Bach-Jahrbuch

18

1921

1922

Bach-Jahrbuch
1921

Bach-Jahrbuch

18. Jahrgang 1921

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. S.)

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Inhalt.

Predigt

gehalten von Herrn Geheimen Konsistorialrat
D. Julius Smend, Münster
im Festgottesdienst
in der St. Michaelis-Kirche zu Hamburg
am Sonntag, den 5. Juni 1921,
anläßlich des Neunten deutschen Bachfestes.

Psalm 126.

Gnade und Friede von Gott, unserem Vater, und unserm Herrn Jesu Christ sei mit uns Allen. Amen.

Liebe Gemeinde!

So oft haben wir hin und her in deutschen Landen Bachfest gefeiert, — harmlos fröhlich wie die Kinder, das ganze Herz voll Begeisterung für unsere großen Tonmeister (und namentlich für den einen), stolz auf unsere deutsche Kulturhöhe und die unerschöpflichen Reichtümer unseres geistigen und völkischen Besitzes.

Wie anders heute! „Wie liegt die Stadt so wüste!" — Mühselig und beladen, voll Gram und Scham, innerlich gebrochen und hoffnungslos sind wir in den Glanz dieser festlichen Tage hineingetreten und in die stille Feier dieser Stunde. Und ich soll es aussprechen, was uns alle im Innersten bewegt.

Laßt mich denn aufs erste sagen, was wir an dieser Stätte nicht suchen sollen. Wir begehren keine Ablenkung und keine Betäubung; wir wollen nicht vergessen, was uns draußen bei Tag und Nacht härmt und quält. Das wäre unserer nicht würdig, wäre sündhaft und schlecht! Fluch über den, der heute vergessen will und kann! — Wir wollen auch nicht in dem landläufigen Sinne des Wortes uns „trösten" lassen. Das Wort „Trost" hat für tief Leidende einen üblen Beigeschmack. Und die Religion des Kreuzes, zu der wir uns bekennen, ist keineswegs in erster Linie Trostreligion, sondern die Religion der Wahrheit und der Kraft und des Mutes! Des Mutes,

der Wahrheit ins Angesicht zu sehen und mit dem Ernste der Wirklichkeit ernst zu machen.

Was uns not tut, ist Befestigung im Glauben, im Gottesglauben. Den predigt uns dieser Raum, den verkündet uns der 126. Psalm, den ich euch nicht zu verlesen brauche; denn Matthias Weckmanns Töne haben ihn uns soeben vor die Seele gerufen in aller Schlichtheit, Sinnigkeit und Feierlichkeit. Und nur, was den Tönen zu geben versagt ist, die deutliche und unmittelbare Beziehung auf uns und unsere Geschicke, das bleibe dem Kanzelwort vorbehalten.

Vielen von uns ist es wohlbekannt, daß unser Psalm ursprünglich nicht von der Zukunft geredet hat, sondern von vergangenen Dingen. Demnach lautete die 1. Hälfte dieses Liedes von Hause aus so: „Als der Herr die Gefangenen Zions erlöste, da war uns wie den Träumenden; da war unser Mund voll Lachens, und unsere Zunge voll Rühmens. Da sagte man unter den Heiden: Der Herr hat Großes an ihnen getan! Der Herr hatte Großes an uns getan; des waren wir fröhlich." So steht unser Psalm, wie ein Gloria zum Kyrie, in deutlichem Gegensatz zu jenem 137., dem Rachepsalm, der mit den klagenden Worten anhebt: „An den Wassern Babels saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten," und der so glühend leidenschaftlich endet: „Du Verstörerin, Tochter Babel, wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an dem Stein!" Man sieht: aus tiefstem Weh wie aus höchster Freude können Liederquellen hervorbrechen, frische und heiße; denn das stürmisch bewegte Herz muß seiner Spannungen ledig werden, muß sich entladen. Aber um wieviel heller, reiner und göttlicher klingt doch das Lied, das aus tiefbeglückter Seele entspringt: „Unser Mund voll Lachens, und unsere Zunge voll Rühmens;" „uns war wie den Träumenden;" „der Herr hatte Großes an uns getan." Ja, es war ein wundergroßes Ding, es war wie ein Traum, als das aus der Gefangenschaft befreite Volk zum Berge Zion zurückkehrte, als „der Vogel sein Haus fand, wiederfand, und die Schwalbe ihr Nest."

Doch wozu reden wir noch lange vom Volk des alten Bundes? Gott der Herr hat gleich Großes und Größeres

an unseren Vätern getan. Die gewaltige Geschichte unseres Vaterlandes ist mit nichten ein Klage- und Jammerlied. Sie ist ein Heldensang, von Anbeginn bis in diese unsere Tage hinein. Denkt nur, wie unsere Väter nach den Zeiten der Fremdherrschaft, vor 100 und mehr Jahren, ihrem Gott und Herrn gejauchzt haben.

„Der unserer Feinde Trotz zerblitzet und unsere Kraft uns schön erneut, und auf den Sternen waltend sitzet von Ewigkeit zu Ewigkeit!" Kindeskinder sollen noch davon singen und sagen, soweit die deutsche Zunge klingt.

Und nun zur jüngsten Vergangenheit. Wir alle sind ja doch Zeugen gewesen des Ruhmes und der Ehren, die deutsches Schwert und deutscher Geist in diesem letzten Völkerkriege errungen und behauptet haben wider eine Welt von Feinden. Nein, wir verzichten heute nicht darauf, schon um unserer Toten willen nicht, uns der Großtaten zu erinnern, die unser Volk im Vertrauen auf Gott vier Jahre hindurch hat vollbringen dürfen, und um deretwillen wir von blindwütigen Widersachern wie die Pest gefürchtet und gehaßt werden, selbst noch in unserer Ohnmacht. Was wir erlebt, kann uns kein Teufel rauben!

Was wir erlebt. Nun wohl, auch unser eigenstes persönliches Leben weiß von Befreiungen, Erlösungen, Beglückungen, die wir erfuhren und die wir nicht vergessen können, so lange noch ein Odem in uns ist. Es sind solche hier (des bin ich gewiß), die davon etwas zu sagen haben, ob sie es auch lieber in ihrem Herzen verschließen. Gerade nach schwerer Trübsal leuchtete ihnen Gottes Sonne, wie nie zuvor; mit bewegter Seele und mit nassen Augen bekennen sie es heute: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben!"

Wer das aber noch nicht erlebt zu haben meint oder es noch nicht über sich vermag, sich zu solchem Bekenntnis schon heute aufzuschwingen, der traue der Erfahrung unserer Väter, vorab unserer großen kirchlichen Tonmeister. Ihre Absicht ist doch nicht die gewesen, klingende, wuchtige, feierliche Worte der Schrift wahllos mit ihren Tönen zu vermählen. Ach nein,

weil sie in diesen Zeugnissen der Glaubenshelden ihres eigenen Herzens Stimme fanden und den klassischen Ausdruck ihrer eigensten Erfahrung, darum gerieten die Saiten auf der Harfe ihres Innern in Schwingung. Sie konnten nicht anders, — sie mußten solchen Psalm in ihre Tonsprache umsetzen und ihn mit neuen Zungen anstimmen. Und nun ist es zugleich ihr Leben, ihre Seele, die zu uns spricht (das Leben Matthias Weckmanns, die Seele unseres Joh. Brahms), die es allen mitfühlenden Herzen verkündet: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben!"

Und zu den Tonmeistern gesellen sich unsere Dichter, die Dichter unserer Kirche und unseres Volkes, nicht zuletzt die Sänger Hamburgs, in denen das Wort der Schrift zu neuem Leben erwachte: Philipp Nicolai und Johann Rist, Erdmann Neumeister und Matthias Claudius. Sie wollen uns daran erinnern, was für ein Kapitel freudiger Gotteserfahrungen gesammelt wurde von denen, die Gott über alle Dinge lieb hatten, und denen darum auch alle Dinge mußten zum Besten dienen, so gewiß alle Dinge ihr an Gott und Herrn zu Dienst und Willen stehen.

Die Geschichte der Religion ist die Geschichte der Frömmigkeit (nicht der Lehren oder der Formeln, der Bräuche oder der Verfassungsform); die Geschichte der Frömmigkeit aber ist die Geschichte des Liedes und des heiligen Liedes zumal. Wer heute in diese reinen Fluten frommer Erfahrung unserer Väter, in diesen Bach Gottes seine Seele eintaucht, der geht daraus hervor, gestärkt in dem kühnen Glauben: „Es soll uns doch gelingen, und wenn die Welt voll Teufel wär! Endlich, endlich muß das Licht aufgehen den Gerechten, und Freude allen frommen Herzen!"

Doch von bloßen Erinnerungen zu leben sind wir nicht imstande, auch wenn es sich um die wunderbarsten und heiligsten Begebenheiten der Vergangenheit handelte, um unseres Herrn Jesu Christi Leben und Wirken, Sterben und Verklärt werden. Wir begehren mehr, denn wir stehen mitten in der Gegenwart und ihren heillosen Wirren.

Wir fragen: Wo ist denn in unserer Zeit Gottes Reich und Christi Macht und die Frucht seiner Erlösung? Immer wieder drückt uns danieder das ganze Elend der Menschheit, der Christenheit, unseres armen, wehrlosen Volkes, unsers zertretenen und gequälten, national und moralisch verlumpten Vaterlandes. „Herr, wende unser Gefängnis", so rufen wir mit unserm Psalm, „wie Du die Wasserbäche herführest vom Mittaglande!"

Und die Antwort? Wir kehren uns doch wieder unwillkürlich dem Wortlaute unseres Liedes zu, den uns Dr. Luthers Bibel darbietet. Und zur Verheißung werden uns die Worte des Sängers: „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so wird uns sein wie den Träumenden; so wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens sein!" Freunde, diesen Glauben für uns und alle Welt, vorab für das große Volk, dem wir angehören und dem wir alles verdanken, was uns groß und reich macht, — diesen Glauben wollen wir fest und hoch halten. Ihn sollt ihr Spielleute und Sänger uns heute ins Herz hinein spielen und singen. Ihr sollt es uns sagen: „Der alte Gott lebt noch; sein ist Reich, Kraft und Herrlichkeit!" Ja, sagt es uns, macht uns dessen neu gewiß (das ist euer priesterliches Amt!); laßt unser keinen ungestärkt von hinnen gehen!

In eure Hand, ihr Sänger und Musikanten, ist heute mehr denn je der Menschheit Würde gegeben, ja was uns mehr gilt: unseres Volkes Heil und Zukunft. In eure Hand! Denn nicht Wissenschaft und Technik, Forschergeist und Geschäftstüchtigkeit, so Ruhmwürdiges sie auch leisten mögen, werden uns innerlich aufhelfen, so lange die Herzen matt und die Gemüter voll Bitterkeit und Unmut, die Sinne verwirrt und die Seelen verirrt sind. Nein, echte Kunst, heilige Kunst, kraftvoll, mannhaft, heldenmütig wie die Tonwerke Bachs und seiner Mithelfer, — sie ist der rechte Freudenquell, das Stahlbad und der Gesundbrunnen für unser todkrankes Volk.

Diese Kunst, die Tonkunst vor allem, auch für unsere Kirche und damit fürs Volk neu zu erobern, der Kirche wiederzugeben, was ihr gehört, weil es aus ihr hervorgegangen, — das ist eben jetzt, und wird immer mehr, eine wesentliche Aufgabe für

alle, die noch an unseren Volke hangen. Und wir Prediger, die wir wissen, wie wenig unser armes Wort für sich allein vermag, wir grüßen heute die teure Bundesgenossin, die dem Worte zur Seite tritt, es zu beflügeln und ihm vorauseilt, ihm die Stätte zu bereiten, ihm die Menschenherzen, ihm die Volksseele neu zu öffnen.

Jüngst hörten wir in Süddeutschland von 1000 Sängern und Sängerinnen im Verein mit 400 auserlesenen Knabenkehlen die Kantaten Bachs „Wachet auf" und „Nun ist das Heil". 6000 Hörer waren zugegen, waren ergriffen und überwältigt. Eine Volkspredigt, die kein Menschenmund beschreiben, geschweige denn erreichen oder übertreffen kann. Wir erinnerten uns, was doch das Evangelium von Gottes Gnade in solcher Stunde vermag, wenn es in so viel Tausend Seelen (der Mitwirkenden wie der Empfangenden) eindringt, um von da aus seinen Adlerflug fortzusetzen bis an die Grenzen der deutschen Lande. Zukunftshoffnung schöpften wir, und unsere Herzen wurden stark und froh.

Freilich, für unseren Glauben liegt das Heil nicht eingeschlossen in der Diesseitigkeit. Wir ersehnen, heute mehr als je, eine Welt, in der Wahrheit und Gerechtigkeit, Licht und Friede walten. Daß eine solche Gottesherrschaft jemals auf dieser Erde völlig zu Stand und Wesen kommen werde, — den Traum haben uns die Erlebnisse dieser letzten Jahre wohl gründlich zunichte gemacht. Was folgt aber daraus? Für den Glauben dies: „Wir warten eines neuen Himmels und einer neuen Erde, darinnen Gerechtigkeit wohnt".

Und gerade hier wird der große Thomaskantor unser Helfer und Prophet, der fünfte Evangelist, wie Dr. Söderblom ihn kürzlich nannte. Er, der Klassiker des christlichen Heimwehs, der heißen Sehnsucht nach einem anderen, besseren, reineren Leben in jener oberen Welt, er will es uns in diesen festlichen Tagen tief ins Herz schreiben: „Wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern die Zukünftige suchen wir!" Wenn einmal all unsere Ketten fallen, „wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, dann wird uns sein wie den Träumenden; dann wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens

sein". Was er und Seinesgleichen gehofft, ja erlebt und mit Tränen ausgesäet haben, das schafft uns ja heute schon eine Freudenernte. Und was für unvergängliche Frucht für Gottes ewige Scheunen daraus entsprossen ist und immer neu entsprießt, das wird noch einmal offenbar werden, wenn alles Irdische zerbricht und der große Morgen kommt, der kein Ende nehmen kann.

Wohl, auch solche Ewigkeitshoffnung, zu der wir uns in unseren besten Stunden in Kraft des Glaubens erheben, sie kann uns nicht unempfindlich machen gegen den Gram und Schmerz dieser Zeiten. Und vor allem unsere Jugend soll auch für diese Welt hoffen und glauben, soll neuen Aufstieg unseres Deutschlands sehen. Gerade diese deutsche Großstadt am Meer, mehr als einmal so schwer getroffen, so tief verwundet, sie soll heute zu uns reden von deutscher Kraft und deutschem Ernst, von dem unbeugsamen Willen eines stolzen Bürgertums, das sich nicht erdrücken noch erdrosseln läßt. Ja, wie an dieser geweihten Stätte aus Schutt und Rauch die Kirche zu St. Michaelis neuerstanden ist zu Würde und Schönheit, so wird auch unseres Vaterlandes Geschichte nicht enden im Sumpf der Verzweiflung und der Fäulnis, so wahr unser Herrgott noch Großes mit uns im Sinne hat um unserer lieben Väter willen. — Dann aber wird ein neues Lied erschallen, der Mund voll Lobes sein und die Zunge voll Rühmens. Alte und neue Tonmeister werden des befreiten Volkes Freude und Dank zum Himmel emportragen. Selig, wer den Tag erlebt!

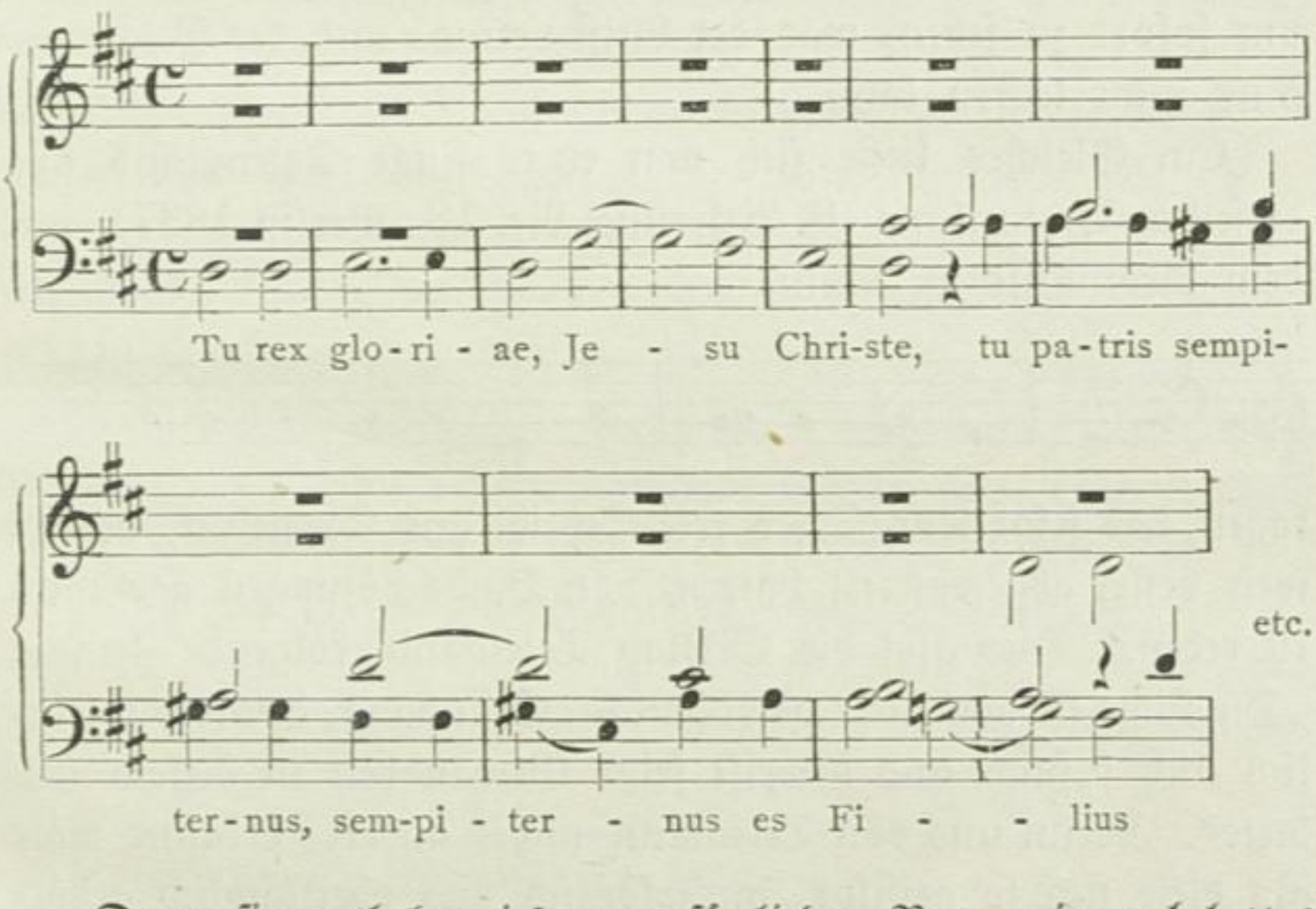
Unseren besten Wohltätern aber bieten wir schon heute, mitten in der Finsternis, tausendfältigen innigen Dank. Dem Joh. Sebastian und all seinem Heer! Vielmehr dem treuen Gott, unserem Vater durch Jesum Christ, der solche Boten des Friedens und der Kraft zu uns gesandt Ihm wollen wir Treue halten bis ans Ende. Man soll von uns noch sagen, wenn dieser Zeiten Dunst und Qual vorüber ist, daß wir in schwersten Tagen mit aufgerichtetem Haupte auf den Trümmern alter Herrlichkeit gestanden und gesungen haben, gesungen in Hoffnung auf neuen Sieg und neues Leben in Gottes Kraft.

Eins noch: Wenn in diesem Weltkriege unsere herrlichen Kampfgeschwader wider den Feind geführt wurden und die Mannschaft drinnen im finsteren Maschinenraume kein Wort verstehen und keinen Laut aus dem Munde des Kommandanten vernehmen konnte, dann ließ dieser seine Befehle an der inneren Wand in Flammenzeichen sichtbar werden. Und sie sahen und folgten seinem Wink. So ist es heute mit uns. Unser Kommandant ist uns bekannt. Es ist der Gott unserer Väter. Wir trauen ihm, auch wo wir ihn nicht sehen und seine Stimme oft meinen nicht hören zu können. Aber was er uns zu sagen hat, das leuchtet mitten im Dunkel uns entgegen in seinem heiligen Wort. Hier aber ist sein Befehl: „Steht fest! Haltet aus! Ich will euch nicht verlassen noch versäumen! Wachet, stehet im Glauben, seid männlich und seid stark!“ Amen.

Zur Fugentechnik Bachs.

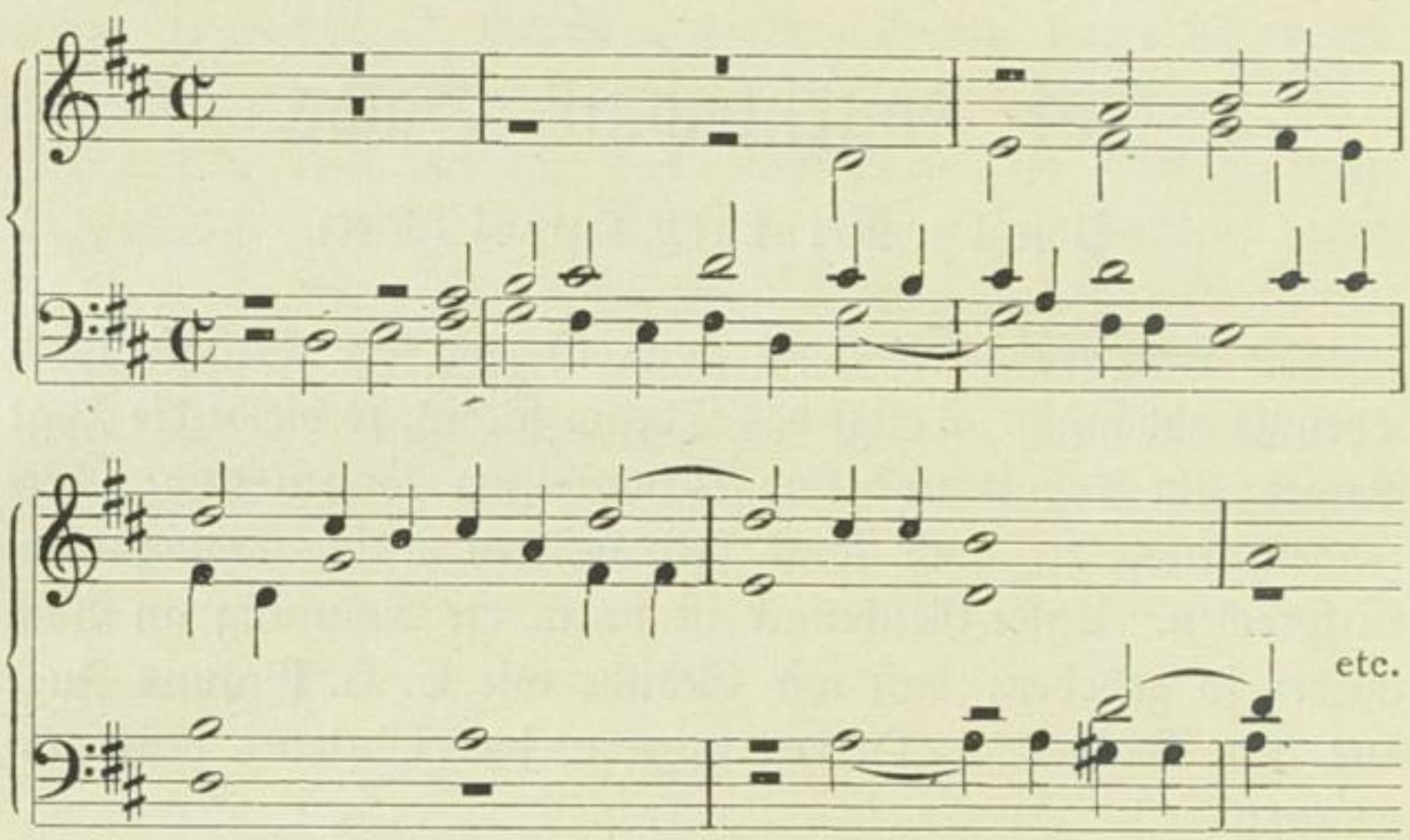
Von Dr. Reinhard Oppel (Kiel).

Die Lebensfähigkeit einer Fuge ist von der Gestalt ihres Themas abhängig. Taugt das Thema nichts, so bleibt die Fuge Papier; ihr Inhalt und ihre Entwickelung können nicht überzeugen, mag sie auch sonst den äußeren Aufbaubedingungen entsprechen. Unser Geschmack ist durch die Schulung an Bach wieder so gehoben, daß wir Gebilde wie C. H. Grauns Fuge aus dem Te Deum »Tu rex gloriae, Jesu Christe« heute ablehnen:



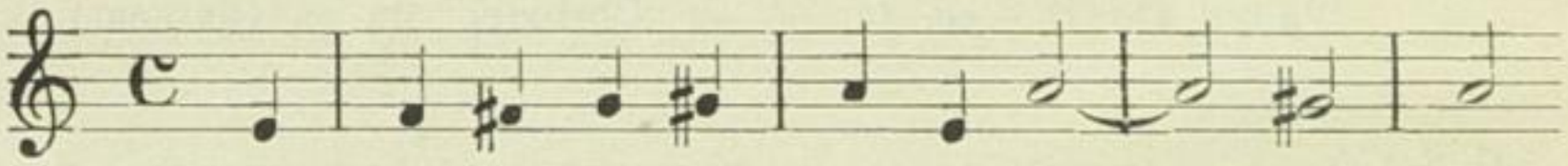
Denn sie entbehrt jeder persönlichen Note, ein aalglattes Stück ohne eignes Gesicht. 1835 konnte die musikalische Sektion der königlichen Akademie der Künste zu Berlin darüber noch

schreiben[1]): „Nicht leicht finden sich die lobenswerten Eigenschaften, kunstreicher Bau und fließender Gesang in solcher Vollkommenheit beisammen als in diesem Stücke, das zugleich als Muster einer Kirchenfuge angesehen werden kann". Man vergleiche nur einmal das Gratias agimus tibi der hmoll-Messe Bachs damit:



um sofort zu sehen, was der Geist vermag und der Mechanismus nicht leisten kann.

Ein Gleiches ließe sich von einer Fuge Telemanns aus derselben Sammlung (6. Lieferung Nr. 18, Berlin 1837), mit dem chromatischen Thema



sagen, das seine Vorgänger, wie Scheidt und Sweelinck, bereits weit besser abgewandelt hatten, von Bachs Lösungen gar nicht zu reden. Hier gibt die Sektion Telemann folgende Zensur: „Die Fuge ist von nicht gewöhnlicher Erfindung, dennoch natürlich und faßlich und beweist seine Gewandheit in diesem Gebiete". Wenn uns von Telemann nichts anderes bekannt wäre als diese sich so geistlos, unpersönlich und oberflächlich gebär-

[1]) Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart, Berlin 1835 bei Trautwein, 1. Lieferung Nr. 1.

dende Fuge, so würde die Musikgeschichte keine Notiz von ihm nehmen. Es ist überhaupt charakteristisch für diese Sammlung der Berliner Sektion, daß sie keine einzige Instrumentalfuge Bachs enthält, sondern lediglich den figurierten Choral aus Joh. Christ. Bachs Motette: „Ich lasse dich nicht", für deren Autor damals noch Seb. Bach gehalten wurde.

In mühsamer Arbeit hat sich Bach an seinen Vorgängern geschult und mit dem ihm eigentümlichen Scharfblick für Vorzüge und Schwächen thematischer Gebilde und logischen oder unlogischen Aufbau so lange an seinen eigenen Werken gefeilt, bis sie allen seinen Anforderungen genügten, Anforderungen, die ewige Gültigkeit haben und selbst einem Mozart[1]) und Beethoven[2]) neue, bedeutende Anregungen gaben. Mozart instrumentierte die Fugen Nr. 2, 5, 7, 8 und 9 des 2. Teils des wohltemperierten Klaviers für 2 Violinen, Viola und Baß; Beethoven vertiefte sich in die chromatische Fantasie und Fuge, in das Wohltemperierte Klavier, ja sogar in die Kunst der Fuge. Wenn man Mozarts Skizze[3]) eines figurierten Chorals („Ach Gott vom Himmel sieh' darein") ansieht, so bleibt uns neben dem Schmerz über die Nichtvollendung dieses Stücks andererseits die tröstliche Zuversicht und Gewißheit, daß ein Genie, entgegen dem Geschrei mancher Leute, Fuge und Kontrapunkt seien überlebte Künste, sehr wohl imstande ist, kraft seiner Persönlichkeit auch einer scheinbar veralteten Kompositionstechnik neue durchaus subjektive Seiten abzugewinnen.

In ähnlicher Lage befand sich Bach seinen Vorgängern und Zeitgenossen gegenüber: vergleichen wir einmal unter Beseitigung von drei Takten folgende Stelle aus dem früher Vivaldi zugeschriebenen 6. Konzert (aus Bachausgabe Bd. 42 S. 96)[4]) mit Bachs zweistimmiger a moll-Invention:

---

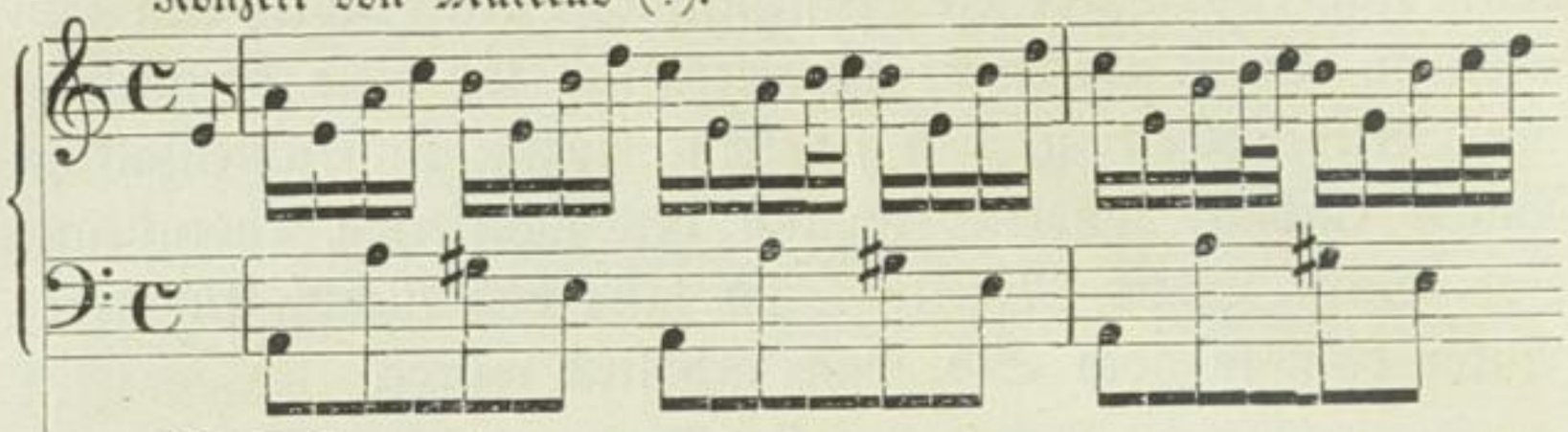
[1]) Vergl. Jahn-Abert, Mozartbiographie II, S. 143 ff., 627/28 und Köchel-Verzeichnis Nr. 405.

[2]) Gustav Nottebohm, Zweite Beethoveniana.

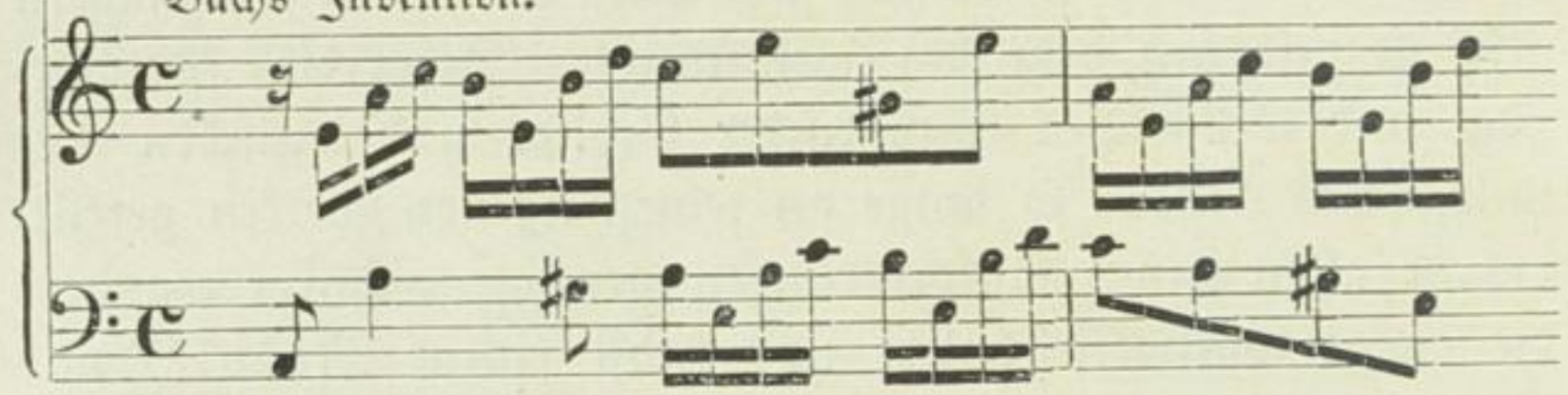
[3]) Jahn-Abert II, Notenbeilagen S. 49.

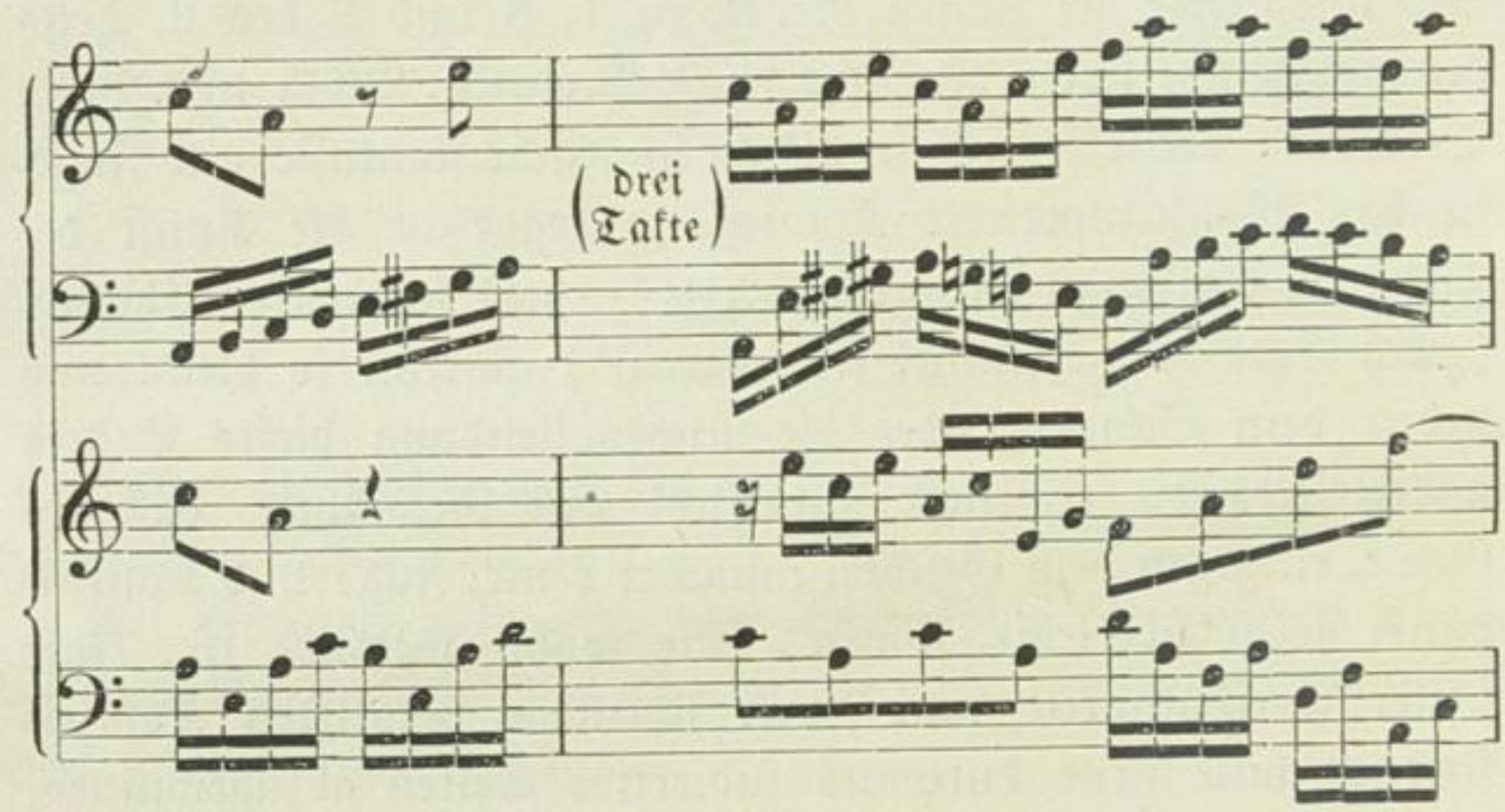
[4]) Nach Schering, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft IV, S. 241, vielleicht von Marcello; auch Ed. Peters Nr. 9136, S. 49.

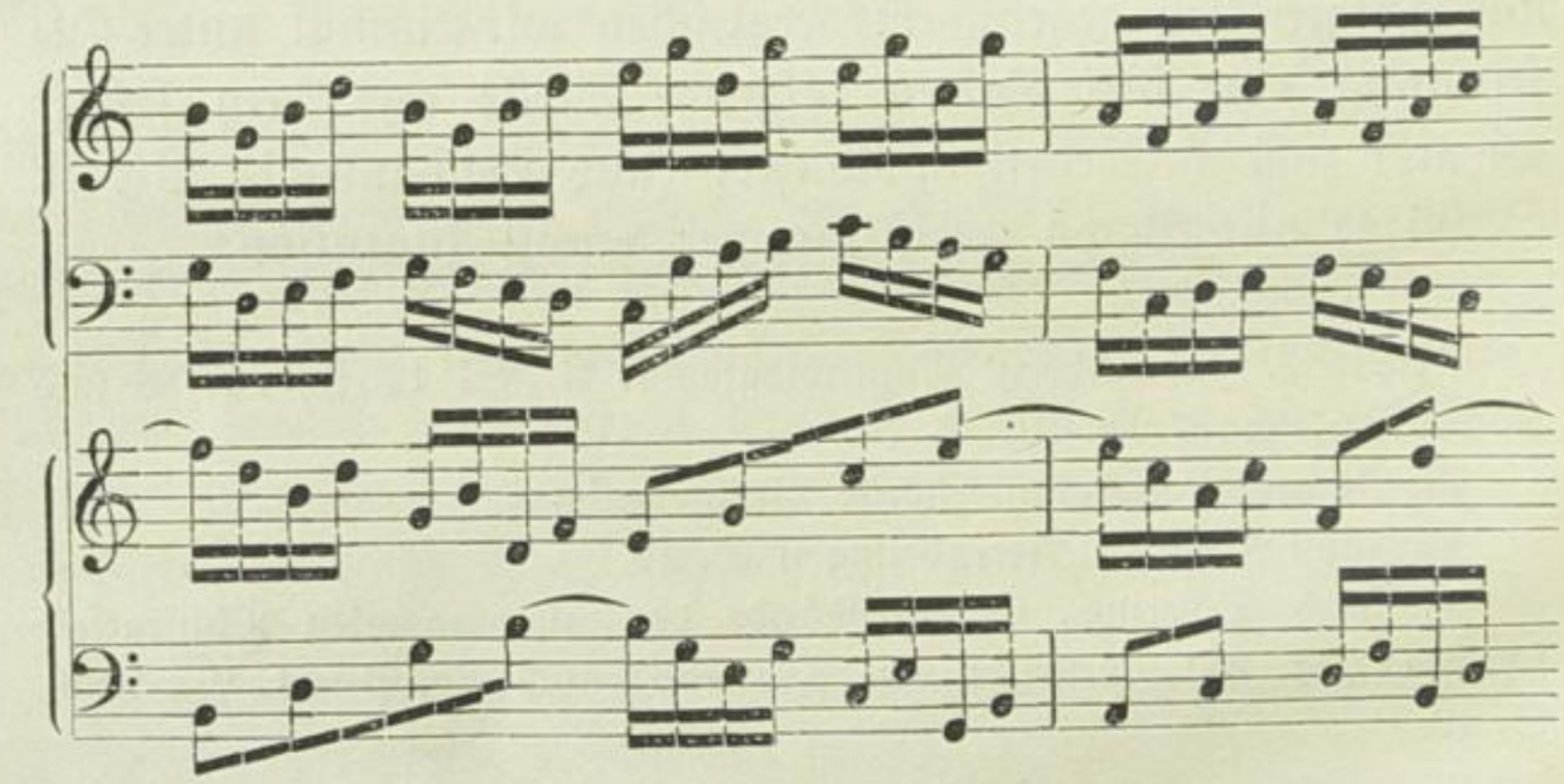
Konzert von Marcello (?).

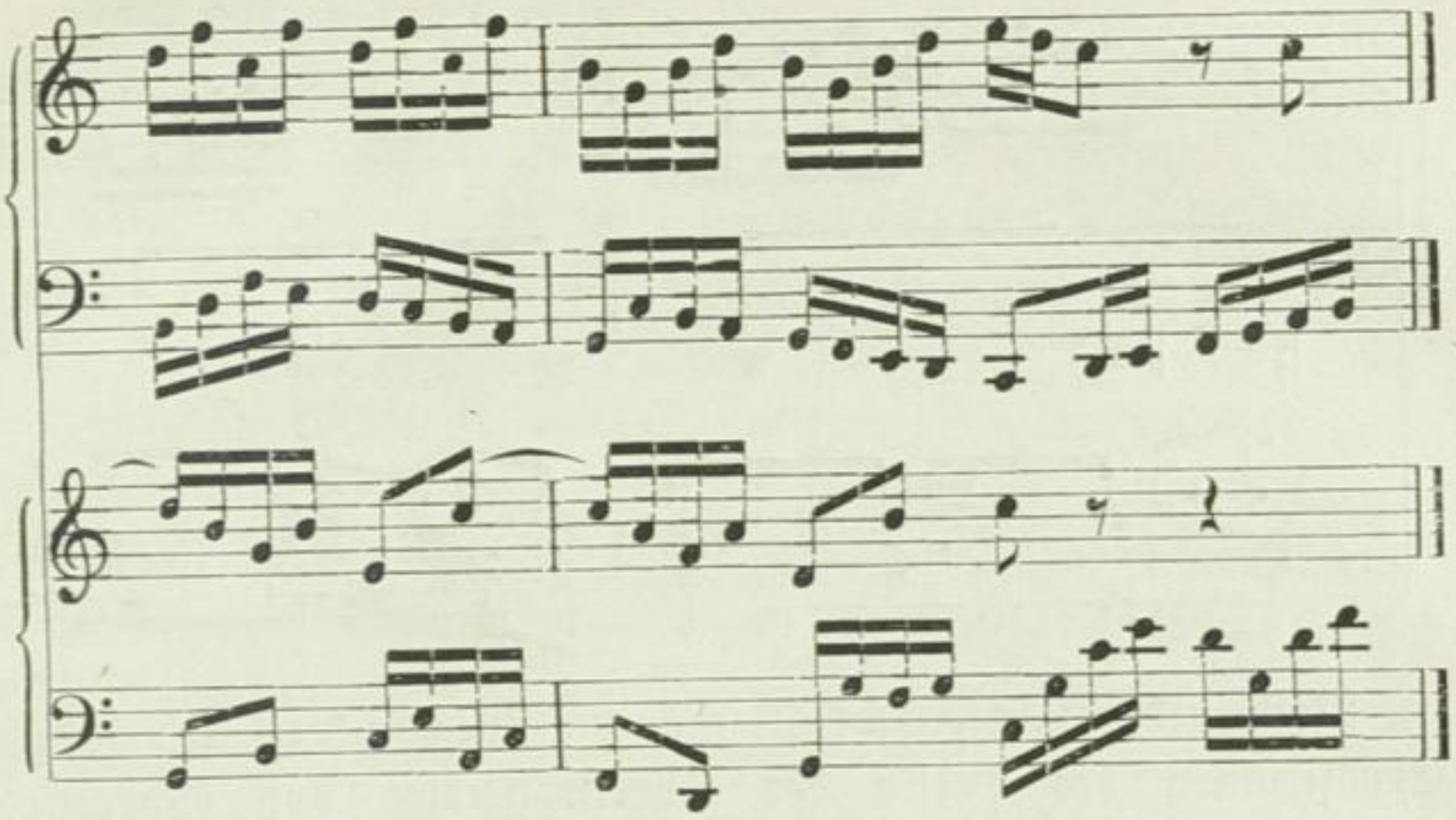


Bachs Invention.

