

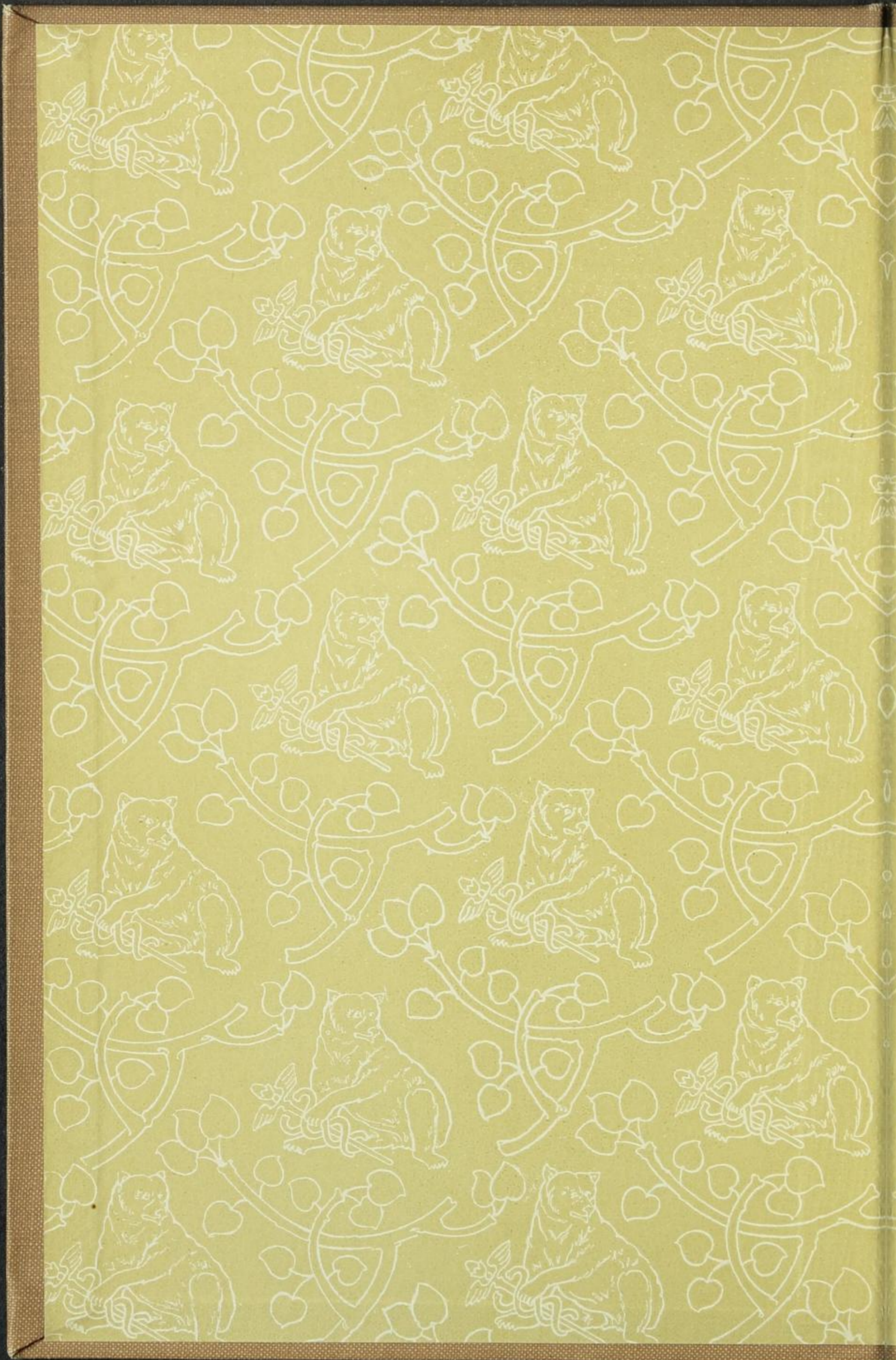
Sach-Fahrbuch 1912

Sächsische

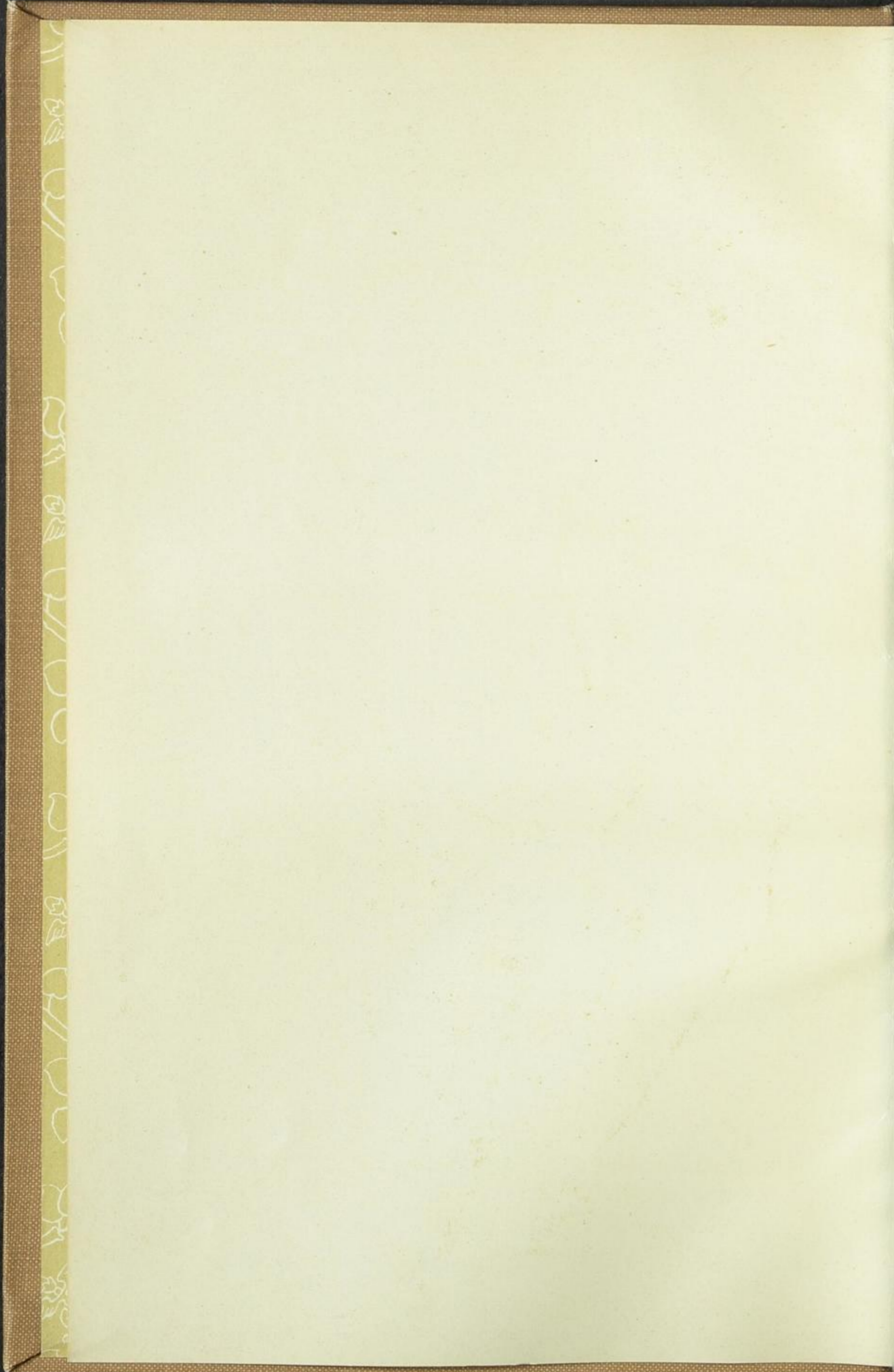
MZ 8°

10

Landesbibliothek







Bach-Jahrbuch

9. Jahrgang 1912

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering
(Leipzig)

Mit 2 Noten-Anhängen



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

Copyright 1913 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.



m. 2 Beil.

1947 F Fd 3

Inhalt.

	Seite
Bernh. Friedrich Richter (Leipzig): Über die Motetten Seb. Bachs	1
Woldemar Voigt (Göttingen): Über die F dur-Toccata von J. S. Bach	33
Werner Wolffheim (Berlin-Grünwald): Die Möllersche Handschrift. Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche. (Mit einem Notenanhange).	42
Karl Grunsky (Stuttgart): Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke	61
Arnold Schering (Leipzig): Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. (Mit einem Notenanhange).	86
Arnold Schering (Leipzig): Beiträge zur Bachkritik	124
Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen (zusammengestellt von Th. Biebrich).	134
Mitteilungen	147
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft zu Breslau, den 17. Juni 1912	151



Über die Motetten Seb. Bachs.¹⁾

Von Bernh. Friedr. Richter (Leipzig).

Unter den kirchenmusikalischen Werken Sebastian Bachs ragen als höchste Offenbarungen seines Genius die Motetten a cappella hervor. Im Verhältnis zu dem reichen Schatz an Kantaten ist ihre Zahl allerdings gering, und man war lange Zeit der Meinung, daß von derartigen Kompositionen Bachs viele verloren gegangen seien. Aber auch von den ungefähr zwölf noch vorhandenen Motetten, die früher unter dem Namen Seb. Bachs gingen, hat Franz Büllner, der Redakteur des Motettenbandes der großen Bachausgabe, die Hälfte als unecht nachgewiesen und daher mit Recht in die Ausgabe nicht mit aufgenommen. Die ausgeschiedenen Motetten sind zumeist so unbedeutende Stücke, daß auch die Annahme, es könne sich bei ihnen um Jugendarbeiten Bachs handeln, — eine Meinung, die noch Phil. Spitta bezüglich der meisten dieser Motetten teilte — angesichts dessen, was wir an echten, so hochbedeutenden Kirchenwerken aus Bachs Mühlhausener Zeit (1704—1707) besitzen, entschieden zurückzuweisen ist. Es lohnt sich nicht, diese sechs unechten Stücke, die überdies ihrem ganzen Stile nach der Zeit nach Seb. Bach als der Frühzeit des 18. Jahrhunderts angehören, hier namentlich anzuführen. Sie sind mit Proben in dem Vorwort des erwähnten Bachbandes aufgezeichnet. Einzig die schöne Motette „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ sieht man mit Bedauern aus den echten

¹⁾ Dieser bei Gelegenheit der Feier des 700 jährigen Bestehens der Leipziger Thomasschule entstandene, dem Thomanerchor und seinem Kantor gewidmete Aufsatz erschien zuerst in Nr. 38 der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung, 1912.

Motetten ausgeschieden. Sie wäre Sebastians wohl würdig, weicht aber doch im wesentlichen von seinem Stile ab. Es sind namentlich die homophone und gleichmäßig rhythmische Art des ersten Satzes sowie die durch homophone Zwischensätze unterbrochene Choralfuge, die gegen die Autorschaft Sebastians sprechen. Ihre Art entspricht vielmehr den Motetten seines Onkels Joh. Christoph Bach, dem sie schon im 18. Jahrh. u. a. auch von Phil. Em. Bach zugeschrieben worden ist. Freilich überragt sie, wie Büllner sagt, an Inhalt und Schönheit der Form alles weit, was uns von Christoph Bach bekannt ist, zeigt aber doch auch wieder in bezug auf Stil und Form eine große Verwandtschaft mit dessen Motette „Lieber Herr Gott, wecke uns auf“. Büllner hat übrigens die Motette „Ich lasse dich nicht“ im Anhange mit in die große Bachausgabe aufgenommen, „weil sie immerhin von hervorragenden Bachkennern, u. a. von W. Rust, für echt gehalten wird“. Allerdings war es gerade die Choralfuge, die Rust veranlaßte, die Motette für ein Werk Sebastians zu halten. Es sei ein Anachronismus, äußerte er einst mir gegenüber, eine solche Fuge einem Musiker vor Sebastians Zeit zuzutrauen.

Es wird wohl unsern Thomanern und ihren Kantoren niemals der Ruhm streitig gemacht werden können, daß sie allein, auch in den Zeiten, wo Bach, wenigstens als Kirchenkomponist fast ganz vergessen war, seine Motetten regelmäßig gesungen haben, so daß der Name Bach den Leipzigern nie ganz fremd werden konnte. Daß es bei anderen deutschen Kirchenhören Partituren oder Stimmen Bachscher Motetten aus dem 18. Jahrhundert gäbe oder gegeben hätte, ist niemals bekannt geworden. Nur die Berliner Bibliotheken enthalten einige Partiturabschriften, die, zum Teil von ehemaligen Bachschen Schülern verfaßt, ihren Ursprung wohl mehr der Pietät als der Absicht praktischer Verwendung verdanken. Man sollte allerdings meinen, daß die Thomaner, unter denen sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch mancher zukünftige Kantor befand, später in ihren Ämtern Gelegenheit gefunden haben müßten, sich der Motetten des großen Kantors anzunehmen und durch Auführungen an anderen Orten für ihre Verbreitung zu sorgen.

Aber diese gewaltigen Stücke waren für den Gottesdienst doch zu umfangreich und in der Ausführung von so großer Schwierigkeit, daß die meisten Kirchenchöre diesen Werken nicht gewachsen waren, zumal sich nach Seb. Bachs Tode mehr und mehr die Praxis herausbildete, Motetten ganz unbegleitet zu singen, während zu Bachs Zeiten noch die Ausführungen mit irgendwelcher instrumentaler Unterstützung — durch Orgel, Cembalo oder dergl. — gebräuchlich war, was die Aufführungen so schwieriger Stücke doch wesentlich erleichterte. Als, wohl besonders durch die 1802 erschienene Schrift Nic. Forkels über das Leben und Wirken Seb. Bachs angeregt, der spätere Thomaskantor Joh. Gottfr. Schicht 1803 die Motetten Seb. Bachs in Partitur bei Breitkopf & Härtel herausgab, vollbrachte er eine That, die ihm unvergessen sein soll, wiewohl diese Ausgabe durch zahlreiche Fehler im Motentexte, mehr aber noch durch teilweise unglaubliche Verballhornisierung des Worttextes eigentlich mehr Schaden als Nutzen gestiftet hat. Ein ganzes Jahrhundert lang hat diese fehlerhafte Ausgabe für alle weiteren, namentlich nach dem Erscheinen gedruckter Stimmen (1845) an Zahl erfreulich zunehmenden Auführungen gedient, und es ist bezeichnend für die gewaltige Wirkung, die auch das rein Musikalische der Bachschen Motetten ausübte, daß die mannigfachen eigenmächtigen Veränderungen des Textes, die Schicht vorgenommen hatte und die die Absichten Bachs an vielen Stellen geradezu in ihr Gegenteil verkehrten, weder von dem Hörern noch, was mehr sagen will, von denen, die die Motetten studierten, empfunden worden sind.

Von den sechs echten Motetten ist eine vierstimmig, eine fünfstimmig, die übrigen sind achtsimmig. Es sind folgende: 1. Lobet den Herrn alle Heiden (Ps. 117), vierstimmig; 2. Jesu meine Freude, fünfstimmig; 3. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf, achtsimmig; 4. Singet dem Herrn ein neues Lied, achtsimmig; 5. Fürchte dich nicht, achtsimmig; 6. Komm, Jesu, mein Leib ist müde, achtsimmig. Nur von zwei Motetten (Nr. 3 und 4) sind originale Partituren und Stimmen vorhanden, für die übrigen haben bei der neuen Herausgabe alte

Partiturnabschriften und die alten Stimmen der Thomasschule als Vorlage gedient.

Für welche Zwecke hat wohl Seb. Bach seine Motetten geschrieben? Nur von einer Motette — Nr. 3, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, — ist es bekannt und durch die eigenhändige Aufschrift bestätigt, daß sie zur Beerdigung des Rektors der Thomasschule, Joh. Heinr. Ernesti, geschrieben und am 24. Okt. 1729 bei der Gedächtnisfeier (einem damals schon sehr seltenen *funus academicum*) aufgeführt worden ist. Für welche Gelegenheiten aber die anderen Motetten geschrieben sein könnten, läßt sich aus den Quellen zunächst nicht erkennen. Ph. Spitta, der in seiner großen Biographie auch die Frage nach der Bedeutung der Motetten und ihrer Stellung zum Gottesdienst berührt, kommt zu dem Schlusse, daß sie, da sie in ihren gewaltigen Verhältnissen kaum die Stelle der den Gottesdienst regelmäßig einleitenden Motette hätten einnehmen können, als Stücke anzusehen seien, die Bach gelegentlich an Stelle der Kantate, also vor der Predigt aufgeführt habe. Zur Unterstützung seiner Ansichten kann Spitta freilich weiter nichts beibringen als eine gelegentliche Bemerkung Bachs in einer Eingabe, daß in den einzelnen Chören der Thomasschule jede Stimme dreifach besetzt sein mußte, „damit, so einer unpaß wird, wenigstens eine 2 chörigte Motette gesungen werden kann“. Diese Stelle, interessant auch durch die Angabe, daß man sich damals bei Motettenaufführungen in der Regel mit einfacher Besetzung begnügte, bezieht sich aber zweifellos auf die Frühmotette, bei der die Thomaner hauptsächlich das Florilegium Portense gebrauchten, das zumeist achtstimmige Motetten enthielt. Spitta meint weiter, es könne die Motette „Jesu meine Freude“, die den Episteltext des 8. Trin.:Sonntags enthält, an diesem Tage früh aufgeführt worden sein; „Der Geist hilft“ habe Bach später vielleicht für den 4. Trin.:Sonntag verwendet; „Singet dem Herrn“ sei offenbar Neujahrsmusik. Über die kirchliche Verwendung der anderen Motetten spricht sich Spitta nicht aus. Daß aber die Motetten gelegentlich im Gottesdienste die Kantate könnten ersetzt haben, ist wohl ausgeschlossen. Bei der Konsequenz, die damals in der Befolgung liturgischer Vor-

schriften überhaupt und ganz besonders in Leipzig herrschte, ist nicht anzunehmen, daß Bach eines Tages auf die Idee gekommen sein könnte, anstatt einer Kantate eine Motette vor dem Hauptliede anstimmen zu lassen. Das würde so auffällig gewesen sein, daß man ihn gewiß darüber zur Rede gesetzt hätte, gerade wie es 1730 geschah, als die Schüler des zweiten Chores, die also die Hauptmusik sonst nicht auszuführen hatten, sich einmal erlaubten, in der Thomaskirche vor dem Hauptliede ein Stück zu musizieren. (Bachjahrbuch 1911, S. 56.) Der Platz der Motette war im Hauptgottesdienste am Anfang und vielleicht noch gelegentlich während großer Kommunionen. Wenn es so leicht möglich gewesen wäre, die Kantate mit einer Motette zu vertauschen, so würde Bach gewiß öfter zu diesem Hilfsmittel gegriffen haben und er würde viel mehr Motetten geschrieben haben, als wir in Wirklichkeit besitzen. Zeigt doch der gewaltige Bau und der tiefe Inhalt dieser einzigen Motettenchöre, wie es ihm besonders zusagte, in diesen Formen zu schreiben. Es ist aber nicht glaubhaft, daß etwa noch viele solche Motetten Bachs vorhanden gewesen und verloren gegangen sein könnten. Vielmehr deutet manches darauf hin, daß wir vielleicht den ganzen Schatz noch besitzen, den Bach uns hinterlassen hat.

Welche gewaltige Emanationen seines Geistes gerade die Motetten bedeuten, hat man beim Thomanerchore früh erkannt und sie durch fortgesetzte Aufführungen auch zu einer Zeit lebendig erhalten, wo die Kantaten Bachs fast vollständig vergessen waren. Die Motetten wurden eben an einer Stelle des Gottesdienstes aufgeführt, die wenigstens in Leipzig dem Chore eine größere Bewegungsfreiheit gestattete: am Anfang, gewissermaßen als Präludium, bei dem ja dem Organisten auch nicht vorgeschrieben ist, wie kurz oder lang er spielen soll. Möglicherweise hat auch die Sonnabendvesper damals bereits eine solche Bedeutung gehabt, daß die Bachschen Motetten auch in ihr vorgeführt worden sein können. Die früheste Notiz, die mir bekannt ist, spricht allerdings von Aufführungen Sonntags früh. Gegen die Auffassung, daß die Motetten gelegentlich die Kantate vertreten hätten, sprechen auch die Texte. Es ging nicht

an, früh, wo stets über den Evangelientext gepredigt wurde, eine Musik über den Episteltext aufzuführen; keine der erhaltenen Motetten aber hat Evangelientext. Auch die Viestimmigkeit der meisten Motetten spricht dagegen. Die Kantatenchöre sind fast ausnahmslos vierstimmig. Wo Bach einmal mehr Singstimmen verwendet, wie etwa bei dem achtstimmigen Chore „Nun ist das Heil“, oder bei der Hohen Messen, da kann man auch eine besondere Veranlassung zur Komposition der betreffenden Stücke annehmen. Und so ist es auch sicher bei den Motetten der Fall; sie sind bestellte Werke, für bestimmte Gelegenheiten, bei denen es Bach darum zu tun war, durch Meisterstücke zu zeigen, was er leisten könne. Oder handelte er in solchen Fällen unbewußt? Der Vergleich mit den ersten Aufführungen der Johannispassion und der Trauerode, die Bach nur mit großen Schwierigkeiten ermöglichen und, was besonders die Aufführung der Trauerode betrifft, erst nach Überwindung größten Widerstandes seitens der Universität erzwingen konnte, macht es wahrscheinlich, daß auch die Motetten bestellte Arbeit gewesen sind. Von einer Motette wissen wir, wie schon erwähnt, die Veranlassung bestimmt: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ ist für die Gedächtnisfeier des Thomasrektors J. H. Ernesti geschrieben. Eine bestellte Arbeit kann man diese Motette nicht eigentlich nennen, denn es war selbstverständlich, daß Bach dem verstorbenen Kollegen das musikalische Trauergeleit gab. Die Vorgänge bei dieser Trauerfeierlichkeit sind in bezug auf die dabei zur Aufführung gelangte Motette so interessant und dabei noch gänzlich unbekannt, daß es wohl angebracht ist, einiges darüber zu sagen.

Vor Jahren zeigte mir der bedeutende Bachforscher Wilh. Rust, damals Kantor der Thomasschule, eine Anzahl Orchesterstimmen zur Motette „Der Geist hilft“, alle von Sebastians Hand geschrieben. Sie waren kurz vorher in der Berliner Königl. Bibliothek ans Tageslicht gekommen und Rust zur Prüfung zugeschickt worden. Rust meinte, als wir diese hochinteressanten Stimmen durchsahen, so werde es sich mit den anderen Motetten auch verhalten, nur seien die dazugehörigen Orchesterstimmen bis jetzt noch nicht zutage gekommen. Es sei

bemerkt, daß die uns vorliegenden Stimmen zu „Der Geist hilft“ nicht etwa selbständige instrumentale Stimmen sind, sondern genau mit den Singstimmen übereinstimmen, und zwar in der Weise, daß die Streichinstrumente die Singstimmen des ersten Chores, die Blasinstrumente die des zweiten Chores wiedergeben. Dazu gehört noch ein genau bezifferter, um einen Ton tiefer transponierter Continuo, von dem sich ebenso wie von den Instrumentalstimmen in der Originalpartitur nicht die geringste Andeutung findet. Wie war das zu erklären? In dieser Weise hatte doch Bach seine Kirchenstücke nie geschrieben; in den Kantatenchören konzertieren die Instrumente meist ebenso selbständig wie die Singstimmen. War das Verfahren, das Bach hier bei dieser Motette einschlug, das gebräuchliche, so war allerdings anzunehmen, daß es sich bei den anderen Motetten bezüglich der Begleitung ebenso verhält. Wußte man doch, daß noch zu Bachs Zeiten die meisten Motetten nicht rein a cappella, sondern, wie bereits gesagt, mit Unterstützung irgendeines Instrumentes gesungen wurden. Höchstens hätte man sich darüber wundern können, daß diese instrumentale Unterstützung bei unserer Motette nicht auf die gebräuchliche Weise durch ein Tasteninstrument, sondern auf die ungewöhnliche durch unisono mitgehende Blas- und Streichinstrumente geschah. Die Erklärung für dieses eigentümliche Verfahren Bachs gibt ein Aktenstück des Stadtarchivs, das mir viel später in die Hände kam, in dem von den Vorgängen bei der Beerdigung des Rectors Ernesti die Rede ist.

Ernesti war zwar in seinem Hauptamte Rektor der Thomaschule und als solcher Angestellter der Stadt, und dem entsprechend hätte die ihm zugedachte Leichenfeierlichkeit in einer der Stadtkirchen, St. Thomae oder, weil dort der Superintendent amtierte, vielleicht auch zu St. Nicolai stattfinden sollen. Aber Ernesti bekleidete auch an der Universität wichtige Ämter. Schon 1680 war er Assessor der philosophischen Fakultät geworden, 1691 Professor der Poesie, als welcher er die Panegyrici auf die jährlichen Magisterpromotionen und auch die überaus zahlreichen Funeralprogramme zu schreiben hatte, durch die der jeweilige Rektor der Universität zu den Leichenfeierlichkeiten der

Universitätsangehörigen einlud. 1713 war er Dezemvir und Senior der Meißnischen Nation und in seiner letzten Lebenszeit wohl überhaupt Senior der ganzen Universität. Daß die Universität daher beanspruchte, die Trauerfeierlichkeit möchte in ihrer Kirche abgehalten werden, war ein natürlicher Wunsch. Wir übergehen die Auseinandersetzungen, die es zwischen den Behörden gab, und stellen die Tatsache fest, daß die Feierlichkeit, die erst in einer Stadtkirche abgehalten werden sollte, schließlich in der Paulinerkirche stattfand. Das auffallend späte Begräbnis, sieben Tage nach dem Tode, dem tags darauf die kirchliche Feier folgte, erklärt sich wohl aus diesen Vorgängen. Nun war es in den Leipziger Stadtkirchen Brauch, daß in kirchlichen Trauerzeiten, also im Advent und in der Passionszeit, aber auch bei Trauerfeierlichkeiten keine Instrumente verwendet werden durften. Für die Paulinerkirche als die Universitätskirche galt aber diese Bestimmung nicht. Bach, der seine Motette in der Annahme, daß die Trauerfeierlichkeit in der Thomas- oder Nikolaikirche stattfinden würde, a cappella geschrieben hatte, fügte, nachdem beschlossen war, ein Funus Academicum in der Paulinerkirche zu halten, die den Singstimmen gleichlautenden Instrumente hinzu, um die Ausführung zu erleichtern und ihr vielleicht auch mehr Glanz zu geben. Dies ist eine einfache Erklärung für die auffälligen Instrumentalstimmen. Für die übrigen Motetten Bachs, die nach meiner Annahme bis auf eine einzige gleicherweise für Trauerfeierlichkeiten geschrieben sein werden, was noch bewiesen oder wenigstens wahrscheinlich gemacht werden soll, gibt es keine Instrumentalstimmen, und es werden auch sicher keine aufgefunden werden, da ein weiterer Fall, daß bei einer Trauerfeierlichkeit in der Paulinerkirche eine Motette von Seb. Bach zur Aufführung gelangt wäre, nicht wieder vorgekommen ist.

Wenn man den Aufzeichnungen der Rüstoden der beiden Hauptkirchen auch in dieser Angabe Glauben schenken kann, so war die Einrichtung der Gedächtnisgottesdienste in Leipzig zu Bachs Lebzeiten noch nicht alt. Ein Manuel des Gottesdienstes der Nikolaikirche führt einen solchen 1719 an: „Dom. XII. p. Trin. (27. Aug.) ist anstatt der ordentlichen Vesper eine

Gedächtniß-Predigt wegen des sel. Herrn Appelat: Raths von der Burg Absterben von Hn Lic. Romano Teller gehalten worden. Text: Ps. 118 v. 19.“ Daneben steht: „zum Isten-mahl“ und darunter: „diese ist die erste Gedächtniß Predigt an dieser Kirche gewesen.“ Eine zweite Gedächtnispredigt fand im September desselben Jahres statt. Auch bei dieser hielt Archidiaconus Teller die Predigt. Erst Ende des Jahres 1722 folgten dann kurz hintereinander vier Gedächtnispredigten auf vornehme Verstorbene, alle vier vom Superintendenten Deyling gehalten. Diese sechs Gedächtnispredigten fallen in die Zeit vor Bachs Kantorat. Am 18. Juli, dem 8. Sonntag nach Trinitatis, fand unter der Vesper, d. h. an Stelle des Vespergottesdienstes, eine wieder von Deyling gehaltene Predigt statt zum Gedächtnis auf die Frau Oberpostmeisterin Kasin. Der Predigttext war Röm. 8, 11: So nun der Geist des, der Jesum von den Toten auferwecket hat usw. Demselben Kapitel des Römerbriefes gehört auch die Perikope des 8. Trinitatissonntags an, über die nachmittags nach Vorschrift gepredigt wurde. Es liegt doch nun nahe, anzunehmen, daß Bach, der neue Kantor, den Auftrag bekam, zu dieser Feierlichkeit eine Motette zu schreiben, und daß er bei Schaffung seiner ersten Gelegenheitsmusik ähnlich empfand wie kurz vorher am Karfreitag (1723, nicht 24!), als er in der Johannispassion der Gemeinde ein Werk von bis dahin nicht gekannter innerer und äußerer Größe vorführte. Wie unter den Kirchenkantaten die in der ersten Leipziger Zeit verfaßten die anderen der früheren und auch späteren Zeit noch weit überragen, so ist auch diese, wie wir annehmen, erste in Leipzig geschaffene Motette von so großem Umfang und dabei von einem Inhalt, daß man sich nur immer fragt, was wohl die ersten Hörer dieses Wunderwerks dazu gesagt haben mögen, und ob ihnen wohl auch nur eine Ahnung von seiner Größe und Tiefe aufgegangen sein mag. Die Vorgänge bei der Feier mögen folgende gewesen sein. Die Verstorbene hat in ihrem letzten Willen den Wunsch ausgesprochen, daß das Lied „Jesu, meine Freude“ bei ihrem Begräbnis gesungen werde. Hierfür spricht auch das lateinische Einladungsprogramm des Universitätsrektors zu der Feierlichkeit am 18. Juli

1723, aus dem man entnehmen kann, daß die Entschlafene ein von der Welt ab- und Jesu zugewandtes Leben geführt habe, womit sich die Wahl des Liedes recht gut erklärt. Dieses herrliche Lied, dessen Einführung in den Gottesdienst im 17. Jahrhundert noch auf Schwierigkeiten stieß, war zu Bachs Zeiten allgemein beliebt und wurde auch gern bei Trauerfeierlichkeiten gebraucht. Es war vielfach Sitte, für die eigene Beerdigung Text und Lied vorher zu bestimmen; viele Stiftungen für die Thomasschule beruhten geradezu auf Bestimmungen, daß am Todestage des Stifters oder der Stifterin gewisse Lieder gesungen werden sollten. Daß auch der Predigttext von der Verstorbenen selbst ausgewählt worden sei, möchte ich bezweifeln. Es wäre doch ein großer Zufall, wenn früher gewählter Vers sich gerade mit der Perikope des betreffenden Sonntags, an dem die Feier stattfand, decken sollte. Vielleicht gibt das Archiv der in der Nähe Leipzigs noch ansässigen Familie später einmal über diese Dinge genauere Auskunft. In dem von Deyling als Text gewählten 11. Vers des für Trauerfeierlichkeiten oft verwendeten Kapitels des Römerbriefes (auch der Text der Ernestischen Trauermotette ist aus ihm!) nahm Bach noch den 1., 2., 9. und 10. Vers desselben Kapitels, indem er sie den sechs Strophen des Frank'schen Jesusliedes einfügte. Daß die Vereinigung des Liedes mit den Versen der Epistel, die Bach wohl selbst vorgenommen haben wird, ein besonders Einheitliches ergeben habe, wird man kaum behaupten können. Liest man den Text für sich, so will einem die Zusammenstellung, die sich aus den äußeren Umständen erklärt, doch etwas gezwungen erscheinen. Wie aber Bach die für Vertonung gelegentlich spröden Bibelverse zu gewaltigen fünf- und dreistimmigen Chören ausbaut, sie mit den innigen Choralstrophen wechseln läßt, wie er den ersten und letzten großen Chor durch Verwendung gleicher, mit höchster erfinderischer Kraft gestalteten Themen in engste Beziehung zueinander bringt und in derselben Absicht die erste und letzte Choralstrophe in gleichem Tonsatz wiedergibt, und wie er so scheinbar wenig Zusammengehörendes zu einer Einheit gestaltet, das ist wunderbar und hebt diese Motette auch unter den höchsten Werken des Meisters auf eine

höchste Stelle, vergleichbar vielleicht nur dem durch gleiche Einheitlichkeit und erfinderische Kraft ausgezeichneten, ziemlich um dieselbe Zeit entstandenen Magnificat. — Weitere Gedächtnispredigten fanden erst am 14. März und 8. Juni 1725 statt; die Texte hat Bach nicht in Musik gesetzt. Im Januar 1726 war die Frau des Stadthauptmanns Winkler gestorben. Der Gatte veranstaltete Montag, den 4. Februar eine Gedächtnisfeier, bei der wieder Deyling predigte. Der Text war Jesaja 43, 1 u. 5: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein.“ Für diese Feier hat Bach sehr wahrscheinlich seine Motette mit gleichem Textanfang geschrieben. Er hat die Worte „denn ich habe dich erlöst — du bist mein“ zu einer wunderbaren dreistimmigen Fuge verarbeitet, zu der der Sopran zeilenweise die 11. und 12. Strophe des bekannten Gerhardt'schen Liedes „Warum sollte ich mich grämen“, von denen die erstere mit den Worten beginnt: „Du bist mein, weil ich dich fasse,“ zu singen hat. Schon die Wahl dieses Liedes, das sehr oft als Sterbelied gebraucht wurde, beweist, daß es sich auch bei dieser Motette um eine Trauerfeierlichkeit gehandelt haben muß.

Für den ganzen ersten Teil der Motette hätte nun Bach bloß die Worte „Fürchte dich nicht“ zur Verfügung gehabt, die er doch nicht immer und immer wiederholen konnte. Deshalb nahm er aus dem 41. Kapitel des Jesaja den Konfodanten 10. Vers, der, mit denselben Worten beginnend, fortfährt: „ich bin bei dir; weiche nicht, denn ich bin dein Gott. Ich stärke dich, ich helfe dir auch, ich erhalte dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.“ Diese Worte gaben Bach reiche Gelegenheit, einen glänzenden achtstimmigen Einleitungsschor zu schreiben, der mit seinen 77 Takten den 73 Takten der folgenden Choral-fuge genau die Wage hält. Wundervoll ist der Schluß der Motette, wo der Inhalt des Textes „Fürchte dich nicht — du bist mein“ noch einmal in achtstimmigen Harmonien zusammengefaßt wird.

Daß die Motette „Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde“, eine Begräbnismotette gewesen sein muß, beweist mehr noch als bei den anderen Motetten ihr Text. Man wußte bisher

nicht, woher der Text stammte. Spitta hielt ihn für eine arienhafte Gelegenheitsdichtung, wohl deshalb, weil deren Schema zu keinem vorhandenen Kirchenliede passen wollte. Wenn ich auch den Dichter nicht angeben kann, so doch die Quelle, der Bach das Lied entnommen hat. Es steht in dem großen achtbändigen sogenannten Wagnerschen Gesangbuch, das der Leipziger Bürgermeister Paul Wagner zusammenstellte. Der Diafonus der Nikolaiikirche Mag. Joh. Günther gab das Werk 1697 unter dem Tittel „Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Ganz-Opfer“ in Leipzig heraus, nachdem der eigentliche Verfasser, der im Werke nicht genannt wird, während des Druckes gestorben war. Diese reichhaltigste Liedersammlung der evangelischen Kirche enthält über 4500 Kirchenlieder. Im 8. Bande, unter den Sterbeliedern, steht S. 326 das Lied mit der Überschrift: „Johann. 14 v. 6. In eigner Melodey.“ Das Lied hat elf siebenzeilige Strophen, von denen Bach nur die erste und letzte für seine Komposition benutzt hat. Jede Strophe schließt mit den Worten „Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben“, im Anschluß an die Stelle aus dem Johannesevangelium. Dadurch wird auch erklärlich, warum Bach in dieser Motette dem Satze, der diese Worte enthält, eine so unverhältnismäßige Ausdehnung gegeben hat, sie sind eben der eigentliche Inhalt und Kern des ganzen Gedichtes. Der Dichter des schönen Liedes hat sich bis jetzt nicht ausfindig machen lassen, auch nicht der Komponist der dazu gehörigen Melodie. Vielleicht stammen Text und Weise aus Schlesien. Daß die Melodie der letzten Strophe in der Bachschen Motette die dem Liede „eigne“ sein könnte, ist natürlich ganz ausgeschlossen, denn diese wunderbar arienhafte Weise kann nur von Seb. Bach herühren. Nach einer Mitteilung im 4. Bande von Rochlitz' „Für Freunde der Tonkunst“ soll Seb. Bach „schon erblindet“ dieses hohe Lied der Sehnsucht nach dem ewigen Leben einem seiner jüngeren Söhne in die Feder diktiert haben. Diese Erzählung ist sonst nicht beglaubigt und beruht wohl auf einer Verwechslung mit dem kunstreichen Choral „Vor deinen Thron tret' ich hiermit“, den Bach tatsächlich in den letzten Lebenstagen seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktierte.

Daß die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“, das Paradestück der Thomaner, dieses Werk voller Jubel, das am liebsten an Sonnabenden vor Ferienbeginn oder bei außergewöhnlichen Gelegenheiten angestimmt wird, wenn es gilt, zu zeigen, was der Chor zu leisten vermag — daß dieses hohe Lied der Freude für eine Trauerfeierlichkeit geschrieben worden sein könnte, ist kaum glaubhaft. Und doch macht eine nähere Betrachtung der Zusammenstellung des Textes dieser Motette es wahrscheinlich, daß ihre erste Bestimmung dieselbe war wie die ihrer Schwestern. Freilich ist der Beweis für diese, wie ich wohl fühle, kühne Behauptung nicht leicht zu führen. Zunächst der jubelnde Text. Es ist bereits erwähnt worden, daß es früher vielfach Sitte war, den Predigttext für das eigene Begräbnis selbst zu bestimmen. Diese gewünschten Texte waren nun durchaus nicht immer solche, die von Tod und Sterben handeln, es finden sich auch Texte, die das Lob des Herrn aussprechen. So liegt, um nur ein Beispiel anzuführen, der 1726 von Deyling auf einen Kaufmann gehaltenen Gedächtnispredigt der 103. Psalm, B. 1—5 zugrunde, der mit den Worten beginnt: „Lobe den Herrn, meine Seele“ und auch in den nächsten Versen keinen Hinweis auf Tod und Vergänglichkeit enthält. So könnte demnach ein dankbarer Christ auch ganz gut den 149. Psalm (Singet dem Herrn) zum Text der Predigt bestimmt haben. Diese Möglichkeit macht freilich die erste Verwendung von Bachs „Singet“ bei einem Trauerfall noch nicht wahrscheinlich. Aber man sehe sich den Text des zweiten Satzes, gewissermaßen das Adagio dieser gewaltigen Chorsymphonie, genauer an. Es ist ein Choral, der zeilenweise vom zweiten Chore gesungen wird, während der erste Chor alternierend eine arienhafte Melodie mit anderem Texte, der dem Versschema von „O Ewigkeit du Donnerwort“ entspricht, vorträgt. Der Choral ist die dritte Strophe des bekannten Liedes „Nun lob mein Seel' den Herren“, das den Königsberger Professor Joh. Gramann (Polyander), der auch Rektor der Thomasschule gewesen ist, zum Verfasser hat, während für die Worte des ersten Chores der Dichter nicht hat festgestellt werden können. Die Choralstrophe lautet: „Wie sich ein Vat'r erbarmet üb'r seine junge Kinderlein, so thut

der Herr uns allen, so wir ihn kindlich fürchten rein. Er kennt das arm' Gemächte, Gott weis, wir sind nur Staub, gleich wie der Gras vom Rechen, ein' Blum' und fallend Laub! Der Wind nur drüber wehet, so ist es nicht mehr da, also der Mensch vergehet, sein End' das ist ihm nah." Also Worte, die von der Vergänglichkeit des Menschen reden. Dazu der Text des des ersten Chores: „Gott nimm dich ferner unser an, denn ohne dich ist nichts getan mit allen unsern Sachen; drum sei du unser Schirm und Licht, und trägt uns unsre Hoffnung nicht, so wirst du ferner wachen. Wohl dem, der sich nun steif und fest auf dich und seine Huld verläßt.“ Was sollen diese ernstesten Worte, die zu dem dithyrambischen Jubel des ersten und der nachfolgenden Chöre durchaus nicht zu passen scheinen? Es ist nur denkbar, daß irgendein Ereignis ernster Art im Leben des oder der Besteller ihre Aufnahme in die Motette veranlaßt hat. Kindern mag Vater oder Mutter gestorben sein: Gott wird sich unsrer erbarmen, wenn wir auch Waisen geworden sind. Nicht weniger als siebenmal wiederholt der erste Chor die Worte „Gott nimm dich ferner unser an.“

Die befremdliche Zusammenstellung des Psalmes mit den Choralstrophen läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit so erklären: der Verstorbenen hat zum Text der Leichenpredigt Psalm 149 bestimmt, die eingelegten Strophen geben die Empfindungen der Hinterbliebenen wieder. Etwa sonst einen inneren Zusammenhang zwischen Psalm und Choralstrophen herausfinden zu wollen, wird wohl ein vergebliches Bemühen bleiben, ebenso wie in der Motette „Jesu, meine Freude“ Lied und Bibeltext keinesfalls mit Notwendigkeit aufeinander hinweisen: der Zusammenhang ist hier wie dort nur ein rein äußerlicher.

Wenn nun bei den vier vorher besprochenen Motetten ihr Charakter als Trauermotetten anerkannt wird, so bleibt wohl nichts übrig, als auch die Jubelmotette „Singet dem Herrn“ eben um ihres eigenartigen zweiten Satzes willen derselben Gattung zuzuweisen. Allerdings fehlt der Originalpartitur ein Hinweis auf eine bestimmte Feierlichkeit, während die Originalpartitur der Ernesti-Motette „Der Geist hilft“ einen solchen enthält. Das könnte freilich bedenklich machen, findet aber

vielleicht darin seine Erklärung, daß es, wie die Schrift beweist, bei der Abfassung von „Singet“ sehr eilig hergegangen sein muß. Während Bach bei der Ernestischen Motette acht Tage Zeit hatte, eine schön geschriebene Partitur anfertigte und sie mit Angabe der Bestimmung versah, fehlte bei „Singet“ dazu augenscheinlich die Zeit. Bach hat auf der Partitur zunächst bloß die Singstimmen angegeben, erst später hat er eigenhändig mit anderer Tinte „di Joh: Seb: Bach“ hinzugefügt. Den Originalstimmen fehlt leider der alte Umschlag, auf dem gewöhnlich Anzahl der Stimmen, Bestimmung usw. angegeben ist. Mein Berliner Freund Max Schneider, den ich um eine genaue Durchsicht der Originalien gebeten habe, schreibt mir, daß die Stimmen zuerst die bekannte Hand von Bachs Kopisten zeigen, zunächst in normaler Weise. „Kurz vor dem Alleluja beginnt jedoch eine sichtlich größer werdende Eile, und — der Meister selbst hilft mit fertig schreiben, indem just das Alleluja im Sopran, Alt und Tenor auf den ersten Blick seine Hand, deutlich aber eilig, zeigt. Auch im ersten Sopran scheint seine Feder die Textverteilung bei ‚was Odem hat‘ bestimmt zu haben. Das ganze Stimmmaterial macht den Eindruck, als sei der Meister dem Kopisten kurz vor dem Alleluja mit der Aufforderung zu größter Eile aufs Dach gestiegen.“ Diese Mitteilungen bestätigen und bekräftigen doch wohl die Annahme, daß es sich bei „Singet“ um eine besondere Feier gehandelt haben muß. Daß diese eine Trauung gewesen sein könnte, dem widerspricht der eingelegte Text. Und welche Annahme bleibt dann eigentlich noch übrig?

