

# Bach-Jahrbuch

## 1915

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek



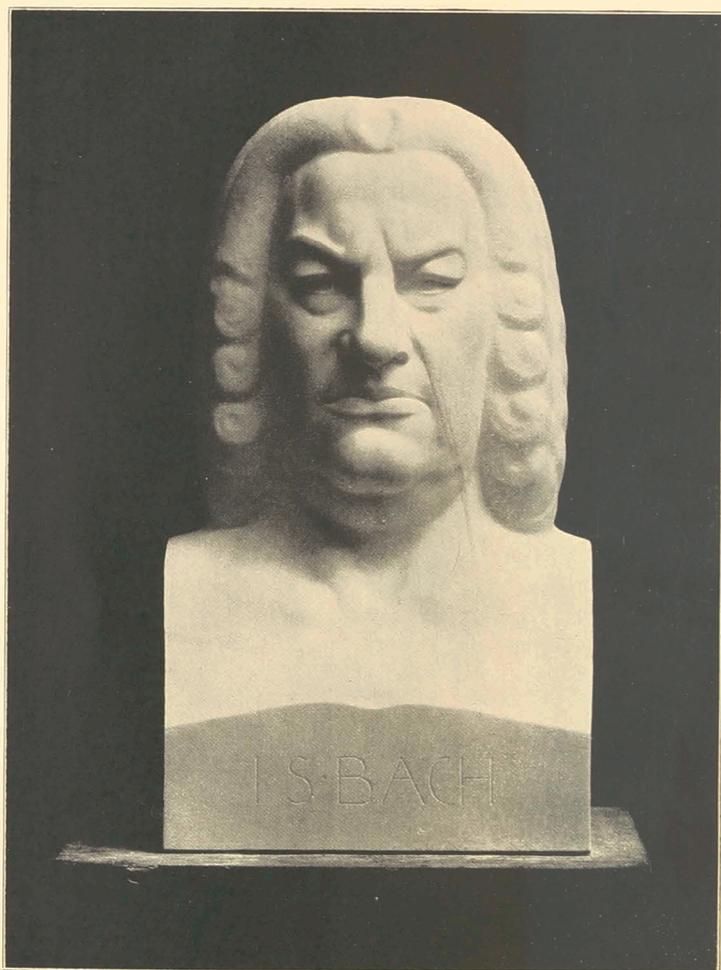
*Mittsade Löber.*

---









Bildnis J. S. Bachs

nach der Gedenkstätte von Professor F. Behn in der Walhalla

# Bach-Jahrbuch

12. Jahrgang 1915

Im Auftrage der  
Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering  
(Leipzig)

Mit dem Bildnisse J. S. Bachs  
nach der Gedenkbüste in der Walhalla



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

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 16, 3.



Copyright 1916 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

1947 I Fd 3

## Inhalt.

	Seite
Bernhard Friedrich Richter (Leipzig): Johann Sebastian Bach im Gottesdienst der Thomaner . . . . .	1
Rudolf Steglich (Dresden): Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit. . . . .	39
Woldemar Voigt (Göttingen): Eine Umdichtung des „Zufrieden- gestellten Aeolus“ . . . . .	146
Arthur Präfer (Leipzig): Eine alte, unbekannte Skizze von Se- bastian Bachs Leben. . . . .	166
Bachaufführungen im zweiten Jahre des deutschen Krieges (zu- sammengestellt von Th. Viebrich, Leipzig) . . . . .	170
Von der Neuen Bachgesellschaft . . . . .	199

---

### Kritik.

Haschagen, Friedrich, Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. Besprochen von Karl Anton (Baden-Baden u. Dos) . . . . .	202
Mittheilungen . . . . .	203

---



## Johann Sebastian Bach im Gottesdienst der Thomaner.

Von Bernhard Friedrich Richter (Leipzig).

Eine ihrer wichtigsten Aufgaben sieht die Neue Bachgesellschaft darin, den kirchlichen Werken Sebastian Bachs die ihnen gebührende Stellung im Gottesdienst wiederzugewinnen. Seit der ersten Hauptversammlung der Gesellschaft in Leipzig (1904) hat die Frage der Verwendbarkeit der Bachschen Kantate im Gottesdienste in jeder Versammlung auf der Tagesordnung gestanden, und es hat an mancherlei Vorschlägen nicht gefehlt. Auch Bach-Gottesdienste sind bei den meisten Bachfesten veranstaltet worden und haben viel Zustimmung gefunden. In Heidelberg und anderswo, bei Kantoren- und Organistentagungen hat man gelegentlich solche Gottesdienste abgehalten, und sie haben erbaulich gewirkt. Aber sie sind Ausnahmen gewesen und haben praktische Resultate kaum gezeitigt. Denn es kann sich nicht darum handeln, gewissermaßen Bach zuliebe den Gottesdienst, wie es zumeist geschah, umzugestalten und einzurichten, sondern darum, die Bachschen Werke den überall feststehenden Gottesdienstordnungen dauernd einzufügen.

Eine Hauptschwierigkeit, die Kantate als Ganzes wieder in den Gottesdienst einzuführen, liegt darin, daß ihre ungekürzte Aufführung in den meisten Fällen zu viel Zeit in Anspruch nimmt. Es ist nicht mehr möglich, im Frühgottesdienste Kirchenmusiken von oft mehr als einer halben Stunde Dauer aufzuführen. In der guten alten Zeit, wo man ausgedehnte Gottesdienste gewöhnt war, vertrug man lange Predigten und umfangreiche Musiken. Heute jedoch nicht mehr. Es ist gewiß sehr erfreulich, daß die Geistlichen an der gegenwärtigen Bachbewegung lebhaft teilnehmen und im besonderen für die Frage der Rückgewinnung der Bachschen Kantate für den Gottesdienst viel Interesse

und Verständnis zeigen, aber es kann ihnen keineswegs zugemutet werden, der Kirchenmusik wegen, selbst wenn sie von Bach ist, sich für die Predigt mit wenigen Minuten zu bescheiden. Im Hauptgottesdienste bleibt die Predigt die Hauptsache.

Diese einer Aufnahme der ganzen Kantate in den Hauptgottesdienst entgegenstehende Schwierigkeit kam auch in den Versammlungen öfters zur Sprache, und dabei wurde gelegentlich vorgeschlagen, die Kantaten möchten, soweit nötig, für den Gottesdienst bearbeitet, das heißt in der Hauptsache doch wohl: gekürzt werden. Schon in der Leipziger Versammlung wurde der Vorschlag gemacht, die Neue Bachgesellschaft solle sich mit der Herausgabe solcher Kantatenbearbeitungen befassen. Mit Recht bemerkte dagegen ein Redner, daß das nicht eine Aufgabe dieser Gesellschaft, sondern, wenn Bedürfnis nach solchen Bearbeitungen vorläge, nur Sache der Kantoren sein könne. Es wäre auch wohl befremdlich, wenn die Neue Bachgesellschaft mit ihrer Autorität ein Verfahren decken wollte, das nur als Nothbehelf angesehen werden könnte. Wenn ein Kantor für seine kirchlichen Zwecke, den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln und Bedürfnissen entsprechend, eine Kantate bearbeitet, so ist dagegen nichts einzuwenden; er mag seine Arbeit auch herausgeben, wenn er sie erprobt hat und für gut hält. Aber schließlich ist diese Arbeit gar nicht nötig. Alle Kantaten Bachs sind im Klavierauszug erschienen, sehr viele in mehreren Ausgaben, und von den meisten sind Sing- und Instrumentalstimmen, einschließlich des ausgesetzten Continuo, zu billigen Preisen zu haben. Für die nur wenigen Kantaten, deren Stimmenmaterial noch nicht gedruckt ist, ist die Firma Breitkopf & Härtel jederzeit bereit, die gewünschten Stimmen schnellstens zu beschaffen. Hat sich ein Kantor zur Aufführung irgend einer Kantate entschlossen, so mag er daraus wählen, was er mit seinen Hilfsmitteln herauszubringen glaubt. Da dem einen vielleicht eine Sopranistin, dem andern dagegen ein Bassist usw. zur Verfügung steht, die Bedürfnisse also sehr verschiedene sein werden, kann schon deshalb der Herausgabe gekürzter Kantaten nicht das Wort geredet werden. Etwas anderes ist es mit dem Herausgeben einzelner Sätze aus Kan-

taten, wie das schon vielfach, z. B. im Chorbuch der Sächsischen Kirchengesangsvereine, geschehen ist. Davon unten.

Wenn sich nun auch einzelne nicht zu lange Kantaten, wie wir später sehen werden, dem Frühgottesdienst vielleicht ungekürzt einfügen lassen, so werden Aufführungen der meisten Kantaten ohne Kürzung, wie es das Wünschenswerteste wäre, wohl nur im Abendgottesdienst möglich sein. Hier wird der Geistliche sich gern dazu verstehen, gelegentlich zugunsten der Musik auf eine längere Predigt zu verzichten und sich mit einer kürzeren Ansprache zu begnügen. In neuerer Zeit hat man vielerorten sogenannte liturgische Gottesdienste eingeführt. In ähnlicher Weise mag ein solcher Gottesdienst eingerichtet werden, nur müßte natürlich die Kantate als ein Ganzes geboten und die Folge der einzelnen Sätze nicht etwa durch Schriftverlesung, Gemeindecloräle usw. unterbrochen werden. Nach einleitendem Gemeindegesange wird die Kantate gesungen, dann folgt die Ansprache, zum Schluß erhält die Gemeinde wieder das Wort. Ist die Kantate umfangreich und läßt sie sich ohne Zwang teilen — Bach hat eine ganze Anzahl zweiteiliger Kantaten geschrieben, bei denen der erste Teil vor der Predigt, der zweite nach der Predigt, auch wohl während der Kommunion gesungen wurde —, so kommt die Ansprache zwischen beide Teile. Ein solcher Gottesdienst würde sich übrigens in der Form sehr wenig von dem hergebrachten Abendgottesdienst unterscheiden, nur daß der Gemeinde ausnahmsweise mehr Musik als Predigt geboten wird. Das gelegentliche Verlegen der Kantate in den Abendgottesdienst kann außer mit der Möglichkeit, diese vollständig aufzuführen, auch noch mit dem Vorteil rechnen, daß der Abendgottesdienst bezüglich der Wahl der Texte mehr Freiheit gestattet als der Hauptgottesdienst. Es verschlägt dann nichts, wenn etwa die Kantate für den 2. Osterfeiertag „Bleib' bei uns“ an einem andern Sonntage der Osterzeit gesungen wird.

Freilich wird, wenn man die Kantate Bachs dem Abendgottesdienste zuweist, der Musik eine Ausnahmestellung eingeräumt. Die Kirchenmusik gehört aber in erster Linie in den Frühgottesdienst, ganz abgesehen davon, daß Abendgottesdienste nicht überall Brauch sind und selbst in größeren Städten im

Sommer oft wegfallen. Bach hat seine Kantaten durchgängig für den Hauptgottesdienst geschrieben, und sie dort wieder nach Möglichkeit einzubürgern, muß unser Bestreben sein.

Es wäre nun sehr einfach, darauf hinzuweisen, daß Bach für alle Sonn- und Festtage des Jahres mit Ausnahme des zweiten und vierten Advents- und der Passionssonntage zum mindesten zwei, oft drei und vier Kantaten hinterlassen hat, so daß man nur zu wählen braucht, um an so viel Sonntagen, als man wünscht, Bachsche Musik erklingen zu lassen. In verschiedenen kirchenmusikalischen Blättern finden sich öfters Angaben, welche Kantaten sich für gottesdienstliche Zwecke besonders eignen. Aber das sind zumeist bloße Aufzählungen, ohne besondere Hinweise, wie den in den einzelnen Fällen etwa entgegenstehenden Schwierigkeiten betreffs der Ausführung zu begegnen sei.

Ehe nun hier besondere Vorschläge in bezug auf Wahl und Ausführung gemacht werden, möge es erlaubt sein, in Kürze darzustellen, wie sich bei den Thomanern in Leipzig die Kantaten Bachs ihre Stellung im Gottesdienst allmählich errungen haben. Die hierauf gerichtete Tätigkeit dieses Chores — oder besser seiner Kantoren — besonders ins Auge zu fassen, liegt um so näher, als ja die bei weitem größte Zahl der Kantaten Bachs für die Thomaner geschaffen wurde und meines Wissens kein Kirchenchor Deutschlands es sich in neuerer Zeit so hat angelegen sein lassen, durch immer weitere Aufführungen bisher nicht gesungener Kantaten dem großen Meister gerecht zu werden. Besteht doch jetzt der größere Teil aller in der Thomas- und Nikolaikirche aufgeführten Musiken aus Kompositionen Seb. Bachs. Es läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß sowohl bei Lebzeiten Bachs als auch nach seinem Tode sich sehr wenig Kirchenschöre mit der Pflege Seb. Bachscher Kirchenkantaten beschäftigt haben. Von den Söhnen Bachs weiß man, daß namentlich Emanuel in Hamburg zuweilen Werke seines Vaters im Gottesdienst gebracht hat; der später als kläglich geschilderte Zustand seines Chores aber (abgesehen von der gänzlich veränderten Geschmacksrichtung — man vergleiche die Werke des Sohnes mit denen des Vaters!) wird später

weitere Aufführungen unmöglich gemacht haben. Auch Friedemann hat, wenigstens solange er in Halle angestellt war, oft Kantaten und Passionen seines Vaters aufgeführt. Wie sorglos er mit den ihm anvertrauten Schätzen verfuhr, ist hinlänglich bekannt. Es wäre von größtem Interesse, nachzuforschen, wann und wo etwa im 18. Jahrhundert Bachsche Kantaten gottesdienstlich verwendet worden sein könnten, nur ist zu befürchten, daß abgesehen von der Dürftigkeit der Quellen und der zeitraubenden Schwierigkeit, diese einzusehen, die Ausbeute eine sehr geringe wäre. Auch der Thomanerchor macht in dieser Beziehung keine Ausnahme. Obwohl die Quellen, wenigstens für das 18. Jahrhundert, auch hier sehr spärlich fließen, lassen sie doch mit Sicherheit so viel erkennen, daß außer den Motetten, die in der Thomaskirche ununterbrochen erklingen sind und deren Vorführung der besondere Stolz der Thomaner war, von den übrigen Kirchenwerken Bachs wohl ein halbes Jahrhundert lang nicht ein einziger Satz mehr ertönte.

Von dem reichen Schätze der Kirchenkantaten Seb. Bachs verblieb nach seinem Tode der Thomaschule durch einen glücklichen Zufall ein Jahrgang in Stimmen, den sie, wenn auch nicht mehr ganz vollständig, noch heute besitzt. Im Bach-Jahrbuch 1906 ist eingehend über die Schicksale dieser sämtlich über Choräle geschriebenen Kantaten berichtet worden. Dort ist auch nachgewiesen, wie durch den Thomaner-Präfekten C. F. Penzel bald nach Bachs Tode zahlreiche Partituren aus diesen Stimmen hergestellt und, wenigstens zu den Zeiten von Bachs Amtsnachfolger Gottlob Harrer und auch nach dessen Tode, einige Zeit lang zu Aufführungen benutzt wurden. Sowohl Harrer als auch dessen Nachfolger J. F. Doles (Kantor von 1755—89) haben eine Anzahl Partiturabschriften hergestellt, doch wohl zum Zwecke praktischer Verwendung. Seit Kuhnaus Zeit und auch während Bachs Amtstätigkeit wurden die Kirchenmusiktexte zum Gebrauch für die Gemeinde gedruckt, gewöhnlich in Hefen, die eine Anzahl Sonntage umfaßten. Unter Doles scheint das nicht mehr gebräuchlich gewesen zu sein, wie aus einer Bemerkung J. Ad. Hillers hervorgeht, der in der Vorrede seines ersten Textheftes (1789) betont, daß er

in Zukunft nach dem Beispiele Dresdens und anderer Städte die Texte in mäßigen Hefen drucken lassen werde. Hiller lebte lange genug in Leipzig, um zu wissen, ob dies unter Doles der Fall gewesen oder nicht. Jedenfalls hat sich kein Sonntagstert aus Doles' Zeit auffinden lassen. Daß Doles die Passionen Bachs noch gelegentlich aufführte, ist durch Kochlig bezeugt, aber die Kantaten Bachs scheint er mit der Zeit beiseite gelegt zu haben: Kochlig erwähnt keine Aufführung. Man kann sich auch leicht vorstellen, wie bei der so veränderten Geschmacksrichtung das Verständnis für Bachsche Art schon damals abhanden gekommen war. Wollte doch Doles die Fuge aus der Kirchenmusik verbannt wissen, und bekannte er doch in seiner Selbstbiographie, bei seinen Kompositionen stets nach sanfter und rührender Melodie nach dem Muster Haffes und Grauns gestrebt zu haben. Da mochte freilich Bachsche Kost nicht mehr schmecken.

Auch unter Joh. Adam Hiller (Kantor von 1789—1800) sind Aufführungen Bachscher Kantaten nicht nachweisbar und auch nicht wahrscheinlich. Die aus Hillers Zeit erhalten gebliebenen Textbücher umfassen die Zeit von 1789 bis Mitte 1792. Ein Komponist wird selten genannt. Diesen Textbüchern gibt Hiller öfters wortreiche Abhandlungen bei, hauptsächlich über die Beschaffenheit wahrer Kirchenmusik. Man gewinnt daraus die Erkenntnis, daß Bachsche Musik nicht nach seinem Geschmack gewesen. Seine Ideale waren vielmehr Haydn, Haffe und Graun. Des letzteren weltbekanntes Passionsoratorium „Der Tod Jesu“ hat er während der Dauer seines Kantorates jeden Karfreitag aufgeführt, so daß also für Bachs Passionen kein Platz mehr blieb. Auch die Texte der sonntäglichen Kirchenmusiken, die er aufführte, hauptsächlich Sätze aus Haffes Dratorien (Chöre, Arrien, Duette u. dgl.), weisen nicht auf Bach hin.

Hillers Nachfolger war August Eberhard Müller (1800 bis 10). Seine Amtstätigkeit fällt in die Zeit, da man sich, besonders angeregt durch J. N. Forkels 1802 erschienene Schrift: „Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, des großen Meisters wieder mehr erinnerte und durch Drucklegung

von Werken wie des Wohltemperierten Klaviers und der Motetten mit der weiteren Verbreitung seiner Werke wenigstens ein Anfang gemacht wurde. Müller, dem um seines sonstigen vielfachen verdienstvollen Wirkens willen eine eingehendere Arbeit zu wünschen wäre, war schon in früher Jugend zu Seb. Bach hingeführt worden. Er hatte den Unterricht des jüngsten Sohnes Sebastians, Joh. Christoph, des sog. Bückeburger Bach, genossen und lebte dann eine Zeitlang bei seinem Onkel, dem Domorganisten Müller in Braunschweig, bei dem Friedemann Bach 1771—74 gewohnt hatte. Domorganist Müller wurde nach der plötzlichen Abreise Friedemanns der einstweilige Hüter der von diesem zurückgelassenen Bibliothek, die sehr viele Originale Sebastians enthielt. Die Annahme, daß das eine Originalmanuskript des Wohltemperierten Klaviers und die Originale der zwei- und dreistimmigen Inventionen, die sich später im Besitz des Domorganisten Müller befanden, ein Entgelt für schuldig gebliebene Miete gewesen seien, ist kaum abzuweisen, ebensowenig die, daß das Friedemann gehörige Bild seines Vaters von Friedemann aus gleicher Ursache zurückgelassen wurde und vom Onkel Müller auf den Neffen Aug. Eberh. überging, der es bei seiner Übersiedelung nach Weimar, Ende des Jahres 1809, bekanntlich der Thomasschule schenkte. (Vgl. dazu den trefflichen Aufsatz von A. Kurzweily über die Bachbildnisse im Bach-Jahrbuch 1914.) Aus der Zeit A. E. Müllers haben sich keine Lertbücher erhalten. In dessen erstattete er über die von ihm aufgeführten Kirchenmusiken gelegentlich Bericht in der von seinem Freunde J. F. Reichardt herausgegebenen, leider nur anderthalb Jahre lang erschienenen „Berlinischen Musikalischen Zeitung“. Auch in der Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung finden sich Mitteilungen. Danach hat Müller folgende Kantaten im Gottesdienst gebracht: „Ach Herr, mich armen Sünder“, „O Ewigkeit“, „Mache dich, mein Geist, bereit“, Werke, von denen die Stimmen des zweiten noch heute im Besitz der Thomasschule sind, die beiden andern nachweislich aus Leipziger Besitz stammen (Bach-Jahrbuch 1906). Ob weitere Kantatenaufführungen durch Müller stattgefunden haben, entzieht sich unserer Kenntnis.

Müllers Nachfolger, Joh. Gottfr. Schicht (Kantor 1810—23), der Herausgeber der Motetten und der Choralvorspiele Sebastians, hat zwar eine ganze Reihe der der Schule gehörigen Choral-Kantaten in Partitur gesetzt, aber nicht eine einzige davon aufgeführt. Nur kurz vor seinem Tode, am 29. Sept. 1822, brachte er den „Großen Chor: Es erhub sich ein Streit“, wie es in der Anzeige heißt, in der Nikolaikirche zur Aufführung und wiederholte ihn am Sonntag darauf in der Thomaskirche. Mendelssohn hatte im Frühjahr 1822 mit seinem Lehrer Zelter auf der Durchreise nach Weimar Schicht besucht, bei welcher Gelegenheit eine Motette des Knaben Mendelssohn in der Sonnabendvesper vorgeführt wurde, sicherlich die erste Komposition Mendelssohns, die Leipzig zu hören bekam. Auch während Chr. Th. Weinligs Kantorat (1823 bis 42) sucht man den Namen Seb. Bach in den Verzeichnissen der sonntäglichen Kirchenmusiken vergebens, während die Motetten in der Sonnabendvesper viel häufiger als früher vorkommen. Schicht, unter dem die Motette als solche überhaupt eine erhöhte künstlerische Bedeutung gewann, führte dort sehr viel Werke eigener Komposition auf, Weinlig dagegen, viel weniger produktiv, ließ unter den Präfekten Bachsche Motetten singen, so oft sie wollten, so daß manche im Jahre zwei- auch dreimal gehört wurden.

Die eigentliche Bach-Renaissance für Leipzig setzt erst mit Moritz Hauptmann ein (Kantor von 1842—68). Dieser treffliche, gelehrte Mann hatte seine Wahl zum Kantor der Thomasschule hauptsächlich der Empfehlung Mendelssohns zu danken, der ihn als gebiegenen Bachkenner (seine Erläuterungen zu Bachs Kunst der Fuge waren bereits erschienen) sehr schätzte und in ihm den rechten Mann für diese ehrenvolle Stellung gefunden zu haben glaubte. Zu Bach war Hauptmann besonders durch seinen Freund Moritz Hauser, den eifrigen Sammler Bachscher Originale, und durch F. N. Schelble in Frankfurt a. M., einen der ersten, der die Öffentlichkeit mit Bachschen Werken durch seinen berühmten Cäcilienverein bekannt machte, hingeführt worden. Hauptmann ließ es sich bald nach seinem Amtsantritt angelegen sein, Bach im Leipziger

Gottesdienst wieder eine Stätte zu bereiten. Zustatten kam seinen Bestrebungen, daß mittlerweile eine Anzahl kirchlicher Werke Sebastians durch den Druck veröffentlicht waren, darunter die für den Gebrauch im Gottesdienst besonders verwendbaren sechs Kantaten, die A. B. Marx 1830 in Klavierauszug und Singstimmen hatte erscheinen lassen.

Vier dieser freilich in teilweise sehr unvollkommener Gestalt herausgegebenen Kantaten hat Hauptmann sehr häufig aufgeführt: „Herr, deine Augen“ (102), „Ihr werdet weinen“ (103), „Du Hirte Israel“ (104) und „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (105). Allerdings brachte er zumeist nur den ersten Chor und den Schlußchoral, nur hier und da bei Gelegenheit ein Arioso und Rezitativ. Schon jetzt war eben die Bachsche Kantate zu lang für den Gottesdienst. An die Arien, für deren Schönheit es damals noch an Verständnis fehlte, getraute man sich wohl nicht recht, und die Solosätze gerade der erwähnten Kantaten sind besonders schwierig. Auch Mendelssohn ließ bekanntlich bei der ersten Aufführung der Matthäuspassion in Berlin 1829 die meisten Arien weg. Die schöne Kantate „Gottes Zeit“ (106), die auch in der Marxschen Ausgabe enthalten ist, wie für das Totenfest geschaffen, hat Hauptmann nicht als sonntägliche Kirchenmusik, sondern nur einige Male am Palmsonntag und Karfreitag aufführen können. Sie hat in ihrem Aufbau unter den Bachschen Kantaten insofern eine Ausnahmestellung, als in ihr ein Satz in den andern übergeht, so daß sie ein einheitliches Ganzes bildet, bei dem nichts weggelassen werden kann. Für den sonntäglichen Gottesdienst wäre sie zu lang gewesen. Die eine noch fehlende Kantate „Nimm von uns“ (101) ist unter Hauptmann niemals zur Aufführung gekommen. Er meinte einmal zu Hauser: „Ich finde sie auf eine recht großartige und edle Weise unsäglich langweilig, wie ich's bei solchen Sachen gern habe.“ Dies Urteil wird heute keiner mehr unterschreiben. Hauptmann war ein großer Verehrer Seb. Bachs, aber alles und jedes zu loben war seine Sache nicht. Bekannt ist seine ablehnende Stellung zu den Rezitativen Bachs, die er in einer besonderen Abhandlung begründete (vgl. seine „Opuscula“). Übrigens

hatte Marx von der eben erwähnten Kantate nur den ersten Chor, und zwar nach einer sehr unvollkommenen Vorlage drucken lassen.

Von Kantaten hat Hauptmann sonst nur noch die damals noch ungedruckte Kantate „Bleib bei uns“ (6) seit 1843 öfters gebracht. Eine weitere Kantate: „Liebster Gott“ (8), die schon früh durch ihre sinnfällige Tonmalerei besondere Aufmerksamkeit erregte und sich in Partitur und Stimmen in Hauptmanns Bibliothek befand, ist nicht zur Aufführung gekommen. Auffällig ist, wie wenig damals die Perikope des Sonntags beachtet wurde. Infolge des Brauchs, die in der einen Kirche verwendete Musik am nächsten Sonntag in der anderen zu wiederholen, wie das schon unter Schicht und Weinlig vorkam, stand zwar jedesmal eine Musik um die andere nicht an ihrem rechten Plage, aber im ganzen wurde doch möglichste Übereinstimmung der Musik mit den Sonntagstexten erstrebt, wie auch jetzt die Perikopen wieder strenger beobachtet werden. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wurde das bei den Thomanern oft nicht genau genommen. Die sehr beliebte Misericordias-Kantate „Du Hirte Israel“ z. B. kam 1843 an folgenden Sonn- und Festtagen zur Aufführung: Neujahr, 1. n. Epiph., Craudi, 1. und 2. Weihnachtstag, im nächsten Jahre wieder an verschiedenen Trinitatissonntagen. Die meisten der bis jetzt genannten Kantaten brachte Hauptmann schon in den ersten Jahren seiner Amtstätigkeit, zum Teil in öfteren Wiederholungen zu Gehör.

Am Palmsonntag und Karfreitag 1844 fanden die ersten Aufführungen der Johannespassion statt; Wiederholungen 1846. Bekanntlich war es seit 1722 in Leipzig Brauch, an diesen beiden Tagen eine Passion aufzuführen, zu Wachs Zeiten zunächst nur am Karfreitag, jedes Jahr wechselnd in den beiden Hauptkirchen. Seit 1766, wo das liturgische Absingen einer Passion (wie sie im Bopelius steht) in Wegfall kam, wurde dafür bei der großen Passionsaufführung der Wechsel beider Kirchen in ein und demselben Jahre eingeführt. Im ersten Jahre hatte die Thomaskirche die große Passion am Palmsonntag, die Nikolaikirche am Karfreitag. Im nächsten

Jahre begann die Nikolaikirche. So ging es weiter bis 1859, wo der Neubau der großen Orgel jede Kirchenmusikaufführung dort für zehn Jahre unmöglich machte und eine Passion nur noch in der Thomaskirche, und zwar am Palmsonntag, zu Gehör kam. 1869 wurde zwar in der Nikolaikirche die „Musik“ wieder aufgenommen, aber eine Passionsaufführung fand nicht wieder statt, wie sie denn seit einer längeren Reihe von Jahren leider auch aus der Thomaskirche verschwunden ist. An die Vorschrift, eine Passion oder ein Passionsoratorium zu bringen, hat sich Hauptmann nicht immer gehalten. So führte er einige Male die schon erwähnte Kantate „Gottes Zeit“ mit dem Stabat mater von Astorga auf, ferner die Missa brevis Gdur von Bach, aus der er schon 1843 das Kyrie und Cum sancto spiritu brachte. Wenn sein Eintreten für Bach auch später nachließ — von den früher aufgeführten Werken Bachs blieben nur noch „Du Hirte“, „Herr, gehe nicht“ und „Herr, deine Augen“ im Gebrauch —, so kann Hauptmann dennoch das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, als Erster für Leipzig und damit vielleicht für Deutschland überhaupt von den Werken Sebastians wieder gottesdienstlichen Gebrauch gemacht zu haben.

Daß Hauptmann die dritte der von Mary herausgegebenen sechs Kantaten, „Ihr werdet heulen“, niemals im Gottesdienste aufnahm, mag an der Art der Ausgabe gelegen haben, deren Mangelhaftigkeit er ohne weiteres erkannte. Bei jenen drei andern in der Bibliothek der Thomasschule befindlichen Kantaten haben die Instrumentalstimmen nur den ersten Chor und den Schlußchoral; nur in „Du Hirte“ ist auch die Tenorarie Ddur mit aufgenommen, deren beide Oboi d'amore Hauptmann den Violinen gab; außerdem fügte er eine Viola hinzu. Die Oboen des ersten Chores und des Chorals ersetzte er gelegentlich auch durch Klarinetten, was um so weniger Schwierigkeiten für die Bläser hatte, als die Kantate für gewöhnlich wegen ihrer besonders im Tenor hohen Lage einen Ton tiefer, in Fdur, musiziert wurde. Orgelstimmen fehlen und waren wohl auch nicht vorhanden. Dieses Stimmenmaterial gibt also zu weiteren Bemerkungen keinen Anlaß, außer vielleicht

zu der, daß sich immer Fagottstimmen vorfinden, auch da, wo sie in der Partitur nicht angegeben sind.

Mehr ist über die Stimmen zu „Gottes Zeit“ zu sagen, die, wie schon erwähnt, mehrere Male strichlos aufgeführt wurde. In der einleitenden Sonatina: Oboen statt Flöten; im ersten Chor unterstützen Violinen die Flöten überall da, wo diese mit Sopran und Alt unisono gehen. Von den beiden Gamben ist natürlich die erste der Viola, die zweite dem Violoncello I gegeben. Im Basschor „Bestelle dein Haus“ haben die Fagotte die ganze Partie des Singbasses mitblasen sollen, doch ist das ausgestrichen und tacet darüber geschrieben, — es würde wohl auch kaum schön geklungen haben. Die Flöten werden überall, wo die Singstimme eintritt, durch Violinen verstärkt. Im Chor „Es ist der alte Bund“: Verstärkung des Chorals durch Klarinetten, Unterstützung der Chorstimmen durch Streicher. Der Altarie „In deine Hände“, im Original bloß mit Continuo, ist eine feingearbeitete Begleitung durch Oboen und Streicher gegeben. Diese Arie, deren schöne Wirkung Hauptmann gegen Hauser besonders hervorhebt, wurde damals von der Gattin des Kantors, Susette Hauptmann, gesungen. Zum Beginn der sich anschließenden Bassarie „Heute wirst du mit mir“ setzt er den Continuo durch ein Quartett von Klarinetten und Fagotten (in Rob. Franz'scher Weise!) aus, läßt später Streicher damit wechseln, die weiterhin die Gamben unterstützen. Die Kantate „Gottes Zeit“ war Hauptmann besonders lieb und wert und ist in seinen Briefen häufig erwähnt. Sie gehörte zu den ersten, die sich im Konzertsale und im Kirchenkonzerte einbürgerten. Der Wunsch, daß es gelingen möge, ihr auch im Gottesdienste eine bleibende Stätte zu geben, hat sich bis jetzt aber nicht einmal in Leipzig erfüllen lassen.

Eine kurze Betrachtung verdient die Fassung, in der Hauptmann die Johannespassion viermal aufgeführt hat. Er benutzte bekanntlich dabei das Klavier zur Begleitung der Rezitative. Nachfolger fand er freilich in diesem Verfahren, soviel ich weiß, zunächst nicht; ist man sich doch heute noch an vielen Orten nicht darüber klar, daß das Klavier (Cembalo) für Bachs

Rezitative und Arien das gegebene Begleitinstrument ist. Bach hat in Leipzig keine Kirchenmusik ohne Cembalo aufgeführt. Von dieser Tatsache wird Hauptmann kaum Kenntnis gehabt haben, höchstens die allgemeine, daß man im 18. Jahrhundert auch bei der Kirchenmusik auf dem Flügel akkompagnierte, sofern einer zur Verfügung stand. Daß die beiden Hauptkirchen Leipzigs seit etwa 1670 ein Cembalo besaßen — das zwar zeitweilig wegen seines schlechten Zustandes außer Gebrauch war, aber während Bachs Kantorat wohl vom ersten Tage an von diesem benutzt wurde, wie aktenmäßig belegt werden kann —, war Hauptmann jedenfalls nicht bekannt. Indessen widerstrebte es offenbar diesem feinsühligen Musiker, die Rezitative durch die Orgel begleiten zu lassen. „Die Begleitung der Rezitative mit Orgel liebe ich nicht; wenn man ein Cembalo stellen kann, ist's gewiß von besserer Wirkung, der Orgelton ist zu zäh und hält zu gleichförmig aus, was die Absicht des Komponisten gar nicht ist, wenn er auch noch so lange Noten schreibt, solange ein Akkord fort dauert. Beim Rezitative secco soll so wenig als möglich Ton oder Tonfülle sein, nur was zur Bestimmung der Harmonie erforderlich ist: Kontrabaß, Violoncell und gebrochene oder angeschlagene Klavierakkorde.“ Ebensovienig mochte er leiden, daß solche Rezitative für Streichquartett ausgesetzt wurden; es lähme die Wirkung und tue dem nachfolgenden Musikstücke Eintrag. Dagegen ist er, wie Briefstellen bezeugen, völlig einverstanden mit der Mitwirkung der Orgel bei großen Chören, namentlich denen Händels, wo Glanz und Größe des Orgeltones durch keine irgendwie gearteten Instrumentationszutaten zu ersetzen seien. Hauptmann vertrat also Grundsätze, wie sie 60 Jahre später auf Grund historischer Forschung M. Seiffert in der Leipziger Generalversammlung der Neuen Bachgesellschaft für stilgerechte Bachaufführungen wieder aufstellte.

In welchem Umfange Hauptmann das Cembalo bei seinen Aufführungen der Johannespassion benutzte, ist leider nicht zu ersehen, weil eine Stimme dazu nicht mehr vorhanden ist. Auch eine Orgelstimme fehlt, d. h. es wird auch für dieses Werk keine gegeben haben; nichts weist in der von ihm be-

nutzten Partitur auf Mitwirkung dieses Instruments hin. Die ungünstigen Stimmungsverhältnisse mögen auf seine Hilfe haben verzichten lassen, wie auch bei den übrigen Kirchenmusiken die Orgel damals nie mitgewirkt hat. Für gewöhnlich standen dem Thomaskantor für die Kirchenmusik nur die pensionsberechtigten Mitglieder des Stadtorchesters zur Verfügung. Es waren das 8 Violinisten, je 2 Violisten, Cello- und Kontrabaßspieler, je 2 Bläser für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott. Blechbläser waren im Kirchenorchester zahlreicher vertreten, weil sie außer für Kirchenmusik auch für Choralbegleitung an Festtagen gebraucht wurden, doch kamen sie bei der Aufführung der Johannespassion nicht in Betracht. Nach der Zahl der Streichstimmen muß Hauptmann das Orchester bei der Passion vergrößert haben. Auch steht bei den Oboen im 1. Chor anfangs „Solo“, was auf eine doppelte Besetzung schließen lassen könnte, wenn nicht das „Solo“ (es folgt später in keiner Stimme ein „Tutti“) vielleicht nur ein Kustos sein sollte, nämlich dafür, daß das betreffende Instrument allein einzusetzen hat. Ich bin der Meinung, daß in der alten Zeit und speziell bei Bach „Solo“ öfter diese Nebenbedeutung hatte<sup>1)</sup>. Die Lautenpartie des Bassariso „Betrachte“ ließ Hauptmann durch eine Klarinette und eine Viola ausführen, die Partie der beiden Violen d'amore übergab er Violinen. Merkwürdig ist auch, daß er in der Altarie „Es ist vollbracht“ die Gambe durch Englischhorn ersetzte. Das Gambensolo war ursprünglich in die beiden Violenstimmen eingetragen, ist dort aber ausgestrichen. Den bezifferten Baß setzte er diskret für Violen und Violoncello aus. Hauptmann erwähnt in seinen Briefen gerade diese Arie mehrmals und betont, daß sie schön geklungen und sehr gefallen habe. Auch diese Arie sang damals seine Frau. Sämtliche Solostimmen — den Solisten Klavierauszüge in die Hände zu geben, wäre zu kostspielig gewesen! — sind im C-Schlüssel geschrieben<sup>2)</sup>.

1) Vgl. dazu z. B. die Kantate „Ich hatte viel Bekümmerniß“, wo „Solo“ sicher in zweierlei Bedeutung gebraucht wird.

2) Den lesen zu können, verlangte man also damals noch, auch von Dilettanten. Und jetzt? Man frage bei den Verlegern nach dem Absatz

Bezüglich der gesanglichen Fassung der Rezitative könnte man meinen, daß Hauptmann bei seiner wenig zustimmenden Ansicht mancherlei geändert hätte, zumal sein Freund Schelble diese Rezitative geradezu einer „Umarbeitung“ unterzogen hatte. Seiner Partitur nach zu urteilen, hat er indessen nur an wenigen sehr hoch liegenden Stellen geringe Änderungen getroffen und die allerdings sehr schwierige Stelle von der Geißelung vereinfacht, also alles mit größter Pietät behandelt. Das gilt sicher für die Aufführungen von 1844. Nun ist aber die Stimme des Evangelisten, die durchgängig den Continuo mit enthält, vom Anfang bis zum Schluß mit vielen Bleistiftkorrekturen versehen, oft oben im Tenorsystem, häufiger noch im Basssystem, so daß beide Schlüssel fortwährend wechseln. Hier durchzukommen, mag dem Sänger große Schwierigkeiten bereitet haben, wenn er seine Partie nicht etwa auswendig konnte. Wie sehen nun diese Rezitative aus? So verblaßt wie etwa ein Lied Paul Gerhards in dem rationalistischen Leipziger Gesangbuch von 1796, und ich kann mir nicht denken, daß Hauptmann eine solche Fassung gutgeheißen hat. Die Stimmen sind, wie es scheint, in den 60er Jahren nach auswärts verliehen worden; vielleicht ist damals für einen Sänger, dem die Partie zu hoch lag, diese umgeschrieben worden. Die Aufführungen gingen nicht ohne Striche vor sich, doch waren es deren nicht viele. Unter den Arien findet sich nur die erste Altarie etwas gekürzt, des weiteren der eine oder andere Teil im Bericht des Evangelisten, wie das noch heute an vielen Orten üblich ist. Selbst ein so schwieriger Satz wie die Bassarie mit Chor „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ blieb 1844 nicht weg. 1846 finden sich längere Striche. Hauptmann berichtet an Hauser, daß er diesmal nur fünf Arien habe singen lassen. Übrigens wurde alles mit verteilten Rollen gesungen; auch für die kleinste Partie gibt es eine besondere Stimme.

Daß Hauptmann die Passion und manches andere Stück von Bach in späteren Jahren nicht wieder brachte, hatte seinen

---

von Partituren im C-Schlüssel. Unverkäuflich liegen sie meist da, trotzdem sie doch eigentlich für Fachmusiker bestimmt sind.

Grund wohl mit darin, daß mittlerweile die großen Chorvereine, vor allem der Kiedelverein, sich die Pflege Bachscher Musik in ihren Kirchenkonzerten besonders angelegen sein ließen. Die Johannespassion führte dieser Verein schon 1861 auf; auch im Konzert zum Besten des Witwenpensionsfonds des Gewandhausorchesters, das stets am Karfreitag stattfindet und bei dem früher die Sänger aller Leipziger Vereine mitwirkten, ist sie gegeben worden. Da hielt sich Hauptmann an bescheidenere Aufgaben und brachte lange Zeit im jährlichen Wechsel und nur noch am Palmsonntag Händels „Empfindungen am Grabe Jesu“ und Haydns „Sieben Worte“. Partituren und gesamtes Stimmenmaterial mußte Hauptmann auf seine Kosten anschaffen bzw. schreiben lassen, wie er überhaupt für die von ihm geleistete Kirchenmusik viel Geld ausgegeben hat. Erst nach seinem Tode wurden die nötigsten Kirchenmusiken aus seinem Nachlaß vom Räte der Stadt für die Thomasschule angekauft. War ehemals einer bei Hofe angestellt, so ging's ihm hierin besser, erhielten doch Graupner, Stölzel, Benda und andere annehmbare Entschädigungen wenigstens für das so massenhaft gebrauchte Notenpapier. — In seinen Briefen macht, wie ich noch hinzufügen will, Hauptmann eine Menge prächtiger Bemerkungen über Seb. Bach und seine Werke. Nur die Stelle aus einem interessanten Briefe an Hauser (II, 103f.) sei angeführt: „Ich glaube nicht, daß es so schwer sein kann, das Unächte auszuscheiden, denn wo es so ist, daß auch ein Andern es hätt' machen können, ist's wohl nicht von ihm.“

Als Ernst Friedr. Richter das Kantorat übernahm, (Kantor von 1869—79) mußte er sich fürs erste an das für die Schule aus Hauptmanns Nachlaß angekaufte Material halten. Am meisten kam zunächst die bewährte Kantate „Du Hirte Israel“ zur Aufführung, immer ohne Probe nach Fdur transponiert, was neueingetretene Mitglieder des Orchesters manchmal in nicht geringe Verwunderung setzte. An neuen Kantaten, wenn man so sagen darf, brachte Richter 1871 „Ein feste Burg“ (2 Chöre und Schlußchoral) ohne Trompete und Posaunen nach der alten Partitur, wie sie Fr. Schneider

1821 bei Breitkopf herausgegeben hatte. Heute möchte man freilich die Blechinstrumente bei dieser Kantate nicht mehr missen, trotzdem ich bewiesen zu haben glaube (Bach-Jahrbuch 1906), daß sie eine Zutat Friedemanns sind. 1872 und später noch oft kam „Bleib bei uns“ an die Reihe. — Schon bald nach seiner Gründung (1854) hatte der Kiedelverein sich die Pflege Bachscher Kirchenmusik angelegen sein lassen. Freilich geschah dies hauptsächlich nach den Bearbeitungen, wie sie Rob. Franz mit den Werken Bachs vorgenommen hatte. Über die Ausführung des Kontinuo war man in weiten Kreisen noch im unklaren, die geschichtliche Kenntnis darüber fast ganz erloschen. Dazu kam der Glaube an die gelegentliche Skizzenhaftigkeit der Bachschen Partituren, die einer Ergänzung dringend bedürften. Franz wußte sehr wohl, daß zu Bachs Tagen die Ausfüllung des Kontinuo durch Cembalo und Orgel geschah. Aber da in den Zeiten, wo Franz seine Bearbeitungen vornahm, Orgeln wohl kaum in einem Konzertsaal zur Verfügung standen, und das Cembalo, das durch die Mischung des 4-, 8- und 16-Fußtones eine Menge kontrastierender Klangfarben hervorbringen konnte, im Strom der Zeiten untergegangen war, so glaubte er sich berechtigt, diese Ausfüllung dem Orchester zu überweisen. Er benutzte dazu durchgängig 2 Klarinetten und 2 Fagotte, weil deren Klangwirkungen nach seiner Meinung so ziemlich denen der Orgel entsprachen. Man hätte gegen diesen Notbehelf, damals wenigstens, nichts weiter einwenden können, denn gerade die Orgel war in jenen Tagen vielerorten und besonders in Leipzig das Stiefkind kirchlicher Fürsorge. In der Chronik des Kiedelvereins, die sämtliche Konzertprogramme bietet, ist öfters zu lesen: „Die Orgel in der Thomaskirche war verstimmt und nicht brauchbar.“ Da halfen eben die Franzschen Bearbeitungen aus der Not, und so hat dieser immerhin das Verdienst, durch seine großen Bemühungen zur Verbreitung der Kenntnis der Wunderschätze Bachs reichlich beigetragen zu haben. Auch daß das gedruckte Stimmenmaterial zur Verfügung stand, war ein großer Vorteil für die Vereine, und die Konzertprogramme der 60er und 70er Jahre zeigen, soweit sie Bachsche Werke bringen, wie häufig besonders die von Franz heraus-

gegebenen zur Aufführung kamen. Daß freilich Franz auch der vollstimmigen Partitur Bachs oft Zusätze von Instrumenten verschiedenster Art gab, bei Arien, in denen ein Soloinstrument mit der Singstimme konzertiert, eine dickflüssige Instrumentation hinzufügte, aus der das konzertierende Instrument oft kaum herausgehört wird, und andere Eigenmächtigkeiten schmälern das Verdienst, das man ihm gern zusprechen möchte. Jedemfalls fand seine Art, Bachsche Kirchenmusik auszulegen, sehr bald gerade in Leipzig Widerspruch und trug vielleicht mit dazu bei, daß 1875 der Leipziger Bachverein gegründet wurde, der von vornherein einen dem Franzschen entgegengesetzten Standpunkt einnahm. „Es wäre doch herrlich, könnte man recht viele Kantaten Bachs, ohne Aufpuß, brav einstudiert, Soli, Orchester gut besetzt, aufführen!“ Diese Worte Alfred Volklands, in einer kleinen Gesellschaft von Musikern hingeworfen, waren der Anlaß zur Gründung dieses Vereins, dessen Verdienste um die Pflege der Bachschen Musik zu schildern hier nicht der Ort ist. Es genügt zu sagen, daß auch der Thomanerchor, der damals in jedem Konzerte des Bachvereins mitwirkte, dadurch lebhaftere Anregung erhielt, sich seinerseits im Gottesdienste für Bach mehr ins Zeug zu legen. Für manche Aufführung der Thomaner wurde, da die Mittel zum Ankauf sehr beschränkt waren, das Stimmenmaterial vom Bachverein entliehen.<sup>1)</sup> Richter brachte übrigens seit 1875 noch folgende Werke zur Aufführung: Messe in Adur, die Chöre der Trauerode, „Wer da glaubet“, „Ach wie flüchtig“, „Herr unser Herrscher“ aus der Johannespassion.

Daß unter Wilh. Rust (Kantor 1880—92), dem verdienstvollen Herausgeber so vieler Bände der großen Bachausgabe, die Pflege Bachscher Musik weiter gedieh, ist selbstverständlich. Der leidige Umstand, daß die zu hohe Stimmung der Nikolaiorgel die Benutzung dieses Instrumentes erschwerte, veranlaßte ihn, den Continuo öfters für Instrumente auszusetzen, doch tat er das nicht in Franzscher Weise, sondern in der in diesem Falle wohl besten: für Streichinstrumente. Eine mir vorliegende

1) Der Bachverein selbst benutzte damals meistens noch geschriebene oder hektographierte Stimmen.

von Rüst gefertigte Partitur zu „Also hat Gott“ (68) zeigt allerdings sehr reichliche Zutaten. Die Oboen, bei Bach im ersten Chor immer mit den Violinen gehend, sind vielfach selbständig geführt. Außerdem sind noch 2 Trompeten, diese mit dem Sopran gehend, und 3 Posaunen hinzugefügt. Die letzteren unterstützen die Singstimmen nicht, haben aber reichlich zu tun. Auch in der bekannten Sopranarie sind von vornherein Streicher und Fagotte beteiligt und kontrapunktieren fleißig. Mithin handelt es sich hier eigentlich um einen Aufpuß nach Art von Franz. Rüst begnügte sich aber nicht damit, von einer Kantate nur den ersten Chor und den Schlußchoral vorzuführen, er nahm auch öfter einzelne Ariosi, Rezitative und Arien mit auf: eigentlich nichts besonders Kühnes, diese Sachen von Thomanern wieder singen zu lassen, hatte Bach sie doch für diese, groß und klein, geschrieben. Tüchtige Solisten auszubilden, war freilich zu Bachs Zeiten mehr Gelegenheit, wo die Schule ein halbes Konservatorium war und die Schüler länger auf der Schule verweilten als heutzutage. Noch zu Schichts Zeiten wurde auf die Ausbildung der Schüler zu brauchbaren Solisten viel Wert gelegt. Mancher Thomaner ist damals im Gewandhauskonzert aufgetreten; einst sprang sogar so ein kleiner Kerl als Sopranist für eine ausbleibende Sängerin ein, sang deren Partie in der Hauptprobe vom Blatt und führte sie auch in der Aufführung glücklich durch. Der Junge hieß Katenbacher und ist im hohen Alter als Oberamtsrichter in Gerstungen gestorben, nachdem er das Thomanerfest von 1877 noch mitgemacht. Mancher alte Thomaner aus Schichts Zeit hat mir versichert, daß an so einheitliche Chorleistungen, wie sie später geboten wurden, früher nicht zu denken war, aber dafür auch den Solisten ganz andere Aufgaben gestellt werden konnten. Jeder, der Gelegenheit hat, Bachsche Soli von Knaben singen zu lassen, wird sehr bald merken, wie geeignet gerade Knabenstimmen für Bachsche Sopran- und Altarien sind, und es ist leicht erkennbar, daß der herzlich-naive Ton, in dem so viele Bachsche Sopranarien, auch in den Passionen, gehalten sind, zweifellos dem jugendlichen Alter des Sängers hat entsprechen sollen.

Rust führte nach und nach folgende Werke Bachs neu oder in neuer Bearbeitung in den Gottesdienst ein: „Nun lob mein Seel“ (Chor, Arioso, Choral), „Ach wie flüchtig“ (Chor, Altrezitativ, Choral), Messe in A dur, „Bleib bei uns“, „Wer weiß, wie nahe“, „Wer da glaubet“, (3 Sätze), Messe in F dur (3 Sätze), „Ein feste Burg“ (in starker Besetzung), „Also hat Gott“ (Chor, Sopranarie, Chor), „Der Geist hilft“ (mit Instrumenten), „Nun komm, der Heiden“ (61) (Chor, Bassrezitativ, Sopranarie, Choral), „Denn du wirst meine Seele“ (4 Sätze), „Jesus nahm zu sich“. —

Bewegte sich Rusts Tätigkeit, soweit sie Bach betrifft, in den letzten Jahren seiner Amtsführung in dem früher von ihm geschaffenen Kreise, ohne weitere neue Kantaten im Gottesdienste zu berücksichtigen, so machte sich sehr bald eine erhöhte Tätigkeit in dieser Richtung seit dem Amtsantritt Gustav Schrecks (1893) bemerkbar. Gewiß kam auch diesem zugute, daß durch die zahlreichen Kantatenaufführungen des Bachvereins, zu dessen Mitgliedern viele Angehörige der Geistlichen und kirchlich gesinnter Kreise Leipzigs von jeher zählten, schon seit Jahren sich Verständnis und Begeisterung für Bachs Kantaten mehr und mehr in Leipzig verbreiteten, ein Umstand, der natürlich den Bestrebungen, die Kantate immer mehr im Gottesdienste einzubürgern, höchst förderlich war. Wie anders ein Menschenalter früher! Man lese in Mendelssohns und Hauptmanns Briefen, wie skeptisch sie sich über das Verständnis für Bachsche Musik seitens des Publikums aussprechen. Die Versuche Richters, mehr Bach im Gottesdienste zu bringen, fanden ebenfalls nicht immer Zustimmung der maßgebenden Geistlichen. Als nach zehnjähriger, durch den Orgel-Neubau veranlaßter Pause in der Nikolaikirche wieder Kirchenmusik eingeführt werden sollte, schrieb der erste Geistliche dieser Kirche, der als einziger im Kirchenvorstand gegen die Wiedereinführung instrumentaler Kirchenmusik gestimmt hatte, an Richter, ob nicht besser a cappella-Musik, etwa solche von Eccard und anderen, verwendet werden könnte. Nach einer Aufführung der Kantate „Ein feste Burg“ in der Thomaskirche hatte der Geistliche in die Predigt eine Bemerkung eingeflochten, wieviel mehr doch

das schlichte, einfache lutherische Kirchenlied auf die Gemeinde wirken müsse, als jene lange lärmende Musik, die sie soeben gehört. Dabei war, wie schon erwähnt, die Aufführung ohne Trompeten und Posaunen vor sich gegangen. Richter hat diese Kantate, verärgert wie er war, nicht wieder aufgeführt. Es war auch nicht gerade ermunternd für ihn, daß, sobald die Musik einmal eine Minute länger dauerte, sich namentlich aus der Nikolaiirche sogleich ein Brief einstellte, in dem über die störende Länge geklagt wurde, — ein Zeichen dafür, daß dem Inhaber der schönen, ehrenvollen Stellung eines Kantors der Thomasschule keineswegs immer Rosen auf den Weg gestreut wurden.

Das wenig entgegenkommende Verhalten früherer Zeit Bachs Musik gegenüber, soweit es sich um deren Wiedereinführung in den Gottesdienst handelt, hat sich erfreulicherweise im Laufe der Jahre in Leipzig und anderwärts gewaltig geändert. Gerade die Geistlichkeit befürwortet jetzt, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die stärkere Aufnahme Bachs. In den Generalversammlungen der Neuen Bachgesellschaft, wo ja, wie erwähnt, diese Hauptfrage stets mit auf der Tagesordnung steht, beteiligen sich an den oft lebhaft geführten Debatten neben praktischen Musikern wie Kantoren, Organisten usw. auch regelmäßig geistliche Herren. Ihre Anteilnahme zeigt sich ferner auf den vielen Kirchengesangvereinstagen, die in deutschen Landen gehalten werden. Sie ist von größter Wichtigkeit. Denn ohne Mitwirkung der Prediger würden die Schwierigkeiten der Einführung Bachscher Musik an vielen Orten noch größer sein, als sie an sich schon sind.

Die Aufgabe, die Schreck zu lösen sich vorgenommen, wurde ihm dadurch erleichtert, daß nach und nach immer mehr Kirchenmusikern Bachs durch den Druck zugänglich wurden. Die zehn von Franz einst herausgegebenen Kantaten entsprachen infolge der reichlich zugesetzten Instrumente durchaus nicht dem Geschmacke der Thomaskantoren. Waren die gedruckten Singstimmen zwar zur Not zu gebrauchen, so mußten sich jene dennoch der mühevollen Arbeit unterziehen, eigenhändig die Orchesterstimmen zu schreiben und den Continuo, wegen der

Unzulänglichkeit der Orgel, so gut es ging für Instrumente auszuarbeiten. Abgesehen von einigen schon in früherer Zeit erschienenen Klavierauszügen hatte die Firma C. F. Peters, hauptsächlich auf Betreiben W. Ruffs, 100 Kantaten erscheinen lassen, deren Bearbeitung (im Klavierauszug) Gustav Köppler, der Schwager Ruffs, besorgte. Breitkopf & Härtel veröffentlichten in genauem Anschluß an die große Bachausgabe zunächst die Klavierauszüge sämtlicher Kantaten und ließen nach Vollendung dieser Ausgabe nach und nach das Stimmenmaterial und den ausgesetzten Kontinuo zu verschiedenen Kantaten erscheinen. Der Mangel am nötigen Stimmenmaterial hat jedenfalls während der 50 jährigen Dauer der Herausgabe der sämtlichen Werke durch die alte Bachgesellschaft der Verbreitung der Bachschen Kantate ungemein hindernd im Wege gestanden. Erst nachdem dieses Hindernis zum größten Teil behoben war, und vor allem nachdem die nach Vollendung der großen Partiturausgabe ins Leben getretene Neue Bachgesellschaft durch Wort und That reichliche Anregung gab, setzte die großartige Bewegung zugunsten der Bachschen Kirchenwerke, im besonderen der Kantate, ein. Bei den meisten Kirchenfesten bildet jetzt die Aufführung wenigstens einer Bachschen Kantate den steten musikalischen Höhepunkt, und zahlreich sind die Konzerte in Kirche und Saal, die ausschließlich Bachsche Musik bieten. In vielen großen Städten kann man Bach jetzt nach Herzenslust genießen, — nur ein Wunsch bleibt für die meisten Städte immer noch unerfüllt: die Einbürgerung der Kantate in den Gottesdiensten.

Schreck ist wohl der erste, dem es gelungen ist, der Lösung der Frage der Einordnung Bachscher Musik in den Gottesdienst nahe zu kommen. Man kann von ihm sagen, daß er es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, seinem großen Vorgänger in dieser Beziehung möglichst gerecht zu werden. Von ihm sind die meisten der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Kantaten in Stimmen, ausgesetztem Kontinuo und (vorläufig wenigstens) handschriftlich mit Vortragszeichen versehener Partitur besorgt worden. Hatten frühere Kantoren sich damit begnügen müssen, von den wenigen ihnen zur Verfügung stehenden Kan-

taten meist nur den ersten Chor und den Schlußchoral zu bringen, und wagten sie es nur hier und da mit einer solistischen Nummer, so hat Schreck der Gemeinde mehr und mehr Solosätze geboten. Einige Kantaten sind sogar öfters vollständig aufgeführt worden, nämlich: „Lobe den Herren, den mächtigen König“ (137), „Gott der Herr“ (79), „Es ist euch gut“ (108), „Ein feste Burg“ (80), „Gott der Herr ist Sonn“ (79), „Nun komm, der Heiden“ (61), „Halt im Gedächtnis“ (67), die letztere als zweiteilige Kantate an zwei aufeinanderfolgenden Sonntagen. Die Möglichkeit, diese Kantaten, die nicht zu den umfangreichsten gehören, dem Gottesdienste vollständig einzufügen, ohne diesen zu sehr auszudehnen, wird durch Weglassung eines der Gemeindelieder erreicht. Die Kantaten werden auch nicht jedesmal ganz aufgeführt; das richtet sich begreiflicherweise darnach, welche Solisten gerade zur Verfügung stehen. Es möge hier ein Verzeichnis der bisher von Schreck, zumeist in eigener Bearbeitung aufgeführten Kantaten folgen, und zwar zur besseren Übersicht nach den Sonn- und Festtagen des Kirchenjahres.

1. Advent: Nun komm, der Heiden Heiland (61). Chor, Bassrezitativ, Sopranarie, Choral.
- Weihnachten: Sehet, welch eine Liebe (64). Chor, Bassrezitativ „Verdoppelt euch“ a. Kant. 64 und 1. Choral.
- Weihnachtsoratorium. Aus dem 2. Teile: Pastorale, Rezitative, Ehre sei Gott und Choral.
- Sonntag nach Weihn.: Gottlob, nun geht (28). Daraus: Chor, Bassrezitativ, Choral.
- Neujahr: Lobe den Herren, den mächtigen (137). Zuweilen ganz, sonst 4 Sätze.
1. Sonntag nach Epiph.: Meinen Jesum laß ich nicht (124). Chor, Tenorrezitativ, Duett.
- Estomihi: Der Geist hilft. Ganz, mit Orchesterbegleitung, wie Bach diese Motette zuerst in der Paulinerkirche 1729 vorführte. (s. B.-J. 1912.)
- Maria Verkündigung: Wie schön leuchtet (1). Chor, Tenorrezitativ, Choral.
- Ostern: Erfreut euch, ihr Herzen (66). Chor, Duett, Choral.
- Bleib bei uns (6).
- Quasimodog.: Halt im Gedächtnis (67). Ganz an 2 aufeinanderfolgenden Sonntagen.
- Miserikordias: Du Hirte Israel (104). Chor, Tenorrezitativ, Bassarie, Choral.