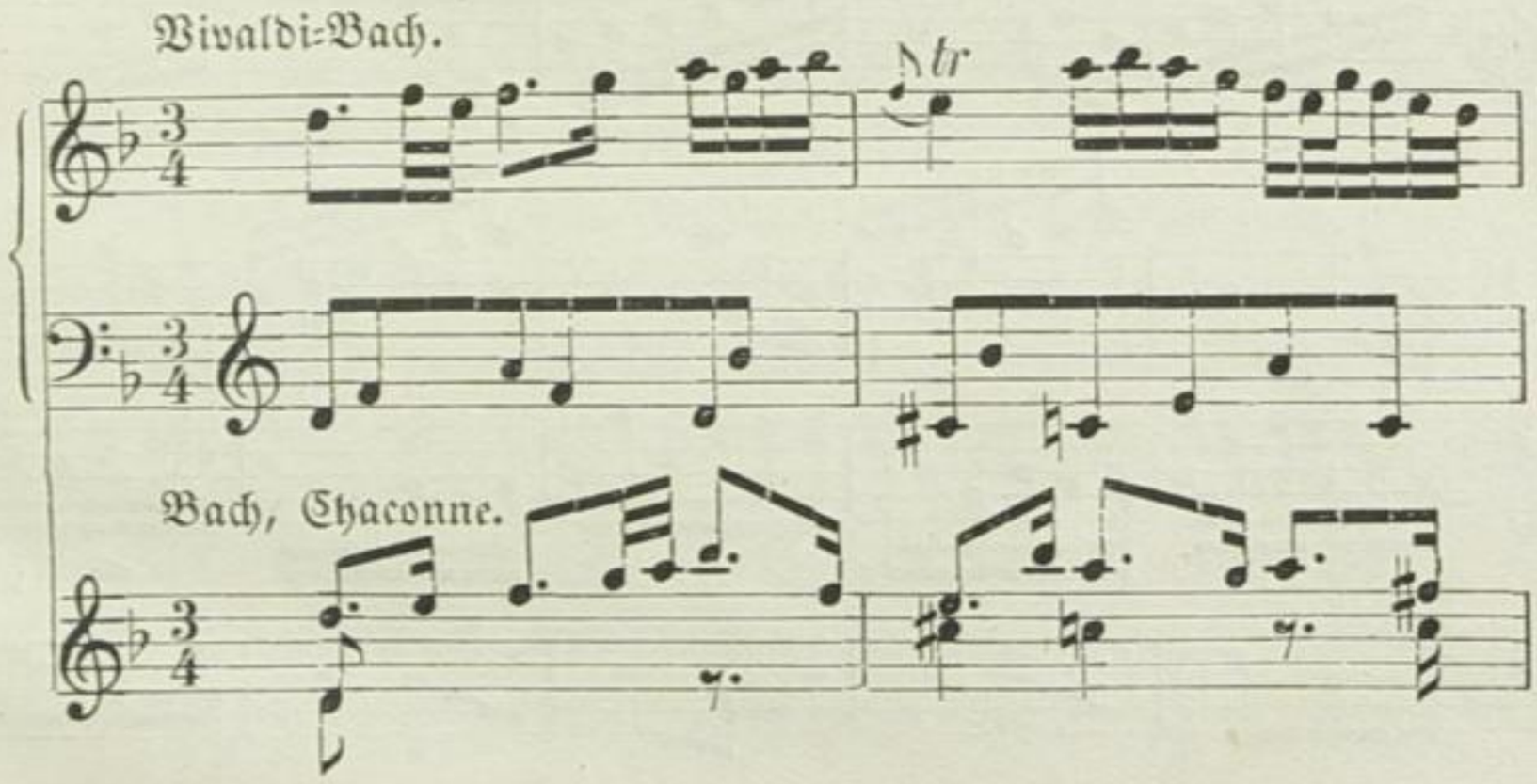


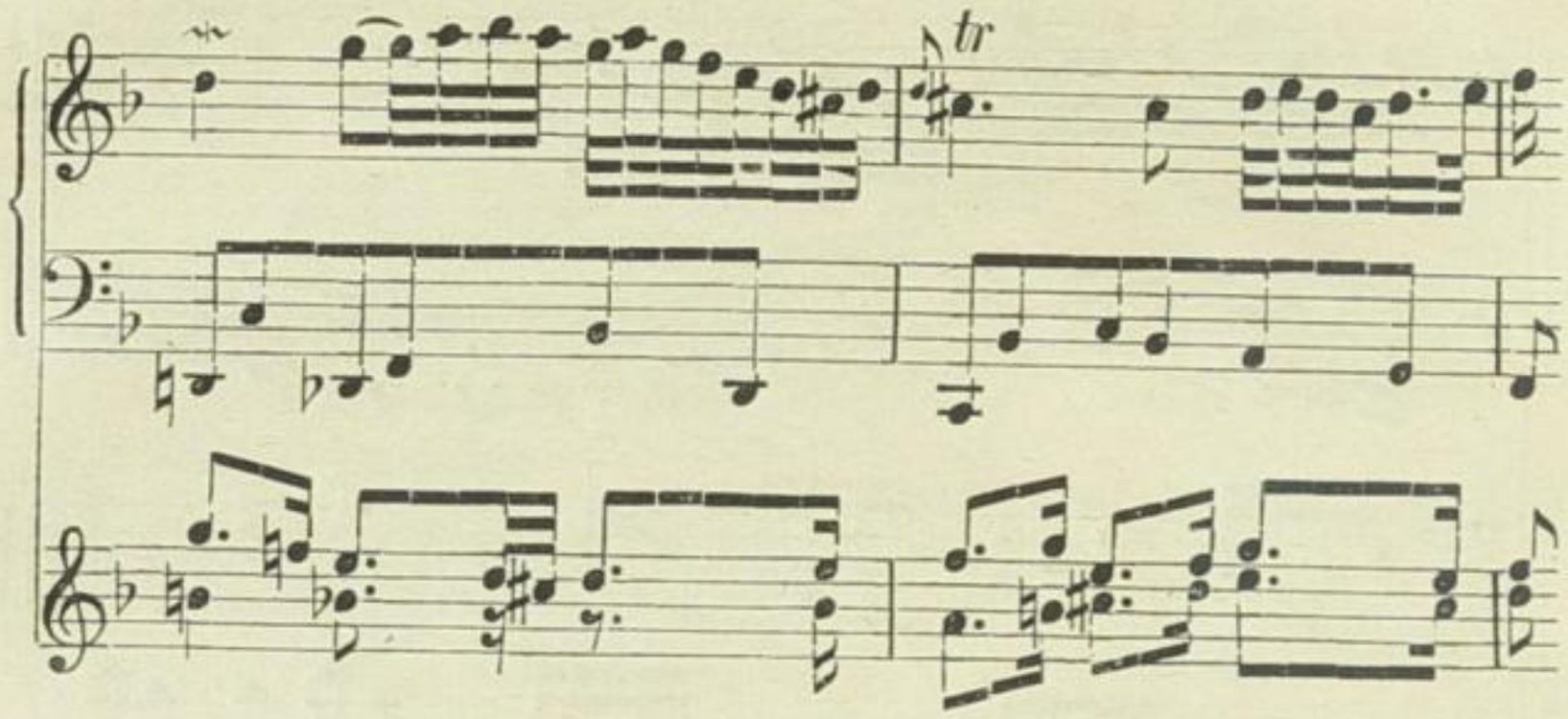




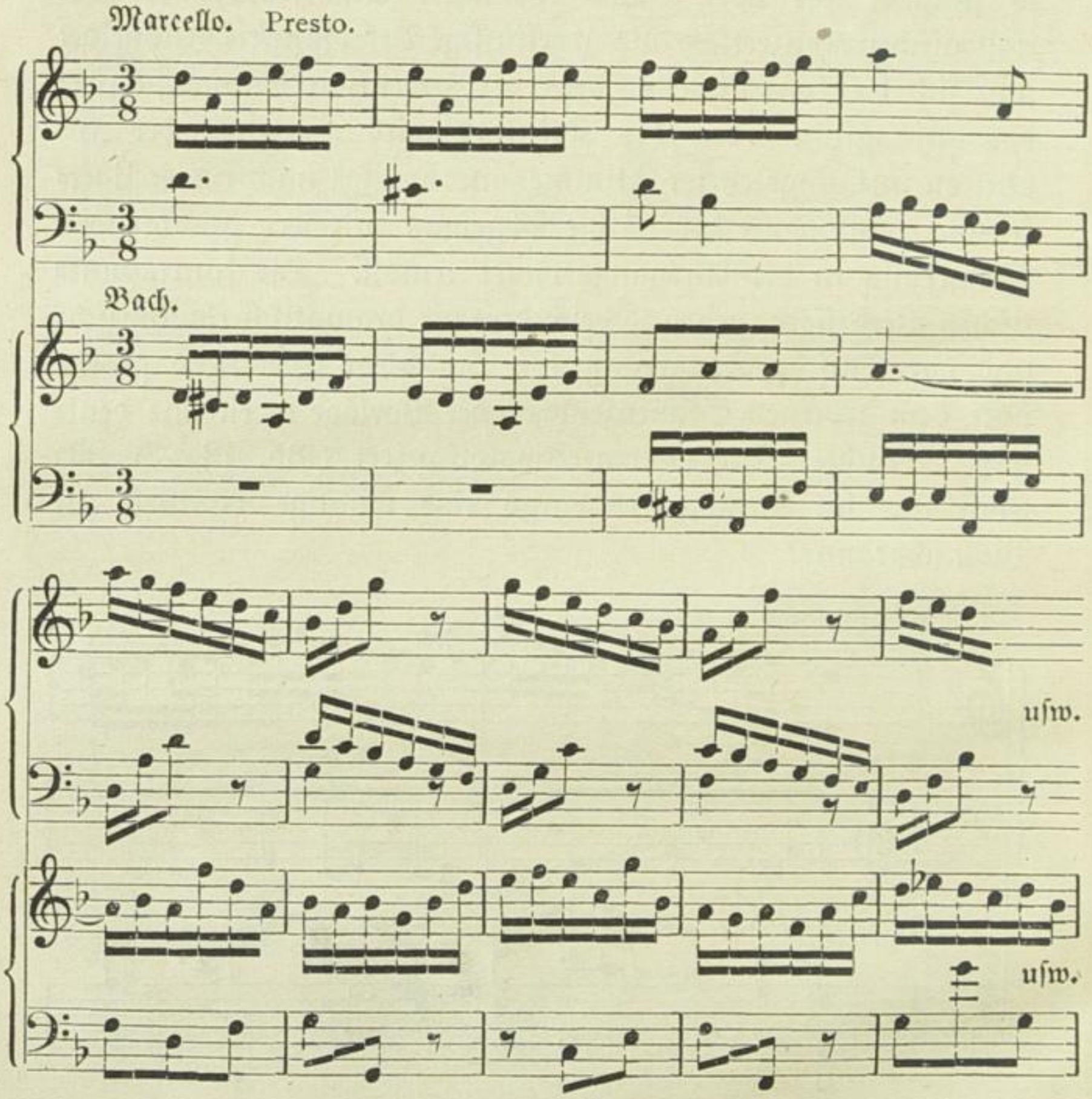


so staunen wir über Bachs formalen Scharfblick, der dem italienischen Konzertsatz alle überflüssige Beredsamkeit beschneidet und sich die konzentrierte Form der Invention daraus schafft; das anfängliche C dur des Konzerts wird Mittelteil der Invention mit umgekehrter Stimmenanordnung; nach kurzer Überleitung folgt dann der nötige Abgesang mit der gebührenden Steigerung in der Ausgangstonart a moll. Die kontrapunktischen Verbesserungen und besonders die dramatisch-rhythmische und harmonische Steigerung der Bachschen Exposition gegenüber dem trocknen Sequenzenbrot der Vorlage reden eine deutliche Sprache. Im vierten Vivaldikonzert (Bd. 42, S. 83) sehen wir im Anfang des Largo eine wichtige Parallele zur Violinchaconne:



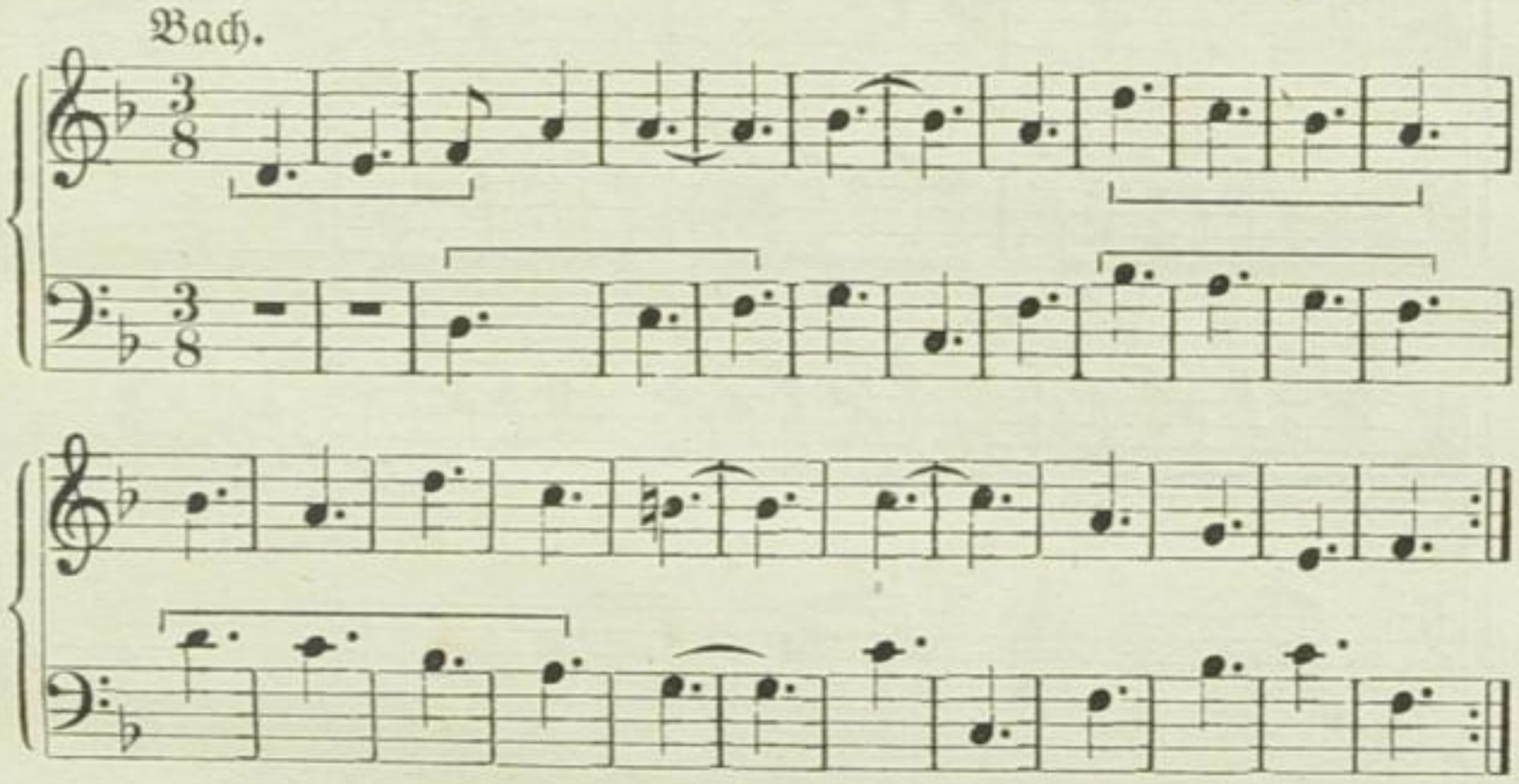


Noch bedeutsamer scheint mir die Gegenüberstellung der Expositionen des Presto des Oboenkonzertes von Marcello (Bd. 42, S. 77) und des kleinen Präludiums in dmoll.



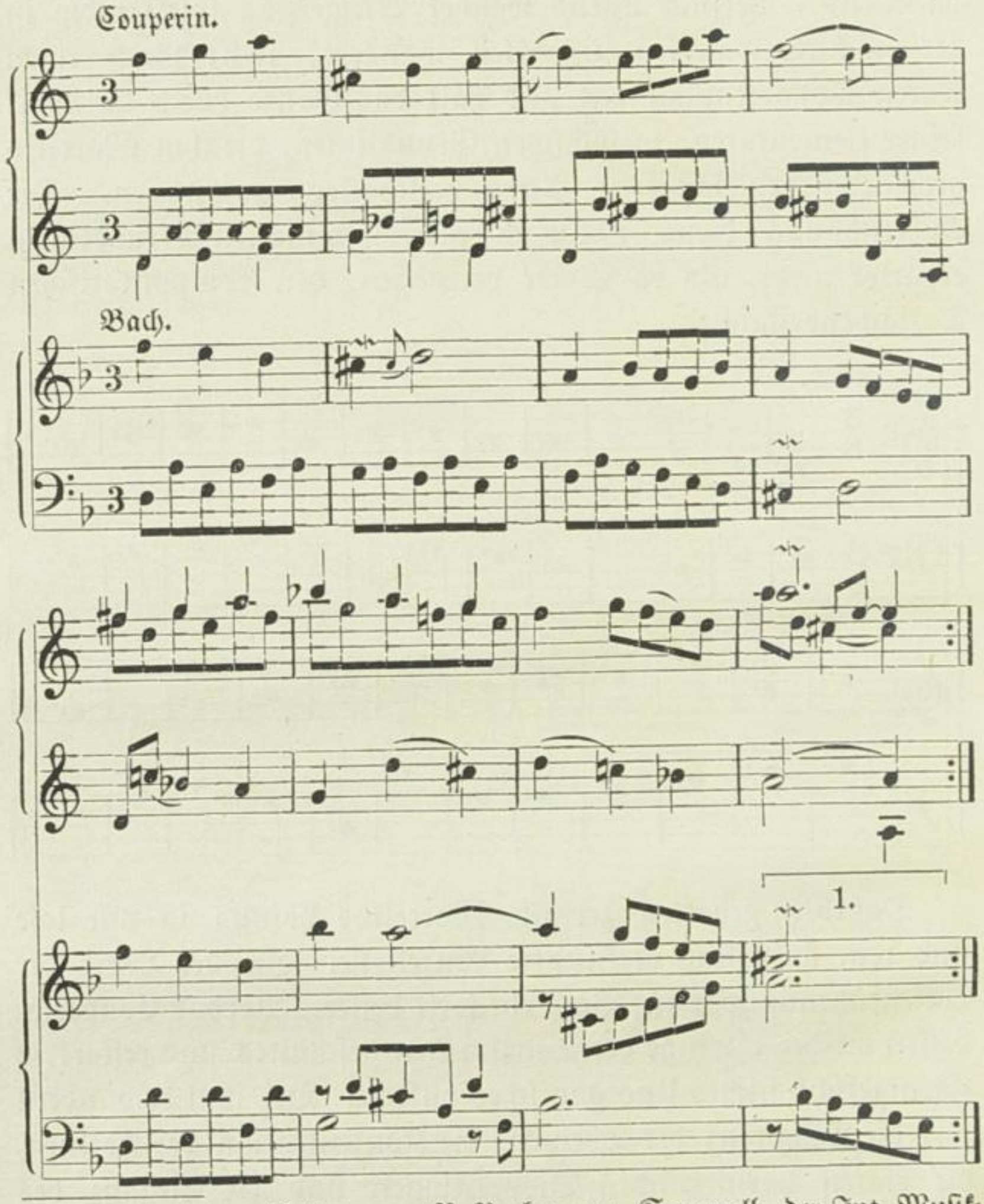
Auch hier — dabei bitte ich die Tatsache nicht zu vergessen, daß es sich nicht um die Originale der Konzerte handelt, sondern schon um Übertragungen, oder wie Schering a. a. O. richtig bemerkt, um Klavierauszüge — sehn wir wieder Bachs Streben, trotz der motivischen und harmonischen Anlehnungen in der Kürze die Würze zu suchen. Keine Note zu viel, keine zu wenig. Während bei Marcello das Thema ohne organische Not und ohne einen Versuch irgend welcher Steigerung spielfreudig in die nächstverwandten Tonarten wandert, stellt Bach einen klaren Tonartenplan fest und hält das Ganze durch die Logik seiner elementaren, melodischen Grundlinien, die ihm Marcello gegenüber den längeren Atem verschaffen, zusammen. Die Aufzeichnung dieser natürlich auskomponierten Grundlinien erhärtet mehr, als es Worte vermögen, den kompositorischen Tatsachenbestand:

Bach.



Daneben gehalten zerfällt Marcellos Lösung in nur lose und rein äußerlich verknüpfte Einzelteile. In der Logik der Linienführung war für Bach ein weit besseres Vorbild Couperin, dessen an der Strenge der Tanzformen geschultes und erstarktes Formgefühl nichts Unorganisches duldete. Bei ihm bewundern wir die Prägnanz der Themen, die Konzentration der Formen, die klaren harmonischen Dispositionen und die Eleganz des Klavierstils. Alle diese Faktoren lassen uns Bachs Verehrung für den französischen Meister begreiflich erscheinen. In der Tat können auch wir heute noch sehr viel von ihm lernen,

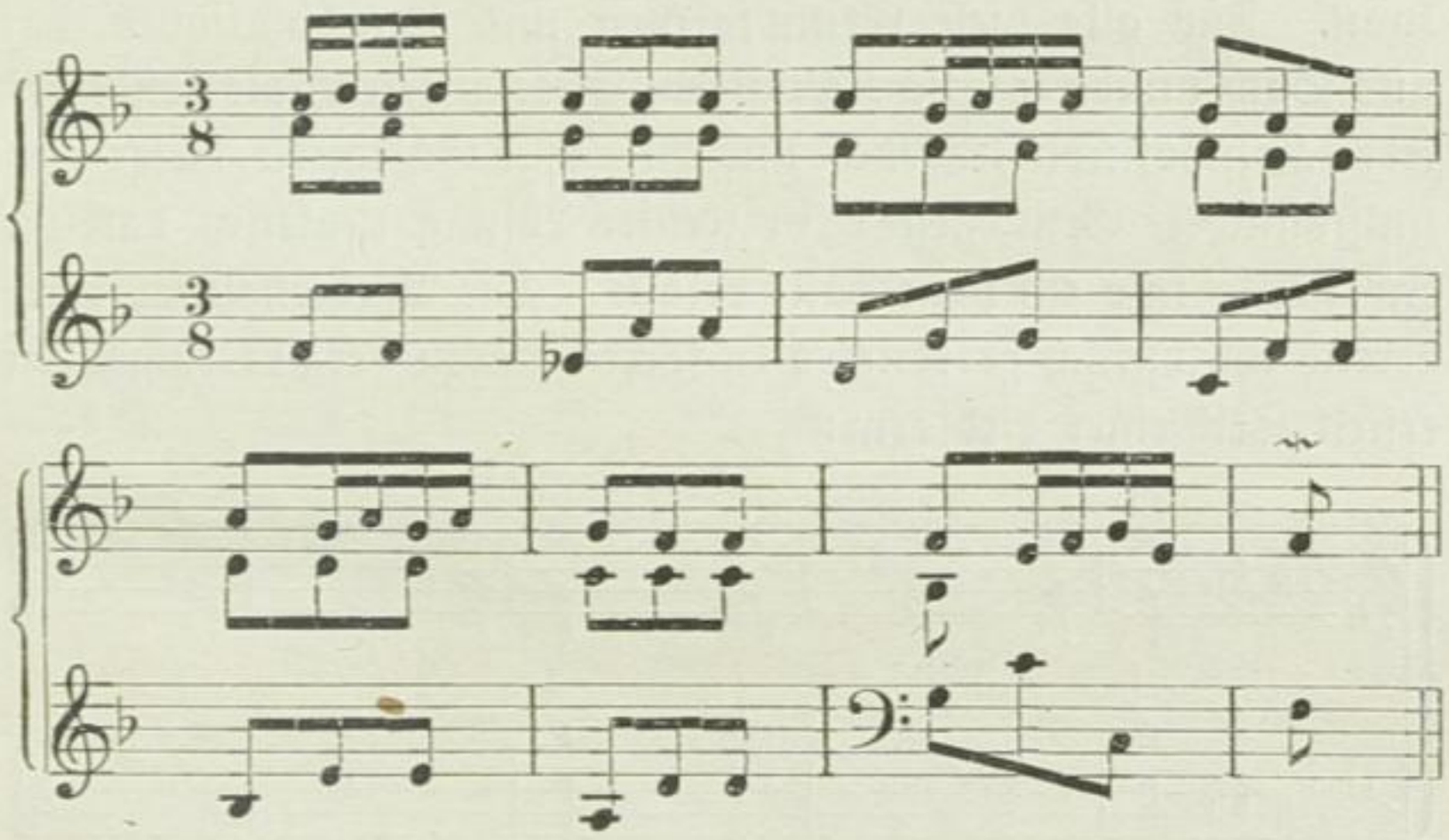
ganz besonders eine scharfe, klare und elementare Melodiebildung. Bach hat sich nicht nur einzelnes von ihm abgeschrieben wie Les Bergeries aus dem 6. Ordre (im Notenbuche der Anna Magdalena aus dem Jahre 1725, Bd. 43_2)[1]), sondern sich in einzelnen Fällen auch eng an ihn angelehnt. Man vergleiche z. B. das 2. Menuett der 4. englischen Suite mit Couperins 2. Air der 22. Ordre[2]):



1) Vergl. den Aufsatz von R. Buchmayer, Sammelb. der Int. Musikgesellschaft II, 278.

2) Werke von Couperin, herausgegeben von Brahms und Chrysander, Bergedorf 1871 und 1888.

Couperin ist im allgemeinen heute viel zu wenig bekannt und wird viel zu wenig gespielt. Brahms' warmes Interesse für ihn hatte seine guten Gründe: Couperins Ordres sind die denkbar beste Vorschule für Bachs Klavierwerke in jeder Hinsicht, melodisch, rhythmisch, harmonisch, formell, spieltechnisch und inhaltlich. Couperin ist vor Bach der größte und bedeutendste Klavierpädagoge. Jedem von ihnen ist oberstes Gesetz, stets die beiden Hände thematisch zu beschäftigen. Sie haben so in idealer Weise die Verbindung des Nützlichkeitsstandpunktes, die völlige Unabhängigkeit und Selbständigkeit der Hände zu erreichen, mit allen geistigen Anforderungen, die wir an echte Kunstwerke stellen, vollzogen. In welchem Abstand erscheinen daneben 95 % des Materials aller Anfängerklavierschulen! Welcher moderne Komponist möchte mit Couperin in den Wettstreit treten, wenn es gälte, mit den einfachsten und knappsten Pinselstrichen „Fräulein Arlequine" zu charakterisieren? Ich setze nur den letzten Teil hierher (23. Ordre):

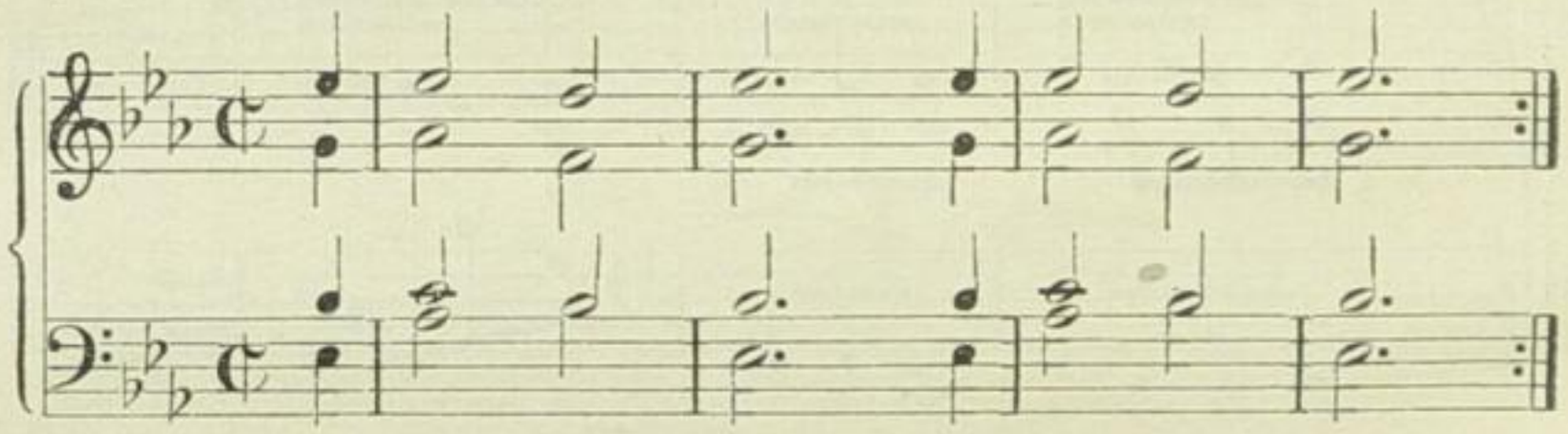


Oder man studiere aus der 26. Ordre die Gavotte und la Sophie, a. d. 18. le Turbulent, a. d. 22. le croc-en-jambe[1]), a. d. 27. Saillie, a. d. 2. les Papillons, die sich rhythmisch, har-

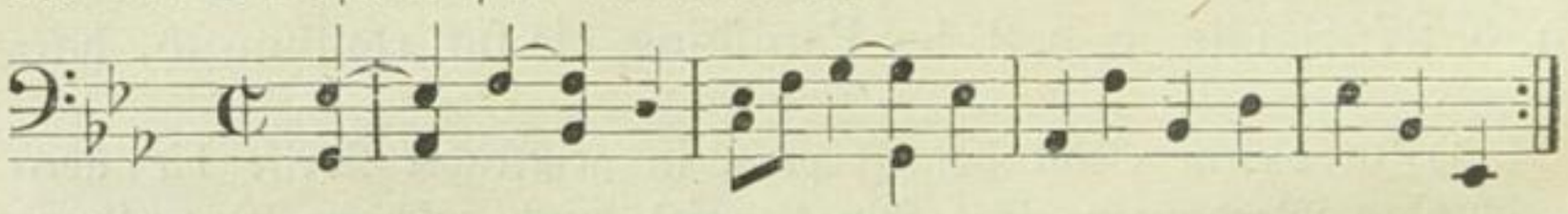
[1]) In diesem Stück hat Couperin in geistreicher Weise die überraschenden Wendungen eines Ringkampfes durch geschickte Verwendung von Trugschlüssen und plötzliche Verlegung erwarteter melodischer Punkte in die andere Stimme treffend gekennzeichnet.

monisch und klaviertechnisch wie eine Vorstudie zum ersten d moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers ausnehmen; a. d. 6. les Moissonneurs und la commère, a. d. 12. la Coribante und l'Atalante!

Was Bach über Couperin und die Italiener hinaushebt, das ist die Tiefe seines Atems, die Größe seiner Linien. Die Kompositionstechnik aber stand bereits bei seinen Vorgängern fest. Die paar Kompositionsmittel, die wir in allem musikalischen Geschehen angewandt und bestätigt finden, sind die Kadenzformeln I-V-I, erweitert I-IV-V-I oder deren Abwandlungen. Die Fortführung dieses Expositionsstoffs vollzieht sich überall linear an der Hand der Tonleiter, oder in den natürlichen Quintfällen; dazu treten noch das Bedürfnis der Wiederholung, um gleiche oder gleichwertige Teile zu einem Ganzen zu vereinigen (Liedform), und das der Abwechselung, das im kleinen die Figuration, im großen die Variation und die großen Formen erzeugt und sich bis zum Verlangen des Kontrastes steigern kann. Für alle diese Grundformen und Kombinationen hat uns Bach unübertreffliche Musterbeispiele geliefert, die besser als jedes Kompositionslehrbuch uns die ewige Gültigkeit dieser unumstößlichen Grundgesetze in idealer Lösung praktisch dartun. Ich greife nur ein paar Fälle heraus. Die Wiederholung einer bereits rhythmisch geordneten einfachen Kadenz ergibt folgenden ersten Teil einer Liedform:

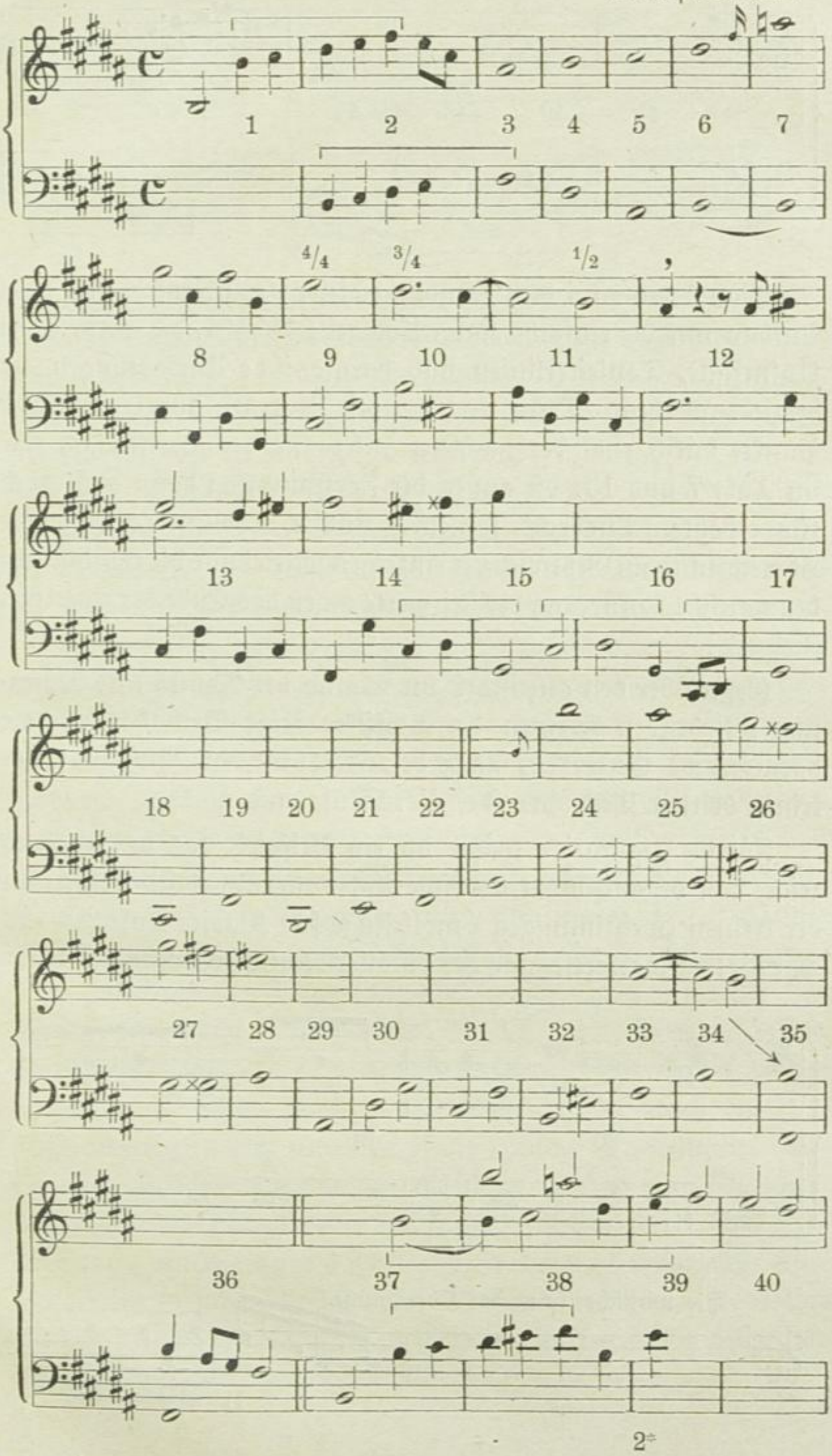


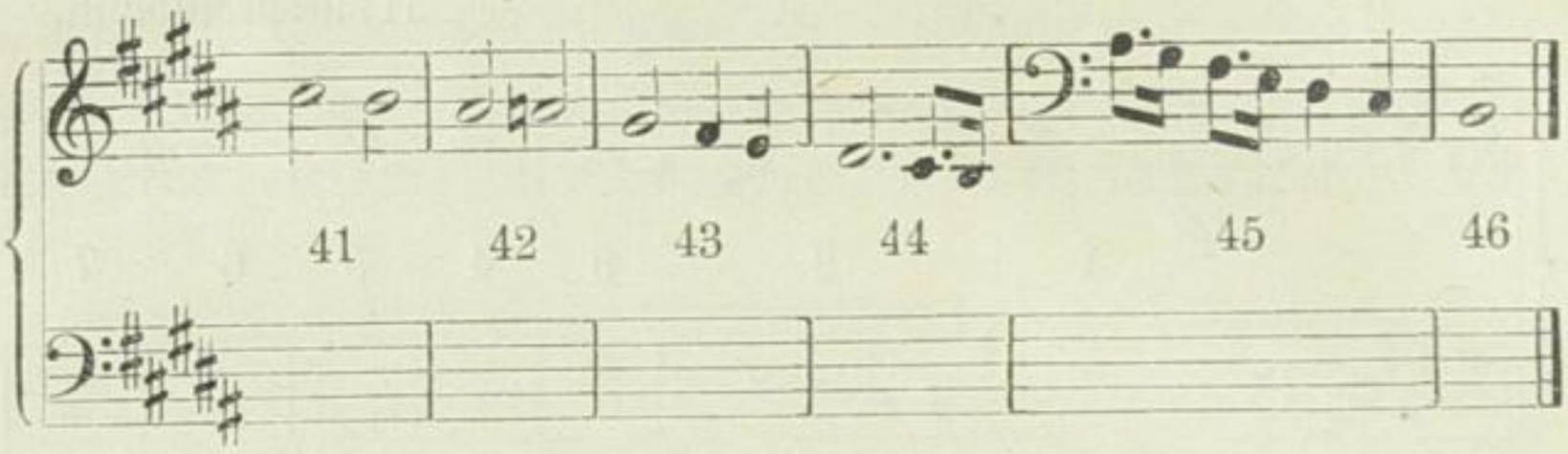
Die praktische Lösung findet sich bei Bach in der 2. Bourrée der IV. Solosuite für Violoncello:



Den linearen Aufbau zeigen uns am besten die Grundlinien des 2. H dur-Präludiums im Wohltemperierten Klavier:

H dur-Präludium.

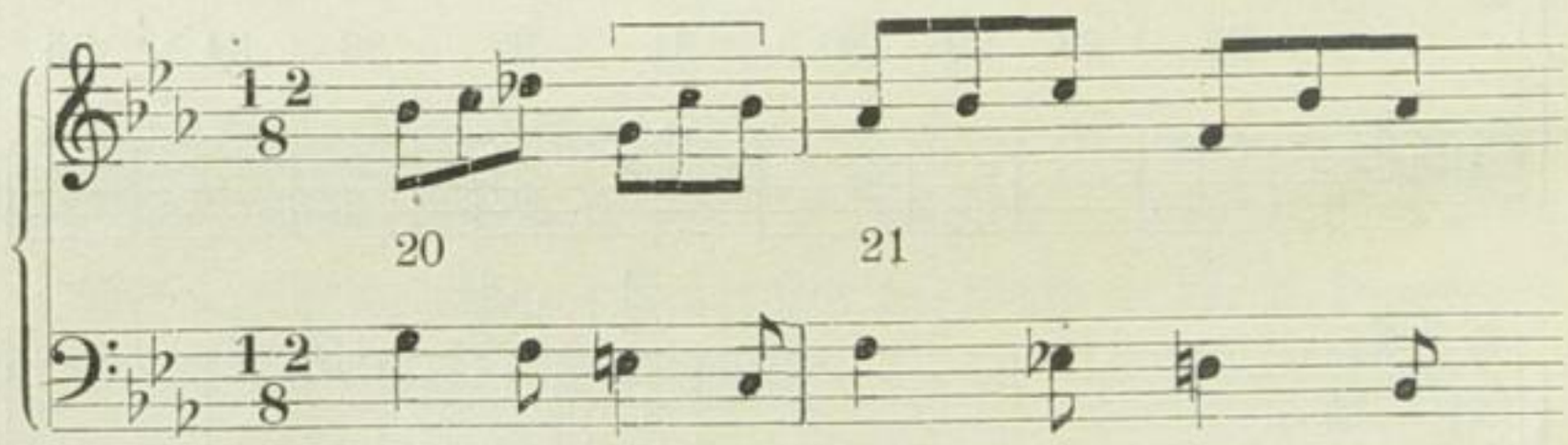




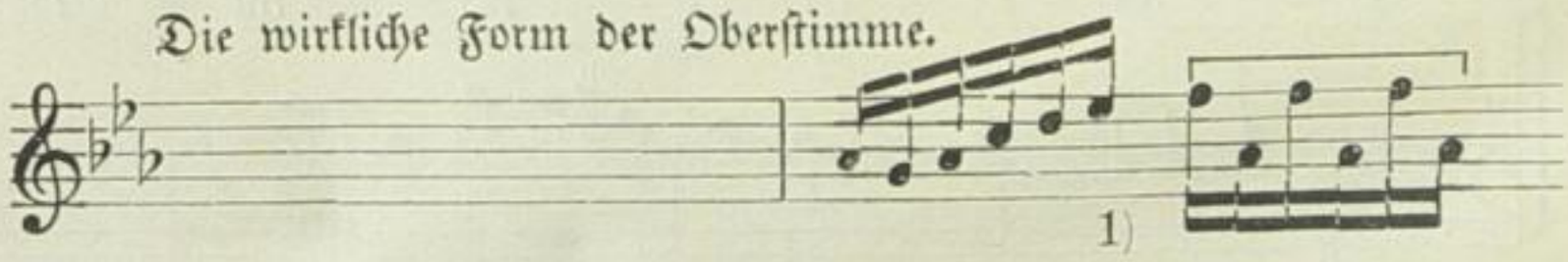
Man beachte bei dem Studium dieser Grundlinien, daß zum Aufbau nur die einfache Kadenzformel I IV V I, die natürlichen Quintfälle, Tonleiterlinien und harmonische Umdeutungen gebraucht werden. Dazu treten noch Übertürmungen erreichter Punkte durch eins der nächsten Intervalle des Dreiklangs, wie im Takt 7 und 13, die außer der Fortspinnung dann auch noch für erhöhten Ausdruck sorgen. Endlich bewundere man die Abwechslung im Gebrauch der einzelnen Mittel und die rhythmisch-dramatische Abkürzung der Zeitwerte gegen das Ende der einzelnen Ziele zu!

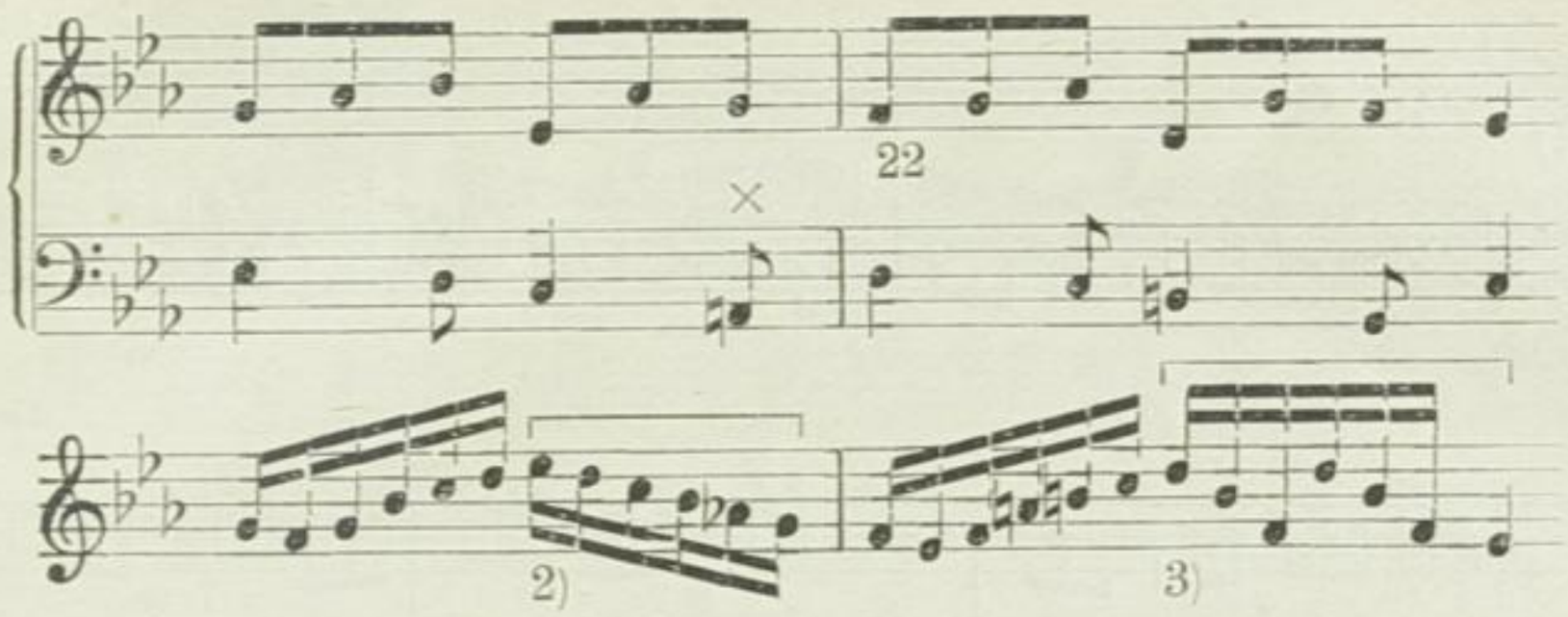
Gegenüber den allzustark im Banne der Tonika und Dominante stehenden Formen der Klassiker zeigt Bach das reichere harmonische Geschehen, ganz besonders in dem Aufbau vieler seiner dritten Teile von der IV. Stufe aus.

Für die Figuration wähle ich ein Beispiel, das uns zugleich zeigt, wie organisch harmonische Änderungen vor sich gehen: in der kleinen zweistimmigen cmoll-Fuge für Klavier Takt 20—22 war die logische Fortsetzung des fmoll-Abschlusses folgende Stelle:



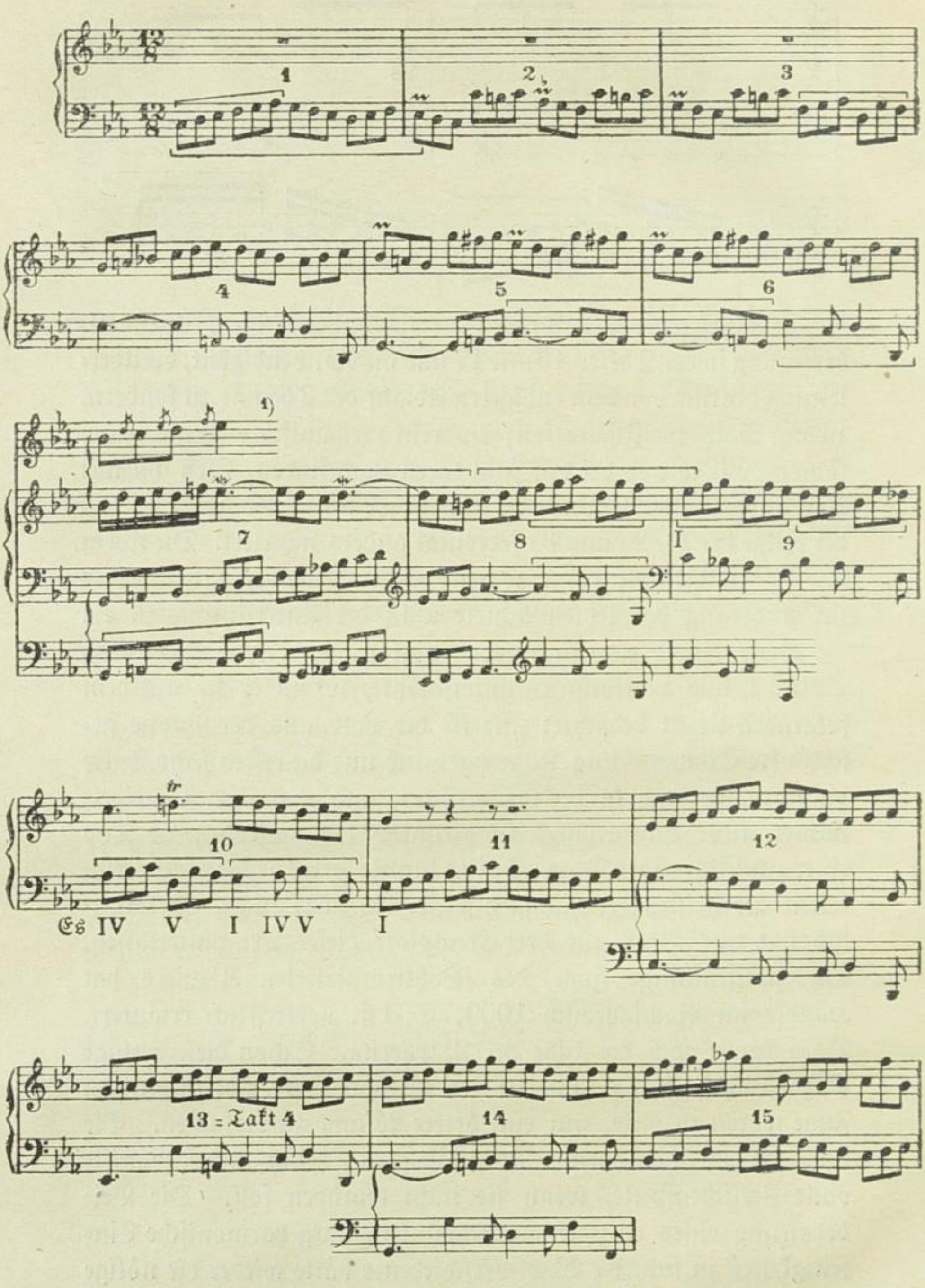
Die wirkliche Form der Oberstimme.



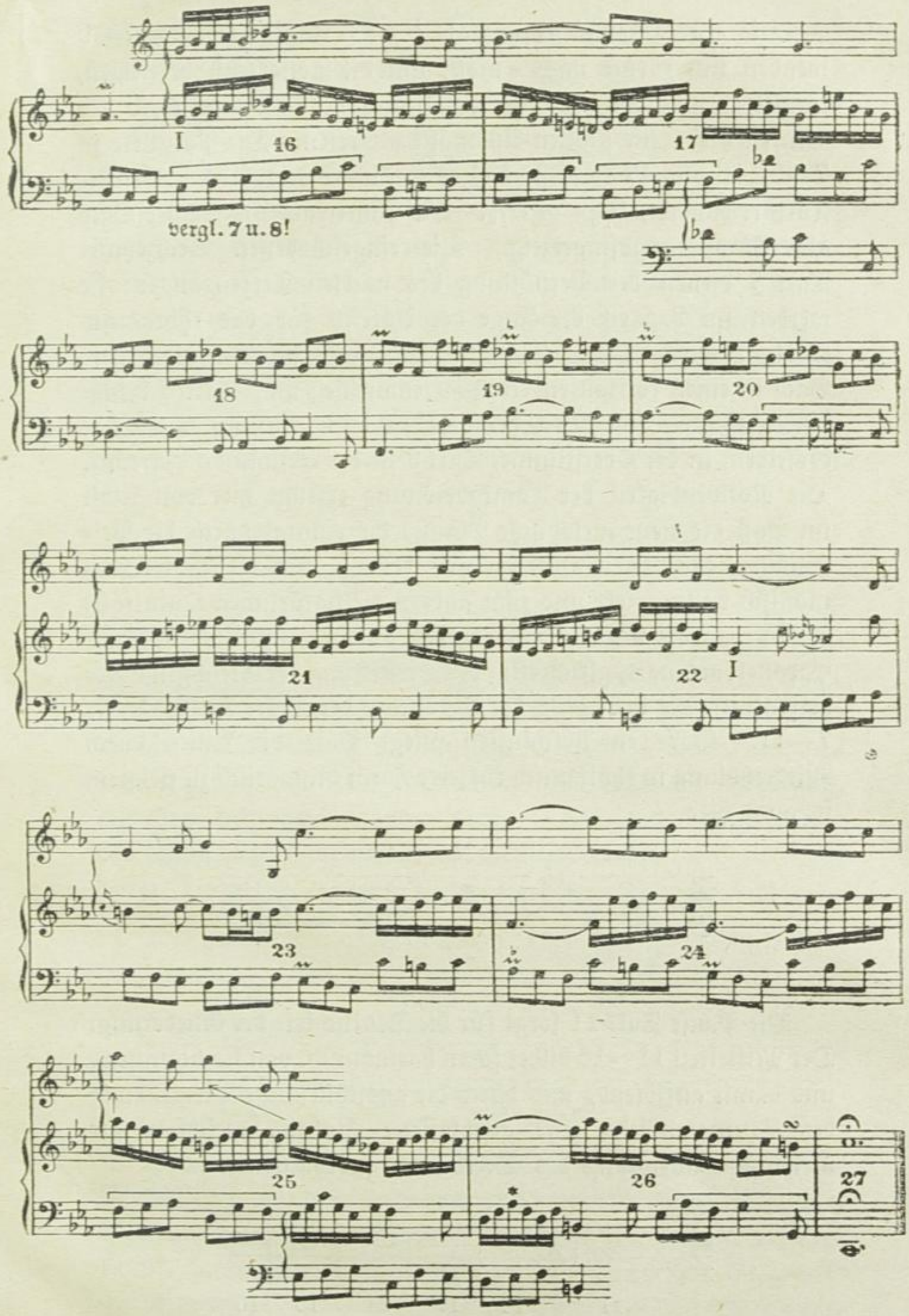


Das Gesetz der Abwechslung, die Rücksicht auf die Sechzehntelbewegung in den Takten 16 und 17 und die Notwendigkeit, die Überleitung deutlich von dem ruhigeren Ablauf des Themas zu sondern, zwang Bach zur Figuration; ein rein mechanisches Sequenzverfahren, wie wir es bei den Italienern noch finden, stieß ihn mit Recht ab. Daher sehn wir die letzten drei Achtel des Taktes 20 in der Folge bei 1), 2) und 3) jedesmal anders figuriert. Die Form bei 2) zwingt ihn dann wegen des eintretenden Querstandes zur Änderung des letzten Achtels a in der Unterstimme in es.

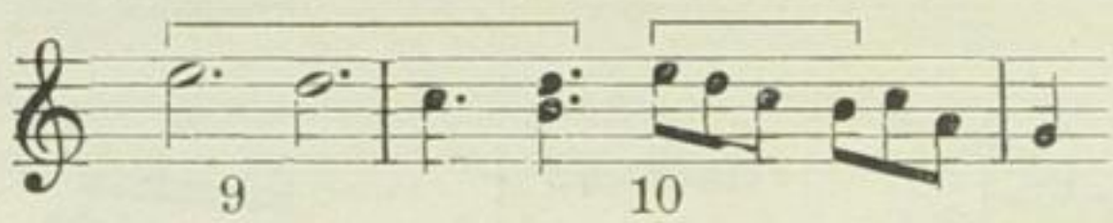
Diese kleine zweistimmige c moll-Fuge, deren Bedeutung Spitta I, 668 vollkommen unterschätzte, indem er sie mit dem folgenden Urteil bedachte: „sie ist der halb aus der Puppe geschlüpfte Schmetterling, Fuge eigentlich nur die ersten sechs Takte hindurch, hernach in der thematischen und motivischen Freiheit immer mehr Invention," ist vielmehr der vollkommene Typ einer zweistimmigen Fuge. Spitta kannte offenbar die Schwierigkeiten der Existenzbedingungen dieser Gattung nicht. Bekanntlich hat uns Bach nur drei Exemplare dieser Art hinterlassen. Die zweistimmige Fuge des Wohltemperierten Klaviers hat Handke im Bachjahrbuch 1909, S. 1ff. vortrefflich erläutert. Dazu käme noch die Fuge der 2. Partita. Schon diese geringe Anzahl muß stutzig machen: der Gefahren der zweistimmigen Fuge waren zu viele, um eine öftere Lösung zu versuchen. Sie verlangt ein schon harmonisch gesättigtes Thema und sehr geistvolle Zwischenspiele, wenn sie nicht ermüden soll. Die Beibehaltung eines einzigen Kontrapunktes barg harmonische Einseitigkeiten in sich, die Wahl verschiedener hätte wieder die nötige Einheit gefährdet. Von diesen Gesichtspunkten aus müssen wir dieses kleine wundervolle Gebilde in c moll betrachten.