Es gibt noch eine sechste Motette, vierstimmig über den 117. Psalm „Lobet den Herrn alle Heiden“. Dieser Psalm ist bekanntlich der kürzeste in der Bibel. Er besteht nur aus zwei Versen; dennoch hat Bach ihn zu einer gewaltigen umfangreichen Motette gestaltet. Faßt man die Motette als einen einzigen Satz, was trotz der mit jeder neuen Textphrase eintretenden neuen Themen insofern Berechtigung hat, als das Ganze in einem Flusse verläuft, so bildet sie wohl den umfangreichsten Chor, den Bach geschrieben hat. Er besteht aus 165 zumeist Doppeltakten. Ein Zweifel an der Echtheit des Werkes

kann nicht aufkommen, trotzdem es für diese Motette an jeder beglaubigten Vorlage fehlt. Sie erschien gedruckt mit der Angabe: „nach J. S. Bachs Originalhandschrift“ 1821 bei Breitkopf & Härtel. Aber weder diese Originalhandschrift noch eine andere Abschrift waren aufzutreiben, als Büllner 1892 den Motettenband der Bachausgabe vorbereitete. Die Motette mußte einzig nach dem vorhandenen, auch nicht fehlerfreien Drucke gestochen werden. Der Inhalt läßt aber, wie gesagt, keinen Zweifel an der Echtheit zu, wenn sie auch in mancher Beziehung von ihren Schwestern abweicht. Sie ist die einzige vierstimmige und die einzige, die einen Continuo hat, der, wenn er auch meist mit den Singstimmen geht, doch an mehreren Stellen, so gleich am Anfang, selbständig auftritt. Er ist ein sog. Continuo seguente, d. h. ein Continuo, der nicht nur mit dem Singbaß, sondern gelegentlich auch mit einer anderen Singstimme geht, solange diese gerade die tiefste Stimme ist. Da Bach diese Art Continuo nur in seiner früheren Zeit, aber nicht mehr in Leipzig anwendet, so möchte man auf eine Jugendarbeit schließen, wofür auch bei aller Großzügigkeit der Komposition einige andere Züge, wie die auffällig lange Terzen- und Sextenmalerei bei dem Worte „waltet“ und dann auch die nicht gerade hervorragende Prägnanz mancher Themen sprechen. Jeder Textabschnitt hat sein eigenes Thema, das meistens als Fuge durchgeführt wird. So haben die ersten Worte des Psalmes ein über anderthalb Oktaven ausgedehntes Fugenthema, mit dem E-dur-Dreiklang beginnend; nach 24 Takten setzt mit den Worten „und preiset ihn, alle Völker“ ein neues Thema ein, dessen Reime schon im ersten Teile verborgen sind. Mit dem 43. Takte tritt wieder das erste Thema hinzu, die Fuge wird zur Doppelfuge, abschließend mit dem 58. Takte. Die folgenden Worte: „Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit“ sind mehr in homophoner Weise gesetzt, wenn man bei Bach von einer solchen überhaupt reden kann. Nach der schon erwähnten, etwas auffälligen malenden Stelle bei „waltet“ kommt mit dem 77. Takte auf die obigen Worte (seine Gnade“ usw.) wieder ein neues Motiv, während dessen Durchführung jede Stimme der Reihe nach auf „in Ewigkeit“

einen Orgelpunkt bildet. Eine 67 Takte lange, in allen möglichen Künsten spielende Fuge auf „Halleluja“ macht den Beschluß. Die Motette ist ein so in sich abgeschlossenes Ganze, daß man nicht auf den Gedanken kommt, sie könne ein Kantatentorso sein. Bach hat ja einigen seiner Kantatenchöre motettenartige Form gegeben, in denen nur der Continuo gelegentlich selbständig geführt wird, die Instrumente aber nur das mitspielen, was die Singstimmen an Noten haben. Beispiele sind die Chöre „Nun lob' mein Seel' den Herren“, „Ach Gott vom Himmel“, „Aus tiefer Not“ u. a. m. Der erste Chor ist bekanntlich auch als Motette („Sei Lob und Preis“) bearbeitet worden. Aber die Kantatenchöre haben immer einen Choral als Cantus firmus, sie sind figurierter Choräle. Einem Anfangschor mit Bibeltext hat Bach in seinen Kantaten sonst niemals motettenartige Bearbeitung zuteil werden lassen. Wollte man aber annehmen, daß der Psalm wegen seiner Kürze doch vielleicht den Einleitungschore einer Kantate den Text bilden sollte, so widerspricht dem die Ausdehnung des Satzes, der für einen Kantatenchor viel zu umfangreich wäre, ganz abgesehen von der eben erwähnten eigenartigen kompositorischen Behandlung. Auch das Halleluja, das sonst immer den Schluß eines Ganzen bildet, spricht gegen die Annahme eines Torso's. Wir müssen uns bei dieser Motette bescheiden; ihre ursprüngliche Bestimmung läßt sich nicht mehr erkennen. Aber wie sie sich durch das Fehlen jeder Choralstrophe von den fünf andern Motetten unterscheidet, denen sie auch an Gehalt und Bedeutung entschieden nachsteht, so hat sie auch zweifellos eine andere Bestimmung gehabt: eine Trauermotette ist sie keinesfalls. —

Es ist bereits erwähnt worden, daß der erste Herausgeber der Motetten, J. G. Schicht, sich leider starke Textänderungen erlaubt hat, die alle ferneren Neudrucke übernommen haben, bis die Wüllnersche Ausgabe (1892), gestützt auf die alten Stimmen der Thomasschule, neben einem korrekteren Notentexte auch den ursprünglichen Worttext wieder herstellte. Schicht änderte hauptsächlich in den Kirchenliedertexten; den Bibeltext ließ er unberührt. Schicht lebte in der Aufklärungszeit, und man weiß, wie in den damals herausgegebenen Gesangbüchern

ganz besonders den alten Kirchenliedern mitgespielt worden ist. Namentlich das Leipziger Gesangbuch von 1796, das der Superintendent Rosenmüller herausgab, läßt kein älteres Lied unberührt und verändert sie meist so gewaltsam, daß oft nur noch die Anfangszeile und die äußere Form an das alte Lied erinnern. Nicht einmal die Gellertschen Lieder sind in diesem Buche verschont geblieben. Deshalb fehlt aber auch in ihm wohlweislich jede Angabe eines Dichters. Besonders übel ist es dem Liede ergangen, das Bach seiner volkstümlichsten Motette „Jesu, meine Freunde“ zugrunde gelegt hatte. Zwar hat Schicht den Bachschen Chorälen nicht diese Textgestaltung untergelegt, aber er hat sich doch für berechtigt gehalten, die einzelnen Strophen so stark zu ändern, daß Bachs Musik stellenweise ganz unverständlich geworden ist. Einem wesentlichen Zuge in Bachs Schaffen, nämlich der Neigung, dem Texte in seinen Einzelheiten möglichst viel tonmalerische Seiten abzugewinnen, hat man erst in neuerer Zeit mehr Aufmerksamkeit zugewendet. Zwar ist dieser Zug, der ja mehr oder weniger allen Komponisten der Zeit Bachs eigen war, schon früh erkannt worden, so von einem seiner frühesten Erklärer, Mosevius. Auch Spitta kann nicht umhin, öfters auf die malende Darstellungsweise Bachs hinzuweisen, wenngleich er bestrebt ist anzunehmen, daß dabei mehr Zufälligkeiten obwalteten, als daß es dem Komponisten wirklich im Sinne gelegen haben könne, gewisse bezeichnende oder affektvolle Worte in so bestimmter Weise zu charakterisieren. Erst Albert Schweitzer hat in seiner vor einigen Jahren erschienenen Bachbiographie an einer Fülle von Beispielen dargetan, ein wie wesentlicher Zug diese realistischen Darstellungen in Bachs Kompositionen sind. Es kommt hier nicht darauf an, festzustellen, ob Schweitzer in seinen Deutungen nicht manchmal zu weit gegangen ist, jedenfalls hat er durch das besondere Hervorheben der bildlichen und symbolischen Darstellungen bei Bach, die in seiner Biographie einen ziemlichen Raum einnehmen, viel für das Verständnis Bachs getan. Schweitzer hat freilich auch mannigfachen Widerspruch gefunden, doch ist es offensichtlich, daß alle neueren Erklärer und Deuter Bachs

im Banne dieser gewonnenen Erkenntnis stehen. Wenn man nun freilich um dieser tonmalerischen Tendenzen willen Bach zu einem Kleinmaler stempeln möchte, und z. B. seiner „lyrisch versonnenen Kleinarbeit“ das Vermögen Händels „aus einem kaum überbietbar weiten geistigen Horizont heraus objektiv zu gestalten“ gegenüberstellt, da könnte man besorgt sein, daß mit dem Hervorheben dieser realistischen Neigung Bach kein besonderer Gefallen getan worden sei. Aber die Erkenntnis, wie sehr Bach der affektvollen Musik seiner Zeit angehört, wie naiv oft seine musikalische Illustrierung von Worten und Bildern ist, kann doch nur einen erfreulichen Fortschritt in dem Verständnis des Meisters bedeuten, dessen riesenhaftes kontrapunktisches Können nie zu überbieten ist, dessen Werke dabei aber auch in ihrem Aufbau durch die Schönheit ihrer Verhältnisse und die innewohnende Harmonie der Maße den höchsten Schöpfungen der Architektur gleichzustellen sind. Und wie, um bei diesem Vergleiche zu bleiben, ein liebevoll betrachtendes Versenken in die Einzelheiten des oft so reichen dekorativen Schmuckes unseren ältesten deutschen Bauten köstliche und auch wohl naive Darstellungen dem Beschauer vor Augen führt, ohne daß es jemand einfallen würde, das Monumentale des Gesamtwerkes zu unterschätzen, genau so ist es mit den Werken Bachs, die doch bei ihrem ersten Bekanntwerden zunächst gerade nur durch ihre Monumentalität gewirkt haben.

Monumental haben auch zunächst die Motetten bei ihren früheren Aufführungen durch die Thomaner gewirkt. Auch von diesen wurde die Größe mehr geahnt als verstanden; das geht sehr deutlich aus den Schilderungen von Fr. Kochliß hervor, der die Motetten als Thomaner unter Doles mitgesungen hat. Es war ein Ehrgeiz unter die Schüler gekommen, diese Motetten aufzuführen, trotz der Schwierigkeiten, die ihnen das Einstudieren machte, wie Kochliß bezeugt. Von den Hörern wurden sie angestaunt, der Chor vielleicht mehr als das unverständene Werk. Etwas anderes war von der damaligen Zeit, wo sich der gusto so sehr, aber nicht bewunderungswürdig geändert hatte, nicht zu verlangen, waren doch noch

vor 40 Jahren die Motetten Bachs für manchen Musiker nichts als ein wüstes Durcheinander! Man darf sich daher nicht wundern, wenn Schicht, obgleich er der Bachschen Zeit noch nicht allzuletzt stand, gleich wie seine Zeitgenossen und noch mehrere Generationen nach ihm, für das wichtige Verhältnis von Musik und Wort bei Bach noch kein Verständnis hatte. Bach selbst hat es ja gewiß oft schwer gemacht, dieses Verhältnis zu erkennen, indem er, man möchte sagen: mit unbekümmerter Naivität früher geschaffenen Werken später oft neue Texte unterlegte, die, dem früheren im Sinne entgegengesetzt, die Übereinstimmung von Text und musikalischem Ausdruck häufig völlig zerstörten. Kein Wunder, daß Schicht, der als einer der ersten sich wieder an Bachsche Kirchenmusik heranwagte, die seinem ästhetischen Empfinden nicht genügenden Worte durch vermeintlich bessere ersetzte, ohne zu merken, daß er dadurch einen wichtigen Faktor für das Verstehen der Bachschen Kunst völlig ausschaltete.

Betrachten wir um dieses wichtigen Zuges willen die Motette „Jesu, meine Freude“ etwas näher. Wie sich die Choralstrophen im Wechsel mit den Chören auf Bibeltext zu einer wundervollen musikalischen Einheit verbinden, ist schon erwähnt worden. Auch wenn man die sechs Choralstrophen aus der Motette herauslöst, welche eine Steigerung enthalten sie schon in ihrer direkten Aufeinanderfolge. Die schlichte erste Strophe mit dem so schön geführten Tenor, der hier wie so oft bei Bach in seiner melodischen Führung den besonders innigen Inhalt der Strophe zum Ausdruck bringt, es klingt alles so einfach und ist doch so kunstvoll. Gleich der Quartensprung des Tenors auf dem ersten Worte, die Steigerung dieser Stimme in den drei ersten Zeilen und dann der Schluß: Mit unerhörter Kühnheit steigt der Tenor bei den Worten „nichts sonst liebres werden“ bis hinauf zu dem Melodieton des Soprans, um sogleich durch einen Oktavsprung in seine natürliche Lage zurückzukehren. Welch ein Überschwang des Gefühls! Nach dem gewaltigen Chore über den Römertext: „Es ist nun nichts Verdammliches“ folgt die zweite Strophe des Kirchenliedes: „Unter deinen Schirmen.“ Nicht nur die Fünfstimmigkeit (die erste

Strophe war nur vierstimmig) deutet die Steigerung an, sondern eine Menge eigener Züge in den einzelnen Stimmen, die alle anzuführen unmöglich ist, gibt dieser zweiten Strophe, aus der ein hoher Mut im Kampfe gegen die Unwetter der Welt herauströnt, ihr besonderes Gepräge. Die eigentümliche Führung des Basses, jede Zeile mit einer langgehaltenen Note beginnend, deutet wohl auf das felsenfeste Vertrauen, während der hier ganz anders als in der ersten Strophe geführte Tenor und der Alt in ihren Bewegungen an die Stürme des Lebens erinnern sollen. Der starke Ausdruck sämtlicher Stimmen beim Krachen und Blitzen der Hölle und dann die Schlußzeile „Jesus will mich decken“, in der in allen Stimmen — Tenor voran — wieder weiche Töne angeschlagen werden, das ist alles wundervoll. Nach einem Terzett auf Bibelwort folgt die dritte Strophe des Kirchenliedes. In allen neueren Gesangbüchern wird diese Strophe leider weggelassen, weil einige Ausdrücke darinnen wie „Drachen“ und „brummen“ anstößig erschienen. Der Inhalt ist dem der zweiten Strophe ähnlich, nur gesteigert. Die Strophe lautet:

„Trotz dem alten Drachen, trotz des Todes Rachen, trotz der Furcht darzu! Lobe, Welt, und springe; ich steh' hier und singe in gar sicherer Ruh! Gottes Macht hält mich in Acht; Erd' und Abgrund muß verstummen, ob sie noch so brummen.“ Die vielen Bilder und Vorstellungen, die Gegensätze in den einzelnen Zeilen waren für Bach Veranlassung, diese Strophe besonders eingehend zu behandeln und einen Satz zu schaffen, der zu dem Genialsten gehört, was uns seine große Kunst geboten hat. Schweizer sagt in seiner Biographie einmal, daß der Teufel dem Musiker Bach eine gar liebe Gestalt gewesen sei. Er macht darauf aufmerksam, daß der Teufel, die Sünde, kurz das Böse bei Bach vielfach unter dem alttestamentlichen Bilde der Schlange durch in Bindungen sich auf- und abwärts bewegende Motive dargestellt wird. Hier in unserer Strophe begeht nun Bach die ungeheuere Kühnheit, nicht bloß die begleitenden Stimmen, also Alt, Tenor und Bass, dieses Symbol der Sünde darstellen zu lassen, sondern er gestaltet die Choralmelodie selbst so um, daß

auch sie sich an der Tonmalerei beteiligt und daß dadurch ihre ursprüngliche Gestalt dem Hörer fast verborgen bleibt. Man sagt, erst Brahms habe erkannt, daß auch diesem Sage die Melodie des Kirchenliedes zugrunde liege, doch wußten das die Thomaner schon längst. Aber was Bach zu dieser Variation veranlaßt hat, das konnte freilich aus dem verstümmelten Texte unmöglich ersehen werden. Man beachte, wie Bach den Inhalt der neun Zeilen der Strophe illustriert. Wo vom Drachen, dem Loben der Welt usw. die Rede ist, beteiligt sich auch der Sopran an dem Schlangenmotiv, dem aber immer, wenn auch stark verändert, die Choralmelodie zugrunde liegt. Doch das Loben ficht uns nicht an: „ich steh' hier und singe in ganz sichrer Ruh“; welche Weichheit und Innigkeit mit einem Male hier und noch mehr bei der nächsten Zeile „Gottes Macht hält mich in Aht“, wo der Sopran die Melodie fast ganz unverändert gibt. Aber dann die beiden letzten Zeilen: „Erd' und Abgrund muß verstummen, ob sie noch so brummen“. Immer liegt die Choralmelodie vor, aber wie verwandelt durch rhythmische und harmonische Änderungen in Fülle. Gleich die ersten Worte geben Bach Veranlassung zu einer großartigen Malerei: bei „Abgrund“ stürzen alle Stimmen im gleichen Akkord in die Tiefe; Sopran und Baß eine volle Oktave. Darauf der Baß allein: „muß verstummen“, Wiederholung dieses Sturzes einen Ton höher mit dem „verstummen“ als Echo, schließlich noch einmal der Baß allein, indem er auf „Abgrund“ eine verminderte Septime abwärts springt. Dann folgen die letzten Worte: „ob sie noch so brummen“. Da geht es nun bei „brummen“ in den fünf Stimmen in Bindungen durcheinander und findet fast kein Ende. Wer freilich meint, Bach habe hier ein Brummen darstellen wollen, irrt sich sehr; es ist immer wieder das Symbol des Bösen, das in diesen Schlangenwindungen zum Ausdruck kommt. Und nun denke man daran, was Schicht aus diesem Texte gemacht hat: „Trotz der Gruft der Erden, wo ich Staub soll werden usw.“ (!) Wie konnte man die Musik dazu verstehen? Was hatten die melodischen Bindungen bei „Gruft der Erden“ für Sinn? Die nächsten vier

Zeilen sind unverändert geblieben und waren darum auch immer in ihrer ganzen Schönheit faßbar. Aber zu dem veränderten Texte der beiden letzten Zeilen paßt die Musik wie die Faust aufs Auge. Schicht hat aus ihnen Folgendes gemacht: „Erd und Himmel mag zerstäuben, Gott wird Gott noch bleiben“. Also statt „Abgrund“ — „Himmel“; man denke dabei an den Sturz in die Tiefe! Am merkwürdigsten wirkt die Stelle, wo der Baß den Sprung in die Tiefe allein vollführt: auf „Himmel“ der tiefste Ton! Und dann auf „bleiben“ die ganze Malerei der Sünde! Wo Bach Worte wie „bleiben“ musikalisch ausdrücken will, tut er das gewöhnlich durch langgehaltene Noten, wie z. B. in der schönen Kantate „Bleibe bei uns“, oder wie in unserer Motette, wo bei den Worten „ich steh' hier“ auf einmal der Fluß der Stimmen unterbrochen wird und alle Stimmen höchst wirkungsvoll auf einem Akkord verharren. Um Bachs Intentionen gänzlich unverständlich zu machen, konnte der Text nicht schlimmer verändert werden. Die letzten drei Strophen des Liedes haben nur wenig Änderungen erfahren, so daß das Verhältnis der Musik zum Texte verständlich bleibt, und das Bibelwort ist, wie schon gesagt, nicht angetastet worden. Aber es ist schlimm genug, daß die eine Strophe so unglaublich hat verstümmelt werden können. Schicht hat damit den Beweis geliefert, daß er für die Eigenart Bachscher Kunst doch recht wenig Verständnis hatte. Wir Neueren haben wenigstens die Entschuldigung, daß wir die hier in Frage kommende Strophe in ihrem richtigen Texte nicht kannten.

Auf eins muß übrigens noch aufmerksam gemacht werden: die gedruckte Partitur erschien 1803, die gedruckten Stimmen kamen aber erst 1845 heraus. Die Thomaner haben noch lange Zeit die Bachschen Motetten aus den alten Stimmen mit dem richtigen Texte gesungen. Das geht u. a. daraus hervor, daß in den zwanziger und dreißiger Jahren die Motette „Komm, Jesu, komm“, von der gleich mehr die Rede sein wird, von den Schülern „der saure Weg“ genannt wurde. Sie gaben der Motette diesen Namen, weil sie ihnen beim Einstudieren viel Mühe machte; sie ist auch unstreitig die

schwierigste von allen. Bezüglich des Textes ist es dieser Motette ähnlich gegangen wie der Motette „Jesu meine Freude“. Namentlich die erste Strophe ist stark umgeändert worden, höchstwahrscheinlich von Schicht selbst, da das Lied außer an der bereits erwähnten Stelle sonst nirgends vorkommt. Die Strophe heißt richtig: „Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde, die Kraft verschwindt je mehr und mehr; ich sehne mich nach deinem Friede, der saure Weg wird mir zu schwer: komm, komm, ich will mich dir ergeben, Du bist der rechte Weg, die Wahrheit und das Leben.“ Den Anfang hat Schicht so gestaltet: „Komm, Jesu, komm, gib Trost mir Müden, das Ziel ist nah, die Kraft ist klein, ich sehne mich nach deinem Frieden, verlaß mich nicht in Todespein“ — das übrige ist unverändert geblieben. Diese Änderungen erscheinen zunächst geringfügig, und man könnte höchstens sagen, daß sie unnötig waren, da der alte Text nichts bot, was auch beim Empfindlichsten hätte Anstoß erregen können. Wer aber die Motette eingehender studiert, wird merken, daß die musikalischen Themen einzig und allein zu der ursprünglichen Fassung passen. Das Bild des Wandrers, der dem Himmel zustrebt und dabei zu erlahmen fürchtet, wenn ihm nicht Jesu Hilfe zuteil wird, ist im alten Texte streng festgehalten, im neuen ist dies Bild namentlich in der vierten Zeile gestört; von „Todespein“ ist im ganzen Lied überhaupt nicht die Rede, wohl aber von dem sauren Gang durchs Leben, dem Frieden zu, den wir ohne Jesu Hilfe nicht vollenden können. Das Lied spricht in jedem Verse die Sehnsucht nach dem ewigen Leben aus und war daher für Bach eine recht geeignete Vorlage.

Der erste Satz ist aus diesem Grunde einer der herrlichsten geworden, die Bach geschrieben hat. Erdenmüdigkeit und Himmelssehnsucht haben nie einen innigeren Ausdruck gefunden. Der Aufbau ist besonders kunstvoll. Nach dreimaligem Rufe „komm“ bringen beide Chöre abwechselnd die ersten drei Worte in inniger Bitte, aber nicht etwa so, daß der zweite Chor den ersten einfach wiederholt, wie das spätere Komponisten machten, sondern jedesmal in melodischen und harmonischen Abweichungen, dann folgt die nächste Phrase

„mein Leib ist müde“, zunächst vom ersten Chor aufgenommen, während der zweite Chor sich erst nach mehrmaligem Rufe „komm“ dem neuen Motiv zuwendet. Wie sich die Stimmen bei „müde“ herabsenken, ist von wunderbarem Ausdruck. Die nächsten Worte „die Kraft verschwindt je mehr und mehr“ finden wieder eine neue Einkleidung, die bei den Schichtschen Worten ziemlich unverständlich wird. Bach stellt gegenüber: die Kraft — verschwindt, Schicht: das Ziel — ist nah. Während Bach dem Worte „Kraft“ durchweg den höchsten Ton der Oberstimme gibt, kommt dieses Wort bei Schicht im Nachsatz auf einen tiefen Ton. Der nächste Satz des Gedichtes „ich sehne mich nach deinem Friede“ ist bei Schicht unverändert geblieben, und darum ist diese Stelle auch schon früher von besonderer Wirkung auf die Hörer gewesen. Die ganze Motette ist das hohe Lied der Sehnsucht; das macht dieser Text besonders verständlich. Die nächste Zeile bildet in ihrer musikalischen Gestaltung den Höhepunkt des ganzen Satzes, natürlich nur mit dem richtigen Texte. Wie in dem bekannten achtstimmigen Crucifixus von Lotti (hier aber doch mehr nur als musikalisches Kunststück ohne rechte innere Begründung) steigen die Stimmen, vom zweiten Bass angefangen, Takt für Takt mit den Worten „der saure Weg“ aufwärts, das Mühselige und die Last des Weges bei dieser Steigerung zu lebendiger Anschauung bringend. Es ist, als ob jede Stimme den Weg versuchte, aber hoffnungslos. Sie sinken wieder herab bei den Worten „ist mir zu schwer“ oder wenden sich wie klagend nach oben. Merkwürdigerweise läßt Bach das Thema, das doch mit einem Aufstake beginnen mußte, mit dem vollen Takte anfangen, so daß genau genommen ein Schema (mit $\frac{3}{2}$ Takt) herauskommt: [dër säurè] Wäg. Es ist hier wieder eine Stelle, die zeigt, mit welcher Souveränität Bach mit der Form schaltet, wenn es gilt, sie einer höheren Idee dienstbar zu machen. Was ihn veranlaßte, dem Motiv — es sind gleiche halbe Noten — diese eigenartige metrische Gestalt zu geben, hatte seinen Grund gewiß in der Neigung zur Malerei. Nicht um eine betonte und zwei unbetonte Noten kann es sich hier handeln, sondern um drei gewissermaßen gleich

schwere Noten, durch die Last und Schwere besonders zum Ausdruck kommen sollte. (Heutzutage würde ein Komponist den Sängern durch Gott weiß wieviel Akzente zuhilfe kommen.) Dabei ist aber infolge der melodischen Gestaltung des Themas gesorgt, daß der Text richtig rhythmisiert erklingt, indem die zweite Note des Themas einen halben Ton steigt und dadurch dieser Note ein gewisser Nachdruck gegeben wird, so daß der rhetorische und dynamische Akzent zusammenfallen; es ist gewissermaßen das Schema: [dér sauré] Wäg. Die gleichen Worte erhalten später eine neue symbolische Darstellung durch aufwärts eilende kürzere Noten „der saure Wäg“ und auf breiten Akkord zurücksinkende auf „zu schwer“. Alles das bleibt mit dem Schichtschen Texte völlig unverständlich.

Fast ungestüm, aber auch innig, erklingt in dem folgenden kurzen Satze der Ruf: „Komm, komm, ich will mich dir ergeben“, wobei die Stimmen sich im Anrufen zu überbieten suchen, um dann mit den Worten der Schrift „Du bist der rechte Wäg“ usw. in einem reichlich langen Satze die erste Strophe zu beenden. Die nun folgende arienmäßig behandelte Strophe ist die letzte des Gedichtes. Die schöne Weise ist zweifellos von Bach. Wie in den Schlußzeilen der Sopran auf dem Worte „Wäg“ gleichsam dem Himmel zustrebt, das ist überirdisch schön. Auch diese Strophe hat Schicht stark geändert, doch ist hier der Schaden nicht so groß, weil sich die Parodie der Komposition ganz gut anschließt und auch die wichtige Schlußzeile unverändert geblieben ist. Übrigens lautet das erste Wort dieser Strophe nach dem Wagnerschen Gesangbuche „Drum“, und nicht wie in der Bachausgabe steht, „Drauf“. Wäre der Satz im $\frac{6}{8}$ Takt (Du bist der rechte Wäg) nicht gar so ausgedehnt, so müßte man dieser Motette den höchsten Preis zuerkennen. Der erste Teil ist eines der größten Wunderwerke Bachs, nicht zum wenigsten durch die bei ihm ungewöhnliche Knappheit und Kürze, mit der die große Anzahl bedeutungsvoller Motive behandelt werden. Aber der letzte Teil steht durch seine Länge, wenn wir jetzt auch deren Veranlassung kennen, doch in keinem rechten Verhältnis zum übrigen. Ihn, wie es manchmal geschieht, in schnellem Tempo

herunterzujagen, ist ein Unrecht, denn sein Charakter ist weich. Aber es lassen sich in dem Satze ganz gut und ohne Schaden Kürzungen anbringen, weil zahlreiche wörtliche Wiederholungen vorhanden sind. In den siebziger Jahren wurde die Motette öfters in diesem Teile um ein gutes Drittel gekürzt gesungen, entschieden zu ihrem Vorteil. Im ganzen wird sie weniger oft aufgeführt als ihre Schwestern. Auch den Thomauern war sie immer eine recht schwere Aufgabe (der saure Weg!), und sie ist auch wegen ihrer hohen Stimmlagen sehr anstrengend. In Hauptmanns Zeiten, ungefähr 1867, ging ich einst den damaligen ersten Präfekten, D. Haupt mit Namen, mit der Bitte an, er möchte diese Motette, die einzige von Bach, die ich bis dahin noch nicht kannte, doch einmal vornehmen. Der Musiksaal der alten Thomasschule und das zu dieser Zeit von Hauptmann bewohnte Zimmer lagen Wand an Wand. Eines Abends saß ich wie so oft mit Hauptmann in dessen Zimmer, als der Präfekt mit den Sopranisten und Altisten gerade die von mir gewünschte Motette probte. „Bernhard,“ meinte Hauptmann, „geh doch 'mal 'nüber zu Haupt und sage ihm, er möchte die Motette einen halben Ton tiefer singen lassen, die Jungen schreien sich sonst kaput!“ Ich richtete den Auftrag aus, was meinen Freund freilich recht in Verlegenheit brachte: „Ich kann's kaum in Gmoll spielen, geschweige denn in Fis moll“. Er half sich damit, daß er die Schüler ohne jede Begleitung singen ließ, nachdem er den Fis moll-Akkord angegeben hatte. Damals habe ich ihm zur Hilfe die Motette schriftlich um einen halben Ton tiefer transponiert, indem ich zugleich die Stimmen aus dem C-Schlüssel in den Violinschlüssel umschrieb. Das ist ein recht probates Mittel, die alten Schlüssel geläufig lesen zu lernen.

Es ist ein günstiges Geschick, das uns diese Motetten erhalten hat. Bei solchen Gelegenheitskompositionen, die doch eigentlich nur einmal Verwendung finden konnten, lag die Gefahr, daß sie verloren gingen, näher als bei weltlichen und geistlichen Gelegenheitskantaten, die Bach später doch zumeist zu Kirchenkantaten umarbeitete. Man kann wohl vermuten,

daß sich die Schüler selbst der Motetten bald nach ihrer Entstehung angenommen und sie gelegentlich bei Beginn des Frühgottesdienstes — oder gar in der Sonnabendvesper? — gesungen haben. Die Beweise dafür lassen sich allerdings z. B. noch nicht bringen. Daß sie aber zu Doles' Zeit (Kantor 1756 bis 1789) bereits dem Repertoire des Chores angehörten, bezeugt Friedr. Kochliß, der von 1781—88 Thomaner war. In seinem bekannten Werke „Für Freunde der Tonkunst“ führt er im zweiten Bande einige Motetten an, die er als Knabe habe ausführen helfen müssen. Er betont das letzte Wort, weil er mit Wehmut der Zeit gedenkt, wo er mit wenig Verständnis für die Großartigkeit der Motetten, nur aus Furcht vor harter Strafe seine Stimme fest vortragen lernte. Man erkennt aus seinem Bericht, wie fremd den Schülern schon damals die Bachsche Art geworden war, auch scheint es, daß Doles die Motetten ohne jede Begleitung hat singen lassen, was natürlich die Schwierigkeit der Ausführung sehr erhöhte. Leider gibt auch Kochliß nicht an, ob die Motetten Sonntags oder Sonnabends aufgeführt worden sind. Auch die bekannte Erzählung von dem Besuch Mozarts auf der Thomasschule, wo Kantor Doles ihm die Motette „Singet dem Herrn“ vorsingen ließ, die Mozart in höchstes Entzücken versetzte, geht auf Kochliß zurück, der damals (1789) schon Student war, der denkwürdigen Aufführung aber beigewohnt hat. Die Bachschen Motetten waren aber damals in doppeltem Sinne Besitz der Thomaner, wenngleich es Partituren, wie es scheint, auf der Schule nicht gegeben hat, denn Mozart hat, wie Kochliß berichtet, die Wunderwerke aus den ihm gereichten geschriebenen Stimmen, die er auf Stühle um sich herum legte, studiert; er sei nicht eher aufgestanden, bis er alles, was von Bach da war, durchgesehen hatte.

Wenn auch die Richtung, die Doles auf kompositorischem Gebiet nahm, der seines großen Lehrers fast entgegengesetzt war — er wollte z. B. die Fuge aus der Kirchenmusik verbannt wissen — und seine Kirchensachen mehr „sanfter und rührender“ Art waren, wie es der Zeitgeschmack liebte, etwa nach dem Muster Grauns und Rolles, so ist doch unverkenn-

bar, daß Doles in seinen großen achtstimmigen, noch jetzt in der Thomasschule aufbewahrten Motetten eine wenn auch nur äußerliche Verwandtschaft mit den Bachschen Motetten, insbesondere mit „Jesu meine Freude“ zeigt. Es sind zumeist Lobpsalmen, denen in mannigfacher Bearbeitung die verschiedenen Strophen eines Kirchenliedes eingefügt sind, also ähnlich wie in „Jesu meine Freude“. Mit Vorliebe wählt Doles Psalmenverse, in denen von Harfen, Pauken und Trompeten die Rede ist. Namentlich die ersten haben es ihm angetan, so daß sich in vielen seiner Motetten die Malerei der Harfenmusik durch auf- und niedergogende Arpeggien der Singstimmen findet. Auch liebt er die Choräle in der Weise zu figurieren, daß die drei oberen Stimmen in gehaltenen Noten singen, der Baß aber in Achteln und Sechzehnteln billige Läufe ausführt. Das bekannteste Beispiel dieser Manier ist die vierte Strophe der noch heute gesungenen Motette über „Ein' feste Burg“. Den Schülern machte es immer ein besonderes Vergnügen, derartige Stücke zu singen, wie denn auch beim Vortrag der obenerwähnten Strophe (früher wenigstens) sich zahlreiche ehemalige Thomanerbassisten aus der Kirche hinauf zum Chor begaben, um diesen Vers mit „herunterorgeln“ zu helfen. Die Dolesschen Motetten sind zu ihrer Zeit sehr beliebt gewesen und haben jedenfalls mehr Verständnis gefunden als die Bachschen. Und sie sind auch unter den Kantoren A. E. Müller, Schicht und auch noch unter Weinlig fast mehr gesungen worden als die des großen Meisters. Unter Hauptmann traten sie dann mehr und mehr zurück, bis auf die eine „Lobet den Herrn“, die allerdings eine ganz besonders schöne Harfenmusik hat. Aber auch sie wurde einst ad inferos geschickt. Es ist mir noch lebhaft gegenwärtig, wie in einer Singprobe, in der die genannte Motette geprobt wurde, mitten in der schönsten Harfenmalerei E. Fr. Richter die Partitur zuklappte mit den an den Präseften gerichteten Worten: „Nein, das geht wirklich nicht mehr; geben Sie mal was anderes!“ Diesen Motetten haftet eben zu viel Zeitgeist an, und sie mußten veralten, wie es ja auch den meisten, seinerzeit hochgeschätzten und gewiß auch gediegenen Motetten Schichts ergangen ist.

Erhabenen Meistern strebte auch Schicht nach: Haydn und Mozart, doch war es mehr Außerliches, was er von ihnen annahm. Seine Melodik ist vielfach rührselig, seine Harmonik oft weichlich. Es ist bezeichnend, daß von ihm berichtet wird, er habe — und dabei war er ein großer starker Mann! — beim Komponieren öfter Tränen vergossen. Das paßte zu der Zeit, in der er schuf, und kein Thomaskantor hat wohl mehr Verehrung in Stadt und Land genossen als Schicht. Und doch wie bald war der größte Teil seiner Werke vergessen, während die viel ältere Kunst Sebastian Bachs um ihres Ewigkeitswertes willen in der Gegenwart eine Renaissance erlebt, wie sie in der gesamten Kunstgeschichte ohne Beispiel ist. Daß aber der Thomanerchor wohl der einzige Kirchenchor gewesen ist, der — wir können das ruhig annehmen — seit Bachs Tode seine Motetten, unbekümmert um die jeweiligen Geschmacksrichtungen, immer und immer wieder aufgeführt und damit bewiesen hat, daß er die Größe Bachscher Kunst schon in früher Zeit, wenn auch vielleicht nicht voll begriffen, aber doch geahnt und gefühlt hat, das wird für ihn in der Geschichte der musikalischen, insbesondere der Bachschen Kunst immer ein besonderes Ruhmesblatt bilden.

Gern hätte ich dieser Arbeit einige statistische Angaben beigefügt, wie oft, soweit sich dies überhaupt bestimmen läßt, die einzelnen Motetten Bachs von den Thomanern in der Sonnabendvesper aufgeführt worden sind. Leider hat aber das mir augenblicklich zur Verfügung stehende Material an Motettenbüchern u. dergl. einige Lücken, so daß sich auch für die letzten hundert Jahre keine genaue Statistik aufstellen läßt. Einige allgemeine Bemerkungen mögen daher genügen. Nachdem dem uralten Sonnabend-Vespergottesdienst in der Thomaskirche 1569 eine Predigt eingefügt worden war, mögen die Schüler, veranlaßt durch stärkere Beteiligung der Gemeinde bei diesem Gottesdienste, einige Motetten wie Sonntags zu Anfang dieses Gottesdienstes gesungen haben. Bezeugt ist dies erst 1694, aber in einer Weise, die auf eine alte Einrichtung schließen läßt. Für das ganze 18. Jahrhundert fehlt

es an jeder Mitteilung über die musikalische Beteiligung des Chores bei der Vesper. Auch nach Gründung des Leipziger Tageblattes (1807), das sehr bald Sonnabends den Kirchenzettel brachte und dabei die Sonntagskirchenmusik mit anzeigte, unterbleibt zunächst noch die Angabe der Sonnabendsmotetten. Es handelte sich hier eben um einen Nebengottesdienst, dessen musikalische Ausschmückung Sache des Präfekten und nicht des Kantors war, woher es kommt, daß in der „Motette“ heute noch der Präfekt dirigiert. Erst seit Schichts Kantorate, und auch nicht gleich beim Beginn desselben (April 1810), sondern erst seit dem 14. September 1811, werden auch die Motetten im „Tageblatte“ angezeigt, bis auf heute ziemlich lückenlos, wenn auch nicht fehlerlos, so daß wir von diesem Zeitpunkt an die Motettenaufführungen eines ganzen Jahrhunderts verfolgen können. Es ist bezeichnend, daß der mit der öffentlichen Anzeige gleichzeitig eintretende Aufschwung dieser Aufführungen gerade unter dem ja hauptsächlich auf dem Gebiete der Motette tätigen Schicht stattfand. Auch alle späteren Kantoren haben die Kompositionsform der Motette bevorzugt und weniger instrumentale Kirchenmusik geschrieben. Daher kam es, daß der Schwerpunkt der musikalischen Tätigkeit des Chores aus dem Hauptgottesdienste — allen Beteiligten, der Gemeinde und dem Chore zum Vorteil — mehr in den Nebengottesdienst verlegt wurde. Auch den Bachschen Motetten kam diese Wandlung zugute, indem sie nun mehr gehört, bewundert und nach und nach auch anderwärts aufgeführt wurden. Verfolgt man eine Reihe von Jahren die Aufführungen dieser Motetten, so findet sich eine gewisse Stetigkeit in der Zahl der Aufführungen. 1812 sind acht Aufführungen verzeichnet, 1816 neun, 1822 allerdings bloß vier. Die Schichtschen Motetten waren mit der Zeit mehr und mehr bevorzugt worden. Dafür finden unter Weinlig 1827 wieder sieben Vorträge von Bachmotetten statt, 1830 sechs, 1836 acht, dann und wann auch bloß drei oder vier im Jahre, in den meisten Jahren aber doch eine größere Zahl, so daß man annehmen könnte, daß jede Motette jedes Jahr mindestens einmal zum Vortrag gekommen sei. Das ist aber durchaus nicht

der Fall; einzelne werden auf Kosten der anderen besonders bevorzugt, vor allem „Singet“. Das ist kein Wunder. Gilt es doch für jeden Präseken als höchste Ehre, bei dieser Motette den Taktstock schwingen zu dürfen. „Jesu meine Freude“ tritt dagegen sehr zurück, aus dem einfachen Grunde, weil es oft an diesem oder jenem Solisten mangelt. Nach „Singet“ findet sich am häufigsten „Der Geist hilft“, dann „Ich lasse dich nicht“ mit wechselnder Komponistenangabe (Sebastian und Christoph B.), während „Komm, Jesu, komm“ stark zurücktritt. Einmal findet sich eine dreizehnjährige Pause, ehe diese Motette wieder vorgenommen wird. Jetzt, unter Prof. Schreck, werden sie wohl sämtlich jedes Jahr aufgeführt. Wie viele Chöre können es sich wohl leisten, auf Wunsch jede Bachsche Motette ohne Probe augenblicklich vorzutragen? Es ist tatsächlich bei Gelegenheit auswärtigen Besuches vorgekommen, daß dem Besucher die Frage vorgelegt worden ist, welche Bachsche Motette er zu hören wünsche, und daß der ausgesprochene Wunsch dann sogleich erfüllt wurde. Der Fall liegt zwar eine Anzahl Jahre zurück, zweifellos wird es aber auch den jetzigen Thomanern eine Kleinigkeit sein, eine derartige Leistung zu vollbringen.



Über die F dur-Toccata von J. S. Bach.

Von Prof. Dr. W. Voigt (Göttingen).

Eine der eindrucksvollsten Veranstaltungen der Royal Society in London bei Gelegenheit ihres in dem vergangenen Sommer begangenen 250jährigen Jubiläums war ein Festgottesdienst in Westminster Abbey. Der herrliche stimmungsvolle Raum, geweiht durch die Erinnerung an alle geistigen Größen Englands, ist ja zu jeder Stunde ein Heiligtum, abseits aller Unruhe des Tages, aber er wirkte damals mit besonderer Gewalt, weil das Andenken an die führenden Geister Englands in den Naturwissenschaften in der ganzen feierlichen Versammlung lebendig war.

Dem Deutschen mußte neben jenen alten stolzen Erinnerungen die Wissenschaftspflege seines eigenen Landes einigermaßen jugendlich und bescheiden vorkommen, und ich weiß, daß außer mir auch anderen Landsgenossen, die (wie ich) amtlich der Feier beizuwohnen hatten, derartige Gedanken sich aufgedrängt haben.

In die so geweckte ernste Stimmung hinein brachte der Schluß der Feier eine unerwartete freundliche und rührende Wendung. Zur Krönung des Erinnerungsgottesdienstes, den die erste wissenschaftliche Körperschaft Englands in dem verehrtesten Kirchenraum des Landes veranstaltete, hatte man doch nicht Würdigeres zu wählen gewußt, als unser liebes „Nun danket alle Gott“, in ausgezeichnete englischer Übersetzung und mit der originalen Melodie, und daranschließend die F dur-Toccata von J. S. Bach.

Das bewies in ergreifender Weise, daß unser armes Deutschland auch in seiner trübsten Zeit doch noch etwas gehabt hat, um reichere Völker damit zu beschenken.

Viele Jahre hatte ich die vertraute F dur-Toccata nicht gehört. Während sie in meinen Knabenjahren in Leipzigs Nikolai- und Thomaskirche öfters erschien und mich dann immer mit erhabner Wonne erfüllte, ist sie jetzt in den Programmen der Kirchenkonzerte ein seltener Gast, und Aesthetiker loben sie mit dem Prädikat „grandiose Monotonie“ tot. Da war mir's denn eine Art Genugtuung, sie in Westminster Abbey bei dieser stolzesten Gelegenheit in ihrer unverwüftlichen siegreichen Jugendkraft daherschreiten zu hören. Aus jener Stunde stammt die Idee, eine kurze Betrachtung über das, wie es scheint, gegenwärtig etwas verkannte Werk für das Bach-Jahrbuch zu schreiben.

Die Form des Präludiums — welcher Gattung die Toccata gemäß ihrer Verbindung mit der Fuge zuzurechnen ist — hat bei Bach während seiner Entwicklung eine bedeutungsvolle Umgestaltung erfahren, und zwar im Sinne der Erhebung aus einer nur vorbereitenden, dienenden Stellung zu einer selbständigen Bedeutung. Nicht mit Unrecht bezeichnet Spitta die Paare: Präludium—Fuge aus der letzten Bachschen Periode als „zweisätzige Orgelsinfonien“.

Die Erhebung zur Selbständigkeit vollzog sich bei dem Präludium insbesondere durch die Einführung einer gesetzmäßigen Gliederung, die den Eindruck eines in sich ruhenden und abgerundeten Organismus hervorruft. Es ist sehr lehrreich, an den vorliegenden Werken Bachs die Stufen dieser Entwicklung nachzuweisen. Ich will zu dem Zweck nur die bekanntesten heranziehen, wobei ich nach der Ausgabe von Peters zitieren werde.

Auch unter denjenigen Präludien, deren Fugen bereits die Züge der Reife und Meisterschaft aufweisen, finden sich noch Beispiele eines völlig freien Spieles mit einem einzigen Motiv. Hierher gehört besonders das Präludium zu der gewaltigen Amoll-Fuge (P. II. 8); nicht minder zählen dazu die Präludien zur Adur-Fuge (P. II, 3) und zu zwei Gdur-Fugen (P. II, 2 und IV, 2), die sämtlich nach ihrer Bedeutung durch die Fugen weit überwogen werden. Weniger streng nur aus einem Motiv entwickelt, aber doch den vorgenannten

im formlosen Hinträumen oder -spielen verwandt, sind die Präludien der Paare in Emoll, Gmoll (P. III, 10 und 5), Ddur (P. IV, 3).

Die Tendenz zu architektonischem Aufbau kündigt sich zunächst in der parallelen Gegenüberstellung sich entsprechender Glieder an, mehrfach so, daß einem Eingangssatz sogleich dessen Wiederholung in der Tonart der Dominante gegenüber tritt. Diesen Bau zeigen u. a. die Präludien in Cdur und Fmoll (P. II, 1 und 5). Eine vierstimmige Fantasie in Cmoll (P. III, 6) enthält hierzu eine Erweiterung durch Einführung eines zweiten Themas. Die Wiederholung derselben Periode in mehreren Tonarten, insbesondere auch in den zu Tonika und Dominante parallelen Moll- oder Durtonarten bei Abschluß mit einer Wiederholung in der Grundtonart weisen auf: die schöne fünfstimmige Fantasie in Cmoll (P. IV, 12) — das Präludium zu einer unvollendeten Fuge —, weiter der Hauptsatz der Cdur-Toccata (P. III, 8), endlich ein offenbar sehr frühes einzelnes Präludium in Gdur (P. VIII, 11). Inmitten einer im übrigen freien Entwicklung folgen mit einzelnen Gliedern dem Parallelenprinzip auch die gewaltige Gmoll-Fantasie (P. II, 4) und die dorische Toccata (P. III, 3).

Diese Vorstufen leiten zu einer Art von Endform hin, zu dem Schema des sinfonischen Präludiums, dem sich mehrere der allergrößten Werke dieser Art fügen. Ein Hauptsatz erscheint hier viermal, nämlich nacheinander in der Tonika, Dominante, Unterdominante, Tonika, und zwischen diesen vier Grundpfeilern sind als leichtere Gewinde Zwischensätze ausgespannt, nach dem übersichtlichen Schema:

(T) — (D) — (U) — (T).

Aber, so befriedigt Bach anscheinend bei diesem großartigen Bildungsgesetz verweilte, so hat er dasselbe doch stets mit souveräner Freiheit gehandhabt, und jedes der vier großen Orgelpräludien in Cmoll, Emoll, Hmoll und Esdur (P. II, 6, 9, 10, III, 1), die ihm unterworfen sind, zeigt in Einzelheiten Abweichungen. Die Hauptsätze wiederholen sich bald mehr, bald

weniger vollständig, die Zwischensätze verarbeiten bald gleiches, bald verschiedenes Material usw. Es ist von großem Interesse, die vier genannten Werke — zu denen übrigens noch ein einzeln überliefertes großes Präludium (mit Doppelfuge) in Amoll für Klavier¹⁾ zu ziehen ist — auf die bez. Gleichheiten und Verschiedenheiten zu studieren, auch die Beziehungen zu untersuchen, welche sie mit dem großen Cdur-Präludium (P. II, 7) verbinden. Man erhält dadurch eine besonders deutliche Vorstellung von der Verbindung von Gesetzmäßigkeit und Freiheit, die für unsern Meister so charakteristisch ist.

Ein Seitenzweig der vorstehend geschilderten Entwicklung, der aber nahe am Gipfel derselben ansetzt, führt nun zu der Fdur-Toccata. Der Hauptteil dieses Werkes hat in der That eine jenen vier sinfonischen Präludien nahe verwandte Architektur. Deutlich markieren sich vier Wiederholungen eines Hauptsatzes, zwischen denen sich (hier durch bloße Dreistimmigkeit leichter wirkende) Zwischensätze ausbreiten. Aber in Einzelheiten gestaltet sich der Bau des Teiles doch wesentlich anders als bei den genannten Präludien. Die Hauptsätze modulieren z. B. in sich so stark, daß ein zu dem obigen analoges Tonartenschema für sie nicht wohl anzugeben ist; dagegen entsprechen ihm bis zu einem gewissen Grade die Nebensätze, die in den zur Tonika, Dominante und Unterdominante parallelen Molltonarten stehen.

Außerdem aber hat der Meister diesem Hauptteil eine mächtige Einleitung vorgelegt und eine kürzere, aber gleichfalls prachtvolle Coda angehängt. Die Einleitung behandelt dasjenige Thema, das weiterhin in den Zwischensätzen auftritt, und läßt dieses somit gewissermaßen zum Hauptthema werden; hierdurch entsteht eine erneute Abweichung von dem obigen Präludiumschema. Die Coda hingegen bewegt motivisch sich im Gebiete der Hauptsätze.

Dem Zug zu architektonischem Aufbau in dem ganzen Stück entsprechend gliedert sich auch die Einleitung wieder reich und

¹⁾ Ausgabe der Bachgesellschaft, Bd. 36, Nr. 11.

symmetrisch: zwei genau korrespondierende Teile in Tonika und Dominante, und jeder wieder aus zwei gegensätzlichen Hälften bestehend. Die erste Hälfte behandelt das Hauptthema im zweistimmigen Kanon über einem langausklingenden Orgelpunkt, die zweite in einem kühnen Pedalsolo.

Über Orgelpunkte bei Bach wäre an und für sich mancherlei zu sagen. Hier genüge nur der Hinweis, daß der bei der schulmäßigen Fuge stereotype Abschlußorgelpunkt auf der Dominante sich bei ihm relativ sehr selten findet. Gerade eine Zahl der gewaltigsten Fugen weist ihn (und überhaupt einen Orgelpunkt) nicht auf. Zwei schöne Orgelpunkte auf der Tonika mögen erwähnt werden, der eine am Schluß der großen Cdur-, der andere an dem der Gdur-Fuge (P. II, 7 und 2), im letzteren Falle mit überwältigender Wirkung in der Oberstimme auftretend, während zugleich die Fuge fünfstimmig wird. (Hierher gehört beiläufig auch der grandiose Orgelpunkt am Ende des figurierten Chorals „Du sollst Gott, deinen Herrn lieben“ in der Kantate Nr. 77.)