- Jubilare: Weinen, klagen (12). Chor, Altrezitativ und Arie, Choral.  
 Kantate: Es ist euch gut (108). Solokantate ganz<sup>1)</sup>.  
 Himmelfahrt: Lobet Gott in seinen Reichen (11). Die ersten 6 Sätze.  
 — Wer da glaubet (37). Chor, Duett, Choral.  
 Exaudi: Es ist euch gut (108). 1. Sonntag Kantate.  
 Pfingsten: O ewiges Feuer (34). Chor, Altarie, Bassrezitativ, Chor.  
 — Also hat Gott die Welt (68). Chor, Sopranarie, Chor.  
 1. Sonntag nach Trin.: Brich dem Hungrigen (39). Chor, Altrezitativ, Choral.  
 3. Sonntag nach Trin.: Ich hatte viel Bekümmerniß (21). Sinfonia, Chor, Sopranarie, Tenorrezitativ, Chor „Was betrübst“.  
 6. nach Trin.: Sanctus, Agnus und Dona aus der hohen Messe.  
 8. nach Trin.: Es ist dir gesagt (45). Chor, Tenorrezitativ, Choral.  
 12. nach Trin.: Lobe den Herren, den mächtigen (137). S. Neujahr.  
 — Lobe den Herrn, meine Seele (69). Chor, Sopranrezitativ, Choral.  
 Reformationstfest: Ein feste Burg (80). Früher öfter ganz, später nur 1. Chor und Choral.  
 — Gott der Herr ist Sonn' (79). Sehr oft ganz.  
 21. nach Trin.: Aus tiefer Not (39). Chor, Terzett, Choral.  
 23. nach Trin.: Wohl dem, der sich (139). Chor, Altrezitativ, Bassarie, Sopranrezitativ, Choral.  
 26. u. 27. nach Trin.: Wachtet, betet (70). Chor, Bassarie, Schlusschoral.

Wenn auch nicht alle hier angeführten Kantaten alljährlich zur Aufführung kommen, so doch sehr viele davon. Da in den beiden Hauptkirchen, in denen jetzt die Thomaner nur noch wirken (in früherer Zeit, auch zu Seb. Bachs Zeiten, versorgten sie alle Leipziger Kirchen), oft die an einem Sonntag aufgeführte Musik am nächsten Sonntag in der anderen wiederholt wird, so ergibt sich, daß der größere Teil aller jährlich aufgeführten Kirchenmusiken von Bachs Komposition ist. Mancher möchte vielleicht darin eine gewisse Einseitigkeit erkennen; doch ist zu bedenken, daß es Schreck vor allem gilt, seinem großen Vorgänger die Wege in den Gottesdienst zu bahnen und durch sein Beispiel zu zeigen, wie das erreicht werden kann. War es in früheren Zeiten nichts Ungewöhnliches, daß eine Gemeinde jahraus jahrein nur Werke ihres jeweiligen Kantors zu hören

1) Die erste, sehr schwierige Arie dieser Kantate wurde unter anderem von dem ausgezeichneten Bachsänger Dr. W. Rosenthal, einem alten Thomaner, gesungen.

bekam, so kann man sich heute, wo das nicht mehr der Fall ist, ein Überwiegen Seb. Bachscher Kunst doch wohl recht gut gefallen lassen. Denn wer hörte sich je satt an dieser Kunst? Dazu kommt, daß in den andern Kirchen Leipzigs, die meist recht gute Chöre haben, die Bachpflege, wenigstens die gottesdienstliche, nicht recht gedeihen will. Freilich bieten sich diesen Kirchenchören mit der Beschaffung des Orchesters Schwierigkeiten, die nicht leicht zu überwinden sind und scheinbar auch an andern Orten dem guten Willen der Kantoren hindernd entgegenstehen. Dazu kommen hier wie anderswo weitere Bedenken und Hindernisse, so daß man nicht einfach zu den deutschen Kantoren sagen kann: „Nehmt euch ein Beispiel an Leipzig; diese Kantaten sind erprobt; macht euch an die Arbeit und führt sie auf!“ So einfach ist die Lösung der Aufgabe nicht. Leipzig hat den Vorteil, einen altberühmten Chor zu besitzen, der durch ununterbrochenes Singen der Motetten Bachs mit dem Stile seiner Musik immer vertraut geblieben ist, dazu ein Orchester von europäischem Rufe, ferner eine durch die Bemühungen der vier letzten Thomaskantoren erzeugte, nunmehr über 70 Jahre bestehende Tradition in der Art der Ausführung, endlich auch eine Gemeinde, der erfreulicherweise das Verständnis Bachscher Musik, wenn auch allmählich, immer näher gebracht worden ist. Dies letztere ist von größter Wichtigkeit, weil dadurch die Aufgabe, immer mehr von den Wunderschätzen Bachs in den Dienst der Kirche zu stellen, sehr erleichtert wird. Wo, wie in vielen kleineren Städten, der Boden zur Aufnahme Bachscher Musik noch gar nicht empfänglich gemacht ist, da wird der Kantor große, sehr große Mühe haben, seine Ideale zu verwirklichen.

Gut wird es immer sein, da, wo man mit Bach noch nicht vertraut ist, das Publikum zunächst durch das Kirchenkonzert an ihn zu gewöhnen. Man hat da freie Wahl und kann dankbare, in ihrer Wirkung erprobte Stücke bieten. Bei den ersten Vorführungen im Gottesdienste wird man vorsichtig sein müssen und nur Stücke bringen dürfen, die geeignet sind, Verständnis und damit das Verlangen nach mehr Bach zu erwecken. Bevor einige Vorschläge dazu erfolgen, mögen noch

einige die Aufführungspraxis betreffende Fragen gestreift sein, z. B. die Besetzung der Chöre. Vielfach lähmend auf die Unternehmungslust unserer Kantoren hat der viel verbreitete Glaube gewirkt, um Bach aufzuführen, bedürfe es eines starken Chores. Für die meisten Kantaten jedoch kann man behaupten: je kleiner der Chor, um so besser die Wirkung. Wir brauchen gewiß nicht bis auf die Zeiten Bachs zurückzugehen, der für gewöhnliche Sonntagsmusiken nur 12, allerhöchstens 16 Sängern im ganzen zur Verfügung hatte und nur bei Aufführung von Passionen und Ratswahlkantaten auf eine höhere Zahl kam. Die letzteren, die jedes Jahr am Vormittag eines Donnerstags im August in der Nikolaikirche stattfanden, boten eigentlich die einzige Gelegenheit im Jahre, für eine kirchliche Aufführung den ganzen Chor beisammen zu haben. Man denke an die besonders reiche Instrumentierung dieser Kantaten, namentlich auch an ihre groß angelegten ersten Chöre. Am Karfreitag Nachmittag mußte Bach dazu eine Anzahl Sängern für die andere Haupt- und für die Neue Kirche (jetzt Matthäikirche) abgeben, wo gleichzeitig Vespersgottesdienste stattfanden. So sollte man denn auch heute, wo die meisten Kirchenchöre in kleineren Städten wohl kaum mehr als 40 besoldete Mitglieder haben (die freiwilligen Chöre, die hie und da bestehen, nicht mitgerechnet), viele Chöre wohl sogar noch weniger Mitglieder zählen, sich nicht durch den Gedanken an eine vermeintlich zu geringe Stärke des Chores vom Vortrag Bachscher Kantaten abhalten lassen. Die Hauptsache ist, daß ein Kirchenchor einen gewissen Grad von Schlagfertigkeit besitzt; denn zu einem oft mehrere Monate in Anspruch nehmenden Einstudieren, wie es bei den großen Gesangsvereinen üblich ist, gebricht es den Kirchenchören an Zeit. Je größer der Chor, um so größer die Mühe des Einstudierens. Ein kleiner Chor kommt schneller zu einer einheitlichen Leistung, und das ist wichtig, da in vielen Kirchen allsonntäglich Kirchenmusik geboten werden muß. Aber auch stilistisch kommt eine Bachaufführung mit kleinem Chore in den meisten Fällen dem Richtigen näher. Daß die Bachsche Musik mit ihrer feinen, stets polyphonen Arbeit bei einer Aufführung mit herdenmäßigen Chören stets an Wirkung gewöhne,

muß als Fehlschluß bezeichnet werden. Ein wie feines Empfinden für die alte Art zeigte noch J. N. Schelble in Frankfurt a. M., als er 1832 bei einer Aufführung der Matthäuspassion im Einleitungschore den ersten Chor — die „Tochter Zions“ — von einem Soloquartett singen ließ, die Gläubigen dagegen — Chor II — von einem größeren Chore. Derselbe Schelble hat, wie in Hauptmanns Briefen zu lesen ist, in der Kantate „Gottes Zeit“, in dem Satze „Es ist der alte Bund“ den Tenor allein, M. Hauser, der Freund Hauptmanns, den Bass allein gesungen, so daß nur Alt und Sopran mehrfach besetzt erklangen. Anders hat es gewiß Seb. Bach in Mühlhausen auch nicht gemacht. Dagegen haben wir 1864 in Leipzig von derselben Kantate eine Aufführung im Liederverein gehabt, bei der für das Bassariso „Bestelle dein Haus“, wenn ich nicht irre, nicht weniger als 6 Männergesangvereine aufgeboten waren. Es sangen ungefähr 150 Bassisten. Dabei läßt Bach den Satz von 2 Flöten begleiten! Natürlich soll nicht gelehnet werden, daß bei manchen Kantaten, namentlich bei den festlichen, ein großer Chor von besonderer Wirkung ist — ich habe ja hier auch nur Kirchenchöre im Auge, — aber ebenso sicher ist und bei den Thomanern längst erprobt, daß für die meisten ein kleinerer Chor vollständig genügt. Welche hohen Verdienste die großen Gesangvereine Deutschlands, soweit sie Bach aufführen, um die Wiederbelebung dieses Meisters haben, ist allbekannt, nur besteht eben die Tatsache, daß bis jetzt meist nur die ganz großen Chöre Bach in ihren Konzerten bringen und somit die Gefahr naheliegt, den Satz „Für Bach braucht man einen großen Chor“ zum Dogma werden zu lassen.

Gelegentliche Schwierigkeiten ergeben sich bei der Frage, wie die in Bachs Kantaten vorkommenden, jetzt nicht mehr gebräuchlichen Instrumente zu ersetzen sind. Wir sahen, wie Hauptmann sich geholfen hat, und man wird am besten tun, in ähnlicher Weise vorzugehen. In den Aufführungen der Neuen Bachgesellschaft, die als eine ihrer besonderen Aufgaben die Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente anstrebt, hat es sich allerdings gezeigt, daß manches der alten Instru-

mente, so etwa die Oboe d'amore, kaum zu ersetzen ist. Darum ist gerade dieses schöne Instrument, das Bach, und das ist wesentlich, sehr häufig verwendet, in vielen Orchestern neu eingeführt worden. Andere, wie Violino piccolo und Violoncello piccolo kommen bei Bach nur einige Male vor und können durch Violine und Violoncello ersetzt werden. Die Laute verwendet Bach nur ein einziges Mal als Soloinstrument (in der Johannespassion). Hauptmann ersetzte dieses Instrument, wie oben berichtet wurde, durch Viola und Klarinette, während Bach selbst in einer Aufführung, wo ihm ein Lautenspieler nicht zur Verfügung stand, diese Partie dem Klavier übertrug. Daß übrigens auch Bach mit den Soloinstrumenten zuweilen wechselte, für Flöten Violinen hat eintreten lassen oder das Solo eines Blasinstrumentes der Orgel übergab, ist durch die Originalstimmen öfters bezeugt. Viola d'amore und Viola da gamba haben sich in unseren Orchestern wohl noch nicht eingebürgert und werden zur Zeit in Deutschland überhaupt nur von wenigen Künstlern gespielt. Auf den Bachfesten konnte man sie gelegentlich hören und bedauern, daß beide Instrumente vorläufig noch keine ständigen Vertreter in unseren Orchestern besitzen. Gerade für Gambe sind einige der schönsten und tiefsten Sätze in den Passionen geschrieben. Ersatz bildet jetzt das Violoncell bzw. die Viola. Noch nicht wieder zu neuem Leben erwacht ist die Oboe da caccia, die Bach zum mindestens zwanzigmal in seinen Kirchenwerken verwendet. Früher ließ man statt ihrer Klarinette eintreten, deren Klang sich aber recht fremdartig im Bachschen Orchester ausnimmt. Heute gebraucht man wohl durchgängig Englischhorn, das ja eigentlich dasselbe Instrument ist wie Oboe da caccia. Taille („ein theoretischer Begriff“ wie A. Dörffel sagt), eine Art Bagans, also gelegentlich von diesem oder jenem Instrument vertreten, tritt nicht solistisch hervor und wird am besten durch Englischhorn oder Fagott ersetzt. Hauptmann und seine beiden Nachfolger nahmen als Ersatz Klarinette. Viele Orchester besitzen neuerdings Trompeten, die mühelos die Töne der dreigestrichenen Oktave herausbringen, die Bach sehr oft verlangt. Wo diese Instrumente noch fehlen, wird

Violino  
u. Sully

= Cello  
bzw. Violine

= Englischhorn

= Englischhorn  
u. Fagott

man zu dem alten Mittel greifen müssen, die höchsten Töne von C-Klarinetten blasen zu lassen.

Soweit bis heute die Kantaten für Aufführungszwecke bearbeitet und bei Breitkopf & Härtel in Stimmen erschienen sind, ist überall der nötige Ersatz angegeben. Die Partituren, die als Abzüge der großen Bachausgabe einzeln abgegeben werden, sind handschriftlich mit den nötigen Vermerken und in maßvoller Weise mit dynamischen Zeichen versehen. Diese neuere Ausgabe ist bisher von G. Schreck besorgt worden. Seit einigen Jahren hat es die Neue Bachgesellschaft übernommen, weitere Kantaten nach einheitlichen Grundsätzen herauszugeben, so daß für Material reichlich gesorgt und der Kantor in vielen Fällen schon jetzt der Mühe überhoben ist, umständliche Versuche anzustellen. Will einer z. B. die Trauerkantate „Gottes Zeit“, deren Orchesterbesetzung nur aus 2 Flöten und 2 Gamben besteht, etwa am Totenfest zur Aufführung bringen, so wird er finden, daß die beiden Gamben in den Stimmen durch Viola und Violoncell ersetzt sind. Diese Kantate sei als eine der ersten zur Aufführung empfohlen. Ihrer verhältnismäßig leichten Ausführbarkeit, ihrer Tiefe und ihres Wohlklangs wegen ist sie hervorragend geeignet, die Gemeinde für Bach empfänglich zu machen; sie gehörte zu denen, die zu allererst wieder zu neuem Leben erweckt wurden, und ist wohl auch diejenige, die bis jetzt die meisten Aufführungen erlebt hat.

Es erübrigt noch ein kurzes Wort über den Continuo und seine Ausführung zu sagen. Kein Punkt ist in den Generalversammlungen der N. B. G. so viel besprochen worden und hat zu so lebhaften Erörterungen Anlaß gegeben wie die Frage nach der Ausführung des Continuo. Wer den Versammlungen beigewohnt, wird sich erinnern, mit welcher Lebhaftigkeit, ja Schärfe die verschiedenen Ansichten aufeinanderplagten, und wie eine Brücke zur Verständigung zu finden, ein fast aussichtsloses Unternehmen schien. Viel schuld daran hatte die unrichtige Fragestellung, nämlich: Wie muß der Continuo usw. Max Schneider, der in dieser Frage oft das Wort ergriff, hat in einem im Peters-Jahrbuche 1915 erschienenen, überaus lesenswerten Aufsatz „Der Generalbaß Joh. Seb. Bachs“ die richtige

Formulierung der Frage gebracht, indem er meint: „Nicht mehr: wie muß, sondern: wie kann der Continuo bei Bach ausgeführt werden“. Es gibt eben keine alleinseligmachende Art ihn auszuführen. Schneider führt aus einem Lehrbuche „Generalbaß in drey Accorden usw.“ von J. F. Daube (Leipzig 1756), dessen Verfasser Bachs Art zu begleiten gehört und gekannt haben muß (er mag wohl in Leipzig studiert haben), sehr interessante Mitteilungen über die dreierlei Arten der Ausföhrung an: 1. die simple oder gemeine; 2. die natürliche oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stöcks am nächsten kommt; 3. die künstliche oder zusammengesetzte. Was damit gemeint ist, ist nicht schwer zu verstehen. Hier möchte ich nur das bemerken, daß ein Haupthindernis bis jetzt, zu einer Verständigung zu gelangen, meines Erachtens mit darin lag, daß von den bisher veröffentlichten Continuostimmen viele nach der „künstlichen“ Art ausgeführt sind, während die Praxis, ganz besonders die der Kirchenmusik, die „einfache“ und „natürliche“ Art verlangt. Sagt doch Schneider in seinem Aufsatz so hübsch: „Es ist ja der Fluch eines guten Kontrapunktes, daß er musikalisch so leicht zu Tode kontrapunktirt werden kann.“ Der Versuchung, kontrapunktische Künste ans Licht zu stellen, ist mancher Bearbeiter von Continuostimmen und auch von Klavierauszügen unterlegen. Was Bach selbst in dieser Beziehung nach den Mitteilungen seiner Schüler geleistet hat, kann für unsere Bestrebungen nicht maßgebend sein. Dem Kann's doch keiner nachmachen. Zudem handelt es sich bei einigen dieser Berichte zweifellos um vereinzelte Vorkommnisse, die, wie die bekannte Erzählung Kittels von dem Eingreifen Bachs beim Akkompagnieren, ganz gewiß nicht während einer Aufföhrung vor sich gegangen sind. Man soll nie außer acht lassen, daß bei Sägen, die zur Solostimme nur Baß haben, der letztere immer von ganz besonderem Gewichte und melodisch reicher ausgestattet ist, daher in jeder Weise wie ein konzertierendes Soloinstrument hervortreten soll. Diese Beobachtung kann man in allen Partituren Bachs machen. Hätte Bach einen mehrstimmigen kunstvollen Satz haben wollen, so hätte er einen hingeschrieben. Eine einfache und natürliche

Ausfüllung wird immer das Richtigere sein. Für die gottesdienstliche Praxis wird es sich stets empfehlen, ja man wird mit Notwendigkeit darauf kommen müssen, sich der in einfacher Weise gesetzten Kontinuostimmen zu bedienen. Solche gibt es bereits eine Anzahl, z. B. von G. Schreck und M. Seiffert, auch haben in letzter Zeit dieser und Max Schneider im Auftrage der N. B. G. es übernommen, Kantaten nach bestimmten Grundsätzen zu bearbeiten. Dankenswert dabei ist, daß jetzt nicht allein eine Orgelstimme, sondern auch eine Cembalostimme mitgegeben wird. Denn daß das Klavier in Bachs Kirchaufführungen eine größere Rolle als die Orgel gespielt hat, ist für mich eine unumstößliche Tatsache. Für jetzt muß ich mich, um mit meinen Ausführungen zu Ende zu kommen, darauf beschränken, das zu behaupten. Wer es haben kann, soll also unbedingt ein Klavier zu gottesdienstlichen Kantatenaufführungen benutzen<sup>1)</sup>. Die Grundsätze, nach denen die Verteilung auf Orgel und Klavier stattzufinden hat, und nach denen auch die neuesten Ausgaben behandelt sind, hat M. Seiffert schon vor Jahren angegeben.

Aber noch in einem weiteren, letzten Punkte sind Bedenken zu zerstreuen. Es wird viele, sehr viele Kirchenchöre geben, denen für ihre Aufführungen kein Orchester zu Gebote steht. An manchen kleineren Orten oder gar auf dem Lande gibt es entweder überhaupt kein Orchester oder fehlt es doch an Mitteln, ein solches zu bezahlen. Trotzdem können sich solche Chöre an der Bachpflege beteiligen, obwohl ihnen die Möglichkeit, Aufführungen ganzer Kantaten zu veranstalten, versagt bleibt. Es gibt in vielen Kantaten Bachs einzelne Sätze, die sehr wohl Sonntags an Stelle einer Motette erklingen können, z. B. Duette für die verschiedenen Stimm lagen, ferner Terzette, von denen sich die meisten auch in Chorbesetzung wirksam erweisen. Die Firma Breitkopf & Härtel, bei der der größte Teil alles Stimmenmaterials erscheint, hat auf mein Ersuchen

1) Leider werden bei den Thomanern die meisten Kantaten nur durch die Orgel unterstützt, und nur dann, wenn ein Flügel für ein Konzert in der Kirche aufgestellt ist, wird dieser benutzt. Zur Beantragung eines Blüthnerflügels beim Kirchenvorstand ist es noch nicht gekommen.

neuerdings bereitwillig bei einer großen Anzahl Kantaten die betreffenden Sätze in die Chorstimmen mit aufnehmen lassen, so daß es jetzt in das Belieben eines jeden gestellt ist, sie solistisch oder vom Chore singen zu lassen, und man also damit rechnen kann, in den Chorstimmen, soweit sie gedruckt sind, nunmehr alle Duette zu finden, mit Ausnahme natürlich der Dialoge. Mehrere Duette haben ein Soloinstrument, Flöte, Violine, Oboe und dgl. Ein Vertreter dieser Instrumente wird überall leicht zu beschaffen sein, so daß das Lob Gottes in Bachs Musik auch auf dem Lande ertönen kann. Schon gar manches dieser Duette habe ich in meiner Kirche chorisch singen lassen und kann aus Erfahrung sagen, daß solche Sätze, von einer Anzahl Schüler im Chor gesungen, recht gut klingen. Drei Duette für Sopran und Alt mit einem Soloinstrument und ausgesetztem Continuo hat E. Mandyczewsky im Auftrage der N. B. G. herausgegeben<sup>1)</sup>. Bei Chorbesezung müßte freilich auch die Instrumentalstimme mehrfach besetzt werden, was in Bachs Partituren bei diesen drei Duetten an und für sich vorschreibt ist. Nicht genug zu empfehlen sind weiterhin die verschiedenen Bände Arien mit einem obligaten Instrumente, die ebenfalls Mandyczewski im Auftrage der N. B. G. herausgegeben hat. Es sind 24 Arien für Sopran (2 Bde.), je 12 für Alt, Tenor und Bass, die sich auch zum Einzelvortrag im Gottesdienst eignen. Für gewisse, jetzt nicht mehr oder selten vorkommende Instrumente wie Oboe d'amore ist jedesmal ein gebräuchliches angegeben<sup>2)</sup>.

Kann man somit Bach durch Hinzuziehung der hier erwähnten Einzelsätze, als Arien, Duette und dgl., schon an zahlreichen Sonntagen im Gottesdienst zu Worte kommen lassen, so sind zu diesem Zwecke weiterhin viele der sogenannten Schemelli-Lieder geeignet, die in zwei Ausgaben der N. B. G. vorhanden sind: für Sologefang mit Orgel- oder Klavierbegleitung (von E. Naumann) und für vierstimmigen

1) Die Singstimmen sind jetzt einzeln zu 60 Pf. zu haben.

2) Dringend empfohlen sei bei dieser Gelegenheit die Anschaffung der von N. Wustmann besorgten Zusammenstellung aller Kantatentexte Bachs, schon um sich schnell unterrichten zu können, ob der Text eines einzelnen Satzes für sich verständlich genug ist und ob er gut zur Perikope paßt.

Chor a cappella (von Fr. Büllner). Die letztere Ausgabe hat freilich den C-Schlüssel, der aber der weiteren Verbreitung der Ausgabe wirklich nicht im Wege stehn sollte. Wen die alten Schlüssel stören, wird besser tun, seine Hand von Bach zu lassen. Wie will er sonst die Kantatenpartituren verstehen<sup>1)</sup>? Es ist nicht nötig, hier einige für den Gottesdienst geeignete Lieder dieser Sammlung namhaft zu machen; die dieser Abhandlung angefügte Tabelle nennt eine Anzahl. Empfehlenswert sind die beiden von F. Lubrich herausgegebenen Sammlungen von vierstimmigen Chorälen, von denen manche zum Vortrag geeignet sind. Ihr billiger Preis<sup>2)</sup> ermöglicht dem ärmsten Chor die Anschaffung dieser für jeden Chor als erste Einführung in Bach geeigneten Kompositionen. Man wird freilich davon abkommen, sie allzuhäufig im Gottesdienste zu verwenden, da sie nur den eigentlich der Gemeinde zustehenden Choralgesang bieten. Anders wenn man z. B. die vier Choräle aus „Jesu meine Freude“ zu einer Vorführung zusammenstellt. Diese vier Choräle bilden mit der Steigerung ihres Ausdrucks in jeder Strophe eine prachtvolle Motette, die mit dem schönen Texte sich an vielen Sonntagen verwenden läßt<sup>3)</sup>. Auch von den Motetten Bachs läßt sich einiges verwenden: „Lobet den Herren“ und Schlußfuge aus „Singet dem Herrn“, die vierstimmige Motette „Sei Lob und Preis mit Ehren“ und die ihrer Herkunft nach fragliche Motette „Ich lasse dich nicht“. Eine Bearbeitung des Choralvorspieles „Durch Adams Fall“ für vierstimmigen Chor durch W. Ruff, früher oft vom Thomanerchor gesungen, soll nächstens veröffentlicht werden. In der ältesten Ausgabe der Bachschen Choralvorspiele trägt dieses Choralvorspiel den Vermerk „a cappella“, und es scheint, daß es tatsächlich den ersten Chor einer verlorengegangenen Kantate enthält. Es gibt demnach auch unter der a cappella-Musik Bachs viel gottesdienstlich Brauchbares und nicht zu schwierig

1) Von der Raumannschen Bearbeitung für Sologesang ist übrigens eine Ausgabe für tiefere Stimme erwünscht.

2) Jede Stimme 10 Pf., Partitur 60 Pf.

3) Vor langen Jahren sind diese 4 Choräle für sich in einem Berliner Verlage erschienen. Vielleicht bringt eine unsrer kirchenmusikalischen Zeitungen einmal einen Neudruck als Beilage.

Ausführbares. Wollte man, so könnte das ganze Kirchenjahr ebenso mit lauter Bachscher a cappella-Musik wie mit Kantaten oder Sologesang für alle Sonn- und Festtage besetzt werden. Welch ein Reichthum!

Um die nun folgende Übersicht nicht zu umfangreich werden zu lassen, sind nicht alle Sonntage des Kirchenjahres einzeln angeführt, sondern einige Kirchenzeiten, wie die Advents-, Weihnachts- und Passionszeit, zusammengefaßt. Es wird nicht schwer sein, für die verschiedenen Sonn- und Festtage die passenden Stücke zu finden. Jeder Satz ist nur einmal genannt, und zwar, wenn er aus einer Kantate ist, an dem Tage, zu dem die ganze Kantate gehört. Daß viele Sätze noch an andern Tagen gesungen werden können, wird jeder Kantor leicht selbst herausfinden. Die herrlichen Duette für Sopran und Alt „Gott, Vater, o du starker Held“ aus der Himmelfahrtskantate „Wer da glaubet“, oder „Er kennt die rechten Freudestunden“ aus „Wer nur den lieben Gott“, welche beiden Stücke meine Jungen mit wahrer Begeisterung singen, könnte man fast jeden Sonntag gebrauchen. Daß Bach für wohl jeden Sonntag des Kirchenjahres Kantaten geschrieben hat, weiß jedermann. Hier werden nur die angeführt, die sich als leichter ausführbar und besonders wirksam vorwiegend für den Gottesdienst eignen. Andernfalls hätte man ein Verzeichnis sämtlicher Kirchenwerke Bachs liefern müssen.

	Kantaten	Solosätze (Arien, Duette u. dgl.)	a cappella-Sätze
Advent.	Nr. 61. Nun komm, der Heiden Heiland.	Arie: Auch mit gedämpften, f. S. u. Viol. Duett: Nun komm, der Heiden Heiland, f. S. u. A. (a. Kant. 36). Duett: Gott, Vater, o du starker Held, f. S. u. A. (a. Kant. 37 — 3. u. 4. Adv.). Duett: Die Armut, so Gott auf sich nimmt, f. S., A. u. Viol. (N. B. G.).	Auf, auf, die rechte Zeit. Liebes Herz, bedenke doch. Ich freue mich in dir (4. Adv.). 4 Choräle aus „Jesus, meine Freude“ (diese Choräle werden sich im Kirchenjahr mannigfach verwenden lassen).

	Kantaten	Solosätze (Arien, Duette u. dgl.)	a cappella=Sätze
Weihnachten.	Nr. 64. Sehet, welche Liebe. Nr. 142. Uns ist ein Kind (Weihnachtsorator., Sätze a. d. 2. Teile). Nr. 122. Das neugeborne Kindelein. Nun lob mein Seel' (a. Kant. 28 — Sonnt. n. Weihn.).	Duett: Ehre sei Gott, f. A. u. T. (a. Kant. 110).	Ermuntere dich, mein schwacher Geist. Ich freue mich in dir. Ich steh' an deiner. O Jesulein süß.
Neujahr.	Nr. 16. Herr Gott, dich loben wir. Nr. 137. Lobe den Herren, den mächtigen.	Arie: Jesus soll mein erstes Wort, f. C. (a. Kant. 171).	
Epiphanienszeit.	Nr. 123. Liebster Immanuel (Chor u. Choral). Nr. 124. Meinen Jesum laß ich nicht (1. n. Epiph.). Nr. 3. Ach Gott, wie manches (2. n. Epiph.). Nr. 72. Alles nur nach Gottes (3. n. Epiph.). Nr. 73. Herr, wie du wilt (3. n. Epiph.). Nr. 111. Was mein Gott will (3. n. Epiph.). Nr. 14. Wär Gott nicht mit uns (4. n. Epiph.).	Arie: Mein liebster Jesu, f. T. u. Str. (a. Kant. 154). Duett: Wenn Sorgen, f. C., A. u. Viol. (a. Kant. 3). Arie: Jesus schläft, f. A. mit Choral (a. Kant. 81 — 4. n. Epiph.).	Ich lasse dich nicht (Motte oder 4 st. Lied — 1. n. Epiph.). Gib dich zufrieden (3. n. Epiph.).
Septuagesimä.	Nr. 92. Ich hab in Gottes.	Arie: Meinem Hirten bleib', f. C. u. Oboe (a. Kant. 92).	
Serafesimä.	Nr. 126. Erhalt uns Herr.		Eins ist not.
Passionszeit.	Nr. 22. Jesus nahm zu sich (Estomihi). Nr. 23. Du wahrer Gott (Chor — Estomihi). Nr. 127. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch (Chor u. Choral — Estomihi). Nr. 182. Himmelskönig (Palmarum).		Lasset uns mit Jesu (Estomihi, Oculi). Die bittere Leidenszeit (Estom., Invocavit). So gehst du nun (Invocavit., Judica, Charfreitag). Sei gegrüßet, Jesu (Invocavit., Palm., Charfreitag). Gib dich zufrieden (Reminisc.).

	Kantaten	Solosätze (Arien, Duette u. dgl.)	a cappella-Sätze
			Ich lasse dich nicht (Reminisc.). So gibst du nun (Charfreitag). Mein Jesu, was für (Charfreitag). Brich entzwei (Charfreitag). 3 Choräle aus der Matthäus-Passion).
Osterzeit.	Nr. 4. Christ lag in Todesbanden. Nr. 6. Bleib' bei uns (Chor u. Choral). Nr. 66. Erfreut euch, ihr Herzen (Chor, Dialog, Choral). Nr. 134. Ein Herz, das seinen Jesum (nur Schlusschor). Nr. 67. Halt im Gedächtnis (Quasim.). Nr. 104. Du Hirte Israel (Misericord.). Nr. 112. Der Herr ist mein getreuer Hirt (Chor, Duett, Choral — Misericord.). Nr. 12. Weinen, Klagen (Jubilate). Nr. 108. Es ist euch gut.	Duett: Wir danken, wir preisen, f. A., T. u. Str. (a. Kant. 134). Arie: Seht, was die Liebe tut, f. T. (a. Kant. 85 — Misericord.). Arie: Wahrlich, ich sage euch, f. B. (a. Kant. 86 — Rogate).	Auf, auf, mein Herz. Jesus unser Trost. Kommt wieder aus der Gruft. Choräle aus „Jesu meine Freude“ (Misericord.). Motette: „Sei Lob und Preis“ (Jubilate u. Cantate). Lobet den Herrn (aus der Motette „Singet dem Herrn“). Dir, dir, Jehova (Rogate).
Himmelfahrt.	Nr. 11. Lobet Gott. Nr. 37. Wer da glaubet.	Duett: Gott Vater, f. S. u. A. (a. Kant. 37). Arie: Ach bleibe doch, f. Alt (a. Kant. 11).	<i>Handwritten:</i> <u>Handwritten:</u>
Exaudi.	Nr. 44. Sie werden euch in den Bann tun (Duett, Chor, Choral).		
Pfingsten.	Nr. 34. D ewiges Feuer. Nr. 68. Also hat Gott die Welt geliebt.		Brunnquell aller Güter. Kommt, Seelen, dieser Tag.
Trinitatisfest.		Arie: Gelobet sei der Herr, f. Alt u. Oboe (a. Kant. 129).	Dir, dir, Jehova.

	Kantaten	Solosätze (Arien, Duette u. dgl.)	a cappella-Sätze
1. n. Trin.	Nr. 20. O Ewigkeit. Nr. 39. Brich dem Hung- rigen.	Arie: Höchster, was ich habe, f. S. u. Fldte (a. Kant. 39). Arie: Jesus macht mich geistlich, f. A. u. Viol. (a. Kant. 75).	
2. n. Trin.	Nr. 2. Ach Gott, vom Himmel (z. Chor als Motette mit Orgel).		
3. n. Trin.	Nr. 21. Ich hatte viel Bekümmernis. Nr. 124. Meinen Jesum laß ich nicht.	Duett: Er kennt die rechten, f. S. u. A. (a. Kant. 93).	
4. n. Trin.	Nr. 177. Ich ruf zu dir (Chor, Choral).		
5. n. Trin.	Nr. 93. Wer nur den lieben Gott.	Duett: Er kennt die rechten, f. S. u. A. (a. Kant. 93). Arie: Ich will auf den Herren, f. S. u. Oboe (a. Kant. 93).	
6. n. Trin.		Duett: Herr, du siehst, f. S., A., Fl. u. Ob. (a. Kant. 9).	
7. n. Trin.		Arie: Die Armen will der Herr, f. S. u. Viol. (a. Kant. 186). Arie: Gott versorget alles, f. S. u. Oboe (a. Kant. 187). Arie: Wenn Trost und Hilf ermangeln muß, f. B. u. Viol. (a. Kant. 117). Duett: Er kennt die rechten, f. S. u. A. (a. Kant. 93).	Gib dich zufrieden.
8. n. Trin.	Nr. 45. Es ist dir gesagt.	Arie: Es kommt ein Tag, f. A. u. Oboe (a. Kant. 136).	Choräle aus „Jesu meine Freude“.
9. n. Trin.			Motette: „Durch Adams Fall“.
10. n. Trin.			Gib dich zufrieden.
11. n. Trin.			
12. n. Trin.	Nr. 137. Lobe den Her- ren, den mächtigen. Nr. 69. Lobe den Herrn, meine Seele.	Duett: Lobe den Herrn, der künstlich, f. S. u. B. (a. Kant. 137).	Motette: „Durch Adams Fall“. Gib dich zufrieden.

	Kantaten	Solosätze (Arien, Duette u. dgl.)	a cappella-Sätze
13. n. Trin.		Arie: Ach es bleibt in meiner Liebe, f. A. u. Tromp. (a. Kant. 77).	
14. n. Trin.			
15. n. Trin.			
16. n. Trin.	Nr. 95. Christus, der ist mein Leben. Nr. 27. Wer weiß, wie nahe.		
17. n. Trin.	Nr. 148. Bringet dem Herrn Ehre (Chor).		
18. n. Trin.	Nr. 96. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn (Chor).		
19. n. Trin.	Nr. 5. Wo soll ich flie- hen hin.		
20. n. Trin.	Nr. 180. Schmücke dich.		
21. n. Trin.	Nr. 38. Aus tiefer Not.	Arie: Hört, ihr Augen, aufzuweinen, f. C. u. Dboe (a. Kant. 98).	Eins ist not.
22. n. Trin.		Arie: Gerechter Gott, ach rechneft du, f. C. u. Dboe (a. Kant. 89).	
23. n. Trin.	Nr. 139. Wohl dem, der sich.		
24. n. Trin.	Nr. 26. Ach, wie flüch- tig.		D Ewigkeit, du Don- nerwort.
25. n. Trin.	Nr. 116. Du Friedefürst.	Terzett: Ach wir be- kennen unsre Schuld, f. C. T. u. B. (a. Kant. 116).	
26., 27. n. Trin. (Totenfest.)	Nr. 70. Wachtet, betet.		
Reforma- tionsfest.	Nr. 79. Gott der Herr, ist Sonn und Schild.	Duett: Gott, ach Gott, verlaß, f. C. u. B. (a. Kant. 79).	
Totenfest.	Nr. 106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.	Arie: Schlage doch, f. A. (a. Kant. 53).	Ich bin ja, Herr, in deiner Macht. Komm, süßer Tod. Liebster Gott, wann werd' ich sterben. Liebster Herr Jesu. Meines Lebens legte Zeit. D finstre Nacht. So wünsch ich mir.

## Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit.

Ein Beitrag zur Geschichte der Stilwandlung des 18. Jahrhunderts von Dr. Rudolf Steglich (Dresden, 3. 3. im Felde).

Wer eine vergangene Zeit begreifen will, erwählt sich zu meist eine geschichtliche Gestalt, da in dem Wirrwarr vergangenen Lebens der einzelne Mensch als das Greifbarste erscheint, und in dem Helden werden ihm dann die Kräfte jener Zeit lebendig. Oder er nimmt einen „Begriff“, der die Menge der Überlieferung leichter erfassen läßt; und diesem Leitgedanken ordnen sich dann die Einzelgestalten.

Beide Male aber liegt die Gefahr nahe, das Verhältnis von Gestalt und Begriff, von Persönlichkeit und Allgemeinheit einseitig zu beurteilen. So darf man wohl einmal einen Mittelweg einschlagen und zwei Gestalten erwählen als Vertreter ihrer Zeit.

Die beiden Helden des folgenden Versuchs, zusammengeführt durch einen Antrag der Ortsgruppe Dresden der Internationalen Musikgesellschaft, beider in einem Vortrage zu gedenken<sup>1)</sup>, sind Karl Philipp Emanuel Bach und Gottfried August Homilius. Beide haben die gleiche Zeitspanne deutscher Musikgeschichte durchlebt — vom zweiten Jahrzehnt bis in die zweite Hälfte der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts; beide sind aus demselben Kulturkreis hervorgegangen — dem ober-sächsischen; beide haben denselben Lehrer gehabt — Johann Sebastian Bach. Und doch wird die vergleichende Betrachtung die widerstreitenden Strömungen des damaligen Musiklebens offenbaren, gerade dadurch aber erst ein umfassendes Bild

<sup>1)</sup> Gehalten am 19. März 1914. Die Anmerkungen zum Text folgen als Anhang.

jener Lage erstehen lassen, die seltsam und tief bewegt sind von Werden und Vergehen. Daß aber dieses Bild an Werk und Wirken zweier Schüler Johann Sebastian Bachs zeigen wird, welches Schicksal dem Vermächtnis des großen Meisters in dieser wandlungsreichen Zeit beschieden war, das rechtfertigt wohl sein Erscheinen in diesem Jahrbuch.

Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt der alte Kulturboden, dem die Kunst Johann Sebastianas als eine seiner reifsten Früchte entsprossen war, mehr und mehr von Erschütterungen zu erbeben. In dem vulkanischen Ausbruch der französischen Revolution tritt es dann am grellsten zutage: Die Massen erheben sich, eine neuartige Kultur bricht sich Bahn. Die Errungenschaft des vergangenen Zeitalters, die Entdeckung des Eigenwertes der Persönlichkeit, wird ergänzt und vertieft durch die erwachende Fähigkeit, sich in die Umwelt hineinzuleben, sich ihr einzufühlen und sich selbst ihr mitzuteilen. Damit erschließt sich eine Welt von ungeahntem Reichtum, die vor allem zum Gefühl in tausend neuen Zungen spricht. Das Gefühlsleben erscheint nicht mehr in Einzelzustände abgegrenzt wie ehemals, sondern unendlich sich wandelnd in fließendem Verlaufe. Schilderte früher jedes Musikstück einen bestimmten Gefühlszustand, einen „Affekt“, und war demgemäß die musikalische Form gebunden, so wird es die Aufgabe der neuen Kunst, die unendliche Gefühlsbewegung musikalisch zu gestalten, gewissermaßen Leibnizens vorausdeutendes Gesetz der Stetigkeit in Tönen darzustellen.

Aber welcher Künstlerkraft und -arbeit hat es bedurft, dem neuen Inhalt die neue Form zu schaffen! Daher richtet die Geschichte an jeden Künstler der Zeit die Kernfrage: in welchem Grade und in welcher Weise hat er den neuen Inhalt geformt? Und an den Menschen schickt sie die Vorfrage voraus: wie steht er zu den Wandlungen seiner Zeit?

Diese Fragen sind auch an das Leben und Schaffen Karl Philipp Emanuel Bachs und Homilius' zu stellen.

Karl Philipp Emanuel Bach<sup>2)</sup>, als zweiter der berühmten gewordenen Söhne Johann Sebastianas am 8. März 1714 zu Weimar geboren, verlebte seine ganze Jugendzeit im Eltern-

hause, nach der Übersiedelung des Vaters nach Leipzig als Thomasschüler, darauf als Student der Rechte. Sein Vater ließ ihm somit die volle Bildung seiner Zeit zuteil werden, aber er veräumte auch nicht, die Musikbegabung des Sohnes zu pflegen, er selbst unterrichtete ihn in der Komposition und im Spiel des Instruments, das in den Mittelpunkt von Emanuels künstlerischem Wirken treten sollte, des Klaviers. Nach Beendigung des Studiums, das er zuletzt an der Universität Frankfurt an der Oder fortgesetzt hatte, wandte sich Emanuel nach Berlin. Dort traf ihn ein Ruf des musikliebenden Kronprinzen von Preußen. Besonderer Umstände halber wurde er aber erst 1740 bei dem Regierungsantritte Friedrichs des Großen wirklich als Kammercembalist angestellt.

27 Jahre blieb er in seinem Berliner Amte. Doch trat in dieser Zeit immer mehr ein Zwiespalt zwischen dem musikalischen Geschmack des Königs und des Künstlers zutage, überdies hatten die schweren Zeiten des siebenjährigen Krieges die Musikfreudigkeit des Königs herabgestimmt. So suchte und erhielt im Jahre 1767 Emanuel — aus „Gesundheitsrückichten“, denn der König wollte trotz allem den berühmten Mann halten<sup>3)</sup> — die Erlaubnis, Berlin zu verlassen. Er hatte das ihm von den Hamburgern angebotene Amt des Kantors am Johanneum und damit des Musikdirektors der fünf Hauptkirchen angenommen. In Hamburg tat sich ihm ein Wirkungskreis ganz anderer Art auf; hatte ihn sein Berliner Amt als Generalbaßspieler des Königs vor allem auf Kammermusik gewiesen — auch in der Komposition, so tritt nunmehr, wo er den Schulchor des Johanneums und sämtliche Hamburger Kirchenmusiken zu leiten hatte, auch in seinem Schaffen die Kirchenmusik bedeutsamer hervor. 21 Jahre lebte er in Hamburg seiner Kunst in unverminderter Schaffensfrische, wenn auch des öfteren vom Podagra geplagt, bis ihn der Tod am 14. Dezember 1788 abberief.

Aus dem von ihm selbst geschriebenen Lebensabriß<sup>4)</sup>, aus seinen Briefen<sup>5)</sup> und Vorreden und aus den Berichten seiner Zeitgenossen<sup>6)</sup> lebt Philipp Emanuel Bach auf als ein Mensch mit starken, überaus empfänglichen, doch in sich gefesteten

Sinnen, als eine Natur von fast südländischer innerer Beweglichkeit, deren Eindruck noch verstärkt werden mochte durch seine äußere Erscheinung: die dunkle Gesichtsfarbe, die dunklen Augen, das schwarze Haar und den ziemlich kurzen Wuchs. „Er litt von klein auf, wie nicht wenige Knaben behenden Geistes und Körpers, an der Sucht, andere mutwillig zu necken,“ so heißt es (mit köstlicher Verdrehung des „leidenden“ Standpunktes) nach der Erzählung seines Schulfreundes Doles, ein Zeichen dafür, wie früh schon sein erregtes, aber geistig beherrschtes Innenleben durch die Sicherheitsventile Wig und Scherz zur Auswirkung in die Umwelt drängte. Diesem bodenständigen Gefühlsdrang stand zur Seite ein lebensfreudiger Sinn; die Annehmlichkeiten des Daseins wußte er wohl zu schätzen, bis herab zu den Mettwürsten, die ihm sein Göttinger Freund Forkel schickte, und den Leipziger Lerchen, die er sich einstens, da sie besonders gut geraten waren, von seinem Verleger Breitkopf erbat, und zwar schockweise. Als Ausgleich und Stütze gesellte sich diesem Gefühlsdrang und dieser Lebensfreudigkeit umfassende Bildung und Weltgewandtheit. Er hatte die glückliche Gabe, jedem Dinge die beste Seite abzugewinnen und sich daher mit gegebenen Verhältnissen ohne eigenen Nachteil, wenn auch hier und da mit Zugeständnissen, leicht abzufinden. Alles in allem eine lebensvolle und lebenskluge, überaus vielseitig entfaltete Persönlichkeit.

Dagegen erscheint Homilius viel schlichter, schon in seinem äußeren Lebensgang<sup>7)</sup>.

In dem sächsischen Gebirgsdörfchen Rosenthal, am Fuße des hohen Schneebergs nahe der böhmischen Grenze, kam er am 2. Februar 1714 als Sohn des Orts Pfarrers zur Welt. Seine eigentliche Heimat aber wurde das Pfarrhaus Porschen-dorf bei Lohmen, wohin sein Vater noch im selben Jahre übersiedelte. Von seinem Bildungsgange ist nur bekannt, daß er mit 21 Jahren die Universität Leipzig bezog, um Theologie zu studieren, und daß er hier in Leipzig, seiner Neigung folgend, sich auch der Musik widmete: er wurde Schüler Johann Sebastian Bachs. Im Jahre 1742 erhielt er die Organistenstelle der Dresdner Frauenkirche. 1755 aber eröffnete sich ihm

ein größeres Arbeitsfeld: der Rat der Stadt wählte ihn zum Kreuzkantor und Musikdirektor an den drei Hauptkirchen Dresdens. Diesem Amte hat er nahezu dreißig Jahre lang seine ganze Kraft gewidmet, bis das Alter ihn zwang, es anderen Händen zu überlassen. Bald darauf, am 2. Juli 1785, ist er dahingegangen.

72

Es ist wohl nicht nur der dürftigeren Überlieferung zuzuschreiben, daß Homilius' Persönlichkeit in viel blasseren Farben erscheint als die Emanuels. Da wird immer nur in allgemeinen Ausdrücken gesprochen von dem „redlichen“, dem „lieben, treuen Mann“<sup>8)</sup>, dem „verdienstvollen Mann und vortrefflichen Komponisten“<sup>9)</sup>, dem „großen und würdigen Organisten“<sup>10)</sup>, dem „hochverehrten Lehrer“. Hilfsbereite Güte wird ihm ebenso nachgerühmt wie strenge Schulzucht. Aber selbst das Allgemeine, was von ihm gesagt wird, gilt meist mit der Persönlichkeit zugleich dem Träger des Amtes: Er geht ganz in seinem Amte auf.

So hat schon der Versuch, mit wenig Strichen Homilius' Gestalt zu zeichnen, zu ganz anderem Ergebnis geführt als bei Philipp Emanuel. Bach ist lebenssprühender, umfassender, wandlungsfähiger, tiefer vom neuen Zeitwesen ergriffen; Homilius ruhiger, enger umgrenzt, fester gebunden, ohne tiefere Kennzeichen des neuen Seelenlebens. Diese Anlagen mußten schon mit gebildet und genährt worden sein durch das Jugendlieben des einen im ländlichen Pfarrhause, des anderen im städtischen Künstlerheim, und weiterhin gestärkt durch das Schicksal, das Bach in die große Welt sandte, während es Homilius in demselben, verhältnismäßig engen Kreise festhielt.

Sollte es aber nicht doch auf etwas Gemeinsames deuten, daß beide lange Jahre hindurch in fast gleichen Ämtern tätig waren, Bach am Hamburger Johanneum, Homilius an der Dresdner Kreuzschule? Immerhin nur in fast gleichen Ämtern, denn sie waren doch in einem unterschieden, das gerade auch der Wesensverschiedenheit ihrer Inhaber entsprach. Homilius hatte außer dem Gesangunterricht auch anderen, wissenschaftlichen, zu erteilen; es war ja für seine Wahl wichtig gewesen, daß er „in graecis und sonst gar geschickt“ war.

Bach dagegen lag nur das Musikalische ob; beim Amtsantritt seines Vorgängers Telemann hatte man das eigentliche Schulamt vom Kantorat getrennt. Homilius war also schon im Amte mehr Lehrer, Bach mehr Musiker. Emanuel aber wandte selbst an den Musikunterricht in der Schule keinen besonderen Eifer; er zog es meist vor, sich vertreten zu lassen. Auch ist bezeichnend, daß nach seinem Tode beantragt werden konnte, die Stelle ganz einzuziehen, wenn auch zum größeren Teile das geringe Verständnis der Hamburger für Kirchenmusik Schuld daran trug<sup>11)</sup>. Homilius dagegen war unermülich für sein Amt tätig. Daher und dank seiner trefflichen menschlichen Eigenschaften war seiner Tätigkeit reicher Erfolg gegeben — trotz widriger äußerer Verhältnisse. Hatte doch Dresden während seines Wirkens schwer zu leiden unter dem siebenjährigen Kriege, eine Hauptstätte seiner Wirksamkeit, die Kreuzkirche selbst, sank in Trümmer; und seine Schüler, soweit sie bereits über Männerstimmen verfügten, waren nicht sicher vor den preußischen Werbem. Trotz alledem erlebte der Kreuzchor unter ihm eine Blütezeit, die seinen Ruf weit über Dresden hinaustrug.

So tritt gerade in der Art, wie sie ihre Ämter verwalten, der Wesensunterschied zwischen Bach und Homilius stark hervor. Homilius lebt mit ganzer Seele in seinem Amte, denn innerer Beruf und äußeres Amt sind ihm ein und dasselbe. Bach aber hat sich mit der Hamburger Stelle nur mehr Unabhängigkeit und Ruhe für sein Schaffen sichern wollen, als er in Berlin hatte<sup>12)</sup>. Er füllte das Amt nicht aus, weil es ihn nicht ausfüllte. Sein Amt war nicht sein Beruf. „Er lebt, um zu komponieren“<sup>13)</sup>, diese Worte seines Londoner Bruders Johann Christian geben seinen wahren Beruf an.

Schon hiernach scheint auch als schaffender Musiker Bach der neuzeitlichere von beiden. Denn die neue Zeit drängt immer mehr auf Arbeitsteilung, da die in größere Tiefen dringende Kraft bei gleicher Stärke an Weite des beherrschten Umkreises einbüßt; sie strebt danach, an die Stelle des beamteten Komponisten alter Zeit zwei zu setzen: den Beamten für Musikpflege und den freischaffenden Künstler.

Bereits in der sozusagen handwerklichen Grundlage des

künstlerischen Schaffens verrät Bach mehr vom neuen Geiste. Sein Lieblingsinstrument ist das Klavichord, dasjenige Tasteninstrument der Zeit, das den Schwingungen des Gefühls am schmiegsamsten folgte. Homilius dagegen ist der starreren Orgel zugewandt, der bei allen Versuchen, den neuen mannigfaltigen Gefühlsregungen nachzuspüren, doch stets etwas Altertümliches anhaftet. Man könnte einwenden, im Gegenteil sei gerade das Klavichord von der neuen Zeit in die Kumpelkammer geworfen worden. Aber es ist zu bedenken, daß die Ausdrucksmannigfaltigkeit des Klavichords zu Emanuels Zeit weder von dem zwar glänzenderen, aber größeren Cembalo, noch von dem jungen Pianoforte, dem die Mittelfarben noch fehlten, erreicht wurde<sup>14</sup>). Erst der Flügel unserer Tage hat zu den Vorzügen dieser Instrumente auch die des Klavichords wiedergewonnen.

Von dem Zukunftswert des Bachschen Klavierspiels aber zeugt aufs glänzendste sein „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“<sup>15</sup>). Durch dieses Buch und die Wirkung seines persönlichen, vielgesuchten Unterrichts ist er der Vater des neuen Klavierspiels geworden, ja er hat durch dieses Werk die musikalische Bildung überhaupt unschätzbar gefördert. Es war das Lehrbuch unserer Klassiker, es bietet noch heute eine Fülle von Anregung.

Auch Homilius hat ein Werkchen verfaßt, das in seiner Knappheit und Klarheit den vorzüglichen Lehrer verrät. Es ist ein kleines geschriebenes Heft mit der Aufschrift: „Herrn Cantoris Homilii General-Bass“<sup>16</sup>). Wie fühlt man sich schon beim Klange dieses Titels aus der großen neuen Welt Emanuels in ein enges, altväterisch anheimelndes Eckchen versetzt! Dort ein musikalischer Pfadfinder, hier ein Begarbeiter auf der alten Strecke; zu Füßen Emanuels eine Welt der Zukunft; zu Homilius' Füßen — — diesmal nicht die Kreuzschüler, denn der alte Kantor wird am Ende seines Schriftchens doch zu lebenswürdig. Dort steht zu lesen: „Hat ein Frauenzimmer die vorher beschriebenen Noten-Berge mit fleißigen Fingern glücklich überstiegen, so kann es mit allem Recht zufrieden sein.“ Also sind es die jungen Damen Dresdens, die er mit der Weisheit des Generalbasses beglückt. Doch sei

nicht vergessen, daß Homilius auch einige Schüler hatte, die eine Rolle in der Musikgeschichte gespielt haben. Johann Adam Hiller genoss seinen Unterricht, während Homilius noch an der Frauenkirche als Organist tätig war; Daniel Gottlob Türk sang unter ihm im Kreuzchor und erhielt seine Unterweisung; Johann Friedrich Reichardt empfing von ihm im Winter 1772 zu 73 „den ersten gründlichen Unterricht auf historisch-kritischem Wege“<sup>17)</sup> — doch wohl nach dem Vorbilde der Lehrart Johann Sebastian's.

Noch mehr trat im Spiele der beiden Meister die Verschiedenheit ihrer Naturen hervor. Homilius wird allgemein gerühmt als einer der größten Orgelspieler der Zeit. Doch gilt das Lob vor allem der spiel- und saktechnischen Vollendung, besonders auch seiner Fugenkunst, also größtenteils Vorzügen der alten Schule<sup>18)</sup>. Für Emanuel war das freie Klavierspiel die Seele seiner künstlerischen Tätigkeit. „Wer Bachen ganz kennen lernen will, der muß ihn mit dem ganzen Reichtum seiner Phantasie, mit dem ganzen Tiefgefühl seines Herzens und mit seinem gewöhnlichen Enthusiasmus auf seinem silbermannischen Instrumente phantasieren hören“<sup>19)</sup>. Sein Spiel riß den Hörenden aus der Nachrechnung der äußeren Form empor zu unmittelbarem Erleben. Reichardt, Goethes einstiger musikalischer Beirat, schreibt begeistert von den Stunden, wo er, oft mit heißen Tränen, oft mit lautem Jubel Emanuels „herrlichem Spiele“ „innig“ lauschte<sup>20)</sup>. Das ist eines von vielen Zeugnissen für Emanuels Künstlerkraft, aus der Fülle seines Innenlebens das tiefste Wesen des Menschen jener neuen Zeit in Musik auszustrahlen und damit erlösendes Licht zu werfen in die dunkleren Seelen der Zeitgenossen. Hiernach ist es zu verstehen, wenn Emanuel von vielen als der erste Dondichter der Zeit gefeiert wurde, wenn seines Vaters Ruhm vor dem seinigen verblaßte<sup>21)</sup>. Aber auch Homilius galt als einer der ersten, wenn nicht der erste Kirchenkomponist der Zeit, obwohl er doch viel weniger vom neuen Geist durchdrungen scheint<sup>22)</sup>. Wie löst sich der Widerspruch? Waren es nicht dieselben Menschen, die hier Philipp Emanuel, dort Homilius auf den Schild erhoben?

Homilius hat fast ausschließlich geistliche Musik geschrieben<sup>23)</sup>. Er fand also seine Hörerschaft in der Kirche. Da aber forderte man von ihm nicht den Ausdruck persönlichsten Wesens, sondern Wiedergabe von Gemeinschaftsempfindungen. Und der Beifall läßt schließen, daß Homilius das Fühlen der Menge getreu widerspiegelte.

Bachs Schaffen dehnt sich aus über alle weltliche und kirchliche Formen mit nur einer bezeichnenden Ausnahme: der Oper<sup>24)</sup>. Die kirchliche Musik tritt aber sehr zurück; Emanuel behilft sich oft, indem er in seine Kantaten ganze Stücke anderer Komponisten, darunter auch von Homilius, aufnimmt<sup>25)</sup>. Im Vordergrund steht ihm die weltliche, und hier wieder im Mittelpunkt die Klaviermusik. Er wendet sich also vor allem an die Freunde häuslichen, persönlichen Musizierens. So löst sich der scheinbare Widerspruch. Beide Tonmeister wirken auf verschiedene Kulturschichten: Homilius auf die breite Unterschicht, die alles Neue nur langsam und zunächst nur oberflächlich aufnimmt, Bach auf die Oberschicht, die der Menge auf dem Wege zu neuen Zielen vorangeht. Das stimmt überein mit der Verschiedenheit beider Naturen.

Freilich stellen diese Kulturschichten nicht völlig getrennte Lager dar. Ganz abgesehen von dem mittleren Bereich, in dem die Zuteilung schwanken kann: nie gehört wohl eine Persönlichkeit in allen ihren Lebensgebieten derselben Schicht an, das gilt für die Komponisten selbst wie für die Schar ihrer Anhänger und Gegner. Gerade im Religiösen, der Gefühlsquelle der Kirchenmusik, erhält sich oft Altes, mit dem Neuen nicht mehr Zusammenstimmendes selbst in Geistern, die anderwärts bahnbrechend vorgehen. Das wird Homilius' Anhängerschaft noch verstärken; ja es konnte wohl mancher, der sich für Emanuel zu begeistern vermochte, daneben auch an Homilius' kirchlichen Werken Gefallen finden. So kann es nicht befremden, daß z. B. Reichardt beide hochschätzt, wenn auch mit sehr verschiedenem Gefühlsanteil<sup>26)</sup>.

Die Frage aber: in welchen Zügen der Tonwerke beider Komponisten spiegelt sich das Wesen der beiden Kulturschichten? diese Frage trifft nun zusammen mit der oben aufgestellten:

in welchem Grade und in welcher Weise haben beide den neuen Inhalt ihrer Zeit künstlerisch bewältigt?

In der Wendung zum Gefühl tritt der Gegensatz zur alten, verstandeseifrigen Zeit am schärfsten zutage. Daher werden die Gemüther hiervon zuerst und allgemein, ja bis zum Uebermaß erfüllt. Es beginnt eine Zeit des Gefühlsüberschwangs, die Zeit tränenfelliger Empfindsamkeit, deren weichgeschaffener Seele des jungen Klopstock Dichtung Sprache gab.

In der Musik regt sich das empfindsame Leben vor allem in der Melodie. Die schlichten Schlüsse auf dem Taktischwerpunkt genügen nicht mehr, das Gefühl quillt darüber hinaus in seufzenden Endungen, mitunter noch weiter in breiten Anschlusmotiven, und dem entspricht hier und da ein tieferes Atemschöpfen in spannungsreicheren Auftakten; doch greifen diese Auftakte, die mehr Kraftaufwand fordern, naturgemäß nicht so seuchenartig um sich wie die Seufzer, die gar zu leicht in ein schwächliches Sichgehenlassen ausarten. Auch im Innern wird die melodische Linie empfindsam geändert: die höhere Spannung erweitert die Tonschritte, die feiner abgetönten Gefühlsregungen verlangen nach chromatischen Zwischenstufen.

Als Beispiel einer empfindsamen Melodie sei ein Arienanfang aus einer Passionskantate<sup>27)</sup> von Homilius angeführt:



Das erste Melodiestück schließt mit einem langen Seufzer; das nächste beginnt mit einem weitausholenden Auftakt und schließt wieder — zu Beginn des vierten Taktes — mit einem Seufzer, aus dem ein ebenfalls in einen Seufzer ausklingendes

Anschlußmotiv wächst; es folgt als Auftakt ein höchst gefühlvoller Augenaufschlag, sofort aber wieder ein seufzendes Nieder-senken — so geht es fort das ganze Stück hindurch. Die Häufung empfindsamen Ausdrucks ist hier durch den Text veranlaßt: „Ich bete, zürne nicht; ich bin der Mann voll Schmerzen“.