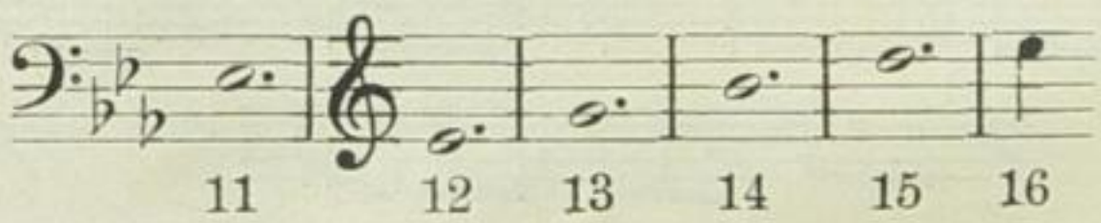
1) Die angeklammerten Stellen geben die ursprüngliche Fassung.


I
16
17
vergl. 7 u. 8!
18
19
20
21
22
I
23
24
25
26
27

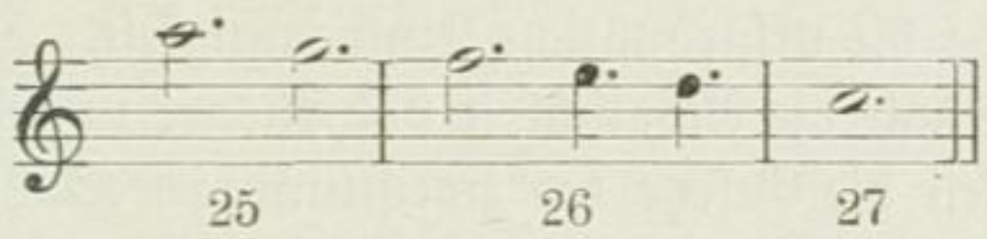
Die erste Durchführung Takt 1—7 verläuft normal. 7—9 wenden sich zurück nach cmoll, um die Tonart zu befestigen, so daß Dux 1—4, Comes 4—7 und der Anhang 7—9 die Stufen I V I im großen Ausmaße vertreten. Die Parallele zu 7—9, 16 und 17 beweist, daß es sich um eine zusammengesetzte Taktart handelt, $^{12}/_{8} = 4 \cdot {}^{3}/_{8}$. Die Schreibart $^{12}/_{8}$ wählte Bach als Phrasierungsfingerzeig. Die eingeschobenen Sechzehntel Takt 7 dienen der Verhüllung des nackten Terzenganges; sie werden im 2. Teil der Fuge der Antrieb für das rhythmisch erhöhte Leben. Die natürlichen Quintfälle des Basses steigert Bach in einen fortlaufenden Quartenaufstieg um. Takt 8 bringt die Konzentrierung des Themas, d. h. nur Anfang und Ende desselben, in der Oberstimme, Takt 9 ist der Abschluß c I erreicht. Die Notwendigkeit der Tonikabetonung erzeugt hier von selbst im Baß die neue melodische Phrase, die einmal durch die Vermeidung der leeren Quinten auf dem 4. und 10. Achtel harmonisch voller wirkt und zum andern die natürlichen Quintfälle herstellt. Takt 9 und 10 dienen als Anhang und Übergang zur Paralleldurtonart, gleichzeitig der Herstellung der Gleichgewichtsverhältnisse der drei Teile der Exposition der Takte 1—4, 4—7, 7—11. Vor den Abschlüssen pflegt Bach die Linien durch Wiederholung in rhythmisch kürzerer Form dramatisch zu steigern, so auch hier



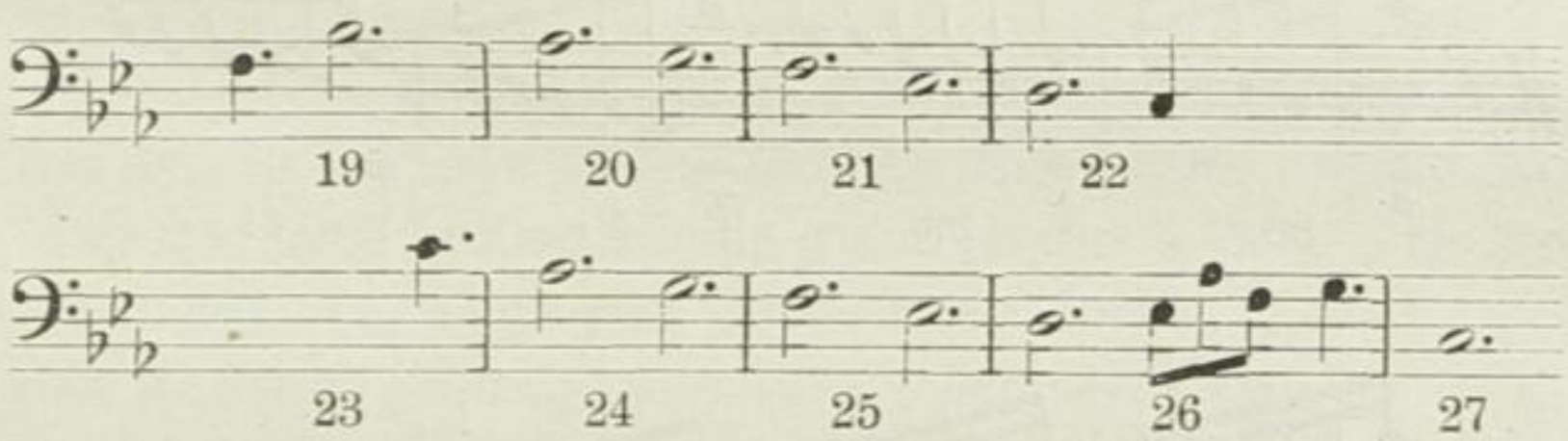
Die Pause Takt 11 sorgt für die Deutlichkeit der Gliederung. Der Mittelteil 11—16 bildet schon harmonisch, von Es beginnend und damit auflösend, und durch die ausschließliche Verwendung des Themaantriebs eine geschlossene Einheit, gleichsam die melodische Auflösung des Dreiklangs auskomponierend:



16 und 17 vollziehen die Modulation von Es nach f, immer wieder an der Hand des einfachsten Wegs, d. h. linear. 18—21 bringen das Thema in fmoll als der IV. Stufe der Grundtonart, 22—25 in der Tonika, so daß diese beiden Einsätze genau mit den beiden ersten korrespondieren: I V — IV — I. Die Modulation von f- nach cmoll geschieht wieder linear, die Figuration der Stelle wurde bereits besprochen. Der Kontrapunkt 22—25 mußte aus schon erörterten Gründen, hier besonders auch aus Rücksicht auf die vorausgegangenen lebhafteren Rhythmen und, eingangs, auf den Tonikaabschluß geändert werden. Der Auslauf des Themas zeigt uns, wie fein Bach die ursprünglichen Endpunkte des Kontrapunkts zur Schlußbildung ausnutzt:



In 26 erscheinen die Punkte as g f wieder dramatisch-rhythmisch gekürzt; der Doppelschlag am Ende von 26 diktiert die rhythmische Konsequenz; in der Unterstimme erscheint zur Vermeidung des Querstandes b—h, den die genaue Sequenz erzeugen würde, als drittes Sechzehntel as(*). Endlich ist erstaunlich, wie Bach den letzten Themaeinsatz als gesteigerte Wiederholung des vorausgegangenen Linienablaufs verwendet, man stelle die beiden Linien gegenüber:

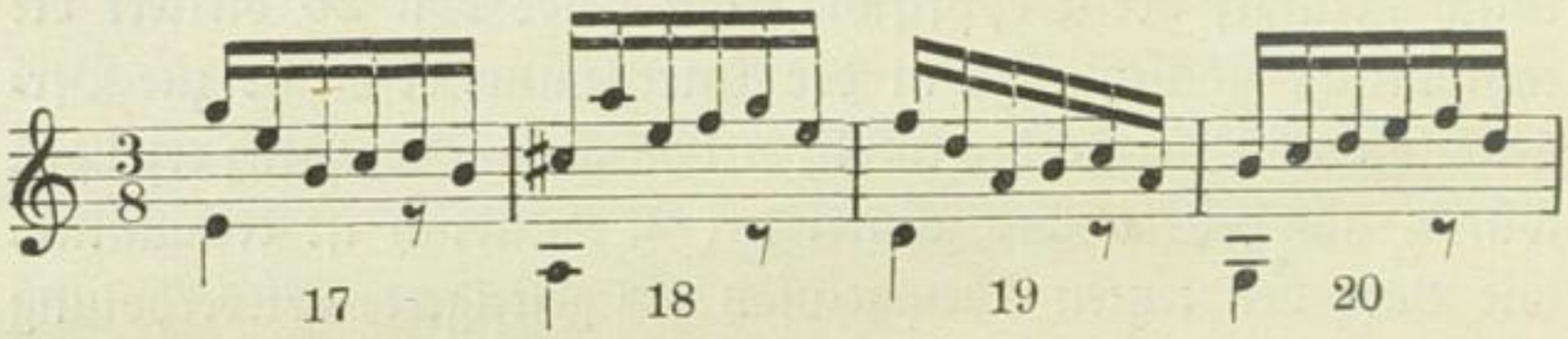


So entwickelt gibt uns die Fuge zugleich auch den Beweis für die Tatsache, daß Bach bewußt arbeitete. Von der thematischen und motivischen Freiheit, die Spitta voraussetzt bei seinem Urteil, kann also nicht länger die Rede sein. Im Gegenteil: die elementare Verwendung des Themas auf den drei Haupt-

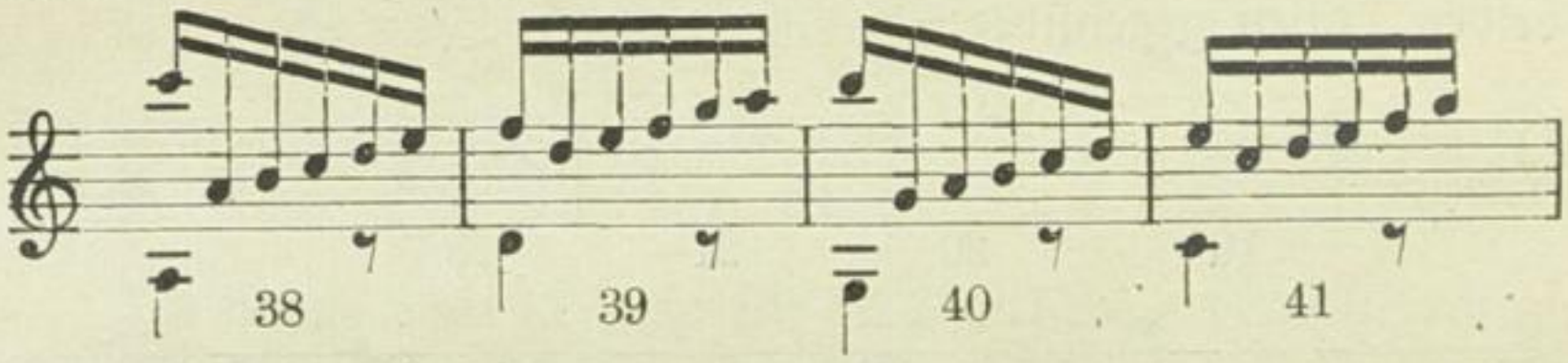
stufen der Tonart, die lineare Konstruktion der Zwischenspiele und die organische Entwickelung aller neuen Bilder im Verlauf der Fuge aus dem Expositionsmaterial bezeugen auf die schönste und eindringlichste Weise Bachs unerbittliche Logik.

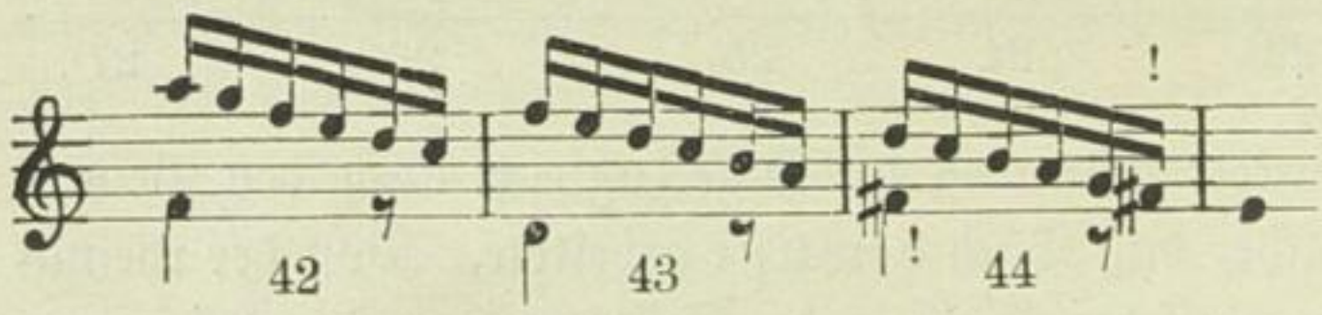
Sobald Bach das Thema samt seinem Kontrapunkt erfunden hatte, war für ihn die Hauptaufgabe erledigt. Die Skizzen zur Ddur- und Bdur-Fughette Bd. 42, S. 269 und 274 bestätigen, wenn sie echt sind, diese Beobachtung.

So parador die Sache klingen mag, der Fall einer einstimmigen Fuge liegt im 1. Satz der V. Seite für Violoncello solo vor. In getreuer Anlehnung an die französische Ouvertürenform folgt einer langsamen Einleitung eine Fuge im $^3/_8$-Takt. Der Vergleich mit der Übertragung dieser Suite auf die Laute[1]) beweist gerade die ursprüngliche Einstimmigkeit. Denn auf der Laute hatte Bach die Möglichkeit polyphoner zu gestalten. Dagegen schließen die Gesetze des zweistimmigen Satzes jede Tautologie der beiden Stimmen, wie sie bei folgenden Stellen (S. 28) vorliegt, aus:



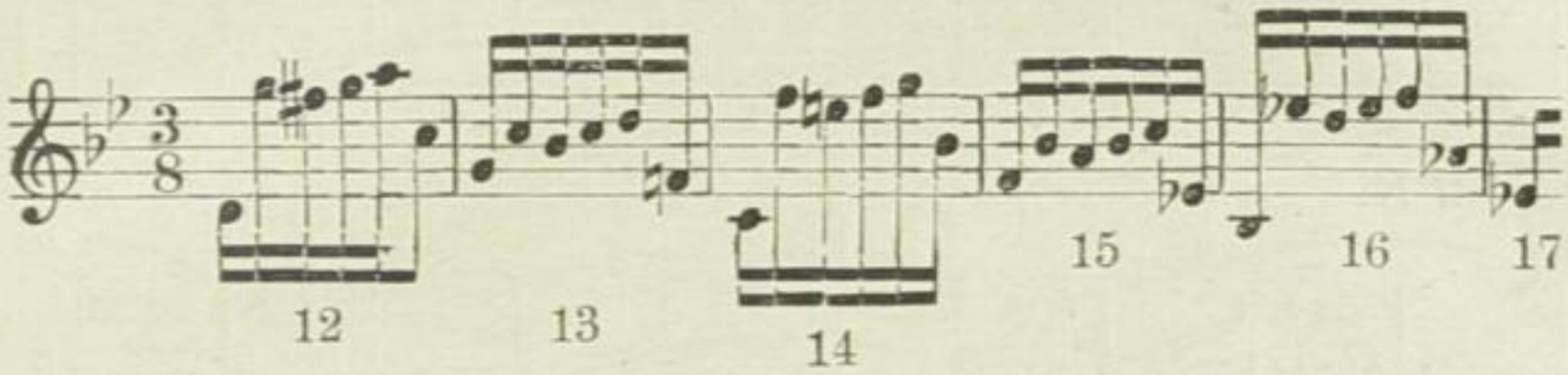
und



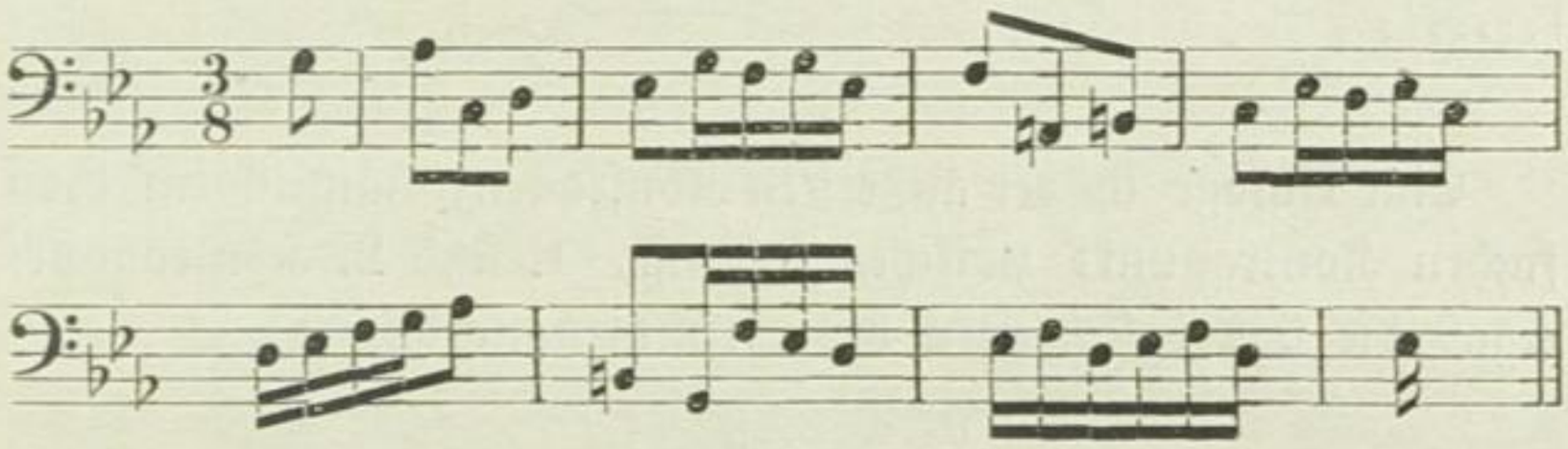


1) J. S. Bachs Kompositionen für die Laute, herausgegeben von Hans Dagobert Bruger; in Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel 1921.

Man denke dabei an die analogen Fälle in den Solosonaten für Violine, z. B. im Presto der gmoll:



Das von Tappert[1]) erwähnte „Autograph" bedarf also einer sehr gründlichen kritischen Nachprüfung. Die Möglichkeit dieses einzigen Falles einer quasi einstimmigen Fuge lag in dem Bau des Themas, das an und für sich schon drei reale Stimmen in sich birgt:

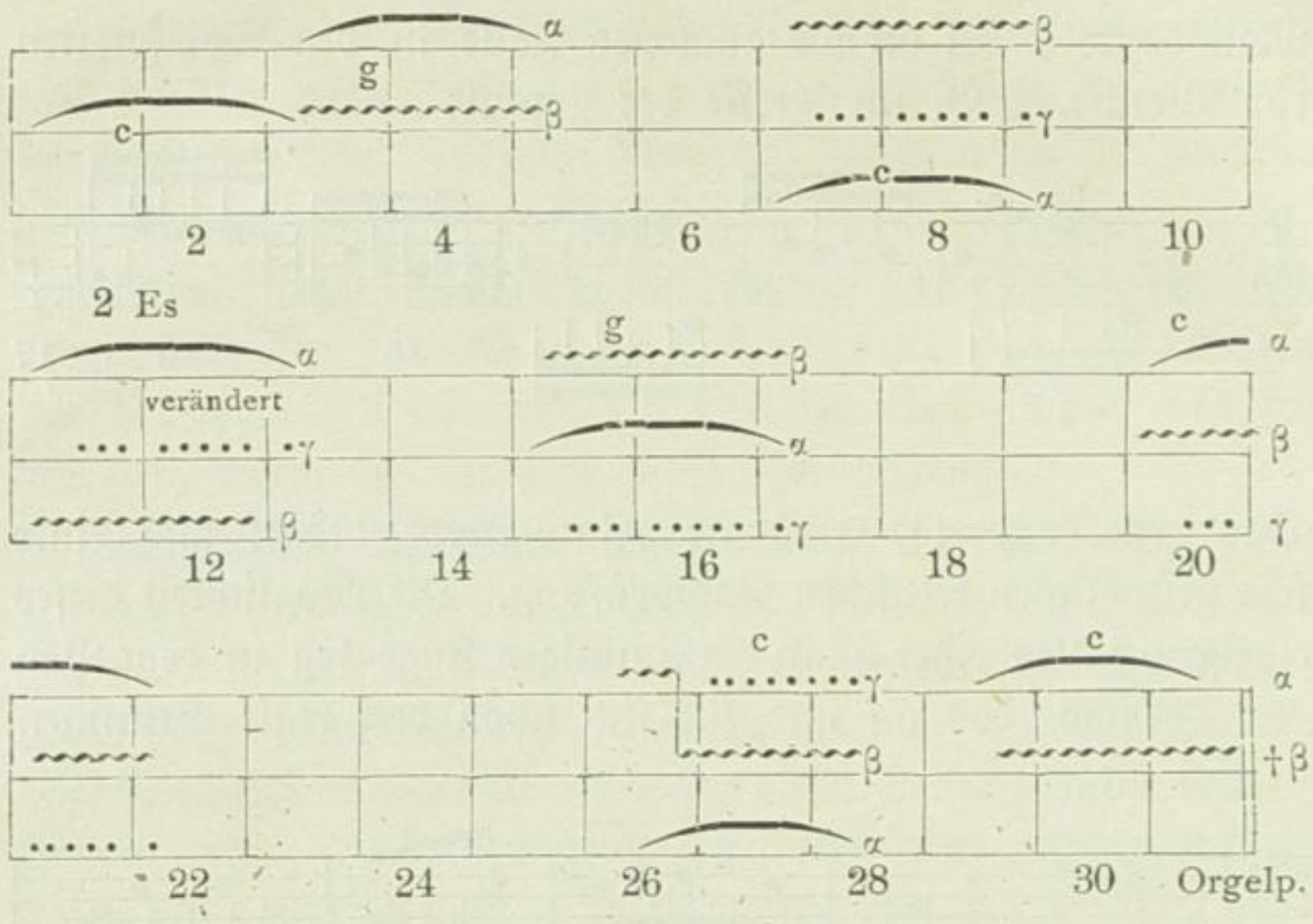


Die weitaus größte Zahl aller Fugen bei Bach ist dreistimmig. Der innere Grund für diese Tatsache ist die Möglichkeit großer Ausdehnungsfähigkeit und Selbständigkeit aller drei Stimmen. Bei vier und mehr Stimmen legt die Anforderung der Spielbarkeit dem Komponisten schon wesentliche Einschränkungen auf. Das Beispiel der ersten cmoll-Fuge im Wohltemperierten Klavier wird uns über das Verfahren Bachs bei der Anlage von Fugen nützliche Aufschlüsse liefern. Die äußere graphische Darstellung ergibt folgendes Bild[2]), in dem das Thema (α) durch ——, der 1. Kontrapunkt (β) durch ~~~~, der 2. Kontrapunkt (γ) durch . . . . dargestellt sind.

---

[1]) S. Bachs Kompositionen für die Laute, Berlin 1901, Wilds Verlag, Leipzig.

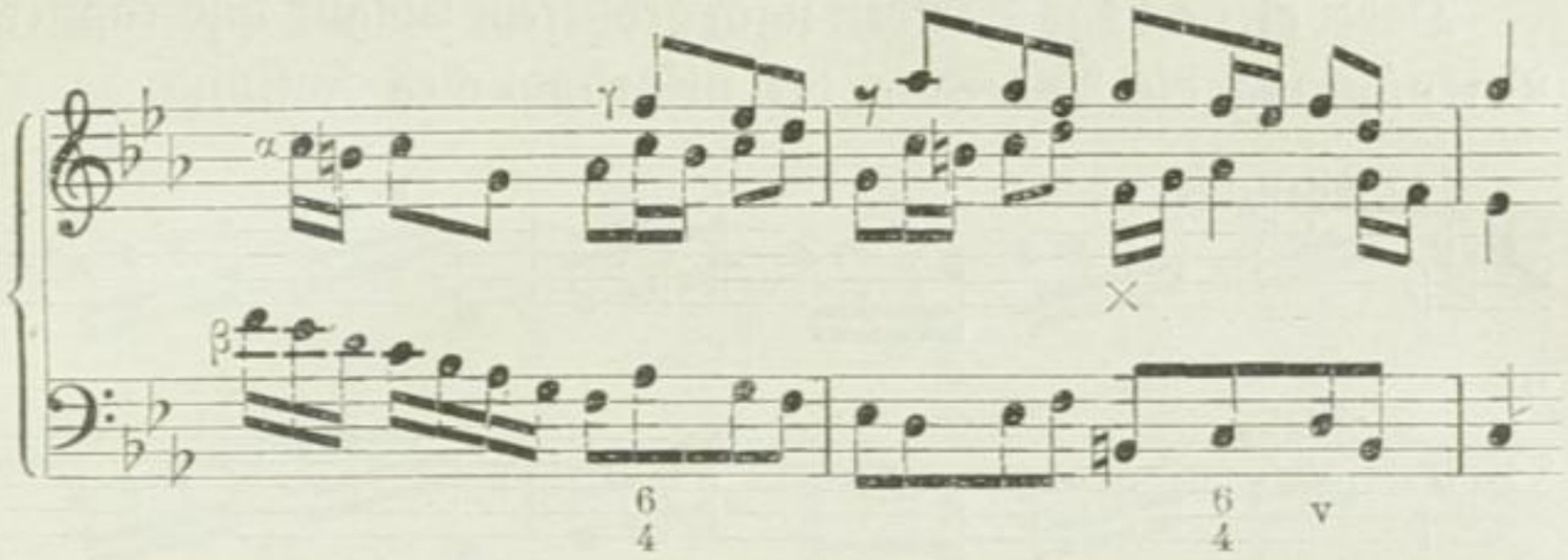
[2]) Entnommen und ergänzt aus Iwan Knorr: Die Fugen des Wohltemperierten Klaviers in bildlicher Darstellung, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912. Bei einer 2. Auflage müßten die Darstellungen aber wesentlich vervollständigt werden.



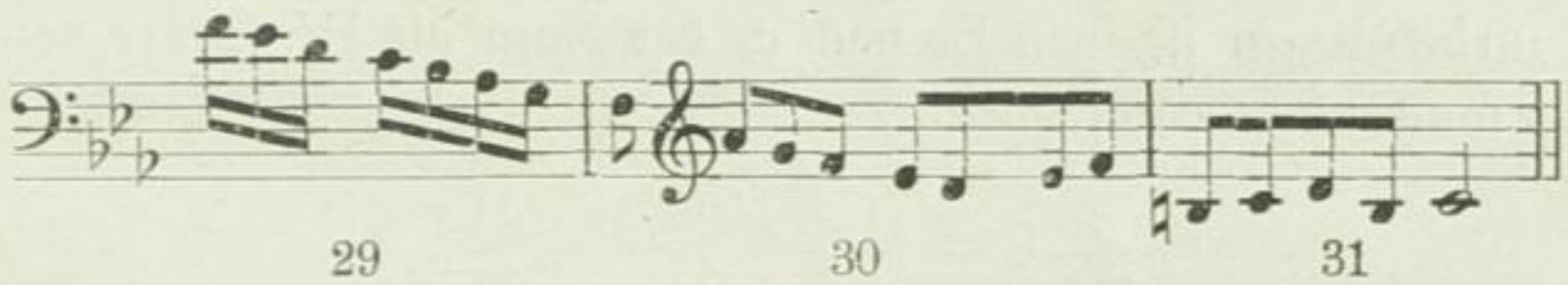
Eine Anlage in der äußersten Konsequenz, nämlich im dreifachen Kontrapunkt zwischen Thema, 1. und 2. Kontrapunkt ergab die 6 Möglichkeiten der Stimmenanordnung:

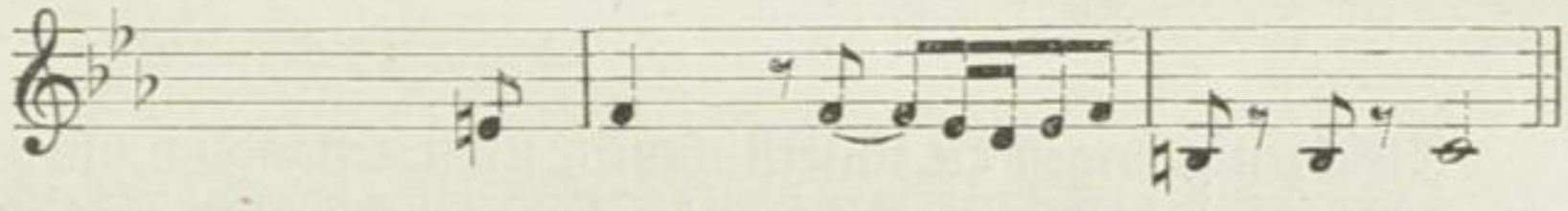
α	α	β	β	γ	γ
β	γ	α	γ	α	β
γ	β	γ	α	β	α

Hatte Bach also den Schlüssel für diese Anordnungen gefunden, so bedurfte es nur noch eines Planes der Tonartenordnung und der Zwischenspiele. Den Schlüssel liefert er uns meist am Schlusse, siehe z. B. die dreistimmige D dur-Invention. Bei der c moll-Fuge finden wir ihn schon Takt 7. Die Themenverteilung wird bestimmt durch die Forderung leichter Hörbarkeit. Da, wo es am schwersten zu verfolgen ist, in der Mittelstimme, erscheint es nur im Anfang, also allein, und Takt 15, wo aber die Pause in der Unterstimme den Hörer genügend auf den Eintritt aufmerksam macht. Im übrigen finden wir alle andern Einsätze auf die Ober- und Unterstimme verteilt, so daß der Spieler sie leicht hervorheben kann. Von den 6 Umstellungsmöglichkeiten bleibt nur die Kombination γ α β ausgeschlossen und zwar aus guten Gründen, sie hätte gelautet:

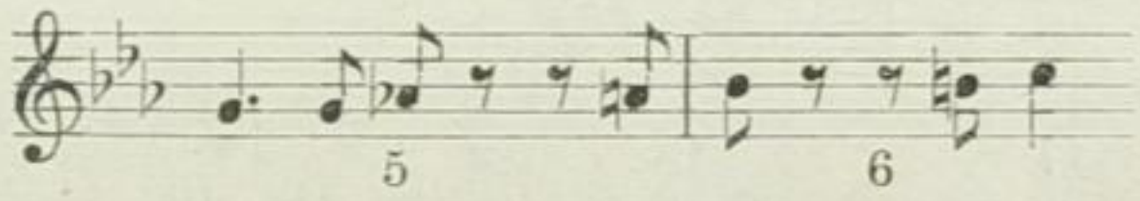


Die Quartsextakkorde und der verminderte Dreiklang (v) nebst der unbequemen Spielbarkeit (×) ließen Bach diese Kombination ausschließen. Die Verlegung des Themas in die tiefere Oktave hätte außerdem noch eine Änderung des Anfangs von β verlangt. Der Orgelpunkt des Schlusses zieht eine solche Änderung unweigerlich nach sich, zugunsten der Spielbarkeit bleiben von seiner ursprünglichen Gestalt nur die unbedingten harmonischen Notwendigkeiten stehen:

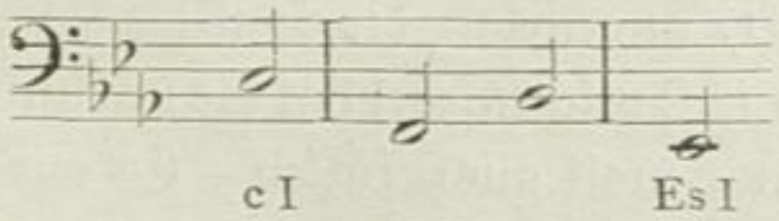




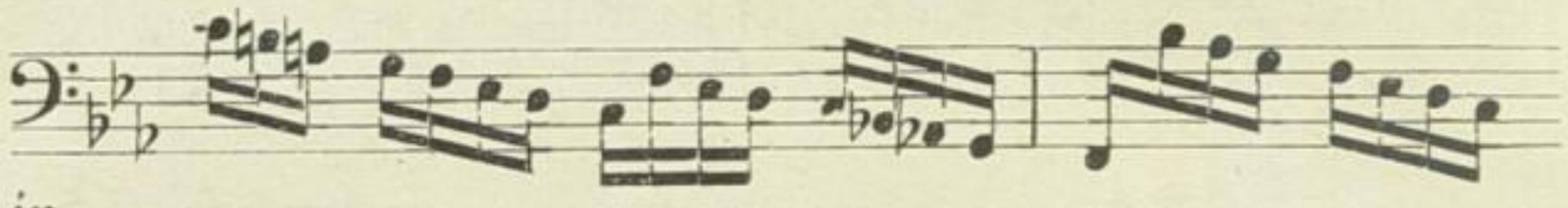
Bei den Zwischenspielen, die alle auf Grund des einfachsten linearen Geschehens vor sich gehen, beachte man vor allem auch Bachs Streben nach Mannigfaltigkeit. Das erste, Takt 5 und 6, benutzt die chromatische Zelle des Themas:



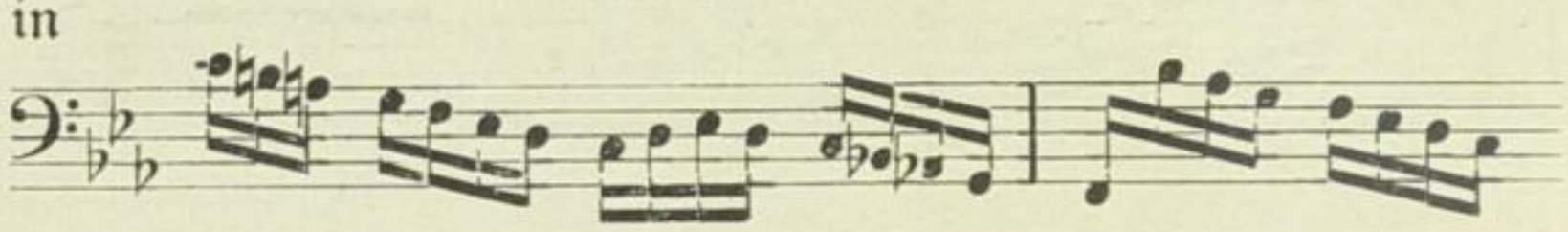
Das zweite charakterisiert folgender Grundverlauf:

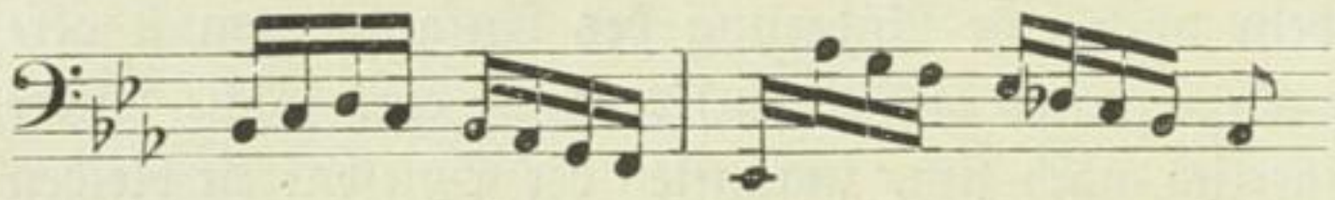


Dabei diktiert das Streben nach größerem Ablauf und engster Verknüpfung die Änderung der ursprünglichen Fassung:

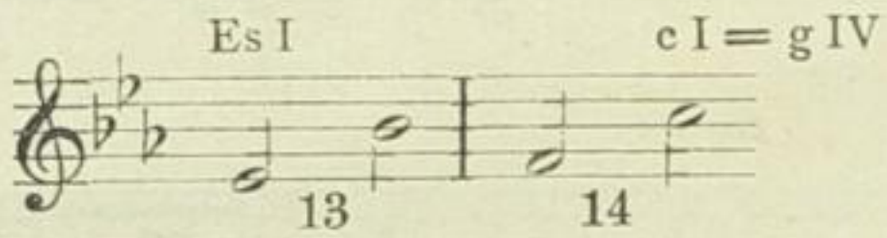


in

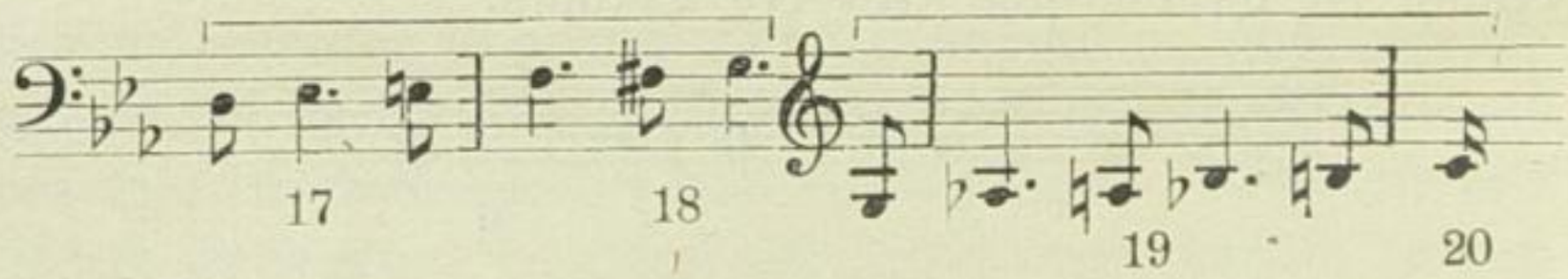




Das dritte Zwischenspiel bringt die Umkehrung des zweiten, in konsequenter Anlehnung an den umgekehrten Weg, der jetzt zurückzulegen ist, von Es nach c, das dann als IV. Stufe von g moll umgedeutet wird:

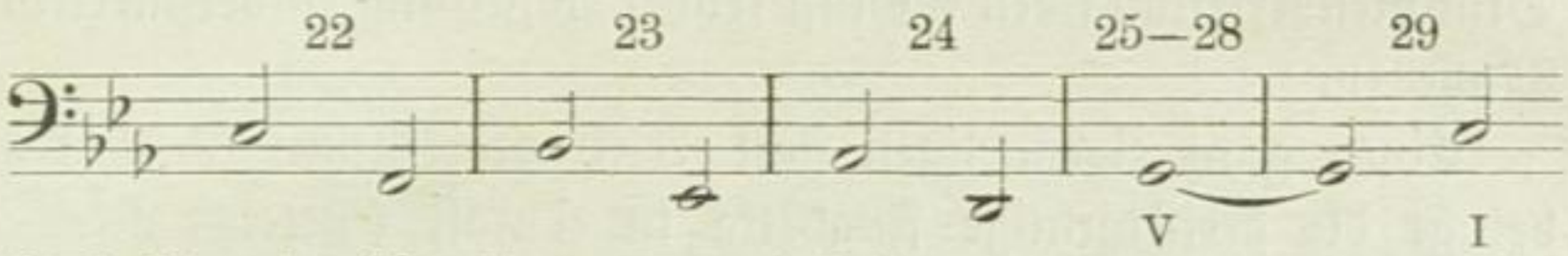


Gleichzeitig sorgen die Unterstimmen, selbstverständlich unter Vermeidung eines Ganzschlusses, für eine neue Abwechslung im Geschehn durch Verwendung der Terzengänge aus β und γ. Das vierte Zwischenspiel bringt das erste doppelt, gesteigert durch eine dritte Stimme, und in seiner 2. Hälfte die Umkehrung der 1. Hälfte:

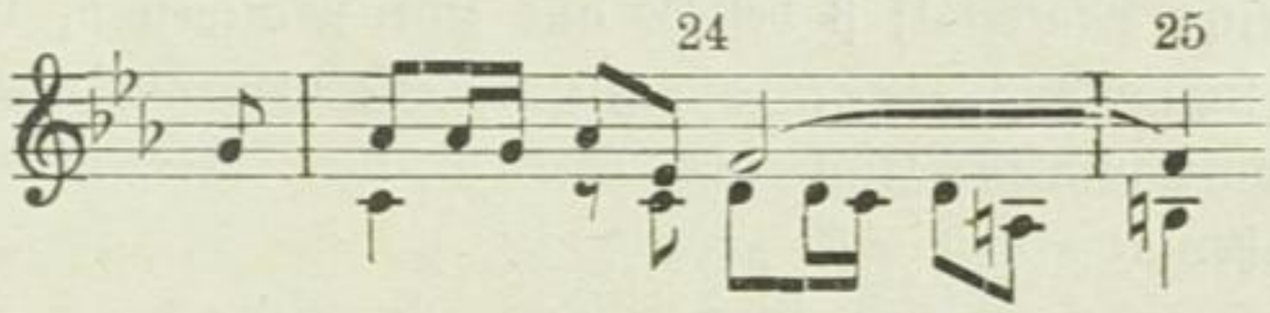


Dabei unterbricht diese rhythmische Anordnung, ein quasi doppelter $^3/_2$-Takt, angenehm die sonstige Zweiteilung des Geschehns. Das letzte Zwischenspiel hat die undankbare Aufgabe, die beiden Einsätze in c moll auszufüllen. Es wiederholt, mit Ver-

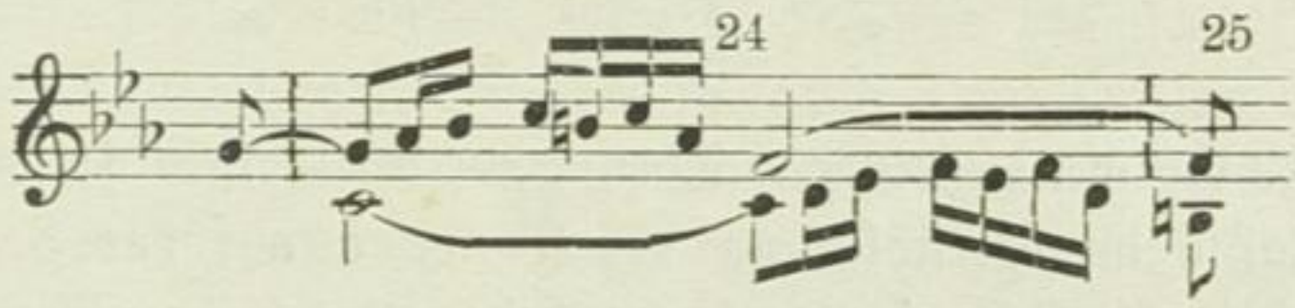
tauschung der beiden Oberstimmen, das Geschehen des 2. Zwischenspiels, nur mit dem Unterschiede, daß es bis zur Dominante führt:



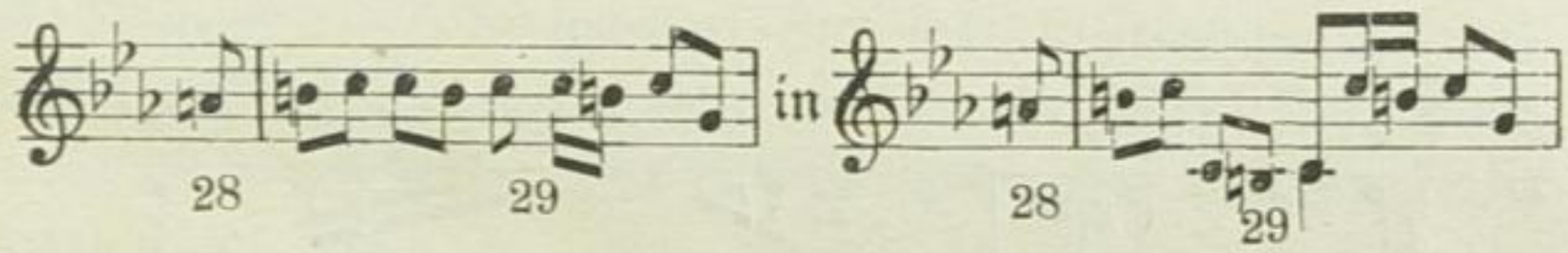
Takt 24 tritt für die erwartete Folge:



natürlich eine erhöhte Ausdrucksform ein:



Zu beachten ist ferner, wie Bach der Spannung auf der Dominante von Takt 25 an selbst das Themageschehn unterordnet und jeden Ganzschluß bis zum Takt 29 vermeidet. Hier bedingt die Rücksicht auf den letzten Themaeinsatz die Änderung der ursprünglichen Linie

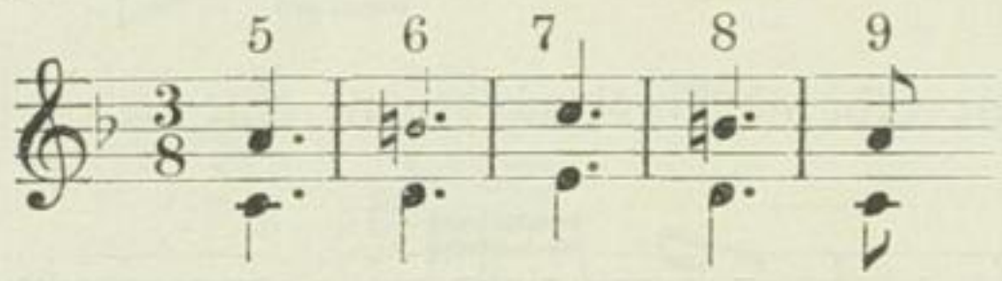


So steht diese c moll-Fuge als glänzendes Paradigma der dreistimmigen Gattung am Eingang des Wohltemperierten Klaviers, von Bach wohl mit Absicht an die Pforte gesetzt.

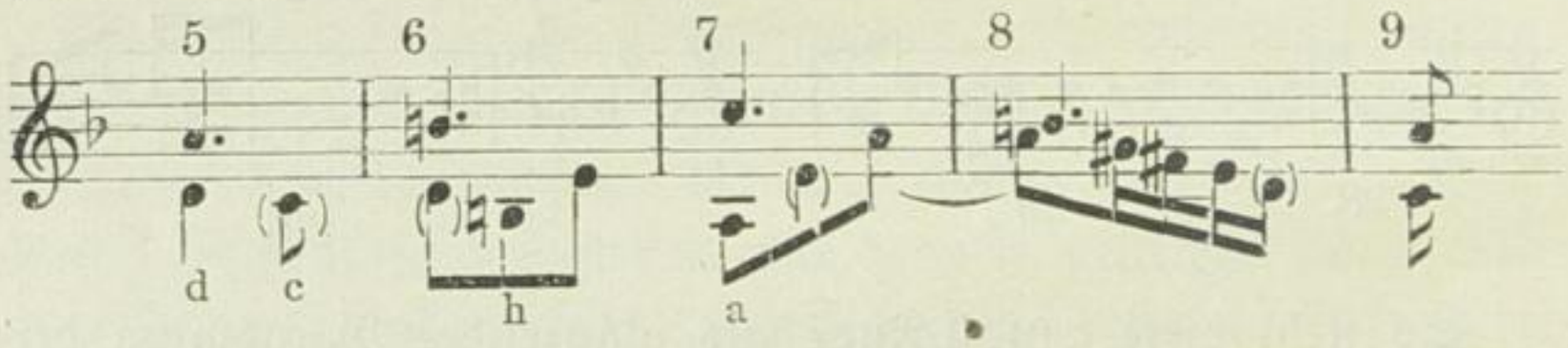
Bei den beiden vierstimmigen Fugen f moll und fis moll (Wohlt. Kl. I) legt der irreguläre Einsatz der 4. Stimme als Dux an Stelle des erwarteten Comes und ihre starke Dreistimmigkeit die Vermutung nahe, daß es sich um ursprünglich 3 stimmige Formate handelt, denen die 4. Stimme nachträglich von Bach hinzugefügt wurde. Bei der fis moll-Fuge läßt außerdem die sonst seltene Wiederholung einer ganzen Stelle, nämlich

Takt 7—11 in der höheren Oktave 28—32, wenn auch mit ganz geringfügigen Änderungen in der Mittelstimme und mit anderer Stimmenverteilung den Schluß früher Abfassung in verstärktem Maße zu.

