpfeiffern und Trommelschlegern“ in Leipzig am 2. September 1587 aufgerichtet wurde. Diese Musikanten, sämtlich Bürger der Stadt Leipzig, wollen sich zu einer Innung oder Zunft zusammentun, „weill bißhero in solcher geschwinden Zeytt, Durch etliche Landtleuffer vnd frembde Personen, grosse Vnordnung mit abschneidung vnnndt schmelerung Vnserer nahrung eingerissen“. Es sind vier Stadtpfeifer, darunter Barthel Kerzsch, der spätere Organist an der Nikolaikirche (!), zwei Feldpfeifer und zwei Trommelschläger. Sie teilen sich in vier Lose und zwar so, daß auf je einen Trommelschläger entweder zwei Stadtpfeifer oder ein Feldpfeifer kommt, die wechselsweise bei Hochzeiten und Wirtschaften aufwarten sollen. Von der Tätigkeit bei der Kirchenmusik ist in diesem Briefe nicht die Rede, woraus aber nicht zu schließen ist, daß die Stadtmusiker damals in den Kirchen noch nicht mitgewirkt hätten, denn die vier Stadtpfeifer standen schon im festen Solde bei den Hauptkirchen; aber nur diese allein, nicht auch die Feldpfeifer und Trommelschläger, so daß es zunächst nicht zu Streitigkeiten über Einnahmen kommen konnte. — Es waren also acht Instrumentalmusiker, die die öffentlichen und privaten Musikaufführungen besorgten. Diese Zahl bleibt sich Jahrhunderte lang fast gleich, wenn auch die Benennungen der Musiker zum Teil sich ändern. Die vier Stadtpfeifer gab es bis in das 19. Jahrhundert, aber die Bezeichnungen Feldpfeifer und Trommelschläger schwinden, es werden daraus allmählich die Kunstgeiger, deren Zahl zwar gelegentlich schwankt. Erst sind es zwei, dann drei und auch vier, bis es später, also auch zu Bachs Zeiten, stetig bei der Dreizahl bleibt, zu der aber noch „der Geselle“ als vierter

hinzukommt. 1603 findet sich der Name „gemeine geigere“, 1607 zur Zeit des Sethus Calvisius begegnen wir dem Namen „Stadtgeiger“. Sie kommen beim Rat um eine „vorehrung“ ein und erklären sich bereit, dafür „alle Fest vnd Sontage vor Mittage aufzuwarten, auch bey der Kleinen Cantorey, Inmassen die Stadtpfeiffer bei der großen Cantorey mit Ihren Instrumentis sich gebrauchen lassen“. Die große Cantorey ist der Teil der Alumnen der Thomasschule, der sonntäglich abwechselnd in der Thomas- und Nikolaikirche die „Kirchenmusik“ besorgt, die kleine Cantorey der Chor, der jedesmal in der andern Kirche nur figural, also eigentlich ohne Begleitung von Instrumenten singt. Der Rat bewilligt den Kunstgeigern jährlich 20 fl aus der Einnahmestube und je 5 fl aus den beiden Kirchkassen.

1617 wird in den Rechnungen der Nikolaikirche der erste Kunstgeiger namentlich genannt: „Adam Golbe für sich und seine Mitgeiger das ierliche Honorarium 5 fl.“ 1626 wird daselbst zum erstenmal der Ausdruck „Kunstgeiger“ gebraucht. In den Rechnungen der Thomaskirche, beginnend mit dem Jahre 1598, werden sie Geiger, Stadtsiedler, Stadtgeiger und von 1621 an auch Kunstgeiger genannt. Seit den dreißiger Jahren ist die letzte Bezeichnung die stehende. 1599 erhalten der Kantor Calvisius und die Stadtpfeifer „wegen desto mehrers fleißes zum Neuen Jahre verehret vier Daller“. Die Hälfte davon bekam der Kantor. Das Neujahrs Geschenk für die Stadtpfeifer wird später stehend gebucht als 2 fl 6 \mathcal{H} „omb das sie mit ihren Instrumenten in den Kirchen aufwarten“. 1632 kamen Stadtpfeifer und Kunstgeiger um eine Erhöhung ihrer Besoldung ein. Vielleicht stellte der neue Kantor Tobias Michael (seit 1631 im Amte, † 1657) größere Anforderungen an die Instrumentalisten, denn es erhielten die Stadtpfeifer 22 fl 10 \mathcal{H} neue Besoldung und die Kunstgeiger 25 fl ein Jahr um das andere aus jeder Kirche, so daß die eine Kirche 25 fl in einem Jahre zahlte, die andere die alte Besoldung von 5 fl. Bei dieser Besoldung für Kirchenmusik ist es Jahrhunderte lang geblieben. Namen werden in den Rechnungen lange Zeit nicht genannt. 1638

kommen als Kunstgeiger vor Jacob Ruhl und Martin Sonnabendt. 1658 erhält Joh. Petersen „Violist“ zu einer Reise nach Hamburg 11 fl 10 \mathcal{G} . Er muß ein besonders brauchbarer Musiker gewesen sein, denn er erhält jährlich ein Wohnungsgeld von 12 $\frac{1}{2}$ fl, während doch sonst nur die Stadtpeifer freie Wohnung im „Stadtpeifergäßchen“ (die jetzige Magazingasse) hatten. Petersen ist über 40 Jahre im Amte gewesen, hat es aber doch nicht weiter als zum ersten Kunstgeiger gebracht. Aus der Reihe der Musiker seien hier nur noch einige Namen von Wichtigkeit genannt. Seit 1663 begegnet uns Heinrich Zachow als Kunstgeiger. Er war der Vater Friedr. Wilh. Zachows, des Lehrers Handels. 1664 tritt Joh. Pezelius als Kunstgeiger auf. Er gehört als fleißiger Komponist der Musikgeschichte an. 1680 ist er erster Stadtpeifer. 1667 wird ihm eine persönliche Zulage von 6 fl 18 \mathcal{G} bewilligt, man muß also auch mit ihm besonders zufrieden gewesen sein. Zachow wird in den Kirchenrechnungen noch 1675, Pezel zuletzt 1681 erwähnt.

1691 stoßen wir auf einen Musiker, der weit in die Sachsche Zeit hineinreicht: Gottfried Reiche, Stadtpeifergeselle, „so bißhero in beyden Kirchen hiesigen Orthes sich zum Clarin oder Trompetten gebrauchen lassen“: 3 fl 9 \mathcal{G} ; er erhält also ein Extrahonorar. Auch während der Landestrauer 1694, wo die Stadtmusiker nichts verdienen konnten, da alles öffentliche und private Musizieren verboten war, erhält er ein solches, „damit er nicht außer Diensten gehen möge“. 1700 wird Reiche letzter Kunstgeiger, 1707 bereits Stadtpeifer. Zu Sachs Zeit stand er bekanntlich an der Spitze der Zunft. Die Stadtpeifer waren materiell besser gestellt als die Kunstgeiger. Das Blasen galt damals als das vornehmere. Das erhellt recht deutlich aus einer Eingabe der Kunstgeiger an den Rat (1721), in der sie um eine Besserung ihrer traurigen Lage bitten. Wegen den beschwerlichen Zeiten schränkten die Einwohner die Hochzeiten ein und unterließen es meist, die Musikanten dazu zu bestellen, wodurch ihr hauptsächlichster Verdienst geschmälert würde. Die Stadtpeifer hätten folgendes ihnen voraus: „1) freie Wohnung, 2) 18 \mathcal{G} Wochengeld, 3) die solennen

Doctor-Promotiones, 4) alle Jahre das Magisterium, 5) ein accidenz am neuen Jahr, welches sie bei den vornehmsten Patronen blasen, 6) alle 3 Messen haben sie die Comödie zu blasen, 7) alle Vocationes zu denen Schmäußen sowohl in der Stadt als auch in denen Gärten und auf dem Lande zu bedienen, 8) Vorthail bei der Hochzeiten Lohn, denn weil denen Ausrichtern der Hochzeit freisteht, 1 oder 2 parten zu nehmen, so nehmen sie lieber die Stadtpfeifer, 9) das solenne Bogelschießen, das jährlich auf der Pfingstwiese gehalten. Ihnen blieben nur Hochzeiten, deren es jetzt wenig gäbe.“ Der Rat verlangte, daß sie Vorschläge zur Verbesserung ihrer Lage tun sollten, worauf sie um Gewährung freier Wohnung bitten, da ihr salarium von 42 fl jährlich für den Hauszins „fast meistens“ draufginge. Der Wunsch scheint ihnen, wenn auch nicht gleich, doch später erfüllt worden zu sein. Es kann nicht wundernehmen, daß diese sieben bis acht Stadtmusiker, um einer Schmälerung ihrer Einnahmen zu entgehen, sich der Aufnahme weiterer Mitglieder in ihre Innung widersetzen. Hatten sie es doch fertiggebracht, den zeitweiligen vierten Kunstgeiger wieder abzuschaffen und dafür nur einen Gesellen zu halten. Erst Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem Aufkommen des stehenden Theaters und des Gewandhauskonzertes werden die engen Schranken der Zunft durchbrochen und der Grund zu dem Leipziger Stadtorchester gelegt.

Übrigens hatten die Stadtmusiker noch Konkurrenz genug. Die bei Spitta (J. S. Bach, I, 142 ff.) abgedruckten Statuten des „Instrumental-Musicalischen Collegiums in dem ober- und niedersächsischen Kreise etc.“ vom Jahre 1653 finden sich gekürzt auch in den Ratsakten. Der Dresdner Rat hatte sie 1662 dem Leipziger eingeschickt; „möchte erwogen werden, was dabei zu erinnern“. Der Leipziger Rat antwortete laut Konzept, die gesuchten Artikel seien in Leipzig schwerlich zur Obsevanz zu bringen, es sei bekannt, „daß zuweilen auch die Studenten allhier in ehrlichen gesellschafften mit instrumenten musiciren, sonst auch andere sowohl einheimische als frembde zumahl in den märkten als Harffenisten, Schalmeyer und dergleichen nun viel Jahr her bey hiesiger Stad geduldet worden

... hierüber bishero zur bestellung der Kirchen Music nicht allein die hiesigen Instrumental Musicanten, sondern auch Studiosi mitgebrauchet werden“. Sie wollen daher wider solche Artikel feierlichst protestiert haben. Eine Geltung für Leipzig haben sie auch nie gehabt.

Mögen in den ältesten Zeiten dem Thomaskantor die paar Stadtmusiker für seine Kirchenmusikaufführungen vielleicht genügt haben, wir sehen, daß sich für ihn sehr bald die Nothwendigkeit herausstellte, anderweitige Kräfte zur Mitwirkung heranzuziehen. Gewiß hat der Kantor unter seinen Alumnen jederzeit eine Anzahl Instrumentalisten gehabt, mit denen er namentlich die Streichinstrumente besetzte, aber er brauchte noch weitere Hilfe. Wie hätte z. B. Joh. Schelle seinen 26stimmigen Psalm „Lobet den Herrn“, zu dessen Ausführung außer den Streichinstrumenten zwei Hörner, drei Posaunen, vier Trompeten, Pauken und Fagott gebraucht wurden, ohne Hinzuziehung anderer Musiker aufführen können? Es finden sich auch in den Kirchenrechnungen schon früh Belege dafür, daß Hilfskräfte angenommen und besonders bezahlt wurden. So erhielt schon 1636 der Baccalaureus funerum der Thomasschule, Domisius, der den Schülern der unteren Klassen Gesangunterricht zu erteilen hatte, 10 fl jährlich, „daß er bey der Music mit aufwartet“. Seine Nachfolger Dromsdorff und später Joh. Rosenmüller erhalten dieselbe Summe. Seb. Knüpfer, Kantor 1658—76, sicherte sich die Hilfe von Studenten. Gewöhnlich werden zwei mit jährlich 28 fl 12 \mathcal{H} honoriert. Sie helfen als Instrumentalisten wie auch als Bassisten (Vokalisten). Zu manchen Zeiten waren es auch mehr: drei, ja auch vier kommen unter Joh. Schelle (1677—1700) vor, der auch mehrere Jahre einen Stud. theol. namens Ludwig als Altisten besoldete. Ein Bruder Seb. Knüpfers, Georg Knüpfer, wirkte über 30 Jahre bei der Kirchenmusik mit. Auch die Mitwirkung auswärtiger Musiker, die sich vorübergehend in Leipzig aufhielten, wird erwähnt. So erhält 1672 Joh. Peter, ein italienischer Musiker, „welcher die beyden Ofterfeyertage auch hiebevorn in beyden Kirchen musiciren helfen“, 6 fl 18 \mathcal{H} . Der Lautenist Esaias Reußner

aus Breslau bekommt für halbjährliche Mitwirkung bei der Musik — er spielte dabei die Thiorba — 30 fl. 1698—1700 wirkte auch Gottfried Grünwald, der spätere Darmstädter Kapellmeister, als Bassist mit.

Ließen es sich die Kirchen angelegen sein, durch Gewährung von Geldunterstützungen dem Kantor Hilfskräfte für seine Kirchenmusiken zu verschaffen, so sorgten sie auch für Anschaffung von Instrumenten. Schon 1620 erhielt Hans Gärtner „für eine Drommel so der Cantor zur Musica gebrauchen will“ 4 fl. 1635 werden von der Thomaskirche für eine „Tromet“ 3 fl 15 *g* bezahlt, Hans Drebis erhält für zwei Quartflöten und einen Dulcian 2 fl 6 *g*. Dieselbe Summe zahlt die Nikolaikirche, wahrscheinlich für dieselben Instrumente, die zunächst beiden Kirchen gemeinsam gehörten. 1654 werden Flöten für 10 fl 6 *g* angeschafft, 1660 eine Tenor- und Alt-Posaune für 12 fl, 1667 ein Fagott für die bedeutende Summe von 28 fl 12 *g* usw. Später kommt es zur Anschaffung von Streichinstrumenten, die den einzelnen Kirchen verbleiben, während die Blasinstrumente beiden Kirchen gemeinsam gehören. 1672 besorgt der Handelsmann Born jeder Kirche drei Violon da braccio und einen in Prag gefertigten Violon für je 30 fl.

Von diesem Jahre an findet sich auch ein Posten für Reparatur der Instrumente in den Rechnungen. Die Reparaturen besorgen zunächst Stadtpfeifer, später Kühnau und eine Zeitlang auch Seb. Bach. Viel wurde zunächst nicht dafür ausgegeben: für fünf Jahre erhält der Stadtpfeifer Wartenberg zusammen 11 fl 3 *g* 3 *d*. Später wächst der Posten aber bedeutend. 1678 stellte Joh. Schelle bei seinem Amtsantritt für die Thomaskirche ein Inventar der Musikalien und Instrumente auf. Danach sind vorhanden: 1 Spinnetto, 1 Violono, 1 Octavbombard, 1 Baßbombard, 1 Fagott, Tympana, 2 Viole da Braz, 2 Violinen 1678 gekauft. An Partibus: Florilegium Portense 9 Stück und Scheins Cantional, auch erst 1678 von Schelle gekauft.

Daß weiter keine Noten erwähnt werden, ist auffällig, wahrscheinlich wurden sie samt und sonders in der Schule

aufbewahrt, denn es sind mancherlei Ausgaben für Noten in den Kirchenrechnungen gebucht. Abgesehen von einigen für den Gottesdienst nötigen Gesangbüchern, wie das von Schein, für dessen Dedikation an die Kirche dieser 20 Taler erhält, finden sich noch folgende Einträge: 1639 dem Thomasorganisten Georg Engelmann für Überlassung etlicher ungenannter Noten von beiden Kirchen 16 Taler. 1650 zahlt die Thomaskirche allein dem Frankfurter Buchführer Gdke „vor neue Musikalische gesangbücher oder partes auf den Sing Chor“ 6 fl 18 \mathcal{H} , und 1663 für Karaffae [?] Missae und Ragwarti [? soll wohl Regnarti heißen] Missae dem Buchführer Lankisch 1 fl 15 \mathcal{H} . 1672 wird das Opus Musicum und der Jubilus Bernardi von Capricornus für 4 Taler gekauft. Auf Antrag Schelles wurden 1677 66 musikalische Stücke, Messen, Magnificats und Concerten aus Knüpfers Nachlaß für die Kirchen für 73 Tlr. 22 \mathcal{H} abgeschrieben. Die größere Hälfte dieser Summe erhält die Witwe, den Rest die beiden Abschreiber, der schon erwähnte Georg Knüpfer und der Organist Wunderlich in Wurzen. An Geschenken erhielt die Schule um diese Zeit die geistlichen Konzerte des Merseburger Kapellmeisters Heinr. Groh und Const. Chr. Dedekinds gleichbenannte Kompositionen, wofür die Kirchen den Geschenkgebern sehr anständige Gratifikationen zukommen ließen. Einige Stimmen von Dedekinds Konzerten sind das einzige, was sich von diesen Noten noch heute in der Bibliothek der Schule befindet. 1686 kaufte der Rat den kirchenmusikalischen Nachlaß des Thomasorganisten Gottfried Kühnel für 20 Taler. Es waren das über 300 Stück. Kühnau stellte bei seinem Amtsantritte 1701 einen Katalog der der Thomasschule gehörigen Noten auf, eine recht anständige Sammlung. Vieles davon mag geschenkt worden sein, da in den Rechnungen keine Belege über den Ankauf zu finden sind. Die Schule hat ja zu jeder Zeit, aber ganz besonders im 17. Jahrhundert, viele Wohlthäter gehabt. Übrigens vermifste Kühnau schon 1702 die Knüpferschen Abschriften; die Witwe Schelle wollte nichts davon wissen, daß sie eigentlich der Schule gehörten und wollte sie

nicht herausgeben. Erst 1712 wird der Schellesehe Musikalien-nachlaß gekauft, darunter allerdings nur einige wenige Stücke von Knüpfer, während der Kühnelsehe Katalog deren etwa 20 enthält. Aus Kuhnaus Nachlaß ist nichts erworben worden. Über den Ankauf eines Jahrgangs Bachscher Kantaten berichtet das Bach-Jahrbuch 1906.

Nur noch einige Worte über das, was die Akten über die Tasteninstrumente, vornehmlich über das Cembalo, sagen. Das erste Instrument, das sich in den Rechnungen findet, ist ein Regal der Nikolaikirche. Schon 1639 erhält Joh. Müller, Instrumentenmacher von Leisnig, 3 fl 9 \mathcal{H} „von dem Regal in der Kirche zu renoviren“. Das frühe Vorhandensein des Instrumentes in dieser Kirche macht es vielleicht erklärlich, warum man in den Rechnungen öfters auf den Ausdruck „große Orgel“ stößt, während sich doch nicht die geringsten Anzeichen dafür finden, daß die Nikolaikirche, etwa wie die Thomaskirche, noch eine zweite Orgel gehabt habe. Und doch ist es wieder auffällig, daß der Organist Daniel Wetter in einem Gesuche um Gehaltszulage 1687 erwähnt, daß er die 10 fl, die sein antecessor wegen der kleinen Orgel jährlich mehr erhalten hätte, auch nicht mehr bekäme. 1608 bereits ist von Renovierung der großen Orgel die Rede, dann wieder 1638, wo bei der Belagerung der Stadt durch die Schweden im Jahre vorher eine Karttaunenkugel der großen Orgel viel Schaden zugefügt hatte. Da, wie schon gesagt, in den Rechnungen nie von der Reparatur einer kleinen Orgel die Rede ist, während in der Thomaskirche für die Instandsetzung der kleinen Orgel bis 1740 viel Geld ausgegeben wird, so kann der Ausdruck große Orgel in der Nikolaikirche nur im Gegensatze zu dem Regal gemeint sein, das diese Kirche eigentümlich besaß, während bei der Kirchenmusik in der Thomaskirche das Schulregal mit verwendet wurde. So bekommt der Orgelbauer Chr. Donath 1661 5 fl 15 \mathcal{H} „von dem Schul Regal, welches sehr eingegangen, wieder anzurichten, welches weil es meist in der Kirchen gebraucht wird, von dero Einkommen auch bezahlt werden müsse“.

Solche Posten für Reparierung des Schulregals, das die

Schüler bei ihren Gesangsaufführungen immer mit sich herum-
schleppten, finden sich noch öfters in den Kirchen- und Schul-
rechnungen. Kuhnau führt bei der Übernahme der Bibliothek
der Schule folgende Instrumente als der Schule gehörig an:
„Ein alt Regal so ganz eingegangen und zu nichts mehr
dienet. Ein anderes dito, so man iſzo noch gebrauchet, aber
auch nicht viel werth ist.“ Dieses zweite Regal war erst 1696
auf Kosten der Schule angeschafft worden. Dann besaß sie
noch seit 1685 ein Positiv, in die Höhe stehend, von vier
Registern und Tremulanten mit Gold und gelber Farbe an-
gestrichen, „welches E. Edl. Hochw. Rath, zu fleißiger Übung
der Music, den Orgelmacher Christoph Donaten vor 38 Thaler
abgekauft . . .“ Dieses Instrument wurde bei der Kirchen-
musikprobe in der Schule benutzt. Seb. Bach beantragte
1739 beim Räte die Anschaffung eines neuen Instrumentes,
es koste höchstens 100 Taler; der Beschluß war: differatur (!!).
Erst 1756 bewilligt der Rat die Anschaffung eines neuen
Positivs „nach dem Cammerthon“ für die Proben in der
Schule, da das alte nicht mehr repariert werden könne. Die
Kosten, 150 Taler, übernimmt die Ratseinnahmestube, da
Kirchen und Schule dazu nicht imstande seien.

Ein Cembalo besaß die Schule nicht, wohl aber jede der
beiden Kirchen. Zunächst scheint das im Inventar von 1678
erwähnte Spinetto beiden Kirchen gemeinsam gehört zu haben,
denn 1693 heißt es in der Rechnung der Thomaskirche von
einer Reparatur des Clavichymbels: „worzu die Nicolskirche
die Helffte giebt“. In dem mehrerwähnten Kataloge von
Kuhnau werden die Instrumente beider Kirchen einzeln an-
geführt. Sie besitzen, jede für sich, die gleichen, schon S. 38
aufgeführten, nur um zwei neue Violinen vermehrt. Bei der
Thomaskirche kommt noch das Spinet hinzu. 1712 ist der
Besitzstand derselbe, aber auch der Nikolaikirche gehört jetzt
„Ein groß Spinet“. Wann dieses Cembalo und das der
Thomaskirche angeschafft worden sind, darüber findet sich keine
Nachricht. Es hat den Anschein, als seien sie den Kirchen ge-
schenkt worden.

Davon, daß die Neukirche ein Cembalo besessen hat, das

freilich sehr bald nicht mehr benutzt werden konnte, würde man nichts wissen, wenn nicht in einer beiläufigen Bemerkung im Orgelbaukontrakte 1703 der Orgelbauer Donath verpflichtet würde, „auch noch hierüber dasjenige Clavicymbel, so der Hr. Vorsteher der Kirchen [der Rathsherr Winckler] dato verehret hat, ohne Entgeld neu zu beziehen, zu befehlen und in tüchtigen Stand zu setzen“. Das Instrument litt übrigens ebenso wie die Orgel, stark unter der in dieser Kirche herrschenden Feuchtigkeit und es ist sehr bald außer Gebrauch gesetzt worden. In den Rechnungen der Neukirche findet sich keine Spur, daß auch nur ein Pfennig für Reparatur oder Stimmen dieses Instrumentes ausgegeben worden wäre. Die beiden Cembali der Hauptkirchen mögen auch bald in einen üblen Zustand geraten sein. Es finden sich in den Rechnungen zwar noch gelegentlich Belege für Reparaturen zu Ruhnaus Zeiten. Dieser erhält seit ungefähr 1707 alljährlich eine kleine Summe für Reparaturen der Instrumente aus beiden Kirchen. Ob die Cembali unter diese mitgerechnet werden, steht dahin. Bekanntlich bediente sich Ruhnau eben wahrscheinlich des mangelhaften Zustandes der Klaviere wegen, zur Füllung seiner Musiken lieber der Lauteninstrumente, wie Theorba, Collichiona usw. Erst nach seinem Tode finden sich Ausgaben für Reparaturen der Kirchenklaviere regelmäßig, und es ist bezeichnend, daß der erste Eintrag einer solchen Reparatur nach langer Pause zuerst wieder in den Rechnungen von Lichtmess 1722 zu 1723 vorkommt, also in einer Zeit, wo Bach zwar noch nicht angestellt, aber, wie im Bach-Jahrbuch 1905 weiter ausgeführt worden ist, schon stellvertretend amtiert haben wird. Der Posten fehlt nun in den Rechnungen nie mehr, außer da, wo wegen Landestrauer die Kirchenmusik schwieg. Erst 1810 kommt er in Wegfall.

Die Matrikeln der Alumnus der Thomasschule beginnen mit dem Jahre 1640. Einzelne Verzeichnisse in den Schulakten gehen auf noch frühere Zeit zurück, aber von dem genannten Jahre an sind die Einträge fast lückenlos. Sie befinden sich in zwei Bänden im Archiv der Thomasschule,

waren aber zu der Zeit, als Ph. Spitta an dem zweiten Teile seiner Biographie arbeitete, daselbst nicht aufzufinden; sie waren verlieden, niemand wußte, an wen. Glücklicherweise haben sie sich, freilich erst nach Jahren, wiedergefunden.

Die ältere Matrikel ist deutsch geführt worden und reicht bis 1729, dem Todesjahre des Rektors Joh. Heinr. Ernesti. Der Eintrag geschah zumeist durch die Schüler selbst, wenn er nicht, worauf das reife Aussehen der Handschrift manchmal schließen lassen möchte, von dem Vater des Knaben oder dessen Stellvertreter vorgenommen sein wird. Die Alumnen verpflichteten sich bei ihrer Aufnahme, eine Anzahl Jahre auf der Schule zu verbleiben. Es kam nun sehr häufig vor, daß die Alumnen nach Ablauf der versprochenen Jahre noch ein oder mehrere Jahre aufnahmen. In diesen Fällen kann man leicht nachkommen, wie lange ein Schüler auf der Schule geblieben ist, während sonstige Notizen über den Abgang der Schüler in der älteren Matrikel fehlen. Erst von 1730 an, also im neueren Album, haben die Rektoren kurze Bemerkungen über Leistungen der Schüler gemacht und die Zeit des Abganges angegeben. Trieb nun die Not die Schüler dazu oder gefiel es ihnen auf der Schule so gut, die meisten nahmen noch weitere Jahre auf und blieben manchmal recht lange auf der Schule. Ein Abiturientenexamen bestand ja damals noch nicht, und es wäre einem Schüler namentlich in reiferen Jahren, etwa mit 20 Jahren, nicht schwer gewesen, von der Schule ab und auf die Universität zu gehen.

Die Zeit der Verpflichtung war natürlich nach dem Alter verschieden. Es verpflichtete sich einer, der bei seiner Aufnahme schon 19 oder 20 Jahre alt war, etwa bloß zu einem Jahre, aber zwölfjährige (jünger wird kaum einer aufgenommen), nehmen gleich von vornherein 10, ja auch 12 Jahre auf. Zu Sachs Zeiten kam das Versprechen, weitere Jahre auf der Schule zu verbleiben, mehr und mehr ab. Der Rektor Joh. Aug. Ernesti verstand es, die zum Studieren ungeeigneten Leute beizeiten abzudrücken, und 1735 war dann bestimmt worden, daß die Schüler sich verpflichten sollten, 5 Jahre auf der Schule zu bleiben. Wollte ein Schüler dann

noch länger bleiben, so konnte ihm das Lehrkollegium das verweigern, wenn er wissenschaftlich für unbrauchbar befunden war. Es leuchtet ein, daß die Verpflichtung auf so und so viel Jahre nur eingeführt war, um dem Chor eine Anzahl geübter Mitglieder möglichst lange zu erhalten und gar zu häufigen Wechsel zu verhüten. Andererseits mußte freilich die Schule einen Schüler, der sich auf eine lange Reihe von Jahren verpflichtet hatte, vorausgesetzt, daß er sich sonst nichts weiter zuschulden kommen ließ, behalten, wenn es sich auch mit der Zeit herausstellte, daß er sich zum Studium nicht eignete. Dem wollte Ernesti durch die neue Bestimmung begegnen.

In der älteren Matrikel sieht ein eigenhändiger Eintrag beispielsweise so aus: „1685, 13. Juli Reinhardt Keyser, von Leuchern aus Meissen, seines Alters 11 Jahr, verspricht auff dieser Schule zu bleiben 7 Jahr.“ Oder um ein Beispiel mit Prorogation zu geben: „Benjamin Gaubisch, von Lengenfeldt aus dem Voigtlande, seines Alters 13 Jahr, verspricht auf dieser Schule zu bleiben 6 Jahr. Verspreche ferner noch 2 Jahr. Verspreche noch ein Jahr. noch ein Jahr.“ Der Junge blieb also 10 Jahre auf der Schule. Aus der älteren Matrikel seien hier nur noch einige Namen von Alumnen angeführt, die später mehr oder weniger bekannte Musiker geworden sind*).

Aus der Zeit des Kantors Tobias Michael (1631—1657): Joh. Uhlig aus Leipzig, Kantor in Wittenberg, Komponist der bekannten Melodie zu dem Liede: „Meinen Jesum laß ich nicht.“

Aus der Zeit Seb. Knüpfers († 1676): Basilius Petriß aus Großhain, Kantor an der Kreuzschule in Dresden. Sein lateinisch geschriebener Valediktorenbrief, mit dem er die Thomasschule verließ und der sich noch jetzt im Schularchiv befindet, ist 25 Folienseiten lang, und enthält eine Widerlegung der Ansicht der Reformierten, daß die Musik aus den Kirchen

*) Daß auch die beiden Dichter geistlicher Lieder Martin Rinkart und Paul Flemming Alumnen der Thomasschule gewesen sind, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Ihr Aufenthalt auf der Schule fällt in eine frühere Zeit, ehe die Matrikel begonnen wurde.

zu verbannen sei; Valentin Hausmann aus Lebejün, Kapellmeister in Köthen; Joh. Schelle, der spätere Thomaskantor; Paul Thiernig, Kollaborator an der Thomasschule und Dichter von Sperntexten.

Unter Joh. Schelle: Georg Desterreich, Kapellmeister in Wolfenbüttel. Es sei hier auch Adam Emanuel Weldig aus Sitten erwähnt. Er war in Weimar Pagenhofmeister und Kammermusiker, als Seb. Bach dort angestellt war, hatte bei Phil. Em. Bach Pate gestanden, während Seb. Bach ihm den gleichen Dienst bei einem seiner Kinder erweist. Sie müssen also befreundet gewesen sein. Vielleicht hat Bach von Weldig näheres über das Thomaskantorat gehört. Reinhardt Keyser, der berühmte Hamburger Komponist; Joh. Chr. Mey, Kantor in Schulpforta; Chr. Umbrauf, Kantor in Schneeberg; George Christian Schemmel von Herzberg, der sich als Zeiger Schloßkantor Schemmeli nannte; Christoph Graupner von Kirchberg, Kapellmeister in Darmstadt; David Heinichen, Kapellmeister in Dresden; Joh. Th. Römhild, Kapellmeister und Domorganist in Merseburg.

Aus der Zeit von Kühnau's Kantorat sind zu nennen: Joh. Fr. Fasch, später Kapellmeister in Zerbst, derselbe, der mit Bach um das Thomaskantorat konkurrierte; Joh. Gottl. Görner aus Penig, geb. 1697, von 1721 an Organist der Nikolaikirche, seit 1729 Organist der Thomaskirche in Leipzig. Joh. Georg Wagner aus Mühlberg, wurde 1726 auf Bachs Empfehlung Kantor in Plauen i/V. Von ihm soll nach M. Hausers Bach-Katalog die achtstimmige Motette: „Lob und Ehre und Weisheit“ sein, die früher fälschlich auch Seb. Bach zugeschrieben wurde. Karl Gotthelf Gerlach aus Calbitz, Organist der Neukirche in Leipzig von 1729 an, wahrscheinlich auch erster musikalischer Direktor des 1743 gegründeten „Großen Concertes“ in Leipzig. Er war 1723, als Bach sein Amt antrat, noch Alumnus der Schule. Joh. Salomon Riemer, 1723 auch noch Alumnus, der als Verfasser der handschriftlichen Fortsetzungen der Vogelschen Leipziger Annalen mancherlei Notizen über Konzertaufführungen in Leipzig zu Bachs Zeiten bringt, im ganzen aber doch durch

die Dürftigkeit seiner Mittheilungen beweist, wie wenig er sowohl wie das übrige Leipzig sich der Bedeutung Seb. Bachs bewußt waren.

Wie man sieht, hat die bedeutendsten Schüler, soweit sie Musiker wurden, Joh. Schelle gebildet, während aus Kuhnaus Zeit als hervorragender Musiker nur Fasch genannt werden kann. Es mag etwas Zufall dabei mitspielen, auch der Verfall der Schule im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts mit schuld daran haben. Einige der obengenannten sind übrigens auch Privatschüler Kuhnaus gewesen, als dieser noch Organist an der Thomaskirche war.

Die jüngere Matrikel legte Joh. Matth. Gesner 1730 beim Beginn seines Rektorates an. Es mußten sich damals nicht bloß die in diesem Jahre neu aufgenommenen, sondern der gesamte Cötus in das Album eintragen, weil die Einträge in den letzten Jahren lässig gemacht worden waren. Die neue Matrikel wurde lateinisch geführt und erhält, wie schon bemerkt, einen besonderen Wert durch die kurzen, aber bezeichnenden Notizen, die die Rektoren Gesner und J. A. Ernesti über viele Schüler bei deren Abgang von der Schule gemacht haben. Diese Notizen geben die Möglichkeit, sich eine ungefähre Vorstellung von der Qualität der Schüler Seb. Bachs zu machen. Im Anhange folgt ein Verzeichnis der Alumnen, die Bach aufgenommen hat, sowie derer, die, schon von Kuhnau rezipiert, noch unter Bach im Chore waren. Man wolle diese Zusammenstellung nicht für überflüssig halten. Schon daß die dort Genannten die Schüler Seb. Bachs waren und unter des Meisters Leitung dessen gewaltige Werke erstmalig aufzuführen halfen, berechtigt dazu, ihre Namen der Nachwelt zu überliefern. Vielleicht kann aber auch die Veröffentlichung der Namen dazu beitragen, die wenigen Notizen über den späteren Beruf der damaligen Alumnen, die jetzt noch spärlich genug, zumeist Priesterlexicis entnommen sind, zu ergänzen. Werden unter den Schülern gewiß auch keine großen Musiker weiter zu finden sein, so ist unter ihnen doch vielleicht noch mancher tüchtige Kantor oder Orchestermusiker verborgen, von dem sich die Erinnerung an seinen Aufenthalt auf der Thomas-

schule in der Tradition seiner Nachkommen erhalten hat. Der durch Rochlitz bekannte Besuch Mozarts auf der Thomasschule ist mir von einer noch lebenden würdigen Dame, deren Vorfahren Alumnen gewesen waren, früher des öfteren erzählt worden, und zwar in einer von dem Rochlitzschen Berichte bewußt abweichenden Weise! Sollte es nicht möglich sein, unsere dürftigen Kenntnisse von Bach und von seinem Verhältnis zu den Schülern vielleicht dadurch zu erweitern?