Die beiden Orgelpunkte im Eingang der Fdur-Toccata stehen an Ausdehnung und Kühnheit unter allen Bachschen so ziemlich außer Wettbewerb; ihre eberne Ruhe gegenüber dem festlich kraftvollen Treiben der imitierenden Oberstimmen wirkt geradezu erhaben und stellt einen wirkungsvollen Gegensatz dar zu den bez. zweiten Teilen, in denen nun das Pedal selbst das Thema übernimmt. (Es versteht sich übrigens wohl von selbst, daß man während des Orgelpunktes die Baßstimmen nicht mit der vollen Kraft dröhnen läßt, welche das folgende Pedalsolo erfordert, — etwa während desselben die Pedalkoppel ausschaltet.)

Im übrigen sei bezüglich des Einganges noch auf einzelne Züge künstlerischer Weisheit aufmerksam gemacht, die gleichzeitig zeigen, wie sehr der Meister „Effekt“ im edeln Sinne des Wortes im Auge gehabt hat. Einmal auf die geübte Ökonomie der Mittel. Erst erscheint das Thema zweistimmig über dem (gedämpften) Baß, dann im (vollen) Baß allein. Damit ist denn für den Eintritt des Hauptsatzes der Effekt der vollstimmigen Kraft aufbewahrt. Ferner auf die über-

legte Lösung des strengen Kanons an den Stellen, wo wie durch zufällig festgehaltene Töne für kurze Zeit eine dritte Oberstimme sich einschleicht. Endlich in dem Kanon selbst auf das blühende Leben, das durch die Strenge der Form ein Element von triumphierender Kraft erhält, und auf den starken Wechsel in der Höhenlage der imitierenden Stimmen, welche einem Wechsel in Klangstärke und Klangfarbe bei Festhaltung derselben Registrierung äquivalent ist.

Auf die originelle und geistreiche Art sei gleichfalls hingewiesen, in welcher der Übergang von der Einleitung zum Hauptteil gewonnen wird. Dieselben zwei Akkordschläge, die den ersten Teil der Einleitung abschlossen, leiten, zum Motiv ausgestaltet, zu dem neuen Thema über. Sie treten dann in gleicher Entfaltung im Hauptteil wiederholt auf, meist in einem kühnen Trugschluß endend.

In der viermaligen Wiederholung des oben so genannten „Hauptsatzes“ mit dazwischen gefügten „Nebensätzen“ mögen wohl die Kritiker besonders die Veranlassung zu dem kühlen Lob der „grandiosen Monotonie“ gefunden haben. Aber die Nebensätze sind doch bei Übereinstimmung des Materiales durch die verschiedene Folge der imitierenden Stimmen (1, 2, 3; 2, 3, 1; 3, 1, 2) sehr fühlbar differenziert, und das die Hauptsätze beherrschende Motiv



erleidet auch mancherlei feine Umgestaltungen, einerseits in der Modulation und sodann in der Art des Wechsels zwischen Dur und Moll. In bezug auf letzteres haben mir die zwei

letzten Hauptsätze jederzeit besonderes Vergnügen gemacht, der dritte durch den systematisch verwendeten Durabschluß des Motives bei vorbereitetem Moll, der vierte durch das fecke Ergreifen der Durtonart durch die Oberstimme im 2. Takt, nachdem der Baß in Moll begonnen hat.

Und nun endlich die das Ganze krönende Coda! Schon ihre breite Vorbereitung durch das Festsetzen auf dem Unterdominant=Orgelpunkt, dem sich das Motiv der Akkordschläge (hier zum erstenmal in Dur auftretend) verbindet, ist geistvoll und spannend: eine Ankündigung kommender Überraschungen. Sodann die wundervolle Erweiterung des obigen (zweiten) Motives (1. Beispiel) zu der folgenden Form

The musical score consists of three systems of three staves each. The first system shows the beginning of the Coda preparation, with the bass line in D minor and the treble line in F major. The second system continues the preparation, featuring a prominent sixteenth-note figure in the treble. The third system shows the final preparation, with the bass line moving towards the dominant (C) and the treble line maintaining the sixteenth-note figure.

in welcher der frühere Baßgang auf nahe die dreifache Ausdehnung gereicht ist und mit Siegerschritt dahinwandelt.

Ferner das Ausmünden dieses Ganges (beim zweitenmal) in den letzten großen Dominantenorgelpunkt, der (auch durch die imitatorische Führung der Oberstimme) eine Beziehung der Coda zum Eingang herstellt, und sein Übergehen in das umgestaltete

Akkordmotiv, das jetzt durch anderthalb Oktaven herabsteigend einen beruhigten Abschluß anzukündigen scheint. Dann der frühere, und jetzt doch nach dem Dur-Motiv ganz neu wirkende Trugschluß der seinerzeit Mendelssohn so begeisterte („er klingt, als sollte die Kirche einfallen“; „das war ein furchtbarer Kantor!“ schreibt er an seine Schwester), und endlich der Abschluß in voller stolzer Kraft und Frische.

Nach meinem Gefühl stellt dies alles zusammen eine solche Fülle von Phantasie und Kraft, von leidenschaftlichem Feuer und künstlerischer Weisheit dar, daß dem Werk wenig, selbst unter Bachschem gleich kommt. Dabei ist — wie schon oben bei einer besondern Gelegenheit bemerkt wurde —, durch planvollen Wechsel in der Vielstimmigkeit für eine Buntheit der sinnlichen Wirkung gesorgt, die sogar Registerwechsel (mit Ausnahme etwa des S. 4 erwähnten) entbehrlich macht. In der That habe ich in früheren Zeiten die Toccata in völliger Einheitlichkeit ohne Spur von Monotonie spielen gehört, und es ist keine Frage, daß eben jene feineren und organischen Mittel der Abstufung, die der Meister anwendet, hierbei am vollkommensten zur Geltung kommen.

Immerhin besitzt ja die Mehrzahl der Hörer den Sinn für diese feineren Mittel der Bachschen Kunst nicht, will vielmehr drastischere Gegensätze. Und so wird denn auch jeder Virtuos bei der Fdur-Toccata darauf ausgehen, spezielle Registereffekte anzubringen. Mag er denn; nur sollte er mit denselben vor allen Dingen der Gliederung sich anpassen, die der Meister dem Werk gegeben hat, und ihren Eindruck dem Hörer aufzwingen. Diese Architektur verlangt nach dem Gesagten ganz besonders eine starke Betonung der vier Hauptsätze, jener Grundpfeiler, die sich auch in den sinfonischen Präludien geltend machen, einerseits gegenüber den (dreistimmigen) Zwischensätzen, andererseits gegenüber der Einleitung, die nach den vom Meister selbst getroffenen Maßregeln ersichtlich von dem Hauptteil überboten werden soll. Außerdem wird der Spieler eine Reserve von Glanz und Kraft für die Coda aufsparen müssen.

Im übrigen sollte er auf Crescendi und Decrescendi ver-

zichten. Der Stil des Werkes ist so lapidar, daß ihm gegenüber dergleichen kleinlich wirkt. Insbesondere ist ein Herabgehen bis zum piano in der Coda vor dem letzten Trugschluß (wie ich das — neben leichtfertigen spitzen Staccati in dem bezeichneten Motiv — einmal von einem berühmten Künstler hörte) nach meinem Gefühl völlig verfehlt. Ich kann mir nicht denken, daß ein Spieler, der auf einen solchen Einfall kommt, von der Sturmesgewalt dieses Abschlusses innerlich ergriffen ist.

Und hiermit sei der in Westminster Abbey empfangenen Anregung Genüge getan.



Die Möllersche Handschrift.

Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche.

Von Dr. Werner Wolffheim (Berlin-Grünwald).

Mit einem Notenanhange.

Unter den Handschriften, die uns Orgel- und Klavierwerke Johann Sebastian Bachs überliefert haben, nimmt der Manuskriptband III 8. 4 der Leipziger Stadtbibliothek, das sogenannte Andreas-Bach-Buch, eine besondere Stellung ein. Den Schriftzügen nach zu Bachs Lebzeiten entstanden, weist die Handschrift am Schlusse den Vermerk auf: „J. Andr. Bach 1754“ und deutet damit auf Beziehungen zu dem engeren Bachschen Kreise, mag nun dieser Neffe Sebastians¹⁾ Schreiber oder nur Besitzer des umfangreichen Sammelbandes gewesen sein. Der Inhalt besteht aus 56 Klavier- und Orgelstücken, von denen 15 Johann Sebastian zugehören²⁾; im übrigen sind folgende Komponisten mit einem oder mehreren Werken vertreten: G. Böhm (5), J. H. Buttstett (2), J. K. F. Fischer (1), H. Kuchenthal (1), J. Kuhnau (5), M. Marais (1), L. Marchand (1), J. Pachelbel (4), J. E. Pestel (1), Polaroli (2), J. A. Reinken (3), Ch. Ritter (2), G. Ph. Telemann (1), Ch. F. Witt (1), bei 4 Stücken ist der Ver-

1) Johann Andreas Bach ist der fünfte Sohn von Sebastians ältestem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf.

2) Es sind die folgenden: Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. III S. 311, 322, 334; Bd. XV S. 289; Bd. XXV² S. 4; Bd. XXXVI S. 14, 63, 136, 169, 203; Bd. XXXVIII S. 59, 62, 94, 116; Bd. XXXXII S. 276.

fasser nicht genannt. Ein großer Teil aller dieser Werke blieb uns nur in diesem Manuskripte erhalten.

Auf die Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek wurde zuerst von Ch. F. Michaelis in der durch ihn besorgten deutschen Ausgabe von Thomas Busbys Allgemeiner Geschichte der Musik¹⁾ hingewiesen. Man hat Johann Andreas Bach für den Schreiber des Manuskriptes gehalten, bis Philipp Spitta die Unwahrscheinlichkeit dieser Annahme dartat²⁾. Spitta hielt den zweiten Sohn des Ohrdruffer Johann Christoph Bach, Johann Bernhard, für den Schreiber und ursprünglichen Besitzer des Bandes, der erst später in die Hände des jüngeren Bruders Andreas übergegangen sei. Der im Jahre 1700 geborene Bernhard Bach hatte sich zwischen 1715 und 1717 als Schüler Johann Sebastian's in Weimar aufgehalten. Da lag die Vermutung nahe, daß er es war, der sich, dem Brauche der Zeit entsprechend, Stücke seines Lehrers und anderer von diesem geschätzter Musiker zu Studienzwecken abschrieb und uns so nicht nur wertvolle Kompositionen Johann Sebastian's überlieferte, sondern auch Zeugnis davon ablegte, mit welchen anderen Meistern dieser sich und seine Schüler beschäftigte. Spitta benutzte auf Grund dieser scheinbar sicheren Annahme das Andreas-Bach-Buch zur Datierung der darin enthaltenen Werke Sebastian's, soweit sich nicht schon aus inneren Merkmalen ihre Entstehungszeit in der Periode vor 1717 als wahrscheinlich ergab.

Spittas Beweisführung wird mit ihren Schlußfolgerungen durch einen handschriftlichen Sammelband stark erschüttert, der vor einiger Zeit in meinen Besitz gelangte und an Umfang, Art und Wert des Inhalts wie auch in dem handschriftlichen Bilde ein völliges Gegenstück zu dem Andreas-Bach-Buche darstellt.

Der 100 beschriebene Blätter umfassende Band in Querformat (32 cm × 18 cm) trägt auf dem Deckel von der Hand

¹⁾ Leipzig: Baumgärtnerische Buchhandlung 1822. Bd. 2 S. 599 ff.

²⁾ Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1873. Bd. I S. 796.

Friedrich Schneiders¹⁾ die Aufschrift: „Orgelstücke usw. von verschiedenen älteren Komponisten“. Auf einem sonst leeren Vorsatzblatte liest man: „Org. Möller“. Nur als Vermutung sei ausgesprochen, daß dieser Eigentümer der Handschrift, nach welchem sie genannt werden mag, vielleicht mit jenem Johann Gottfried Möller identisch ist, der von Gerber²⁾ als Schüler J. Ch. Kittels bezeichnet wird. Da dieser selbst ein Schüler Johann Sebastian Bachs gewesen ist, wäre so die Zugehörigkeit auch der Möllerschen Handschrift zu dem engeren Bachkreise wahrscheinlich gemacht, wenn sich diese nicht schon aus dem Vergleiche mit dem Manuskripte der Leipziger Stadtbibliothek wie aus dem Inhalte allein ergeben würde.

In dem Bande befinden sich 51 Kompositionen, überwiegend von größerem Umfange und in der Mehrzahl für Orgel und Klavier bestimmt; fünf davon sind nur fragmentarisch erhalten, weil einige Blätter, vermutlich schon vor dem Einbinden, abhanden gekommen sind. Am häufigsten — mit 11 Werken — ist Johann Sebastian Bach vertreten; ihm folgt sein Lehrmeister und frühestes Vorbild, der Lüneburger Georg Böhm mit 10 Kompositionen. Im übrigen enthält die Handschrift Stücke von folgenden Meistern: Tomaso Albinoni (2), Nikolaus Bruhns (2), Dietrich Buxtehude (2), Johann Anton Coberg (2), Moritz Edelman (1) Werner Fabricius (1), Christian Flor (2), P. Heydorn (2), Nicolas-Antoine Le Bègue (5), Jean-Baptiste Lully (1), Johann Pachelbel (1), Johann Christoph Pez (1), Jan Adams Reinken (2), Christian Ritter (1), Stephani (1), Friedrich Wilhelm Zachau (1). 3 Kompositionen sind anonym.

Von diesen Stücken ist weit über die Hälfte in anderen Quellen bisher nicht nachzuweisen. Auch unter den Bachschen Kompositionen finden sich bis jetzt unbekanntes. Der Band enthält von Johann Sebastian folgende Werke:

¹⁾ Johann Christian Friedrich Schneider, 1786—1853, seit 1821 Hofkapellmeister in Dessau, Komponist und Theoretiker. Sein bekanntestes Werk ist das Oratorium „Das Weltgericht“.

²⁾ Ernst Ludwig Gerber, Neues Lexikon der Tonkünstler. Leipzig: Kühnel 1813.

1. Toccata D=dur¹⁾ für Klavier (B. G. Bd. 36 S. 26 ff.) in der älteren, sonst nur durch eine Handschrift J. P. Kellners überlieferten Fassung (vgl. a. a. D. S. 218), von der sich hier geringfügige Abweichungen zeigen.

2. Sonata a=moll (B. G. Bd. 45, S. 168 ff.). Dieser für Klavier und ein Soloinstrument, wahrscheinlich Flöte, geschriebene Satz zählte bisher zu den Werken, die nur mutmaßlich Bach zugeschrieben werden durften. Denn in der einzigen Quelle, einem Manuskripte J. P. Kellners in der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek in Berlin (Signatur: P 804) ist der Name des Komponisten nicht genannt, während er hier mit der Chiffre I. S. B. angeführt wird.

3. Präludium Pedaliter E=dur für Orgel (G. B. Bd. 15 S. 81 ff.). Bei Herausgabe dieses Stückes durch die Bach-Gesellschaft diente außer dem zum Teil nur skizzierten Autographe eine Handschrift aus dem Besitze des damaligen Pfarrers, späteren Oberkonsistorialrates Dr. Schubring in Dessau als Vorlage²⁾. Es hat sich nun herausgestellt, daß die von Schubring gefertigte Abschrift der Komposition mit der in der Möllerschen Handschrift befindlichen Fassung des Stückes übereinstimmt. Da diese, wie berichtet, im Besitze von Friedrich Schneider in Dessau gewesen ist, darf angenommen werden, daß Schubring sich danach seine Kopie anfertigte.

4. Präludium A=dur für Klavier. Es ist dies die in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 36 S. 157 ff., nach einer Handschrift J. P. Kellners veröffentlichte Fuge, der hier ein zwölftaktiges Präludium vorangeht. Dieses auch inhaltlich nicht bedeutende Stückchen war bisher unbekannt. Es läßt sich nur in dem Schubringschen Abschriftenbände nachweisen,

1) Die Handschrift bezeichnet die Tonart als „ex d fis“. Diese sehr seltene Art Dur und Moll durch Beifügung der Terz, und zwar in Orgel-tabulaturschrift zu kennzeichnen, findet sich hier wie im Andreas-Bach-Buche wiederholt.

2) Herrn Direktor Prof. Dr. Schubring in Lübeck sei für die freundliche Übersendung der Handschrift seines Vaters zur Einsichtnahme auch an dieser Stelle gedankt.

wohin es wahrscheinlich aus unserm Manuskripte gelangte. Außerdem findet sich dieses Präludium in einem handschriftlichen „Katalog sämtlicher Musikwerke von Joh. Seb. Bach. Angefertigt von Franz Hauser¹⁾“, unter Nr. 334, als zu der A=dur=Fuge²⁾ gehörig, thematisch verzeichnet. Es gelangt im Anhang Nr. 1 hier zum Abdrucke.

5. Capriccio sopra la lontananza usw. B=dur für Klavier (B. G. Bd. 36 S. 191 ff.). Es finden sich hier wie in allen Handschriften des Stückes Besonderheiten in den Verzierungen, kleine Abweichungen im Notentexte und auch in den Satzüberschriften. Bemerkenswert ist, daß die „Aria de il Postilione“ als Tempovorschrift hier „allegro poco“ hat.

6. Suite A=dur für Klavier. Dies sind die beiden ersten Stücke der in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 42 S. 255 ff., veröffentlichten „Partie“. Da nur eine, wenig zuverlässige Abschrift als Vorlage dienen konnte, wurde diese Komposition der Gruppe derjenigen Werke eingeordnet, deren Echtheit nicht ausreichend sicher verbürgt ist. Die Möllersche Handschrift macht die Echtheit wenigstens der ersten beiden Sätze mehr als wahrscheinlich.

7. Präludium ô Fantasia Pedaliter d=moll für Orgel. Dieses Stück ist identisch mit dem Präludium und Fuge in c=moll (B. G., Bd. 38 S. 3 ff.), die in noch zwei anderen Handschriften in der d=moll-Tonart überliefert sind.

8. „Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2 Clav. con Ped.“ (B. G. Bd. 40 S. 99 ff.). Von diesem Choralvorspiele war bisher nur das Autograph in der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin (Sign. P 488) bekannt, von dem sich hier einige Abweichungen feststellen lassen.

9. Fantasia ex G^h duobus subjectis für Klavier. Auch bei dieser Komposition stand dem Herausgeber (B. G.

¹⁾ In meinem Besitz.

²⁾ Als Kuriosum sei vermerkt, daß die Entstehungszeit dieser Fuge, die ihrer ganzen Art nach und auch aus äußeren Gründen als Frühwerk Bachs bezeichnet werden muß (so auch Spitta, J. S. Bach, Bd. I S. 428), von Griepenkerl (Edition Peters Nr. 212 S. 2) „bald nach 1723“ ange-
setzt wird.

Bd. 36 S. 143 ff.) nur eine sehr fehlerhafte Abschrift als Vorlage zur Verfügung. Unsere Kopie zeigt, daß Ernst Naumann mit seinen Konjekturen zumeist das Richtige getroffen hat.

10. Präludium e Partita del Tuono Terzo. Hier haben wir es mit einem bisher unbekanntem Klavierwerke Bachs zu tun. Auf das Präludium folgen Allemande, Courante, Sarabande mit Double und als Schlußstück ein Air. Der Zusatz „del Tuono Terzo“ ist insofern irreführend, als keine der Tonarten vorliegt, die man „dritten Kirchenton“ nannte; es handelt sich hier vielmehr um F-dur, und die Titelworte bedeuten nur, daß das Stück in derjenigen neueren Tonart steht, deren Grundton mit der Tonstufe identisch ist, von welcher, nach der einen Zählung, der dritte Kirchenton ausging, d. i. „F“. Schon diese Übergangsbezeichnung weist auf eine frühe Entstehungszeit der Komposition; die Stücke selbst zeigen den Charakter eines Jugendwerkes ganz deutlich. Die motivische Arbeit der Allemande erinnert an Georg Böhm's Art, wie denn das ganze, mit Ausnahme des etwas steifen Präludiums, durch seine Frische reizvolle Werkchen schon in Lüneburg entstanden sein mag. Besonders gelungen ist das Air, das sich aus einem häufiger, auch bei Händel vorkommenden Motive entwickelt, das imitatorisch abgewandelt wird. Vgl. Anhang Nr. 2, welcher die Komposition notengetreu wiedergibt, nur ist in der Oberstimme der Violinschlüssel statt des Sopranschlüssels zur Anwendung gebracht worden.

11. „Präludium cum Fuga ex Gh. Pedaliter per Joa. Sebast. Bachium“. Dies ist eine frühere Fassung des in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Bd. 15 S. 112 ff., veröffentlichten Werkes. Diese Komposition war außer in der publizierten, in einer ursprünglicheren Form dem Herausgeber der Bachschen Orgelwerke in der Edition Peters, F. K. Griepenkerl, bekannt¹⁾; die ihm von dieser früheren Bearbeitung

¹⁾ Vgl. Griepenkerl's Vorrede zum dritten Bande der Orgelwerke. Es sei bemerkt, daß die B. G. Bd. 15 S. XXII erwähnte, als Vorlage benutzte Schubring'sche Handschrift nicht auf das Möllersche Manuskript zurückgeht.

gehörende Abschrift J. P. Kellners hat sich jedoch bisher nicht wieder auffinden lassen.

Die hier vorliegende Fassung des Präludiums ist keine bloße Skizze, sondern ein ausgearbeitetes Stück, das aber in seinen 21 Takten kaum etwas von dem ahnen läßt, was Bach in der doppelt so umfangreichen Bearbeitung daraus zu gestalten vermochte. Hier sind nur die Keime vorhanden: die beiden ersten Takte stimmen überein; im Mittelteil findet sich die später ausgereifte Hauptidee der allmählich abwärts-sinkenden, dann wieder emporstrebenden Unterstimme angedeutet und die letzten Takte geben das Gerüst für den späteren sich in Buxtehudischer Art aufbauenden Schluß. Die Fuge ist in Anlage und Ausführung in beiden Fassungen im wesentlichen gleich; in den Einzelheiten finden sich allerdings in der Möllerschen Handschrift manche Abweichungen; besonders ist die letzte Durchführung erheblich einfacher gestaltet. Im zweiten Takte des letzten Themeneintrittes im Pedale bricht unser Manuskript ab. Es fehlen demnach zwölfsechshalb Takte der späteren Fassung, die aber dort keine Verarbeitung des Themas mehr bringen, sondern das Stück in freier, toccatenartiger Weise zum Schlusse führen.

Dieses Werk wurde zuletzt behandelt, obwohl es die in der Möllerschen Handschrift an erster Stelle stehende Komposition Bachs ist, weil daran wichtige Erörterungen geknüpft werden müssen. Es ist diese Komposition in dem Bande von Johann Sebastian eigenhändig geschrieben¹⁾. Die Schriftzüge sind genau die gleichen, wie die des Autogrammes vom Choralvorspiele „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Ms. P 488 der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin), das bisher als eigenhändige Niederschrift Bachs nicht bezweifelt worden ist. Spitta²⁾ nahm an, daß dies sehr zierliche und spitzige Züge aufweisende Manuskript in der Arnstädter Zeit, also

1) Ich darf betonen, daß ich, gerade als Eigentümer der Handschrift, die Frage, ob ein Autograph Bachs vorliegt, mit ganz besonderer Sorgfalt geprüft habe. Herrn Max Schneider (Berlin) bin ich für seine Hilfe bei der Handschriften-Vergleichung zu Dank verpflichtet.

2) a. a. O. Bd. 2 S. 983.

spätestens in der ersten Hälfte des Jahres 1707, von Johann Sebastian niedergeschrieben sei; jedenfalls hat man es mit einem früheren Autographe Bachs zu tun, was schon aus der nahen Verwandtschaft hervorgeht, welche diese Schriftzüge mit denen der Kopie aufweisen, die sich Johann Sebastian von dem 1. Livre d'orgue von N. Grigny in Lüneburg oder Arnstadt anfertigte¹⁾.

Das Autograph des Präludiums mit Fuge in g-moll in der Möllerschen Handschrift ist nun aber sicherlich erst in Weimar, dort allerdings in der ersten Zeit, also etwa in der zweiten Hälfte des Jahres 1708, niedergeschrieben. Denn Bachs Schriftzüge zeigen in Weimar bald ein anderes Aussehen und verschiedenes weist zwingend auf ein Entstehen des ganzen Manuskriptbandes in dieser Stadt hin. In allen Blättern der Handschrift, auch in den von Bach selbst geschriebenen, findet sich das gleiche Wasserzeichen — ein von einer lilienartigen Blume gekröntes großes lateinisches A —, wie in dem Papiere, das Johann Sebastian selbst in seinen ersten Weimarer Jahren benutzte. Übrigens ist auch die Entstehungszeit aller elf in dem Bande enthaltenen Kompositionen Bachs, soweit ihr noch früheres Entstehen nicht anderweitig feststeht, aus inneren musikalischen Gründen in die erste Periode seines dortigen Aufenthaltes zu verlegen.

Johann Sebastians Autograph füllt die Seiten 44, 44^v und 45 der Handschrift; alle vorhergehenden Blätter weisen, wie die folgenden, Schriftzüge auf, die zunächst wie zwei verschiedene Handschriften wirken: eine kräftigere, gedrängtere mit sehr charakteristischem Sopranschlüssel, und eine dünnere, ausgezogenere mit einem anderen nicht sehr eigenartigen Schlüsselzeichen. Bei näherer Betrachtung ergeben sich beide Handschriften als wohl von dem gleichen Schreiber herrührend; es scheinen nur verschieden gespitzte Federn in Anwendung gebracht worden zu sein. Denn die gleichen besonderen Kenn-

¹⁾ Herr Dr. Erich Prieger in Bonn hatte die Freundlichkeit, mir die Einsicht in diese ihm gehörige Handschrift zu gestatten und mir einige Seiten daraus photographieren zu lassen. Ich spreche ihm dafür auch hier meinen verbindlichsten Dank aus.

zeichen finden sich in beiden Schriftarten, die eine geht im gleichen Stücke in die andere über, und dementsprechend findet sich ein Wechsel des Schlüsselzeichens von Zeile zu Zeile.

Ebendieselbe Hand aber, die das Möllersche Manuskript gefertigt, hat auch das sogenannte Andreas-Bach-Buch geschrieben, und zwar kommen auch dort beide Arten der Schriftzüge vor. Ebenso weisen die wenigen in Orgeltabulatur aufgezeichneten Stücke beider Sammelbände übereinstimmende Tabulaturbuchstaben auf.

So kann, da der Möllersche Band bereits etwa 1708 niedergeschrieben ist, Bernhard Bach nicht der Schreiber des Andreas-Bach-Buches gewesen sein; denn er ist erst 1700 geboren und nicht vor 1715 nach Weimar gekommen.

Daraus folgt aber weiter, daß man die im Andreas-Bach-Buche enthaltenen Kompositionen Johann Sebastians ihrer Entstehungszeit nach näher bestimmen kann und wohl um einige Jahre zurückdatieren muß. Wenn Spitta, von seiner Vermutung aus folgerichtig weitergehend, von ihnen sagt, sie müßten jedenfalls vor 1717 entstanden sein, wird man nun aussprechen dürfen, sie seien nicht später als etwa 1710 komponiert, wogegen musikalisch weder Gehalt noch Form spricht. Denn bei den völlig übereinstimmenden Schriftzügen beider Manuskriptbände und ihrem sich so ganz entsprechenden Inhalte wird man annehmen können, daß sie unmittelbar hintereinander zusammengeschrieben worden sind, und dabei dazu neigen, die Möllersche Handschrift für die frühere zu halten; einmal, weil die im Andreas-Bach-Buche enthaltenen Stücke Johann Sebastians zum Teil reifer erscheinen, und dann, weil in dem Möllerschen Bande gerade das erste Stück Bachs von ihm selbst geschrieben ist, eine Komposition, die er vielleicht — darauf deutet die primitive Fassung — dem Schreiber des Möllerschen Sammelbandes auf dessen Bitten frisch hineinkomponiert hat, als er zuerst mit ihm in Weimar in Berührung kam.

Der Schreiber beider Sammelhandschriften ist aber, wie sich zwar nicht mit unbedingter Sicherheit, aber mit ziem-

licher Wahrscheinlichkeit sagen läßt, kein anderer, als Johann Gottfried Walther.

Wenn man von einer wirklichen, zwingenden Übereinstimmung zwischen den Schriftzügen des Möllerschen Bandes und denen der viel später entstandenen, als Autograph beglaubigten Manuskriptsammlungen Walthers auch nicht sprechen kann, so zeigen sich doch sowohl im Notenbilde, als auch in den Buchstaben der Überschriften der einzelnen Stücke so überzeugende Ähnlichkeiten — namentlich mit dem Manuskripte 15839 der Kgl. Universitätsbibliothek in Königsberg i. Pr. —, daß die obige Vermutung ausreichend begründet erscheint¹⁾. Spitta wären die Beziehungen der Schriftzüge des Andreas-Bach-Buches zu denen der späteren Waltherschen Autogramme wohl auch nicht entgangen, wenn er sich nicht allzu fest auf seine Bernhard-Bach-Hypothese eingestellt hätte²⁾. Bedenkt man, daß die Manuskripte in einem Zeitabstande von vielleicht Jahrzehnten entstanden sind, und daß bei jemandem, der so eifrig unzählige Kompositionen kopiert, wie es Walther tat, die Notenhandschrift ausgeschriebener werden und sich sehr bald verändern muß, so wird man eine völlige Übereinstimmung der Schriftzüge zum Schlusse auf den gleichen Schreiber nicht verlangen können; allgemeine Ähnlichkeiten, vereinzelte Kongruenzen werden als ausreichend erachtet werden können, zumal wenn, wie in unserem Falle, eine innere Wahrscheinlichkeit die begründete Annahme unterstützt.

Walther, der nur ein Jahr älter war als Johann Sebastian, hatte sein Amt als Stadtorganist in Weimar Michaelis 1707 angetreten. Ein Jahr später traf Bach dort ein, der sich aber schon im Juni 1708 vorübergehend in Weimar aufgehalten hatte, um sich bei Hofe vorzustellen. Die verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Beziehungen beider Meister

1) Herr Prof. Dr. Max Seiffert, der Herausgeber des Walther-Bandes in den Denkmälern Deutscher Tonkunst, hielt die Möllersche Handschrift beim ersten Einblick sofort für ein frühes Autograph Walthers und brachte mich auf diese Spur.

2) Es ist übrigens bisher nicht gelungen, ein als autograph beglaubigtes Schriftstück Johann Bernhard Bachs aufzufinden.

sind bekannt. Was lag näher, als daß Walther, der eifrige Sammler, nun sofort begann, von Bachs Orgel- und Klavierwerken so viel zu kopieren, als er nur erreichen konnte. Er mag Johann Sebastian schon bei dessen erstem kurzen Aufenthalt in Weimar gebeten haben, selbst das erste Stück seiner Komposition in den Sammelband einzutragen. Daraus mag sich der frühe Charakter der Schriftzüge des Autographes, die von denen der eigentlichen Weimarer Periode so abweichen, erklären lassen. Vermutlich wird Bach auch außer seinen eigenen Kompositionen manches der anderen Stücke des Sammelbandes an Walther zum Kopieren gegeben haben.

Aber auch wenn man es nicht für erwiesen halten will, daß Walther der Schreiber der Möllerschen Handschriften gewesen ist, behält diese ihre Bedeutung für unsere Kenntnis Johann Sebastian Bachs. Ihre Entstehung im Jahre 1708 ist kaum zu bezweifeln, und damit auch die des Andreas-Bach-Buches nicht lange nach dieser Zeit wahrscheinlich gemacht, womit die bestimmtere Datierung der im letzteren Manuskripte enthaltenen Kompositionen Johann Sebastians ermöglicht wird. Bernhard Bach kommt als Schreiber der beiden Bände nicht in Betracht. Die Möllersche Handschrift schenkt uns einige neue Stücke Johann Sebastians, gibt von anderen eine frühere, bisher unbekannte Fassung, bestätigt die Echtheit etlicher Kompositionen und ist reich an neuem Lesartenmateriale.

Man wird aber den inneren Wert des Manuskriptes ebenso sehr in dem sehen, was es uns an bisher unbekanntem Werken anderer Komponisten erschließt.

Da sind es vor allem die 10 Kompositionen Georg Böhms¹⁾, die das lebhafteste Interesse beanspruchen. Außer den von Spitta verzeichneten und eingehend besprochenen²⁾ Orgel- und Klavierwerken Böhms haben sich nur noch zwei Präludien mit Fuge für Orgel von seiner Komposition neu auffinden

1) Über sein Leben vgl. Richard Buchmayers Aufsatz im Bach-Jahrbuche 1908.

2) a. a. O. Bd. I S. 200 ff.; vgl. auch Max Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1899 S. 256 ff.

lassen¹⁾. Bei der Bedeutung dieses Meisters und der verhältnismäßig geringen Anzahl der wieder an das Tageslicht gekommenen Instrumentalstücke aus seiner Feder sind daher die in der Möllerschen Handschrift überlieferten Werke von ganz besonderem Werte, zumal sie fast durchweg schöne, noch lebensfähige Musik enthalten. Es sind: 6 Suiten, 1 Präludium, 1 Capriccio und „Partite diverse sopra l' Aria: Jesu Du bist allzu schön“, dies alles für Klavier, und 1 Orgel-Präludium.

Den vier bisher bekannten, im Andreas-Bach-Buche überlieferten Klavier-Suiten Böhms hat Spitta das hohe Lob gespendet²⁾, sie seien die besten aus der Periode vor Sebastian Bach. Man wird sich diesem Urteil auch heute noch anschließen, nur vielleicht Johann Kaspar Ferdinand Fischers Kompositionen auf diesem Gebiete ihnen zur Seite stellen. Die hier vorliegenden 6 neuen Suiten (1. f=moll, 2. f=moll, 3. G=dur, 4. F=dur, 5. Es=dur, 6. d=moll) sind den anderen mindestens ebenbürtig, in einzelnen Sätzen stehen sie an Stimmungsgehalt und Ausdruckskraft noch höher. Die zueinander gehörenden Stücke tragen hier nicht, wie im Andreas-Bach-Buche, eine zusammenfassende Bezeichnung (Suite oder Ouverture); nur die einzelnen Sätze sind benannt. Allemande, Courante und Sarabande weisen alle Suiten auf, zu denen in den vier letzten, wie üblich, die Gigue tritt. In der ersten f=moll-Suite folgt als vierter Satz statt der Gigue eine „Ciaccona“; die zweite ist nur dreisätzig. Die G=dur-Suite wird durch ein kurzes Präludium eröffnet, das im leichten Spiele motivisch zerlegte Akkorde abwandelt. Es überwiegt also die von Froberger eingeführte, dann in Mitteldeutschland vorherrschende Viersätzigkeit. In der dritten und vierten Suite macht sich französischer Einfluß geltend, dort finden sich „Sarabanda en Rondeau“ und ein Double zur Sarabande. In diesen beiden letzten Partien haben die Sätze thematischen Zusammenhang; die Variierung ist aber von einer Freiheit und kunstvollen Technik, wie man sie in dieser Periode selten

¹⁾ Im Ms. P 411 der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin, Geschrieben von Johannes Ringk (geb. 1715).

²⁾ a. a. O. Bd. 1 S. 206.

findet. Auch die Form der Chaconne in der ersten Suite behandelt Böhms ganz frei. Den ursprünglichen Tanzcharakter haben die verschiedenen Satztypen gänzlich abgestreift. Böhms schafft lyrische Stimmungsbilder verschiedener Färbung. Eine melancholische Nachdenklichkeit herrscht vor; aber auch ganz entgegengesetzte Affekte finden ihren Ausdruck. Ein Stück von so seltsamer Phantastik, wie die Allemande der Es-dur-Suite mit den lang gehaltenen Baßtönen und den darüber auf- und abjagenden Gängen steht in dieser Zeit ganz vereinzelt da. Unter den Sarabanden ragt die der vierten Suite hervor: dem Hauptsatze von Händelscher Feierlichkeit wird im Double ein Stück von träumerischer Zartheit entgegengestellt. Tragische Akzente zucken in der Sarabande der d-moll-Suite auf, während die der ersten Partie jene starre Gestalt zeigt, deren breite Akkordfolgen sicherlich, zum mindesten bei der Wiederholung, durch Auszierungen zu beleben sind. Der Gigue Böhms fehlt die für diesen Satztypus damals fast allgemein in Anwendung kommende heiter fließende Bewegtheit. In der vierten und fünften Suite notiert er diese Stücke in Viertel-Takt. In der letzten Gigue verzichtet er auf jegliche Imitation, die er sonst regulär, mit Umkehrung im zweiten Teile des Stückes, anwendet. Unter den Couranten fällt die in G-dur dadurch auf, daß sie mit einem achttaktigen motivisch sich fortspinnenden Sologang anhebt, ein Verfahren, das man aus Böhmschen Choralbearbeitungen kennt und das auch Sebastian Bach in einige frühere Kompositionen übernommen hat.

Die übrigen in der Möllerschen Handschrift überlieferten Klavierwerke Böhms stehen nicht auf der Höhe der Suiten. Die 14 Partiten über das Lied „Jesu, Du bist allzu schön“¹⁾ sind wohl das simpelste Variationenwerk, das wir von Böhms besitzen, der sonst auf diesem Gebiete so Hervorragendes leistete. Melodisch, harmonisch und rhythmisch sind sie sehr einfach gehalten und bieten auch hinsichtlich der Spieltechnik keine Besonderheiten. Das Präludium in F-dur setzt sich aus einer

¹⁾ Über dieses Lied ließ sich Näheres nicht ermitteln.

gravitatisch einherschreitenden Einleitung (10 Takte) und einem Hauptteile (23 Takte) zusammen, in dem ein in punktiertem Rhythmus dahinhüpfendes Thema in Imitationen durchgeführt wird. Die hier aufleuchtende, bei Böhmen so seltene Heiterkeit findet sich in reichem Maße in seinem „Capriccio ex D“, einer breit angelegten Komposition in der von der norddeutschen Schule ausgebildeten Form: ein Thema wird in verschiedener Gestalt in mehreren Fugen abgewandelt, die durch kürzere Zwischensätze verbunden sind. Hier hat das ursprüngliche Thema Reinken'sche Züge; es steigt im $\frac{4}{4}$ Takt eine Quinte stufenweise in Tonwiederholungen herauf und dann wieder herab. Viermal wird es vollständig durchgeführt, um nach einer kurzen Überleitung im $\frac{3}{4}$ Takt umgemodelt mit ernsterem Gesichte wieder aufzutauchen und von neuem fugiert zu werden, wobei ihm ein Thema in der Gegenbewegung das Geleit gibt. Toccatenartige Gänge führen zur letzten Verarbeitung gigueartigen Charakters im $\frac{24}{16}$ Takt, die das Werk wirkungsvoll zum Abschluß bringen.

Läßt sich diese Komposition wie auf dem Klaviere, so auch auf der Orgel spielen, ohne ihr besonderen Zwang anzutun, so trägt das letzte der im Möllerschen Bande enthaltenen Werke Böhm's, das Präludium in d-moll, ausgesprochenen Orgelcharakter. Der Aufbau ähnelt dem des Capriccios, jedoch wird hier das Thema nur zweimal fugiert, einmal in einer $\frac{4}{4}$ taktigen, das andere Mal in $\frac{3}{4}$ taktiger Fassung; den Abschluß bilden toccatenmäßige Gänge und Akkorde, und der ersten Fuge geht eine breite Einleitung voraus, die durch eins jener für Böhmen kennzeichnenden Bassoli eröffnet wird.

Mit so zahlreichen, die ganze Persönlichkeit kennzeichnenden Werken ist außer Böhmen kein Komponist in der Handschrift vertreten. Immerhin wird man auch sonst durch Reichhaltigkeit und historische Wichtigkeit des Gebotenen überrascht.

So finden sich von J. A. Reinken (1623—1722), von dessen Klavierwerken bisher nur die beiden im Andreas=Bach=Buche überlieferten Variationenreihen bekannt gewesen sind, zwei sich aus Allemande, Courante, Sarabande, Gigue zusammensetzende Suiten (G-dur und C-dur). In beiden haben

die drei ersten Stücke, ähnlich wie bei Froberger, Variationscharakter. Es sind liebenswürdige, anmutige Kompositionen.

Auch von Reinkens Zeitgenossen, dem Lüneburger Organisten Christian Flor (1626—1697) bietet die Handschrift zwei Klaviersuiten. Die eine in C-dur besteht aus Präludium, Aria mit Double, Courante, Sarabande, beide ebenfalls mit Double, und Gigue; die andere ist dadurch bemerkenswert, daß den üblichen vier Sätzen eine Fuge als Einleitungsstück vorausgeschickt wird und zwar die aus mehreren Handschriften¹⁾ bekannte Fuge, die bisher als selbständiges Werk gegolten hat. Diese Stückfolge steht in d-moll und ist ausdrücklich als Suite bezeichnet.

Im Gegensatz hierzu beschließt Händels Lehrer Friedrich Wilhelm Zachau (1663—1712) die erste von ihm bekannt werdende Klaviersuite in h-moll anstatt mit einer Gigue mit einer „Fuga Finalis“. Ihr dreitaktiges Thema stimmt in den ersten beiden Takten selbst in der Tonart überein mit dem des Schlusssatzes von Händels 12. Konzert²⁾.

Aus einem anderen, nicht formalen Grunde interessiert eine Suite (c-moll) Christian Ritters³⁾, von dem wir bisher nur eine Klavierkomposition aus dem Andreas-Bach-Buche kannten. Der erste Satz trägt nämlich den Titel: „Allemande in discessum Caroli XI Regis Sveciae“⁴⁾. Da haben wir ein Gegenstück zu Frobergers „Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maesta di Fernando IV usw.“, das auch als Allemande eine viersätzigige Suite eröffnet; nur verzichtet Ritter im Gegensatz zu Froberger auf alle Tonmalerei und sucht nur durch Ernst und Ausdruck der Trauer dem Titel des Werkes gerecht zu werden. Diese Stimmung wird auch

1) Ms. P. 320 und P. 557 der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Berlin.

2) Ausgabe der Haendel-Gesellschaft Bd. 30 S. 178. Damit entfällt wohl Max Seifferts Vermutung, daß dieses Thema Händels auf ein solches Buxtehudes zurückgehe. Vgl. Geschichte der Klaviermusik S. 261.

3) Über Christian Ritter und seine Werke vergl. H. Buchmayers Aufsatz in der Niemann-Festschrift Leipzig: Hesse 1909 S. 354 ff.

4) Carl XI. von Schweden starb 1697.

in den anderen Sätzen, bis zu einem gewissen Grade selbst in der Gigue, festgehalten.

Mit welcher Freiheit gerade diese letztere Tanzform schon früh behandelt wurde, zeigt ein durch die Handschrift überliefertes einzelnes Stück von dem Leipziger Organisten Werner Fabricius (1633—1679), das „Gigue belle“ überschrieben ist. Es steht im $\frac{3}{2}$ Takt, weist keinen punktierten Rhythmus auf, entwickelt sich, wechselnd in Imitation und in dicken, über einem langen Orgelpunkte dahinschreitenden Akkorden und läßt in keiner Richtung an die sonst vorkommenden Typen der Gigue denken.

Als letztes Werk der Suitengattung in der Möllerschen Handschrift sei eine Stückfolge von Stephani — vermutlich Agostino Steffani (1654—1728) — erwähnt, die aus Ouverture, Entrée, Gigue und nochmals Entrée gebildet wird. Es dürfte dies eine Übertragung von Orchesterstücken auf das Klavier sein, wie sie sich noch einmal in dem Bande findet: in einer sehr langen (153 Takte) Chaconne von J. B. Lully erkennt man einen ausgezeichneten Klavierauszug einer Tanzfolge aus seiner Oper „Phaëton“¹⁾.

Von sonstigen Klavierkompositionen enthält der Band noch: eine kurze d-moll-Fuge von Johann Anton Coberg (1650—1708) und zwei Fugen von P. Heydorn. Die erste in d-moll verarbeitet ein „Thema Reinkianum“, im $\frac{4}{4}$ Takt und dann in ausgezierter Form im $\frac{12}{8}$ Takt; die andere ist jene 224 Takte lange, aus 6 Teilen bestehende Fugenschlange, die aus einem anderen Manuskripte, ebenfalls von Balthers Hand, schon bekannt ist²⁾.

Daß eine, das Schlußstück des Bandes bildende Toccata von dem Zittauer Moriz Edelmann (gest. 1680) nur fragmentarisch vorhanden ist, darf man um so mehr bedauern, als Instrumentalwerke dieses Komponisten sonst überhaupt nicht nachzuweisen sind.

Von den 5 Orgelwerken, welche die Möllersche Handschrift

1) Akt II Szene 5. Partitur, I. Ed. 1683 S. 94.

2) Dresden, Kgl. öffentliche Bibliothek Ms. Mus. c. Ch. LVII.

außer denen von Bach und Böhlm uns überliefert, sei zunächst eine bisher unbekannte Toccata in E-dur von Johann Pachelbel erwähnt, die in ihrem Bau völlig dem bei ihm so häufigen Typus dieser Art Stücke entspricht¹⁾. Von Buxtehude findet sich die G-dur-Toccata²⁾ und ein noch nicht gedrucktes Präludium con Pedale in A-dur. Dies Stück ist sonst nur noch in erheblich abweichender Fassung in einer Handschrift enthalten³⁾ und weist die im Norden öfter vorkommende Form auf: zwei freie, ziemlich ausgedehnte, zum Teil toccatenartige Sätze umschließen eine Fuge, hier eine Doppelfuge. Das Werk gehört nicht zu den Kompositionen Buxtehudes, die sich durch Großartigkeit der Anlage und des Ausdrucks auszeichnen, sondern ist freundlichen Charakters; der Schlußteil ist etwas matt geraten.

Von Buxtehudes Schüler, dem genialischen Nikolaus Bruhns, der 1697 nur 31 Jahre alt als Organist in Husum starb, bescheert uns das Möllersche Manuskript in Tabulatur-schrift ein Präludio Pedaliter in e-moll, das zu den hervorragendsten Leistungen der Orgelmusik jener Zeit gerechnet werden muß. Von Bruhns sind uns nur drei Kompositionen für die Orgel überliefert worden, eine Bearbeitung des Chorales „Nun komm der Heiden Heiland“ und ein Präludium in G-dur⁴⁾, welches auch unsere Handschrift fragmentarisch enthält, ferner ein Präludium in E; die Größe der Anlage hat das e-moll-Präludium mit den bekannten Stücken gemeinsam, aber dieses über 160 Takte lange Werk ist so phantasievoll gestaltet, so reich an Einfällen, von so lebendiger Empfindung durchpulst, daß hier keine Ermüdung aufkommt; und das, was zuerst zerklüftet erscheint, wird durch eine sich organisch entwickelnde, man möchte sagen romantische Stim-

1) Vgl. Denkmäler d. Tonkunst in Bayern 4. Jahrg. I. Bd. 3. B. Nr. 12, 13, 16.

2) Vgl. Dietrich Buxtehudes Werke für Orgel. Herausgeg. von Philipp Spitta. Neue Ausgabe von Max Seiffert. I. Bd. Leipzig: Breitkopf & Härtel Nr. XXII.

3) Im Besitze der Kgl. Bibliothek in Berlin.