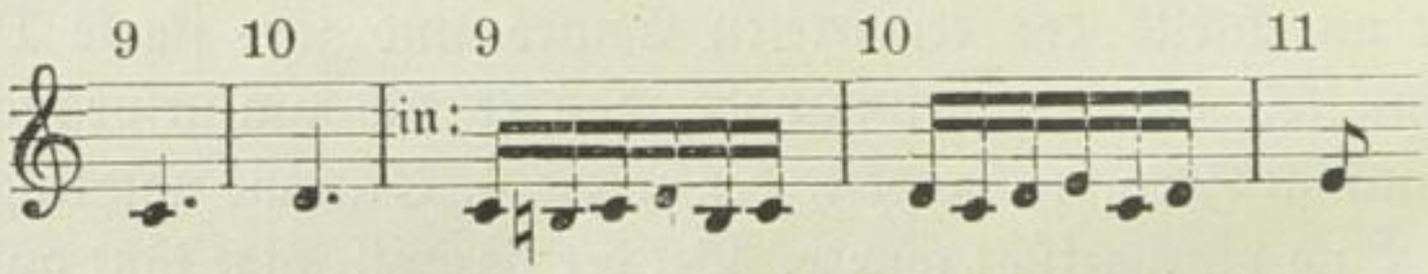
Einen ganz eigenartigen Fall kontrapunktischen Geschickes bringt die dreistimmige Fughetta in d moll (Peters, Kleine Präludien S. 38). Beide Kontrapunkte zum Thema haben das gleiche Material; β besteht aus zwei Motiven β_1 und β_2, γ setzt sich aus $\beta_2 + \beta_1$ zusammen. Die ursprüngliche Form des Kontrapunkts zeigt nur Sexten- bzw. Terzenparallelen zum Thema:



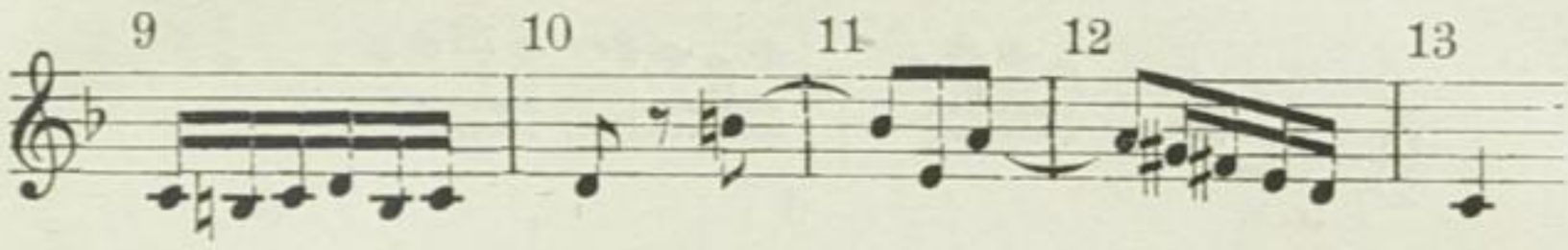
Die Notwendigkeit, das Thema auf der Tonika zu beenden, veranlaßte die Verschiebung des Tones c auf das 3. Achtel, die absteigende Zelle d c verlangte sodann nach ihrer Fortsetzung in h und a. Takt 7 rückt e dadurch auf das 2. Achtel, die Hervorhebung der neuen Tonika zieht das obere a heran, Takt 8 ist der Fall mittelst der durchgehenden Sechzehntel zum ursprünglichen Ton d von selbst gegeben. Daher erscheint der Kontrapunkt in seiner 1. Form so:



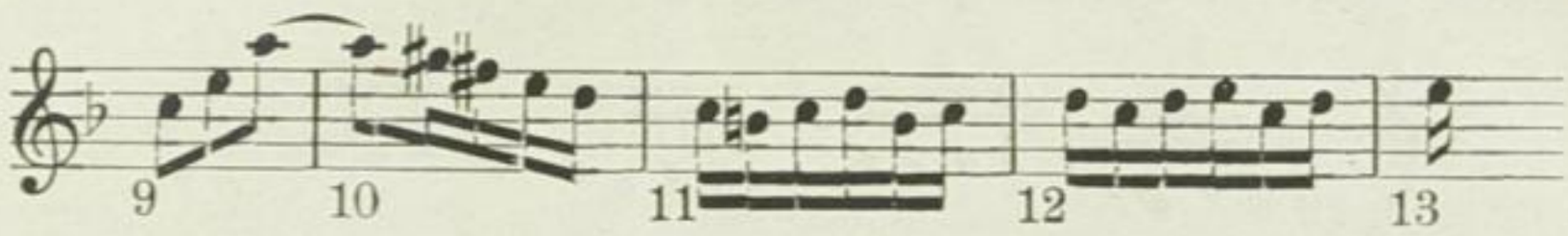
Die eingeklammerten Noten bezeichnen die ursprüngliche Linie. Die Sechzehntel im Takt 8 schreien nun aber nach Durchführung ihres Rhythmus und erreichen ihr Ziel durch die Figurierung der einfachen Linie:



so daß β nun die Gestalt:

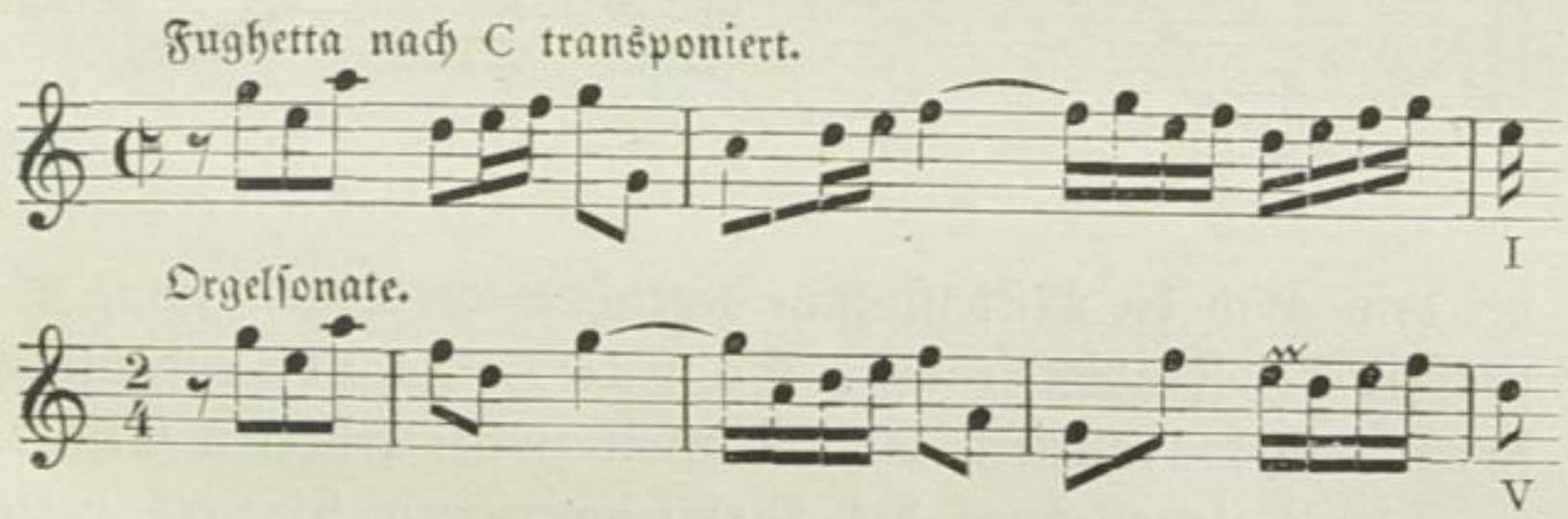


und γ die Form:

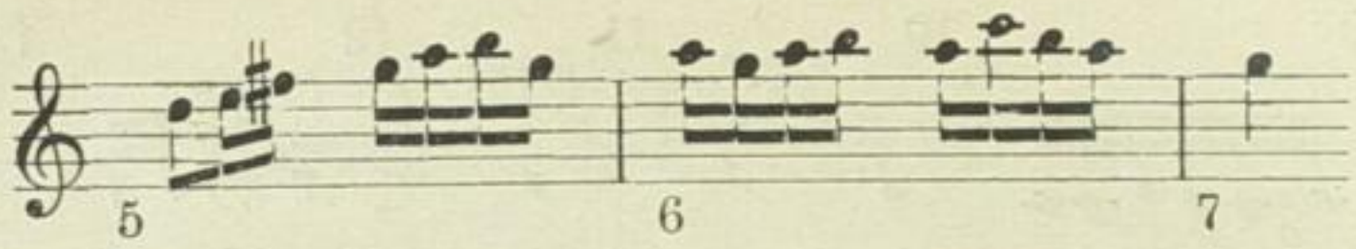


annimmt. Diesen besonderen Verhältnissen Rechnung tragend, erscheint auch der Comes gleich zweimal hintereinander. Daß β gleichwohl in 10 die Figurierung des Tones d unterläßt, hat seinen guten Grund; die Figurierung hätte durch Vorausnahme des e diesen Ton in 11 melodisch entwertet. Der Leser studiere die Fuge nun selbst weiter und beachte die neue Form des Kontrapunkts 33—36, die zum Thema im doppelten Kontrapunkt der Duodecime erfunden ist, wie die Umkehrung 37—41 beweist. Natürlich basiert auch dieser neue Gegensatz nur auf der ursprünglichen Linie.

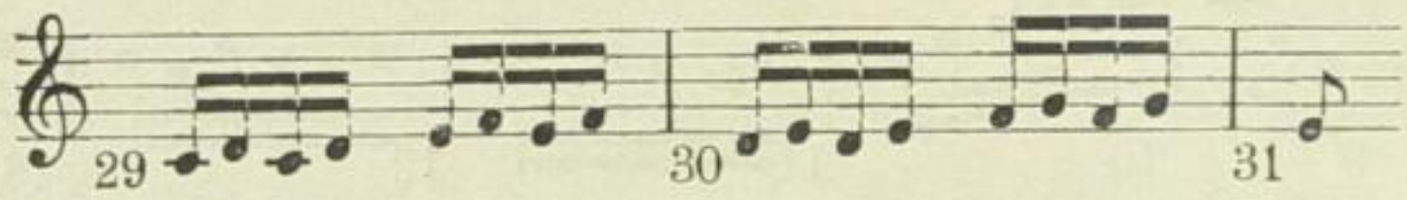
Der Fall der Umwandlung einer dreistimmigen Fughetta in eine vierstimmige Fuge liegt bekanntlich bei der 2. Asdur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers vor. Ihre Vorlage, eben die Fughette in F, findet sich B. G. Bd. 36, S. 113 und stimmt bis auf unwesentliche Kleinigkeiten mit der Fuge in As bis zum 24. Takte überein. Zur Zeit der Zusammenstellung des 2. Teils des Wohltemperierten Klaviers fiel es Bach dann ein, daß der 3. Satz seiner 5. Orgelsonate das gleiche Thema behandelte:



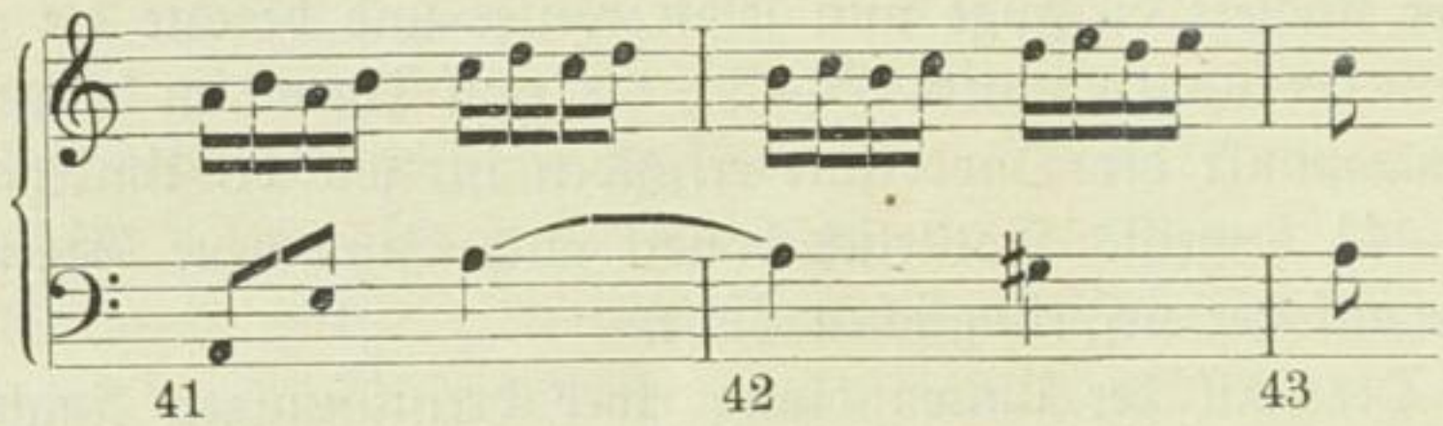
nur mit dem Unterschiede, daß das Thema der Sonate auf der Dominante schloß. Aus dem Motiv der Oberstimme Takt 5—7



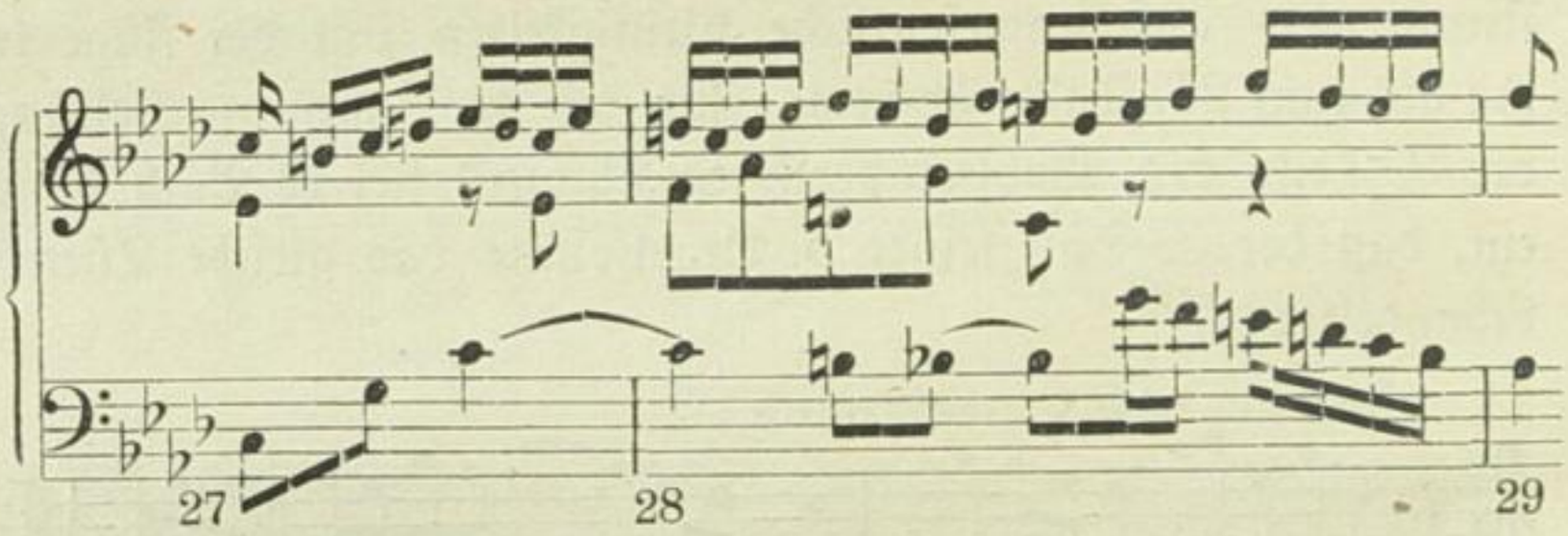
wurde das 2. Thema gebildet:



das durch seine selbständige Verwendung auch im 4. Teil Takt 119ff. schon eine wirklich sonatenmäßige Form (im Sinne der Klassiker) heraufbeschwört. Indem Bach dieses Motiv in der Mollform, wie es sich 41, 42 findet:

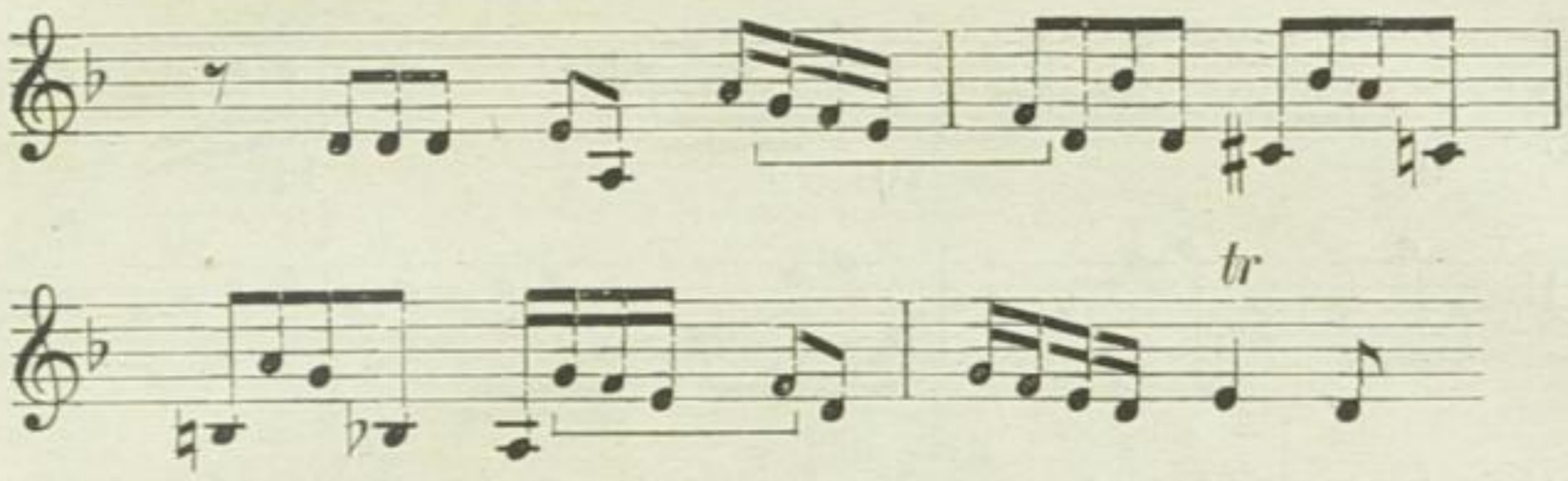


dem thematischen Material der As-Fuge anglich, entstand das Gebilde:

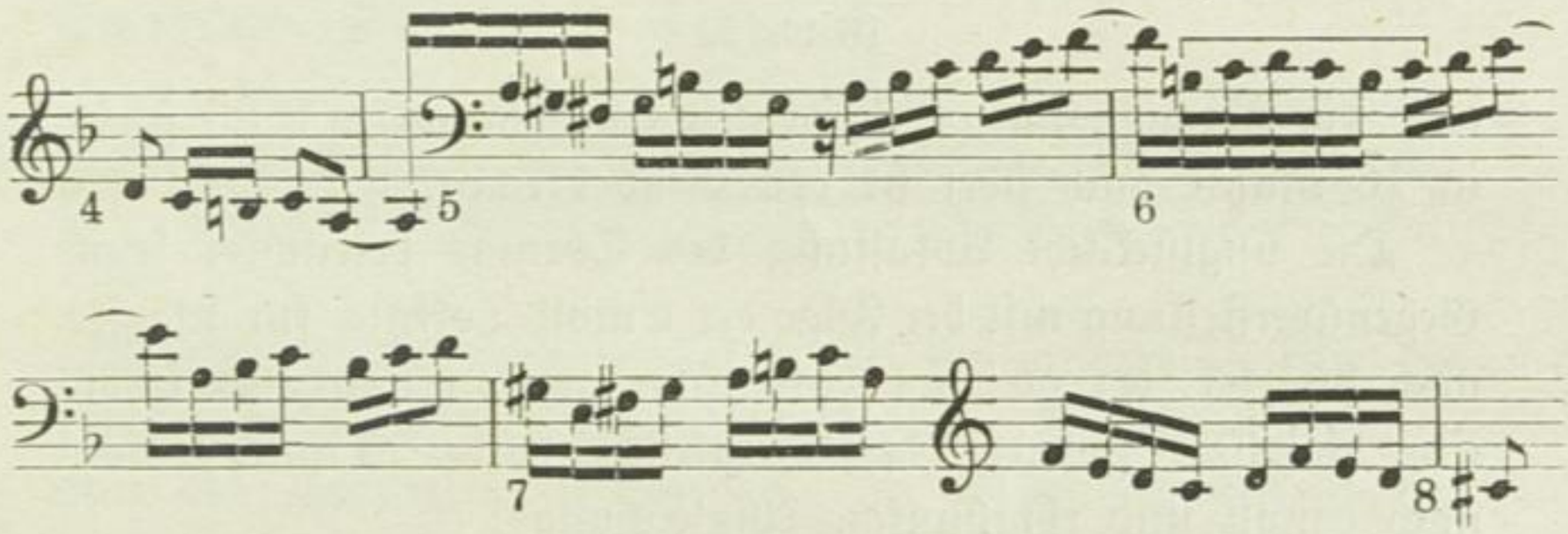


bei dem auch die Mittelstimme gegenüber der Orgelfassung die größere Selbständigkeit zeigt. So ist die As-Fuge die endgültige Form und konzentrierte Kombination zweier früheren Stücke.

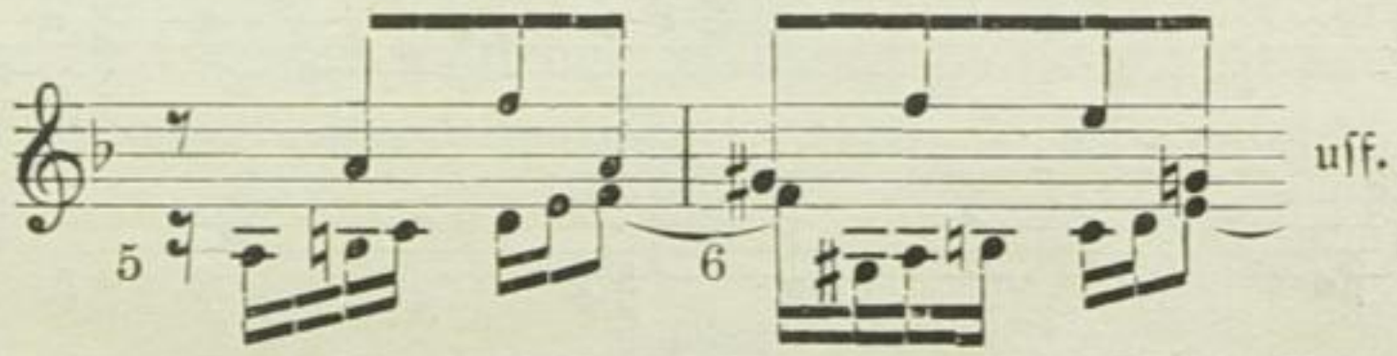
Die 2. d moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers hatte ebenfalls eine Vorlage, sie steht im B. G. Bd. 36, S. 188. Ihr Thema:



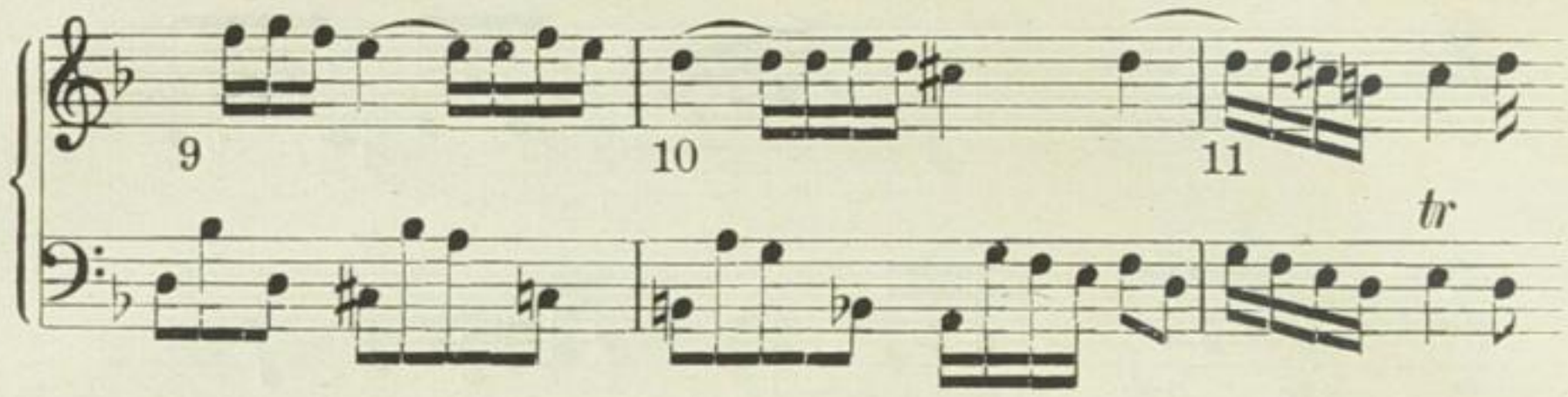
war verunglückt: es war bereits im 2. Takt abgeschlossen, der chromatische Gang wird nicht als organische Folge empfunden, die drei Sechzehntelstellen sind eben so rhythmisch isoliert wie melodisch tot; gleichzeitig wirkte die rhythmische Verschiebung des Motivs am Ende des 3. Takts taktverkleinernd, weil die Erinnerung den Schwerpunkt unwillkürlich auf den Ton f verlegt und so einen 2. Abschluß erzeugt. Takt 4 bleibt dann überhaupt unverständlich. Dies innere Mißverhältnis der Grundlinien des Themas färbte auch auf den 1. Kontrapunkt ab:



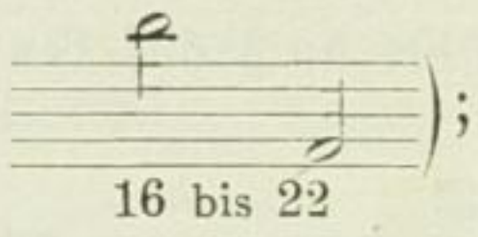
der die Schäden des Themas nur unterstrich; die Zweiunddreißigstel stehn isoliert, sie sollten ursprünglich für das Ausbleiben der erwarteten Sequenz entschädigen, die, genau durchgeführt, eine üble Tautologie der beiden Stimmen erzeugt hätte:



Endlich zeugt auch der 2. Kontrapunkt noch von dem naiven Standpunkt des sich Treibenlassens; die Parallelität der Linien:

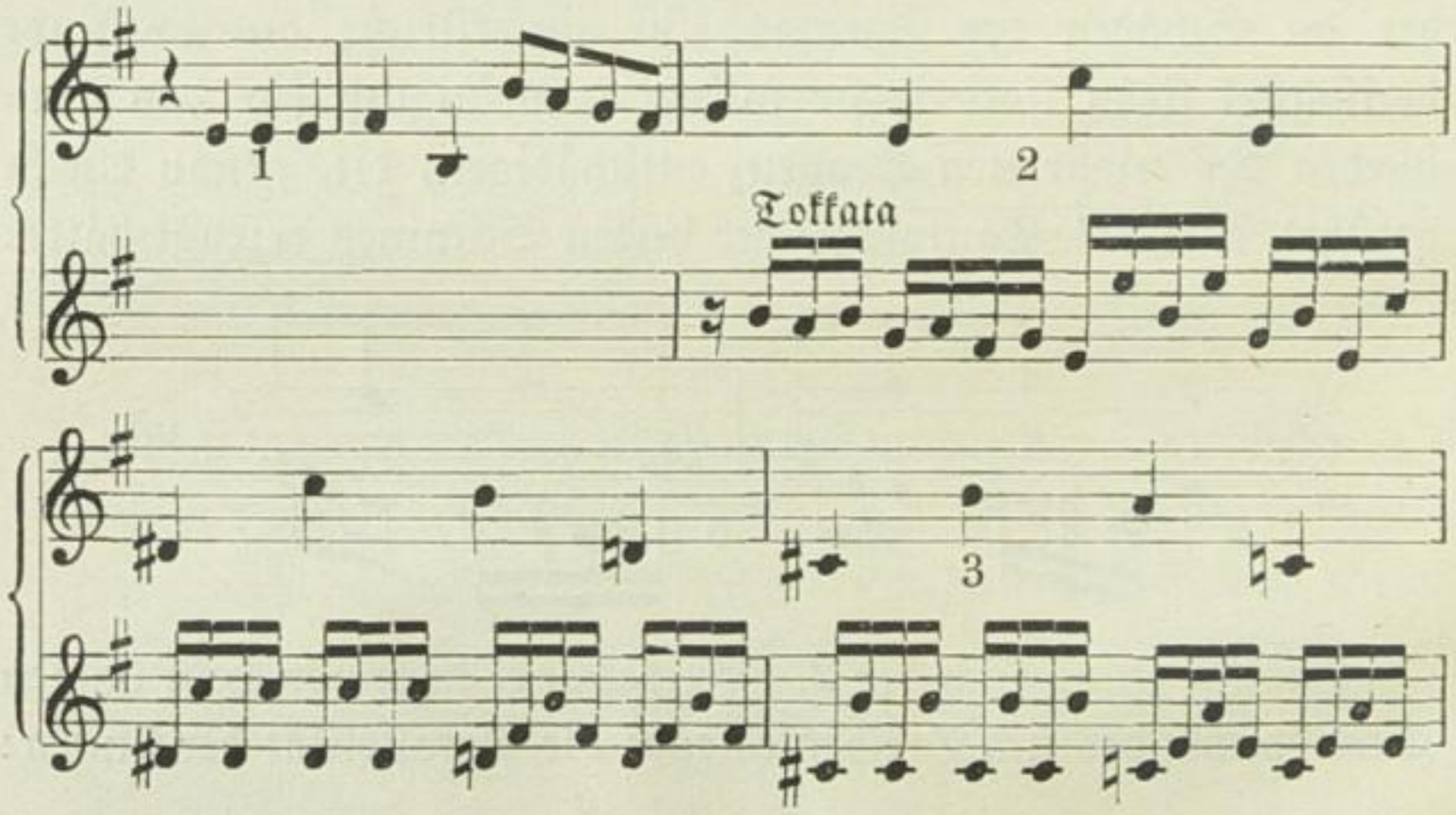


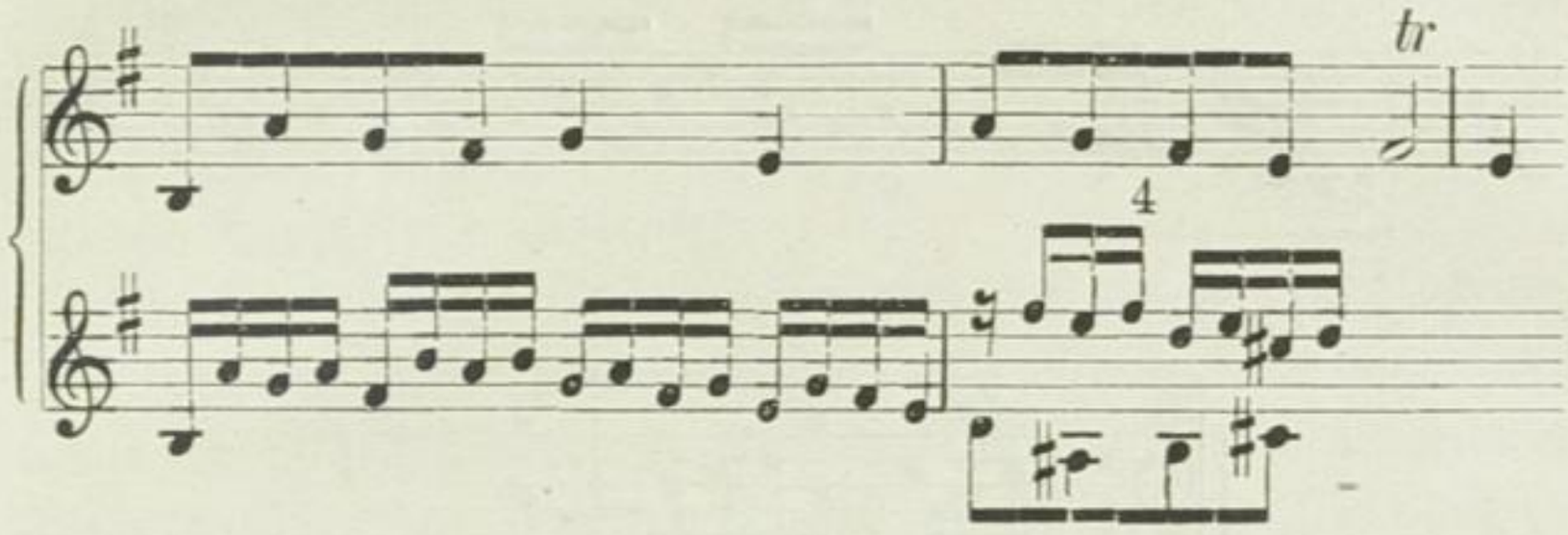
lieferte wohl den harmonischen Sachverhalt, bleibt aber dabei melodisch unselbständig. Man beachte, wie oft in der Oberstimme 6—11 der Ton d vorkommt, eine melodische Unmöglichkeit! Die ungeschickte Lage des Themas in der Mittelstimme 11—15, insbesondere seine Verwischung durch den 1. Kontrapunkt 12, 13 beweist ebenso die Unbefangenheit des Autors. Die 2. Hälfte der Fuge verläuft im allgemeinen glatter und weist größere Linienführung auf (Oberstimme 16—22



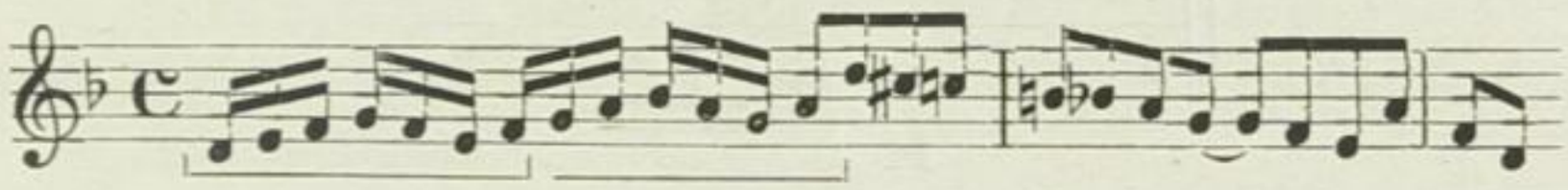
aber die Vorausnahme des eigentlichen Höhepunkts b 23 schon in 16 mußte auch über sie den Stab brechen.

Die unglückliche Abfassung des Themas beleuchtet seine Gegenüberstellung mit der Fuge der e moll-Tokkata für Klavier noch schärfer, der gleiche harmonische Inhalt erfährt hier schon eine präzisere Form, (des Vergleichs halber Transposition nach e moll und rhythmische Angleichung):

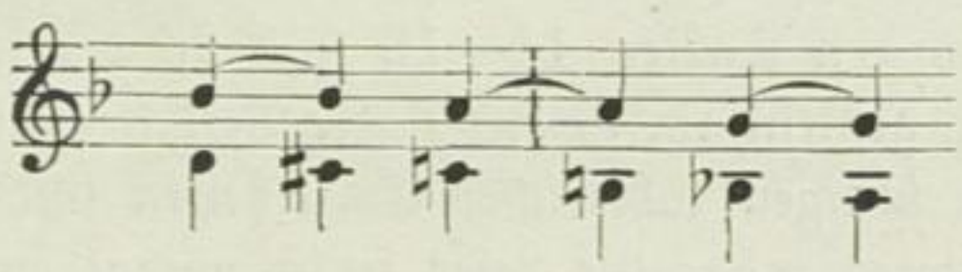




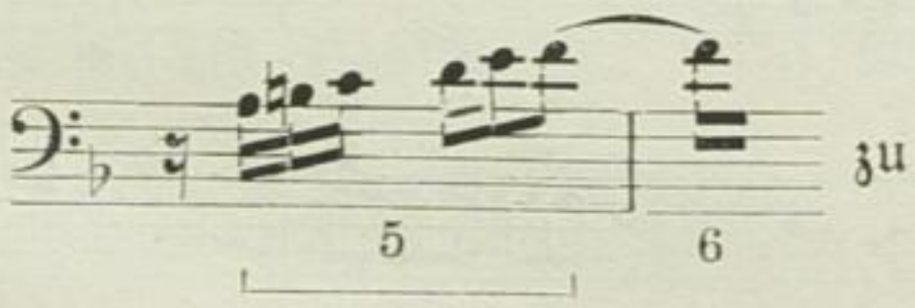
Alle diese Mängel zwingen uns, diese Fuge in die frühste Schaffensperiode Bachs zu verlegen. Der Gründe waren wahrlich genug, den Hebel von neuem anzusetzen. Und nun kann man nur immer wieder staunen über die schier unendliche Kraft und Fähigkeit Bachs, Früheres umzubilden, und über die scheinbar instinktive, in Wirklichkeit jedoch — ich glaube, der Beweis dafür ist oft genug geliefert — bewußte Sicherheit seines künstlerischen Blicks in den reifen Perioden seines Schaffens. In dem neuen Thema



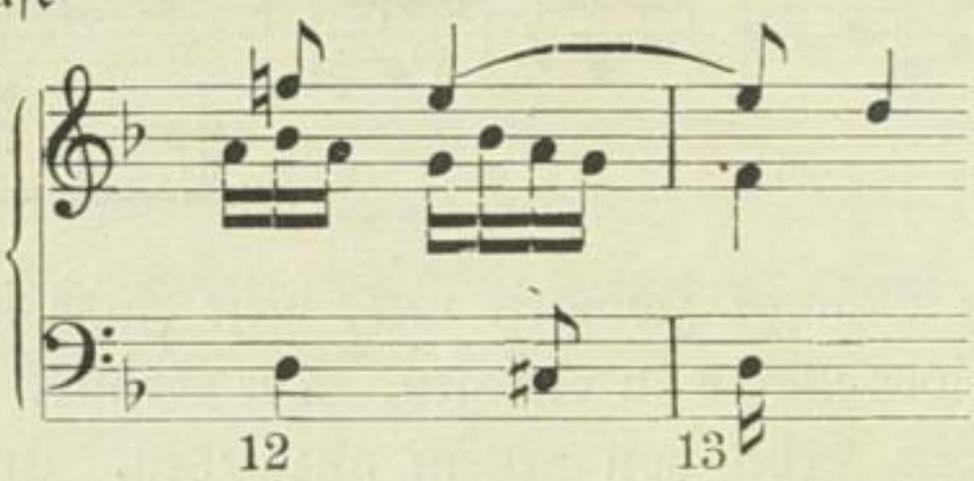
verdanken die Sechzehnteltriolen den Zweiunddreißigsteln des Kontrapunks ihre Entstehung, der Aufstieg der Triolen erzwingt nun den chromatischen Abgesang, der durch die Beseitigung der ursprünglichen Doppellinie



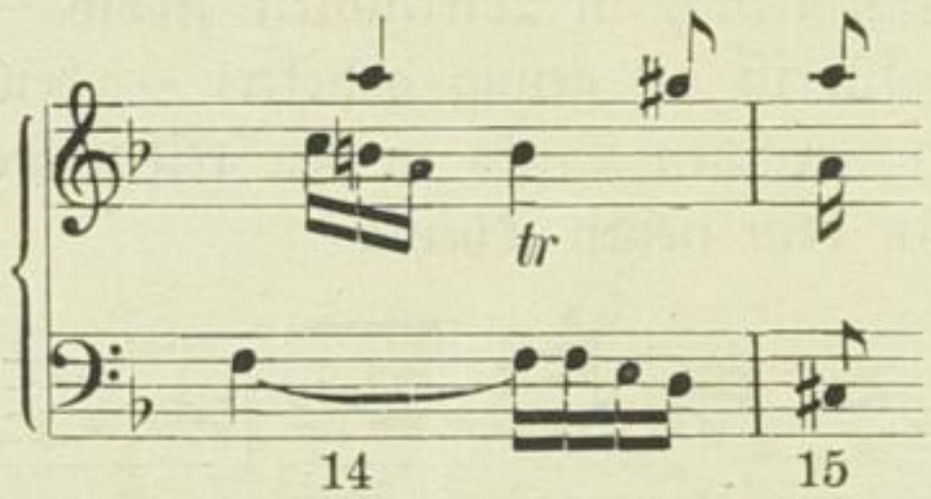
dramatisch kürzer verläuft und den Kontrapunkten mehr harmonische Bewegungsfreiheit eröffnet. Der 1. Kontrapunkt erwächst nun aus dem der Vorlage



Die Phrase

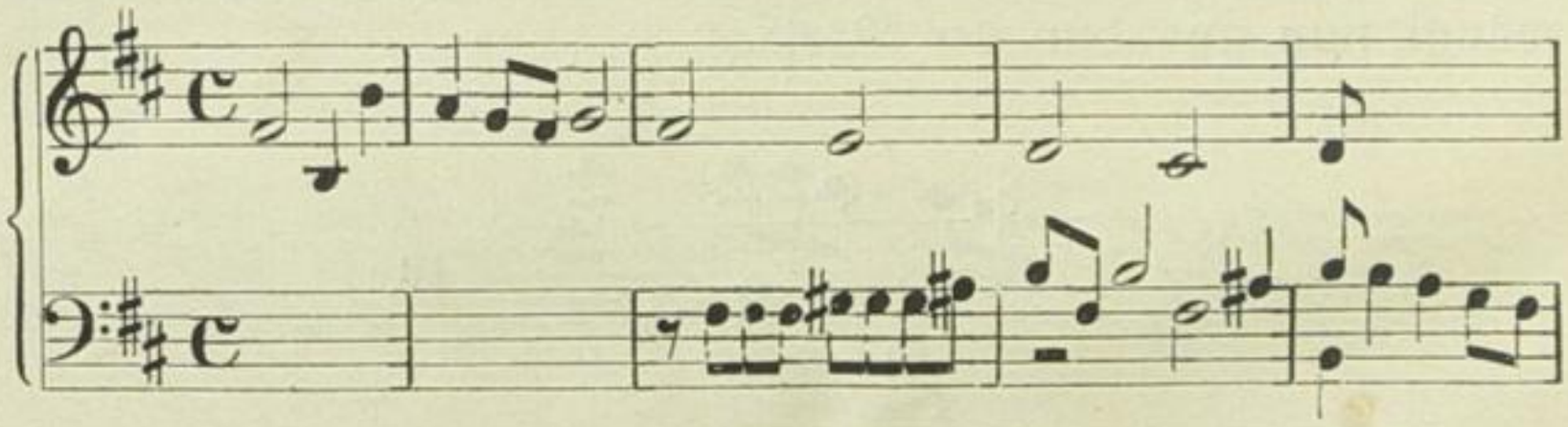


(vergl. auch 7, 8, 9, 13, 21, 22 und 23) ist die Umbildung des Abschlusses der 1. Hälfte der Vorlage Takt 14/15:



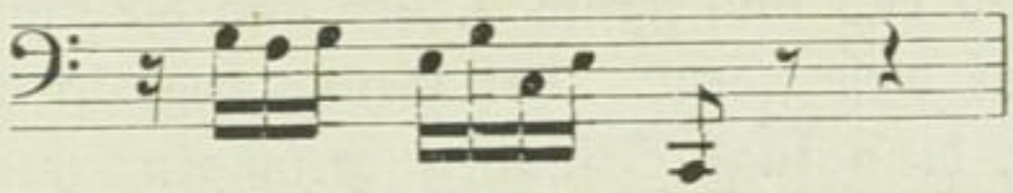
Ein Vergleich der beiden graphischen Darstellungen, auf die ich hier der Kürze halber verzichte, ergibt den gleichen Aufbau mit einigen Änderungen, die die veränderte Anlage herbeiführen mußte. Die 2. Fuge ist einen Takt kürzer als ihre Vorlage. Die ursprüngliche Doppellinie des Vorlagenthemas wirkt noch in den Takten 14—16 und 26 der späteren Fuge nach. Beiden gemeinsam ist das starke Verharren in der Grundtonart. Den übrigen zahlreichen Einzelheiten und Schönheiten des Endresultates möge der Leser selbst nachgehen.

Bei den vierstimmigen Orgelfugen weist die über das Corellithema:

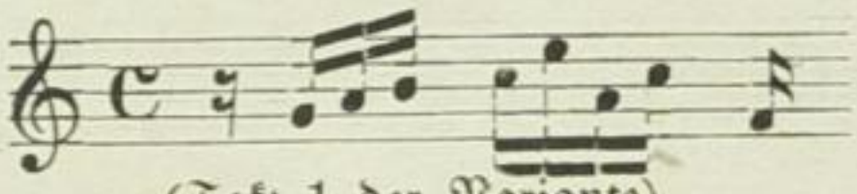


eine Unregelmäßigkeit auf: Die beiden Themen erscheinen sofort nochmals in der gleichen Tonart, offenbar in der Absicht, des Hörers Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf den Charakter der Doppelfuge zu lenken.

Wo Bach die thematischen Beziehungen zwischen Präludium und Fuge herstellen konnte, tat er es [1]). Präludium und Fuge Cdur für Orgel (Petersausgabe Bd. II Nr. 1) sind ein weiterer Zeuge dafür. Im Anhang daselbst S. 88 befindet sich die zu diesem Präludium gehörige Variante (nach der von Forkel überlieferten Handschrift). Bach hat dieser ersten Fassung später drei Takte vorausgeschickt und vier Takte als Schluß angehängt und diese hinzugefügten Takte auf dem Motiv:

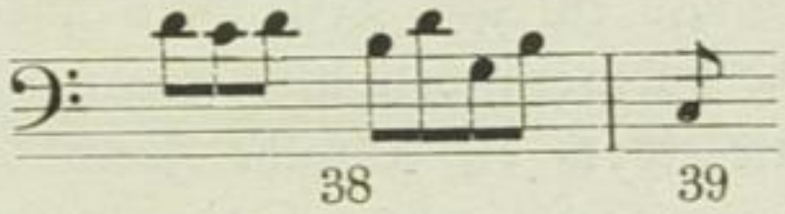


aufgebaut, so daß sie sich genau als Einleitung und Auslauf wenigstens okular charakterisieren; beim Hören wird nie jemand an diesen späteren Nachträgen anstoßen, so organisch hat Bach die Verbindung hergestellt. Die rhythmische Kongruenz mit der ursprünglichen Triebfeder



(Takt 1 der Variante)

war ja vorhanden. Die melodische Wendung stammt aber aus der Fuge Takt 38.



wo sie sich im weiteren Verlauf noch mehr Geltung verschafft. Daß sie selbst wieder organisch aus der Exposition (Takt 11) gewonnen ist, bedarf keiner besonderen Betonung.

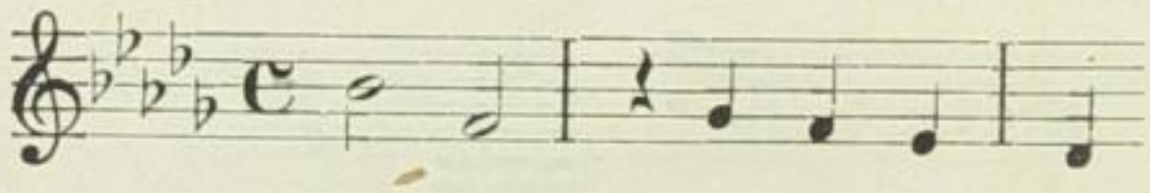
Auch zwischen dem Präludium und der Fuge in fmoll (Nr. 5 des gleichen Bandes) für Orgel besteht thematischer

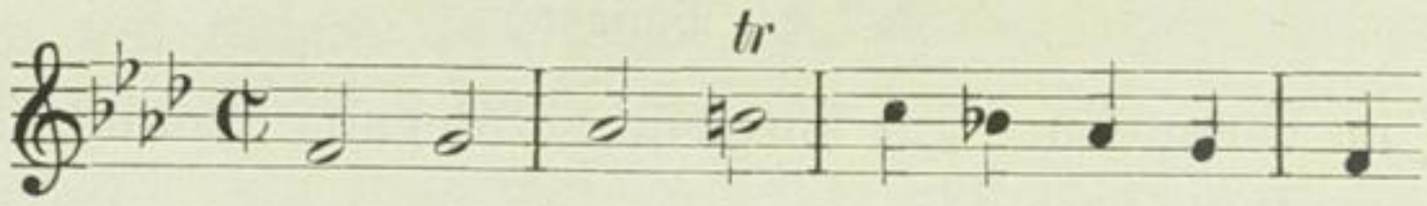
---

1) Vergl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, II 3 bei Oppel, Bachs Ddur-Präludium und Fuge für Orgel, Seite 152.

Zusammenhang, man vergleiche die letzten acht Takte des Präludiums mit den sechs letzten der Fuge und lasse sich durch die Pause im Pedal nicht beirren, dort den letzten Themaeinsatz zu sehen.

Außer dieser letztgenannten fünfstimmigen fmoll-Fuge für Orgel gehören zu der gleichen Gattung nur noch drei Exemplare, die große dreiteilige Esdur-Fuge (Peters III, 1), die Cdur-Fuge (II, 7) und die aus der Geigenfuge in gmoll zur Orgelfuge umgearbeitete in dmoll (III, 4). Im Wohltemperierten Klavier stehen nur drei fünfstimmige Fugen, die in cis und die in b, charakteristischer Weise beide im ersten Teil. Im Ganzen haben wir also vier Orgel- und zwei Klavierfugen der Art. Auch das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge verzichten auf diese Form. Der Grund liegt in der schweren Spielbarkeit, denn fünf Stimmen verlangen, wenn das Gewebe dem Hörer deutlich bleiben soll, Raum. So sehen wir auch keins der sechs Themen den Raum einer Sexte überschreiten; die beiden scheinbaren Ausnahmen von dieser Vorsicht in der Praxis brauchen nur in den Raum der gleichen Oktave gestellt zu werden:

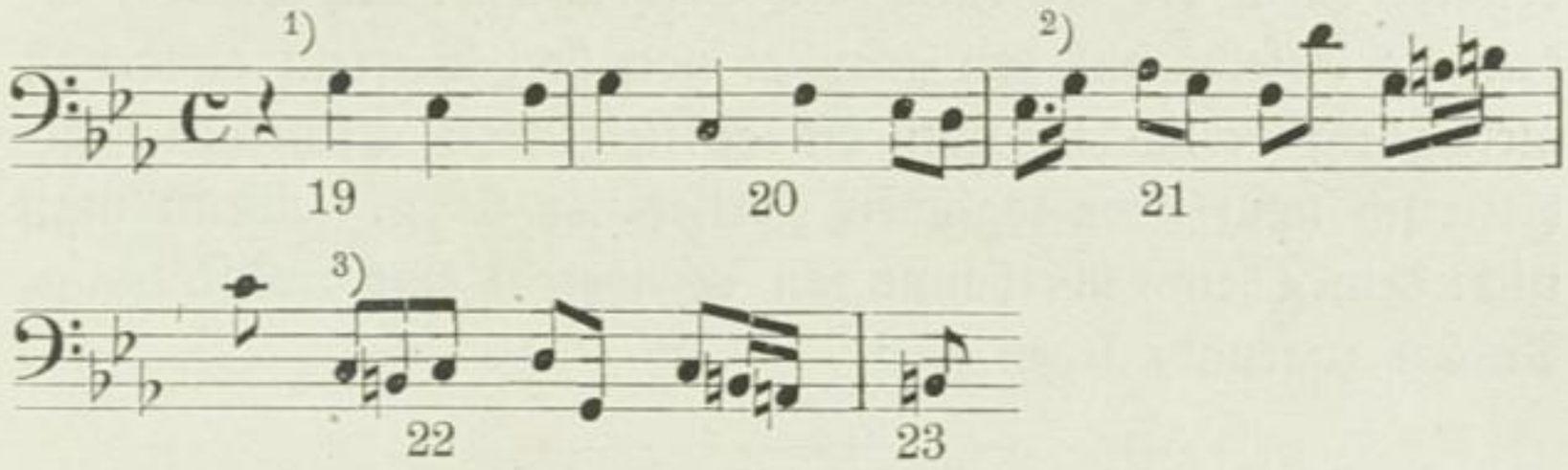




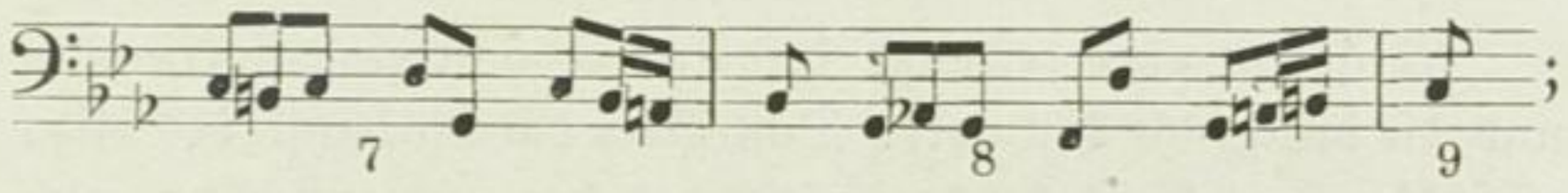
wodurch sie allerdings ein gut Teil ihrer Ausdruckskraft eingebüßt hätten; die harmonischen und linearen wirklichen Verhältnisse bestimmte jedoch die einfache Form.