Ein Eintrag in der jüngeren Matrikel sieht beispielsweise so aus:

Ego Maximilianus Nagel natus 1714 d. 23. Novembris Norimbergae patre Johanne Nagel Cantore Scholae Laurentianae. Receptus sum in contubernium Thomanum 1732 d. 12. Maij patrocinio Magnifici Senatus, pollicitus tum reliqua in formula obligationis expressa, tum mansurum me in contubernio annos IV. adscriptus eram classi primae. haec autem scripsi d. 12. Maij A° 1732. Die Anmerkung Ernestis beim Abgang lautet: discessit in Academiam Altorfinam cum egregio diligentiae testimonio m. Febr. 1736.

Dieser Nagel war 1735—1736 erster Präfekt des Chores und spielte bei der Kirchenmusik Violine. (Spitta II, S. 904.) — Die meisten Schüler gelangten zum Studium. Nicht gering ist allerdings die Zahl derer, die als Schüler starben: in den 27 Jahren der Amtsführung Bachs (1723—1750) nicht weniger als 17. Das wird weniger eine Folge ungünstiger Wohnungs- oder Nahrungsverhältnisse gewesen sein, als vielmehr der Strapazen, denen die Schüler bei den verschiedenen Verrichtungen im Freien, wie beim Kurrendesingen, dem Singen auf den Friedhöfen und vor den Leichenzügen bei jedem Wind und Wetter und zu jeder Jahreszeit ausgesetzt waren. Es finden sich Einträge, wie: Ex phtisi obiit — insignis ingenio et doctrina iuvenis phtisi mortuus est — pie mortuus est egregiae spei iuvenis usw. Als Vergleich mag dienen, daß in den letzten sechzig Jahren auf dem Alumnat der Thomasschule nur zwei Schüler gestorben sind. Allerdings hat das Leichensingen seit 1876 aufgehört. Daß es natürlich auch nicht an solchen fehlt, die um irgend welcher Delikte willen die Schule oder doch das Alumnat verlassen mußten, soll nicht verschwiegen werden. Es kam auch vor,

daß sich Schüler heimlich von der Schule drückten — clam se subducere ist der Ausdruck dafür. Einer der beiden Krauße, um die es sich bei dem Streite zwischen Ernesti und Bach handelte, entzog sich ebenfalls einer verhängten, allerdings sehr strengen Strafe — Kastigation als Primaner! — durch die Flucht. Er war ein guter Schüler, denn Ernesti hatte in der Matrikel über ihn bemerkt: *diutius apud nos restare ut sibi liceat, petiit, quod propter artis Musicae peritiam, diligentiam in literis, et bonos mores facile impetravit.* Später machte er aber den Zusatz: *fuga se poenae promeritae et constitutae subtraxit m. Junio 1736.* Auch wegen doloser Dinge mußten einige die Schule verlassen; sie unterlagen den Gefahren, die es mit sich bringt, wenn einer in jugendlichem Alter Gelder zu sammeln, zu verwalten und auszuteilen hat. Andere wieder werden wegen Mangel an Fähigkeiten durch mehr oder weniger sanften Druck von der Schule gebracht: *levavit — exonoravit scholam.* Diesen galt die schon erwähnte Bestimmung Ernestis von 1735, daß die Schule nicht verpflichtet sein sollte, die Schüler länger als fünf Jahre zu behalten. Zählt man die zusammen, denen die beiden Rektoren ein ungünstiges Zeugnis ausgestellt haben, die die Schule heimlich oder zwangsweise verlassen haben, so sind das mit Ausschluß natürlich der auf der Schule verstorbenen ungefähr 45 Schüler, bei einer Gesamtsumme von 250 Schülern, die Bach aufgenommen hat, doch kein zu ungünstiges Verhältnis.

Die übrigen etwa 200 Murnen haben nun nicht etwa sämtlich gute Zeugnisse; bei einigen wenigen fehlt überhaupt eine Bemerkung des Rektors, bei vielen steht nur einfach: *discessit anno — dimissus est* — aber häufig dabei: *honeste discessit* usw. Es mag das der gute Mittelschlag der Schüler gewesen sein, aber bei nicht wenigen sind die Zeugnisse geradezu glänzend. Hatten es doch die beiden Rektoren Gesner und Ernesti verstanden, in kurzer Zeit die Schule aus tiefem Verfall zu hoher wissenschaftlicher Bedeutung emporzuheben. Das würde man, hätte man sonst keine weiteren Beweise dafür, schon allein aus der Matrikel heraus-

lesen können, und das kam gewiß auch Bach zugute; denn es wäre falsch, schon für die damalige Zeit bei den besseren Schülern einen Gegensatz zwischen wissenschaftlichen und musikalischen Interessen zu konstruieren, also zu glauben, daß, wer wissenschaftlich tüchtig war, die Musik hintansetzte. Das Umgekehrte mag vorgekommen sein und wird auch durch manches Zeugnis bestätigt*), aber daß musikalische Begabung es ihnen erst ermöglichte, auf die Schule aufgenommen zu werden, daß die Musik sie ernähre und erhalte, das wußte ein jeder Alumne, dafür dankbar zu sein, wurde ihnen von den Lehrern immer und immer wieder eingeschärft, und die tüchtigen Schüler werden gewiß auch keine schlechten Musikanten gewesen sein. Das Verzeichnis der Alumnen vom Jahre 1730, das bei Spitta II, S. 79 steht und in dem Bach diese nach ihren musikalischen Leistungen in drei Klassen teilt, bringt in der dritten Abteilung nicht weniger als 17 Untüchtige. Aber auch nur wenige von diesen erhalten bei ihrem Abgange von der Schule vom Rektor im Album ein besonderes Lob, die meisten eine tadelnde Bemerkung, sie waren also auch in literis nicht sehr brauchbar. Erwähnt muß noch werden, daß sich Ernesti jeder geringschätzigen Bemerkung über musikalische Leistung eines Schülers enthält.

Eine große Anzahl der im Verzeichnis aufgeführten Schüler entstammt Pastoren- und Lehrerfamilien. Das sind die Stände, die jederzeit den höheren Schulen mit das beste Schülmateriale zugeführt haben. Die Väter, die zumeist selbst auf Gymnasien gewesen waren, wußten, was von einem Alumnen der Thomasschule in musikalischer Beziehung gefordert wurde und ließen ihren Söhnen eine tüchtige Vorbildung geben. Allerdings sind ganz hervorragende spätere Musiker nicht viele unter Bachs Alumnen. Der bekannteste ist Joh. Ludw. Krebs, der spätere Altenburger Organist. Dann sind noch zu nennen aus der großen Bachschen Familie Joh. Heinr.

*) *Musices peritissimus, litterarum ne mediocriter quidem* heißt es von dem 1750 abgehenden J. G. Wagner, einem Sohne des früheren Alumnen und späteren Kantors in Plauen J. G. W.

Bach aus Ohrdruff, Joh. Ernst Bach aus Eisenach, Christoph Michelmann und Chr. Schemmelli, die beiden letzten aus Treuenbriegen. Es mögen noch manche darunter sein, die sich später der Musik ganz zugewendet haben, wie ja eine Anzahl von ihnen Kantoren geworden sind, aber man kann nicht sagen, daß sich zu Bachs Zeit so viel musikalische Talente auf die Thomasschule gedrängt hätten, wie es unter Joh. Schelle der Fall war.

Auffallend ist, in wie spätem Alter die Knaben damals auf die Schule oder vielmehr in den Chor aufgenommen wurden. Jetzt und schon seit geraumer Zeit wird gewünscht, daß sie das zwölfte Lebensjahr nicht überschritten haben. Sie sollen ihre ganze musikalische, d. h. in der Hauptsache gesangliche Ausbildung auf der Schule erhalten. Es genügt, wenn sie musikalische Anlage haben, Stimme haben und einige Vorkenntnisse besitzen. In früheren Jahrhunderten war das anders. Von Calvisius liegt eine gelegentliche Bemerkung vor, daß er die Schüler nicht früher in den Chor aufgenommen haben wollte, bis sie reif für die Secunda wären, und lange Zeit gab es bloß in den drei oberen Klassen — Prima bis Tertia Alumnus. Zu Bachs Zeiten und wohl schon früher wurden auch Quartaner aufgenommen, jedoch nur in beschränkter Zahl. Von den 250 Schülern, die Bach rezipierte, kamen 48 nach Quarta, 102 nach Tertia, 83 nach Secunda und 3 nach Prima*). Die von Kuhnau aufgenommenen 60 Schüler, die noch unter Bach auf der Schule waren, hatten bei ihrer Aufnahme folgendes Alter: 11 Jahre: 1; 12 Jahre: 9; 13 Jahre: 12; 14 Jahre: 22; 15 Jahre: 8; 16 Jahre: 8; 17 Jahre: 1. Es überwiegt also das jugendliche Alter. Bei den eigentlichen Bachschülern finden wir folgende Aufnahmealter: 9 Jahre (!): 1; 11 Jahre: 5; 12 Jahre: 12; 13 Jahre: 44; 14 Jahre: 55; 15 Jahre: 53; 16 Jahre: 43; 17 Jahre: 19; 18 Jahre: 9; 19 und 20 Jahre je 3; 21 Jahre: 1. Bei dem neunjährigen Jungen — Eckhardt aus Reichenbach, der

*) Bei 14 Schülern, die noch in der älteren Matrikel eingetragen sind, fehlt die Angabe der Klasse.

1748 rezipiert wurde — möchte man auf ein Versehen in der Altersangabe schließen, es steht aber ganz deutlich im Album: . . . natus sum A^o 1739 . . . Verstanden hat er nicht, was er einschrieb, es sind zahlreiche Schreibfehler in seiner Niederschrift, die von anderer Hand korrigiert worden sind. Er kam aber doch nach Tertia und versprach, sechs Jahre zu bleiben. Ernestis Vermerk bei seinem Abgange lautet: honeste discessit — ohne Jahresangabe, so daß er vermutlich 1754 abgegangen ist.

Nehmen wir an, daß alle Knaben, die bis zum vollendeten 14. Jahre in den Chor eingetreten waren, Diskant gesungen haben, so stehen diesen 117 doch 131 gegenüber, von denen, da sie in reiferem Alter waren, kaum einige wenige noch im Diskant oder Alt und jedenfalls nur kurze Zeit etwas genützt haben werden. Allerdings brachte es in der damaligen Zeit und auch viel später noch das tagtägliche viele Singen namentlich bei der Kurrende und bei Begräbnissen mit sich, daß die Jungen in den Stimmen lange andauerten, trotz der körperlichen Entwicklung, die mittlerweile eingetreten war. Verfasser kann noch aus seiner Schulzeit bezeugen, daß 16-, ja 17jährige Sopranisten nichts außergewöhnliches waren, während es allerdings auch Tenoristen gab, die erst 15 Jahre alt waren. Der bei Spitta (II, S. 32) erwähnte Sopranist Pechuel war bei seiner Flucht von der Schule 1706 bereits 17 Jahre alt. Es war eine Füstelstimme, die sich bei den alt gewordenen Sopranisten und Altisten bildete. Dispensationen auf eine noch so kurze Zeit wegen Mutation gab es nicht; ging's gar nicht mehr, dann sang der Schüler in einer Männerstimme gleich weiter mit, wenn auch zunächst nur als sogenannter Schundist, d. h. als einer, der zu besonderem Kunstgefange, wie bei Hochzeiten, nicht hinzugezogen wurde. Kam es doch noch in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts einmal vor, daß ein Schüler in der Sonnabendsmotette noch Sopransolo sang und in der Woche darauf als Bassolist mitwirkte! Das war allerdings eine Ausnahme, denn damals gab es schon Dispensation wegen Stimmwechsel, aber, wie schon gesagt, noch nicht zu Kuhnaus und Bachs Zeiten.

Beide sprechen in ihren Eingaben an den Rat von den Störungen, die die vielen Krankheiten und das öftere Verreisen der Schüler im Chore verursachten; daß dieser auch durch Dispensationen geschwächt wurde, davon erwähnen sie nichts. Ein Hauptgrund, warum die Schüler in früherer Zeit so lange im Sopran aushielten, war, daß sie dabei viel Geld verdienten. Damals mußten die Alumnen für vieles aufkommen, was ihnen jetzt durch die Fürsorge der Stadt frei gewährt wird. Schulgeld, Frühstück, Abendbrot mußten sie aus ihrer Tasche bezahlen, und da war es erklärlich, daß die, die durch Alter und Übung in die ersten Stellen eingerückt waren und durch die bloß von den ersten Stimmen besorgten Singehäuser, Trauungen usw. erkleckliche Einnahmen hatten (rühmte sich doch einst ein Alumne, daß er jährlich mehr verdiene als ein unterer Lehrer!), dieses Genusses natürlich so lange als möglich theilhaftig bleiben wollten. Denn in einer anderen Stimme erhielten sie zunächst einen niederen Platz und verdienten wenig oder nichts.

Daß die materiellen Vorteile in diesen Verhältnissen damals so gut wie in noch viel späterer Zeit eine Rolle gespielt haben, beweist der Umstand, daß mit dem Aufhören des Leichensingens 1876, das die letzte Haupteinnahme der Alumnen bildete, die Altersgrenze der Knabenstimmen merklich zurücktrat. Dispensation von jeglichem Singen, zumeist auf ein halbes Jahr, wurden häufiger nachgesucht. Es kamen auch — was früher nie der Fall war — wenn auch nur vereinzelt, lässige Sänger vor, denen es nur darum zu tun war, weniger Proben zu haben, da die „Männerstimmen“ nicht soviel zu proben brauchen wie die Kleinen. Es hatte einer ja keinen Vorteil mehr davon, ob er etwa vierter im Alt oder nur zwölfster im Bass war. Dadurch kam es, daß die Schlagfertigkeit, jederzeit der Stolz des Chores, etwas zurückging, denn es war eine gute Übung bisher gewesen, daß jeder Alumnus, und mochte er der musikalisch allerschwächste sein, unter Umständen, z. B. beim Leichensingen, seine Stimme allein vertreten mußte. Denn es wurde bei Beerdigungen häufig nur ein einfaches Quartett bestellt. Man nannte das eine „Biere“, dann kam

die „Sechse“, bei der Sopran und Baß doppelt besetzt war usw. Dieses Leichensingen, das bei jedem Wind und Wetter im Freien besorgt werden mußte, erzeugte kräftige widerstandsfähige Stimmen, die recht geeignet waren, die großen Motetten Bachs ohne sonderliche Anstrengung „herunterzuzorgeln“, wie es M. Hauptmann nannte. Der Qualität aber der Stimmen kam die eingetretene Schonung doch zugute, und die treffliche Chorschule Wüllners, die 1876 eingeführt wurde, sorgte dafür, daß auch die Schwächeren wieder zu größerer Treffsicherheit gebracht wurden.

Wir wissen nicht, in welcher Weise früher der eigentliche Gesangsunterricht auf der Schule vor sich gegangen, ob es einen solchen überhaupt gegeben hat, oder ob es nicht nur bei den täglichen Proben, in denen das vorgenommen wurde, was Kirchendienst usw. erforderte, bewendete, wobei es natürlich an gelegentlichen Winken, die Sache so und so zu machen, nicht fehlte. Wenn ich mir vergegenwärtige, wie es vor 40 und mehr Jahren im Chore zuging, so möchte ich annehmen, daß die Art und Weise, Proben zu halten, sich zu Bachs Zeiten kaum viel von diesen späteren wird unterschieden haben. Es war wohl in der Hauptsache beim Chore eine Tradition in der Art des Singens: Es lernte einer vom anderen. Wenn ein Novize ungeschickt Atem holte oder sonst Fehler in der Tongebung zeigte, so wurde er von seinen älteren Mitsängern forrigiert, er guckte ihnen sozusagen ab, wie es gemacht werden mußte, wobei der Umstand zu Hilfe kam, daß aus einer Stimme immer mehrere Schüler sangen. Man denke daran, daß es zu den meisten Bachschen Kantaten nur einfache Singstimmen gibt! Einer war am Pulte der Konzertmeister, der unter Umständen seinem Nachbar einen Rippenstoß gab, wenn er etwas unrichtig machte*).

*) Es sei hier eines Ereignisses aus neuerer Zeit gedacht, das wohl wert ist unvergessen zu bleiben. Als die Thomaner einst dem Kapellmeister Franz Wüllner sein achttimmiges Miserere vorsangen, war dieser große Chormeister aufs höchste überrascht von dem Wohlklange namentlich der Sopran- und Altstimmen. „Das klingt ja wie edelster Frauengesang! Wie wird dieser Klang erreicht?“ Worauf ihm erwidert wurde, daß da nichts

Warum die Alumnen zu Bachs Zeit durchschnittlich in reiferem Alter aufgenommen wurden als heutzutage, das hatte manche Gründe. Zunächst wurde den Schülern, wie schon früher erwähnt, beim Kurrendesingen und auf dem Friedhofe, namentlich im Winter, viel zugemutet; ein vierzehnjähriger Junge hält da aber schon mehr aus als ein zwölfjähriger. Die Hauptsache war aber wohl, daß Bach nicht bloß Sänger, sondern auch Instrumentalisten brauchte; es konnte ihm da nichts an Anfängern liegen, sondern er verlangte schon geübtere Leute. Mußten sie auch alle singen können, so waren doch auch eine Anzahl bei den sonntäglichen Kirchenmusiken als Instrumentalisten tätig. Die acht Stadtmusikanten übernahmen hauptsächlich die Blasinstrumente, während die Streichinstrumente zum großen Teil mit Schülern besetzt werden mußten. Dazu konnte aber Bach nur ältere, musikerfahrene und geübte Schüler gebrauchen; er verlangte von vornherein eine größere musikalische Vorbildung, wie sie naturgemäß ein elf- oder zwölfjähriger Knabe noch nicht haben konnte. Vielen Schülern war es auch um eine ordentliche musikalische Ausbildung zu tun, die sie auf der Thomasschule noch gründlicher zu erhalten hofften, so wie man jetzt etwa ein Konservatorium besucht. Die Väter, die vielfach (wie schon bemerkt) selbst höhere Schulen besucht hatten, auf denen damals ausnahmslos viel mehr Musik getrieben wurde als heutzutage, waren bestrebt, ihre Söhne — sobald einmal der Entschluß gefaßt, sie studieren zu lassen — musikalisch tüchtig auszubilden, um ihre Aufnahme ins Alumnat zu ermöglichen. Manche Väter waren selbst Zöglinge der Thomana gewesen, und daß aus einer Familie zwei, auch drei Brüder Alumnen wurden, war keine Seltenheit. (Gebrüder Krebs!)

besonders geschähe, daß einer vom andern lerne und bei dem täglichen Zusammensingen und dem Eifer, mit dem die zumeist doch recht musikalischen Jungen an die Sache gingen, eine Klangeinheit erzielt würde, wie sie anderswo nur durch langjährige Schulung erreicht werden könne. Müllner, der allerdings seine Chorsänger erst mehrjährige Kurse durchmachen ließ, dann aber auch das denkbar Höchste im Chorgesang geleistet hat, war über diese Auskunst sehr verwundert.

Von großem Vorteil für den Chor war auch der lange Aufenthalt vieler Schüler auf der Schule. Ist jetzt ein zwanzigjähriger Schüler eine Ausnahme, so war es damals fast Regel, daß sie älter wurden. Das Schülerverzeichnis zeigt uns, daß die wenigsten Schüler im Alter von unter 20 Jahren abgehen, und diese sind dann öfters aus irgend einem Grunde vorzeitig abgegangen. Joh. Gottl. Hertel (35), in dem ich den Vater des gleichnamigen späteren Leipziger Musikers und Direktors des großen Konzerts vermuten möchte, wird 25 Jahre alt, ehe er von der Schule abgeht. Die drei Präfekte Bachs Pehold, Lange, Stoll (Spitta II, S. 79) wurden auf der Schule 23, 24 und 25 Jahre, die beiden Meicke (73 u. 108) 24 Jahre alt. Auch Joh. Tob. Krebs (116), der spätere Rektor der Fürstenschule in Grimma geht erst im 24. Lebensjahre ab, und Crusius (134), geb. 1716, geht gar erst 1744 auf die Universität, nachdem er 13 Jahre auf der Thomasschule zugebracht hat. Gerade die beiden letzten beweisen, daß es sich hier nicht um Schüler handelte, die das wissenschaftliche Ziel der Schule nur schwer erreichen konnten, denn die Noten bei ihrem Abgange sind glänzend. Bei Krebs heißt es: »*discessit 1740 cum singularis eruditionis testimonio*«, und bei Crusius: »*cum luculento doctrinae et probitatis testimonio dimissus est 1744*«. Sie mochten sich durch den langen Aufenthalt auf der Schule die nötigen Mittel für das Universitätsstudium verschafft haben, auch mag für sie bestimmend gewesen sein, Ernestis Unterricht so lange als möglich genießen zu können. Jedenfalls hatten sich aber auch solche alte Schüler zu tüchtigen Musikern herangebildet, ihre Stimmen waren kräftiger und ausgebildeter, als es später der Fall sein konnte, wo sie in jüngeren Jahren die Schule verließen, und es läßt sich begreifen, daß Bach solchen Sängern Aufgaben stellen konnte, wie die Partie des Evangelisten oder des Christus in seinen Passionen. Von den alten Schülern verwendete er eine Anzahl als Instrumentalisten in der Kirchenmusik, so daß das Mißverhältnis, das zwischen den Knaben- und Männerstimmen durch das Überwiegen der letzteren entstehen mußte, auf ein geringes Maß zurückgeführt wurde.

Es ist bekannt, daß die Stadtpfeifer von damals nicht etwa bloß ein Instrument spielten oder bliesen, sondern daß sie auf mehreren zu Hause sein mußten, wenn schon ein bestimmtes gewöhnlich ihr Hauptinstrument war, wie z. B. G. Reiche in erster Linie Tromba blies*). Es liegt ein interessantes Gutachten des Kantors Doles über eine Stadtpfeiferprobe vom Jahre 1769 vor. Es probten zwei Kunstgeiger um eine Stadtpfeiferstelle. Von dem einen — Pfaffe — wurde verlangt ein Waldhornkonzert, ein konzertierender Choral auf der Zugtrompete, ein simpler Choral auf allen vier Arten von Posaunen, ein Trio auf der Violine und ein konzertierender Choral auf dem Violon. Der Konkurrent Herzog blies statt des Waldhornkonzertes je einen Satz aus einem Flöten- und Oboenkonzert. Von den Posaunen vermochte er nur die Altposaune mittelmäßig zu blasen und auf dem Violon kam er gar nicht fort. Es lag in der Natur der Sache, daß die Berufsmusiker, wenn sie auch in ihrer ersten Tätigkeit als Kunstgeiger angestellt worden, also auch Violinisten sein mußten, doch in der Hauptsache die Blech- und Holzblasinstrumente übernahmen. Den Anstrengungen, die das Blasen, namentlich der Oboen und des Bleches in Bachschen Kompositionen erforderte, waren die Schüler doch wohl noch nicht gewachsen. In seiner Eingabe an den Rat, in der er über die Verhältnisse bei der Kirchenmusik spricht (Spitta II, S. 74 ff.), erwähnt Bach, daß er die zweite Violine meistens, die Viola, das Violoncello und Violon aber allezeit mit Schülern habe bestellen müssen. Bei diesem „Entwurfe einer wohlbestallten Kirchenmusik“ wollen wir einen Augenblick verweilen und uns zu vergegenwärtigen suchen, wie Bach seine sonntägliche Kirchenmusik bewerkstelligte. Nach dem Verzeichnis der Kirchenmusiker (a. a. D. 76), von denen einer fehlt, da der Kunstgeiger Meyer gestorben und seine Stelle noch nicht wieder besetzt war, bliesen zwei Stadtpfeifer die Trompeten, einer die erste Oboe und einer spielte erste Violine; ein Kunst-

*) Die Leipziger Stadtbibliothek ist im Besitz eines ganz vortrefflichen Bildes, das Reiche mit einem Waldhorn im Arm darstellt.

geiger blies die zweite Oboe, der andere strich die zweite Geige; der Geselle blies Fagott. Dem fehlenden Kunstgeiger möchte man den Kontrabaß übertragen wissen, aber dem steht doch die Bemerkung Bachs entgegen, daß er den Violon stets habe von Schülern spielen lassen müssen. So wird der dritte Kunstgeiger auch ein Blasinstrument, etwa die dritte Trompete, geblasen haben.

Nun sind aber die Kantaten Bachs, mit Ausnahme der Festmusiken und einiger schon in Mühlhausen und Weimar komponierten, verhältnismäßig einfach instrumentiert. Blech ist selten verwendet, am ehesten noch die Tromba oder das Kornett für seinen besten Musiker, Gottfr. Reiche, den er bis 1734 zur Verfügung hatte. Es sind von den etwa 200 noch vorhandenen Kirchenkantaten nur ungefähr 24, die neben den Streichinstrumenten noch sechs oder mehr Blasinstrumente haben. Diese letzteren Kantaten fallen hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich, auf die Festtage, auch sind die hier vorkommenden Hörner und Posaunen nicht immer obligat verwendet, sondern sie unterstützen die Singstimmen, wie z. B. in der Kantate: „Christ lag in Todesbanden“, oder im letzten Chöre der Kantate: „Also hat Gott die Welt geliebt“. Weit über die Hälfte der Kantaten ist aber für drei oder weniger Blasinstrumente geschrieben. Am häufigsten gebraucht Bach Oboen, gewöhnlich zwei, dann und wann auch eine dritte (da caccia) oder die dieser entsprechende Taille. Flöten allein sind selten, nur in sieben Kantaten kommen sie vor. Dann gibt es eine große Anzahl Kantaten, in denen Flöten und Oboen vorkommen, auch hier in verschiedener Anzahl, je eines von beiden Instrumenten bis zur Fünzfahl, wobei man bemerken kann, daß beide Arten Instrumente gelegentlich auch von ein und derselben Person gespielt wurden, wie in Kantate 81: „Jesus schläft“, wo die in der ersten Arie vorkommenden zwei Flöten im Choral schweigen, während die in der dritten Arie beschäftigten beiden Oboen den Schlußchoral mitspielen, und so noch öfter.

In Mühlhausen und Weimar hatte Bach mehr Berufsmusiker zur Verfügung als in der größeren Stadt Leipzig.

Schon die reichere Theilung der Streichinstrumente, wie z. B. die Verwendung von vier Violoncellen ist ein äußeres Kennzeichen für die Entstehung des Werkes in früherer Zeit. Brauchte er aber, wie in den Leipziger Sonntags-Kantaten, zumeist nur zwei Bläser und vielleicht noch einen dritten zur Begleitung der Chormelodie in den Choralkantaten, so konnte er mit seinen acht Musikern zur Noth auskommen; fünf bis sechs von diesen konnten die Streichinstrumente übernehmen und einige Schüler halfen als Ripienisten. Freilich bei größeren Musiken an Festtagen war er auf fremde Hilfe angewiesen, denn daß er das Orchester nicht noch weiter durch Schüler verstärken konnte, leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß Feiertags der Chor noch viel mehr in Anspruch genommen wurde als an einem gewöhnlichen Sonntage. Und doch erhielt Bach weder vom Rat noch von der Kirche Mittel, um Hilfsmusiker anzunehmen, wie das unter den früheren Kantoren geschehen war. Diese Unterstützungen hatten schon geraume Zeit vor seinem Amtsantritte aufgehört, und es findet sich während der ganzen Zeit seiner Thätigkeit in Leipzig in den Kirchenrechnungen nur eine einzige Ausgabe in dieser Beziehung: 1747 erhielt Eph. Altnikol, der spätere Schwiegersohn Seb. Bachs, aus beiden Kirchen je 6 Taler „für Assistance . . . von Mich. 1745 bis 19. Mai 1747“. Er wird „Bassist“ genannt, wird also als Sänger geholfen haben. Aber ohne Hilfe konnte Bach doch nicht sein, und da kann man nur mutmaßen, daß ihm sein Collegium musicum, das er bis in die dreißiger Jahre leitete, wenigstens gelegentlich geholfen haben wird. Eine Aufführung z. B. der Pfingstkantate: „Ich liebe den Höchsten“ (Nr. 174), der als Einleitung das ganze dritte Brandenburgische Konzert vorhergeht, in dem die Violinen, Violoncellen und Celli dreifach geteilt sind — dazu noch fünf Blasinstrumente! — konnte Bach unmöglich ohne eine solche Unterstützung bewerkstelligen. Diese Aufführung muß Pfingsten 1729 vor sich gegangen sein, zu einer Zeit, wo er in dem Collegium musicum, aber auch in seinen drei ältesten Söhnen eine wertvolle Hilfe hatte. Die Söhne — Friedemann, Emanuel und Bernhard — können wir sicher als die Hauptmusi-

kanten bei den Aufführungen des Vaters annehmen, auch wenn uns darüber keine direkten Nachrichten zugekommen sind. Die Privatschüler Bachs mögen ebenfalls mitgetan haben; von J. G. Wagner, der seit 1720 in Leipzig studierte, ist bezeugt, daß er als Geiger in den Kirchenmusiken mitwirkte.

Als aber Bach das Collegium musicum nicht mehr leitete und die Söhne Leipzig verlassen hatten, mag es ihm oft rechte Mühe gemacht haben, die nötigen Instrumentalisten zusammen zu bekommen. Die späteren Choralkantaten mit ihrer einfachen Besetzung von zumeist nur zwei Oboen und Kornett außer den Streichinstrumenten, die in die späteren Jahre fallenden Aufführungen der kleinen einfachen Passionen von Händel und Keiser und der apokryphen Lukaspassion zeigen, wie sich Bach, der am Karfreitag 1729 noch ein doppeltes Orchester besetzen konnte, etwa von der Mitte der dreißiger Jahre an bescheiden mußte. Das Collegium musicum, unter dem wir uns nicht etwa ein großes Orchester, sondern nur einen kleinen Kreis musikliebender und übender Studenten vorstellen müssen, hatte um 1736 Bachs ehemaliger Schüler Gerlach, der Organist der Neukirche (jetzt Matthäikirche), übernommen. Gerlach hatte selbst allsonntäglich Kirchenmusik aufzuführen, von der er 1736 in einem Gesuch um Gehaltszulage sagt, daß er „vor eine ebenso starke Music, als wie in andern Kirchen geschiehet“ zu sorgen habe. Aus der Praxis der Neukirche sei hier zum Vergleich das folgende erwähnt. Den Gesang bei der Kirchenmusik besorgten vier Studiofi, die von 1738 an eine Remuneration von je 4 Taler jährlich erhalten. Die Thomaner hatten bei dieser Kirchenmusik nicht mitzuwirken, ihre Aufgabe war Motetten- und Choralgesang. Die Stärke dieses dritten Chores, wie er bis in die Neuzeit genannt wurde, schwankte zu Bachs Zeiten zwischen zehn und funfzehn Schülern. (In noch erhaltenen Passionsstimmen dieser Zeit hat ein Schüler einige Chorordnungen aufgezeichnet.) Von Ostern 1731 hatte der Chor zehn Schüler, darunter waren zum mindesten sechs „Motettensinger“, die Bach demnach bei seinen Aufführungen entbehren mußte. Von diesen zehn Alumnen war übrigens ein einziger erst 15 Jahre alt,

die anderen 17 Jahre und älter. An Instrumentalisten hatte Gerlach erst fünf, und von 1736 an sechs Fachmusiker, die jährlich zusammen 24 Taler erhielten. Auch für Instrumente wurde in dieser Kirche gut gesorgt. Es scheint, als ob Gerlach, der mutmaßliche erste Direktor des großen Konzertes (man vergleiche die Tabula Musicorum in Dörffels Geschichte der Gewandhauskonzerte), beim Räte der Stadt überhaupt einen besseren Stand gehabt habe als Bach. 1740 werden ihm zwei weitere Violinisten bewilligt, während wenige Jahre darauf der Rat daran denkt, eine erledigte Kunstgeigerstelle unbesetzt zu lassen, die Stadtpfeifer zu vermindern und beide (Stadtpfeifer und Kunstgeiger) in eines zusammenzuziehen, dafür tüchtige Gesellen anzunehmen! (Protokoll in d. Enge v. 22. Jan. 1748.) 1743 liegt wieder ein Gesuch Gerlachs vor; er bittet für die beiden Leute, die den Violon und die Orgel in seinen Kirchenmusiken spielten und die bisher nichts dafür erhalten hätten („von diesen zweyen Stücken aber am meisten bey der Music gelegen ist, und ich selbst zu unterschiedenen mahlen genöthiget worden, die Orgel zu spielen, ohne die Music dirigiren zu können“) um eine Erkenntlichkeit, die ihm auch gewährt wurde. Bei Gerlachs Gesuchen ist die Resolution des Rats stets ein „Fiat“, bei denen Bachs öfter „Differatur“. Wichtig ist die Mitteilung, daß Gerlach bei seinen Musiken die Orgel und nicht das Klavier benutzte, daß er die Orgel für gewöhnlich nicht selbst spielte, sondern dirigierte, d. h. er spielte wohl die Geige und dirigierte mit dem Bogen, wie das noch im vorigen Jahrhundert vielfach üblich war. Im Gewandhauskonzert dirigierte bis auf Mendelssohns Zeit der Konzertmeister in dieser Weise die Orchesterstücke, während die Musikdirektoren Schulz, Pohlenz usw. nur die Direktion bei den früher zahlreich aufgeführten Ensembles, Operfinales und Chören übernahmen. Mitteilenswert ist noch aus der Neukirche, daß sich in der 1704 fertiggestellten Orgel im Oberwerk ein achtfüßiges „Liebliches Gedacht zur Music“ befand. Daß das Cembalo dieser Kirche, außer in der allerersten Zeit unter Telemann, als noch keine Orgel da war, nicht benutzt wurde, ist bereits

erwähnt. Auch in der Paulinerkirche wurde zur Musik die Orgel gespielt (Spitta II, 860); das bei der Aufführung der Trauerode 1727 dort verwendete Klavier hatte Bach erst hinsicaffen lassen.