4) Beide liegen gedruckt vor in Franz Commers Musica sacra Bd. I. Nr. 5 und 6.

mung verbunden und zusammengehalten. Vurtehudens Einfluß tritt stark zutage. Ein sich chromatisch windender Gang eröffnet das Stück; über Orgelpunkten folgen Gänge, Akkorde, Melodiestücke mit Imitationen; in den zwanzig von Unruhe erfüllten Einleitungstakten wechselt der Takt fünfmal. Dann setzt die Fuge ein: das Thema, siebentaktig, in halben Noten, zweimal chromatisch einige Stufen herabschreitend in verhaltener Erregung, ein Kontra-Subjekt von zuversichtlicherer Haltung, das im Kampfe Sieger wird. Auf der Dominante schließt die Fuge in D-dur. Dann ertönt es wie Vogelstimmen, die sich zurufen und antworten, und es folgt wieder ein breit angelegter Teil beschaulich-lieblichen Charakters, der in häufigem Takt- und Tempowechsel zuerst mit melodischen Motiven, dann bald mit Akkorden, bald mit akkordischen Figuren spielt und offensichtlich auf die Anwendung bunter Registerkünste reflektiert. Ein gigueartig fugierter Teil schließt sich im $12/8$ Takt an; ein seltsam gehemmter Rhythmus in der zweiten Takt Hälfte gibt der Heiterkeit darin etwas Zögerndes. Wieder erklingen dann Vogelrufe. Still geht das Stück aus.

Auch einige Kompositionen für mehrere Instrumente finden sich in der Möllerschen Handschrift: eine Ouverture a 4 von dem oben erwähnten Johann Anton Coberg, bestehend aus Ouverture, Symphonia, Air, Ballo, Trio, Gavotte, Menuett, Gigue, und eine Intrada (Rondeaux, Gigue, Aria, Gigue II, Chiacconna) a 2 Violin., 1 Viol. e Continuo von Johann Christoph Pez (gest. um 1716), die in den bisher bekannt gewordenen Handschriften und Drucken mit Werken dieser beiden Komponisten nicht enthalten sind; außerdem eine Abschrift der beiden ersten der „Suonate a tre“ von Tommaso Albinoni, die als opus 1 in Amsterdam bei C. Roger gedruckt erschienen sind.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die fünf ersten Suiten aus den Pièces de Clavessin (Paris 1677) von N.-A. Le Bègue unter Fortlassung des jeweiligen Prélude in Kopien hier vorliegen.

Die Komponisten der drei anonymen, übrigens fragmentarischen Stücke konnten bisher nicht ermittelt werden.

Dieser Überblick wird gezeigt haben, daß die Möllersche Handschrift, ganz abgesehen von ihren Beziehungen zu Johann Sebastian Bach und dem Andreas-Bach-Buche, von erheblicher Wichtigkeit ist. Sie vermittelt uns die erste Bekanntschaft mit zahlreichen Werken von Komponisten, die für die Entwicklung der Orgel- und Klaviermusik der Periode von größter Bedeutung gewesen sind, und schenkt uns in vielen von ihnen Musikstücke, die nicht nur historisch interessant, sondern auch heute noch lebensfähig sind und unser Musikempfinden voll befriedigen.



Bachs Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke.

Von Dr. Karl Grunsky (Stuttgart).

Unter Bachs Schöpfungen befindet sich bekanntlich eine große Anzahl von Werken — zwischen 400 und 500 —, in denen eigene oder fremde Erfindung ungeändert oder bearbeitet vorkommt. Ein und denselben Gedanken sehen wir zuweilen recht verschiedene Gestalt annehmen, vom weltlichen zum geistlichen Gebrauch, von der einen zur anderen Form, von diesem zu jenem Instrument, vom Instrumentalen zum Gesang wandern. Mag der Anlaß zur Umgestaltung oft von äußeren Umständen abhängig gewesen sein, immer gewährt sie unverhoffte Einblicke in die künstlerische Werkstätte Bachs. Es ist imponierend zu sehen, wie manche Werke, die ewig Handschrift blieben, also durch Drucklegung dem Schöpfer nicht entfremdet wurden, in langem Leben und beharrlichem Ringen zur höchsten Reife emporgeführt wurden. Und selbst da, wo die spätere Fassung vielleicht einen Niederstieg zu den Bedürfnissen des Amtes oder des äußeren Musikbetriebs bedeutet, fesselt der Vergleich, weil er die Freiheit und Fruchtbarkeit der Bachschen Phantasie beleuchtet.

Da bisher eine übersichtliche Aufreihung dieser Bearbeitungen und Umarbeitungen eigener und fremder Werke noch nicht stattgefunden hat, es aber auch für die Praxis von Wert sein dürfte, schnell zu wissen, welche Form und Bestimmung eines Werkes die ursprüngliche, welche die abgeleitete ist, so hat der Verfasser zunächst eine Aufstellung der für Klavier in betracht kommenden Fälle unternommen (zunächst ohne Berücksichtigung fremder Werke). Als Grundlagen wurden die Bände der Gesamtausgabe mit ihren Vorreden und kritischen Textberichten benutzt.

Wohltemperiertes Klavier. I. Teil.

Präludium 1. (Jahrgang 14 der Ausgabe der Bachgesellschaft, S. 205.) Sog. Forkelsche Gestalt.

Die Abweichung beginnt im 5. Takt, wo gleich der Sekundakkord einsetzt; später wird A moll zwischengeschoben. Takt 8 bei Forkel entspricht dann dem späteren Takt 10; Takt 14 entspricht dem späteren Takt 16; die Takte 17, 18 entsprechen den späteren 20 und 21. Nun in der späteren Fassung die famosen Fis, As im Baß, die so schön aufs G spannen: eine Folge, die lange nicht verstanden und gewürdigt wurde, wie die willkürliche Entstellung (Schwenkes) zeigt, die sogar noch Gounod seiner Meditation zugrunde legt. Takt 20—23 sind bei Forkel die Orgelpunktakte. Nun sehe man in der endgültigen Gestalt, wie der Orgelpunkt auf G von 4 auf 8 Takte verlängert wurde, und noch weitere 4 Takte mit der Grundlage C geschaffen werden! Zur ästhetischen Wirkung der Forkelschen Gestalt bemerkt Dörffel, Jahrg. 45, Vorw. S. 59, auch in dieser Gestalt werde „der süße Zauber dieser Töne fühlbar genug in die Seelen dringen“.

Es entsprechen einander:

	bei Forkel:	Spätere Fassung:
Takt	1—4.	1—4.
	5. 6.	6. 7.
	7 (etwa =)	9.
	8.	10.
	9 (etwa =)	11.
	10—14.	12—16.
	15. 16 Überleitung	
	17. 18.	20. 21.
	19 leitet über	
	20—23.	24—27.
	24.	35.

Außer dem um 8 Takte erweiterten Schluß sind es die inneren Einschübe, welche, wenn auch nur wenige Takte dazugebend, das Gesicht des Stückes bedeutend verändern.

Man nennt jene Fassung von 24 Takten die Forkelsche Gestalt, weil sie in der ursprünglichen Druckausgabe bei Hoffmeister und Kühnel (später Peters) im Jahr 1801 unter Aufsicht Forkels veröffentlicht wurde. Zwischen dieser und der endgültigen Form sind wohl mancherlei Verbesserungen allmählich entstanden und haben das Stück leise verändert. Die Spuren hiervon glauben wir vor uns zu haben im Klavierbüchlein für Wilh. Friedemann Bach (Jahrg. 45,1 S. 216), das in Köthen am 22. Jan. 1720 begonnen wurde. Hier ist zu sehen, wie Takt 5 und 7 der endgültigen Form eingeschaltet, und die ersten 11 Takte in diese spätere Form gebracht wurden. Am Schluß des 11. Taktes war die Seite zu Ende, und die Merkzeichen deuten klar auf die Fortsetzung, wie wir sie jetzt kennen. Vielleicht hat Bach vergessen, mit dem Durchbessern hier fortzufahren: die folgende Seite bietet den zweiten Teil des Stückes (16 Takte) mit wenigen Abweichungen in der Forkelschen Gestalt.

Dörffel sagt im Jahrg. 45, Vorw. S. 59/60: hätte Kroll das Friedemann-Büchlein gekannt, so hätte er die Forkelsche Gestalt jedenfalls nicht apokryph genannt, sondern ihre ursprüngliche Herkunft anerkannt. Darnach ist auch die Verdächtigung Ruzs im Vorw. S. XXI zum 15. Jahrgang zu berichtigen. Ferner macht Dörffel darauf aufmerksam, daß die Lesart bei Spitta, im 1. Band der Bachbiographie die korrigierte und nichtkorrigierte Hälfte aus dem Klavierbüchlein unvermittelt nebeneinander setze, und somit ein Ganzes gebe, das als solches nicht von Bach herstamme. Schade, daß wir den ursprünglichen Wortlaut im Friedemann-Büchlein nicht mehr ganz unversehrt haben. Es ließen sich dann die Forkelsche, die Friedemannsche und die jetzige Gestalt miteinander vergleichen. Das 2. Notenbuch der Anna Magdalena Bach (1725; Jahrg. 43,2, S. 39, 40) verzeichnet die spätere Fassung.

Präludium 2 (S. 207). Sog. Forkelsche Gestalt.

Nach dem 25. Takte gibt Forkel zwei Schlußtakte über C, welche an die Takte 35 und 38 der späteren Gestalt erinnern. Hier haben wir also, im Unterschied vom 1. Präludium, feiner-

lei Einschubsel, sondern eine Abkürzung des Schlusses, wie sie noch öfter begegnen wird. An die andere Fassung gewöhnt, finden wir den früheren Schluß unangenehm abgerissen: erst langsam kommt uns zum Bewußtsein, daß er ja durch den Orgelpunkt sehr wohl vorbereitet war. Jener Orgelpunkt hat dann seine Bedeutung verschoben: vorher schlichte Vorbereitung gewesen, ist er nachher ein gewaltiger Anlauf zur dämonisch-phantasievollen Steigerung geworden! So wechseln in der Hand des Schöpfers die Teilgebilde ihre Bestimmung. Man wird leicht ungerecht gegen die früheren Fassungen, als ob sie etwas Unrichtiges enthielten. Das Verbessern und Hinzutun geschieht aber nicht im Sinne von Falsch und Richtig, sondern auf dem Wege vom Sinnvollen zum Sinnreicheren. Eines Tages muß Bach, vielleicht im freien, das Präludium streifenden Phantasieren entdeckt haben, was sich mit den Takten des Orgelpunktes alles noch anfangen ließ. Bekanntlich ist der spätere, erweiterte Schluß ziemlich schwierig auszuführen. Gibt uns die erste Fassung nicht einen Wink, daß wir sie für Anfänger benutzen dürfen? Wäre nicht eine Ausgabe berechtigt, welche die Schwierigkeiten in dieser einwandfreien Weise verringerte? Der Forkelsche Schluß steht auch im Friedemannschen Klavierbüchlein (Jahrg. 45,1 S. 216).

Präludium 3 (S. 208). Sog. Forkelsche Gestalt.

Während beim 2. Präludium bei Forkel von 38 Takten noch 27 stehen, sind hier beim 3. von 104 Takten gar nur 68 vorhanden. Man kann also kaum mehr von einem gekürzten Schluß, sondern muß von einer fehlenden zweiten Hälfte reden. Gerade jene Entwicklung, die uns nach der ersten durch ihre schelmenmäßige Ausgelassenheit entzückt, ist erst später dazugekommen! Ein lebensvoller Beitrag zur Geschichte der musikalischen Formen.

Die 6 letzten Takte decken sich so ziemlich. Das oberste gis^2 bei Forkel könnte einem fast besser gefallen als das später nötig gewordene fis^2 . Man beachte auch die Forkelsche Verteilung an die Hände, die vielleicht sinniger ist, als die später gesetzte. — Hingewiesen sei noch auf die Varianten des 1.,

17. und 55. Taktes. Daß Bach diese Tonfolge verließ, ist begreiflich. Durch die Änderung deutet er gleich anfangs auf das Zusammengehörige der vier letzten Sechszehntel des Taktes: mit leiser synkopischer Wirkung tritt es dann besonders Takt 30—46 zutage.

In Friedemanns Klavierbüchlein (Jahrg. 45, 1, S. 218) ist schon die endgültig erweiterte Gestalt des Präludiums eingetragen.

Präludium 4 (S. 211). Sog. Forkelsche Gestalt.

Es wäre schon der Mühe wert, diese Fassung im vollen Wortlaut der späteren gegenüberzustellen. Denn ihr mangeln noch zwei charakteristische Schönheiten: Erstens die sanfte Weiterleitung von dem in Takt 14 erreichten Gismoll aus; wie bewunderswert sind hier der Bassgang und die später eingeschobenen Takte! Zweitens fehlt der Trugschluß in Takt 35, der das Ende um vier Takte hinauschiebt. Könnte man den ursprünglichen Wortlaut nicht auch für den Klavierunterricht verwerten? — In Friedemanns Klavierbüchlein (Jahrg. 45, 1, S. 218) steht die spätere Fassung.

Präludium 5 (S. 213). Sog. Forkelsche Gestalt.

Ein reizvoller Teil der späteren Entwicklung (Jahrg. 14, S. 213), nämlich der von G dur aus und die eindrucksvollen Ecken und Zacken des bekannten Schlusses fehlen noch in dieser Gestalt, die sich vom 18. Takte an mit Hilfe des 27.—29. Taktes rasch zum Schlußakkord wendet. Es sind nur 22 statt 35 Takte. Doch wird man die ruhigere Art der Forkelschen Schlüsse, sobald man sich etwas ungewöhnt hat, als die nächstliegenden Möglichkeiten zu schätzen wissen. Das regelrecht Einheitliche kommt in ihnen zum Ausdruck; das gefiel Bach später wohl nicht mehr, und er hauchte dem zweiten Teil der Präludien das Sturmeswehen seines Geistes ein. Interessant ist der 18. Takt im Klavierbüchlein für Friedemann (Jahrg. 45, 1, S. 217) da steht cis und g, wo bei Forkel cis und gis, zuletzt c und gis steht. Sollte der Schluß des Klavierbüchleins etwas

anders als bei Forkel gelautet haben? Leider bricht der Text gerade an dieser Stelle ab.

Präludium 6 (S. 215). Sog. Forkelsche Gestalt.

Das Stück endet schon mit Takt 15, verzichtet also auf die reiche Entwicklung der zweiten Hälfte, die nicht einmal angedeutet ist. Und doch wird man wiederum finden, daß auch diese schlichte Fassung ihren geschlossenen Eindruck macht. Im Klavierbüchlein für Friedemann (Jahrg. 45, 1, S. 217) geht dem Schlußakkord der genaue spätere Wortlaut voraus, der entschieden wirkungsvoller ist als bei Forkel A dur über dem vierten Achtel.

Präludium 8 (S. 219). Sog. Forkelsche Gestalt.

Die Fassung verzichtet im 29. Takt auf den Trugschluß und bleibt bei der erwarteten Es-Tonart (32 statt 40 Takte). Indem beide Trugwendungen im 37. wie im 29. Takt fortbleiben, fühlen wir uns gleichsam in die Vorhalle des Kunstwerks zurückversetzt. Wenn sich dann der Durchblick wieder öffnet und wir von der Forkelschen Gestalt zur endgültigen übergehen, werden wir in die Geheimnisse des Bachschen Schaffens eingeweiht, und empfinden, welch überraschende Wirkungen zwei unschuldige Trugschlüsse haben können. Die Harmonie wirkt formbildend.

Die Handschrift in Friedemanns Klavierbüchlein (Jahrg. 45, 1, S. 218) bleibt leider nach dem 35. Takt ohne Fortsetzung. Ob der zweite Trugschluß dort noch fehlte?

Präludium 9 (Jahrg. 45, 1, Vorw. S. 25).

Der 6. französischen Suite ist in einer Handschrift das 9. Präludium vorangestellt. Derlei Anordnungen beweisen, daß die Zugehörigkeit der Stücke zu Sammelwerken schwankend war.

Präludium 10 (Jahrg. 45, 1, S. 217). Sog. Forkelsche Gestalt.

Die ursprüngliche Fassung ist wieder abgedruckt im Klavierbüchlein für Friedemann Bach. Sie schließt nicht bloß (in Dur) mit dem 23. Takt, da wo nachher der Prestoteil beginnt,

sondern bringt auch den ersten Teil ohne die eigentliche melodische Linie, nur mit der Angabe der einfachsten harmonischen Folge. Mag dies nun von Anfang an nur als Entwurf gegolten haben (wie Kroll meint) oder mag erst später die Lust zur melodischen Überbrückung und zum stürmischen Anstieg des Prestos gekommen sein, jedenfalls ist ein Vergleich zwischen Urform und vollendeter Gestalt außerordentlich lehrreich. Man könnte im Unterricht die Harmoniefolgen Forkels als Aufgabe geben, an der ein Schüler seine Melodiebildung zu erproben hätte. Es empfiehlt sich somit, auch dieses Präludium in der Forkelschen Gestalt wieder allgemein zugänglich zu machen.

Einige der interessanten Lesarten der späteren Gestalt (sie sind im 14. Jahrg., S. 222 verzeichnet) findet man auch im Zusammenhang der handschriftlichen Abbildung des Präludiums (Jahrg. 44, Blatt 14/15). Dort scheinen sie die temperamentvollen Umspielungen wiederum etwas erleichtern zu wollen.

Präludium 12 (S. 225). Sog. Forkelsche Gestalt.

Forkel nimmt anstelle des Übergangs, der zum Anfang zurückleitet, eine Wendung zum Schluß, um 5 Takte kürzend. Man hat Mühe, sich die unbeschreiblich ausdrucksvolle Rückkehr in die Anfangstakte und den Orgelpunkt auf C wegzudenken, so natürlich erscheint uns jetzt die endgültige Gestalt. Bemerkenswert ist noch, daß Forkel die Mollstücke gern in Moll abschließt: so die Präludien 6, 8, 10, 12; nur bei den Präludien 2 und 4 teilt er den bekannten Dur-Ausklang. Das Klavierbüchlein Friedemanns (Jahrg. 45, 1, S. 218) bewahrt uns anscheinend die später Fassung. Die letzten Takte fehlen.

Präludium 15 (S. 229). Sog. Forkelsche Gestalt.

Kroll verzeichnet die Fassung mit einem offenbaren Druckfehler: er gibt den Schluß als 13—15. Takt, während es der 14—16. sein wird. Es ist angesichts der fremdartig berührenden Verkürztheit wohl begreiflich, daß Kroll in der Vorrede S. 24 von Forkels „Abhacken“ in mißbilligenden Ausdrücken redet. Und doch! Wenn Forkels verkürzte Fassungen der Präludien 1, 2, 5, 6, 10 durch Friedemanns Klavierbüchlein belegt

sind, so ist der Nachweis ihrer Ursprünglichkeit geführt, und wir müssen jene Verkürzungen auch dort als Entwürfe ehren, wo das Klavierbüchlein die spätere Gestalt gibt oder zu geben scheint, wie bei den Präludien 3, 4, 8, 12, oder wo es, wie hier beim 15. Präludium, nichts zur sicheren Entscheidung beiträgt. Was die inneren Gründe betrifft, so sind in den meisten Fällen die Nähe immerhin noch erkennbar, die den Entwurf mit der späteren Ausgestaltung verbinden: in den Präludien 4 und 8 ist der Trugschluß eingeführt, in 2, 5, 6, 10 kommt das Stürmische hinzu, in Nr. 3 ein andersartiger zweiter Teil des Präludiums. Nur in Nr. 1 und 12 und dann hier in Nr. 15 ist etwas wie ein Einschnitt kaum fühlbar. An der Forkelschen Gestalt von Nr. 15 erweist sich die Wiederholung des ersten Bassmotivs als ein Bachischer Zug; leider mußte sie bei der endgiltigen Fassung ausscheiden.

Präludium 17 (S. 231). Sog. Forkelsche Gestalt.

In diesem Falle sind es nur innere Abweichungen, welche den Umfang des Stückes nicht berühren. Takt 9—12 und Takt 22—29 wird die Umspielung in ähnlicher Weise gegeben, wie jedesmal die folgenden Takte zeigen; später ist dem Bedürfnis interessanten Wechsels genügt.

Über ein ursprünglich dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers zugedachtes Stück: siehe Orgelsonate Nr. 3, D moll, 1. Satz (Jahrg. 15, Vorw. S. XVIII).

Wohltemperiertes Klavier. II. Teil.

Präludium 1 (Jahrg. 36, S. 224).

Von diesem Präludium teilt die Bachausgabe dreierlei Bearbeitungen mit. Die erste ist laut Vorwort zu Jahrg. 36, S. 56 einer kleineren Sammlung ähnlicher Sachen einverleibt. Nur 17 Takte zählt hier das bescheidene Stückchen, dem ein sorgfältiger Fingersatz beigelegt ist. Bei etwas einfacherer Führung der Stimmen — bemerkt Ernst Naumann S. 94 des Vorwortes — bewegt es sich bis in den 14. Takt melodisch und harmonisch der späteren Form ganz parallel, lenkt hier ab,

und zwar gleich in den 30. Takt, und schließt nach dem 31. Der Orgelpunkt auf C ist auch noch nicht da.

Was ist nun daraus in der zweiten Fassung (Jahrg. 45, 1, S. 243 f.; Jahrg. 14, S. 241) geworden! Dörffel teilt sie nach dem Londoner Autograph in dankenswerter Weise vollständig mit, nachdem sie Kroll Jahrg. 14, S. 241 nur angedeutet hatte. Jetzt ist im wesentlichen alles das darin, was uns das Werk so bewundernswert und teuer macht; der endgültige Umfang ist erreicht. Noch fehlt aber das Treibende jener — soll man sagen wuchtigen, oder beschwingten? — Zweiunddreißigstel, die so majestätisch zwischenhineinrollen und grollen. Diese sind erst der dritten Fassung eingefügt.

Wie lehrreich ist ein Blick auf die drei ersten Takte in allen drei ersten Gestalten! Was uns jetzt so unabänderlich und folgerichtig erscheint, ist anscheinend durch angestregtes kritisches Nachdenken erst allmählich gewonnen und festgestellt worden. Ferner beachte man die Entstehung der chromatischen Stelle: die Takte 18 und 19 sind in der zweiten Fassung zuerst ohne die Halbtonschritte der Melodie gegeben, dann erst chromatisch umgebessert. Vergleichsweise denken wir an das natürliche Wachstum der Pflanzen: aus einem schwächtigen Schößling ist hier, von der Sonne Bachscher Kunst beschienen, ein nach allen Seiten kräftig entwickeltes farbenprächtiges Gebilde geworden.

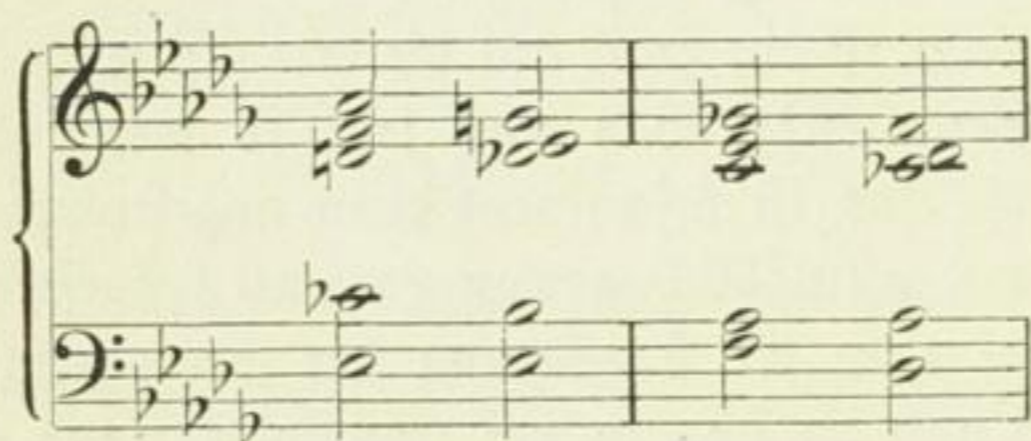
Fuge 1 (Jahrg. 36, S. 224).

Auch hier sind (vermutungsweise) drei getrennte Fassungen zu unterscheiden. Die erste, mit Fingersatz versehene (wie das Präludium einer kleineren Sammlung ähnlicher Stücke zugehörig), findet man im 36. Jahrgang als Fughetta bezeichnet. Die Taktart ist $\frac{4}{4}$, noch nicht $\frac{2}{4}$. Takt 67 (der jetzigen Einteilung) mündet in den Schlußakkord. Die Stimmführung ist so ziemlich dieselbe wie später. Erst nachher hat Bach entdeckt (s. Jahrg. 45, 1, S. 244, Jahrg. 14, S. 241), welche organische Kraft der ersten Hälfte des Fugenthemas inneohnt und demgemäß den Anfang zur Krone des Abschlusses gemacht. (Ähnlich verfährt er z. B. im 12. Präludium des I. Teils.) Von der endgültigen Form weicht die zweite Fas-

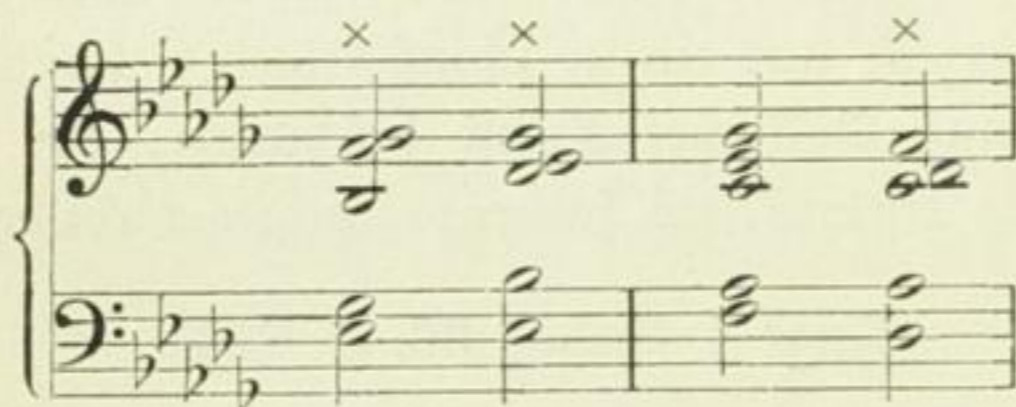
sung nur unerheblich ab. Prof. Prout vermutet nach Durchsicht des Londoner Autographs, daß Bach wirklich, wenn nicht von allen, so doch von verschiedenen Sätzen des II. Teiles eine dreimalige Niederschrift gemacht habe.

Präludium 3 (Jahrg. 14, S. 243).

Die von Kroll mitgeteilte ältere Gestalt steht in C dur, und bietet schon den angeschlossenen $\frac{3}{8}$ Teil, dessen Abweichungen geringfügig sind. Wichtiger ist, daß vier Akkorde dieser C dur-Form von der spätern in Cis dur verschieden sind: Takt 15 und 16 notiert Kroll bei Peters:



Dagegen klinge die ursprüngliche Folge so:



Außerdem wäre im 24. Takt statt *fes* zu lesen: *es*. Diese Lesarten dürfen vielleicht, ihres herberen Charakters wegen, auf Beachtung Anspruch erheben. Das Präludium ist ja wichtig genug, um eingehend studiert und abgewogen zu werden.

Dörffel nennt im 45. Jahrg. (1, S. 245) jene Fassung die „früheste Form“ und macht auf das sichergestellte *cis*, statt *dis*, im 16. Takte aufmerksam, ohne der anderen Verschiedenheiten zu gedenken. — Wenn Ernst Naumann im Jahrg. 36 (Vorrede S. 94) bemerkt, das Stück sei „wesentlich“ umgestaltet worden, so trifft dies eigentlich nicht ganz zu. Denn die Auflösung der Arpeggien ist mehr eine *Aus-* als *Umge-*

staltung. Bach zeigt hier, wie phantasievoll er sich solche einfach notierten Akkordfolgen gespielt denkt. Man kann also für die Wiedergabe von Arpeggien aus diesem Präludium den schönsten Vorteil eines maßgebenden Beispiels ziehen.

Der $\frac{3}{8}$ -Teil ist später verfeinert, aber im Grunde nicht geändert worden. Ich bin feyerisch genug, zu bekennen, daß mich der Vortrag dieses Anhangs fast immer in Verlegenheit bringt; jedenfalls nehme ich das „Allegro“, das in der 1. Fassung auch nicht vorgeschrieben ist, ganz ohne Eile. Es beruhigt mich, wenn ich einem Zuhörenden dann sagen kann, dieser Anhang sei einer sehr frühen Arbeit entnommen. Man erwartet doch gewiß nach den Klängen des 1. Abschnittes etwas anderes!

Fuge 3 (Jahrg. 36, S. 225).

Weit gründlicher ist Bach glücklicherweise hier mit der Vorlage einer Fughetta in Cdur verfahren, die er zur 3. Fuge benutzte. Jene Vorarbeit war ziemlich schwach und mußte bei der Erweiterung von 19 auf 35 Takte gänzlich umgestaltet werden. Dörffel meint sogar (Jahrg. 45, 1, S. 245), jenes Stück könne kaum noch als Ursprung für die Cisdur-Fuge gelten; so einschneidend sind die Änderungen. Der Vergleich wird jeden Empfänglichen mit Staunen erfüllen, welch ein Werk der Meister aus unscheinbarem Stoffe schaffen konnte. Im Jahrgang 45 ist, nach dem Londoner Autograph, eine mittlere Fassung angedeutet, welche die Zweiunddreißigstel noch nicht so häufig anbringt, wie es nachher geschah.

Präludium 6 (Jahrg. 36, S. 226).

Den Werdegang dieses Präludiums können wir auf zwei wichtigen Vorstufen verfolgen, die der letzten Gestalt vorangehen. Die früheste, einfachste und kürzeste Form bringt Jahrgang 36 als „Präambulum“ (aus einer Sammlung ähnlicher kleiner Stücke, der auch Präludium und Fuge 1 des 2. Teils entstammen). Es sind nur 43 Takte. Sie entsprechen den 61 der letzten Hand folgendermaßen:

Präambulum Takt 1—5 = 1—5.
6

Überleitung

7—19 = 18—30.

20. 21 = 35. 36.

22—32 = 39—49.

(schließt in Moll) 33—43 = 51—61.

Als zweite Stufe haben wir zu betrachten die Fassung, wie sie von Kroll und Dörffel angedeutet, leider nicht vollständig wiedergegeben ist (Jahrg. 14, S. 248; Jahrg. 45,1, S. 245).

Hier entsprechen einander:

Takt 1—9 = 1—9.

10. 11

Überleitung

12—30 = 18—36.

31—53 = 39—61.

Das letzte war also die Ausfüllung der Lücken zwischen Takt 9 und 18, 36 und 39.

Außerdem veranschaulichen die Varianten der endgültigen Fassung (Jahrg. 14, S. 248), wie emsig Bach an diesem Stück geändert und gefeilt hat, bis er damit zufrieden — oder auch nicht zufrieden war. Im Vorwort S. 14 sagt Kroll, die endgültigen Bearbeitungen der einzelnen Stücke waren beim Tod Bachs bereits zerstreut und nicht mehr in einer Sammlung vereinigt! Wir fügen dem hinzu, daß bei einer nur handschriftlich niedergelegten Komposition der endgültige Wille nicht so unzweideutig ersichtlich wird, wie anläßlich der Drucklegung. Eine Handschrift wird leichter umgeformt als ein Druck. Das Wohltemperierte-Klavier ist ja nie zu Bachs Lebzeiten gedruckt worden — man muß dies immer wieder in Erinnerung bringen! Die ersten Ausgaben fallen ins Jahr 1801: ziemlich gleichzeitig bei Hoffmeister und Kühnel (seit 1814 Firma Peters), in Leipzig, Simrock in Bonn und Nägeli in Zürich. (Simrock frühestens März 1801, Hoffmeister spätestens Anfang Mai, Nägeli spätestens Anfang September: I. Teil.) Die englische Ausgabe von Kollmann ist 1799 ge-

plant, aber nicht ausgeführt worden (darnach Jahrg. 46, S. 24 des Vorwortes zu berichtigen). Also bleibt die Ausgabe von Wesley und Horn, von 1811—12, die erste englische.

Fuge 10 (Jahrg. 14, S. 253; Jahrg. 45,1, S. 247).

Von einer kürzeren Gestalt geben Kroll im 14. und Dörffel im 45. Jahrgang Nachricht. Darnach ließ Bach anfangs schon im 70. Takt die Kadenz eintreten und schloß mit Takt 71. Wenn Bach damit nicht zufrieden gewesen, sagt Prof. Prout, so sei das nicht zu verwundern; denn die Fuge habe auf diese Weise keinen Schlufteintritt des Themas in der Haupttonart, da es zuletzt in A moll erschienen sei.

Präludium 15 (Jahrg. 36, S. 220).

Sollte nicht das im Anhang des 36. Jahrganges mitgeteilte kleine G dur-Präludium eine erste Vorform zu diesem Präludium darstellen? (Siehe Peters Nr. 214, S. 42 und Bischof VI, S. 126.)

Fuge 15 (Jahrg. 36, S. 116/117).

Die mitgeteilte Fughette gehört eigentlich zu einem Präludium in G dur, das im Wohltemperierten nicht verwertet ist. Sie entspricht im wesentlichen der späteren Fuge, ist aber um 12 Takte kürzer und weicht in ihren letzten Takt natürlich von der Fuge etwas ab. Die Oberstimme ist vom 10. Takt an abgeändert; vom 16. an lauten beide Oberstimmen anders. Von Takt 41 an hält sich Bach an die erste, weiter an die zweite Oberstimme und ändert den Baß, oder läßt (von Takt 49 an) eine Oberstimme Baß werden; Takt 54—60 gestaltet er um und fügt einen geschmückten Abschluß hinzu.

So fein die Umarbeitung ist, und so meisterlich sie das Jugendfrische wahrt: es liegt doch auch in jener ersten Fassung ein so holder Reiz, daß sie sich sehr wohl neben oder auch gegen den Willen letzter Hand behaupten kann.

Präludium 17 (Jahrg. 45,1, S. 248).

Aus der Verschiedenheit der Lesarten zieht die Handschriften-

kunde den Schluß, daß Bach drei Niederschriften des Werkes gemacht habe.

Fuge 17 (Jahrg. 36, S. 113).

Als Fughette steht das Stück hier ursprünglich in F dur und ist im Zusammenhang mit einem F dur-Präludium gegeben. Die 24 Takte der Fughette stimmen mit der Fuge des Wohltemperierten Klaviers überein. Diese ist aber dann auf 50 Takte verlängert. Zur Erweiterung bewog gewiß der Umstand, daß die angelegten vier Stimmen kaum erst mit dem 22. Takt zusammengetreten waren: die Ausbeutung der Vierstimmigkeit ermöglichte eine Steigerung. Bemerkenswert ist der Mollcharakter des hinzugefügten Teils, der in den chromatischen Stellen des ersten vorgebildet erscheint, ferner die Gipfelformung in Takt 44—46 (offenbar im Anschluß an das neue As dur-Präludium) und endlich der über das Vierstimmige hinausgreifende Abschluß.

Fuge 20 (Jahrg. 45,1, S. 249).

Zu erwähnen ist nur der Schluß, der augenscheinlich aus Dur nach Moll abgeändert worden ist. Das Gegenteil kann man als Regel beobachten. Aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers nennen wir als Beispiele die Fuge Nr. 8, die Präludien Nr. 6 und 22. (Jahrg. 14, S. 250, 248, 268.) Nach alledem scheint Bach in manchen Fällen geschwankt zu haben, ob er in Moll oder Dur schließen sollte.

Präludium 24 (Jahrg. 14, S. 270).

Hier handelt es sich nur um zweierlei Schreibweisen, die aber für die Auffassung nicht unwichtig sind. Kroll hält die im 14. Jahrgang gegebene Gestalt: Achtelnoten, im Allabreve-Takt, für die spätere, entstanden aus einem Bedürfnis nach bequemerer Übersicht. In der Petersausgabe hatte Kroll den Sechzehnteln und dem gewöhnlichen $\frac{4}{4}$ Takt den Vorzug gegeben. Was ist früher, Sechzehntel- oder Achtelform? Wenn Kroll auf das Allabreve als letzten Willen zurückkam, so ist Peout, dessen Ansicht Dörffel im 45. Jahrgang (1. Teil, S. 250)

wiedergibt, anderer Meinung; er hält die Sechzehntelform für die letzte Fassung, weil Bach, wie er vermutet, sicher sein wollte, daß das Zeitmaß nicht zu langsam werde.

Wenn es erlaubt ist, mit eigener Meinung hervorzutreten, so möchten wir Kroll beipslichten, einfach aus der Erfahrung des Spiels heraus. Für den Hörer ist zwar die Schreibweise ob Achtel ob Sechzehntel, eine müßige Frage. Nicht so für den Spieler. Prout hat recht: man spielt langsamer, ruhiger und ausdrucksvoller, wenn man die Achtel vor sich sieht. Wir können Prout entgegenhalten, daß es Bach ebensowohl darum zu tun sein mochte, daß das Zeitmaß nicht zu — schnell werde. Es ist schwer zu treffen, weil der Inhalt, wie oft bei Mozart, zugleich ans Anmutige wie ans Ausdruckschwere streift. Man vergleiche etwa das Larghetto des 26. Klavierkonzertes von Mozart. Vor dem Eilen wird die Warnung eher angebracht sein als vor dem Schleppen. Deshalb geben wir den Achteln den Vorzug.

Übersicht der bisher besprochenen Fassungen.

Dreierlei Fassungen sind überliefert oder vermutet von:

I. Präl. 1. 10.

II. Präl. 1. 6. (17).

Fuge 1.

Zweierlei Fassungen sind überliefert von:

I. Präl. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 10. 12. 15. 17.

II. Präl. 3. 24.

Fuge 3. 10. 15. 17.

Aus anderem Zusammenhang entnommen sind:

I. (Präl. 9.)

II. (Präl. 1. 6. Fuge 1).

II. Fuge 15. 17.

Erweitert sind:

I. Präl. 2. 3. 5. 6. 8. 12. 15.

II. Fuge 1. 10. 17.

Inhaltlich abgeändert sind:

I. Präl. 17.

II. Präl. 3.

Erweitert und inhaltlich abgeändert sind:

I. Präl. 1. 4. 10.

II. Präl. 1. 6. Fuge 15.

Völlig umgestaltet ist:

II. Fuge 3 (Präl. 15?).

Zwischen Dur und Moll schwankt der Schluß:

I. Präl. 6. 8. 10. 12.

II. Präl. 6. 22. Fuge 8. 20.

Transponiert sind:

II. Präl. 3. Fuge 3. 17.

Rhythmisch verschieden notiert ist:

II. Präl. 24.

Zwei- und dreistimmige Inventionen (Jahrgang 3).

Zweistimmige.

Nr. 1. Im Anhang des 3. Jahrgangs steht eine Variante, worin eine Sechzehntelfigur regelmäßig in Triolenform gebracht ist. Im Vorwort S. XIII bemerkt übrigens C. F. Becker, es sei zweifelhaft, ob diese Variante von Bachs Hand stamme.

Nr. 7. Das entsprechende Präambulum im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach (angefangen Januar 1720; Jahrg. 45,1, S. 221) ist um zwei Takte kürzer. Die Abweichung findet sich am Schluß. Takt 16 und 17 entsprechen der späteren Lesart in Takt 16—19; Takt 18—21 stimmt dann zu den späteren Takten 20—23.

Nr. 8. Das Präambulum im Friedemannschen Klavierbüchlein (Jahrg. 45,1, S. 221) ist um vier Takte kürzer. Die spätere Lesart schaltet die Takte 17—20 dazwischen ein.

Nr. 11. Das Präambulum des Klavierbüchleins (ebenda S. 222) ist einen halben Takt kürzer, indem der Schluß etwas anders geformt erscheint.

Nr. 13. Das Präambulum für Friedemann (ebenda, S. 221) ist um 4 Takte kürzer. Die Takte 16 und 17 sind später erweitert worden: es entsprechen ihnen jetzt die Takte 16—21. Gegen Schluß bringen die vier letzten Takte beider Fassungen im wesentlichen das Gleiche.

Dreistimmige.

Nr. 5. Dörffel gibt (Jahrg. 45,1, S. 230) die ursprüngliche Fassung vollständig wieder, aus zwei Gründen. Erstlich, weil sie nur eine einzige Verzierung aufweist; somit kann das Gewissen derer erleichtert werden, die das Stück aus eigenem Ermessen des überflüssig scheinenden Zierrates entkleidet haben. Zweitens hat Bach ein paar Takte eingeschoben. Es empfiehlt und lohnt sich, (hier wie in anderen Fällen!) die Stelle zu suchen! Dem Ebenmaß viertaktiger Perioden zulieb wurden zwischen Takt 17 und 18 zwei Takte eingefügt, so daß das Ganze nun 38 (36 + 2), nicht mehr 36 (34 + 2) Takte zählt.

Nr. 8. Den Wortlaut des Klavierbüchleins gibt Dörffel (ebenda, S. 227) auch hier vollständig wieder, weil namentlich die Baßstimme teilweise anders (einfacher) geführt ist.

Bemerkung: Die anderen Abweichungen, die das Klavierbüchlein Friedemanns angibt (z. B. für Nr. 9. 10. 11), gehören ins Gebiet der Lesartenkunde, in das wir nicht eintreten wollen.

Übersicht:

	2 stimm.	3 stimm.
Erweitert am Schluß sind die Nummern:	7. 11.	—
Im Innern durch Einschub bereichert:	8. 13.	5.
Etwas anders gestaltet:	1.	8.

Einzelstücke.

Nr. 1. Suite in A moll (Jahrg. 36, S. 3 u. 213).

Eine andere Bearbeitung ist im Anhang mitgeteilt. Sie unterscheidet sich 1. durch ein Präludium, das der Allemande vorgesezt, und ein Menuett, das zwischen Sarabande und Gigue eingefügt ist; 2. durch eine andere Behandlung der Sarabande; Allemande, Courante und Gigue stimmen im wesentlichen überein.

Koizsch und Ernst Naumann halten die bereicherte Suite für die spätere Fassung; Koizsch teilt sie deshalb bei Peters (Nr. 214) im Text mit und gibt das andere im Anhang, wozu gegen sich E. Naumann an das Autograph der einfacheren

Fassung hält und das Spätere in den Anhang verweist (weil es nur abschriftlich überliefert ist).

Die Sarabande der späteren Bearbeitung stellt sich als eine interessante Abart der ersten Gestalt dar. Die frühere Figur des Basses ist rhythmisch besonders reizvoll, und auch das glatte Doppelstück fließt anmutig dahin. An gewissen chromatischen Stellen erkennt man die spätere Hand, die überall verfeinert und einer breiten, geschweiften Melodiebildung zuliebe auf den rhythmischen Reiz verzichtet.

Eigentlich gehört das Werk in den Zusammenhang der französischen Suiten, von denen es nur durch das vorangestellte Prélude abweicht. Ohne dieses, in der ersten Form, steht es mit vier französischen Suiten im Autograph der Berliner Bibliothek. (P. 418.)

Nr. 2. Suite in Es dur (Jahrg. 36, S. 8 u. 217).

Auch diese schöne Suite gehört ihrer Art nach zu den französischen Suiten, nur daß die Gigue fehlt. Eine vortreffliche alte Handschrift der Berl. Bibl. (P. 420) enthält sie als sechste, neben fünf der französischen Suiten. Wir hätten also 8 Werke dieser Gattung. E. Naumann verweist eine andere Allemande, weil sie im Autograph erst später beigelegt ist, in den Anhang. Eine „vortreffliche“ alte Handschrift hat übrigens die erste Allemande nicht, sondern nur die zweite. Die Peters-Ausgabe stellt lehrreich beide Stücke einander gegenüber: es handelt sich offenbar um ein nachher erst entstandenes Doppelstück der Allemande, das um so mehr Interesse hat, als Bach die Kunst der Variation sonst nicht gerade für die Allemande auswählt. Wie dem auch sei, die zweite Allemande verrät bei aller Verschiedenheit jedenfalls die erste als Ausgangspunkt.

Nr. 5. Toccata, D dur (Jahrg. 36, S. 26 u. 218).

Bischoff I, S. 82 fügt den von Peters gegebenen Titel Fantasia con fuga bei. E. Naumann teilt in der Bachausgabe zwei Varianten mit, zum Adagiotheil und zum Zwischensatz vor der Fuge, nach Kellners Handschrift, die (durchweg) „eine frühere einfachere Fassung zu überliefern scheint“. Die erste

Variante macht den Eindruck, als ob sie mehr der Orgel angepaßt wäre. Bestimmtes hierüber läßt sich natürlich nicht feststellen. Orgel und Klavier waren einander nahe verwandt, so daß in der Einordnung einzelner Stücke, ob in die Reihe der Orgel- oder der Klaviersachen, mitunter Zweifel obwalten können. (Z. B. steht die Fantasia con imitazione in Hmoll in der Bachausgabe unter den Orgelwerken; Präludium in Cdur, Jahrg. 36, S. 134, und Fuge in Cdur, Jahrg. 36, S. 159, sonst für Orgel angenommen, unter den Klavierwerken.)

Nr. 6. Toccata, Dmoll (Jahrg. 36, S. 36 u. Vorw. S. XXVIII).

Das Stück ist in zwei Gestalten überliefert, deren erste, einfachere, schmucklosere, man in der alten Petersausgabe, Cah. IV, Nr. 10 findet, während die zweite allen neueren Drucken und auch der Bachausgabe zugrunde liegt. Leider hat E. Naumann nur im Vorwort die Abweichungen mitgeteilt. Für den vollständigen Abdruck hätte auch noch ein anderes geschichtliches Interesse gesprochen: Diese Toccata ist nämlich kurz vor 1801 im Bureau de musique (Peters) als erstes Verlagswerk von Bach erschienen, in einer Einzelausgabe, die somit die Reihe der nach Bachs Tod gedruckten Klavierkompositionen zu eröffnen scheint. (1801 folgte das Wohltemperierte Klavier.) Eine Schülerarbeit, wie diese Toccata, gehöre nicht in eine Ausgabe der Werke eines Meisters, so äußerte sich damals der Bachbiograph Forkel. Doch gibt sich gerade diese Toccata recht frisch und besonders in harmonischer Hinsicht herb, so daß sie mehr als andere Jugendwerke interessiert.

Nr. 7. Toccata, Emoll (Jahrg. 36, S. 47).

Von den drei Teilen dieser Toccata scheint der Handschriftenfunde zufolge die Fuge als ursprünglich allein stehender Teil bestanden zu haben. Ihre Echtheit ist äußerlich nicht bewiesen. Bischoff hält sie für echt, und Ernst Naumann stützt im Vorwort S. XXVI zum 42. Jahrg. die Echtheit einer anderen Fuge, S. 47, Nr. IX, Amoll, durch den Hinweis auf eine gewisse Verwandtschaft mit dieser Toccatenfuge.

Bischoff IV, S. 93 meint, Bach selber habe wohl die Fuge „mehrfach niedergeschrieben und teils durch mehr oder minder zufällige Änderungen, teils durch absichtliche Korrekturen“ die verschiedenen Lesarten veranlaßt. Der Schluß der Fuge tritt in einer alten Abschrift schon im sechstletzten Takt ein. Der längere Schluß ist dort mit der Bemerkung hinzugefügt: „Dieses Ende scheint original und jenes von einem anderen gemacht zu sein“. Es bleibt also fraglich, ob eine Erweiterung von Bach vorliegt.