Die fünfstimmige Orgelfuge in Cdur (Peters II, 7) ist ein Musterbeispiel großer Linienführung. August Halm bezeichnete in seinem Buche „Von zwei Kulturen der Musik" S. 173 das Thema der Fuge als ein Beispiel von ungenügendem Gestalten, es sei im Verhältnis zu seinem Impuls zu kurz. Später in „Von Grenzen und Ländern der Musik" S. 171 berichtigte er diese Kritik, er habe „den Fortgang außer Betracht gelassen, der ja freilich auch nicht sonderlich gut zu dem

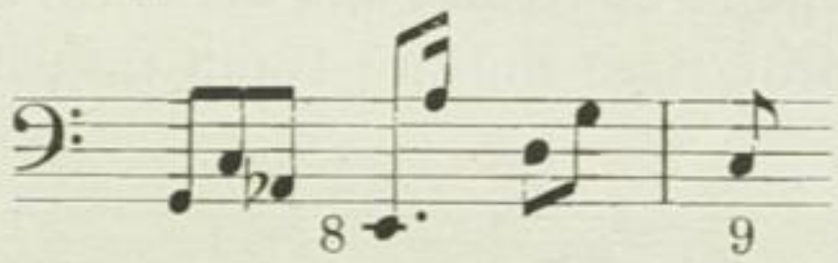
Anfang stehe". Halm spricht hier vom Kontrapunkt als dem Fortgang des Themas. Die Fuge hat ihren Vorläufer, dem ganzen Plan und der Anlage nach, in der zweiten c moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers. Man sehe sich besonders die direkte Verbindung des Themas mit seiner Umkehrung als Fortgang an, Takt 19—23:



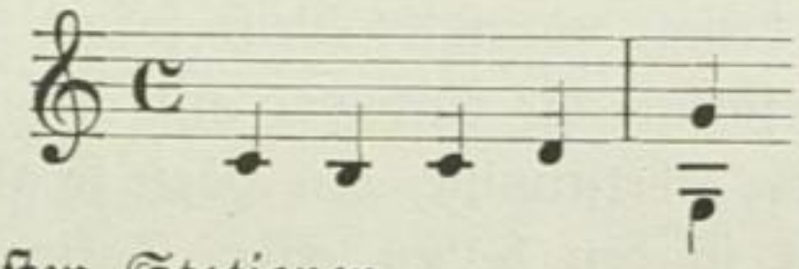
Diese Verbindung von Thema und Umkehrung veranlaßt mich, auch Takt 7 und 8 die gleiche Absicht zu sehen:



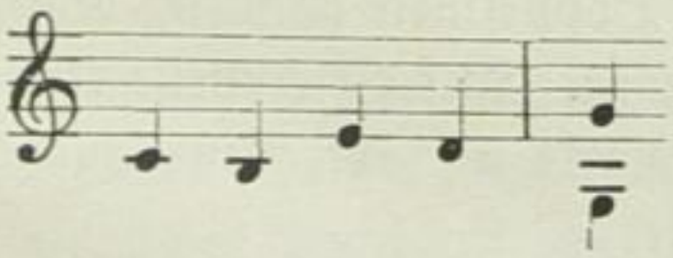
die harmonische Rücksichtnahme auf den Einsatz in der Oberstimme veranlaßten dann Bach zu der noch ausdrucksvolleren Umprägung des Basses in



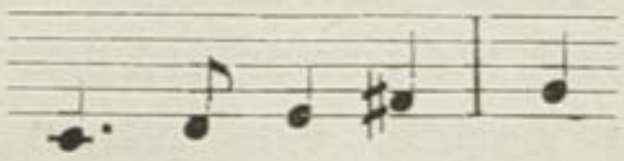
Daher sehen wir auch bei dieser Fuge den „kurzen Impuls" des Themas. Führe ich nun das Thema der fünfstimmigen Orgelfuge auf seine einfachste Gestalt zurück, so ergibt sich folgendes Bild



die beiden nächsten Stationen

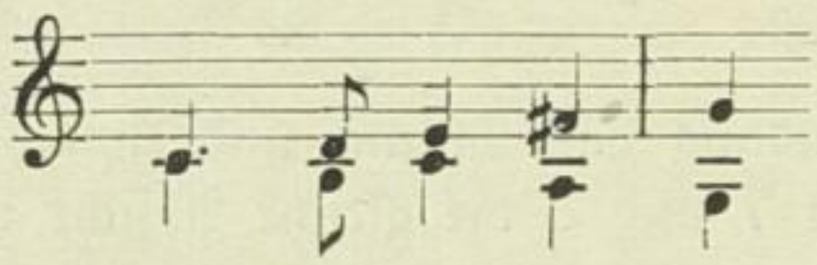


und

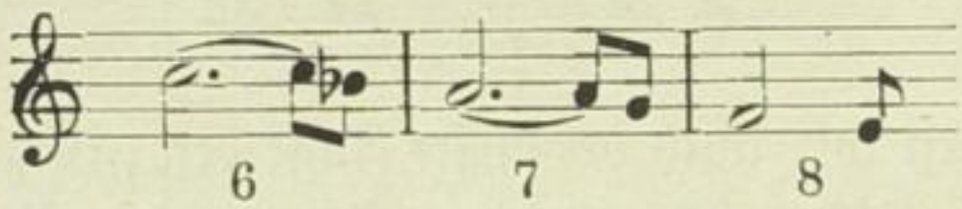


sorgen schon für erhöhten Ausdruck und schärferen Rhythmus; das endgültige Format

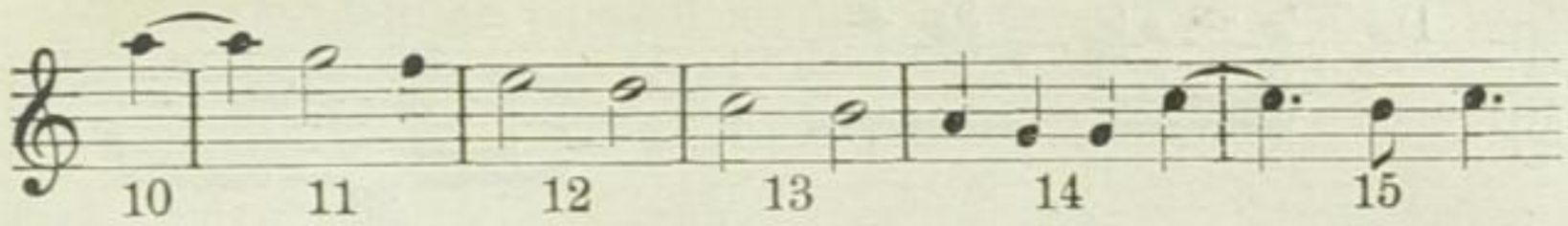
bewirkt durch die Bindung die Vorherrschaft der Tonika, indem sie dieselbe auf den Zeitwert von drei Vierteln ausdehnt, gleichzeitig verlangen nun die aufsteigenden Sechzehntel gebieterisch nach ihrer logischen Fortsetzung fis g. Wenn man nicht dem Thema überhaupt von vornherein eine zweistimmige Anlage zugrunde legen will:



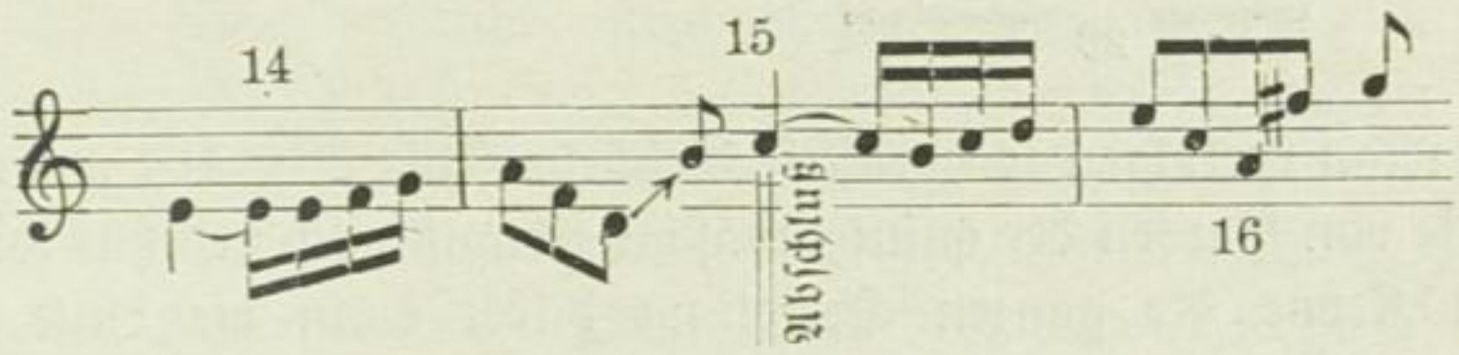
Jedenfalls aber verlangt der Ton a nun eine Fortsetzung und die bringt die Antwort! Daß Bach die Mechanik des allzu gleichförmigen Geschehens vermeidet, daher und außerdem auch wieder aus Treue und Pflichtgefühl der Tonika gegenüber den 4. Takt einschiebt und die 2. Antwort erst im 5. Takt bringt, ist selbstverständlich. Er erreicht also als ersten Höhepunkt 5: c^2 und geht, den seitherigen Aufstieg damit entspannend, die einfache Linie:



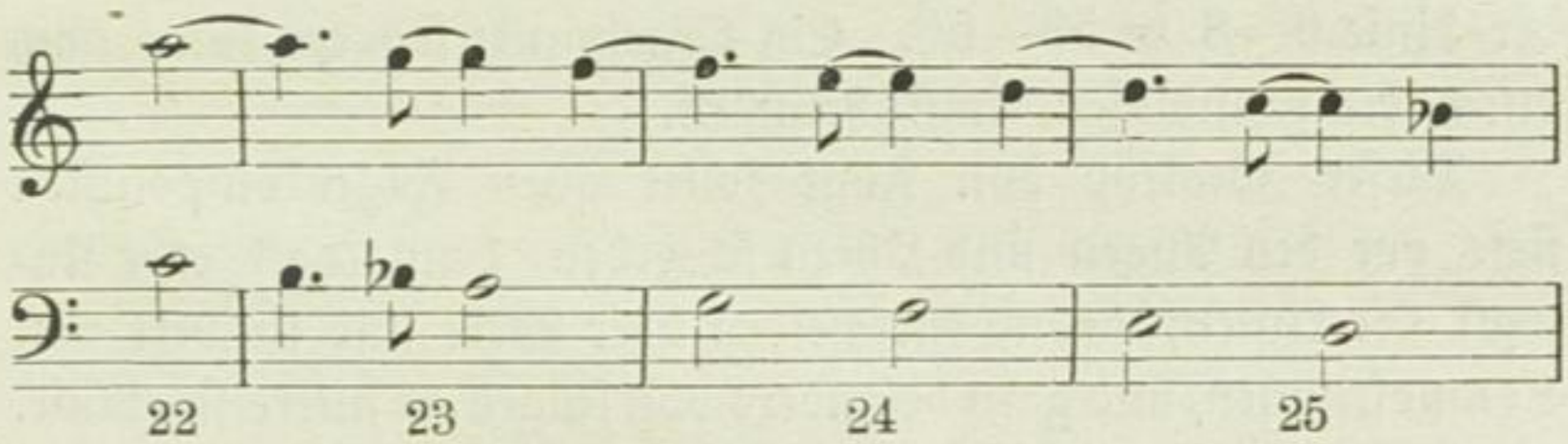
abwärts; gleichzeitig komponiert er diese Linie in Folgerichtigkeit mit der etwas geänderten Umkehrung des Themas aus. Der Abschluß Takt 8 bringt normaler Weise sofort den neuen Einsatz im Alt, 9 erscheint die Antwort mit veränderter Kontrapunktierung in der Oberstimme, den Hörer so gleichsam für ihr nacktes Auftreten in den beiden ersten Takten entschädigend. Daß es sich überall eigentlich um Doppeltakte handelt, brauche ich wohl nicht besonders hervorzuheben. Auf diese Weise erreicht Bach Takt 10 den zweiten Höhepunkt a^2, von dem aus die zweite Entspannung abwärts folgt:

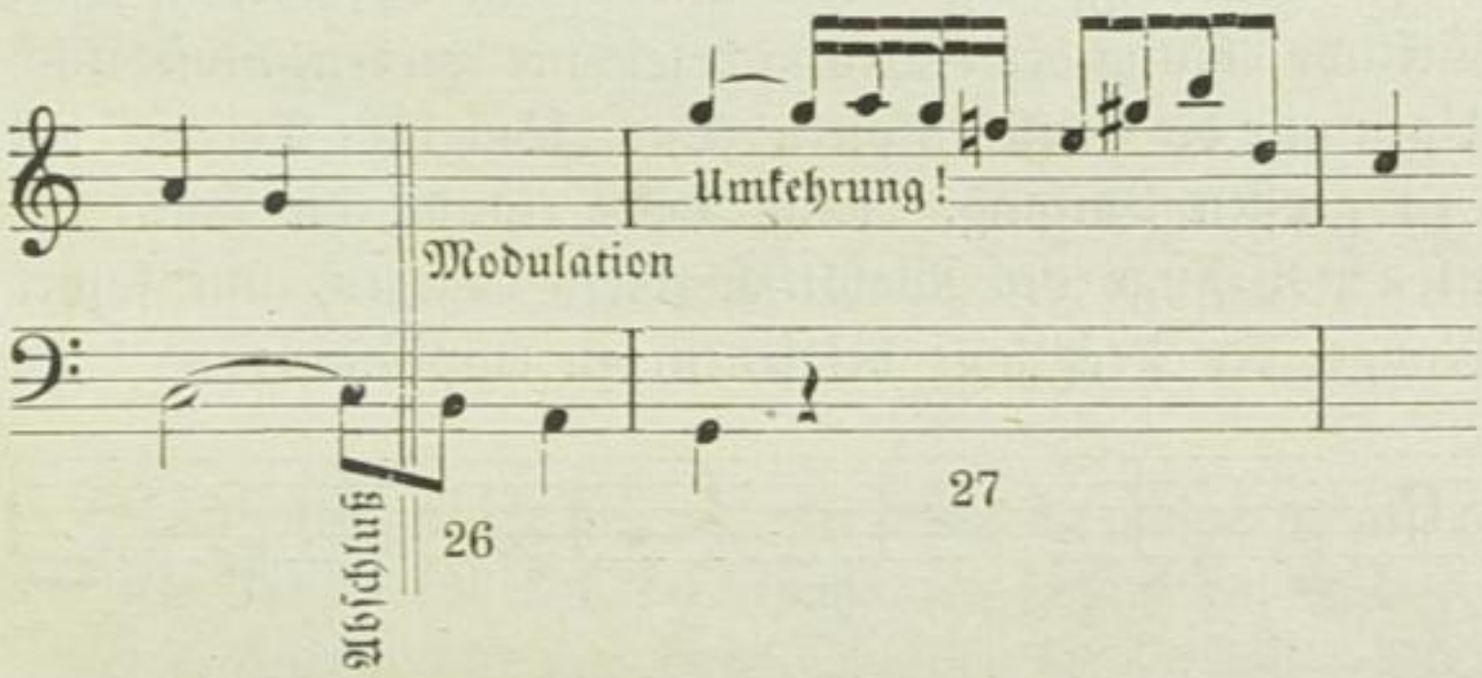


Man beachte aber, wie Bach dabei 14, 15 wieder für die enge Verknüpfung des Abschlusses und des neuen Beginnens gesorgt hat und die Notwendigkeit der Fortsetzung begründet:

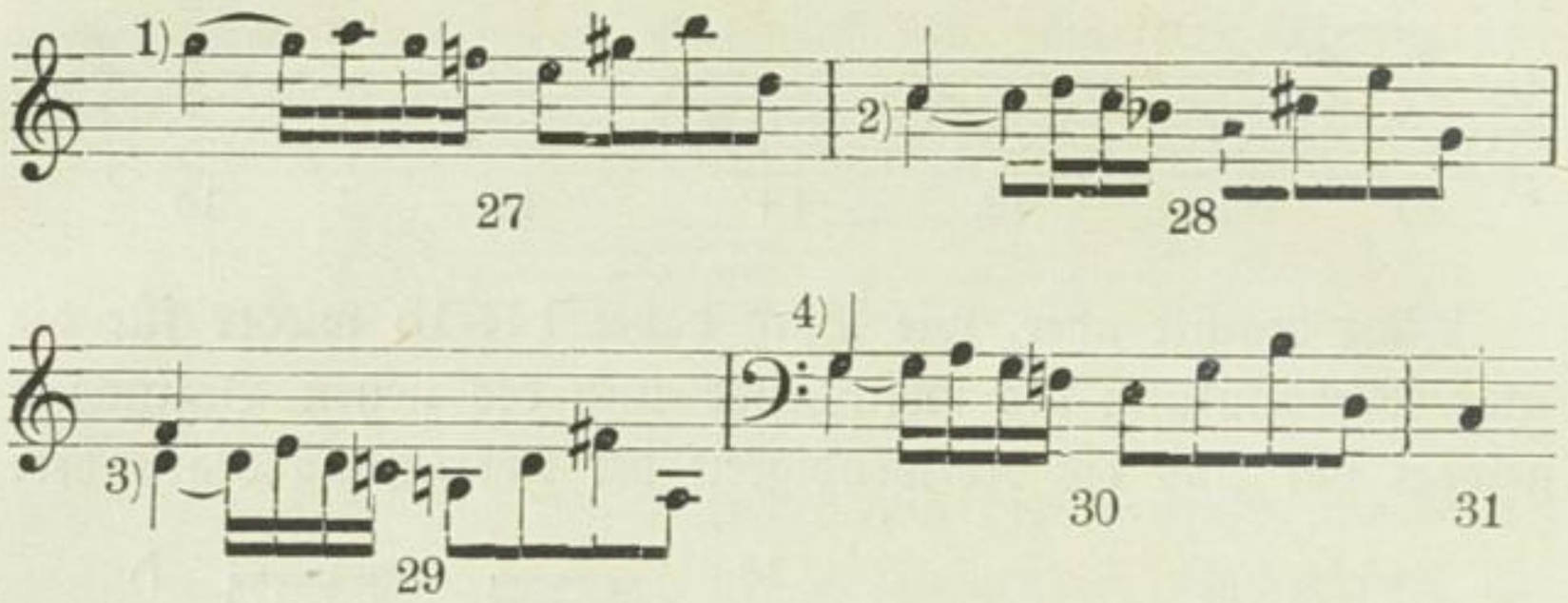


den im Alt erwarteten Leitton übernimmt die Oberstimme, damit c^2 als Auflösung und neuen Ausgangspunkt heischend. Der dritte Höhepunkt vereinigt dann die beiden ersten absteigenden Linien 22—27, wo die Abwandlung des Themas mit der Umkehrung beginnt:





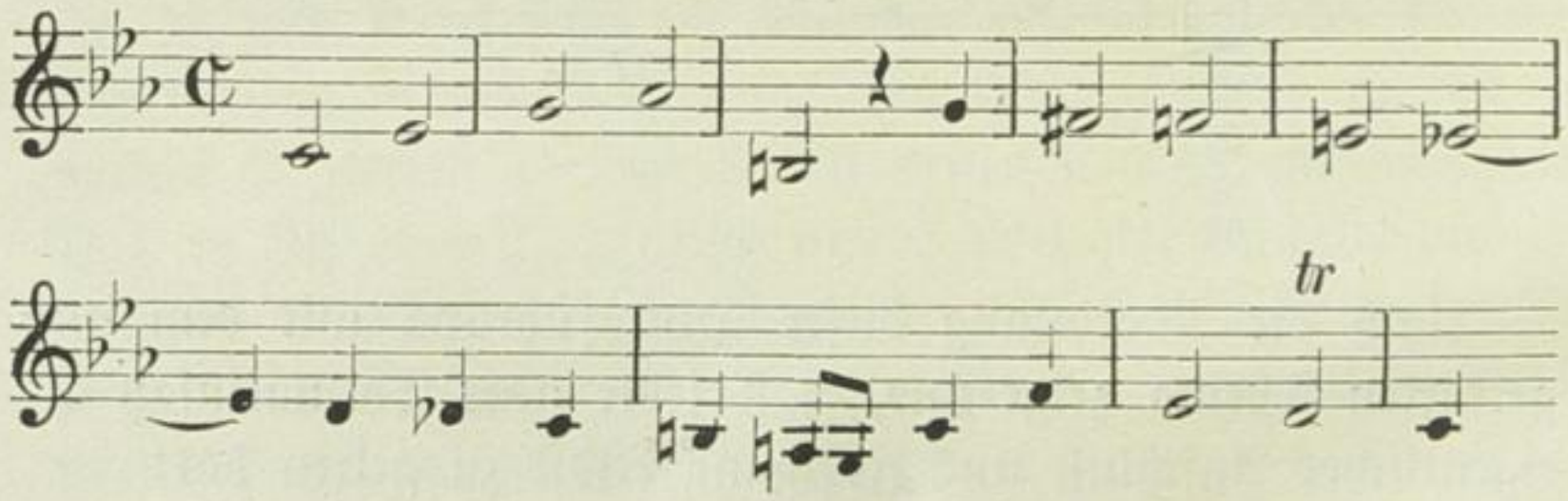
Auch die Anordnung dieser Durchführung mit dem umgekehrten Thema zeigt uns, daß jeder neue Themaeinsatz als eigentlicher Anschluß und Fortgang selbst zu gelten hat:



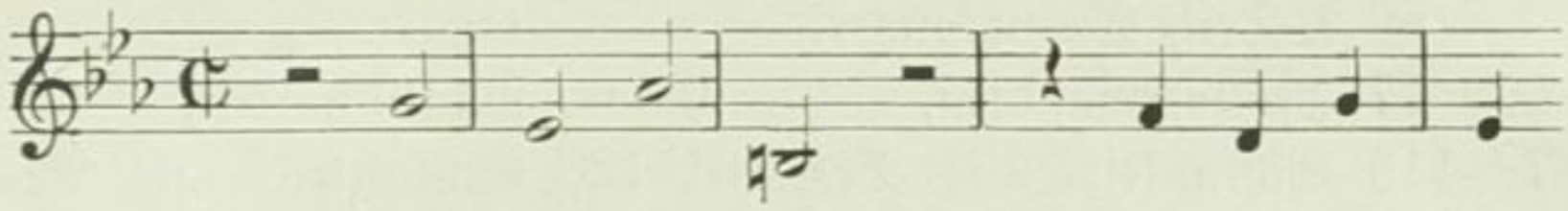
Man verfolge das parallele Geschehn Takt 38—46, wo mit Hilfe von Pausen der quintenmäßige Ablauf noch gedehnt wird. Die Krone der ganzen Handlung bildet dann die Linie im Pedal 49—66 mit den Vergrößerungen des Themas und dem Abstieg durch drei (!) Oktaven, der aus Rücksicht auf den Pedalumfang natürlich auf den Raum von zwei Oktaven beschränkt werden mußte. Dieser fabelhaften Linie ordnet sich alles Einzelgeschehn in den Oberstimmen unter, nämlich die Einsätze in den Takten 48, 49, 50 (zweimal), 56 und 57 und die Parallele der Linie 6—8 in 53—56. Ein Orgelpunkt steigert dann noch durch die grandiosen Engführungen.

Dieser Idealtyp von Fuge sollte allen Fugenkomponisten stets vor den Augen und Ohren schweben, denn Logik oder Unlogik der Linienführung entscheiden über Wert und Unwert von Kompositionen, und ganz besonders von Fugen, in allererster Linie.

Die sechsstimmige Fuge im Musikalischen Opfer kann nicht als glückliche Lösung der Gattung bezeichnet werden, musikalisch befriedigen nur die Zwischenspiele. Das „königliche Thema" hat einen zu großen Umfang. Man halte einmal die Form der zweiten a moll-Fuge des Wohlt. Klaviers dagegen, um sofort den Mangel der Prägnanz bei jenem zu empfinden:

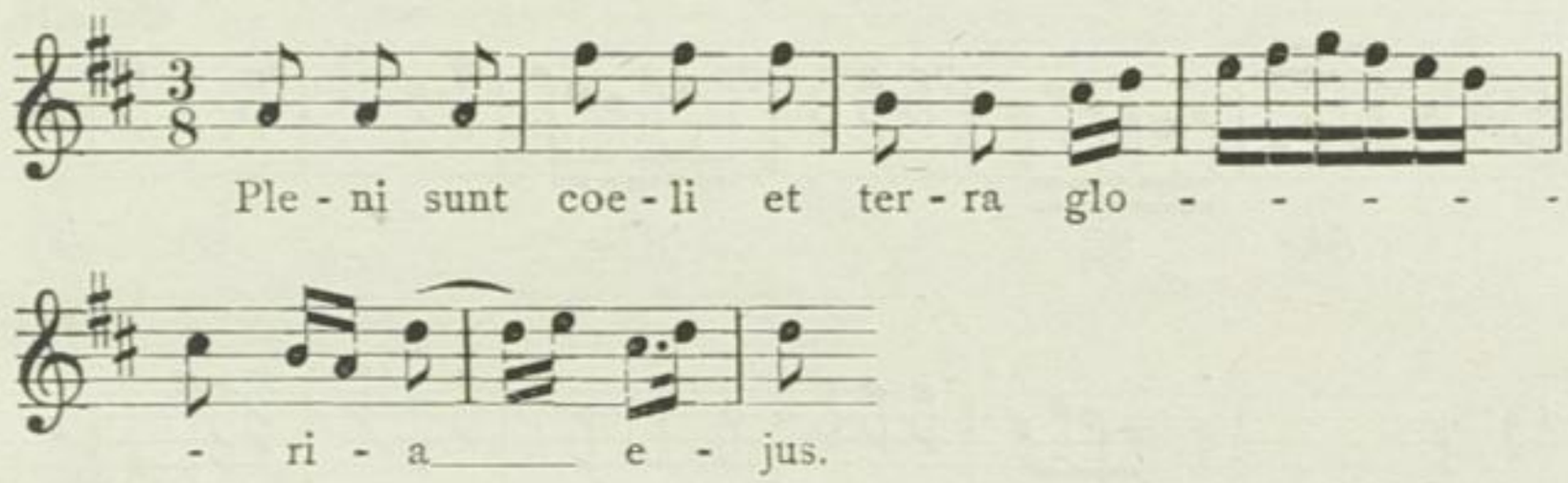


Die a moll-Fuge sei zum Vergleich nach c transponiert und rhythmisch angeglichen:

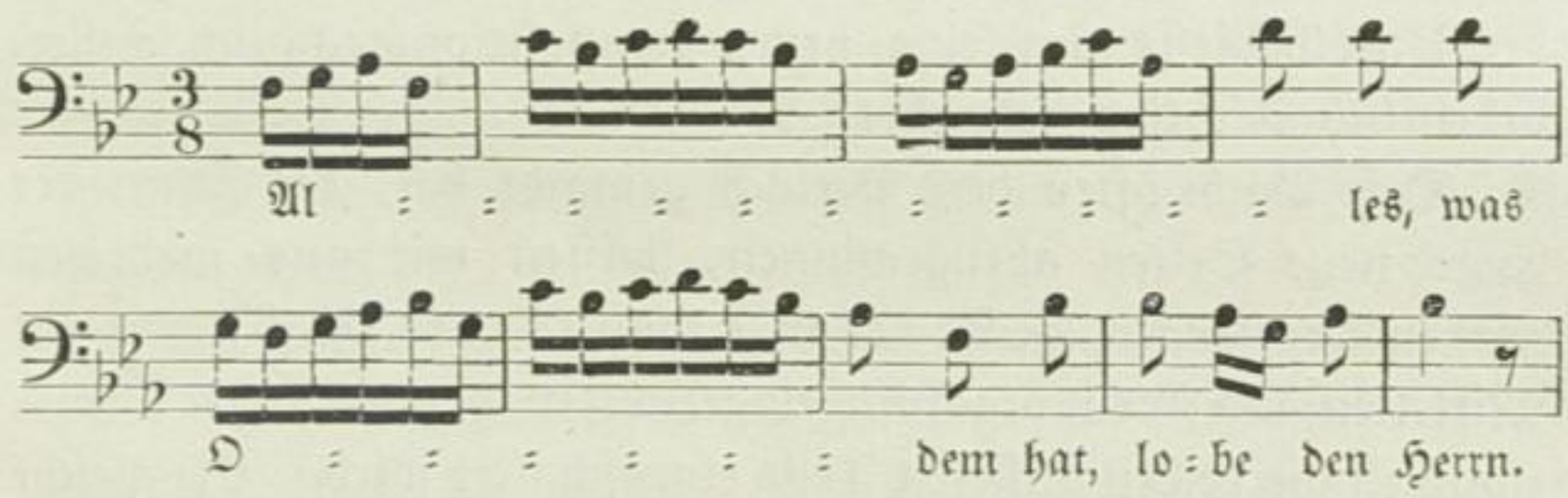


Über welches eigene Thema nun Bach damals vor dem Könige eine sechsstimmige Fuge improvisiert hat, darüber haben wir leider keine Nachricht. Wahrscheinlich über ein sehr elementares Thema. Merkwürdig bleibt auch immerhin, daß er es bei dieser sechsstimmigen Instrumentalfuge bewenden ließ. Einen guten Begriff von Bachs Art, sechsstimmig zu verfahren, gibt uns das Choralvorspiel: „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir."

Von den sechsstimmigen Vokalfugen interessiert uns hier am meisten der Schluß des Sanctus der h moll-Messe:



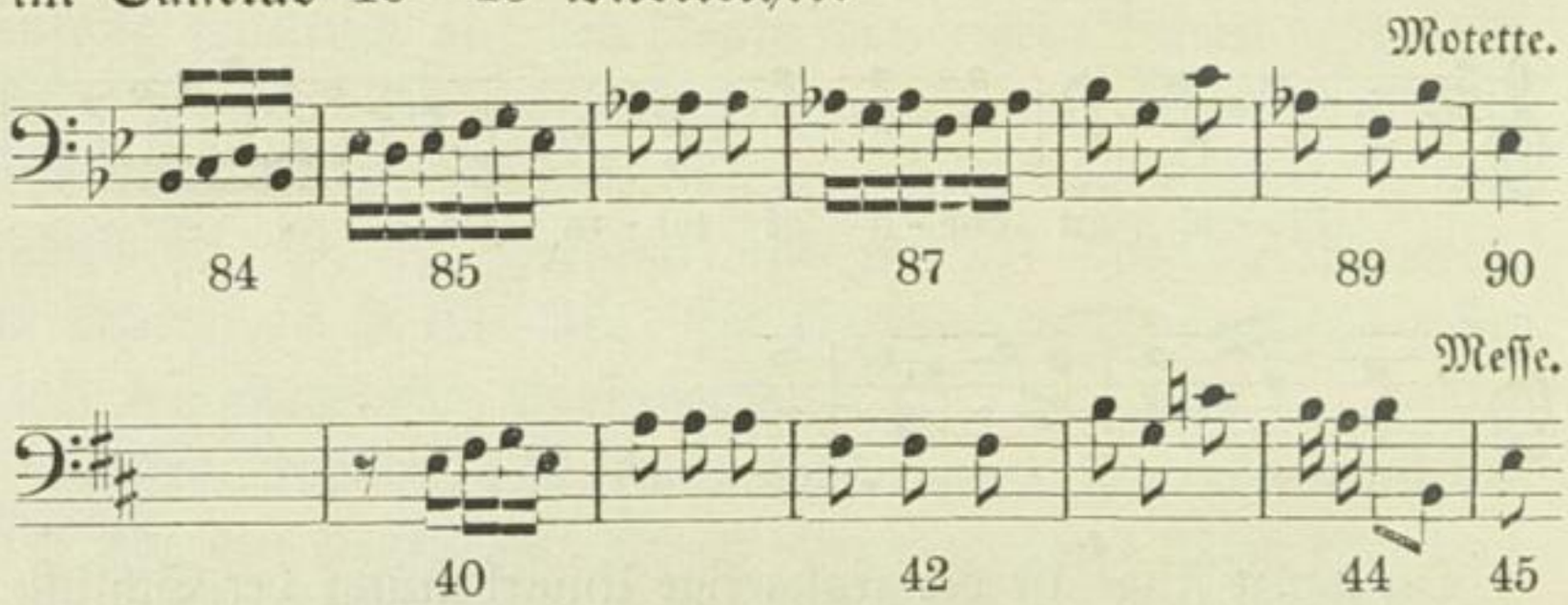
Die ganze Fuge ist die großartige Umarbeitung der Schlußfuge der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied":



Die Inhaltsgleichheit der Texte legte die Verwendung nahe, die Deklamation des lateinischen Textes führte zur Elision des 2. und 3. Taktes und zur Vereinfachung der Gestalt Die Anlage der Motettenfuge wurde mit geringen Änderungen beibehalten, der Leser möge die Einzelheiten selbst verfolgen. Die große Gliederung sieht so aus:

Motettenfuge.		Messefuge.	
1—33	Exposition,	1—30	Exposition, Grundtonart.
—59	I. Teil, Grundtonart,		
60—77	Mollverwandten.	30—60	Molltonarten.
78–113	Schlußteil mit Betonung der IV. Stufe 82—90!	61–120	Schlußteil mit Betonung der IV. Stufe 83—89!

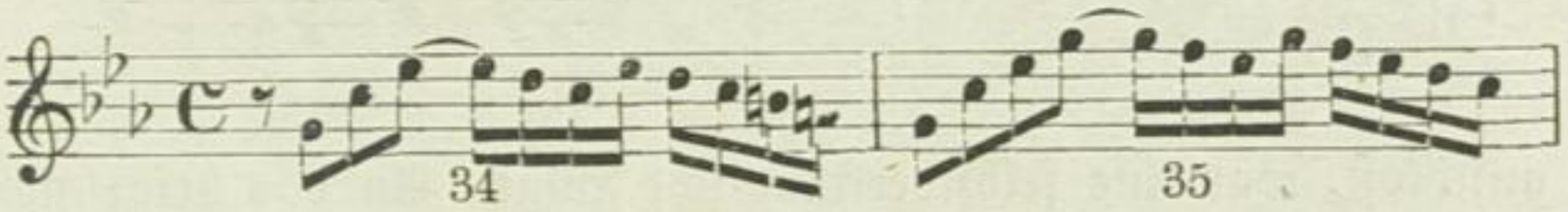
Die Messefuge erregt schon in der Exposition durch ihre Kürze unsre Bewunderung, normaler Weise erwarten wir 6 Einsätze mit mindestens 36 Takten. Die Terzverdoppelungen aber, die natürlich schon das Motettenthema zuließ, ermöglichten die Abkürzung der Exposition. Ich will nur noch darauf aufmerksam machen, daß der Kontrapunkt der Motette 85—90 auch im Sanctus 40—45 wiederkehrt:

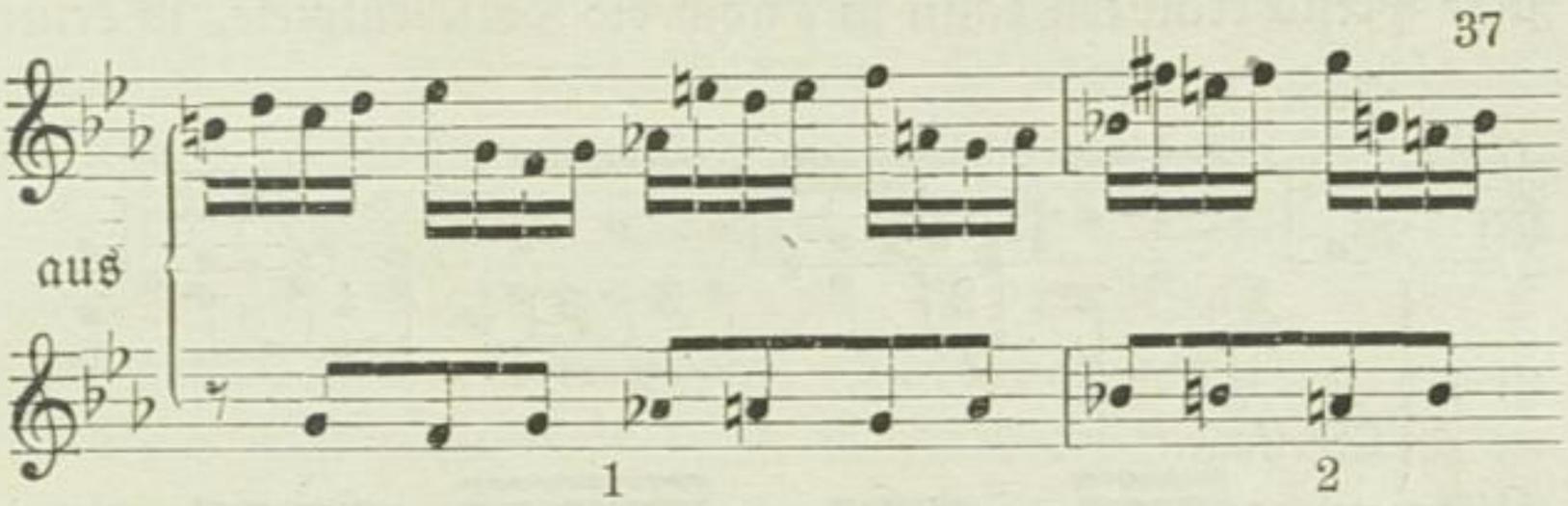


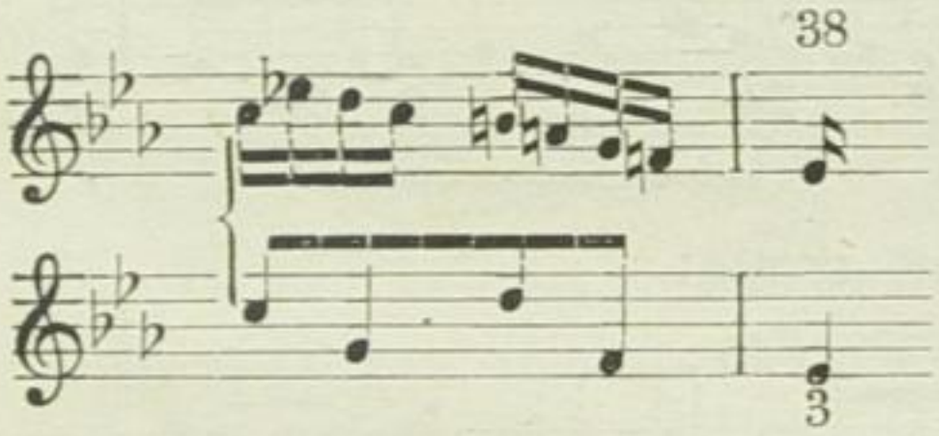
Mit dieser Feststellung wird die Zahl der Entlehnungen in der h moll-Messe um eine neue, kompositionstechnisch außerordentlich wichtige vermehrt.

Daß Bach öfter den Versuch gemacht hat, der Form der Fuge neue Seiten abzugewinnen, wissen wir aus mehreren großen Orgelfugen, z. B. der in c moll (Peters III, 6), wo ein Mittelteil aus einem organisch eingeführten chromatischen Thema zwischen die beiden äußeren Teile eingeschaltet wird. Die gleiche Annäherung an die Form der italienischen Dakapoarie liegt bei drei anderen Fugen vor, 1. bei einer der elegantesten, die er überhaupt geschrieben, der dabei durchaus tiefen und zugleich melodisch überaus reizvollen Es-Fuge (Bd. 45 I, S. 143), 2. der Fuge der c moll-Suite (im gleichen Band, S. 159) und 3. bei der leider unvollständigen zu der bekannten Fantasie in c moll

gehörigen chromatischen Fuge (Bd. 36, S. 238). Der Verlauf der beiden ersten, die vielleicht ursprünglich Lautenkompositionen waren[1]), gibt uns aber die Fingerzeige, wie wir uns den Rest der Fuge zu denken haben. Während bei den beiden ersten der Mittelteil das Thema rhythmisch belebter verwendet, wird es bei der chromatischen Fuge zugleich auch noch erweitert:







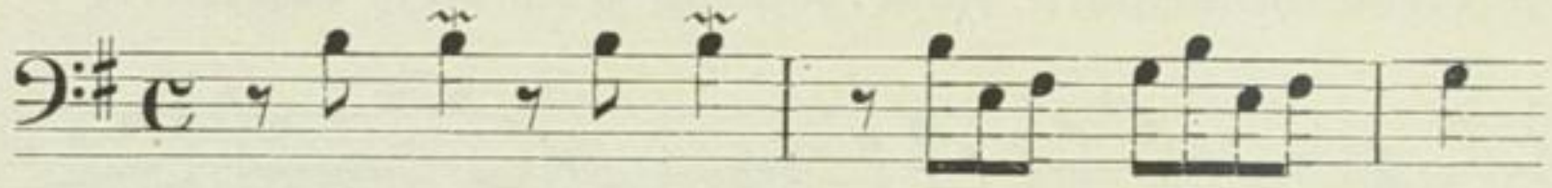
Spitta datiert die Abfassung der Fantasie (II, 662) ums Jahr 1738, das dürfte dann ungefähr auch die Zeit der Beschäftigung mit dieser Art Fugenform sein, da es Bachs Gewohnheit war, einen Formtypus gleich in mehreren Exemplaren zu versuchen.

Die Einleitung der 2. der angeblichen Lautensuiten in emoll (45 I, S. 149) hat Bach als Vorlage für das Präludium in emoll für Orgel gedient (Peters III, Nr. 10). Bis zum 12. Takt ließ er die harmonischen Verhältnisse des ursprünglichen Stücks unangetastet, die zweite Hälfte des Orgelpräludiums zeigt aber eine ganz andere, reifere Handschrift. Man

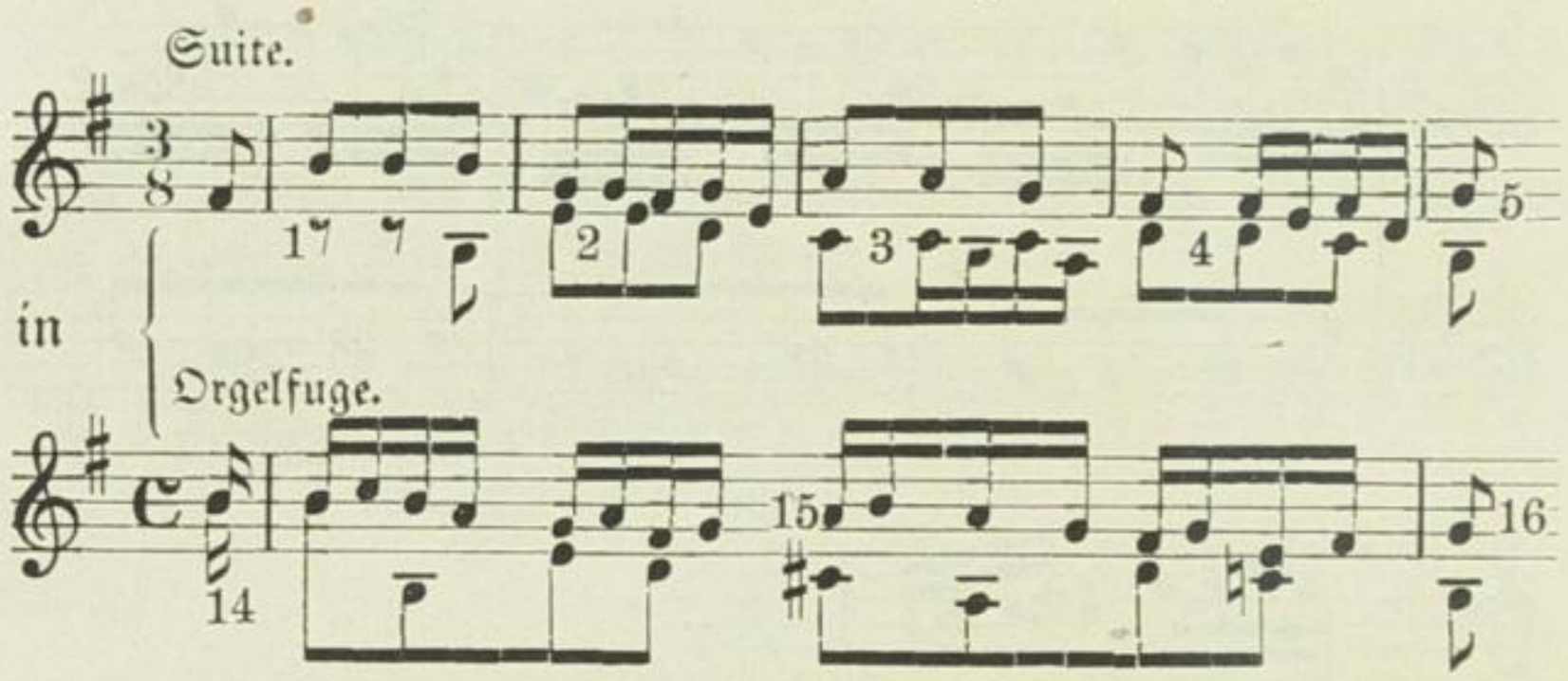
---

1) In dem oben erwähnten Neudruck der Lautenkompositionen fehlt aber S. 15 am Schluß der Dakapovermerk, inkonsequenterweise; die Fermate am Schluß S. 14, dritte Zeile, hätte sonst doch gar keinen Sinn.

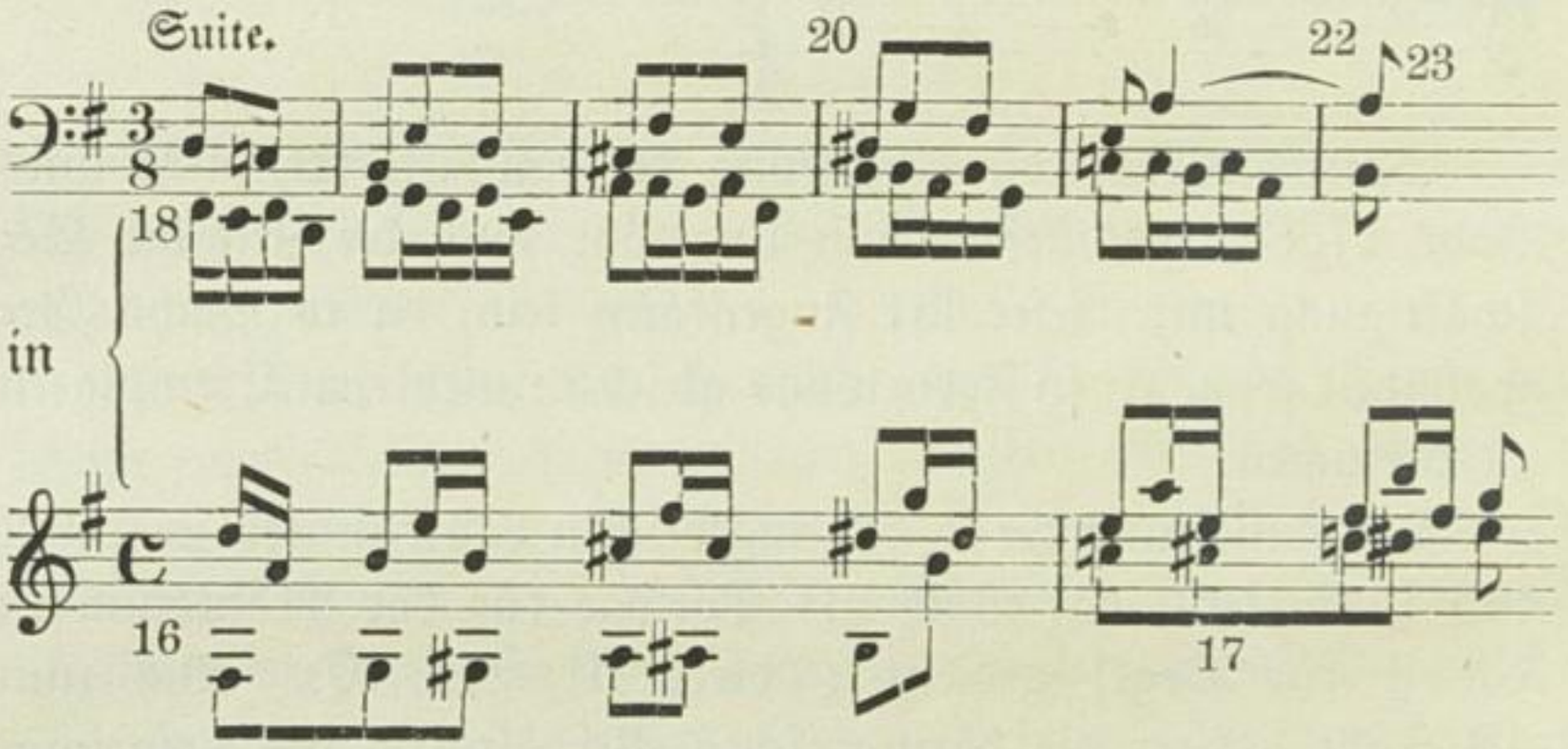
vergleiche nur einmal die alte Eingangspassage mit der neuen, um den Umschwung aus naivem ins bewußte Schaffen festzustellen. Daß er das etwas billige, an Buxtehude gemahnende, fugierte Presto dann fallen ließ und eine aus dem Rhythmus des Präludiums entwickelte Fuge mit dem Thema



anschloß, war eine selbstverständliche Folge. An das ursprüngliche Presto erinnern dann nur noch die Zwischenspiele, in denen



umgewandelt erscheint, und ebenso:



Spitta setzt das Orgelpräludium samt Fuge in die Zeit um 1708, die Abfassung der Suite wäre dann noch um einige Jahre früher anzusetzen.

Über Bachs Parodieverfahren.

Von Prof. Dr. Arnold Schering (Halle a. d. S.)

Bach hat, wie bekannt, eine große Zahl seiner geistlichen und weltlichen Kantaten, nachdem sie ihrem ersten Zwecke gedient, mit andern Texten bei späteren Gelegenheiten wieder benutzt d. h. parodiert. Im Vorwort zum 8. Bande der Bachausgabe gibt M. Hauptmann der Verwunderung Ausdruck, daß gerade „der so reich mit Produktionsfähigkeit begabte S. Bach seine eigenen früheren Werke vorzüglicher Stücke beraubte, um spätere damit zu ergänzen". Mag in der Tat immer ein Rest von Verwunderung an solchem Tun hängen bleiben, menschlich und künstlerisch läßt es sich erklären. Denn im Grunde bedeutete es nichts anderes als einen eigentümlichen Akt künstlerischer Selbsthilfe der Kantoren, als ein Mittel, sich im täglichem Kampfe ums Dasein über Wasser zu halten. Seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert hatten die Funktionen des Kantors im Dienste von Schule, Kirche, Universität, öffentlichem Leben, gelegentlich wohl auch noch eines Fürstenhofes, eine Steigerung erfahren, die ihnen — allein schon in Rücksicht auf die geforderte Schlagfertigkeit und Schnelligkeit der Produktion — nahelegte, mit ihrem Gedankenschatz haushälterisch umzugehen. Das um so mehr, je weitausgreifender, äußerlich anspruchsvoller die Kompositionsformen wurden. Bereits im 16. Jahrhundert schrieb man sogenannte Missae parodiae unter Benutzung vorhandener Motetten oder mehrstimmiger Lieder. Die Ersparnis an Denk- und Arbeitskraft jedoch war damals verschwindend gering gegen die Möglichkeit zu Bachs Zeit, ganze Kantatenchöre oder Arien ohne erhebliche Veränderungen mit entsprechend untergelegtem Messentext oder anderen Dichtungen singen zu lassen.