Es sind zwei Chorordnungen aus Bachs Zeit erhalten. Die eine erkennt man vielleicht nicht gleich als solche. Sie ist in der Eingabe enthalten, die Bach im August 1730 an den Rat machte: „Kurzer iedoch höchstnödiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen-Music etc.“ (Sp. II, 74 ff). Bach teilt dort die Stimmen nach ihren musikalischen Leistungen in 3 Klassen ein: 1) die „brauchbaren“, das waren 17; 2) die „Motettensinger“, die sich mit der Zeit erst perfektioniren müssen, um zur Figuralmusik gebraucht werden zu können: 20; und 3) die „die gar keine Musici sind“: 17. Die erste Abteilung bildete den Chor, der wechselweise in St. Thomas und St. Nikolai die Kirchenmusik aufführte. Von der zweiten Abteilung waren nach der schon erwähnten Ordnung von 1731 mindesten sechs im dritten Chore (der Neukirche), die übrigen dieser Abteilung bildeten den zweiten Chor, der in der Hauptkirche tätig war, wo keine Musik aufgeführt wurde. Von der dritten Abteilung gingen ungefähr 8 in die Peterskirche (der vierte Chor), die übrigen verteilten sich auf den zweiten und dritten Chor. Nur 8 Schüler dieser Abteilung der Unbrauchbaren waren damals noch unter 17 Jahre alt. Die zweite Abteilung, die Motettensinger, weist 10 Knaben unter 17 Jahren auf, von denen aber kaum einer, da sie ja in zwei Kirchen Motettengesang zu besorgen hatten, zur Kirchenmusik hat mit hinzugezogen werden können. So bleiben dann die Schüler der ersten Abteilung, „die brauchbaren“ die eigentlichen alleinigen Sänger und Instrumentalisten der Bachschen Kantaten. Nur 5 bis 6 Knaben davon waren unter 17 Jahren, darunter die beiden Brüder Krebs, von denen der ältere kurz vor der Vollendung des 17. Lebensjahres stand. Wie die Schüler sich in den Stimmen verteilten, ist natürlich aus der kurzen Angabe Bachs nicht zu ersehen. Nur im allgemeinen kann man sagen, daß von den 24 jüngeren Schülern um 1730 etwa je 4 im Sopran und Alt des ersten Chores, je 3 im zweiten und dritten Chore und je 2 im vierten

Chore gestanden haben könnten. Angenommen wird dabei, daß die Schüler wirklich in den Kinderstimmen damals so lange ausgehalten haben.

Eine bessere Einsicht in die Verteilung der Schüler in die vier Kirchenchöre und in die Wochenkantoreien gibt eine in den Ratsakten erhaltene Chorordnung vom Jahre 1744. Sie wird im Anhange unter B wortgetreu gegeben. Zusatz sind natürlich die den Namen beigefügten Geburtsjahrzahlen. Bei dieser Chorordnung ist bemerkenswert, daß sie ganz gut für die neuere Zeit gegolten haben könnte; unter Hauptmann oder Richter sah eine Chorordnung genau so aus. Nur waren es später bloß noch vier Wochenkantoreien anstatt sechs, und dann wurde in späterer Zeit noch in der Ordnung bemerkt, daß die zweiten Solofänger, die alle vier dem zweiten Chore sonst angehörten, in die Kirchenmusik zu gehen hätten. In Bachs Zeiten scheint das des Motettengesanges wegen nicht angängig gewesen zu sein. An diesen 17 Schülern, die nach der Ordnung den ersten Chor bilden und von denen noch einige Instrumente zu spielen hatten, mußte sich Bach bei seinen Aufführungen genügen lassen. Schon an einem gewöhnlichen Sonntage mochte er da seine Schwierigkeiten haben, eine leidliche Musik herauszubringen. Und nun gar die Feiertage!

Die neben den Kirchenchören auf der erhaltenen Chorordnung stehenden sogenannten Wochenkantoreien ermöglichen es mit einiger Sicherheit, die Verteilung in Männer- und Knabenstimmen vornehmen zu können, da hier die Anordnung jedenfalls nach den Stimmen, mit dem Bass anfangend, erfolgt ist, während bei der Anordnung der Kirchenchöre gelegentlich die Sitzordnung in der Schule mit hineinzu spielen scheint. So werden im ersten Chore die zehn ersten den Männerstimmen angehört haben mit Ausnahme des älteren Rothe, der wahrscheinlich damals noch Altist gewesen ist, während der weiter untenstehende, bald 19 jährige Gerstenberg doch unmöglich noch Sopran oder Alt gesungen haben kann, sondern einer Männerstimme zugeteilt gewesen sein wird, wie er ja auch nach der vierten Wochenkantoreiordnung Bassist oder Tenorist gewesen sein muß. Demnach hätte der erste Chor

aus 10 Männerstimmen und 7 Knabenstimmen bestanden. Also ein ähnliches Verhältnis wie 1730. Von einer regelmäßigen Verstärkung durch bezahlte Hilfskräfte konnte nicht die Rede sein, da Mittel dafür von der Stadt, mit der einzigen schon erwähnten Ausnahme von Altnikol (1745—47) nicht gewährt wurden. Möglich ist die gelegentliche freiwillige Aushilfe durch Studenten, namentlich solche, die Alumnen gewesen waren. Aber für die Knabenstimmen gab es keine Verstärkung. Externen der Schule, an die man zunächst denken möchte, zu Hilfe zu nehmen, das hätte der Chorstolz wohl kaum zugelassen, mit Ausnahme natürlich der eigenen Söhne des Kantors. Auch hätte solchen Externen doch die Routine gefehlt, die die Alumnen durch ihr tägliches Musizieren erlangt hatten. Es müßten sich dann auch in den Rechnungen der Kirchen oder der Schule irgend ein Posten für Entschädigung dieser Sänger finden. Aber nicht ein Pfennig ist dafür bezahlt worden. Und schließlich würde wohl auch die Hilfe von Wachs Frau und Töchtern bei der Kirchenmusik gewiß höchst wertvoll gewesen sein; man könnte sich der angenehmen Vorstellung hingeben, daß durch sie die wunderbaren Sopran- und Altarien ganz anders zur Geltung gekommen wären als durch Knaben, denen das volle Verständnis für den Gehalt dieser Kunstwerke noch nicht aufgegangen war. Aber es hätte den Anschauungen der Zeit widersprochen, wenn ein Weib sich an einer gottesdienstlichen Kirchenmusikaufführung beteiligt hätte. Es ist bekannt, daß Wachs in Arnstadt einen Verweis vom Konsistorium erhielt, weil er „eine frembde Jungfer auf das Chor biethen und musiciren lassen“. Es war vor allem ein Verstoß gegen die Sitte, daß die „frembde Jungfer“ sich oben auf dem Chore aufhielt. Die Frauen gehörten während des Gottesdienstes in das Schiff der Kirche, die männlichen Personen auf die Emporen. Diese Trennung der Geschlechter ist heute noch auf dem Lande Sitte; damals war sie auch in den Städten Brauch, in Leipzig sowohl wie in Arnstadt. Auch in Leipzig wäre es jedenfalls zu einem Verweis gekommen, hätte Wachs ein weibliches Glied seiner Familie im Gottesdienste vom Chor herunter musizieren lassen.

Seb. Bach hat seine Kantaten unter Verhältnissen aufzuführen müssen, wie sie heute nicht mehr möglich sind. Niemand würde es jetzt wagen mit einem Chor von etwa 12 Sängern Aufführungen dieser Werke im Gottesdienste zu veranstalten. Der Thomanerchor, der sich des Kantatenschazes seit langer Zeit treulich angenommen hat, und in den letzten Jahrzehnten, namentlich auch seit dem Kantorate Gustav Schrecks fast allsontätiglich Bachsche Kantaten oder doch Teile derselben auführt, ist jetzt viel besser daran als früher, wo er zu gleicher Zeit vier Kirchen zu versorgen hatte. Er hat bloß noch die beiden Hauptkirchen Leipzigs, St. Thomae und St. Nikolai zu bedienen, sodasß dem Kantor für die Kirchenmusik wohl 40—50 Schüler zur Verfügung stehen, dazu eines der ersten Orchester Deutschlands. Und doch werden jetzt die Solosätze der Kantaten, die Arien, Duetten usw. meistens weggelassen. Das mag mit deshalb geschehen, um den Gottesdienst nicht zu sehr auszudehnen, aber hauptsächlich haben diese Kürzungen doch wohl darin ihren Grund, daß die Schüler schon wegen ihrer Jugend diesen Arien usw. nicht mehr recht gewachsen sind. Wir sind in dieser Beziehung jetzt sehr verwöhnt und verlangen gerade bei Bachschen Arien möglichst erstklassige Besetzung. Wer viel Bach singt, weiß, daß die Kantatenchöre mit einigen Ausnahmen nicht gerade schwer zu singen sind. Vor Jahren war es ein besonderes Vergnügen für den Thomanerchor in den Proben, wenn gerade Zeit übrig war, solche Chöre, soweit Stimmen aufzutreiben waren, vom Blatt zu singen. Ich entsinne mich, daß nur die Kantate „Schauet doch und sehet“, (No. 46) allerdings wohl die schwierigste Chorkantate, die Bach geschrieben hat, einige Mühe machte. Die Arien ließen wir aber weislich beiseite. Es ist schwer begreiflich, wie die Schüler Bachs diese schon vom gesangstechnischen Standpunkte aus vielfach so schwierigen Solosätze haben bewältigen können. Und trotzdem müssen sie das geleistet haben, sonst hätte Bach seine Werke sicherlich einfacher gestaltet. Er konnte den Sängern nur etwas zumuten, was sie auch wirklich zu singen imstande waren. Sehr wahrscheinlich ist, daß die drei ältesten Söhne Bachs, Friedemann, Emanuel und Bernhard,

in der ersten Leipziger Zeit hauptsächlich die Sänger der Arien waren, und daß diese genialen Knaben auch imstande waren, trotz ihrer Jugend den Gefuhlsinhalt genügend zu erschöpfen. Das Beispiel der drei Söhne mag lange günstig auf die Thomaner gewirkt haben, und mancher junge Alumne mag damals fähig gewesen sein, eine Bachsche Arie in einer Vollendung zu singen, wie wir das jetzt einem Knaben nicht mehr zutrauen können. Komponisten sind gewiß jederzeit die strengsten Richter über die Auffuhungen ihrer eigenen Werke: es müßte also für Bach eine Qual gewesen sein, seine Kantaten immer nur unvollkommen oder gar ungenügend aufgeführt zu hören. Er hätte dann, das muß immer wieder betont werden, gewiß schlichter und einfacher geschrieben, wie er ja seinen Kindern in deren zartem Alter die leichten kleinen Präludien, Inventionen usw. schrieb, die dabei höchste Meisterwerke geworden sind. Als Bach die ältesten Söhne nicht mehr bei sich hatte, die jüngeren, Christoph und Christian noch zu jung waren, um in dem Chore schon mitwirken zu können, mußte er sich, wie schon gesagt, bescheiden, und gestaltete seine Kantaten — es waren zumeist die über Choräle geschriebenen — wesentlich einfacher.

Der kleine Chor, das dunnbesezte Orchester, die uns jetzt gar nicht mehr zusagen wollen: man war es früher in den meisten Städten nicht anders gewöhnet und gab sich damit zufrieden. Herdenauffuhungen — man verzeihe den Ausdruck, er ist nicht von mir erfunden — gab es damals noch nicht; sie sind ein Produkt späterer Zeit, als sich Dilettanten zu Gesangsvereinen zusammentaten und Auffuhungen veranstalteten. Der Thomaskantor Adam Hiller war einer der ersten, der Chorvereine ins Leben rief und Massenauffuhungen veranstaltete, wie man sie früher nicht gekannt hat. Diese großen Chöre haben unsere Ohren verwohnet. Ob es aber nicht heute noch der Bachschen Kunst angemessener wäre, wenn die Kantaten, und fügen wir hinzu: auch die Bachschen Orchesterwerke von einem kleinen, womöglich nur mit Fachsangern besetzten Chore, bez. einem kleinen Orchester vorgetragen würden, das dürfte kaum zu bezweifeln sein.

Beilage A.

Die Alumnen der Thomasschule zu Sachs Zeit.

I. Von Johann Kuhnau aufgenommene Alumnen.

Name	Ort und Datum der Geburt*)	Stand des Vaters	Auf der Schule zu- gebrachte Zeit	Späterer Beruf
1. Mesenberger, Joh. Gottl.	Prettin, 1702 . . .	—	1714—23	
2. Köpping, Gottl.	Grosßbothen, 1701. .	Lehrer	1715—24	Pfarrer in Kiebitz bei Mügeln.
3. Damm, Joh. Karl.	Lützen, 1703	—	1715—23	
4. Krause, Joh. Georg.	Schlesien, 1701.	Organist	1716—24	
5. Henssel, Joh. Samuel	Döbeln, 1700	—	1716—24	Kustos zu St. Ge- org in Leipzig.
6. Stauf, Andreas	Reichenbach, 22./10. 1700	—	1716—23	
7. Gerlach, Joh. Gotthelf	Calbiß, 1704.	Pastor	1716—23	Org. u. Musikdir. an der Neukirche in Leipzig.
8. Große, Joh. Gottfr.	Leipzig, 1703	—	1716—24	
9. Hannemann, Joh. Aug.	Herzberg, 1703	—	1716—23	
10. Kießlich, Joh. Gottfr.	Brandis, 1703	—	1716—23	
11. Niemer, Joh. Salomon	Otterwisch, 10./12. 02	Lehrer	1716—23	Kopist beim Gro- ßen Konzert und Universitätspe- bell in Leipzig.
12. Uchlander, Heintr. Gottl.	Mückmarsdorf, 1703 .	Pastor	1717—23	
13. Dietrich, Eph. Fried.	Werdau, 1701	Kantor	1717—23	
14. Roth(e), Joh. Gabriel	Johann-Georgenstadt, 1702	—	1717—23	Kantor in Grim- ma.
15. Faber, David.	Bärenbruch, 1703.	—	1717—26	
16. Teichmann, Christian	Geithain, 1703.	—	1717—26	
17. Segniß, Gregor Christ.	Schenkenberg, 1706	Pastor	1717—25	
18. Heyer, Joh.	Preßsch, 1703	—	1717—23	
19. Blume, Heintr. Aug.	Leipzig, 1702	—	1718—24	
20. Kuhnau**), Joh. Andr.	Annaberg, 1705	Kantor	1718—28	
21. Vogel, Samuel Ulrich	Panitzsch, 1705.	—	1718—24	
22. Köpping, Christian	Grosßbothen, 1704.	Lehrer	1718—26	Kustos der Tho- masskirche in Leip- zig.
23. Mahn, Adam Ephraim	Paupitzsch, 1705	Pastor	1718—26	
24. Bärtichen, Georg Christ.	Belgern, 1703	—	1718—24	
25. Lehmann, Christian	Wurzen, 1704	—	1719—25	
26. Seyffardt, Joh. Gottl.	Leipzig, 1705	—	1719—27	

*) Wo nur die Jahreszahl der Geburt steht, ist die Schätzung eine ungefähre. In der Matrikel steht nur: 12 Jahr alt.

**) Nefte des Kantors Joh. K.

Stadtpfeifer u. Mummnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit. 67

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zugebrachte Zeit	Späterer Beruf
27. Rosenfeld, Gottl. Joachim	Leipzig, 1705 . . .	—	1719—25	
28. Kuhnau*), Joh. Gottfr. .	Johann-Georgenstadt, 1707	Kantor	1719—25	
29. Mäser, Nicol. Gottl. . . .	Leipzig, 1703	—	1719—26	
30. Gerlach, Christ. Gottl. . .	Rochlitz, 1705	—	1719—26	Kantor in Rochlitz.
31. Meißner, Christ. Gottl. . .	Geithain, 1707. . . .	—	1719—29	
32. Voigtländer, Joh. Adam	Johann-Georgenstadt, 1707	—	1719—25	
33. Vogel, Joh. Fried.	Düben, 1705	—	1719—25	
34. Stäps, Joh. Abrah.	Leipzig, 1705	—	1720—24	
35. Strosch, Joh. David	Leipzig, 1706	—	1720—26	
36. Hertel, Joh. Gottl.	Leipzig, 1705	—	1720—30	
37. Laurentius, Karl Gottl. . .	Mölkau, 1706	—	1720—26	
38. Ackermann, Friedr.	Reichenbach, 1708 . .	Rektor	1720—28	Dr. med. in Leipzig.
39. Gerlach**), Heinr. August	Calbitz, 1708.	Pastor	1720—27	
40. Lindner, Joh. Christ.	Rochlitz, 1707	—	1720—26	Diakonus in Oßbernhau.
41. Hoffmann, Gottl. Fried. . .	Eilenburg, 1707 . . .	—	1720—26	
42. Hase, Gottl. Friedr.	Härtensdorf, 1707 . .	Pastor	1720—27	Pfarrer in Niedersteinbach, †18./1. 1786.
43. Trebs, Joh. Christ.	Leipzig, 1707	—	1720—30	
44. Heuckenrott, Christ. Sam.	Priesstäblich, 9./12. 05	Pastor	1721—27	Pastor in Priesstäblich.
45. Böhm, Gottfried	Zsifersgrün, 8./3. 1707	Pastor	1721—27	Pastor in Zsifersgrün.
46. Teubner, David Fried. . . .	Hayna, 17./4. 1707 . .	Pastor	1721—27	Pastor in Seehausen.
47. Warnick, Joh. Jul.	Dresden, 1707	—	1721—27	
48. Stünz, Christian	Preßsch, 1705	—	1721—29	
49. Damm, Fried. Wilh.	Lützen, 1709	—	1721—30	
50. Keller, Joh. Christ.	Brehna, 1706	—	1721—27	
51. Hennicke, Carl. Heinr. Gotthard	Nitzschwitz, 1708 . . .	—	1722—28	
52. Voigt, Heinr. Christ.	Leipzig, 1706	—	1722—28	Diakonus in Tautcha.
53. Heße, Joh. George	Leipzig, 11./5. 1707 . .	—	1722—29	Pastor in Dehna.
54. Lossius, Joh. David.	Rochlitz, 25./4. 1707 .	—	1722—29	Pastor in Schmannewitz.
55. Maser, Christ. Fried.	Dresden, 1705	—	1722—28	
56. Thieme, Joh. Samuel	Belgern, 1708	Schneider	1722—30	
57. Pehold, Joh. David	Lengsfeld, 19./10. 08	Kaufmann	1722—31	
58. Lange, Joh. Gottl.	Leipzig, 16./10. 1708	Schneider	1722—32	

*) Neffe des Thomaskantors.

**) Bruder von Nr. 7. Schon 1712 war ein älterer Bruder Mummne geworden. Auch der Vater war Thomaner gewesen.

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zugebrachte Zeit	Späterer Beruf
59. Stoll*), Paul. Christ.	Johann-Georgenstadt, 1./5. 1708	Bäcker	1722—33	
60. Pohlreuter*), Adam Friedrich	Grimma, 15./5. 1709	Müller	1722—32	

II. Von Seb. Bach aufgenommene Mnumen.

61. Nicolai, Otto Nathanael.	Cöfeln, 5./4. 1710 . . .	Pastor	1723—29	
62. Schönemann, Joh. Gottfr.	Grimma, 3./3. 1710.	Hutmacher	1723—32	
63. Groß, Joh. Gottfr.	Leipzig, 9./6. 1710 . . .	Schuhmacher	1723—32	
64. Jorntz, Heinr. Ludw. . . .	Liegnitz, 1707	—	1723—27	
65. Nockstroh, Joh. Aug. . . .	Liebertwolkwitz, 1709	—	1723—29	
66. Richter, Joh. Fried.	Düben 1710	—	1723—29	
67. Kästner, Joh. Gottl. . . .	Pommßen, 1710	—	1723—29	
68. Frick, Joh. Anton	Mußschen, 24./3. 1711	Steuer- einnehmer	1724—32	
69. Pech**), Christ. Friedr. . .	Trebsen, 1711	—	1724— ?	
70. Eberhardt, Karl Friedr. . .	Merseburg, 4./12. 1712	Zucker- bäcker	1724—32	
71. Meiner, Gottl. Samuel . . .	Brügl, 1712	—	1724—29?	
72. Suffer, Joh. Gottfr.	Berga, 20./6. 1709 . . .	Böttcher	1724—31	Pastor in Rie- richsch.
73. Neide, Gottl. Heinr.	Grimma, 11./9. 1709	Böttcher	1724—33	Kantor in Borna.
74. Nüßer, Joh. Gottfr.	Bitterfeld, 30./3. 1709	Pastor	1724—31	Lehrer in De- litzsch.
75. Bach, Joh. Heinr.	Dydruff, 1707	Organist †)	1724—28	Kantor in Oeh- ringen.
76. Ludwig, Heinr. Wilh. . . .	Leipzig, 21./2. 1711 . . .	Schneider	1724—32	
77. Crell, Immanuel	Leipzig, 10./1. 1709 . . .	Thor- schreiber	1724—32	
78. Morhart, Joh. Christ. . . .	Murich, 1707	—	1725—29	
79. Georgi, Wilh. Friedr. . . .	Scheibenberg, 1709 . . .	—	1725—29?	
80. Lesche, Samuel Gottl. . . .	Cröbelsn, 6./11. 1710.	Lehrer	1725—31	
81. Heder, Samuel Gottl. . . .	Thalwitz, 24./5. 1713	Pastor	1725—34	
82. Hebenstreit, Joh. Samuel	Kleinjena, 1713	Pastor	1726—32	

*) Stoll und Pohlreuter sind im Dezember 1722, also nach Kuhnaus Tode als Mnumen angenommen worden.

**) Pech hatte 8 Jahre zu bleiben versprochen, wird aber von Bach 1730 nicht genannt; da auch der Rektor Gesner keine Anmerkung macht, muß P. vor 1730 abgegangen sein.

†) Seb. Bachs älterer Bruder, der ihn erzog.

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zu-gebrachte Zeit	Späterer Beruf
83. Siegler, Phil. Christ. . .	Magdeburg, 1./3. 1709	Buchdrucker	1726—32	
84. Segnitz, Karl. Fried. . .	Schönberg, 1713 .	Pastor	1726—32	
85. Hefe, Christ. Gottfr. . .	Leipzig, 19./12. 1710	Schneider	1726—33	Pastor in Groß- urleben.
86. Lehmann*), Joh. Eph. . .	Panitzsch, 29./9. 1709	Lehrer	1726—31	
87. Reichardt, David. Salom.	Borna, 27./8. 1710 .	Diener	1726—33	
88. Krebs, Joh. Ludwig . . .	Buttstädt, 26./10. 13	Organist	1726—35	Organist in Al- tenburg.
89. Sächse, Joh. Gottfr. . .	Lengsfeld, 6./5. 1711	Organist	1726—33	
90. Stein, Joh. Aug. . . .	Taucha, 4./12. 1712.	Kantor	1726—31	
91. Eichel, Gottl. Friedr. . .	Leipzig, 10./5. 1712 .	Tor- schreiber	1726—34	Winkelschulhalter in Leipzig.
92. Keller, Joh. Eph. . . .	Grimma, 7./6. 1714.	Tuch- macher	1726—34	
93. Thieme, Joh. Gottl. . . .	Belgern, 18./6. 1711	Schneider	1727—34	
94. Haupt, Joh. Gottl. . . .	Dewitz, 19./12. 1714	Lehrer	1727—35	
95. Braun, Joh. Friedr. . . .	Ronneburg, 18./8. 14	Gastwirt	1727—34	
96. Jenike, Joh. Mich. . . .	Großcorbetha, 1711 .	—	1727—33?	
97. Steidel, Chr. Friedr. . . .	Dresden, 18./1. 1715	Hofdiener	1727—33	
98. Heinicke, Fried. Wilh. . .	Seringswalde, 1711 .	—	1727—29?	
99. Dietel, Joh. Ludwig . . .	Falkenhain, 15./12. 15	Kantor	1727—35	Kantor in Fal- kenhain.
100. Suppe, Wilh. Eusebius . .	Nauendorff, 22./12. 14	Pastor	1727—32	
101. Deser, Joh. Eph.	Leipzig, 9./6. 1710 .	Schneider	1727—35	
102. Hauptmann, Joh. Christ.	Weltewitz, 2./8. 1713	Lehrer	1727—33	
103. Zwicker, Joh. Eph. . . .	Leipzig, 7./4. 1715 .	Tor- schreiber	1728—33	
104. Krause, Gottfr. Theod. . .	Herzberg, 1./10. 1714	Kantor	1728—36	
105. Schleußner, Joh. Fried.	Glesina, 1712 . . .	—	1728—29?	
106. Lochmann, Joh. Ernst . .	Dresden, 1714 . . .	—	1728—29?	
107. Lepper, Joh. Christ. . . .	Leipzig, 27./3. 1714 .	Amts- diener	1728—31	
108. Reike, Joh. Gottfr. . . .	Grimma, 16./7. 1715	Böttcher	1729—38	
109. Zeymer, Joh. Gottl. . . .	Leipzig, 19./4. 1716 .	Auffseher b. d. Universität	1729—35	
110. Meißner, Eph. Fried. . . .	Weißenfels, 3./11. 16	Trompeter	1729—31	

*) Dieser Lehmann wird von Bach in seiner Eingabe vom 23./8. 1730 (Spitta II, S. 79) nicht genannt; dafür fehlt aber in der Matrikel der bei Bach erwähnte „brauchbare“ Burchard. Sie waren beide Mummnen, wie aus einem Verzeichnis im Schularchiv hervorgeht.

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zugebrachte Zeit	Späterer Beruf
111. Berger, Joh. Gottfr. . . .	Bitterfeld, 23./7. 1713	Schneider	1729—35	
112. Dieke, Joh. Tob.	Leipzig, 6./8. 1713 . . .	Registrator	1729—35	
113. Kittler, Samuel.	Belgern, 26./11. 1715	Schmied	1729—37	
114. Winger, Gottl. Mich. . . .	Leipzig, 3./11. 1714 . . .	Gastwirt	1729—36	
115. Hillmeyer, Joh. Heint. . .	Seringöwalde, 22./12. 1714	Müller	1729—33	
116. Krebs, Joh. Tob.	Buttelstädt, 16./12. 1716	Organist	1729—40!	Rektor d. Fürstenschule i. Grimma.
117. Keller, Joachim Heint. . .	Weimar, 26./12. 1713	Hofsekretär	1729—33	† als Thomas-schüler.
118. Seymann, Joh. Heint. . .	Leipzig, 20./6. 1713 . . .	Gerichtsdienner	1730—36	
119. Ludewig, Fr. Wilh.	Leipzig, 9./3. 1713 . . .	Schneider	1730—36	
120. Bauer, Joh. David.	Leipzig, 8./9. 1716 . . .	Schmied	1730—32	
121. Hausius, Gottl. Jac.	Goelchau, 15./5. 1715	Pastor	1730—36	
122. Noeder, Christ. Sigm. . . .	Woelfau, 21./12. 1717	Lehrer	1730—36	
123. Rosner, Samuel Ernst	Buttelstädt, 13./3. 1715	Pastor	1730—32	
124. Krause*), Joh. Gottl. . . .	Großdeuben, 24./1. 1714	Müller	1730—37	
125. Michelmann, Eph.	Treuenbrieken, 22./12. 1716	Tuchmacher	1730—33	Komponist. Gemmalist Friedrich des Großen.
126. Nixsche, Gotth. Engelbert	Biebra, 28./2. 1714 . . .	Inspektor	1730—36	
127. Seyffert, Christ. David. . .	Güldengossa, 11./11. 1715	Pastor	1731—39	Pastor in Grofengotttern.
128. Claus, Joh. Aug.	Brehne, 7./11. 1714 . . .	Müller	1731—39	
129. Luskow, Joh. Friedr. . . .	Leipzig, 11./9. 1718 . . .	Türmer	1731—35	
130. Scharff, Karl Heint.	Mügelst, 23./7. 1715	Offizier	1731—35	
131. Schemmeli, Christ. Friedr.	Treuenbrieken, 30./10. 1713	Hofkantor in Zeiß	1731—34	Kantor in Zeiß.
132. Haase, Sam. Siegfried . . .	Profena, 23./3. 1717 . . .	Kantor	1731—36	
133. Landvoigt, Joh. Aug.	Leipzig, 9./11. 1715 . . .	Gärtner	1731—37	
134. Crusius, Karl Christ.	Allerstädt, 7./3. 1716 . . .	Pastor	1731—44!	
135. Heuckentrott, Karl Herm.	? 12./5. 1716	Pastor	1732—34	† als Thomas-schüler.
136. Nagel, Maximilian	Nürnberg, 23./11. 1714	Kantor	1732—36	
137. Albrecht, Gottlob Christ.	Borna, 9./1. 1718	Rektor	1732—40	Pastor i. Rittwiz.

*) Um diesen Krause handelte es sich in dem Streite zwischen Ernesti und Bach. Spitta II, S. 485 ff.

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zugebrachte Zeit	Späterer Beruf
138. Meiß, Joh. Fried.	Altgottern, 14./5. 1716	Pastor	1732—37	
139. Rost, Eph. Gotthelf. . . .	Perisich, 24./2. 1716	Lehrer	1732—34	† als Thomasschüler. Theolog.
140. Beck, Christ.	Hirschfeld, 26./1. 1716	Landmann	1732—43	
141. Fleckisen, Gottfr. Benj.	Döbeln, 19./2. 1719.	Kantor	1732—46!	Kantor in Roswein. Pastor in Baatsdorf.
142. Kuhl, Friedr. Aug.	Annaburg, 19./9. 1719	Kantor	1732—40	
143. Carpyov, J. B.				
144. Menckel, Christ. Heinr. .	Leipzig, 19./6. 1716 .	Reitknecht	1732—36	
145. Kresschmar, Joh. Aug. .	Mylau, 12./10. 1715	Rechtsgelehrter	1732—36	
146. Böhme*), Joh. Gottfr. .	Görlitz, 2./6. 1717 .	Soll-einnehmer	1732—33	Kantor in Tragheim? Pfarrer in Giech.
147. Folger, Carl Eph.	Beerendorf, 12./12. 18	Lehrer	1733—40?	
148. Weyer, Joh. Christ. . . .	Leipzig, 18./4. 1720 .	Musiker (Stadtpf.)	1733—40	
149. Mohrheim, Fried. Christ. Samuel	Neumark, 26./4. 1719	Kantor	1733—36	
150. Siebald, Sam.	Gohlsis a/E, 1719 .	Pastor	1733—33	
151. Köpping, Joh. Andr. . . .	Großbothen, 1714 (!)	Lehrer	1733—36	Pastor in Bschaitz.
152. Stolle, Joh. Christ. . . .	Johann-Georgenstadt, 1718	Bäcker	1733—37	denatus 1737.
153. Dietel, Joh. Christ. . . .	Falkenhayn, 9./4. 1720	Kantor	1733—41	Pastor in Ober-eichstädt.
154. Avenarius, Joh. Abrah.	Nochlitz, 3./4. 1718 .	—	1733—39	
155. Krüger, Joh. Fried. Wilh.	Treuenbrießen, 1718.	Altkis- Inspektor	1733—39	
156. Zwicker, Gottl. Aug. . . .	Leipzig, 1720	Tor- schreiber	1733—38	
157. Straube, Rudolph	Elstertrebnitz, 5./12? .	Kantor	1733—40	
158. Auer, Joh. Günther. . . .	Plauen, 18./10. 1718	Trompeter	1733—38	
159. Tröger, Gabr. Gottl. . . .	Auerbach, 27./6. 1720	Rektor	1733—39	
160. König, Friedlieb	Delitzsch, 24./4. 1718	Organist u. Lehrer	1733—41	
161. Glandenberg, Mich. Heinr.	Leipzig, 12./10. 1719	Musiker	1734—40	
162. Teubner, Joh. Christ. . . .	Mylau, 19./6. 1719.	Bäcker	1734—40	

*) Gesner: sub finem Oct. 1733 missionem petiit, obtendens in musicis se non tantum, quantum velit posse apud nos proficere, ubi literarum studiis nimis sit tribuendum. Rejectus ab importuna petitione, cuius neminem de suis laudare auctorem posset, clanculum se subduxit cum Nichelmanno.

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zu-gebrachte Zeit	Späterer Beruf
191. Hildebrand, Gottl. Fr.	Leipzig, 14./2. 1722.	Böttcher	1736—45	
192. Bach*), Joh. Ernst.	Eisenach, 2./2. 1723.	Organist	1737—	Organist in Eisenach.
193. Steyer, Ehr. Gottl.	Borna, 21./8. 1722.	Steuer- direktor	1737—42	
194. Bammler, Joh. Nath.	Kirchberg, 18./9. 1723	—	1737—48	
195. Günz, Justus Fr.	Königstein, 23./2. 1721	Pastor	1737—41	
196. Nüßen, Joh. Gottl.	Bitterfeld, 24./7. 1724	Pastor	1737—45	
197. Wolff, Joh. Gottfr.	Nebra, 1720.	—	1737—43	
198. Frißsch, Eph.	Altranstädt, 19./8. 17..	—	1737—44	
199. Barisien, Joh. Friedr.	Salfeld, 16./4. 1723.	Architekt	1737—43	
200. Hauptvogel, Joh. Chr.	Leipzig, 24./3. 1724.	Steuer- einnehmer	1738—44	† als Stud. iur.
201. Töpffer, Joh. Aug.	Eolditz, 12./3. 1721.	Pastor	1738—	
202. Kausch, Joh. Gottl.	Düben /12. 1723.	—	1738—47	
203. Voigt, Joh. Eph.	Geithain, 21./2. 1724	—	1738—45	
204. Engelmann, Karl Fr. Gottl.	Muppertsgrün, /7. 1721.	—	1739—45	
205. Gerstenberger, Gabriel Gottl.	Sitten, /12. 1725.	Kantor	1739—45	
206. Pießsch, Joh.	? 11./3. 1724.	—	1739—45	† als Thomasschüler.
207. Hermann, Joh. Th.	? 24./8. 1724.	—	1739—45	
208. Heye, Joh. Aug.	Quedlinburg, 25./4. 1725.	Kantor	1739—45	
209. Reichel, Fr. Gottl.	Windischleuba?, 29./ 11. 1725.	Pastor	1739—	
210. Meiner, Benjamin Gottsh.	Schkeitbar, 17./3. 1723	Lehrer	1739—	
211. Koppe**), Wilh. Eph.	Neuheilingen, 1./5. 26	Aktuar	1740—47	
212. Machaon, Fr. Gottsh.	Luppa, 3./9. 1724.	Lehrer	1740—46	
213. Müller, Joh. Chr.	Penig, 1723.	Weber	1740—46	
214. Ackermann, Joh. Fr.	Waldkirchen, 3./2. 1726	Pastor	1740—47	
215. Gensifen, Joh. Fr.	Düben, 2./5. 1727.	Pastor	1740—47	
216. Frißsche, Joh. Gottl. Aug.	Düben, 27./1. 1727.	Rechts- gelehrter	1740—	
217. Aesius, Gottfr.	Eilenburg, 9./5. 1726	Tuch- macher	1740—50	
218. Krebs, Joh. Karl.	Buttstädt, 12./5. 1724	Organist	1740—47	

*) Wurde entlassen (dimissus est), weil er einen Urlaub überschritten hatte.