Zur Fuge kam vermutlich als Präludium späterhin das Adagio, das Bischoff und E. Naumann für echt halten. Bischoff sagt, es sei den Mittelsätzen anderer Toccaten geistes- und stimmungsverwandt. In zwei Handschriften fehlt der Adagiosatz ganz. Zuletzt mag Bach, im Hinblick auf den toccatenartigen Charakter des Präludiums wie der Fuge den ersten Satz hinzugetan und das ganze dadurch zur Toccata gestempelt haben. Der Anfang im $\frac{3}{2}$ Takt klingt ganz deutlich an das bekannte F moll-Präludium für Orgel (Jahrg. 15, S. 104) an. Er bestätigt die orgelmäßige Haltung, die auch an dieser Toccata einigermaßen auffällt (vgl. Toccata, D dur, Nr. 5 der laufenden Reihe). Eine unmaßgebliche Vermutung ist es, wenn mir die Eigenart der Toccaten mehr der Orgel als dem Klavier angemessen erscheint: bei aller Verwandtschaft und Vertauschbarkeit der beiden Instrumente hat der Orgelspieler doch wohl häufiger Anlaß gefunden, seine Kunst des Improvisierens zu zeigen und durch Laufwerk zu imponieren.

Nr. 8. Toccata, G moll (Jahrg. 36, S. 54).

Die beiden handschriftlichen Vorlagen weichen mannigfach voneinander ab. Mithin ist eine verschiedene Bearbeitung denkbar.

Nr. 10. Chromatische Fantasie und Fuge (Jahrg. 36, S. 71 u. 219).

Geschrieben vermutlich für den Flügel (mit 2 Manualen und Pedalbaß). Im Vorwort S. XL u. ff. steht eine Übersicht über die dreierlei Gruppen, in welche sich die Überliefe-

rung teilt. Den „zuverlässigsten Handschriften“ folgen die Bachausgabe, Bischoff, die 2. Variante bei Peters, und Schenker. Die etwas abweichende Fassung nach Forkel bildet die Vorlage für den Haupttext aller drei Petersschen Ausgaben für Reinecke und für Bülow. Eine ältere Gestalt der Fantasie (allein) überliefert die Rüstische Handschrift: darnach Variante Nr. 1 bei Peters, Variante im Anhang des 36. Jahrganges der Bachausgabe und im Anhang bei Schenker. Die letztgenannte ältere Gestalt der Fantasie weicht in den ersten 23 Takten von den 20 ersten Takten der andern Quellen erheblich ab. Die Verschiedenheiten Forkels verzeichnet die Bachausgabe im Vorwort. Man sieht aus den dreierlei Überlieferungen, wie ernst es Bach mit der stetigen Verbesserung seiner Meisterwerke genommen hat. Die Wiener Universaledition hat neuerdings in der Schenkerschen Ausgabe ein Muster von Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit aufgestellt. Die Erläuterungen Schenkers, die sich namentlich auch über das Arpeggio verbreiten, sind eingehenden Studiums wert.

Nr. 13. Präludium und Fuge A moll (Jahrg. 36, S. 91).

Siehe Tripelfonzert in A moll, Jahrgang 17, S. 223.

Nr. 17. Präludium und Fughetta F dur

(Jahrg. 36, S. 112; vgl. Jahrg. 14, Vorw. S. XIX).

Siehe Wohltemperiertes Klavier, II. Teil, Fuge Nr. 17.

Das ursprüngliche Präludium scheint zur Fughetta besser zu passen. Doch läßt sich auch nicht verkennen, daß die zur Fuge erweiterte Gestalt der Fughetta dem späteren As dur-Präludium angeglichen ist. Das F dur-Präludium, an sich hübsch, widerstand wohl einer charaktervolleren Umwandlung.

Nr. 18. Präludium und Fughetta G dur

(Jahrg. 36, S. 114 u. 220; vgl. Jahrg. 14, Vorw. S. XIX).

Siehe Wohltemperiertes Klavier, II. Teil, Fuge Nr. 15.

Hier kann man sagen, daß dem ursprünglichen Präludium ein viel reizvolleres und ebenso passendes zum Ersatz gegeben wurde, als es sich darum handelte, die Fughetta dem Wohl-

temperierten Klavier einzuverleiben. Im Anhang des Jahrganges 36 (S. 220) findet man ein anderes Präludium zur Fughetta (nicht Fuge), das auch in die Ausgaben bei Peters und von Bischoff übergegangen war. Bei Besprechung des Wohltemperierten Klaviers (II, Präludium 15) äußerten wir die Frage, ob nicht dieses kleine Präludium als eine erste Vorform zu dem später im Wohltemperierten Klavier entwickelten sei?

Nr. 19. Zwölf kleine Präludien (Jahrg. 36, S. 118 u. 221).

Das erste steht im Klavierbüchlein für Wilh. Friedemann sowohl in der gewohnten als auch in einer gekürzten Gestalt, nur 14 statt 18 Takte umfassend. Merkwürdig ist dabei, daß eben diese kürzere und veränderte Gestalt auf einem viel späteren Blatte niedergeschrieben ist, als die längere Fassung. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die verkürzte Form die spätere wäre. Der Zusammenhang beider Stücke ist immerhiu etwas lose, und Bischoff spricht (VII, S. 5) nur von einer „Verwandtschaft“. Er meint, jenes kürzere C dur-Präludium sei dieser Verwandtschaft wegen zurückgestellt worden, obwohl es sonst zu der Sammlung vortrefflich passe. Die Sammlung selber geht nicht auf Bach, sondern auf die Ausgabe Peters zurück. Das Friedemannsche Klavierbüchlein enthält Nr. 1. 4. 5. 8. 9. 10. 11., Kellners Sammelband 2. 3. 6. 7. 8. 12.

Von der Freiheit, die man sich zu Bachs Zeit und nachher in Aufreihung von Stücken nahm, zeugt die wunderliche Geschichte des zehnten „Präludiums“. Dieses ist nämlich gar kein Präludium, sondern ein Trio, mit welchem Bach selber ein harmloses G moll-Menuett von Stölzel (Jahrg. 45, 1, S. 226) vervollständigte. Die Partita von Stölzel (oder Stelzel) findet sich im Friedemannschen Klavierbüchlein mitsammt dem Menuett-Trio Bachscher Herkunft. Nun wandert es also in die Sammlung der zwölf kleinen Präludien als G moll-Stück (Jahrg. 36, S. 237). Damit nicht genug, treffen wir die Kleinigkeit in einer Handschrift der dritten französischen Suite, und zwar nach H moll transponiert als Trio des dortigen Menuettes. Jahrg. 45, 1, S. 103 bringt, nach andern Vorlagen, ein anderes

Trio an gleicher Stelle. Wieder eine andere Quelle verzichtet dort überhaupt auf das Trio.

Nr. 33. Fuge, D moll (Jahrg. 36, S. 164).

Der verlängerte Schluß hängt mit der Fuge selber (trotz ihrer gelegentlichen Zweiunddreißigstel) nur locker zusammen. Ob er von Bach selber herrührt, läßt sich nicht entscheiden.

Französische Suiten

(Jahrg. 45,1, Vorw. S. XIII/XIV).

Namentlich bei den französischen Suiten ist der Wille des Urhebers oft nicht zu entscheiden, sowohl was die vielen offenbar gleichberechtigten Lesarten betrifft, als auch insbesondere was die Zugehörigkeit und die Reihenfolge einzelner Sätze angeht. Die Sammlung der französischen Suiten ist nicht so geschlossen wie die der englischen. Mit der Herausgabe der Suiten hatte die Bachgesellschaft einiges Mißgeschick. Die zweite Lieferung des 13. Jahrgangs enthielt die beiden Sammlungen ohne textkritischen Bericht, ohne jede Einleitung. In Jahrgang 36 wurden Nachträge zum 13. Jahrgang veröffentlicht, die dann in der Neuausgabe des 45. Jahrganges (1. Lieferung) nicht wieder berücksichtigt sind. In der 2. Lieferung des 43. Jahrgangs endlich findet man den Wortlaut der zwei ersten Suiten (die zweite nur bis in die Sarabande) gemäß dem 2. Notenbuch der Anna Magdalena Bach, vom Jahr 1725. — Man muß somit den Stoff auch in der Bachausgabe erst zusammensuchen.

Die Varianten sind alle im Vorwort zu Jahrg. 45, 1, nicht in einem Anhang mitgeteilt. Sie legen Zeugnis ab von der emsigen Selbstkritik Bachs. Wir können freilich heute das Früher oder Später, das Gut oder Besser kaum mehr entscheiden. Wer sich für die Frage der Lesarten interessiert, findet in der Bachausgabe alle Anhaltspunkte.

Hier seien nur einige Andeutungen gegeben.

A. Über Varianten.

2. Suite (Jahrg. 45, 1, S. 95 u. Vorw. S. XXVIII/XXIX). Der Schluß der Courante hat viererlei Wendungen:

1. Die im Text, Jahrg. 45, S. 95 mitgeteilte (17 Takte von der fraglichen Stelle an).

2. eine kürzere von 14 Takten, Vorw. S. XXIX.

3. eine noch kürzere von 11 Takten, Vorw. S. XXVIII.

4. eine längere von 20 Takten, Vorw. S. XXVIII/XXIX.

Dörffel bemerkt, daß es schwer zu entscheiden sein dürfte, welche Lesart Bach endgültig beibehalten wissen wollte (2. und 1. gefällt vielleicht manchem besser als 3. und 4.).

B. Über Zugehörigkeit einzelner Stücke.

2. Suite (Jahrg. 36, S. 236). Ein Menuett-Trio ist im Jahrgang 36 mitgeteilt. Der Text des Jahrganges 45 wiederholt es nicht und enthält keinerlei Hinweis.

3. Suite (ebenda, S. 237). Ein anderes Menuett-Trio in Hmoll ist in Jahrgang 36 mitgeteilt. Es findet sich auch (in Gmoll) als Nr. 10 der 12 kleinen Präludien. Wir haben seine Wanderung bei Jahrgang 36, Einzelstücke, Nr. 19 verfolgt. Der Text des Jahrganges 45 wiederholt es nicht und enthält keinerlei Hinweis.

4. Suite (ebenda, S. 234). Präludium, zweite Gavotte und Menuett sind als Ergänzungen im 36. Jahrgang mitgeteilt. Der 45. Jahrgang verzichtet auf den Wiederabdruck und gibt im Text nur einen Hinweis auf das Menuett. Das Präludium steht im Supplementband bei Peters, S. 67, das Menuett in den Suiten bei Peters, B. N. 202.

6. Suite (Jahrg. 45, 1, Vorw. S. XXV). Eine Handschrift eröffnet diese Suite mit dem E dur-Präludium aus dem 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers. —

Vergleiche weiterhin das über die Einzelstücke Nr. 1 (Amoll) und 2 (Esdur) des Jahrganges 36 Gesagte. Diese Nummern könnte man ebensogut als 7. und 8. französische Suite annehmen. Die Esdur-Suite z. B. steht in einer Handschrift als 6. französische (Jahrg. 36, Vorw. S. XVI).

Partiten im 1. Teil der Klavierübung.

3. Partita.

Fantasia [Prélude] (Jahrg. 3, S. 70, Jahrg. 43,2, S. 6). Das zweite Notenbuch der Anna Magdalena Bach (1725) bringt den Schluß des „Prélude“ nach dem viertletzten Takt, hat also 2 Takte weniger. Jenes Notenbuch benennt auch manche Sätze anders, z. B. heißt die Burlesca im Notenbuch Menuett.

Scherzo, vor der Gigue, steht noch nicht im Notenbuch der Anna Magdalena (Jahrg. 3, S. 79; Jahrg. 43,2, S. 12).

6. Partita.

Toccata [Prélude] (Jahrg. 3, S. 116; Jahrg. 43,2, S. 13). Im Notenbuch der A. M. fehlen Takt 74 und 75 (Jahrg. 43,2, S. 16 Lücke oben, Jahrg. 3, S. 120 Takt 2 und 3). Ferner entsprechen am Schluß des „Prélude“ 3 Takte des Notenbuches den späteren 4 Takten.

Courante (Jahrg. 3, S. 124; Jahrg. 9, S. 252—259) ist entnommen der 6. Sonate für Klavier und Violine in G dur. Siehe dort die 2. Zusammenstellung jener Sonate.

Air (Jahrg. 3, S. 128; Jahrg. 43,2, S. 21) vor der Sarabande, fehlt im Notenbuch der Anna Magdalena.

Gavotte (Jahrg. 3, S. 131; Jahrg. 9, S. 252—259) ist entnommen der 6. Sonate für Klavier und Violine in G dur. Dort, in der 2. Zusammenstellung jener Sonate, war sie Violine Solo und Basso accompagnato betitelt.

Gigue (Jahrg. 3, S. 133; Jahrg. 43,2, S. 23) ist im Notenbuch der A. M. mit doppelt so kleinen Notenwerten im $\frac{4}{4}$ -Takt geschrieben, aber ohne andere Anzahl der Takte, da die Partitensammlung $\frac{8}{4}$ notiert.

Die Courante und Gavotte sollen unter der Kammermusik besprochen werden.



Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomasfantoren.

Von Dr. Arnold Schering (Leipzig).

Das im September des Jahres 1912 in Leipzig gefeierte Jubiläum des 700 jährigen Bestehens der Leipziger Thomasschule bot in einem der Festkonzerte Gelegenheit, das Schaffen der berühmtesten Thomasfantoren seit Georg Rhaw in gedrängten Zügen an sich vorbeiziehen zu lassen. Was da im Zeitraum von kaum drei Stunden an wechselnden Klängen ans Ohr drang, war der Spiegel nicht nur eines Stückes interner Leipziger Musikgeschichte, sondern eines der stolzesten Kapitel älterer deutscher Musikgeschichte überhaupt: das Schauspiel eines steten Wechsels der Stile, der Techniken, des Geschmacks, der Ausdrucks- und Darstellungsmittel in der protestantischen Kirchenmusik während vier Jahrhunderte. Der Riese Bach stand im Mittelpunkte. Unwillkürlich bildete nach ihm sich der Maßstab für die Leistungen der Vorgänger und Nachfolger, so daß am Schlusse vor den Hörern wohl das Bild einer raumlosen Wellenlinie aufsteigen mochte mit Bergen und Tälern und einer gewaltigen Erhebung in der Mitte. Ob höher aber, ob tiefer, ob begrenzt oder nach der Zukunft weisend, alle Leistungen untereinander verband, deutlich spürbar, ein und derselbe Geist, ein und derselbe Ernst, ein und dieselbe Hingabe und Frömmigkeit, — Zeichen also jenes ungeschwächten Idealismus, der von je der deutschen Kantorengeschlechter schönster Besitz war.

Freilich, die Größe des Einzelnen wird nicht an der Hand

eines einzigen Kunstwerks erkannt, wie es schnell an einem Konzertabend vorüberrauscht. Ein Teilchen der Künstlerpersönlichkeit ist noch längst nicht diese selbst. Weniger leicht und bequem als ein Urteil über Bach, der seit Jahrzehnten mit einer großen Anzahl von Werken ständig unter uns lebt, ist ein Urteil über seine Vorgänger zu erlangen, deren Lebenswerk in der Öffentlichkeit kaum oder gar nicht bekannt ist. Von seinen älteren Kollegen im Thomaskantorat ist Johann Kuhnau (geb. 1660; gest. 1722) vom 18. und 19. Jahrhundert niemals vergessen worden, wenigstens so weit er als Klavierkomponist und Schriftsteller Ruf genöß. Dessen Wegebereiter aber, Johann Schelle (geb. 1648, gest. 1701) und Sebastian Knüpfer (geb. 1633, gest. 1676), stehen heute für die große Öffentlichkeit noch im Dunkel, und ihr Schaffen hat sich einer allgemeinen Würdigung noch entzogen. Als Organisatoren, als Lehrer und als Schöpfer mehrerer Jahrgänge Kirchenkantaten haben sie nicht nur Bach in Leipzig kräftig vorgearbeitet, sondern auch über das Weichbild der Stadt hinaus Anregungen in Menge ausgestreut. Da nun dem Mangel an Neudrucken in nicht mehr ferner Zeit durch Herausgabe ausgewählter Kantaten aller drei Meister abgeholfen werden soll, erscheint es angebracht, schon jetzt mit einigen Worten in ihre Kantatenproduktion einzuführen und kurz den Stand zu skizzieren, den die Gattung vor dem Eintreten Bachs im kirchenmusikalischen Leben Leipzigs einnahm. Eine ins Detail gehende Würdigung des Einzelnen sowohl, wie die Feststellung ihres Verhältnisses als Vertreter einer „Leipziger Schule“ zu Meistern anderer deutscher Kirchenmusikzentralen muß der Zukunft überlassen bleiben.

Beim Eintreten Sebastian Knüpfers in das Thomaskantorat (1657) war die Kantate als ein Kirchenstück, das „nicht nur mit allerhand Instrumenten gesetzt, sondern auch mit Chören, Chorälen, Fugen etc. starck untermischet“ (Mattheson 1739), in Leipzig längst bekannt. Tob. Michael, sein Vorgänger, hatte sie bereits gepflegt, ebenso Joh. Herm. Schein; wenn auch nicht unter dem Namen Cantata. Dieser Ausdruck kommt in den nächsten Jahrzehnten als Titel

großer Chorwerke in Deutschland überhaupt nicht vor. Entweder enthält man sich einer Gattungsbezeichnung ganz, oder spezifiziert mehr oder weniger allgemein von Fall zu Fall. Über die Art, wie das kirchenmusikalische Material gruppiert zu werden pflegte, unterrichtet z. B. das in den Leipziger Ratsakten erhaltene Verzeichnis von Kompositionen, die der Rat 1712 der Witwe Schelles für die Thomasschule abkaufte und deren Empfang Kuhnau 1712 bestätigte. Folgende Haupt- und Nebengruppen werden sorgfältig geschieden:

I. Gedruckte Sachen. II. Geschriebene, und zwar
 1. von geistlichen oder Kirchenstücken findet man Nr. 1. Advent Stücke. Nr. 2. Weynachts Stücke. Nr. 3. Neu-Jahrs Stücke. Nr. 4. Sonntags Stücke von Weynachten bis Ostern. Nr. 5. Stücke auf die zwischen Weynachten u. Ostern einfallenden Fest-Tage. Nr. 6. Oster Stücke. Nr. 7. Sonntags Stücke von Ostern bis Pfingsten. Nr. 8. Pfingst Stücke. Nr. 9. Sonntags Stücke vom 1sten bis letzten Trinitatis. Nr. 10. Stücke auf die zwischen Ostern und Advent einfallenden Feste. Nr. 11. Kyrie et Missae. Nr. 12. Magnificat Lateinisch u. Deutsch. Nr. 13. Deutsche Solo auf hohe Fest- und Sonntage. Nr. 14. Lateinische Solo. Nr. 15. Lateinische Stücke völlig. Nr. 16. Deutsche Motetten u. Arien (darunter Begräbnisarien mit Instrumenten). Nr. 17. Lateinische Motetten. Nr. 18. Passionen. Nr. 19. Stücke auf die Ratswahl. Nr. 20. Stücke auf Hochzeit-, Namens- und Gebuhrts-Tage. Nr. 21. Stücke, welche meistentheils in Lob- und Buß-Psalmen auch geistlichen Liedern bestehen. III. Sonaten und Ouverturen. IV. Deutsche und lateinische Arien und Quodlibete untereinander.

Ein anderes, undatiertes, von Schelle unterschriebenes Verzeichnis gruppiert allgemeiner: „I. Missae und Magnificat. II. Concerten“ und rubriziert unter Konzerte unterschiedslos lateinische und deutsche Stücke, Motetten, Soli und weltliche Sachen. Nur zuweilen trifft man in Partituren auf Überschriften wie Concerto, Motetto oder (bei Solokantaten) Aria. Das Fehlen des Terminus Cantata ist erklärlich. Denn noch zur Zeit Matthesons galt er vorwiegend als Bezeichnung für die aus generalbaßbegleiteten Rezitativen und Arien bestehende Solokantate italienischen Musters und wurde für zyklische Kirchenstücke mit Chor und Orchester nur in uneigentlichem,

übertragenem Sinne gebraucht. In der That wird der Charakter der gewöhnlichen deutschen Kirchenkantate bis um 1700 weit besser getroffen mit dem Namen und Begriff des Concerto, wie er sich seit Gabrieli und Viadana durch Praetorius, Schütz, Schein (für Leipzig) eingebürgert hatte: mehrere Solostimmen „certieren“ abwechselnd unter sich und mit dem Chöre zu mehr oder weniger voller Orchesterbegleitung. In den Motetti pflegte der Chor geschlossen entweder a cappella oder zur Orgel zu singen, obwohl man in Italien schon früh auch konzertierende Motetten kannte (mit Solostimmen und Instrumenten). Der geschichtliche Entwicklungsprozeß bis hin zur „großen“ Kantate läßt folgende einzelne Stadien erkennen. Als sich aus der alten einsätzigen, orgelbegleiteten Vokalmotette Solostimmen oder ein vollständiges Soloensemble losgelöst hatten, entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts — oft in der Form doppelhöriger Gebilde — die „konzertierende Motette“. Das Konzertprinzip überträgt sich sodann auf mehrere unter sich verbundene Sätze, wobei zugleich die heraustretenden Soli an Umfang und Bedeutung wachsen und stärkere Instrumentenmitwirkung notwendig machen. Das auf diese Weise entstandene „Vokal-konzert“ kann als bloße Erweiterung der konzertierenden Motette angesehen werden. Die eigentliche „Chorkantate“ endlich wurde erreicht, als zu dem so beschaffenen Vokal-konzert selbständige, gesonderte Soloeinlagen in Gestalt von Arien, Liedern, Ariosi, Rezitativen hinzukamen, also eine Kombination von Vokal-konzert und Solokantate erfolgte. Diese Kombination vollzog sich unter Berührung mannigfacher Übergangsstufen wahrscheinlich zuerst im Rahmen der sog. Dialoghi, jener vom Chor umrahmten solistischen Zwiegespräche, die nach 1600 allerorten in Italien, sehr bald auch in Deutschland auftreten. Die Form ist dann bis hin zu Bach steter Veränderung unterworfen gewesen.

Die Leipziger Kirchenmusik von Knüpfer bis Ruhnau und Bach kennt alle diese vier Arten, dazu selbstverständlich die aus Rezitativen und Arien (Liedern) bestehende Solo- und Duettkantate. Die a cappella-Motette, für die als ein

schönes Leipziger Beispiel vor Bach Knüpfers doppelchöriger Sterbegefang „Erforsche mich Gott“ von 1673 (Autograph in der Königl. Bibliothek Berlin) gelten kann, ist — soweit das bis jetzt vorhandene Material einen Überblick zuläßt — verhältnismäßig wenig gepflegt worden. Sie tritt, wie auch später bei Bach, beinahe ausschließlich als Begräbnismotette auf¹⁾. Erscheint das Beiwort *alla capella*, so ist indes nicht immer rein vokale Ausführung selbstverständlich; der Ausdruck hat scheinbar nur als Hinweis gedient, daß zwar ein Capell-Chor, nicht aber zugleich ein Orchester und ein sog. Favorit-Chor (d. h. ein Soloensemble) beschäftigt ist. Die Bestätigung erbringt Knüpfers vierstimmige Sterbemotette *Justus ut palma florebit*, die trotz der Beischrift *alla capella* bezifferten Continuo hat. Ebenfalls nicht allzu häufig erscheint die „konzertierende“ Motette. Ausdrücklich mit *Motetto* überschrieben ist Schelles Hochzeitsstück „Wohl dem, der den Herren fürchtet“, in der neben einem Orchester von Violinen, Clarinen, Posaunen und Orgel Solostimmen tätig sind. Auch Bach folgt in seinen Motetten dem Konzertprinzip, wenn er die Chöre teilt und zuweilen solistisch zu besetzende Terzette oder Quartette einschleibt. Eine Vielseitigkeit aber, wie sie „Jesu, meine Freude“ zeigt, kennt die ältere Leipziger Motette nicht.

Nimmt man die Solokantate aus, so ist etwa die Hälfte der von Knüpfer und Schelle überlieferten Kirchenkantaten dem Vokalkonzert zuzuzählen²⁾. Sein Durchschnittstyp ist folgender. Die nie fehlende, voll instrumentierte Sonata leitet

1) Vgl. die Ausführungen von B. Fr. Richter über Bachs Motetten im vorliegenden Jahrbuch.

2) Um vorläufig über den Umfang des Kantatenschaffens der drei Meister zu orientieren, sei bemerkt, daß der für die genannte Ausgabe in Aussicht genommene Generalkatalog bis jetzt für Knüpfer 97, für Schelle 150, für Kuhnau 75 geistliche Kompositionen (lateinische Stücke und bloße Liedkompositionen ausgeschlossen) enthält. Schelle und Kuhnau sind außerdem mit einer Passion, Knüpfer ist mit einer Pfingstgeschichte (*Historia de Missione Spiritus S.*) vertreten. Ein großer Teil dieser Arbeiten scheint verloren zu sein; von Knüpfer sind (zum Teil in drei oder vier Abschriften) zugänglich 62, von Schelle 43, von Kuhnau 23 Stücke.

in einen nach dem Prinzip der Motette entwickelten Chor über, der sich in drei oder vier in einander übergreifende Teile gliedert und durch konzertierende Soloepisoden belebt wird. Diese Soli, die nicht mit den abgeschlossenen, gleichsam als einzelne „Nummern“ hervortretenden Soli der eigentlichen Kantate zu verwechseln sind, werden umschichtig auf jede der mitwirkenden drei, vier oder fünf Stimmen verteilt, zuweilen auch wohl nach Art des imitierenden Duetts behandelt. In solcher Gestalt war das Vokalkonzert in Leipzig durch den zweiten Teil der Scheinschen *Opella nova* (1626) bekannt geworden¹⁾. Tob. Michael hatte es in der „Musicalischen Seelen-Lust“ (1637) weitergepflegt und dem ihm im Amte folgenden Knüpfer zur Fortbildung überlassen. Das Wichtigste dabei war die prinzipielle Scheidung von Chor und Soli. Ihren Ausdruck findet sie in der eben erwähnten, seit alters her geläufigen Aufstellung eines die Tutti ausführenden Capell-Chores und eines Concert- oder Favorit-Chores, der, aus den besten Sängern ausgewählt, die konzertierenden Solisten lieferte und seinen Platz neben der Orgel hatte. In den Stimmendruckten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind Tutti- und Solostellen gewöhnlich durch „Capell.“ und „Concert.“ auseinandergehalten; ihr Wechsel pflegte zugleich mit dem der Instrumentation zwecks geeigneter Registrierung auf der Orgel auch in die Continuo-Stimme eingetragen zu werden. Die handschriftlichen Leipziger Partituren nach 1650 merken den Eintritt von Soli in den betreffenden Stimmen selbst gewöhnlich nicht an, dagegen vielfach in der Orgelstimme (Cap., Sol., Conc., soli instr., conc. sol., tutti, auch wohl „alle“). Dies Teilungsprinzip hatte nicht nur für das eigentliche „Konzert“, sondern auch für die spätere Chorkantate Geltung, deren Ecksätze meist dem konzertierenden Stil angehören. Der uns überkommene Stimmenschatz von Kantaten Knüpfers, Schelles, Kuhnaus zeigt Übereinstimmung darin, daß für „Konzerte“ wie für „Kantaten“ jede Gesangsstimme in doppelten Exemplaren vorhanden ist, derart, daß

¹⁾ R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, I (1909), S. 423.

die eine Serie nur die Capell-(Tutti-)Stellen, die andre zugleich die Concert-(Solo-)Stellen enthält. Auf den Titeln zählen die Konzertstimmen zuerst. Stehende Bezeichnung z. B. bei fünfstimmigen Stücken ist: Cantus, Cantus, Altus, Tenor, Bassus, con 5 voci al [in] ripieno (oder con 5 voci a capella). Dem Auge des Partiturlesers bieten sich die Konzertstellen schon äußerlich dadurch als solche an, daß der massive Satz des Tutti verlassen und in ein feiner und beweglicher organisiertes Gewebe von imitierenden oder streckenweis sich ablösenden Stimmen umgewandelt wird; koloraturreiche Partien und Melismen treten auf; die Instrumentation wird schwächer oder beschränkt sich gar auf die Orgel, und eine eindringlichere, schärfere, hier fast schon ans Arioso, dort schon ans Rezitativische streifende Deklamation beweist, daß an solchen Stellen nicht an Kollektiväußerungen, sondern an den subjektiv gefärbten Vortrag einzelner zu denken ist. Mitunter jedoch geschieht der Wechsel von Tutti und Solo auf so kleinen Zeiteilen, daß diese Charakteristik nicht mehr zutrifft; dann lag dem Komponisten am erfreuenden Reiz der bloßen Kontraste. Nach Ausweis von Stimmen Knüpferscher und Schellescher Kantaten, welche Aufführungsdaten aus dem zweiten, ja dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts tragen, ist das Prinzip der Capellen- und Concertteilung noch um diese Zeit herrschend gewesen. Da selbst Kuhnau noch in den Ehden der beiden autographen „Ihr Himmel jubiliert“ (April 1717) und „Nicht nur allein am frühen Morgen“ (Dez. 1718) Tutti und Soli ausdrücklich anmerkt¹⁾, so ist die Praxis auch für die Zeit Bachs noch als gültig anzunehmen²⁾.

Nach Form und Inhalt war das Concerto unbegrenzt. Es liegen ebensoviel kleine, idyllische wie große, pathetische Stücke vor. Einen sinnigen Sterbebesang für fünf Stimmen mit Violinen und Continuo, der auf der Schwelle von der

¹⁾ Vgl. auch sein Memorial v. J. 1717 bei Spitta, J. S. Bach, II, S. 862.

²⁾ Bachs „Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music“ v. J. 1730 (Spitta, Bach, II, S. 74) weist mit Sicherheit darauf hin, daß er auch um diese Zeit noch die Konzertstellen seiner Ehre durch je einen Sänger, die Tuttistellen durch je drei Sänger in jeder Stimme vortragen ließ.

konzertierenden Motette zum Konzert steht, hat Knüpfer in „Ach Herr, laß deine lieben Engelein“ gegeben. Der Chor singt in schlichtem Satz Note gegen Note dreimal die Choralmelodie, während milde, innig gefasste Soli in Gestalt von Duett- und Terzetteinlagen die Hauptstrophen jedesmal unterbrechen³⁾. Das Ganze erinnert inhaltlich an eine Lundersche Komposition gleichen Textes und belegt mit andern zusammen die auch für Bach noch geltende Tatsache, daß das 17. Jahrhundert nicht mit Wehmut oder Trauer, sondern mit Zuversicht und Friedverlangen ans Sterben dachte, indem es sich den mystischen Vorgang des Auferstehens aus dem „Schlafkämmerlein“ des Sarges mit leuchtenden Farben ausmalte. Hierzu gehört auch der im Piano verflingende Schluß „Auf dich, o Jesu, schlaf ich ein“ der Knüpferschen Kantate „Ich freue mich in dir“. Prächtiger gehalten ist „Dies ist der Tag“, ein einziger großer, mit solistischen Partien untermischter Chor mit fünf Stimmen zu reicher Instrumentalbegleitung. Ebendiese Gestalt haben u. a. „Es ist eine Stimme eines Predigers“, „Ich freue mich in dir“, das leider nicht einwandfrei überlieferte, rauschende Conc. a 22 voci cum Cont. „Der Herr ist König“, ferner „Erstanden ist der heilige Christ“, das laut aufbrausenden Osterjubel entfaltet, und die beiden „Nun freut euch“ und „Ach mein herzliebes Jesulein“, die als Choralkantaten der Engleinkantate nahe verwandt sind.

Schelle übernahm die Form des Konzerts unverändert. Er pflegt sie häufig dadurch abzurunden, daß er — wie auch Knüpfer schon zuweilen tut — nachdem der Text des Chorsatzes bis zu Ende durchgenommen, an den Schluß ein da Capo setzt. So in dem Stück „Die Güte des Herrn ist's“, dessen halb motettischer, halb konzertmäßiger Bau sich gliedert wie folgt:

Sonata. — A. „Die Güte des Herrn ist's, daß wir nicht gar

³⁾ Der größte Teil der zitierten Kantaten aller drei Meister befindet sich in Handschriftenbänden der Königl. Bibliothek Berlin. Für die Überlassung zahlreicher selbstangefertigter Partiturlkopien bin ich meinem verehrten Freunde B. Fr. Richter in Leipzig zu Dank verpflichtet.

aus sind" (C, a moll mit konzert. Soli). — B. „Seine Barmherzigkeit hat kein Ende" ($\frac{3}{4}$, Cdur, ohne Soli). — C. „Sondern sie ist alle Morgen neu" (C, a-moll, lebhaft figurierend), daran schließend mit neuem Themenmaterial „und seine Treu ist groß" (Chor). — D. „Der Herr ist mein Teil" ($\frac{3}{4}$, a moll, mit einleitenden Soli). — E. „Spricht meine Seele" (C, modulierend, Chor). — F. „Darum will ich auf ihn hoffen" ($\frac{3}{2}$, modulierend; Chor, mit Soli eingeleitet). — Da capo A.

Angesichts dieser Behandlung kann Mattheson nur Recht gegeben werden, wenn er (Vollk. Capellmeister, S. 215) dergleichen Stücke nicht besonders klassifizierte, sondern sie den zum Motettenstil gehörigen Gruppen einreichte. Eine andere Form hat Schelles „Nun danket alle Gott". Erste und dritte Strophe des Rinkartschen Liedes werden vom Capell- und Concert-Chore auf ein und dieselbe lebhaft konzertierende Musik abgesungen. Als Zwischensätze stehen das Luthersche „Verleih uns Frieden" auf die ihm gehörige Melodie, doch mit schwächerer Instrumentalbegleitung, und die zweite Strophe des ersten Liedes unter Versetzung des geraden Taktmaßes des Chorals in das ungerade. Nach der Wiederholung des Anfangs mit der dritten Textstrophe schließt ein breit ausgeführtes verkräuselttes Amen. — Die größte Komposition Schelles im Konzertcharakter liegt in dem für 26 Stimmen geschriebenen „Lobe den Herrn, meine Seele" vor. Eine in den funkelnden Glanz von Streicher- und Clarinenklang getauchte Sonata im Charakter der französischen Ouverture geht voraus, dann setzt das Soloensemble des ersten fünfstimmigen Chors mit fröhlichem Rufe „Lobe", gleich darauf, und zwar mit ähnlicher Macht wie im Gloria der Bachschen Hmoll Messe, der zehnstimmige Doppelchor ein. Sofort entwickelt sich ein lebhafter Wettstreit sämtlicher Gruppen, indem Solisten, Instrumente, voller und geteilter Chor unter Aufbietung verschiedenster Motive und Rhythmen sich in jauchzenden Gängen zu überbieten suchen. In der Mitte (Adagio) sammelt sich alles zu demutvoller Ergebung (Soli), um dann wieder zur Freudestimmung zurückzulenken. Den Schluß macht ein da Capo, vermehrt um ein weise gesteigertes, fugiertes Halleluja. Welche Gelegenheit im Leipziger Kirchenjahr mag dieses Prunk-

stück, ein Muster des großen vorbachischen Vokalkonzerts, veranlaßt haben?

Bei Kuhnau sind in sich abgeschlossene Konzerte dieser Art schon seltener. Er kombinierte gern zwei oder drei große Sätze, z. B. in „Singet dem Herrn ein neues Lied“, wo die Soli beinahe schon Ariencharakter annehmen, oder in „Vom Himmel hoch“, wo dem beginnenden Choralchor die drei selbstständigen Sätze „Freut euch und jubiliert“, „Gloria in excelsis“, „Virga Jesse floruit“ mit Alleluja angehängt sind. Die jüngere, im neuen Jahrhundert schaffende Generation drängte mehr und mehr der großen Kantate mit Arien- einlagen zu, verfehlt allerdings selten, sie durch ein mehr oder weniger stattliches Concerto (auch bei Bach noch so genannt) einzuleiten.

Um das große orchesterbegleitete Vokalkonzert zur „Kantate“ werden zu lassen, bedurfte es eines neuen textlichen Gliederungsprinzips. Es mußte streng zwischen Chor- und Solotext unterschieden und der letztere so gewählt werden, daß er seinem Inhalt und seiner Bedeutung nach auch wirklich solistischem Vortrag, jener dagegen chorischem Vortrag entsprach. Denn in der Kantate als solcher sind die Soli nicht mehr Bestandteile des chorischen Gesamtorganismus, sondern treten selbständig und gleichberechtigt neben ihn. Je nach den drei Möglichkeiten solistischen Vortrags: Rezitativ (secco oder accompagnato), Arioso, geschlossene Arie, bedurfte es besonderer Dispositionen des feinen Text auswählenden Musikers oder ihn unterstützenden Dichters. Für Bibelsprüche, Psalmstellen, Kirchenlieder waren in der protestantischen Kirchenmusik bisher die Motette (schlicht oder konzertierend) und das sie fortsetzende Vokalkonzert die bevorzugten Formen gewesen. Die Ehrwürdigkeit und Monumentalität solcher Texte, ihr meist außerhalb aller Persönlichkeitsinteressen stehender Inhalt verband sich im Bewußtsein der Musiker wie von selbst mit der Ehrwürdigkeit des von den Vätern ererbten Motetten- und Konzertstils. Wurde dagegen zu Neudichtungen oder madrigalischen Kommentaren geschritten, so stellte sich wie von selbst der gebundene Sologesang in Gestalt von Liedern oder Arien

(Duetten, Terzetten) als passendste Vortragsart ein. Nun war aber, bevor Erdmann Neumeister mit seiner neuen, nach Operngrundsätzen eingerichteten Kantatendichtung hervortrat (1708, 1711), die freie, madrigalische Dichtung keineswegs ein Element gewesen, das sich neben Bibelwort und Kirchenlied ungebührlich in den Vordergrund gestellt hätte. Während sie in Dresden unter Schütz blühte, verstattete man ihr in Leipzig nur beschränkten Zugang zur Kirchenmusik, anfangs wohl nur in Gestalt eingelegter Erbauungslieder. Für diese wurde Ariengesang Erfordernis. Früher aber noch als dieser scheint das Rezitativ aus der Oper herübergekommen zu sein. Man griff zu ihm, wenn der Inhalt sich über bloßen Gefühlsüberschwang freudiger oder schmerzlicher Natur erhob, etwa wo der Text hervorragende dogmatische Bedeutung hatte oder Rede und Gegenrede enthielt (Dialog). Und zwar wählte man dabei jenes kantabile, zwischen Arioso und Secco stehende Rezitativ mit Orgelbegleitung, wie es in vollendeter Schönheit schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts von deutschen Meistern hingestellt war, und das als eine der eigentümlichsten Zierden unserer deutschen Kirchenmusik bis Bach angesehen werden kann. Auch zur Zeit Knüpfers, der noch zu den Meistern vom Schläge Schütz, Hammerschmidt, Kindermann, Rosenmüller, Bernhard, Beckmann gehört, ebenso unter Schelle werden Sätze bedeutsamen, namentlich prophetischen Inhalts in kantables Rezitativ gefaßt. Daß dabei vom wundervollen Pathos der Baßstimme anfangs am meisten Gebrauch gemacht wird, ja Tenor-, Sopran- und Altstimme auffällig verschmährt werden, liegt vielleicht daran, daß die rezitativische Gesangsart ihrer Schwierigkeit wegen den Vertretern dieser höheren Stimmen in den Schülerchören damals noch nicht ohne weiteres zugänglich war. Knüpfer, Krieger, Schütz, Rosenmüller haben Baßstücke geschrieben, die das äußerste an Stimmkraft und Vortragskunst fordern¹). Vielleicht wollte man mit der Wahl des Basses auch den

¹ In Leipzig mag Knüpfer selbst oft als Solist eingesprungen sein; seine Baßsoli erreichen in der Tiefe nicht selten die Töne E und D.

Schein des Opernhafsten vermeiden, — die italienische Kastratenoper beschäftigte fast nur hohe Stimmen; doch mag in vielen Fällen der Umstand mitgewirkt haben, daß die meisten Soli entweder Reden Christi oder in dessen Sinne gesprochene Sätze (z. B. des Täufers) enthalten, die von der Passion her bekannte Stimmlage Christi aber der Baß war. Gerade in dieser textlichen Verbindung begegnen Barprezitative am häufigsten, und nicht nur in Leipzig. Um Knüpfers Meisterschaft darin zu belegen, greife ich ein Stück aus der ersten seiner beiden Bearbeitungen des Textes „Wer ist, der so von Edom kömmt“ heraus (vgl. Anhang Nr. 1). Bei Schelle wiederholen sich diese scharf geprägten, lebhaft modulierenden Rezitativwendungen, doch vermeidet er allzu temperamentvolle Ausbrüche und gibt ihnen lieber jenen ruhigen, erhabenen, eindrucksvollen Predigtton, den hernach Bach zu höchster Reinheit abklärt. Kuhnau bringt nichts wesentlich Neues. Denn auch begleitete Rezitative wie diese (aus der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“):

Tenor.

Ich huld' = = = ge dir, groß-mächt-ger

Streicher.

Orgel.

Prinz, weil dei = ne Got-tes = kraft die Macht der Sünden, durch

die uns Satan tracht', mit sich als Sklaven zu verbin-den

sind bereits bei Knüpfer vorgebildet, z. B. in der groß konzipierten Pfingstkantate „Gen Himmel zu dem Vater mein“.

Der größte Fortschritt, den die Leipziger Kantate in den Jahren von 1660 bis 1730 aufzuweisen hat, zeigt sich in der Entwicklung der geschlossenen lyrischen Sologesangsformen. Zwischen einer Aria von Knüpfer und einer Arie von Bach scheint eine größere Welt zu liegen als zwischen zwei konzertierenden Chorsätzen beider. Nicht nur spiegelt sich hier der gewaltige Umschwung wider, der sich im Laufe dieser Jahrzehnte in der Auffassung der Kirchenmusik vollzog, sondern auch eine Umwälzung im Fühlen und im Gestalten gefühlsmäßiger Eindrücke überhaupt.

Zwei Gruppen von „Arien“ sind bis zum Auftreten Kuhnaus zu unterscheiden: frei angelegte, durchkomponierte Stücke, in denen fortlaufend dem Inhalt des Textes Rechnung getragen ist, und Strophenlieder. Nur letztere pflegen ausdrücklich mit „Aria“ überschrieben zu sein. Die erste Gruppe tritt bis 1700 und weniges darüber in der Kantate zurück; als typische Sologesangsform gilt das Strophenlied. Es nimmt bis dahin in bescheidenem Maße die Stellung ein, die zu Bachs Zeit der großen da Capo-Arie zufiel, zumal sein Inhalt ebenfalls aus einer Erläuterung oder Paraphrase des vorangegangenen Bibeltextes besteht. Hier nun zeigt sich's, welche hervorragende Bedeutung dem begleiteten einstimmigen Liede als solchem auch innerhalb der protestantischen Kirchenkantate zukam, und um wieviel neue Stücke sich die geistliche Liedliteratur vermehrt, wenn auch der Kantatenschatz herangezogen wird. Daß gerade die gewöhn-

liche Leipziger Sonntagskantate bis 1700 ohne Strophенlieder bestimmter Art nicht denkbar ist, gibt Grund, in deren regelmäßigem Auftreten eins ihrer besonderen Kennzeichen zu sehn; doch ist doch nicht festgestellt, auf welchem Wege die eigentümliche Mischung von kunstvoller Chormusik und schlichtester, zuweilen orchesterbegleiteter Liedmusik vor sich ging¹⁾. Das Eindringen des Lieds in die große sonntägliche Figuralmusik prägte ihr jedenfalls einen stark volkstümlichen Zug auf, und manche der Knüpferschen oder Schelleschen Melodien mag auf dem Umweg über die Sonntagskantate in den Volksmund gedrungen sein. Denn es handelt sich dabei nicht etwa um Chorallieder, wie sie seit 1660 in Passionen, Abendmusiken und Dialogen zu finden sind, sondern um Lieder mit jedesmal frischen, neuen Melodien, um Seitenstücke zu den zahllosen gedruckten Erbauungsliedern der norddeutschen Liederschulen. Die Praxis ist die, daß jede der vier oder fünf Solostimmen des Favoritchors mit je einer Strophe bedacht wird, nach der jedesmal das Orchester sein Ritornell spielt. Die Notation sämtlicher Strophen geschieht der Raumersparnis halber partiturmäßig übereinander: Versus 1 singt der erste, Versus 2 der zweite Sopran, Versus 3 der Alt, Versus 4 der Tenor (zuweilen gleichlautend mit dem 1. Sopran oder doch mit nur geringen Varianten), Versus 5 der Baß (gleichlautend oder als Variante des Alt), alle zu derselben Orgelbegleitung und mit denselben Orchesterzwischen- oder Nachspielen. Auf diese Weise vier- oder fünfmal vorgetragen, prägten sich musikalische Gliederung und Harmonik fest ins Gedächtnis der Gemeinde, und da der melodische Duktus einfach, mitunter choralmäßig, und die Deklamation fast syllabisch ist, so bedurfte es außer sinnigem, innigem Vortrag durch Auserwählte des Schülerchors keinerlei Gesangkünste, um den Liedern Eindruck zu verschaffen. Als Beispiel ist im Anhang (Nr. 2) ein solches aus Schelles „Die Liebe Gottes ist ausgegossen“ mitgeteilt;

¹⁾ Über die Aufnahme des Lieds in die geistliche Solokantate, insbesondere durch Vermittelung sächsischer Meister (Hammerschmidt), vgl. H. Kreßschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes, I, S. 82 f.

es paraphrasiert den vorangehenden biblischen Haupttext der Kantate.

In dieser Gestalt macht das Strophenlied einen festen Bestandteil der Leipziger Kantate aus. Nur an Festtagen pflegte man es zu streichen. Ganze Gruppen von Kantaten Knüpfers und Schelles bestehen aus nichts anderem als aus einem instrumental eingeleiteten Motetten- oder Konzertchor, einem angehängten vier- oder fünfstrophigen Liede und einer Wiederholung des Anfangschors. Vermutlich ist der erste große Chor vor der Predigt, das Strophenlied mit dem da Capo des Anfangschors nach der Predigt gesungen worden¹⁾. Knüpfer schrieb dazu noch eine Reihe kleiner Sonntagskantaten, in denen der Chorsatz auf ein Terzett (z. B. Alt, Tenor, Baß) und dementsprechend auch das Lied auf drei Strophen reduziert ist. Erst in den letzten Lebensjahren Schelles scheint diese Anlage altmodisch geworden zu sein. Unter Ruhnaus bis jetzt bekannten Kantaten stehen nur zwei („Christ lag in Todesbanden“ [vor 1693] und „Machet die Tore weit“) mit Strophenliedern; doch beweisen gelegentliche Aufführungsdaten, daß Wiederholungen Knüpferscher und Schellescher Kantaten mit Strophenliedern aller Art noch über 1700 hinaus stattfanden²⁾.

Im Bereich der durchkomponierten Arie kann sich weder Knüpfer noch Schelle mit dem in ihr größten deutschen Meister des 17. Jahrhunderts, Heinrich Schütz, messen. Tritt sie bei beiden schon an und für sich nicht allzuhäufig auf — Schelles Solokantaten ausgeschlossen —, so erscheint sie

¹⁾ Eine diesen Zweck andeutende Zweiteiligkeit findet sich jedoch weder in den Psalm- noch in den Evangelienkantaten der Bachschen Vorgänger.

²⁾ Bemerkenswert ist, was der mit Leipziger Musikverhältnissen um 1717 wohlvertraute Gottfr. Ephr. Scheibel in seinen „Zufälligen Gedanken von der Kirchenmusik“, 1722, hierüber sagt. Ihm kommen diese Gesänge „da auff ein Air oder Melodie 3, 4, 5, 6 und mehr Verse gehen, wie bloße Lieder (!) vor. Es ist unmöglich, daß mir derjenige Thon, welcher im ersten Verse einen fröhlichen affect erreget, sich zu den andern reimt, wo etwan der Poete von Traurigkeit schreibet, und im dritten hernach einen anderen ganz contrairen affect exprimiret. Sie sind auch wie billich ganz ins Abnehmen gekommen“ (a. a. O., S. 79).