Solange polyphone Motette und reines Vokalkonzert als Hauptformen der großen Musik herrschten, bedeutete jeder Parodieversuch ein gewagtes Experiment. Ebenso das Umdeuten der scharf und sicher gezogenen Affektlinie in den Monodien und Ariosi der Schützschen Schule —, es sei denn, daß der Parodist sich auf unwesentliche Wortvertauschung beschränkt, etwa bei einem Lamento statt „Jesus" das Wort „Maria", statt „er" das Wort „sie" eingesetzt, also schließlich die Originaldichtung unangetastet gelassen hätte. Nicht so, als der auf Kantabilität gegründete Chorstil und die Arie aufkamen und auf der Basis einer breiteren Periodenentwicklung die Möglichkeit schufen, durch melodische und rhythmische Eingriffe auch einer scheinbar entgegengesetzten Textunterlage Recht und Sinn zu verleihen. Die meisten und fesselndsten Parodien Bachs fallen nicht ohne Grund ins Bereich der Arie.

Bachs Parodien sind teils aus Bequemlichkeits-, teils aus geistesökonomischen Rücksichten entstanden. Daß ihm die Natur eine schier unerschöpfliche Erfindungsgabe zugemessen, war für ihn kein Grund, in Fällen, wo die Vernunft es gebot, von erlaubten Zugeständnissen an die Praxis Gebrauch zu machen, und Überfluß an Zeit wird er ebensowenig gehabt haben wie der vielbeschäftigte Musiker unserer Tage. Gern wird man aber geneigt sein, einen Teil seiner Parodien auch aus der Absicht zu erklären, Stücken, die einem begrenzten Zwecke (etwa einer Geburtstagsgratulation) gedient hatten, nur von wenigen gehört und mit dem ursprünglichen Anlaß selbst schnell vergessen worden waren, in anderer Umgebung zu neuen Ehren zu verhelfen.

Drei Gruppen lassen sich unterscheiden: weltliche Kompositionen wurden in geistliche verwandelt; geistliche durch neue Textdichtungen zu andern geistlichen, und schließlich weltliche zu andern weltlichen gemacht. In den meisten Fällen hatte, der Natur der Sache nach, der Dichter die eigentliche Verantwortung. Von seinem Geist, seiner Geschicklichkeit, seinem Anpassungsvermögen hing Gelingen oder Mißlingen einer Parodie ab. Auf Grund der ihm vorgelegten Partitur setzte er die neuen Worte, worauf der Komponist eine Revision der Musik

vornahm und sie mit den erforderlichen Veränderungen oder Verbesserungen begleitete. Das Ganze war dann das Ergebnis vertraulicher, kollegialer Zusammenarbeit. Lagen die Umstände einfacher, handelte es sich z. B. nur um die Veränderung weniger Worte, so half sich der Musiker schnell entschlossen selbst. Wir haben Grund zur Annahme, daß Bach oft genug ohne Mitwirkung eines Poeten von Beruf ausgekommen ist.

Die notengetreue Übertragung eines ursprünglich weltlichen Musikstückes in die Kirche, selbst wenn es völlig neuen geistlichen Text erhält, empfinden wir heute als ein dreifaches Problem. Einmal vom Standpunkt des historisch geschulten Stilkritikers aus, der nicht ohne Widerstreben zugeben kann, daß weltlicher und kirchlicher Musikstil dasselbe seien. Zweitens vom Standpunkte des Kirchenmannes, der sich aus naheliegenden Gründen gegen „Verweltlichung" seines Gotteshauses sträuben wird, und schließlich vom Standpunkte des Ästhetikers, der sich fragen muß, ob es möglich sei, ein und dieselbe Musik heute zu weltlichem, morgen zu geistlichem Texte singen zu lassen.

Die Zeit Bachs, und schon eine viel frühere, hat sich über diese Gewissensfragen hinweggesetzt, entweder leichthin, wie über die dritte, oder nach Kämpfen, wie über die erste und zweite. Kein Zeitalter in der Musikgeschichte hat von dem Parodieverfahren einen so ausgiebigen und von der Allgemeinheit so willig hingenommenen Gebrauch gemacht wie das seinige. Denn während das 15. und beginnende 16. Jahrhundert das Parodieren unter getreuer Herübernahme des Notentextes auf Lieder und Chansons beschränkte (sog. Kontrafakte), von denen heute noch viele als Kirchenlieder unter uns leben, zog man jetzt auch die früher unangetastet gebliebenen großen Musikformen heran. Die Ursache liegt auf der Hand. Als Bach lebte, hatten die Stilelemente der Barockmusik den Zustand einer solchen gegenseitigen Durchdringung erfahren, daß – vergleichbar den Diffusionserscheinungen der Gase oder der Endosmose bei Flüssigkeiten – nicht mehr zu unterscheiden war, aus welchem Bereich die einen, aus welchem die andern stammten. Die Fuge, der künstliche Kontrapunkt, das Rezitativ, die Arie, die

große Orchesterbegleitung, vieles von dem, was wir heute Dramatik nennen, war gleicherweise der kirchlichen wie der weltlichen Musik geläufig, und das Trennende lag nicht so sehr im Überwiegen des einen oder andern, als in der vom Feingefühl des Komponisten diktierten Behandlung eines jeden dieser Stilcharaktere. Mangelte es an solchem Feingefühl, wie in manchen Kirchenstücken Matthesons, so begehrten auch damals bereits die Geister auf und es kam zu Streitigkeiten, deren literarische Niederschläge sehr unerquicklich berühren. Man erinnere sich der Klausel im Kontrakt der Thomaskantoren Kuhnau und Bach, die ihnen nahelegte, ihre Kirchenmusiken nicht „zu opernhafftig" anzulegen, und jener Philippika des sächsischen Pastors Gerber, der 1732 alle oratorischen Passionsmusiken als theatralisch in Grund und Boden verdammte. Auch heute werden wir über den einen oder andern kecken Parodieversuch der Bachschen Zeit den Kopf schütteln. Aber zweierlei darf nicht vergessen werden. Einmal, daß bei der Verpflanzung eines ursprünglich weltlichen Stücks in die Kirche von vornherein schon die Orgelbegleitung ausgleichend wirkt[1]); und dann, daß die hallende Akustik des Raumes, zusammen mit der Heiligkeit des Orts und der höheren Gestimmtheit der Gemeinde noch heute manche Bedenken des schulgerecht folgernden Ästhetikers in schwächerem Lichte erscheinen lassen. Das beste Teil des Gelingens wird jederzeit in die Hand des Sängers oder Spielers gegeben sein. Würde der Fall vorliegen, daß eine weltliche Arie zuerst im Original, gleich darauf mit parodierendem geistlichen Texte gesungen würde, so hätte der betreffende Sänger ohne Einschränkung von all den wechselnden Vortrags-

[1]) Dies gilt für die Gegenwart so gut wie uneingeschränkt, für Bachs Zeit mindestens in hohem Maße. Bei weltlichen Anlässen in geschlossenen Räumen war das Cembalo, im Freien daneben auch das tragbare Regal Generalbaßinstrument. Ich darf bemerken, daß sich mir im Verlaufe meiner Studien in den letzten Jahren mehr und mehr die Überzeugung aufgedrängt hat, daß in der Leipziger Kirchenpraxis das Cembalo nur eine seltene und untergeordnete Rolle als Begleitinstrument gespielt und niemals der Orgel (Rückpositiv) ernstlich Konkurrenz gemacht hat. Ich behalte mir vor, über diese Frage gelegentlich in anderem Zusammenhang zu sprechen.

mitteln Gebrauch zu machen, die er bereit hält, um z. B. inhaltlich kontrastierenden Versen eines Strophenlieds gerecht zu werden. Daß Bach und seine Umgebung hierfür feine Ohren hatte, wird sich in mehreren Fällen aufzeigen lassen. Scheinbar gibt es aber, so meint der Laie, keinen besseren Beweis für die „Vieldeutigkeit der Musik" als eben die Existenz Bachscher Parodien. So ausgesprochen, ist das ein Trugschluß. Musik, vor allem gesungene, ist immer eindeutig. Denn unter Musik verstehen wir nicht die schwarzen und weißen Notenköpfe der Partitur, sondern ihre lebendurchpulste Wiedergabe durch einen Ausführenden. Mit andern Worten: die Deutung einer Musik hängt von ihrem Vortrag ab und von allem, was dieser Vortrag an Interpretationsmöglichkeiten herausholt. Daher wird sich die Eigenschaft einer Parodie als mißlungen erst dann herausstellen, wenn keine Möglichkeit gegeben ist, ihr mit Vortragsmitteln nahe zu kommen. Für Bachsche Stücke trifft dies nur in ganz wenigen Fällen zu.

Die Gegebenheit, im Bereiche der großen Kantatenmusik Weltliches und Geistliches miteinander zu vertauschen, war jedenfalls seit 1700 in erhöhtem Grade vorhanden. Der Parodist konnte zwei Wege einschlagen. Entweder hielt er sich an die Worte der weltlichen Originaldichtung derart, daß er den Grundaffekt, z. B. zärtliche Liebe, unangetastet ließ und nur dort ins Geistliche umbog, wo der Wortausdruck es erheischte; oder er ging von vornherein selbständig erfindend vor, indem er der bestehenden Musik einen vom Originaltext abweichenden unterlegte. Beide Fälle halten sich im Bereich der Bachschen Parodien die Wage.

Ehe hierüber einige Beobachtungen mitgeteilt werden, mag ein Zeitgenosse Bachs zu Worte kommen. Der Schlesier Gottfried Ephraim Scheibel, unter Kuhnau Student in Leipzig und wohlvertraut mit den Leipziger Musikverhältnissen um 1717, veröffentlichte im Jahre 1722 ein Büchlein „Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, wie sie heutiges Tages beschaffen" (Frankfurt und Leipzig), in dem das ganze 5. Kapitel der Frage des Parodierens gewidmet ist. Als merkwürdiger Beitrag zur Affektenästhetik seiner Zeit soll der wichtigste Abschnitt daraus ohne größeren Abstrich wiedergegeben sein.

Daß die Kirchen-Music mit der weltlichen in Movirung der Affecten nichts eigenes habe.

„... Daß beyde Arten der Music .. in Motion der Affecten .. unterschieden seyn müsten, ist eine allgemeine Meinung, und die besten Musici und Componisten haben sie bejahet, und geglaubt, die Kirchen-Music müsse doch anders aussehen als die Weltliche, man müsse nicht so frey die Cadencen setzen, und dergleichen Dinge mehr, die mir immer vorkommen, als wenn sie selbst nicht wüsten, was die Motion der Affecten sey, ob sie gleich dieselben zu moviren suchen.

Ich wollt ihnen diese Meinung zugestehen, wenn sie mir wüsten die Diversion von der Freude, Traurigkeit und andern Affecten zu geben, die sie vielleicht ohne Grund in ihrem Gehirn machen. Es bleibt ein Affect, nur daß die Objecta variiren, daß z. E. hier ein geistlicher Schmertz, dort ein weltlicher empfunden wird, daß man hier ein geistliches, dort ein weltliches Gut vermisset usw. Wie ich mich über weltliche Dinge betrübe, so kann ich mich über geistliche betrüben; wie ich mich über diese erfreue, so kann ich mich über jene erfreuen. Der Thon, der mich in einer Opern vergnügt, der kann auch solches in der Kirchen thun, nur daß er ein anderes Objectum hat.

Ich weiß nicht, was man darwider will einwenden. Ich nehme eine weltliche Composition von einer Cantate, mache eine Parodie von einer geistlichen Materie drauff, und exprimire eben den Affect, den die Composition mit sich bringt, so wird eben dieser affectus sowohl movirt werden, als da er ein weltlich Objectum hatte, wornach er sich richtete, und wird deswegen seine Kraft nicht verlieren. Daß solches die Richtigkeit habe, will ich zum Exempel nehmen die erste Aria aus der II. Scena des I. Actus in der Opera Jupiter und Semele und zu ihrem Authorem hat Mons. Telemann; diejenigen, die vor fünf Jahren in Leipzig gewesen, werden sich ihrer zu erinnern wissen*). Semele singt:

Ich empfinde schon die Triebe,
Die der kleine Gott der Liebe
Meiner Seelen eingeprägt.
Ach wie kann sein Pfeil erquicken
Und die süsse Glut entzücken,
Die er in mir hat erregt.

Wer die Composition gehört, muß mir diese Parodie ungetadelt lassen:

Ich empfinde schon die Triebe,
Die mein Jesus, der die Liebe,
Meiner Seelen eingeprägt.

*) Durch dieses Zeugnis Scheibels wird Telemann als Verfasser der von Marpurg, Histor.-krit. Beyträge, V, 409 ohne Autornamen für das Jahr 1718 genannten Leipziger Oper sichergestellt.

Ach! Wie kann sein Wort erquicken
Und des Glaubens Glut entzücken,
Den sein Geist in mir erregt.

Auff gleichen Schlag klingt die folgende Aria in eben der Scena:

Meine Flammen sind so schön,
Daß ich mich von aller Pflicht
[Daß ich aller Fleisches-Pflicht*]
Durch ihr sonderbares Licht
[Durch des wahren Glaubens Licht]
Kann hinfort befreyet sehn.
[Mich kann fort befreyet sehn.]
Wo ein Gott verliebt will sprechen,
[Wo Gott will von Liebe sprechen,]
Müssen andre Bande brechen.
[Müssen ird'sche Bande brechen.]

Und ich wette, wollt ich mit einer gantzen Opera so verfahren, und nur das Objectum des Affects verändern, so würde einerley Affect movirt werden.

[Scheibel fährt fort, es wäre nur gut, wenn die heutige Kirchenmusik etwas] „lebhafftiger und freyer, c'est à dire, mehr theatralisch wäre, sie würde mehr Nutzen schaffen als die gezwungene Composition, der man sich in der Kirchen ordinair bedienet. ... Die Leute sind des alten Schlendrians und der Hammer-Schmiedischen Composition gewohnt, da weder Anmuth noch Zierligkeit drinnen stecket, und die meisten denken, alles was fein altväterisch und einfältig klinget, schicke sich am besten für die Kirche. Kommet nun vor ihr Gehöre eine Cantate, die nach der neuen ungezwungenen Art gesetzet, so verwundern sich etliche drüber, andere eben, weil sie dergleichen bei weltlichen Musiken gehöret, denken flugs, es sey eine Sünde, solche freye Composition schicke sich nicht in die Kirche, quasi vero, als wenn die Affecten nicht so gut dörfften in der Kirche movirt werden, als außer derselben in einer Opera oder in einem Collegio musico.

Und ich weiß nicht, woher die Opern allein das Privilegium haben, daß sie uns die Thränen auspressen sollen, warum geht das nicht in der Kirchen an? Nein, da müssen Choralia ausgeführt werden, da hört man Contra-Puncte und was des Zeugs mehr ist, welches mehr einem Organisten zum Praeludiren als die Zuhörer zu erbauen dienlich ist."

Zu diesen Bemerkungen Scheibels, die ein Stückchen Schopenhauer und Hanslick vorwegnehmen, wird man Stellen aus Scheibes „Critischem Musicus" (1737, 17. und 18. Stück)

*) Ich setze die parodierenden Zeilen unter die originalen.

halten dürfen, die in ähnlichem Sinne, wenn auch gemäßigter, über die Freiheit des Kirchenstils handeln. Auch sonst ist die Frage in der ästhetischen und polemischen Literatur dieser Jahre häufig angeschnitten worden. Sie regt noch heute zu mancherlei Erörterungen über Umfang und Grenzen des musikalischen Ausdrucks an. Daß Bach ihr ernstlich nachgedacht, zeigt sein Verhalten in entsprechenden Fällen. Sie sämtlich aufzuzählen erübrigt sich; es wird ausreichend sein, sein Verfahren an einigen zu prüfen.

Bachs Methoden bei der Umänderung seiner Originale tragen, wie nicht anders zu erwarten, die ganze Vielseitigkeit seines nachdenklichen Geistes zur Schau und sind auf keine Formel zu bringen. Die spielende Beherrschung alles Technischen gestattete ihm, schier unmöglich dünkende Aufgaben, wie etwa das Hineinkomponieren eines Chorsatzes in einen vorhandenen Instrumentalsatz, mit Leichtigkeit zu lösen. Beschränkt er sich einmal auf kleine deklamatorische oder melodische Nachbesserungen, so ist er ein andermal bemüht, der Bildlichkeit des neuen Textes nachzuhelfen oder nicht mehr zutreffende Tonsymbolik zu beseitigen. Oder er verwandelt eine Instrumentalstimme in eine Singstimme oder holt eine solche aus einem mehrstimmigen Ritornell heraus. Sieht er, daß von einem gewissen Punkte an ohne neue Musik nicht auszukommen ist, so läßt er das Original rücksichtslos fallen. Oder aber er beginnt mit der alten Musik, fängt dann an zu korrigieren, streicht, erfindet Neues, streicht abermals und arbeitet sich schließlich während des Schreibens so in Eifer, daß vom ersten Entwurfe kaum mehr als die Hälfte übrig bleibt.

Im ganzen wird man bemerken, daß ihn ein gewisser Respekt vor der ersten Eingebung beherrschte. Vor allem in betreff der konstruktiven Eigenheit der Stücke. Mögen die Eingriffe ins melodische oder harmonische Leben der Stimmen noch so tief sein, nur in ganz wenigen Fällen tastete er den Periodenbau an und fügte Takte mitten hinein. Daß er irgendwo solche später gestrichen, kommt anscheinend überhaupt nicht vor. Ebenso hält er meist zäh an der melodischen Führung und Figurendisposition der konzertierenden Soloinstrumente

fest, was zuweilen so weit geht, daß vom Original nur diese bewahrt, alles übrige umgebildet ist[1]). Ein Zeichen also, welchen Wert er auf diese obligaten Stimmen legte und wie ihre Erhaltung ihm mehr am Herzen lag als die der Vokalstimme. Auch der Continuo des ersten Entwurfs wird in der Regel konserviert, selbst wenn die Gesangstimme neue Musik erhält. Läßt er sich dennoch auf kurze Strecken nicht ohne Zwang aufrecht erhalten, so wird wenigstens dafür gesorgt, daß er sobald als möglich wieder ins alte Bett hinübergleitet. Mit einem bewundernswerten Gefühl für rhythmischen Wellenschlag und Euphonie vermag Bach dabei solche veränderte Stellen mit ihrer Umgebung zu verschweißen. Es mag kaum zwei oder drei geben, wo der Hörer, dem das Original nicht gegenwärtig ist, eine Spur jener Naht entdeckt, die ursprünglich nicht Zusammengehöriges verbindet[2]). Allerdings pflegte Bach, und das macht seine Parodien für Anhänger der Rutz-Sieversschen Einstellungstheorie zu keineswegs leicht zu behandelnden Objekten, zwischen Parodie und Entstehungszeit des Originals niemals lange Zeit verstreichen zu lassen. Gewöhnlich fallen beide in einen Kreis von vier bis acht Jahren, selten darüber hinaus. Das verhinderte ein allzuschnelles Abrücken von dem ursprünglichen Einfall und folglich die Notwendigkeit, sich künstlich auf eine längst überholte Linie des Schaffens einstellen zu müssen. Beispiele, wie sie Händel mit dem wiederholten Aufgreifen einer Melodie nach langen Jahren, ja Jahrzehnten bietet, wobei diese jedesmal eine geistige Metamorphose erlebt, sind bei Bach zu zählen. Eins der wenigen bekannteren ist die Umwandlung der kleinen Ariette der Hirtin Pales „Weil die wollenreichen Herden" aus der Jagdkantate (1716 für Weissenfels) in die Arie „Mein gläubiges Herze" der Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt" (1735), die sich zu jener wie die Blüte zum Keim verhält.

---

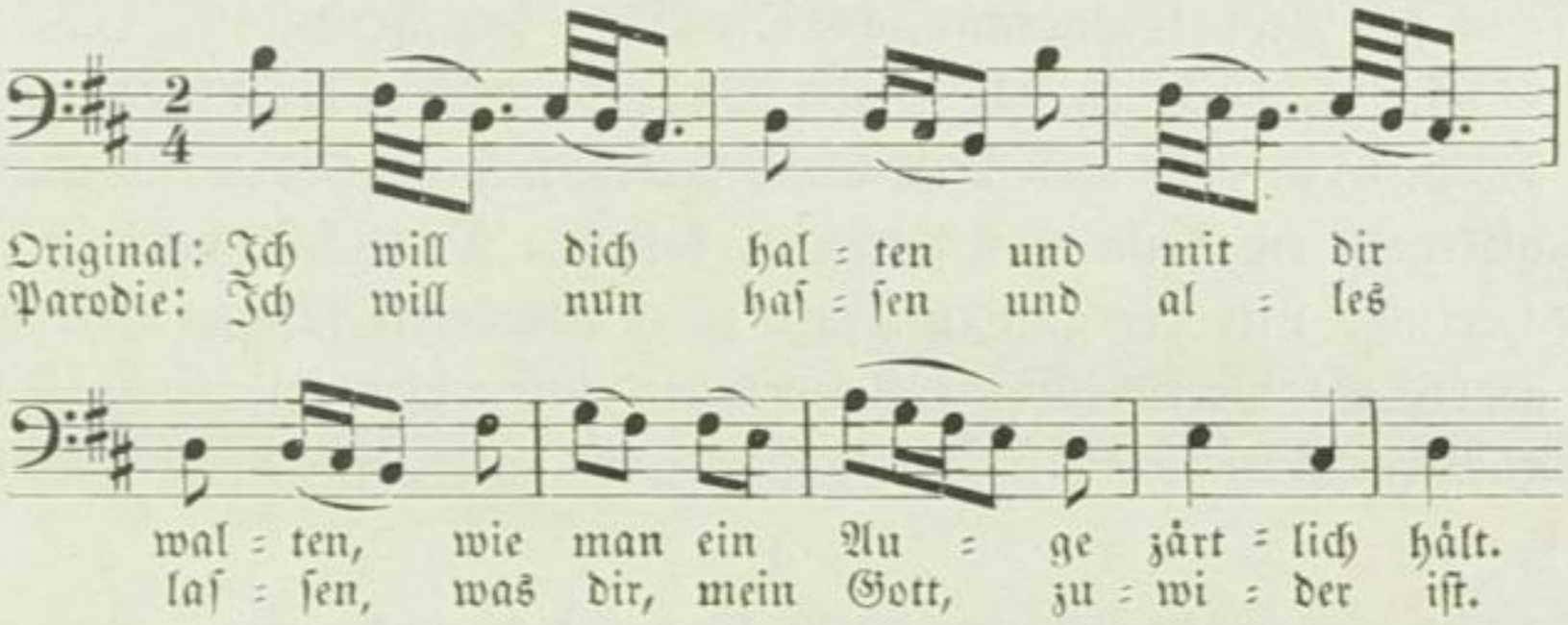
[1]) Ein bezeichnendes Beispiel ist die Qui tollis-Arie der F dur-Messe, verglichen mit der Arie „Weh, der Seele" aus „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben".

[2]) Vgl. etwa den geistvoll geänderten Mittelteil der Quoniam-Alt-Arie der A dur-Messe mit ihrem Original in der Kantate Nr. 79.

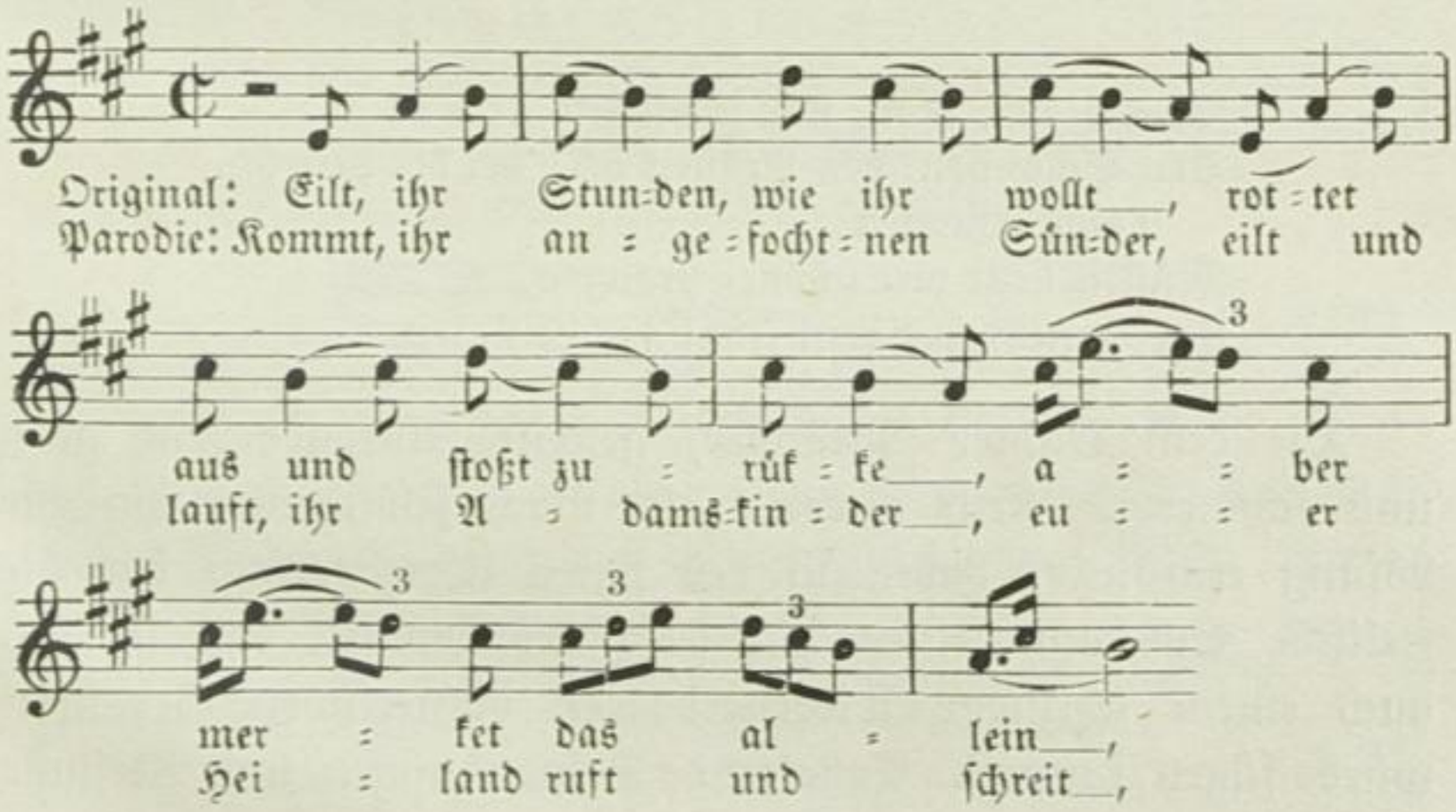
Und noch eins an den Bachschen Parodien verdient Beachtung: das grenzenlose künstlerische Verantwortungsgefühl. Daß je seine Werke zum musikalischen Evangelium der Nachwelt werden und von dieser Takt für Takt studiert werden würden, hat er gewiß niemals geahnt. Dennoch trieb es ihn, um vor sich selbst rein dazustehn, auch bei Parodien, für die ein anderer vielleicht nur halbe Kraft eingesetzt hätte, zu Nachbesserungen von so relativ unwichtiger Gegenständlichkeit, daß man ernstlich von einem „philologischen Gewissen" Bachs sprechen muß. Es quält ihn, wenn ein Bildsymbol der Parodiedichtung nicht anschaulich mit der alten Musik mehr harmoniert, wenn — um zwei Beispiele zu nennen — das Wort »altissimus« im Quoniam der Fdur-Messe nicht wirklich den höchsten Ton in der Melodielinie erhält oder in der Tenorarie „Frohe Hirten, eilt" des Weihnachtsoratoriums die Ausdrücke „eilen" und „Anmut" nicht gehörig gemalt sind. Aber auch wenn der Tonzug im Original nicht glatt und natürlich genug hinläuft, wenn die Baßführung Spuren der Flüchtigkeit aufweist, greift er zur Feder, erfindet er neue Kontrapunkte, neue Ausweichungen, neue Höhepunkte. Und so kommt es, daß viele seiner Parodiemusiken einen zum mindestens in Einzelheiten höheren Grad der Durchbildung haben als die ursprünglichen Erfindungen. Nur wenn äußerer Druck auf ihm lastete, — so dürfen wir annehmen — schloß er Kompromisse und ließ Ungerades gerade sein, wie in der sogleich anzuführenden Notenprobe. Zur Transposition von Arien schritt er ebenso wie zum Wechsel der Stimmgattung wohl nur aus äußeren Gründen. Dagegen trägt sehr oft eine neue Instrumentation dem durch die Parodie veränderten Stimmungskreise Rechnung.

Der Bemerkung Rusts im Vorwort zu Band 5, 1 der Bachausgabe (S. XXXII), Bach habe bei der Komposition seiner weltlichen Kantaten von Anfang an ihre gelegentliche Verwendung in der Kirche mit bedacht, wird nicht allzuviel Gewicht beizulegen sein. Schließlich war eben doch jede Arie, wenn sie sich nicht gerade in laszíven Tönen bewegte, der Parodie zugänglich. Gerade die Wiederau-Kantate von 1737 (B.-A. 5, 1, 323) aus der Feder Picanders, an die Rust an-

knüpft und zu welcher später die Parodie „Freue dich, erlöste Schar“ entstand, widerlegt im Grunde Rusts Annahme. Mit den auffällig oft angebrachten lombardischen Rhythmen, dem galanten Menuetschritt der ersten Arie und anderen volkstümlichen Wendungen spekulierte Bach offensichtlich und gewiß ohne weitere Nebenabsichten auf den Liebhabergeschmack des ehrenwerten Herrn von Hennicke. Die Parodiedichtung, obwohl vermutlich ebenfalls von Picander herrührend, wurde eine der wenigen völlig mißlungenen im Bachschen Kantatenwerke. Bachschem Geiste völlig entfremdet ist in der neuen dichterischen Formung z. B. die Baßarie im zweiten Teil. Man sehe allein den Anfang:



bei dem die Streicher das Tändelnde, das vor dem Publikum der Wiederauer Spießbürger ehemals seine Berechtigung hatte, ihrerseits noch unterstreichen. Ebenso sinnlos wirkt in der Kirchenkantate die Sperontesmusik der Altarie:



Auch hier gehen in der Parodie Text und Musik auseinander, und es ist fraglich, ob nicht angesichts dieser vergnügten Balletmusik selbst Scheibel an seiner Theorie wankend geworden wäre. Wie Bach angefochtene Seelen eilen läßt, hat er in der Baßarie in der Johannespassion gezeigt. Daß er im vorliegenden Falle nicht nur eine Parodierung überhaupt zuließ, sondern auch seinerseits nicht das geringste tat, die ursprüngliche Bestimmung zu verwischen, deutet auf irgendeine unvermutet an ihn herangetretene lästige Obliegenheit. Große Stücke wird er auf diese Leistung niemals gehalten haben.

Eine der kühnsten Parodien im Bachschem Kantatenbereich ist die geistliche Version der Arie „Ich will dich nicht hören" aus der Geburtstagskantate „Die Wahl des Herkules" (1733; B.-A. 34, 153) in die Arie „Bereite dich, Zion" (1734; B.-A. 5, 2, 32) aus dem Weihnachtsoratorium, das ja zum allergrößten Teile aus Parodien besteht. Dort (a) wehrt sich Herkules mit der ganzen Kraft eines empörten jungen Helden gegen die Verführungen fleischlicher Lust, hier (b) singt die gläubige Seele schwärmerische Sehnsucht nach Jesus in die Welt:

a.

Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen,
Verworfene Wollust, ich kenne dich nicht.
Denn die Schlangen,
So mich wollten wiegend fangen,
Hab ich schon lange zermalmet, zerrissen.

b.

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn.
Deine Wangen
Müssen heut viel schöner prangen,
Eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben.

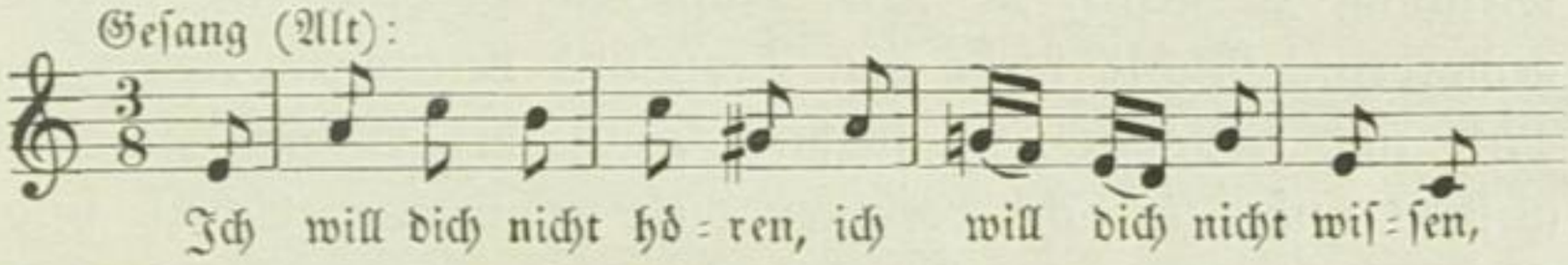
Die dem Dichter (Picander) gestellte Aufgabe war groß und schwierig. Kein anderer als Bach selbst mag ihn zur Lösung ermuntert haben in der festen Überzeugung, daß die seelische Substanz seiner Musik so dehnbar sei, daß sie sich auch einem scheinbar widerstrebenden dichterischen Gedanken würde fügen können. Anhaltende Besprechungen und Versuche

beider mögen vorangegangen sein, ehe die letzte Fassung gefunden war. Sie bedeutet eine außerordentliche Leistung. Sie zeigt das Dichtergeschlecht Bachs von einer Seite, die wir heute mit einer gewissen Überhebung im Herzen ganz unbeachtet lassen: als gründliche Kenner der letzten Feinheiten des musikalischen Ausdrucks und als Beherrscher der poetischen Sprachtechnik, wobei durchaus nicht ins Gewicht fällt, daß ihre Bilder und Vergleiche heute längst als überwunden anerkannt sind. Wer dem nicht beipflichtet, mag aufgefordert sein, Picanders Leistung — natürlich unter ähnlichen schwierigen Voraussetzungen — zu übertreffen. Diese Männer besaßen einen Schatz an musikästhetischer Einsicht, der späteren Dichtern, etwa Übersetzern Mozartscher Operntexte, allmählich ganz abhanden kam.

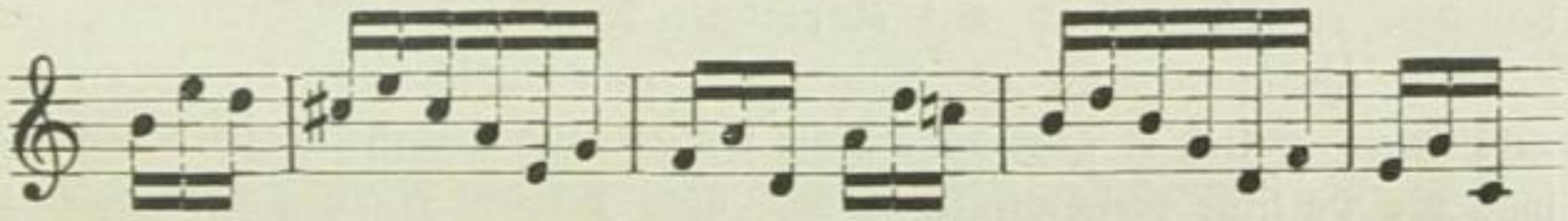
Die Musik dieser Herkulesarie ist, dem Textinhalte entsprechend, auf die Geste schroffen Abweisens gestellt. Vorspiel und Gesangsbeginn erklären sich gegenseitig:

Vorspiel (Violinen). *tr*

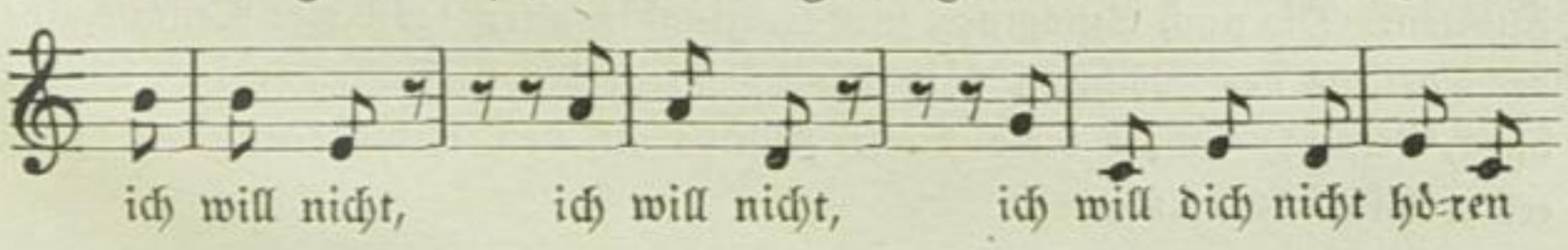
Gesang (Alt):



Die Beischrift staccato in der Violinstimme bezweckt, die Geiger zu demselben kräftigen, ja harten Ton anzuleiten, den der Sänger für seine ersten Worte gebrauchen muß. Es liegt Trotz in diesem energischen Achtelanfang. Mit dem Auftakt zum 9. Takt erhebt sich eine Sechzehntelfigur:



die, ebenfalls kräftig gestoßen, jene abweisende Geste bedeutet, die des Sängers entschiedene Weigerung an die Wollust begleitet:



Damit sind die Ausdruckselemente des ersten Arienteils bestimmt. Sinngemäß vorgetragen, lassen sie keinen Augenblick über den Affekt des Stückes in Zweifel.

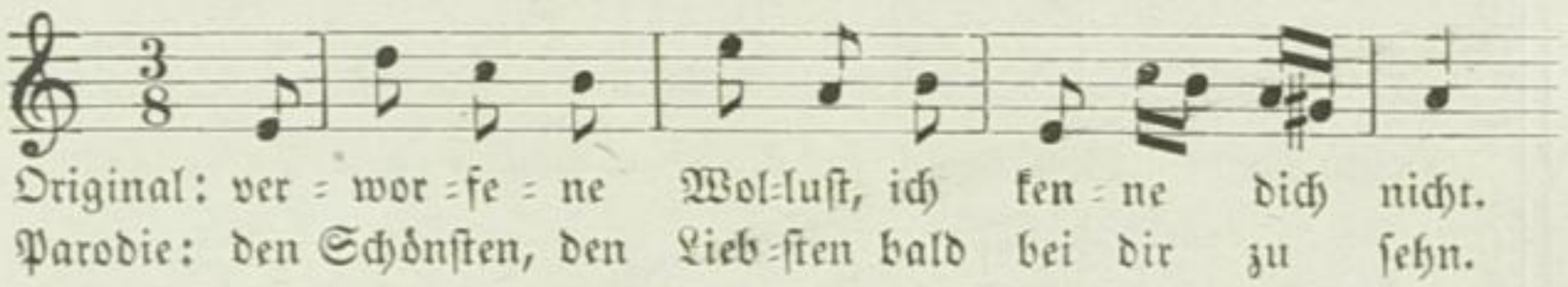
Wie verhält sich demgegenüber die Parodie im Weihnachtsoratorium?

Bach läßt zunächst mit der Violine eine Oboe d'amore, mit dem Baß ein Fagott mitgehen und erreicht damit einen weicheren, sonoren, pastoral gefärbten Klangcharakter, den der Hörer noch aus dem vorangehenden Rezitativ im Ohre hat. Ferner: die Beischrift staccato fehlt; dafür erscheint folgende Phrasierung für die Instrumente:

Diese Bindebögen nebst Vorhalten und Triller auf e' stehen zwar (mit Ausnahme des Bogens im 5. Takt) nicht in Bachs autographer Partitur, sondern nur in den Stimmen, haben aber nach Maßgabe ähnlicher Fälle dennoch als seine letzte Meinung zu gelten[1]). Die Musik ist plötzlich eine andere geworden. Nichts mehr von Trotz und herrischem Abweisen. Mild und freundlich, im wahren Sinne des Wortes „schmeichelnd" und „zärtlich" berühren diese gebundenen Achtel- und Sechzehntelmotive, die folglich auch nicht f, sondern p oder wenigstens mf zu denken sind. Ebenso, d. h. zart und liebenswürdig wird der Sänger sein „Bereite dich, Zion" beginnen

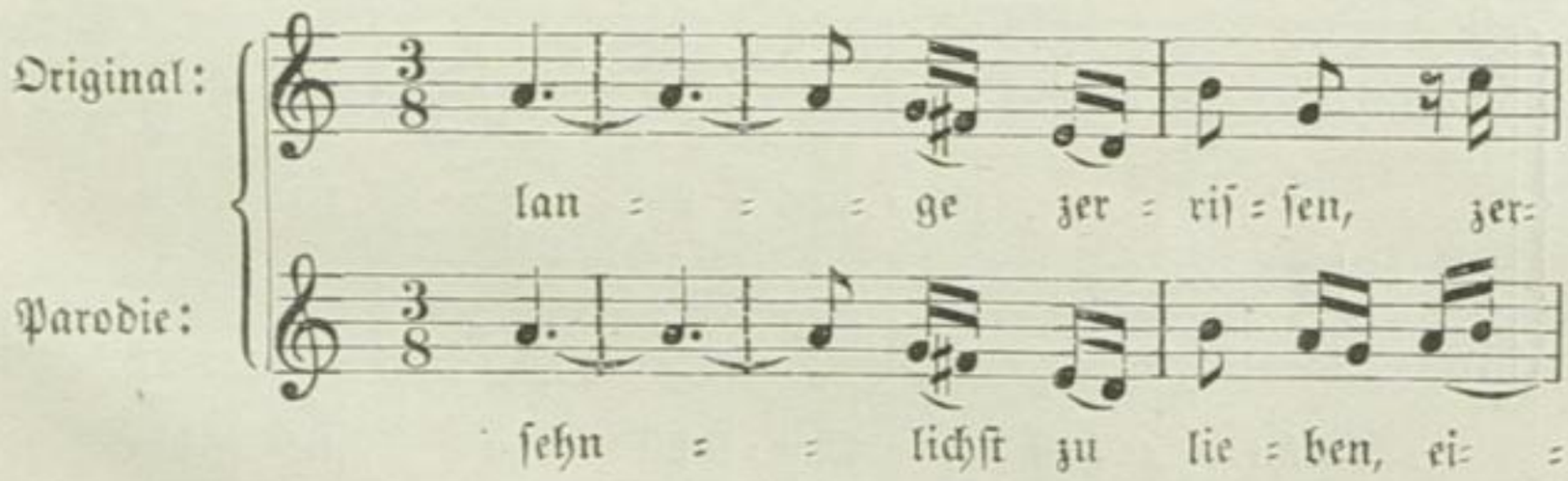
1) Da Bach die Musik der geschlossenen Nummern des Weihnachtsoratoriums nur aus den weltlichen Gelegenheitswerken abzuschreiben hatte, begnügte er sich vielfach mit einmaliger Angabe der Phrasierung oder merkt sie überhaupt nicht an. Wurde aber zum Ausschreiben der Stimmen geschritten, so ließ er größte Sorgfalt walten und korrigierte vieles hinein, was die Partitur verschweigt. Selbst noch bei den ersten Proben scheint er in Dingen der Phrasierung und Vorhalttechnik manche neue Anweisung erteilt zu haben, kenntlich an der fremden Tinte und Handschrift dieser Zutaten. Die nach Autograph und Originalstimmen revidierte Neuausgabe der Partitur des Weihnachtsoratoriums durch den Verfasser (bei E. Eulenburg, Leipzig) macht viele dieser Zusätze in den Orchesterstimmen zum ersten Male kenntlich.

müssen. Aus dem stampfenden „ich will nicht" des Herkules ist durch den geforderten neuen Vortrag eine überschwengliche Anrede an den „Schönsten", den „Liebsten" geworden, und die ehemalige energische Abwehrbewegung der Sechzehntel hat sich in das Gegenteil: schmeichelndes Werben verwandelt, das nicht lieblich genug herausgebracht werden kann. Allein an den musterhaft deklamierten vier Takten:



wird ein Sänger lehrreiche Studien über die Wandlung des musikalischen Ausdrucks mit Hilfe gegensätzlicher Vortragsarten machen können.

Im zweiten Teile der Herkulesarie zu den Worten „Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen" hatte Bach malerische Ringelfiguren im Begleitbaß geschrieben. Für sie in der Parodie ein entsprechendes Bild zu finden, war anscheinend nicht möglich, und so entschloß sich der Dichter, unter Beibehaltung des gleichen Reimklangs, zu den Worten „Deine Wangen müssen heut viel schöner prangen", die zu den wiegenden Gesangsphrasen ausgezeichnet passen. Obwohl damit die Ringelfiguren ihren Sinn verloren, ließ Bach sie, da ihre Wirkung nicht aufdringlich ist, stehen. Größere Eingriffe erforderten die folgenden Takte bei den Worten „schon lange zermalmet, zerrissen", deren starke Bildlichkeit in der Parodie zu beseitigen, gegebenenfalls durch eine andere zu ersetzen war. Wie zwanglos das geschah — allerdings unter Einschiebung zweier Takte — ergibt folgende Untereinanderstellung:



mal=met, zer = ris = sen.

le den Bräu=ti = gam sehn=lichst zu lie = ben.

Denn die Schlangen, so mich woll = ten wie = gend

Dei = ne Wangen müs=sen heut viel schö = ner

fan = gen, hab' ich schon lan = ge zer = mal=met, zer=

pran = = = = = = = = = = = =

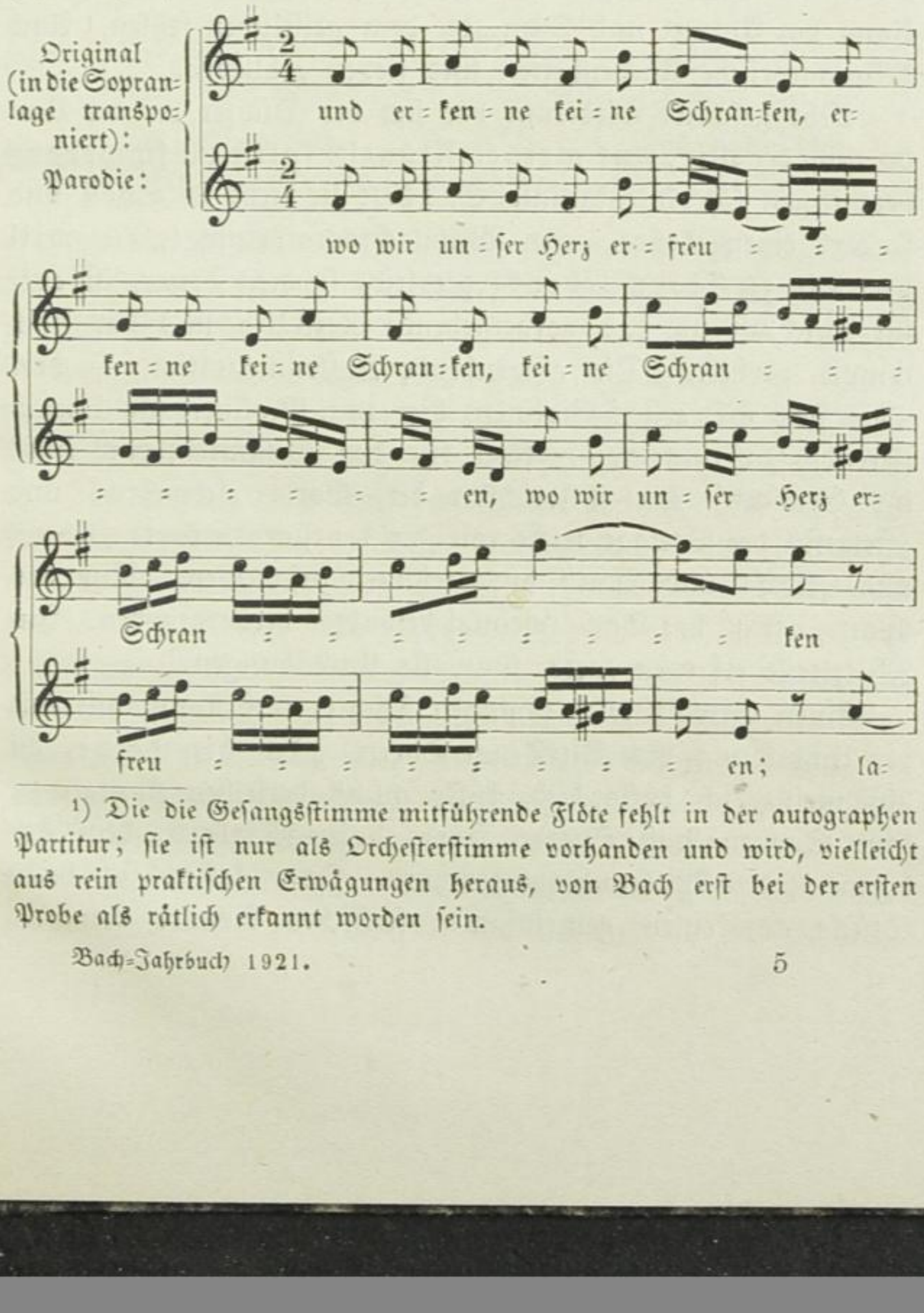
ris = sen, hab' ich schon lan = = = = =

= = = = = = = = gen, ei = le, den

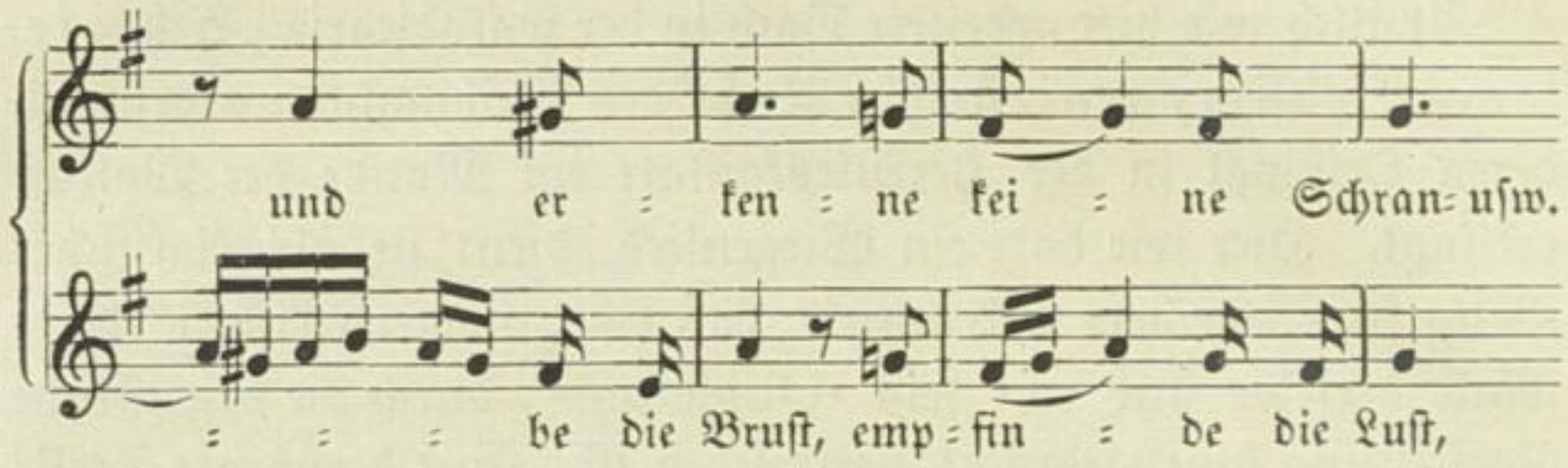
= = ge zer = mal = met, zer = ris = sen.