**) Ernesti: ... musicus bonus.

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zugebrachte Zeit	Späterer Beruf
219. Kästner, Gottl. Andr.	Dschaf, 1./8. 1723	Lehrer	1740—44	
220. Geringmuth, Fr. Wilh.	Dresden, 24./1. 1725	Kaufmann	1740—49	
221. Apel, Joh. Eph. 29./9. 1725	Nebra, 20./9. 1725	Stadt- kämmerer	1741—43	† als Thomas- schüler.
222. Richter, Christ. Fr.	Chemnitz, 12./3. 1727	Küster	1741—48	
223. Cunis, Joh. Wilh.	Cölleda, 25./6. 1726	Organist	1741—47	Kantor in Cöl- leda.
224. Graf, Christ. Gottl.	Eisenburg, 4./4. 1726	Tuch- macher	1741—46	Rektor in Eisen- burg.
225. Jahn, Joh. Christ.	Reinsberg, 8./1. 1721(!)	Schmied	1741—46	
226. Köppelin, Joh. Benj.	Leipzig, 12./1. 1726	Schuh- macher	1741—43	† als Thomas- schüler.
227. Dinßsch, Joh. Gottfr.	Reichenbach, 6./11. 25	Schneider	1741—49	
228. Rohde, Joh. Fr.	Lößnitz, 15./12. 1726	Pastor	1741—46	Pfarrer in Klein- wolmsdorf.
229. Freygang, Gabr. Gottl.	Schwedta, 10./8. 1728	Lehrer	1741—47	
230. Reichel, Chr. Th.	Oberfedla, 28./9. 1724	Pastor	1741—44	† als Thomas- schüler.
231. Enobloch, Aug. Sigism.	Liebenwerda, 19./10. 1730	Superin- tendent	1741—48	
232. Albrecht, Gottl. Chr.	Borna, 10./10. 1724	Rektor	1741—47	
233. Weise, Chr. Heinr.	Dresden, 4./8. 1721(!)	Hof- schreiber	1742—45	
234. Süße, Karl Ernst.	Leipzig, 3./6. 1726	Kaufmann	1742—47	
235. Kaulisch, Benj. Chr.	1725	Prokurator	1742—48	
236. Naumann, Eph.	Stöbna, 11./9. 1729	Landmann	1742—50	Pastor in Groß- storkwitz.
237. Mittenzwey, Joh. Chr.	Golditz, 6./5. 1729	Müller	1742—52	Kantor an der Nicolaischule.
238. Ruhmer, Christ.	7./7. 1725	Landmann	1742—47	
239. Herzberg, Karl Wendelin	Buttstadt, 3./7. 1726	Bürger- meister	1742—49	
240. Rudorf, Joh. Heinr.	Nischwitz, 12./2. 1726	Pastor	1743—47	Pastor in Hahn.
241. Rühlner, Carl Fr.	Leipzig, 2./7. 1729	Doktor	1743—47	Archidiaconus in Neustadt a. d. D.
242. Kupfer, Joh. Gottl.	Schopau, 1730.	Korb- macher	1743—44	† als Thomas- schüler.
243. Schwarze, Gottl. Wilh.	Eckartsberga, 1732	Landmann	1743—45	† als Thomas- schüler.
244. Zimmermann, Eph. Wilh.	Holzhausen, 1./7. 1724	Pastor	1743—	Militär.
245. Hariß, Joh. Samuel	12./3. 1729	—	1743—52	
246. Nothe, Christ. Fried.	Johann-Georgenstadt, 21./10. 1726	Kantor	1743—48	

Stadtpfeifer u. Mummnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit. 75

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zugebrachte Zeit	Späterer Beruf
247. Agthe, Chr. Fried.	16./4. 1730	Kantor	1743—47	+ als Thomasschüler.
248. Freyberg, Fried. Aug.	Erßern, 8./9. 1728	—	1743—46	+ als Thomasschüler.
249. Friderici, Joh. Conr.	Delitzsch, 7./4. 1729	Rektor	1744—48	
250. Haupt, Karl Ephraim.	Eudend, 10./5. 1728	Lehrer	1744—48	Küster der Nicolaitirche in Leipzig.
251. Albrecht, Chr. Gottl.	Geithain, 1726.	Lehrer	1744—49	
252. Streubel, Joh. Gottl.	Borna, 26./9. 1727	—	1744—48	
253. Mende, Joh. Gottl.	Eilenburg, 6./12. 1732	—	1744—53	
254. Langwagen, Aug. Eph.	Dommitzsch, 2./10. 31	Rektor	1744—53	Archidiaconus in Pagan.
255. Fichtner, Mor. Wilh.	Leipzig, 14./3. 1729	Auffseher	1744—50	
256. Hoffmann, Chr. Fr.	Düben, 4./10. 1730	Akzis-		
		Inspektor	1744—52	
257. Hecht, Chr. Fr.	Fischernitz, 19./10. 1730	Lehrer	1744—51	
258. Frank, Joh. Adam	Neufirchen, 17./2. 1730	Rektor	1744—51	
259. Kunze, Chr. Aug.	Leisnig, 4./12. 1730	Jurist	1744—51	
260. Nothe, Gottl. Fr.	Grimma, 19./11. 1733	Kantor	1744—52	Küster an der Thomastirche in Leipzig.
261. Linke, Aug.	Rötha, 28./8. 1729	Fleischer	1744—50	
262. Wagner, Joh. Georg.	Plauen, 28./12. 1728	Kantor	1744—50	
263. Graefe, Joh. Chr. Fr.	Wenigensommerda, 1729	Pastor	1745—51	
264. Baumann, Joh. Gottfr.	Johann-Georgenstadt, 8./12. 1730	Steuer-		
		einnehmer	1745—52	
265. Friderici, Conr. Jul.	Borna, 9./8. 1732	Pastor	1745—50	
266. Herßsch, Joh. Gottl.	Ryhna, 4./8. 1730	Lehrer	1745—52	
267. Neumann, Joh. Gottfr.	Schleiß, 3./1. 1730	Buch-		
		händler	1745—52	
268. Rudorf, Aug. Wilh.	Nischwitz, 26./5. 1733	Pastor	1745—52	Pastor i. Nischwitz.
269. Folger, Karl Aug.	Beerendorf, 18./5. 1730	Lehrer	1745—51	Organist.
270. Sturm, Joh. Heinr.	Sundorf, 1730	Lehrer	1745—50	
271. Schniedel, Joh. Mich.	Langeneichstädt, 1729	Aktuar	1745—50	
272. Barth, Georg Heinr.	Glauchau, 25./5. 1730	Kaufmann	1745—51	Superintendent in Gommern.
273. Müller, Joh. Mich.	Kühna, 3./12. 1733	Pastor	1746—54	Pastor in Frauenwald.
274. Hoffmann, Paul Gottfr.	Düben, 1732	Akzis-		
		Inspektor	1746—49	+ als Thomasschüler.
275. Helbig, Chr. Gotthold.	Döbeln, 1733	Organist	1746—54	
276. Apel, Heinr. Fr. Innoc.	Borna, 4./10. 1732	Kaufmann	1746—51	Sofrat, Domherr u. Bürgermeister von Leipzig.
277. Barth, Karl Fr.	Glauchau, 19./10. 32	Kaufmann	1746—53	
278. Sonnenkalb, Joh. Fr. Wilh.	Triptis, 15./4. ?	Rektor	1746—54	

Name	Ort und Datum der Geburt	Stand des Vaters	Auf der Schule zugebrachte Zeit	Späterer Beruf
279. Wagner, Polykarp Gottl.	Esstretrebnitz, 20./10. 1731	Pastor	1746—54	Pastor in Esstretrebnitz.
280. Dpitz, Karl Chr.	Waldheim, 29./5. 1734	Kantor	1747—53	
281. Wenzel, Joh. Gottl.	Querfurt, 21./11. 1731	Pastor	1747—51	
282. Folger, Dan. Eman.	Beerendorf, 23./9. 1734	Lehrer	1747—54	
283. Berger, Ad. Gottl.	Großbuch, 22./11. 1733	Lehrer	1747—54	
284. Siring, Joh. Chr.	Eckartsberga, 1733	Schreiber	1747—55	
285. Söffner, Eph. Heinr.	Sausedelitz, 1733	Lehrer	1747—53	
286. Lechla, Polykarp Leber.	Hainichen, 15./11. 33	Diaconus	1747—53	
287. Conrad, Chr. Wilh.	Werdau, 12./12. 29 (?)	Pastor	1748—51	
288. Heine, Gottfr.	Kemberg, 10./4. 1736	Lehrer	1748—	
289. Althe, Joh. Andr.	Hettstädt, 2./1. 1733.	Organist	1748—49	
290. Trainer, Conr. Aug. Fr.	Gollma, 14./8. 1732.	Pastor	1748—54	
291. Gabler, Chr. Fr.	Lausnitz, /10. 1730	Lehrer	1748—54	
292. Frege, Gottl. Chr. Franz	Lampertswalde, 3./7. 1734	Pastor	1748—54	
293. Schulze, Joh. Heinr.	Leipzig, 1./8. 1732	Schneider	1748—54	
294. Hallbauer, Joh. Gottfr.	Werdau, 1733	Bäcker	1747—53	
295. Eckhardt, Joh. Gottl.	Reichenbach, 1739 (?)	Tuchmacher	1748—54	
296. Herold, Leberecht.	Freiburg, 1733	Lehrer	1748—54	† als Thomas-schüler.
297. Söllner, Joh. Gottl.	Zwickau, 1./9. 1733	Weber	1748—56	Archidiaconus in Glaucha.
298. Treffkorn, Joh. Gottl.	Brücken, 12./10. 1734	Gärtner	1748—54	Pastor in Markranstädt.
299. Mulert, Joh. Adolph	Rösen, 1733	Pastor	1748—53	
300. Rienschers, Joh. Erasim.	Großbothen, 1735	Pastor	1748—56	
301. Hoffmann, Sam. Gottf.	Tragen, 1735	Pastor	1747—54	Pastor in Rengersdorf.
302. Müller, Joh. Gottfr.	Hschopau, 1734	Lehrer	1749—56	
303. Pezold, Joh. Chr.	Markwerben, 1729 (!)	Landmann	1749—53	
304. Beck, Gottfr.	Freiburg, 1729 (!)	Schreiber	1749—53	
305. Küttner, Joh. Samuel	1735	Pastor	1749—55	
306. Böttger, Joh. Gottfr.	Löbnitz, 1733	Altschulinspektor	1749—55	
307. Marschner, Chr. Fr.	Wurzen, 15./12. 1734	Wdttcher	1749—55	Pastor in Kühnisch.
308. Andreae, Paul Gottl.	Golditz, 10./11. 1734.	Kürschner	1750—56	Coll. Quintus a. d. Thomasschule.
309. Baumann, Joh. Jac.	Beucha, 1732	Lehrer	1750—56	
310. Pellio, Sam. Gottf.	Zeitz, 1734	Buchhändler	1750—	† als Thomas-schüler.

[Ratsarchiv, Stift. B. VIII. 26.]

Beilage B.

Die Chorordnung von Pfingsten 1744 bis Pfingsten 1745.

Chöre, Welche Sonntags die Kirchen besorgen.

I.	II.	III.	(IV.)
B. Thieme . 1721*)	B. Engelmann. 1721	B. Ackermann . 1726	B. John . . . 1721
B. Nachts . . . 1724	B. Krebs . . . 1724	T. Machaon . 1724	T. Kästner . . 1723
B. Pießsch . . . 1724	B. Albrecht . . 1724	B. Herrmann . 1724	T. Süße . . . 1726
B. Weise . . . 1721	B. Bamler . . . 1723	T. Müller . . . 1723	T. Herzberg . . 1726
B. Hey 1725	T. Zimmermann 1724	A. Dintsch . . . 1725	A. Naumann . 1729
B. Nausch . . . 1723	T. Graff 1726	A. Rohdius . . . 1726	T. Rudorff . . 1726
A. Nothe mai. . 1726	T. Genßiken . 1727	T. Ruhmer . . . 1725	S. Langwagen. 1731
T. Kaulisch . . 1726	T. Koppe 1726	T. Streubel . . 1727	in der Petri-Kirche.
T. Frißsch . . . 1727	T. Nüßer 1724	A. Haupt. . . . 1728	
B. Cunis 1726	A. Moesius . . . 1726	S. Richter. . . . 1727	
S. Agthe 1730	A. Geringmuth 1725	A. Kupffer . . . 1730	
S. Schwarze . 1732	A. Friderici . . 1729	S. Harig 1729	
A. Wagner . . . 1728	S. Freygang . . 1728	S. Hoffmann . 1730	
T. Gerstenberg. 1725	S. Kächler . . . 1729	in der Neuen Kirche.	
S. Mittenzwey. 1729	S. Freyberg . . 1728		
S. Mende. . . . 1732	S. Hecht 1730		
S. Nothe min. . 1732	A. Lincke 1729		
oder 1733			

Niclas und Thomas Kirche Wechselsweise.

Chöre, Welche die Wochen Kirchen zu bestellen haben.

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
Thieme	Engelmann	Nachts	Pietsch	Krebs	Nausch
Weise	Hey	Bamler	Albrecht	Herrmann	Cunis
Koppe	Graff	Machaon	Gerstenberg	Müller	Ackermann
Ruhmer	Nüßer	Frißsch	Genßiken	Zimmermann	Süße
Kaulisch	Kästner	Herzberg	Rudorff	Geringmuth	Streubel
Nothe [mai.]	Moefius	Dintsch	Lincke	Rohdius	Kupffer
Wagner	Haupt	Friderici	Naumann	Freygang	Harig
Agthe	Schwarze	Mittenzwey	Freyberg	Langwagen	Nothe [min.]
Richter	Mende	Hoffmann	Hecht		

Der Calefactor [John] ist in der Woche frey, und eine Stelle ist vacant.

*) Die Geburtsjahreßzahlen sind Zusatz des Verfassers; ebenso die mutmaßliche, freilich sehr unsichere Verteilung in den einzelnen Stimmen. Die Wochen-Kantoreien scheinen in Stimmenordnung, vom Bass angefangen, aufgestellt zu sein. Ob aber in der dritten Reihe nicht noch 3. T. Bassisten oder in der fünften noch Tenoristen stehen, läßt sich nicht feststellen.

Beilage C.

Die Stadtpfeifer und Kunstgeiger in Leipzig zur Zeit Joh. Seb. Bachs.

Gottfried Reiche, 1691 Geselle, 1700 Kunstgeiger, 1707 Stadtpfeifer,
† 1734.

Christian Nother, 1707 Kunstgeiger, 1708 Stadtpfeifer, † ca. 1738.

Joh. Cornel. Genzmer, 1708 Kunstgeiger, 1712 Stadtpfeifer.

Joh. Caspar Gleditsch, 1712 Kunstgeiger, 1720 Stadtpfeifer, † ca. 1747.

Heinr. Christian Beyer, 1707 Kunstgeiger, † 1748.

Christian Ernst Meyer, 1707 Kunstgeiger, † 1730.

Joh. Gottfr. Kornagel, 1720 Kunstgeiger.

Joh. Friedr. Caroli, 1730 Kunstgeiger, † 1738.

Ulrich Heinr. Ruhe, 1735 Stadtpfeifer.

Joh. Friedr. Kirchof, 1738 Stadtpfeifer.

Joh. Christian Dschak, 1738 Kunstgeiger, 1748 Stadtpfeifer.

Karl Friedr. Pfaffe, 1748 Kunstgeiger.

Andreas Christoph Zonne, 1749 Kunstgeiger.

Der Name eines „Gesellen“ findet sich nirgends aufgezeichnet.

Einige der jüngeren Stadtpfeifer und Kunstgeiger findet man auf der Tabula Musicorum der Löbl. großen Konzert-Gesellschaft 1746, 47, 48 (Seite 6 von A. Dörffels Geschichte der Gewandhaus-Konzerte).

Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. von Hoffmannswaldau.

Mitgeteilt von Landmann, Kustos des Bach-Museums zu Eisenach.

In der Bibliothek des Bach-Museums zu Eisenach befindet sich ein Exemplar von Christian Hofmann von Hoffmannswaldaus „deutschen Übersetzungen und Gedichten, Breslau und Leipzig bey Michael Hubert 1717“. Ein Abschnitt dieses Buches ist betitelt „Geistliche Oden, Vermischte Gedichte und poetische Grabschriften“ und enthält 11 geistliche Oden und 26 Gedichte. Hiervon sind 9 Oden und 7 Gedichte in Musik gesetzt. Bei 7 von diesen Oden, nämlich Nr. 4, 5, 6, 7, 8, 9 und 10, sowie bei Nr. 13 der vermischten Gedichte ist J. S. Bach handschriftlich als Komponist vermerkt, während bei den übrigen kein Komponist genannt ist. Leider hat sich der Urheber dieser Eintragungen, die alle von derselben Hand herrühren und sehr alt sind, nicht mehr feststellen lassen.

Wenn diese Musik tatsächlich von J. S. Bach herrührt, so würde es sich um bisher unbekannte Kompositionen handeln, die in der großen Bach-Ausgabe weder enthalten noch daselbst erwähnt sind.

Den königlichen Bibliotheken Berlin und Göttingen verdanke ich einige Auskünfte in dieser Angelegenheit, aus denen hervorgeht, daß die fraglichen Kompositionen — ihre Echtheit vorausgesetzt — in Bachs Jünglingsjahren entstanden sein müssen. Die „deutschen Übersetzungen und Gedichte“ Hoffmannswaldaus haben 13 Auflagen erlebt, von denen die erste im Todesjahr des Dichters 1679 erschien. Die folgenden Auflagen datieren aus den Jahren 1680, 1684, 1686, 1689, 1691, 1696, 1697, 1700, 1704, 1710, 1717 und 1730. In der ersten Auflage von 1679 fehlen die Oden und Ge-

dichte überhaupt, in den späteren Auflagen sind sie abgedruckt, jedoch ohne die Musik, zuletzt in der Auflage von 1700. Die Musik erscheint zum ersten Male in der Ausgabe von 1704, dann in den Ausgaben von 1710 und 1717. In der letzten aller Ausgaben, der von 1730, sind die Kompositionen merkwürdigerweise wieder fortgelassen worden.

Im Jahre 1704 wurde Bach 19 Jahre alt, ein Umstand, der also seiner Autorschaft nicht entgegen stehen würde. Wenn Bitter (Johann Sebastian Bach, II. Auflage Berlin 1881, Bd. I. S. 70) recht hat, so beteiligte sich Bach mit 18 Jahren an der Herausgabe des Freylinghausenschen Gesangbuches, für das er eine Reihe von Chorälen komponierte. Die erste Auflage dieser „Geistreiches Gesangbuch“ genannten Lieder-sammlung erschien 1704, also im gleichen Jahre mit der Odenmusik bei Hoffmannswaldau. Spitta (Johann Sebastian Bach, Leipzig 1873, Bd. I. S. 365 ff.) bestreitet bekanntlich in längeren Ausführungen die Mitarbeit Bachs an dem Freylinghausenschen Gesangbuch. Vollständige Klarheit über diesen Punkt besteht wohl noch nicht. Als wichtig für unsern Fall wäre daraus zu entnehmen, daß Bach um die angegebene Zeit (wie schon in den vorhergehenden Jahren) sich mit der Komposition geistlicher Lieder beschäftigte und daß Bachsche Kompositionen zu gleicher Zeit in zwei verschiedenen Werken veröffentlicht worden sein mußten.

Es könnte nun der Fall sein, daß in Freylinghausens Lieder-sammlung Texte von Hoffmannswaldau, die in Hinsicht auf die vielen vorangehenden Auflagen der „Deutschen Übersetzungen und Gedichte“ ohne Zweifel weite Verbreitung gefunden haben, von Bach (oder einem anderen Komponisten) in Musik gesetzt, Aufnahme gefunden haben. Sollte diese Vermutung richtig sein, so mußte man allerdings annehmen, daß zwischen den beiden Verlegern eine Verständigung wegen Übernahme der Texte stattgefunden hätte und daß dem Verleger Hoffmannswaldaus als Gegenleistung die Musiken für seine gleichzeitige Ausgabe der „Deutschen Übersetzungen und Gedichte“ überlassen worden wären. Sehr wahrscheinlich ist dies allerdings nicht.

Von den Oden trägt die erste (in der Ausgabe von 1717) die Überschrift: „Morgen-Lied, in der Melodie: In allen meinen Thaten“. Da hiermit die Melodie als allgemein bekannt vorausgesetzt wird, so dürfte wohl keine der beiden Bachschen Kompositionen des P. Flemmingschen Gedichtes in Frage kommen. Die letzte der Oden ist ein Abendlied (das dritte dieser Sammlung) und soll „Auf diese Weise: Herr, nicht schicke deine Rache“ gesungen werden. Auch diese jedenfalls ältere Weise kann nicht wohl von Bach herrühren.

Die J. S. Bach zugeschriebenen Kompositionen der Oden usw. lasse ich unten folgen, und zwar in der (an einigen Stellen wohl nicht ganz zuverlässigen) Fassung der eingangs erwähnten Ausgabe von 1717. Einige offenbare Fehler in den Vorzeichen der Bezifferung sind korrigiert und der Cantus firmus im Violinschlüssel, anstatt wie bei Hoffmannswaldau im Sopranschlüssel, notiert.

Mit diesen Mitteilungen möchte ich eine Anregung zur weiteren Untersuchung für diejenigen geben, welche dem Gegenstand ein besonderes Interesse entgegenbringen.

1.

Ge-trost mein Geist wenn Wind und Wet-ter kra-chen Lust

6 #6 6 7 7 6

und Ver-druss, Ge-wölk und Son-nen-schein, die schau-et man in

6 #3 6 6 7 # 6 5 6 #

ste = tem Wech-sel sein: Ein je = der Sturm versenkt nicht un = =

= fern Na-chen. Wer No-sen oh-ne Dorn ihm vor die Au = = gen

stellt der Ken-net noch nicht recht den Gar = = ten die = ser Welt.

2.
Mein Je = sus! spa = re nicht die Strah-len dei =
Du kennst den kal = ten Dunst für dem sich mein

ner Gü = = te, greif mei = nen trü-ben Geist mit Him-
Ge = mü = = te, zu dem was An-dacht heißt, nicht recht

fen der sünd-li = chen We-gier mit Zu-ver-

sicht ent-deck = fen, o rei = nes We = sen! Dir

4.

{ Mei-ne See-le laß die Flit-gel nä = her zu der
Und zer-reiß den fau-len Bäu-gel, der dich heißt ge-

Son-nen geh'n, fan-gen steh'n. Sei der Welt nicht all-zu hold;

denn ihr Grund ist Glas, nicht Gold.

Sabbaths-Feier.

Ich stimm ih : und ein Straff-Lied an, ein Straff-Lied uns zu

6 6 6 # 6 5 4 # 6 6 6

leh = = ren, wie man so leich : te strau : cheln

6 5 6 # 6 b # b 6 5 4 #

fann, und Gott ver : gift zu eh = = ren.

(6) 6 6 6 4 5 #

Wie man sich all : zu = kalt be : fleist den gro : ßen

6 6 b 6

Tag da Ruh und Geist sich rein : lich soll ver : bin :

b 6 5 6 5 4 # b 6 #

den, zu eh-ren gleich wie un-fre Pflicht uns in die har-ten

Oh - ren spricht: Herr laß uns Gna - de fin - - - den.

Abendlied.

Der schwar-ze Flü-gel trü-ber Nacht will al-les

ü-ber - de - - - ken; doch dies was Got-tes Fin-ger

macht, bringt mir ge - rin - gen Schre - - - ken.

Abendlied.

Adagio.

Das Finster-niß tritt ein doch wird die Nacht dem

Lich-te noch gleichwol ähn-lich fein, da-fer-ne Du, o

Gott mir Ar-men nicht entbrichst dein himm-li-sches Ge-sich-te,

und schwarzer Sünden Nachtmicht meh-ret mei-ne Not Du

läßt die trü-be Nacht ver-geh-en auß dir al-zei-ne

fann mir Sonn und Licht ent - steh - en.

5 6 5 4 3 6 5 4 3

Ermahnung zur Vergnügung.

Ah was wollt ihr tri - ben Sin - nen doch be -

6 6 4 # 5 6 # 6

gin - nen Trau - rig sein hebt kei - ne Not.

b 6 5 6 5 5 4 3

Es ver - zeh - ret nur die Her - zen nicht die

6 5 6 6 5 6 6

Schmer - zen und ist är - ger als der Tod.

b 6 b 5 6 5 #



Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen.

Von Reinhard Dypel, Bonn.

Der Periode, in der Bach die zwei- und dreistimmigen Inventionen schuf, kann nach ihrer inneren Tragweite kaum eine zweite an die Seite gesetzt werden. Nach drei Gesichtspunkten hin schloß Bach mit ihr seine bisherige kompositorische Tätigkeit bewußt ab: einmal hatte er für die Klavierinstrumente einen Fingersatz gefunden, der seiner thematischen Erfindung und Arbeit die größte natürliche Ausdehnung sicherte und die Lösung aller später im wohltemperierten Klavier und anderwärts niedergelegten Kontrapunktischen Probleme garantierte: zum andern hatte er den Rahmen der gebräuchlicheren Tonarten in harmonischer Beziehung so allseitig und gründlich festgelegt, wie nie jemand zuvor in solch absichtlicher Weise. Zum dritten war ihm klar geworden, welche Formen vornehmlich seinen innern Entwicklungsbedingungen, seinem Werdegang und seiner musikalischen Mission entsprachen oder in dieser Richtung lagen. Scheinen diese Gesichtspunkte in Bachs eigener Vorrede zu den Inventionen auch etwas versteckt zu sein, um so offener predigt sie uns jede einzelne Nummer des Werkes selbst.

Niemals wieder ist eine musikalisch pädagogische Absicht in einem so vollendet künstlerischen Gewande verwirklicht worden. Das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge waren nach Bachs eigener Auffassung und Bestimmung mehr theoretische Werke; das wohltemperierte Klavier muß trotz seines lehrhaften Reizgeschmacks in erster Linie als der Felsenbau gelten, den ein Genie hinstellt, damit die Nachwelt ewig gültige Maßstäbe für ihr künstlerisches Dichten und Trachten gewinnt; und das trotz d'Alberts großmütiger Vorrede zu seiner Ausgabe, auf

die näher einzugehen, ihr mehr Bedeutung zulegen hieße, als ihr ernsthafter Weise zukommt.

Niemann hat im Vorwort zu seiner „Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert“ die Frage angeschnitten, ob Bach seine Werke bewußt oder unbewußt nach gewissen, uns noch unbekanntem Gesetzen und Regeln geschaffen habe. Ja er bezeichnet geradezu als die letzte Aufgabe unserer Zeit, die Formeln für diese Gesetze zu finden, und er gibt sich der Hoffnung einer möglichen Lösung hin. Die Bedeutung dieses Problems und seine etwaige Lösungsmöglichkeit an der Hand der Inventionen hier nachzuweisen, würde mich zu weit führen. Auffallend bleibt, wie überall in ihnen im knappsten äußeren Rahmen die reifste Abwägung aller einmal gewählten Elemente bis in ihre letzten Fernwirkungen hinein zu beobachten ist. Lassen wir die Frage unbewußten oder bewußten Schaffens nach gewissen Gesetzen offen, so müssen wir doch im Hinblick auf die Inventionen zugeben, daß Bachs ästhetisches Empfinden schon sehr frühe so scharf und fein geworden war, daß jede Unvollkommenheit stofflicher und technischer Natur sich bei ihm gleichsam in körperlichem Unbehagen äußerte, das erst dann gehoben wurde, wenn er die Materie so hin und her gewürfelt hatte in seiner Fantasie, bis die in ihr liegende vollkommenste Möglichkeit allseitiger Verwendung, Beleuchtung und Abrundung zu Tage sprang.

In einer älteren Hoffmeisterschen Ausgabe der Inventionen finden sich Varianten, die offenbar einer ersten Fassung angehören, und die uns Zeugnis ablegen, wie scharf Bach feilte, um sich selbst Genüge zu leisten. — Eine eigentümliche Ironie liegt in dem Umstande, daß Czerny als einer der größten Klavierpädagogen in seiner Ausgabe der Inventionen, die bis in die neueste Zeit wohl die am meisten benutzte war und leider noch ist, nur in ganz geringem Maße den Absichten Bachs gerecht geworden ist. Entschuldigen kann ihn nur die damals verhältnismäßige Neuheit der Werke Bachs. Im übrigen wird niemand ernsthaft seine Verdienste um die Verbreitung des Meisters schmälern wollen.

Schon ein oberflächlicher Blick über die Expositionen zeigt

uns heute, daß Bach in den zweistimmigen Inventionen in technischer Hinsicht drei Punkte im Auge hatte: 1) die gleichmäßige Ausbildung der fünf Finger bei ruhiger Hand (C, D, Es, e, Motive im Rahmen der fünf Finger; d geht einen Schritt weiter), 2) Gewandtheit im Tonleiter- und Akkordspiel (E, F, G, a, B); war der Schüler in diesen beiden Seiten sattelfest geworden, so war er damit befähigt, 3) selbständig in technisch-logischer Weise freieren thematischen Gebilden gegenüber zu treten (c, f, g, A, h). Die neueren Ausgaben nach Czerny, die von Bischoff (Steingraber), Busoni (Breitkopf & Härtel), Germer (Litolf), Röntgen (Universaledition), Rutherford (Peters) und d'Albert (Cotta) entwickeln alle den Fingersatz mehr oder weniger rein Bachs ursprünglichen Intentionen gemäß. Sehr oft und mit vollem Recht sind aber in diesen neuen Ausgaben die modernen Fingersatzprinzipien, besonders bei den Verzierungen, in glücklichster Weise mit Bachs Absichten verbunden. Bischoffs Ausgabe ist die philologisch fleißigste, die von Busoni und Germer sind in didaktischer Hinsicht die besten; in den übrigen vermisse ich die wissenschaftliche Kritik und Konsequenz den offenbaren Mängeln der Autographen gegenüber. Die Ausgabe der alten Bachgesellschaft befindet sich im III. Bande, bekanntlich einem der schlecht redigierten und stark angefochtenen. In analytischer Hinsicht jedoch — Bach hat in der Vorrede ausdrücklich betont, daß er den Liebhabern des Klaviers vor allem einen kompositorischen Wegweiser bieten will — genügen von unserm heutigen pädagogischen Standpunkte aus nur die Ausgaben Busonis und Germers. Zumal bei den dreistimmigen Inventionen ist die Erläuterung des Aufbaues eine Notwendigkeit für den Schüler, der unmöglich ohne gründliche Einführung in die z. T. ganz komplizierten Verhältnisse geistig ihrer Herr werden kann.

Ein schwieriges Kapitel für den Schüler ist allezeit Bachs Molltonleiter. Diese wunde Stelle wird auch von Busoni und Germer nicht berührt. Im Klavierbuch der Anna Magdalena Bach von 1725 definiert Bach selbst: »die scala der 3 min. ist: tonus, 2 da ein gantzer Ton, 3 ein halber, 4 ein gantzer, 5 ein gantzer, 6 ein halber, 7 ein gantzer,

8va ein gantzer Ton; hieraus fließt folgende Regull: die 2da ist in beiden scalis groß; die 4 allezeit klein, die 5 und 8va völlig, und wie die 3 ist, so sind auch 6 und 7c.

In praxi aber verfährt er anders: das eigentliche Wesen der Molltonart liegt für ihn in der kleinen Terz; die obere Hälfte der Molltonleiter ist stets veränderlich. Das typischste Beispiel liefert uns das Subjekt der 2. st. g-Invention, das im dritten und vierten Takt anders erscheint als in den beiden ersten Takten. Bei der Gestaltung der oberen Hälfte der Molltonleiter waren eben für Bach nur harmonische Rücksichten maßgebend.

An einem einwandfreien Text der Inventionen fehlt es noch immer. Die babylonische Verwirrung bei den Verzierungen hat zwar abgenommen, allein es wäre an der Zeit, daß von einem Werke, das wie kein zweites berufen und geeignet, die Pforten Bachschen Geistes zu erschließen, eine kritisch unanfechtbare Ausgabe geschaffen würde, von einer Seite, der die Autographen leicht zugänglich sind. Ich will hier nicht alle, sondern nur die wichtigsten Abweichungen einzelner Lesarten feststellen:

In v. VII, Takt 16, erstes Sechszehntel des letzten Viertels in allen Autographen d; offenbar ist das Kreuz aber überall vergessen, denn in der Parallele, Takt 18 linke Hand, ist dies unzweifelhaft; sodann steht die ganze Stelle 15—17 auf der Dominante und zwar in ihrem eigentlichen Sinne, sodaß die Wirkung des Orgelpunkts erst in zweiter Linie zu berücksichtigen ist. Man vergleiche nur die analoge Stelle der IV. Inv. d, 29—34! Inv. XIII, in Takt 15 hat d'Albert Czernys Lesart als törichterweise beibehalten. Die Auffassung, aus der dieser Fehler geboren wurde, ist klar: die Analogie des Taktes 14 führte in die Irre. Hier mußte aber die Modulation um ein Viertel früher vollzogen werden, weil in 13 schon e-moll klar und deutlich ausgesprochen war, 14 also sofort einen Schritt weiter tun mußte, wenn kein harmonischer Stillstand eintreten sollte.