überdies meist in der Form des von Carissimi und den Venetianern her bekannten, mit Ritornellfiguren reichlich durchsetzten Liedes im $\frac{3}{2}$ Takt. Kurze, anmutige Melodienteile, durch Pausen und Zwischenspiele getrennt und bei hervortretenden malenden Wendungen mit Koloraturen umhangen, werden zu einer mehr oder minder ausgedehnten geschlossenen Form zusammengefügt. Ihr Gesamteindruck pflegt um so günstiger zu sein, je weniger im einzelnen Falle der Manier des allzu häufigen ausdrücklichen Kadenzierens nachgegeben ist. Anfänge wie der folgende von Knüpfer (aus der Kantate „Herr, lehre uns bedenken“):

(Alt)

Wir ver-schwin-den, wir ver-der-ben, Schön-heit,
 Stär-ke, — Macht und — Gut, Wiß — und — Mut
 ster- = ben mit uns, wenn wir — ster- = = ben.

erinnern in Struktur, Melodik und Kadenzbildung an Ariengebilde von Cesti oder Draghi, während bei lateinischen Stücken deutlich das Vorbild Carissimis hindurchschaut. Kunstvollere Solostücke, etwa über Bassi ostinati, kommen, mit einer einzigen Ausnahme bei Kuhnau¹⁾, nicht vor. Wenn irgend möglich, lenkt der Komponist in der Besorgnis, den Hörer

1) Im Terzett „Vos fluctus amari“ der Motette Spirate clementes.

an Operngebilde zu erinnern, schon nach dem Vortrage weniger Zeilen vom Lyrischen wieder ab, um im kantablen Rezitativ fortzufahren und darin durchschnittlich Eindrucksvolleres zu bieten. Schelle zeigt bereits entwickeltere Sologesangsformen, und es mag auffällig erscheinen, daß Knüpfer die reine geistliche Solokantate anscheinend überhaupt nicht, Schelle dagegen immerhin mit einigen Exemplaren bestellt hat. Diese bedurfte natürlich, um wirksam zu sein, des Aufgebots möglichst gegensätzlicher Vortragsarten. Der Komponist hilft sich, indem er neben Stücke in ariosier Manier mit Orgelbegleitung solche mit Orchesterbegleitung stellt, Typen im geraden Takt mit solchen im $\frac{3}{2}$ Takt abwechseln läßt und Ritornelle dazwischen schiebt. So beschaffen sind die Stücke in seiner Hochzeitskantate „Wohl dem, der den Herrn fürchtet“ und in der schönen Sterbekantate „Es ist genug, mein matter Sinn“, die für Sopran und Alt zugleich notiert ist, d. h. entweder von der einen oder von der andern Stimme gesungen werden kann. Biegt er, wie die kleine, überschwenglich beginnende Aria aus „Uns ist ein Kind geboren“ zeigt:

Will-kom-men, mein Licht, mein Je-sus, mein Le-ben, will-

kom-men, hier will ich mein Her-ze dir ge-ben, ver-

Viol.
schmä-he mich nicht. Ich hör-te mit

freu-di-gen Oh-ren, uns seist du ge-bo-ren, uns

Ritornell.
seist du ge-bo-ren, mein Je-sus, mein Le-ben.

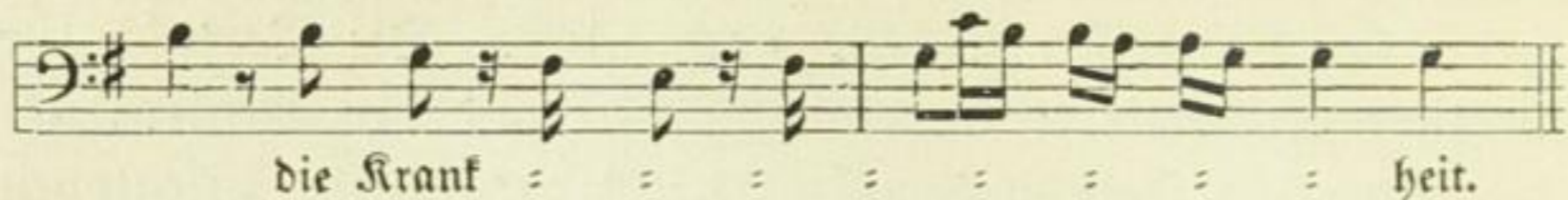
auch verhältnismäßig selten von älteren Melodientypen ab, so kommen doch zuweilen schon jene gehenden, bewegteren Bässe

vor, die hernach in der da Capo-Arie eine Rolle spielen. Diese selbst kennt indessen Schelle noch nicht. Die Vorliebe für imitierende Duette teilt er mit Knüpfer und den Meistern um die Mitte des Jahrhunderts. — Kuhnau's frühe Arientypen gleichen denen seines Vorgängers; sie bevorzugen noch immer Melodik im $\frac{3}{2}$ Takt, sind kurz und halten sich in den Grenzen gemäßigten Ausdrucks. Später kommt er auf eine Form, die bereits auf den Schnitt der geschlossenen Bach'schen Arie mit konzertierenden Instrumenten deutet. Der Stil wird mannigfaltiger, der Ausdruck um einige Grade empfindsamer, auch wohl leidenschaftlicher, die Melodik in Anlehnung an italienische Vorbilder großzügiger, sodaß sich gewisse Kriterien für eine relativ späte Entstehungszeit ergeben. Aber die Arien waren es gewiß nicht, die Kuhnau ehemals Ruhmes-titel verschafften. Muß allerdings zugestanden werden, daß sich eine Anzahl lebenswürdiger und ausdrucksvoller Gebilde darunter befinden (z. B. „Kommt, ihr Engel“ in „Lobet, ihr Himmel“, oder „Gottes Kinder müssen leiden“ in „Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel“), so kann doch nicht verhehlt werden, daß sie zur Hälfte auf einem unglaublich niedrigen Niveau stehen und das Künstlerbild, das man sich aus den Klavierwerken von Kuhnau zu machen gewohnt ist, in erheblicher Weise trüben. Es erscheinen melodische Nichtigkeiten, gesuchte Deklamationen in bedauerlicher Fülle:

(Alt-Kantate „Ich hebe meine Augen auf“.)

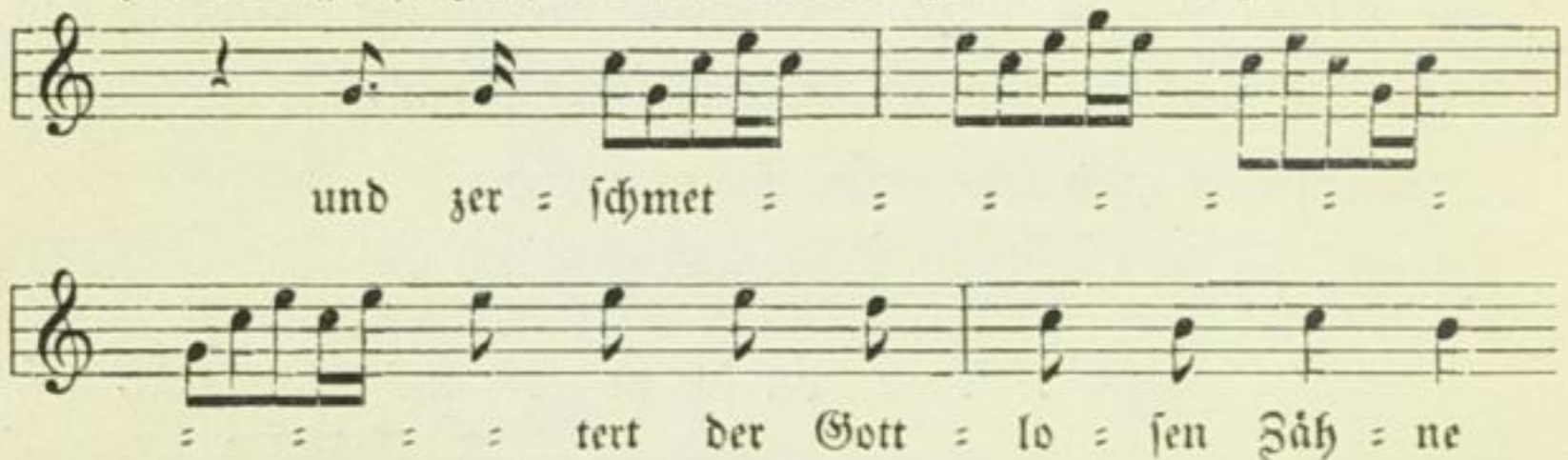
Ich he = = = be, ich he = be mei-ne Au-gen auf,
 ich he = = = = = = = = be, ich
 he = be mei-ne Au-gen auf zu den Ber = = =
 = = = = = = = = = gen, von usw.

(Kantate „Erschrick, mein Herz“.)



und die Faktur entbehrt so sehr der Originalität und inneren Schönheit, daß nur mit dem Worte „handwerksmäßig“ das Rechte getroffen wird. Wahrscheinlich kämpften, was die Arien betrifft, zwei Seelen in Kuhnaus Brust. Theoretisch zwar erbitterter Feind des opernmäßigen Kirchenstils (da Capovarie, Seccorezitativ, Orchesterschilderung) und als solcher in Leipzig von der Gruppe der durch Telemann inspirierten Musiker und Kollegienmitglieder einigermaßen über die Achsel angesehen¹⁾, hat er sich doch in Wirklichkeit dem Einfluß der neuen Richtung nicht verschließen können. An der im Jahre 1710 ausgesprochenen Tendenz, madrigalische Zutaten möglichst zu vermeiden und dafür das Prosawort der Bibel zu betonen, scheint er in den meisten Fällen, obwohl nicht konsequent, festgehalten zu haben. Aber dem Opernmäßigen (im Sinne der Zeit) ist er ebenso verfallen wie andere Zeitgenossen. Ein paar Belege dafür:

(Kantate „Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel“.)



¹⁾ Vgl. die Memoriale Kuhnaus bei Ph. Spitta, Bach, II, S. 853 ff.; M. Münnich, Kuhnaus Leben, Sammelb. d. Intern. Musikgesellschaft III, S. 513 f.; B. Fr. Richter, Eine Abhandlung Kuhnaus, in Monatshefte für Musikgeschichte 1902, Nr. 9. — Auch Scheibel (s. oben S. 100 Anm. 2) scheint (a. a. O., S. 39) auf Kuhnaus Furcht vor der „theatralischen Art“ anzuspieren, wenn er ironisch erzählt, er habe einmal „einen gewissen Cantor . . . auff einer gewissen Universität“ um die Komposition einer Passionskantate im theatralischen Stil gebeten, aber einen Korb erhalten. Scheibel hatte 1717 in Leipzig Theologie studiert.

(Alt-Kantate „Ich hebe meine Augen auf“.)

A = = men, a = = = = =

= = = = = = = = = = = = = = = =

= = = = = = = = = = = = = = = = men.

(ebenda)

A = = = = =

= = = = = = = = = = = = = = = =

= = = = = = = = = = = = = = = = men, a = men.

Die Kubnausche da Capo-Arie ist eine solche allerkleinsten Formats, zuweilen (z. B. in „Lobet ihr Himmel“) sogar nur ein da Capo-Lied mit längeren Ritornellen. Anderwärts, etwa in dem temperamentvollen „Wüte nur, du alte Schlange“ (aus „O heilige Zeit“, beide Bearbeitungen) oder in dem anmutigen:

Viol.

Ei = gne dir mein Her = ze zu,

ei = gne dir mein Her = ze zu,

nähert er sich zwar größeren Formen, aber mit äußerster Vorsicht und unter Beschränkung aufs Allernötigste. Kaum ahnt man, daß wenige Jahre später in der Thomaskirche ganz andere da Capo-Arien erklingen sollten.

Vielseitig wie die äußere musikalische Gestalt, unter der sie erscheint, ist auch der spezifische Inhalt der Leipziger Kirchenkantate. Einer ihrer wesentlichsten Bestandteile wurde der Choral. Auf seine Stellung in Leipzigs Kirchenmusik vor 1650 hat R. Wustmann hingewiesen (a. a. D.). Unter Knüpfer steigert sich die Choralverwendung, während Schelle die ersten Typen jener Choralkantate festlegt, wie sie Bach hernach aus Ruhnaus Händen empfing. Das gesamte Leipziger Kantatenmaterial, soweit es erhalten ist, läßt sich textlich in vier Gruppen scheiden:

- A. Den Text bilden Psalmworte oder Evangelienprüche (Konzerte, konzertierende Motetten).
- B. Zu dem wie bei A. beschaffenen Texte kommen frei gedichtete Einlagen in Gestalt solistischer Strophenlieder (Form der gewöhnlichen Sonntagskantate bis gegen 1700).
- C. Den Text bilden Gesangbuchlieder (Choräle), und zwar
 - 1) ohne Einlagen (reine Choralkantate),
 - 2) mit frei gedichteten madrigalischen Einlagen (gemischte Choralkantate).
- D. Der Text ist freie Dichtung, und zwar paraphrasiertes Evangelium oder selbständiger Entwurf.

Die Gruppen A. und B. schlossen zunächst Choralverwendung aus; erst bei Ruhnau tritt gelegentlich zum Schluß ein einfacher Choral auf. Auch die vierte Gruppe kommt wenig in betracht, wenn man bedenkt, daß die mitunter erscheinenden Bezeichnungen Versus 1, Versus 2 entweder die Verse der Evangelienkapitel oder ganz allgemein die einzelnen Abschnitte der Musik markieren. Von den beiden Arten unter C. scheint die zweite die ältere und anfangs häufigere gewesen zu sein. B. Fr. Richter hat, als er in den Monatsheften für Musikgeschichte 1902 (Nr. 1) das Funeralprogramm auf Schelle mitteilte, auf eine Bemerkung des Pastors der Thomaskirche Joh. Bened. Carpsov hingewiesen, die sich in dessen 1689 herausgegebenem „Kurz Verzeichniß derer Anno 1689 von D. J. B. C. in Leipzig gehaltenen Lehr- und Lieder-Predigten“ findet. Carpsov meldet, daß er im vergangenen Jahre neben der Auslegung des Sonntags-Evangeliums jedes-

mal „ein gut, schön alt, evangelisches und Lutherisches Lied . . . erklärt, auch die Verfügung gethan, das erklärte Lied in öffentlicher gemeine gleich nach geendeter predigt anzustimmen“. Im kommenden Jahre wolle er es ebenso halten:

„Welches der berühmte Musicus, Herr Johann Schelle, wohlverordneter Director Chori Musici unserer Leipziger Kirchen, andächtigen Zuhörern desto lieblicher und begieriger zu hören machen wird, indem er jedwedes Lied in eine anmutige music zu bringen, und solche vor der Predigt, ehe der Christliche glaube gesungen wird (es sei denn, daß vermöge der Kirchen-agenda nur Choral, wie in der Advent- und Fastenzeit gesungen werden müsse), hören zu lassen, ganz willig sich erboten“.

Hieraus könnte geschlossen werden, es sei die Choral-kantate erst einem 1689 geschlossenen Übereinkommen zwischen Carpio und Schelle zufolge in Leipzig eingeführt worden. Dem widerspricht das Vorhandensein reiner Choralkantaten von Knüpfer (nach vorläufiger Feststellung mindestens 20). Sie beginnen nach der obligaten Sonata mit einem Chor, der den ersten Choralvers durchführt, indem entweder die einzelnen Melodieglieder nacheinander imitiert durchgearbeitet werden (z. B. in „Was mein Gott will“) oder den Stimmen abwechselnd die Melodie in langen Noten übergeben und dazu von den übrigen ein kontrapunktischer Satz ausgeführt wird. Auch mehr homophon stilisierte Choralchöre kommen vor. Der Schlußchor mit dem letzten Versus unterliegt ähnlicher Bearbeitung. Zwischen hinein treten Bearbeitungen des Chorals in Form von Solo- oder Ensemble-sätzen: zur Sopranmelodie konzertiert entweder ein Solo-instrument, oder zwei Stimmen vereinigen sich zu einem imitierenden Duett, oder es tritt in gleicher Weise ein Terzett oder gar Quartett auf den Plan. Von den orchesterbegleiteten Chorsätzen heben sich diese solistischen Stücke außerdem durch Orgelbegleitung ab. Hier nun entfaltet namentlich Knüpfer allerfeinste, geistreiche Detailarbeit, ja greift geradezu — z. B. in den Quartettstrophen der Kantate „Wohl dem, der in der Gottesfurcht steht“, wo der Cantus firmus abwechselnd im Alt, Tenor und Baß erscheint — auf die Kunst der alten Niederländer zurück. Solche Stücke mochte

Mattheson im Auge haben, als er Knüpfers Sätze mit Anspielung auf dessen Namen „reich an geschickten Verknüpfungen“ rühmte. Da wird das Kirchenlied seinem Inhalt nach mannigfach kommentiert und der Melodiestoff des Chorals allerlei Wandlungen unterworfen. Ihnen im einzelnen nachzugehen, fällt außerhalb des Rahmens dieser Studie. Im Anhang (Nr. 3) wird das Stück eines Duetts aus „Es spricht der Unweisen Mund“ mitgeteilt, das indessen nur eine der vielen, zuweilen bis zur ausgesprochenen Variation gehenden Techniken illustriert, die dieser Meister für solche Fälle bereit hat. Den Ursprung solcher begleiteten Choral-Viciniën und -Triciniën wird man für Leipzig wohl in Scheins *Opella nova*, ja wohl gar schon bei Calvisius zu suchen haben; sie halten sich bis Bach (vgl. etwa dessen „Wer nur den lieben Gott läßt walten“).

Eine einfachere Form der Choralkantate, die man Choral-Konzert nennen könnte, ergibt sich, wenn das Stück überhaupt nur einen einzigen großen Satz enthält; dann liegt die Durchführung der Melodie abwechselnd den Tutti und Soli ob. So geartet ist Knüpfers „Nun danket alle Gott“, ein mächtiges zehnteiliges Chorstück konzertierenden Charakters, in dem hinter den einzelnen Strophen (nicht auf die bekannte Melodie!) nach Rondoart immer ein und dasselbe Orchesterritornell wiederholt wird; ferner die 28 stimmige, einen dreistimmigen Chorus angelorum, einen Chorus dei pastori [sic] und einen vierstimmigen Coro pieno gegeneinanderführende Weihnachtskantate „Vom Himmel hoch“, die alles in den Schatten stellt, was gleichzeitig in Italien an großer kirchlicher Konzertmusik produziert wurde¹⁾.

Schelle hat die Choralkantate sehr reich bestellt; es lassen sich mit Bestimmtheit 32 Titel nachweisen. Da aber kaum ein Drittel davon erhalten ist, wird sich ein Urteil nur in

¹⁾ Ich hege freilich an der Verfasserschaft Sebastian Knüpfers einige Zweifel. Die Handschrift trägt nur den Hinweis »del Sig. Knüpfers«, worunter ebensogut der talentvolle, ebenfalls mit Kompositionen vertretene Sohn Sebastians, Magnus Knüpfer, verstanden werden kann. Die mir vorliegenden Stimmen der Kantate haben erst vom Jahre 1682 an Auführungsdaten.

engen Grenzen bewegen können. Hiernach zählen seine Choral-kantaten zwar nicht zum Tiefsten und Kunstvollsten, was er geschrieben, wohl aber zum Prächtigen und Glänzendsten. Es scheint, als habe Schelle Carpozovs Vorschlag, den Choral in den Mittelpunkt des Gottesdienstes zu stellen, begeistert als eine Tat preisen und allem Volk vernehmlich zeigen wollen: Seht, solche Kostbarkeiten birgt unser Choralschatz! Denn der Aufwand an Klangpracht streift in diesen Kompositionen das Äußerste. Geradezu als Demonstration gegen jene Bürgermeisterstimme, die statt Schellescher Musik italienische wünschte, erscheint das sechsstrophige Choralkonzert „Vom Himmel kam der Engel Schaar“ für fünf Stimmen und großes Orchester¹⁾. Die Anlage ist folgende:

- Versus 1. Choral im 1. Sopran in langen Noten; die übrigen Stimmen kontrapunktierend mit vollem, konzertierendem Orchester.
- Versus 2. Choral im 1. Sopran (Solo?), koloriert, mit konzertierenden Instrumenten; dazu Tuttiwürfe des Chors und Orchesters. Ritornell.
- Versus 3. Die Choralzeilen werden nacheinander von allen Stimmen imitierend durchgeführt; zum Teil Orchestertutti.
- Versus 4. Choral im Sing- und Orgelbaß in langen Noten; die übrigen Stimmen beweglich kontrapunktierend. Ritornell wie nach Versus 2.
- Versus 5. Wie Versus 2. An Stelle des Soprans koloriert (mit Varianten) der Tenor. — Ritornell wie oben.
- Versus 6. Wie Versus 1. — Ritornell wie oben. — Als Schluß: Adagio (Tutti).

Daß hier der traditionelle Weihnachtsjubel nicht allein maßgebend war für die Aufstellung eines so großen Apparats (s. oben S. 108), zeigen andere Schellesche Choralkantaten. Eine der gemütvollsten vielleicht, die vor Bach in Leipzig gehört

¹⁾ Die Besetzung ist: 2 Clarinen, Timpani, 2 Violinen, 2 Violine, Fagott, 2 Cornette, 3 Posaunen, Orgel.

wurden, ist die Sterbekantate „Christus der ist mein Leben“. Der Chor teilt sich mit den Solisten in den Vortrag der Strophen so, daß er den Choral stets einfach fünfstimmig zu glänzend konzertierendem Streichorchester (vier geteilte Violinen, vier geteilte Violen) bringt, während die Solisten andächtige, sinnende Zwischensätze, meist zur Orgel allein, hineinstreuen. Zuletzt wird der Choral fugiert durchgeführt. Was oben über eine Knüpfersche Sterbekantate gesagt wurde, gilt auch hier: keine Trauer, keine Sentimentalität klingt an, dagegen ein freudiges, hoffnungsvolles Sehnen, als ob das Auge die musizierenden Engelscharen bereits vor sich sähe. „In dich habe ich gehoffet“ ist nach Knüpferschem Muster mit imitierenden Ensemblesätzen versehen, „Nun danket alle Gott“ wie die Weihnachtskantate prunkvoll und festlich angelegt. Hier scheint es beinahe, als habe Schelle Carpzovs Absicht, der Gemeinde die Melodie recht nachdrücklich einzuprägen, allzu schulmeisterlich entsprechen wollen, denn jede der Choralzeilen wird in kleine Fugen gerissen und hernach koloriert:

Alt (Chor.) Clarini.

Nun dan - ket al = le Gott,

Sopran. Alt.

nun dan - ket al = le Gott mit Her - zen, Mund und

Clar. Violini. Clar. Sopr.

Händen, mit Herzen, Mund und

Viol. Clar. Viol.

Hän-den.

Mit Ruhnau tut die Choralkantate formell nur einen verhältnismäßig kleinen Schritt über Knüpfer und Schelle

hinaus. Sie erscheint bei ihm entweder als Choralkonzert (z. B. „Gott der Vater, Jesus Christus“), ausdrücklich „Concerto“ überschrieben oder als gemischte Choralkantate, nicht aber auch als reine Choralkantate. In vielen Fällen steht das Kirchenlied nur am Anfang oder am Schluß; zwischen hinein treten — das war das Neue — paraphrasiertes Bibelwort oder madrigalische Dichtung, also Rezitativ- und Arienelemente. Inhaltlich ist ein Verfall der Gattung seit Schelles Tod nicht zu verkennen; die Sympathie für den Choral scheint bald geschwunden zu sein. Keine großartige Polyphonie, keine strahlende Klangpracht mehr, kein liebevolles Eingehen auf die Möglichkeiten kontrapunktischer Bearbeitung des herrlichen Melodiestoffes. Dafür schlichte, kunstlos harmonisierte, glatt durchgesungene Sätze, deren schmucke Folie manchmal nur eine konzertierende Violine oder ein Cornet bildet. So hübsch einzelne hiermit wirken (etwa der Morgensternchoral in „Wie schön leuchtet“ und in „Schmücket das Fest mit Maien“; das von rapiden Violinläufen umspielte „Vom Himmel hoch“ der so genannten Kantate, oder der etwas pompöser instrumentierte Schlußchoral von „Lobet, ihr Himmel“), ein Vergleich mit Knüpfers, Schelles oder auch Vachelbels Leistungen ist nicht möglich¹⁾. Es kommen auch Geschmacklosigkeiten vor, z. B. in „Christ lag in Todesbanden“, wo der Sopran (Chor) die Melodie in Pfundnoten singt, während Orgel und 2 Clarinen dazu von Anfang bis Ende in ertötender, ruheloser Gleichförmigkeit herzlose Rhythmen stampfen. Die Bassführung ist oft steif und holprig:

(„Lobet, ihr Himmel“).

er = hö = re mich, er = hö = re mich, ich, ich will dich

prei = sen e = wig = lich.

¹⁾ Denkbar wäre es, daß eine Vereinfachung mit Rücksicht auf das Einstimmen der Gemeinde stattgefunden hätte. So sagt Scheibel

und der Gang der Mittelstimmen scheint ohne Rücksicht auf den Text erfunden:

(Schluß von „Vom Himmel hoch“)

Alt.

fit pu-er— de-le-cta - - - - - bi-lis

Wo gar Polyphonie angestrebt wird (Schluß der eben erwähnten Kantate), kommt es über ein paar dürftige Imitationen nicht hinaus. Und so ist das Resultat einer Betrachtung der Kuhnauschen Choralchöre nicht minder deprimierend wie das Ergebnis der Untersuchung seines Arienschaffens¹⁾.

So bedeutsame und schöne Beiträge die Choralkantate vor Bach in Leipzig zu verzeichnen hat, der Quantität sowohl wie der Qualität nach erhebt sich die Psalm- und Evangelienkantate über sie. In ihr haben alle drei Meister, auch Kuhnau, ihr Eigenstes und Größtes niedergelegt. Vor allem in den Eingangs- und Schlußchören. Was die Gesangbuchlieder nicht immer in gleichem Maße boten: scharf ausgeprägte, in wenig Worte zusammengefaßte Seelenzustände und hervorspringende poetische Bilder, das gaben ausgewählte Psalm- und Evangelienstellen: Momente der Zerknirschung, der Andacht, der Reue, Ohnmacht, Zuversicht, Freude usw. Da konnten, ungehemmt durch vorgeprägte Melodienformeln, alle Mittel der Kompositionstechnik frei entfaltet werden, und je plastischer und affektvoller der Text, desto stolzer der Flug der Phantasie. Zuweilen spitzt sich das Ganze wohl gar zu Szenen mit dramatischer Realistik zu. Da entwirft Knüpfer

(a. a. O., S. 23): „Geistreiche [=liche] Lieder oder Chorale sind ... nicht zu verwerffen, doch in denselben sieht man mehr auff die Worte (!) als auf die Melodie. Wir gebrauchen meist hierzu die Orgeln, damit die Gemeine im Thon bleibe, und ein geübter Organist kann ihnen noch dazu eine gutte Anmuth geben“.

¹⁾ Auch hier muß freilich daran erinnert werden, daß wir von Kuhnau's Kantaten nur einen kleinen Bruchteil besitzen. Wieviel davon als verloren zu betrachten ist, zeigen allein schon die in B. Fr. Richters Beitrag (Monatsh. für Musikgesch. 1902, S. 175 ff.) angeführten Kantatentexte aus den Jahren 1707—1721, deren Komposition wohl sämtlich Kuhnau übernommen haben wird.

z. B. die Kantate „Herr, hilf uns, wir verderben“ als eine lebendige Schilderung der stürmischen Seefahrt Christi. Das Orchester (Streicher) beginnt das aufgeregte Meer zu malen; unvermutet und höchst überraschend wirft der Chor (Jünger) angstvolle Schreie „Herr, hilf uns“ hinein. Der Baß (Christus) erhebt sich mit „Ihr Ungläubigen“; das Wellengetös dauert fort; abermals Hilferufe, abermals Worte des Meisters. Erst dann verläuft sich die Flut, indem die Instrumente nach einander, der Baß zuletzt, mit ihren Sechzehnteln nach der Tiefe zu verstummen: ein mit kühnen Strichen entworfenes Dratorienfragment, dem einzig die Worte „Was ist das für ein Mann usw.“ in kurzer vierstimmiger Bearbeitung (Adagio) folgen. Ein anderer persönlicher Zug steht am Ende des Schlußchors der Kantate „Ach Herr, strafe mich nicht“, einer düsteren, schwermütigen Komposition in C moll. Die letzten Worte des Chors sind „Es müssen alle meine Feinde zu schanden werden plötzlich“. Knüpfer drückt die Furchtbarkeit des plötzlichen Vernichtetwerdens aus:

(Voller Chor) Chorsopran.

und zu schanden wer = den plöß = lich, plöß = lich,

2 Clarini (Soli.)

plöß = lich, plöß = lich, plöß = lich, plöß = lich.

Man mag in Leipzig baß verwundert und erschrocken gewesen sein über einen so stürmischen Kantatenschluß mit triumphirender Clarinenfanfare! Eine Art dramatischer Osterszene mit Soli und Duetten der suchenden (unbezeichneten) Frauen und machtvollen Allelujarefrains gibt Knüpfer in „Erstanden ist der

heilge Christ" (ohne Choral), Proben seiner Meisterschaft im Fugensbau in „Es spricht der Unweisen Mund wohl“, wo Anfangs- und Schlußchor eine achtstimmige, künstliche Doppelfuge über das gleiche Themenmaterial (Choral?) bilden, die vielleicht als sinnig-naive Anspielung zu gelten hat, daß der Komponist selbst sich nicht unter die „Unweisen“ gerechnet wissen wollte. Musterhaft durchgeführt und voll inneren Lebens ist ferner „Herr, lehre uns bedenken — daß wir sterben müssen — auf daß wir klug werden“, wo jeder der drei Sätze erst für sich und mit eigenen Themen, zum Schluß in Verbindung und Verkettung mit den anderen durchgenommen wird: eine Form musikalischer Exergetik, wie sie auch Bach liebte. Aber auch Jauchzen und Jubeln findet bei Knüpfers entsprechenden Ausdruck, wobei an Cornet- und Clarinenklang selten gespart ist („Jauchzet dem Herrn alle Welt“, „Machet die Tore weit“, „Vom Himmel hoch“). Den Text durch allzugroße musikalische Bilderfülle zu belasten, vermeidet er, ohne sie natürlich ganz aufzugeben. In der Pfingstkantate „Geh Himml zu dem Vater mein“ wird das Brausen des heiligen Geistes mit Tremoli der Violinen von der Höhe zur Tiefe geschildert; der Kantate „Die Turteltaube läßt sich hören“ schickt er instrumentale Imitationen mit dem girrenden Thema:



voraus, vergißt auch nicht, bei den Worten „und siehe, ob ich auf bösem Wege bin“ der Motette „Herr, lehre mich“ nach alter Kantorensitte die bösen Anwandlungen mit einem durch alle acht Stimmen wandernden Tritonus anzudeuten. Doch nie wird Knüpfers geschacklos oder übertreibt; die feinen Grenzen, die das Zeitalter Schützens bei aller Freiheit dem Affektausdruck in der Kirche vorzeichnete, übertritt er nirgends. Gleich Schütz, Hammerschmidt, Ahle und Rosenmüller hat er übrigens auch den „Dialog“ („Evangelisches Gespräch“) gepflegt,

besonders in der Form von Terzetten, in denen Christus (Baß) zwei Sündern (Sopran) als Prediger oder Tröster erscheint. Hierzu gehört „Herr, wer wird wohnen“ und das bedeutende „Wer ist, der so von Edom kömmt“ (erste Bearbeitung).

Die gedrungene, festgefügte und durchschnittlich mit kurzen plastischen Motiven arbeitende Chortechnik Knüpfers wird bei Schelle einigermaßen erweitert dadurch, daß die thematischen Ideen großzügiger, schwungvoller werden, mehr Modulationsstoff in sich aufnehmen und daher einer Verbreiterung der Formen Vorschub leisten. Nirgends ist zu verkennen, daß Knüpfer noch ein Zeitgenosse der venezianischen Meister in der Oper, Schelle dagegen bereits Zeitgenosse der ersten Neapolitaner gewesen ist. Ein Fugenthema wie dieses:

Der Se = = gen des Herrn ma- chet reich ————— oh- ne

Mü = = = = he

konnte für Knüpfer, der gern sofort mit Engführungen kleiner Motive beginnt, keinen Wert haben. Und wenn einige der besten Kantatenchöre Schelles im Pathos und in der großen Auffassung des Bibelworts nicht allzuweit von Bachschen abstehen, so liegt das wohl daran, daß Schelle, von Knüpfer sich entfernend und Bach sich nähernd, dem Prinzip der Text- und Wortwiederholung größere Aufmerksamkeit schenkt. Auch Knüpfer kennt dies Prinzip und kann ihm selbstverständlich nicht entraten (z. B. bei Fugen), aber Schelle disponiert die Anlage häufig gleich von vornherein und auch außerhalb der Fuge auf Grund eines eigenmächtig durch emphatische Wiederholungen erweiterten Textgefüges. So beginnt der homophone Anfangschor der Kantate „Aus der Tiefe“ im Sopran folgendermaßen:

Aus der Tie-fe ru = fe ich, Herr, zu dir, zu dir,
 ru = fe ich, Herr, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir,
 zu dir, ru = fe ich, Herr, zu dir, zu dir.

Hier ist die Wortwiederholung nicht dem Bedürfnis oder der Notwendigkeit entsprungen, größere Strecken Musik mit Text zu belegen, sondern hat die musikalische Konzeption von Anfang an bestimmt. In der Handhabung solcher rhetorischen Figuren steht Schelle höher als Knüpfer und Kuhnau, obwohl dieser sich in der Abhandlung v. J. 1710 umständlich darüber verbreitet. Gelegentlich geht Schelle allerdings darin zu weit und fällt, was bei Knüpfer nie geschieht, in ein wenig erbauliches Gestammel:

(Sopran:) Uns ist ein Kind — uns ist ein Kind — uns ist ein Kind geboren — Ein Sohn — ein Sohn — ist uns gegeben — ein Sohn — ein Sohn — ist uns gegeben. ☹ Uns, uns, uns ist ein Kind — uns, uns, uns ist ein Kind usw.

Anderwärts sind schöne, sinnvolle Wirkungen und feine Gliederungen damit erreicht; auch gewisse „Und“ oder „Aber“ pflegen nachdrücklich von ihrer Umgebung getrennt zu werden. Im Übrigen spitzen sich Schelles Kantaten nur selten zu dramatischen Wirkungen zu. Die meisten haften wegen ihrer musterhaften, vom vollen Orchester begleiteten Fugen und Doppelfugen im Gedächtnis oder bestechen durch die Pracht ihres klanglichen Gewandes; es sind mit wenig Ausnahmen, die (wie z. B. die Kantate, „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“) in die Niederungen des Geschmacks steigen, Dokumente einer hochstehenden, reifen Kantorenkunst.

Mit dem Wechsel des Kantorats nach Schelles Tod (1701) traten böse Zeiten für Leipzigs Kirchenmusik ein. Spitta (Bach, II, S. 853) und Münnich (Sammelbd. der JMG. III,

S. 513 ff.) haben auseinandergesetzt, unter wie schwierigen, ja trostlosen Umständen Kuhnau die Pflichten seiner ersten Amtsjahre zu erfüllen hatte. Der Rat erzeigte sich mißtrauisch und wenig entgegenkommend; der Thomanerchor hatte eine betrüblich niedrige Stufe der Leistungsfähigkeit erreicht; die früher hilfsbereiten Studenten suchten die Singspiele des Mons. Telemann oder sein Collegium musicum auf; Kuhnau selbst, ein Kranker, war unfähig, in den Gang der Dinge einzugreifen. Der alte Ruf der Leipziger Kirchenmusik schien auf dem Spiele zu stehn. Das fühlte Kuhnau bitter, und indem er einerseits die kirchenmusikalischen Ideale seiner Vorgänger hoch zu halten strebte, andererseits aber doch nicht umhin konnte, dem veränderten Zeitgeschmack Rechnung zu tragen, kam es bei ihm zu einem Mischstil, der — wie sich schon oben zeigte — nur in seltenen Fällen erfreulich genannt werden kann. Ganze Gruppen seiner Kantaten scheinen von Unlust, innerer Unruhe und Gleichgiltigkeit, ja schließlich von einer Unsicherheit zu erzählen, die selbst des technischen Materials nicht mehr völlig Herr wird¹⁾. Daß sie durchschnittlich kürzer sind als die seiner Vorgänger, mag man aus einem diesbezüglichen Versprechen erklären, das er bei der Wahl abzugeben hatte²⁾. Daß sie aber oft genug auch äußerlich in dürftigem Gewande erscheinen und an Musik gleichsam nur so viel bringen, als nötig ist, um den Text ohne Oberflächlichkeit zu erledigen, ist weniger leicht zu erklären, man müßte denn die eben berührten äußeren Verhältnisse mit in betracht ziehen³⁾. Aber auch dann klappt noch immer ein Riß zwischen den Berichten der Zeitgenossen, die in Kuhnau die höchste Ver-

1) Vgl. etwa die in der Stadtbibl. Leipzig aufbewahrten Autographe der Kantaten „Ihr Himmel jubiliert“ (M. April 1717 Lipsia) und „Nicht nur allein am frühen Morgen“ (M. Dec. 1718 Lipsia), deren Schriftzüge und mühsam zu Papier gebrachten, mit Korrekturen überladenen Entwürfe als sprechende Zeugen geistigen Verfalls gelten können.

2) Ratssitzung von 1701; s. Münnich, a. a. D., S. 525.

3) „An die Music von zwey oder mehr Chören, welche in großen Festtagen solte gehdret werden, darff man vollends nicht gedenden, und kan man dergleichen nur bewerkstelligen, wenn die Studenten nicht in die neue Kirche [Neu-Kirche] kommen dürfen“ schreibt Kuhnau 1709 resigniert.

förderung eines Musicus eruditus sahen, und dem, was er in den Kantaten tatsächlich niedergelegt hat. Es stehen allerdings eine Anzahl seiner Psalmen- und Evangelienkantaten auf der Stufe, die man bei einem eine Generation jüngeren Vorgänger Bachs voraussetzt. Dazu möchten u. a. zu rechnen sein „Schmücket das Fest mit Mayen“ über Worte aus der Hohenliede, eine frisch konzipierte, scheinbar in einem Zuge niedergeschriebene Komposition; „Singet dem Herrn ein neues Lied“ mit wirksamen Steigerungen und wohlüberlegtem Wechsel von Tutti und Soli; ferner die erste (längere) Bearbeitung von „O heilige Zeit“; „Wenn ihr fröhlich seid an euren Festen“; „Lobe den Herrn, meine Seele“. Hier trifft man auf Sätze, die wirklicher Eingebung, nicht mühsam erquälter Berechnung entsprungen scheinen und unter einander zu schöner Einheit verbunden sind. Sucht man indes nach Stücken allerersten Ranges, welche gleichsam einen Aufstieg von Knüpfel über Schelle hinweg bis Bach markieren könnten, und wie sie nach Matthesons überschwenglichem Lobe zu erwarten sind¹⁾, so sieht man sich enttäuscht. Die einzige, an und für sich belanglose Reminiszenz an Bach („Sie werden aus Saba alle kommen“) taucht im Thema, aber auch nur in diesem, der Kantate „Ich freue mich im Herrn“ auf:

Sopr. Ich freu = e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh = = lich



Alt. Ich freu = = = e mich im Herrn

Aus den übrigen, namentlich älteren Stücken, wird man manches Gute und Gelungene herauslösen und als Zeugnis dafür betrachten können, daß in Ruhnau, dem trefflichen, Neuland

¹⁾ „Sein Nahme kann in allen dreien Stockwerken unsrer Ehrenpforte Platz haben: als ein braver Organist; als ein grundgelehrter Mann; und als ein grosser Musikus, Componist und Chorregent. Fürs erste wüßte ich, in allen diesen Stücken zusammen, noch seines gleichen nicht“ (Ehrenpforte). Es scheint, als ob Ruhnaus Ruhm in erster Linie von seiner universalen „Gelehrtheit“ in musikalischen und anderen Dingen ausgegangen sei.

erobernden Klavierkomponisten, dem geistreichen Schriftsteller und gesuchten Lehrer, kein Unwürdiger am Ruder der Leipziger Kirchenmusik stand. Aber als Ganzes betrachtet dürfte sein Kantatenschaffen, soweit es bis jetzt verfolgt werden kann, kaum geeignet sein, seinen Namen in der Musikgeschichte größer zu machen, — es sei denn, daß es der Zukunft gelänge, das verlorengegangene Material wieder zur Stelle zu schaffen und nachzuweisen, daß sich Perlen darunter befinden. Doch selbst dann bleibt die beträchtliche Zahl schwacher, völlig wertloser Kompositionen bestehen. Sie sind nicht zu eliminieren und tragen zu der Annahme bei, daß das Schicksal des Künstlers, zum mindesten auf der zweiten Hälfte seines Lebensweges, von düsterer Tragik beschattet gewesen ist.

Mit kurzen Worten sei schließlich noch der Art und Zusammensetzung des kirchenmusikalischen Aufführungsapparats gedacht. Er variiert natürlich je nach den in Frage kommenden größeren oder kleineren Formen und nach den Aufführungsgelegenheiten. Für die Chöre der größeren Kantaten (Konzerte) war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch außerhalb Leipzigs die Fünfstimmigkeit Regel: zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß. Seltener findet Verdoppelung des Tenors statt. Der Grund mag darin zu erblicken sein, daß die in den Schülerchören anfangs noch überwiegende Zahl von Diskantisten zur Vermeidung allzu kräftigen Hervortretens der Oberstimme eine Teilung dieser ratsam machte. Erst bei Ruhnau zeigt sich Hinneigung zur Vierstimmigkeit, die dann auch unter Bach üblich bleibt. Bei außerordentlichen Feiern trat Teilung in zwei oder drei Chöre ein.

Dementsprechend gestaltete sich die Besetzung des Orchesters. Die typische Leipziger Festkantate mit fünf Chor- und fünf Solostimmen arbeitet mit einem Orchester von durchschnittlich 2 obligaten Violinen, 2—3 obligaten Violon, Fagott, 2 Clarini (Cornettini), 2—3 Tromboni, Timpani, Basse, Orgel¹⁾. An gelegentlich hinzutretenden anderen Instrumenten werden genannt: Gambe (zuweilen vierfach; bei Knüpfer [Kn.], Schelle

¹⁾ Vgl. dazu Bachs Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik vom August des Jahres 1730.

[Sch.], Kuhnau [Ku.]); Violini piccoli (Sch.) Violoncello (Ku.); Violoncino (Sch.); Flauti travers. (Kn., Ku.); Flauti dolci (Ku.); Oboi (Ku.); Piffari (Sch.); Bomhard und „Bombardo piccolo“ (bei Kn. häufig); Trombe (selten); Tromba da tirarsi (Ku.); Trombette (Kn.); Corni, Corni grande (Ku.); Tamburi (wohl meist gleich Timpani; bei allen dreien); „Cithern“ (Schelle einmal „con 4 Cithh.“); Harfe (bei Schelle einmal dreifach besetzt). Dazu kamen noch ungenannte Lauteninstrumente, vor allem Colascioni, „eine Art von Lauten, die aber penetriren, und bey allen izigen Musiquen nöthig sind“, wie Kuhnau 1704 dem Räte erklärte. Die Zusammenstellungen sind schier unübersehbar, und schon allein im Streichkörper finden sich alle Möglichkeiten der Teilung von Violinen, Violen und Gamben ausgenützt; auch Violini discordati kommen vor¹⁾. Gibt es nun zwar eine größere Zahl von Kantaten — es sind vorwiegend einfache Sonntagsstücke —, in denen eine Beschränkung auf Streicher (samt dem nie fehlenden bassierenden Fagott) stattfindet, so kann dennoch gesagt werden, daß Glanz, Pracht und Vollklang das Kennzeichen der Leipziger Kantate ausmachten. Dabei folgten Knüpfser und Schelle nur einer alten städtischen, aus den Zeiten Scheins und Michaels stammenden Tradition. Ähnliche Orchesteraufgebote waren zwar auch in andern deutschen Städte üblich, in Hamburg, wo Weckmann, in Lübeck, wo Lunder und Burtehude schrieben, auch in Nürnberg, doch aber mehr dann, wenn es sich um Festaufführungen großen Stils (Einweihungen, Jubiläen, Ratswahlen usw.) handelte. Während z. B. den Hamburger Kantaten mit ihrer vorherrschenden Streicherbesetzung ein auserlesen weicher Klang, zarte melodische Linien und durchsichtige Farbengebung eignet²⁾, treten die Leipziger durchschnittlich derber, anspruchs-

¹⁾ Kuhnau fordert zur Begleitung eines *Laudate pueri* zwei Violinen mit den Stimmungen *as es' b' f'* und *b des' b' f'*, Schelle in der *Solo kantate* „Herr, lehre uns bedenken“ eine solche mit der Stimmung *b es' b' es'*, und eine *Violetta* mit den Saiten *es b es' b'*, dazu eine *Viola da gamba*. In Schelles „Schaffe in mir Gott“ ist die Instrumentation: *Clarino con sordino* (!), 2 *Violini piccoli*, 2 *Cornettini*, 2 *Violini*, *Violoncino*, *Organo*. Die beiden *Cornettini* können, wie das auch zu Bachs Zeit erlaubt war, durch *Violini piccoli* ersetzt werden.

²⁾ Vgl. *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Bd. VI.

voller, ja zuweilen aufdringlich hervor. Fast immer ist es Musik wie für Kirchenfeste, Musik für eine Gemeinde, die um jeden Preis, selbst bei Sterbeandachten, hoch und festlich gestimmt werden soll, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als ob der Leipziger Rat, gelehrte und ungelehrte Bürgerschaft der Stadt in solchen üppig besetzten Kirchenmusiken bewußt und mit Stolz einen Reflex ihres Wohlstandes und ihres nach außen wirkenden geistigen Einflusses erblickten. Den Luxus einer Weihnachtsmusik für zwei dreistimmige Solochöre, einen vierstimmigen vollen Chor, 6 Violinen, 3 Bombarte, 2 Clarinen, Timpani, Harfen und dreifach besetzten Continuo, wie sie Knüpfer einmal für Leipzig schrieb („Vom Himmel hoch“), oder ein Stück wie Schelles 26 stimmiges „Lobe den Herrn“ für 2 fünfstimmige Chöre, Solostimmen und Orchester, konnte sich damals in Sachsen wohl nur noch Dresden mit den Mitteln seiner Hofkapelle gestatten. Schon die Eingangssymphonien, die bei größeren Stücken im Charakter einsätziger Intraden gehalten sind, weiten sich nicht selten zu kleinen selbständigen Konzerten aus. Die Violinpartien stellen, insbesondere bei Schelle, mehr als gewöhnliche Anforderungen an die Spieler, und dem Clarinblasen wird manche großartige Huldigung dargebracht. Man steht in dieser Hinsicht bei vielen Kantatenkonzerten Knüpfers und Schelles vor klanglichen Leistungen, die an Bach und seine mächtigen Orchester effekte gemahnen. Die Gemeinde Ruhnaus dagegen nahm anfangs Anstoß an zu starker Besetzung, forderte möglichst kurze Einleitungen und mehr Solo- als Tuttiwirkungen, Wünsche, die später und unter Bach wieder ins Gegenteil verkehrt wurden¹⁾. Den

¹⁾ Nochmals mag Scheibel mit seiner Ansicht hierüber zu Worte kommen. Er lehnt (a. a. D., S. 50) lange Instrumentalvorspiele ab, da sie Unmusikalische ermüden, „weil es ihnen vorkommt, als wenn sie ein Concert in einem Collegio musico hörten“. „... es ist vielmehr eine Verschwendung zu nennen, wenn ein Chor stärker besetzt ist als vonnöthen thut ... Wenn jede Parthie oder Stimme mit einem oder aufs höchste zweyen Subjectis versehen, die das ihre praestiren, so ist ein Chor gutt bestellt. Zumahl heute zu Tage, da wenig Arien tutti, sondern meistens solo gesungen werden, wobey die Instrumente sich nothwendig nicht stark dörffen hören lassen“ (S. 54). Man sieht, wie einflußreich die italienische Praxis allmählich geworden war.