Bräu=ti = gam sehn = lichst zu lie = ben.

Ähnlich wie hier arbeitete Bach in der Parodiearie „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh" des Weihnachtsoratoriums, deren Original in der Herkuleskantate im Munde der Wollust erklingt. Hier wie dort ein Wiegenlied, dient sie als klassischer Beleg für Scheibels Erkenntnis, daß der „movierte Affekt" beide Male derselbe und nur sein »Objectum«, durch die begriffliche Vorstellung hinzugebracht, verschieden ist. Eine berühmte Stelle in Schopenhauers Musikästhetik drückt mit andern Worten das gleiche aus. Daß in dem weltlichen Stücke ein Sopran, im geistlichen ein Alt singt, ist minder wesentlich als daß Bach dem Weihnachtsstücke abermals Oboen (im Einklang mit den Streichern) zugesellt[1]). Unbedeutende Veränderungen der Melodielinie ergaben sich aus der veränderten Stimmlage, größere im zweiten Teile, wo das Wort „erfreuen" (ehemals „Schranken") Bachs Phantasie stark anlockte.



[1]) Die die Gesangsstimme mitführende Flöte fehlt in der autographen Partitur; sie ist nur als Orchesterstimme vorhanden und wird, vielleicht aus rein praktischen Erwägungen heraus, von Bach erst bei der ersten Probe als rätlich erkannt worden sein.



Dabei erhielt auch der Baß eine neue Führung.

Minder gelungen ist die Parodie der Echoarie der Herkuleskantate (34, 141). Abgesehen von der geradezu unverständlichen Diktion im Weihnachtsoratorium „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen auch den allerkleinsten Samen jenes strengen Schreckens ein" entbehrt sie der rechten Begründung des Echospiels. Im weltlichen Stücke wird das „treue Echo dieser Orten" wirklich befragt und angerufen; sein wechselnder Widerklang hat Anmut und Sinn, die dem geistlichen fehlen. Auch deklamatorische Unebenheiten sind stehen geblieben.

Sehr geschickt wiederum hat sich der Dichter bei der Umdeutung der Arie „Auf meinen Flügeln sollst du schweben" benommen (Herkuleskantate, S. 147); sie steht in emoll und fordert einen Tenor. Im Weihnachtsoratorium („Ich will nur dir zu Ehren leben") verbleibt sie dem Tenor, ist aber im Anschluß an das vorhergehende Rezitativ in F dur nach d moll gerückt. Die abweichende Instrumentation — dort Oboe solo mit ersten Violinen, hier zwei Violinen als konzertierende Instrumente — fällt für den Gesamteindruck nicht ins Gewicht. Die Bildlichkeit der Worte „schweben" und „steigest" der Vorlage trifft mit der der Parodieworte „leben" und „Kraft und Mut" ausgezeichnet zusammen. Nur das Wort „eifrig" hat Bach zweimal besonders hervorgehoben. Im Mittelteile erfreuen zarte, sinnvolle Umbildungen.

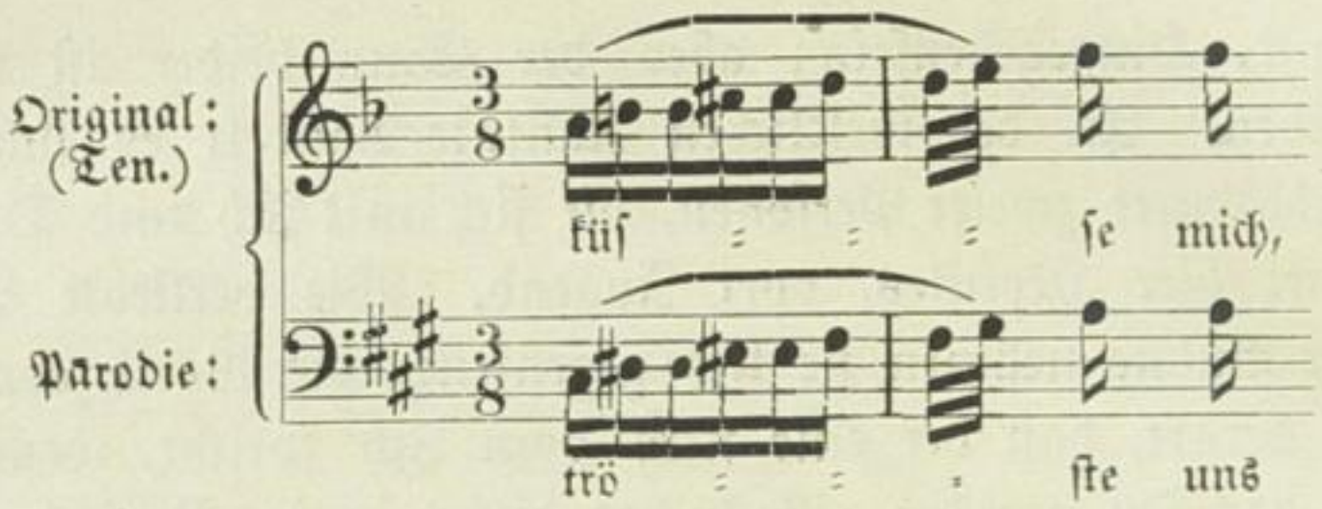
Einen Gewaltstreich begingen Dichter und Komponist mit der Umbildung des Alt=Tenor=Duetts „Ich bin deine, du bist meine, ich küsse dich, küsse mich" derselben Kantate zu dem Sopran=Baß=Duett „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen" des Weihnachtsoratoriums. Zwar lassen sich beide Stücke auf einen gemeinsamen seelischen Nenner bringen:

Inbrunst, Hingegebensein; aber der Sinn beider ist völlig verschieden. In der weltlichen Kantate handelt es sich um ein Liebesduett zweier Personen, die sich mit Ich und Du bezeichnen: hier Herkules, dort Jugend. Wie verliebte Paare auf der Bühne nehmen sie sich gegenseitig die Worte von den Lippen derart, daß der eine stets vom Ich spricht, wenn der andere das Du anredet. Bach hat dieses innige Verschlungensein zweier Seelen herrlich ausgedrückt und besonders zu den Worten des Mittelteils „Wie Verlobte sich verbinden" eine feine, zart tändelnde Musik geschrieben.

Dem gegenüber sieht die geistliche Fassung von jeder Dialoganspielung ab. Die beiden Singenden, hier gleichsam Vertreter ein und derselben Klasse, tragen ein und denselben Text gemeinsam vor. Statt vom Küssen ist von Gottes Mitleid und Erbarmen die Rede:

A. T. { Ich bin deine, ich küsse dich, küsse mich.
(Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen, Herr, dein Mitleid...)
S. B. { Du bist meine, küsse mich, ich küsse dich.
(Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen, Herr, dein Mitleid...)

So gewagt die Vertauschung dieser getrennten Gefühlswelten von vornherein war, Bach hat keinen Anstand genommen, sie zu versuchen. Ja, er selbst mag den Dichter auf den seelischen Generalnenner beider aufmerksam gemacht haben. Den thematischen Grundstoff des ersten Teils, die gesamte charakteristische Führung der Stimmen ließ er unverändert, ausgenommen da, wo das Wort „Erbarmen" weiblichen Schluß und die Lage des Singbasses Oktavversetzung forderten. Statt der beiden ursprünglichen Violen wählte er aus klangtechnischen Gründen zwei Oboi d'amore. Und so rollt sich denn das frühere Liebesduett mit all seinen kleinen zärtlichen Schmeichelfiguren nunmehr als eine tröstlicher Gewißheit sichere Bitte um Gnade ab. Wie überzeugt muß Bach gewesen sein, daß seine Sänger sich nicht im Ton und Vortrag vergriffen, seine Bläser die Vorschläge und staккierten Sechzehntel des 13. und 14. Taktes richtig deuteten! Auf raffinierter Berechnung des Dichters beruht der überraschende Zusammenfall der Worte „küsse" und „tröste" an dieser Stelle:



Problematiſch wurde der Fall erſt bei Beginn des zweiten Teils. Für dieſe Hochzeitsmuſik mußte Picander unbedingt Verwandtes erſinnen. Und er fand keine üble Löſung:

Wie Verlobte ſich verbinden,
(Deine holde Gunſt und Liebe,)
Wie die Luſt, die ſie empfinden,
(Deine wunderſamen Triebe)
Treu und zart und eiferig: ſo bin ich.
(Machen deine Vatertreu wieder neu.)

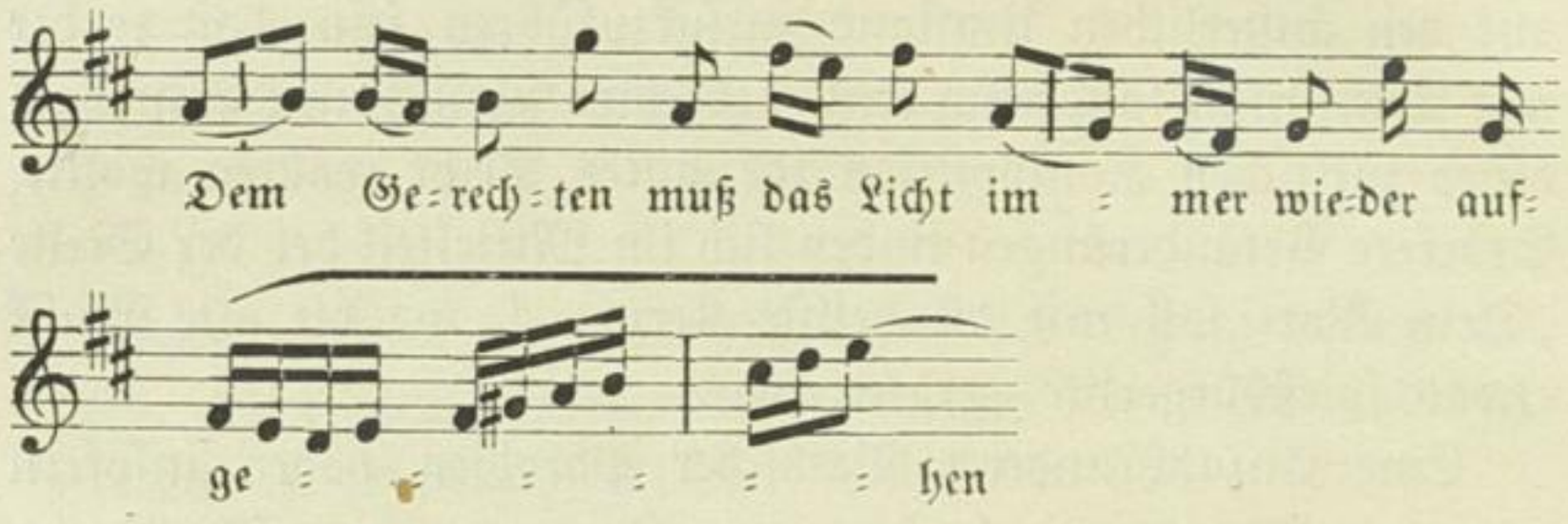
Er näherte ſich alſo dem Inhalt der Originaldichtung, indem er Liebe, Triebe, Treue — nach Schopenhauers Ausdruck — in abstracto, „ohne alles Beiwerk, alſo auch ohne die Motive dazu" muſikaliſch wirken ließ. Wer da weiß, unter welch ſinnlichem, ja lüſternem Bilderſchwulſt der Pietismus damals Jeſus als Seelenbräutigam feierte, wird weder Picander noch Bach den Vorwurf machen, in dieſem Falle über das Maß hinausgegangen zu ſein. Die wenigen Notenänderungen, etwa das Fallenlaſſen der Triller, betreffen keine weſentliche Ausdrucksänderung; auch die Umlegung der Koloraturen in den vorletzten Takten geſchah lediglich aus Gründen bequemerer Ausführbarkeit.

Die Baßarie „Erleucht auch meine finſtre Sinnen" im 5. Teile des Weihnachtsoratoriums hatte Bach kaum ein Vierteljahr vorher in der Huldigungskantate „Preiſe dein Glücke" (5. Okt. 1734) von einem Sopran auf den Text „Durch die von Eifer entflammeten Waffen" ſingen laſſen. Damals hatte ſie, in h moll ſtehend, konzertierende Flöten und als Grundbaß uniſone Violinen und Violen; in der Umformung (fis moll) bekam ſie eine Oboe d'amore und gewöhnlichen Orgel-

kontinuo. Die Sopranfassung ist ohne Zweifel die wirksamere. Daß Bach sie im Oratorium für Baß umschrieb, mag auf die ersten Worte, die von „finstern" Sinnen sprechen, und auf den äußerlichen Umstand zurückzuführen sein, daß er der mit Arien nicht sonderlich reich bedachten Baßstimme innerhalb dieser zyklischen Komposition ihr gutes Recht wahren wollte. Stärkere Veränderungen finden sich im Mittelteil bei der Stelle „Dein Wort soll mir die hellste Kerze . .", wo die alte Musik etwas spießbürgerlich geraten war.

Eine Anzahl anderer Bachscher Parodien haben insofern geringere Bedeutung, als die neuen Texte nur poetische Variationen des ursprünglichen sind, die Musik also ohne weiteres übernommen werden konnte. Solcher Art sind die Dichtungen zu den halbgeistlichen Trauungskantaten, deren Musik in stimmungsverwandten Sonn- und Festtagskantaten wiederkehrt. Als Hauptbeispiel kann „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" (B.-A. 41, 119 und 7, 119) gelten. Dennoch hat Bach vielfach eingegriffen; in einigen Fällen, wie es scheinen will, mit der Absicht, den überschwenglichen, bräutlichen Ton zu dämpfen. Die schöne Baßarie „O du angenehmes Paar" aus „Gott ist unsre Zuversicht" (B.-G. 13, 1, 129) hat als konzertierendes Instrument das in älterer Zeit als spezifisch amoroses Instrument geltende Fagott, wozu noch Oboe und zwei Violinen con sordino (ohne Viola) treten. Das gibt einen süßen, schwärmerischen Klang. In der entsprechenden Weihnachtskantate „Ehre sei Gott in der Höhe" (B.-A. 41, 109) singt eine Altstimme, aber nur zu zwei Flöten und einem konzertierenden Violoncello. In der Trauungskantate „Gott, Beherrscher aller Dinge" (B.-A. 41, 168) setzt Bach ein Duett für Alt und Tenor („Herr, fange an"). Als ihn der Textanfang „Gott, man lobt dich in der Stille" verlockt, zu der Musik jenes zu greifen, merkt er, daß die Musik zu zart, zu wiegend, zu lieblich ist, um eine Ratswahl einzuleiten. So behält er nur das Ritornell und seine Thematik bei und schreibt unbekümmert um das Original ein völlig neues, mächtig ausgreifendes Solostück für Alt. Ob freilich die Trauungskantaten sämtlich als Originale anzusehen sind, ist fraglich.

Die schlechte Textunterlegung des großen Eingangschors „Dem Gerechten muß das Licht“ (B.-A. 13, 1, 6) weist z. B. auf eine Parodie hin:



und auch die Flötenpassagen im Rezitativ „Wohlan, so knüpfet denn ein Band“ passen nicht zur Bildlichkeit dieses Textes.

Kräftige Ausnutzung durch den Komponisten erfuhr die Musik zum Geburtstage des Fürsten von Anhalt-Cöthen 1726 „Steigt freudig in die Luft“. Sie diente Bach zur Bestreitung zweier weiterer Gratulationskantaten: für einen Lehrer (nach Spittas Vermutung Rektor Gesner) und für den Professor Rivinus, ferner einer Adventskantate „Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen“. In B.-A. 34, XVI ff. findet sich eine Gegenüberstellung sämtlicher vier von Picander herrührender Dichtungen. Sie stellen die köstliche Unbefangenheit der Zeit in helles Licht, etwa in der vierten Arie, wo mit denselben „gedämpften, schwachen Stimmen“ einmal die junge anhaltische Fürstin, dann der verehrte Lehrer der Wissenschaft, dann Gottes Majestät und schließlich der Leipziger Universitätsprofessor apostrophiert wird. Überhaupt läßt sich nicht verkennen, daß Bach und sein Dichter beim Parodieren weltlicher Stücke in andere weltliche sorgloser als sonst verfuhren. Gewagt war es z. B., die dem Professor August Müller gewidmete Äoluskantate später für die Krönungsfeier Augusts III. mit dem Textanfang „Blast Lärmen, ihr Feinde“ wieder zu verwenden. Fand diese Aufführung auch im Rahmen des Collegium musicum (wahrscheinlich sogar im Freien) statt, so mochte es doch bedenklich erscheinen, dir berühmte Baßarie:

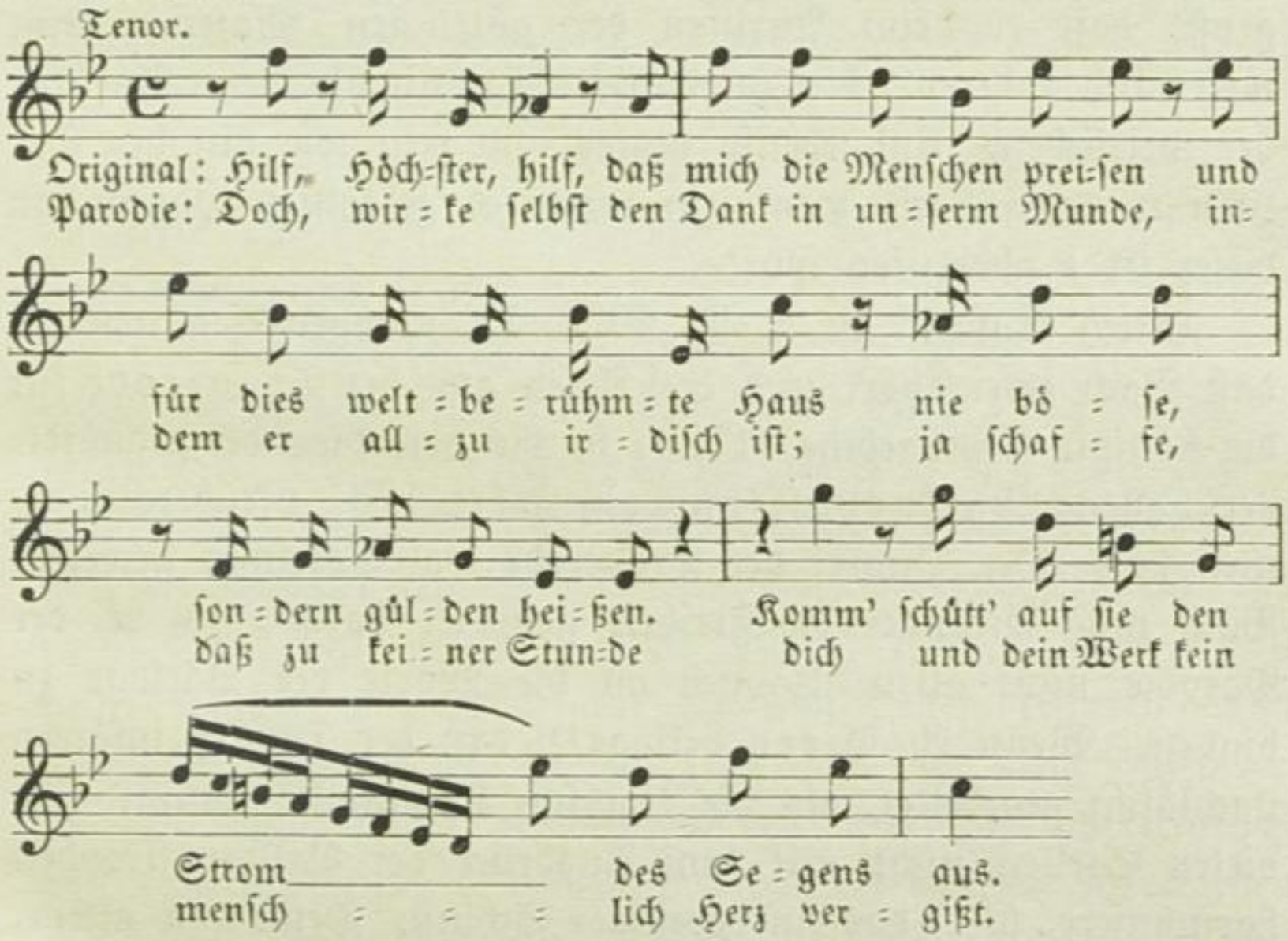
Wie will ich lustig lachen,
Wenn alles durcheinander geht.

auf die Worte vortragen zu lassen:

Nun blühet das Vergnügen,
Nachdem August den Thron besteigt.

Ein Schalk konnte Bachs tolle Malereien des Durcheinander leicht auf das Wackeln des königlichen Throns beziehen. Oder wenn die Pallasarie „Angenehmer Zephyrus" mit den luftigen Violinsoli schlankweg mit den Worten „Großer König unsrer Zeit" belegt wurde[1]). Da freilich der junge Kurfürst mit dem ehemaligen Empfänger der Äoluskantate den Rufnamen teilte, brauchte sich der Dichter für den Schlußchor »Vivat August, August vivat!« nicht weiter zu bemühen.

Die Cöthensche Geburtstagskantate „Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten" hat eine geistliche Parodie in der Kirchenkantate „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" (28, 85) gefunden. Diese Parodie liegt in drei Lesarten vor, von denen die erste insofern merkwürdig ist, als sie sogar die Seccorezitative des weltlichen Originals unangetastet mit herübernimmt:



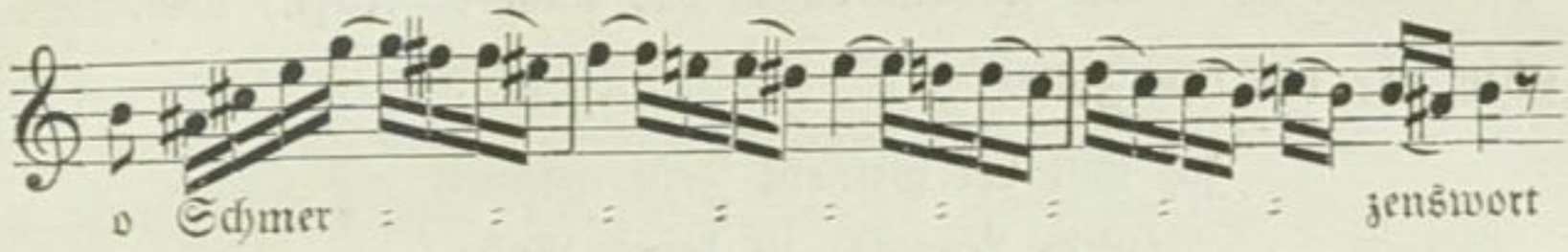
1) Gegenüberstellung der Texte in B.-A. 34, LIII ff. Diese Arie erscheint noch einmal in der Kirchenkantate „Gott, wie dein Name" mit dem Text „Jesus soll mein erstes Wort".

Solch Verfahren deutet auf große Eile und Verlegenheit. Bach hat denn auch diese Fassung sehr bald verworfen und den Rezitativtext in schlichterer Weise neu komponiert (vgl. 28, 103). Arie und Duett bedurften keiner wesentlichen Eingriffe. — Die andere Cöthener Kantate „Durchlauchtster Leopold" (B.-A. 34, 3) mit ihrer streckenweis wörtlichen Parodie auf den zweiten Pfingstfeiertag „Erhöhtes Fleisch und Blut" (35, 73) kann ebenfalls als Beleg für Scheibels Parodietheorie genommen werden. Als Bach diese höchst geschickt ausgeführte Umdichtung in Leipzig aufführte, war Fürst Leopold längst gestorben. Was hätte dieser wohl gesagt, wenn er die ehemals für seinen Geburtstag bestimmte Musik jetzt im Rahmen des Pfingstgottesdienstes und sich selbst mit dem lieben Gott gleichgesetzt gehört hätte! Bach brauchte im einzelnen weder etwas wegzunehmen, noch etwas hinzuzutun; denn abgesehen von der natürlichen Herzlichkeit und Dankbarkeit, die er dem Landesherrn gegenüber empfand, war der durch Erziehung und Vorurteil geschaffene Abstand in seinem Untertanenbewußtsein so groß, daß er beim Anrufen der göttlichen Majestät keine wesentlich anderen Töne zu erfinden brauchte als beim Anrufen der weltlichen. Und ebenso lauter und rein wie um den Tod Jesu trauerte Bach, wenn ein verehrtes gekröntes Haupt von dieser Erde abberufen wurde.

Durch Rust ist in B.-A. 20, 2, IX nachgewiesen worden, daß Bach zwei Chöre und drei Arien aus der Trauerode für die Königin Eberhardine (1726) in die von Picander gedichtete verschollene Markuspassion vom Jahre 1731 herübergenommen hat. Der Dichter der Trauerode war Gottsched gewesen. Bach mag Picander die Freiheit gestattet haben, sich bei der Parodie nicht allzu sklavisch an die Worte der Vorlage zu binden. Wenn A. Pirro beklagt[1]), daß der Dichter insofern nachlässig gearbeitet, als die Bachsche Odenmusik nunmehr an vielen Stellen nicht mit dem Ausdruck der Passionsstrophen harmoniere, so ist das ein voreiliger Schluß. Denn nach allem, was bisher über Bachs Parodienverfahren gesagt wurde und

[1]) Im Abschnitt »Les compositions adaptées« (S. 346) seines Buches »L'Esthétique de J. S. Bach«, 1907.

noch zu sagen sein wird, darf mit Bestimmtheit angenommen werden, daß Bach die Trauermusik nicht unbesehen und unverändert passieren ließ. Eine Stelle wie:



wird er ganz sicher nicht zu dem Jesusanruf „Mein Heil . ." (in der Passionsarie „Er kommt") benutzt, ebensowenig die lange Note auf dem zweiten Worte der Arie „der Ewigkeit saphirnes Haus" für die entsprechende Zeile „Mein Tröster ist nicht mehr bei mir" beibehalten haben. Ein fünftes Stück der verlorenen Markuspassion, der Chor „Pfui dich, wie fein zerbrichst du den Tempel", ist, wie G. Freiesleben herausgefunden[1]), im Chor der Juden „Wo ist der neugeborne König" im 5. Teile des Weihnachtsoratoriums enthalten. Und so ist zu vermuten, daß zum mindesten die übrigen drei Arien „Falsche Welt, dein schmeichelnd Küssen", „Angenehmes Mordgeschrei", „Welt und Himmel nehmt zu Ohren" ebenfalls nicht ursprünglich für die Passion geschrieben waren.

Noch ein zweitesmal hat Bach eine weltliche Trauermusik zu einer Passionsmusik umgedeutet. B.-A. 20, 2. Xf. stellt neun Stücke der Matthäuspassion (1729) den entsprechenden aus der verlorenen Trauerkantate für den Fürsten Leopold von Anhalt-Coethen (wohl schon Ende 1728 begonnen) gegenüber. Auch hier ist nicht zu zweifeln, daß Bach nur die früheren Arienmodelle mit ihrer Thematik benutzt, im übrigen aber neuschaffend gestaltet hat. Die Passionsarie „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen" kann so, wie wir sie heute kennen, unmöglich auf die Musik der früheren Worte „Erhalte mich, Gott, in der Hälfte meiner Tage" gesungen worden sein. Nicht nur wegen des metrischen Widerspruchs beider Textanfänge, sondern auch wegen der inneren Inkongruenz der Worte „meiner Zähren willen" — „Hälfte meiner Tage". Ebensowenig harmonieren Text und Musik in der Arie:

---

1) Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 83, Nr. 29/30.

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
(Laß, Leopold, dich nicht begraben,)
Mein Jesu, gib es immer her!
(Es ist dein Land, das nach dir ruft.) usw.

oder gar bei der Zeile:

Ich will bei meinem Jesu wachen.
(Geh, Leopold, zu deiner Ruhe.)

Der Verlust der Trauerkantate ist, da sie Bachs Parodieverfahren nach den verschiedensten Seiten hin beleuchtet hätte, außerordentlich zu beklagen. Vorläufig muß auch Spittas Vermutung (II, 450), die Passionsmusik zeige diesmal den ersten Entwurf, auf sich beruhen bleiben. Gegen sie würde die Verwendung der Gambe in der eben genannten Arie „Laß, Leopold" — „Komm, süßes Kreuz" sprechen; denn augenscheinlich schrieb Bach sie für einen der treuesten Kammermusiker des verstorbenen Fürsten, den Gambisten Christian Ferdinand Abel, der damit seinem Herrn einen wahrhaft sinnigen Abschiedsgruß in die Ewigkeit nachsandte.

Ins Bereich der Parodie fällt auch, um noch einen Augenblick bei den Passionen zu bleiben, die doppelte Verwendung derselben Chorsätze zu verschiedenen Texten in der Johannespassion. Von zwölfen der lebhaften, dramatisch eingreifenden Chöre hat Bach sechsmal je zweien dieselbe Musik gegeben. Nach der üblichen Numerierung der Klavierauszüge entsprechen sich 3 und 5, 23 und 25, 29 und 46, 34 und 50, 36 und 44, 38 und 42. Aus Bequemlichkeit kann das nicht geschehen sein; denn Bach kopierte die früheren Sätze nicht einfach, sondern nahm sich beim Anpassen an den neuen Text ebensoviel Zeit, als er vermutlich zur Niederschrift völlig neuer Musik gebraucht hätte. Einmal fügt er zur Erhöhung der Charakteristik eine ganz neue Begleitstimme zu (Nr. 5), ein andermal übernimmt er nur die obligate Flötenpartie und ein Stück Generalbaß, um alles übrige neu erstehen zu lassen (Nr. 46); außerdem liegen fast durchweg Transpositionen vor. Offenbar leitete ihn bei der Wahl der jetzt übereinstimmenden Sätze eine bestimmte Absicht; teils die Erwägung, daß sich durch solche

thematischen Beziehungen der Eindruck des Organischen unbedingt erhöhe, teils der Gedanke an schärfere Charakterisierung der Gruppen. Diese Hohenpriester und Schriftgelehrten, diese jüdischen Volksmassen bestehen aus Leuten, die entweder nur dem Buchstaben oder ihrem Instinkt nachgehen, deren geistiger Horizont also beschränkt ist. Was sie sagen, das sagen sie ohne viel Umstände, ohne Nachdenken, und da sie einer allgemeinen Suggestion unterliegen, sprechen sie nur nach, was andere ihnen vorgesagt. So koppelte Bach folgende einander bedingende Chorrufe:

Nr. 23. Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.
" 25. Wir dürfen niemand töten, wir dürfen niemand töten.

" 34. Sei gegrüßet, lieber Judenkönig.
" 50. Schreibe nicht: der Juden König.

" 36. Kreuzige ihn, kreuzige ihn.
" 44. Weg, weg mit dem, kreuzige ihn.

" 38. Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.
" 41. Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum Könige macht, der ist wider den Kaiser.

Text und Musik sind in jedem einzelnen Falle so haarscharf in Übereinstimmung gebracht, daß sich nicht erkennen läßt, welcher Satzentwurf der erste, welcher der abgeleitete ist. Es ist zugleich das einzige mal bei Bach (ausgenommen die hmoll Messe), daß innerhalb eines Werkes die Parodie offen und mit künstlerischer Wirkung als solche hervortritt.

Eine besondere Gruppe der Parodien Bachs bilden diejenigen mit untergelegtem Messetext. Schalten wir die in B.-A. Bd. 11, 1 veröffentlichten vier einzelnen Sanctus, die unmöglich von Bach stammen können, und einige weitere kleine Sätze aus, so bleiben außer der Hohen Messe in hmoll nur die vier kurzen Messen in Fdur, Adur, gmoll, Gdur (B.-A. Bd. 8). Da ist nun auffallend, daß von den 48 einzelnen Stücken, die diese Messen enthalten, im Ganzen 27 mit völliger Bestimmtheit, 5 mit großer Wahrscheinlichkeit parodierte Sätze deutscher Kirchen- und Profankantaten sind. Sonach wären

nur 16 (sämtlich in der Hohen Messe befindlich) von vornherein auf den Messetext geschrieben. Deshalb jedoch anzunehmen, Bach habe im Grunde eine gewisse Abneigung gegen dessen Komposition gehabt, träfe nicht das Rechte. Ebensowenig vielmehr, wie er als Kantor die Verpflichtung hatte, für die lateinische Motettenmusik des Gottesdienstes durch eigene Werke zu sorgen — dazu standen Bodenschatz' Florilegium und andere ältere Sammlungen zur Verfügung —, ebensowenig lag ihm ob, Messen- und andere lateinische Stücke, soweit sie der protestantische Kultus noch brauchte, selbst zu setzen. Seine Vorgänger hatten das noch getan; er jedoch fühlte sich kontraktlich nicht gebunden und opferte lieber ganze Stunden mit Kopieren von Messen fremder Meister, als einen Zoll breit Zugeständnisse zu machen.

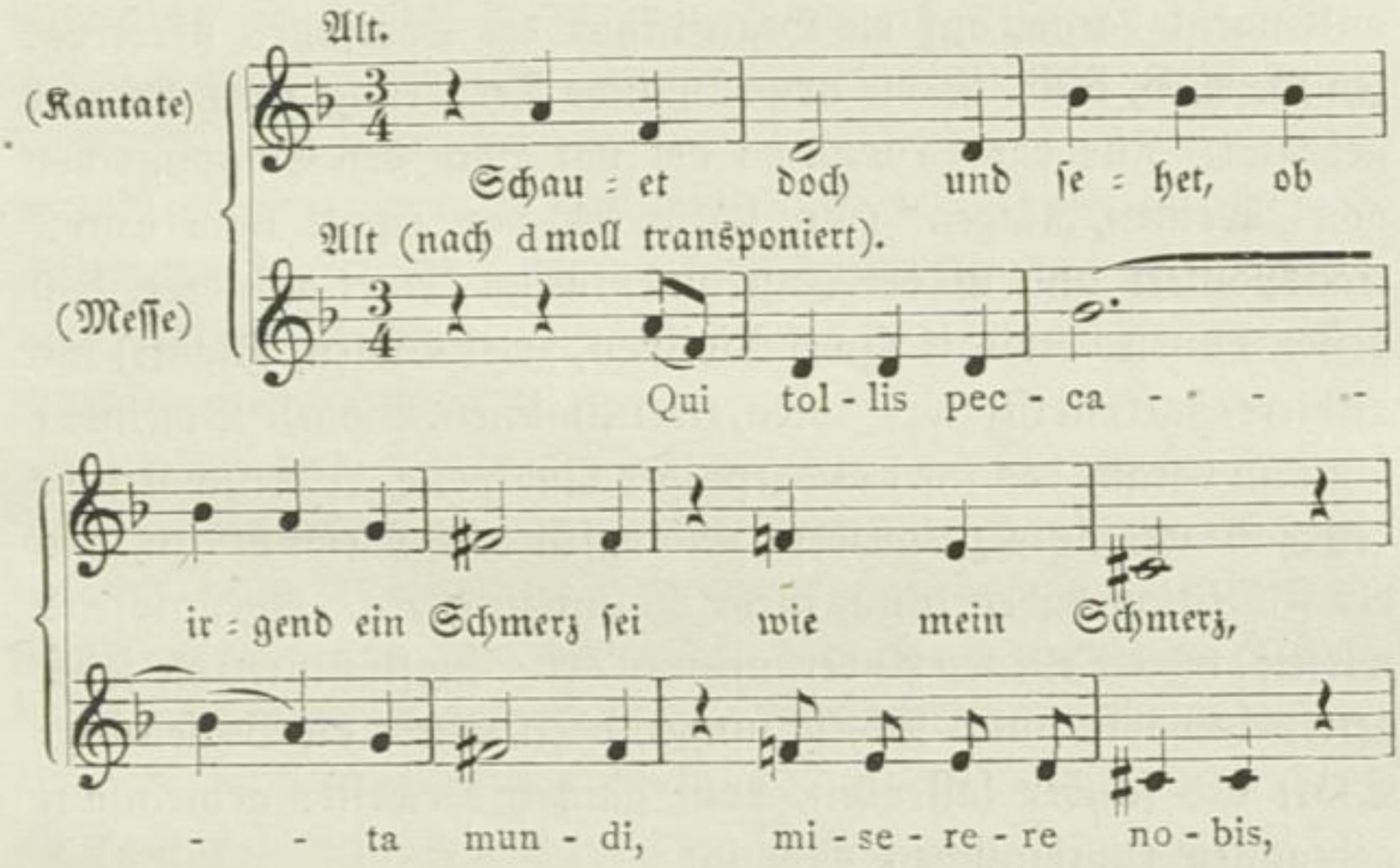
Mit der Hohen Messe verfolgte er den persönlichen Zweck, sich den Dresdener Hof geneigt zu machen, mit den vier kurzen Messen den andern, nach der Ernennung zum Hofkapellmeister (1736) sich dessen Gunst zu erhalten. Die ungeheuren Ausmaße des Kyrie und Gloria der Hohen Messe, die er 1733 in Dresden vorlegte, deuten auf Bachs Absicht, unter allen Umständen Eindruck zu machen. Im Gloria stehen zwei entlehnte Sätze, das Gratias und das Qui tollis. Für den ersten benutzte er den Einleitungschor der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott" (1731; 5, 1, 288). Eine Parodie kann man diese Entlehnung kaum nennen, denn der lateinische Text ist nichts anderes als eine Übersetzung des deutschen:

Wir danken dir Gott
(Gratias agimus tibi)
Und verkündigen deine Wunder.
(propter magnam gloriam tuam.)

Bach hält sich ziemlich genau an die ältere Fassung, stattet aber das Wort „gloriam" mit freien Achteldurchgängen aus. Dieser Satz erklingt ein zweitesmal, mit Ausnahme einer Baßfigur gleichlautend mit dem ersten, auf den Schlußworten der Messe „Dona nobis pacem": der schöne, kraftvolle Ausdruck eines, der den Frieden nicht erst zu erbitten braucht, sondern ihn schon in sich trägt und dafür Gott Dank abstattet.

In der Wirkung bedeutend gesteigert erscheint sodann der Chor „Gott, wie dein Name" (Nr. 171; B.-G. 35, 3) als zweiter Credosatz der Messe. Der Anfang ist neu erdacht, und was in der Folge Takt für Takt an sinnvollen, schönen Veränderungen angebracht ist — stets unter dem Gesichtspunkt, den hohen, weihevollen Ton des Bisherigen nicht nur beizubehalten, sondern eher noch zu steigern —, das zeugt für Bachs innere Freudigkeit, einer als wertvoll erkannten Schöpfung noch höheren Wert aufzudrücken. Es gibt, pädagogisch betrachtet, für angehende Komponisten keine bessere Einführung in die „Lehre vom Kontrapunkt" als den Vergleich solcher Bachschen Umarbeitungen.

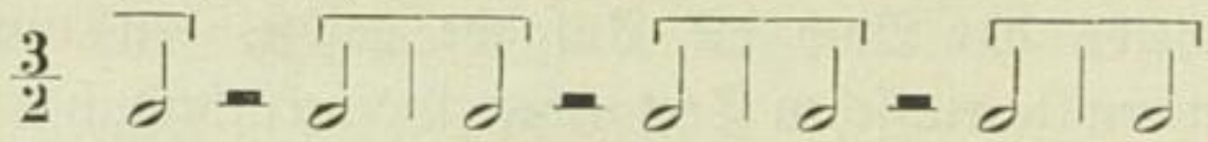
Eine feine, bis ins Letzte durchdachte Parodiearbeit ist ferner das »Qui tollis« geworden, für das der Kantatenchor „Schauet doch und sehet" die Musik lieferte. Trompete und Oboi da caccia fallen weg, ebenso die 16 Takte Vorspiel. Folgende Anfänge entsprechen sich:



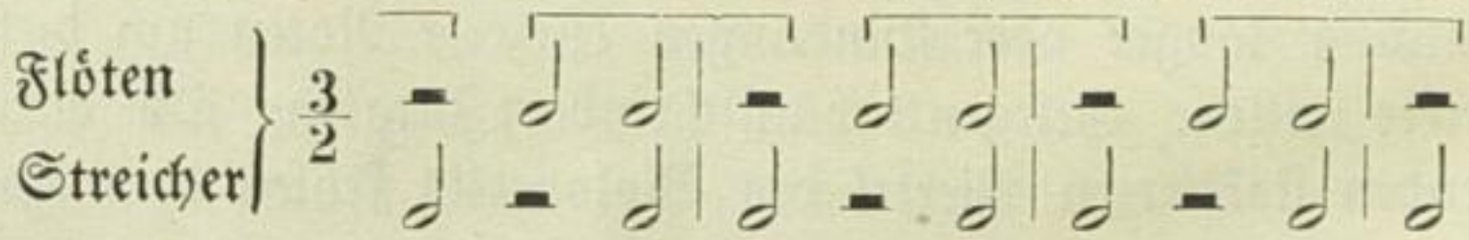
Wie mühelos hat Bach die Aufgabe gelöst, den um soviel silbenärmeren lateinischen Text unter Berücksichtigung schöner, deutlicher Deklamation unterzubringen! Kein Takt ohne Trennung langer oder Bindungen kürzerer Noten um dieses Zweckes willen. Gelegentlich unscheinbare Zutaten. Die durchgehenden stakkierten Viertel des Violoncells fehlen dem Kan-

tatenchor; sie geben dem Messensatz eine stärkere Schattierung ins Ernste und deuten auf den Et incarnatus- und Crucifixus-Abschnitt vor. Ihretwegen wird man das Tempo noch etwas langsamer nehmen müssen als beim Kantatensatze.

Das »Et incarnatus est« selbst war, wie Rietz im Vorwort zu B.-A. 6, XXIV und Spitta II, 532 nach der autographen Partitur mitteilen, von Bach nicht ursprünglich als Chorsatz gedacht, sondern in den Schlußteil des vorausgehenden Duetts mit einbezogen gewesen. Dies enthielt anstelle der letzten Durchführung des »qui propter nos homines« die Worte des später hinzugeschriebenen Chorsatzes. Spitta bemerkt gleichzeitig, daß diesem Umstande „die fremdartigen Modultionen am Schlusse, welche eine andre Welt zu öffnen scheinen," zuzuschreiben sind. In der Tat erklärt sich nur so die eigentümliche, zum erstenmal nach »de Deo vero« erscheinende herabschwebende Figur. Sie erfüllte, ehe der spätere Text hinzukam, die tonsymbolische Funktion des Fleischwerdens, die Bach dann, anklingend daran, auf die Begleitfigur des Chorsatzes übertrug. In B.-A. 6, 306, ist die ursprüngliche Textierung zum Abdruck gebracht. Für das Crucifixus est hat Bach den Eingangschor von „Weinen, Klagen" (Nr. 12; 2, 64) von fmoll nach emoll transponiert und in der Instrumentation derart geändert, daß dessen dunkles Kolorit (zwei Violinen, zwei Violen, Fagott) ins Lichtere abgetönt ist (zwei Flöten, zwei Violinen, Viola). Scheinbar lag ihm daran, das stark ausgeprägte Qualvolle, Leidenschaftliche des Kantatensatzes zu mildern und dafür dem Wehmütigen, das der Flötenton haben kann, mehr Raum zu geben. Abdämpfend wirken auch die kleinen Änderungen in den Singstimmen, die sonst getreu bewahrt sind. Völlig umgemodelt wurde die Begleitung. Statt des schwer lastenden, vom ganzen Orchester gemeinsam gebrachten rhythmischen Modus:



findet Bach die wiederum auf Ausgleichung zielende Form:



die freilich neue Intervallverbindungen bedingte. Der Instrumentalbaß ist in zitternde Viertelnoten aufgelöst[1]). Auf diese Weise wird der Messensatz in eine akustisch wie psychologisch ganz neue Sphäre gehoben und löst demgemäß eine vom Kantatensatz erheblich unterschiedene Wirkung aus. Dasselbe tut die Agnus Dei-Arie, wenn man sie etwa gleich nach ihrer ursprünglichen Fassung („Ach bleibe doch, mein liebstes Leben" im Himmelfahrtsoratorium) hören würde. Nur die Geste flehenden Bittens ist herübergenommen, alles andere wegen zu starker mit dem Urtext verbundener Bildlichkeit unbenutzt geblieben.

Die Gloria-Musik der Hohen Messe hat Bach in späteren Jahren in Leipzig als Weihnachtsmusik benützt und für diese Gelegenheit bearbeitet (B-A. 41, 3). Der erste Chor blieb bestehen; dann folgt das ehemalige Duett »Domine Deus«, jetzt aber mit dem Anfang der kleinen Doxologie »Gloria patri« und um den Schlußteil gekürzt; endlich der Schlußchor »Cum sancto spiritu« mit dem neuen Texte »Sicut erat in principio«. Auch diese beiden letzten Stücke sind also im Grunde Parodien. Das Duett hat an Schönheit nichts eingebüßt, obwohl es von seiner ursprünglichen Symbolik verlor und viel Notenzerteilungen hat. Unter den Veränderungen des zweiten Chors ist die neue Orchesterbegleitung zur Fuge »Et nunc et semper« bemerkenswert.

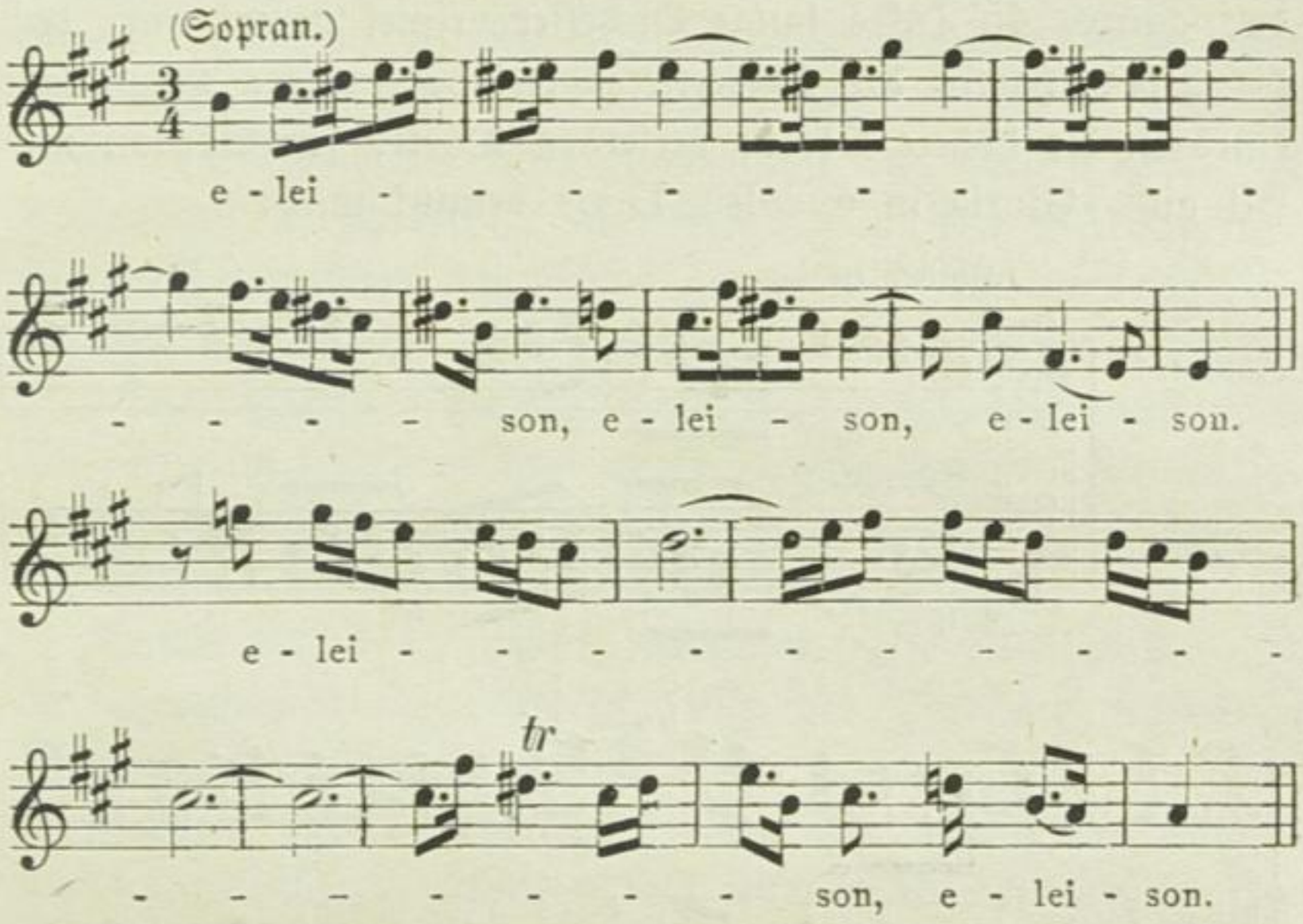
In den vier kurzen Messen (um 1737) hat Bach sein Parodietalent in einzig dastehender Weise spielen lassen. Es liegt indessen nicht der mindeste Beweis vor, daß diese Kompositionen ihm gleichgiltig gewesen wären, obwohl er damit einer mehr äußerlichen Dankespflicht gegenüber dem Kurfürsten zu genügen dachte. Es ist fraglich und mag unten noch einmal berührt werden, ob Bach aus inneren oder äußeren Gründen auf originale Musik verzichtete. Ein äußerer wäre der, daß er lateinische Kyries und Glorias von solcher Ausdehnung, wie man sie in Dresden brauchte, im eigenen Gotteshause nur selten oder gar nicht

[1]) Bei unsern in weithallenden Kirchenräumen stattfindenden Aufführungen kann den Streichbässen und dem Organisten nicht eindringlich genug scharfe Staccatierung dieser Viertel empfohlen werden.

verwenden konnte. Die dafür aufgewandte Zeit und Arbeit hätten zu Hause kein genügendes Äquivalent gefunden. Mag Bach immerhin diese kurzen Messen, wie er es auch mit Sätzen aus der h moll-Messe tat, gelegentlich im Leipziger Weihnachtsgottesdienst aufgeführt haben, unwahrscheinlich bleibt, daß dieser Zweck ihm den Impuls zur Komposition gab und veranlaßte, aus seinen Kirchenkantaten gerade die kostbarsten Stücke dafür herauszubrechen. Ob sie jemals Dresden erreicht haben oder ob Bach vorzeitig seinen Entschluß änderte, wissen wir nicht. Die Art, wie sie uns heute vorliegen, verrät jedenfalls, daß er sich zur Zeit der Abfassung in einer gewissen inneren Krisis befunden haben muß.