In der VIII. Sinfonie Takt 14 bringen alle neuen Ausgaben nach den Autographen b im letzten Viertel der Mittel-

stimme, nur Ruthorf hält mit Czerny an *h* fest, meiner Ansicht nach mit Recht, die Molltonleiter aufwärts pflegte Bach mit erhöhter sechster und siebenter Stufe zu gebrauchen.

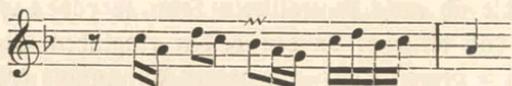
Sinfonie IX: D'Albert und die Petersausgaben behalten Takt 13 u. 26 im Anfang des Themas den kleinen Terzschrift bei; Bischof, Germer, Röntgen und Busoni bringen das Thema wie die Autographen in Dur. Die Struktur des Stückes: *f - c - f* || *As - Es* || *c* || *As - Des* || *f - f* || spricht für konsequentes Dur. Allein was bedeutet dann das überflüssige Auflösungszeichen, das nur Busoni fallen läßt? Steht es in den Autographen, die ich nicht kontrollieren kann, so gäbe das doch zu bedenken, daß vielleicht an den beiden fraglichen Stellen das Vorzeichen *b* vergessen ist. Der ganzen Stimmung des Stückes würde die Verschleierung der beiden Durstellen angemessener sein.

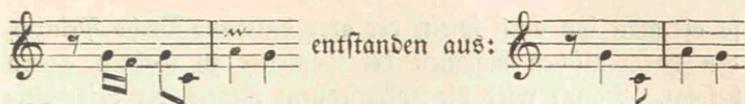
Im zwölften Takt der XII. Sinfonie haben Busoni, Bischoff, Germer und Röntgen nicht gewagt, *dis* und *his* zu schreiben, weil die Autographen *d* und *h* aufweisen. Die harmonische Konsequenz verlangt *dis* und *his*:



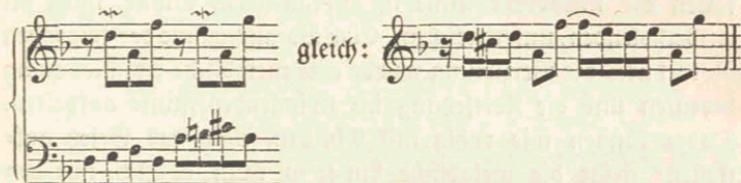
Warum sollte Bach gerade im entscheidenden Moment der Dominante aus dem Weg gehen, zumal die Parallele 18 ebenfalls die Dominante benutzt? — Nun zu den Verzierungen! Mordent und Pralltriller sind nach den Vorschlägen die einfachsten Ornamente. Ihre Ausführung und Verwendung aber scheint nicht fest zu stehn. Max Reger und Karl Straube verlangen in ihrer „Schule des Triospiels für die Orgel“ (Lauterbach und Kuhn: „alle *~* (Mordent) stets mit kleiner (chromatischer) Untersekunde! Dagegen alle *~* (Pralltriller) stets mit diatonischer Obersekunde“). Röntgen und selbst Bischoff verlangen in ihren Ausgaben im ersten und zweiten Takt der I zweistimmigen Invention C einen Pralltriller, alle andern Ausgaben einen Mordent. Die Beispiele so verschiedener Handhabung ließen sich leicht vermehren. Wer hat Recht?

Wenn wir uns nach dem ursprünglichen Wesen der beiden Verzierungen fragen, so finden wir sofort zwei Gründe für ihre Existenz: einmal soll der rhythmische Reiz an der betreffenden Stelle erhöht, das andere Mal die melodische Linie um einen kleinen, durchaus nicht überflüssigen Zug vertieft oder erweitert werden. Mir scheint sogar, daß sie noch einen dritten Zweck haben und zwar den, scharfe Cäsuren zu verdecken. Ich will hier den letzten Fall zuerst erläutern, weil bei dem zugebenden Beispiel alle Lesarten übereinstimmen: das Thema der 3. st. F-Invention





Hier ist also der Mordent zu thematischer Bedeutung erhoben und von Bach selbst mit diatonischer Untersekunde ausgeschrieben. Daß Bach im Sinne der Tonleiter aufbaute, geht doch allein schon aus seinen tonalen Antworten hervor; man vergleiche z. B. Thema und Antwort in der F- und B-Fuge, w. Kl. II! Ein schlagendes Beispiel liefern uns die harmonischen Grundlinien des Themas der 3 st. d-Inv.:



Auch hier hat der ursprüngliche Mordent eine thematische Erhöhung erfahren, und ist durch die rhythmische Abrundung so eng mit dem ganzen verwachsen, daß sein Ursprung uns ohne scharfe Analyse gar nicht mehr zum Bewußtsein kommt. Ein sehr strittiger Fall liegt noch in der 2 st. A-Inv. vor, Takt fünf. Czernys Auffassung ist leider auch in der neuen Petersausgabe von Rutherford noch beibehalten. Man beachte aber, daß Bach im zwölften Achtel des vierten Taktes entschieden zur Grundtonart A zurückgegangen ist. In den Takten neun und elf wird keinem gesunden, harmonischen Gefühle einfallen, das Doppelkreuz zu gebrauchen, wie es Reger vorschreibt; sondern im Sinne der Tonleiter zu verfahren, bleibt das natürliche. Man vergleiche im Abgesang Takt 19:



man sieht, Bach arbeitet stets mit der jeweilig gegebenen Tonleiter. Noch ein wichtiges Beispiel gegen Regers Ansicht will ich anführen, den Anfang der I. Cis-Fuge des w. Kl., der unsre modernen Ohren immer etwas hart anfaßt,

so oft man ihn auch spielt, der aber durchaus Bachs Prinzip, den harmonischen Rahmen der Tonleiter zu wahren, getreu befolgt. Damit wird die Inkonsequenz Regers, der beide Verzierungen offenbar nur für farblose Wechselnoten hält, von Bach selbst gründlich aufgedeckt und widerlegt. —

Die Frage, wo muß ein Pralltriller, wo ein Mordent stehn, ist leicht zu lösen; wenn wir uns „vor Ohren“ halten, daß beide Verzierungen nicht nur eine rhythmische Bestimmung und Berechtigung haben, sondern, und zwar nicht nur nebenbei, auch einen tieferen melodischen Sinn beherbergen. Sie sollen die melodische Linie in aufbauendem Sinne, nicht im wiederholenden, unterstreichen. Eine Voraussnahme der folgenden Note durch die Verzierung würde eine melodische Abschwächung bedeuten und die Fortsetzung im zwingenden Flusse aufhalten. Daher können wir ruhig mit Ph. Em. Bach das Gesetz aufstellen: steigt die melodische Linie, so kann es sich nur um einen Mordent, fällt sie, nur um einen Pralltriller handeln. Ein gutes Beispiel für dieses Gesetz liefert das Thema der 2. st. Fny. in Es. Dabei muß aber die Ausdehnung der Linien durch eine genaue thematische Analyse gewonnen werden. Eine alleinige Ausnahme findet bei den Anfängen statt, um die

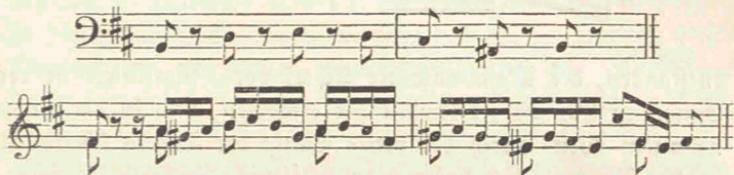
Tonart zu fixieren; z. B.: . In allen Aus-

gaben finden sich Verstöße gegen diese Kardinalregel, nur Busoni trifft fast in allen Fällen das richtige. Man vergleiche das Kapitel von dem Mordenten in Ph. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. — Da die Analysen Busonis und Germers im allgemeinen vollkommen genügen, brauche ich hier nur wenige übrigbleibende Punkte zu berühren. In der 2. st. D-Fny. liegt schon vollkommen unsere heutige Sonatinenform vor, 1—13 I. Teil, 13—39 Durchführung, 39—43 eine Überleitung, die deutlich für das unendliche Feingefühl Bachs in harmonischer und formeller Beziehung spricht, 43—55 Wiederholung des I. Teils in der Grundtonart, auch in seiner II. Hälfte, und 55—60 eine Coda völlig organischer Natur.

In der 2 st. g-Inv. findet sich 16 eine harmonische Umdeutung des ersten Themataktes nach Es, der einzige Fall dieser Art in den Inventionen, wenn man von der formbildenden Kraft der harmonischen Umdeutung beim Kanon absieht.

Die 2 st. B-Inv. birgt einen noch selteneren Fall: Bach vollzieht in den Takten vier und fünf keine Modulation nach F durch FV, sondern läßt F als BV bestehen und unterstreicht so unter Verzicht auf die übliche Brücke die innere Zusammengehörigkeit von Thema und Antwort.

In der 2 st. h-Inv. ist der Kontrapunkt nur die Figurierung der ersten stützenden Bassschritte:



den dritten Themaefinsatz verzichtet Bach jedesmal, eine kurze Andeutung entpuppt sich sofort als Überleitung; ferner verstärken die vielen Pausen, die Orgelpunkte 7, 15 und 30, die Füllstimmen in 11, 12, und 21—24 den ausgesprochenen Verdacht. Trotzallem, oder vielleicht gerade wegen der maßvollen Handhabung der Dreistimmigkeit strahlt dieses Stück einen unwiderstehlichen Reiz aus. Wie zierlich beugt die $\frac{1}{16}$ Figur Takt 5



kommen der tiefen und einschneidenden Bedeutung der Inventionen bewußt war.

In der IV. Sinf. wird 12, 13 und 20—23 die chromatische Tonleiter formbildend benutzt.

Die V. Sinf. in Es ist ein rechtes Schmerzenskind, was die Verzierungen betrifft. D'Albert und die Petersausgaben bringen nur Mordent und Vorschlag, in allen übrigen Ausgaben ist die Kombination von Mordent und Doppelschlag beibehalten. Ich teile aber die Vermutung Germers, daß dem persönlichen Geschmack des Spielers die Wahl überlassen werden sollte, welche der Verzierungen er brauchen wollte. Merkwürdig bleibt, daß Ph. E. Bach, der doch um die Sache hätte wissen müssen, in seinem Versuch über d. w. Art, das Kl. zu spielen, dieser Kombination mit keiner Silbe Erwähnung tut. Auffallend bleibt ferner bei der sonst vollkommenen Parallelität der Takte 1—9 und 30—38 die kleine Änderung in 35 und 36 gegenüber der Fassung in 6 und 7. Nur in den Petersausgaben wurde die Analogie hier streng durchgeführt.

In der VI. Sinf. überrascht der planmäßige Gebrauch der graden Form und der Umkehrung des Themas bei auf- und absteigender Linie vom letzten Takt der ersten Hälfte ab! — In der VII. Sinf. e werden die Teilschlüsse besonders kräftig gestaltet durch die vierfache Form des Kontrapunkts:

1)

2)

25—26 erfolgt die Umkehrung dieser 2. Fassung:

25—27, 3. Form.

27—29, 4. Form.

In der vierten Form ist der zweite Takt die Sequenz des ersten. Busoni befindet sich also im Irrtum, wenn er die Originalgestalt erst in der dritten Form erblickt, er hat völlig übersehen, daß die zweite Form nur die Figurierung der ersten ist, wie die bei 2) im Bass nach oben gestielten Noten be weisen.

Die f-Sinfonie trägt nach Inhalt und Form den Stempel „monumentum aere perennius“. In der thematischen Anlage die einheitlichste, führt sie die gegebenen Elemente bis zur äußersten harmonischen Konsequenz durch. Zwei Punkte will ich nur hervorheben, die alle Kommentatoren, auch Spitta, übersehen haben. Der zweite Kontrapunkt ist aus dem Thema gewonnen:

Klassisch ist die kanonische Überleitung zum dritten Themasatz schon ob ihres Verzichts auf die dem Thema eigentümliche Pause zu nennen. Sollte das Thema dieser Sinfonie nicht Brahms vorgeschwebt haben, als er das Thema zu seiner as-Fuge für Orgel:

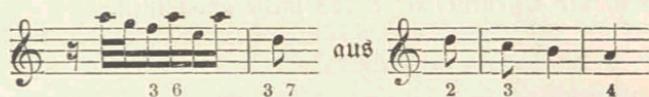
fixierte? —

In der XII. Einf. A finden wir ein schlagendes Beispiel für Bachs scharfe Konsequenz in der Motivverwendung, selbst wenn dann die Möglichkeit der harmonischen Einreihung problematisch wird, 16–18. Die Sequenz:



gewinnt er aus der zweiten Form der Überleitung, wie sie im vierten Takt in der Mittelstimme vorhanden. Wer möchte es unternehmen, die mit + bezeichneten Noten harmonisch einwandfrei zu rubricieren? —

In der XIII. Einf. a wird die Figur



des Themas gewonnen. —

Die XIV. Einf. B ist die technisch schwerste wegen der vielen Engführungen; ihr Thema das einzige, dem keine unverschleierte Kadenzformel untergelegt werden kann. Man hat das Gefühl, daß die Tonika zu stark darin vorwiegt. Fast scheint es, als habe Bach darauf hinweisen wollen, daß ein Thema so beschaffen sein soll, daß die Antwort den Stempel notwendiger und organischer Ergänzung und Einheit trägt. Tatsächlich empfindet unser Ohr erst auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes eine harmonische Befriedigung als eine Art Lösung der beabsichtigten Spannung. Etwas klarer werden uns die harmonischen Verhältnisse des Themas, wenn wir es mit dem Kontrapunkt vertauschen:



Als ganzes betrachtet, nehmen die dreistimmigen Inventionen dadurch eine Sonderstellung ein, daß in ihnen die Art der thematischen Entwicklung und Ausbeute und die Mannigfaltigkeit rhythmischer Gruppenbildung vielmehr auf Beethovens Weise hindeutet als das wohltemperierte Klavier. Sie stellen den reinsten Niederschlag einer unberührten Frische und einer unerschöpflichen Phantasie dar und hinterlassen überall einen so starken Eindruck ursprünglichster Gestaltungskraft, wie kaum ein Werk nach ihnen. Ihre Form war unerhört neu, wie Spitta sich ausdrückt; und die Tatsache, daß Bach den Typus der Inventionenform z. T. auch im wohltemperierten Klavier verwendet, berechtigt uns, sie inhaltlich diesem völlig gleich zu setzen. Man vergesse nicht, daß Bach in ihrer Entstehungsperiode das dritte Jahrzehnt seines Lebens bereits hinter sich hatte. Es wäre nur zu wünschen, daß sich unsre großen Klavierspieler ihrer auch in der Öffentlichkeit etwas mehr annähmen.



Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach.

Von Max Schneider (Berlin).

Mit der Veröffentlichung (zunächst des ersten Teils) eines ausführlichen thematischen Gesamtkatalogs aller bis jetzt nachweisbaren musikalischen Werke der Familie Bach soll nicht nur der Bachforschung ein hoffentlich willkommenes Orientierungsmittel geboten werden, sondern auch der heutigen Musikpraxis. Deshalb hatte als einer der Hauptgesichtspunkte für die Anlage des Verzeichnisses die Ausführlichkeit zu gelten, die so weit gehen mußte, alles für die Entwicklung und die Struktur der verzeichneten Werke thematisch Bemerkenswerte zu zitieren. Ein weiterer Grund hierfür ist der Umstand, daß die meisten Bachschen Werke nur handschriftlich existieren, der Mehrzahl der Interessenten größere oder geringere Leseschwierigkeiten verursachen und oft nicht ohne weiteres zugänglich sind. Vor allem soll die Ausführlichkeit des Verzeichnisses das Interesse für die bequem zu übersehenden Tonschöpfungen erwecken. Es wäre sicherlich ein großer Gewinn, wenn sich dieser oder jener Musiker in leitender Stellung durch die Form der Zitate veranlaßt sähe, die Werke der bedeutendsten unter den vorsebastianischen Bachs zu studieren und aufzuführen; steht doch der unbestreitbar hohe Wert dieser Kompositionen zur Zeit leider in keinem Verhältnis zu ihrer Verbreitung.

Über die Einrichtung dieses Verzeichnisses bleibt nur zu sagen, daß die originale Schreibweise der zitierten Stücke in anbetracht des eben dargelegten Zweckes überall durch die moderne ersetzt ist; irgendwie wichtige Einzelheiten dagegen wurden (besonders bei den verhältnismäßig wenigen Auto-

graphen) anmerkungsweise originaliter mitgeteilt. Außer der Besetzung, für die als Abkürzungen: V. = Violine, Va. = Viola, Vc. = Violoncell, Cont. = Bassus Continuus; C. = Discant, A. = Alt, T. = Tenor, B. = Baß usw. genannt seien, waren Fundorte und (Neu)drucke anzugeben. („Abschrift“ kurzweg bedeutet selbstverständlich immer: alte Abschrift.) Für die Ordnung der Werke wurden Gattung und Besetzung bestimmend und um die Möglichkeit später erforderlicher Einfügungen zu behalten, kam das System der sogenannten springenden Nummern zur Anwendung.

Der Verfasser ist sich wohl bewußt, daß er allein eine absolute Vollständigkeit und Genauigkeit seines Verzeichnisses nicht erreichen kann; er wird daher jede Korrektur oder Ergänzung und jeden Verbesserungsvorschlag mit Dank entgegennehmen. (Aldr.: Berlin W. 30, an der Apostelkirche 13.) — Erfreulicherweise vermag er eine Reihe bisher unbekannter oder verschollener Werke mitzuteilen. Leider sind diese „Nova“ nicht die einzigen Berichtigungen für die nach dem folgenden Kataloge zu korrigierenden drei Bachartikel des Citrnerschen Quellenlexikons.

I.

Die Werke Heinrich, Joh. Michael und
Joh. Christoph Bachs.

Heinrich Bach (1615—1692).

A. Vokalwerke.

1.

Dom. XVII. Trin. „Ich danke dir Gott, daß ich wunderbarlich
gemacht bin.“

Besetzung: 2 V., 2 Vlen.; 2 C. A. T. B., 5 Cap. (Rip.); Cont.
Sinfonia.

Viol.
Cant. I.

wun - der - bar - lich ge - macht bin

Autograph unbekannt. Stimmen in Abschrift (von Appelman?), datiert 29. Jan. 1681, in der Michaeliskirche zu Erfurt, Nr. 27 der alten Musikalien. Von den 5 Ripien nur Alt und Bass vorhanden.

2.

„Als der Tag der Pfingsten erfüllet war.“

In Festo Pentecost.

Besetzung: „à 10. 5 Strom. C C A T B.“ (A dur.)

Verflossen.

(Nr. 55 im „Verzeichniß derer von dem seligen Cantore Friderico Emanuel Praetorio [1655—1695] nachgelassenen geschriebenen Musicalien.“ Lüneburg.) Vgl. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, I (1899/1900), S. 214 (Max Seiffert, Anecdota Schütziana).

5.

Lamento. „Ach daß ich Wassers gnug hätte.“

Besetzung: Alto solo, V., 3 Vlen., Vc., Cont. (Org.).

Violino

3 Violon u. Bass.

Ach, ach, ach, ach daß ich Was = ser's genug

5/3 4/2 5/3 4/2

Mei = ne Sün = de ge = he ü = ber mein Haupt.

b b 6

mei = nes Seuf = = = = zens ist viel,

6 6 # 6

meines Seuf = zens ist viel, u. mein

6 6 #

Herz, mein Herz ist be-trü-bet, be-trü-bet

6 b 6 7 6 #

5

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Herz, mein Herz ist be-trü-bet, be-trü-bet". It consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a 7/8 time signature. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written under the vocal line. The piano part features a sequence of chords: a 6 chord, a b chord, a 6 chord, a 7 chord, a 6 chord, and a # chord. There are also some fingering numbers like 5 and 6 written below the piano staff.

Autograph unbekannt. Stimmen nebst Orgeltabulatur in der Universitätsbibliothek zu Uppsala (autograph?). Besetzungsangabe auf dem Umschlag: Alto e violino con 4 complimenti ad placitum.

Nach E. Ph. C. Bachs Nachlassverzeichnis (S. 84) befand sich als Werk Joh. Christoph Bachs im Alt-Bachischen Archive: „Ach daß ich Wassers genug“ usw. „für den Alt, 1 Violine, 3 Violdigamben und Bass“ (vgl. auch Spitta, J. C. Bach I, S. 73). Vermutlich ist das die oben verzeichnete Komposition, die aus stilistischen Gründen mit einigem Recht zu Johann Christophs besten Leistungen gerechnet werden könnte.

B. Instrumentalwerke.

6.

Choralspiel: Christ lag in Todesbanden.

Detailed description: This is a musical score for a chorale titled "Choralspiel: Christ lag in Todesbanden". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The second system has a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The music is in common time (C) and features a simple, homophonic style typical of chorales.

Autograph unbekannt. Abschrift in Spittas Nachlass. (Königl. Hochschule für Musik zu Berlin.)

Neudrucke. (Körner-)Nitters Orgelfreund VI, Nr. 14. (Vgl. Urania. Musikalisches Beiblatt zum Orgelfreund ... herausgegeben unter der Direktion von G. W. Körner und A. G. Ritter in Erfurt, I (1844), S. 51.) — F. Niegel, Praxis Organoedi in Ecclesia, Brixen 1869, I. Heft, S. 47 (ohne Gattungsbezeichnung).

7.

Choralspiel: Erbarm dich mein, o Herre Gott.

The first system of the musical score shows the beginning of the chorale. The treble clef part starts with a C4 quarter note, followed by a G4 quarter note, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part provides a simple harmonic accompaniment with a C4 half note, a G4 half note, and then rests.

The second system continues the melody in the treble clef: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The bass clef part continues with a G4 half note, a C5 half note, and then rests.

Autograph und Abschriften unbekannt.

Neudruck in N. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, II, Nr. 101 (irrtümlich als von Johann Heinrich Bach bezeichnet).

Johann Michael Bach (1648—1694).

A. Vokalwerke.

16.

„Es ist ein großer Gewinn.“

Besetzung: Canto solo, 3 V., Cont. (Org.).

The first system of the musical score is for the vocal line. The treble clef part has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics 'Es ist ein gro = = = = fer Ge = winn' are written below the notes. The bass clef part provides a simple accompaniment with a C4 half note, a G4 half note, and then rests.

The second system of the musical score continues the vocal line. The treble clef part has a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The melody begins with a quarter note: G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics '(bracht.) Da = rum of = fenbar ist, da = rum of = fenbar ist' are written below the notes. The bass clef part provides a simple accompaniment with a C4 half note, a G4 half note, and then rests.

wenn wir a : ber Nah-rung und Klei:der ha : ben, so

6 6 6 4 #

Viol.

laf : set uns, so laf : set uns be : gnü : gen

6 7 6 #

Autograph unbekannt. Stimmen in Abschrift, datiert 29. May 1698 in der Michaeliskirche zu Erfurt, Nr. 28 der alten Musikalien. Bezeichnung auf dem Umschlag der Stimmen „a 4“. Die Stimmen überschrieben: Viol. picc., Quart Violino non de grosso grando, Viol. 2, Viol. 3 (Viol. picc. und Quart Violino nach den Stimmen gleichklingend).

17.

„Auf! laßt uns den Herren loben.“

Befehung: Alt und 4 Instrumente.

Verschollen.

(cf. Verzeichniß des musikal. Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters E. Ph. C. Bach. Hamburg 1790. S. 85.)

18.

„Ach wie sehnlich wart ich.“

Befehung: Diskant, 5 Instrumente und Fundament. (Cont.)

Verschollen.

(cf. Verzeichniß des musikal. Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters E. Ph. C. Bach. Hamburg 1790. S. 84.)

„Das Blut Christi.“

Besetzung: C. A. 2 T. B.

Motette.

Das Blut, das Blut Je = su Chri = sti

The image shows a musical score for a motet. It consists of two staves, a treble clef (C) and a bass clef (B). The time signature is common time (C). The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The lyrics are written below the notes.

(Choral:) O Herr, dein teu = = res Blut

Sün-den das Blut Je = su Chri = sti, Je = su
Je = = su Chri = sti.

The image shows a musical score for a choral part. It consists of two staves, a treble clef (C) and a bass clef (B). The time signature is common time (C). The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The lyrics are written below the notes.

Autograph unbekannt. Partitur und Stimmen in (moderner) Abschrift in der Augustinerkirche zu Gotha. Sign. B. XI. 36 der alten Musikalien. (Nach E. Ph. E. Bachs Nachlassverzeichnis S. 84 kann eine Abschrift vom Jahre 1699 existiert haben.)

Neudrucke in F. Naue, Neun Motetten für Singchöre von Johann Christoph Bach und Johann Michael Bach (3 Hefte), Leipzig, Fr. Hofmeister, Heft II, Nr. 5. — Wien, Haslinger. — Berlin, Bote & Bock. — Berlin, Schlesinger (Musica sacra Nr. 36). — Zweibrücken, Herbart, 1861 (in J. H. Lützel, Kirchliche Chorgesänge der vorzüglichsten Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, S. 81). — Stuttgart, Ebner [1858] (in J. Chr. Weeber, Sammlung leichter kirchlicher Gesänge zum Gebrauch in Schule und Kirche, als Vorschule zu den „Kirchlichen Chorgesängen“ II, 17).

21.

„Herr, wenn ich nur dich habe.“

Besetzung: C. A. 2 T. B.; Cont.

Motette.

Herr, Herr, wenn ich nur dich, dich ha = =

be, nur dich, dich ha = = be, Je = su, du

ed = ler Bräut = gam wert.
Herr, Herr, wenn ich

Presto.

Er = halt mein Herz im Glau = ben rein.

Autograph und Abschriften unbekannt. In C. Ph. E. Bachs Nachlaßverzeichnis S. 85 als Komposition Joh. Michael Bachs angeführt.

Neudrucke in Naue, Heft II, Nr. 6. — Berlin, Bote & Bock (Musica sacra, Bd. 7, Nr. 15).

22.

„Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.“

Besetzung: C. A. 2 T. B.; Cont.

Motette.

Autograph und Abschriften unbekannt. In C. Ph. E. Bachs Nachlaßverzeichnis S. 84 als Komposition Joh. Michael Bachs angeführt.

Neudrucke in Naue, Heft I, Nr. 2. — Wien, Haslinger. — Bote & Bock (Musica sacra, Bd. 5, Nr. 24). — Berlin, Schlesinger (Musica sacra Nr. 24). — Zweibrücken, Herbart, 1861 (in J. H. Lützel, Kirchliche Chorgesänge, S. 6). — Stuttgart, Ebner, 1857 (in J. Chr. Weeber, Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauch beim evangelischen Gottesdienst aus alter und neuer Zeit, III, 13). — London, Novello & Co. Ltd. (Textübertragung: Now is Christ risen from the dead). — Boston, Ditson Company (Textübertragung: I know that my Redeemer liveth).

23.

„Unser Leben währet 70 Jahr.“

Besetzung: C. A. 2 T. B., Cont. (Org.).

Un : ser Le : ben, un : ser Le : ben wäh : ret

Ich Herr laß
Den Leib in
sie = ben = zig Jahr, un = ser Le = ben wäh = ret

dein sie = he En = ge = lein
sei = nem Schlaf Käm = mer = lein
sie = = = = ben = zig Jahr, wäh = ret

Autograph unbekannt. Stimmen in Abschrift, undatiert, in der Michaeliskirche zu Erfurt, Nr. 29 der alten Musikalien. Auf dem Umschlag: „Unser Leben währet 70 Jahr. cum Choral Ich Herr laß deine liebe Englein“.

27.

„Sei lieber Tag willkommen.“

Besetzung: 2 C. A. 2 T. B.

Motette.

Sei lie - ber Tag will - kom - men

Denn an dem Ta - ge brach - te der lieb - ste Got - tes - sohn

Drum kommt ihr Chri - sten - brü - der, kommt her an die - sem Tag

Laßt eu - re Stimmen hö - ren, laßt klin - gen Pfei - fen drei
Ei - ten

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift in der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg in Pr. Sammelband Nr. 13661. Überscriben ist das Stück einfach „a 6 voc.“.

30.

„Sei nun wieder zufrieden.“

Besetzung: zweichörig. I: 2 C. A. T.; II: A. 2 T. B. — Cont.

Motette.

I. sei nun wieder

Sei nun wie - der

II. sei nun wie - der zu - frie - den,

denn der Herr,

denn der Herr

denn der Herr

mei - ne Au - gen von den Trä - nen

mei - ne

Ich, ich will wan - deln, will wan - deln für dem Her - ren.

Ich, ich will wan - deln, will wan - deln für dem Her - ren.

Autograph und Abschriften unbekannt. (Siehe die Anmerkung am Schluß der folgenden Motette.)

Neudruck in Naue, Heft I, Nr. 3.

31.

„Unser Leben ist ein Schatten.“

Besetzung: zweichörig. I: 2 C. A. 2 T. B.; II: A. T. B.

Motette.

I.

Un = ser Le = ben, un = ser Le = ben,

un = ser Le = ben ist ein Schat = ten

II.

(1.) Ich weiß wohl, daß un = ser Le = ben

I.

Ich bin die Auf = er = stehung, ich bin die Auf = er = stehung

II.

Weil du vom Tod er = stan = den bist

I und II unis. (6 ft.)

(1.) Ach wie flüch = tig, ach wie nich = tig

Ach Herr Lehr uns be = den = ken wohl.

Ach Herr Lehr uns be = den = ken wohl.

Autograph und Abschriften unbekannt. Joh. Michaels Autorschaft ist, so lange die Vorlagen zu Nauers Neudruck verschollen bleiben, als nicht sicher verbürgt anzusehen. (Das gilt auch für die vorhergehende Motette Nr. 30.) Denn C. Ph. E. Bachs Nachlassverzeichnis nennt S. 85 als zum Alt-Bachischen Archive gehörig: „Unser Leben ist ein Schatten etc. mit dem Choral: Ich weiß wol, daß unser Leben etc. Mit 9 Singstimmen in 2 Chören, von J. B. 1696.“ (und „Sey nun wieder zufrieden etc. Ein Chor mit 8 Singstimmen und 4 Instrumenten.“) Gerade dieser Teil des Verzeichnisses, der „Singstücke, Chöre und Motetten“ von Joh. Christoph Bach, Joh. Mich. Bach, „Georg Christoph Bach, Cantor in Schweinfurt, 1689, und andern; ...“ anführt, ist gut geordnet. Zuerst die Werke Christophs, dann die Michaels — immer vom zweiten Stück ab die Bemerkung „von demselben“ (!) — weiter eine Komposition Georg Christophs und darauf „Unser Leben ist ein Schatten“ von J. B. 1696. Den Beschluß machen 5 Anonyma, darunter „Sei nun wieder

zufrieden.“ Spittas Meinung (J. S. Bach I, S. 59), nach der Anordnung des Katalogs spräche die Wahrscheinlichkeit für Michael Bach als Verfasser, vermag ich leider nicht zu teilen. (Vgl. auch die Anmerkung 23, a. a. O., S. 68.) Übrigens bewertet Spitta die beiden Werke nicht so hoch wie die anderen von Michael Bach.

Neudruck: Naue, Heft III, Nr. 7.

32.

„Nun hab ich überwunden.“

Besetzung: zweichdrig. I: C. A. T. B; II: C. A. T. B. — Cont.

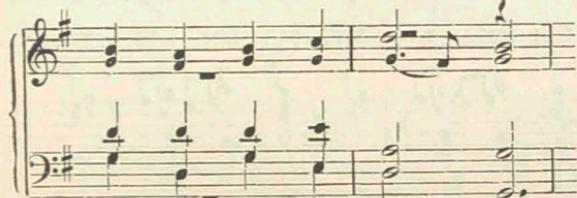
Motette.

I. Nun, nun, nun, nun, nun, nun, nun,

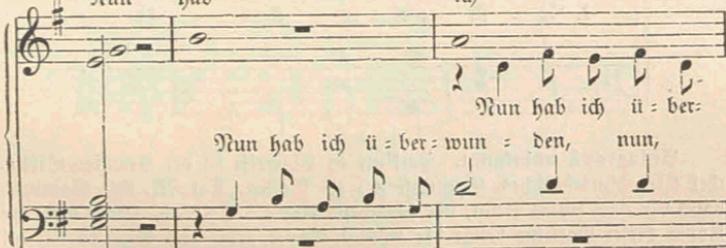


II. Nun, nun, nun, nun, nun,

hab ich ii = ber = wun = den.



I. und II. unis.
Nun hab ich Nun hab ich ii = ber =
Nun hab ich ii = ber = wun = den, nun,



ü = = = = ber = = = wun = = = den

wun = den, nun hab ich, nun hab ich ü = ber-wunden.
uun, nun hab ich ü = ber-wunden, nun hab ich ü = ber-wunden.

Nun hab ich ü-ber-wun = den, nun hab ich ü = ber = wunden.

Autograph und Abschriften unbekannt. (Nach E. Ph. E. Bachs Nachlassverzeichnis S. 85 kann die Motette im Jahre 1679 komponiert sein.)

Neudrucke in Naue, Heft III, Nr. 8. — Wien, Haslinger. — Berlin, Bote & Bock (Musica sacra, Bd. 7, Nr. 16). — Berlin, Schlesinger (Musica sacra, Nr. 58).

33.

„Halt was du hast.“

Besetzung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: C. A. T. B.

Motette.

II. Halt was du hast, halt was du hast

I. Je = su mei = ne Freu = de.

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift in der Amalien-Bibliothek (Joachimsthalsches Gymnasium) zu Berlin, Kat.-Nr. 28, Sammelband Nr. 326, letztes Stück, überschrieben: Motetto a 8 Voc. [Eine moderne Kopie dieser Partitur besitzt die Königl. Bayer. Hof- und Staatsbibliothek zu München.]

34.

„Fürchtet euch nicht.“

Besetzung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: C. A. T. B.

Motette.

I. Fürch-tet euch nicht, fürch-tet euch nicht

II. Fürch-tet euch

wi-der-fah-ren wird. Denn euch

denn euch ist heu-te der Hei-land ge-bo-ren

I. und II. unis.

Ge-lo-bet seist du Je-su Christ.

denn euch ist heu-te der Hei-land ge-bo-ren

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift in der Bibliothek der Singakademie und in der Amalien-Bibliothek (Joachimsthalsches Gymnasium) zu Berlin, Kat.-Nr. 29, Sammelband Nr. 90, erstes Stück, überschrieben: Motetto a 8 Voc. [Eine moderne Kopie dieser Partitur besitzt die Königl. Bayer. Hof- und Staatsbibliothek zu München.]