Noch öfter als solche Häufung trifft man bei Homilius ein Nebeneinander von Empfindsamkeit und einer gewissen Trockenheit: inhaltleeren Resten des alten Stiles. Ein Beispiel dafür wie für die empfindsam erweiterten und gefärbten Tonschritte geben die Anfangstakte eines Orgelvorspiels zu dem Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“<sup>29)</sup>. Homilius verändert im ersten Melodieteil



den Schluß auf folgende Weise:

Es ist zwar anzuerkennen, daß beide Stimmen melodisch aus dem Kopfmotiv des Themas entwickelt sind; aber es liegt doch ein Zwiespalt offen: wie ein Schminkeplasterchen sitzt die empfindsame Zutat auf dem Choral; zwei Gegensätze schärfster Art, gedrungene Kraft und tränennasses Schwachen, sind unvermittelt ineinandergepfercht. Überdies mutet die Durchführung doch ein wenig billig und das Nachspiel etwas schablonenhaft an: Alles Zeichen dafür, daß Homilius das

Wesen des alten Stiles nicht mehr fühlte, aber auch Beweise, daß er noch nicht völlig im neuen lebte. Es ist das in Übergangszeiten so häufige Bild: ein Komponist, der sich zwischen zwei Stile setzt.

Auch nach einer freieren Harmonik drängt das neue, freiere Gefühlsleben, auch nach Vertiefung der Rhythmik und nach Weitung des musikalischen Satzbaues. Aber davon verspürt man sehr wenig in Homilius' Werken. Denn alles das greift in größere Tiefen hinab, und solchem Streben vom Leichtfaßlichen weg in die geheimnisvolleren Lebensquellen der Empfindsamkeit widersetzt sich eine andere Zeitströmung, die gerade die große Menge mit sich fortreißt.

Außer dem Herzen muß auch das Gehirn der Massen befreit, aufgeklärt werden. Mit scharfen Waffen des Verstandes, ein Lessing voran, bekämpft man die alte Perücke, die das Gedankengehäuse eingeschlossen hält.

Unter den musikalischen Aufklärern der Menge freilich ist kein Lessing zu sehen. Die klammern sich, wenigstens soweit sie dem nord- und mitteldeutschen Kulturkreis angehören, an die Weisheit, die der Franzose Batteur in seinem Lehrbuch der schönen Wissenschaften an den Tag gegeben hatte<sup>30)</sup>. Was das bedeutet, mag Batteur' Ansicht über den Ursprung der Künste verraten. Er findet zwei Ursachen: erstens „die Langleweiligkeit über die einfältige Natur“ und zweitens „den ungemainen Hang des Menschen zum Vergnügen“<sup>31)</sup>. Echte Gedankensproßlinge der niedergehenden französisch-höfischen Kultur, schneidende Gegensätze zur aufstrebenden neuen Zeit, der die Kunst Ausdruck der Persönlichkeit sein sollte! Und der von Batteur geförderte Dilettantismus, der als Verfallserscheinung innerhalb der aristokratischen Musikkultur sich noch in erträglichen Grenzen hielt, wächst ins Ungemessene, als ihn die Gunst der großen Menge mit täglich neuen Wasserfluten begießt.

Aber sollte nicht wenigstens die Kirchenmusik, die Homilius doch allein angeht, eine Ausnahme machen? Sagt doch ein Nachbeter französischer Ästhetik: „Wir haben auch eine Musik, von der man keinen Zeitvertreib, sondern einen guten Dienst erwartet. Das sind die Melodien zu den Kirchen-

liedern und das Spielen der Organisten bei selbigen“<sup>32)</sup>. Damit hat aber die Kunst nichts gewonnen. Im Gegenteil: Aus den lockeren Banden spielfreudiger Vergnüglichkeit gerät sie unter das starre Joch plattester Nützlichkeitsbestrebung, das auf den Pfaden der Massen-Aufklärung zum mindesten so häufig anzutreffen war wie bei uns die Straßenlaternen und im Grunde demselben „Endzwecke“ der Erleuchtung diene. Der „gute Dienst“ der Kirchenmusik bestand nun darin, durch Erwecken erbaulicher Nüchternheit in möglichst allen Gemeindegliedern ein Gegengewicht zu schaffen gegen die schwere Sündenlast. Daher wird gerade für die Kirchenmusik besonders leichte Verständlichkeit gefordert: „Die Melodien der Gesänge müssen rührend und nach dem Begriffe des größten Hausens eingerichtet sein“<sup>33)</sup>. Also verwässerte Empfindung und verflachte Aufklärung in innigem Bunde!

Diese Zeitströmung hat auch Homilius oft mitgerissen. Auch seine Werke verflachten, wie schon angedeutet, in Harmonik und Sagbau. Am deutlichsten aber weist auf die Wendung zum Leichtverständlichen in einem großen Teile seiner Musik wie im allgemeinen Stile der Zeit hin die Abkehr von der kontrapunktisch-polyphonen Schreibweise, die Begünstigung der affordisch-homophonen.

Wenig vermögen dagegen andere Einflüsse, die in Homilius' Chorkompositionen dem Verflachen entgegenzuarbeiten scheinen. Manches Stück beweist, daß ihm die Schule Johann Sebastian Bachs das kontrapunktische Rüstzeug gegeben hatte, aber in der Rüstung steckt kein Ritter mehr vom alten Schlage<sup>34)</sup>. Oft greifen Themenbildung und Chorformen noch weiter in die Vergangenheit zurück auf vorbachische Kirchenmusik — der reiche alte Notenschatz der Kreuzkirche, der zum Teil noch in den Kehlen der Murnen und Kurrendaner erklang, mag dazu angeregt haben —, aber auch hier will sich die Form nicht mit Leben füllen, denn Homilius' von Empfindsamkeit und Aufklärung berührter Natur ist das frische Zupacken und inbrünstige Sichversenken der alten Meister versagt. Wenn auch gelegentlich Themen von händelischer, volkstümlicher Durchschlagskraft überraschen, wie etwa das



sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros.

aus dem ersten Magnificat<sup>35)</sup>, so fehlt doch der Durchführung die händelische Wucht und Überzeugungsmacht; das Steckenbleiben in älteren, kleineren Formen hindert oft die volle Entfaltung solcher Themen, gerade in den Magnificat, die in einzelne kurze Stücke von manchmal noch nicht zwanzig Takten Umfang zersplittert sind, obwohl sie im übrigen, in Auswahl wie Ausführung der Gedanken zu Homilius' besten Werken gehören. Auch hier tritt also ein Zwiespalt zwischen Kunstmitteln und Ausdrucksvermögen hervor.

Am einheitlichsten und ausdruckswahresten wirkt Homilius doch in den schlicht affordischen, mehr rezitierenden Sätzen, wie folgendem Chor der 1775 gedruckten Passionskantate:

Betrübt.



Un-sre Sün-den und Mis-se = ta-ten lie-gen auf uns,



daß wir dar-un-ter ver-ge-hen, ver-ge-hen, ver-



ge-hen. Wie kön-nen wir denn le-ben?

Bei allen inhaltlichen Mängeln der Kompositionen Homilius' müssen jedoch der reine Satz, die gute Klangwirkung und der sinngemäße Vortrag des Textes gerühmt werden — die Früchte guter Schule, fleißiger Arbeit und langjährigen, achtsamen Umgangs mit den Sängern, das Erbteil altüberlieferter, bodenständiger Kantorenkunst. Darin zeichnet er sich aus vor manchem anderem Kirchenkomponisten der Aufklärungszeit.

Mitunter führt ihn sein von den Zeitgenossen gerühmter „Witz“ und seine „Beurteilungskraft“ auch zu ganz hübschen Einfällen, etwa wenn er in einem Rezitativ seines Weihnachtsoratoriums „Die Freude der Hirten“<sup>36)</sup> das Weinen des Jesusknaben durch einen ausgehaltenen Ton der Oboe malt, der am Schluß eine halbe Stufe herabsinkt:

Lä-helst du nicht mehr? Er weint! Seht ihr die Zähre

fließen? Warum muß er sie wohl ver-gie-ßen? O! wer be-

lei-dig-te hier dich?

Meist erscheinen allerdings solche Versuche bei ihm wie bei dem Durchschnitt der aufgeklärten Komponisten mehr gedacht und am Einzelnen und Oberflächlichen haftend als musikalisch und aus dem Ganzen empfunden.

Daß er seinen Texten doch manches schuldig bleibt, wird besonders bei denen fühlbar, die aus der Bibel genommen sind, da sie allen andern an innerem Gehalt weit voranstehen. Das liegt nicht allein an dem Musiker, sondern zum guten Teil daran, daß die Aufklärerei den religiösen Sinn der ganzen Zeit gründlich verflacht hatte. Bringt ihm aber einmal das Schicksal ein Bibelwort besonders nahe, dann überrascht auch Homilius durch ausdrucksvollere Tonsprache; so in folgender Motette, die im Dresdner Leidensjahre 1760 entstand, als der größte Teil der Stadt in Trümmern lag:<sup>37)</sup>

Angstlich.

Herr, wenn Trüb = sal da ist, wenn Trüb = sal

so su = chet man dich

da ist, so sucht man, so sucht man... usw.

Wenn du sie züch = ti = gest, so ru = fen sie

äng = = = = = stig-lich, so  
 äng = stiglich, äng = stiglich, so  
 äng = = = = = stig-lich, so  
 äng = stig-lich, äng = stig-lich, so ru = fen  
 ru = fen sie äng = = = = =  
 sie äng = = = = =  
 = = = = = stig = lich, Herr, wenn usw.  
 = = = = = stig = lich,

Doch das sind Ausnahmen. Alles in allem: ein angeerbter Vorrat erprobter Motive, gewürzt mit empfindsamer Zutat, in dem Wasser der Aufklärung angerührt mit fleißig erworbener musikalischer Handwerkskunst: das ist das Gesamtbild von Homilius' Chormusik.

Schlimmer als bei den auf Bibelworten komponierten Motetten steht es von vornherein bei den Kirchenkantaten, besonders bei den Arien. Zu deren „Poesien“ hätte auch mancher

andere Komponist keine gute Musik schreiben können. Und weiter verschlimmernd wirkte der Einfluß des Italienerturns, dem Homilius ja in Dresden besonders ausgesetzt war<sup>38)</sup>.

Die italienische Einwirkung war nur verhängnisvoll für ihn; denn seine eigene Natur war grundverschieden von der italienischen, und er besaß kaum die Fähigkeit, sich in fremdes Wesen einzufühlen. So blieb ihm der wertvolle Gehalt der italienischen Musik verschlossen, und er klammerte sich um so fester an das äußere Kleid, an die Formen der italienischen Empfindsamkeit und Aufklärung, die in seinen Händen, ohne ihren Inhalt, zu Formeln erstarren mußten: ein bedenklicher Zuwachs zu der ohnehin schon vorhandenen Neigung zu Empfindelei und Verflachung.

Ein Beispiel dafür gibt eine Arie in dem schon angeführten Weihnachtsoratorium, das seinerzeit in vielen deutschen Städten gerührte Zuhörer fand. Die Melodie beginnt:



Man kommt unwillkürlich in Versuchung, eine Walzerbegleitung dazu zu spielen — so sehr wird man erinnert an „moderne“ Operettenschlager, so genau ist die Vorschrift befolgt: „rührend und nach dem Begriffe des größten Hausens eingerichtet“. Noch deutlicher wird diese nahe Verwandtschaft durch die Textworte: „Kind, ich liebe dich, zürne nicht auf mich, schenk mir deine Huld“. Sie sind von einem Hirten an der Krippe des Jesusknaben gesprochen. Hier endet Aufklärung und Empfindsamkeit in Gefühlsentartung.

Durch die bisherigen Ergebnisse ist auch die Kernfrage erledigt: In welcher Weise gestaltet Homilius die Gefühlsbewegung der neuen Zeit? Denn wo die Neuformen der Oberfläche nicht in der Tiefe wurzeln, ist eine Gesamtform im neuen Sinne unmöglich. Kann aber Homilius noch an der Grundform des alten Stiles festhalten, dem er doch entfremdet

ist? Die Kernfrage biegt sich also um: Mit welchen Mitteln schlägt sich Homilius zwischen altem und neuem Stil durch?

Da er aus sich selbst heraus die alte Form gleichförmiger Bewegung durch eine neue nicht ersetzen kann, so muß er äußerlich doch die alte Weise beibehalten. Da sie aber seinem Fühlen nicht mehr entspricht, so kann er in ihr den musikalischen Inhalt nicht mehr zwingend entwickeln. Das Ergebnis ist Flickwerk, die Zeichen davon: das leidige Zweimalssagen, die berüchtigten Schusterflecke, uferlose Quintfortschreitungen. Der Komponist sucht wohl der Zerfahrenheit des Ganzen zu steuern dadurch, daß er den Formgrundsatz der einheitlichen Bewegung um so gewaltsamer durchdrückt — mit dem Erfolge, daß die Kurzatmigkeit noch gesteigert wird, daß das rhythmische Gezirpe vollends verkalkt. Das Ende ist wiederum der gleiche rhythmische und motivische Stumpfsinn, dem der Gassenhauer seine Beliebtheit verdankt.

Ein Beispiel dafür aus dem genannten Weihnachtsoratorium, ein Hirtenchor, der schon seinem Texte nach nichts mit dem neuen, Rousseauischen Naturgefühl zu tun hat, sondern den alten, galant-geschminkten Schäferidealen huldigt:

Schlaf Sohn aus Da - vids Stamm, dir hüp - fet je - des

Lamm, dir hüp - fet je - des Lamm, dir sin - get die Na-

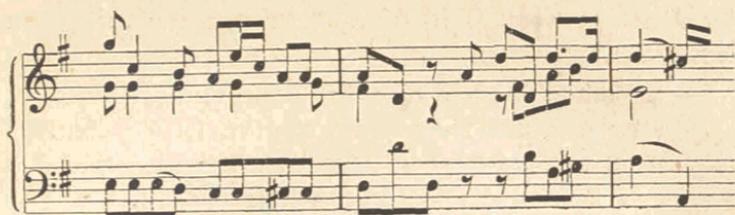
tur und un = fre Schä = fer = flur, dir sin = get die Na-

tur und un = fre Schäfer = flur.

Wie so oft bei Homilius, wird auch hier ein ungesuchter, frischer melodischer Einfall — wenn auch ein Allermotiv — in der Fortsetzung zusehends geritten. Überdies ist das Stück ein abschreckendes Beispiel für gehäufte Seufzerendungen, die hier von dem Text mit seinen stumpfen Versausgängen durchaus nicht gefordert werden.

Auch die unmittelbare Anlehnung an ein großes Vorbild befähigt Homilius nicht, die fließende Form zu finden. Das verrät die Arie „Die Engel frohlocken unsterbliche Lieder“ aus demselben Weihnachtsoratorium, deren Anfang offenbar den ersten Takten des Gdur-Trios von Pergolesi nachgebildet ist. Pergolesi beginnt:

*Moderato.*



daraus wird bei Homilius:

*Andantino.*

(Die En-gel froh-lob-ten un-sterb-li-che  
Lieder.)

Welch kümmerliches Gebilde ist aus der wundersam blühenden Melodie Pergolesis geworden!

Den breiten Volksschichten, die über den schlaffenmäßigen Musikgenuß nicht hinauskommen, war das gerade recht. Homilius' Beliebtheit bei der großen Menge wurde dadurch nur gefördert. Und wenn auch seine Werke in Dresden selbst für manchen im Schatten der glänzenden italienischen Kirchenmusik des Hofes stehen mochten<sup>39)</sup>, so fanden sie dafür auch auswärts Bewunderer und Freunde. In Abschriften, zum Teil sogar in Drucken, gelangten sie in viele Kantorenstuben Sachsens<sup>40)</sup> und darüber hinaus in manche Stadt des deutschen Nordens, weniger des Südens<sup>41)</sup>. Sie brachten es zu Aufführungen selbst in den beiden Hauptstädten des norddeutschen Kulturkreises, in Berlin<sup>42)</sup> und Hamburg<sup>43)</sup>, überall in der empfindsamen Hörschaft Stimmungen erweckend, die uns

der Dresdner Chronist in seinem poetischen Nachruf fühlen läßt<sup>44)</sup>:

„Homilius, du Meister süßer Harmonien!  
oft zwang uns deine Kunst, affektvoll zu glühen,  
wenn mit des Orpheus zaubernder Gewalt  
dein Saitensturm in lauten Donnern schallt,  
bald aber sanfte Wehmut klagte,  
daß unser schmelzend Herz voll süßen Mitleids jagte.“

So hat Homilius den meisten seiner Zeitgenossen Genüge getan. Aber seine Kraft reicht nirgends zu, darüber hinaus die Entwicklung der Musik zu fördern, da in seiner Zeit der sichere Boden einer alten, ausgebildeten Kunstübung dahinschwand, da jeder nur kraft eigener Persönlichkeit neues Land gewinnen konnte.

Was bereits von Philipp Emanuel Bach berichtet wurde, läßt erwarten, daß seine Musik solche persönlichere Kultur atmet. Das bestätigen alle die Werke, die er in voller Freiheit geschaffen hat. Mit den andern freilich, die er unter dem Zwange des Amtes oder sonstiger äußerer Verhältnisse schrieb, hat auch er der Übergangszeit Opfer gebracht. Aber selbst in diesen schwachen Werken bricht sein Künstlertum noch oft genug durch in überraschenden Geistesblitzen. Und die Zahl der durchaus persönlichen Schöpfungen ist doch so groß und die Künstlerkraft, die in ihnen lebt, so eigenartig und vielseitig und stark, daß jene Schwächlichkeiten als Nebenwerk dagegen zurücktreten.

Die Werke der Lehrzeit, der dreißiger Jahre, stehen noch im Banne der Vorbilder, zu denen in erster Linie der Vater Johann Sebastian gehört. So zeigt etwa das 1731 entstandene Hmoll-Trio mit dem Anfange

*Allegro.*

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of the Hmoll Trio by Carl Philipp Emanuel Bach. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4, and the key signature is D minor (one flat). The tempo marking is *Allegro.* The treble staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. There are some fingerings indicated by numbers 6, 5, and 6 in the bass staff.



ganz die Merkmale der alten Zeit, in den starren Themen wie in deren gleichmäßig fließender, sequenzenreicher Verarbeitung.

Schon hierbei jedoch unterscheidet sich Emanuel von Homilius: diese Werke sind in der Mehrzahl gute Leistungen im alten Stil; freilich liegen sie zum größten Teil nur in Bearbeitungen aus den Jahren 1743—49 vor, manches wird also dann erst geglättet worden sein. Da aber Emanuel diese Stücke wieder aufgriff, sind sie ihm doch wenigstens erneuerungswert erschienen. Auf jeden Fall zeugen sie für das starke Einfühlungsvermögen, für die innere Spannweite des jungen Künstlers; denn seinem eigensten Wesen entsprachen sie in Inhalt und in Schreibart nicht, wenn diese auch der ererbten Spielfreudigkeit des Musikers entgegenkam: seine Welt war eine andre.

Man braucht nicht erst die durch Rochlitzens fabulierfreudige Feder hindurchgeflossenen Jugenderinnerungen des alten Doles zum Zeugen dafür anzurufen: „sogar in der Musik selbst“ hätte Emanuel „in reiferen Jünglingsjahren“ seinen Vater „gewissermaßen in Verlegenheit gesetzt durch die von der väterlichen ganz abweichende Weise“, in der er das Gelernte verwendete<sup>45</sup>). Den besten Beweis gibt Emanuels Schaffen selbst von der Zeit an, wo er der Lehre entwachsen ist. Jene Schulwerke hatten ihm die freie Verfügung über die Hilfsmittel der alten musikalischen Kunst verschafft; der Eintritt in das neuartige, anregende Berliner Leben mochte den Drang zur Aussprache des Eigenen verstärken. So offenbart er sich selbst in seinen ersten gedruckten Klavierfonaten, die er 1740 seinem Herrn, Friedrich dem Großen, widmete und die man daher die Preussischen zu nennen pflegt. Von nun an ist er seiner eigenen Sprache mächtig, sein fernerer Werdegang spiegelt sich

in ihr wieder. Die Kennzeichen der empfindsamen Zeit stellen sich ein — es ist ja sein musikalisches Glaubensbekenntnis: „die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren“<sup>46)</sup>.

Auch bei ihm können sich die Motivendungen oft nicht genug tun im Auskosten der Lösung, die „Seufzer“ spielen eine große Rolle. Aber sie bleiben Ausdruck, sie sinken nicht zur Manier herab wie bei Homilius und vielen Zeitgenossen. In Stücken wie dem langsamen Satz der sechsten Sonate aus Emanuels zweiter Sammlung vom Jahre 1744, den sogenannten Württembergischen Sonaten — sie sind seinem Schüler, dem Herzog Karl Eugen von Württemberg gewidmet — in solchen Sätzen hat jene Lieblingswendung der empfindsamen Musiker ihre künstlerische Verklärung gefunden<sup>47)</sup>.

Neben solchen Endungen stehen Auftakte, deren Spannkraft weit hinausgeht über die schwächliche Empfindsamkeit der Durchschnittskomponisten jener Tage. Noch heute wird mancher nur mit einiger Mühe jene Stelle im Adagio der 1747 geschriebenen Bdur-Sonate<sup>48)</sup> erfassen:

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The third system shows a treble staff with a whole note chord (F4, A4, C5) and a bass staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The notation includes various accidentals, clefs, and dynamic markings.



Das ist gleichzeitig ein Beispiel für die weiträumigere Bewegung der Melodielinien. Und auch das andere Merkmal empfindsamer Melodie, das dieser mehr äußeren Gebietserweiterung gegenüber mehr ein Vertiefen nach innen bedeutet, die Chromatik, tritt bei Emanuel viel stärker auf als bei Homilius und dessen Geistesverwandten. Besonders Stücke in langsamem Zeitmaß, wie der Mittelsatz der 1766 geschriebenen Dmoll-Sonate<sup>19)</sup> mit dem Anfang

*Cantabile e mesto.*



sind die Heimstätten solcher chromatisch vertieften Empfindsamkeit.

Alle diese Äußerungen neuen Lebens aber mischen sich nicht willkürlich mit Resten alten Stiles, sondern sie erwachsen aus

dem Ganzen. Die chromatischen Töne runden nicht nur solche Stufen weich ab, die die Zeit als Härten empfindet; sie schärfen auch Kanten, von denen man früher nichts wußte: das Gefühl ist bei Emanuel nicht einseitig nach dem Weichen hin vertieft, wodurch es leicht verweicht; es erweitert sich allseitig und fördert neue Zukunftswerte, indem es die herben Zusammenklänge seines Vaters im neuen Geiste weiterbildet, vor allem in Dissonanzen.

Man ist überrascht, wenn man heute in der 1762 herausgekommene zweiten Auflage von Marpurgs „Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition“<sup>50)</sup> über Septimen- und Nonnenzusammenklänge, deren Auflösung verschleiert ist:



die Worte liest: „Der Herr Bach ist der erste, der, sowie viele andere besondere Gänge, also auch diese beobachtet hat.“ Ebenso führt Marpurg<sup>51)</sup> Beispiele von Emanuel an für die damals „gustudsen“ übermäßigen Primen und verminderten Oktaven, die „gegen den Bass und im Anschlage“ (d. h. auf die schwere Taktzeit) gebraucht werden, besonders bei Halbschlüssen der Art<sup>52)</sup>:



Damit ist schon das Gebiet der Harmonik betreten, auf dem Emanuel zu seinen Lebzeiten vielleicht am unbestrittensten als Führer gefeiert wurde. Auch hier ist der Zusammenhang mit den Eigenheiten der allgemein-empfindsamen Harmonik unverkennbar.

Zu deren Modewürzen gehörte seit Domenico Albertis Klavierfonaten der schroffe, engräumige Wechsel von Dur und

Moll. Das merkt man auch den Preußischen Sonaten — vor allem in den ersten Sätzen — deutlich an, weniger bereits den Württembergischen, in denen Emanuel im ganzen zu einer freieren, vertiefteren und damit sparsameren Verwendung dieses Kunstmittels fortgeschritten ist. Welche Wirkung er aber schon in den Preußischen Sonaten diesem Wechsel abzugewinnen weiß, weil ihm dieser nicht nur würzende Zutat ist, sondern im Dienste der gestaltenden Kräfte steht — hier auch des Klavierklanges —, mag der Schluß des ersten Satzes der fünften Sonate zeigen:

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of chords and single notes, including a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of chords and single notes, including a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The lower staff continues the bass line with a half note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill (tr) on G4. The lower staff continues the bass line with a half note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff continues the bass line with a half note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. A piano (p) dynamic marking is present at the beginning of the lower staff.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains a melodic line with eighth-note patterns and a trill (*tr*) at the end. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with a forte (*f*) dynamic and includes a long, sustained note with a slur.

Hält man hiergegen etwa die Takte aus der 1755 geschriebenen Cdur-Sinfonie<sup>53)</sup>:

Second system of musical notation, marked *(Allegro.)* and in  $\frac{2}{4}$  time. The treble clef staff features a melodic line with trills (*tr*) and a dynamic shift from forte (*f*) to piano (*p*). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f* and *p*, and includes fingerings 2 and 4.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with trills (*tr*). The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *pp* and *ff*, and includes fingerings 6, 7, and 8.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *p* and *f*.



so wird die aufsteigende Entwicklung deutlich. In Emanuels späteren Werken gemahnt der feinsinnige Gebrauch dieses Kunstmittels oft an Schubertische Zauberwirkungen.

Emanuel hat aber das unvermittelte Nebeneinanderstellen verschiedener Tonkreise noch weiter getrieben, eine Stelle wie die folgende<sup>54</sup>):

aus dem ersten Rondo der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber steht durchaus nicht vereinzelt da. Am kühnsten aber erscheint es in seinem berühmten zweichörigen „Heilig“ vom Jahre 1778, wo es die Kluft zwischen den Chören der Engel und der Völker andeuten soll: Auf den Schluß des ersten Engelchors in Cisdur beginnen die Völker in Ddur, womit sie auch schließen; die Engel setzen darauf mit dem Hdur-Akkord ein und endigen in Fisdur; der nächste Völkerchor hält sich in Gdur; darauf folgt der letzte Wechselgesang:



Ausdruck einschränkt, ob es sich nun um Einzelstellen handelt wie die Takte

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 2/4 time. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked with a forte (*f*) dynamic. The music is written in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

des Bdur-Rondos in der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber oder um ganze Werke wie seine Choräle und die beiden Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch.

Wieder knüpft er hier an seinen Vater Johann Sebastian an, den größten Harmoniker der alten Schule. Er stellt dessen reiche Mittel in den Dienst des Neuen und erweitert sie im neuen Geiste; die Menge der Aufklärungscomponisten aber, die die alten Meister geringschätzig als Pedanten und Schulfische abtaten, verlor die Fühlung mit den noch weiter entwicklungsfähigen Bestandteilen der hohen alten Kunst. Gerade weil aber die meisten seiner Zeitgenossen unter dem Drucke der Aufklärung in ihrer Harmonik verarmen, ist Emanuels Schaffen geschichtlich so bedeutsam.

Hiergegen scheint das Neue und Eigentümliche, das seine Rhythmik bringt, beim ersten Betrachten wenig wichtig, aber wohl nur deshalb, weil heute das bewußte Erfassen rhythmischer Eigenheiten noch sehr im Argen liegt — erst in allerneuester Zeit hat man sich auch diesem Gebiete ernsthaft zugewandt<sup>55)</sup> —. Und doch offenbart schon ein Vergleich der beiden Beispiele S. 60 und S. 63, daß ein wesentlicher Unterschied besteht zwischen der Rhythmik alter und neuer Zeit und daß auch Emanuel zu der neuen Rhythmik fortgeschritten ist. Beide Beispiele verlaufen in Achtelbewegung, während aber im ersten

die Achtel wie „uniformierte“ Soldaten in Reih und Glied marschieren — jedes ein Ding für sich und doch im Grunde alle dasselbe — und die „vorgesehenen“ größeren Werte der Viertel und der Takte sich untereinander derselben verhältnismäßigen Gleichförmigkeit erfreuen, sind die Achtel im zweiten mannigfaltiger gegeneinander abgestuft und aufeinander bezogen, was die kleinen Schwankungen in der Zeitdauer der Einzeltöne deutlich merken lassen. Das starre Gerüst der gleichförmigen Bewegung, der alte Gleichtritt der „gehenden“ Bässe, die in den obstinaten gipfelten, hat sich gelockert; der Rhythmus ist schwebender, freier geworden<sup>56</sup>). Der Unterschied läßt sich wohl am besten in die Worte fassen, welche oben das Seelenleben der beiden Zeitalter kennzeichnen sollten: dort ein Nebeneinander — der rhythmischen Grundwerte, hier ein Zueinanderwirken. Zwar gebraucht Emanuel noch ab und zu, im Laufe der Zeit immer seltener, die alten Generalbässe mit ihren Wiederholungen liegender Töne; aber Entwicklung bedeutet ja nicht völliges Ausschalten des Einstigen, sondern nur eine Zunahme der Möglichkeiten, und jene Bässe werden für gewisse Stimmungen auch ferner Ausdrucksmittel bleiben. Wie anders liegen dennoch die Dinge bei Emanuel als bei Homilius, der von dem gleichförmigen Tritt nicht loskommt, ja ihn gelegentlich bis zum Zerrbild steigert, wie das Beispiel S. 57 aufwies!

Die Lockerung des Rhythmischen geht aber noch weiter ins einzelne. Es häufen sich Schwankungen des Zeitmaßes innerhalb der Stücke: Fermaten hemmen den Fluß; kurze mit Adagio überschriebene Stellen in schnellen Sätzen fordern starkes Zurückhalten. Und hier trifft man in Emanuels Werken auch auf Züge, die seinem Stile eigen sind, während die allgemeine neue Grundlage allen damals vom neuen Geiste wirklich ergriffenen Komponisten gemein ist.

Zu diesen Besonderheiten gehört vor allem die Kunst, die Motive rhythmisch abzuwandeln. Aus diesem umfangreichen Gebiete, das später noch einmal berührt werden soll, wenn das Motivleben Emanuels im ganzen betrachtet wird<sup>57</sup>), seien jetzt nur einige Fälle herausgegriffen, die allein das Rhythmische betreffen, die entweder größere rhythmische Zusammenhänge be-

einflussen oder für den Bau des Einzelmotivs an sich wichtig sind. Zu den ersten zählt die Wiederholung von Motiven mit gekürzten oder gedehnten Grundwerten, die sich in längeren Ketten steigern kann. Solche Stellen wirken als Beschleunigung oder als Hemmung, aber sie greifen oft noch tiefer, indem sie nicht nur den Grad, sondern auch die Art der Bewegung ändern, nicht nur das Zeitmaß, sondern auch das Taktmaß. Als Beispiel diene folgende Stelle des Gdur-Kondos aus der 1775 erschienenen ersten Sammlung von Klavierfonaten mit einer Violine und einem Violoncello zur Begleitung<sup>58</sup>):

The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of eight measures. The score is written for a piano accompaniment, with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first measure (1) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second measure (2) shows a more complex melodic line in the treble staff, with a bass staff accompaniment. The third measure (3) continues the melodic development in the treble staff. The fourth measure (4) shows a further progression of the melodic line. The fifth measure (5) features a more active melodic line in the treble staff. The sixth measure (6) shows a continuation of the melodic line. The seventh measure (7) features a more active melodic line in the treble staff. The eighth measure (8) concludes the passage with a final melodic line in the treble staff and a bass staff accompaniment.

Das ist eine stilistische Eigentümlichkeit, die unmittelbar auf Beethoven weist und die in noch späterer Zeit vor allem für Richard Wagner bezeichnend wird. Der Unterschied solcher Verkleinerung oder Vergrößerung von der des Themas im Fugenstil ist der gleiche, der für die Rhythmik, für das Gesamtwesen der beiden Zeitalter überhaupt gilt.

Mit einem ganz besonderen Ritardando, wo zur Vergrößerung der Zeitwerte noch Synkopen und Pausen hinzutreten — ein Takt Schumann im 18. Jahrhundert! — schließt das A dur-Rondo der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber, die im Jahre 1783 erschien<sup>59)</sup>:



zugrunde liegt der Schluß des Themas:



Deutlich ist zunächst die Vergrößerung der Zeiten des letzten Motivs auf das Doppelte; aus der Achtel-Endpause in der Oberstimme und dem Fehlen des Taktstrichs nach der punktierten Viertelpause ergibt sich ferner die Synkopenbildung. Nun stellt sich aber heraus, daß die Pausen ganz verschiedener Art sind. Die Achtelpause zwischen *gis'* und *a'* steht innerhalb des Motivs als etwas sehr Merkwürdiges: als synkopierte Schwerpunktpause! Die punktierte Viertelpause aber teilt sich in zwei wesentlich verschiedene Teile: das letzte Achtel ist die Schwerpunktpause, mit der die Synkopierung anhebt. Das vorhergehende Viertel jedoch hängt sozusagen in der Luft, es ist überhaupt

keine eigentlich rhythmische Pause, eher wäre hier von einer arhythmischen zu sprechen, denn: hier pausiert der Rhythmus selber! Man könnte sie vielleicht zum Unterschied von den wirklich rhythmischen, den (aktiven) Motiv- und den (passiven) Füllpausen Haltepausen nennen, weil sie den rhythmischen Fluß aufhalten, wie man in Augenblicken gedrängtesten Erlebens, gespanntester Erwartung den Atem zurückhält.

Motiv- wie Haltepausen sind bei Emanuel schon in früher Zeit häufig. Davon zeugen die Motivpausen in den Takten



des letzten Satzes der fünften Württembergischen Sonate, oder der Schluß des ersten Satzes aus der vierten der Sonaten, die dem „Versuch“ beigegeben sind<sup>60</sup>:



Eine Haltepause findet sich im Thema des ersten Satzes der sechsten Preussischen Sonate:

Dieselbe Form kehrt wieder im Thema des letzten Satzes der vierten Württembergischen. Haltepausen brachten ferner schon das Beispiel S. 66 zwischen dem sechsten und siebenten metrischen Takt — hier wird das Taktmaß wenigstens äußerlich gewahrt, wie auch in der Preussischen Sonate<sup>61)</sup> —, und Beispiel S. 67, das besonders bemerkenswert ist, da die Pausen zwischen der vollen Taktlänge nur deren Hälfte betragen. Das sind sichtbare Zeichen für Emanuels freien, selbständigen Geist, den nicht die Rücksicht auf überkommene Formen, nur die Treue gegen seine künstlerische Eingebung bindet. Wie mancher hätte nicht, befangen in der Gewohnheit, jede der beiden Pausen auf Taktlänge ausgedehnt!

Den Zeitgenossen bereits gilt der neue Pausenreichtum der Werke Emanuels als Merkmal seiner Schreibart, allerdings oft als kein erfreuliches, wie Vorwürfe wegen „grillenhafter Manier“ oder „zerhackter Melodie“ beweisen. — So hatte auch im Gebiete des Rhythmus die vertiefte, neue Empfindsamkeit zu kämpfen gegen die verflachte, noch mehr im Alten hängenbleibende Aufklärung, die den Lehrsatz von den Haupteigenschaften einer guten Melodie: dem Leichten, Lieblichen, Deutlichen und Fließenden<sup>62)</sup>, auch hier mißachtet sah. Und dieser Gegensatz erstreckt sich noch weiter über das Rhythmische hinaus in das Metrische, in den musikalischen Satzbau.

Jene Zeit, die ein gesteigertes Empfindungsleben in den verschiedensten Mischungen verband mit dem Streben nach begrifflicher Klarheit, hat ja überhaupt erst diesen Teil der Musiklehre ernstlich aufzuhellen gesucht; und sie hat hierbei ihre eigenartigsten und tiefsten musiktireoretischen Werke hervorgebracht in den Schriften des Fürstlich Thurn und Tarischen Kammermusikus Josef Kiepel<sup>63</sup>). Das lebensvolle Bild aber von den Formen des Musikkörpers, das Kiepel mit hingebenden, suchenden Sinnen ertastet, schrumpft in den Händen selbstgewiß-beschränkter Aufklärer zusammen zu dem starren Zollstock der achttaktigen Periode, mit dem besonders gewisse Berliner Kritiker erschrecklich wüthen unter den Frischlingen des Musikalienmarktes. Wer war vor ihnen sicher, wenn selbst ein Johann Adam Hiller nicht immer Gnade fand<sup>64</sup>)!

Bei Philipp Emanuel freilich pflegten sie sich diese Arbeit zu ersparen, aber wohl nicht, weil es ihnen unnötig schien, sondern weil sie beim Anblick seiner Werke von Gefühlen beschlichen werden mochten, wie sie seinerzeit den alten Griechen beim Gedanken an den Stall des Augias aufstiegen. Denn Emanuel kennt die kurze Elle nicht, mit der die Homilius messen. Seine Sätze erweitern sich durch Einschaltungen; ihr Ende wird hinausgeschoben durch Anhänge; durch Abbrüche, durch Trugschlüsse und Halbschlüsse, durch Beschränkungen der Sätze untereinander wird der letzte Abschluß verzögert, so daß sich weite Bogen spannen, Bogen, die oft unter der Fülle ihres Inhalts zu brechen scheinen, die noch heute der nachfühlenden Zergliederung schwere Aufgaben stellen.

Der Anfang des Adagio aus der sechsten Württembergischen Sonate kann einen Begriff davon geben:

*Adagio non molto.*



The image displays a musical score for a piece by Rudolf Steglich. It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. Measure numbers 10, 15, and 19 are indicated at the end of their respective systems.

Diese 19 Takte bilden zweifellos einen geschlossenen Satz. Wie aber ist er aus der achttaktigen Grundform herausgewachsen? Läßt er sich überhaupt darauf zurückführen?

Die Harmonik gibt zunächst die beiden Halbsätze zu erkennen: der erste, von Takt 1—6, ruht auf der Tonika; der zweite, von Takt 7—19, auf der Dominante. Im ersten Halbsatz sind die Zählakte 5—6 durch die stärkste Harmoniebewegung, von der Dominante zur Tonika, als schließende Takte, metrisch als 3—4 gekennzeichnet. Der Melodik nach gliedert sich dieser Halbsatz in drei Zweitaktgruppen, deren mittlere in zwei Einzeltakte mit gleichem Taktmotiv gelockert ist, während die beiden äußeren motivisch geschlossen sind, darin einander entsprechen. Diese werden daher zunächst aufeinander bezogen: Die schließende Gruppe wird als Antwort auf die erste empfunden, so sind die Zählakte 1—2 auch metrisch 1—2. Die möglichen Beziehungen der eingeschlossenen Gruppe zu den äußeren treten dagegen zurück, auch die zu der letzten, die begünstigt wird durch die beginnende, über die Tonikaparallele zur Subdominante führende Harmoniebewegung. Demnach erscheint die mittlere Gruppe nur als eine Einschaltung zwischen den beiden andern, die außerhalb des eigentlichen Satzes steht. Dahin weist auch die Stärkeangabe Emanuels: die piano-Takte treten hinter den forte-Gruppen zurück.

Entsprechend den Verhältnissen im ersten Halbsatz sind auch im zweiten die letzten beiden Takte kenntlich als die metrisch schließenden, als 7—8, die einleitende Zweiergruppe als 5—6, die folgenden beiden piano-Takte als Einschalt. Da der zwölfte Zähltakt nur dasselbe Ergebnis, die Tonikaterz, erreicht wie der achte — wenn auch dieser von der Subdominante, er selbst von der Dominante aus —, ja da er sogar von der Terz in die Quinte hinaufgeht, sich also noch weiter vom Ruhepunkt entfernt, so kann er noch nicht als Antwort auf 6 gelten, sondern nur als Wiederholung in gesteigerter, schlußbedürftigerer Form. Folglich sind die Zählakte 11—12 metrisch 5a—6a. Auf sie folgt ein Einschalt, der der höheren Spannung gemäß noch weiter ausgedehnt ist, als die Klammer des ersten Teils: bis vor die beiden Schlußakte. Seinen Inhalt bestreitet wie in den bisherigen Schaltstellen das Seufzermotiv, aber, wiederum der höheren Spannung angemessen, in gesteigerter Form. Dieser Einschalt bildet in sich einen Halbsatz, dessen erste beide Takte

die Zählakte 13—14, dessen letzte beide 17—18 sind; auf 18 verschränkt sich der Einschalt mit dem Hauptsatz: der Schlußtakt der Klammer wird vorletzter des Hauptsatzes. Die zwischen den beiden Taktgruppen des Einschalts stehenden Zählakte 15—16 aber sind gewissermaßen eine Klammer innerhalb der Klammer, ein Einschalt zweiten Grades, oder — leichter vorstellbar: Inhalt einer Fermate auf Takt 14. Sie sind demnach in freiem Zeitmaß auszuführen; diese Fermaten Emanuels fordern nicht eigentlich längeres Verweilen, sondern eben freies Spiel, was hier eher Beschleunigung bedeutet.

Es ergibt sich somit das Satzbild:

$$1-2 \quad [1\ 2] \quad 3-4 \quad | \quad 5-6 \quad [1\ 2] \quad 5a-6a \quad [1-2 \quad \overset{(1\ 2)}{3} \quad \overset{[4]}{7-8} \quad ||$$

Da die Einschaltungen zusammen ebenfalls einen achttaktigen Satz ausmachen, so könnte man das Ganze als ein musikalisches Satzgefüge, als eine Durchdringung zweier Sätze auffassen, von denen der eine als Hauptsatz hervortritt, da er auch selbständig bestehen kann, der andere als Nebensatz sich unterordnet, da er durch die Verbindung mit dem Hauptsatz beeinflusst wird, wie die Harmonik seiner beiden ersten Gruppen zeigt.

Ein überaus kühnes und seltenes metrisches Gebilde!<sup>65)</sup> Ist nicht zu befürchten, daß es nur der bedächtig zergliedernde Verstand als Ganzes sich — einbildet, daß es dagegen beim vorübereilenden Erklängen dem Ohre in Bruchstücke zerfällt? Da ist nun nicht genug zu bewundern, wie Emanuel mit anderen Mitteln diese verwickelte metrische Zeichnung zu einem klaren Klangbilde künstlerisch ausgestaltet.

Jeden der beiden Sätze bildet er motivisch einheitlich und ganz verschieden von dem andern; dadurch erleichtert er es, sie auseinanderzuhalten. Wie er durch die einfache, nur das Wesentlichste betonende Harmonik die beiden Halbsätze und ihre Schlüsse klar hervortreten läßt, wurde schon erwähnt. Das verstärkt er noch durch ein anderes Kunstmittel, das die beiden wichtigsten Taktgruppen, eben die schließenden 3—4 und 7—8 aus den übrigen heraushebt: durch den Wechsel des Klanges.

1—2, 5—6 und 5a—6a halten sich in einer mittleren Farbe; 3—4 aber liegt in einem helleren „Register“ — auf einer höheren Saite, würde der Geiger sagen; 7—8 ist dunkler, tiefer. Die Teile des Nebensatzes klingen durchweg gedämpfter als der Hauptsatz, sie sind heute, wohl auch die forte-Stellen, am besten mit Verschiebung zu spielen. So gewinnt das Ganze eine Farbenfülle, die alle Teile nach ihrer Bedeutung für das Ganze hervortreten läßt und somit auch die Klarheit des Ganzen fördert<sup>66)</sup>.

Für die Ausführung zu beachten ist auch der Zusatz non molto zum Adagio: die Bewegung des Stückes darf nie so langsam werden, daß die Auffassungskraft die Form nicht mehr zusammenhalten kann.]

Als ein anderes Beispiel weitgespannten Satzbaues sei noch der Schluß des Andante der fünften Preussischen Sonate genannt. Hier bilden die letzten 35 Takte der Notierung einen großen Bogen, dessen Bau der thematischen Arbeit wegen Beachtung verdient. Solche Bogen sind bei Emanuel nicht Ausnahmen; sie prägen nur besonders scharf sein Streben aus, das neue, gesteigerte Gefühlsleben darzustellen.

Das führt ihn ferner dahin, im Verein mit der Melodiebildung, der Harmonieführung, der Rhythmik und dem Satzbau auch die dynamischen Ausdrucksmittel zu erweitern.

Die alte Musik hielt ihrer seelischen Grundlage gemäß innerhalb eines Tonwerkes grundsätzlich eine Tonstärke fest. Deren Veränderung war ihr in erster Linie formbildendes Mittel, zunächst als Wiederholung in geringerer Stärke — das Echo ist deren Urform —, dann aber auch schon als Gegensatzverschärfung zwischen Stücken verschiedenen Inhalts. Neben dieser „Registerdynamik“ wird auch eine Abtönung der Tonstärke geübt worden sein, die der ausdrucksvolle Vortrag unwillkürlich mit sich brachte, wenn auch in weit schwächerem Maße als heute.

Beide Arten von Dynamik hat zuerst Alfred Heuß in seinem Aufsatz „Über die Dynamik der Mannheimer Schule“<sup>67)</sup> unterschieden als Effektdynamik und Gefühlsdynamik. Doch ruhen wohl beide auf Gefühlsgrundlage und werden beide zum

„Effekt“, wenn sie sich von dieser Grundlage entfernen. Eher könnte man den Unterschied beider Arten darin sehen, daß die sogenannte Gefühlsdynamik zum Ausdruck des Motivs gehört, die Registerdynamik dagegen der darüberstehenden größeren Form, dem Satze, anhaftet. So möchte ich lieber von Motividynamik und Satzodynamik sprechen. Unter die Satzodynamik fällt dann sowohl die alte Registerdynamik wie das Mannheimer Crescendo, und zwar wäre dieses Crescendo entwicklungsgeschichtlich aufzufassen als das dem alten Registerwechsel entsprechende Ausdrucksmittel des neuen Seelenlebens, das auch hier an Stelle des Nebeneinanderstehens ein Sineinanderübergehen fordert.

Die Tonstärkezeichen Emanuels weisen darauf hin, daß er von der alten Registerdynamik ausgegangen ist; die Beispiele S. 65, S. 66 (Takt 2, 11, 13), S. 67 und S. 75 (Takt 2, 4, 8, 11, 18) bieten Belege dafür. Aber es fällt doch die größere Mannigfaltigkeit und die zunehmende Häufigkeit solcher Angaben auf. Waren in der älteren Musik jene Strecken, die auch ohne ausdrückliche Vorschrift durch verschiedene Tonstärke von einander abgehoben wurden, inhaltlich gleiche kleinere oder inhaltlich verschiedene größere geschlossene Gebilde gewesen, so greift bei Emanuel wie bei seinen fortgeschrittensten Zeitgenossen die Stärkeänderung tiefer in den Verlauf des Satzes ein, sie folgt dessen inneren Wandlungen, so im Beispiel S. 66 oder — allerdings unter besonders verwickelten Verhältnissen — S. 75. Andererseits bemächtigt sie sich auch des einzelnen Motivs in erhöhtem Maße, wie das Beispiel auf S. 68 vorläufig dartun kann.

An Zeichen dafür erscheint freilich seine Notierung im Vergleich mit der späteren seit Beethoven noch arm. Vor allem fehlen fast ganz die uns vertrauten Vorschriften für stetige Änderung; aber nur deshalb, weil er das Neue zunächst mit den alten Mitteln auszudrücken bemüht war und weil ihm vieles für einen ausdrucksvollen Vortrag selbstverständlich und daher keine besondere Vorschrift erforderlich schien. Daß er seine Werke mit größter Mannigfaltigkeit im Ausdruck gespielt wissen wollte, kann man aus Berichten über sein eigenes Spiel schließen. Johann Friedrich Cramer sagt: „Ein jeder, der Bachen auf dem Claviere hat spielen hören, muß es bemerkt haben,

welche unendliche Nuancen von Schatten und Licht . . . er über sein Spiel verbreitet“<sup>68</sup>). Und Reichardt erzählt, daß Emanuel „alle verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche gebraucht habe, vom höchsten fortissime bis zum allerfeinsten pianissime, deren überhaupt nur sein eigenes, vorzügliches Instrument fähig gewesen sei“<sup>69</sup>).

Nur ausnahmsweise hat Emanuel solche Selbstverständlichkeiten bezeichnet, so zum Beispiel den schwächeren Anschlag des Schlußtones einer weiblichen Endung in den zum Unterricht bestimmten Probestücken zum „Versuch“:



Gerade hieraus geht aber hervor, daß die Folge der Zeichen *f* und *p* durchaus nicht für die Auffassung schroffen Stärkewechsel zu bedeuten braucht. Wenn auch im vorliegenden Falle die Aufgabe des Spielers genau ausgedrückt ist, so muß doch für den Hörenden das allmähliche Nachlassen der Tonstärke als die natürliche dynamische Auffassung der weiblichen Endung gelten. Es ist eben für Werkezeiten bezeichnend, daß man die dem neuen Inhalt entsprechenden neuen Formen zunächst noch mit den alten Zeichen mitzuteilen versucht, weil die neue Innerlichkeit erst allmählich die neuen Äußerlichkeiten schafft. Die Schwellzeichen  $\leftarrow$  und  $\rightarrow$ , ebenso die Worte *crescendo* und *diminuendo* wurden erst von der Mitte des Jahrhunderts an allmählich häufiger. Emanuel braucht die ersten, soviel ich sehe, gar nicht, die letzten erst in seinen späteren Werken und zwar nur unter ganz besonderen Umständen<sup>70</sup>).

So liegt einer Angabe zur Stärkeänderung im Motiv wie im Satz bei Emanuel allermeist die Vorstellung des Übergangs zugrunde, nur in seltenen Fällen die eines plötzlichen Umschlags. Wo ein neues Stärkezeichen innerhalb einer längeren in Melodik und Harmonik stetig fortschreitenden Linie steht, ist wohl stets dynamisch stetiger Übergang gemeint, so in Beispiel S. 66 vor dem *pp* im fünften Takt, mehrfach auf S. 68, ebenso auf S. 71 — hier auf größeren Raum verteilt —

ferner auf S. 76 vom Höhepunkt des 14. Taktes bis zu Beginn des 16.

Daß es sich bei solchen Stellen wirklich um stetige Zu- oder Abnahme handelt, wird bestätigt durch die Bedeutung, die Emanuel den Worten *crescendo* und *diminuendo* gibt. Er gebraucht beide nur dann, wenn die Stärkeänderung plötzlich abbricht und somit nicht wirklich in den erstrebten Stärkegrad ausläuft, also in den Verbindungen *f diminuendo f* — 3. B. im Amoll-Rondo der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber —, und *p crescendo p* — so im Cdur- und Amoll-Rondo der zweiten, im Bdur-Rondo der vierten Sammlung. Auch in Klopstocks Morgengesang kommt eine solche Stelle vor: die Streicherfiguren, welche die Strahlen der aufgehenden Sonne darstellen



— es sind eben Strahlen, die nur einen Ausgangspunkt und eine Richtung, aber keinen Endpunkt haben.

Nur in den Sinfonien vom Jahre 1773 trifft man, soweit meine Kenntniss reicht, einige Male *crescendo* und *diminuendo* an ohne diese besondere Bedeutung, jedoch neben den Buchstaben in der Weise: *pp p mf f ff* und umgekehrt. Das be-

kräftigt ebenfalls das Gesagte. Diese gänzlich unbachische, überdeutliche Aufdringlichkeit ist jedenfalls nur ein Zugeständnis an Spieler, denen die Schreibart dieser Werke fremd war<sup>71</sup>); bot doch deren neuer Stil selbst im Kreise des Meisters dem Zusammenspiel des Orchesters Schwierigkeiten — Reichardt, der bei ihrer ersten Probe am ersten Geigenpulte führte, weiß davon zu erzählen<sup>72</sup>).

Alles das deutet darauf, daß Emanuels Dynamik in der Größe der Stärkeunterschiede die ältere weit übertrifft und daß diese höheren dynamischen Spannungen ebenso in einzelnen Motiven sich verdichten wie sich ausdehnen können über weitere Strecken. Dabei verbindet sich bei Emanuel die dynamische

Formkraft stets mit den anderen Formkräften der Musik<sup>73)</sup>, während die zeitgenössischen Mannheimer Komponisten es sich vielfach bei ihren Crescendi in Melodik und Harmonik recht bequem machen. So gibt Emanuels Dynamik das Gefühlsleben der neuen Zeit im ganzen feinnerviger wieder als die Mannheimer mit dem berühmten Crescendo, das allerdings infolge seiner Einseitigkeit, seiner Freude an der reinen Klangsteigerung wiederum die urkräftigere Wirkung voraushat. Emanuel hat sicherlich auch von der Mannheimer Dynamik Anregungen empfangen, wenn er auch kaum jemals deren Crescendo in der ursprünglichen Weise angewandt hat — ähnlich wie Haydn und Mozart<sup>74)</sup>. Überhaupt zeigt sich Emanuels eigentümliche Stärke mehr im — Diminuendo, die Anfangstakte des Beispiels S. 66 geben eine Probe davon. Er steht in dieser Beziehung neben den Mannheimern wie später etwa Schubert neben Beethoven<sup>75)</sup>.

Wollten Spieler und Hörer die feinen Abtönungen, die weiten Spannungen in Philipp Emanuels Werken nacherleben, so mußten sie viel mehr Einfühlungskraft entfalten als bei den gleichfarbigen, kurzatmigen Sätzchen des Homilius. Christian Daniel Schubart, der Gefangene vom Hohen Asperg, spricht: „Will ich eine Sonate von Bach vortragen, so muß ich mich ganz in den Geist dieses großen Mannes versenken, daß meine Seele wegschwindet und Bachisches Idiom wird<sup>76)</sup>.“ Damit erst kommt durch die Kräuselungen der Oberfläche hindurch, die das Schlagwort „Empfindsamkeit“ trifft, das Grundgefühl der neuen Kunst zutage: das Kunstwerk ein Erlebnis des schaffenden Geistes; der Kunstgenuß ein Nacherleben, das völlige, einführende Hingabe fordert.

Daß man dieses neue Wesen im Berliner Kreise Emanuels auch bewußt erfaßt hatte, bezeugen die Worte des kritischen Musikus an der Spree: „Man weiß, wie geschwinde alles in den Leidenschaften abwechselt, da sie selbst nichts als Bewegung und Unruhe sind... Ein Tonkünstler muß also wechselweise hundert verschiedene Rollen spielen, er muß tausend Charaktere annehmen, nachdem die Componisten solches haben wollen... Ein Musicus muß also die größte Empfindlichkeit und die

glücklichste Errathungskraft haben, wenn er jedes ihm vorgelegte Stück recht executiren soll. . . Jene Empfindung, (ja es ist mehr, es muß alles empfunden werden, ehe und wenigstens zu gleicher Zeit, wenn es gespielt wird; es ist eine beglückte stillschweigende innere Vorhersehung, wie jedes Stück gehen soll; denn das beygesetzte Allegro, Spiritoso etc. zeigen nur im Groben die Beschaffenheit des Ausdrucks an) jene Empfindung macht, daß man die musikalischen Stücke recht executiren kann<sup>77)</sup>." Wie tief und fein ist das empfunden und ausgedrückt! Wie eint sich hier hohe innere Kultur mit ursprünglichsten neuem Geiste! Man glaubt Emanuel selbst sprechen zu hören, der doch ohne Zweifel die stärkste und neuzartigste künstlerische Kraft des Kreises war.

Nicht mehr, wie in alter Zeit, gibt der Künstler nur Halbware und überläßt die letzte Ausgestaltung dem Ausführenden: er reicht das vollendete Werk, kein Spielraum bleibt zur Willkür; nicht mehr lehrt die Kunsterziehung die gegebenen Umrisse beleben durch harmonische Füllung und melodische Verzierung: sie will jetzt zum restlosen Auskosten des dargereichten Inhalts befähigen.

Von dieser neuen Zeit und diesen neuen Aufgaben spricht das durchgeistigte Antlitz der Kompositionen Emanuels, in erster Linie seiner Klavierwerke. Da sind die alten Manieren untrennbar mit dem Ganzen verwoben; es sind nicht mehr „Manieren“, „Verzierungen“ im eigentlichen Sinne, sondern wesentliche Bestandteile der Tongedanken. „Ein besonderer Vorzug der berlinischen Musik ist dieses, daß man daselbst mit den Manieren und Auszierungen sehr sparsam umgeht, aber diejenigen, die man macht, desto erlesener sind, und man sie desto feiner und netter herausbringt“, sagt der kritische Musikus an der Spree<sup>78)</sup>; und Emanuel erweist sich auch hier als der Erste der Berliner Tonkünstler<sup>79)</sup>. Hatte ihn doch schon sein Vater auf diesen Weg gewiesen<sup>80)</sup>.

Emanuel erhebt die freien Manieren zu Gebilden von oft geradezu mimosenhafter, Chopinscher Zartheit. Hier ist das eigenste Gebiet des Klavierschöpfers. Hier entfaltet er melodische Reize, dazu eine Fülle von Veränderungen, die einzig

dastehen in seiner Zeit, die auch später nicht oft erreicht worden sind. Eine hohe Schule der melodischen Variation sind seine Sonaten fürs Klavier „mit veränderten Reprisen“, in denen er 1760 als erster die modische Gepflogenheit, wiederholte Teile auszuführen, der Willkür des Spielers entzog und dem Willen des Künstlers dienstbar machte<sup>81</sup>). Noch tiefer aber offenbart er solche Kunst, wo er ganz frei schalten kann, sich nicht an takttreue Wiederholung zu binden braucht. Zumal in seinen späteren Klavierwerken schwelgt er oft in solchem beseelten Rankenwerk. Bald läßt er es die Melodie duftig umspielen, wie in jenen Takten aus dem E-dur-Rondo der dritten Sammlung für Kenner und Liebhaber<sup>82</sup>):

— oder er fügt es der Melodie frei ein, wie er das Thema des B-dur-Rondos der vierten Sammlung

erweitert:

Four systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with eighth-note patterns and triplets, and a bass staff with sustained chords. The second system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a more active bass line in the treble staff and a simpler bass line.

Bald verbindet er die thematischen Pfeiler durch Blumen-  
gewinde, wie im Schlußrondo der Gdur-Sonate mit Streich-  
begleitung vom Jahre 1775 z. B. an der Stelle:

Two systems of musical notation in G major. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development.



Bald singt er gegen den Schluß hin sich aus in weiter, empfindungsgesättigter Melodie, wie am Ende des Andante der Ddur-Sonate mit Streichbegleitung von 1777:



Oder er sammelt die Gefühlsspannung des Stückes — nicht nur die Ansprüche an die Spielfertigkeit! — in einer Kadenz zum letzten abschließenden Aufschwung<sup>83)</sup>; dafür als Beispiel die übermütige, tragikomische Kadenz des obengenannten Bdur-Rondos<sup>84)</sup>:



Emanuel selbst hat es gefühlt, daß mit dem Falle der Willkürherrschaft, mit der wachsenden Sorgfalt für auch im kleinen getreue Wiedergabe der musikalischen Gedanken, sei es der eigenen durch den Dondichter oder der fremden durch den Ausführenden, eine neue Zeit heraufstieg. „Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt als besonders mit der akkuratesten und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfing<sup>85)</sup>!“ Mit diesen Worten deutet er selbst auf jenes Merkmal der neuen Kunst: „Die akkuratete und feinste Ausführung“ des schaffenden wie des nachschaffenden Künstlers, oder mit Worten des Musiklehrbuchs unserer Tage: „Die Leidenschaft für das Detail, die das Merkmal des wahren Künstlers ist“<sup>86)</sup>.

In vielen hat Emanuel Bachs Werk die neue Erkenntnis entzündet, es hat aber auch den Widerspruch derer erregt, die gegen die vermeintliche Anmaßung des Komponisten die Selbstherrlichkeit des Spielers verteidigten. Zeugnisse dafür enthalten

die in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre erschienenen „Historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik“ von Marpurg. Da stellt Friedrich Wilhelm Riedt, der Direktor der Berliner Musikalischen Gesellschaft, zu deren geistigen Hauptern auch Philipp Emanuel zählte, in „Betrachtungen über die willkürlichen Veränderungen der musikalischen Gedanken“ den Hauptsatz auf, der schon in den oben angeführten Sätzen des kritischen Musikus liegt: „Ein Ausführer muß in seiner Ausführung jedesmal die Einheit der Melodie und den Sinn des Componisten genau beobachten“<sup>87</sup>). Ein gewisser Herr Weisler dagegen meint, im Hinblick auf Emanuel, vorgeschriebene Zeichen und ausgeschriebene Manieren seien „mehrentheils todte Lehrer, die das Herz nicht rühren, sondern binden und kalt machen“; es komme weniger auf die Absicht des Komponisten, als auf den „Zustand des Herzens des Ausführers“ an<sup>88</sup>).

Schon Johann Sebastian hatte sich ja ähnlichen Tadel der Zeitgenossen zugezogen<sup>89</sup>). Indem Emanuel auch hier den Anregungen seines Vaters folgt, wird er einer der wichtigsten Erzieher zur neuen Kunstauffassung; er führt von der alten Stegreiffkunst zur neuen Musik, die über die allgemeine Vorbildung des Musikers und Hörers hinaus für jedes Einzelwerk einfühlende Vorbereitung fordert.

Dadurch entrückt er auch sein Schaffen den dilettantischen Unarten der Aufklärung. Aber er wäre kein ganzer Mensch der neuen Zeit gewesen, wenn nicht das Grundstreben der Aufklärung in seine persönliche Form mit eingegangen wäre: das Streben, das mehrstimmige Geflecht zu verklären in eine Melodie, deren harmonischer Körper nur im Umriss erscheint.