Kern des Streichorchesters werden Alumnen der Thomasschule gebildet haben. Trotzdem war die Heranziehung anderer Kräfte nicht zu umgehn. Richter hat nachgewiesen²⁾, daß schon im frühen 17. Jahrhundert außer auf Stadtpfeifer und Kunstgeiger (mit Männern wie Joh. Pezel, später Gottfr. Reiche an der Spitze) vor allem auf Studenten gerechnet wurde. Nachrichten aus späterer Zeit liegen in den mancherlei ausführlichen Eingaben Ruhnaus und Bachs vor. Und daß ständig, sowohl in der Thomasschule wie in den beiden Hauptkirchen, Exemplare der meisten oben genannten Instrumente zur Verfügung standen, geht aus Inventaren und Rechnungen hervor (Richter, a. a. O., S. 38 f.). Wo in Partituren oder Stimmen ein Akkompagnementinstrument namentlich aufgeführt wird, ist es durchweg — mit einer einzigen Ausnahme — die Orgel³⁾.

Was Bachs drei Vorgänger mit diesen Mittel innerhalb des Konzerts, der Kantate und der Motette geleistet haben, darf, wenn wir Ruhnaus beste, auch motettische Stücke mit hinzurechnen, auf einer ehrenvollen Seite der deutschen Musikgeschichte gebucht werden. Nicht zum wenigsten verdient dankbare Anerkennung, daß sie mit aller Macht und Überzeugungstreue die beiden Ideale altprotestantischer Kirchenmusik: Choral und Polyphonie hochhielten und nicht litten, daß deren Anteil durch Aufnahme welscher Praktiken verkürzt werde. Ruhnaus hat das an Schelle gerühmt (im Nachruf von 1701) und mehrfach von sich selbst bezeugt; bei Knüpfer sprechen die Werke selbst. Ihr Wirken fiel leider in eine Zeit, in der es unter den Kantoren nicht mehr zu den Selbstverständlichkeiten

1) Bach Jahrbuch 1907, S. 36 ff.

2) Diese Ausnahme betrifft Ruhnaus schon 1696 aufgeführte Kantate „Mein Alter kömmt“. Nach der Einleitung steht in der Orgelstimme: „Hier schweiget die Orgel stille, bis zum Beschluß“. Sie pausiert dann bis zum Eintritt des letzten Chors, während dazwischen zur Begleitung von Arien und Rezitativen das Cembalo beschäftigt ist. Da aber nicht feststeht, ob die betreffenden Stimmen dieser Kantate gerade in Leipziger Kirchen benutzt worden sind, können sie die Bedeutung der Orgel als Generalinstrument in Begleitdingen nicht erschüttern. Daß in jeder der beiden Leipziger Hauptkirchen ein Cembalo vorhanden war, belegt Richter, a. a. O. S. 40 f. Vgl. auch Spitta, Bach II, S. 857.

gehörte, ihre Psalmen und „Sonntagsevangelia“ in monumentalen Druckausgaben zu veröffentlichen, wie das noch Schütz, Hammerschmidt, Ahle, Briegel und andere getan. Auf lange Zeit hinaus liegt der Druck von Kirchenmusik brach. Keine einzige Kantate Knüpfers, Schelles, Kuhnaus kam je unter die Presse, und das mag mit einer der Gründe gewesen sein, warum sich ihr Schaffen hierin lange einer eingehenden Beurteilung entzog und in der Praxis vergessen wurde. Wenn trotzdem ihre Werke ehemals auch außerhalb des sächsischen Kreises, zum Teil bis nach Süddeutschland hinunter, handschriftlich verbreitet waren, so verdankten sie das einmal wohl dem künstlerischen Rufe, dann aber auch dem weitverzweigten Schülerkreise ihrer Schöpfer. Es wird eine dankbare Aufgabe sein, nachzuweisen, in welchem Maße die Leipziger Kantate nach außen gewirkt hat und von andern als Vorbild genommen wurde. In Leipzig selbst und in sächsischen Landen hat man Knüpfer und Schelle auch nach ihrem Tode noch lange wert gehalten und Kompositionen von ihnen zur Auf- führung gebracht. Unter Bach, der sie in den Augen der Nachwelt verdunkelte, mag ihr Andenken allmählich geschwunden sein. Heute dürfen alle drei nicht nur als vom Geschick auserwählte Vorgänger und Begebereiter dieses einzig Großen, sondern zugleich als Charakterköpfe und Vertreter dreier wichtiger Abschnitte in der deutschen Kirchenmusikgeschichte Interesse beanspruchen. Die schon genannte bevorstehende Neuauflage einzelner ihrer Werke mag dem fördernd entgegenkommen.



Beiträge zur Bachkritik.

Von Dr. Arnold Schering (Leipzig).

Unter den im vergangenen Jahre erschienenen Schriften und Aufsätzen über Bach und seine Kunst verdient das zweite Heft der „Beiträge zur Bach-Kritik“ von Joh. Schreyer (Leipzig, C. Merseburger) besondere Berücksichtigung. Einmal des Stoffes wegen, durch den das Schriftchen in den engsten Interessenskreis der Neuen Bachgesellschaft tritt, dann auch wegen der Art und Weise seiner Behandlung. Der Verfasser setzt hier seine kritischen Gänge, die er vor zwei Jahren begonnen (vgl. Bach-Jahrbuch 1910, S. 165), fort. Wiederum ist sein Hauptziel, Werke, die sich unter Bachs Namen in die große Gesamtausgabe oder in spätere Editionen eingeschlichen, als unecht nachzuweisen und damit Bachs Lebenswerk von Schlacken zu reinigen, — ein schönes und dankenswertes Beginnen, das zu unausgesetzter Mitarbeit auffordert.

Um zunächst über Schreyers Resultate im allgemeinen zu orientieren, seien die strittigen Punkte seiner Abhandlung, so wie er sie selbst formuliert, angemerkt. Es handelt sich um nichts geringeres als um eine Ablehnung des „neunten Teils“ der in die Bachausgabe aufgenommenen Werke.

1. (S. 3—8). Hat Bach Kompositionen von Reinken und Albinoni für Klavier bearbeitet? (Resultat: Nein. Die Bearbeitungen widersprechen Bachscher Art.)

2. (S. 8—23). Hat Bach Violinkonzerte Bivaldis für Klavier bearbeitet? (Resultat: Nein.)

3. (S. 24—31). Bachs Verhältnis zu Bivaldi im Lichte der Kritik. (Resultat: Bach hat mit Bivaldi nichts zu schaffen gehabt).

4. (S. 31—38). Spitta über die Doppelfuge. — Hat Bach Fugen in dreiteiliger Liedform geschrieben? (Resultat: Ablehnung Spittascher Analysen. Die dreiteilige Liedform ist von der Fugenkomposition ausgeschlossen.)

5. (S. 39—40). Die Konzerte für drei Klaviere in C dur und d moll. (Resultat: Die Echtheit ist stark anzuzweifeln.)

6. (S. 41—44). Das d moll-Konzert für Klavier mit Streichorchester. (Resultat: Enthält Merkmale, die Bachs Autorschaft verleugnen.)

7. (S. 44—50). Unechte Kantaten. (Betrifft die Kantaten Nr. 141, 142, 144 des 30. Jahrgangs und „Non sa che sia dolore“ im 29. Jahrgang.)

8. (S. 51—64). Unechte Kompositionen in der Petersschen Ausgabe der Werke J. S. Bachs. (Betrifft namentlich den Supplementband der Klavierwerke und den 9. Band der Orgelkompositionen, herausgegeben von M. Seiffert).

9. (S. 64—70). Unechte Kompositionen in der Steingräberschen Ausgabe der Klavierwerke J. S. Bachs. (Betrifft H. Bischoffs Ausgaben).

Die Methode Schreyers ist die von früher her bekannte. Er geht angeblichen oder wirklichen Abnormitäten der Periodenbildung und Satztechnik nach, zieht „unbachische“ Stilwendungen hervor und sucht die Ergebnisse fleißiger Quintenjagd mit „vorurteilsloser“ Prüfung des Gesamteindrucks zu verbinden. Eine untadelige Methode, sobald sie untadelig angewendet wird! Schreyer hat mit ihrer Hilfe tatsächlich eine Reihe von Zweifeln beseitigt und dem Richtigen Bahn gebrochen, insbesondere dort, wo satztechnische Absonderlichkeiten gegen die Autorschaft Bachs sprechen. Denn das ist wohl einmal sicher, daß Bach nicht nur früh die Elemente des Satzes spielend beherrschte, sondern als ein von der Natur Auserwählter ebenso früh auch die immanenten Gesetze der musikalischen Logik und Gedankenentwicklung unbewußt mit allergrößter Strenge befolgte. Ein solches Künstlerphänomen ist nicht anders als frühreif zu denken, was auch wirklich durch eine Anzahl von Orgel-, Klavier- und Kantatenschöpfungen seiner ersten Periode belegt wird. Schreyer schließt

nun ganz richtig, daß es töricht wäre, gewisse unter Bachs Namen überlieferte Kompositionen, denen irgendein technischer oder logischer Mangel anhaftet, in einer Zeit entstanden zu denken, da Bach bereits Mustergiltiges und in höchstem Maße Bewundernswertes geschaffen. Der bisherigen Bachforschung sind allerdings Schöpfungen nicht entgangen, in denen Ungleichheit der Diktion, Rückschrittlichkeit der Formbehandlung oder andere sog. nicht-Bachische Züge auffielen (vgl. den Streit um die Lukaspassion). Aber nicht konsequent genug, in solchen Fällen Zweifel an der Echtheit auszusprechen, selbst wenn die Niederschrift autograph war, glaubte sie die Mängel durch reichlich frühe Datierung entschuldigen zu müssen, wie es z. B. bei den Kantaten „Uns ist ein Kind geboren“, „Das ist je gewißlich wahr“ und einigen Orgelwerken geschah. Hiermit wurde Bach aber kein Dienst erwiesen. Denn der Schein- grund früher, ja frühester Entstehung zog nunmehr die Notwendigkeit nach, sich mit der Kunstweise eben dieses jüngeren Bach befriedigend auseinanderzusetzen, was keineswegs immer gelingen wollte und Spitta zu mancher unbegründeten Annahme zwang. Solche Frühdatierungen wären nur dann mit Recht auf Wahrscheinlichkeit zu unternehmen gewesen, wenn genug unzweifelhaft beglaubigte und ihrer Entstehung nach bekannte Werke aus Bachs Jugendzeit in chronologischer Folge erhalten wären. Der Grad ihrer Vollendung oder Mangelhaftigkeit hätte dann Wegweiser sein können. Schreyer betont an der Hand einiger weniger Frühwerke, daß Bach sich schon als Jüngling musterhafter, klarer Periodenbildung besleißigte und hinsichtlich der Fuge Prinzipien folgte, die er auch später nicht wieder aufgegeben hat. Er glaubt das Recht zu haben, alle Schöpfungen, die diese untadeligen Grundsätze verletzen, als Originale Bachs zu verleugnen.

Wollen wir ernsthaft zu einer neuen kritischen Revision des Bachschen Lebenswerks schreiten, so muß mit dieser Methode gerechnet werden. Dennoch kann sie vorläufig nicht anders als mit größter Vorsicht angewandt werden, nicht weil sie alle Ausnahmen leugnet, sondern weil der Boden, auf dem sie erwächst, noch schwankend, noch unsicher ist. Beweise da-

für liefert Schreyers Abhandlung. Abgesehen davon, daß sie mehr den Eindruck von zusammengeschweißten Taschenbuchnotizen als den einer in allen Teilen wohlfundierten wissenschaftlichen Abhandlung macht, enthält sie eine ziemliche Anzahl von unvorsichtigen, mangelhaft belegten, ja falschen Behauptungen. Referent stimmt — um es gleich herauszusagen — mit einem großen Teil der Schlußresultate Schreyers überein, ohne überall die Art zu billigen, mit der sie gewonnen sind. Die Methode ist zuweilen überspannt und fordert in ihren Ergebnissen zum Mißtrauen heraus. Einer der krasssten Fälle ist folgender. Da hat Bach ein gewisses Klavierkonzert in d moll geschrieben, eine Komposition, vor der sich nun bald vier Generationen bewundernd gebeugt haben. Schreyer stößt es aus Bachs Lebenswerk aus. Grund: er hat auf S. 4 und 7 (Bd. 17 der B.-A.) einige „offene Oktaven“ gefunden¹⁾. Damit ist nicht nur der erste, sondern auch der zweite und dritte Satz, die beide gar nicht berücksichtigt werden, abgetan, als handle es sich um den Schmarren eines Winkelkomponisten. Zweiter „Grund“: es sei auffällig, daß Bach dieses Konzert, das „sich weder durch Reichthum und Originalität der Gedanken, noch durch ihre Verarbeitung auszeichnet“, viermal bearbeitet haben sollte. Auffällig wäre das nur, wenn man Schreyers absprechendes Urteil über den Wert des Stückes teilt; tut man es nicht — und das hängt vom Einzelnen ab und von seiner Art, Bach zu betrachten —, so entfällt dieser Grund. Einsichtsvoller, weil auf konkrete Dinge, nämlich auf den Nachweis harmonischer Absurditäten gestützt, ist seine Ablehnung der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal“, deren erster Chor in den Mittelsatz des Konzerts eingearbeitet ist. Diese Musik mutet freilich nicht Bachisch an, und zwar, weil sie fehlerhaft und unschön, also in einer Fassung gegeben ist, die sich einem Für oder Wider entzieht und auch mit der bekannten Bachschen Kühnheit in harmonischen Dingen nicht kurzerhand erklärt werden kann. Aber Schreyer ist voreilig, wenn er die Mängel

¹⁾ Er hätte übrigens noch viel auffälliger Quinten anführen können.

dieser Bearbeitung, die Bach vielleicht irgendeinem Schüler aufgetragen haben mag, und von der eine Aufführung in Leipzig überhaupt nicht feststeht, — wenn er die Mängel dieser Bearbeitung zur Verdammung des Originals für Klavier heranzieht. Da müßte doch erst nachgesonnen werden, wer unter Bachs Zeitgenossen vor 1730 (!) überhaupt fähig war, ein solches Klavierkonzert „im Bachschen Stile“ zu schreiben. Schreyer teilt vielleicht in einem dritten Heft der „Beiträge“ seine von uns ungeduldig erwarteten Nachforschungen hierüber mit.

Um bei den Konzerten zu bleiben: Schreyer spricht auch die beiden Konzerte in C dur und d moll für drei Klaviere Bach ab. Seine gegen die formale Anlage des ersten Satzes des C dur-Konzerts vorgebrachten Gründe lassen sich hören, dagegen hat er scheinbar nicht bemerkt, daß der Mittelsatz auf einen Basso ostinato gebaut ist, geht auch ohne ein einziges Wort über den Schlusssatz hinweg. Noch fadenscheiniger sind seine Argumente gegen das d moll-Konzert. Denn gerade die Unisoni der drei Klaviere im zweiten Satz, die ihm unbachisch dünken, wollen gar nichts besagen: es sind Tutti phrasesen, bei denen es den Solisten (wie andere Konzertmanuskripte aus der Bachschen Zeit zeigen) freistand, mitzuspielen oder nicht. Es käme darauf an, festzustellen, ob in der originalen Partiturvorlage tatsächlich alle drei Solostimmen ausgeschrieben sind. Dennoch teile ich Schreyers Gedanken der Unechtheit und glaube annehmen zu dürfen, daß es sich in beiden Fällen lediglich um Bearbeitungen aus Bachs Hand handelt, nicht aber um Originale. Bachs Meisterhand ist nicht zu verkennen, und es scheint, daß sie hier ebenso machtvoll gestaltend eingegriffen hat, wie bei der Bearbeitung des ehemals Friedemann zugeschriebenen Orgelkonzerts in d moll. Was Schreyer gegen den ersten Satz des C dur-Konzerts vorbringt: unproportionierte Anlage, ungewöhnliche Themenaufstellung, Modulationsplan, glaube ich ergänzen zu müssen durch den Hinweis, daß sowohl die Thematik wie die Themendurchführung den Mustern entspricht, die man in Corellis und Vivaldis Konzerten zu finden gewohnt ist. Die Art, wie

bei Bach die Solopartien der drei Klaviere behandelt sind, weist direkt auf ein Konzert für drei Violinen mit Begleitung. Die Soli dieser scheinen ziemlich originalgetreu in die Oberstimmen der drei Klaviere übergegangen zu sein; denn nicht nur gehen diese Klaviersoli auffälligerweise nie unter das der Violine noch erreichbare *g*, sondern auch spezifisch violintech-nische Eigenheiten sind konserviert. Am augenfälligsten tritt das auf S. 74 (Bd. 31 der B.-A.) hervor: hier bringen die drei Soloinstrumente in der Oberstimme drei selbständige Melodien — solche nämlich, wie sie bequem und ausdrucks-voll von drei Violinen ausgeführt werden können —, während die linken Hände der drei Spieler dazu dieselbe (!) Baßbeglei-tung haben. Bach konnte in der Tat keinen andern Ausweg ergreifen, wenn er die drei Violinsoli nicht umkomponieren wollte, als diesen; bei einem Originalkonzert wäre ihm das nicht in den Sinn gekommen. Noch deutlicher zeigt der zweite Satz das ursprüngliche Violinkonzertino, und auch der letzte Satz verleugnet es nicht. — Nun finde ich freilich weder unter Torellis, noch unter Vivaldis und Albinonis gedruckten wie handschriftlichen Konzerten das Original. Mir scheint auch — wegen des *Ostinato* im *Adagio* — keiner von diesen in Betracht zu kommen, sondern eher ein deutscher, d. h. italienisch beeinflusster Meister. Höchstens etwa Benedetto Marcello, dessen feine Arbeit und ausdrucksvolle Melodik sich von der der obengenannten zuweilen merklich abhebt. In allen drei Sätzen, so wird man voraussetzen dürfen, hat Bach bei der Bearbeitung Auszierungen, Melismen, Passagen eingefügt, auch wohl hier und da umformend eingegriffen¹⁾.

Mit dem *d moll*-Konzert für zwei Klaviere hat es wohl dieselbe Bewandnis. Hier genügen aber Schreyers Worte,

¹⁾ Schreyers Argumente gegen die Echtheit dieses Konzerts sind in-zwischen von A. Heuß (Zeitschr. der Intern. Musikges., XIV. Heft 6) aufs schärfste zurückgewiesen worden. Indessen scheint mir auch Heuß nicht den richtigen Weg gegangen zu sein, wenn er sich in den Nachweis „echt bachischer Themenverarbeitung“ vertieft. Eine solche wird auch Schreyer wohl nicht in Zweifel stellen. Die Frage ist vielmehr: Ist der Grundplan der Komposition, die Thematik, die Modulation Bachschem Geist ent-sprungen, oder ist nur die Art der Bearbeitung sein Eigentum. Die letzte Möglichkeit zieht Heuß nicht in Betracht.

wie erwähnt, noch weniger. Wahrscheinlich ist auch dies die Bearbeitung eines Tripelkonzerts fremder Erfindung, diesmal aber, wie mich dünkt, nicht für drei Violinen, sondern für Violine, Flöte und ein fragliches Instrument (Oboe?). Darauf deutet die starke Bevorzugung der unausgesetzt konzertierenden ersten Partie vor den beiden anderen, sichtlich weniger anstrengend geführten. In diesem Falle würde der Komponist nicht unter den Italienern, sondern unter den Deutschen zu suchen sein, die solche Zusammenstellungen liebten (Telemann, Heinichen, Hurlbusch?). Das Hauptthema des ersten Satzes mit seinen Figuren im lombardischen Geschmack, das ungeschickt aufgebaute Siciliano mit der mangelnden Polyphonie, die Violinfiguration des letzten Satzes darf man als nicht bachisch ansprechen, wohl aber auch hier Bach als Bearbeiter — etwa im Dienste seines Collegium musicum — gelten lassen.

In hellen Zorn hat Schreyer die Tatsache versetzt, daß man die bekannten Bivaldi-Klavierbearbeitungen noch immer für Bachsche Erzeugnisse hält. Dabei ist eins verwunderlich: daß er selbst 20 und mehr Jahre Bachstudiums gebraucht hat, um zu der Einsicht zu kommen, hier liege ein Irrtum vor. Gerade hier aber, wo der Verfasser am bescheidensten hätte sein sollen, wird seine Kritik anmaßend. Wie er Spitta und andere mit herausgerissenen Sätzen zitiert, um — Post nubila Phoebus! — blendende Antithesen daraus zu entwickeln, berührt wenig sympathisch und ist nicht vornehm. Abgesehen davon, gehe ich auch hier ein ziemliches Stück mit Schreyer und glaube, daß einzelne der Konzerte (wenn auch wegen mangelnder Anzeichen nicht alle) als Schülerwerke aufzufassen sind. Aber die vollkommene Unschuld, mit der der Verfasser über eine historische Größe wie Bivaldi zu Gericht sitzt, dürfte so bald nicht überboten werden. Statt sich zu unterrichten, was es mit Bivaldi überhaupt auf sich hat, wer dieser Mann war, der um 1714 das ganze musizierende Europa in Aufregung und Entzücken versetzte, was er geschaffen und worin seine Bedeutung lag, — statt dessen zitiert Schreyer ein paar oberflächliche Worte der beiden Engländer Hawkins und Burney

und glaubt, mit der Kenntnis von zwei, drei Originalen des Meisters genug zu haben, ihn unter die Pfücher zu werfen und zu behaupten, Bach habe niemals mit ihm zu tun gehabt. Die alte Forkelsche, auch noch von Spitta adoptierte Legende, Bach habe an Vivaldis Konzerten „Klarheit und Plan im Aufbau“ lernen wollen, wird mit Behaglichkeit nochmals aufgetischt, obwohl schon vor Jahren die Ansicht geäußert wurde, daß solche Klavierbearbeitungen im Weimarer Kreise lediglich zum Zeitvertreib, gleichsam als ergötzliche „Klavierauszüge“ der berühmten Stücke angefertigt wurden¹⁾. Verkehrte und richtige Urteile stoßen sich in diesem Kapitel und können zu weiter nichts als zu einer erneuten, von Schreyer unabhängigen Prüfung der Verhältnisse anregen.

Sehr radikal geht der Verfasser ferner im Gebiet der Orgel- und Klavierwerke vor. Eine ganze Anzahl Stücke, namentlich in der Orgelmusik, an denen bisher so mancher Spieler gehangen hat, werden unbarmherzig ausgestoßen. Ein besonderes Bändchen wäre nötig, sollte auf eine Kritik seiner Kritik eingegangen werden. Hier kann nicht einer, hier müssen viele angreifen. Um das zu befördern, mögen wenigstens die nach Schreyers Ansicht unechten Orgelstücke kurz angeführt sein (nach der Petersschen Ausgabe): Bd. II, Nr. 1, 2, 3, 5; Bd. III, Nr. 9, 10; Bd. IV, Nr. 1, 2, 5; Bd. VIII, vier Konzerte, acht kleine Präludien und Fugen; Präludium G dur, Fuge g moll; Bd. IX, Fantasie und Fuge a moll; Fugen G dur Nr. 2; 4; C dur; Konzert G dur; Choralbearbeitungen „Aus der Tiefe“, „Ach Gott vom Himmel“. Noch reichlicher sind die Ausscheidungen in der Klaviermusik, geringer die in der Kammermusik (die vier Flötensonaten, Fuge g moll für Bio-

¹⁾ Im Feuertreiser zitiert hier Schreyer auch falsch. Graf Waldersee's Aufsatz in der Vierteljahrsschrift 1885 hat mit dem Nachweis, daß Bach auch andere als Vivaldische Violinkonzerte bearbeitete, nichts zu tun. Ferner: die Behauptung, der Bearbeiter (Bach) habe in keinem der 6 authentischen Konzerte Vivaldis am Aufbau der Komposition und an der Zahl der Takte etwas geändert, wird durch Stellen bei Waldersee (S. 372, 374: Ausstoßung eines Solos von 9 $\frac{1}{2}$ Takt!) widerlegt, mithin als ein Zeichen der Unwissenschaftlichkeit gebrandmarkt. Der Aufsatz von E. Praetorius in Bd. VIII der Sammelbände der Int. Musikges. ist dem Verfasser entgangen.

line und Klavier, die 6. Violinsonate). Gerade hier wird sich der Kampf der Meinungen voraussichtlich heftig entwickeln, und Schreyer zu festeren, strengeren Formulierungen gezwungen werden. Seine Feststellungen streifen hier ans Schrullenhafte. Man vergleiche, was er schon im ersten Heft seiner „Beiträge“ über die sechste Violinsonate sagt. Die Gründe der Ablehnung als Original sind folgende: Die Sonate hat fünf Sätze; sie hat ferner einen Mittelsatz für Cembalo allein; ein Autograph ist nicht vorhanden! Drei prächtige Gründe! Und welche prächtige Methode, den Stil Bachs zu kritisieren! Die ganze herzliche Innigkeit des Largos, die fein stilisierte Behmut des Klavier-solos, das prachtvolle, echt bachische Wechselspiel der Instrumente im Adagio, der Schwung des letzten Satzes, — das alles existiert für Schreyer nicht. Er übersieht, daß die Courante und die Gavotte im ersten Teil der „Klavierübung“ (Part. 6) mit Sätzen der 2. Bearbeitung dieser Sonate in Verwandtschaft stehen; er ist auch nicht auf den Gedanken gekommen, sich das ominöse da Capo, dem er so viel Wert beilegt, zu erklären oder die auffällige Satzzahl aus den Widersprüchen der vier handschriftlichen Überlieferungen herzuleiten. Dafür stehen boshafte Ausfälle gegen Spitta. Mit welcher Vorsicht man ihm trotz aller feck hingeworfenen Urteile selbst auf dem ihm eigensten Gebiete, der Formenlehre, folgen muß, zeigt u. a. die Behauptung (II, S. 55), in der a moll-Fuge für Orgel (Peters Bd. 9) schweige während der zweiten Hälfte das Thema vollständig. Daraus wird der Komposition der Henkerstrick gedreht. Schreyer hat nicht bemerkt, daß die Fuge mit Takt 74 schließt, und daß das noch Folgende ein dem Präludium entsprechendes Postludium (Toccata) ist, in dem ein abermaliges Auftauchen des Fugenthemas sinnlos wäre. Trotz dieses Lapsus teile ich seinen Zweifel an der Echtheit.

Argumente endlich, denen man Berechtigung nicht versagen wird, die man sogar noch um einige wird vermehren dürfen, werden gegen die Kantaten Nr. 141, 142, 144, 146, 188 und die beiden italienischen „Amore traditore“ und „Non sa che sia dolore“ vorgebracht. „Amore traditore“ ist sicherlich ein Stück wertvoller Musik, aber nicht von Bach;

das „Non sa“ weist auf italienischen Ursprung, da kein Grund für die Annahme vorliegt, Bach habe absichtlich seine Tonsprache verleugnet, um in italienischem Dialekt zu reden. Ausnahmsweise hat Schreyer hier seine Quintenmethode verlassen und ausschließlich innere Widersprüche geltend gemacht. Ich kann ihm nur Recht geben und glaube sogar, für die Kantate Nr. 142 „Uns ist ein Kind geboren“ Ruhnau als Verfasser in Anspruch nehmen zu dürfen (für den 1. Weihnachtsfeiertag 1720)¹⁾. Selbst an der Echtheit der von Schreyer nicht angefochtenen Kantate Nr. 150 „Nach dir, Herr, verlanget mich“ wird zu zweifeln sein, weniger aus inhaltlichen, als aus äußerlich formellen Ursachen. Es wird also in der Tat notwendig werden, auf Grund der kräftigen Initiative Schreyers abermals zunächst den Stil aller unzweifelhaft beglaubigten Kantaten Bachs von der frühesten Zeit an zu prüfen und alsdann die nicht seinen Namen und seine Handschrift zeigenden mit ihnen zu vergleichen. Erfolg aber würde eine solche Vergleichung auch nur dann haben, wenn zugleich die Arbeiten von Männern seiner nächsten Umgebung, Schüler mit eingeschlossen, herangezogen und auf ihre charakteristischen Ausdruckselemente hin untersucht würden. Was bei Schreyer noch unfertig ist, mühsam nach Ausdruck ringt und wegen Mangel an wissenschaftlicher Schulung zu Scheinbeweisen führt, müßte planmäßig zu einer Bach-Stilkritik ausgebaut werden, die freilich — wie unser Verfasser glaubt — ohne Berücksichtigung musikgeschichtlicher Fakta nicht auskommen könnte. Seine beiden „Beiträge“ sind ein merkwürdiges Gemisch von wertvollen Anregungen, einzelnen positiven Feststellungen und nach Form wie Inhalt abzulehnenden Beweisführungen.

¹⁾ Gelegentlich hoffe ich darauf zurückzukommen.



Aufführungen von Joh. Seb. Bachs Kompositionen

in der Zeit vom Oktober 1911 bis September 1912.

Die Zusammenstellung umfaßt nur vollständige und nur Originalwerke; Aufführungen einzelner Sätze und Bearbeitungen wurden nicht berücksichtigt. Die Unterlagen lieferten in der Hauptsache der Konzertprogramm-
austausch (XIX. Jahrg.), der Programmaustausch für Gesangvereine (XVI. Jahrg.) und die von den Aufführenden eingesandten Programme.

Messen, Oratorien, Passionsmusiken usw.

Magnificat.

Bremen, Philharm. Konzert . . . 26. III. 12	Kopenhagen, Musikverein . . . 5. II. 12
Hagen, Konzertgesellschaft . . . 22. II. 11	„ „ . . . 16. II. 12

Messe F.

London, Choral Society	6. XII. 11
----------------------------------	------------

Große Messe in H moll.

Barmen, Konzertgesellschaft . . . 30. III. 12	Bethlehem Pa., Bach Festival . . . 1. VI. 12
Berlin, Philharmonischer Chor . . . 4. III. 12	Birmingham, Festival Choral So- ciety 19. X. 11
Bonn, Städt. Gesangverein . . . 15. V. 12	Brüssel, Société J. S. Bach . . . 11. V. 12
Duisburg, Städt. Gesangverein . . 18. V. 12	Brüssel, Festival J. S. Bach, Soc. J. S. Bach 28. V. 12
Frankfurt a. M., Rühl'scher Gesang- verein 12. II. 12	Kopenhagen, Caecilia Foreningen . 29. X. 11
Hildesheim, Oratorien-Verein . . . 5. IV. 12	London, Birmingham Festival Choral Society 29. II. 12
Königsberg, Musik. Akademie . . . 26. XI. 11	Sheffield, Musical Festival . . . 27. IV. 11
Leipzig, Bachverein 22. XI. 11	Tunbridge Wells, Francis J. Foote's Choir 8. V. 12
M. Gladbach, Städt. G. B. „Caecilia“ 30. III. 12	
Sonderhausen, Caecilienverein . . 23. VI. 12	
Stuttgart, Bachfest 1. VI. 12	
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde 2. IV. 12	

Passionsmusik n. d. Evang. Johannes.

Aachen, Städt. Gesangverein . . . 2. IV. 12	Tilsit, Oratorien-Verein 31. III. 12
Berlin, Sing-Akademie 4. IV. 12	Brüssel, Festival J. S. Bach, Soc. J. S. Bach 27. V. 12
Hannover, Musikakademie 5. IV. 12	Lüttich, Société Bach 25. I. 12
Heidelberg, Bach-Verein 25. II. 12	Paris, Schola Cantorum 1. IV. 12
Insterburg, Oratorienverein . . . 30. III. 12	
Leipzig, Bach-Verein 6. III. 12	

Passionsmusik n. d. Evang. Matthäus.

Barmen, Konzertgesellschaft	8. IV. 11	Mühlhausen i. G., Evang. Kirchen-	
Berlin, Pfannschmidt'scher Chor	31. III. 12	chor	10. III. 12
" Singakademie	1. IV., 5. IV. 12	München, Bach-Vereinigung	
Bernburg, Gesangverein	2. IV. 12		21. III., 26. u. 28. VI. 12
Bremen, Philharmonische Gesellschaft	5. IV. 12	Münster, Musik-Verein	29. III. 12
Burgstädt, Stadt-Kirchenchor	5. IV. 12	Pirmasens, Caecilienverein	17. III. 12
Chemnitz, St. Lukas-Kirchenchor	6. III. 12	Posen, Bach-Verein	5. IV. 12
Danzig, Singakademie	5. IV. 12	Rostock, Kirchenchor-Vereinigung	2. IV. 12
Dortmund, Musikalische Gesellschaft	5. IV. 12	Strasbourg i. G., Münch	5. IV. 12
" Reinoldi-Kirchenchor	5. IV. 12	Trier, Musikverein	1. IV. 12
Dresden, Kreuz-Kirchenchor	5. IV. 12	Tübingen, Akad. Musikverein	31. I. 12
Duisburg, Städt. Gesangverein	5. IV. 12	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde	11. IV. 12
Essen, Evang. Kirchenchor	5. IV. 12	Witten, Musikverein	26. III. 12
Frankfurt a. M., Museums-Gesellschaft		Aberdeen, Aberdeen Bach Choir	2. IV. 12
(Sangvereinigung Amsterdam)	5. IV. 12	Antwerpen, R. v. Gewijde Muziek.	24. III. 12
Freiburg, Dratorienverein	5. IV. 12	Groningen, Gem. Sangvereinigung	
Göttingen, Freiberg'scher Gesangver-		"Beffer"	III. 12
ein	27. II. 12	Haag, Kgl. Sangvereinigung „Ex-	
Güterlosh, Städt. Gesangverein	17. III. 12	celstior"	2. IV. 12
Halle, Robert Franz-Singakademie	1. III. 12	Haarlem, Maatschappij tot Bevord.	
Köln, Gürzenich-Gesellschaft	5. u. 14. IV. 12	d. Toonkunst	20. III. 12
Königsberg i. Pr., Musikalische		Rotterdam, Maatschappij tot Bevord.	
Akademie	5. IV. 12	d. Toonkunst	28. III. 12
Leipzig, Bach-Verein und Gewand-		Sheffield, Musical Festival	28. IV. 11
hausorchester	5. IV. 12		

Oster-Dratorium.

Glasgow, Bach Choir	21. III., 23. IV. 12
-------------------------------	----------------------

Weihnachts-Dratorium.

Berlin, Mengewein'scher Dratorien-		Krefeld, Pfarr-Caecilien-Chor	7. I. 12
verein	3. u. 10. XII. 11	Leipzig, Bachverein	19. XII. 11
Berlin, Singakademie	22. XII. 11	Marburg, Konzert-Verein	19. XII. 11
Biberach, Evang. Kirchenmusikverein	15. XII. 11	Dänabrück, Musik-Verein	18. XII. 11
Diedenhofen, Evang. Kirchenchor	17. XII. 11	Saarbrücken, Gesellschaft der Musik-	
Erfurt, Musikverein	7. XII. 11	freunde (1. u. 2. R.)	15. XII. 11
Görlitz, Singakademie	10. XII. 11	Glasgow, The Glasgow Bach Choir	
Graz, Singverein	18. XII. 11		18. XI. 11, 18. XII. 11
Jena, Akademisches Konzert	12. XII. 11	Liverpool, Welsh Choral Union	16. III. 12

Kirchen-Kantaten.

(Soli: S[opran], A[lt], T[enor], B[ass].)

Aus der Tiefe rufe ich, Herr zu dir (S., T., B.).

Rastenburg, Sängerkhor Albrechts-		Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde	8. XI. 11
schule u. Gem. Chor	26. XI. 11		

Bleib' bei uns, denn es will Abend werden (S., A., T., B.).

Bochum, Musikverein	17. III. 12	Nürnberg, Chor-Verein	8. III. 12
Merseburg, Gem. Chor f. geistl.		Brüssel, Société J. S. Bach	17. XII. 11
Musik	21. IV. 12		

Liverpool, The Catholic Philharmonic Society 26. III. 12 | Manchester, The Catholic Philharmonic Society 25. III. 12

Brich dem Hungrigen dein Brot (S., A., B.).

Breslau, 6. deutsches Bachfest . . 15. VI. 12 | Rastenburg, Sängerkhor Albrechtsschule u. Gem. Chor 26. XI. 11

Christ lag in Todesbanden (S., A., T., B.).

Wien, Ortsgruppe I.M.G. 27. IV. 12 | Glasgow, Bach Choir . 21. III., 23. IV. 12

Der Friede sei mit dir (S., B.).

Eisenach, Kleines Bachfest, Cahnley-Hinken, van Gweyk. 23. IX. 11

Du Hirte Israel, höre (T., B.).

Braunschweig, Bach-Verein 25. IV. 12 | München, Konzertgesellschaft f. Chorgesang 12. III. 12
Halle, Paulus-Kirchenchor 13. II. 12 | Rastenburg, Sängerkhor Albrechtsschule u. Gem. Chor 26. XI. 11
Karlsruhe, Bachverein 11. V. 11

Ein' feste Burg ist unser Gott (S., A., T., B.).

Berlin, Musikalische Gesellschaft . 10. III. 12 | Herrnhut, Gesangverein 22. XI. 11
Breslau, 6. deutsches Bachfest . . 15. VI. 12 | Dönanbrück, Kirchenchor 22. XI. 11

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß (A., T.).

Straßburg, Münch 5. XI. 11

Erfreut euch ihr Herzen (A., T., B.).

Paris, Schola Cantorum 22. XI. 12

Erschallet, ihr Lieder (S., A., T., B.).

Bielefeld, Verein f. kirchl. Musik. 23. VI. 12

Es erhob sich ein Streit (S., T., B.).

Breslau, 6. deutsches Bachfest . . 15. VI. 12 | München, Konzertgef. f. Chorgesang 12. III. 12

Es ist ein trotzig und verzagt Ding (S., A., B.).

Breslau, 6. deutsches Bachfest. 15. VI. 12

Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist (A., T., B.).

Ludwigshafen, Verein für klassische Kirchenmusik. 10. XII. 11

Es reifet euch ein schrecklich Ende (A., T., B.).

Straßburg, Münch 5. XI. 11

Freue dich, erlöste Schar (S., A., T., B.).

Wien, Gesellschaft der Musikfreunde. 8. XI. 11

Gott der Herr ist Sonn' und Schild (S., A., B.).

Biberach, Ev. Kirchenmusikverein 9. XI. 11	Nürnberg, Chor-Verein 8. III. 12
Heidelberg, Bach-Verein 7. VII. 12	Stuttgart, Bachfest 3. VI. 12
München, Bach-Vereinigung 20. X. 11	

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) (A., B.).

Basel, Bach-Chor 12. XI. 11	Berlin, Kgl. ak. Hochschule f. Musik 26. XI. 11
---------------------------------------	---

Gott fährt auf mit Jauchzen (S., A., T., B.).

Dresden, Bach-Konzert Sittard 15. X. 11

Gott ist unsere Zuversicht (Trauungs-Kantate) (S., A., B.).

Brüssel, Kgl. Konservatorium 28. I. 12
--

Gott soll allein mein Herze haben (A.).

Balsthal, Reformierter Kirchenchor 13. III. 10
--

Halt im Gedächtnis Jesum Christ (A., T., B.).

Mülheim (Ruhr), Gesangverein 24. III. 12
--

Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn (S., A., T., B.).

Straßburg, Münch 5. XI. 11

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht (Tenor-Kantate).

Bern, Musikgesellschaft 16. I. 12	Zürich, Lehrergesangverein 28. I. 12
Nürnberg, Chorverein 8. III. 12	London, Classical Concert Society 13. XII. 11

Ich bin ein guter Hirt (S., A., T., B.).

Bielefeld, Verein f. kirchl. Musik 23. VI. 12	Gießen, Evang. Kirchengesangverein 17. III. 12
Essen, Evang. Kirchenchor 22. XI. 11	Dsnabrück, Kirchenchor 22. XI. 11

Ich geh' und suche mit Verlangen (S., B.).

Mannheim, Musikverein 5. IV. 12

Ich habe genug.

Glasgow, Bach Choir 23. X. 11

Ich habe meine Zuversicht (S., A., T., B.).

Gießen, Evang. Kirchengesangverein 17. III. 12
--

Ich hatte viel Bekümmernis (S., T., B.).

Braunschweig, Bach-Verein 25. IV. 12	Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde 11. III. 12
Düsseldorf, Tonhalle-Konzert 28. III. 12	Pforzheim, Männergesangverein 26. XI. 11

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt (T.).

Eisenach, Musik-Verein 1. V. 12	Glasgow, Bach Choir 21. III., 23. IV. 12
---	--

Ich will den Kreuzstab gerne tragen (B.).

Bielefeld, Musik-Verein 26. XI. 11 | München, Bach-Vereinigung 1. XII. 11
 Haberberg, Dratorienverein 24. III. 11 | Weisfenfels, Dratorien-Verein 29. X. 11

Ihr werdet weinen und heulen (A., T.).

Breslau, 6. deutsches Bachfest 15. VI. 12

Jauchzet Gott in allen Landen (Sopran-Kantate).

Bern, Musikgesellschaft 24. X. 11 | Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde 8. XI. 12
 Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde 24. V. 11

Jesu, der du meine Seele (S., A., T., B.).

Berlin, Philharmonischer Chor 22. V. 12 | München, Konzertges. f. Chorges. 12. III. 12

Komm, du süße Todesstunde (A., T.).

Breslau, 6. deutsches Bachfest 15. VI. 12 | München, Bach-Vereinigung 20. X. 11
 Lübeck, Philharmonischer Chor 5. IV. 12 | Pforzheim, Orgelkonzerte v. Fauth 16. VII. 12

Liebster Gott, wann werd' ich sterben (S., A., T., B.).

Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde 24. V. 12 | Königsberg, Musik. Akademie 26. XI. 11

Liebster Jesu, mein Verlangen (S., B.).

Siegen, Musikverein 10. III. 12

Lobet Gott in seinen Reichen (S., A., T., B.).

Bielefeld, Verein f. kirchl. Musik 23. VI. 12 | Newcastle, Armstrong College Choral
 Society 15. III. 12

Mein liebster Jesu ist verloren (A., T., B.).

Berlin, Philharmonischer Chor 22. V. 12 | Gießen, Evang. Kirchenchor 17. III. 12

Non sa che sia dolore (Sopran-Kantate).

Herne i. W., Musik-Verein 4. XI. 12 | Brüssel, Société J. S. Bach 10. III. 12
 Lüttich, Société J. S. Bach 3. II. 12

Nun ist das Heil und die Kraft.

Elberfeld, Konzertgesellschaft 16. XII. 11

Nun komm, der Heiden Heiland (S., T., B.).

Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde 13. XII. 11

O Ewigkeit, Du Donnerwort (A., T., B.).

Berlin, Philharm. Chor 22. V. 12 | Offenbach, Sanger-Verein 15. IV. 12
 Stuttgart, Bachfest 3. VI. 12

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe (A., T., B.).

Stuttgart, Bachfest 3. VI. 12

D Jesus Christ, mein's Lebens Licht.

Herrnhut, Gesangverein 22. XI. 11 | Köln, Gürzenich-Konzert 6. II. 12
 Karlsruhe, Bachverein 31. I. 12 | Stuttgart, Bachfest 3. VI. 12

Schlage doch, gewünschte Stunde (Solokantate f. Alt).

Balsthal, Reform. Kirchenchor . . . 24. III. 12 | Mülheim (Ruhr), Gesangverein . . . 24. III. 12
 Berlin, Berliner Sängerverein, . . . 9. III. 12 | Nürnberg, Chor-Verein 8. III. 12
 Genf, Abonnements-Konzerte . . . 17. II. 12 | Weiffenfels, Dratorien-Verein . . . 29. X. 11
 Merseburg, Gem. Chor f. geistl. Musik 21. IV. 12 | Brüssel, Kgl. Konservatorium . . . 28. I. 12

Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem (S., A., T., B.).

Basel, Bach-Chor. 2. IV. 12 | Berlin, Philharmonischer Chor. . . 22. V. 12

Selig ist der Mann (S., B.).

Heidelberg, Selig ist der Mann . . . 7. VII. 12 | Siegen, Musik-Verein 10. III. 12

Siehe, ich will viel Fischer aussenden (S., A., T., B.).

Bielefeld, Verein f. kirchl. Musik . . . 23. VI. 12 | Dresden, Bach-Konzert Sittard. . . 15. X. 11

Sie werden aus Saba alle kommen (T., B.).

Erfurt, Musikverein 7. XII. 11 | München, Konzertgesellschaft f. Chor-
 Halle, Paulus-Kirchenchor. 13. II. 12 | gesang 12. III. 12
 Hettstedt, Kirchenchor S. Jacobi . . . 1. II. 12 | Wien, Ges. der Musikfreunde . . . 8. XI. 11

So du mit deinem Munde bekennest Jesum (S., T., B.).

Basel, Bach-Chor 2. IV. 12

Trauerode a. d. Ableben der Gemahlin August des Starcken (S., A., T., B.).

Stuttgart, Bachfest 3. VI. 12 | Glasgow, Bach Choir 2. VI. 11

Wachet auf, ruft uns die Stimme (S., T., B.).

Cassel, Dratorienverein 15. III. 12 | München, Bach-Vereinigung 1. XII. 11
 Elbing, Philharmonischer Chor . . . 8. III. 12 | Trier, Musikverein 5. II. 12
 Gera, Musikalischer Verein 25. III. 12 | Brüssel, Société J. S. Bach 1. XII. 11

Wachet, betet, seid bereit alle Zeit (S., A., T., B.).

Mülheim a. Ruhr, Gesangverein . . . 24. III. 12 | Wien, Ortsgruppe IMG 27. IV. 12

Wer da glaubet und getauft wird (S., A., T., B.).

Heidelberg, Bachverein. 7. VII. 12

Wie schön leuchtet der Morgenstern (S., T., B.).

Frankfurt a. M., Bachgemeinde . . . 11. III. 12 | Weiffenfels, Dratorien-Verein . . . 30. X. 11
 Karlsruhe, Bachverein 31. I. 12

Weltliche Kantaten.

Amore, Traditore „Cupido, du Verräter“ (Baß-Kantate).

Eisenach, Kleines Bachfest, A. van Gweyk. 24. IX. 11

Ich bin vergnügt in meinem Glücke (S.).

München, Bach-Vereinigung 1.XII. 11

Kaffee-Kantate, „Schweigt stille, plaudert nicht“.

Darmstadt, Bach-Verein Wiesbaden	19. IX. 09	Wiesbaden, Bachverein (jenische	
Insterburg, Bachfest d. Dratorien-		Aufführung)	17. III. 12
vereins.	31. III. 12		

Schleicht, spielende Wellen. Drama auf das Geburtsfest August III.

Leipzig, Gewandhaus-Konzert, Thomanerchor 21. III. 12

Streit zwischen Phobus und Pan „Geschwinde, ihr wirbelnden Winde!“

Glasgow, Bach Choir 8. II. 12 | Lüttich, Societé J. S. Bach. 3. II. 12

Bergnügte Ruh', beliebte Seelenlust (Alt-Kantate).