35.

„Herr, du lässest mich erfahren.“

Besetzung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: A. 2 T. B.

Motette.

II.

Herr, du lässt mich erfahren viel und große Angst

I.

D gleich schweres Kreuz und Leiden

II.

leben = = dig, le-

geht und machest mich wie der lebendig, leben = = (dig)

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift in der Amalien-Bibliothek (Joachimsthalsches Gymnasium) zu Berlin, Kat.-Nr. 30, Sammel-

1) Bei dieser Stelle wird auf die tiefere Bassoktave der auch bei Motetten gewöhnlich mitspielenden Orgel gerechnet.

band 116, drittleztes Stück, überschrieben: Motetto a 8 Voc. [Eine moderne Kopie dieser Partitur besitzt die Königl. Bayer. Hof- und Staatsbibliothek zu München.]

36.

„Dem Menschen ist gesetzt einmal zu sterben.“

Befegung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: A. 2 T. B. — Cont.

Motette.

II.

Dem Menschen ist ge - setzt ein - mal zu ster - ben

I.

Mein Wall - fahrt ich voll - en - det hab

II. Der Tod ist der Sün - den Sold, der Sün - = den

Sün - den Sold,

Sold, a : ber die Ga-be Got : teß

a : ber die Ga-be Got teß

ist das

6

a : ber die Ga-be

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift in der Amalien-Bibliothek (Joachimstalsches Gymnasium) zu Berlin, Kat.-Nr. 30, Sammelband Nr. 116, letztes Stück, überschrieben: Motetto 8 voc. [Eine moderne Kopie dieser Partitur besitzt die Königl. Bayer. Hof- und Staatsbibliothek zu München.]

37.

„Herr, ich warte auf dein Heil.“

Besetzung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: C. A. T. B. — Cont.

Motette.

II.

Herr, Herr, Herr, Herr ich war-te, ich war-te

6 6 7 6

I.

Ach wie sehn-lich warte ich die Zeit ich war-

7 6 #

ich

II.

te auf dein Heil.
 war = = = = = te

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift in der Amalien-Bibliothek (Joachimstalsches Gymnasium) zu Berlin, Kat.-Nr. 30, Sammelband Nr. 116, vorletztes Stück, überschrieben: Motetto a 8 voci. [Eine moderne Kopie dieser Partitur besitzt die Königl. Bayer. Hof- und Staatsbibliothek zu München.]

42.

„Ach bleib bei uns Herr Jesus Christ.“

Besetzung: 2 V., 3 Vlen., Fag.; C. A. T. B.; Cont. (Org.)

Sonata.

Viol. u. C. pausieren.
Violon.

Alt:

Ach bleib bei uns, ach bleib,

bleib, ach bleib, ach bleib, bei uns

ach bleib, ach bleib bei uns, bei uns

mit Viola I.

Viol. II.

Viol. I.

Dein göttlich Wort, das hel = le Licht, dein göttlich

Wort das hel = le Licht.

Alt: in die-ser leß-ten be-trüb-ten Zeit in

Viol. I, II.
C. die-ser leß-ten be-trüb-ten Zeit Ver-leih uns

Ten. mit Viola III. daß wir dein Wort und Sa-fragment rein be-hal-ten.

Autograph unbekannt. Stimmen in Abschrift (aus dem Alt-Bachischen Archiv) in der Königl. Bibliothek zu Berlin, St. 165.

B. Instrumentalwerke.

45.

Choralbearbeitung: Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.



Autograph unbekannt. In Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin Ms. acc. 4107 (von Dröbs geschriebener Sammelband) und in der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg, Sammelband (von Walther geschrieben) Nr. 15839. Die kritische Bewertung dieser und später (bis Nr. 52) genannter handschriftlicher Sammelbände bietet Max Seiffert in seiner Ausgabe von Joh. Gottfr. Walthers Gesammelten Werken für Orgel. (Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. 26/27. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1907.)

46.

Choralbearbeitung: Wenn mein Stündlein vorhanden ist.

Autograph unbekannt. Abschriften in der Königl. Bibliothek zu Berlin, Ms. acc. 4107 (Sammelband Dröbs), in der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg, Sammelband (Walther) Nr. 15839 und im sogenannten Frankenbergerschen Autograph, Privatbibliothek von D. F. Scheutleer im Haag.

Neudruck in Nitter, Zur Geschichte des Orgelspiels II, Nr. 104.

47.

Choralbearbeitung: Von Gott will ich nicht lassen.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and chordal textures.

Autograph unbekannt. Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin, Ms. acc. 4107 (Sammelband Dröbs).
Neudruck in E. Straube, Choralvorspiele alter Meister. Leipzig C. F. Peters (1907), Nr. 4.

48.

Choralbearbeitung: Wenn wir in höchsten Nöten sein.

1.

The first system of the chorale is in G major (one sharp) and common time. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple harmonic accompaniment. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G, then eighth notes A-B-A-G, and continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

2.

The second system continues the chorale. The treble staff has a more active melodic line with sixteenth-note passages, while the bass staff provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

3.

The third system concludes the chorale. The treble staff features a melodic line with a long note value (possibly a half note) and a final cadence. The bass staff provides a simple accompaniment with chords and eighth notes.



Autograph unbekannt. Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin, Ms. acc. 4107 (Sammelband Dröbs).

49.

Choralbearbeitung: Dies sind die heiligen zehen Gebot.

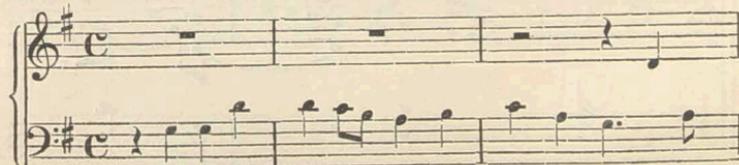


Autograph unbekannt. Abschriften in der Königl. Bibliothek zu Berlin, Ms. acc. 4107 (Sammelband Dröbs), in der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg, Sammelband (Walther) Nr. 15839 und in Spittas Nachlaß (Königl. Hochschule für Musik zu Berlin), Sammelband (nach Dröbs) von Michael Gotthardt Fischer 1793.

Neudruck in (Körner-)Mitters „Orgelfreund“ VI, Nr. 46.

50.

Choralbearbeitung: In dich hab ich gehoffet Herr.

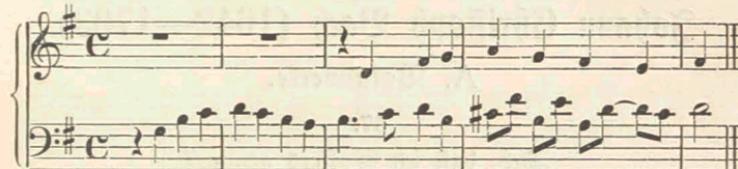




Autograph unbekannt. Abschrift in der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg, Sammelband (Walther) Nr. 15839 und im sogenannten Frankenbergerschen Autograph, Privatbibliothek von D. F. Scheurleer im Haag.

51.

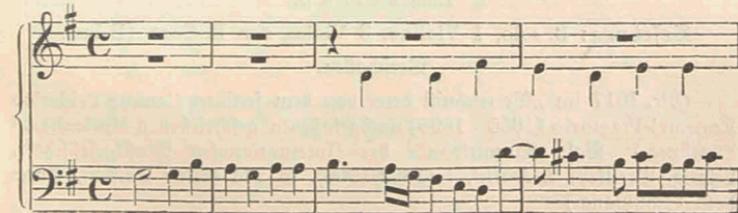
Choralbearbeitung: Allein Gott in der Höh.



Autograph unbekannt. Abschriften in der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg, Sammelband (Walther) Nr. 15839 und im sogenannten Frankenbergerschen Autograph, Privatbibliothek von D. F. Scheurleer im Haag.

52.

Choralbearbeitung: Nun freut euch lieben Christen g'mein.



Autograph unbekannt. Abschrift (von Ritter) in Spittas Nachlaß (Königl. Hochschule für Musik zu Berlin).

Neudruck im „Orgel-Journal“, Mannheim, I, Heft 7.

Johann Christoph Bach (1642—1703).

A. Vokalwerke.

57.

„Ach, daß ich Wassers genug.“

Besetzung: Alt, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Baß.

Verschollen (?), vgl. Nr. 5.

(cf. Verzeichniß des musikal. Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters C. Ph. C. Bach. Hamburg 1790. S. 84.)

58.

„Wie bist du denn o Gott im Zorn auf mich entbrannt.“

Lamentatio à 5.

Besetzung: B. solo, 1 Violine, 3 Violon con B. Cont. (Edur).

Verschollen.

(Nr. 1017 im „Verzeichniß derer von dem seeligen Cantore Friderico Emanuel-Praetorio [1655—1695] nachgelassenen geschriebenen Musicalien.“ Lüneburg.) Vgl. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, I (1899/1900), S. 214 (Max Seiffert, Anecdota Schütziana.)

59.

„Es ist nun aus.“

„Sterb-Arie für 4 Singstimmen.“

Verschollen.

(cf. Verzeichniß des musikal. Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters
C. Ph. E. Bach. Hamburg 1790. S. 84.)

60.

„Mit Weinen hebt sich.“

Befetzung: 4 Singstimmen und Fundament. (Cont.)

Datiert 1691.

Verschollen.

(cf. Verzeichniß des musikal. Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters
C. Ph. E. Bach. Hamburg 1790. S. 84.)

61.

„Fürchte dich nicht.“

Befetzung: C. A. 2 T. B.; Cont.

Motette.

Fürch = te dich, fürch = te dich nicht, fürch = te dich

Fürch = te dich nicht, fürch = te dich nicht,

nicht, fürch = te dich nicht, nicht.

fürch = te dich nicht, nicht, nicht.

ich hab dich bei dei-nem
 ich hab dich bei dei-nem Na-men ge = ru = = =
 Na = men ge = ru = = = = = (fen)
 = = = = = fen, ge = ru = = (fen)
 du du du bist mein, du, du bist mein
 du bist mein du, du bist
 du, du bist mein, du, du bist mein
 O Je-su, du, mein Hülff und Ruh.
 (mein)
 du, du, du bist mein, mein, mein, mein.

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift in der Amalien-Bibliothek (Joachimsthalsches Gymnasium) zu Berlin, Kat.-Nr. 30, Sammelband Nr. 116, erstes Stück, überschrieben: Modetto a 5 Voc. [Eine moderne Kopie dieser Partitur besitzt die Königl. Bayer. Hof- und Staatsbibliothek zu München.]

62.

„Der Mensch vom Weibe geboren.“

Besetzung: 2 C. A. T. B.

Motetta.

Der Mensch vom Weibe geboren.

The musical score is for a motet in C major, 2/4 time. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line begins with a rest for seven measures, followed by the lyrics 'Der Mensch vom Weibe geboren.' The accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Aria (5 Strophen).



Ach wie nich : tig, ach wie flüch : tig

The musical score is for an aria in C major, 2/4 time. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Ach wie nich : tig, ach wie flüch : tig'. The accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift, überschrieben: „Motetta“ in Spittas Nachlaß (Königl. Hochschule für Musik zu Berlin).

63.

„Sei getreu.“

Besetzung: 2 C. A. T. B.

Motetta.



Sei ge : treu, sei ge : treu

The musical score is for a motet in D major, 2/4 time. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Sei ge : treu, sei ge : treu'. The accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Aria (4 Strophen).

Hal - te fest und sei ge - treu, hal - te fest

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift, überschrieben: „Mottetta“ in Spittas Nachlaß (Königl. Hochschule für Musik zu Berlin.)

64.

„Der Gerechte, ob er gleich zu zeitig stirbt.“

Befehung: C. A. 2 T. B. (2 Ob., 2 V., Va., Vc., Violono, Org.)

Adagio.

Der Ge - rech - te der Ge - rech - te (ob er gleich zu zeitlich stirbt.)

Org.

Allegro.

Adagio.

Alt.

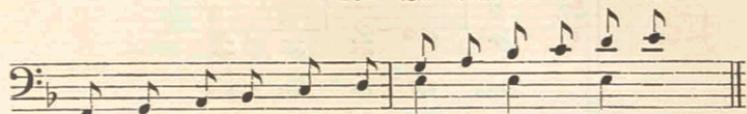
er ge-fällt Gott wohl daß die Bos-heit sei-nem Verstand

Baß.

Andantino.

Denn sei - ne See - le ge - fällt Gott wohl

Ten.: Da : rum ei : set er mit



Baß2: Da : rum ei : set er mit ihm aus dem (bösen Leben).

Autograph unbekannt. Partitur, geschrieben von E. Ph. C. Bach (der das Stück als Anfangschor einer Kantate verwendete und mit Instrumentalbegleitung versah) in der Königl. Bibliothek zu Berlin, Aut. P. 3. Weitere Abschriften in derselben Bibliothek P. 4 und P. 5 und in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin.

Neudrucke in Naue, Heft I, Nr. 1 (mit Orgel). — Wien, Haslinger. — Berlin, Bote & Bock (Musica sacra, Bd. 7, Nr. 14). — Berlin, Schlesinger (Musica sacra, Nr. 39). — Magdeburg, Heinrichshofen.

65.

„Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren.“

Besetzung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: C. A. T. B.

Motette.

Herr, Herr nun lässest du deinen
I. II. II. I.

II. Herr, Herr,

Die - ner in Frie - de fah - - - - ren

II. Herr nun

II.

denn dei = ne Au = gen

I.

ein Licht zu er = leuch = ten

I. und zum Preis dei = nes (Volks Is = ra = el)

Wol = kes zum Preis

II. Wol = kes und zum Preis dei = nes Wol = kes

Autograph unbekannt. Partitur in Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin Aut. P. 4. [Eine moderne Abschrift dieser Partitur besitzt die Königl. Bayer. Hof- und Staatsbibliothek zu München.]

66.

„Lieber Herr Gott, wecke uns auf.“

Besetzung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: C. A. T. B. — Cont.
Motette.

I. lie = ber II.

Lie = ber, lie = ber Herr lie = ber Herr Gott

Lie = ber, lie = ber Herr lie = ber Herr Gott

6 # 4# Lie-

II. durch den-sel = bi-gen dei-nen lie-ben Sohn, dei =

durch den-sel = bi-gen dei-nen lie-ben

= = nen lie-ben Sohn, dei = =

Sohn, dei = = nen lie-ben
durch den-sel = = bi-gen
durch den

Autograph (aus dem Alt-Bachischen Archive) in der Königl. Bibliothek zu Berlin Aut. P. 4. Überschrift: „Motetta. à 8 Voc.“ Bemerkung am Schluß: „121 tact.“ und „Eisenach a^o 1672 Xbris. Joh. Christo Bach org.“ Partitur-Abschriften in derselben Bibliothek Ms. P. 5 und in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin.

Neudrucke in Naue, Heft II, Nr. 4. — Boston, Ditson Company (Textübertragung: Gracious Lord). — Der Schlussteil „durch denselbigen deinen lieben Sohn“ erschien in: Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Berlin (1825 bis 1841), Trautwein.

67.

„Unser Herzens Freude hat ein Ende.“

Befehung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: C. A. T. B.; Cont.

Motette.

Un = ser's Her = zens

II. I.

Un = ser's Her = zens

Un = ser's Her = zens Freu = de

Frei = de hat ein En = de

hat ein En = de

II. Kro = = = = ne un = sers Haupt's ist ab =

die Kro = ne, die Kro = ne un = sers Haupt's ist

ist ab = ge = fal = len I. Die Kro = (ne)

ab = ist ab = ge = fal = len Die Kro = (ne)

O o weh daß wir so ge =

sün = di = get ha = ben

o weh o weh o weh

Un-ser's Herzens Freu = de hat ein En = de.

o weh, weh

Autograph unbekannt. 2 Partituren in Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin, Ms. P. 5 und Aut. P. 4. Letztere ist von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschrieben.

Neudruck in Musica sacra, Berlin (Vote & Vock), Bd. 16, Nr. 18.

68.

„Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.“

Befetzung: zweichörig. I: C. A. T. B.; II: C. A. T. B.

Motette. I. tr

Ich las = se dich nicht, du seg = nest mich denn

tr

I. u. II. unis.

denn, ich las = se dich nicht, nicht nicht, ich las = se dich
ich las = se dich nicht, nicht,

Weil

nicht, nicht, nicht, nicht, ich las = se dich
nicht, ich las = se dich nicht, nicht, nicht nicht,
ich las = se dich nicht, ich las = se dich

du mein Gott

nicht, nicht, nicht, ich las = se dich nicht, nicht,
nicht, ich las = se dich nicht nicht, nicht, ich las = se dich
nicht,
und ich las = se dich nicht,

Wa = = ter bist

ich las = se dich nicht, nicht, nicht, nicht, nicht,
nicht, ich las = se dich nicht, nicht, nicht, ich las = se dich nicht,
nicht, ich las = se dich nicht,

Autograph nicht sicher nachweisbar. Nach Spitta (J. S. Bach I, S. 93) ist das in der Königl. Bibliothek zu Berlin Aut. P. 4 befindliche Manuskript der Partitur vielleicht autograph. Abschrift (von Schicht) in der Königl. und Universitätsbibliothek zu Königsberg Ms. 13583.

Neudrucke in Naue, Heft III, Nr. 9. — Leipzig, Breitkopf & Härtel (von Schicht irrtümlich als Werk Joh. Seb. Bachs herausgegeben. Diese Ausgabe scheint eine weitere veranlaßt zu haben: Motetto terzo de Sebastian Bach: »Ah mio Gesù non ti lascierò.« Arrangée avec paroles Italiennes et accompagnement de piano. Paris, Bobeuf & Cie.). — Wien, Haslinger. — Berlin, Bote & Bock — Berlin, Schlesinger (Musica sacra, Nr. 46). — Zweibrücken, Herbart, 1861 (in J. H. Lützel, Kirchliche Chorgefänge der vorzüglichsten Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts). — London, Novello & Co. Ltd. (Textübertragung: I wrestle and pray). —

Der zweite Teil (im C-Takt) mit dem Cantus firmus „Weil du mein Gott und Vater bist“ ist abgedruckt in J. Nothlit, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke . . . Mainz, Paris und Antwerpen, Schotts Söhne (1840), Bd. III, S. 32.

69.

„Es erhob sich ein Streit.“

Besetzung: zweichörig. I: C. A. T. 2 B.; II: C. A. 2 T. B.; 2 V., 4 Vln., Fag., 4 Tromp., Pauken, Cont. (Org.)

Sonata.

The first system of the musical score is written for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The music consists of chords and moving lines. A measure number '6' is written below the bass staff. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score is written for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The music consists of chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

Concertae

Es er = hub sich ein Streit

Es er = hub sich

Concertae

auch ward

auch ward ih = re Stät=te nicht mehr fun = = = den

auch ward ih = re Stätte nicht mehr

Concertae

und es ward auß=ge=wor=fen der gro=ße Drach

und es ward

Sinfonia.

2 V. 4 Vlen.

4 Tromp.

Pk.

Cont.

Fag.

Piano introduction in G major, 2/4 time. The right hand features a melody of eighth notes, while the left hand provides a simple accompaniment of quarter notes.

Conc.

und ich hö-re-te eine gro-ße Stim-me die sprach im Him-mel

Continuo

Continuo part in G major, 2/4 time. The right hand has a simple bass line, and the left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with figured bass notation: 6, 6, 6, 6, 5.

Viol.

Nun ist das Heil

Contrab.

Nun ist das Heil

Tromp.

Nun ist das

Pauken.

Nun ist das

Orchestral accompaniment for Violin, Contrabass, Trumpet, and Drums. The Violin and Trumpet parts play a melodic line with lyrics. The Contrabass part has a simple accompaniment with lyrics. The Drums part has a simple accompaniment with lyrics.

Concertae
 weil der ver = wor = fen ist, der sie ver = kla = get

weil der ver = wor = fen ist

6 weil der

Concertae Cap.

und sie ha = ben

und sie ha = ben ihn it = ber = wun = den

Da = rum freu = et euch

Da = rum freu = et euch

Autograph unbekannt. 2 Partituren in Abschrift (eine davon aus dem Alt-Bachischen Archive) in der Königl. Bibliothek Aut. P. 1 und 2 und eine in der Amalien-Bibliothek (Joachimsthalsches Gymnasium) zu Berlin unter der Kat.-Nr. 79, Ms. Nr. 91, irrtümlich mit „Bach (Joh. Mich.)“ überschrieben.

70.

„Herr wende dich und sei mir gnädig.“

Dialogus.

Besetzung: C. A. T. B.; 2 V., 2 Vlen, Violon; Cont.

Symphonia. Adagio.

6^b 6 Violon v. Fag. 6 7 6

5 6 4 3 # b

Herr wen-de dich, und sei mir gnä-dig

Herr, wen-de
Herr wen-de dich

(^b) 2 2 6

laß dir an mei-ner Gna - de ge - nü - gen

6 4 3

Das Grab ist da

Das Grab ist da

das Grab ist da

6 4

1 2 8

6 b

Ich ha = be

4 3

dich ver - hö - het

ich ha = be

Der

Der Herr züch-ti-get mich wohl

Der Herr züch-ti-get mich

Herr züch-ti-get mich wohl

Der Herr züch-ti-get mich wohl

Presto

Son-bern wir lo-ben den Herrn

Viol. II

Viol. I

Viola

son-bern wir lo-ben den Herrn

6 son-bern wir lo-ben den

Adagio.

6 6

Viol. I. II.

The image shows two systems of musical notation for Violin I and II. The first system has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/6 time signature. The lyrics 'Frisch auf mein Seel ver-' are written below the notes. The second system also has a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/6 time signature. The lyrics 'ja = ge nicht.' are written below the notes. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks.

Autograph unbekannt. Stimmen in Abschrift (von Appelman?), datiert 1671 in der Michaeliskirche zu Erfurt, Nr. 26 der alten Musikalien. Auf dem Umschlag: „Dialogus ... à 9“.

71.

„Meine Freundin, du bist schön.“

„Ein Hochzeitstück mit 12 Stimmen.“

Verflossen.

(cf. Verzeichniß des musikal. Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters C. Ph. E. Bach. Hamburg 1790. S. 84.)

B. Instrumentalwerke.

a. Für Klavier.

76.

Sarabande. Duodecies variat.

The image shows a musical score for a Sarabande. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of two staves, treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is marked 'Duodecies variat'.

Var. 1.

Musical notation for Variation 1, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of eighth-note runs. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing two measures of chords.

Var. 2.

Musical notation for Variation 2, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of chords. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing two measures of eighth-note runs.

Var. 3.

Musical notation for Variation 3, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of chords. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing two measures of eighth-note runs.

Var. 4.

Musical notation for Variation 4, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of eighth-note runs. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing two measures of chords.

Var. 5.

Musical notation for Variation 5, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains two measures of eighth-note runs. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing two measures of chords.

Var. 6.

Musical notation for Variation 6, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The notation includes various accidentals and stems.

Var. 7.

Musical notation for Variation 7, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3. The notation includes various accidentals and stems.

Var. 8.

Musical notation for Variation 8, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes: G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3. The notation includes various accidentals and stems.

Var. 9.

Musical notation for Variation 9, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The notation includes various accidentals and stems.

Var. 10.

Musical notation for Variation 10, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 6/8 time. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The notation includes various accidentals and stems.

Var. 11.

Musical score for Variation 11, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Var. 12.

Musical score for Variation 12, featuring a treble and bass clef with a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The treble clef contains a melody of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Autograph unbekannt. Abschrift in der Königl. Bibliothek zu Berlin.
Aut. P. 4. (Eine moderne Abschrift davon besitzt die Königl. Bayer. Hof-
und Staatsbibliothek zu München.)

Neudruck, von Hugo Niemann herausgegeben, Leipzig, Steingraber.
(1892.)

77.

Aria Eberliniana pro dormiente Camillo, variata.

Musical score for the Aria Eberliniana, featuring a treble and bass clef with a common time signature and a key signature of two flats (Bb, Eb). The treble clef includes a double bar line, a trill (*tr*) over a note, and a repeat sign. The bass clef provides a rhythmic accompaniment.

Var. 1.

Musical score for Variation 1 of the Aria Eberliniana, featuring a treble and bass clef with a common time signature and a key signature of two flats (Bb, Eb). The treble clef contains a melody with eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment.

Var. 2.

Musical notation for Variation 2, featuring a treble and bass staff in C major with a common time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Var. 3.

Musical notation for Variation 3, featuring a treble and bass staff in C major with a common time signature. The treble staff is characterized by block chords and a melodic line, while the bass staff features a more active, rhythmic accompaniment.

Var. 4.

Musical notation for Variation 4, featuring a treble and bass staff in C major with a common time signature. The treble staff shows a melodic line with some chromaticism, and the bass staff has a complex, rhythmic accompaniment.

Var. 5.

Musical notation for Variation 5, featuring a treble and bass staff in C major with a common time signature. The treble staff is dominated by a fast, sixteenth-note melodic line, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Var. 6.

Musical notation for Variation 6, featuring a treble and bass staff in C major with a common time signature. The treble staff consists of block chords, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

Var. 7.

Musical notation for Variation 7, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Var. 8.

Musical notation for Variation 8, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Var. 9.

Musical notation for Variation 9, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Musical notation for Variation 9, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Var. 10.

Musical notation for Variation 10, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Var. 11.

Var. 11 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and a common time signature. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Var. 12.

Var. 12 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and a common time signature. The music features a dense, continuous eighth-note texture in the treble, while the bass provides a simple harmonic accompaniment.

This system continues the musical piece with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and a common time signature. The treble staff has a complex, flowing eighth-note pattern, and the bass staff has a more rhythmic accompaniment.

Var. 13.

Var. 13 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and a common time signature. The music features a highly rhythmic and intricate eighth-note texture in both staves, with some chromaticism in the bass line.

Var. 14.

Var. 15.

Autograph verschollen. Es befand sich in Nägels Nachlaß und von 1872—1889 im Besiß Philipp Spittas, der es kopierte. Diese Abschrift ist noch vorhanden¹⁾. Danach stand im Autograph vor dem Thema geschrieben:

Aria Eberliniana | pro dormente Ca|millo, | variata à Joh | Christoph
Bach. org. | Mens. Mart. a. 1690.

78.

Aria (a-moll) mit 15 Variationen.

Das Autograph, das rechts oben nur die Anfangsbuchstaben des Komponisten, J: C: B., trug, war in Spittas Besiß und ist jetzt verschollen. Abschriften sind bisher nicht gefunden.

1) Herr Regierungsrat Prof. Dr. Friedrich Spitta-Berlin machte sie mir dankenswerterweise zugänglich.

b. Für Orgel.

81.

Praeludium und Fuge ex Dis.

Fuga (4ft.).

Autograph unbekannt. Abschrift in der Stadtbibliothek zu Leipzig Ms. Nr. 5 (Sammelband), erstes Stück, überschrieben: „Praeludium (et Fuga) Ex d. 2 signori Joh. Christoph Bachius Org. Isennaci.“ Die Fuge ist Fuga allegro benannt. Drei weitere Abschriften in der Königl. Bibliothek Mss. P. 213, 304, 487 (bis vor kurzem als Kompositionen Joh. Seb. Bachs katalogisiert) und eine in der Amalienbibliothek (Joachimsthalsches Gymnasium) zu Berlin, Kat.-Nr. 138, Ms. Nr. 606, Sammelband (nur die Fuge; aber als Joh. Seb. Bachs Komposition bezeichnet).

Neudruck in Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, II, Nr. 103. Die Fuge allein im „Orgel-Virtuos“, Erfurt, Körner, Nr. 268. (Irrtümlich als Werk Joh. Seb. Bachs¹⁾ in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Leipzig, Breitkopf & Härtel, Jahrgang XXXVI, Nr. 12 und Bishoffs Bach-Ausgabe, Bd. 7, Leipzig, Steingraber.

1) Den ersten Hinweis hierauf verdanken wir Richard Buchmayer (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft II, S. 254, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1906/07).

44 Choralbearbeitungen.

Autograph unbekannt. Abschrift in Spittas Nachlaß (Königl. Hochschule für Musik zu Berlin). Titel: CHORAELE welche bey währenden Gottes Dienst zum Praeambuliren gebraucht werden können, gesetzt und herausgegeben von Johann Christoph Bachen Organ: in Eisenach.

Ein Originaldruck bisher unbekannt.

1. Ach Gott vom Himmel sieh darein.

The first chorale is written in C major and 4/4 time. The melody is in the soprano voice, and the organ accompaniment is in the bass. The piece begins with a rest in the soprano line, followed by a series of eighth and quarter notes. The organ accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass line.

2. Helft mir Gottes Güte preisen oder: Von Gott will ich nicht lassen.

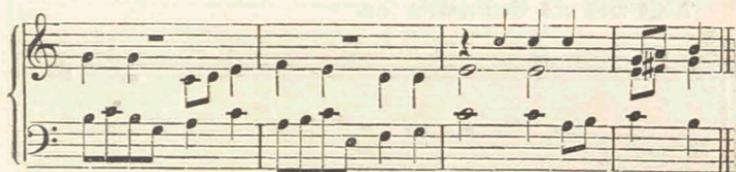
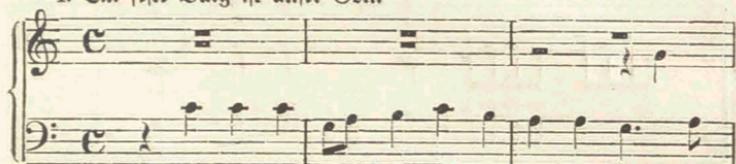
The second chorale is written in C major and 4/4 time. The melody is in the soprano voice, and the organ accompaniment is in the bass. The piece begins with a rest in the soprano line, followed by a series of quarter notes. The organ accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass line.

3. Aus tiefster Not schrei ich zu dir.

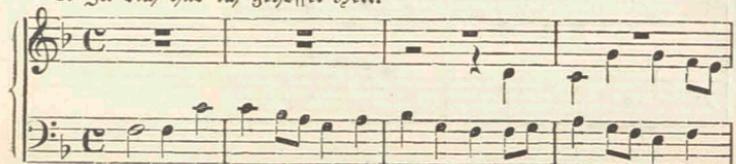
The third chorale is written in C major and 4/4 time. The melody is in the soprano voice, and the organ accompaniment is in the bass. The piece begins with a rest in the soprano line, followed by a series of quarter notes. The organ accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass line.



4. Ein feste Burg ist unser Gott.



5. In dich hab ich gehoffet Herr.



Neudruck im „Orgelfreund“, Erfurt, Körner, Bd. VI, Nr. 36. (Körner zeigt darin an: „Von ihm [J. Christoph Bach] besitze ich 44 bis jetzt ungedruckte Choralvorspiele. W. R.“ Damit sind offenbar die hier mitgetheilten gemeint.)

6. Vater unser im Himmelreich.

The first system of music for 'Vater unser im Himmelreich' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a whole rest in the treble and a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble staff then enters with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

The second system continues the piece. The treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The system ends with a double bar line.

7. Es woll uns Gott gnädig sein.

The first system of music for 'Es woll uns Gott gnädig sein' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a whole rest in the treble and a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble staff then enters with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

The second system continues the piece. The treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The system ends with a double bar line.

8. Allein zu dir Herr Jesu Christ.

The first system of music for 'Allein zu dir Herr Jesu Christ' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a whole rest in the treble and a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble staff then enters with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

The second system continues the piece. The treble staff has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The system ends with a double bar line.

9. Wir glauben all an einen Gott.

Musical score for piece 9, 'Wir glauben all an einen Gott'. The score is in common time (C) and consists of three systems. Each system has a treble and bass clef staff. The first system shows a simple bass line with a treble staff containing rests. The second system features a more active bass line with eighth-note patterns and a treble staff with chords. The third system continues the bass line with eighth notes and a treble staff with chords.

10. Wir glauben all an einen Gott.

Musical score for piece 10, 'Wir glauben all an einen Gott'. The score is in common time (C) and consists of three systems. Each system has a treble and bass clef staff. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with rests. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The third system continues the treble staff with a melodic line and a bass staff with chords.

Neudruck in A. G. Nitters „Kunst des Orgelspiels“. Erfurt, Körner, Teil III, Nr. 9.

11. Nun lob mein Seel den Herren.

The first system of music for piece 11 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The upper staff begins with a whole rest for two measures, followed by a quarter rest, then a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

The second system of music for piece 11 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff begins with quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

12. Nun freut euch lieben Christen gmein oder: Es ist gewislich an der Zeit.

The first system of music for piece 12 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The upper staff begins with a whole rest for two measures, followed by a quarter rest, then a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

The second system of music for piece 12 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The upper staff begins with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff begins with quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

13. Nun laßt uns Gott den Herrn oder: Wach auf mein Herz und singe.

The first system of music for piece 13 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The upper staff begins with a whole rest for two measures, followed by a quarter rest, then a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

The second system of music for piece 13 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The upper staff begins with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff begins with quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

14. Wenn wir in höchsten Nöten sein.

The first system of the musical score for 'Wenn wir in höchsten Nöten sein'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

The second system of the musical score. The treble staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass staff continues with a quarter note D2, a quarter note E2, a quarter note F2, and a quarter note G2. The system concludes with a quarter note A5 in the treble and a quarter note A2 in the bass.

Neudruck im „Praeludien-Buch“, Erfurt, Körner, Bd. II, Lief. 2
(Nr. 253), S. 30.

15. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

The first system of the musical score for 'Durch Adams Fall ist ganz verderbt'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3.

The second system of the musical score. The treble staff continues with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The bass staff continues with a quarter note D2, a quarter note E2, a quarter note F2, and a quarter note G2. The system concludes with a quarter note F5 in the treble and a quarter note F2 in the bass.

16. Es ist das Heil uns kommen her.

The first system of the musical score for 'Es ist das Heil uns kommen her'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2.

A musical score for a short piece. The treble clef staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the bass clef staff provides a simple accompaniment of quarter notes.

17. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

The beginning of a musical score for 'Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ'. The treble clef staff starts with two measures of whole rests, followed by a melody. The bass clef staff has a simple accompaniment.

The continuation of the musical score for 'Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ', showing the treble and bass clef staves.

18. Auf meinen lieben Gott.

The beginning of a musical score for 'Auf meinen lieben Gott'. The treble clef staff starts with two measures of whole rests, followed by a melody. The bass clef staff has a simple accompaniment.

The continuation of the musical score for 'Auf meinen lieben Gott', showing the treble and bass clef staves.