Homilius ist hierbei in der Nachahmung der Italiener nicht glücklich gewesen. Emanuel geht ebenfalls bei den Italienern, außerdem aber bei den Franzosen in die Lehre, auch bei seinen Landsleuten, wo er gefördert zu werden glaubte. Er ist zwar nie aus Deutschland herausgekommen, doch hat er nach eigenen Worten „außer den großen Meistern unsres Vaterlandes das Vortreffliche von aller Art“ gehört, was die fremden Gegenden nach Deutschland herauschickten; es sei wohl kein Artikel

in der Musik übrig, wovon er nicht einige der größten Meister kennen gelernt habe<sup>90</sup>).

Anders aber als Homilius bringt Emanuel die volle Kraft der Einfühlung mit — es gibt in seinem 1749 geschriebenen Magnifikat Stücke wie das folgende:

Sus-ce-pit Is-ra-el pu-e-rum tu-um

re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-diae tu-ae

die im Edelklang der Melodie an die besten italienischen Vorbilder erinnern; und wenn er etwa eine von französischen Schäferidealen schwärmende Schöne in einem Klavierstückchen zeichnen will<sup>91</sup>):

so findet er auch Töne von französischer Grazie.

Anders auch als Homilius vermag dann Emanuels starke Persönlichkeit den erfüllten Inhalt sich anzugleichen, daß nur noch die innere Bereicherung, nichts mehr von fremdem Gute spürbar bleibt. So hatte er schon die Kunst seines Vaters in sich aufgenommen. Nunmehr stärken die Italiener die Ausdruckskraft seiner Monodie<sup>92</sup>), und die Franzosen weisen ihn auf eine knappe Bestimmtheit der harmonischen Ausdeutung. Beides zusammen steigert sein Vermögen, im neuen Stile mit

dem kleinsten Kraftmaß die größte Wirkung zu erzielen, zur Meisterschaft.

Die Aufklärung vereint sich hier mit der Empfindsamkeit darin, die Ausdruckskraft der Einzeltöne zu stärken. Bisher waren diese wesentlich nur melodisch ausdrucksvoll gewesen, erst in ihrer Gesamtheit wurden die andern gestaltenden Kräfte mächtig, vor allem die Harmonie. Daher gilt es zunächst, die Harmoniewirkung der Tonsäule, des Akkords, zusammenzudrängen in wenige, ja schließlich nur in einen wirklich erklingenden Ton. Ein sehr bedeutamer Fortschritt in der Geschichte der Harmonie: nachdem die Aufgabe des Generalbasszeitalters, die Harmoniebedeutung der Akkorde zu klären, zu einem ersten Abschluß gebracht ist, erhebt sich die andere, die harmonischen Ausdruckskräfte des einzelnen Tones zu entwickeln, wenn auch nur, um die fortschreitende Vertiefung in die erste Aufgabe zu ergänzen und zu stützen. Das verlangt eine Steigerung des Auffassungsvermögens für harmonische Beziehungen, eine Verfeinerung des Ergänzungshörens.

Hinter solchem Ziele bleibt freilich das Ideal der französischen Aufklärer und ihrer deutschen Gefolgsleute weit zurück: die unbegleitete Chansonmelodie, die jeder geselligen Runde sofort in die Ohren und aus der Kehle springen soll; denn das war eben eine gesellschaftliche, keine persönliche Kunst, daher ihr auch die tiefste Seele der Empfindsamkeit verschlossen blieb. Sie brachte die Harmonik nicht vorwärts, sie schraubte sie vielmehr zurück auf die einfachste Tonika-Dominanten-Weisheit, auf die harmonische Grundlage der Volksmusik, nur daß deren Jugendfrische in Greisenhaftigkeit sich verkehrte. Dort allerdings, wo wirklich unverbrauchtes Volkstum empordrängte, — so bei manchem Süddeutschen, in mehr oder weniger verdünnter Kulturlösung auch bei Norddeutschen, wie Johann Abraham Peter Schulz, dem besten der Berliner Liederkomponisten: dort half die aufklärende Strömung eine neue Hochblüte der Verbindung von Kunst und Natur heranzuführen.

Emanuel aber tritt an die Aufgabe, dem einzelnen Tone harmonische Kraft zu geben, von der Höhe der alten Harmo-

nif aus. Ihm gelingen daher wirkliche Fortschritte. Er nutzt, vielleicht als erster, bewusst die eigentümliche Wirkung, welche die Terz der Harmonie an bedeutsamer Stelle hervorruft<sup>93</sup>). So schreibt er in der zweiten der Klavier-sonaten mit Streichbegleitung vom Jahre 1777 als Übergang vom Adur-Schluß des ersten Teils zur Durchführung:



und er steigert diese Wirkung noch bei der Überleitung vom ersten zum zweiten Satz:



Wahrhaft graufenerregend, atembeklemmend aber wirkt in der Durchführung des ersten Satzes die Stelle:

Viol.

tr

f

Klavier.

Bioloncello.

p

pp

Klavier.

5

6

A musical score for Violin, Piano, and Cello. The Violin part is in the upper staff, the Piano part is in the middle staff, and the Cello part is in the lower staff. The key signature is two sharps (D major). The Violin part features a complex texture with many sixteenth notes and triplets. The Piano part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns. The Cello part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns. The dynamics are marked *f*, *p*, and *pp*. The fingerings 5 and 6 are indicated for the Cello part.

System 1: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The treble clef contains a whole rest. The bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes with beamed sixteenth notes. Measure 1 is marked with a bracket and the number 1. Measure 2 is marked with a bracket and the number 2.

System 2: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The treble clef contains a rhythmic pattern of eighth notes with beamed sixteenth notes. The bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes with beamed sixteenth notes.

System 3: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The treble clef contains a rhythmic pattern of eighth notes with beamed sixteenth notes. The bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes with beamed sixteenth notes. Measure 4 is marked with a bracket and the number 4.

System 4: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The treble clef contains a rhythmic pattern of eighth notes with beamed sixteenth notes. The bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes with beamed sixteenth notes. Measure 6 is marked with a bracket and the number 6. A bracket with the number 1 is at the end of the system.

System 5: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). The treble clef contains a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes with beamed sixteenth notes. Measure 7 is marked with a bracket and the number 7. Measure 8 is marked with a bracket and the number 8.



enharmonisch umgedeutet — den H-Klang. Das *fis* entscheidet für das zweite. Die Harmonie des vierten Taktes wird also nachträglich von der Mollsubdominante in Ddur zum Durakkord (!) der Subdominantparallele in Hmoll umgedeutet. Ein paar Takte weiter wird dieselbe Wendung mit der Modulation zur Subdominantenseite verbunden:



In Unmittelbarkeit der Eingebung aber und in der Kunst, eine ganze Stimmung in eine unbegleitete Tonfolge zu bannen, steht ungleich höher der Eingang des im Jahre 1787 veröffentlichten Auferstehungsoratoriums, wenn er auch nicht solche halsbrecherische Kühnheit der Harmonik erreicht:

*Adagio di molto.* (alle Bratschen und Bässe, ohne Fagott und Flügel)

Emanuel steigert hier den melodischen und harmonischen Ausdruck der Tonreihe noch durch die tiefe Tonlage und die besondere Klangfarbe, die er vom Orchester verlangt<sup>95</sup>).

Mit entsprechenden Mitteln arbeitet er auch im Klaviersatz: durch die Wahl der Höhenlage, der Tonstärke lockt er oft einem einzelnen Tone oder einer Gruppe ganz eigene Wirkungen ab, so etwa dem *Es* nach dem *d* im zweiten Takte des Beispiels S. 87, wo auch die Pause in der Oberstimme mit-

hilft; ähnlich in den Anfangstakten der Adur-Sonate aus der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber:

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter rest. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter rest. Dynamics include *p*, *f*, and *ten.* (tenuto). The second system continues the melodic line in the upper staff with sixteenth-note patterns and a trill-like figure, while the lower staff provides a simple harmonic accompaniment.

Der Eigenart des Klaviers abgelauscht, Klaviereffekt im besten Sinne des Wortes — später von Beethoven und Chopin oft ausgenutzt — sind aber jene Wirkungen, die er durch gleichzeitiges Erklängen weit voneinander entfernter Tonlagen hervorbringt. Davon zeugt der übermütige Triller auf *c'''* über dem tiefen Bassakkord am Schlusse des Beispiels S. 88, aber auch schon manche Stelle aus seinen Frühwerken, wie das zweite Thema im Andante der fünften Preussischen Sonate:

The second system of the musical score shows a more complex texture. The upper staff features a melodic line with a trill (marked *tr*) on a high note, while the lower staff plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature remains two sharps and the time signature is 3/4. The notation includes various articulations and dynamic markings typical of the Baroque/Classical period.

Diesem feinen Abwägen aller Klangwerte und der haushälterischen Verwendung der äußeren Mittel entspricht es, daß vollere Akkorde und Arpeggien oder Oktavgriffe stets etwas Besonderes sagen sollen und — können. Die schönsten Oktaven, die Emanuel jemals geschrieben hat, ein für jene Zeit geradezu unerhörtes, aber auch heute noch wirksames Klangwunder, stehen wohl im Adagio der sechsten Württembergischen Sonate. Es ist die Stelle:



die zweimal um je einen Ganzton, nach cis und dis emporgetragen wird. Aber auch schon das Beispiel S. 69 verrät den Klang Sinn Emanuels. Während er hier die Oktaven in Gegensatz stellt zum Einzelton<sup>96)</sup>, gewinnt er an andern Stellen dem Wechsel von leeren Oktaven und akkordischem Wesen besondere Wirkung ab; davon geben die Beispiele S. 94 und 95 einen Beleg. Und ebensolcher Gegensatzwirkung dienen zumeist seine vollen Akkorde, etwa zu Beginn der sechsten Württembergischen Sonate, wo zwei ganz verschiedene Klanggruppen das Thema zusammenbauen:

*Moderato tenuto.*

*piano for piano for*

*piano for piano*

Ebenso steht es mit den Arpeggien, die in den Rondos und Fantasien oft zwischen die schlicht melodischen Teile eingeschoben sind und die mitunter eine überraschende Klangfülle ausstrahlen, wie jene Takte des Adur-Rondos der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber

neben denen noch die letzte Veränderung der Hauptmelodie im Amoll-Rondo der zweiten Sammlung genannt sei.

Dagegen verschmäht Emanuel jenes allzu bequeme Achtel- oder Sechzehntelgeleier der linken Hand, diese jämmerlichste Errungenschaft des dilettantisch-aufgeklärten Klavierspiels, das vor allem die Klaviersonaten Domenico Albertis in Mode gebracht hatten und dem Mozart später eine Art klassischen Heiligenscheines gab. Wo Emanuel diese Begleitart dennoch verwendet — die Stellen sind an den Fingern einer Hand herzuzählen —, so braucht er sie nicht aus Gedankenlosigkeit, sondern mit bestimmten Absichten. Er hebt sie in höhere Sphären — wörtlich wie bildlich — und gibt ihr rhythmische Eigenheit in einem Zwischensätzchen des eben genannten Adur-Rondos:

Oder er schreibt sie — offensichtlich mit ironischem Lächeln<sup>97)</sup> — unter den Auspizien des Alkohols in einem „Trinklied für Freye“:

Mit Eichenlaub den Hut bekränzt

Überdies handelt es sich im letzten Falle gar nicht um ein reines Klavierstück, sondern um Chorbegleitung.

Das sind nur Ausnahmen, die die Regel bestätigen: Emanuels Schreibweise, vor allem die seiner Klavierwerke, vereint höchste Sparsamkeit in den äußeren Mitteln mit höchster Fülle des Ausdrucks; sie strebt danach, so klar wie tief zu sein; es ist ein vergeistigter Stil, wie ihn nur eine Persönlichkeit sich schaffen konnte, die nicht allein musikalisch, sondern auch allgemein hochgebildet war. Emanuel gibt selbst in seinem Lebensabriß als sein Ziel an: „die edle Einfachheit des Gesanges durch zu vieles Geräusch nicht zu verderben“. Hier sind die Höhen musikalischer Aufklärungskultur; unwillkürlich kommt bei den Worten „edle Einfachheit des Gesanges“ der Gedanke an Winkelmann.

Freilich hat man diese edle Einfachheit der Aufklärung, so sehr die weniger edle beliebt wurde — man denke an die Weihnachtsarie von Homilius!<sup>98)</sup> —, im 19. Jahrhundert sehr wenig gewürdigt, man nannte sie höchst prosaisch „Magerkeit“. Daher der Versuch Hans von Bülow's, sechs von ihm herausgegebene Klavier-sonaten Emanuels durch Auffüllen des Klaviersatzes zu — „restaurieren“ ist wohl das beste Wort dafür; denn dieses Unternehmen reiht sich den berühmten „Restaurierungen“ derselben Zeit auf andern Kunstgebieten zwanglos an. Einige Proben: Emanuel beginnt die F-moll-Sonate der dritten Sammlung für Kenner und Liebhaber:



Bülow in der linken Hand:



Emanuel's sehnigen Akkordgestalten werden von Bülow — mittels Oktavenparallelen — Hängebäuche angefüllert.

Emanuel schreibt im Andante derselben Sonate:

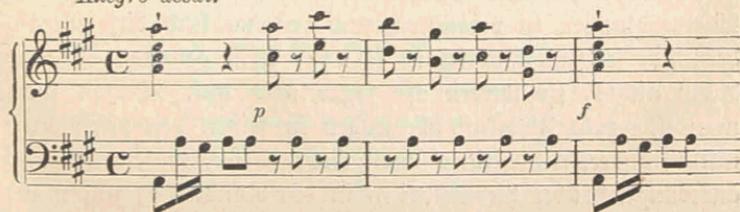


Bülow im Baß:



Emanuel's Glockentöne werden von Bülow's dickem Geräusche verschlungen. Emanuel gibt der Adur-Sonate der ersten Sammlung das Thema

*Allegro assai.*



Bülow:

*Allegro con brio.*

Das Ärgste aber ist, daß Bülow auch den Geistesblick Emanuels, der dem ganzen Satz lebendiges Licht gibt, das Wiederaufgreifen des Anfangsakkords im dritten Takt, durch ein trübes Talglämpchen eigener Erfindung ersetzt. Und das ist leider kein vereinzelter Fall.

Es kann Bülow nicht rechtfertigen, daß Emanuel selbst seine Werke mit Veränderungen gespielt habe; denn erstens folgt Emanuel damit mehr der Mode als seinem eigenen Kunstverstand<sup>99)</sup>, zweitens pflegte er, wenn überhaupt, nur bei Wiederholungen zu verändern, und drittens sind diese Veränderungen selbstverständlich in seinem Stile gehalten, sie verdicken nichts, sie lockern oft sogar noch auf. Davon kann man sich zum Überfluß überzeugen in seinen „Klaviersonaten mit veränderten Reprisen“ vom Jahre 1760, in seinen „Veränderungen“ über Liedmelodien, „in den Rondos<sup>100)</sup> und man-

chem anderen Stücke. Emanuel hat ja gerade diese Kunst der Variation zu besonderer Feinheit ausgebildet, wie oben an Beispielen gezeigt wurde.

Jene Gedanken, die das Zeitalter Bülow's bewegten, haben seither die Führung abgeben müssen. In den Raumkünsten vor allem ist man von dem „zu vielen Geräusche“ bereits abgekommen. So darf man hoffen, daß auch Emanuels Stil wieder gewürdigt wird.

Indessen hat Emanuel mitunter die musikalische Bescheidenheit doch zu weit getrieben, indem er sie auch auf den Inhalt übergreifen läßt. Das muß vor allem von vielen seiner Lieder gesagt werden. Huldigte er doch den Mäßigkeitsbestrebungen der Berliner Liedtheoretiker oft derart, daß seine Oden das Lob einstreichen konnten, als „Muster in diesem Artikel genannt zu werden“<sup>101</sup>). Allerdings mag ihm auch meistens angeichts der wässerigen Poesien beim besten Willen nichts anderes als Enthaltensamkeit übriggeblieben sein.

Mit dem Gehalt der Gedichte aber steigt auch im allgemeinen der Wert seiner Musik. Das kommt zunächst dem geistlichen Lied zugute seines Inhalts wegen, der auch durch eine dichterisch weniger vollendete Zeitform hindurch zu ergreifen und zu befruchten Kraft hat. So bergen die geistlichen Liedersammlungen Emanuels, namentlich die Gellertsche, — neben Schwächerem — auch Offenbarungen persönlich-religiösen Erlebens in persönlich-lebendiger Form, die weit hinausgehen über den Gefühlsbereich jener klassischen Dichtungen der religiösen Aufklärung<sup>102</sup>). Ein einziges dieser Lieder wie die „Bitten“, das „Bußlied“, „Wider den Übermut“, „Der 88. Psalm“ oder der 67. Psalm in der Cramerschen Sammlung — um nur einige aus ganz verschiedenen Stimmungskreisen zu nennen — wiegt die ganze zeitgenössische Kirchenmusik der Homilius auf.

Aber auch im weltlichen Lied ist Bach nicht durchaus den grauen Berliner Theorien verfallen. Genügt er doch oft selbst dort, wo er uns reichlich berlinerisch erscheint, dem geläuterten Geschmack der aufgeklärten Kunststrichter nicht. Wo wäre er auch hingekommen, wenn er seine Kunst nach der Befürchtung ein-

gerichtet hätte, die in einer Besprechung der Gleimschen Singode „Der Wirt und die Gäste“ vorgebracht wird: „Wir befürchten, daß eine Trinkgesellschaft, die eben nicht mit einem Clavier sich pflegt begleiten zu lassen, dies Lied nicht sogleich werde treffen und singen können“<sup>103</sup>!

Auch in seinen späteren Jahren gelingen Emanuel noch Stücke, die den besten der vorberliner Zeit, der Pastorella und der Liebesklage in der Gräferschen Sammlung von 1741 an musikalischem Werte gleichkommen und sie dabei übertreffen im Ausdruck des neuen Geistes. Millers „Schon locket der Mai“ aus dem Göttinger Musenalmanach von 1774 zeigt dem höfisch-aristokratischen Schäfertone der Pastorella gegenüber das neue, volkstümlichem Empfinden zugeneigte Naturgefühl. Klopstocks „Lyda“ im Musenalmanach von 1775 hat vor der „Liebesklage“ die größere Biegsamkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks voraus.

So wirken hier bereits die Haupttriebkkräfte des kommenden Liederfrühlings, dieselben Kräfte übrigens, denen wir dann in der Instrumentalmusik wieder begegnen. Daß es aus dem Volkstum schöpft, gibt dem neuen Liede die neue Kraft; die neue Beweglichkeit gewinnt es dadurch, daß es die ehemals scharf getrennten Ausdrucksformen, den ariosen oder den Odenstil mit dem Sprechgesang verschmilzt. Das hat Emanuel nicht erst in Liedern späterer Zeit wie der „Lyda“ getan; bereits in manchen der Gellertlieder ist es zu spüren. Und das greift auch über das Strophenlied hinaus. Emanuel hat oft statt einfacher strophischer Kompositionen weiter ausgeführte Ländchen gegeben, so etwa im Nonnenlied der „Neuen Liedermelodien“, die im Jahre nach seinem Tode gedruckt wurden. Er hat aber auch umgekehrt die alte Kantate zur neuen, fließenden Form umgestaltet, indem er zuweilen Rezitativ und Arioso nicht mehr nebeneinander, sondern im freiesten Zueinanderwirken verwendet. Es sei nur die Grazienkantate genannt, die als Anhang derselben Sammlung erschien. Damit hat Emanuel auch auf dem Gebiete des Liedes der Zukunft vorgearbeitet<sup>104</sup>), trotz der Hemmnisse, die ihm seine Zeit und seine Umgebung gerade hier in den Weg legte.

Manches Mal aber entschädigt Emanuel für die Opfer, die er dem Moloch Publikum bringt, durch nichts anderweitig. Wenn er mit den Hobelspanen seiner künstlerischen Arbeit, die dem wenig wählerischen Magen der Menge gerade zusagten, die Lücken von allerlei Sammelwerken stopft, anstatt sie dem Ofen zu überantworten, so muß das dem Künstler allerdings verdacht werden. Er hat das auch selbst gefühlt und betont daher, um sich zu rechtfertigen, in seiner Lebensbeschreibung, er sei oft durch gewisse Rücksichten am freien Schaffen gehindert worden<sup>105</sup>). Dabei denkt er wohl zunächst an die Gebundenheit, die seine Stellung am Berliner Hofe und sein Verkehr in den Kreisen des hohen Adels mit sich gebracht hatte, dann aber wohl auch an die Schwierigkeit, seiner neuen Kunst überhaupt einen Hörerkreis heranzubilden. Die besonderen Verhältnisse der Übergangszeit, seine Stellung in einer Gesellschaft, in der nur wenige gleich ihm fortgeschritten waren, zwangen ihn wohl, mit einem Teile seines Schaffens die Freiheit des anderen zu erkaufen. Seine Weltflughheit und seine Elastizität kamen ihm dabei zu Hilfe. Man wird seine Handlungsweise verstehen, wenn man daran denkt, welches Schicksal seinen Bruder Friedemann traf, weil ihm diese Eigenschaften fehlten.

Emanuel's glückliche Natur wußte auch solchem seinen Künstlerinn bedrückenden Zwange die beste Seite abzugewinnen. Er sagt selbst: „Indessen kann es sein, daß dergleichen nicht eben angenehme Umstände mein Genie zu gewissen Erfindungen aufgefordert haben, worauf ich vielleicht außerdem nicht würde gefallen sein“<sup>106</sup>). Hierher scheint jenes Trio für zwei Violinen und Baß zu gehören, das er mit einem zweiten zusammen im Jahre 1751 dem Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe widmete und das ein Gespräch zwischen einem Sanguineus und einem Melancholikus vorstellt, „welche in dem ganzen ersten, und bis nahe ans Ende des zweiten Satzes miteinander streiten und sich bemühen, einer den andern auf seine Seite zu ziehen, bis sie sich am Ende des zweiten Satzes vergleichen, indem der Melancholikus endlich nachgibt und des andern seinen Hauptsatz annimmt“<sup>107</sup>). Wenn auch dieses Trio selbst

mehr musikalisch geistvoll als temperamentvoll ist, so waren hier doch dem Streben, die Schranken der alten Affektenlehre im neuen Sinne zu erweitern, Anregungen gegeben<sup>108</sup>).

Durch äußere Gründe ist Emanuel vielleicht auch zum Rondo geführt worden; auf welche künstlerische Höhe aber hat er dann diesen im Gefolge französischer Aufklärung nach Deutschland gekommenen Modeartikel hinaufgehoben! Anfangs zwar erregte es Entsetzen in seiner Anhängerschaft, daß sich der „große Bach“ so tief erniedrigt habe<sup>109</sup>), dann jedoch kam sogar das Urteil: „Unter die Saitenspiele des neuen Jerusalem gehören gewiß auch Bachische Rondos“<sup>110</sup>). In diesen Stücken entfaltet Emanuel seine Kunst, ein Thema in immer neuen Gestalten und Farben abzuwandeln, sie gehören in der Mehrzahl zu seinen lebensvollsten Schöpfungen. In solchen Werken verliert sich Emanuel nicht an die große Menge; er bemüht sich vielmehr, sie emporzuziehen<sup>111</sup>).

Wenn aber auch die Rondos den Sammlungen für Kenner und Liebhaber erhöhten Absatz brachten, im ganzen war seine Mühe verloren. Selbst wo er in der Form nachgibt, erschwert doch meist der starke persönliche Inhalt das Verständnis. Diesen tiefsten Grund dafür, daß Emanuel der Beifall des großen Publikums versagt blieb, trifft Reichardts Beobachtung, „daß Bach vieles weit stärker und lebhafter bei der Arbeit empfunden habe, als die meisten Menschen imstande sind, nachzuempfinden“<sup>112</sup>).

Emanuels überaus starke Empfindung hat aber eine ganz eigene Farbe, schon — ja in besonders hohem Grade in seinen ersten der großen Welt übergebenen Klavier-sonaten, den Preussischen und Württembergischen, ebenso schon in den Klavierkonzerten der vierziger Jahre. Spielt man diese Sonaten und Konzerte in der empfindsamen Weise, wie es für die Graun und Homilius angemessen ist, so wirken sie matt; ebenso, wenn man sie französisch-galant auffaßt. Selbst wenn man sie in der Spielart wiederzugeben versucht, wie sie die Kraft und Glut der Empfindung in den Werken seines Vaters Johann Sebastian verlangt, selbst dann wirken sie schwächlich. Die Wandlung des alten Lebens zum neuen

ist hier mit besonderer Stärke vollzogen: das Gefühl loht und drängt in steter Bewegung, dazu in einer Fülle, wie sie nur wenigen der Zeitgenossen gegeben war. Von „Sonnenflammen der Empfindung“, von „Tiefgefühl des Herzens“, das durch „Enthusiasmus“ getragen wird, spricht einer seiner Bewunderer<sup>113</sup>).

Das ist alles andere als schwächliche Nachfolge seines Vaters oder Nachahmung französischer Galanterie — mit welchen schiefen Urteilen Emanuel oft abgefertigt wird<sup>114</sup>); das ist auch nicht nur Empfindsamkeit. Es ist vielmehr dieselbe Grundstimmung, die später, in den siebziger Jahren des Jahrhunderts, in den geistig führenden Kreisen mächtig durchbricht, dieselbe Grundstimmung, die die Zeit der Originalgenies, die Zeit des Sturmes und Dranges beherrscht. Wie Klopstock schon in seinem frühen Schaffen über die Empfindsamkeit hinausweist auf jene spätere Zeit und wie ihn dann die Dichter des Sturmes und Dranges als ihr Haupt verehren; so sprechen auch die Sonaten und Konzerte Emanuels im Anfang der vierziger Jahre schon die Sprache der Stürmer und Dränger, und als drei Jahrzehnte später die Oberschicht der Musikalisch-Gebildeten von demselben Geiste ergriffen wird, erkennt sie ihn als ihren Führer an.

Der junge Reichardt, der Bach in Hamburg im Jahre 1773 sah, gerade als die Geniezeit auf ihrem Gipfel war, kann nicht genug Emanuels „unerschöpfliche Originalwendungen“, seinen „Originalgeist“ bewundern. Immer wieder preist er ihn als „Originalkomponisten“, als „größtes Originalgenie“, als „größten Mann unter uns“. Welches jugendliche Feuer muß dem damals fast 60jährigen Meister eigen gewesen sein, wenn er die Jugend so mit sich fortriß!

Besonders begeistert spricht Reichardt von den sechs Sinfonien für vierstimmiges Streichorchester, die Bach damals auf Verlangen des Barons van Swieten schrieb: „Man hörte mit Entzücken den originellen kühnen Gang der Ideen und die große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen. Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherem, keckerem, humoristischerem Charakter einer

genialeren Seele entströmt“<sup>115</sup>). Mit derselben Begeisterung preist die Allgemeine Deutsche Bibliothek die zwölfstimmigen Orchestersinfonien von 1780: „Wer Sinn dafür hat, einen so wahrhaftig großen Originalkomponisten wie unsern Bach, seinen ganz eigenen, freyen, durch keine Kostüme, keine Mode gefesselten Gang gehen zu sehen, der findet volle Seelenweide an diesen herrlichen, in ihrer Art ganz einzigen Sinfonien“<sup>116</sup>). Auch die andern großen Werke dieser Zeit, die Klavierkonzerte von 1772, die „Israeliten in der Wüste“ 1775, die „Klavier-sonaten mit einer Violine und einem Violoncello zur Begleitung“ 1776 und 77, das zweichörige Heilig 1779 finden in der Kritik solches Echo. In den achtziger Jahren erklingen diese Stimmen etwas spärlicher, denn die Geniebewegung hatte ihren Gipfel überschritten, mancher, wie Goethe so z. B. auch Reichardt, hatte sich von ihr abgewandt. Und Emanuel selbst hatte sie inzwischen weitergeführt zu neuen Zielen. Immer wieder aber muß betont werden, daß auch den Werken der früheren Jahrzehnte, in denen Emanuel sich frei ausspricht, der Sturm- und Dranggeist innewohnt, wenn sie auch damals noch nicht von der Öffentlichkeit mit den Wendungen der Geniesprache begrüßt werden.

Das alles sind Werke, mit denen Emanuel den Besten der Zeit neue Wege zeigt — die allerdings auch nur den Besten ganz zugänglich waren. Wie mußte es schon um ihr Verständnis stehen bei Auchoriginalen wie dem Weimarer Hofkapellmeister Wolf, der sich die Originalität plötzlich angewöhnte, weil doch in Weimar seit Goethes Ankunft alles original geworden sei<sup>117</sup>! Und das war ein hochgestellter, angesehener Musiker der Zeit! Da mußten Emanuels Geniewerke der großen Menge erst recht ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. „Sie scheinen, sagt der Engländer Burney, für eine andere Welt gemacht, oder wenigstens für ein anderes Jahrhundert, in welchem man vielleicht dasjenige für leicht und natürlich hält, wovon man jetzt sagt, es sei schwer und weit-hergesucht“<sup>118</sup>).

Hier wird einiges von dem genannt, was man an Emanuels Werken auszuweisen hatte. Dasselbe, was zu allen

Zeiten fortschrittlicher Musik vorgeworfen wird: Man fand sie „zu schwer“, weil sie keinen faulen, sondern tätigen Genuß forderten; man nannte die Gedanken „gesucht“, weil sie gewählt waren; man vermifste natürlich auch die „Melodie“, die auf der Musik-Modebrühe so behaglich fett obenauffschwimmt und sich so bequem abschöpfen läßt. War es ein Wunder, daß die Allgemeinheit solchen anmaßenden Komponisten mit Nichtachtung seiner Werke strafte? Er konnte noch froh sein, wenn einige harmlose Gemüther, die nicht an böse Absicht glauben wollten, ihre Beklemmungen durch sorgfältiges Verbessern der vermeintlichen Stich- oder Druckfehler verscheuchten, wenn sie etwa in dieser Stelle des Andante der ersten Preussischen Sonate



das *ges*“ durch *g*“ ersetzt, oder in den Takten des Mittelsatzes der vierten Sonate



das *g*“ der beiden Schwerpunkte in *f*“ umwandelten — so zu lesen im Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek<sup>119</sup>).

Man versteht nun aber auch, daß ein Verehrer Emanuels, der in der Besprechung eines seiner Werke von „seinem Publikum“ spricht, schleunigst hinzufügt: „Mit dem vielseitigen Worte Publikum meint man aber nicht etwa den großen Haufen, unter dem es nur gar zu viele Midasohren giebt,

sondern den Kern der Kenner, die natürliches Gefühl mit Kenntnis, Geschmack und Erfahrung verbinden“<sup>120</sup>). Und der Göttinger Forkel sagt: „Wenn nur lauter Bache mit ihren Werken öffentlich erscheinen sollten, so möchte das Publikum bald Mangel an Musikalien leiden müssen“<sup>121</sup>). Aus den Kritiken des gegnerischen Lagers<sup>122</sup>) aber klingen mehr oder weniger offen die Worte des Goetheschen Proktophantasmisten durch:

„Ihr seid noch immer da! Nein, das ist unerhört!  
Verschwindet doch! Wir haben ja aufgeklärt!“

Emanuel tröstete sich darüber, daß er die Gunst des Publikums verscherzt hatte. Der Titel, den er den Sammlungen seiner Klavierwerke vom Ende der siebziger Jahre an gibt: „Sonaten für Kenner und Liebhaber“, zeigt an, daß er nur noch auf einen ausgewählten Hörerkreis rechnet.

Es lag von vornherein nicht in ihm, auf die Massen zu wirken. Wenn sein Name dennoch allgemein berühmt war, so kam es daher, daß sein Weg während der ersten Aufwallung der Empfindsamkeit in den vierziger Jahren mit dem der Allgemeinheit in gleicher Richtung ging, wenn auch schon in größerer Höhe, und daß damals die Empfänglichkeit noch weniger gehemmt war durch den Einfluß der Aufklärung, daß ferner sein Lehrbuch Ruhm wie Schülerkreis vergrößern half und daß eine Menge von Klavierkomponisten „die Bachische Schreibart“ in mehr oder weniger verdünnter Lösung dem Publikum schmackhafter machten<sup>123</sup>). Emanuel war seit jenen Jahren, in denen sein Ruf sich begründete, allein geradeaus fortgeschritten, die breite Straße führte seitab in die Aufklärerei hinein.

So wird der unmittelbare Anteil immer geringer, den Bach an der Durchdringung der breiten Schichten mit der neuen Musik nimmt und an der Vorbereitung für die Aufnahme der Klassiker. Hier ergänzten ihn jene süddeutschen Komponisten, die in Mannheim ihren Sammelpunkt fanden, an ihrer Spitze Johann Stamitz, wohl der einzige von ihnen, der sich an Musikbegabung mit Emanuel messen kann.

Welcher Gegensatz zwischen den beiden! Emanuel, der Sproß einer alten Musikaristokratie, lebt die bewußtere Kultur des deutschen Nordens; Stamitz, der böhmische Musikant, die größere Ursprünglichkeit des Südens. Emanuel ist der Vorklassiker, der den leisesten Bewegungen der Seele nachspürt; Stamitz der Volksredner, der durch starke Gegensätze und gewaltige Steigerungen zündet. Beide aber sind von Grund aus und stärker als ihre Mitmusiker erfüllt vom neuen Leben. Beide stehen selbständig nebeneinander als Vorklassiker, Emanuel in erster Linie der Kammermusik, Stamitz der Orchestermusik — als dritter auf dem Gebiete der Oper reißt sich ihnen Glück an; als Vorklassiker in zwiefacher Hinsicht: einmal als Wegbereiter — Emanuel in den höheren Kulturschichten vor allem des Nordens, Stamitz und seine Schule in den breiteren Schichten vor allem des Südens —, dann aber auch als Vorbilder für die Klassiker selbst<sup>124</sup>).

Hier erhebt sich die Frage: Wodurch hat Emanuel auf die Klassiker vorbildlich gewirkt? Die Antwort darauf ist zum großen Teile schon gegeben. Die Mannheimer schöpften zwar aus dem Jungbrunnen des Volkstums, aber sie erwarben sich neben den Tugenden auch, und zwar bei Stamitzens Nachtretern mehr noch die Untugenden der Jugendlichkeit; sie fielen in einen Zustand gewisser Unkultur zurück, weil sie von der alten reifen Kunst nicht lernen wollten oder konnten<sup>125</sup>). Emanuel aber gab eine neue Kunst, welche die entwicklungsfähigen Errungenschaften der alten genutzt hatte, welche deren Kulturhöhe mit dem neuen Geiste verband und welcher zudem kaum ein Gebiet der neuen Gefühlswelt fremd war. An Einzelheiten ist das bereits gezeigt worden. Aber es fehlt noch das Band, das alles dieses zu einem neuen Ganzen zusammenschließt; es fehlt noch die Antwort auf die Kernfrage: Welche musikalische Form hat Emanuel der neuen Gefühlsbewegung gegeben?

Die engere Gefühlseinheit der Musikstücke alten Stiles äußert sich im Grunde in der Eindeutigkeit, der Starrheit des Motivs oder Themas, das durch das Stück hindurchgeführt wird. Soll das neue Leben der stetigen Gefühlswandlung

in die Musik von Grund aus eingehen, so muß der Grundstein, das Motiv oder Thema selbst, wandlungsfähig werden. Dann verliert auch seine Durchführung den starren Charakter: sie wird zum Abbild der Gefühlswandlung. Das also ist die neue musikalische Gestaltungsweise: die Durchführung — das Wort in weitestem Sinne genommen — oder anders ausgedrückt: die thematische Verarbeitung wandlungsfähiger Motive.

Emanuel steht in der vordersten Reihe derer, die die neue Form herausgebildet haben. Er hat sie entwickelt von den höchststehenden Werken des alten Stiles aus, welche die seelische Mannigfaltigkeit innerhalb einer enger begrenzten Gefühlseinheit bereits vollendet darstellten, von Werken aus wie den Präludien des Wohltemperierten Klaviers, mit denen er aufgewachsen war.

Am allerfreiesten gebraucht er diese Gestaltungsweise in seinen Klavierfantasien, diesen unmittelbaren Ergüssen einer hochgestimmten, bald ernst, bald humorvoll erregten Künstlerseele, diesen Rhapsodien, die — mit Klopstock zu reden —

„Gefezlos, Dffians Schwunge gleich,  
Gleich Ullers Tanz auf dem Meerkristalle  
Frei aus der Seele des Dichters schweben.“

— aber nur scheinbar gefezlos; denn die sprühende Mannigfaltigkeit der Tongedanken, die gerade Emanuel in seinen guten Stunden auszeichnet, die Mannigfaltigkeit wird doch durch den Künstler zur Einheit gebunden: meist steht ein Motiv im Mittelpunkte, welches das Ganze gleichsam als Zentralwillen beherrscht.

Das tritt schon in seiner ersten Klavierfantasie hervor, die er dem „Versuche“ als letztes der Probestücke beifügte; er wollte damit „eine kleine Anleitung“ geben, „wie ein Clavieriste besonders durch Phantasien . . . das Sprechende, das hurtig Überraschende von einem Affekte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Tonkünstlern ausüben könne“.

*Allegro moderato.*

The musical score consists of two systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).  
 System 1: Labeled 'a'. The piano part begins with a rest, followed by a melodic line starting on G4. The bass part starts with a low chord and a melodic line starting on G2.  
 System 2: Labeled 'b'. The piano part continues the melodic line from 'a'. The bass part provides harmonic support with chords and a lower melodic line.  
 System 3: Labeled 'c<sub>1</sub>', 'c<sub>2</sub>', and 'c<sub>3</sub>'. This system features dynamic markings: 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The piano part has a more active, rhythmic character, while the bass part remains more harmonic.  
 System 4: Labeled 'c<sub>3</sub>'. This system concludes the piece with a final melodic flourish in the piano part and a sustained chord in the bass part.

Der Inhalt der weit ausgesponnenen ersten Phrase a ist, auf die kürzeste Form gebracht, das Seufzermotiv  $c'' h'$  mit von der Tiefe ansteigendem Auftakt, das wird in dem mit der Endung verquickten Anschlußmotiv (... f')  $c'' h' h'$  nochmals kurz zusammengefaßt. In anderer Weise bringt die Phrase b denselben Grundgedanken: so, daß das Anschlußmotiv zum

Schwermotiv wird: e' g' f' | f'; das Ganze erscheint hier un-  
gemein zusammengedrängt und vertieft — ein wirkungsvolles  
Gegenbild zu a. An diese beiden Glieder der ersten Gruppe  
gleichzeitig knüpft  $c_1$  an, der Beginn der zweiten: es bringt  
das Seufzermotiv mit ansteigendem Auftakt wieder, aber noch  
im Banne der Melodik und Harmonik des Schwermotivs b.  
Dann wird dieser Anfang mit immer mehr erweiterten Auf-  
taktan durch  $c_2$  und  $c_3$  in die Höhe getragen, bis die Melo-  
dielinie am Schlusse des Halbsatzes in die Tonika mündet.  
Der zweite Halbsatz beginnt nach einem überleitenden Laufe  
mit einer freien Umbildung von  $c_3$  in Asdur:



Eine erschöpfende Darstellung des Motivilbens der Fan-  
tastie würde zu viel Raum fordern. Hier genügt es, auf das  
Wesentliche hingewiesen zu haben.

Festere Gestalt gewinnt das neue Formgesetz in Emanuels  
Sonaten. Er ist Mitschöpfer der Sonatenform, die im Mit-  
telpunkte des neuen Zeitalters steht.

Von einer einfacheren, volkstümlicheren Musikkultur her  
kommen die Süddeutschen an die Sonate heran. Daher er-  
kennen sie von dem neuen Seelenleben weniger das tiefere  
Wesen, das stetige Ineinanderfließen, vielmehr das, was als  
sinnfälligster Gegensatz zum Alten sich aufdrängt: den sprung-  
haften, engräumigen Wechsel der Stimmungen; daher sind  
sie auch der Aufklärung mehr zugänglich. So klären sie,

frühere vereinzelte Ansätze weiterbildend, den mannigfachen Wechsel gegensätzlicher Stimmungen zu einer Folge zweier Themen, die darauf zur Durchführung verbunden und zuletzt nacheinander wiederholt werden. Sie nehmen also die neue Grundform, die Durchführung, mit in die Sonate auf; aber nicht sie, nicht der stetige Übergang ist ihnen die eigentliche Grundlage der Sonatenform, sondern der Grenzfall des Wechsels, das Nacheinander zweier Gegensätze. Das zeigt sich oft schon in der Kürze des Durchführungsteils. Gleichzeitig wird für das ganze Gebilde eine feste Modulationsordnung aufgestellt, die nur die nächsten quintverwandten und parallelen Tonarten kennt.

Emanuel's Sonaten zeigen nur gelegentlich, mitunter aber schon in sehr frühen Werken diese ausgeprägte Form. Er kommt eben von einer andern Seite als die Süddeutschen an die Sonate heran; er geht nicht von Gegensätzen aus, sondern er sucht den stetigen Gefühlsverlauf unmittelbar nachzuzeichnen. Nur die allgemeinsten Umrisse der Sonate, die er ja selbst mit eingebürgert hat, hält er zunächst fest: die Dreifäßigkeit in der Folge Schnell—Langsam—Schnell mit den Tonarten Tonika, Dominante oder Parallele, Tonika und der Wendung der ersten Absätze zur Dominante oder Parallele. Manche seiner späteren Werke aber geben selbst die Dreifäßigkeit auf und begnügen sich mit zwei Teilen, an den Mittelsatz erinnern allenfalls noch ein paar modulierende Takte<sup>126)</sup> — so die Sonaten in Fdur und Adur der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber. Manche streben über den Kreis der nächstverwandten Tonarten hinaus; so bringen — um nur einige Beispiele zu nennen — die Sätze der Bdur-Sinfonie von 1773 die Tonarten Bdur—Ddur—Bdur, die erste Sonate der zweiten Sammlung für Kenner und Liebhaber Gdur—Fismoll—Gdur, ja die erste Sonate der vierten Sammlung Gdur—Gmoll—Edur! Man beachte aber im letzten Falle, wie das Edur in gewisser Weise das Gleichgewicht hält zwischen Gdur als ursprünglicher Tonika und Gmoll. Auch das alte, unvermittelte Nebeneinander der Sätze beseitigt Emanuel oft, indem er sie durch Überleitungen ver-

bindet — ein Zeichen dafür, wie sehr ihn das neue, stetig fließende Gefühl einnimmt und wie sehr ihm die Sonate ein einheitliches, organisches Gebilde ist. Auch an die Dreiteiligkeit der Einzelsätze, selbst des ersten, fühlt er sich nicht unbedingt gebunden, auch nicht an den Abschluß der ersten Satzteile in der Dominante oder Parallele, obschon solche Freiheiten selten sind; der erste Satz der obengenannten F-dur-Sonate z. B. ist zweiteilig mit Modulation des ersten Teils zur Dominantparallele.

Statt zweier Gegenthemen liebt Emanuel ein Weiterspinnen aus dem ersten Gedanken heraus, das natürlich auch gegensätzliche Bilder bringen kann, sie aber nicht „aufstellt“ (das geschieht allein mit dem Anfangsgedanken!), sondern heraus-„bildet“. So hat schon der Thementeil oft Durchführungscharakter, und die Durchführung selbst erscheint dann vom ersten Teil unterschieden nur mehr gradweise als Steigerung, nicht mehr wesentlich in der Formgebung, zum Vorteil der Einheit des Ganzen und völlig im Sinne des neuen Lebens. So liegt der Schwerpunkt der Sonate Emanuels durchaus in der neuen Durchführung.

Nur die eingehende Betrachtung eines ganzen Sonatensatzes könnte ein vollgültiges Beispiel dafür geben. Hier sei wenigstens auf das Wesentliche hingewiesen an einigen Takten, dem Anfange der ersten Württembergischen Sonate, die 1742 geschrieben ist<sup>127</sup>). Es ist bezeichnend, daß hierzu schon der Beginn der Sonate genügt und nicht auf die eigentliche „amtliche“ Durchführung gegriffen zu werden braucht.

Moderato.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato.' The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with several phrases labeled  $a_1$ ,  $e_1$ ,  $a_2$ , and  $b_1$ . The first two phrases ( $a_1$  and  $e_1$ ) are grouped under a bracket labeled 'A'. The next two phrases ( $a_2$  and  $b_1$ ) are grouped under a bracket labeled 'B'. The second staff shows a bass line with chords and a fermata. A double bar line with a '2' below it indicates a second ending or a specific measure.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with two triplet markings labeled '3' and an 'e<sub>2</sub>' marking above the first triplet. The bass clef staff contains a bass line with a '3' marking at the beginning and a '4' marking at the end. A 'c' marking is placed above the bass line in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with two 'b<sub>r</sub>' markings above the first two measures and a 'c' marking above the third measure. The bass clef staff contains a bass line. A '[3 a]' marking is centered below the bass line.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a 'f' marking below the first measure. The bass clef staff contains a bass line. A '4 a)' marking is placed below the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a bass line. A '5' marking is placed below the bass line.



Zeit in seinem eigenen Sinne verwendet, nicht weich empfindsam, sondern mit kraftbewußterem, drängenderem Lebensgefühl.

Nachdem A den ersten, höheren Schwerpunkt ausgefüllt hat, beherrscht B, vor allem durch seinen Auftakt, die Gruppe 3—4; für das Folgende wird es bedeutsam, daß  $a_2$  noch zuletzt im Bass in einem Anschlußmotiv erscheint, ohne die Vorhaltsendung mit schlichtem Schluß. Die piano-Zwischengruppe dagegen verwendet umgekehrt B mit gefürztem Auftakt ( $b_1$ ) und nimmt auf den Taktstärkungen die Endung des ersten Halbsatzes  $e_2$  auf — weswegen die ganze Episode metrisch mehr als Fortsetzung des ersten, als 3a—4a, denn als Beginn des zweiten Halbsatzes empfunden wird. Aber welche andere Stimmung in diesen Zwischentakten als in dem ersten Halbsatz, obwohl sie aus demselben Motivschatz gebildet sind! Und doch wieder, infolge des motivischen Zusammenhangs, welche innere Verwandtschaft, welches natürliche Herauswachsen aus dem Vorhergehenden, obwohl es Stimmungsgegensätze sind!

Der zweite Halbsatz greift in der Stimmung wieder mehr auf den ersten zurück, er verrät aber doch die Einwirkung der Zwischentakte; denn die Erregung, die dort stoßweise, pausendurchsetzt hervorbricht, strömen hier die beiden Oberstimmen in gebundener Melodie aus; dem Motiv A, aus dem allein beide gebildet, ist durch die sprunglose Anfügung des umgekehrten, steigenden Vorhalts viel von der ursprünglichen Erregung genommen. Nur im Bass flackert noch weiterhin  $a_2$  als Anschlußmotiv der Schwerpunktpausen, bis es endlich an dem sich wiederholend hinabstürzenden Auftaktmotiv  $a_1$  die Oberstimme wieder in den Anfang hineinreißt, dazu in die höhere Spannung der Dominante. Also bringt der zweite Halbsatz den beiden vorausgehenden Stimmungsgruppen gegenüber wieder neue Wandlung, auf Grund der alten Motive, wiederum aber schließt sich das Ganze zur Einheit ab, jetzt am Schlusse des Ganzsatzes in noch höherem Grade.

Beides zu vereinen, die neue Mannigfaltigkeit der Stimmungen mit der inneren Einheit, das ist eben die Aufgabe der neuen Musik. Emanuel ist in ihrer Lösung durch die Kunst der motivischen Arbeit seiner Zeit vorangegangen.

Noch ein Beispiel sei dafür gegeben aus der 1747 geschriebenen, nach Bachs Tode auch im Druck erschienenen Bdur-Sonate<sup>128</sup>). Das Hauptmotiv des ersten Themas:



erscheint in dessen Verlaufe auch in der Form:



Das Anfangsmotiv des episodenhaften zweiten Themas



wird erweitert zu



Beide treffen, abermals umgedildet, in der Durchführung zusammen:





Diese Themenwandlungskunst<sup>129)</sup> führt Emanuel gelegentlich schon weiter zur durchbrochenen Arbeit; denn diese ist ja nichts anderes als eine besondere Art solcher Wandlung, es ist die Kunst, die Themen im mehrstimmigen Satze zu zerpfücken und ihre Teile durch das Zusammenwirken der Stimmen zu einem farbigeren Ganzen zusammenzufügen, also eine Fortbildung des Durchführungsverfahrens mit den Mitteln der Mehrstimmigkeit, die aber auch den Themen von Anfang an eine größere Farbigkeit geben kann.

So liegt der Keim dazu schon in Stellen wie dem oben als Beispiel angeführten Beginn der sechsten Württembergischen Sonate, der den Eindruck erweckt, als ob sich zwei Instrumentengruppen, zwei Klangfarben in den Vortrag des Themas teilten. Die eigentliche Ausbildung dieses Ausdrucksmittels muß aber selbstverständlich der Musik für mehrere Instrumente zufallen.

Den bedeutendsten Schritt hierin hat Emanuel zweifellos in seinen vierstimmigen Streichsinfonien vom Jahre 1773 getan. Man beachte etwa in dieser Stelle des letzten Satzes der Bdur-Sinfonie





den Gang der drei tieferen Instrumente, oder das Wechselspiel der Violinen im Mittelsatz der E-dur-Sinfonie:



Man darf dieses Wechselspiel wohl nicht als „im Grunde identisch mit dem unisono beider Violinen“ auffassen, wie es Riemann bei einer ähnlichen Haydn'schen Stelle tut<sup>130)</sup>. Dem widerspricht hier schon das folgende wirkliche unisono, das sich, wie die Stärkevorschrift des Komponisten zeigt, durchaus gegen das Vorhergehende abheben soll; und die weiteren Stärkeangaben verraten, daß jede der beiden Violinen als besondere, der anderen nicht gleichartige Klangquelle gedacht ist. Das Wesentliche ist eben die Mischung verschiedener Farben im Thema selbst, wie es bereits die Württembergische Sonate

zeigt. Bei der ersten Stelle der Bdur-Sinfonie ergibt sich die verschiedene Klangfarbe ohne weiteres aus den verschiedenen Instrumenten, aber auch der Reiz der zweiten beruht doch wohl darauf, daß die beiden sich einander ablösenden Violinen als ungleich empfunden werden<sup>131</sup>).

Übrigens hat Emanuel dieses Kunstmittel bereits in früheren Werken gebraucht, in genialer Weise z. B. in der Arie „Will er, daß sein Volk verderbe“ aus dem 1769 entstandenen Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“, um den Klageruf wiederzugeben:

pp  
Beglückt seid

mf  
ihr, ach!

p  
ach!

Zimmerhin ist solche durchbrochene Arbeit bei Emanuel noch verhältnismäßig selten, aber selbst Mozart und Haydn — geschweige denn die Mannheimer Komponisten — haben sie, später als Emanuel, nur gelegentlich verwendet und kaum über den Stand Bachs hinausentwickelt, obgleich ihnen die zahlreicheren Orchesterwerke und ihre Quartette mehr Gelegenheit dazu gaben<sup>132</sup>). Im ganzen genommen ist es Emanuels größtes und folgenreichstes Werk, die neue Durchführungskunst mit ihren Themenwandlungen und -färbungen als die Grundlage der neuen Musik in vorderster Reihe herangebildet zu haben.

Das kommt zunächst der vornehmsten Form des Zeitalters, der Sonate zugute, obwohl das klassische Sonatenschema dafür strenggenommen nur im eigentlichen Durchführungsteil Raum hat und auch sonst hemmt durch manches Überbleibsel aus alter Zeit. Für Emanuel aber ist ja die Form nichts Festes, für sich Bestehendes, sondern etwas Fließendes, aus dem stetig sich wandelnden Leben immer neu Geborenes,

weshalb er auch an Stelle des einen Sonatenschemas eine Fülle von Formen bringt. Während die Mannheimer ausgeprägte Sonatenform doch nur eine dogmatische Schlußformel der Aufklärung ist, so entspringt die fließende Form Emanuels mehr dem Grundwesen der neuen Zeit, das allerdings erst in der späteren romantischen Musik allgemein klar zutage tritt<sup>133</sup>). Emanuels Sonate ist, mit Goethe zu reden, ein Garten, wo „nicht ein wissenschaftlicher Gärtner, sondern ein fühlendes Herz den Plan gezeichnet, das seiner selbst hier genießen wollte“.

Trotzdem ist es üblich geworden, jene von den Mannheimern ausgebildete Sonatenform als die klassische anzusehen. Mozarts Sonaten haben wohl vor allem den Anlaß dazu gegeben. Nun sind diese zwar sicherlich die klassische Erfüllung der Mannheimer, aber Emanuel gegenüber bleiben sie gerade deswegen auf dem Wege zur neuen musikalischen Form, zur „Durchführung“ zurück, wenn sie ihm auch in der Plastik des Aufbaues voraus sind<sup>134</sup>).

Wie die klassische Literatur auf der Wendung vom eigen-völkischen Sturm und Drang zur Antike und gleichzeitig zu allgemeinen Ergebnissen der Aufklärung beruht, so bedeutet auch jene klassische Musik kein Geradeaus auf dem Eigenwege des musikalischen Sturmes und Dranges. Schon die Mannheimer Schule biegt um ins aufklärerische Lager, Mozart zeitweise noch weiter ins Italienertum hinein. Zwar hat er Philipp Emanuel eifrig studiert, aber das tritt in seinen Werken hinter jenen andern Einflüssen zurück. Wenn uns heute manche Stücke Emanuels mozartisch berühren, wie solche von dem anmutig lichten, melodischen Charakter des ersten Sonatensatzes aus der vierten Sammlung

*Gravioso.*



oder von der elegischen Stimmung mancher langsamen Sätze der Art des Beispiels S. 63<sup>135</sup>), so liegt das wohl weniger daran, daß hier Mozart dem älteren Meister unmittelbar nachahmte — obgleich ihn gerade solche Stücke besonders angeregt haben werden, als an gleichen Wesenseigenschaften der beiden Ton-dichter; es ist ein Zeugnis dafür, daß die vielseitige Natur Emanuels auch jene Stimmungsgebiete, die uns als das eigenste Reich Mozarts erscheinen, in sich schloß.

Ganz anders steht Joseph Haydn zu Emanuel. Beide gleichen sich noch viel mehr in ihren Wesenseigenschaften, besonders in dem humoristischen Grundton, und sind doch scharfe Gegensätze in dem, was sie ihrer Umwelt verdanken: Emanuel der fortgeschrittenste Vertreter norddeutscher Kulturhöhe, Haydn der ursprünglichste süddeutscher Naturnähe. So findet Haydn unter allen, von denen er zu lernen sucht, Emanuel als denjenigen, der ihn sein eignes Wesen am unmittelbarsten gestalten lehrt und der ihm gleichzeitig die harmonische Ergänzung seiner Bildung bringt. Seine Schreibweise gleicht sich in dem Wesentlichsten des neuen Stils, der musikalischen Gedankenentwicklung, wie in vielen Einzelheiten derart der seines Lehrers an, daß man beide engverbunden als Führer derselben Stilrichtung nannte<sup>136</sup>). Ja es wußte sich einmal jemand, der Haydn ebenso sehr, wenn auch ohne besonderes Verständnis, verehrte wie Emanuel verabscheute, nicht anders zu helfen als mit der Erklärung, Haydn habe einige seiner Klaviersonaten ausdrücklich komponiert, „um den Hamburger Bach lächerlich zu machen“<sup>137</sup>); niemand könne diese Sonaten, vor allem die Ddur-Sonate:

Anfang.



durchspielen „und dabei glauben, Haydn habe im Ernst aus eigenem natürlichen Genie so geschrieben, seine keuschen und originalen Gedanken so dem Papier anvertrauet. Vielmehr: Bachs Stil ist darin nachkopiirt. Diese Passagen, in denen jenes grillenhafte Manier, tolle Sprünge, närrische Modulationen und sehr oftmals kindische Wendungen, verbunden mit der Affectation einer tiefen Wissenschaft, sehr fein durchgeheckelt sind, müßten denn etwa gar aus ihm gestohlen sein“<sup>138</sup>). Dabei gehören diese Sonaten keineswegs zu den schlechtesten Haydns; der Mittelsatz der Ddur-Sonate, auf den es besonders abgesehen zu sein scheint, kann sogar für eines seiner tiefsten und schönsten Adagios gelten.

Wie aber Haydn sich selbst durch die Versenkung in Bachs Musik harmonisch ergänzt, so bringt er von sich aus der Kulturform Emanuels als harmonische Ergänzung seine Naturfrische zu. Dadurch werden seine Sonaten die klassische Erfüllung derjenigen Emanuels, sie werden zu Denkmälern einer durchaus deutschen klassischen Musik, die keine Spuren von Verflachung und Verwelschung trägt.

Doch erschöpft Haydn nicht den ganzen Umkreis der Stimmungswelt Emanuels: Das Düstere, leidenschaftlich Erregte, das in engerem Sinne Sturm- und Dranghafte hat wenig Raum in ihm. Gerade durch diese Seite seines Wesens aber ist Emanuel Beethoven nahe verwandt.

Schon frühzeitig wird Beethoven Werke Emanuels kennen gelernt haben, da sein Lehrer Neefe ein Bewunderer Bachs war. Daneben, zunächst vielleicht sogar überwiegend, übten auch die süddeutschen Sinfoniker Einfluß auf ihn; in der Form der ersten Sonaten und Sinfonien zeigt sich das deutlich. Mit der Zeit aber wurde die Fühlung mit Emanuels Musik stärker, der Verkehr mit dem Baron van Swieten, der ein großer Verehrer Bachscher Kunst und ständiger Subskribent seiner Werke war, auch der mit dem ebenso gesinnten Reichshofrat von Braun in Wien mag dazu beigetragen haben<sup>139</sup>). Im Grunde stand ihm, dem Inhalte und damit schließlich auch der Form seiner Werke nach, Philipp Emanuel doch näher als die Mannheimer, näher sogar als Mozart und Haydn.

So lenkt Beethoven im Laufe seines Schaffens mehr und mehr in die Richtung Emanuels ein. Das zeigt die immer freier werdende Sonatenform, die zunehmende Pflege und die Steigerung jener freien Ausdrucksmittel, die vom sogenannten klassischen Boden ins romantische Land hinüberführen<sup>140</sup>).

Die Grundzüge des Bach'schen Schaffens: die Freiheit von jedem Zwang und die hohe Wandlungsfähigkeit, die seine reifen Schöpfungen wie unmittelbare Phantasiestöße persönlichster Art wirken lassen; die Vorliebe für fortlaufende Entwicklung aus einem Keim heraus an Stelle der aufgeklärten klassischen Themenweise, und die daraus entspringende Neigung zum malerischen Durchbilden der Einzelgedanken im Gegensatz zu der Pflege, welche die klassische Kunst dem Aufbau der großen Form zuwandte: das alles führt Emanuel gerades Weges in die Romantik hinein. Nur verrät in seinen Sturm- und Drangschöpfungen der Überschwang, ein gewisses Zuviel oftmals, daß der Komponist selber noch zu tief in den Dingen steht, um die Blickferne romantischer Betrachtung zu haben. Manches Mal aber findet Emanuel doch den Weg zu der inneren, geradlinigen Abklärung des Sturmes und Dranges, der in die Romantik hineinführt.

Das Vermögen dazu lag von Anfang an in ihm; bereits die 1757 geschriebenen Gellertlieder haben einige Melodien, die unwillkürlich an Mendelssohn erinnern<sup>141</sup>). Aber er strebt in späterer Zeit bewußt danach, es auszubilden.

In seiner Lebensbeschreibung sagt er: „Mein Hauptstudium ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, soviel als möglich sangbar zu spielen und dafür zu sehen.“ Ein Vergleich der Sammlungen für Kenner und Liebhaber mit den Preussischen und Württembergischen Sonaten wird von dem Unterschied am besten überzeugen können.

Das Ziel des Stürmers und Drängers war sprechende Melodie, nahm er doch das Rezitativ selbst in seine Klavierwerke auf — der Gewinn daraus war eine gesteigerte, gedrängte Ausdruckskraft. Das Ziel des Romantikers ist singende Melodie, er sucht die gesteigerte Ausdruckskraft zu

vereinen mit der schlichten melodischen Linie. Aber er nimmt dazu keine fremde Hilfe mehr; denn eine neue, innere Kraftquelle hat sich dem Sturm und Drang aufgetan, welche dann die Romantik noch tiefer ausschöpft: das eigene Volkstum.

So entstehen Melodien von einer Eigenart, die bisher noch kaum in der Kunstmusik, nur im Volksliede erklungen war, von einer Eigenart, die nur ein Wort ganz in sich faßt, das ihnen schon zu Emanuels Lebzeiten von tiefblickenden Beurteilern gegeben wurde, das Wort: *Deutschheit*<sup>142</sup>).