Basel, Bach-Chor	12. XI. 11	Leipzig, Liederverein	4. V. 12
Berlin, Kirchenchor Kaiser-Friedrich-		Stuttgart, Dratorien-Verein	28. X. 11
Gedächtniskirche	24. XI. 11		

Die Wahl des Herkules.

Cincinnati, Bach Choir 28. III. 12 | Cincinnati, Womans Club 24. III. 11

Was mir behagt, ist nur die munt're Jagd.

München, Bach-Vereinigung 20. X. 11

Weichet nur, betrübte Schatten (Sopran-Kantate).

Eisenach, Kleines Bachfest, Gahnbley-		Hinken	6. II. 12
Hinken	24. IX. 11	Tübingen, Akad. Musikverein, Gahn-	
Köln, Gürzenich-Konzert, Gahnbley-		bley-Hinken	31. I. 12

Der zufriedengestellte Aolus „Zerreiße, zersprenge, zertrümmert die Gruft“.

Breslau, 6. deutsches Bachfest 15. VI. 12

Motetten.

Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf, 8 st.

Eisenach, Kleines Bachfest, Sal-		Leipzig, Thomanerchor	3. II. 12
zunger Kirchenchor	23. IX. 11		

Fürchte dich nicht.

Leipzig, Thomanerchor 10. II. 12

Jesu, meine Freude.

Basel, Bach-Chor	12. XI. 11	Oxford, Oxford Bach Choir and	
Leipzig, Thomanerchor	13. I. 12	Choral Society	6.XII. 11

Komm, Jesu, komm.

Leipzig, Thomanerchor 17. II. 12 | Whitley Bay, Choral Society 28. II. 12

Lob, Ehre und Weisheit.

Kopenhagen, Caecilia Foreningen 15. IV. 12

Lobet den Herrn alle Heiden.

München, Kgl. Akademie der Ton-	Wien, Wiener a cappella-Chor . . .
kunst 2. III. 12	9. XI. 11

Sei Lob und Preis in Ehren.

Dönanabrück, Musik-Verein 22. II. 12

Singet dem Herrn ein neues Lied.

Breslau, 6. deutsches Bachfest . . .	Leipzig, Thomanerchor . . .
15. VI. 12	25. V., 13. VII. 12
Elberfeld, Jubiläumskonzert, Kon-	" Nidderverein
zertgesellschaft 20. X. 11	4. V. 12
Leipzig, Gewandhaus-Konzert, Tho-	Brüssel, Societé J. S. Bach . . .
manerchor. 21. III. 12	17. XII. 11
	Cincinnati, Womans Club . . .
	24. III. 11
	Cincinnati, Bach Society . . .
	28. III. 12

Unser Leben ist ein Schatten.

Breslau, 6. deutsches Bachfest 15. VI. 12

Brandenburgische Konzerte.

Nr. 1. F dur (Viol. m. Begleitung).

Braunschweig, Herz. Hofkapelle . . .	St. Petersburg, Siloti-Konzert . . .
28. XII. 11	2. XII. 11
Kassel, Kgl. Theaterorchester . . .	Glasgow, Choral Union
3. XI. 11	12. XII. 11

Nr. 2. F dur (Violine, Flöte, Oboe und Trompete m. Begl.)

Eisenach, Kleines Bachfest	München, Konzertverein
24. IX. 11	13. XI. 11
Gothenburg, Orkesterförening . . .	Prag, Konservatorium
1. XI. 11	27. II. 12
Karlsruhe, Mottl-Gedächtnisfeier d.	Stuttgart, Bachfest
Hoforchesters 8. XI. 11	2. VI. 12
Köln, Gürzenich-Konzert	Zürich, Allgem. Musikgesellschaft .
6. II. 12	23. I. 12

Nr. 3. G dur. (3 Violinen, 3 Violon, 3 Violoncelle und Baß.)

Eisenach, Hofkapelle	Insterburg, Bachfest des Dratorien-
19. XI. 11	vereins 31. III. 12
Frankfurt a. M., Sinfoniekonzert,	Meiningen, Hofkapelle
Kämpfert 23. I. 12	14. XI. 11
Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde . . .	Wien, Konzertverein
13. XI. 11	26. III. 12
Genf, Abonnements-Konzerte . . .	Cincinnati, Bach Choir
3. II. 12	28. III. 12
Heidelberg, Bachverein	New-York, Philharmonic Society
8. I. 12	14., 15. III. 12

Nr. 4. G dur (Viol. und 2 Flöten mit Begleitung).

Berlin, Kgl. Kapelle. Bearb. v. Ph.	Lübeck, Verein der Musikfreunde . .
Wolftrum 10. XI. 11	13. I. 12
	Paris, Societé J. S. Bach
	17. XI. 11

Nr. 5. D dur (Klavier, Flöte und Violine).

Ashaffenburg, Allgem. Musikverein	München, Kgl. Akademie d. Tonk.
10. I. 12	21. VI. 12
Bamberg, Bach-Reger-Abend	Pyrmont, Bach-Reger-Fest
23. X. 11	20. VII. 11
Barmen, Konservatorium	Saarbrücken, Gesellschaft der Musik-
24. IV. 12	freunde 8. II. 12
Bremen, Philh. Konzert	Wiesbaden, Meininger Hofkapelle . .
15. XI. 11	2. II. 12
Darmstadt, Richard Wagner-Verein,	Winterthur, Musikkollegium
Meininger Hofkapelle 13. II. 12	6. XI. 11
Meiningen, Herz. Hofkapelle	Zürich, Tonhallegesellschaft
26. XII. 11	7. XI. 11

Nr. 6. B dur (2 Viol., 2 Violen, Gambe und Baß).

Gera, Fürstl. Hofkapelle	11. III. 12	alte Musik	19. XI. 11
München, Deutsche Vereinigung f.		Brüssel, Société J. S. Bach.	10. III. 12

Klavierkonzerte.

D dur (Bach, Orchesterwerke Nr. 12).

Wiesbaden, Verein der Künstler u. Kunstfreunde, W. Bachhaus.	6. XI. 11
--	-----------

D moll (Bach, Orchesterwerke Nr. 10).

Insterburg, Bachfest, Frau G. Ziese 31. III. 12	Madrid, Sociedad Filarmonica	11. III. 12
---	--	-------------

E dur (Bach, Orchesterwerke Nr. 11).

München, Kgl. Akademie der Ton-		freunde, Wilh. Bachhaus	6. XI. 11
kunst, Fr. Conrad	4. V. 12	Brüssel, Société J. S. Bach, W.	
Wiesbaden, Ver. Künstler u. Kunst-		Landowska	10. III. 12

G moll (Bach, Orchesterwerke Nr. 15).

Wiesbaden, Verein d. Künstler u. Kunstfreunde, W. Bachhaus	6. XI. 11
--	-----------

C dur, für 2 Klaviere (Bach, Orchesterwerke Nr. 20).

Bamberg, Bach-Reger-Abend, M.		vatorium, S. Anthes u. S.	
Reger u. Ph. Wolfrum.	23. X. 11	Lorsch	9. XI. 11
Basel, Allg. Musikgesellschaft, M.		Hamburg, Philh. Gesellschaft, M.	
Reger u. Ph. Wolfrum.	31. X. 11	Reger u. Ph. Wolfrum.	13. X. 11
Breslau, 6. deutsches Bachfest, W.		Winterthur, Musikkollegium, M.	
Landowska u. G. Schumann.	15. VI. 12	Reger u. Ph. Wolfrum.	6. XI. 11
Dessau, Hofkapelle, M. Reger u.		Zürich, Tonhallegesellschaft	7. XI. 11
Ph. Wolfrum	20. XI. 11	Glasgow, Bach Choir	23. X. 11
Frankfurt a. M., Hochs Konser-			

C moll, für 2 Klaviere (Bach, Orchesterwerke Nr. 19).

Bamberg, Bach-Reger-Abend, M.		Hamburg, Philh. Gesellschaft, M.	
Reger u. Ph. Wolfrum.	23. X. 11	Reger u. Ph. Wolfrum	
Basel, Allgem. Musikgesellschaft, M.		Lörrach, Musik-Verein, Herr u. Frau	
Reger u. Ph. Wolfrum.	31. X. 11	Bürglein	20. IV. 12
Bremen, Philh. Konzert, M. Reger		Dsnabrück, Musikverein, M. Reger	
u. Ph. Wolfrum	15. XI. 11	u. Ph. Wolfrum	16. XI. 11
Dessau, Hofkapelle, M. Reger u.		Winterthur, Musikkollegium, M.	
Ph. Wolfrum	20. XI. 11	Reger u. Ph. Wolfrum.	6. XI. 11
Eisenach, Kleines Bachfest, W. Lan-		Zürich, Tonhallegesellschaft, M.	
dowska, G. Schumann	24. IX. 11	Reger u. Ph. Wolfrum.	7. XI. 11

Triplekonzert Nr. 2. A moll, Klavier, Flöte, Violine.

Baden-B., Städt. Orchester	18. XI. 11	Winterthur, Musikkollegium	6. XI. 11
Bamberg, Bach-Reger-Abend	23. X. 11	Cincinnati, Bach Choir Concert	28. III. 12
Basel, Allgem. Musikgesellschaft	31. X. 11	London, Classical Concert Society	13. XII. 11

C dur, 3 Klaviere. (Bach, Orchesterwerke Nr. 23).

Baden-Baden, Städt. Orchester, Poppen-Reger-Wolfrum. 18. XI. 11	Basel, Allgem. Musikgesellschaft Reger-Wolfrum-Euter 31. X. 11
	Stuttgart, Bachfest, Wolfrum-Pauer 2. VI. 12

D moll, 3 Klaviere (Bach, Orchesterwerke Nr. 22).

Baden-Baden, Städt. Orchester, Poppen-Reger-Wolfrum. 18. XI. 11

F dur, Klavier und 2 Flöten.

Dortmund, Hüttner-Konservatorium 13. VII. 12	Paris, Concerts Colonne 29. X. 11
--	---

Concerto im italienischen Stil.

Dortmund, Konservatorium, Betty Goldschmidt 24. I. 12	Leipzig, Winifred Burnell 26. III. 12
Kattowiz, Meisterscher GB., Frau W. Landowska 17. III. 12	London, Pianoforte Recital, Alice Jones 20. IV. 12

Violinkonzerte.

A moll (Bach, Orchesterwerke Nr. 24).

Aibling, Konzert H. F. Gothe 28. IX. 12	Winterthur, Musikkollegium F. Berber 22. XI. 11
Karlsruhe, Instrumentalverein, G. Graefe 24. II. 12	Winterthur, Musikkollegium, A. de Ribaupierre 30. XI. 11
Kassel, Kgl. Theaterorchester, Felix Berber 3. XI. 11	Glasgow, Scottish Orchestra 26. XII. 11
Wien, Arbeiter-Sinfonie-Konzert, K. Rofé 28. XI. 11	

E dur (Bach, Orchesterwerke Nr. 20).

Basel, Musikgesellschaft. 3. XI. 11	Meg, Musikverein u. Konzertverband 21. XI. 11
Brünn, Verein Deutsches Haus, Gg. Steiner 6. I. 12	Mühlhausen i. Th., Allg. Musik- verein, Arrigo Serato 8. XII. 11
Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde, H. Lange 11. III. 12	Nancy, Konservatorium, G. Gnesco 11. II. 12
Gera, Musik. Verein, Arrigo Serato 15. XII. 11	Prag, Konservatorium, Heinrich Feld 16. III. 12
Leipzig, Willi Burmeister 21. X. 11	Rudolstadt, Stadtkirche G. Spindler 21. I. 12
" Alfred Wittenberg 24. II. 12	Schwerin, Großh. Hofkapelle, H. Marteau 16. XII. 11
" Gewandhaus-Konzert, Arrigo Serato 7. XII. 11	Wien, Akademie der Tonkunst, D. Rifel 16. IV. 12

G moll (rekonstruiert von G. Schreck).

Herne, Musikverein 4. II. 11	Leipzig, Gewandhaus-Konzert, Gustav Habermann 21. III. 12
--	--

D moll, 2 Violinen (Bach, Orchesterwerke Nr. 26).

Baden-Baden, Mottl-Gedächtnis- feier, Frau H. Jay von Seldeneck u. H. Deman 22. VI. 12	Karlsbad, Kurorchester 28. II. 12
Bonn, Städt. Orchester, W. u. M. Schulze-Prisca 30. XI. 11	Stendal, Dratorienverein, A. u. L. Petschnikoff 5. III. 12
	Weimar, Hofkapelle, Rob. Reich u. H. Marteau 6. XI. 11

Wiesbaden, Städt. Kurorchester, J. Manén u. H. Heermann 3. XI. 11	Würzburg, Mimy u. Walter Schulze Prišca 13. XI. 11
--	---

Duvertüren (Suiten) für Orchester.

Duvertüre (Suite) C dur.

Götenburg, Symphonie-Orchester . 11. X. 11	Hagen, Städt. Orchester 26. X. 11
--	---

Duvertüre (Suite) D dur.

Barmen, Volkshor-Konzertverein 7., 8. X. 11	Hannover, Königl. Kapelle 10. II. 12
Bonn, Städt. Orchester 5. XI. 11	Liegnitz, Musikverein 15. III. 12
Frankfurt a. M., Hochs Konservato- rium 9. XI. 11	Magdeburg, Städt. Orchester 10. IV. 12
Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde . 24. V. 12	Tepliz, Kurorchester 22. III. 12
Freiburg i. B., Städt. Orchester . . 27. II. 12	Wiesbaden, Städt. Kurorchester . . 12. I. 12
	Winterthur, Musikkollegium 6. XI. 11

Duvertüre (Suite) H moll.

Leipzig, Gewandhausorchester . . 21. III. 12	Mannheim, Musikalische Akademie 27. II. 12
--	--

Sonaten für Klavier und Violine.

Sonate für Violine und Klavier. Nr. 1. H moll.

Magdeburg, Sonatenabend, Berber und Kauffmann 8. XII. 11	Glasgow, The Glasgow Bach Choir 23. X. 11
---	---

Sonate für Violine und Cembalo. Nr. 2. A dur.

Basel, Allgem. Musikgesellschaft, H. Kötcher, H. Suter 13. II. 12	Breslau, 6. deutsches Bachfest, Wittenberg, G. Schumann . . . 15. VI. 12
Bern, Allgem. Musikgesellschaft . . 13. II. 12	Kattowitz, Meisterscher Gesangverein A. Brandenburg, A. Landowska 17. III. 12

Sonate für Violine und Klavier. Nr. 3. C dur.

Dsnabrück, Musikverein, Hans Schmuller 16. II. 11	Sondershausen, Fürstl. Konservato- rium 2. V. 12
--	---

Sonate für Violine und Orgel. Nr. 5. F moll.

Barmbeck, Armbrust-Konzert, Fr. Vermehren 21. XI. 11
--

Sonate für Flöte und Klavier. H moll.

Frankfurt a. M., Bach-Gemeinde, M. Erkelenz u. H. Schulze 20. I. 12

Sonate C dur für 2 Violinen und B. C.

Ashaffenburg, Ashaffenburgger Kammermusik 4. XII. 11
--

Trio für Flöte, Violine und B. C. a. d. Musikalischen Opfer.

Berlin, Kgl. akad. Hochschule f. Musik 25. I. 12
--

Trio-Sonate für Flöte, Violine und Klavier. C moll.

Frankfurt a. M., Bachgemeinde 20. I. 12

Sonate A dur obligates Klavier u. Violine (mit begl. 2. Klavier) (um 1720).

Leipzig, Rob. Siebeck u. Dr. R. Steglich, M. Wünsche

Sonaten für Violine solo. Nr. 1. G moll.

Bamberg, Musikverein 29. XI. 11	Leipzig, Paul Kochanski 19. XI. 11
Leipzig, Rob. Reich	

Nr. 2. H moll.

Leipzig, Fritz Kreisler 20. I. 12	Wien, Wiener a cappella-Chor, Georg Volker 18. I. 12
---	---

Nr. 4. D moll.

Berlin, Hermann Berkowski . . . 24. X. 11	Zürich, Allgem. Musikgesellschaft, Henri Marteau 25., 26. IX. 11
Bielefeld, Musikverein, Adolf Busch 2. II. 12	
Leipzig, Fritz Kreisler 20. II. 12	

Nr. 6. E dur.

Berlin, Hermann Berkowski . . . 24. XI. 11	Nemscheid, Konzert-Verein, E. v. Bogtlaender 7. I. 12
Eisenach, Gust. Havemann 24. IX. 11	Cincinnati, Bach Choir, Henri Cru 28. III. 12
Gotha, Musikverein, Adolf Busch 13. IV. 12	
Leipzig, Gust. Havemann 15. XII. 11	

Suiten für Viola da Gamba (Violoncell).

Suite für Violoncell solo; C dur.

Elberfeld, Jubiläumskonzert, Konzert- gesellschaft, Pablo Casals . . . 22. X. 11	München, Deutsche Vereinigung f. alte Musik, Chr. Doebereiner . 19. XI. 11
Graz, Willy Kühne 30. III. 12	Regensburg, Musikverein, Pablo Casals 15. XII. 11
Heidelberg, Bachverein, Pablo Casals 8. I. 12	Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfr., Pablo Casals 14. XI. 11
Karlsbad, Philh. Konzert, Pablo Casals 8. XII. 11	Glasgow, The Glasgow Bach Choir, John Linden 8. II. 12
Raibach, Philh. Gesellschaft, Paul Grümmer 12. XI. 11	

Suite für Violoncell solo; C moll.

Mannheim, Christuskirche, U. Saal 15. I. 12

Suite für Violoncell solo; D dur.

Münster, Musikverein, M. Capon- sacki-Teisler 16. II. 12	Biesbaden, Pablo Casals 17. I. 12
---	---

Suite für Violoncell allein; D moll.

Wien, Konzertverein, Pablo Casals 28. II. 12	Brüssel, Société J. S. Bach . . . 17. XII. 11
--	---

Suite für Violoncell solo; G dur.

Prag, Pablo Casals 7. XI. 11

Sonate für Violoncell und Klavier. D dur.

Glasgow, The Glasgow Bach Choir 8. II. 12 | London, Classical Concert Society 13. XII. 11

Sonate für Violoncell und Klavier. G moll.

Basel, Allgem. Musikgesellschaft, W. Treichler u. H. Suter 14. XI. 11

Sonate für Viola da Gamba mit Cembalo. G dur.

Eisenach, Kleines Bachfest, Döber-
einer, Landoweska 24. IX. 11 | Brüssel, Société J. S. Bach. . . 17. XII. 11

(Zusammengestellt von Th. Dieblich.)



Mitteilungen.

Ein Brief von Johann Christoph Altnikol mitgeteilt von Amalie Arnheim, (Charlottenburg).

Philipp Spitta und nach ihm Robert Eitner im „Quellenlexikon“ berichten von Altnikol, daß derselbe im Jahre 1745, vielleicht schon früher, Johann Sebastian Bachs Schüler in Leipzig geworden ist. Das Stadtarchiv zu Breslau bewahrt einen Brief Altnikols vom Januar 1744¹⁾, der uns mitteilt, daß der nachmalige Schwiegersohn Bachs vor seinem Leipziger Aufenthalt vier Jahre in Breslau an der Kirche St. Maria Magdalena angestellt war und schon zu Beginn des Jahres 1744 nach Leipzig gekommen ist. Der Brief, der noch nicht bekannt zu sein scheint und Interesse erregen dürfte, lautet:

Hoch-Edelgebohrner Ritter und Herr
Gnädiger Herr Herr
Wohl-Edler Ehrenvestler
Hochzuverehrender Patron

Es ruffet diejenige göttliche Führung, welche mich vor Vier Jahren nach Breslau gebracht wieder zurück in mein Vaterland und zwar nach Leipzig, mich höhern Wissenschaften zu widmen. Da ich nun das Amt eines Choralis, zu St. Maria Magdalena Vier ganzer Jahre nach meinen mir von Gott verliehenen Kräften verwaltet und absonderlich der Communion und Vesper Musiken auf der Orgel wie Singen gehörig abgewartet. Als ersuche Ew. Gnaden und Wohl-Edlen (weil ich von armen Eltern gebohren, die mir mit nichts an der Hand stehen können), mir mit einem milden Viatico, welches auch andere vor mir die Gnade gehabt zu empfangen, meine Armuth zu unterstützen. Ich versiechere, daß dieses zu Gottes und des Nächsten Nutzen soll angewendet werden! Wie ich auch vor Ew. Gnaden und Wohlledlen Hohes und beständiges Wohl Gott allezeit anflehen werde, der ich ersterbe

Hoch Edelgebohrner Ritter und Herr
Wohl Edler Ehrnvestler

Dero

unterthänigst ergebenster Diener

Johann Christoph Altnikol.
Von Berna aus der Oberlausitz.

¹⁾ Stadtarchiv Breslau. Lose Akten, Kirche St. Maria Magdalena. Kantoren, Organisten, etc.

Der Brief ist an Friedrich Wilhelm von Sommersberg, „der königlichen Kammer Ober-Kaemmerer und Vornehmen des Raths allhier, wie auch der Haupt-Kirchen zu St. Maria Magdalena Hochverdienten Obervorsteher“ und an Herrn Gottfriedt Burgstaller, „vornehmen Bürger, Kauff- und Handelsmann, wie auch wohlverdienten Herrn Vorsteher der Hauptkirche zu St. Maria Magdalena“ gerichtet. Auf der zweiten Seite des Briefes befindet sich ein kurzes Zeugnis:

Daß Supplicante bis anhero bey den Musiquen auf der Orgel seine Function durch Singen und Spielen mit aller Accuratesse und Sorgfalt unermüdet obgelegen, attestirt mit eigener Handschrift treu und aufrichtigst

Johann George Hoffmann¹⁾

p. t. Organist zu St. Maria Magdalena.

Daß Altnikol sein gewünschtes „Viaticum“, ein Reisegeld für Leipzig erhalten hat, bezeugt die dritte Seite des Briefes, auf der verzeichnet steht:

1744, den 23. Jenner.

Fiat et detur consuetum.

Hat 4 Th. bekommen.

Einen auf die Familiengeschichte der Bachs bezüglichen inhaltreichen Aufsatz hat Karl Pottgießer (München) unter dem Titel „Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach“ in der Zeitschrift „Die Musik“ (Januarheft 1913) veröffentlicht. Im Besitze des in München lebenden Oberlehrers Karl Freytag, der in verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem nach Franken ausgewanderten Stamm der Familie Bach steht, befinden sich eine Reihe von Briefentwürfen von der Hand Joh. Elias Bachs, von denen Pottgießer nun eine Anzahl mitteilt, und deren Inhalt er, soweit er größeres Interesse gewährt, auszieht und kommentiert. Elias Bach war der Sohn Joh. Valentin Bachs, Kantors in Schweinfurt und richtigen Veters Joh. Sebastians. Valentins Vater: Georg Christoph, und Sebastians Vater: Joh. Ambrosius waren Brüder (Söhne des Christoph) gewesen. Elias (geb. den 12. Februar 1705) hielt sich

¹⁾ Vgl. seine Autobiographie bei Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte. 1740. S. 110 ff. und bei Marpurg: Beiträge I. S. 362.

seit April 1738 als Student der Theologie in Leipzig auf und wohnte hier bei seinen Verwandten in der Thomasschule. Die Briefentwürfe stammen aus diesen Leipziger Jahren; sie reichen bis 1744, als Elias längst Kantor in Schweinfurt geworden war. Überraschende neue Nachrichten über Sebastian Bach bergen sie nicht, ausgenommen einen einwandfreien Beleg dafür, daß Bach nicht erst 1747, sondern bereits im August des Jahres 1741 Berlin besucht hat. Leider schweigen die Briefe über die äußeren, sicherlich nicht nebensächlichen Gründe dieser Reise. Der Aufenthalt scheint ein ziemlich langer gewesen zu sein, da während Sebastians Abwesenheit Anna Magdalena ernstlich erkrankte und es einer zweimaligen dringenden Bitte des Elias an den abwesenden Meister bedurfte, sofort zurückzukehren. Wollte Bach etwa nähere Beziehungen zur Hofmusik Friedrichs des Großen anknüpfen, der ein Jahr zuvor den preussischen Thron bestiegen und seinen Sohn Philipp Emanuel als ersten Cembalisten verpflichtet hatte? Die Ahnung eines künftigen Glanzes der preussischen Kapelle mochte nicht unbegründet sein und die Sehnsucht in ihm wecken, den Leipziger Verhältnissen bei günstiger Gelegenheit Lebewohl zu sagen. Da indessen weder von einem Empfange beim Könige, der ihn sechs Jahre später so fürstlich ehrte, noch von irgendwelcher Korrespondenz mit Berlin bekannt geworden ist, darf man vielleicht annehmen, daß Bach sich zunächst die Dinge dort unter Philipp Emanuels Führung gleichsam incognito beschauen wollte, um hernach einzusehen, daß die Verhältnisse denn doch nicht für ihn geschaffen seien.

Der Hauptwert der Elias Bach-Briefe beruht, soweit sie musikalische Dinge berühren, in der gelegentlichen Schilderung kleiner Züge aus dem Familienleben der Leipziger Bachs. Elias wurde im Sebastianischen Hause wie zur Familie gerechnet, und wohl nicht nur, weil er Verwandter und Hauslehrer der jüngeren Kinder war, sondern sicherlich auch — wie der Ton der Briefe zeigt — seines lebenswürdigen Charakters wegen. Sebastian selbst schätzte ihn; ob auf Grund jener persönlichen Vorzüge oder seiner (wohl nicht allzu starken) musikalischen Begabung, erfährt man nicht. Mit den auswärtigen „Herren Bettern“, nämlich Phil. Emanuel in Berlin und Friedemann in Dresden, stand er auf bestem Fuße. Entzückt berichtet er von einem Hauskonzert, das Friedemann bei einer mehrwöchentlichen Anwesenheit im elterlichen Hause mit den beiden aus Dresden mitgebrachten Lautenisten Weiß und Kropfgans veranstaltete. Über Sebastianische Kompositionen fallen nur wenige, allerdings von großem Respekt diktierte Worte. Charakteristisch dabei ist, daß Sebastian auch im Munde seines Neffen dort, wo dieser an Fremde von ihm berichtet und nicht das vertrauliche

„unser Herr Vetter“ (!) gebraucht, nie als „Kantor“, sondern stets, wie sich gehörte, als „Capellmeister“ erscheint. Ein dem Neffen in die Feder diktiert Brief, der a. a. O. zum Teil photographisch wiedergegeben wurde, ist unbedeutenden Inhalts. Andere kleine Episoden, die von der Gastfreundschaft des Bachschen Hauses, von der Kollegialität ihres Oberhauptes andern Vertretern seiner Kunst gegenüber erzählen, tauchen hier und da auf. Und schließlich erhellt sich auch um einige freundliche Züge das Portrait der liebenswerten Anna Magdalena, die bei ein paar dedizierten gelben Nelken gleich kindliche Freude empfindet und eine Einladung Weisensfelder Verwandten lieber ausschlägt, ehe sie sich ihrer Familie auf Tage entzieht und die schwankende Gesundheit aufs Spiel setzt. — Tragen somit die von Pottgießer so dankenswert erläuterten Briefe zur Geschichte des Künstlers Bach nur wenig bei, so haben sie doch für dessen engere und weitere Familiengeschichte bleibenden Wert.

A. Schering.



Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft.

Montag, den 17. Juni 1912 im Konzerthause zu Breslau.

Tagesordnung:

1. Bericht des Vorsitzenden Herrn Geheimrat Professor Dr. Hermann Kretschmar.
2. Wahl des Ortes für das siebente Deutsche Bachfest.
3. Vortrag des Herrn Max Schneider, Berlin: Vorschläge und Bemerkungen zur Bachpraxis.
4. Bericht über den Umbau und die Erweiterung des Bachmuseums in Eisenach.
5. Bericht über den Stand der Arbeiten für die Ausgaben der Neuen Bachgesellschaft.
6. Mitteilung über einen neuen Bach-Fund durch Hr. Dr. Werner Wolffheim, Berlin-Grünwald.

Der Vorsitzende, Herr Geheimrat Kretschmar, begrüßt die Versammlung, in erster Linie S. Kgl. Hoheit den Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, und dankt für das Interesse, das S. Kgl. Hoheit der Neuen Bachgesellschaft entgegenbringe. Darauf wird in die Tagesordnung der Mitgliederversammlung eingetreten, die satzungsgemäß im Reichsanzeiger vom 15. Mai d. J. einberufen wurde.

Punkt 1: Er erstattet Bericht über die wichtigsten Ereignisse in der Gesellschaft seit der letzten Versammlung in Duisburg 1910 und gedenkt dabei des langjährigen, verdienten Vorsitzenden der Gesellschaft, Geh. Kirchenrats Prof. D. Rietschel, der aus Gesundheitsrücksichten hat zurücktreten müssen. Geh. Rat Kretschmar stellt seine Wahl als Vorsitzender, sowie die Berufung Prof. Schumanns in das Direktorium fest. In den

Ausschuß sind die Herren Probst Kawerau und Albert Odermann berufen worden. Das Andenken der heimgegangenen Ausschußmitglieder Rochus von Liliencron und Gustav Mahler wird durch Erheben von den Plätzen geehrt. — Die Mitgliederzahl ist von 800 im Jahre 1910 auf 867 gestiegen. — Das kleine Bachfest in Eisenach im Herbst 1911 hat befriedigenden künstlerischen Erfolg gehabt; in finanzieller Hinsicht ist man mit einem blauen Auge davongekommen. — Die Gesellschaft hat sich einer neuen hochherzigen Schenkung des Herrn Albert Odermann zu erfreuen, durch die abermals einer Anzahl Kantoren und Organisten der Besuch des sechsten Deutschen Bachfestes ermöglicht wurde. Unter lebhaftem Beifall der Versammlung dankt der Vorsitzende dem Spender dafür. — Die wirtschaftliche Durchführung der vor zwei Jahren beschlossenen Textausgabe der Bachschen Kantaten ist jetzt gesichert. Der erste Teil soll im Juli 1913 beendet sein und den Mitgliedern als Gabe überreicht werden. — Reiche Spenden für die Zwecke des Bachhauses erhielt die Gesellschaft in den letzten beiden Jahren von S. M. dem Kaiser, von der Berliner Singakademie, der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, dem Bignellschen Streichorchesterverein in Altona, der Stadt Eisenach, sowie von Herrn Albert Odermann. Allen hochherzigen Gebern drückt der Vorsitzende warmen Dank der Neuen Bachgesellschaft aus.

Punkt 2: Das siebente Deutsche Bachfest. Der am 15. Juni in Breslau tagenden Direktorial- und Ausschußsitzung lagen Einladungen aus Leipzig, Essen, Bonn, Berlin und Wien vor. Man wählte einstimmig Wien als nächsten Festort. Die Mitgliederversammlung erhebt gegen diese Wahl keinen Widerspruch; das siebente Deutsche Bachfest wird somit im Jahre 1914 in Wien durch die einladende Gesellschaft der Musikfreunde ausgeführt werden.

Punkt 3: Hierauf erteilt der Vorsitzende Herrn Max Schneider das Wort zu seinem Vortrage „Vorschläge und Bemerkungen zur Bachpraxis“. Dieser ausgezeichnete, mit großem Beifall aufgenommene Vortrag soll in nicht zu ferner Zeit im Druck erscheinen. Eine Diskussion knüpft sich an die Ausführungen des Referenten nicht.

Punkt 4: Herr Dr. Georg Bornemann, der getreue Verwalter des Bachmuseums in Eisenach, macht Mitteilung über die durch den Anfall der reichhaltigen Alois Obristschen Instrumentensammlung notwendig gewordene Erweiterung und Neueinrichtung des Bachhauses. Der Ankauf des Nachbargrundstückes hatte sich als unumgänglich erwiesen. In dem unteren, bis vor kurzem noch von dem ehemaligen Besitzer des Bachhauses bewohnten Räumen ist nunmehr ein Saal geschaffen worden, der die gruppenweise Aufstellung der Instrumente gestattet. — Geh. Rat Kreschmar dankt Herrn Dr. Bornemann für seine Ausführungen, vor allem auch für die großen selbstlosen Mühen bei der Verwaltung des Bachhauses und Bachmuseums. Dr. Bornemann bittet diesen Dank auf Herrn Dr. Eduard Buhle auszudehnen, der bei der Ordnung und Katalogisierung der Instrumente tatkräftig eingegriffen habe.

Punkt 5: Bericht über den Stand der Arbeiten für die Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft von Joh. Seb. Bachs Werken.

Hierzu nimmt Herr Max Schneider das Wort; er bemerkt, daß gegen die Ausgabe seit Duisburg kein Widerspruch laut geworden sei. Die Bearbeitungen seien viel in Anspruch genommen worden, allerdings meist stillschweigend. Im Interesse der Gerechtigkeit bittet Herr Schneider, jedesmal auf die Programme zu drucken: Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft. Irgendwelche Wünsche, die nach Möglichkeit berücksichtigt werden sollen, werden an die Verleger Breitkopf & Härtel oder an die Arbeitskommission erbeten. — Auch für diese befriedigenden Ausführungen drückt der Vorsitzende Dank aus.

Aus dem Kreise der Versammlung fragt Herr Dr. Berliner an, nach welchen Gesichtspunkten die Veröffentlichung der Gesellschaftsgaben erfolge, er vermisse dabei einen festen Plan. In demselben Sinne äußert sich Herr Dr. Hartmann aus Frankfurt a. D., der insbesondere die Herausgabe der Ausgewählten Arien mit einem obligaten Instrumente nicht für zweckmäßig hält und mit Bezug auf die Programme des gegenwärtigen Bachfestes die Aufführung solcher aus dem Zusammenhange einer Kantate herausgerissenen Arien beanstandet. Diesen

Ansichtungen wird von verschiedenen Seiten widersprochen; insbesondere greift hier S. Kgl. Hoheit Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen in die Diskussion sachkundig ein und nimmt die Breslauer Programme in Schutz. Herr Kantor Knuhr in Zaborze ersucht bei der Bearbeitung der Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft auch auf die Bachpflege an kleinen, mit bescheidenen Mitteln arbeitenden Orten Rücksicht zu nehmen.

Punkt 6: Herr Dr. Werner Wolffheim referiert über einen neuen Bachfund. Es handelt sich um einen von ihm erworbenen, aus dem Nachlaß von Friedrich Schneider in Dessau stammenden Sammelband von 1700, ein handschriftliches Seitenstück zum sog. Andreas-Bachbuch mit bisher meist unbekanntem Kompositionen J. S. Bachs und anderer Meister. Herr Dr. Wolffheim wird im Bach-Jahrbuche ausführliche Mitteilungen über seinen Fund machen.

Unter anhaltendem Beifall bittet Dr. Hartmann Herrn Professor Karl Straube, den in Breslau anwesenden Bachfreunden Orgelwerke des Meisters vorzutragen. Musikdirektor M. Gulbins stellt zu diesem Zwecke die Orgel der Elisabethkirche zur Verfügung. Professor Straube erklärte sich bereit, am Nachmittag zu spielen.

Darauf wird die Versammlung geschlossen.



U 4. Okt 1979

06. 02. 80

11. Feb. 1982

20. 2. 96

M 2 8° 10X

2 Beilagen (Noten) _{23/98}

X

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

30. 10. 98		
02. 11. 98		

Anhang
zu Arnold Schering: Über die Kirchenkantaten
vorbachischer Thomaskantoren.
(Bach-Jahrbuch 1912.)

N^o 1. Seb. Knüpfer. Aus der Kantate „Wer ist, der so aus Edom kömmt“

Baß.

Denn, ich ha-be einen Tag der Ra-che mir für-ge-

6
4

nommen, das Jahr, die Meinen zu er-lösen, ist kom - - -

5
3 6 6 C^{tr} 6 5
4 4

men. Denn ich sa-he mich um, und da war kein

6 6 6

Helfer, und ich, ich war in Schrecken und niemand enthielt mich,

6 5[#] 5[#] 5[#]

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

sondern mein Arm mußte mir hel - - - fen, und mein

6 # # 4# # 6

Zorn ent-hiel - - - te sich nicht.

6 # # 6 # 5 4

Trombette (I, II)

Vivace.

Darum hab ich die Völker zertreten, in meinem

5 6 5 6 5 6 7 6
3 4 3 4

Zorn, in mei-nem Zorn, und hab sie trun - - - ken ge-

8 7 4 # # 6 6 4 3



macht in mei - nem Grimm,

4 3 6 7 #

in mei - nem Grimm und ihr Vermögen zu

5 6 4 5 6 7 # 6 6 6

Bo-den ge-sto - - - Ben, und ihr Ver-mögen zu Bo -

7 6 4 # 6 6 5 6

denge-sto - - Ben. usw. (Ritornello.)

4 6 6 4 3 4 3

Nº 2. Joh. Schelle. Aus der Kantate „Die Liebe Gottes ist ausgegossen“

Aria.

Viol. I.

Viol. II.

Sopran.

1. Strophe

Alt.

2. Strophe Du gött-li-che Flamme, du Flam-me der

Tenor I.

3. Strophe Du Trö-ster der Blö-den, du Schöp-fer der

Tenor II.

4. Strophe Du hei-li-ge Won-ne, du Won-ne voll

Baß.

5. Strophe Du hei-li-ge Flamme, du Flamme der

Du Finger des Höchsten, du Leh-ter voll

Orgel.

7 6 6 7 6

Lie-be, du Lie-be voll Glut, Komm, wärme den

Dinge du e-wiges Licht, Ver-las-se mich

Freude, du Freude voll Heil, Ver-treibe der

Lie-be, du Lie-be voll Nutz, Sei ewig mein

Stärke, du e-delster Hort, Er-öff-ne mir

6 6 6

lau-li-chen Mut, Da-mit ich im Feu-er der Lie-be mich
 Armen doch nicht, Er-leuch-te mein Her-ze, das ich dir hier
 Traurigkeit Greul, Da-mit mich sein Schrecken vom Himmel nicht
 tröst-li-cher Schutz, Da-mit mich die Trübsal nicht schändlich be-
 Gottes sein Wort, Da-mit ich sein We-sen und Wol-len recht

7 6 6 6 5

ü-be, Mein Her-ze, das seufzet nach dir mit
 brin-ge, Ver-ja-ge die sünd-li-che Nacht, in
 schei-de, Wenn Sün-de durch Za-gen mich beißt, so
 trü-be, Gieb Frie-de der Seelen mit Gott, so
 mer-ke, Die Blindheit der ar-men Na-tur er-

4 # 4 # 6 6 6

starker Be_gier. Komm, himmlische Lie - be,
 die es ge_bracht. Er - inn - re mich Schwachen wie
 stär_ken den Geist. Er - wek_ke die See - le, da -
 quält sie kein Spott. So kann ich mein Lie - ben
 fordert die Kur. Drum lehr' mich er - ken - nen, wie

4 # 4 # 6

komm, lie - be mich, daß mich kein Jammer be_trü_be.
 mei - ne Ge_danken sind hei - lig zu ma - chen.
 mit sie dein La - - - ben mit Lo - ben er - he - bet.
 be - stän - dig auf Er - den zur Se - lig - keit ü - ben.
 daß ich im Glauben Gott Va - - - ter soll nen - nen.

6 6 6 4 3

Ritornello (Volles Orchester)

4 3 6 6 7

5 6 7 5

6 5 6 5 4 3

Nº 3. Seb. Knüpfer. Aus der Kantate „Es spricht der Unweisen Mund wohl“

Versus 4.

Sopran I. Wie lang wol - len un - wis -

Sopran II. Wie lang, ————— wie lang —————

Orgel. 4 3 6 6

- send sein, die solche Müh ————— auf la -

wollen unwissend sein, die sol - che Müh auf - la -

6 4 3 6 4 3

den, die sol - che Müh auf - la - den, und fres -
den, die solche Müh _____ auf - la - den, und

5 4 3

- - - sen, und fres - - - sen da - für das
fres - sen da - für das _____

4 3 6 6

Volk mein und näh - ren sich mit Scha - den,
Volk mein und nähren sich _____ mit Scha - den,

4 3 b 5 4 3

es steht ihr Trau - - - en nicht auf
es steht ihr Trau - en nicht auf

4 3b

Gott, es steht ihr Trau - en nicht auf
 Gott, es steht ihr Trau - en nicht auf

6 5 4 3

Gott, sie ru-fen ihn nicht in der Not, sie
 Gott, sie ru-fen ihn nicht in der Not,

6 5 6 6 7 6

wolln sich selbst ver-sor - gen, sie
 sie wolln sich selbst ver - sor - gen, sie wolln sich

6 5 6 4 3 6 6

wolln sich selbst ver - sor - gen.
 selbst ver - sor - gen.

Ritornello.

5 6 3 4 3

lit. 8° 10 (1912) 5

Anhang¹⁾

zu Werner Wolffheim: Die Möllersche Handschrift.

(Bach-Jahrbuch 1912.)

1. Praeludium ex A \sharp di Joh. Seb. Bach.

2. Praeludium e Partita del Tuono Terzo di J. S. B.

Andante.

1) Alle Rechte vorbehalten.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments (wavy lines) above it. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features more complex rhythmic patterns and ornaments. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a more flowing melodic line with some ornaments. The bass staff has a simpler accompaniment with some rests.

Fourth system of musical notation, the final system on this page. It concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

Allemande.

First system of the Allemande, starting with a treble and bass staff. The treble staff begins with a rhythmic pattern of eighth notes. The bass staff has a similar rhythmic accompaniment.

Second system of the Allemande. The treble staff continues with a melodic line of eighth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests and trills. The bass staff features a more complex accompaniment with some chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with trills and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with trills and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with trills and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in a key with one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and rests. There are several fermatas over notes in both staves.

The second system continues the piece. It features similar rhythmic patterns to the first system, with eighth and sixteenth notes and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Courante.

The 'Courante' section begins with a 3/8 time signature. The upper staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff starts with a bass clef and the same key signature. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm.

The second system of the 'Courante' section continues the eighth-note rhythmic pattern. It includes various rests and melodic lines in both staves.

The third system of the 'Courante' section features more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs and rests. It ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of the 'Courante' section concludes the piece. It features a final melodic flourish in the upper staff and a steady bass line in the lower staff, ending with a double bar line and repeat dots.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in a key with one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several notes marked with a 'w' (trill) and a 'u' (mordent).

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. It includes a variety of note values and rests, with trills and mordents still present.

The third system shows further development of the piece. The bass line features some longer note values, while the treble line remains more active with sixteenth-note passages.

Sarabande.

The Sarabande section begins with a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. It includes repeat signs and a trill.

The continuation of the Sarabande section, maintaining the 3/4 time signature and the characteristic eighth-note accompaniment.

Double.
Allegro.

The Double section is marked 'Allegro' and is in 3/4 time. It features a very active and rhythmic texture with rapid sixteenth-note passages in both hands.

First system of musical notation, measures 1-3. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Measure 1 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 2 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 3 has a fermata over the first two notes in the treble.

Second system of musical notation, measures 4-6. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Measure 4 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 5 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 6 has a fermata over the first two notes in the treble.

Third system of musical notation, measures 7-9. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Measure 7 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 8 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 9 has a fermata over the first two notes in the treble.

Air.
Allegro.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Time signature: 3/4. Measure 10 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 11 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 12 has a fermata over the first two notes in the treble. Fingerings: 6, 6, 6.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Time signature: 3/4. Measure 13 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 14 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 15 has a fermata over the first two notes in the treble. Fingerings: 7, 6 4 3, 5.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Time signature: 3/4. Measure 16 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 17 has a fermata over the first two notes in the treble. Measure 18 has a fermata over the first two notes in the treble. Fingerings: 6, 6, 6, 6, 6.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff has several measures with rests, while the bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The number '6' is written below the bass staff in two locations.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some slurs. The bass staff has a steady accompaniment. A small 'rit' marking is present below the first measure of the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

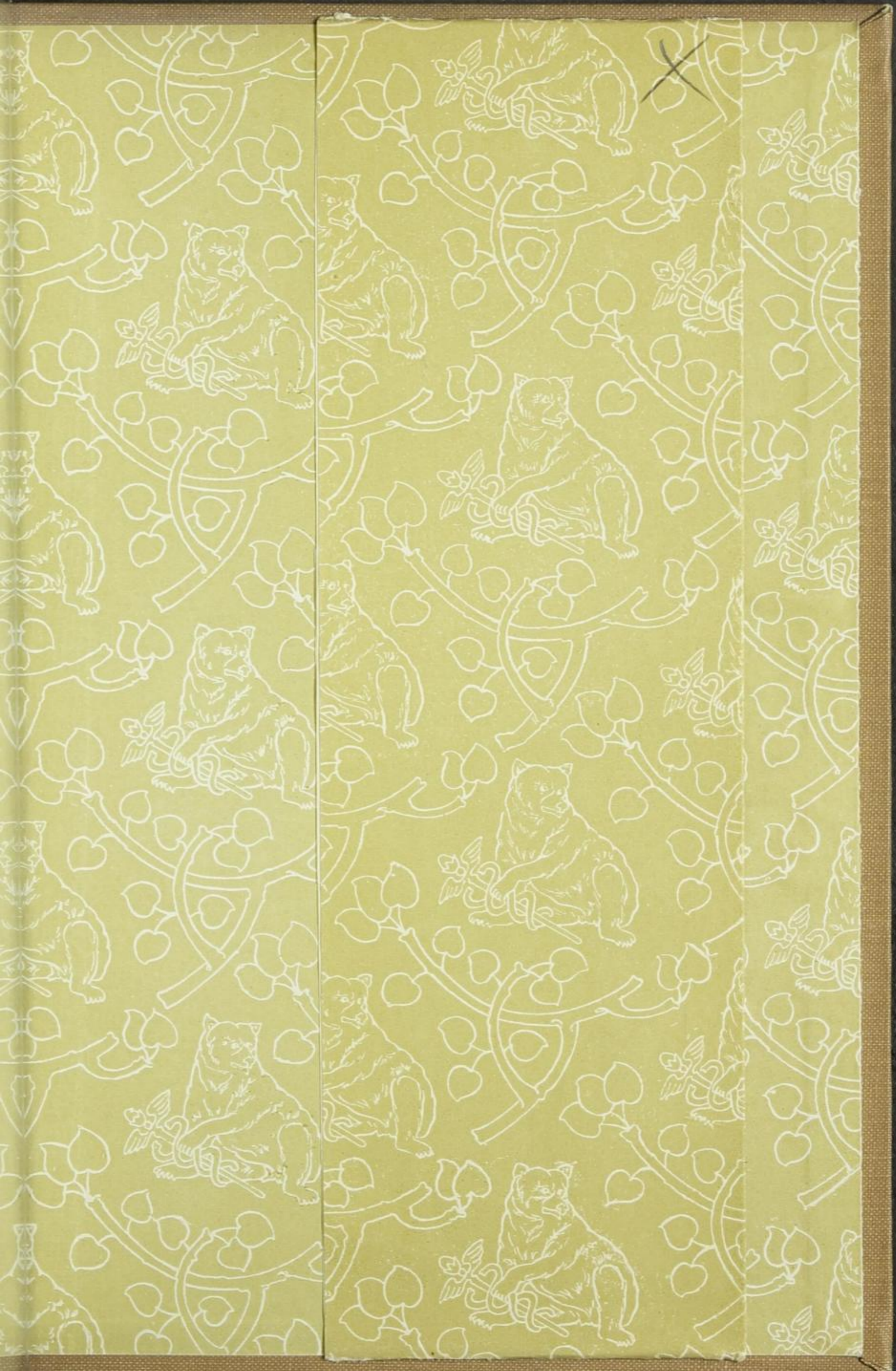
Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Seventh system of musical notation, ending with a double bar line and repeat dots. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment.

Il Fin.

(1912)

Wz. 8° 10



SLUB DRESDEN



3 2257726