19. O Herr Gott dein göttlich Wort.

The beginning of a musical score for 'O Herr Gott dein göttlich Wort'. The treble clef staff starts with two measures of whole rests, followed by a melody. The bass clef staff has a simple accompaniment.

19. Herr Christ der einig Gottes Sohn.

20. Herr Christ der einig Gottes Sohn.

20. Herr Christ der einig Gottes Sohn.

21. Dies sind die heiligen zehen Gebot.

22. Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Günst.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes.

23. Wenn mein Stündlein vorhanden ist.

The first system of music for piece 23 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains rests. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with quarter notes.

The second system of music for piece 23 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes.

24. Mit Fried und Freud ich fahr dahin.

The first system of music for piece 24 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes.

The second system of music for piece 24 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter notes.

25. Meine Seele erhebt den Herrn.

The first system of music for 'Meine Seele erhebt den Herrn' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The piece concludes with a double bar line.

The second system of music continues the piece. The upper staff has a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The piece concludes with a double bar line.

26. Allein Gott in der Höh sei Ehr.

The first system of music for 'Allein Gott in der Höh sei Ehr' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The piece concludes with a double bar line.

The second system of music continues the piece. The upper staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff has a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The piece concludes with a double bar line.

27. Herr Jesu Christ dich zu uns wend.

The first system of music for 'Herr Jesu Christ dich zu uns wend' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The piece concludes with a double bar line.

A musical score for a short piece. The treble clef staff begins with a G4 quarter note, followed by a dotted quarter note (A4), and then two eighth notes (B4 and C5). The bass clef staff has a whole rest for the first measure, followed by a quarter note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), a quarter note (C4), a quarter note (D4), a quarter note (E4), and a quarter note (F4).

28. Liebster Jesu wir sind hier.

A musical score for the hymn 'Liebster Jesu wir sind hier'. The treble clef staff has a whole rest for the first measure, followed by a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), and a quarter note (G4). The bass clef staff has a quarter note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), a quarter note (C4), a quarter note (D4), a quarter note (E4), a quarter note (F4), and a quarter note (G4).

(Zweiter Teil.)

A musical score for the second part of the previous piece. The treble clef staff has a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), and a quarter note (G4). The bass clef staff has a quarter note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), a quarter note (C4), a quarter note (D4), a quarter note (E4), a quarter note (F4), and a quarter note (G4).

29. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

A musical score for the hymn 'Wo Gott der Herr nicht bei uns hält'. The treble clef staff has a whole rest for the first measure, followed by a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), and a quarter note (G4). The bass clef staff has a quarter note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), a quarter note (C4), a quarter note (D4), a quarter note (E4), a quarter note (F4), and a quarter note (G4).

A musical score for the second part of the previous piece. The treble clef staff has a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), and a quarter note (G4). The bass clef staff has a quarter note (G3), a quarter note (A3), a quarter note (B3), a quarter note (C4), a quarter note (D4), a quarter note (E4), a quarter note (F4), and a quarter note (G4).

30. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

The first system of musical notation for piece 30. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff begins with a whole rest, followed by a half rest, and then a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a half rest, and then a melodic line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, and F4.

The second system of musical notation for piece 30. The treble staff continues with a melodic line of quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass staff continues with a melodic line of quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, and F4.

31. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn.

The first system of musical notation for piece 31. The treble staff has a whole rest for the first two measures, followed by a half rest, and then a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a half rest, and then a melodic line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, and F4.

The second system of musical notation for piece 31. The treble staff has a whole rest for the first two measures, followed by a half rest, and then a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass staff continues with a melodic line of quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, and F4.

32. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.

The first system of musical notation for piece 32. The treble staff has a whole rest for the first two measures, followed by a half rest, and then a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The bass staff begins with a quarter rest, followed by a half rest, and then a melodic line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, and F4.

A musical score for a piece in C major, 4/4 time. The treble clef part begins with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part begins with a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

33. Ach Gott und Herr.

A musical score for a piece in C major, 4/4 time. The treble clef part begins with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part begins with a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

A musical score for a piece in C major, 4/4 time. The treble clef part begins with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part begins with a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

34. Jesu der du meine Seele oder: Alle Menschen müssen sterben.

A musical score for a piece in C major, 4/4 time. The treble clef part begins with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part begins with a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

A musical score for a piece in C major, 4/4 time. The treble clef part begins with a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part begins with a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

35. Erbarme dich mein Herr und Gott.

First system of musical notation for No. 35. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C). The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, while the lower staff is mostly empty with a few notes in the final measure.

Second system of musical notation for No. 35. The upper staff continues the melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff has a few notes in the final measure.

36. Ach Herr mich armen Sünder.

First system of musical notation for No. 36. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C). The upper staff has rests in the first two measures, followed by a melodic line. The lower staff has a bass line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation for No. 36. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a bass line with chords and quarter notes.

37. Gott sei gelobet und gebenedeiet.

First system of musical notation for No. 37. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is common time (C). The upper staff has rests in the first two measures, followed by a melodic line. The lower staff has a bass line with chords and quarter notes.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes and rests.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes and rests.

38. Jesus Christus unser Heiland, der von uns.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a few notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes and rests, including an accent mark (^v).

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a few notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes and rests.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a few notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes and rests.

39. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Musical score for 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' (No. 39). The score is in G major and common time. The upper staff is a treble clef with a whole rest in the first measure. The lower staff is a bass clef with a complex rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Continuation of the musical score for 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' (No. 39). The upper staff continues with a melodic line of quarter and eighth notes. The lower staff continues with the rhythmic accompaniment.

40. Ich dank dir lieber Herre.

Musical score for 'Ich dank dir lieber Herre' (No. 40). The score is in G major and common time. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff is mostly empty with a few notes in the second measure.

Continuation of the musical score for 'Ich dank dir lieber Herre' (No. 40). The upper staff continues with a complex melodic line. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment.

41. Aus meines Herzens Grunde.

Musical score for 'Aus meines Herzens Grunde' (No. 41). The score is in G major and 3/4 time. The upper staff has a melodic line. The lower staff is mostly empty with a few notes in the second measure.

A musical score for a piano piece. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, including a sixteenth-note triplet. The bass clef staff contains a few notes and rests.

42. Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

A musical score for a piano piece. Both the treble and bass clef staves are marked with a '3' and a bracket, indicating a triplet. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, while the bass staff contains a simple accompaniment.

A musical score for a piano piece. The treble clef staff contains a series of chords and single notes. The bass clef staff contains a series of notes and rests.

43. Christ der du bist Tag und Licht.

A musical score for a piano piece. The treble clef staff contains a series of notes and rests. The bass clef staff contains a series of notes and rests.

A musical score for a piano piece. The treble clef staff contains a series of notes and rests. The bass clef staff contains a series of notes and rests.

44. Warum betrübst du dich mein Herz.

Neudrucke in Ph. Spitta, J. S. Bach I, Leipzig 1873, Beilage 1 und
in A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels II, Nr. 102.

(Fortsetzung im nächsten Bach-Jahrbuch.)



Fortsetzung und Nachträge zu dem im Bach-Jahrbuch 1905
ersienenen Verzeichnis der Literatur über J. S. Bach folgen
im Bach-Jahrbuch 1908.

Mitteilungen.

Herr Arno Werner (Bitterfeld) teilt mit:

Der zweite Schwiegervater Bachs war Johann Caspar Wülckens; in den Weisensefser Kirchenbüchern wird er auch Wülcke und Wölkner genannt. Um das Jahr 1713 finden wir ihn als Hochfürstlichen Musiker wie auch Hof- und Feldtrompeter zu Zeitz. Er wirkte also in der Kapelle mit und ragte über seine eigentlichen Standesgenossen hinaus. Eine Tochter war in Weisensefels an den Fürstl. Trompeter Georg Christian Meißner verheiratet, bei dessen Kinde die Großeltern am 20. Aug. 1713 Patenstelle übernahmen. Gleichzeitig wird ein Sohn Wülckens genannt, Christian Gottlob, der gleichfalls der edlen Trompeterzunft angehörte. Schwerlich hatte Bach schon damals Verbindung mit dieser Familie, sicher aber Fühlung mit dem Weisensefser Musikerkreise durch Ad. Immanuel de Weldige, der mit ihm gleichzeitig als Musiker und Pagenhofmeister in Weimarischen Diensten gestanden hatte und dem er in Freundschaft zugetan war. Bach hat de Weldige, Patenstelle zu übernehmen bei der Taufe seines Sohnes Philipp Emanuel, Bach erwies de Weldige denselben Liebesdienst bei der Taufe des Sohnes Johann Friedrich am 22. März 1714. An die Stelle von „Hl. Johann Sebastian Bach, Fürstl. Weimarische Concertmeister und Cammerorganist“ trat der Sekretär Eysenberg. Um diese Zeit übersiedelte Wülcken von Zeitz nach Weisensefels.

Es war nichts Ungewöhnliches, daß Weisensefser Musiker ihre Töchter zu Sängerrinnen ausbilden ließen, bot sich doch am dortigen Hofe, wo mehrere Damen als Sängerrinnen angestellt waren, hierzu gute Gelegenheit. So finden wir im Winter 1716 unseren Wülcken gastweise am Hofe zu Cöthen, in seiner Begleitung ist seine jugendliche Tochter Anna Magdalena, die als Sängerrin in den Konzerten der Hofkapelle mitwirkte. Wenige Jahre später sehen wir sie wieder im benachbarten Cöthen in der festen Stellung einer fürstlichen Sängerrin. Das Kirchenbuch der Schloßkirche berichtet:

„Den 29. September 1721 hat Frau Anna Christina, Andreas Palmari seel. gewes. Fürstlichen Lakai allhier nachgelassene Wittwe, eine Tochter, so den 27. Sept. geboren, taufen lassen, Namens

Gisela Agnesa.

Pathen:

Fräulein Sophia Charlotta von Schlegel allhier,

Fräulein Gisela Agnesa von Köhschau allhier,

Herr Gottfried Winkler, Director der Gold- und Silberfabrique allhier,

Jungfer Magdalena Wülckens, Fürstliche Sängerin allhier."

Kurze Zeit darauf, am 3. Dezember desselben Jahres wurde Anna Magdalena die Frau des Kapellmeisters Joh. Seb. Bach. Daß sie auch als junge Frau in den Hofkonzerten unter der Leitung ihres Mannes gesungen hat, ist ohne weiteres anzunehmen. Als Bach 1723 die Kapellmeisterstelle aufgab und als Kantor an die Thomaskirche nach Leipzig ging, übergab er dem Zerbster Fürsten zu dessen Geburtstage eine Komposition, die der Kapellmeister Fasch aufzuführen hatte (Zerbster Jahrbuch 1906 v. Wäschke). Das mag Fasch, der Mitbenerber um das Thomaskantorat gewesen war, nicht leicht geworden sein. In dem von ihm selbst aufgestellten umfangreichen Kataloge der Herzoglichen Musikalienbibliothek findet sich keine einzige Komposition von Bach.

Als sich in den zwanziger Jahren die finanzielle Lage des Weißenfeller Hofes immer ungünstiger gestaltete, ja die Gehälter der Hofbeamten teilweise ausblieben, da ging Bachs Schwiegervater als musikalischer Hoftrompeter nach Zerbst. Noch im Jahre 1729 wird ihm dort ein Sohn geboren, zu dessen Paten Sebastian Bach gebeten war. Das Schloßkirchenbuch berichtet darüber unterm 3. März: „Der Hochfürstl. Anhalt Cöthensche Capellmeister wie auch Director Musices und Cantor zu Leipzig, dessen Stelle, weil er nicht zugegen sein können, hat Herr Joh. Andreas Gregorius Fliedner, Hochfürstl. Hoftrompeter allhier vertreten.“

Bald darauf ist Wülcken Witwer. Das Kirchenbuch zu Rutha bei Zerbst bringt folgende Notiz: „Anno 1731. 10. April ist Hr. Johann Caspar Wilcke Hochfürstl. Musicalischer Hof-Trompeter zu Zerbst mit Frau Anna Margaretha Biesenbruch, des Hrn. M. Christ. Gottfried Biesenbruchs Pastoris allh. nachgelassenen Witwe nach dreymaliger Proclamation allhier copuliret.“

Das erwähnte Zerbster Jahrbuch von 1906 erwähnt noch, daß Seb. Bach, bei seinem Weggange von Cöthen dem Zerbster Fürsten als Abschiedsgruß und Geburtstagsgabe eine Komposition widmete.

Herr Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin) teilt mit:

Vor einigen Jahren erwarb ich auf antiquarischem Wege eine 20 Querfolio-Seiten starke Handschrift, deren Inhalt für Bach nach mehreren Seiten hin nicht ganz belanglos ist. Das Heftchen ist betitelt:

Orgel-Fugen
von
verschiedenen Meistern
Poss: Dröbs —

rührt also von dem Leipziger Organisten Joh. Andr. Dröbs her († 1825), von dem wir auch sonst noch manche gute Probe seines Sammelfleißes besitzen. Daß ihm nicht minderwertige Quellen zu Gebote standen, erweist gleich das erste Stück, eine Orgelfuge (Gmoll C) von Joh. Friedrich Bach, dem dritten Sohn Johann Christophs und dem Nachfolger Sebastians in Mühlhausen († 1730), von dem man sonst nur wußte, daß er ein Opfer seiner Trunksucht wurde (Spitta I, S. 138). Das Stück, thematisch übrigens mit der Gmoll-Fuge im ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ eng verwandt, gehört zu den besten Sätzen der Bachschen Familie vor Sebastian und läßt uns jetzt erst wahrhaft bedauern, daß ein solches Können für die Kunst nutzlos geblieben ist.

Das letzte Stück der Handschrift ist jene Dmoll-Fuge, welche auf Grund einer Forkelschen Abschrift als nicht sicher beglaubigte Komposition Sebastians in Band 38, S. 188 der Gesamtausgabe Aufnahme gefunden hat. Bezüglich der Autorschaft war aber augenscheinlich Dröbs besser unterrichtet, da er die Kellner der Ueberschrift beifügt — eine Angabe, die jedem, der die sonstigen Werke Joh. Peter Kellners kennt, aus stilistischen Gründen sofort einleuchtet.

Als drittes Stück steht bei Dröbs jene, wie man bisher annimmt (Spitta I, S. 451), dem ersten Chor der Kantate „Aus der Tiefe rufe ich“ entlehnte Gmoll-Orgelfuge. Für den Abdruck in der Gesamtausgabe (Band 38, S. 217) standen acht Handschriften zur Verfügung, die ältesten davon Kittelscher Provenienz. Als neunte kommt nun die Dröbs-Handschrift hinzu, die ausdrücklich als Autor bezeichnet die J. S. Bach. Ich möchte die Frage aufwerfen, ob das Verhältnis der Fuge zum Chor der Kantate gerade ein umgekehrtes war, ob dieser nicht besser als eine erweiterte Umarbeitung von jener zu betrachten sei?

Über ein angebliches Bildnis Bachs, welches kürzlich von dem städtischen Museum in Erfurt angekauft wurde, berichtet Dr. Alfred Overmann in der Zeitschrift „Die Musik“ (VII. Jahrg., Heft 6, mit zwei Beilagen): Es handelt sich um das Porträt eines noch jugendlichen Mannes von etwa 30 Jahren mit weichen, aber ausgeprägten Zügen in offenem Rock mit Halsbinde. Von dem Hausmannschen Typus weicht der vorliegende stark ab, vor allem in der Bildung der Nase, die hier nicht dick und wulstig wie dort, sondern feingeschwungen und spitz verläuft. Die Augenbrauen, die auf dem Hausmannschen Bilde sich nach der Nasenwurzel zu senken, wölben sich hier im Bogen und geben dem Blick etwas Welt-offenes, wie es ähnlich aus Goethes Jünglingsbildern spricht. Die Perrücke zeigt nahezu die Form freiwallenden Haares, weicht also ebenfalls von der auf dem Hausmannschen Bilde erheblich ab. Bachisch mutet im Grunde nur die Mund- und Kinnpartie an. — Über die Echtheit hegt Dr. Overmann selbst begründete Zweifel, legt aber trotzdem der Inschrift auf der Rückseite „Joh. Sebast. Bach geb. d. 21. Mart. 1685 zu Eisenach“ noch zu viel Wert bei; denn gerade die ausführliche Angabe des Geburtstages und Geburtsortes ist verdächtig und läßt auf ein Interesse schließen, wie es vor 1750 für Bach wohl kaum schon rege gewesen ist. Daß wir es keinesfalls mit dem verschollenen Erfurter Bachbild aus dem Besitze Kitzels zu tun haben, betont Dr. Overmann ausdrücklich. Der Name des Malers ist nicht vermerkt.

S.



Kritiken.

1. Philipp Wolfrum. Joh. Seb. Bach. Band 13, 14 der Sammlung „Die Musik“, herausgegeben von Richard Strauß. Mit 16 Vollbildern und 11 Faksimiles. — Bard, Marquardt & Co., Berlin (1906). — 180 S. kl. 8^o.
2. André Pirro. J.-S. Bach. — Félix Alcan, Paris 1906. — 245 S. kl. 8^o.
3. André Pirro. L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. — Paris, Librairie Fischbacher, 1907. — 539 S. gr. 8^o.
4. Albert Schweitzer. J.-S. Bach le musicien-poète. Avec la collaboration de M. Hubert Gillot de l'université de Strasbourg. Préface de Ch. M. Widor. — Paris, Costalat & Co., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. — 455 S. 8^o.
5. Albert Schweitzer. J. S. Bach. Vorrede von Ch. M. Widor. — Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. — 844 S. gr. 8^o.

Die vorliegenden, dicht aufeinander folgenden fünf Schriften über Johann Sebastian Bach stehen äußerlich in einem nicht uninteressanten Verhältnis zueinander: Der Verfasser des ersten ist ein Deutscher, der Verfasser des zweiten und dritten ein Franzose, der Verfasser des vierten und fünften halb ein Deutscher, halb ein Franzose. Ferner: sowohl die beiden Werke von Pirro wie die von Schweitzer haben — abgesehen von der Themenstellung — das mit einander gemein, daß die jedesmal an zweiter Stelle genannten eine Umarbeitung oder doch eine um vieles erweiterte und vermehrte Ausgabe der zuerst genannten bildete. Endlich: die Schriften Pirros und Schweitzers finden ihre Hauptaufgabe darin, die Werke Bachs ihrem poetischen Gehalt nach eingehend zu analysieren, d. h. beurteilen sie vom Standpunkte des Ästhetikers aus.

Es liegt nahe — über diese Äußerlichkeiten hinausgehend — Vergleiche anzustellen, wie die drei Verfasser an ihre letzten Endes gleiche Aufgaben herangetreten sind.

Das Büchlein von Wolfrum verfolgt zunächst den Zweck, deutschen Musikfreunden, die sich aus irgend welchem Grunde an Spittas Mono-

graphie nicht heranwagen, ein lebendiges Bild des Thomaskantors zu entwerfen, zu zeigen, wie er war und wie er wurde, und durch eindringliche Schilderung des Schönen und Erhabenen, das in seinen Werken liegt, zu eifriger Beschäftigung mit ihnen anzuregen. Eine schlichte, natürliche Sprache, in die hier und da mit Glück charakteristische Wendungen aus der Umgangssprache der Bachschen Zeit mit eingeflochten sind, dazu lebhaftes Empfinden und starkes Nachfühlen verschwundener Lebensverhältnisse machen die Lektüre genussreich. Es ist überall der Mensch Bach, der den Verfasser zunächst interessiert. Mit liebevoller Sorgfalt hat er ihn gezeichnet, seinen Charakter, seine Persönlichkeit, seine Fähigkeiten. Und auch später, bei der „Einführung in J. S. Bachs Werke“, tritt das Interesse für den eigenartigen Menschen Bach immer wieder in den Vordergrund. Daß bei der Betrachtung der Werke selbst die Begeisterung hochschlägt und Bachs Größe in den Augen des Lesers bis ins Ungemessene wächst, ist nicht nur ein Merkmal dieser, sondern überhaupt wohl jeder ersten Bachmonographie: welcher Gegenstand risse auch mehr zur Begeisterung fort als dieser? Aber es scheint doch, als ob der Verfasser oft absichtlich die Augen schlosse, um neben Bach nichts, oder doch nur minderwertiges zu sehn. Abgesehen von der wenig edlen Bemerkung über Händels Musik, mit der das Buch eröffnet wird, finden sich im Verlaufe bisweilen Werturteile abgegeben, die dem unbefangenen Leser eine prinzipielle Geringschätzung aller nichtbachischer Musik gewissermaßen suggerieren. Einen Mann wie Telemann z. B. einfach als „Notenschmierer“ Bach gegenüber zu stellen, geht heute doch wohl nicht mehr an. Es wird augenblicklich fleißig daran gearbeitet, das Schaffen der Nebenmänner Bachs der Vergessenheit zu entreißen und manchem von ihnen das Recht gehört und gekannt zu werden zurückzugeben. Ohne Zweifel wird sich dadurch das Niveau, von dem sich Bach bisher abhob, allmählich verändern (und zwar vermutlich erhöhen) und die Achtung vor anderen zeitgenössischen Größen wird sich steigern. Erst wenn einmal deren Lebenswerk ebenso leicht abschätzbar vor uns liegt wie dasjenige Bachs und Händels, wird sich der rechte Modus finden lassen für einen summarischen Vergleich zwischen Bach, dem Unvergleichlichen, und seinen Nebenmännern. Augenblicklich dürfte es sich empfehlen, bei solchen Vergleichen immerhin noch vorsichtig zu sein.

Was Wolfrum über die Werke sagt, verrät den langjährigen Kenner Bachscher Kunst; namentlich im Kapitel über die Orgelkompositionen wird er ein sinniger, poetisch fühlender Interpret des Meisters. Enthalten sind im vorliegenden Bande allerdings nur die Instrumentalkompositionen, ein späterer soll die Einführung in die Vokalwerke bringen. Doch wäre zu wünschen, daß der Verfasser dann Bemerkungen unterdrückte, wie sie sich als Mandglossen zu den Seiten 2, 114, 128, 175 finden. Ihr gereizter, persönlicher Ton ist nicht geeignet, die Einigkeit der großen Bachgemeinde zu fördern.

Über Albert Schweigers französisch geschriebenes Buch J.-S. Bach le musiciens-poète wurde schon im Bachjahrbuch für 1905 referiert. Neuerdings erschien es, zum Teil umgearbeitet und vermehrt, in deutscher Sprache und hat in dieser Gestalt an inhaltlichem Werte vieles gewonnen. Einzelne Forschungsergebnisse der letzten Jahre sind eingearbeitet worden, verschiedene Kapitel sind hinzugekommen. Auch in der neuen Ausgabe ist

die ältere Einteilung beibehalten worden: Vorgeschichte gewisser von Bach benutzter Kunstformen (Choral, Choralvorspiel, Kantate, Passion); Biographie; Einführung in Bachs Werke und deren Vortrag; ästhetische Abhandlungen über das Verhältnis von Musik und Poesie bei Bach, über die „musikalische Sprache“ der Kantaten usw.

So wie das Buch jetzt vorliegt, gehört es zu den wertvollsten und anregendsten Schriften, die in der letzten Zeit über Bach erschienen sind. Am bemerkenswertesten sind aber nicht die Kapitel, die sich mit dem rein Geschichtlichen und Biographischen beschäftigen, sondern die, in denen der Verfasser, auf eigene Erfahrungen und Beobachtungen gestützt, über den Vortrag Bachscher Werke, über die Textbehandlung, den Symbolismus Bachs und weitere Charakteristika seiner Musik spricht, also etwa vom 13. Kapitel an. Eine umfassende Kenntnis der Bachschen Schöpfungen kommt ihm dabei zu Hilfe. Was Wolfrum — auffällig demonstrativ — als Motto an die Spitze seines Buches setzt: „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen“, das hat auch Schweitzer in vornehmer Weise beherzigt; auch ihm liegt daran, Bach in seiner vollen Größe und Vielseitigkeit der lebenden Generation zu erschließen auf Grund dessen, was die Forschung bisher geleistet. Er tut es mit der Sicherheit eines Mannes, der Wissenschaftlichkeit und künstlerisches Empfinden zu gleichen Teilen besitzt und bestrebt ist, das Wertvolle, von wo es auch kommen mag, für seine Zwecke zu verwerten. Sicherlich wird manches aus dem Buche Schweitzers auf Widerstand stoßen, — in vielem verfolgt es eigene Wege. Mags sein! Aber der fruchtbaren Anregungen und gehaltvollen Deutungen sind zu viele, als daß darüber zur Tagesordnung fortgeschritten werden könnte.

Das beste Lob, das man dem Werke spenden kann, ist das, daß es dem praktischen Musiker eine Fülle von Belehrung und Anregung bietet. Auch wo speziell ästhetische Fragen zur Sprache kommen, geschieht es nicht aus Lust zur Spekulation, sondern um dem Verständnis der Werke vorzuarbeiten, dem Vortrag, der Interpretation Wege zu weisen.

So geartet ist z. B. das Kapitel über die Orgelwerke (S. 245 ff.), wo u. a. die sehr geschickt eingeleitete Frage über den Vortrag auf der Orgel zu beantworten versucht wird. Schweitzer weist auf den Bau und die Technik der alten Orgeln Silbermannscher Faktur hin, analysiert deren Klang und Spielweise und kommt zu der Ansicht, daß die moderne Konzertorgel mit ihren raffiniert angelegten Spielwerken einen vollendeten Vortrag, der der Bachschen Kompositionsweise entspricht, nicht zulasse. Was ferner über Registrierung und Klavierwechsel gesagt wird, trifft in der hauptsache wohl das Rechte und muß jeden, der über die Frage nachgedacht hat, zu weiteren Überlegungen anregen. — Der Klavierspieler findet im 15. Kapitel manches noch schwebende Problem seines speziellen Kunstbereichs angeschnitten, insbesondere wichtige Erörterungen über die Phrasierung, die dynamischen Schattierungen und das Tempo, wobei den Verfasser ein feines, unbeirrtes Stilgefühl leitet. Die bequeme Mediensart vom „modernen Menschen“ oder vom „Zukunftsmusiker“ Bach wird hier einmal recht deutlich ad absurdum geführt.

Auch die Embalofrage streift Schweitzer. Ruhig und sachlich, ohne Eifer und Hitze, spricht er die Ansicht aus, daß mit einem entschiedenen

„Zurück zum Embalo“ der Bachsache ebensowenig gedient sei, wie mit einem prinzipiellen Festhalten am Flügel. „Man sieht allgemach ein, daß der übermäßig starke und stumpfe Ton unserer Flügel im großen Konzertsaal wohl vonnöten sein mag, im kleinen häuslichen Musikraum aber mehr betäubt als befriedigt, und daß wir dazu kommen müssen, unsere vollendete Mechanik mit einem Klavierkörper zu verbinden, in welchem der Ton wieder hell und klar, metallisch vibrierend ist“ (S. 328). Was später (S. 370 f.) über die Verbindung des modernen Klaviers mit der Violine bei den Bachschen Sonaten gesagt wird, hat wohl jeder gute Musiker schon an sich selbst erfahren, ohne sich genauer darüber Rechenschaft abzulegen: Bachs Tonsatz und Absichten stehen mit dem heute produzierbaren Klang der beiden Instrumente in Widerspruch. Dasselbe konstatiert Schweizer hinsichtlich des Vortrags der Sonaten für Violine allein. Auf Grund einer vom Referenten im Bachjahrbuch 1904 gemachten Mitteilung über die Bogentechnik der Bachschen Zeit hat sich Schweizer einen Bogen nach älterem Muster bauen und einzelne der Sonatenfäße damit ausführen lassen. „Wer die Chaconne einmal so gehört hat, kann sie anders nicht mehr ertragen“, lautet sein Urteil.

Ein Kapitel „Bach und die Ästhetik“ leitet die zweite Hälfte des Buches ein, die der französischen Ausgabe den Titel »J. S. B. le musicien-poète« gab. Schweizer hebt hervor, wie wenig sich die Fachästhetik bisher durch Bach zum Studium der ästhetischen Elementarformen habe anregen lassen, und wie unklar man bei der Einordnung der Bachschen Musik in die üblichen ästhetischen Kategorien verfahren ist. Schweizer hält Bach für den konsequentesten Vertreter der „malerischen Musik“, für den Antipoden Beethovens und Wagners, die beide die Prinzipien der „dichterischen Musik“ verkörpern. Was damit gemeint und zugleich nicht gemeint ist, lese man bei Schweizer selbst nach. Mit Recht tadelt er Spittas unentschiedene Haltung bei der Beurteilung von malerischen oder programmatischen Zügen in Bachs Musik und legt in dem Kapitel „Wort und Ton bei Bach“, im Gegensatz zu jenem, das eigentümliche Verhältnis klar, in dem sich der modernen, insbesondere durch Wagner geschulten Musikästhetik bei Bach Musik und Dichtung zeigen. Die Untersuchung läuft hinaus auf den Nachweis einer bestimmten Tonsprache bei Bach, deren Syntax und Grammatik namentlich in den Choralvorspielen und Kantaten niedergelegt ist. Bach arbeitet — so setzt das feinsinnig geschriebene 21. Kapitel auseinander — bei der Konzeption eines Stückes mit einer Reihe von Motiven, die gewissermaßen musikalische Sprachbilder sind und in mehr oder weniger gleicher oder veränderter Form sich immer wiederholen, wenn der Text seine Phantasie auf gleiche Art in Bewegung setzt. Man könnte von musikalischen „Sprachwurzeln“ reden, in denen gewissermaßen die Quintessenz eines bestimmten Gefühls oder einer bestimmten Gefühlskomplexion enthalten ist. Solcher Sprachwurzeln in Gestalt charakteristischer Motive stellt Schweizer einige zwanzig zusammen, — natürlich ohne die vielen Ableitungen und Biegungen, die sich aus ihnen ergeben. So haben wir Schrittmotive, Motive des seligen Friedens, Motive des Schmerzes, der Freude, Tumultmotive, Motive der Mattigkeit, des Erschreckens usw., — Motivgruppen, zu denen sich jedesmal ein oder mehrere Stamm- oder Wurzelmotive auffinden lassen. Bei den einen ist der Rhythmus das

Charakteristische, bei den andern die melodische Bewegung, bei anderen die bildliche Nachahmung äußerer Geschehen. Schweitzer zeigt an einer Fülle von Beispielen, wie sich in Fällern, wo gleiche poetische Gedanken zur Aussprache drängen, sich auch die gleichen Motive bei Bach einstellen; ferner, wie Bach auch sehr oft von der Bildlichkeit des Tonausdrucks absteht und symbolisch spricht, d. h. Beziehungen herstellt, bei denen das tertium comparationis in der idealen Welt zu suchen ist (ein Beispiel dafür auf S. 456 aus dem Osterchoral „Heut triumphieret Gottes Sohn“).

Daß diese Erforschung der Grammatik und Logik der Bachschen Tonsprache an der Hand der Kantaten mehr ist als ein bloß interessantes Aufspüren von mannigfachen Beziehungen, hat Schweitzer erkannt: denn wenn uns einmal durch die Untersuchung der Vokalwerke Bedeutung und Zusammenhang der Bachschen Sprachmotive erschlossen ist, so dürfen wir zuversichtlich an die Ausdeutung seiner rein instrumentalen Sachen herangehen. Denn es ist sicher, daß Bachs Tonsprache auch hier, wo der leitende Text fehlt, dieselbe und dem Auszudrückenden adäquat ist. Welche poetischen Beziehungen bei einer hiernit rechnenden Interpretation der brandenburgischen Konzerte, der Violinsonaten, der Suiten usw. zum Vorschein kämen, wagt Schweitzer nur anzudeuten. Der schöne Traum vom „absoluten“ Musiker Bach erweist sich eben immer deutlicher als „Traum“.

So geistvoll und tiefdringend aber des Verfassers Studien auch sind, so viel neue Perspektiven für die ästhetisierende Bachforschung sie eröffnen, — eins muß doch bemerkt werden, nämlich: daß die hier erläuterte Tonsprache Bachs nicht, wie der Leser glauben könnte, eine nur ihm allein charakteristische ist. Diese Bachschen Schritt- und Freudennotive, diese Schmerz- und Mattigkeitsmotive mit ihren mannigfachen Abzweigungen, sie gehören zum großen Teil der musikalischen Umgangssprache seiner Zeit an, und ebenso gilt die ästhetische Begründung der Bachschen Musik, wie sie Schweitzer im 21. Kapitel seines Buches gibt, nicht für Bach allein, sondern für die Musik seiner Zeit überhaupt. Ja, man könnte geradezu sagen: die Vokalwerke Matthesons, Telemanns, Graupners, Stölzels usw. würden eine noch vollständigere Quelle für das musikalische Sprach- und Bilderlexikon der Zeit abgeben, da diese Tonsetzer oft viel derber, weniger fein und wählerischer vorgingen als Bach und bisweilen (ich denke besonders an Telemann, Mattheson) den Hörern ihre „tonpoetischen“ Absichten gewissermaßen mit dem Saunspfahl beizubringen versuchten. Auch Händel, der in seinen jüngeren Jahren stark vom Hamburger Geist beeinflusst war, später aber schnell zur Selbständigkeit heranreifte, wäre eingehend zu berücksichtigen; seine Tonsprache z. B. in der Deborah deckt sich in vielem mit der Bachschen, während zur Deutung seiner Concerti grossi wiederum ganz andere Voraussetzungen nötig sind. Hoffentlich schreitet die ästhetische Betrachtung dieses eigenartigen Zweiges musikalischer Hermeneutik in der nächsten Zeit rüstig weiter, und zwar sowohl über Bach hinaus wie vor Bach zurück, sodaß uns ein neuer, sicherer Schlüssel zur ästhetischen Beurteilung der älteren Musik an die Hand gegeben wird.*) Schweitzer hat

*) Dazu wird freilich nötig sein, daß wir auch der bisher unbeachtet gebliebenen Lehre von den „musikalischen Redefiguren“ in der Komposition des 16. bis 18. Jahrhunderts erhöhte Aufmerksamkeit schenken. Ein Aufsatz des Unterzeichneten in dem soeben erschienenen Kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1908 (Regensburg) sucht die Bekanntheit mit diesem wichtigen Kapitel alter Musikästhetik anzubahnen.

jedenfalls das Verdienst, hierzu die ersten Bausteine zu einem kleinen Gebäude aufgeschichtet zu haben.