Eine solche Melodie ist das *Larghetto sostenuto* aus der 1787 gedruckten Cdur-Fantasie, das in eigenartiger Weise an Beethoven wie auch an Mendelssohn gemahnt<sup>143</sup>):

The image shows a musical score for the C major Fantasy, Op. 17, No. 1, by Carl Philipp Emanuel Bach. The score is in 2/4 time and consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a bass line with chords and a melodic line with trills. The second system continues the piece with a piano (*p*) dynamic and a melodic line with trills. The third system concludes the piece with a forte (*f*) dynamic and a melodic line with trills.

Und dieselbe Innigkeit, nur noch unmittelbarer, freier dahin-  
strömend, dem Adagio der Neunten verwandt, klingt aus  
dem Adagio der Fdur-Klaviersonate mit Streichbegleitung  
vom Jahre 1777<sup>144</sup>):

Klavier  
Violine

Violoncello  
Klavier

The image displays a musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is characterized by complex, flowing textures, particularly in the right hand, which often features rapid sixteenth and thirty-second note passages. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score concludes with a double bar line in the final system.

Das ist die Zeit, in der nach dem Vorgange Herders auch die Dichtung aus dem Volkslied neue Kräfte zu ziehen beginnt, in der auf allen Lebensgebieten das völkische Bewußtsein er-

wacht. Die Zeit der im wesentlichen allgemein europäischen Musikkultur geht zu Ende, die Völker erheben sich auch zu musikalischem Eigenleben. Die deutsche Melodie entfaltet reichen Blüten schmuck in der Musik der deutschen Romantiker, zunächst aber erscheint sie wohl am reinsten in denjenigen Melodien Beethovens, denen der Meister unwillkürlich deutsche Worte überschrieb. Mit Beethoven beginnt die romantische Erfüllung Emanuels.

Wie weit ist Homilius den Blicken entschwunden! Wie wenig Raum bedurfte es, Art und Richtung seiner Kunst darzulegen, wie wuchs dagegen der Abschnitt, der dasselbe für Philipp Emanuel Bach versuchte — so daß ich mich ob dieser Störung des Ebenmaßes außer mit der zwingenden Gewalt der Tatsachen noch rechtfertigen möchte durch ein Wort, das Anton Rubinstein nach zweistündigem Vorspielen aus Emanuels Werken zu seinen Schülern sprach: „Ich halte Sie heute etwas länger auf, weil ich möchte, daß Sie sich ganz in diesen großen Mann versenkten, daß Sie ihn näher kennen lernten“<sup>145</sup>).

Dem Kreuzkantor Homilius sichert die treue, erfolgreiche Tätigkeit in seinem Amte ein ehrendes Andenken. Als Komponist hat er seiner empfindsam=aufgeklärten Zeit genügt, ohne Werke von wirklicher Lebenskraft zu schaffen. Immerhin können die besten seiner Schöpfungen in ihrer kirchlichen Umgebung bei liebevoller Sorgfalt der Ausführung noch heute gelegentlich gewürdigt werden, wie die Vespere gezeigt haben, mit denen der Dresdner Kreuzchor den 200. Geburtstag seines einstigen Leiters gefeiert hat.

Karl Philipp Emanuel Bach aber, der zur Romantik neigende Stürmer und Dränger, ist einer der größten unter denen, die dem neuen Geiste in der Musik zum Durchbruch verholfen haben, vielleicht der Dauer und Tiefe der Wirkung nach in der vorklassischen Zeit der größte; denn bei ihm wirken mehr als bei seinen gleichstrebenden Zeitgenossen Anlagen, Erziehung und auch Lebensgang zusammen, jene be-

sondere Mischung des Konservativen und des Fortschrittlichen zu erzeugen, die nach Lamprecht Vorbedingung großer geistiger Wirkung ist<sup>146</sup>). Aus der alten, reifen Kunst seines Vaters heraus, durch vielfache Anregung von außen gefördert, entwickelt er das Neue kraft seiner neuen und starken Persönlichkeit. Wenn schon Johann Sebastian Bach wie eine Wundererscheinung in der Musikgeschichte steht, so ist es nicht weniger ein Zeichen der beispiellosen Lebensfülle des Bachischen Geschlechts, daß sein Sohn Emanuel, wie auch mit gleichen Gaben aber geringerer Dauerwirkung Friedemann und Johann Christian, aus dem Bannkreis des Vaters heraustritt und seinen Zeitgenossen Führer wird zu neuen Zielen. Wenn er dabei gegen weite Kreise ankämpfen muß, so gilt für ihn das Wort Rankes: „Das Größte, was dem Menschen begegnen kann, ist es wohl, in der eigenen Sache die allgemeine zu verteidigen.“

Der Vergleich der Musikerpersönlichkeiten, des Schaffens und des Wirkungskreises Philipp Emanuel Bachs und Homilius' hat aber über den Bereich des einzelnen hinausgeführt in das Gesamtleben jener Zeit, er hat einen Blick eröffnet in die zwei Seelen des Zeitalters, in den vielgestaltigen Widerstreit zwischen Einzelmensch und Masse, Freiheitsstreben und Gebundensein, Gestaltungskraft und Nachahmungsgenügen, Kunst und Handwerk, Form und Formel. Das aber gibt dem Bilde — wenn auch diese Gegensätze die ganze Kunstgeschichte erfüllen — besondere Bedeutung für uns, daß es die Zeit darstellt, die vor andern unsre heutige Kultur auch der Musik gegründet hat, daß wir daher uns selbst darin wiederfinden, wie wir in einem Knabenantlitz die Züge des Mannes erkennen.

Freilich hat die Zeit diesem Bilde manchen neuen Zug eingefügt; über die Kulturschicht, der Homilius' Musik angehört, hat sie andere Schichten, andere Musik gelegt, und die Aufgabe des alten Meisters, die frommen Gefühle der Allgemeinheit in Tönen auszusprechen, wird heute im Durchschnitt von einer Musik erfüllt, welche an sich kaum höhersteht als jene, doch im Vergleich zu ihr mehr vom neuen Geiste zeugt.

Heute liegt die Musik, welche die allgemeine seelische Haltung der Homilius bewahrt hat, zutiefst in unserer Musikkultur. jene alten, gleichzeitig empfindsamen und aufgeklärten Arien führten die Gedanken unwillkürlich zu den „modernen“ Gasenhauern und Operettenschlagern. Ja es gibt selbst in unsern Tagen noch Kreise, die sich durch derartige Musik religiös angeregt fühlen; man denke an die Heilsarmee! Diesem allmählichen „Herabkommen“ in der Wertleiter ist alles formelhaft Erstarrte verfallen; die Sprache bietet an vielgebrauchten Wörtern, die Kunst in allem, was zur Manier geworden ist, tausend Beispiele dafür.

In Philipp Emanuel Bachs frei geschaffenen Werken aber lebt die beste Kraft seines Zeitalters, die weithin die Zukunft gestalten half; in ihnen keimt die romantische Musik des 19. Jahrhunderts. Auch heute noch wären diese Tonschöpfungen, die ehemals nur den Fortgeschrittensten offen lagen, der großen Menge verschlossen. Wem aber Musik Leben und Fortschritt bedeutet, der wird sie auch heute noch als geistesverwandt empfinden. Wie alle Werke lebendiger Kunst kann sie die Zeit wohl vergessen lassen, aber nicht entwerten. Denn solche Kunst kennt kein Altern; auch wenn ihr Kleid beim ersten Anblick befremden mag — es verhüllt nur die ewige Jugend.

#### Anmerkungen.

1) Gehalten am 19. März 1914.

2) R. S. Bitters „Karl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder“ (Berlin 1868) gibt auch heute noch die eingehendste Gesamtschilderung Emanuels. Doch ist das fleißig gesammelte Material durchaus ungenügend verarbeitet, vor allem in musikalischer Beziehung. — Der Verfasser vorliegenden Versuchs bereitet eine Arbeit vor, die diesem Mangel abhelfen möchte.

3) Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg, S. 42: Brief Emanuels an den Syndikus Faber.

4) In der deutschen Übersetzung von Burneys „Tagebuch einer musikalischen Reise“ III, S. 198 ff. (1773).

5) Hier ist neben den von Bitter abgedruckten Briefen vor allem der Aufsatz Hermann von Hases im Bach-Jahrbuch 1911 über den brieflichen Verkehr Emanuels mit Joh. Gottl. Im. Breitkopf zu nennen.

6) Friedr. Reichardt in den „Briefen eines aufmerksamen Reisenden“, im Musikalischen Almanach 1796, in seiner Selbstbiographie, im Musikalischen Kunstmagazin; Burney im Reisetagebuch; ferner auch Forkel und Eschstruth in ihren „Bibliotheken“, Cramer in seinem „Magazin“; schließlich Rochlitz in „Für Freunde der Tonkunst“ nach Doles, Reichardt, Deser und Hiller.

7) Die quellenmäßige Darstellung seines Lebens gibt Helds „Kreuzkantorat zu Dresden“ (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1894). Hinzuzufügen wäre noch das, was Reichardt in seiner Selbstbiographie über seinen Verkehr mit Homilius erzählt. (Schletterer, J. Fr. Reichardt, S. 113 und 122; auch Reichardt, Mus. Kunstmagazin, S. 118, 160.)

8) Schletterer, a. a. O.

9) Hiller, Wöchentliche Nachrichten I, 37.

10) Gerber, Lexikon.

11) Sittard, a. a. O., S. 46 ff.

12) Burney, The present state of Music in Germany etc. II, 191 läßt Emanuel über seinen Hamburger Aufenthalt sprechen: »I enjoy more tranquility and independence here than at a court.« In der deutschen Übersetzung ist diese Stelle ausgelassen, — aus diplomatischen Gründen? — Mit denselben Worten schildert Forkel in seiner Musikalisch-kritischen Bibliothek Bd. I, S. XVIII den wahren Künstler: „Der wahre Künstler, unaufhörlich mit seiner Kunst beschäftigt, ist bescheiden, liebt Ruhe und Unabhängigkeit, und seine feine Denkungsart macht es ihm unmöglich, seinen Weg in die große Welt vor sich her ebnen zu lassen und der Herold seiner eignen Verdienste zu sein.“ Johann Sebastian und Philipp Emanuel haben ihm hier wohl vor Augen gestanden.

13) In den Anekdoten des Musikalischen Almanachs von Reichardt (Berlin 1796).

14) In dem Musikalischen Almanach, Aethinopel 1782, wird das Cembalo nur Begleitinstrument genannt, das Fortepiano sei „für Konzerte und Quatros“, also nicht fürs Einzelspiel; es habe „keine Mittelintinen“, „gewisse Kleinheits-schönheiten fehlen noch“. Das Klavichord sei „zwar seiner Natur nach ausgeschlossen vom öffentlichen Konzert, aber desto mehr der schauerliche Vertraute der Einsamkeit“, „hier kann ich den Abdruck meines Herzens liefern“. In ähnlicher Weise spricht K. F. Cramer im Musikalischen Magazin I, 1246 mit Bezug auf Klavierwerke Emanuels.

15) 1753/62. Neudruck von Walter Niemann 1906 (nicht ganz vollständig). Ein weiterer Neudruck von Hugo Daffner nach dem Handexemplar Emanuels ist bei Bosse, Regensburg, erschienen.

16) Leipzig, Stadtbibliothek I, S. Qu. 121.

17) Schletterer, Reichardt, S. 119.

18) Zeugnisse dafür bei Reichardt (Briefe II, 109 ff.): „Der größte Organist, den ich jemals gehört und vielleicht in meinem Leben hören werde.“ H. führte ein Fugenthema „ganz meisterhaft aus“, ebenso einen

Choral. — Forkel (Almanach 1782, S. 121): „Spielt sehr gut auf der Orgel und versteht eine Fuge nach der besten Art zu extemporieren.“ — Fr. Nicolai (Beschreibung einer Reise 12, 77) beim Hören der Orgel in St. Blasien: „Der schöne silberne Ton der Orgel in der Frauenkirche zu Dresden stellte sich dabei meinem Geiste lebhaft vor, und Homilius, den ich darauf spielen hörte.“ — In Homilius' Choralvorspielen sind Proben seiner Orgelfunst erhalten, die vor allem im häufigen Gebrauch des cantus firmus sein kontrapunktisches Können zeigen, die Spielfertigkeit aber in einigen Stücken (Hdschr. Dh. 1653 der Kgl. Bibl. Dresden Nr. 8, 32) sogar zu sehr, auf Kosten des musikalischen Gehaltes, in den Vordergrund stellen, so daß der Eindruck des Etüdenmäßigen entsteht.

19) Musikalischer Almanach, Althinopel 1782, S. 1 f.

20) Reichardt, Selbstbiographie (Allgem. Mus. Zeitung 16. Jahrg. Nr. 2): „Über alles ging mir aber sein freies Phantasieren, worin er ganz einzig und unerschöpflich war. Stundenlang konnte er sich in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen vertiefen und verlieren. Seine Seele schien dann ganz abwesend, die Augen schwammen wie im süßen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt neigten sich fast leblos über das Klavier, welches allein schon durch seinen schönen, singenden Ton unter solchen sprechenden Meisterhänden und durch die vollkommenste Reinheit der Stimmung, für welche er sehr besorgt war, die Zuhörer rührte und begeisterte. Wach freute sich des innigen Anteils, den ich oft mit heißen Tränen, oft mit lautem Jubel an seinem herrlichen Spiel nahm.“

21) Ernst Holzer, Schubart als Musiker, S. 861.

22) Reichardt, Briefe II, 809: „jetzt [1776] wohl ausgemacht der beste Kirchenkomponist“. Mus. Alm. Althinopel 1782: „Einer unserer größten Organisten und Setzer für den Kirchenstil.“ Gerber, Lexikon: „Er war ohne Widerrede unser größter Kirchenkomponist.“

23) Das vollständigste Verzeichnis gibt Held a. a. O., S. 346 ff. Hier genüge eine Übersicht im großen. Die erhaltenen kirchlichen Werke sind ein Weihnachtssoratorium, mehrere größere Passionsmusiken (Helds Nr. 9—14 sind Teile von Nr. 2), über hundert Kantaten, 15 Magnifikat, etwa 40 Motetten, Choralbearbeitungen bez. -vorspiele für Orgel in mehreren Heften teilweise gleichen Inhalts (zu den von Held genannten Berliner Handschriften kommt eine in der Kgl. Bibliothek zu Dresden). Gedruckt liegen noch vor sechs Arien im Klavierauszug und einige Freimaurer melodien. Genannt werden eine weltliche Kantate Risonate cari buoschi und ein Klavierkonzert.

24) Emanuel hat über 200 Stücke für Klavier allein geschrieben, darunter etwa 140 Sonaten; außerdem 52 Klavierkonzerte mit Orchester. Die Zahl der übrigen Instrumentalwerke ist viel geringer, die der Sinfonien 3, B. nur 18, und sehr viele dieser Stücke sind auch in einer Fassung für Klavier überliefert. Von Oden und Liedern sind über 250 erhalten,

dazu kommen noch einige größere, kantatenartige Gesänge. Zur geistlichen Konzertmusik gehören zwei Oratorien, zur Kirchenmusik eine beschränkte Anzahl größerer und kleinerer Chorwerke, darunter ein Magnificat und zwei Heilig, ferner einige Gelegenheitsmusiken zu besonderen kirchlichen Feiern und 22 Passionen. Die meisten dieser Passionen sind aber nicht voll zu nehmen, da sie nicht vollständig ausgearbeitet, sondern zum guten Teile aus älteren Stücken zusammengestellt wurden. — Vgl. Alfred Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke von Karl Philipp Emanuel Bach, Leipzig 1905.

25) In der Pfingstkantate Nr. 407 aus dem Jahre 1769.

26) Vgl. Anmerkung 18 mit Anmerkung 20.

27) 1775 mit Vorbericht von J. A. Hiller gedruckt.

28) Wohl ist es gefährlich, mit ein paar aus dem Ganzen genommenen Taktten auf allgemeine Wesenszüge hinzuweisen; denn je schlagender die Beispiele sind, um so mehr können sie torschlagen; und je weniger sie es sind, um so weniger machen sie lebendig. Aber die Gefahr schwindet, wenn man sie nimmt, wie sie gemeint sind, nicht als Ortstafeln, welche Namen und Behörden festsetzen, sondern als Wegweiser, welche die Richtung zeigen.

29) Kgl. Bibl. Dresden D<sup>h</sup> 1653, Nr. 25: „Ach Herr, mich armen Sünder“.

30) Les beaux-arts, réduits à un même principe, Paris 1746; deutsch von Adolph Schlegel, Leipzig 1752; ferner Cours de belles-lettres, Paris 1747—50; deutsch von Ramler, Leipzig 1756—58.

31) Marburg, historisch-kritische Beiträge V, 22 ff. (1760).

32) Ramler im Anschluß an Batteux: Marburg, Beiträge IV, S. 42 (im Jahre 1760).

33) Marburg, Beiträge II, S. 177 (1756). — »Comme la fin de l'Orateur est de persuader ses auditeurs, celle du Musicien est de plaire à la multitude«. La Mothe le Vayer, angeführt von Mattheson in der Großen Generalbassschule, S. 50 Anm. (1731).

34) Der Eingangschor der Cantata Festo Circumcisionis a 4 voci con Stromenti: „Gott der Herr ist Sonn und Schild“, mit »di Homilius« und am Schlusse »S. D. G. 1734« gezeichnet (Dresden, Kgl. Bibl. Mus. A 184), ist wohl das kraftvollste unter Homilius' Namen überlieferte Stück. Wenn die Angaben der Handschrift richtig sind, so wäre es noch vor Homilius' Lehrzeit bei Bach entstanden. Man hätte dann in jeder Hinsicht eine Ausnahmeleistung vor sich.

35) Zählung nach dem handschriftlichen Bande der Musikbibliothek der Dresdner Kreuzschule, der 12 Magnificat und ein Domine ad adiuvandum me enthält und im Jahre 1784 von Homilius dem Räte der Stadt Dresden gewidmet wurde. — Dem Kreuzkantor Herrn Musikdirektor Professor Richter möchte ich auch an dieser Stelle danken für die Freundlichkeit, mit der er mir die Durchsicht der Homilius'schätze der Kreuzschulbibliothek ermöglichte.

36) Gedruckt Frankfurt a. D. 1777. — 1783 wurde es auch in Hamburg aufgeführt (Sittard a. a. D. S. 114).

37) Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Ms. 10810 (enthaltend 30 Motetten von Homilius), fol. 25, in Emoll, mit der Bemerkung: „Ist eigentlich aus Emoll gemacht und hier transponirt“. Zeitangabe: „d. 16. Dec. 1760“.

38) Hier ist besonders an J. A. Hasse zu denken. Einmal hat Homilius sogar an ein eignes Werk, das „Singstück“: „Die den Jehovah lobenden Heere des Himmels“ (Dresden, Kgl. Bibl. Mus. A 598, 13), eine Hassesche Arie angeschlossen: „In jenen selgen Tagen will ich mich göttlich freun“. In der Handschrift ist dazu bemerkt: „Allegretto di Hasse aus einem Puer natus wo diese ganze Arie in F gesetzt ist, und Homilius hat sie in G transponirt“.

39) Hasche, Magazin der sächsischen Geschichte II, 120, spricht davon, daß die „Ausländer“ Homilius besser zu schätzen wüßten, als „sein undankbares Dresden“.

40) Zu den von Citner und Held angegebenen Fundorten sind nach Vollhardt, Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens (1899), noch hinzuzufügen: Grimnischau (14 Kantaten), Geithain, Grünhain (Privatbesitz), Nossen. Ferner habe ich im Archiv der Kirche zu Papstsdorf bei Königstein eine Osterkantate „Sing, Volf der Christen! frohe Lieder“ (Ddur,  $\frac{2}{4}$ ; identisch mit Helds Nr. 101?) und in Schandau eine vierstimmige Motette „Ihr Völker bringet Ehr dem Herrn“ vorgefunden.

41) Die Subskribentenliste zur Passionskantate 1775 zeigt unter 72 Namen nur ein paar süddeutsche, darunter Stein in Augsburg, im Norden dagegen erstreckt sich der Bereich bis Kopenhagen, Neval und Wiga. Kantoren sind 33 vertreten, dazu 6 Organisten. Auch „Kapellmeister Bach in Hamburg“ hat mit subskribiert.

42) Sehr beifällig besprochen durch den „seeligen Pedanten“ Joh. Fr. Agricola in Hillers Wöch. Nachr. II, 261 ff., ferner in der Allgemeinen deutschen Bibliothek I, 303.

43) Vgl. Anm. 38.

44) Hasche, Magazin der sächsischen Geschichte II, 120.

45) Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst IV, 280 f.

46) In seiner Selbstbiographie.

47) Der Anfang dieses Satzes ist S. 75 wiedergegeben.

48) Nach Bachs Tode gedruckt als: Grande Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano, oeuvres posthumes No. 1. Wien und Leipzig. — Neu herausgegeben in Niemanns Auswahl bei Streingraber.

49) Als zweite Sonate der 3. Sammlung für Kenner und Liebhaber 1781 erschienen. Die ganze Sonate ist neugedruckt in Schenkers Auswahl in der Universal-Edition, der Mittelsatz auch in Niemanns Musikgeschichte in Beispielen (Seemann). — Sämtliche sechs Sammlungen der Sonaten für Kenner und Liebhaber wurden 1861 von Expedit Baumgart herausgegeben, ferner 1895 von Karl Krebs in den „Urtextausgaben klassischer Musikwerke“ (Breitkopf & Härtel).

50) S. 71.

51) Ebenda S. 48.

52) Das Beispiel habe ich dem 1755 geschriebenen, 1762 im Musikalischen Mancherley veröffentlichten Charakterstücke L'Ally Rupalich entnommen (neu gedruckt in Niemanns Auswahl bei Steingraber). In Emanuels Werken aus den vierziger Jahren finden sich kaum solche Stellen, in späterer Zeit werden sie häufiger.

53) Autograph auf der Berliner Bibliothek.

54) Emanuels Taktstriche fallen hier in die wirklichen Takte; sie sind aber stehengelassen, weil sie die Eigenart der Pausen gut hervorheben.

55) Vor allem sind hier zu nennen Hugo Niemann mit seinem grundlegenden „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“, Leipzig 1903; und die Bestrebungen von Jaques-Dalcroze — beide in ganz verschiedener Weise tätig, aber doch in gleicher Richtung.

56) An einigen der unten gegebenen Beispiele, so S. 87, 113 wird das deutlicher werden.

57) Vgl. Beispiel S. 113f.

58) Im Urtext stehen die Taktstriche, von Anfang an gerechnet, aller vier Viertel.

59) Taktstriche stehen im Urtext vor Beginn und nach dem sechsten Achtel der angeführten Stelle, also in der Mitte der Takte, wie so häufig.

60) Auf das Thema des ersten Satzes der 1765 geschriebenen sechsten Sonate der ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber sei wenigstens hingewiesen. — Vgl. auch Beispiel S. 96<sub>2</sub> und S. 120<sub>4</sub>.

61) In solchen Fällen könnte man die Pausentakte metrisch auch als Wiederholung des vorhergehenden Taktes empfinden, also auf S. 73 als 6a, auf S. 74 als 4a.

62) In dieser Form wohl zuerst von Mattheson aufgestellt (1737 im Kern melodischer Wissenschaft S. 29 ff., ebenso später im Vollkommenen Capellmeister), einem der ersten Vorkämpfer für die musikalische Aufklärung in noch persönlich-lebensvoller, aber auch noch barocker Weise.

63) 1708—82. Seine Schriften erschienen von 1752 ab.

64) Allgemeine deutsche Bibliothek XVII, 2, S. 565 ff.

65) In Hugo Niemanns grundlegendem „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ ist der metrische Einschalt noch nicht erörtert. Doch habe ich mehrfach bei der Untersuchung von Tonwerken Stellen gefunden, bei denen mir das metrische Gefühl die Annahme von Einschalten zu fordern scheint. Niemann selbst hat in der Zeitschrift der I. M. G. XV, S. 3 die Meinung ausgesprochen, daß die Zahl der aufgewiesenen Erscheinungen sich noch weiter vermehren wird. — Bereits Martin Falk hat im Ddur-Klavierkonzert Friedemann Bachs eine Einschaltung nachgewiesen. Vgl. S. 104 seines Buches über Friedemann (Leipzig 1913).

66) Die vorläufig noch etwas geheimnisvollen „Register“ sind durchaus nicht allein durch die Höhenlage bedingt, sondern sind wohl auch von

gewissen Eigenheiten der Tonsprache, des Ausdruckstypus überhaupt abhängig. Mit dem Klavierklang an sich haben sie jedenfalls nichts zu tun. — Ein anderes Stück Emanuels mit auffallendem Registerwechsel ist das Adagio der sechsten Preussischen Sonate (neugedruckt in Niemanns Auswahl), wo er z. B. gleich dreimal hintereinander vorkommt in den Takten 5, 6 und 7.

67) Niemann-Festschrift S. 433, besonders S. 436 Anm.

68) Magazin I, S. 1217.

69) Briefe II, S. 16 f.

70) Über die von Johann Stamitz gebrauchten Stärkzeichen vgl. Hugo Niemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 147.

71) Es fragt sich überhaupt, ob diese Doppelbezeichnung von Emanuel selbst vorgenommen wurde.

72) In seiner Selbstbiographie, Allg. Mus. Zeitung 16, Nr. 2.

73) Dafür hat Heinrich Jalowetz Beispiele gebracht in seinem Aufsatz „Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach“, der über die stilistische Bedeutung der Werke Emanuels einen guten, mit zahlreichen Musikbelegen gestützten, wenn auch der besonderen Aufgabe gemäß nicht vollständigen Überblick gibt. (Sammelbände der J. M. G. XII, S. 417 ff.)

74) A. Heuß, a. a. D., S. 451.

75) Eine eingehendere Darlegung von Emanuels Schreibweise, ihren Wandlungen und ihren Beziehungen zu der anderer Meister muß einer besonderen Arbeit vorbehalten bleiben.

76) In dem Aufsatz „Vom musikalischen Ausdruck“. — Ernst Holzer, Schubart als Musiker, Stuttgart 1905, S. 307.

77) S. 215 (im Jahre 1749). — Es wäre einmal zu untersuchen, ob und in welcher Weise neben Marburg andere Berliner Künstler am Kritischen Musikus Anteil haben.

78) Vgl. auch Martin Faldt, a. a. D., S. 84 über Friedemann.

79) S. 208 f. (1749).

80) Heute freilich pflegt man Emanuel die kleinen Verzierungen gerade ihrer „Menge“ wegen nicht zur Tugend anzurechnen. Ein Blick in die Klavierwerke etwa Couperins könnte Emanuels Sparsamkeit zunächst schon äußerlich dartun. Aber das absprechende Urteil hat seinen Grund wohl weniger darin, daß Emanuel Triller, Doppelschläge und anderes mitunter wirklich etwas geschäftsmäßig verwendet haben mag — denn diese schwächeren Werke ruhen ungestört im Staube der Bibliotheken —, sondern erstens in der Tatsache, daß heute in weiten Kreisen kein klaviermäßiger Stil, sondern ein unmäßiger orchestral fein sollender für das Ideal eines Klavierstils gilt, zweitens in der Unkenntnis der rechten Spielweise, drittens aber in der Schwierigkeit, die Manieren fein und rund und dabei, wie sich's gehört, mit einer gewissen mezza voce herauszubringen. Heinrich Schenkers „Beitrag zur Ornamentik“ (Universaledition), eine

warmherzige, feinfühlende Einführung in den Klavierstil Emanuels, sei als Heilmittel gegen erstens bis drittens angelegentlich empfohlen.

81) Sie werden von Otto Brieslander in der Universaledition neu herausgegeben.

82) Neugedruckt in Niemanns Auswahl bei Steingraber. — Die Taktstriche des Originals stehen zwischen dem dritten und vierten Achtel des Taktes.

83) Einen Beleg für diese Auffassung der Kadenz gibt die Schlusskadenz des 1772 gedruckten C-moll-Klavierkonzerts, das von Niemann bei Steingraber neu herausgegeben ist.

84) Vgl. auch die Beispiele S. 85, 86.

85) In der eigenen Lebensskizze.

86) Johannes Schreyer, Lehrbuch der Harmonie und der Elementarcomposition, Leipzig 1911, S. 46.

87) Beiträge II, 96 f.

88) Ebenda III, 103 und IV, 361 f.

89) J. A. Scheibe im Kritischen Musikus, 6. Stück (Mai 1737): „Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig.“ Dazu vgl. Birnbaums Verteidigung, S. 854 f.

90) Im selbstbiographischen Abriss.

91) La Gleim in Marpurgs Raccolta 1756, S. 45. — Neugedruckt in Niemanns Auswahl bei Steingraber.

92) Das spürten auch die Zeitgenossen. Burney sagt im 4. Band seiner Geschichte, S. 454: »It appears from Hasse's operas, where Emanuel Bach acquired his fine vocal taste in composing lessons, so different from the dry and laboured style of his father.« Die Hochschätzung Emanuels für Hasse, die übrigens auf Gegenseitigkeit beruhte, ist verschiedentlich bezeugt.

93) Vgl. auch C-moll-Konzert von 1772, 3. Satz. (Fermate.)

94) Mus.-Bibl. II, 28. — Beispiele für noch kühnere Modulation innerhalb unbegleiteten Läuferwerks finden sich in späteren Werken, z. B. in der ersten Fantasie (Esdur) der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber (Urtextausgabe S. 28, letzte Zeile, S. 33, erste bis zweite Zeile.)

95) Hier trifft sich Emanuel mit dem größten seiner nächsten Altersgenossen, mit Gluck.

96) Derselbe Gegensatz unterstützt im zweiten Takt des Beispiels die Motivabgrenzung!

97) So auch manches in den musikalischen Charakterbildern bestimmter Persönlichkeiten, z. B. Murkys in »Aly Rupalich« (vgl. Anm. 52).

98) Beispiel S. 58.

99) Vorrede der Reprisenonaten 1760: „Das Verändern beyhm Wie-

derholen ist heut zu Tage unentbehrlich.“ — In der Ankündigung Marburg Beiträge IV, 560: „Es ist seit einiger Zeit Mode geworden, keine Neuprife eines Stücks das zweyte mahl auf eben die Art als das erste mahl zu spielen.“

100) Vgl. Beispiel S. 85 f.

101) Cramer, Magazin II, 516, mit der Bemerkung, daß aber selbst Emanuel nicht genau den Berliner Regeln folge.

102) In seiner vortrefflichen Würdigung der geistlichen Lieder Emanuels (Geschichte des deutschen Liedes I, 240 f.) sagt Kretschmar über die späteren Sammlungen, Emanuel habe „gleich von vornherein, wie zahlreiche einfache Choralmelodien beweisen, ein bequemeres Niveau“ eingenommen. Emanuel folgte aber mit der Aufnahme der Choräle laut Vorrede nur dem Wunsche seiner Freunde. Überdies ist er bestrebt, die Zurückhaltung im melodischen Ausdruck durch Steigerung des harmonischen wettzumachen. — Wenn Kretschmar bei Besprechung der weltlichen Lieder (S. 529) Emanuel vorwirft, er habe Hölty's „tief melancholisches und düsteres Todtengräberlied“ polonäsenartig komponiert, so kann auf Franz Schubert's eigenartige Jugendkomposition desselben Gedichts verwiesen werden, die ebenfalls Tanzrhythmen bevorzugt. Der Dichter hat sich den Todengräber wohl mehr Shakespearisch vorgestellt. Emanuel macht sich's freilich in diesem Falle doch allzu bequem.

103) Allgemeine Deutsche Bibliothek, Bd. 9, 2, S. 240.

104) Vgl. Eugen Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, Leipzig 1914, I, S. 291.

105) „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe. Ich habe sogar bisweilen lächerlichen Vorschriften folgen müssen.“

106) Fortsetzung der vorigen Anmerkung.

107) Aus dem Vorbericht.

108) Manchem seiner Werke scheinen ähnliche, wenn auch nicht so ausgeführte und daher künstlerisch einwandfreiere Vorwürfe zugrunde zu liegen, z. B. der Violinsonate Hmoll (Wortquenne Nr. 76), die bei Rieter-Biedermann neu herausgegeben ist.

109) Forkel, Almanach II, S. 141 f.

110) Cramer, Magazin I, 35.

111) Vgl. Beispiel S. 85 f.

112) Briefe I, 121 f.

113) Im Musikalischen Almanach, Methinopel 1782.

114) So Mendelssohn, Schumann, Spitta u. a. Auch heute sind diese Vorurteile oft dem Verständnis seiner Werke im Wege. Emanuels Zeitgenossen (1780 in der Allg. Deutschen Bibliothek 40, 1, S. 127) unterschieden „zwischen der großen edlen Manier unsers Bachs, und der galanten, spielenden unsrer neueren modischen Componisten“.

115) Allg. Mus.-Zeitung 16, Nr. 2. Zwei dieser Sinfonien hat Hugo Riemann bei Beyer & Schöne, Langensalza, als Quartette herausgegeben, da sie größtenteils bereits die Stileigentümlichkeiten des Quartettsages zeigen.

116) Bd. 45, S. 102. — Diese Sinfonien sind 1860 bei Peters gedruckt erschienen in Partitur und Stimmen. Drei davon hat August Stradal für Klavier zu zwei Händen bearbeitet (Edition Schubert).

117) Da auch Emanuel mit im Spiel ist, sei die ganze Begebenheit mitgeteilt nach dem Journal der Tonkunst H. Chr. Kochs (S. 2), das aus dem berlinischen Archiv der Zeit 1795, Nr. II, S. 162 schöpft. Der Berichterstatter ist Reichardt (unterzeichnet mit J. F. R.): „Man weiß, daß er (Wolf) in seinen ersten Arbeiten einer der besten Nachahmer der Bach'schen Claviermanier war. Auf einmal fieng er an, davon abzuweichen. Als ich über die glückliche Änderung seiner Manier mit ihm sprach, sagte er mir sehr naiv: ‚Ich habe lange geglaubt, es gäbe nichts höheres in der Welt als Bach; und ein Clavierkomponist könne und müsse auch nichts anders denken, als ihm nachzuahmen. Nun ist aber hier zu Lande seit Göthens Ankunft alles original geworden. Da dacht ich, du mußt doch auch suchen, original zu seyn.‘ Mit dieser Änderung bekam er selbst in seinem Spiel — er war ein großer Virtuos in der Bach'schen Manier — etwas eignes Picantes, daß er anfänglich nicht hatte.“

118) Tagebuch einer Reise III, 213.

119) Zum letzten Beispiel vgl. Beispiel S. 64.

120) K. F. Cramer im Musikalischen Magazin I, 1238 bei Besprechung der vierten Sammlung für Kenner und Liebhaber.

121) Almanach IV, 36.

122) Vgl. das Zitat 103.

123) Über das letzte klagt Reichardt im Musikalischen Kunstmagazin, S. 24; „Leider aber blieben sie (Bach und Benda) ohne Nachfolger, die ihnen ganz gleichen; die meisten hatten nur die Form ihres Wesens begriffen und ahmten hernach nicht wie sie die große edle Natur nach, sondern nur die Manier ihrer Nachahmung.“ Das ist daselbe Verhältnis, in dem Homilius zu seinen Vorbildern stand! (Vgl. die Beispiele oben.) Bezeichnend hierfür sind z. B. die in Königsberg 1778 erschienenen Klavierkonzerte Karl Gottlieb Nichters, eines „vorzüglich guten Clavierpielers in der wahren Bach'schen Manier“, von denen die Allg. Deutsche Bibliothek, Bd. 40, 1, S. 127 f. sagt: „Was die Manier betrifft, so hat Hr. N. das Mittel zwischen der großen edlen Manier unsers Bachs, und der galanten, spielenden unsrer neuern modischen Komponisten gehalten; oder vielmehr hat Hr. N. eine vernünftige Vereinigung beider getroffen.“

124) Daß Stamitz im Musikleben des Südens und Westens nicht entfernt die Rolle gespielt hat wie Emanuel im Norden, daß neben und bald noch vor Stamitz eine ganze Schar von Komponisten tritt, während Emanuel erst in dem späteren Haydn einen Nebenmann bekommt, der

ihm freilich dann über den Kopf wächst: Das ist wohl nicht allein durch den frühen Tod Stamitzens verursacht — er lebte von 1717—1757 —, sondern ist überhaupt in dem mehr demokratischen Charakter der süddeutschen Bewegung gegenüber der mehr aristokratischen des Norddeutschen Emanuel begründet.

125) Der älteste und nächst Stamitz bedeutendste der Mannheimer, Franz Xaver Richter, ist davon auszunehmen.

126) Das kann allerdings auch nur geschehen sein, um einer Mode-laune entgegenzukommen.

127) Die Taktstriche des Originals fallen auf die Mitte der wirklichen Takte.

128) In Niemanns Auswahl bei Steingraber neugedruckt.

129) Vgl. auch in Beispiel S. 116 das Motiv der Melodie in den ersten Takten mit dem Basismotiv des letzten!

130) Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 178.

131) Ansätze zur durchbrochenen Arbeit finden sich auch bei Friedemann. Vgl. Martin Falc, a. a. D., S. 121 ff.

132) Vgl. Hugo Niemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 175, 178 ff.

133) Auch bei Friedemann ist ähnliches zu bemerken. Martin Falc sagt a. a. D., S. 136, was die Sinfonien Friedemanns von denen der Mannheimer scheidet, sei unter anderem „der bei der modernen Allgemeinhaltung verwunderliche Mangel einer stärkeren Betonung des zweiten Themas, obwohl Bach es nicht umgeht“. Friedemann scheine in den Sinfonien Zusammenfassung verschiedenen Materials zu einer Themen-gruppe dem selbständigen zweiten Thema vorzuziehen. Ich glaube aber, das läßt sich recht gut mit einer „modernen Allgemeinhaltung“ vereinbaren. Das Wesentliche ist eben die neue Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit des Ausdrucks überhaupt. Das Gegenüberstellen von zwei Stimmungsgebieten in zwei Themen ist nur ein Sonderfall davon, noch dazu in gewissem Sinne eine Einschränkung.

134) Wyzewa und St. Foix sind in ihrem Mozartbuche zu gleichem Ergebnis gelangt. So wird Bd. I, S. 9 festgestellt, daß die Durchführung bei Mozart immer merklich kürzer sei als bei Philipp Emanuel und Haydn. S. 416 wird der starke italienische Einfluß, unter dem Mozart zeitweise stand, bezeichnet als *une cause d'infériorité par rapport à l'œuvre plus purement allemande d'un Em. Bach, d'un J. Haydn, ou d'un Beethoven*. Bd. II, S. 105 wird Emanuel genannt *le véritable initiateur de la fantaisie, où Mozart lui-même, tout en l'imitant expressément, ne parviendra jamais à le surpasser*.

135) Dieses und andere Beispiele bringt auch Heinrich Jalowetz a. a. D., S. 453 ff. — Vgl. auch die zweite Sonate der fünften Sammlung.

136) Burney z. B. spricht von Bachism or Haydnism als von demselben Stile (Hist. IV, 602), ähnlich nennt Reichardt beide Namen in

demselben Zuge (Mus. Kunstmagazin, S. 25 u. a.). Da von mancher Seite die gutbezeugten Äußerungen Haydns über Emanuel als sein hauptsächlichliches Vorbild nicht für voll genommen werden — Karl Mennicke z. B. spricht S. 85 seines Werkes „Häße und die Brüder Graun als Symphoniker“ (Leipzig 1906) nur von „kindlich warmer Befürwortung der Klavierwerke des Hamburgers“ und stellt fest, daß Emanuel „vielleicht“ „in erster Linie“ (?) die Technik des Klavierspiels fördern, daß dagegen „die geistige Welt“ seiner Sonaten die Wiener nicht befruchten konnte —, so sei zum Überfluß noch ein unverdächtiges Zeugnis aus Reichards Selbstbiographie mitgeteilt (Schletterer, S. 61 f.): „J. A. P. Schulz, der ihn (Haydn) später einmal (um 1770) in Wien besuchte, fand ihn da noch, wo sein Name schon zu den berühmten zählte, ängstlich und unentschlossen, fleißig gearbeitete Sachen, die er im Pulte behielt und seine Übungsstücke nannte, zu welchen ihn Bachs Meisterwerke angetrieben, zu veröffentlichen.“

137) Der betreffende Aufsatz erschien im European Magazine (London) und wurde von Cramer im Magazin II, S. 585 ff. in deutscher Übersetzung wiedergegeben, „nicht etwa als ein schätzbare Beitrag zur musikalischen Biographie, sondern als eine Kuriosität“.

138) Die Vorwürfe der grillenhaften Manier und tollen Sprünge sind wohl auf Stellen wie das wundervolle Thema des Adur-Adagio mit seinem Wafsprung von A bis cis“ (der eigentlich gar keiner ist) und den Schwerpunktspausen gemünzt und auf den mehrfachen Wechsel von hoher und tiefer Lage gegen Ende der Neupisen dieses Satzes (vgl. dazu Beispiel S. 85, 98 u. a.). Auch Takte wie der 7. und der 12. samt den folgenden im ersten Satze der Bdur-Sonate können den Vorwurf der Grillenhaftigkeit heraufbeschworen haben. Takt 6 und die folgenden (samt der Generalpause) nach dem Doppelstrich dieses Satzes gehört wahrscheinlich zu den närrischen Modulationen. Und unter Affektationen einer tiefen Wissenschaft sind jedenfalls Stellen zu verstehen wie die Nachahmungen in den Takten 28 und folgende desselben Satzes, vielleicht auch die in dieser Sonate häufigen Synkopenbildungen, besonders wenn sie gar noch in regelrechtem dreistimmigen Satze erscheinen wie von Takt 20 und 27 des zweiten Satzes ab. Das sind wirklich alles Dinge, die Haydn kaum aus der damaligen süddeutsch-italienischen Klaviermusik, um so mehr aber von Emanuel hatte lernen können. — Die ganze Begebenheit ist übrigens ein hübsches Beispiel zum ersten Abschnitt, S. 108 ff.

139) Brief Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 26. Juli 1809: Es wäre mir lieb, „wenn Sie mir die meisten Partituren, die Sie haben, wie z. B. Mozarts Requiem etc., Haydns Messen, überhaupt alles von Partituren, wie von Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastian Bach, Emanuel etc. nach und nach schicken. Von Emanuels Clavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige (?) jedem wahren Künstler gewiß nicht allein zum hohen Genuß, sondern auch zum Stu-

dium dienen, und mein größtes Vergnügen ist es, Werke, die ich nie oder nur selten gesehen, bei einigen wahren Kunstfreunden zu spielen.“ — Am 28. Januar 1812: „Die C. P. Emanuel Bachs Sachen könnten Sie mir wohl einmal schenken, sie vermodern Ihnen doch.“ — Als Czerny Beethovens Schüler wurde, bekam er zuerst Stücke von Philipp Emanuel zum Studieren, dann erst solche von Beethoven selbst.

140) Ein bezeichnendes, wenn auch etwas zu grelles Schlaglicht wirft darauf folgendes Urteil Nachlikens (Für Freunde der Tonkunst IV, S. 315): „Bach urteilte, entschied und verfuhr in diesen seinen letzten Werken (Morgengesang, Passion, Auferstehungskoratorium), wie Beethoven in den seinigen; er bereitete damit ihnen auch dasselbe Schicksal. So wenig ein Künstler, der es wirklich ist, den Vorneigungen und Liebhabereien der Zeitgenossen fehhnen, sich selbst und sein Besseres ihretwegen verleugnen soll; so soll er doch auch dem Guten, was die Zeit will, nicht pochend auf sein Vermögen schroff entgegengetreten und eigensinnig allein die Besonderheiten, die doch auch bei ihm nur Vorneigungen und Liebhabereien sind, durchsetzen wollen; vor allem aber, ist er Musiker, nicht vergessen, daß seine Werke durch das Ohr eingehen müssen und dann erst weiter dringen können.“

141) Besonders die „Bitten“ berühren empfindsam-romantisch.

142) Im Musikalischen Almanach, Aethinopel 1782, S. 1: „Drang, harmonische Fülle, Deutschnheit der Melodie, Sonnenflammen der Entpfindung — dies wäre ohngefähr der Unterscheidungscharakter der Bachischen Composition und Spielart.“ — Jalousky sagt a. a. D., S. 457, Emanuel erscheine „geradezu als die Quelle der durch eine ganz eigentartige, schlichte, aber sehr intensive Innigkeit ausgezeichneten Thematik, die für den jungen Beethoven so charakteristisch ist.“ Das drückt dasselbe mit anderen Worten aus. Aber ich meine, daß nicht nur der junge, sondern gerade auch der ältere Beethoven diese Thematik pflegte und verinnerlichte.

143) Gleichzeitig ein Beispiel für harmonische Variationen, eines der von Beethoven gepflegten Kunstmittel.

144) Die Taktstriche stehen ursprünglich in der Mitte der Takte.

145) N. Hippus, Was Rubinstein in den Stunden sagte (Sonderdruck aus der „Neuen Musik-Zeitung“), S. 12.

146) Deutsche Geschichte 8, S. 509.



## Eine Umdichtung des „Zufriedengestellten Aeolus“.

(Mit einem Anhang über die Kantate „Schleicht, spielende Wellen“.) Von Prof. W. Voigt in Göttingen.

Über die Zulässigkeit einer Umdichtung der weltlichen Kantaten Bachs für die Zwecke gegenwärtiger Aufführungen bestehen Meinungsverschiedenheiten, die am Ende auf den verschiedenen Absichten beruhen, die mit den Aufführungen verbunden werden.

Die eine Partei verfolgt im wesentlichen ein historisch-belehrendes Ziel; sie will den Hörern zeigen, welche Aufgaben in einer bestimmten Periode die „Gelegenheitsmusik“ den Komponisten stellte, und wie sich speziell Bach mit dergleichen abgefunden hat. Demgemäß muß sie bestrebt sein, die betreffenden Kompositionen in jeder Hinsicht gerade so zu Gehör zu bringen, wie das bei der Gelegenheit geschehen ist, für die sie bestimmt waren. Es ist klar, daß derartige Aufführungen sich im wesentlichen nur an den sehr kleinen Kreis der Hörer von tieferem historischem Interesse und Lernbedürfnis richten können.

Die andere Partei sieht in den betreffenden Arbeiten Kunstwerke, die musikalisch und poetisch den Gelegenheitstext weit überfliegen und die demgemäß bei Abstreifung von für die Gegenwart schwer erträglichen Teilen des Textes auf jeden gebildeten Hörer zu wirken vermögen; sie wendet sich daher an die weiteren Kreise.

Ohne der ersten Partei das Recht ihrer Auffassung irgendwie zu bestreiten, bin ich doch geneigt, der zweiten den stärkeren

Glauben an die Lebensfähigkeit der Bachschen Musik und die höheren Ziele zuzugestehen. Mir scheint, daß die letztere Partei sich bei ihrem Verfahren auch nachdrücklich auf das von Bach selbst gegebene Vorbild berufen darf, der, wie bekannt, stets bestrebt war, seine zunächst für bestimmte, meist engere Kreise geschaffenen Gelegenheitskompositionen, mit einem höher gestimmten Text versehen, als Kirchenmusik weiteren Kreisen darzubieten. Wie meisterlich ihm derartige Bearbeitungen vielfach geglückt sind, ist oft gerühmt worden; freilich muß auch zugegeben werden, daß in einzelnen Fällen die Umschmelzung nicht ohne Schlackenbildung geblieben ist. Jedenfalls darf aber nach diesem Vorbilde der Versuch einer Umdichtung ein gewisses prinzipielles Recht für sich in Anspruch nehmen, und es wird sich im einzelnen Falle nur um die Frage des wirklichen Bedürfnisses und des befriedigenden Gelingens einer derartigen Bearbeitung handeln.

Mancher wird nun geneigt sein, im Falle des „Zufriedengestellten Aeolus“ das Bedürfnis zu bestreiten. In der Tat haben bei einigen neueren Aufführungen dieser Kantate die Veranstalter durch „Erläuterungen“ über das Unerfreuliche des Textes dadurch hinwegzutäuschen gesucht, daß sie das ganze Werk als humoristisch gedacht hinstellten und darin sogar seine bewundernswerte Eigenart fanden. Meines Erachtens wird mit einer solchen Auffassung der Komposition Bachs verhängnisvoll Unrecht getan. Ganz abgesehen von dem ganz klaren Gehalt der meisten Tonsätze der Kantate — worauf später einzugehen sein wird — spricht gegen jene Auffassung schon der ungewöhnliche Aufwand an instrumentalen Mitteln, mit denen der Komponist gearbeitet hat. Die Bachsche Periode betrachtete den Humor als eine „leichte“ Kunstgattung und setzte demgemäß für seine Darstellung bescheidene Mittel in Bewegung. Große Orchesterkräfte etwa zur witzigen Darstellung des Singens eines Teekessels oder des Blörens einer Schafherde aufzuwenden, wie das bekannte Moderne getan haben, wäre keinem Zeitgenossen eingefallen. Das Orchester, das Bach im „Aeolus“ verwendet, ist nun aber stärker, als das von ihm in seinen gewaltigsten kirchlichen Kompositionen

benutzte. Hörner und Trompeten nebeneinander kommen überhaupt bei Bach, nach dem überlieferten Material, nur im „*Neolus*“ vor, — dort in vier bedeutungsvollen Sätzen. Schon dies allein widerlegt, meiner Ansicht nach, die Auffassung des „*Neolus*“ als einer auch nur im wesentlichen humoristischen Komposition.

Es kommt aber noch anderes hinzu. Wie bekannt, ist der „*Neolus*“ zur Feier des Namenstages des Leipziger Professors August Müller (am 20. August 1725) komponiert. Man würde bei diesem Zweck wohl zunächst an eine musikalische Huldigung kleineren Stiles in der Wohnung des Geburtstagers denken. Die Heranziehung so bedeutender instrumentaler Mittel machte aber eine Aufführung der Kantate in den Räumen eines Privathauses so gut wie unmöglich; sie weist auf eine Veranstaltung in einem mehr oder weniger öffentlichen Raume und damit auf ein Fest größeren Stiles hin. Direkte Nachrichten hierüber sind uns nicht überliefert, und auch das erhaltene Notenmaterial, das sich auf die autographe Partitur beschränkt, gestattet keinerlei dahingehende Schlüsse. Immerhin kann man auf indirektem Wege gewisse wertvolle Fingerzeige gewinnen.

Ein Jahr nach Komposition des „*Neolus*“ stellte Bach seine Kunst in den Dienst einer Huldigung für einen anderen Leipziger Professor, und diese Musik ist uns gleichfalls erhalten. Es ist die Kantate „*Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*“, bestimmt zur Feier der Verleihung der Professur an einen Dr. Korte.

Dieses Werk ist in mehrfacher Hinsicht dem „*Neolus*“ verwandt; hier wie dort beginnen allegorische Personen mit einer allgemeinen Wechselrede, die schließlich in eine Huldigung ausläuft; die Schlußchöre „*Vivat August, August vivat*“ und „*Korte lebe, Korte blühe*“ entsprechen einander ganz direkt. Dabei ist aber das überkommene Notenmaterial der Korte-Kantate vollständiger und gibt so gewisse Aufschlüsse, aus denen man auch Folgerungen für den „*Neolus*“ ziehen kann.

Ein erster Punkt ist, daß die erhaltenen Instrumentalstimmen — dabei 3 erste und 3 zweite Violin-, 2 Viola- und 4 Kon-

tinuostimmen — eine relativ sehr starke Besetzung des Orchesters bezeugen, die wiederum auf eine Aufführung in einem öffentlichen Raume hinweist. Ein zweiter ist, daß auf der Innenseite des Umschlages der Original-Partitur sich die Partitur eines festlichen Marsches in der Tonart des Eingangschores verzeichnet findet. Dieser Marsch hatte offenbar den Zweck, einen Einzug in den Festraum zu begleiten, und deutet erneut darauf hin, daß es sich bei derartigen Veranstaltungen um Festlichkeiten von beträchtlicher Feierlichkeit handelte. Am nächsten liegt offenbar der Gedanke, daß der Schauplatz derselben kein anderer, als die Universitätsaula gewesen sein möchte, und daß der Beginn der Veranstaltung durch einen festlichen Einzug des Lehrkörpers bezeichnet worden ist. Aber wenn man auch eine so bestimmte und in mancher Hinsicht bedenkliche Folgerung vermeidet, so kann man aus dem Erörterten doch mit großer Wahrscheinlichkeit schließen, daß es sich bei den Kompositionen für derartige Feiern um wesentlich humoristische Ziele nicht handeln konnte.

Hiermit stimmt nun schließlich auch der Charakter der Musik zum „Aeolus“, wie er sich unbefangener Betrachtung darstellt, vollständig überein. Meines Erachtens kann es keinem Zweifel unterliegen, daß Bach den Picanderschen Text völlig ernst genommen hat. Wem dies gegen das Gefühl geht, der möge sich daran erinnern, welche jämmerliche geistliche Dichtungen Bach gelegentlich mit seinen erhabenen Tönen geschmückt hat. Er hatte eben das Vermögen, über die Ungeschicklichkeiten der Texte hinweg das Poetische des Inhaltes ungetrübt zu sehen und zu erfassen. So kam es denn, daß in zahlreichen Werken seine Musik den Text weit überfliegen konnte. Zur Bekräftigung des Vorstehenden mag hier eine Skizze der Komposition des „Aeolus“ folgen.

Das Werk beginnt mit einem Chor der Winde (1), die während des Sommers in einer Höhle eingeschlossen gewesen sind und nun — wie es später heißt — „bei bald geschloss'ner Sommerzeit“ von ihrem Herrn (Aeolus) Befreiung verlangen. Die Komposition ist sehr bedeutend; der Mittelsatz insbesondere gehört zum Schönsten und Großartigsten, was Bach in

weltlichen Kompositionen gelungen ist. Der lebendige und leidenschaftliche Ausdruck des Ganzen erinnert an die Gewalt der Volkschöre der Johannes- und Matthäuspassion, zwischen deren Komposition der Aeolus zeitlich fällt.

Es folgt ein Rezitativ (2) des Windkönigs, in dem dieser den Untertanen die Freiheit zur Entfaltung ihres Wütens gibt, — bei Begleitung des ganzen ungewöhnlich glänzenden Orchesters ein prachtvolles und schon frühzeitig bewundertes Stück, der majestätische Schluß („erlöschend untergehen“) ist besonders wirkungsvoll. Die anschließende Arie (3) („Wie will ich lustig lachen“) ist höchst reizend und dabei (z. B. in den Unisonen des Streichorchesters) doch von einer gewissen derben Kraft. Es ist nicht ungeschickt von dem Dichter eingerichtet, daß Aeolus gleich am Anfang sich als keineswegs böseartig darstellt; damit ist die Schlußwendung der Kantate angemessen vorbereitet.

Während nun die Winde zu ihrer Herbsttätigkeit ausziehen, erscheinen klagend und bittend Zephyrus (Tenor), Pomona (Alt), Pallas (Sopran) — eine etwas bunte Gesellschaft —, um Aeolus zu deren Rückberufung zu bewegen. Dies gibt (neben kleinen einleitenden Seccorezitativen) Veranlassung zu drei Arien (5), (7), (9), von denen namentlich die erste und letzte, trotz der besonders kümmerlichen Texte, ganz ausgezeichnet sind. Kein Unvoreingenommener wird in diesen großstilisierten Sätzen den geringsten Anlaß zu einer humoristischen Auffassung finden, und auch die kleinen anmutigen Tonmalereien in der Arie (7) geben einer solchen keine Stütze.

Aeolus wendet sich schließlich an Pallas mit der Frage (10): warum gerade an diesem Tage den Winden ihr Geschäft verboten sein soll, und erhält die erschütternde Antwort, daß ja August Müllers Geburtstag sei. Diese Wendung erscheint so abgeschmackt, daß man sich in der Tat zunächst instinktiv dagegen wehren möchte, sie ernst zu nehmen. Prüft man aber unbefangen die Komposition, in der nun anstelle des Seccorezitativen das begleitete Arioso eintritt, und läßt die schöne feierliche Diktion auf sich wirken, so kann man meines Erachtens zu keinem anderen Schluß kommen, als dem: Wack ist mit allem Ernst bei der Sache und sieht nichts anderes als

die milde Fürsprache der hohen Göttin. Damit stimmt weiter durchaus die Haltung der sich anschließenden Arie (11), in der Aeolus die Winde zurückberuft, und der durch die ganz eigenartige Begleitung von 2 Hörnern, 3 Trompeten und Pauken ein ganz königlicher Charakter aufgeprägt ist.

Die drei Götter drücken nun in einem kurzen Terzett (12) ihre Freude über den erzielten Erfolg aus, Zephyrus und Pomona huldigen in einem sehr anmutigen Duett (13) dem Geburtstäger, dann kommt, durch ein kurzes Rezitativ (14) der Pallas eingeleitet, der Schlußchor „Bivat August“ (15). Hier, am Schluß des Werkes, scheint sich der Komponist nun in der That einen besonderen Spaß zu machen. Die Haltung dieses Chores mit seinen drei- und fünfstaktigen Perioden ist ganz ohne Analogie im Umkreis der Bachschen Kompositionen, voll von Übermut, der sich in den Zwischensätzen durch das wiederholte Hineinschlagen des Bivat-Motives noch besonders eigenartig bekundet.

Ist nun wohl von einer historisch nicht besonders geschulten Hörserschaft Interesse und Genuß an dem Werk mit dem originalen Text zu erhoffen? Wenn ich mich daran erinnere, wie stark ich selbst seiner Zeit beim ersten Studium der Partitur abgestoßen wurde, so kann ich nicht glauben, daß eine derartige Aufführung in einem größeren Kreise warme Aufnahme finden könnte, obwohl die Komposition aus Bachs frischester Meisterzeit stammt und eine Perlenkette ausgezeichneter Sätze darstellt. Die Überzeugung von ihrem großen Wert hat mich daher bereits vor nahe 40 Jahren zu einer Umdichtung veranlaßt, die ich hier mitteilen möchte. Der leitende Gedanke für eine solche liegt nahe genug. Der Herbst beginnt; Aeolus will die Winde zur Einleitung des Winters freigeben. Pomona bittet für ihre Früchte, Flora (statt Pallas) für ihre Blumen — vergeblich! Da macht Bacchus (statt Zephyrus) die bevorstehende Weinernte geltend und gewinnt damit von Aeolus den gewünschten Aufschub. Der Schlußchor mit dem auffallenden (etwas betrunkenen) Übermut huldigt dann natürlich Bacchus.

Diese Umdichtung läßt große Teile des Originaltextes vollkommen ungeändert; daß sie sich im übrigen möglichst an die

Haltung des Originales anschließt und insbesondere jede beabsichtigte Tonmalerei berücksichtigt, dürfte schon die unten gegebene Gegenüberstellung des alten und des neuen Textes lehren, noch besser natürlich die Heranziehung der Partitur selbst. Sie verlangt an Änderungen eine Umstellung der drei Arien (5), (7), (9), die nach der Tonartenfolge erlaubt und daneben auch gar nicht unvorteilhaft ist, insofern sie die beiden einigermaßen verwandten Mollarien (5) und (7) durch die Durarie (9) trennt und überdies die schönste von allen (5) zuletzt bringt. Sie verlangt ferner in den Sätzen (10), (12), (13), (15) eine teilweise Vertauschung der Sopran- und Tenorpartie. Dies sind neben winzigen Anpassungen der Notenverteilung an den neuen Text die einzigen durch die Umdichtung geforderten Veränderungen.

Ich habe mir indessen noch eine weitere erlaubt, die mit der Umdichtung nicht direkt zusammenhängt. Die Gesamtwirkung der Kantate leidet einigermaßen durch die lange Reihe sich ohne Unterbrechung folgender Sologesänge. Ich habe daher an geeigneter Stelle die überaus reizvolle, übrigens mit dem Originaltext kaum genießbare und wohl gänzlich unbekannt gebliebene Chorgavotte aus der Kantate „Schwingt freudig euch empor“ (Ausgabe der B. G. Bd. VII, S. 399 und Bd. XXXIV, S. 99) eingelegt. Sie war dazu von Ddur nach Cdur zu transponieren und mit einem angemessenen neuen Text zu versehen, als dessen Gegenstand ich eine Huldigung des eben davonziehenden Sommers wählte. Die drei Rezitative, welche die Chorsätze der Gavotte trennen, ließen sich dabei natürlich und in guter Steigerung Flora, Pomona und Bacchus zuteilen; als Sänger der Gavotte, wie auch des Schlußchores, sind (im neuen Text) etwa Winzer zu denken.

Ich will bemerken, daß in diesen beiden Chören der neue Text absichtlich umfanglicher gestaltet ist, als der ursprüngliche recht kurzatmige, und daß er demgemäß mit geringerer Wiederholung gesungen wird, als der originale. So sind jedem Teil der Gavotte vier Zeilen zugeteilt, statt zwei, doch so, daß der Sopran, wie es die Komposition verlangt, zumeist nur drei vorträgt, ohne sinnlos zu wirken. Bei den Rezitativen

habe ich allenthalben, um den möglichst genauen Parallelismus zum Original mühelos herzustellen, auf die Versform verzichtet.