Drei Bemerkungen noch über Stellen, die bei Schweizer zu Irrtum Veranlassung geben können. Wenn auf S. 325 bemerkt wird, daß Bach die willkürlichen Manieren alle ausschreibt, und gleich darauf der Passus steht: „tatsächlich verbannt Bach die Ornamente aus seiner Musik“, so ist das ein Widerspruch. Bach hat ebensoviel Ornamente wie irgend einer seiner Zeitgenossen, nur pflegte er sie eben zu notieren (vergl. den Mittelsatz des italienischen Konzerts oder das Präludium der G-moll-Solosonate für Violine). — Auf S. 387 versieht der Verfasser den Fortelschen Ausspruch, viele der Bachschen Konzerte seien zum Vortrag bei der kirchlichen Kommunionfeier geschrieben, mit einem Fragezeichen. Der Grund ist nicht ersichtlich, da sich diese von Italien herübergenommene Praxis tatsächlich auch in Deutschland nachweisen läßt und schon durch den großen Bestand an „Kirchenkonzerten“ anderer Meister belegt ist. Bekanntlich ist nicht einmal das Vorkommen von Tanzsätzen (bes. der Gigue als Schlußsatz) in italienischen Konzerten ein Beweis gegen den kirchlichen Gebrauch. — S. 492 wird von dem punktierten $\frac{6}{8}$ Rhythmus als einem bei „andern“ Komponisten „ziemlich seltenen“ gesprochen und sein Charakter bei Bach mit „friedsamere Freudigkeit“ erklärt. Das letztere ist richtig, — sollte aber dem Verfasser bei der Durchsicht Händelscher oder anderer, nicht-bachischer Werke niemals der Typus des Siciliano begegnet sein, jenes süditalienischen Hirtenanzes, mit dem schon im 17. Jahrhundert sich der Gedanke an idyllischen Frieden verknüpfte?

Was Schweizer nur in großen Umrissen zeichnet, mehr in Andeutungen als erschöpfenden Abhandlungen gibt: eine Ästhetik der Bachschen Musik, das hat André Pirro zum Gegenstand eines umfangreichen Buches (das fünfte der oben genannten) gemacht. Es ist bezeichnend für die Wirkung, die vom ästhetischen Studium der Musik Wagners in Frankreich ausgegangen ist, daß sich zwei französische Schriftsteller um die gleiche Zeit die Aufgabe stellten, Bachs Musik auf gewisse ästhetische Eigentümlichkeiten hin zu prüfen. Da zeigt sich noch etwas von dem scharfsinnigen ästhetischen Geiste der Franzosen des 18. Jahrhunderts. Was Schweizer, und in weit detaillierterer Art Pirro für Bach unternehmen, ähnelt im Grunde dem, was Curt Mey (die Musik als tönende Weltidee) und Wolzogen (Parallelen) für Wagner versuchten, nämlich: aus den Werken beider Meister die Bestimmtheit und Logik einer musikalischen Sprache nachzuweisen.

Bei Pirro begegnen wir derselben Fragestellung wie bei Schweizer, derselben Methode im Folgern, und daher auch einer Reihe gleicher Ergebnisse. Das erste Kapitel handelt über die primitiven malerischen Tendenzen der Bachschen Musik, vor allem über jene Gattung von Motiven, die — rein bildlich oder auch symbolisch — die Richtung einer Bewegung, eines Strebens ausdrücken (Motive auf: herabsteigen, aufsteigen, erwachen, Abgrund, Hölle, zu Füßen fallen, emporrichten, winden usw.). Im zweiten und dritten Kapitel wird auf die Formation und innere Struktur der Motive eingegangen und an Beispielen gezeigt, wie Bach durch melodische, harmonische und rhythmische Besonderheiten eine ungemeine Deutlichkeit in der musikalischen Sprachsymbolik erreicht (Ausdruck des Beharrens, des

Gleichens, des Willens, des Schreckens, der friedlichen Ruhe, des Jubels usw. Deutung und Charakteristik der verminderten und übermäßigen Intervalle; über die Verwendung von Dur und Moll; Eigenheiten in der rhythmischen Gestaltung). Indessen begnügt sich Pirro, diese Erscheinungen an der Hand eines kasualistisch gewonnenen Belegmaterials als bestehend nachzuweisen, ohne — wie Schweizer — sie auf wenige Urbestandteile (musikalische Sprachwurzeln oder Keim motive) zurückzuführen. Pirro sieht und beurteilt in den Motiven und malerischen Zügen der Bach'schen Musik mehr das äußerlich Symbolische, Schweizer mehr das innerlich Symbolische, Pirro sieht mehr auf das Bild an sich, Schweizer mehr auf die Bedeutung des Bildes, ein Unterschied, der letzten Endes wohl auf gewisse Unterschiede des nationalen Empfindens zurückgeht. Aber Pirros Darstellung gewinnt an besonderem Wert und überragt die von Schweizer dadurch, daß sie in genügendem Maße die musikalische Sprache und Tonsymbolik sowohl der Vorgänger wie der Zeitgenossen Bachs berücksichtigt. Vieles, was bei Schweizer als spezifisch Bach'sche Eigentümlichkeit erscheint, wird bei Pirro schon als Gemeingut der Zeit Heinrich Schübens bestätigt, während an anderen Stellen auch Seitenblicke auf Carissimi, Scarlatti, Händel, Reinhard Kaiser u. a. die nötigen historischen Voraussetzungen zur Beurteilung der Bach'schen Tonsprache andeuten. Gleich in der Einleitung des ersten Kapitels spricht Pirro über die malerischen Tendenzen der Musik des 17. Jahrhunderts; später, im 11. Kapitel, kommt er ausführlicher darauf zurück und erhellt die Zusammenhänge Bachs mit der älteren und gleichzeitigen (auch außerdeutschen) Musik, wobei ihm eine ausgebreitete Kenntnis älterer Tonwerke und gute Belesenheit auch in der neueren Bachliteratur zu statten kommt. Hervorzuheben wäre ferner die Berücksichtigung mancher wichtigen Werke der theoretischen Literatur (Vorreden, Schul- und Geschichtswerke usw.), aus denen Pirro mehr als einmal die Grundlagen für seine ästhetischen Urteile gewinnt.

Bei alledem verdient es Bewunderung, wie tief sich der Verfasser in Bach hineingelesen hat und wie er unter anscheinend vollständiger Beherrschung der deutschen Sprache der Bach'schen Empfindungswelt nahe gereten ist. Selbst in der philosophischen Literatur der Deutschen ist er zu Hause und zitiert sie, wenn es eine ästhetische Erscheinung zu begründen gilt. Das muß besonders erwähnt werden, weil wir wenige Bücher musikgeschichtlichen Inhalts aus französischen Federn haben, die sich in gleicher Weise des anekdotenhaften Tons enthalten und so fundamental angelegt sind wie dieses.

Viel Treffendes sagt Pirro weiterhin im 4. Kapitel, wo von der Verwendung des Kontrapunkts (*Méodies simultanées*) die Rede ist; im 5. Kapitel, wo auf den »*Commentaire de l'accompagnement instrumental*« eingegangen wird; ferner im 6. Kapitel, das sich in nahezu erschöpfender Weise mit der poetischen (symbolischen Verwendung) einzelner Instrumente beschäftigt, zunächst der Streichinstrumente, dann der Blasinstrumente, und dann zur Erläuterung einzelner hervorragender Instrumentationseffekte bei Bach übergeht.

Sehr lesenswert und einzelne Beobachtungen Schweizers ergänzend sind die feinen Bemerkungen Pirros auf S. 248 ff., wo er zeigt, wie Bach in vielen Fällen keineswegs als „Zukunftsmusiker“, sondern ziemlich „retro-

spektiv“ denkt und musikalische Bilder hinsetzt, wo sie eigentlich nicht hingehören, z. B. wenn er in dem Satze „der Freuden Wein gebricht“ (1. Rezitativ der Kantate „Mein Gott, wie lang“) auf „Freuden“ eine lange jubilerende Koloratur schreibt, oder in Stellen, wo in negativem Sinne von den Schrecken der Hölle die Rede ist, Intervalle des Schreckens anbringt. Gegen solche unlogische Bilderverwendung hatte schon Wolfsg. Caspar Prinz 1696 Front gemacht, später sprechen Lecerf de la Viéville, Mattheson u. a. dagegen. — Auch die Wiederholung von Worten und Sätzen, welcher bei Bach in vielen Fällen eine Wiederholung der gleichen Motive entspricht, unterzieht Pirro einer längeren Betrachtung, doch spricht weder er noch Schweizer von dem von Bach so verschieden gehandhabten musikalischen Ausdruck der Frage. Im folgenden werden dann einzelne Kompositionsformen durchgenommen: das Rezitativ, das Arioso, die Arie, das Duett, die Fuge usw. und auf ihren von Bach ihnen verliehenen Ausdrucksgehalt geprüft. Das 9. Kapitel liefert zur Ästhetik der Entlehnungen und Umformungen älterer Sätze einen Beitrag, erscheint aber doch mehr als eine Aufforderung zu weiteren Untersuchungen als ein Versuch, die hier vorliegenden ästhetischen Probleme ganz zu lösen. Nach längeren Ausführungen über Sprache und Ausdruck der Bachschen Instrumentalmusik, insbesondere über den inneren Zusammenhang der Instrumentalvorspiele mit den Kantaten, schließt Pirro sein Buch mit einem gehaltvollen Kapitel über verschiedene, vorher noch nicht gestreifte Beziehungen Bachs zur Kultur seiner Zeit, über seine Stellung zur Religion, zur Liebe, zur Natur, zur Volksmusik, über seinen Humor und über das Urtheil der Zeitgenossen über ihn.

Pirros Buch, ein Muster in der gründlichen und gewissenhaften Durcharbeitung des gewaltigen Stoffes, ist — wie das Schweizerische — dazu angetan, das Verständnis Bachs in immer weitere Kreise zu tragen und nach vielen Seiten hin klärend und anregend zu wirken. Da die große deutsche Bachgemeinde hieran sehr viel Interesse hat, wäre die Veranstaltung einer deutschen Ausgabe nur willkommen zu heißen.

Dr. A. Schering (Leipzig).



Mitgliederversammlung der Neuen Bach- gesellschaft,

abgehalten bei Gelegenheit des dritten deutschen Bachfestes in
Eisenach, Dienstag, 28. Mai 1907 vormittags 9^{1/2} Uhr im
Grottensaale des Fürstenhofes zu Eisenach.

Tagesordnung.

1. Eröffnung durch den Vorsitzenden Herrn Geheimen
Kirchenrat Professor D. Georg Rietschel.
2. Vortrag des Herrn Superintendenten D. W. Nelle
aus Hamm: Seb. Bach u. Paul Gerhardt.
3. Antrag des Herrn Dr. Arnold Schering aus Leipzig:
Einsetzung eines Arbeitsausschusses zur kritischen Re-
vision der Gesamtausgabe der Werke Joh. Seb. Bachs.
4. Diskussion über die von Dr. A. Schering aufgestellten
Richtsätze:
 - I. Über die Besetzung der Instrumente in Bachschen
Werken, insbesondere über Ersetzung ungebräuchlich gewordener
Instrumente.
 - II. Welche Erfahrungen sind seit dem Leipziger Bachfest im
Jahre 1904 gemacht worden in bezug auf die dort angeregten
Themen, und welche neuen Vorschläge knüpfen sich daran?
 - a) Einführung Bachscher Kantaten in den Gottesdienst.
 - b) Praktische Bearbeitungen (Einrichtung für besondere
Zwecke, Chor- und Orchesterverhältnisse. Kontinuofrage.
Kürzungen. Textänderungen usw.)
 - c) Knabenchöre. Kantoreien. Solistenverhältnisse. Bachs
Pflege in der Schule, im Lehrerseminar, am Konser-
vatorium.
 - d) Bachsche Werke als Hausmusik (mit Berücksichtigung
der Publikationen der Neuen Bachgesellschaft und der
Klaviereinrichtungen der Orchesterwerke).

Der Vorsitzende Herr Geheimer Kirchenrat Professor D. Rietschel eröffnet die Versammlung mit der Begrüßung der zahlreich erschienenen Mitglieder, worauf Herr Prof. Dr. Hermann Kretschmar (Berlin) dem Vorstande den Vorschlag zur Begutachtung empfiehlt, die Bachfeste künftighin ständig in Eisenach abzuhalten, da Eisenach durch das Bachmuseum nunmehr in den Mittelpunkt der Bachbewegung getreten sei. Der Antrag wird zur Erwägung zu den Akten genommen.

Abweichend von der in der Tagesordnung vorgesehenen Reihenfolge der einzelnen Punkte erhält zuerst Herr Dr. Arnold Schering aus Leipzig das Wort für seinen Antrag betreffend die Einsetzung eines Arbeitsausschusses zur kritischen Revision der Gesamtausgabe der Werke Joh. Seb. Bachs.

Auf die geschichtliche Entwicklung der Bachforschung zurückgehend, führte er aus, daß diese seit dem Jahre 1851, da der erste Band der großen Gesamtausgabe erschien, große Fortschritte gemacht habe. Heute kann man das ganze Werk überblicken mit all seinen Vorzügen und Fehlern. Für eine Revision hat sich schon vor Jahren Prof. Kretschmar ausgesprochen, und Nottebohm hatte bereits vor längerer Zeit eine Revision der Bachausgabe in Angriff genommen. Bisher sind einzelne Fehler aufgegriffen und veröffentlicht worden, sei es in Zeitschriften oder im Bachjahrbuch. Dr. Schering bemerkte aber, daß dies auf das große Publikum keinen guten Eindruck mache, namentlich wenn beim Aufstechen solcher Fehler das Revisionsverfahren im ganzen einer scharfen Kritik unterzogen werde. Er glaubt vorschlagen zu dürfen, die Arbeit der kritischen Revision einem Arbeitsauschuß zu übergeben, der sich zuvor über Plan und Umfang der Arbeit zu orientieren und dann geeignete Kräfte mit der Durchführung des Planes zu betrauen habe. Er denkt nicht an eine Revision gleich der ganzen Ausgabe, was eine langwierige Arbeit bedeuten würde, vielmehr solle man schrittweise, mit den großen bekannten Werken beginnend und dann übergehend zu den kleineren Werken, ans Ziel zu kommen suchen. Die Vorworte der ursprünglichen Ausgabe müßten als wertvolle Dokumente der geleisteten Arbeit selbstverständlich beibehalten, die Revisions-

resultate aber vielleicht bei eventuellen Neudrucken oder bei den Ausgaben der Neuen Bachgesellschaft berücksichtigt werden. Redner drückt den Wunsch aus, daß bei der Kritik der Gesamtausgabe persönliche Spitzen möglichst vermieden werden; man wolle keine Kritik der begangenen Irrtümer haben, sondern nur sachliche Verbesserungen. Es würde gewiß allseitig mit Freuden begrüßt werden, wenn Herr Prof. Dr. Seiffert sich entschloße — wie er dem Antragsteller früher andeutete —, eine Revisionsprobe der Johannispassion als Beitrag für das Bachjahrbuch zu geben. Vielleicht könnte diese dann als Richtlinie dafür dienen, in welcher Weise das Arbeitsverfahren zu geschehen habe.

Herr Geheimer Kirchenrat Prof. D. Rietschel legt darauf der Versammlung die vom Direktorium und Ausschuß bereits gefaßte Resolution vor, Herrn Prof. Dr. Kreisshmar, den Antragsteller und Prof. Dr. Seiffert in die vorgeschlagene Arbeitskommission zu wählen. Die Versammlung stimmt dem ohne Widerspruch bei.

Daran anschließend erhielt Herr Superintendent D. W. Nelle das Wort für seinen Vortrag „Seb. Bach und Paul Gerhardt“. Der Vortrag wird im Druck erscheinen.

Es folgte hierauf die Diskussion über die von Dr. A. Schering aufgestellten Richtsätze:

1. Über die Besetzung der Instrumente in Bachschen Werken, insbesondere über Besetzung ungebräuchlich gewordener Instrumente.

Herr Dr. Obrist (Weimar) ergreift das Wort und weist auf die drei verschiedenen Standpunkte hin, die in dieser Frage eingenommen werden können oder schon eingenommen worden sind. 1. ein antiquarisch-historischer, nach dem Bach heute originalgetreu wiedergegeben werden müsse, 2. ein Kompromiß-Standpunkt, der wohl die Urfassung anerkennt, aber im Gebrauch der Instrumente Freiheiten gestattet, 3. ein Retouchierungs-Standpunkt, der im Modernisieren radikal verfährt.

Der Redner hält ein näheres Eingehen auf Punkt 1 und 2 für ersprieflich und unterzieht zunächst das alte Cembalo und den modernen Flügel einer nähern Beurteilung, besonders im

Hinblick auf die bis heute gemachten Erfahrungen. Eine wunderbare Klangwelt scheint ihm im Cembalo verborgen zu liegen, nur fehlt den Cembali, wie sie heute in Anlehnung an die alte Bauart hergestellt werden, die nötige Vervollkommnung. Dr. Obrist tut eines Cembalo Erwähnung, das von Herrn Paul de Wit nach altem Muster erbaut wurde. Es hatte alle die Vorzüge, die einen großen Ton bedingen, so vor allem einen Bezug von Adlerfedern, außerdem eine gut funktionierende Dämpfung. Eines jedoch fehlte, nämlich ein 4-Fußzug, der neben den vorhandenen 8- und 16-Fußzügen unentbehrlich ist. Dieses Instrument wurde in einer Leipziger Aufführung der Matthäuspassion gebraucht, und der Versuch wäre im ganzen gut gelungen, wenn nicht andere unglückliche Umstände eine prinzipielle Beurteilung direkt ausgeschlossen hätten. „Auf jeden Fall haben wir kein Recht, eine Klangwelt, wie sie im Cembalo liegt, einfach zu beseitigen. Ein moderner Flügel steht nicht in Harmonie mit dem Bachschen Stile.“

Der Redner empfiehlt weiterhin, bei den Instrumentenmachern billigere Preise für die Herstellung von Cembali und von Oboi d'amore zu beantragen, was vielleicht durch Subskription größerer Chorvereine zu ermöglichen wäre. Zur Erleichterung der Trompetenpartien solle man Instrumente in der Art der Zinken bauen, auch auf die Schnabelflöte wieder zurückgreifen, die sehr leicht zu blasen sei.

Herr Dr. Bodenstein (München) steht betreffs Beibehaltung der alten Instrumente auf demselben Standpunkte und wünscht, daß die Bachgesellschaft sich dagegen verwahre, aus Not zu gestatten, die alten Instrumente durch neue zu ersetzen. Er empfiehlt die Firma Schramm (München), die der Konstruktion von Pleyel (Paris) ähnliche Instrumente zu verhältnismäßig billigem Preise liefert.

Herr Musikdirektor Beckmann (Essen) gibt sein auf Erfahrung gestütztes Urteil über das Tuba ab, das sich nach seiner Meinung nicht wohl in einen größeren Streichkörper einfüge, da es wegen seiner matten Klangstärke im Orchester völlig untergeht, was Herr Dr. Bodenstein zustimmend bekräftigt.

Herr Dr. Obrist meint, man müsse trotz des verhältnismäßig geringen Ergebnisses doch für diesen Versuch dankbar sein. Er deckt die Gründe der Unvollkommenheit des Fbchords, wie auch der Instrumente von Meyel auf: Die Saiten werden hierbei aus Dauerhaftigkeitsgründen anstatt von Gänse- oder Adlerfedern durch Lederspizzen angeriffen, was auf den Ton nicht ohne bemerkenswerten Einfluß ist. Das Fbchord verfügt zudem nur über ein einziges Manual, während die alten Cembali deren zwei mit drei Saitenbezügen hatten.

Herr Musikdirektor D. Richter (Dresden) nennt es eine vergebliche Mühe, den Ton des Cembali noch mehr zu verstärken, da das im Prinzip unmöglich sei.

Herr Prof. Kreisshmar empfiehlt mit Rücksicht auf die außerordentlich umfangreiche Frage nicht mehr auf weitere Details einzugehen. Das Thema werde am besten von verschiedenen Historikern gemeinschaftlich untersucht, wobei die neugebauten Instrumente, überhaupt alle praktischen Ersetzungsversuche zu berücksichtigen seien. Er formuliert seine Erklärung in die Worte:

Die Neue Bach-Gesellschaft erklärt es nach wie vor für eine ihrer wichtigsten Pflichten, planvolle Versuche zum Ersatz und zur Neubeschaffung verschwindender Bachinstrumente zu fördern.

2. Welche Erfahrungen sind seit dem Leipziger Bachfeste im Jahre 1904 gemacht worden in bezug auf die dort angeregten Themen, und welche neuen Vorschläge knüpfen sich daran?

a) Einführung Bachscher Kantaten in den Gottesdienst.

Prof. Rietschel kann von keinem Fortschritt auf Leipziger Boden reden. In Leipzig werden von Alters her Sonntags abwechselnd in der Thomaskirche und Nikolaikirche Bachsche Kantaten aufgeführt, allerdings nicht immer in vollem Umfange, sondern gekürzt. Dabei ist das Gewandhausorchester zum Beistand verpflichtet. Selten finden sich solch ideale Verhältnisse; für die meisten Kirchgemeinden sei die Kirchenmusik eine reine Geldfrage.

Superintendent Nelle bedauert, daß man so wenig

über den Wert der Kantaten unterrichtet ist und man bei der Auswahl von Festmusiken z. B. für die Gustav Adolf-Feiern oft widersinnig handle; anstatt Bachscher Kantaten führt man da z. B. Mendelssohns Elias oder Haydns Schöpfung auf, die beide mit dem betreffenden Feste auch nicht im allerlosesten Zusammenhang stehen.

Er hält es für eine schöne Aufgabe der Neuen Bachgesellschaft, eine übersichtliche Einteilung der Bachschen Kantaten nach den verschiedenen Zwecken, denen sie dienstbar gemacht werden können, auszuarbeiten, ein Vorschlag, in dem Prof. Kreisshmar dem Redner beistimmt. Dieser Punkt solle beim nächsten Bachfest einer eingehenden Besprechung unterzogen werden. Herr Superintendent Nelle legt darauf folgenden Antrag nieder:

Die Mitgliederversammlung des dritten deutschen Bachfestes ersucht den Vorstand, auf die Tagesordnung der nächsten Versammlung als Gegenstand zu setzen:

Welche Kantaten eignen sich in erster Linie zur Darbietung

- a) in Gemeinde-Festgottesdiensten,
- b) in Festgottesdiensten anlässlich großer allgemeiner kirchlicher Versammlungen, z. B. Kongresse und Tagungen der Inneren Mission, der Heidenmission, des Gustav Adolf-Vereins, des Ev. Bundes.

Begründung. Viele kirchliche Kreise würden gern eine oder mehrere Bachsche Kantaten bei Festlichkeiten größeren Stils aufführen, wenn ihnen die nötigen Fingerzeige hinsichtlich der Gemeindemäßigkeit, der Ausführbarkeit, der Wirkung gegeben würden; solange das nicht geschieht, wird man bei der traditionellen Aufführung nicht gottesdienstlicher Werke verbleiben, wie z. B. Handelscher, Haydnscher, Mendelssohnscher Oratorien.

Einer von Musikdirektor Beckmann geäußerten Ansicht, nach der Bachsche Kantaten bei der Aufführung in einer liturgischen Feier eventuell so gekürzt werden können, daß an Stelle der Solopartien eine einfache Rezitation derselben durch den

Liturgen vom Altar aus tritt, begegnet Herr Geheimer Kirchenrat Prof. Rietschel damit, daß er auf die oft sehr triviale Wirkung Bachscher Texte hinweist, wenn sie gesprochen und nicht gesungen werden.

Herr Musikdirektor Beckmann möchte als eine weitere Aufgabe der Neuen Bachgesellschaft angesehen wissen, bei der Ausarbeitung der kritischen Revision gerade die Frage der Kürzungen und textlichen Veränderungen zu berücksichtigen.

Herr Dr. A. Schering ist in der Lage, eine im Manuskript vorliegende Arbeit von Prof. William Wolff zu erwähnen, die den oben gestellten Wünschen nahe kommen könnte. Die Arbeit behandelt sämtliche 190 Kantaten, gibt Auskunft über ihre Editionen, Bearbeitungen, berührt Besetzungsverhältnisse, Entstehungsgeschichte, Textquellen, bringt Vorschläge über Kürzungen, Textumgestaltungen usw. Dr. Schering hält jedoch einen weiteren Ausbau dieses geplanten „Handbuchs“ für wünschenswert und weist auf die Ausführungen von Prof. W. Voigt im letzten Bachjahrbuch.

Herr Musikdirektor Nömhild (Dresden) kommt an der Hand eigener Erfahrungen auf die, wie er meint, heikle Frage der Kürzungen zu sprechen und tritt dann mit Wärme für die Popularisierung Bachs ein. Um das Bekanntwerden Bachs in kleinen Städten und Dorfkantoreien zu befördern, hält er eine größere Verbreitung der Otto Richterschen Schrift „Volkskirchenkonzerte“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel) für nützlich. Außerdem sollen die Bachfeste möglichst über ganz Deutschland verteilt und nicht, wie schon angeregt, auf einen Ort beschränkt werden.

Redner formuliert folgenden Antrag:

Die Neue Bachgesellschaft möge eine hervorragende Persönlichkeit auswählen, die beim nächsten Bachfest über Bearbeitungen (Einrichtung für besondere Zwecke, Chor- und Orchesterverhältnisse, Kontinuofrage, Kürzungen, Textänderungen) praktische Vorschläge macht.

4c. Knabenchöre, Kantoreien, Solistenverhältnisse. Bachs Pflege in der Schule, im Lehrerseminar, am Konservatorium.

Herr Musikdirektor D. Richter (Dresden) hält es für

unbedingt notwendig, wenn Bachsche Kantaten in den Gottesdienst aufgenommen werden sollen, die alten Kantoreien wiedererstehen zu lassen. Er erwähnt das kürzlich erschienene Werk über die Kantoreiverhältnisse in Sachsen von Rautenstrauch (Leipzig, Breitkopf und Härtel). Freiwillige Chöre sind mangels straffer Organisation leider nur selten in der Lage ganze Arbeit zu tun. Zur Errichtung von solchen Gymnasial-Chören, wie sie Leipzig in seinem Thomanerchor, Dresden im Kreuzkirchenchor haben, gehören allerdings große finanzielle Mittel.

Pastor Dr. Sannemann (Hettstedt): Aluminate in Verbindung mit höheren Schulen (nach dem Vorbild der Aluminate der Leipziger Thomasschule und der Dresdner Kreuzschule) müßten geschaffen werden, unbemittelten, aber begabten Knaben Gelegenheit zur Ausbildung gegeben werden.

Für die Beschaffung der Mittel solle man sich vor allem an begüterte Privatleute wenden, dann vielleicht auch an die Kirchenkasten, die oft große Schätze bergen und keine Verwendung dafür haben. Bevor man nach dem Beutel des Staates rufe, soll man seine Leistungsfähigkeit und den guten Willen erst beweisen, dann könne auch er sich seinen Verpflichtungen nicht entziehen.

Herr Musikdirektor Beckmann tadelt als Vorsitzender des Rhein.-Westfälischen Organisten-Vereins den Brauch mancher begüterter Kirchgemeinden, Organisten nur im Neben- und nicht im Hauptamt anzustellen; das rufe ein künstlerischen Ansprüchen nicht genügendes Organisten-Proletariat hervor.

4d. Bachsche Werke als Hausmusik (mit Berücksichtigung der Publikationen der Neuen Bachgesellschaft und der Klavier-einrichtungen der Orchesterwerke).

Herr Geheimer Rat Prof. Rietschel betont gleich anfangs, daß dieser Punkt schon in der Vorstandssitzung einläßlich erwogen wurde. Die Publikationen der Neuen Bachgesellschaft sollen auch weiterhin planmäßig ausgewählt, vor allem soll auch die Hausmusik genügend berücksichtigt werden. Herr Prof. Kreschmar habe dafür seine Mitarbeit versprochen.

Herr Musikdir. Otto Richter empfiehlt mehr Über-

sichtlichkeit und praktisches Verfahren bei weitem Ausgaben z. B. bei Arien für Solostimmen und Violine.

Zum Schlusse macht Herr Professor Prüfer (Leipzig) die Mitteilung, daß noch im Herbst des laufenden Jahres der Leipziger Bachverein ein zweitägiges Bachfest anlässlich der Einweihung des Leipziger Bachdenkmals veranstalten wird, wozu er auch die versammelten Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft freundlichst einladet.

Georg Rietschel. Gustav Schreck. Oskar v. Hase.
Arnold Schering. Bernhard Richter. W. Müller.



Anlässlich der Eröffnung des Bachmuseums in Eisenach bei Gelegenheit des dritten deutschen Bachfestes sind an den Kaiser und den Großherzog folgende Begrüßungsdepeschen abgesandt worden:

Er. Majestät dem Deutschen Kaiser, Berlin.

Eurer Majestät sendet die zur Feier des Dritten Deutschen Bachfestes und zur Einweihung von Johann Sebastian Bachs Geburtshaus in Eisenach versammelte Neue Bachgesellschaft ehrfurchtsvolle Huldigung und tiefempfundenen Dank für die reiche Gabe zu Ehren des großen Tonmeisters, den Eure Majestät dem Denkmale des großen Königs zugesellt haben. Alleruntertänigst

Der Vorstand der Neuen Bach-Gesellschaft.
Geh. Kirchenrat Professor D. Rietschel.

Er. Königl. Hoheit dem Großherzog von Sachsen, Heinrichau in Schles.

Die zur Feier des Dritten Deutschen Bachfestes und zur Einweihung von Johann Sebastian Bachs Geburtshaus als Bachmuseum versammelte Neue Bachgesellschaft huldigt Eurer Königlichlichen Hoheit als dem Herrn des Landes, aus dem der große deutsche Tonmeister hervorgegangen ist, alleruntertänigst.

Der Vorstand der Neuen Bach-Gesellschaft.
Geheimer Kirchenrat Professor D. Rietschel.
Professor G. Schreck.
Geheimer Hofrat Dr. Oskar v. Hase.

Darauf trafen nachstehende Depeschen ein:

Seine Majestät der Kaiser und König haben den treuen Gruß anlässlich der Feier des Dritten Deutschen Bachfestes und der Einweihung des Geburtshauses des großen Meisters huldvollst entgegengenommen und lassen für das freundliche Gedenken vielmals danken. Auf Allerhöchsten Befehl.

Der Geheime Kabinetsekretär.
von Lucanus.

Dem Vorstande der Neuen Bachgesellschaft sage ich für die aus Anlass der Eröffnung des Bachmuseums in Eisenach mir dargebrachte Huldigung meinen herzlichsten Dank. Ich verbinde damit den Ausdruck der aufrichtigsten Freude über die Erwerbung des Geburtshauses Johann Sebastian Bachs, eine That, durch welche die Neue Bachgesellschaft sich selbst in gleichem Maße wie das Andenken des großen Tonmeisters geehrt hat.

Wilhelm Ernst.



Herr Dr. Georg Bornemann, Mitglied des Bachhausauschusses, wendete sich bei der Übergabe der Schlüssel des Bachhauses in Eisenach in folgender Ansprache an Herrn Geh. Kirchenrat Professor D. Rietschel:

Es ist mir eine hohe Ehre, berufen zu sein, Ihnen, hochverehrter Herr Geheimer Rat, als Vorsitzenden der Neuen Bachgesellschaft den Schlüssel zu diesem Hause zu übergeben, welches wir mit Fug und Recht als das Geburtshaus Johann Sebastian Bachs bezeichnen, insonderheit gestützt auf eine sichere Überlieferung, welche von Geschlecht zu Geschlecht in dem noch heute blühenden, von Johann Regidius Bach abstammenden Eisenacher Zweig der Familie Bach fortgetragen worden ist. Daß ich dieses Haus hüten und pflegen durfte, seitdem es in den Besitz der Neuen Bachgesellschaft übergegangen ist, wird mir eine der größten Freuden meines Lebens bleiben.

Bevor wir nun dieses Hauses Schwelle überschreiten, drängt es mich, zweien Wünschen Ausdruck zu geben. Der eine ist der, daß prüfende Augen Wohlgefallen finden möchten an dem, was seit Jahresfrist im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft und mit ihren Mitteln geschaffen worden ist, und der andere dies: daß alle diejenigen, welche in Zukunft zu der Stätte pilgern werden, an welcher einer der größten Geister aller Zeiten Mensch geworden, davontragen möchten einen Funken seines dem Höchsten zugewendeten Idealismus und zugleich ein Teil jener Demut vor dem Höchsten, die Johann Sebastian Bach zum Lebensmotto eingegeben haben: Soli Deo Gloria!



Aus Anlaß der Enthüllung des Bachdenkmals in Leipzig

veranstaltet das „Denkmalskomitee“ ein dreitägiges Musikfest in den Tagen vom 16.—18. Mai 1908 unter Mitwirkung des Thomanerchors, des Bachvereins und des städtischen Gewandhaus-Orchesters

mit folgendem Festplane:

16. Mai, Nachmittags: Festmotette in der Thomaskirche.
16. Mai, Nachmittags und Abends: I. Kirchenkonzert in der Thomaskirche: Strichlose Aufführung der Matthäuspassion.
1. Teil von 1/2 4—6 Uhr,
2. Teil von 1/2 8—10 Uhr.
17. Mai, Früh: Festgottesdienst in der Thomaskirche mit Anwendung der Bachschen Liturgie; daran anschließend die Enthüllung des Denkmals.
18. Mai, Vormittags: Kammermusik im Saale des Gewandhauses.
18. Mai, Abends: II. Kirchenkonzert in der Thomaskirche: Kantaten und Magnificat.

Außerdem ist für Sonntag Abend (17. Mai) eine Festvorstellung im Neuen Theater — Die Meistersinger von Nürnberg — beabsichtigt.

Die Karten, die zur Beteiligung an allen Veranstaltungen — ausgenommen die Theateraufführung — berechtigen, kosten 12 Mark. — Den Mitgliedern der „Neuen Bachgesellschaft“ ist in entgegenkommender Weise der Vorzugspreis von 8 Mark eingeräumt worden.

Das vierte deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft

findet im Herbst statt und zwar in den Tagen vom 3.—5. Oktober 1908 in Chemnitz. Hierüber wird rechtzeitig nähere Bekanntmachung ergehen.

Leipzig, 25. Februar 1908.

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft zu Leipzig.

Georg Rietschel. Gustav Schreck. Oskar v. Hase.
Vorsitzender. Schriftführer. Schatzmeister.





Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

26. 9. 96

23. 3. 00

Präsenz-
nutzung

SLUB DRESDEN



3 2257720