Die Umdichtung ist von mir seiner Zeit dem verdienten Mitarbeiter an der großen Ausgabe der deutschen Bachgesellschaft W. Rüst<sup>1)</sup> unterbreitet worden, der selbst eine Umdichtung der „Trauerode“ veröffentlicht hatte und übrigens die weitgehende Ansicht vertrat, man solle alle von Bach nicht zu kirchlichen Zwecken umgearbeiteten weltlichen Kantaten oder Bestandteile von solchen zu einem großen Oratorium zusammenschmelzen. Diesem Plane gegenüber ist meine Umdichtung eine überaus schonende und vorsichtige. Ich bemerke dabei, daß Rüst meiner Bearbeitung vollständig zustimmte. Die Schlußwendung des bez. Briefes lautete: „Beim Lesen des neuen Textes zum Schlußchor mußte ich laut lachen: das heißt den Nagel auf den Kopf treffen“. Dieses Urteil, sowie die Tatsache, daß sowohl die Hochschule in Berlin (unter v. Herzogenberg) als

1) Rüst berichtet am Ende des Vorwortes zu seiner Redaktion des „Neolus“, daß Bach eine Parodie des Werkes begonnen, aber nicht zu Ende geführt habe. In der Originalpartitur finde sich nur die Umdichtung des ersten Teiles des Eingangschores vermerkt mit den Worten: „Wast Lärmen, ihr Feinde, verstärket die Macht; ein Heldennut bleibt unbewegt“.

Herr Prof. Schering hat mich nach Einsicht in den obigen Aufsatz daran erinnert, daß Spitta den vollständigen Text dieser Parodie aufgefunden hat und in seiner Bachbiographie (II, S. 457) bespricht. Nach dem dort Mitgeteilten scheint diese Umdichtung, bestimmt zur Feier der Krönung des sächsischen Herrschers zum König von Polen (1734), eine der rücksichtslosesten gewesen zu sein, offenbar im Drang anderer Arbeit eilig und unfroh ausgeführt. Neolus hat sich in die Tapferkeit verwandelt, Zephyrus in die Gerechtigkeit, Pomona in die Gnade. Pallas ist beibehalten und bittet den neuen König um Schutz für die Musen. Der Text des (übermütigen) Schlußchores beginnt auch jetzt noch: Vivat August, August Vivat! — aber der neue August ist der König von Polen! Die im Urtext gegebenen und vom Komponisten sorgsam verwerteten Anregungen zu musikalischer Charakteristik sind in der Umdichtung gleichgiltig preisgegeben. Kein Verständiger wird daran denken, das Werk in dieser Form aufleben zu lassen. Immerhin kann die letztere als eine Art von Argument für eine Umdichtung überhaupt, und zwar in dem von mir gewählten Sinne geltend gemacht werden.

der Leipziger Bachverein (unter Sitt) — letztere beim 25-jährigen Jubiläum — den „*Neolus*“ mit meinem Text zur Ausführung gebracht haben<sup>1)</sup>, gibt mir den Mut, meine Umdichtung allgemein bekanntzumachen.

Ich teile die letztere nunmehr mit. Die ersten sechs Nummern sind bis auf einzelne Wendungen, die Vertauschung von Pallas mit Flora und die Umstellung von Nr. 6 bis 8 des Originalen an die Stellen 4, 5, 6 unverändert gelassen; ich setze sie demgemäß einfach her. Bei den weiteren Stücken hielt ich eine Gegenüberstellung von Original und Umdichtung für angezeigt. Ich habe daher ersteres links, letztere rechts auf jedem Seitenpaare aufgeführt, das Original auch weiter in derjenigen Umstellung der Sätze, welche der neue Text verlangt, doch unter Beifügung der Zahlen, die der ursprünglichen Anordnung entsprechen.

## Der zufriedengestellte *Neolus*.

Eine Herbstkantate.

### 1. Chor der Winde.

Zerreiſet, zerſprenget, zertrümmert die Gruft,  
Die unſerm Wüten Grenze gibt!  
Durchbrechet die Luft,  
Daß ſelber die Sonne zur Finſternis werde!  
Durchſchneidet die Fluten, durchwühlet die Erde,  
Daß ſich die Kreatur betrübt!

### 2. *Neolus*.

Ja, ja! Die Stunden ſind nunmehr nah, daß ich euch, treuen Untertanen, den Weg aus eurer Einſamkeit nach abgeſchloſſener Sommerzeit zur Freiheit werde bahnen. Ich geb' euch Macht, vom Abend bis zum Morgen, vom Mittag bis zur Mitternacht mit eurer Wut zu raſen, die Blumen, Blätter, Klee mit Kälte, Froſt und Schnee verderblich anzublafen. Ich geb' euch Macht, die Federn umzuſchmeißen und Bergesgipfel aufzureißen. Ich geb' euch Macht, die ungeſtümten Meeresfluten durch euern Nachdruck zu erhdhnen, ſo daß der Schiffer wird vermuten, ſein Fahrzeug ſoll durch euch zerſchmettert untergehn!

1) Ich ſtelle das vollſtändige Notenmaterial für weitere Aufführungen gern zur Verfügung.

## 3. Aeolus (Arie).

Wie will ich lustig lachen  
 Wenn alles durcheinandergeht;  
 Wenn selbst der Fels nicht sicher steht  
 Und wenn die Eichen krachen,  
 So will ich lustig lachen.

## 4. Aeolus.

Die Jungen blasen schon ganz munter! — Wie? seh ich nicht Pomona hier, und, wo mir recht, die Flora auch bei ihr? Sagt, Werte, sagt, was fordert ihr von mir? Euch ist gewiß sehr viel daran gelegen.

## 5. Pomona (Arie).

Können nicht die roten Wangen,  
 Womit meine Früchte prangen,  
 Von dir Gnade noch erlangen?  
 Ach, so sage, kannst du sehn  
 Wie die Blätter von den Zweigen  
 Sich betrübt zur Erde neigen,  
 Um das Unheil abzubeugen,  
 Das an ihnen soll geschehn?

## 6. Pomona.

So willst du, rauher Aeolus, so hart und fest wie Stein bei meinem Flehen sein?

## Flora.

Wohlan ich will und muß auch meine Bitten wagen; vielleicht wird mir, was er Pomona dir stillschweigend abgeschlagen, von ihm gewährt.

## Beide.

Sieh, ob er gegen dich  
 mich sich gütiger erklärt.

## Original.

## 9. Pallas (Arie).

Angenehmer Zephyrus,  
 Dein von Bisam reicher Kuß  
 Und dein lauschend Kühlen  
 Soll auf meinen Höhen spielen.  
 Großer Adnig Aeolus,  
 Sage doch dem Zephyrus,  
 Daß sein bisamreicher Kuß  
 Und sein lauschend Kühlen  
 Soll auf meinen Höhen spielen.

## 4. Zephyrus.

Gefürcht'ter Aeolus, dem ich im Schoße sonsten liege und deine Ruh'  
 vergnüge, laß deinen harten Schluß mich doch nicht allzu früh erschrecken!  
 Verziehe, laß in dir aus Günst zu mir ein Mitleid noch erwecken.

## 5. Zephyrus.

Frische Schatten, meine Freude,  
 Sehet, wie ich schmerzlich scheide,  
 Kommt, bedauert meine Schmach!  
 Windet euch, verwaisten Zweige;  
 Ach, ich schweige,  
 Sehet mir nur jammernd nach!

## 10. Pallas.

Mein Aeolus, ach, störe nicht die Fröhlichkeiten, weil meiner Musen  
 Helicon ein Fest, ein' angenehme Feier auf seinen Gipfeln angestellt!

## Aeolus.

So sage mir, warum denn dir besonders dieser Tag so teuer, so wert  
 und heilig fällt? — O Nachteil und Verdruß! soll ich denn eines Weibes  
 Willen in meinem Regiment erfüllen?

## Pallas.

Mein Müller, mein August, der Pierinnen Freud' und Lust, —

## Aeolus.

Dein Müller, dein August!

## Pallas.

— und mein geliebter Sohn, —

## Aeolus.

Dein Müller, dein August!

## Pallas.

— erlebet die vergnügten Zeiten, da ihm die Ewigkeit sein weiser  
 Name prophezeit!

## Umdichtung.

## 7. Flora (Arie).

Linde Lüfte, wieget leis  
 Meine Kinder bunt und weiß  
 In dem Waldeschatten  
 Und auf sonnenhellen Matten.  
 Weht gelinde, lose Winde,  
 Wieget sanfte, wieget leis  
 Meine Kinder blau und weiß  
 In dem Waldeschatten  
 Und auf sonnenhellen Matten.

## 8. Bacchus.

Gewalt'ger Aeolus, den ich als mächt'gen Herrscher kenne, und gütig dennoch nenne, laß deinen harten Schluß mich doch nicht allzu früh erschrecken; verziehe, laß in dir aus Gunst zu mir ein Mitleid noch erwecken.

## 9. Bacchus.

Frische Matten, sonn'ge Höhen,  
 Jeho soll ich von euch gehen,  
 Weh, der Winter naht mit Macht!  
 Lebet wohl, ihr Neben prangend;  
 Ach, verlangend  
 Ruht mein Blick auf eurer Pracht.

## 10. Bacchus.

Mein Aeolus, ach, störe nicht die Fröhlichkeiten, weil meiner Freunde Schar ein Fest, ein' freudenreiche Feier auf jenen Höhen angestellt!

## Aeolus.

So sage mir, warum denn dir besonders dieser Tag so teuer, daß du die Frist begehrst? — O Nachteil und Verdruß! soll ich denn eines andern Willen in meinem Regiment erfüllen?

## Bacchus.

Des Weinstocks reife Frucht, die aller Götter Freud' und Lust, —

## Aeolus.

Des Weinstocks reife Frucht!

## Bacchus.

— der Menschen Labsal ist —

## Aeolus.

Der Götter Freud' und Lust!

## Bacchus.

— sie sollt' am heut'gen Tag nach festlich altem Brauch zur Kelter endlich ziehn!

## Aeolus.

Dein Müller, dein August! der Pierinnen Freud' und Lust, und dein geliebter Sohn, erlebet die vergnügten Zeiten, da ihm die Ewigkeit sein weiser Name prophzeit? Wohlan, ich lasse mich bezwingen, euer Wunsch soll euch gelingen!

## 11. Aeolus (Arie).

Zurück, zurück, geflügelte Winde,  
Besänftiget euch!  
Doch wehet ihr gleich,  
So wehet jetztund nur gelinde!

## 12. Pallas, Pomona, Zephyrus.

Was Lust, was Freude, welsch Vergnügen entsteht in der Brust, daß sich nach unsrer Lust die Wünsche müssen fügen!

## Zephyrus.

So kann ich mich bei grünen Zweigen noch fernethin vergnügt bezeigen!

## Pomona.

So seh' ich mein Ergötzen an meinen reifen Schätzen!

## Pallas.

So richt' ich in vergnügter Ruh' meines August Lustmahl zu!

## Pomona und Zephyrus.

Wir sind zu deiner Fröhlichkeit mit gleicher Lust bereit.

## Gavotte.

## Chor.

Wie die Jahre sich erneuen  
So erneue sich dein Ruhm.

Wie die Jahre usw.

## Tenorsolo.

Jedoch, was wünschen wir, da dieses von sich selbst geschieht, und da man deinen Preis, den unser Helicon am besten weiß, auch außer dessen Grenzen sieht.

## Chor.

Dein Verdienst recht anzulegen  
Fordert mehr, als wir vermögen.

Aeolus.

Des Weinstocks reife Frucht, die aller Götter Freud' und Lust, der Menschen Labsal ist, sie soll am heut'gen Tag nach festlich altem Brauch zur Kelter endlich ziehn? Nun, hierdurch laß ich mich bezwingen, dein Wunsch soll dir gelingen!

11. Aeolus (Arie).

Zurück, zurück, bestügelte Winde,  
Besänftiget euch!  
Doch wehet ihr gleich,  
So wehet jeßund nur gelinde!

12. Flora, Pomona, Bacchus.

Was Glück, was Freude, welsch' Vergnügen entsteht in der Brust,  
daß sich nach unserm Wunsch die Dinge müssen fügen.

Flora.

So kann ich meine zarten Blüten noch fernerhin in Frieden hüten!

Pomona.

So seh' ich mein Ergötzen an meinen reifen Schätzen!

Bacchus.

So richt' ich in vergnügter Ruh' der Winzer Herbstfest zu!

Flora, Pomona.

So singen wir der Sommerzeit, da sie von dannen zieht, mit lautem  
Ton aus voller Brust ein letztes Freudenlied.

Gavotte.

13. Chor der Winzer.

Sommerzeit, du reiche, holde,  
Tauchst in Farben Wald und Feld,  
Früchte bunt, das Korn in Golde,  
Spendest Segen aller Welt.

Bringst uns Mühen zwar und Plagen,  
Mit der Hoffnung Furcht zugleich,  
Doch es naht nach heißen Tagen  
Stiller Abend freudenreich.

Flora.

Fürwahr, zum Lebewohl erklinget unser Lied! Gar bald verddet  
diese Hdh', die unser Winzerfest nun sieht, vergraben unter Eis und  
Schnee.

Chor.

Winter naht in Nebelhülle,  
Dekt mit Schnee den ganzen Raum,  
Breitet drüber kalte Stille,  
Bringt zur Ruhe Blum' und Baum.

## Basssolo.

Drum schweigen wir und zeigen dadurch dir, daß unser Dank zwar  
mit dem Munde nicht, doch desto mehr mit unserm Herzen spricht.

## Chor.

Deines Lebens Heiligtum  
Kann vollkommen uns erfreuen.

## Sopransolo.

So öffnet sich der Mund zum Danken, denn jedes Glied nimmt an  
der Freude teil, das Auge dringt aus den gewohnten Schranken und sieht  
dein künftig Glück und Heil.

## Chor.

Wie die Jahre sich erneuen,  
So erneue sich dein Ruhm.

Wie die Jahre usw.

## 14. Pallas.

Ja, ja! ich lad' euch selbst zu dieser Feier ein: erhebet euch zu meinen  
Spitzen, wo schon die Musen freudig sein und ganz entbrannt von Eifer  
sitzen. Auf! laffet uns, indem wir eilen, die Luft mit frohen Wünschen  
teilen!

## 15. Pomona.

Zweig' und Äste  
Sollen dir zu deinem Feste  
Ihrer Gaben Überfluß.

## Zephyrus.

Und mein Scherzen soll und muß  
Deinen August zu verehren  
Dieses Tages Lust vermehren.

## Beide.

Ich bringe dir Früchte mit Freuden herbei,  
mein Lispeln mit Freuden herbei,  
Daß alles zum Scherzen vollkommen sei.

## 16. Chor.

Vivat August, August vivat,  
Sei beglückt, gelehrter Mann!

Pomona.

Doch schlafend auch wirkt rastlos die Natur, erwacht verjüngt, beginnt  
ein neues Jahr, für uns zu neuer Freud' und Lust.

Chor.

Kehrt dann Lenz zu uns zurücke,  
Weckt die Sonne Blum' und Baum,  
Daß er sich mit Knospen schmücke  
Nach dem langen Wintertraum.

Bacchus.

Und so erscheint ein neues Leben mit frischer Pracht der ewig jungen  
Welt, und Sommerlust erblüht von neuem uns, — es wächst, es reift  
ein neuer Wein!

Chor.

Sommerzeit, du reiche, holde,  
Tauchst in Farben Wald und Feld,  
Früchte bunt, das Korn in Golde,  
Spendest Segen aller Welt.

Immer sollen, wenn du wieder-  
kehrst in deiner Herrlichkeit,  
Preisen dich die frohen Lieder,  
Unsre Wonne, Sommerzeit!

14. Bacchus.

Wohlan, ich lad' euch selbst zu unsrer Feier ein: erhebet euch zu jenen  
Höhen, wo schon der Festgenossen Schar die letzte Frucht zur Kelter trägt.  
Hoch schwingt die Hand den Becher nun; es preist ein frohes Lied den  
jungen Wein.

15. Pomona.

Zweig und Aste  
Sollen dir zu deinem Feste  
Ihre Gaben ohne Zahl.

Flora.

Wald und Auen  
Lassen dich heut' fröhlich schauen  
Ihre Kinder allzumal.

Beide.

Ich bringe dir Früchte mit Freuden herbei,  
Blumen  
Daß alles zum Feste noch lachender sei.

16. Chor der Winzer.

Vivat Bacchus, Bacchus vivat,  
Überall dein Preis erklingt!  
Vivat Bacchus, Bacchus vivat,  
Jeder Mund dir jubelnd singt.

Dein Vergnügen müsse blühen,  
 Daß dein Lehren, dein Bemühen  
 Mäße solche Pflanzen ziehen,  
 Womit ein Land sich einstens schmücken kann.

Vivat August usw.  
 Dein Vergnügen usw.

Vivat August usw.

### Anhang.

Unter den Kantaten, die zu einer Huldigung für den König von Sachsen und Polen bestimmt waren, nimmt die angeblich 1737 komponierte mit dem Textanfang „Schleicht, spielende Wellen“<sup>1)</sup> eine besondere Stelle dadurch ein, daß der Text, der als redende Personen Flüsse des Königreichs einführt, eine Anregung zu einem speziellen Kolorit für die Komposition gab. Dies gilt in erster Linie für den Eingangschor, der Bach zur Schöpfung einer ganz entzückenden Musik angeregt hat. Leider gehört der Text dieser Kantate im übrigen zu den garstigsten, wie schon allein der Hinweis auf das unten mitgeteilte erste Rezitativ in seinem unetraglichen Schwulst darzutun vermag. W. Rust hat der zweiten Hälfte des Eingangschores einen neuen, auf Frühlings Wiederkehr bezüglichen Text gegeben und das Stück in dieser Form isoliert vor vielen Jahren im Berliner Bachverein

### Original.

#### Kantate auf das Geburtstagsfest des Königs.

##### 1. Chor.

Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde!  
 Mein, rauscher geschwinde,  
 Daß Ufer und Klippe des östern erklingt,  
 Die Freude, die unsere Fluten erregt,  
 Die jegliche Welle zum Rauschen beneget,  
 Durchreißet die Dämme,  
 Worin sie Verwundrung und Schüchternheit zwingt.

##### 2. Rez. (Bach, „Weichsel“).

O glückliche Veränderung! Mein Fluß, der neulich dem Cozytus gleiche, weil er von toten Leichen und ganz zerstückten Körpern langsam

1) Ausgabe der B. G. XX<sup>2</sup>, S. 3.

2) l. c. S. XVIII.

Trübe Mienen müssen weichen,  
 Finstre Sorgen schnell verbleichen  
 Vor dem Trübster ohnegleichen,  
 Der hell und klar in unsern Bechern blinkt.

Vivat usw.

Winter möge ruhig dauern;  
 Seine Macht läßt den nicht schauern,  
 Der in seinen sichern Mauern  
 Dein Nebengold mit den Genossen trinkt.

Vivat usw.

zur Aufführung gebracht. Da die Wirkung eines derartig aus dem Zusammenhang gelösten Satzes natürlich wenig befriedigt, unter den Arien aber gleichfalls ausgezeichnete Sätze sind, und der Schlußchor sich sehr wohl neben dem Eingang hält, so habe ich gleichzeitig mit dem Aeolus auch fünf weitere Sätze dieser „Königskantate“ umgedichtet und zwar nach der von Rust bez. des ersten Chores gegebenen Anregung auf Frühlingswiederkehr. Zwei mal zwei in dem Originalwerk außerdem enthaltene Rezitative und Arien habe ich dennoch in die Umdichtung nicht aufgenommen, weil sie mir weniger anziehend und für einen neuen Text weniger passend schienen. Die so entstandene „Frühlingskantate“ füllt zusammen mit dem „Aeolus“ bei Einschlebung von einem oder zwei Instrumentalfonzerten recht gut ein Abendprogramm aus<sup>1)</sup>. Außer in Göttingen ist die Kantate in meiner Umdichtung auf dem Bach-Fest in Duisburg zur Aufführung gelangt.

### Umdichtung.

#### Kantate auf Frühlings Wiederkehr.

##### 1. Chor.

Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde!

Rein, rauschet geschwinde,

Daß Ufer und Klippe des östern erklingt.

O Freude, o Wonne! der Frühling kehrt wieder,

Die Knospen, sie schwellen, froh tönen die Lieder,

Es reißen die Fesseln

Vor Leben und Sonne; der Winter entfloß.

##### 2. Rez. (Bass).

O herrliche Verwandlung! der Fluß, der lange Zeit in Eises Fesseln lag und dann nach rauhen Stürmen sich durch die wilden Schollen mühsam

1) Auch von dieser Bearbeitung stelle ich das Notenmaterial für Aufführungen zur Verfügung.

schliche, wird nun nicht dem Alpheus weichen, der das gesegnete Arkadien benehzt.

Des Klostes mürber Zahn frist die vorworfenen Waffen an, die stets der Zwietracht tolle Wut auf meiner Völkler Nacken wegte.

Wer aber bringt mir dieses Glücke? August, der Untertanen Lust, der Schutzgott seiner Lande, vor dessen Szepter ich mich bücke, und dessen Huld für mich alleine wacht, bringt dieses Werk zustande. Drum singt ein jeder, der mein Wasser trinkt:

3. Arie (Baß).

Schleuß des Janustempels Türen,  
Unsre Herzen öffnen wir.  
Nächst den dir getanen Schwüren  
Treibt allein, Herr, deine Güte  
Unser kindliches Gemüte  
Zum Gehorsam gegen dir.

10. Rez. (Sopran).

Doch schaut, wie kommt's, daß man an eueren Gestaden so viel Altäre heute baut? Was soll das Tanzen der Najaden? Ach, irr' ich nicht, so seh ich wie das längst gewünschte Licht durch einen Glanz mich rühret, von dem August, der Erde süße Lust, den teuren Namen führet.

Ei nun, wohlan! da uns Gelegenheit und Zeit die Hände beut, so stimmt mit mir noch einmal an!

9. Arie (Sopran).

Hört doch! der sanften Fldten Chor  
Erfreut die Brust, ergötzt das Ohr.  
Der ungetrennten Eintracht Stärke  
Macht diese nette Harmonie  
Und tut noch größre Wunderwerke;  
Dieß, merkt, und stimmt doch auch wie sie.

11. Chor.

Die himmlische Vorsicht der ewigen Güte  
Beschirme dein Leben, durchlauchter August!  
So viel sich nur Tropfen in heutigen Stunden  
In unsern bemoosten Kanälen befunden,  
Umfange beständig dein hohes Gemüte  
Vergnügen und Lust.



drängte, eilt fröhlich rauschend nun vorrüber, in seiner klaren Flut der Sonne Bild uns spiegelnd.

Des Westwinds starke Macht verwehte schnell des Schnees Last, die jüngst der strenge Winter noch auf unsrer Wälder Rücken türmte.

Wer aber wirkt diese Wunder? Der Lenz, der Menschenfinder Luft, der liebste Gast der Erde, auf den in Winters trüben Tagen so jung als alt in süßer Hoffnung schaut, bringt dieses Werk zustande. Drum sing' ich fröhlich zu des Frühlings Preis:

### 3. Arie (Bass).

Floh der Nebel vor der Sonnen,  
Sei es auch im Herzen Licht!  
Mit dem Eise sei zerronnen,  
Mit dem Frost sei ganz vergangen,  
Alles Sorgen, alles Bangen,  
Traurig Herz und Angesicht.

### 4. Rez. (Sopran).

Und schaut! wie schön prangt überall die Erde in Feierkleid und Blumenpracht! Vom blauen Himmel strahlt die Sonne — ach, lang entbehrt! — Wir sehen heut' das goldne Himmelslicht in reinem Glanze glühen, das Lebenskraft und frohe Lebenslust der Welt und uns spendet!

Und jubelnd klingt von weit und breit umher aus Luft und Wald und Feld der kleinen Säger frohes Lied.

### 5. Arie (Sopran).

Hört doch! der Vöglein sanfter Chor  
Schwingt jubelnd sich zum Herrn empor!  
Sie legen ihre kleinen Seelen  
In ihres Liedes Melodie,  
Wenn sie des Höchsten Lob erzählen:  
Drum singt und jubelt auch wie sie.

### 6. Chor.

Des ewigen Vaters nie endende Güte,  
Sie schenket den Frühling uns immer aufs neu.  
So lang' unsre Augen beseligt noch schauen  
Die frühlingsbeglückten, neu grünenden Auen,  
Erhebe und rühme stets unser Gemüte,  
O Herr, deine Treu.



## Eine alte, unbekannte Skizze von Sebastian Bachs Leben.

Von Prof. Dr. A. Prüfer (Leipzig).

Mit den Vorbereitungen zu einer neuerlichen Vorlesung über Johann Sebastian Bach beschäftigt, stieß ich im Herbst des abgelaufenen Jahres 1915 bei der Durchsicht des Max Schneiderschen Verzeichnisses der bisher erschienenen Literatur über J. S. Bach (Bach-Jahrbuch 1905, S. 76 ff.) S. 84 im Nachtrag auf folgende Anzeige:

(Anonym?) Denkwürdigkeiten aus dem Leben ausgezeichneter Deutschen des achtzehnten Jahrhunderts. Mit einem Vorbericht von C. G. Salzmann. —

Schnepfenthal 1802. — Darunter vermerkt: Von Tonkünstlern darin an erster Stelle J. S. Bach behandelt. (Auf S. 605/6.) — Als ehemaliger Zögling der altehrwürdigen, von Christian Gotthilf Salzmann im Jahre 1784 begründeten, thüringischen Erziehungsanstalt Schnepfenthal, mit deren jetzigem Leiter, dem Geheimen Schulrat Dr. Wilhelm Ausfeld in dauernder Fühlung stehend, gelang es mir, den merkwürdigen Band aus der Anstalt leihweise zu erhalten.

Salzmanns kräftiger Vorbericht, den er zeitgemäß gegen das verhängnisvolle, deutsche Erbübel der Nachahmungssucht des Ausländischen und den Mangel an völkischem Selbstgefühl richtet, legt Zeugnis davon ab, daß die erste Bewegung zugunsten Bachs unter dem deutschen Zeichen stand, wie uns Hermann Kretschmars ausgezeichnete „Bericht“ über die Tätigkeit der alten Bachgesellschaft im Schlußband von deren Ausgabe, S. XX geschildert hat. Doch muß dieser Vorbericht hier außer Betracht bleiben. Der Verfasser hat zur Erweckung dieses „Teutschen Selbstgefühls durch einige Gelehrte“ in dem

1) Nach H. Niemann, Musikklexikon, neueste (8.) Auflage, erst 1803, ein leider aus älteren Auflagen in diese übergegangener Druckfehler.

nachfolgenden Buche ein Verzeichnis verdienstvoller „Teutscher“ anlegen lassen, eine Sammlung von Lebensbeschreibungen, also eine neue Art „Ehrenpforte“, die sich freilich nicht auf musikalische Größen beschränkt, mit der Matthesonischen aber die den Lebensbeschreibungen von Musikern des achtzehnten Jahrhunderts gemeinsame Knappheit und Anschaulichkeit der Darstellung teilt. In dieser Eigenart erinnert die im Druck kaum mehr als eine Seite lange Skizze an das gleichfalls 1802<sup>1)</sup> veröffentlichte, berühmte Buch „Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerk“ von Joh. Nic. Forkel, der ebenfalls, wie Salzmann, ein thüringer Kind war. Abgesehen von dem bekannten, im vierten Bande 1. Teil S. 158 ff. der Mizlerschen „musikalischen Bibliothek“ befindlichen, von Johann Friedrich Agricola und Emanuel Bach herrührenden Nekrolog und von der auf diesem fußenden J. A. Hillerschen Lebensbeschreibung, in dessen Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit, Erster Teil (Leipzig 1784, S. 9 ff.), und von E. L. Gerber, der wenigstens einige Bemerkungen von Eigenwerk bringt (Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1. Teil, Leipzig 1790, S. 86 ff., vgl. auch Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, Erster Band, Leipzig 1873, Vorwort S. VI ff.), bezeichnet die Forkelsche Arbeit „den ersten Fortschritt, der seit dem Mizlerschen Nekrolog in der Bach-Literatur geschah“. Der Verfasser des Bachartikels des Salzmannschen Sammelwerkes ist nicht genannt. Daß ihm trotz der ungefähren Gleichzeitigkeit des Erscheinens diese Forkelsche Arbeit bekannt war, ist unwahrscheinlich. Der Agricolasche Nachruf oder die genannten von ihm abhängigen Arbeiten müssen seine Quelle gewesen sein, denn aus ihnen erwähnt der unbekannte Verfasser des Aufsatzes den musikalischen Wettstreit mit Marchand und den bewundernden Ausspruch des Hamburger Reinken, dessen Name er als Reinke wiedergibt. Allerdings läßt er sich die falsche Angabe des Geburtsmonats des Meisters, sowie des Jahres der Ernennung Bachs zum Weimariſchen Konzertmeister 1712, statt 1714, wie bei Agricola richtig steht, zuschulden kommen. Aber besonders die Bezeichnung Bachs als „Stamm-

vater einer der ausgezeichnetsten Künstlerfamilien" läßt auf eine nur flüchtige Benützung seines Originals schließen, denn Agricola bringt eine für seine Zeit vollwertige Angabe der hervorragendsten Vorfahren und Zeitgenossen Sebastians. Unbegreiflicher Weise weiß der Verfasser unsrer Skizze davon nichts zu melden. Es ist aber auch für unsern Unbekannten bezeichnend, daß ihm in seinem so knappen Bericht doch die Erwähnung der Erlebnisse des Meisters mit Marchand und Reinke hervorhebenswert erschienen ist, denn ihm, wie dem achtzehnten Jahrhundert überhaupt, blieb Bach im besten Theile seines Wesens, im schöpferischen, verschlossen. Auch ihm wie seinen Zeitgenossen galt der Meister nach dem Siege über Marchand als der „Fürst aller Klavier- und Orgelspieler“, genau wie hundert Jahre später Franz Liszt! Eigenwert als Quelle für das Leben unseres Meisters können wir Heutigen demnach dem anonymen Aufsatz nicht zusprechen, dürfen aber dem großen Erzieher „Vater Salzmann“ immerhin die Anerkennung aussprechen, daß er den großen thüringer Meister unter seine „ausgezeichneten Deutschen“ des achtzehnten Jahrhunderts aufgenommen und dadurch zu dessen Ruhmeskränze ein Lorbeerblatt beigefügt hat. — Ich lasse nun den Bericht des Salzmannschen Buchs in der alten Rechtschreibung folgen:

### Johann Sebastian Bach.

„Dieser Stammvater einer der ausgezeichnetsten Künstlerfamilien, selbst einer der größten Tonkünstler, ward am 21sten May 1685 in Eisenach geboren, und zeigte früh Anlagen zur Musik, die er, Theils auf dem Gymnasium zu Lüneburg, Theils bey der herzoglichen Capelle in Celle weiter ausbildete. Im Jahr 1703 wurde er Hofmusicus in Weimar, 1704 Organist in Arnstadt, 1707 zu Mühlhausen, 1712 Concertmeister in Weimar, 1717 Kapellmeister bey dem Fürsten von Anhalt-Köthen, und 1723 Musik-Director in Leipzig, welche Stelle er bis an seinen Tod, den 28sten Jul. 1750 bekleidete. Dieses große musicalische Genie spielte das Klavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Kraft und auf der Orgel war er

einzig in seiner Art. In seiner Jugend sollte er in Dresden einen musicalischen Wettstreit mit dem berühmten Clavierspieler Marchand eingehen, aber dieser erkannte ihn als den Sieger an, indem er sich durch Entweichung dem Wettstreite entzog; und als sich Bach in Hamburg auf der Orgel hören ließ, sagte ihm der alte Virtuos Keinke: „Ich dachte, die Kunst die Orgel zu spielen, wäre gestorben, ich sehe aber, sie lebt in Ihnen“. Und sie lebte in ihm mit einer unbeschreiblichen Zauberkraft. Wie er jedes Instrument, das er spielte, mit unbedingter Gewalt beherrschte und jeden Styl und jeden Theil der Tonkunst umfaßte: so zeigte er sich doch in seiner höchsten Glorie auf der Orgel, und er ist Meister und Muster des großen, edlen Kirchenstyls. Seine Compositionen sind reich an Ideen, an Kraft, an kühnen Modulationen, an großer Harmonie, an neuen melodischen Gängen und enthalten einen unerschöpflichen Schatz musicalischer Kunst, aber sie sind so schwer gesetzt und erfordern eine so große Kunst des Vortrags, daß, ungeachtet aus Bachs Schule große Tonkünstler hervorgegangen sind, ist nur noch wenige seinem schweren kunstvollen Style Geschmack abgewinnen, noch weniger seine Stücke fehlerfrey vorzutragen im Stande sind.“

Im Bachjahrbuch 1906 (S. 140) wird unter den Mitteilungen der Neuen Bachgesellschaft hervorgehoben, daß zu den Privatpersonen, die für die Sammlung von Büchern und Musikalien für das Bachmuseum in Eisenach Beiträge gespendet haben, auch Herr Schulrat Dr. Ausfeld, Direktor der Erziehungsanstalt in Schnepfenthal gehört. Erfreulich, daß auch durch diese Ehrung Sebastian Bach und Schnepfenthal und das Andenken an seinen Gründer verknüpft worden sind!



## Bachaufführungen im zweiten Jahre des deutschen Krieges.

Zusammengestellt von Th. Wiebrich (Leipzig).

Unter Benutzung der für die bisherigen Übersichten von Aufführungen Bachscher Werke verwendeten Unterlagen ist auch die nachfolgende Zusammenstellung der Bachaufführungen erfolgt. Sie ist hinter der des ersten Kriegsjahres umfänglich nicht zurückgeblieben, sie hat deren Umfang vielmehr um ein kleines überschritten. Findet dies seinen Grund bis zu einem gewissen Punkte auch darin, daß manche Aufführung mit verzeichnet wurde, die zeitlich in die vorige Übersicht gehört, so ist doch unter den Aufführungsorten, wie auch unter den Aufführenden eine ganze Anzahl neuer Namen anzutreffen, die in der Zusammenstellung des ersten Kriegsjahres nicht vertreten waren. Die Zahl der Aufführungen ist jedenfalls nicht kleiner geworden, wohl aber dürften die Künstlerkonzerte dieses Mal noch mehr überwiegen, während die Choraufführungen gegenüber dem Vorjahre, besonders aber beim Vergleiche mit den Aufführungsübersichten der Zeit vor dem Kriege, recht zusammengeschmolzen ist. Das liegt natürlich ebenso in den Zeitverhältnissen begründet wie das numerische Zurückgehen der Aufführungen von vollständigen Kantaten, Motetten, Messen, Passionsmusiken u. ä. An ihre Stelle sind die einzelnen Sätze aus diesen Werken getreten, besonders aber die Chorbearbeitungen der Geistlichen Lieder und Arien aus Schemellis Gesangbuch aus den Veröffentlichungen der MGG. Auch die Künstlerprogramme weisen weniger vollständige Werke auf, mit geringen Ausnahmen begnügen auch sie sich mit kurzen oder längeren Sätzen aus den Werken. Die der Sänger und Sängerinnen lassen eine starke Beeinflussung durch die von der Neuen Bach-Gesellschaft herausgegebenen „Arien und Duette mit einem obligaten Instrumente und Orgel oder Klavier“ erkennen.

Über Aufführungen größerer Bachscher Werke im besetzten Feindesland liegen für das zweite Kriegsjahr keine Angaben vor. Dagegen hat Herr Professor Fritz Stein aus Jena seine Aufführungen fortgesetzt

und auch von Herrn Herzogl. Musikdirektor H. Langguth (Meiningen) gingen Programme über Kirchenkonzerte mit Bachschen Werken aus verschiedenen Städten des westlichen Kriegsschauplatzes ein.

\* \* \*

Abkürzungen: **A** = Arien a. d. Gesangwerken, **ChF** = Choralfantasie, **Chv** = Choralvorspiel, **GL** = Geistliche Lieder a. Schemellis Gesangbuch u. a., **K** = Kirchen-Kantaten, **WK** = Weltliche Kantaten, **M** = Motette, **OCh** = Orgelchoral.

**Nachen. Städt. Konzerte (Fritz Busch).**

18. IV. 16. Matthäus-Passion.

**Allenstein. Deutsche Ges. f. künstl. Volkserziehung (Joh. Velden).**

? 16. Orgelfantasie G moll, Kl.; **A** Erbarme dich a. Matthäus-Passion, MS., B. u. Kl.; **GL** Bist du bei mir, MS.; Gott ist unser Sonn a. K. Gott der Herr ist Sonn und Schild, MS.; Orgelpräludium u. Fuge, A moll, Kl.

**Anklam. D. Ev. Frauenbund und Damenchor (H. G. Zingel).**

12. XII. 15. **K** Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig.

**Arnswalde. Deutsche Gesellschaft f. künstl. Volkserziehung (Joh. Velden).**

? 1915. **GL** Nicht so traurig, Ch.; **A** Die Armen will a. K. Argre dich, o Seele, nicht, S., B. u. D.; **GL** Gib dich zufrieden, S.; Toccata F dur, D.; Laß freudiger Geist, Ch.; **A** Was Gott tut, das ist wohlgetan a. gleichn. K., A., B. u. D.

**Aischaffenburg. Städt. Musikschule (H. Kundigraber).**

1. XI. 15. Orgelvortragabend v. Arno Landmann. Fantasie u. Fuge G moll, D. — 18. XII. 15. Reinertrag der Kriegsfürsorge. Pastorale, F dur, D.; **Chv** Puer natus in Bethlehem, D. — 18. III. 16. 3 Präludien u. Fugen a. Wohlft. Klavier.

**Mugsburg. Kriegs-Orgel-Vorführungen zu St. Ulrich (Thaddä Hofmiller).**

22. XII. 15. Zu Ehren der verwundeten Krieger. Präludium u. Fuge Emoll, D. — 27. XII. 15. Zum Besten der Kriegsfürsorge. Toccata u. Fuge, D. — 27. VI. 15. Zum

Besten der Ostpreußenhilfe. Tripelsuge, F dur v. W. F. Bach.

**Barmen. Kammer-Konzert (10. Jugendkonzert) d. Konservatorium (Adolf Siewert).**

8. III. 15. Suite, H moll, Kl., Streichorch. u. B. c.

**-Konzert-Gesellschaft (H. Strond).**

29. I. 16. Konzert D moll, 2 B. u. Drch. — 8. u. 9. IV. 16. Matthäus-Passion.

**-Städt. Orchester und Singverein (H. Strond).**

1. XII. 15. **K** Es erhob sich ein Streit.

**-Konzert G. Saatzweber-Schliester.**

4. X. 15. Arie mit 30 Veränderungen (Goldberg'sche Variationen); 3 Präludien u. Fugen a. Wohlft. Klavier 2. Teil, Kl. — 27. II. 16. Konzert, 2 Kl.

**Barmen-Wupperfeld. Bach-Verein.**

17. XII. 14. Geistliche Abendmusik in der Alten Kirche. Präludium u. Fuge, E moll, D.; **Ch** Der Heiland kommt, lob' singet ihm, Ch. u. B.; **Chv** Nun singet und seid froh, D.; **Ch** Wie schön leuchtet, Ch.

**Basel. Abendmusiken und Orgelkonzerte im Münster (Adolf Hamm).**

17. IX. 15. Reinertrag für Kriegsgefangene und Internierte. Präludium H moll, D.; **A** a. K. Tritt auf die Glaubensbahn, S.; **OCh** In dich hab ich; Liebster Jesu mein Verlangen, D. — 24. IX. 15. Präludium Omoll; **OCh** Schmücke dich, D. — 1. X. 15. **OCh** Ballet will ich dir geben; **D** Mensch bemein dein Sünden groß, D.; **A** Ach bleibe doch a. K. Lobet Gott in seinen Reichen, A.; **Preludio e Fughetta**; **OCh** Warum be- trübst du dich; Liebster Herr Jesu, D. —

21. V. 15. **B.** des Hilfskomitees für Kriegsnot in Polen. **A** Höchster, was ich habe a. R. Brich dem Hungrigen dein Brot, S., Fl. u. D.; **Chv** Ich ruf zu dir; Herr Jesu Christ, dich zu uns wend, D. — 18. IV. 16. Fantasie C moll, D.; **Och** Wenn ich einmal soll scheiden, D. — 20. VI. 16. Zum Gedächtnis May Regers. Präludium u. Doppelfuge C moll, D.; **GL** Warum betrübst du dich; Eins ist not; Komm, süßer Tod; Bist du bei mir, A.; Sonatine a. d. Actus tragicus, D.

### Basel. Bach-Chor (Adolf Hamm).

19. XII. 15. **K** Meine Seel erhebt den Herren. — 9. I. 16. Liturg. Abendgottesdienst. Reinertrag für Wehrmännerfamilien. **Chv** Wer nur den lieben Gott läßt walten, D.; **K** Selig ist der Mann; Ich hatte viel Bekümmernis; Präludium u. Fuge G dur, D. — 6. V. 16. **K** Herr, gehe nicht ins Gericht; Mein Herze schwimmt im Blute; Halt im Gedächtnis Jesum Christ.

### — Allgemeine Musikgesellschaft (Hermann Suter).

29. I. 16. **K** Jauchzet Gott in allen Landen.

### Bauhen. Kirchenchor St. Petri (E. Peggold).

27. I. 16. Kaisers Geburtstagfeier. Tockata D moll, D.; **Ch** Ist Gott mein Schutz, 4ft. 1. I. 16. Choralmelodie „Es ist das Heil“ in dreifacher Bearbeitung.

### — Heringscher Gesangverein in St. Petri.

22. XI. 14. **GL** Komm, süßer Tod, 4ft. — 21. XI. 15. **GL** Gib dich zufrieden, 4ft.

### — Orgelkonzerte St. Petri-Kirche.

22. XI. 14. Oßian Reichardt: Fuge F moll. — 8. X. 15. Clemens Braun: Präludium H moll. — 16. IV. 16. D. Heil: Präludium Es dur.

### Berlin. Königl. Akad. Hochschule für Musik.

21. XI. 15. **K** Sie werden aus Saba alle kommen; Wer nur den lieben Gott läßt walten; Halt im Gedächtnis Jesum Christ.

### — Königl. Akad. Institut für Kirchenmusik.

23. 6. 14. **K** Liebster Gott, wann werd ich sterben; Sehst, wir gehn hinauf nach Jeru-

salem; Es ist dir gesagt, Mensch. — 21. X. 15. Fuge über ein Thema von Friedrich d. Gr.; Fuge C dur, D. — 19. III. 15. **Chv** Ein Lämmlein geht; **GL** So gehst du nun, mein Jesu, T.; Andante a. A moll-Konzert, B. u. D.; **GL** Jesu, deine Liebeswunden, 4ft. — 19. VI. 15. Ertrag für Liebesgaben. **K** Sie werden aus Saba alle kommen; Wer nur den lieben Gott; Halt im Gedächtnis Jesum Christ. — 18. XII. 15. Ertrag für Liebesgaben. **Chv** In dir ist Freude, D.; **GL** D Jesulein süß, B.; Ich steh an deiner Krippen, 4ft.; Tockata F dur, D. — 27. I. 16. Präludium C dur, D.; **GL** Dir, dir Jehova, 4ft. — 25. III. 16. Fantasie u. Fuge C moll, D.; **GL** So gibst du nun, mein Jesu, 4ft.; Präludium H moll, D.; **GL** Die bitter Leidenszeit beginnt, B.

### Berlin. Königl. Hof- und Domkirche.

8. II. 16. Bach-Konzert, Orgelkonzert von B. Jergang, G. A. Walter u. a. Ertrag zur Verfügung des Berliner Magistrats. Sinfonia a. R. Die Glenden sollen essen, D. u. Tromp.; **D** Du mußt glauben a. R. Mein Gott, wie lang, ach lange, A. u. T.; Largo ma non tanto, 2 B. u. D.; **A** Schlummert ein, ihr matten Augen a. R. Ich habe genug, A.; Orgelkonzert A moll; **D** Wohl mir, Jesus ist gefunden a. R. Mein liebster Jesus ist verloren, A. u. T.; Arie aus Odur-Suite, B. u. D.; **Chv** Wachet auf, ruft uns die Stimme; In dir ist Freude, D.; **R** u. **A** Wer sollte nicht in Klagen untergehn a. R. Ihr werdet weinen und heulen, T., Tromp. u. D.

### — Philharmonischer Chor (Siegfried Dohs).

27. III. 16. **K** D ewiges Feuer; Ich bin ein guter Hirte; Es erhob sich ein Streit; Nun ist das Heil; **GL** Gib dich zufrieden; Brich entzwei, mein armes Herze; Komm, süßer Tod; Dir, dir, Jehova, S.

### — Singakademie (Georg Schumann).

21. XII. 15. Weihnachtsoratorium. — 30. XII. 15. **B.** notleidender Musiker. **Ch** Brich an, o schönes Morgenrot; **Chv** Nun freuet euch, lieben Christen gmein; Vom Himmel hoch, da komm ich her, D.; Suite Nr. 5 G dur, Kl.; Ein feste Burg ist unser Gott a. gleichn. R., Ch. — 20. III. 16. Capella-Chor der Sing-Akademie in der Kirche am Hochmeisterplatz in Halensee, z. B. der Kriegshilfe Halen-

see. Tockata u. Fuge D moll, D.; **D** Wir eilen mit Schwachen, doch emsigen Schritten a. K. Jesu, der du meine Seele, S., A. u. D. — 16. IV. 16. Matthäus-Passion. — 20. IV. 16. Johannis-Passion. — 21. IV. 16. Matthäus-Passion. — 27. V. 16. Festaufführung zur Feier des 125jähr. Bestehens der Sing-Akademie. **K** Gloria in excelsis Deo; Nun ist das Heil und die Kraft. — 28. V. 16. Fest-Gottesdienst in St. Petrikirche. **Chv** Ballet will ich dir geben, D.; **K** Ein feste Burg; Tockata Fdur, D.

**Berlin. Gesellschaft zur Pflege alt-Klassischer Musik (G. Lenzewski).**

25. XI. 15. **A** Des Reichthums Glanz auf weiter Erd a. K. Ich bin in mir vergnügt; Angenehmer Zephyrus a. K. Der zufriedengestellte Iolus, S., B. u. Kl. — 17. II. 16. **A** Bete aber auch dabei a. K. Mache dich mein Geist bereit, S., Fl., Bc. u. B. c.; **Rez.** u. **A** Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd; Jagen ist die Lust der Götter a. Geburtsstageskantate, S., 2 Wh. u. B. c.

**— Deutsche Gesellschaft f. Künstler-Volks-erziehung.**

31. X. 15. **A** Wenn Trost und Hilf a. K. Sei Lob und Ehr, Bar., B. u. Kl.; Gleichwie die wilden Meereswellen a. K. Wo Gott der Herr, Bar., B. u. Kl. — ? 16. Präludium u. Fuge G moll, D.; **A** Buß und Reue a. Matthäus-Passion, Bass; **GL** Komm, süßer Tod, A.

**— Kammermusik = Vereinigung der Kgl. Kapelle.**

4. XI. 15. Trippel-Konzert A moll, Kl., Fl., B. u. Streichorch.

**— Kirchenchor Dorotheenstdt. Kirche (W. Grabert).**

8. X. 15. **A** Erbarme dich a. Matthäus-Passion, A., B. u. D.; Tockata u. Fuge Cdur, D.

**— Friedenauer Kirchenchor.**

26. XI. 15. Präludium, D.; **A** Gott ist unser Sonn a. K. Gott der Herr ist Sonn und Schild.

**— Bach-Abend Alte Garnisonkirche (Georg A. Walter u. B. Irrgang).**

29. X. 15. Tockata Fdur, D.; **R** u. **A** D Ewigkeit, du machst mir bange a. K. D Ewig-

keit, du Donnerwort; Tröste mir, Jesu, mein Gemüte a. K. Ach Herr, mich armen Sünder, L.; Fantasie Gdur; Pastorale Fdur, Gdur; **GL** Liebster Herr Jesu; Es ist vollbracht; D Jesulein süß; Dir, dir Jehova, L.; Passacaglia u. Fuge C moll, D.; **Arioso** u. **A** Ermunte dich a. K. Schmücke dich, o liebe Seele; **R** u. **A** Seht, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, L.

**Berlin. Kirchenchor St. Georg (W. Herrmann).**

24. III. 16. **A** Biewohl mein Herz a. Matthäus-Passion, S.

**— Kirchenchor Glaubenskirche (A. Dold).**

28. XI. 15. Largo und Allegro, B., Fl. u. D.; **A** Großer Herr aus Weihnachtsoratorium, Bar.

**— Kirchenchor Heilandskirche (M. Kurth).**

12. II. 15. Präludium u. Fuge F moll, D. — 16. II. 16. Präludium u. Fuge F moll, D.

**— Jerusalem = Kirchenchor (Max Gschke).**

28. XII. 15. 3. B. der Kriegshilfe der Jerusalem-Gemeinde. **K** Ein feste Burg ist unser Gott. — 22. III. 16. **M** Lob und Ehre und Weisheit.

**— Kaiser Wilhelm = Gedächtniskirche (Walter Fischer).**

4. XI. 15. Für den Verein Frauenhilfe. Tockata u. Fuge (dorisch), D.; **K** Gott soll allein mein Herze haben, S. — 18. V. 16. Madrigalchor (Carl Dhiel). **GL** D Jesulein süß; Brich entzwei; Komm, süßer Tod, S.; Passacaglia C moll, D.; **M** Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. — 22. VI. 16. **A** Ich will doch wohl Rosen brechen a. K. Wahrlich, ich sage euch, A., B. u. D.; **Och** Jesu, meine Freude, D.; **A** Kein Arzt ist außer dir zu finden, A., B. u. D.; Fantasie u. Fuge, C moll, D.

**— Kirchenchor Apostel Paulus = Kirche (F. Weiße).**

7. IV. 15. Präludium u. Fuge F moll, D.; Erbarme dich a. Matthäus-Passion, A.

**Berlin. Stadtmissionskirche (Fritz Schink).**

17. III. 15. Bach-Abend. Erster Satz a. Orgel-sonate Esdur, D.; **A** Liebster Jesu, mein Verlangen a. gleichn. Kantate, S.; Erbarme dich, mein Gott a. Matthäus-Passion, A., B. u. D.; Adagio a. Violinsonate H moll, B.; **D** u. **R** Gott der Herr ist Sonn und Schild, S. u. B.; **Chv** Sei gegrüßet, Jesu gütig, D.; **GL** Der Tag ist hin; Komm, süßer Tod, S.; Adagio a. D moll-Violinkonzert, B., Bc. u. D.; **GL** Vergiß mein nicht; Bist du bei mir. — 17. XII. 15. Pastorale a. Weihnachtsoratorium, Gb.; **A** Bereite dich, Zion a. Weihnachtsoratorium, A. — 17. III. 16. **A** Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. K. Ich hatte viel Bekümmernis, A. — 12. V. 16. Präludium u. Fuge, A dur, D.; **A** Gott unser Sonn a. K. Gott der Herr ist Sonn und Schild, A.; **GL** Bist du bei mir, Me.

**- St. Ursula-Chor (Eduard Goette).**

1. IV. 16. Die Tabakspfeife, L.

**- Passionsandachten Zwölfapostelkirche.**

? 1915. **A** Ich bin vergnügt in meinem Leide a. K. Ach Gott, wie manches Herzeleid, S.; Ein Kämmlin geht, Gb.; **A** Meinem Jesum bleib ich treu a. K. Ich hab in Gottes Herz und Sinn, S., B. u. D.

**- Orgelkonzerte von A. Dreher.**

3. III. 15. Präludium u. Fuge Emoll, D.; **A** Der Heiland fällt a. Matthäus-Passion, Bar. — 14. IX. 15. Präludium u. Fuge Cdur, D. — 29. III. 16. Präludium u. Fuge Amoll, D.

**- Orgelkonzert (A. Egidi) usw.**

16. III. 16. **GL** Dir, dir Jehova, S.

**- Orgelkonzerte v. Bernh. Jürgang.**

20. IV. 15. Toccata, Fmoll, D.; **A** Ärgre dich, o Seele nicht a. gleichn. K., S.; Sonate Hmoll, B. — 14. IX. 15. Präludium u. Fuge Amoll, D. — 24. X. 15. Präludium Esdur, D. — 8. II. 16. Sinfonia a. K. Die Glenden sollen essen, D. u. Tromp.; **D** Mein Gott, wie lang ach lange a. K. Mein Gott, wie lang, S. A.; Largo ma non tanto a. Konzert D moll, 2 B. u. D.; Schlummert ein ihr matten Augen a. K. Ich habe genug, A.; **D** Mein liebster a.

gleichn. K., A. L.; Arie a. Suite Cdur, B. u. D.; **OCh** Wacht auf; In dir ist Freude, D.; **A** Wer sollte nicht a. K. Ihr werdet weinen und heulen, L., Tromp. u. D.

**Berlin. Orgelkonzerte von Wolfgang Reimann.**

5. V. 16. Jerusalems-Kirche. Fantasie u. Fuge G moll; Toccata u. Fuge D moll; Präludium u. Fuge A dur; Toccata, Adagio u. Fuge Cdur; Präludium u. Fuge Emoll, D.

**- Bach-Schubert-Abend von Elise u. Georg A. Walter.**

27. II. 15. **A** Ich traue seiner Gnaden a. K. In allen meinen Taten, L., B. u. Kl.; **R** u. **A** Erbarme dich a. K. Ich armer Mensch L. Fl. u. Kl.; **R** u. **A** Ja tausendmal Tausend a. K. Gott fährt auf mit Jauchzen, L., B. u. Kl.; **R** u. **A** Ermuntere dich a. K. Schmücke dich, L., Fl. u. Kl.; **R** u. **A** Seht was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, L., B. u. Kl.

**- Konzert v. M. Alce u. W. Sewitsch.**

14. XII. 15. Präludium und Fuge C moll; **Chv** Wie soll ich dich empfangen, D.

**- Gesangschule Raag-Brodmann.**

5. VI. 26. **GL** Gib dich zufrieden; Brich entzwei mein armes Herze, A.

**Bern. Bernische Musikgesellschaft (Fritz Brun).**

16. XI. 15. Konzert D moll, Kl. u. Str.; — 30. XI. 15. Sonate D moll, B.

**- Cäcilienverein und Berner Liedertafel (Fritz Brun).**

6. u. 7. V. 16. Hohe Messe Hmoll.

**- Bach-Matinee im Berner Münster (Fritz Brun).**

7. V. 16. Dorische Toccata, D.; **K** Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust; **GL** Ach, daß nicht die letzte Stunde; Der lieben Sonne Licht und Pracht; **D** wie selig seid ihr doch, L.; **K** Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.

**- Münsterkonzert (E. Graf).**

21. IV. 16. Fantasie G moll, D.; **A** Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. K. Ich hatte viel Bekümmernis, S.; **ChF** O Lamm Gottes, D.

**Biberach. Evang. Kirchenmusikverein (F. Buttshardt).**

7. XI. 15. Ch Hallelujah, 4ft., Drch. u. D.; A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmerniß; Meinem Hirten bleib ich treu a. R. Ich hab in Gottes Herz und Sinn, S. B. u. D.; Ch Barmherz'ger Vater, höchster Gott, 4ft.; GL Bist du bei mir, S.; Gib dich zufrieden, 4ft.; Chaconne a. Dmoll-Sonate, B.; Ein feste Burg a. gleichn. Kantate, 4ft., Drch. u. D.

**Bielefeld. Musikverein (Walter Lamping).**

14. III. 16. Präludium u. Tripelfuge Esdur, D.; K Schläge doch gewünschte Stunde, A.; Christus, der ist mein Leben, Chor.

**- Verein f. kirchliche Musik (Paul Reichsicher).**

19. IV. 16. 3. B. des Kriegshilfsvereins Bielefeld-Stadt. Präludium u. Fuge Bmoll, D.; Agnus Dei a. Hmoll-Messe, A.; A Was Gott tut a. gleichn. K., A., Vla. u. D. — 21. IV. 16. GL Mein Jesus, was für Seelenweh, A.

**- Neustädter-Kirchenchor (Schlingmann).**

14. IX. 15. A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmerniß, S.; Andante a. Konzert Amoll, B.; Chv Ich ruf zu dir, D.

**- Liturg. Abendgottesdienste Altstädter Kirche (Paul Reichsicher).**

21. IV. 16. Chv Da Christus an dem Kreuze stand, D.; GL Mein Jesus was für Seelenweh, 4ft.; Wenn ich einmal soll scheiden, 4ft.; OCH D Mensch beweine dein Sünde groß, D.

**Bonn. Städt. Gesangverein (Hugo Grüters).**

28. X. 15. Konzert Cdur, 2 Kl. u. Drch.

**Boock. Evang. Kirche (Marienkirchenchor a. Pasewalk, Matthaus).**

13. IX. 14. Kriegsbeifunde, Sammlung z. Linderung von Kriegsnothen. Präludium Cmoll, D.; GL Bist du bei mir, 4ft.; Vergiß mein nicht; Komm, süßer Tod, A.; Ch Gott ist und bleibt getreu, 4ft.

**Braunschweig. Bach-Verein (M. Therig).**

13. XI. 15. 3. B. der Kriegsbeschädigten. K Actus tragicus Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit; Wacht auf, ruft uns die Stimme. — 23. X. 15. 3. B. der Liebesgaben für die Krieger im Felde. Präludium u. Fuge Adur, D.

**- Herzogl. Hofkapelle (Carl Fohlig).**

1. XII. 15. Konzert Dmoll, Kl. u. Str. — 19. I. 16. Brandenburgisches Konzert Nr. 2 Fdur, Drch.

**- Lehrer-Gesangverein (3. Frischen).**

9. IV. 16. Toccata u. Fuge Dmoll, D.; A Du lieber Heiland a. Matthaus-Passion, A.; GL Komm, süßer Tod; Bist du bei mir, A.

**Bremen. Philharmonische Gesellschaft (Ernst Wendel).**

14. XII. 15. Toccata Dmoll, D.; GL Liebster Herr Jesu; D Jesulein süß; Ich steh an deiner Krippen hier; Bist du bei mir, A.; Weihnachts-Dratorium. — 28. III. u. 21. IV. 16. Johannes-Passion.

**- St. Petri-Domchor (E. Köppler).**

26. III. 16. Es ist gewißlich an der Zeit, 4ft.; A Am Abend, da es kühle war a. Matthaus-Passion, B.; Bleib bei uns 1. Satz der gleichn. K., Chor; GL So wünsch ich mir zu guterleht, B.

**Bremerhaven. Albert-Orchester (Otto Albert).**

11. X. 15. Konzert Cdur, 2 Kl. u. Drch.

**Breslau. Orchester-Verein u. Singakademie (G. Dohrn).**

21. X. 15. B. Landowska. Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders, Kl. — 1. XI. 15. Fantasie u. Fuge, Gmoll, D. — 17. XI. 15. K D ewiges Feuer; Alles nur nach Gottes Willen; Magnificat. — 2. III. 16. Sonate Hmoll, Fl. u. Kl.

**Bromberg. Kammermusik-Vereinigung der Kgl. Kapelle-Berlin.**

28. II. 16. Suite Hmoll, Fl. u. Streichinstr.

**Buffum bei Amsterdam. Maatschappij tot bevordering der Toonkunst (Joh. Schoonderbeck).**

4. IV. 16. **K** Du Hirte Israëel höre; **A** Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust a. gleichn. **K**, **A**.; **K** Ihr werdet weinen und heulen; Mein liebster Jesus ist verloren; Bleib bei uns, denn es will Abend werden.

**Bütow i. P. Deutsche Ges. f. künstl. Volkserziehung (Joh. Velden).**

— 16. Präludium **C** moll, **D**.; **A** Gott ist unser Sonn a. **K**. Gott der Herr ist Sonn und Schild, **A**.

**Cammin. Kirchenkonzert.**

11. V. 15. Fantasie **G** moll, **D**.; **A** Erbarme dich mein Gott a. Matthäus-Passion, **M** **S**., **B**. u. **K**.; **GL** Bist du bei mir; Gott ist unser, **M** **S**.; Andante a. Konzert **A** moll, **B**. u. **K**.; Präludium u. Fuge **A** moll, **D**.

**Cannstatt. Liedertranz (A. Rad).**

16. V. 16. **A** Mein gläubiges Herze frohlocke a. **K**. Also hat Gott die Welt geliebt, **S**.; Sarabande, **B**.

**Cassel. Abonnements-Konzerte d. Königl. Kapelle (K. Laugs).**

7. I. 16. Sarabande, Double Bourree, **B**. — 21. IV. 16. **B**. **B**. der Witwen- u. Waisenkasse. Matthäus-Passion.

**-Dratorien-Verein (Karl Hallwach).**

8. II. 16. Deutscher Chor- u. Liederabend. Präludium **E** moll, **D**.

**-Oberneustädter Kirchenchor (Zenich).**

14. XI. 15. Präludium und Fuge **A** moll, **D**.

**Chemnitz. Städt. Orchester (D. Malata).**

8. I. 16. Arie a. **D** dur-Suite, **Orch**.

**-Lehrergefangverein (F. Mayerhoff).**

13. III. 15. **GL** Bist du bei mir; Dir, dir Schova, **A**.

**Chemnitz. Vaterländ. Konzert (Zohimjen).**

6. I. 16. Toccata **D** moll, **D**.

**-Musikaufführungen St. Jakobskirche.**

21. X. 15. Orgel-Vesper von **K**. Hoyer z. **B**. der Kriegsfürsorge. Bachprogramm. Präludium u. Fuge **E** moll, **D**.; **A** Gott soll allein mein Herze haben a. gleichn. **K**, **A**.; **Chv** Wenn wir in höchsten Nöten sein; Wer nur den lieben Gott läßt walten, **D**.; **A** Gelobet sei der Herr a. gleichn. **K**, **A**.; Dorische Toccata, **D**. — 17. XI. 15. Kirchenchor (F. Mayerhoff), **K** **D** Jesu Christ, mein Lebens Licht (mit Blasinstrumenten); Präludium u. Fuge **A** moll, **D**. — 23. III. 16. Solistenkonzert (**A**. Hoyer). Präludium **H** moll; **GL** Bergiß mein nicht; Bist du bei mir, **S**.; Präludium **C** dur, **B**.

**Coblenz. Musik-Institut (Willem Kes).**

21. IV. 16. Matthäus-Passion.

**-Deutsche Gesellschaft für künstl. Volkserziehung (Joh. Velden).**

27. VII. 15. **A** Seufzer, Tränen a. **K**. Ich hatte viel Bekümmerniß, **M** **S**. **B**. u. **D**.; **GL** Bist du bei mir, **M** **S**.; **A** Gott ist unser Sonn a. **K**. Gott der Herr ist Sonn und Schild, **M** **S**. **B**. u. **D**.; Andante a. Konzert **A** moll, **B**. u. **D**.

**-Orgelkonzert in der Christuskirche (A. Heinemann).**

18. I. 16. **Chv** Das alte Jahr vergangen ist; Ballet will ich dir geben, **D**.; **A** Ich will doch wohl Rosen brechen a. **K**. Wahrlich, ich sage euch, **A**.; Adagio a. Sonate **E** moll, **B**. u. **D**.; **GL** Gib dich zufrieden; Bist du bei mir, **A**.; Adagio u. Allegro a. Sonate Nr. 1, **B**.; Präludium u. Fuge **A** dur, **D**. — 12. IV. 16. Dritter Bach-Abend. Präludium u. Fuge **A** moll; Passacaglia **C** moll; Orgelchoräle.

**Cöln. Konzert-Gesellschaft u. Städt. Orchester (H. Abendroth).**

26. X. 15. Suite (Ouverture), **H** moll, **F**. u. **Orch**. — 21. VI. 16. Matthäus-Passion. — 11. III. 16. **K** Der Friede sei mit dir; Sehst, wir gehn hinauf gen Jerusalem.

**Cöln. Konservatorium der Musik.**

26. I. 16. Fantasie u. Fuge, Gmoll, Kl. —  
10. II. 16. **A** Erbarme dich a. Matthäus-  
Passion, S. — 23. III. 16. **A** Buß und  
Reu a. Matthäus-Passion, S.

**—Musikalische Gesellschaft.**

30. X. 15. Chaconne Dmoll, B. — 5. II. 16.  
Sonate Cdur, B. — 4. III. 16. Sonate  
Fmoll, B. u. Kl.

**—Kirchenkonzert (Franke, K. Schell-  
hase, K. Lacueille).**

15. XI. 15. **D** Wenn Sorgen auf mich  
dringen a. K. Ach Gott, wie manches Herzeleid;  
Christe eleison a. Hmoll-Messe, S., A., B. u. D.

**—Konzert von M. Cloß-Rücklos.**

14. VI. 15. **D** Du mußt glauben a. K. Mein  
Gott, wie lang, A., T. u. Kl.

**Cottbus. Kirchenkonzert (Rott-  
Rahm-F. Rosenthal).**

3. III. 16. **D** Wir eilen mit Schwachen a. K.  
Jesu, der du meine Seele, S., A. u. D.

**Erstau bei Schirgiswalde. Gem.  
Chor (F. Häbold).**

11. VII. 15. Ich laß dich nicht, 4st.

**Dahlem. Konzert von Richard  
Burmeister u. A. Leydhecker.**

14. XI. 15. Ch. u. A. a. K. Ein feste Burg;  
GL Bist du bei mir, S.

**Dahme(Mark). Kirchenchor (Stöthe).**

6. II. 16. Präludium Gdur, D.; Befiehl du  
deine Wege, 3st.

**Darmstadt. Großh. Hofkapelle  
(Felix von Weingartner).**

13. XII. 15. Konzert Dmoll, Kl. u. Orch.

**—Richard Wagner-Verein.**

22. X. 15. Partita Nr. 4 Ddur (Deutsche  
Suite), Kl. — 11. XI. 15. Sonate Fmoll,  
B. u. Kl. — 1. XII. 15. Gavotte, B.

**—Kirchen-Gesangverein der Paulus-  
gemeinde.**

31. X. 15. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ;  
Brich an du schönes Morgenlicht; Ich steh  
an deiner Krippen hier.

Bach-Jahrbuch 1915.

**Darmstadt. Musik. Abendfeier  
Johanneskirche.**

1. III. 16. Toccata und Fuge Dmoll; dorische  
Toccata, D.

**—Martinskirchchor.**

12. IV. 16. Orgelwerke; Largo aus Konzert  
Dmoll, 2 B. u. D.

**Dessau. Gem. Chor der St. Jo-  
hanniskirche (A. Theile).**

11. III. 16. K Jauchzet Gott in allen Landen.

**Dohna. Chorgefangverein  
(F. Weyhmann).**

29. III. 16. Passionsmusik von J. S. Bach.  
Fantasie Hmoll, D.; **GL** Selig wer an Jesum  
denkt, Bar.; Herzliebster Jesu a. Matthäus-  
Passion, Ch.; **GL** Jesus in Gethsemane, S.;  
D Haupt voll Blut und Wunden a. Matthäus-  
Passion, Ch.; **Chv** Christ lag in Todesbanden,  
D.; **GL** So gibst du nun; Bist du bei mir,  
S.; Komm, süßer Tod, Ch.; Fuge Es dur, D.;  
Jesús, unser Trost und Leben, S. u. Ch.

**Dortmund. Musikalische Gesell-  
schaft (C. Holtzschneider).**

14. II. 16. Gavotte Gmoll, Cembalo. —  
1. IV. 16. 3 Präludien u. Fugen a. Wohlft.  
Klavier; Suite Gdur, Bc.

**—Philharmonisches Orchester  
(G. Hüttner).**

8. X. 15. Konzert Dmoll, 3 Kl. und Orch. —  
19. XI. 15. Konzert Edur, B. u. Orch. —  
21. VI. 16. Arie a. Suite Ddur, Orch.

**—Hüttner-Konservatorium.**

6. X. 15. Max Reger-Abend: 3 Präludien  
und Fugen a. Wohlft. Klavier 2. Teil. —  
23. VII. 15. Präludium u. Fuge, Gdur, D.

**—Reinoldi-Kirchenchor (C. Holtz-  
schneider).**

3. X. 15. **O**ch Nun danket alle Gott, D.;  
**A** Gott ist unser Sonn a. K. Gott der Herr  
ist Sonn und Schild, A.; — 24. X. 15.  
Hohenzollern-Jubiläum. **Chv** Allein Gott  
in der Höh, D. — 26. XII. 15. **A** Bereite  
dich, Zion a. Weihnachtsoratorium, MS;  
Sittenmusik a. Weihnachtsoratorium, D. — 21.  
IV. 16. Adagio, B. u. D.

**Dortmund. Orgelkonzerte Schna-  
goge (C. Holtzschneider)**

17. XI. 15. Dem Gedächtnis der Gefallenen.  
GL Bist du bei mir, C. — 2. VII. 15. Für  
die Verwundeten. Präludium, D.; A Ich  
will doch wohl Rosen brechen a. K. Wahrlich,  
ich sage euch, A., B. u. D.

**—Lieder- und Klavierabend von  
C. Stammschulte u. D. Heiner-  
mann.**

28. II. 16. Präludien u. Fugen, Cis moll  
Cis dur, Kl.

**Dresden. Philharmonisches Or-  
chester (Edwin Lindner).**

4. III. 16. Brandenb. Konzert Nr. 3 G dur.

**—Bachverein (Otto Richter).**

18. XII. 15. Weihnachtsoratorium. — 21. IV.  
16. Bachverein u. Kreuzchor: Matthäus-Passion.

**—Kreuzkirchchor (Otto Richter).**

Besper und Kirchenmusik in Kreuz- und So-  
phienkirche. 3. IV. 15. A Seht, was die Liebe  
tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, F., B. u. D.;  
Wir danken dir Gott u. Sei Lob und Preis  
mit Ehren a. K. Wir danken dir Gott, G.,  
Drch. u. D. — 4. IV. 15. Wir danken dir  
Gott u. Sei Lob und Preis mit Ehren a. K.  
Wir danken dir Gott, G., Drch. u. D.; Nun  
seid ihr wohl gerochen, Choralsonie, G.,  
Drch. u. D. — 29. V. 15. Toccata u. Fuge,  
D moll, D. — 23. u. 24. V. 15. K Wer da  
glaubet und getauft wird. — 1. V. 15. Prä-  
ludium u. Fuge G dur, D. — 3. VII. 15.  
Präludium Es dur, D. — 21. VIII. 15.  
Präludium u. Fuge A dur, D. — 11. IX. 15.  
GL Gott lebet noch, C.; Ch Unter deinen  
Schirmen, 4st. — 18. IX. 15. Passacaglia, D.  
— 2. X. 15. Präludium u. Fuge D moll, D.  
— 9. X. 15. GL Gib dich zufrieden, C. —  
30. X. 15. Präludium u. Fuge, Es dur, D.;  
K Gott der Herr ist Sonn und Schild. —  
13. XI. 15. Chv D Mensch beweine dein  
Sünden groß, D. — 20. XI. 15. Fantasie  
C moll, D. — 11. XII. 15. Fantasie u. Fuge  
G moll, D.; GL Gib dich zufrieden; D Je-  
sulein süß, C. — 31. XII. 15. Präludium  
u. Fuge E moll, D. — 29. I. 16. Herr, wenn  
die stolzen Feinde schnauken a. Weihnachts-  
oratorium, G., Drch. u. D. — 26. II. 16.  
Präludium u. Fuge A moll, D. — 18. III.

16. Fantasie u. Fuge C moll, D. — 22. u.  
23. IV. 16. Christi lag in Todesbanden a.  
gleichn. K., G. — 6. V. 15. Präludium u.  
Fuge D dur, D. — GL Wo ist mein Schäf-  
lein, C. — 13. V. 16. Komm, Trost der  
Welt; Die Sterne so am Himmel stehn; Dir,  
dir Jehova, 4st. — 27. V. 16. Toccata F dur,  
D. — 3. VI. 16. Konzert A moll (I. Satz),  
D. — 10. u. 11. VI. 16. K Also hat Gott  
die Welt geliebt. — 17. VI. 16. Präludium  
u. Fuge F dur, D.; 8. VII. 16. Fantasie  
G dur, D. — 25. V. 16. Turmmusik. Hymnus  
a. K. Auf schmetternde Töne f. Blasorchester.

**Dresden. MGN. Tannhäuser (Max  
Stranzky).**

11. IV. 16. 3. B. des Kriegskinderheims in  
der Lukasgemeinde. Sonate E moll, B. u. Kl.

**—Dresden. Musikschule (F. Reichert).**

20. I. 15. Präludium u. Fuge E moll, D.;  
GL Kommet Seelen dieser Tag, C.; Konzert  
D moll, 2 B. u. Streichorch. — 22. II. 15.  
Konzert E dur, Kl. u. Streichorch.

**—Konzert Emil Telsmanhi.**

4. XII. 14. Sonate Nr. 6. E dur, B.

**Duisburg. A Capella-Bereinigung  
(C. Steinhauer).**

26. IV. 16. Toccata F dur, D.: GL Gib  
dich zufrieden, 4st.; Jesus unser Trost; Jesus  
in Gethsemane, C.

**Düsseldorf. Bach-Verein (Oskar  
Deffner).**

2. IV. 15. OCh D Mensch beweine dein  
Sünden groß; D Haupt voll Blut und Wun-  
den, D.; GL 2 Lieder, A.

**—Städt. Orchester u. Städt. Musik-  
Berein (Karl Panzner).**

5. II. 16. Konzert D moll, Kl. u. Streichorch.  
— 6. IV. 16. Matthäus-Passion. — 13. V.  
16. Suite H moll, Kl. u. Streichorch.

**—Deffosscher Frauenchor (Gretchen  
Deffoss).**

6. V. 16. 3. B. der Kriegswaisen. Präludium  
und Fuge C dur, B.

**—Orgelkonzert Jakob Menzen.**

10. X. 15. Bach-Abend. Toccata F dur, D.;  
A Erbarme dich a. Matthäus-Passion, A.;

- Präludium u. Fuge B moll, D.; Sarabande u. Menuett a. franz. Suiten, Kl.; Gigue a. Partita, Kl.; **OCh** Wachet auf, ruft uns; Herzlich tut mich verlangen, D.; **GL** Liebster Herr Jesu; O Jesulein süß; Komm, süßer Tod, A.; Passacaglia u. Fuge C moll, D.
- Eilenburg. Konzert von A. Kase.**  
17. XI. 15. Präludium u. Fuge A moll, D.
- Eisenach. Musik-Verein (Wilh. Hinkens).**  
11. IV. 16. Präludium u. Fuge C dur, D.; Arie a. Suite, B. u. D.; **A** Hört ihr Völker a. R. Die Himmel erzählen, C.
- Eisleben. Gem. Chor d. Prov.-Blinden-Anstalt Halle (F. Klanert).**  
14. XI. 15. Fantasie G moll, D.; Jesu meine Freude, 4 st.
- Elberfeld. Lehrergefangverein (Hans Haym).**  
19. XII. 15. **K** Also hat Gott die Welt geliebt.
- Konzert-Gesellschaft (Hans Haym).**  
16. IV. 16. Meinertrag für die Kriegswohlfahrtspflege. Matthäus-Passion.
- Elbing. Elbinger Kirchenchor u. Gem. Chor (F. Rajenberger).**  
Note Kreuz-Musikabende, Musik-Vestunden in Ev. Hauptkirche St. Marien.  
7. XI. 14. **GL** Sei nur still, C. — 21. XI. 14. **GL** So gibst du nun; Komm, süßer Tod, A.; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden. — 19. XII. 14. **OCh** Lasset uns danken, D. — 9. I. 15. Präludium u. Fuge E moll, D. — 26. I. 15. Präludium A moll, D. — 6. II. 15. Fuge u. Vom Himmel hoch, D. — 20. II. 15. Fuge Es dur, D. — 2. IV. 15. (Karfreitagskonzert) **GL** Die bitter Leidenszeit beginnt, A.; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden, 4 st. — 11. IV. 15. Präludium u. Fuge A dur, C moll, D.; **K** Schlage doch, gewünschte Stunde, A. — 14. V. 15. **Chv** Wachet auf, D. — 21. XI. 15. **GL** Todessehnsucht, C.; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden, 4 st. — 19. III. 16. Präludium, D. — 16. IV. 16. Präludium u. Fuge, D.; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden, 4 st.
- Emmerich. Evangelische Kirche.**  
17. X. 15. Wohltätigkeitskonzert v. C. Holt-
- schneider. Präludium, H moll, D.; **A** Schlämmer ein, ihr matten Augen a. R. Ich habe genug, A. Bc. u. D.
- Erfurt. Konzert W. Gitemeyer — Max Reger.**  
14. II. 16. 3 Präludien u. Fugen, Kl.
- Essen a. R. Städt. Orchester u. Essener Musikverein (H. Abendroth).**  
5. X. 15. Konzert C dur, 2 Kl. u. Orch. — 1. X. 15. Schlosschor vom Berliner Hof- u. Domchor. Passacaglia (Veränderungen und Schlüsselfuge), D.; **M** Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. — 17. X. 15. Chaconne, D moll, B. — 2. III. 16. Chrom. Fantasie und Fuge, Kl.
- Evangelischer Kirchenchor (Gustav Beckmann).**  
17. XI. 15. **K** Ich will den Kreuzstab gerne tragen, Bar. — 2. IV. 16. Matthäus-Passion.
- Kirchenchor St. Johannes (H. Schumacher).**  
14. XI. 15. Toccata u. Fuge D moll, D.
- Kruppischer Bildungsverein.**  
? 16. (Joh. Velden usw.) **A** Teufzer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmernis, C.; **GL** Nicht so traurig; Bist du bei mir, C.; Andante a. Konzert A moll, B. u. Kl.
- Männergesangverein (M. Keumann).**  
16. V. 16. **OCh** An den Wasserflüssen zu Babylon, D.
- Kirchenkonzert von Jak. Ebing und E. Hagemann.**  
6. II. 16. **OCh** Ich ruf zu dir, D.
- Eßlingen. Liederkranz (W. Nagel).**  
9. VII. 15. Fantasie, D.; Arie, B.; **A** Gelobet sei der Herr, mein Gott, a. gleichn. R., A., B. u. D.; **GL** Gott lebet noch, A.
- Ettlingen. Kirchenkonzert von D. Weßbecher u. a.**  
19. 9. 15. **A** Ich will den Kreuzstab gerne tragen a. Ich will den Kreuzstab gerne tragen, Bar.; 2. Sag a. Konzert A moll, D.

**Cutin. Abonnementskonzert**  
(**M. Hofmeier**).

15. II. 15. Chromatische Fantasie, Kl. — 3. XII. 15. Volkskonzert z. B. bedürftiger Soldatenfrauen u. -Kinder. Konzert D moll, 2 B. u. Kl.

**— Stadtkirchenkonzerte (M. Hofmeier).**

18. XII. 14. 3. B. der Volksspende (Weihnachtsbescherung). Largo, 2 B. u. D.; Arie f. Sopran a. Weihnachtsoratorium; **GL** Komm, süßer Tod, E. — 8. X. 15. 3. B. der Deutschen in Ostgizien. Präludium u. Fuge G moll, D.; Arie, B. u. D. — 10. IX. 15. 3. B. der Cutiner Kriegshilfe. **Chv** Allein Gott in der Höh, D.; Toccata Cdur; Adagio, A moll, D. — 24. IX. 15. 3. B. der Kriegshilfe. Präludium u. Fuge F moll, D.; Adagio E dur, B. u. D. — 27. X. 15. Kirche zu Altentrempe. Präludium u. Fuge H moll, D.; — 5. XI. 15. 3. B. von Weihnachtsgaben für Cutiner Soldaten. Präludium u. Fuge Es dur, D. — 19. XI. 15. 3. B. der Soldatenheime. Fantasie u. Fuge G moll, D. — 17. XII. 15. Gesang- u. Musikverein, z. B. das Cutiner Bat. Präludium D moll, Orch.; Largo, 2 B. u. Streichorch.

**— Orgelkonzerte in der Stadtkirche**  
(**M. Hofmeier**).

10. IX. 14. 3. B. der Volksspende. Präludium u. Fuge C moll; — 24. IX. 14. 3. B. der Volksspende. Toccata D moll, D.; Sarabande H moll; Arie C dur, B. u. D. — 8. X. 14. 3. B. der Volksspende. Präludium u. Fuge C dur, D.; **GL** Gib dich zufrieden, E. — 20. XI. 14. Präludium C moll, D. — 26. XII. 14. Für durch den Krieg in Not geratene Familien. Toccata C dur; Adagio A moll, D. — 26. I. 15. Mehrgaben für das Note Kreuz. Dorische Toccata u. Fuge, D. — 26. II. 15. Vortrag für Soldatenheime. Präludium u. Fuge C dur, D.; Sarabande H moll, B. u. D. — 22. III. 15. Mehrgaben für das Österr. Note Kreuz und die Kriegshilfe in Cutin. Fantasie u. Fuge G moll, D.; Chaconne D moll, B.; Pastorale F dur, D.; Arie, F. u. D.; **OCh** O Traurigkeit, o Herzeleid; O Lamm Gottes; Herzliebster Jesu; O Haupt voll Blut und Wunden; Wenn ich einmal soll scheiden, D. — 9. VII. 16. Konzert zur Einweihung der neuen Orgel in der

Stadtkirche. Toccata u. Fuge D moll, D.; **GL** Lobgesang; Bist du bei mir; O Jesulein süß, A. — 17. VII. 16. Präludium u. Fuge C dur, D.; **GL** Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange, E.

**Flensburg. Gesangverein**

14. X. 15. Künstler-Konzert Elsa u. G. A. Walter. **A** Ewigkeit du machst mir bange a. K. O Ewigkeit, du Donnerwort, E.; **GL** Es ist vollbracht; Liebster Herr Jesu; O Jesulein süß, E.; **A** Seht, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, E. — 16. XII. 15. Chaconne (bearb. von W. Widdelschulte), D. — 16. III. 16. Italienisches Konzert, Kl.

**Forst i. L. Chorgefangverein**  
(**F. Niedel**).

17. X. 15. Reinertrag für Verwundete u. Kranke der Forster Lazarette. Toccata u. Fuge (dorisch), D.; Ich hab' in Gottes Herz und Sinn a. gleichn. Kantate, 4st. — 21. XI. 15. Reinertrag für die Nationalstiftung. **A** Seufzer, Tränen, Kummer a. K. Ich hatte viel Bekümmernis, A.; **GL** Komm süßer Tod, A. — 16. IV. 16. Reinertrag für die Feldgrauen. Fantasie G moll, D.; Herzliebster Jesu a. Matthäus-Passion; Wer hat dich so geschlagen a. Johannis-Passion; Brich entzwei, Ch.; **Chv** Sei gegrüßet, Jesu gütig, D.

**Frankenberg i. Sa. Kirchenchor**  
(**Schröpfer**).

16. VII. 15. **Ch** Befehl du deine Wege, 4st. — 12. IX. 15. Ich freue mich a. K. Ich freue mich in dir, Ch. Orch. D.

**Frankfurt a. M. Bachgemeinde**  
(**P. von Klenu**).

15. XII. 15. **K** Trauerode; Gott der Herr ist Sonn und Schild. — 26. III. 16. Brandenburgisches Konzert Nr. 1 F dur, Orch.; **K** Du wahrer Gott.

**— Dessoff'scher Frauen-Chor (Gretchen Dessoff).**

8. XII. 15. Reinertrag f. d. Nationalstiftung. **K** Mein Gott, wie lang, ach lange. — 18. VI. 15. 3. B. der Nationalstiftung. Fantasie u. Fuge G moll, D.; **Ch** Ein feste Burg, 4st.

**Frankfurt a. M. Museums-Gesellschaft (W. Mengelberg).**

12. XII. 15. Konzert E dur, B. u. Orch. — 10. III. 16. Bach-Abend. Brandenburgisches Konzert Nr. 1 F dur; R u. A Ach, gehe nicht vorüber a. R. Ich ruf zu dir, L.; K Jauchzet Gott in allen Landen, S. Tromp. u. Orch.; Ouvertüre (Suite) Nr. 1 G dur, Orch.; K Selig ist der Mann. — 12. III. 16. Bach-Abend. K Ich will den Kreuzstab, B.; R u. A Wenn die Mietlinge schlafen a. R. Ich bin ein guter Hirte, L.; A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmerniß; Süßer Trost, mein Jesus kommt a. R. Mein süßer Trost, S. Fl. u. Orch.; Brandenburgisches Konzert Nr. 4 G dur, R u. A Ein Herz, das seinen Jesum a. gleichn. R., L.; K Selig ist der Mann. — 17. III. 16. Sonate F moll, Kl. u. B.

**- Sängerkhor des Lehrervereins (W. Reinhart).**

6. XII. 15. Grave G dur, D.; GL Kommt Seelen; Komm, süßer Tod; Bist du bei mir; Gedanke doch, mein Geist; Nicht so traurig; Dir, dir, Jehova will ich singen, S.

**- Dr. Hochs Konservatorium.**

9. III. 16. Chaconne D moll, Kl. — 10. IV. 16. Konzert D moll, 2 B. u. Orch. — 26. XI. 15. Konzert D moll, 2 B. u. Kl. — 20. XII. 15. Präludium u. Fuge, D. — 18. u. 20. II. 16. Konzert A moll, B. u. Kl. — 5. IV. 16. Konzert A moll I. Satz, B. u. Kl. — 8. u. 18. V. 16. Partite G dur, Kl. — 24. V. 16. A Hört ihr Augen auf zu weinen a. R. Was Gott tut, das ist wohlgetan, S., Oboe u. Kl. — 5. VI. 16. Chaconne D moll, B.

**- Kirchenchor der Luthergemeinde.**

28. XI. 15. Tripelsfuge, D.; GL Ach wie nichtig, Gh.

**- Klavierabend (Wilh. Badhaus).**

9. XII. 15. Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl.

**- Konzert W. Oppermann — F. Schramm.**

3. XII. 15. GL Liebster Herr Jesu; Bist du bei mir, A.

**- Orgelkonzert von A. Landmann.**

12. III. 16. Präludium u. Fuge A moll, D.; GL Es ist nun aus; Bist du bei mir; Gott lebet noch, A.

**Frankfurt a. D. Chorvereinigung (Dr. Hartmann).**

24. X. u. 10. XI. 15. K Gott der Herr ist Sonn und Schild.

**- Kirchenkonzert von B. Jürgang.**

11. V. 16. A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmerniß, S., B. u. D.; GL Bist du bei mir, S.; Toccata, F dur, D.; Andante a. Konzert A moll, B. u. D.

**- Vaterländische Kunstabende des Frauenverein.**

4. III. 15. Elsa u. Georg A. Walter, Reingewinn dem Roten Kreuz u. dem Kriegshilfsauschuß. A Jesus laß uns auf dich sehen a. R. Bleib bei uns; R u. A Seht was die Liebe tut a. R. Ich bin ein guter Hirte, L., B. u. Kl.

**Freiburg i. Br. Chorverein (Paul von Klenu).**

17. XII. 15. K Gott der Herr ist Sonn und Schild. — 21. IV. 16. K Bisher habt ihr nichts gebeten.

**- Frauenchor d. Ludwigskirche (H. Seyerer-Kowak).**

8. III. 16. Präludium, G moll, D.; A 1. Arie a. R. Ich will den Kreuzstab gerne tragen, Bar.; Arie, Bc.

**- Geistl. Konzert Ludwigskirche (L. Heß u. A. Landmann).**

2. XI. 15. Reinertrag f. d. Kriegshilfe. Fantasie u. Fuge G moll, D.

**Friedberg. Abendmusik in der Stadtkirche (Karl Schmidt).**

31. I. 16. J. B. bedürftiger Seesoldaten. A Gott ist unser Sonn und Schild a. gleichn. Kantate, A., Fl. u. D.; K D Jesu Christ, mein Lebens Licht; Adagio a. G dur-Sonate, Bc. — 6. IX. 15. GL Gib dich zufrieden; D Jesulein süß, S.; Adagio, B. — 28. XII. 15. J. B. des Roten Kreuzes. Chv D Mensch, beweine dein Sünden groß, Streichorch.; A a. R. Ich habe genug, B. — 27. IV. 16. Pastorale, D.; Sarabande a. Suite in D, Bc. u. D. — 13. VII. 16. J. B. des Roten Kreuzes. Grave a. Fantasie G dur, D.; A Hört ihr Augen auf zu weinen a. R. Was

Gott tut, das ist wohlgetan, G. B. u. D.; Chaconne D moll, B.; **GL** Vergiß mein nicht; Komm, süßer Tod, S.; Präludium C moll, D.

### Friedberg. Musikverein (Karl Schmidt).

5. XII. 15. Vierte musik. Andacht; Reinertrag erhält das Rote Kreuz. Wie soll ich dich empfangen, 4st.; A Öffne dich, mein ganzes Herz a. K. Nun komm, der Heiden Heiland, S.; Brich an, o schönes Morgenlicht. 4st.

### Genf. Sociéte de Chant sacré (Otto Barblan).

31. I. 15. M Singet dem Herrn ein neues Lied (Fragment). — 2. IV. 15. Fantasie D moll, D.; Adagio ma non tanto a. E dur; Sonate, B. u. D. — 4. V. 15. Johannes-Passion. — 22. I. 16. M Fürchte dich nicht.

### Orgelkonzerte von Otto Barblan.

3. X. 14. Präludium u. Fuge C moll; Fantasie G moll, D. — 5. VI. 15. Präludium G dur, D. — 7. XI. 15. Präludium u. Fuge, D dur, D.; A u. R Alles was von Gott geboren a. K. Ein feste Burg ist unser Gott, Bass. — 25. XII. 15. Sonate Nr. 1, D.; R u. A Bereite dich Zion a. Weihnachtsoratorium, S.; Du Hirte Israel höre a. gleichn. K., G.

### Konservatorium der Musik.

Prüfungskonzerte: 15., 16. u. 17. VI. 16. 4 Präludien u. Fugen a. Wohltemp. Klavier, Kl. — 23. VI. 16. 2 Präludien u. Fugen a. Wohltemp. Klavier, Kl.; Italienisches Konzert, Kl.; Präludium u. Fuge A moll, Kl.; Chaconne D moll, Kl.; Fantasie u. Fuge G moll, Kl.

### Gera. Damenchor (Gertrud Müller).

5. XII. 15. Präludium u. Fuge C dur, D.; K Schlage doch, gewünschte Stunde, A.

### Fürstl. Hofkapelle (Heinrich Laber).

15. XI. 15. Sarabande a. Suite Nr. 6, Bc. — 27. XI. 15. Gavotte E dur, B. u. Kl. — 31. I. 16. Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G dur, Dsch.

### Freiwilliger Kirchenchor (E. Nürnberg).

30. IV. 16. Kirche zu Untermaß. Reinertrag zur Errichtung einer Kurrende. Präludium u.

Fuge C dur, D.; Dir, dir Jehova, 4st.; Präludium u. Fuge H moll, D.; K Ich hatte viel Bekümmernis.

### Gießen. Ev. Kirchengesangsverein.

21. IV. 16. Aus Matthäus-Passion: Herzliebster Jesu, G.; A Du lieber Heiland; Ich bins, ich sollte büßen, G.; A Ich will dir mein Herz schenken; Erkenne mich mein Herr, G. usw.

### Glauchau. Kirchenjünglerchor (Ew. Franz).

12. XII. 15. 3. B. Weihnachts-Liebesgaben-sendung. Präludium G dur, D.; Sarabande, A dur, B. u. D.

### Görlitz. D. Gesellsch. f. künstl. Volkserziehung (Joh. Welden).

? 16. A Seufzer, Tränen a. K. Ich hatte viel Bekümmernis, S., B. u. D.; **GL** Bist du bei mir, S.; Toccata F dur, D.; Andante a. Konzert A moll, B. u. Kl.

### Volkschor (Arno Schattschneider).

21. IV. 16. Johannes-Passion.

### Gotha. Konzert von K. Straube u. E. Leisner.

1. V. 15. Toccata; Adagio u. Fuge C dur, D.; **GL** Gib dich zufrieden; Bist du bei mir; Dir, dir Jehova, A.; **OCH** Schmücke dich, o liebe Seele; Herzlich tut mich verlangen; O Welt ich muß dich lassen, D.

### Gothenburg. Göteborgs Orkesterförening (S. Meißner).

8. XII. 15. Brandenburgisches Konzert Nr. 6 F dur. — 22. III. 16. Ouverture (Suite) H moll, Dsch.

### Graz. Steierm. Musikverein.

6. VI. 15. Präludium C moll, D. — 20. VI. 16. Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl.; Sonate E moll, B. u. Kl.

### Greifswald. Deutsche Gesellschaft f. künstl. Volkserziehung (Joh. Welden).

? 16. Präludium E dur, D.; A Gebarme dich a. Matthäus-Passion, M. S., B. u. D.; **GL** Bist du bei mir, M. S.; A Gott ist unser Sonn a. K. Gott der Herr ist Sonn

und Schild, M<sup>c</sup>.; Andante a. Konzert A moll, B. u. Kl.

**Greifswald. Kirchenchor St. Nikolai (H. G. Zingel).**

17. XI. 15. K Wachet, betet, seid bereit.

**-Konzertverein.**

12. III. 15. Lieder- u. Klavierabend von Esä u. Georg N. Walter z. B. des Noten Kreuzes u. der Angehörigen Greifswalder Krieger. **A** Die Seele ruht a. K. Herr Jesu Christ; **R** u. **A** Tröste mir Jesu mein Gemüte a. K. Ach Herr, mich armen Sünder; Seht was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, L.

**Greiz. Kirchenchor (W. Köhler).**

2. IV. 16. Toccata Dmoll, D.

**-Orgelkonzert von H. Jung.**

17. V. 15. Fantasie Hmoll; **O**Ch Wenn wir in höchsten Nöten sein, D.; Ein feste Burg, D. — 11. XI. 15. Präludium u. Fuge A moll, D.; **Ch** Wer nur den lieben Gott, D.

**Guben. Philharm. Verein.**

10. II. 16. Bach-Beethoven-Schubert-Abend. **A** Jesu, laß uns auf dich sehen a. K. Bleib bei uns; Seht, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, L.; Sonate Cdur, B.

**Haag. Kon. Zangvereinigung „Excelsior“ (J. Schoonderbeek).**

22. XII. 15. Weihnachtsoratorium; Magnificat. — 18. IV. 16. Matthäus-Passion.

**-Maatschappij tot bevordering der Toonkunst (H. Verhey).**

13. IV. 16. Hohe Messe Hmoll.

**-Vereeniging voor Kamermuziek.**

8. XII. 15. (Georg N. Walter) **A** Erbarme dich a. K. Ich armer Mensch, **Arioso** u. **A** Ermuntre dich a. K. Schmücke dich, L., Fl. u. Kl.

**Halle a. S. Bach-Konzert M. Dppermann.**

4. I. 16. **A** Bereite dich, Zion a. Weihnachtsoratorium, A.; 3 Präludien, Kl.; **GL** Lieber Herr Jesu; Gib dich zufrieden; Bist du bei mir, A.; Partita Bdur, Kl.; **A** In deine Hände a. K. Lobet Gott; **A** Gelobet sei der Herr mein Gott a. gleichn. K., A.; 3 Präludien u. Fugen a. Wohlk. Klavier.

**Halle a. S. Pauluskirchenchor (C. Boyde).**

31. X. 15. Musf. Reformationsfeier zur Linderung von Kriegsnot. **A** Gott ist unser Sonn und Schild a. K. Gott der Herr ist Sonn und Schild, A., Oboe u. B. c.; Toccata Fdur, D.; Andante a. Hmoll-Sonate, B. u. D.; Vergiß mein nicht; Gott lebet noch, 4ft.

**Hamburg. Historische Konzerte (Walter Armbrust).**

15. X. 15. Ertrag f. Gemeindepflege. Großes Präludium Esdur, D.

**-Philharmonische Gesellschaft (E. von Hanjegger).**

20. III. 16. Brandenburg. Konzert Nr. 4 Gdur, Drch.

**-Singsakademie (Richard Barth).**

28. II. 16. **K** Ich will den Kreuzstab gerne tragen; Schlage doch, gewünschte Stunde; Ein feste Burg ist unser Gott. — 18. IV. 16. Passionsmusik z. B. der St. Michaelis-Gemeindepflege. Matthäus-Passion.

**-Verein Hamburgischer Musikfreunde u. St. Michaelis-Kirchenchor (Alfred Sittard).**

2. XI. 15. **A** Mein gläubiges Herze frohlocke a. K. Also hat Gott die Welt, S.; Chaconne (übertr. v. W. Middelschulte), D. — 7. XII. 15. In dulci jubilo, Ch. 4ft.; Dies est laetitiam, S.; Präludium u. Fuge Emoll, D. — 28. XII. 15. Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, Ch. a. K. Gott, man lobet dich in der Stille; **K** Wie schön leuchtet der Morgenstern; Christen, ähet diesen Tag; Herr Gott dich loben wir; Nun ist das Heil und die Kraft. — 1. II. 16. Präludium u. Fuge Gdur, D. — 4. IV. 16. Präludium u. Fuge Hmoll, D.

**-St. Michaeliskirchenchor.**

1. V. 15.—30. IV. 16. **M** Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf; **GL** Gib dich zufrieden; Komm, süßer Tod, Ch.; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden, Ch.

**Hamm. Deutsche Gesellsch. f. künstl. Volkserziehung (Joh. Velden).**

? 16. **A** Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. K. Ich hatte viel Bekümmerniß, S., B. u. Kl.;

**GL** Nicht so traurig; Bist du bei mir, *S.*;  
Andante a. Konzert A moll, *B. u. Kl.*

**Hanau. Oratorien-Verein (Frank  
L. Limbert).** \*

17. XI. 15. **K** Du Hirte Israel, höre; Gott  
der Herr ist Sonn und Schild; **GL** O Jesu-  
lein süß; Wie wohl ist mir; Jesu unser Trost  
und Leben, *S.*; **K** Wachet auf, ruft uns  
die Stimme.

**Hannover. Liedertafel „Manda“  
(H. Dedekind).**

24. IV. 16. Präludium u. Fuge Dmoll, *D.*

— **MGV. Augustus (W. Daake).**

8. XI. 15. Präludium u. Fuge A dur, *D.*;  
Andante Cdur, *B.*; **GL** O Jesulein süß;  
Jesu unser Trost und Leben, *A.*

— **Männer-Gej.-Verein (F. Frischen).**

6. XII. 15. Präludium u. Fuge Dmoll, *D.*

— **Musikakademie (Josef Frischen).**

21. IV. 16. Matthäus-Passion.

**Harzburg. Geistl. Konzert Luther-  
kirche (H. Therig).**

4. IX. 15. *B. B.* des Vereins „Kriegshilfe“  
u. der Kriegsblindenfürsorge. Präludium C moll,  
*D.*; Chaconne a. Sonate D moll, *B.*

**Heidelberg. Bach-Verein (Philipp  
Wolfrum).**

8. XI. 15. Chaconne, D moll, *B.* — 10. VII. 15.  
Für die Verwundeten. **K** Wer weiß, wie nahe  
mir mein Ende; Jauchzet Gott in allen Lan-  
den; Ein feste Burg ist unser Gott. —  
11. VII. 15. *B. B.* des Roten Kreuzes. Die-  
selben Werke wie am 10. VII. 15. — 19.  
XII. 15. Weihnachtsoratorium (1. u. 2. Teil).

— **Geistl. Konzert Peterskirche (L.  
Heß u. H. Landmann).**

29. X. 15. Reinertrag f. Kriegsfürsorge. Fan-  
tasia u. Fuge G moll, *D.*

— **Orgelkonzerte (Philipp Wolfrum).**

29. VII. 15. *B. B.* notleidender Künstler.  
*J. S.* Bachs Glaubensbekenntnis in Orgel-  
chörallen; Dies sind die heiligen zehn Gebote;  
Wir glauben all an einen Gott; Christum,  
wir sollen loben schon; O Lamm Gottes un-

schuldig; Erschienen ist der herrlich Tag;  
Kyrie, Gott heiliger Geist; Vater unser im  
Himmelreich; Christ, unser Herr zum Jordan  
kam; Schmücke dich, o liebe Seele; Aus tiefer  
Not schrei ich zu dir.

**Heidenau bei Pirna i. S. Musik.  
Abendandachten (Schneider).**

1. I. 15. **A** Flößt mein Heiland a. Weihnachts-  
oratorium, *S. u. D.* — 2. Pfingstf. 15. **A**  
Mein gläubiges Herze frohlocke a. *R.* Also hat  
Gott die Welt, *S. u. D.* — 24. III. 15. **A**  
Ich will dir mein Herze schenken a. Matthäus-  
Passion, *S. u. D.*; **Ch** D Haupt voll Blut  
a. Matthäus-Passion, 4 st.

**Heilbronn. Württ. Bach-Verein  
(H. Richard).**

26. IV. 16. Konzert des Singfranz. **WK**  
Schweigt stille, plaudert nicht (Kaffeeantate);  
Konzert D moll, 2 *B. u. Orch.*; Brandenbur-  
gisches Konzert Nr. 5 D dur, *Orch.*; **WK**  
Laßt uns sorgen, laßt uns wachen (Wahl des  
Herkules).

**Herne. Evang. Kirche (Otto und  
Käthe Schellhase, Franz  
Schlüter).**

10. X. 15. *B. B.* des ev. Frauen- u. Kinder-  
heims. Adagio u. Allegro a. E dur Sonate,  
*B. u. D.*; **GL** Komm, süßer Tod; Gib dich  
zu frieden, *A.*; **A** Qui sedes a. H moll-Messe,  
*A., B. u. D.*; **Chv** Ein feste Burg, *D.* —  
30. I. 16. Evang. Kirche zu Baukau. **A**  
Schliesse mein Herz a. Weihnachtsoratorium,  
*A., B. u. D.*; **GL** O finstere Nacht; Bist du  
bei mir, *A.*; **A** Was mein Herz von dir be-  
gehrt a. *R.* Es ist euch gut, *A.*; *B. u. D.*;  
**ChF** Es ist das Heil uns kommen her, *D.*

— **Recklinghausen Konservatorium  
(Niesjen).**

3. VI. 16. Konzert D moll, 2 *Kl.*; Italienisches  
Konzert, *Kl.*; **K** Jauchzet Gott in allen Landen.

**Hilchenbach. Lehrer-Seminar  
(Karl Wettig).**

20. u. 21. III. 15. Ertrag f. Kriegsliebesdienfte  
**Ch** Wenn ich einmal soll scheiden, 4 st.; Ach  
Herr, laß dein lieb Engelein, 4 st.

**Hildesheim. Verein f. Kunst u. Wissenschaft (C. Schotte).**

9. XI. 15. Chaconne D moll, B.

**—Kirchenkonzert Organist C. Borek.**

8. V. 15. Präludium Cdur, D.; GL Liebster Herr Jesu, A.

**Hlmenau. Orgelvorträge St. Jakobskirche (Edw. Schmuck).**

10. I. 16. Reinertrag für das Rote Kreuz u. die Hindenburgspende. Arie aus der Suite Ddur, B. u. D.

**Jena. Akademische Konzerte (M. Poppen).**

25. X. 15. Suite E dur, B.; Arie mit 30 Veränderungen, 2 Kl.

**—Konzert von M. Poppen u. a.**

7. IV. 15. Präludium, Emoll, D.

**—Konjervatorium der Musik (W. Hansmann).**

17. V. 15. Ertrag für Stipendienfond. Adagio a. Violinkonzert E dur, B. u. Kl.

**Kaiserslautern. Musik-Verein (Aug. Pfeiffer).**

6. XII. 15. Chaconne Dmoll, B.; GL Wie bist du doch, o Seele, so betrübet; Gott lebet noch, A.

**Kamenz. Freiw. Kirchenchor Hauptkirche (Rutjhan).**

21. XI. 15. K Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. — 1. Advent 15. GL Komm, süßer Tod; Auf, auf, die rechte Zeit ist hier, Bar. — 26. XII. 15. Ich freue mich a. R. Ich freue mich in dir, Ch. u. D.

**Karlsruhe. Bach-Verein (Max Brauer).**

16. II. 16. 3. B. des Roten Kreuzes u. Kriegersfamilien. Chv Wer nur den lieben Gott läßt walten, D.; K Wer weiß, wie nahe mir mein Ende; Gott soll allein mein Herze haben; Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“.

**Karlsruhe. Instrumental-Verein (Th. Münz).**

31. X. 15. Chv Wachet auf ruft uns die Stimme, D., A Patron, das macht der Wind a. R. Streit zwischen Phöbus und Pan, C. — 22. I. 16. A Unangenehmer Zephyrus a. R. Der zufriedengestellte Aolus; Patron, das macht der Wind a. R. Streit zwischen Phöbus und Pan, C.; Suite H moll, Fl. u. Streichorch.; K Schweigt stille, plaudert nicht. — 17. III. 16. Präludium G moll, D.; A Ich will den Kreuzstab gerne tragen a. R. Ich will den Kreuzstab gerne tragen, Bar.

**—Liederfranz (S. Cassimir).**

28. XI. 15. Zugunsten der Kriegsinvaliden-Fürsorge. Fantasie u. Fuge G moll, D. — 13. IV. 16. 3. B. der Kriegsblinden-Fürsorge. Nr. B. u. Kl. — 28. XI. 15. Fantasie u. Fuge G moll, D.

**—Verein für evang. Kirchenmusik (M. Thiede).**

21. XI. 15. Reinertrag für die Kriegshilfe. A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmerniß; Gottes Engel weichen nie a. R. Man singet mit Freuden vom Sieg. — 16. IV. 16. Reinertrag dem Badischen Heimatdank. Präludium C moll, D.

**Kattowitz. Meisterlicher Gesangsverein (Hermann Mayer).**

19. III. 16. M Jesu, meine Freude, 5 st.; Sonate Cdur, B.

**—Kammermusik-Konzert von G. Schumann u. a.**

11. IV. 16. Konzert D moll, 2 B. u. Kl.

**—Konzert von Fritz Stein.**

22. VIII. 15. Präludium Es dur; OCh Herzlich tut mich verlangen; Ein feste Burg ist unser Gott, D.

**Kiel. Musikgruppe des Verb. der Deutschen Musiklehrerinnen.**

25. I. 16. I. Kammermusikabend (Emilie Krause). Sonate, G moll, B.

**Kleinpöbbschau. Kirchenchor (Zeiler).**

22. III. 16. Ch Befiehl du deine Wege, Ch.; Präludium Emoll, D.

**Klingenthal i. Sa. Kirchenchor (Pelz).**

30. VI. 15. 3. B. der Kriegsblinden. Präludium u. Fuge, D.

**Königsberg i. Pr. Abendmusiken Haberberger Trinitatiskirche (H. Lichen).**

Erlös für die Kriegswohlfahrt der Gemeinde. 19. X. 15. Arie a. Suite Ddur, B. u. D. — 30. XI. 15. **Chv** Vom Himmel hoch, D.; **GL** D Jesulein süß, S. — 21. XII. 15. **Chv** Vom Himmel hoch, D. — 11. I. 16. **A** Suffer, Tränen, Kummer, Not a. R. Ich hatte viel Bekümmernis, S.; **Chv** Jesu, meine Freude, D. — 1. II. 16. **A** Ich will dir mein Herze, S. — 8. II. 16. **GL** Gib dich zufrieden, S. — 15. II. 16. **A** Hochgelobter Gottessohn a. R. Bleib bei uns, A. — 22. II. 16. **Chv** Nun komm, der Heiden Heiland, D. — 28. III. 16. **GL** So gehst du nun mein Jesu; Selig, wer an Jesum denkt; Die bittere Leidenszeit beginnt, S. — 1. IV. 16. Präludium D moll, D.; **GL** Auf, mein Herz mit Freuden; Jesus unser Trost, M. S. — 11. IV. 16. **GL** Erwürgtes Lamm, M. S. — 21. IV. 16. Liturg. Gottesdienst. **Chv** D Haupt voll Blut und Wunden, D.; **GL** So gehst du nun, mein Jesu; Selig, wer an Jesum denkt; Es ist vollbracht, S.; **A** Blute nur, du liebes Herz a. Matthäus-Passion. — 2. V. 16. **A** Mein gläubiges Herze a. R. Also hat Gott die Welt geliebt, S.

**Haberberger Oratorienverein (H. Lichen).**19. III. 16. Reinerlös für die Kriegswohlfahrt. Passacaglia C moll, D.; **K** Mein Herze schwimmt im Blut. — 21. XI. 15. Reinerlös für die Kriegswohlfahrt. **A** In deine Hände a. R. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, A.**Singakademie (D. Brode).**

21. IV. 16. Johannes-Passion.

**Künstler-Konzerte (3. Gebauhr).**13. XII. 14. Bach-Abend von Georg A. Walter u. B. Irrgang; Ertrag für die hinterbliebenen gefallener Krieger des 1. Armeekorps. Präludium u. Fuge, E moll, D.; **A** D Ewigkeit du machst mir bange a. R. D Ewigkeit, du Donnerwort; **R** u. **A** Nimm mich dir zu eigen hin a. R. Sie werden aus Saba allekommen, L.; Pastorale; **Chv** In dulci jubilo, D.; **GL** Wo ist mein Schäferlein; Ich steh an deiner Krippen hier; D Jesulein süß; Kommt Seelen, dieser Tag, L., Präludium u. Fuge, G dur, D.; **R** u. **A** Tröste mit Jesu mein Gemüte a. R. Ach Herr, mich armen Sünder; Seht, was die Liebe tut a. R. Ich bin ein guter Hirte, L. — 16. V. 16. Arie a. Suite Ddur, B. u. D. — 26. V. 16. Adagio, B. u. D.**Königsstein i. E. Kirchenkonzert.**13. XI. 15. Toccata, Adagio u. Fuge, Cdur, D.; **Chv** D Lamm Gottes, D.**Kopenhagen. Cäcilia Foreningen (E. Rung-Keller).**7. II. 16. Suite Cdur, Bc.; **M** Sei Lob und Preis mit Ehren. — 12. IV. 16. **M** Sei Lob und Preis mit Ehren; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden, 4st. — 18. IV. 16. Matthäus-Passion.**Landau. Musik-Verein (E. Walter).**2. IV. 16. Präludium E moll, D.; **A** Erbarme dich a. Matthäus-Passion, A, B. u. D.; **Wer** hat dich so geschlagen u. Wenn ich einmal soll scheiden a. Matthäus-Passion, Ch.; **K** D Jesu Christ meines Lebens Licht.**Leipzig. Gewandhaus-Konzert (H. Kitzsch).**21. X. 15. Ein feste Burg, Ch. a. gleichn. Kantate; Toccata F dur, D. — 16. XII. 15. **OCh** In dulci jubilo, D.**Bach-Verein (Karl Straube).**

17. XI. 15. Präludium u. Fuge A moll, D. — 21. XII. 15. Weihnachtsoratorium (Kantaten Nr. 1—3). — 22. XII. 15. Weihnachtsoratorium (Kantaten Nr. 4—6). — 21. IV. 16. 3. B. der Witwen- und Waisenkasse des Stadtorchesters. Matthäus-Passion.

**Riedelverein (3. Mayerhoff).**15. I. 16. Aria, B. u. D.; Präludium u. Fuge G dur, D.; **GL** D Jesulein süß, A.; Adagio Cis moll a. 2. Violinkonzert, B. u. D.; **M** Lobet den Herrn, alle Heiden.**Thomanerchor (Gustav Schredl).**Motette und Kirchenmusik. 15. V. 15. Toccata F dur, D. — 22. V. 15. **A** Zum reinen Wasser er mich weist a. R. Der Herr ist mein

getreuer Hirt, A., Oboe u. D. — 23. u. 24. V. 15. **K** Also hat Gott die Welt geliebt. — 29. V. 15. Fuge C moll, D. — 13. VI. 15. **K** Brich den Hungrigen dein Brot. — 19. VI. 15. Fantasie G dur, D. — 20. VI. 15. **K** Meinen Jesum laß ich nicht. — 26. VI. 15. Präludium u. Fuge Es dur. D. — 3. VII. 15. Passacaglia C moll, D. — 10. VII. 15. Largo a. d. Konzert D moll, 2 B. u. D. — 21. VIII. 15. Präludium u. Fuge D moll, D. — 28. VIII. 15. Präludium u. Fuge C moll; **Chv** Ich ruf zu dir, D. — 29. VIII. 15. **K** Meinen Jesum laß ich nicht. — 4. IX. 15. Fuge H moll, D.; **Mir** a. d. D dur-Suite, B. u. D. — 11. IX. 15. Präludium u. Fuge A moll, D.; **M** Jesu, meine Freude. — 18. IX. 15. Präludium u. Fuge Es dur, D.; **GL** Nicht so traurig, nicht so sehr, 4st. — 25. IX. 15. Präludium u. Fuge D moll, D.; **M** Fürchte dich nicht. — 2. X. 15. Präludium u. Fuge C dur, D.; **M** Sei Lob und Preis mit Ehren. — 9. X. 15. Präludium u. Fuge E moll, D. — 16. X. 15. Canzona D moll, D. — 23. X. 15. **Chv** Sei begrüßet, Jesu gütig. — 6. XI. 15. **M** Komm, Jesu, komm. — 27. XI. 15. Präludium u. Fuge C dur, D. — 28. XII. 15. **K** Wie schön leuchtet der Morgenstern. — 1. XII. 15. **Chv** Vom Himmel kam der Engel Schar, D. — 18. XII. 15. Fantasie G dur, D. — 24. XII. 15. **OCh** Puer natus in Bethlehem; In dulci jubilo, D. — 31. XII. 15. Präludium u. Fuge C moll, D.

**Leipzig. Kirchenchor Emmauskirche (H. Dieke).**

23. VI. 15. Andante, B. u. D.; Fuge G moll, D.

**— Universitätskirchenchor (Hans Hofmann).**

1. I. 16. **A** Jesus soll mein erstes Wort a. R. Geist und Seele wird verwirrt, S., B. u. D.

**— Leipziger Männerchor (Gustav Wohlgenuth).**

7. IV. 16. Wohltätigkeitskonzert. Choralvorspiel E moll, D. — 22. III. 16. **B.** Kriegsfürsorge der Petersgemeinde. **Chv** O Mensch bewein dein Sünden groß, D. — 28. IV. 16. **B.** der selbgrauen Sänger des **LMG.** Arie, B. u. Dsch.

**Leipzig. Männergesangverein „Concordia“ (W. Hänfel).**

9. IV. 16. **B.** der Kriegsfürsorge der Luthergemeinde. **A** Ich bin vergnügt in meinem Leiden a. R. Ach Gott, wie manches, S., B. u. D.

**— Neuer Leipz. Männergesangverein (Max Ludwig).**

27. I. 16. **B.** der Kriegsfürsorge d. Nikolai-gemeinde. Toccata und Fuge D moll, D.; **D** Wenn Sorgen auf mich dringen a. R. Ach Gott, wie manches Herzeleid, S., A. u. D.

**— Konservatorium der Musik.**

14. IV. 16. Konzert D moll, A.

**— Duetten- u. Liederabend von Anna Führer u. Elsa Suchanek.**

15. XI. 15. Zugunsten d. Unterstützungsgef. d. Ber. d. Musiklehrer usw. **A** Gott ist unser Sonn und Schild a. R. Gott der Herr ist Sonn und Schild, A., Fl. u. D.

**— Wohltätigkeitskonzert von Rose Gaertner.**

7. II. 16. Adagio u. Presto a. Sonate G moll, B.

**— Konzert G. Havemann u. a.**

28. II. 15. Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D dur, A., B., Fl. u. Streichor.

**— Konzert von J. Pembaur — A. Skaje — Max Jest.**

18. III. 16. Toccata C dur, D.

**— Konzert von Cl. Schmidt-Guthaus u. a.**

21. III. 16. Fuge G moll, B. u. A.

**— Konzert von Wera Zedtwig.**

23. III. 16. **B.** der Kriegsfürsorge für Oesterreicher u. Ungarn. Konzert F dur von Wilhelm Friedemann Bach, 2 A.; Fuge A moll, A.; Adagio in Polonäsenform von Wilhelm Friedemann Bach, A.

**— Frauendank 1914, Ortsgruppe Leipzig.**

31. I. 16. Zugunsten invalider Krieger. Toccata F dur, D.

**Leipzig=Leuzsch. Kriegsmotetten,  
Freiwill. Kirchenchor (H. Haufe).**

24. VI. 15. B. B. der Leuzscher Kriegesfürsorge u. des Heimatdank. A Ach, daß ich Wassers genug hätte, u. mit Streichinstr. u. D. von Johann Christoph Bach. — 5. IV. 15. GL Jesus unser Trost und Leben, S. — 24. V. 15. GL Kommt Seelen, dieser Tag, 4ft. — 19. IX. 15. Arie, B. u. D. — 31. X. 15. A Ich bin vergnügt in meinem Leiden a. K. Ach Gott, wie manches Herzeleid, S., B. u. D. — 12. III. 16. Largo a. Triosonate, 2 B. u. D. — 2. VI. 16. Mein gläubiges Herze frohlocke a. K. Also hat Gott die Welt, S., B. u. D.; Ist Gott mein Schutz, 4ft. — 28. VI. 16. Liebesgaben für die Kriegesfürsorge. GL Gib dich zufrieden, Bar.; Adagio, B. u. D.

**Leisnig (Sachsen). Stadtkirche  
(Franciscus Nagler).**

12. X. 14. Kriegesbetsunde. Aria für Violine. — 2. IV. 15. Wenn ich einmal soll scheiden, 4ft. (Schloßkapelle). — 13. V. 15. Es fährt heute Gottes Sohn, 4ft. — 18. VI. 15. Kriegesbetsunde. Andante aus dem Konzert für 2 Violinen mit Orgel. — 11. VII. 15. Jesu meine Freude (Choral).

**Lengefeld im Erzgebirge. Kriegs-  
andachten und Kirchenkonzerte in  
der Stadtkirche (Rudolf Müller).**

27. XI. 14. Präludium u. Fuge G dur, D. — 22. I. 15. Präludium u. Fuge G moll, D. — 19. II. 15. Sarabande, Bc. u. D. — 26. II. 15. Fuge Emoll, D. — 16. IV. 15. Präludium u. Fuge D dur, D. — 7. V. 15. Präludium u. Fuge Emoll, D. — 19. u. 20. XII. 14. A „Bereite dich, Zion“ a. Weihnachtsoratorium, S.; Mein gläubiges Herze frohlocke a. K. Also hat Gott die Welt, S., B. u. D. — 16. V. 15. GL Bist du bei mir, S. — 5. IV. u. 19. XII. 15. „Mein gläubiges Herze“ a. K. Also hat Gott die Welt, B. u. D. — 21. XI. 15. GL Liebster Herr Jesu, S.

**Limbach i. Sa. Kirchenchor und  
Kantoreigefellschaft (H. Levin).**

4. III. 15. Ich liebe Jesum, 4ft. — 7. III. 15. A Gerne will ich a. Matthäus-Passion, Bass. — 2. Pfingst. 15. Einleitungschor a. D ewiges Feuer, Ch. u. Orch. — 12. IX. 15.

Ch Geh hin, 4ft. — 19. IX. 15. Lobet Gott, Ch. a. gleichn. Kantate. — 26. IX. 15. Verzage nicht, 4ft. — 24. X. 15. GL Ich halte treulich stille, 4ft. — 11. XI. 15. GL Ich halte treulich stille, 4ft.; Warum betrübst du dich; Gib dich zufrieden, S.; Schaff's mit mir Gott, 4ft. — 25. XI. 15. OCh Ach, wie flüchtig, D.; GL Kein Stündlein, S.; Fantasie Cmoll, D. — 9. XII. 15. Toccata F dur, D.; GL Auf, auf, die rechte Zeit, 4ft.; Liebes Herz, S.; Chv Vom Himmel hoch, D.; GL Ich freue mich, S. — 2. III. 16. Bach-Programm. Toccata, Adagio u. Fuge, C dur, D.; A Komm in mein Herzenshaus a. K. Ein feste Burg, S.; Sarabande Amoll, B. u. D.; GL Ich laß dich nicht, 4ft.; A Ich will dir mein Herze schenken a. Matthäus-Passion; Adagio a. Konzert E dur, B. u. D.; GL Ich liebe Jesum, 4ft.; Chv Jesu, meine Freude, D.; GL Jesu, meines Glaubens Zier, S.; Jesu, du bist mein, 4ft. — 16. III. 16. Gott, wie groß ist deine Güte, 4ft.

**Lübeck. Kammermusik-Vereinigung.**

11. XII. 15. 3 Präludien u. Fugen a. Wohltemp. Klavier.

**Lehrer-Gesangverein (H. Hellm-  
rich).**

23. XI. 15. Gavotte H moll, Kl.

**Verein der Musikfreunde (Georg  
Göhler).**

24. XI. 15. (Carl Waack.) Konzert D moll, 2 B. u. Orch. — 3. XI. 15. (Carl Waack.) Konzert E dur, B. u. Orch. — 24. IV. 16. K Christ lag in Todesbanden; Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“.

**Lüdenscheid. Kirchenchor (Winter).**

? 16. Präludium Es dur, D.; Meine schönste Zier, Ch.; Andante a. Konzert Amoll, B. u. D.

**Ludwigsburg. Männer-Gesang-  
Verein (Kienle).**

2. V. 15. Adagio, B. u. D.; A Gelobet sei der Herr, mein Gott a. gleichn. K., M, S., B. u. D.

**Ludwigshafen a. Rh. Verein f.  
Klaff. Kirchenmusik (H. Berg).**

16. XII. 15. Fantasie u. Fuge G moll, D.; Invention u. Moderato gracioso-Aria-Giga-Fantasia, B. u. Kl.

**Ludwigshafen a. Rh. Cv. Kirchen-  
Gesang-Verein.**

5. III. 16. Präludium Es dur, D.; Violinsoli.

**Ludwigslust. Kirchenkonzert Ma-  
rien-Frauenverein (Pitschner).**

21. IV. 16. J. B. seiner Lazarette. **Chv** Herr Jesu, deine Angst und Pein; **D** Haupt voll Blut und Wunden, D.; **D** Haupt voll Blut, 4ft.; **Arie** Cdur, B. u. D.; **Aus tiefer Not**, 4ft.; **Ach Herr**, laß dein lieb Engellein, 4ft.

**Magdeburg. Kirchenchor St. Ulrich  
(G. Blumenstein).**

? 16. Johannes-Passion.

**Mainz. Städt. Abonnementskon-  
zerte (M. Gortler).**

5. I. 16. Konzert Dmoll, Kl. u. Streichorch.

**- Liedertafel und Damengesang-  
verein.**

10. I. 16. Klavierabend Eugen d'Albert. Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl. — 22. 3. 16. Die Ta-  
bakspeise, F.

**- Evang. Kirchengesang-Verein  
(M. Hakebeil).**

7. u. 8. XI. 15. Fantasie u. Fuge, Gmoll, D.

**Mannheim. Bach-Chor u. Sängers-  
kranz (M. Landmann).**

14. V. 15. **K** Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen; Chrom. Fantasie u. Fuge Dmoll, D.; **K** Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.

**- Musikalische Akademie (Max  
Heger).**

7. XII. 15. Suite (Ouverture) Ddur, Orch.;  
Konzert Dmoll, Kl. u. Orch.

**- Verein für klassische Kirchenmusik  
(G. Hansen).**

29. V. 16. Präludium u. Fuge Ddur, D.

**- Orgel-Andachten von Arno Land-  
mann.**

23. III. 15. Zur Linderung der Kriegsnot.  
Fantasie Gdur, D. — 4. XI. 15. Reinertrag  
für die Kriegsfürsorge. Fantasie u. Fuge Gmoll, D.

— 24. I. 16. Präludium u. Fuge Cdur, D.;  
**Chv** Das alte Jahr vergangen ist; **Ach**, wie  
nichtig, D.; **Chaconne** Dmoll, B.

**Meiningen. Kirchenchor d. Hof- u.  
Schloßkirche (F. Meininger).**

19. III. 15. Musikalische Vesper. Liebesgaben  
z. B. der Nationalstiftung für die Hinter-  
bliebenen der im Kriege Gefallenen. Ton-  
schöpfungen J. S. Bachs. Andante a. Amoll-  
Violinkonzert, B. u. D.; **A** Blute nur, du  
liebes Herz a. Matthäus-Passion, S.; **Largo**  
a. d. Musikal. Opfer, B., Fl. u. B. c.; **R** u.  
**A** Welt, deine Lust ist Last a. R. Komm, du  
süße Todesstunde; **K** Min Gott, wie lang,  
ach lange. — 20. VII. 15. Liebesgaben z. B.  
des Roten Kreuzes. Musikalische Vesper. Ton-  
schöpfungen J. S. Bachs. Pastorale Fdur, D.;  
**GL** Ich halte treulich stille, A.; **A** Höchster,  
was ich habe a. R. Brich dem Hungrigen, S.,  
Fl. u. D.; **Sarabande** a. Gdur-Suite, Air a.  
Ddur-Suite, Bc.; **A** Jesus macht mich geist-  
lich reich a. R. Die Glenden sollen essen, A.,  
B. u. D.; **GL** Gedanke doch mein Geist zu-  
rück, S.; **Sarabande**, Gavotte, Mufette, Bc.;  
**GL** Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt, S.;  
Präludium (Fantasie) Omoll, D. — 22. XI.  
15. Musikalische Vesper. Tonschöpfungen J.  
S. Bachs. Liebesgaben zur Linderung der  
Kriegsnot im Meininger Oberland. **K** O  
Jesu Christ, meins Lebens Licht; **Air** a. Ddur-  
Suite, B.; **GL** Liebster Herr Jesu, A.; **So**  
wünsch ich mir zu guterleht, 4ft.; **Andan-  
tino sostenuto**, Englisch Horn; **GL** Komm,  
süßer Tod, A.; **K** Schlage doch, gewünschte  
Stunde, A.; **Wenn** ich einmal soll scheiden, 4ft.

**- Kirchenchor der Stadtkirche  
(S. Langguth).**

20. III. 14. Bachaufführung. **Chv** Wenn  
wir in höchsten Nöten, D.; **GL** Brich ent-  
zwei, mein armes Herze; **Komm**, süßer Tod,  
4ft.; **K** Mein Herze schwimmt im Blute, S.,  
Streichorch. u. D.; **Ch** Jesus, meine Zuver-  
sicht; **Weinen** Jesum laß ich nicht, 4ft.; **Prä-  
ludium** u. Fuge Emoll, D.; **GL** So wünsch  
ich mir, 4ft.; **K** Denn du wirst meine Seele.

**Merseburg. Bach-Verein (S. Ber-  
ger).**

22. IX. 15. J. B. der Besatzung der U-Boote.  
**Sarabande**, B. u. D.; **GL** Gott lebet noch;  
**Schaffs** mit mir, Gott; **Dir**, dir Jehova, 4ft.;  
**Chorsätze** a. R. Sei Lob und Ehr, 4ft.

**Mech. Meyer Konzert-Verein**  
(W. Unger).

30. IV. 16. **K** Ich armer Mensch, ich Sünden knecht. — 9. VI. 16. **K** Ich will den Kreuzstab gerne tragen.

**Mörs. Evang. kirchl. Gesangverein.**

9. IV. 16. Bach-Abend von Georg A. Walter, Hans Gelbke usw. Präludium u. Fuge C moll, D.; **A** Erschreke doch a. K. Herr, deine Augen, **L**, **B**. u. D.; **R** u. **A** Erbarme dich a. K. Ich armer Mensch, **L**, **H**. u. D.; **R** u. **A** Glück und Segen sind bereit a. K. Erwünschtes Freudenlicht, **L**, **B**. u. D.; **Och** D Mensch bewein dein Sünden groß; **Es** ist das Heil; Wenn ich einmal soll scheiden, **D**; **GL** Mein Jesu, was für Seelenweh; **Es** ist vollbracht; Liebster Herr Jesu; Jesus, unser Trost und Leben; **Bist** du bei mir, **L**; Toccata u. Fuge D moll, **D**; **Arioso** u. **A** Ermuntere dich a. K. Schmücke dich, o liebe Seele, **L**, **H**. u. D.; **Seht**, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, **L**, **B**. u. D.

**Mülheim a. d. Ruhr. Geistl. Musikaufführung Petrikirche.**

21. V. 16. Bach-Abend (Georg A. Walter). Präludium u. Fuge C moll, **D**; **A** Erschreke doch a. K. Herr, deine Augen; **R** u. **A** Die Seele ruht in Jesu Händen a. K. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch; Glück und Segen sind bereit a. K. Erwünschtes Freudenlicht, **L**, **B**. u. D.; **Och** D Mensch bewein; **Es** ist das Heil; Wenn ich einmal, **D**; **GL** Mein Jesu, was für Seelenweh; **Es** ist vollbracht; Liebster Herr Jesu; Jesus unser Trost und Leben; **Bist** du bei mir, **L**; Toccata u. Fuge D moll, **D**; **Arioso** u. **A** Ermuntere dich a. K. Schmücke dich, o liebe Seele, **L**, **B**. u. D.; **R** u. **A** **Seht**, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, **L**, **B**. u. D.

**-Kirchenchor St. Pauli (G. Zimdars).**

20. V. 15. **B**. **B**. der Kriegsblinden-Stiftung. Präludium H moll, **D**. — 17. XI. 15. Reinertrag f. wohlth. Zwecke. Bassacaglia, **D**. — 26. XII. 15. **A** Ich will doch wohl Rosen brechen a. K. Wahrlich, ich sage euch, **A**, **B**. u. D. — 21. IV. 16. **Chv** D Mensch bewein dein Sünden groß; **GL** Komm, süßer Tod, **S**; Chaconne D moll, **B**.

**München. Königl. Akademie der Tonkunst.**

13. XII. 15. Arie mit Veränderungen (Goldberg-Variationen), 2 Kl.; Toccata D moll, 2 **B**. u. Kl. — 25. VI. 15. Toccata D moll, **D**; Konzert D moll, 2 **B**. u. Kl. — 8. VII. 15. Konzert D moll, 2 **B**. u. Kl. — 21. I. 16. **B**. B. unterstützungsbedürftiger Musiklehrer und -Lehrerinnen. Brandenburgisches Konzert Nr. 2 F dur. — 31. I. 16. **Chv** Wachet auf, ruft uns die Stimme; Nun komm, der Heiden Heiland; Komm, Gott, Schöpfer, **D**. — 26. II. 16. Präludium u. Fuge D dur, **D**. — 27. III. 16. Sonate E dur, Kl. u. **B**. — 3. IV. 16. Konzert A moll, **D**. — 31. V. 16. Dorische Toccata u. Fuge, **D**. — 8. VI. 16. Italienisches Konzert, Kl. — 23. VI. 16. Fantasie u. Fuge, G moll, **D**.

**-Konzertverein.**

30. VI. 15. Konzert E dur, **B**. u. Orch.

**-Lehrergefangverein (Ed. Zengerle).**

4. u. 5. VI. 16. Chaconne D moll, **B**; Capriccio ü. die Abreise, Kl. — 23. VI. 16. Stadtpfarrkirche St. Ludwig, **B**. **B**. der Verbilligung der Lebensmittel und Speisung armer Schulkinder. Fantasie C moll, **D**; **A** Zerfliehe mein Herze a. Johannes-Passion, **S**; Arie a. Suite D dur, **B**. u. D.

**-Mozartgemeinde.**

27. I. 16. Bach-Abend von E. Biese-Schichau usw. Präludium u. Fuge A moll, Kl.; Triosonate G dur, 2 **B**. u. Kl.; **A** Ich will doch wohl Rosen brechen a. K. Wahrlich, ich sage euch, **A**, **B**. u. Kl.; 4 Sätze a. D moll-Suite, Kl.; **GL** Todessehnsucht; Mit Gott vergnügt, **A**; Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl.

**-Konzert von M. Dyperrmann u. a.**

2. XII. 15. **GL** Liebster Herr Jesu; **Bist** du bei mir, **A**.

**München-Gladbach. Sinfonie-Konzerte (Hans Gelbke).**

6. XI. 15. Gavotte, **B**. u. Kl. — 17. XI. 15. Fantasie u. Fuge, **D**; **Och** Wenn wir in höchsten Räten, **D**. — 11. XII. 15. Chaconne D moll, **B**.

**München-Gladbach. Orgelkonzerte (H. Gelbke).**

8. IV. 16. Bach-Abend von Georg A. Walter usw. Präludium u. Fuge C moll, D.; A Erschreue doch a. K. Herr, deine Augen, L., B. u. D.; R u. A Erbarme dich a. K. Ich armer Mensch, L., Fl. u. D.; Glück und Segen sind bereit a. K. Erwünschtes Freudenlicht, L., B. u. D.; Chv D Mensch berein; Es ist das Heil; Wenn ich einmal soll scheiden, D.; GL Mein Jesu, was für Seelenweh; Es ist vollbracht; Liebster Herr Jesu; Jesus unser Trost und Leben; Bist du bei mir, L.; Tockata u. Fuge D moll, D.; Arioso u. A Ermuntere dich a. K. Schmücke dich, o liebe Seele, L., Fl. u. D.; R u. A Seht, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, L., B. u. D. — 15. IV. 16. Präludium u. Fuge E moll, D.

**Münster i. W. Musik-Verein (W. Kieffen).**

17. X. 15. Adagio u. Fuge Cdur, B. — 16. I. 16. Chaconne D moll, B.

**Myslowitz. Kammermusikabend (Albert Odermann).**

7. VI. 16. 3. B. der Ferienkolonie (M. Geyer-Dierich, Hermann Mayer, Ernst Tschirner, Artur Brandenburg). Sonate Es dur, Fl. u. Kl.; A Angenehmer Zephyrus a. Der zufriedengestellte Molus, S., B. u. Kl.; Sonate C moll a. d. Musikalischen Opfer, Fl., B. u. Kl.

**Nakel (Nege). Kammermusik-Vereinig. d. Kgl. Kapelle-Berlin.**

27. II. 16. Suite C moll, Fl., B., Vla. u. Bc.

**Neubrandenburg. Konzertverein.**

16. XI. 14. Elsa u. Georg A. Walter. A Ach senke doch den Geist a. K. Herr, wie du willst, L.; R u. A Stürmt, ihr Trübsalretter a. K. Schau, lieber Gott; Seht, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, L.

**Neuenheim. Konzert von Otto Autenrieth u. a.**

8. III. 16. Präludium G moll, D.

**Neuwied. Evang. Kirche Konzert von Anna Kievest.**

13. II. 16. Reinerttag f. wohlt. Zwecke. Präludium u. Fuge C moll, D.

**Nördlingen. Evang. Chorverein (W. Trautner).**

18. VII. 15. Musik. Kriegsandacht 3. B. der Stiftungen für Kriegswohlfahrtszwecke. Ch Was mein Gott will; Gib dich zufrieden, 4st.; GL Bist du bei mir, S.; Adagio a. H moll-Sonate, B. u. D.

**Nürnberg. Evang. Kirchengesangsverein St. Leonhard (Carl Böhm).**

- Abend-Motetten. (Sieben Motetten über das Vaterunser). Ertrag für die Kriegsfürsorge. 29. X. 15. GL Ich halte treulich still, A. — 17. XII. 15. A In Jesu Demut kann ich Trost a. K. Mein süßer Trost, A., B. u. D.; 4 Sätze für Tenor, Alt, Chor und Gemeinde a. Weihnachts-Dratorium. — 26. XI. 15. Chv Vater unser im Himmelreich, D.; GL D finstre Nacht, L. — 14. I. 16. Weide mich und mache mich satt, Chor a. Lukaspassion; A Darum sollt ihr nicht sorgen a. K. Es wartet alles auf dich, B. — 11. II. 16. D Barmherziges Herze a. gleichn. K., S., A. u. D. — 10. III. 16. A Jesu, laß uns auf dich sehen a. K. Bleib bei uns, S. — 14. IV. 16. Chv Vater unser im Himmelreich, D. — 26. V. 15. GL Schaffs mit mir, Gott, S.

**—Lehrer-Gesangsverein (A. Scharrer).**

6. IV. 16. K Wachet auf, ruft uns die Stimme.

**—Wohltätigkeitskonzert in St. Magdalenkirche v. Math. Meyer u. a.**

7. III. 15. 3. B. der Konfirmanden im Felde gefallener Nürnberger Krieger. Aria B. u. D.; Tockata u. Fuge D moll, D.

**Oberhausen Rhld. Städtischer Musikverein (C. Steinhauser).**

2. IV. 16. Passionsaufführung 3. wohltätigem Zweck. Präludium u. Fuge A moll, D.; GL Gib dich zufrieden, A.; Aria E dur, Streichorch.; GL Jesus, unser Trost, A.

**Oberingelheim. Konzert in der Evang. Kirche.**

19. III. 16. Tockata D moll, D.; Sonate D dur, B. u. D.; Suite A moll, B. u. D.

**Odenburg i. Grh. Orgelkonzerte Lambertikirche (W. Kuhlmann).**

17. X. 15. Präludium G dur, D.; A Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. Ich hatte viel

Bekümmerniß, S. — 17. XI. 15. **Ch** Ach Gott und Herr; Straf mich nicht, 4ft.; Agnus dei a. H moll-Messe, A. — 15. III. 16. Prä-ludium u. Fuge A moll, D.

### Dsnabrück. St. Katharinenkirche (M. Frenzier).

17. XI. 15. **A** Buß und Neu a. Matthäus-Passion, Bar.

### —Abendmusiken (Carl Haffe).

17. XI. 15. Co. Kirche z. Georgsmarienhütte. 3. B. der Verwundeten. Fantasie und Fuge D moll, D. — 18. VI. 15. Bergkirche. Prä-ludium Es dur, D.; **GL** Bergiß mein nicht; Liebster Herr Jesu; Jesu unser Trost und Leben, S.; Fuge (Tripelefuge) Es dur, D.

### Ossai. Sa. Geistl. Musikaufführung (M. Werner).

25. XII. 15. **GL** O Jesulein süß, 4ft.

### Ostribz. Geistl. Musikaufführung (Klahre).

2. I. 16. Toccata u. Fuge D moll, D.

### Paderborn. Musikver. (M. Bartisch).

28. II. 16. Zum Gedächtniß unserer gefallenen Helden. Johannes-Passion.

### Pasewalk. Volkskirchentonzerte (S. Matthens).

Marienkirche. 16. X. 11. Fantasie G moll, D.; **GL** Bist du bei mir; Bergiß mein nicht, A. — 18. II. 12. Prä-ludium u. Fuge A moll D.; **A** die Liebe zieht mit sanften Schritten a. K. Schwingt freudig euch empor, L., B. u. D. — 23. XII. 13. **GL** Warum betrübst du dich; Gib dich zufrieden, 4ft. — 6. V. 13. Prä-ludium H moll, D.; **GL** Kommt Seelen, dieser Tag, A.; Dir, dir Jehova, 4ft.; **Ch** Nun bitten wir den heiligen Geist, 4ft.; **A** Mein gläubiges Herze a. Also hat Gott die Welt geliebt, S. — 8. IX. 13. Passacaglia, D.; — 14. X. 13. Fuge C moll, D.; — 1. IX. 14. Ertrag für Kriegerfamilien. Prä-ludium G moll, D.; **GL** Bist du bei mir, 4ft.; Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, A.; **GL** Ich halte treulich still, 4ft.; Adagio e dolce, B. u. D.; **GL** Kommt und laßt euch Jesum, 4ft.; **B**ivace, B. u. D.; **GL** Ich liebe Jesum, 4ft.; **A** Gott ist unser Sonn und Schild a. K. Gott der Herr ist Sonn und Schild, A., B. u. D.

### Pasewalk. Musikalischer Verein u. Kirchenchor von St. Marien (S. Matthens).

27. I. 15. 3. Unterstützung der Invaliden. Largo a. Konzert D moll, 2 B. u. D. — 22. X. 15. 3. B. der Kriegeskrankenpflege. **Chv** u. **Ch** Wenn wir in höchsten Nöten sind D., 4ft.; **Ch** Gott ist und bleibt getreu, 4ft. — 24. XI. 15. Geistl. Abendmusik Marienkirche. 3. B. von Weihnachtsgaben für die Krieger. **A** O Mensch errette deine Seele a. K. O Ewigkeit, du Donnerwort, A. — 19. XII. 15. Sammlung für das Rote Kreuz. Prä-ludium Es dur, D. — 27. I. 16. 3. B. der Nationalstiftung **Ch** Vater, kröne du mit Segen, 4ft. — 20. II. 16. 3. B. der Errichtung von Soldatenheimen. Prä-ludium u. Fuge C moll, D. — 4. VI. 15. Bach-Aufführung, 3. B. der Errichtung eines Kriegerheims in Pagendorf; Prä-ludium, A dur, D.; **Ch** Befiehl du deine Wege, 4ft.; Andante a. Orgelsonate D moll, B. u. D.; **D** In deine Hände a. K. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. — 7. VII. 16. Sammlung für die Volksspende für die deutschen Kriegs- und Zivilgefangenen. Bach-Abendmusik. **GL** Ich liebe Jesum, Ch.; **Chv** An Wasserflüssen Babels, D.; **K** Ich will den Kreuzstab gerne tragen, Bass, B. u. D.; **GL** Jesu, du bist mein, Ch.; **Chv** Es ist gewißlich an der Zeit, D.; **G**ott fährt auf mit Jauchzen a. gleichn. K., Ch. u. Drch.

### Pausa. Freiwill. Kirchenchor (Max Dehler).

2. Okt. 15. **GL** Dir, dir Jehova, 4ft. — Totenf. 15. **L** Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. — 17. XI. 15. Sarabande, B. u. D.; **GL** Dir, dir Jehova; Komm, süßer Tod, 4ft. — 26. XII. 15. **GL** O Jesulein süß, A.

### Pegau. Kirchenchor (Fritzsch).

17. II. 15. Toccata u. Fuge D moll, D.

### Pforzheim. Konservatorium für Musik (Th. Köhmer).

Konzerte 3. B. des Roten Kreuzes: 15. XI. 14. Konzert D moll, 2 B. u. Kl. — 24. I. 15. Orgelfantasie u. Fuge G moll, 2 Kl. — 9. III. 15. Suite Nr. 3 C moll, Bc.

**Pinneberg. Musik-Verein (Otto Südstock).**

16. V. 15. Konzert z. B. der örtlichen Kriegshilfe. Befiehl du deine Wege, Ch.

**Plauen. Kammermusikabend von Julius Klengel u. a.**

17. II. 15. Sarabande, Menuett, Gigue, a. Suite D moll, Bc.

**-Lutherkirchendor (B. Hammer-schmidt).**

29. III. 16. 3. B. von Kriegerfamilien. A Gott lebet noch, S.: Doppelchor u. Choral a. M Lob, Ehr und Weisheit.

**Posen. Bachverein (Grenlich).**

21. XI. 15. Musikalische Feierstunde, z. B. der Nationalstiftung für Hinterbliebene im Kriege Gefallener. A Ach bleibe doch, mein liebstes Leben, a. K. Lobet Gott in seinen Reichen; A, B. u. D. Ch Ach Gott, wie manches Herzeleid, Ch. mit Kl.; A Ich will doch wohl Rosen brechen a. K. Wahrlich, ich sage euch, A, B. u. D.

**Prag. Böhmisches Philharmonie (B. Zemanek).**

17. X. 15. Brandenb. Konzert Nr. 1 F dur, Orch.; A Wohl euch, ihr auserwählten a. K. D ewiges Feuer, A.; Brandenb. Konzert Nr. 6 B dur, Orch.; Suite (Ouvertüre) D dur, Orch.

**-Böhm. Kammermusikvereinigung.**

30. XII. 15. Sonate G moll, B.

**Prenzlau. Lieder- und Klavier-abend von G. u. G. A. Walter.**

27. I. 16. Reinertrag f. Kriegshinterbliebene. R u. A Seht, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, I.

**-Kirchendor St. Marien.**

13. III. 15. O Haupt voll Blut und Wunden, Bar., B. u. D.; GL Jesu, meine Freude, Ch.

**Radebeul. Kirchenchor (Köhler).**

7. XI. 15. Toccata u. Fuge D moll, D.; Bach-Jahrbuch 1915.

**Rastatt. Kirchenkonzert (H. Großkopf-Schuhmacher u. a.).**

30. V. 15. A Mein gläubiges Herze frohlocke a. K. Also hat Gott die Welt geliebt S.; Erbarme dich a. K. Matthäus-Passion, A.

**Recklinghausen. Evang. Kirchen-Gesangsverein (Wilh. Hoppe).**

23. I. 16. Geistl. Musikaufführung in der Christuskirche, Reinertrag für wohlthätige Zwecke. Fuge E moll, D.; A Hochgelobter Gottessohn a. K. Bleib bei uns, A, Ma. u. D.; Chv D Mensch, bewein dein Sünden groß; In dulci júbilo; In dir ist Freude, D.; A Was Gott tut, das ist wohlgetan a. gleichn. Kantate, S., B. u. D.; D Wenn Sorgen auf mich dringen a. K. Ach Gott, wie manches Herzeleid, S., A, B. u. D.; GL Komm, süßer Tod; Gib dich zufrieden, A.; Passacaglia, C moll, D.

**Rodewisch. Kirchenchor (F. Högel).**

1. I. 15. Chv In dulci júbilo, D. — 21. XI. 15. Mein Jesus, was für Seelenweh, 4 St.; Ch Wenn ich einmal soll scheiden, 4 St.; Sarabande, Bc. u. D.; So wünsch ich, 4 St.

**Rostock i. M. Städt. Orchester (Heinrich Schulz).**

12. XI. 14. 1. Bach-Abend in der St. Nikolai-kirche (G. A. Walter). 3. B. der Kriegs-Notstands-Hilfe in Rostock. Präludium u. Fuge, Orch.; A Erschrecke doch, du allzu sichere Seele a. K. Herr deine Augen; R u. A D Ewigkeit, du machst mir bange a. K. O Ewigkeit, du Donnerwort; R u. A Seht, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, I. u. Orch.; Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D dur; GL Mein Jesu, was für Seelenweh; Es ist vollbracht; Liebster Herr Jesu; Jesus unser Trost; Suite D dur, Orch.; Vorspiel u. Was Gott tut a. K. Die Glenden sollen essen, Orch.; A Unser Stärke heißt zu schwach a. K. Wär Gott nicht mit uns; R u. A Erholet Euch a. K. Ihr werdet weinen und heulen, I. u. Orch. — 4. II. 15. 2. Bach-Abend (Georg A. u. Elsa Walter usw.) z. B. der Kriegsunterstützungskasse des deutschen Musiker-Verbandes. Toccata F dur, D.; A die Seele ruft a. K. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch; R u. A Und wenn der harte Todesschlag a. K. Meinen Jesum laß ich nicht; Ach schlage doch bald a. K. Christus, der ist mein Leben, I.; Tripelkonzert A moll, Kl., Fl., B. u. Streichorch.;

**GL** Brich entzwei, mein armes Herze; Es ist nun aus; **D** Jesulein süß; **Dir**, dir Jehova, **L.**; Brandenburgisches Konzert Nr. 5 Fdur; **A** Unstre Stärke heißt zu schwach a. **R.** Wär Gott nicht mit uns; **R u. A** Nimm mich dir zu eigen hin a. **R.** Sie werden aus Saba alle kommen; Christentinter freut euch a. **R.** Da zu ist erschienen, **L.**

**Roten Clempenow. Ev. Kirche, Marienkirchendor (Matthens).**

15. IX. 14 nachmittags. Kriegsbetstunde, Sammlung zur Linderung von Kriegsüdn. Präludium C moll, D.; **GL** Bist du bei mir, 4 ft.; Bergiß mein nicht; Komm, süßer Tod, **A.**; **Ch** Gott ist und bleibt getreu, 4 ft.

**Rötha. Kantorei-gesellschaft und Damenkirchendor (Kirsten).**

2. IV. 16. **GL** Die bittere Leidenszeit beginnt, **S.**; Ich danke dir von Herzen, **Ch.**; **A** Ich will dir mein Herze schenken a. Matthäus-Passion, **S.**

**Rothenburg o. L. St. Jakobischorverein.**

4. III. 15. **Soli** a. **K** Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.

**Rüdesheim. Orgel-Konzert von Fr. Peterßen u. a.**

16. V. 16. Präludium Esdur, D.

**Saalfeld. Saalfelder Kirchendor (Wilhelm Köhler).**

9. XII. 15. **J. B.** Der Saalfelder Kriegshilfe. **Oh** Sei gegrüßet, Jesu gütig, D.; **A** Öffne dich mein ganzes Herze a. **R.** Nun komm der Heiden, **S.** — 2. IX. 15. Fuge Es moll, D. — 30. IX. 15. Ertrag für die Chorknaben. **Chv** Sei Lob und Ehr, D. — 19. X. 15. Fürs Lazarett. Fuge G moll, D. — 12. XI. 15. **J. B.** Herzogin Charlotte-Augenheilstalt. Präludium E moll, D. — 9. XII. 15. **Chv** Sei gegrüßet, Jesu gütig, D.; **A** Öffne dich, mein ganzes Herze a. Nun komm, der Heiden Heiland, **S.** — 15. VII. 15. Fuge Esdur, D.; **GL** Jesu, du bist meine, Jesus unser Trost, **A.** — 20. I. 16. **J. B.** der Kriegsgefangenen. **GL** Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte; **D** Jesulein süß, **S.** — 2. III. 16. **J. B.** der Kriegshilfe.

Präludium u. Fuge C moll, D.; Agnus Dei a. H moll-Messe.; **K** Schlage doch, gewünschte Stunde, **A.** — 30. III. 16. Arie, **Bc.**

**Saarbrücken. Evang. Kirchendor (Fritz Anshütz).**

17. XI. 15. Bachkonzert, Reinertraag dem Noten Kreuz. Fantasie u. Fuge G moll, D.; **K** Ich bin ein guter Hirte; **A** Ach Gott ist unser Sonn u. **D** Gott, ach Gott, verlaß a. **R.** Gott der Herr ist Sonn und Schild; **K** Du Hirte Israel höre; Der Herr ist mein getreuer Hirt.

**Sagan. Kirchenkonzert (Georg Lubrich).**

12. VIII. 15. Arie, **B. u. D.**; **GL** Bist du bei mir, **S.**; Präludium u. Fuge C moll, D.

**St. Gallen. Konzert von E. Homburger.**

30. III. 16. **A** Es suchet Amor a. **R.** Weichet nur betrübte Schatten, **S., B. u. Kl.** Angenehmer Zephyrus a. **R.** Der zufriedengestellte Aeolus, **S., B. u. Kl.**

**Schleiz. Fürstl. Hofkapelle a. Vera (S. Laber).**

6. II. 16. Chaconne D moll, **B.**

**Schneidemühl. Konzert von B. Zergang u. a.**

8. V. 15. **A** Seufzer, Tränen, Kummer, Not a. **R.** Ich hatte viel Bekümmerniß, **S., B. u. D.**; **GL** Bist du bei mir, **S.**; Toccata Fdur, D.

**-Konzert des Dyceums-Chores (A. Scabad).**

28. XI. 15. Sarabande, **Bc. u. Kl.**

**Schönlank. Kammermusik-Verein. d. Kgl. Kapelle-Berlin.**

26. II. 16. Suite C moll, Fl., **B., Vla. u. Bc.**

**Schramberg. Evang. Kirchendor.**

4. VI. 15. Präludium Gdur, D.; **GL** Auf, auf mein Herz; Jesus unser Trost, **Ms.**

**Schwerin. Groß. Hofkapelle (W. Kachler).**

1. XI. 15. **K** Eine feste Burg. — 24. I. 16. Arie a. **b.** Suite, **Bc.**

**Siegen. 15. Volks-Kirchenkonzert  
Nikolai-Kirche (Otto und Käthe  
Schellhase, K. Lacueille, G. Zipp).**

14. XI. 15. Fünfst. Fuge, D.; **A** Was Gott tut, daß ist wohlgetan a. gleichn. Kantate, S., B. u. D.; **U**dgio u. **U**llegro a. E. Dur-Sonate, B. u. D.; **D** Wenn Sorgen auf mich dringen a. K. Ach Gott, wie manches Herzeleid, S., A., B. u. D.; **A** Schlummert ein, ihr matten Augen a. K. Ich habe genug, A., B. u. D.

**Solingen. Kirchenkonzert von  
M. Wolter-Pieper.**

7. VI. 15. Fantasie E. Dur, D.; **GL** Dir, dir Jehova, A.

**Spandau. Orgelkonzert Nikolai-  
Kirche (D. Casterra).**

1. III. 15. Toccata u. Fuge F. Dur, D.

**Sondershausen. Fürstl. Konzer-  
vatorium (Corbach).**

9. XI. 15. 2 Präludien u. Fugen a. Wohltemp. Klavier 2. Teil, Kl. — 4. XII. 15. Chrom. Fantasie u. Fuge, Kl. — 19. VII. 15. Konzert D. moll (1. Satz), Kl.; **V**ivace u. **L**argo a. Konzert D. moll, 2 B. u. Drch. — 26. I. 16. Präludien u. Fugen a. Wohltemp. Klavier Es. dur, E. moll, Kl. — 5. II. 16. Reinertrag zur Linderung der Kriegsnöten. Chaconne D. moll, B.; **D**uvertüre (Suite) D. dur, Drch. — 15. III. 16. **D**uvertüre (Suite) D. dur, Drch.; Präludien u. Fugen, F. moll, B. moll, Kl. — 5. IV. 16. Sonate E. moll, Kl. u. B. — 9. VI. 16. Präludium u. Fuge E. moll, Kl.; Konzert A. moll, B. u. Drch.

**Spandau. Wiedermann-Chor  
(E. Wiedermann).**

18. IV. 16. **A** Erbarme dich a. Matthäus-Passion, A., B. u. D.

**Stargard i. P. Kirchenkonzert.**

14. VI. 15. Wer nur den lieben Gott a. gleichn. K., Ch., B., Bc. u. D.

**Stettin. Bach-Wagner-Abend der  
Wagner-Gedächtnisstiftung.**

25. III. 16. 12. deutscher Abend (G. A. Walter usw.). Fantasie G. moll, Kl.; **R** u. **A** Erholet euch, betrübte Stimmen a. K. Ihr

werdet weinen, L.; Konzert D. moll, 2 B. u. Kl.; **R** u. **A** Die Seele ruht in Jesu Händen a. K. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch; **S**eh, was die Liebe tut a. K. Ich bin ein guter Hirte, L.; Präludium u. Fuge, B. moll, Kl.

**Stettin. Kammermusik-Verein-  
gung d. Kgl. Kapelle a. Berlin.**

14. III. 15. **U**dgio u. Fuge für Oboe u. Bläserquartett.

**-Musik-Verein (Wiemann).**

9. IV. 16. 3. B. des Armenpflege-Vereins u. der Frauenhilfe. Fuge E. dur, D. — 21. IV. 16. Johannes-Passion.

**-Liederabend von Georg A. Walter.**

24. II. 16. Die Tabakspfeife, L.

**Storkow. Konzert von Kurth u. a.**

19. III. 16. Präludium G. dur, D.; Was Gott will, 3ft.; **B**efehl du deine Wege, 3ft.

**Strasburg (Ulckermark) St. Ma-  
rienkirche, Marienkirchenchor von  
Pasewalk (S. Matthäus).**

25. X. 14. Sammlung z. Linderung von Kriegsnöten. **GL** Bist du bei mir; **V**ergiß mein nicht; **K**omm, süßer Tod, A. **Ch** Gott ist und bleibt getreu, 4ft.

**Strasburg i. E. Kirchenchor St.  
Wilhelm u. Städt. Chor  
(E. Münch).**

31. X. 15. 6. Bach-Abend. **K** Alles nur nach Gottes Willen; **A**us der Tiefe ruf ich, Herr zu dir. — 20. II. 16. Weihnachtssoratorium (Die drei letzten Kantaten). — 5. IV. 16. Matthäus-Passion. — 31. X. 15. **K** Alles nur nach Gottes Willen; **A**us der Tiefe ruf ich Herr zu dir.

**-Geistl. Liederabend von Agnes  
Leidhecker.**

1. XII. 15. 3. B. des Roten Kreuzes. Fantasie G. moll, D.; **O**ch Herzlich tut mich verlangen, D.

**-Männergesangsverein (W. Gausche).**

30. X. 15. **Chv** Aus tiefer Not, D. — 26. XII. 15. Hirtenmusik a. Weihnachtssoratorium, D.

**Stuttgart. Württembergischer  
Bachverein (Martin Mezger).**

15. III. 15. Konzert des Pauluskirchenchores. **K** Alles nur nach Gottes Willen; Komm, du süße Todesstunde; Siehe, ich will viel Fischer ausenden; Sei Lob und Ehr. — 31. X. 15. Konzert des Pauluskirchenchores in der Pauluskirche zu Gunsten der Gemeindefriedenshilfe. **K** Herr, gehe nicht ins Gericht; Christus, der ist mein Leben; Liebster Jesu, mein Verlangen; Wer nur den lieben Gott läßt walten; Nun lob mein Seel den Herren.

**— Lehrgesangsverein (Erich Band).**

1. IV. 16. Präludium u. Fuge C moll, D.

**— Orchester-Verein (H. Rückbeil).**

16. I. 15. Konzert Edur, B. u. Orch. — 4. XII. 15. **GL** Es ist vollbracht; Jesu, unser Trost **MS.**

**— Singchor Friedenskirche (M. Koch).**

21. II. 15. Reinertrag dem Gemeindehausbauverein u. Roten Kreuz. Präludium u. Fuge B moll, D.; **GL** Liebster Herr Jesu, **S.**; **A** Erbarme dich a. Matthäus-Passion, **S.**, **B.** u. **D.** — 2. VI. 15. Passionskonzert, Reinertrag der Kriegshilfe. Präludium B moll, D.; **Ch** Wenn ich einmal soll scheiden, 4ft.; Passacaglia, **D.**; Adagio Edur, **B.** u. **D.**

**— Konzert von M. Cloß-Rücklos u. a.**

25. IV. 15. **A** Gelobet sei der Herr mein Gott a. gleichn. **K.** **MS.**, **B.** u. **Kl.**

**— Geistl. Konzert Markuskirche (L. Heß u. A. Landmann).**

9. XI. 15. Fantasie u. Fuge G moll, **D.**

**Lilsit. Kriegs-Gesangs-Vereinigung  
(W. Wolff).**

9. IV. 16. Toccata u. Fuge D moll, **D.**; **A** Ich sehe schon im Geist a. **K.** Gott fährt auf mit Jauchzen, **A.**

**Trachenberg. Geistl. Musikauf-  
führungen (Otto Krause).**

26. XI. 11. Evang. Kirche. Fantasie G moll, **D.**; **K** Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. — 23. XI. 12. Fantasie G moll, **D.**; **K** Ich habe genug; Ich steh mit einem Fuß im Grabe. — 25. XI. 12. **A** Ich will an den Himmel denken a. **K.** Wo gehst du hin, **L.**

— 3. VII. 13. Orgelintweihung, Toccata u. Fuge **Cdur**, **D.**

**Erzer. Musik-Verein (Erich Ham-  
macher).**

27. III. 16. Hofsoabend von **S.** Heymann-Engel. Kaffeeantate (szenische Aufführung). — 8. IV. 16. Präludium u. Sarabande, **B.**

**Lübingen. Kirchenchor der Stifts-  
kirche (Harr).**

28. III. 15. Präludium u. Fuge **H moll**, **D.**; **GL** Jesus ist ein guter Hirte, **MS.**; **Chv** O Mensch beweine dein Sünden groß, **D.**; **GL** Die bittere Leidenszeit beginnt; Mein Jesu, was für Seelenweh, **MS.**; **Ch**rist lag in Todesbanden a. gleichn. **K.**, **Ch.**, **MS.** u. **D.**

**Neckermünde. Marienkirche, Ma-  
rienkirchenchor a. Pasewalk  
(H. Matthens).**

29. III. 16. Reinertrag f. d. Zwecke des Kirchenchorgesanges. Fantasie **G moll**, **D.**; **A** Gerne will ich mich bequemen a. Matthäus-Passion, **Bas.**; **GL** Komm, süßer Tod, **Bas.**

**Benlo (Holland). Concertvereini-  
gung (Karl Hamm).**

30. IV. 16. Matthäus-Passion.

**Verden (Aller). Dratorienverein  
(G. Deetjen).**

28. IV. 16. **WK** Schweigt stille, plaudert nicht.

**Waldheim i. Sa. Musik. Kriegs-  
andacht.**

17. II. 15. 1. Chor a. **K.** Also hat Gott die Welt geliebt, **Ch.**, **Orch.** u. **D.** — 5. V. 15. **Arie**, **B.** u. **D.**

**Wehlen. Kirchen- u. Männerchor  
(Schmidt).**

6. I. 16. Wohltätigkeitskonzert. Fantasie u. Fuge **G moll**, **D.**; **GL** Der Tag ist hin; Gib dich zufrieden, **S.**; Sarabande, **B.**

**Weida. Kirchenchor und Sirende  
(H. Seynig).**

7. XI. 15. 10. Motette. **Chv** Befehl du deine Wege, **D.**; Präludium u. Fuge **Cdur**, **D.** — 12. XII. 15. 11. Motette. Präludium u.

Fuge Cdur, D.; **Chv** Wir Christenleute, D. — 26. I. 16. Kirchenkonzert anl. des Geburtstags Kaiser Wilhelms II. Fürchtet Gott, den König ehret, 4st.; Präludium u. Fuge, Bdur D.

**Weimar. Großh. Hofkapelle (Peter Raabe).**

29. X. 15. Brandenburg. Konzert Nr. 4 Gdur, Dsch.

**Weinböhla. Freiw. Kirchenchor (Böhme).**

Judica 1915. Am Tage der Orgelweihe. Präludium u. Fuge Es dur, D.; Ich freue mich im Herrn a. R. Ich freue mich in dir, Gb. u. D.; Toccata Fdur, D.

**Weinheim. Orgelkonzert (A. Landmann).**

28. III. 15. Chrom. Fantasie u. Fuge D moll, D.

**Wesel. Musikverein (Paul Wolff).**

19. III. 16. K Jauchzet Gott in allen Landen.

**Wien. Bach-Organkonzert von Karl Straube.**

6. V. 16. Präludium u. Fuge C moll; **Chv** Sei gegrüßet, Jesu gütig; Präludium u. Fuge E moll; Präludium, Andante u. Fuge G dur; Pastorale Fdur; Fantasie u. Fuge G moll.

**— Gesellschaft der Musikfreunde (Franz Schalk).**

1. XII. 15. Weihnachtssoratorium.

**— Philharmonische Konzerte (F. von Weingartner).**

7. XI. 15. Suite (Duvertüre), D dur, Dsch.

**— Wiener Konzert-Verein (Siegfried Dsch.).**

15. IV. 16. Hohe Messe, H moll.

**Wiesbaden. Konzerte Lutherkirche von Fr. Peterjen.**

15. IV. 15. Präludium Esdur, D. — 25. XI. 15. Passacaglia, D.; K Ich habe genug. — 21. IV. 15. Toccata, Adagio u. Fuge Cdur, D. — 16. VI. 16. Siciliano, B. u. D.

**Wiesbaden. Städt. Surochester (C. Schuricht).**

15. X. 15. Brandenb. Konzert Nr. 3. — 3. III. 16. Konzert E dur, B. u. Dsch. — 12. III. 16. Sanctus a. H moll-Messe.

**— Orgelkonzert von Fr. Peterjen.**

30. VI. 15. Präludium Esdur, D.

**— Verein d. Künstler u. Kunstfreunde.**

2. XII. 15. Chaconne D moll, B. — 20. XII. 15. Toccata Cdur, Kl. — 6. I. 15. Paul Grimmer: Suite Cdur, Bc. — 22. II. 16. Sonate Cdur, B.

**Wilhelmshaven. Bugenhagen-Kirchenchor (Paul Kother).**

2. u. 3. X. 15. Bach-Kantaten-Abend z. B. der erblindeten Krieger. K Du Hirte Israel höre; Gott der Herr ist Sonn und Schild; Ein feste Burg ist unser Gott.

**Witten. Musikverein (H. Nagel).**

3. IV. 16. Sarabande, Bc.

**Worms. Konzert in d. Lutherkirche (L. Heß u. A. Landmann).**

27. X. 15. Reinerttag f. Frauenhilfe der Lutheergemeinde. Fantasie u. Fuge G moll, D.

**Würzburg. Königl. Konseratorium der Musik (M. Meyer-Dlberleben).**

15. III. 16. K Ein feste Burg ist unser Gott. — 25. VI. 16. Kirchen-Konzert. Fantasie u. Fuge G moll, D.; Largo, Fl. u. D.; R u. A Dein Blut, so meine Schuld durchstreicht a. R. Jesu, der du meine Seele, L., Fl. u. D.

**Zerrenthin. Evang. Kirche, Marienkirchenchor a. Pajewalk (H. Mattheus).**

15. XI. 14. Sammlung z. Vinderung von Kriegsnoten. Ch Sollt ich meinem Gott nicht singen; Befehl du deine Wege, 4st.; GL Bist du bei mir, A.

**Zittau i Sa. Gymnasial-Kirchenchor u. Bachverein (Paul Stöbe).**

16. V. 15. K Lobet Gott in seinen Reichen. — 21. XI. 15. K Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.

**Zürich. Gemischter Chor (Dihmar Schoed).**

21. IV. 16. Matthäus-Passion.

**-Konzert von E. Homburger u. a.**

30. V. 16. R u. A Es suchet Amor a. R. Weichet nur, betrübte Schatten, S., B. u. Kl. A Angenehmer Zephyrus a. R. Der zufriedengestellte Aeolus, S., B. u. Kl.

**-Orgelkonzert Fraumünster (Ernst Isler).**

16. IX. 15. Bach-Abend. Präludium Emoll; Chv Aus der Tiefe rufe ich, D.; R u. A Kreuz und Krone a. R. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Kl.; Chv Aus tiefer Not; An den Wasserflüssen Babels; Tiento Emoll a. 6. Sonate; Wer nur den lieben Gott, D.; GL Dir, dir Jehova; Bist du bei mir; Jesus unser Trost, Kl.; Fantasie ü. Komm heilger Geist, Herr Gott, D.

**-Tonhalle-Gesellschaft u. Allgem. Musikgesellschaft (B. Andreae).**

1. u. 2. XI. 15. Präludium u. Fuge Cdur, B.

**Zweibrücken. Cäcilien-Verein (G. Bensch).**

31. V. 15. ? Choralvorspiel, D.; GL Bist du bei mir; So gibst du nun; Komm, süßer Tod, S.

**Zwenkau. Kirchenchor (Hellmund).**

22. IX. 15. Zum Gedächtnis D. Weddicens; Erlös an Heimatdank. A Höchster, was ich habe S., Fl. u. D.

**Zwickau. Lutherkirchenchor (P. Kröhne).**

1915. Die bittere Leidenszeit beginnt; Warum betrübst du dich; Kommt Seelen dieser Tag;

Gott lebet noch; Gib dich zufrieden, 4ft.; Andante a. Konzert Dmoll, 2 B. u. D.; Pastorale a. Weihnachtsoratorium, 2 B. u. D.

**Zwickau. Kirchenchor St. Marien (R. Vollandt).**

7. VII. 15. Bach-Kantatenabend. K Wer nur den lieben Gott; D Jesu Christ, mein Lebens Licht.

**-Orgelkonzerte Marienkirche (Paul Gerhardt).**

21. II. 15. Viertes Bachabend. Ertrag für Städt. Kriegsnothilfe. Präludium u. Fuge Emoll; OCH Mit Fried und Freud; Es ist das Heil; In dulci jubilo; Toccata E dur; Chv Nun freut euch lieben Christen; Meine Seel erhebet den Herrn; Valet will ich dir geben; Sonate I Esdur; Chv Wo soll ich fliehen hin; Von Gott will ich nicht lassen; Präludium u. Fuge Adur.

**-Moritzkirchenchor (Reßler).**

Palmf. 1915. B. B. der städt. Kriegsnot. A Meinem Hirten bleib ich treu, S., B. u. D.; Ich freue mich in dir a. gleichn. K., Ch. u. D.

**-Konzert Moritzkirche (E. Zimmermann, F. Thalemann).**

14. XI. 15. B. B. des Heimatdankes. Präludium u. Tripelfuge Esdur, D.; GL Dir, dir Jehova; Jesu, du bist mein; Jesus unser Trost, S.

**Zwickau-Friedrichsgrün. Betstunden u. Kirchenmusikführungen (E. Pache).**

1915. GL Gib dich zufrieden, S.; Bist du bei mir; Warum betrübst du dich, S.

Für etwaige Fortsetzungen der Übersichten werden die Mitglieder der „Neuen Bach-Gesellschaft“, wie auch alle andern Veranstalter von Bachaufführungen, erneut gebeten, die Einsendung von Bachprogrammen an die Geschäftsstelle der N. B. G. (Leipzig, Nürnbergerstraße 36) unaufgefordert und regelmäßig zu veranlassen.



## Von der Neuen Bachgesellschaft.

In der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft am 11. Mai 1914 zu Wien war durch einen Vertreter der Stadt Bonn die Einladung ergangen, das nächste Bachfest in der Geburtsstadt Beethovens zu feiern. Der Vorstand hatte sich nach reiflicher Erwägung der vorliegenden Verhältnisse entschlossen, aus der Zahl namhafter Städte, die sich für die Abhaltung des achten deutschen Bachfestes erboten hatten, Bonn zu wählen. Der Krieg hat die Ausführung des Beschlusses verhindert.

So mußte wegen Wegfall des Bachfestes auch von einer Mitgliederversammlung Abstand genommen werden, dagegen fand am 16. Dezember 1915 eine Sitzung des Direktoriums und des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft unter Leitung des Vorsitzenden Herrn Geh. Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kresschmar zu Berlin statt, in der über die Weiterentwicklung der Neuen Bachgesellschaft und die Ausführung der Beschlüsse der Wiener Mitgliederversammlung berichtet wurde und Rechnungslegung erfolgte.

Der Mitgliederbestand der Neuen Bachgesellschaft kann auch heute noch trotz der Einflüsse des Krieges als ein günstiger angesehen werden. Er hat sich annähernd auf gleicher Höhe erhalten. Die Neue Bachgesellschaft zählte am 9. Mai 1914 insgesamt 969 Mitglieder; diese Zahl hat sich bis zum 18. August 1916 auf 994 erhöht. Sieht man die ungekündigte Mitgliedschaft aus dem Gebiete des deutschfeindlichen Auslandes mit 36 Personen als zurzeit ruhend an, so verbleibt doch, ein Zeichen treuen Festhaltens, ein Bestand von 958 Mitgliedern des deutschen Inlandes und neutralen Auslandes.

An Gaben der Neuen Bachgesellschaft für deren Mitglieder wurde für das 16. Vereinsjahr vom 1. Juli 1915 bis 30. Juni

1916 bereits das Haßmannsche Bachbildnis im Stadtgeschichtlichen Museum, dem alten Rathause, zu Leipzig in Heliogravüre als erste Gabe dargeboten. Als weitere Gabe erfolgt binnen kurzem die Bach-Genealogie mit zwei Briefen Karl Philipp Emanuel Bachs, herausgegeben von Professor Max Schneider, sowie dieses Bachjahrbuch 1915.

Für das 17. Vereinsjahr vom 1. Juli 1916 bis 30. Juni 1917 wird baldigst als erste Gabe Bachs Kantate „O Jesu Christ meins Lebens Licht“ in Partitur und Klavier-Auszug mit Text nach der Originalhandschrift im Besitze von Breitkopf & Härtel zum ersten Male veröffentlicht von Professor Max Schneider den Mitgliedern zugehen, als eine selbständige Ausgabe, die neben der Bachkantate Nr. 118 die Bläserbegleitung hat. Weiter ist als Gabe eine Bearbeitung des Bachschen Klavierkonzertes in Dmoll in der Weise der ursprünglichen Fassung für die Geige durch Hofkonzertmeister Robert Reig in Weimar, in Partitur und Klavier-Auszug mit beigelegter Cembalostimme von Professor Dr. Max Seiffert und in Bearbeitung für Violine und Klavier in Vorbereitung.

In der Sitzung der Vorstände der Bachgesellschaft vom Dezember 1915 wurde beschlossen, im Laufe der Zeit eine Auswahl von 50 Kantaten Joh. Seb. Bachs mit der Begleitstimme zu veröffentlichen, in gegenwärtig üblicher Notierung der Stimmen und mit Sondereinleitung für den praktischen Gebrauch jedweder Kantate. In den Vorworten zu den Kantaten soll dabei angegeben werden, welche Stücke sich etwa zu Einzelaufführungen in der Kirche besonders eignen. Vor jeder Bearbeitung der Klavier-Auszüge soll eine Revision des Werkes in der alten Bach-Ausgabe erfolgen. Welche Werke zu wählen sind, bleibt der Bestimmung der Musikkommission vorbehalten. Für das nächstfolgende Jahr sind sechs Kantaten im Klavier-Auszug nach den Grundsätzen der Neuen Bachgesellschaft in Aussicht genommen. Die Musikkommission wird einen festen Plan für die Vereinsgaben vorlegen.

Der in der Wiener Mitgliederversammlung gestellte Antrag des um die Bachgesellschaft verdienten Herrn Albert Odermann auf Einführung der lebenslänglichen Mitgliedschaft hat erfreu-

liche Ergebnisse gezeitigt. Die Neue Bachgesellschaft weist gegenwärtig die folgenden Mitglieder auf Lebenszeit auf:

Kgl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen,  
Schloß Camenz in Schlesien.

Kgl. Hoheit Frau Prinzessin Friedrich Wilhelm von  
Preußen, Camenz in Schlesien.

Robert von Mendelssohn, Berlin.

Dr. Richard Meth, Oberlehrer, Berlin.

Albert Odermann, Sosnowice.

Frau Ottilie Odermann, Sosnowice.

Fräulein Emma L. Koedter 2369 Park Ave, Walnut  
Hills, Cincinnati Ohio U. S. A.

Professor Otto Schröder, Kgl. Musikdirektor, Torgau.

Frau Professor Schröder, Torgau.

Dr. Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald.

Frau Dr. Betty Wolffheim, Berlin-Grunewald.

Es ist wünschenswert, daß noch weitere Mitglieder der Einführung der lebenslänglichen Mitgliedschaft entsprechend, sich durch Zahlung der Mindestsumme von 300 Mk. die ehrenvolle dauernde Zugehörigkeit zu dieser Bachgemeinde sichern.

Einem langgehegten Wunsche des Vorstands der Neuen Bachgesellschaft entsprechend, hat eine schon vor Jahren an Seine Kgl. Hoheit den Prinzregenten Luitpold von Bayern gerichtete Eingabe nun Erfolg gehabt. Ein marmornes Gedächtnisbild Joh. Seb. Bachs ist in der Ruhmeshalle des deutschen Volkes, der Walhalla bei Regensburg, zur Aufstellung gekommen. Die Ausführung war dem Professor F. Behn in München übertragen worden. Der Vorstand hat das Einverständnis des Künstlers erhalten, den Mitgliedern der Neuen Bachgesellschaft eine Wiedergabe dieser monumental gehaltenen Büste in Druck als Gabe zur Verfügung zu stellen. Darüber wird später näheres mitgeteilt werden.



## Kritik.

**D. Friedrich Hähagen, Joh. Seb. Bach als Sänger und Musiker des Evangeliums und der lutherischen Reformation. Skizzen. 163 Seiten. Eleg. gebunden Mk. 3,50. Verlag Ungleich, Leipzig.**

„Es gibt zwar Leute, welche zwei Stunden lang Bachsche Kantaten über sich ergehen lassen können, ohne sich zu langweilen. Das sind aber dann unverbesserliche Pedanten oder Heuchler.“ So Eugen d'Albert im Vorwort zu seiner Neuauflage des Wohltemperierten Klaviers. Ein solcher „Pedant oder Heuchler“, der aus glühender Liebe zu Bach das angezeigte sehr lesenswerte Buch geschrieben hat, tritt uns in der ehrwürdigen Gestalt des 76jährigen Moskauer Universitätspredigers Prof. D. Hähagen entgegen. Sein Buch ist solchen Angriffen gegenüber gleichsam als eine Apologetik anzusehen. Er will die modebetörten Menschen hinweisen auf Bachs „jugendfrische, leuchtende Schönheit, unübersehbaren Reichtum, Riesenkraft“. Wir grüßen ihn und seine treue Arbeit, die wir auch zu den „Unverbesserlichen“ gehören, die gerade in den Kantaten mit das Größte erblicken, nicht nur was Bach geschaffen hat, sondern was wir überhaupt an Musik besitzen. H. möchte nun Bachs Lebenswerk, in erster Linie die Kantaten wie die Passionen in dem Sinne zum Leben erweckt und wirklich verwendet sehen, in dem sie geschaffen sind: als organische Bestandteile des Gottesdienstes. Das scheiterte bisher — Unterzeichner ist selbst Theologe und weiß es aus eigener Erfahrung — an dem Widerstand jener Neutheologen, denen das gesprochene Wort alles bedeutet und die, sei es aus sträflicher Unkenntnis, sei es aus unverzeihlicher Angst und Eifersucht, alle derartigen Unternehmungen ablehnten, ja völlig zu unterdrücken wußten. So ist es sehr erfreulich und verpflichtet alle Bachfreunde zu herzlichem Dank, daß ein Nichtmusiker, ein Theologe vom Rufe Hähagens, dieser überaus wichtigen Frage ein Buch gewidmet hat! Dieser Arbeit eines „Zünftigen“ werden die anderen Theologen doch jetzt Beachtung schenken müssen. Freilich, die darin zum Ausdruck kommende, im Titel schon gegebene Tendenz bringt es mit sich, daß die Schranken des Reinkonfessionellen zu eng gesetzt sind. Bach ist doch wohl universeller zu erfassen! Eine weitere Darstellung und Nachprüfung der H.schen Ideen ist

des kleinen Raums wegen hier nicht möglich. Daß Verf. sich ganz von Spitta, Schweizer und Pirro abhängig zeigt, könnte ihm zum Vorwurf gemacht werden; allein es zeigt zugleich dessen Besonnenheit und Bescheidenheit und erweckt um so mehr Sympathie für ihn und sein Buch, als H. zweifellos musikalisch so gebildet und dermaßen in die Materie eingearbeitet ist, daß er eigene Wege hätte gehen können. Aber es kam ihm nur darauf an, aus einer 50jährigen tiefen Erfahrung heraus Bach als den Tonmeister der Kirche zu zeichnen und diese so zu veranlassen, sich endlich auf ihre Pflichten diesem Größten gegenüber zu besinnen. Möchten vor allem doch auch unsere obersten Kirchenbehörden diesem Werk volle Beachtung schenken und daraufhin den Geistlichen, die an der Realisierung der mit glühender Seele von ihnen gewollten Wiedererweckung Bachs durch Unterinstanzen behindert sind, freie Bahn schaffen. »Jesu juva!«

Dr. Karl Anton (Baden-Baden u. Dos.).

## Mitteilungen.

Zu den Männern, die der Neuen Bachgesellschaft von je besonders nahestanden und ihre volle Kraft der Kunst Sebastian Bachs widmeten, gehörte Gustav von Lüpke, der im Kriegsjahre 1915 den Tod fürs Vaterland starb. Mit ihm hat nicht nur das Musikleben jenes Südostrzipsfels Deutschlands, insbesondere der Stadt Rattowiß, dem sein Wirken in den letzten zehn Jahren galt, einen bedeutsam anregenden und vielseitigen Künstler verloren, sondern die große deutsche Bachgemeinde zugleich einen ihrer fähigsten Dirigenten. G. v. Lüpke, der 1875 im Hannoverschen geboren war, die Kgl. Hochschule für Musik in Berlin besuchte und bereits im Jahre 1900 die Leitung der Glogauer Singakademie übernahm, entfaltete seit 1907 eine überaus segensreiche Tätigkeit als Dirigent des Meisterschen Gesangvereins und Leiter des Musikinstituts in Rattowiß, zu der seit 1909 auch die Leitung des Gleiwitzer Musikvereins trat. Manche vortreffliche, weithin gerühmte Bachaufführung legte Zeugnis ab, daß er zu den „Kennern“ des Meisters gehörte und mit Entschiedenheit die Grundsätze vertrat, zu denen sich unsere Gesellschaft bekennt. Auch sie hat somit Ursache, seinen Heimgang zu betrauern und seinem Namen ein bleibendes Andenken zu bewahren.

Noch eines zweiten Todesfalles ist an dieser Stelle zu gedenken. In Bühlau bei Dresden starb am 16. August nach kurzem Leiden im 44. Lebensjahre Prof. Dr. Rudolf Wustmann. Einer bekannten Leipziger Familie entstammend und als Gelehrter von der jüngeren historischen Schule Leipzigs, insbesondere Karl Lamprechts, beeinflusst, hat Wustmann sein vielseitiges Wissen und seine kritischen Fähigkeiten häufig genug auch in den Dienst der Musikwissenschaft gestellt. Seine „Musikgeschichte Leipzigs“

(I. Band 1909), die nun wohl unvollendet bleiben wird, genießt den Ruf einer zuverlässigen Quellen- und Materialsammlung, in der mit Glück versucht ist, die für die ältere Zeit nur spärlichen Daten und Akten zur Musikgeschichte Leipzigs durch ausgreifende Darstellung der kulturgeschichtlichen Zustände der Stadt zu beleben. Eine große Zahl seiner literarischen Beiträge galt der Kunst Sebastian Bachs und wurden zum Teil in unserm Jahrbuche veröffentlicht. Veranlaßten sie auch manchen, in scharfer Gegenwehr die Klinge mit ihm zu kreuzen, so legten sie doch Zeugnis ab für das ehrliche Bemühen, das Verständnis Bachs in jeder Weise zu fördern. Durch die mit Umsicht und philologischer Gründlichkeit unternommene Herausgabe der Kantatenterte Bachs hat er insbesondere die Neue Bachgesellschaft zu dauerndem Danke verpflichtet und ein Handbuch geschaffen, das kein Bachfreund entbehren kann. Die musikalischen Kreise Dresdens, soweit sie der Pflege alter Musik zugetan waren, verlieren in Wustmann einen tatkräftigen Anreger.

Sch.



MZ 80 10 X

06. Juli 1970

21. Nov 1970

22. Okt 1971

09. Nov 1979

22. März 1980

12. 1. 81 Ciute. fertigst. k

26. Jan 1977

01. Okt 1982

15. März 1977



Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

17. JULI 1999

01. APR. 2000 *bc*

SLUB DRESDEN



3 0382720

Präsenz-  
nutzung