Wiederum gewährt es nun ein eigenartiges Schauspiel, Bach bei der Auswahl älterer, für Messensätze geeigneter Kantatenstücke zu beobachten; wie er Umschau hält nach Kyrie- und Gloria-Typen und dabei mit scharfem Blicke das Geeignete trifft. Wer die Gloria-Chöre der g moll- und G dur-Messe mit ihren Urbildern vergleicht, wird aber auch von dem sinnfälligen Parallelismus überrascht werden, den die wechselnden deutschen Texte mit den ihnen gänzlich unverwandten lateinischen hinsichtlich ihrer gedanklichen und bildhaften Struktur aufweisen. Gerade der Gloria-Text erheischt infolge seines Reichtums an Aussagesätzen: Gloria.., et in terra pax.., laudamus te ..., glorificamus te, gratias.. entsprechend abgehobene musikalische Glieder. Nur ein einziges mal ist Bach ein Mißgriff passiert: im Gloria der A dur-Messe. Wenn er dazu die Chorarie aus der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesus Christ" (Nr. 67; 16, 234) wählte, so verlockte ihn dazu wohl die scheinbare Kongruenz ihrer ruhigen Mittelglieder mit den textlichen Mittelgliedern der Messenpartie. Er gibt das erste „Friede sei mit euch" des Basses, mannigfach umgebildet, dem Alt für die Worte »Et in terra pax«, was ungemein sinnvoll wirkt. Die beiden späteren ruhevollen Baßarioſi dagegen, dem Adoramus zugeteilt, stehen am unrechten Platz, denn sie ziehen den ganzen Textteil zweimal ungebührlich in die Länge. Auch Verlegenheiten in der Textsetzung finden sich: das vor dem dritten Adagio notwendige, aber nicht unterzu-

bringende glorificamus te hätte Bach in einer originalen Komposition gewiß nicht unterdrückt. Der in das Kantatenvorspiel hineinkomponierte Chorsatz bedeutet keine eigentümliche Leistung und kann nur als Beweis für die Eile gelten, mit der sich Bach der ihm offenbar nicht gewinnverheißenden Arbeit unterzog. Trotz Spittas warmem Eintreten für das Kyrie (II, 513, 157), das er für eine Originalarbeit hält, möchte man es ebenfalls für entlehnt ansehen. Darauf deuten außer den mehr instrumental als vokal durchgeführten punktierten Rhythmen gewisse dem Text nicht entgegenkommende Stellen wie:

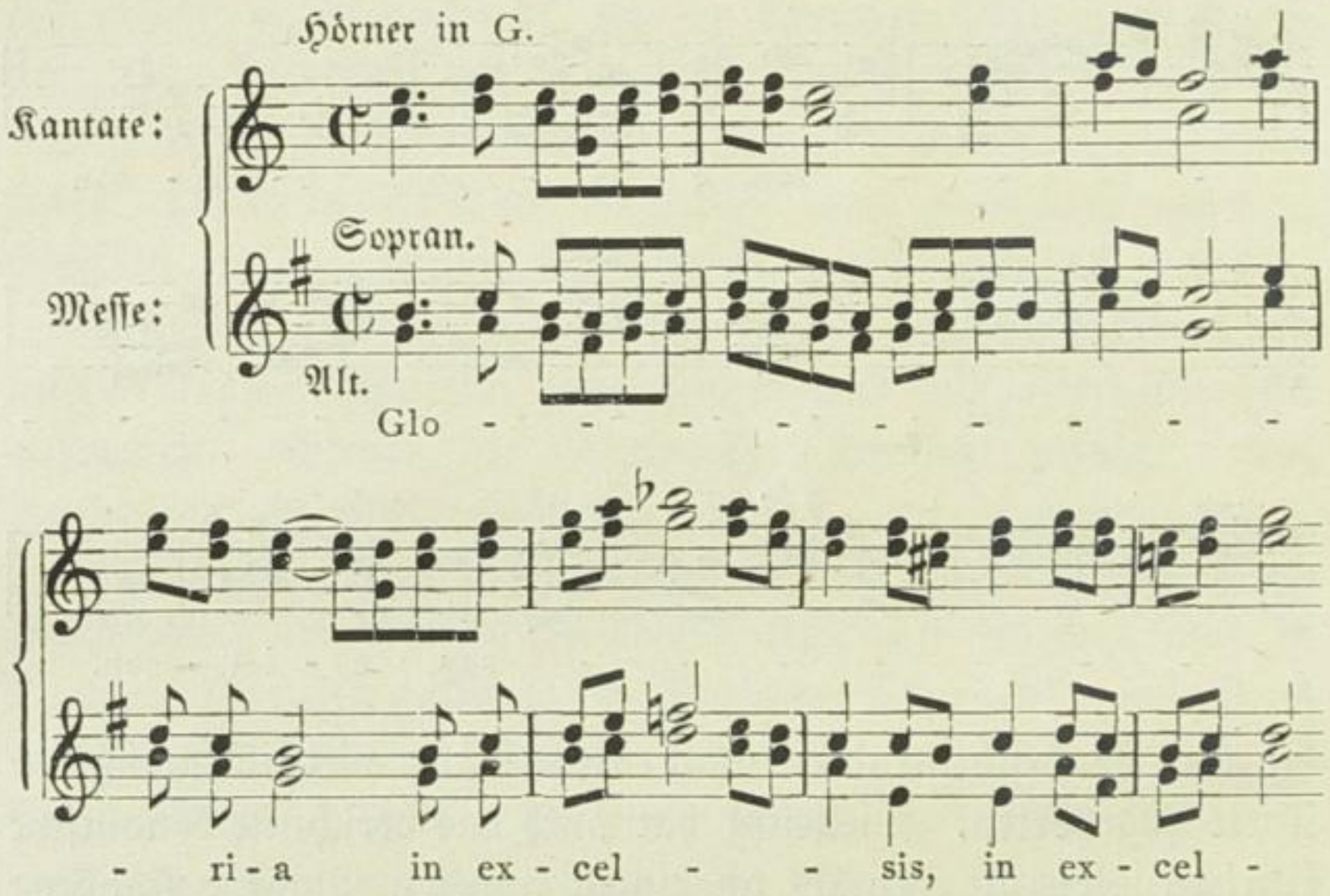


die aller Wahrscheinlichkeit nach einem früher viel silbenreicheren Texte zugehörten. Vielleicht hat auch das berühmte kanonische Christe eleison ehemals an einem anderen Platze gestanden; zwischen den beiden freundlichen Kyries wirkt sein von Passionsstimmung erfüllter Ernst niederdrückend.

Das Cum sancto spiritu ist mit Ausnahme der ersten drei Takte, die Bach neu schrieb, dem Hauptchore „Erforsche mich, Gott" (B.-A. 28, 140) entlehnt; nur Oboen und Hörner kamen in Wegfall. Die interessanten Veränderungen Bachs gereichen dem Stücke nur zum Vorteil und bedeuten vielfach Verbesserungen. Infolge der lichteren, beweglicheren Instrumentation

und bequemeren Singarbeit der Worte wird das Tempo des Messensatzes um einige Grade schneller zu nehmen sein.

In der Gdur-Messe (B.-A. 8, 162) hat Bach für das Gloria den majestätischen Eingangssatz der Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" (Nr. 79; 18, 287) verwendet. Die Art, wie er das tut, stellt uns vor ein neues Bild seines Parodieverfahrens. Zunächst ist die ungeheure Pracht des Orchesters (vermutlich aus rein praktisch-zweckmäßigen Gründen) gedämpft: Flöten, Hörner und Pauken fallen weg, nur Oboen verbleiben. Alsdann arbeitete er das ganze, 45 Takte lange Orchestervorspiel derart um, daß die Doppelpartie der konzertierenden Hörner als Grundlage eines in die höhere Oktave versetzten Duetts für Sopran und Alt auf »Gloria in excelsis Deo« benutzt wird:



Dieser überraschend kühne Einfall brachte das Mißliche mit sich, daß infolge längeren Pausierens der Hörner schon nach dem 13. Takte auch die Singstimmen schweigen müssen, um erst nach 20 Takten Zwischenspiel wieder einzutreten. Aber wie bewunderungswürdig hat Bach gegen den Schluß des Abschnitts das excelsis herausgehoben durch einfache Vertauschung der Stimmen: das hohe g des Soprans lag ehemals als tiefere Terz im zweiten Horn! Nunmehr, mit dem Et in terra pax,

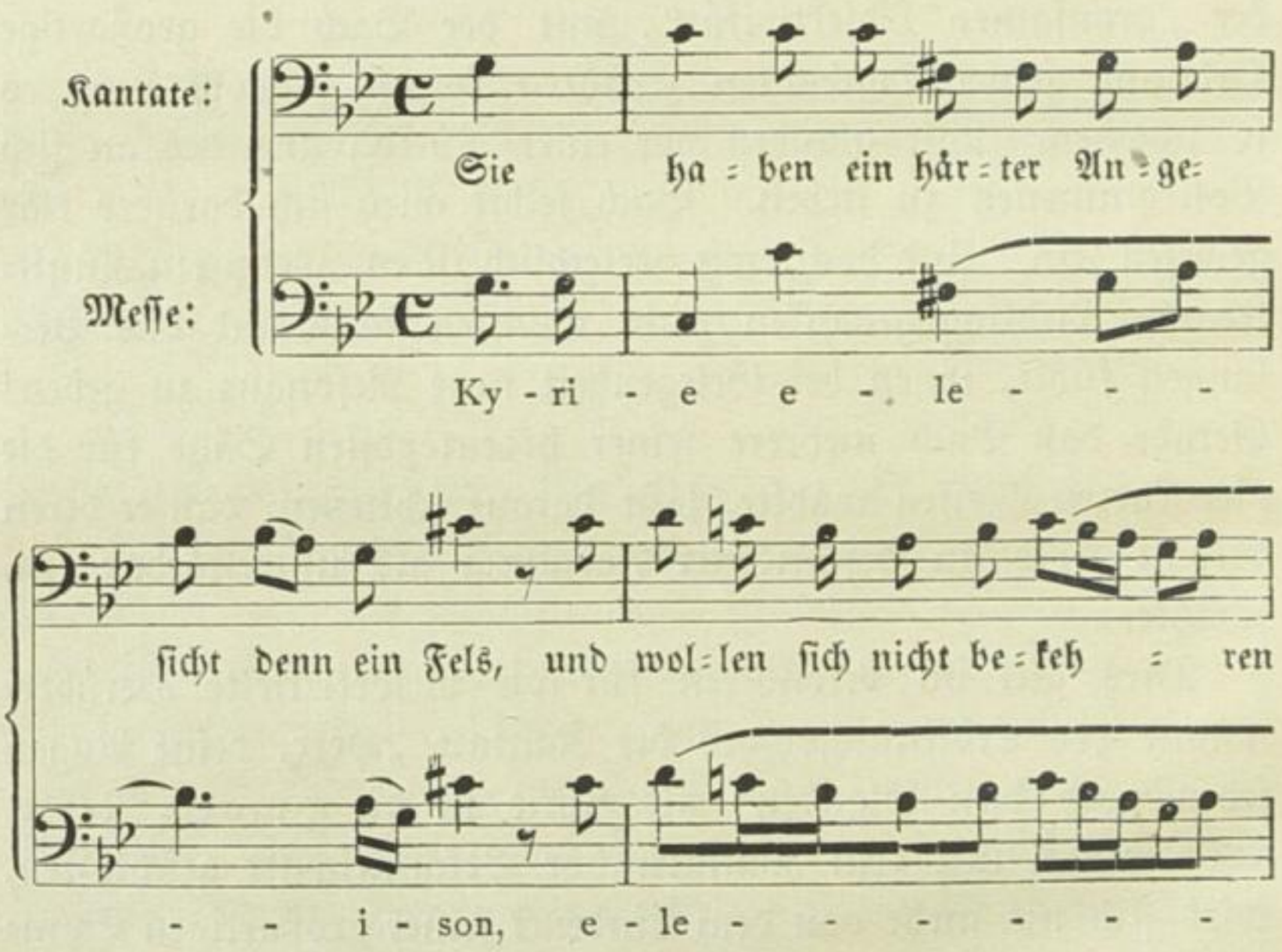
beginnt der originale Tonsatz „Gott, der Herr" der Kantate, aber mit neuer Disposition der Stimmeneinsätze. Die ursprüngliche Sopranmelodie führt der Tenor. Der Grund ist offenbar: der zuvor in hoher, anstrengender Lage beschäftigte Diskant sollte sich in der mittleren ausruhen und zugleich den frisch eintretenden Männerstimmen ihre Wirkung belassen. Die folgenden Ritornellfiguren der Hörner haben jetzt die Oboen, die Holzbläserfiguren die Violinen.

In einen Augenblick der Verlegenheit kommt Bach bei den Takten 68, 69 der Kantate, wo drei Kontrapunktzüge auftreten, für die die zwei Stimmgruppen der Oboen und Violinen nicht ausreichen. Er hilft sich, indem er die pochenden Achtel der ehemaligen Holzbläser nebst Fortsetzung eine Oktave tiefer ins Violoncell verlegt, wo sie nun freilich nur halbe Wirkung tun. Der Text „Er wird kein Gutes mangeln lassen" dient weiterhin zur Bestreitung der Lobpreisungen »Laudamus te« usw. Mit Ausnahme fortgesetzt notwendig werdender Bindungen und Zerteilungen der Notenwerte zwecks sinngemäßer Deklamation läuft die Musik von jetzt an streng im Anschluß an die Vorlage dahin und schließt auch wie sie.

Spitta (II, 511) spricht angesichts dieses Messensatzes von der „grausamen Objektivität", mit der Bach die großartige Ordnung seiner Tonbauten zerstören konnte. Wohl mag es so scheinen. Wir glauben vor einer Rückbildung des an sich Vollkommenen zu stehen. Bach selbst wird sich darüber klar gewesen sein. Und doch, wie verzeihlich ist es, wenn ein Künstler von Lieblingsgedanken nicht ablassen kann und das Verlangen fühlt, ihnen bei Gelegenheit neue Resonanz zu geben! Gerade daß Bach mehrere seiner bedeutendsten Sätze für die vier kurzen Messen wählte, läßt darauf schließen, daß er deren Gehalt auch in bescheidener Formung als unzerstörbar einschätzte.

Dies gilt im besonderen für die vielbekrittelte Herübernahme des Eröffnungschors der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" als Kyrie in die gmoll-Messe. Wer einmal mit dem Kantatenchor Bekanntschaft geschlossen, wird sich nie mehr von dem Eindruck seiner großartigen Sym-

bolik frei machen können. Das „du schlägst sie, aber sie fühlen es nicht“ und „sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels“ prägt sich unauslöschlich ein. Liegt indessen der Fall hier nicht ähnlich wie bei der oben besprochenen Arie „Ich will dich nicht hören“ — „Bereite dich, Zion“? Sollte wirklich keine Möglichkeit sein, von der Originalbedeutung der Musik einmal ganz abzusehen und den Kyriesatz unbefangen als Kyrie auf sich wirken zu lassen? Bach muß daran geglaubt haben. Es käme alles auf eine veränderte Einstellung des Dirigenten und den Vortrag der Sänger an. Das Tempo müßte breiter und schwerer als in der Kantate genommen werden, sodaß die punktierten ersten Kyrierufe gehörige Wucht bekommen. Entsprechend wäre bei den Stellen, wo das sinnfällig gemalte „du schlägst sie“ ehemals hartes Hervorstoßen der Motive bedingte, weiches Hinübergleiten über die Pausen vorzuschreiben. Bach dachte hier augenscheinlich an die rhetorische Figur des Seufzers, sonst hätte er mit einem einzigen Federstrich die zerreißenden Pausen auf eleison beseitigt. Die dem zweiten Thema vorangestellten beiden Achtel auf Christe mildern dessen frühere Schroffheit, ebenso wie die leichte Umbiegung des zweiten Kyriethemas diesem die Felsenhärte der ersten Fassung benimmt:

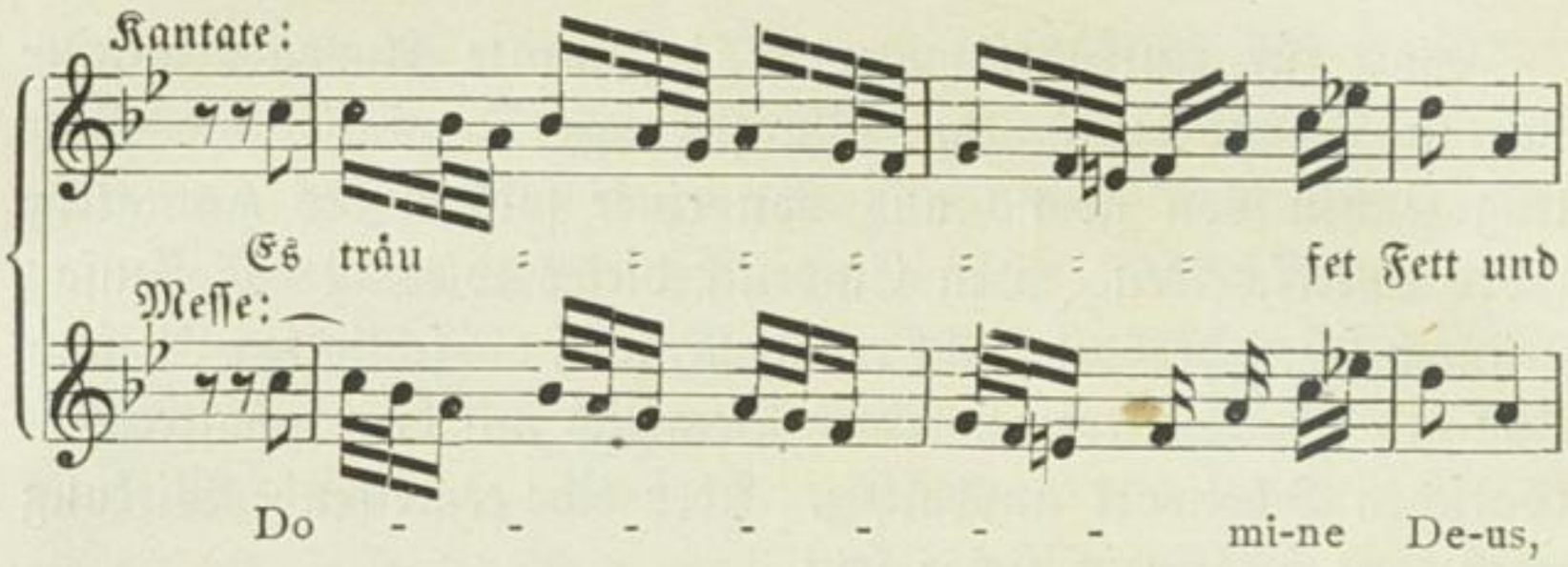


Eine für Aufführungszwecke bestimmte Ausgabe müßte sich in Tempobezeichnung, Phrasierung, Dynamik und Vortragszeichen von grund aus von einer solchen des Kantatenchors unterscheiden. Den Eindruck dieses wird der Messensatz dennoch schon deshalb nicht erreichen, weil die schlichten Eleisonrufe als Phantasieerreger keinen Vergleich mit dem inhaltreichen deutschen Bibelwort aushalten. Aber eine ergreifende Wirkung wird ihm immerhin sicher sein.

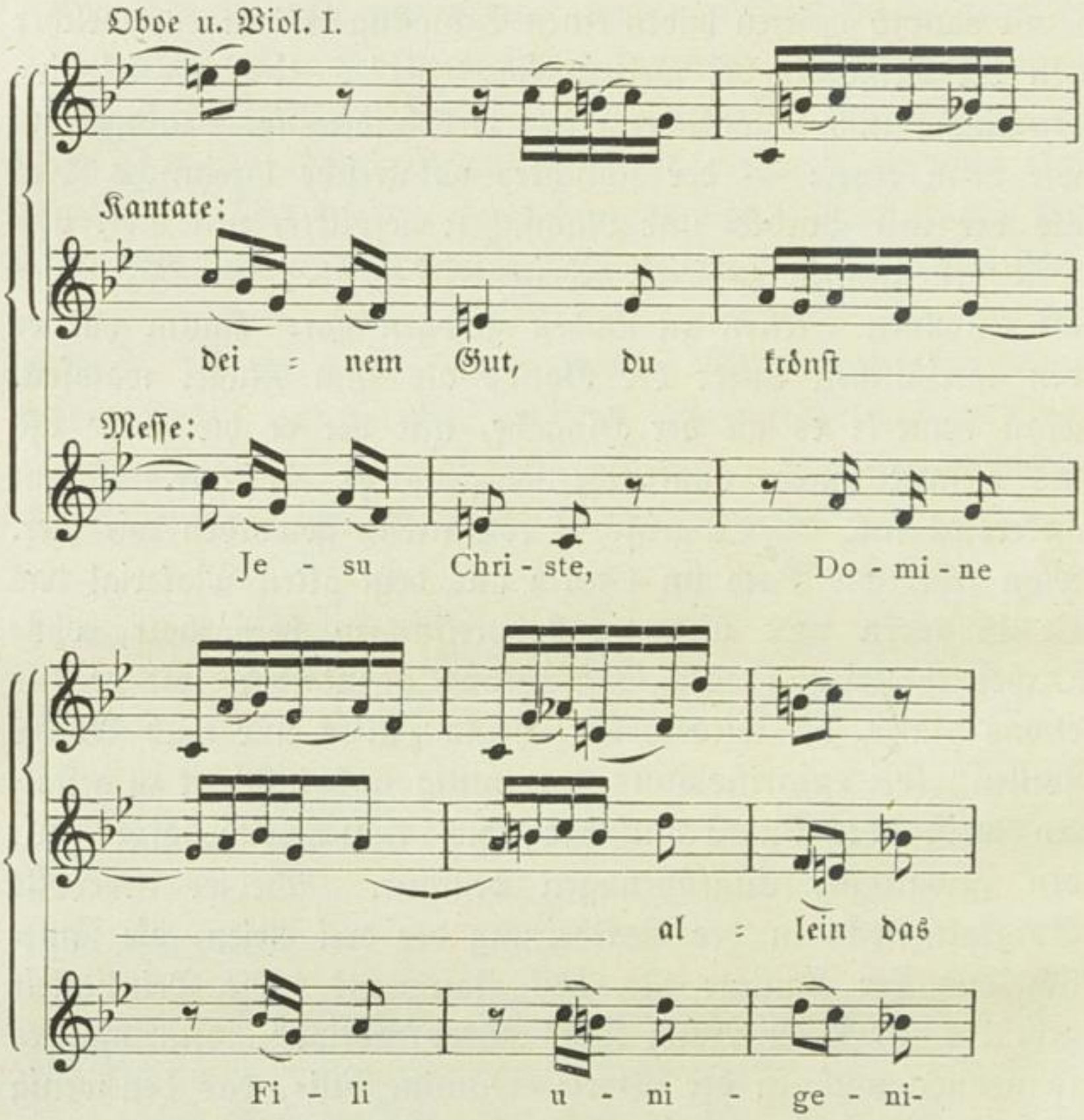
Ein hoher Rang gebührt der g moll-Messe aber auch wegen der Beschaffenheit ihrer übrigen Sätze. Gloria und Cum sancto spiritu haben einen Schwung bekommen, welcher den der Originale bei weitem übertrifft[1]). Um wieviel eindringlicher und schlagender wirkt hier beidemale — umgekehrt wie beim Kyrie — der schlichte, vokalreiche lateinische Text als der mit Vorder- und Nachsätzen gespickte, mit drei, vier Bildvorstellungen zugleich arbeitende deutsche, der auch Bach an einzelnen Stellen zu Boden gezogen hat. Kaum hat er den lateinischen unter der Hand, als ihm Flügel wachsen. Man bemerkt es an der Hingabe, mit der er die Sätze bis ins kleinste hinein ausfeilte, sie geradezu umschuf. Kaum anderswo sind die Eingriffe so folgenreich geworden wie hier. Man sehe, wie Bach im Gloria aus dem alten Material das Et in terra pax und die Lobpreisungen hervorholt, ohne Orchesterbegleitung oder Baßführung anzutasten, wie er das etwas platte, oft wiederholte Thema „Alles nur nach Gottes Willen" (bei »glorificamus«) anmutig und bildhaft zu gestalten weiß oder im Schlußchor ohne Umschweife sofort mit den gewaltigen Engführungen beginnt. Wieviel liebevolle Sorgfalt steckt in der Bearbeitung der drei Arien, die sämtlich aus der Kantate Nr. 187 stammen! Die Peinlichkeit geht bis zur Ausmerzung jenes „Tropfmotivs", wenn man es so nennen will, in der Altarie »Domine Fili«, das den wenig schönen Text „Es träufet Fett und Segen" begleitete:

---

[1]) Das Gloria stammt aus Kantate Nr. 72 („Alles nur nach Gottes Willen", B.-A. 18, 52), das Cum sancto spiritu aus der Kantate Nr. 187 („Es wartet alles auf dich", B.-A. 37, 160).



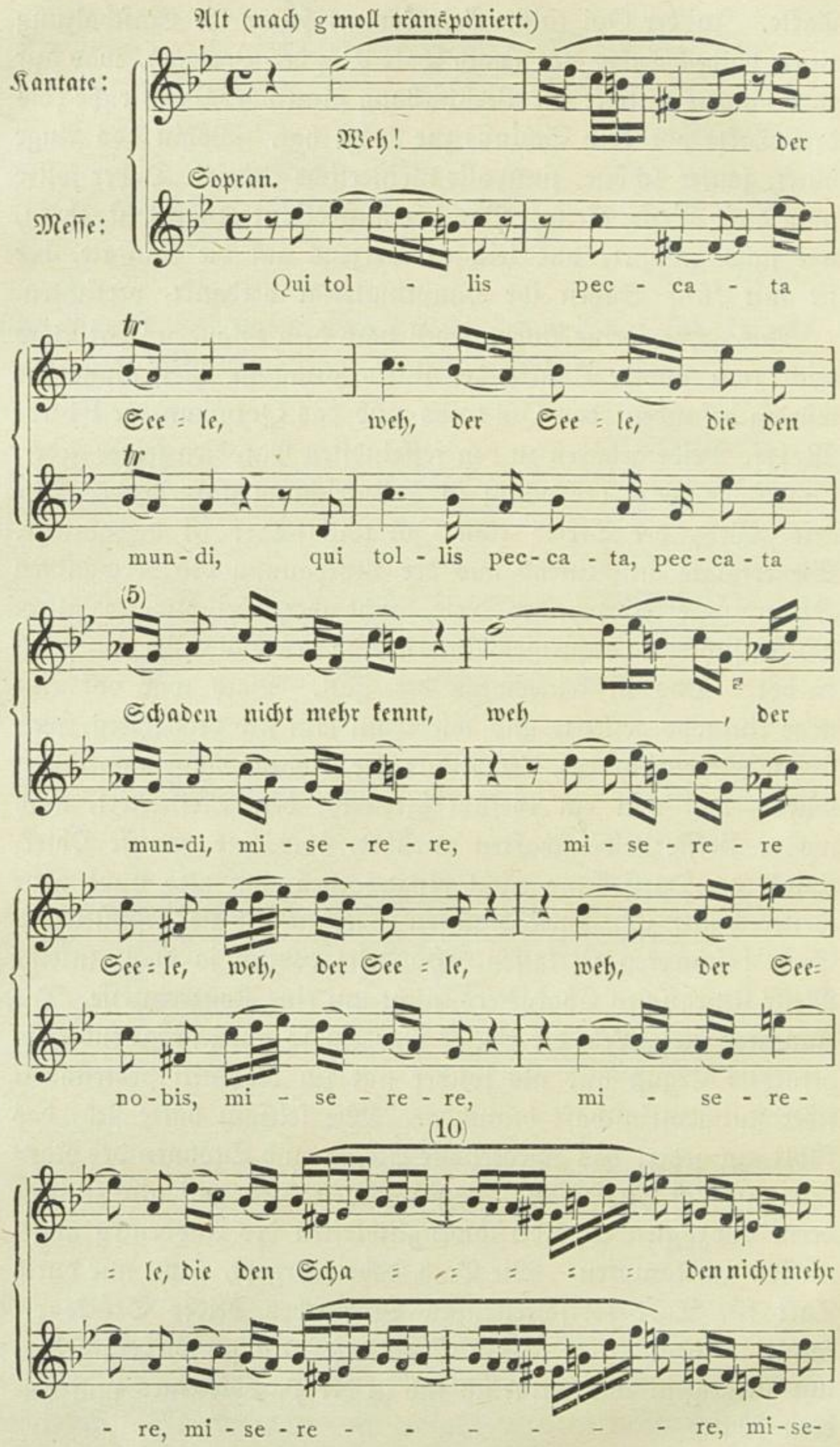
Wie geschickt wird in derselben Arie die krause Figur auf „krönst" beseitigt und Zweckmäßiges daraus gewonnen:

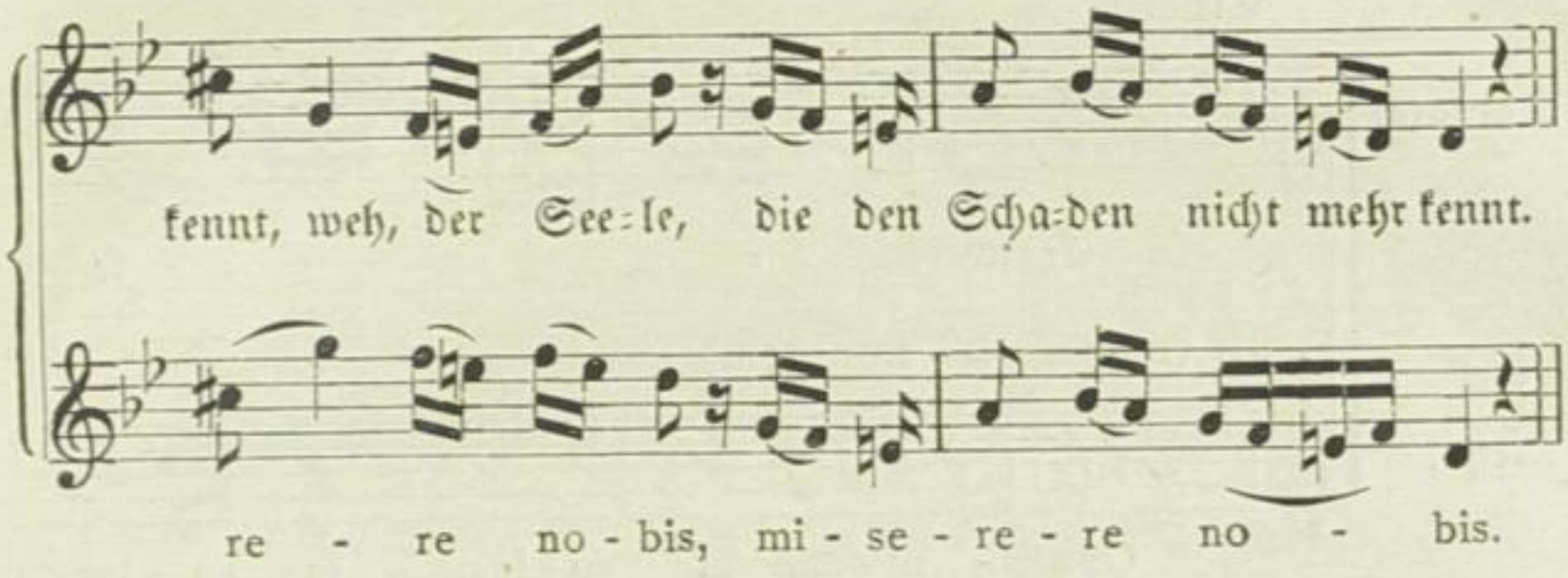


Da die vielen Änderungen der Ausdrucksbewegung notwendig das äußere Gleichgewicht der Stücke ins Schwanken bringen mußten, so machten sich in allen drei Arien Ausweitungen erforderlich. Sie betragen an einigen Stellen neun und mehr

Takte. In der Qui tollis-Arie kommt sogar die Einschaltung eines halben Takts vor (nach Takt $9^1/_2$ der Vorlage), was auf eine längere Strecke die Verschiebung sämtlicher Taktstriche (bis drei Takte vor dem Schluß) zur Folge hat. Wohin das Auge blickt, lauter schöne, sinnvolle meisterliche Arbeit! Daher sollte man diese Messe, die mit Bachschem Herzblut genährt ist, ehren, wie sichs gebührt, und leichten Herzens auf die Kantate, der sie mit fünf Sätzen ihr Hauptmaterial verdankt, verzichten.

Aus „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben" hat Bach noch zwei andere Stücke der Umformung in Messensätze für würdig befunden, das Qui tollis und das Quoniam der F dur-Messe. Beide gehören zu den fesselndsten Parodien seiner Feder. Schon die Wahl der völlig in Zerknirschung aufgehenden Altarie „Weh, der Seele" zum Qui tollis-Text ist bezeichnend. Sie erfolgte anscheinend aus der Anschauung des verwandten Stimmungskreises beider Texte, nicht aber, weil etwa die ältere Musik sich einer bequemen Unterlegung des Qui tollis von selbst darbot. Das ist keineswegs der Fall. Bach war vor eine neue Aufgabe gestellt, und wiederum läßt sich beobachten, was schon gelegentlich des Crucifixus der Hohen Messe angedeutet wurde, daß ihm ein Gefühl diktierte, den Messentext, auch wo er tiefste Leidenschaften anrührt, über eine gewisse Objektivität der Darstellung nicht hinausgehen, ihn also nicht ohne weiteres mit zügellosen Ergüssen einer in sich tief erschütterten Seele beschweren zu lassen. Handelte es sich ja doch um eine Messe liturgischen Charakters, nicht um eine Konzertmesse. Die Kantatenarie „Weh, der Seele" war ein so ausgeprägt subjektiv gefärbter Erguß und als solcher nur im Rahmen protestantischer Kultgemeinschaft brauchbar. Wie seltsam hätte sich, das fühlt ein jeder, das wiederholte Ächzen und Stöhnen des Kantatenalts im Messensatze ausgenommen. Es galt also zu mildern, auszugleichen, Überschwenglichkeiten des Ausdrucks angemessen zu dämpfen. Wie Bach dabei vorgeht, kann nur durch Takt für Takt fortschreitendes Vergleichen beider Stücke erkannt werden. Hier sei ein Stück des Anfangs wiedergegeben, um zu zeigen, wie natürlich sich in der Parodie eines zum andern fügt.


Alt (nach g moll transponiert.)
Kantate:
Weh! der
Sopran.
Messe:
Qui tol - lis pec - ca - ta
See - le, weh, der See - le, die den
mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta
(5)
Schaden nicht mehr kennt, weh, der
mun-di, mi - se - re - re, mi - se - re - re
See - le, weh, der See - le, weh, der See-
no - bis, mi - se - re - re, mi - se - re -
(10)
- le, die den Scha den nicht mehr
- re, mi - se - re - re, mi - se-



Sollte angesichts solcher und verwandter Beispiele Bachs persönliche Zurückhaltung gegenüber lateinischen Liturgietexten vielleicht damit zu erklären sein, daß sie ihm nicht die volle Freiheit im Ausströmen seines ganzen lutherisch-leidenschaftlichen Gemüts, seinem tief eingeborenen Drange nach schlagender Bildlichkeit nicht genügend Anhalt boten? Es ist denkbar, daß mit dem gigantischen Wurfe der Hohen Messe für ihn der sakrosankte Text ein für allemal erledigt war. Gekonnt hätte noch er mehrere originale Messen; daß er sie nicht gewollt, kann nur an einer inneren Entschließung gelegen haben.

Mit der Quoniam-Arie hat es eine andere Bewandtnis. Auch sie besitzt zwar im Original (Tenorarie „Erschrecke doch, du allzu sichre Seele") eine Bildlichkeit, die der Bearbeiter nicht brauchen konnte. Aber darüber hinaus fehlt ihren Worten überhaupt jeder tiefere Zusammenhang mit dem neuen lateinischen Text, wie es bei der Alt-Sopranarie der Fall war. Warum Bach gerade zu ihr griff, ist unergründbar, insbesondere wenn man sieht, daß er die aufgeregten Begleitfiguren des Originals bei „damit der Zorn hernach dir desto schwerer sei" ungekürzt und ohne Begründung zu »tu solus altissimus Jesu Christe« beibehalten hat. Die Umarbeitung der Singstimme und der Baßführung — seltsamerweise ohne die konzertierende Stimme der Flöte (Solovioline) wesentlich zu beeinflussen — ist dennoch so erheblich, daß nur eine gewisse Anhänglichkeit Bachs an dieses Stück erklären kann, warum er es nicht gleich von Frischem komponierte. Der Anfang beider Sätze geht von Grund aus verschiedene Wege; erst beim 9. Takt stellen sich die Noten der Vorlage ein:

Tenor.

Kantate:

Er = schrek = = = ke

Alt (nach gmoll transpon.)

Messe:

Quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus

doch, er = schrek = = ke doch,

san - ctus, tu so - lus san-ctus

(5)

er = schrek = = = ke

quo - ni - am tu so - lus, tu so - lus

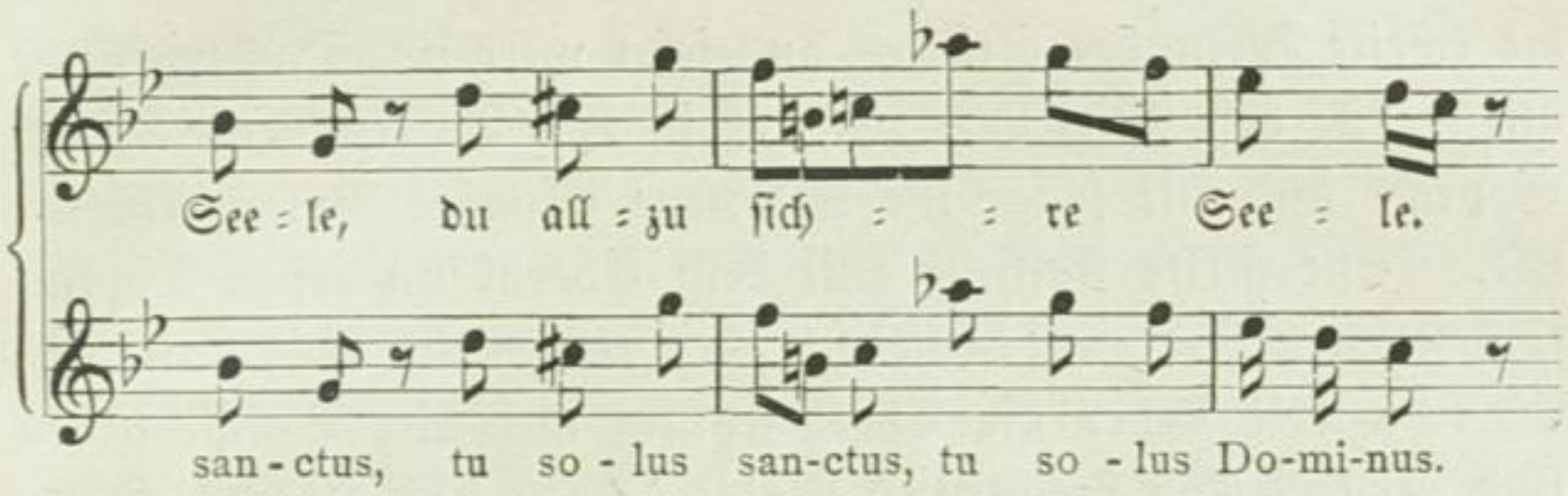
doch, er = schrek = = = ke doch,

san - - ctus, tu so - lus Do - mi - nus,

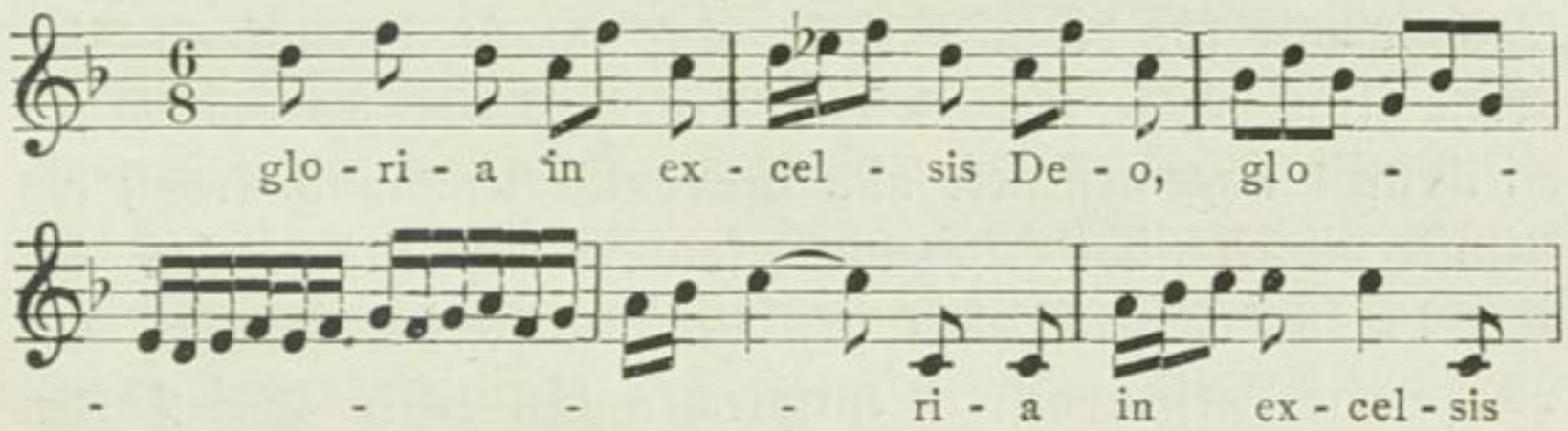
(10)

er = schrek = ke doch, du all = zu sich = re

tu so - lus, tu so - - lus



Kyrie und Gloria der Fdur-Messe hält Spitta (II, 517) für originale Musik. Das erscheint aus folgenden Gründen unwahrscheinlich. Im Gloria benutzt Bach gegen seine Gewohnheit einunddasselbe thematische Material zum Vortrag verschiedener, noch dazu gegensätzlich gearteter Textphrasen. Das adoramus te wird zweimal mit et in terra pax, das gratias ebenso mit dem zweiten excelsis gleichlautend gesungen. Umgekehrt erfährt das zweite et in terra pax (B.-A. 8, 18) eine von dem ersten ganz verschiedene, beinahe gewaltsame Hervorkehrung. Ferner treten eine Menge hastiger Deklamationen mit gehäuften Silben und Stellen auf, die wie diese:



daran zweifeln lassen, ob die Musik wirklich auf den lateinischen Text konzipiert worden ist. Beim Kyrie walten andere Bedenken. Es gibt von ihm eine alte, aus Poelchaus Besitz stammende Niederschrift mit anderer Fassung für zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß und Continuo (B.-A. 41, 187). Hier liegt der Choral „Christe, du Lamm Gottes" im ersten Sopran, während die übrigen Singstimmen den vierstimmigen Chorsatz in Anlehnung an die Messenfassung vortragen. Da diese aber, wie ein Vergleich lehrt, durch Verbesserungen eine wesentlich vollkommenere Gestalt gewonnen hat[1]), muß sie unbedingt als

1) Am auffälligsten ist die Beseitigung wohlfeiler Sequenzen in dem anfangs einigermaßen handwerksmäßig gesetzten Continuo.

die zweite Form des Stückes angesehn werden. Das trifft vor allem für den Mittelsatz zu, der in den Takten 25—27 im Sopran und Alt sogar mehrere neue wichtige Noten erhalten hat. Jene ältere Fassung mit dem Choral im ersten Sopran konnte Bach für eine katholisch gerichtete Messe nicht brauchen. Er reduzierte daher die Chorbesetzung auf vier Singstimmen und verlegte das Kirchenlied in die Oboen und Hörner, wo es nun lediglich als Zitat erklingt. An Spittas Vermutung, die Messe sei in der Leipziger Liturgie, und zwar als Weihnachtsmusik, verwendbar gewesen, kann trotzdem festgehalten werden. Nur scheint es, daß ihr als Original eine bis jetzt verschollene deutsche Weihnachtskantate gedient habe. Dieser gehörte vielleicht auch die Baßarie »Domine Deus« an, in der noch deutlich die ursprüngliche Reimstellung erkennbar ist.

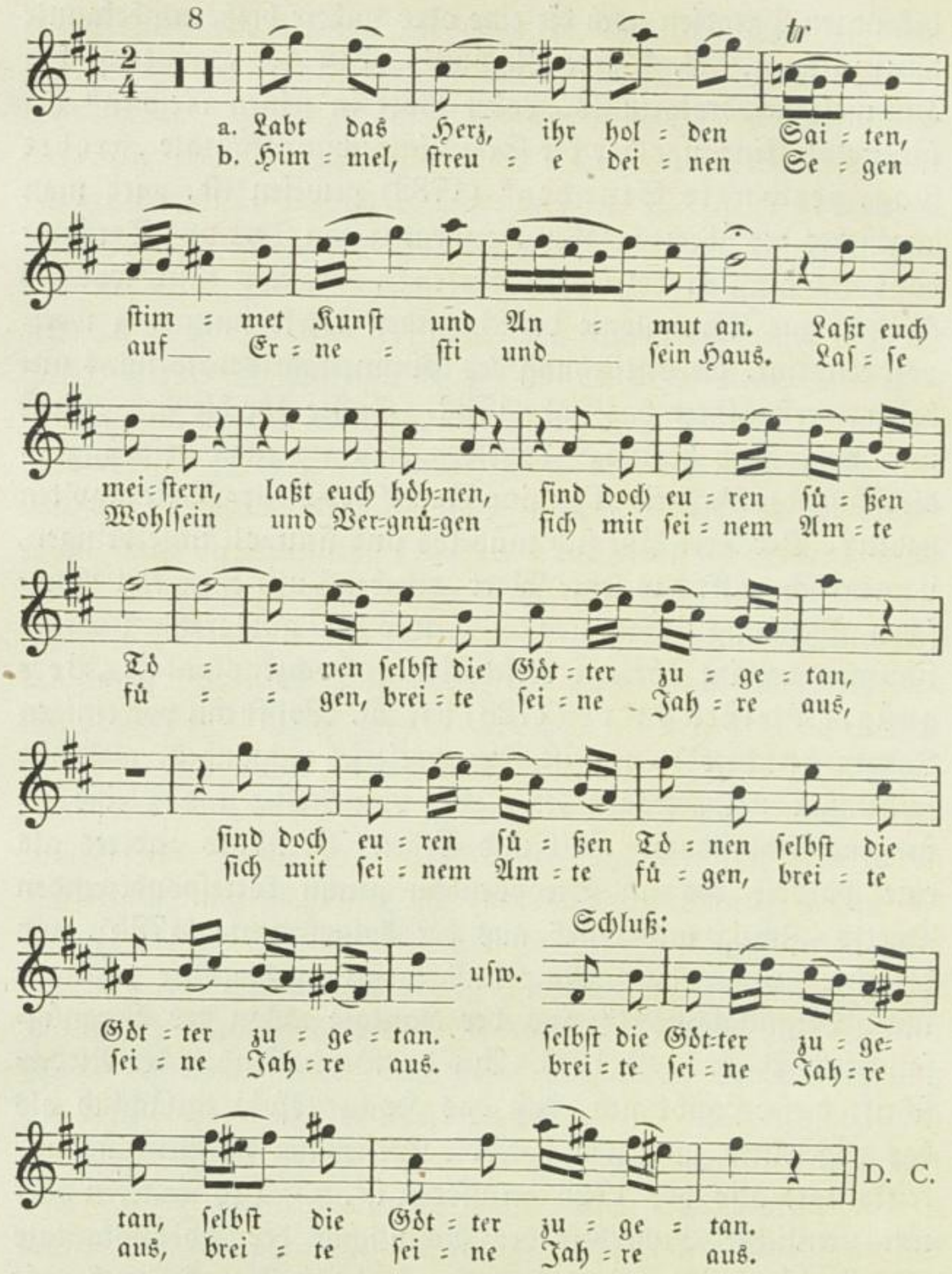
Wie frei und rücksichtslos Bach zuweilen mit seinem Gedankengut verfuhr, kann weiterhin das Cum sancto spiritu derselben Fdur-Messe zeigen. Vorbild ist der Eröffnungschor der Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" (7, 351). Bach wählte für die neue Fassung — wohl nur auf ein Vorurteil seiner Tage hin — statt des $^4/_4$ Takts die dem hohen Kirchenstil angemessenere alla breve-Vorzeichnung, sodaß als kleinste Noten nicht Sechzehntel sondern Achtel erscheinen. Da aber Presto vorgeschrieben ist, bleibt alles wir früher. Die vier Takte Messenvorspiel entsprechen den ersten zwei Takten des Kantatenvorspiels. Nun wird aber, ohne Berücksichtigung der ersten Chorrufe der Kantate, sofort auf die Fuge (8, 259) übergesprungen, die von den Konzertisten begonnen und mit dem Einsatz der Instrumente vom vollen Chor aufgenommen wird. Die einigermaßen unruhige, sprunghafte Freudigkeit des Originals ist abgeglättet, durch Fallenlassen kleiner Koloraturepisoden ist größere Durchsichtigkeit erreicht worden (vgl. etwa die Engführungen in Takt 38 ff.). Vortreffliche Ausnützung fand die Stelle „daß er die Werke des Teufels zerstöre" für die Worte »in gloria Dei. Amen«.

Mit geschärftem Blick für Bachs Parodieverfahren und etwas Finderglück wird es in Zukunft wohl möglich sein, den

bekannten Parodien noch die eine oder andere bisher unbekannte hinzuzufügen. A. Pirros Nachweis, daß der Hauptchor des Himmelfahrtsoratoriums „Lobet Gott in seinen Reichen" ursprünglich Eingangschor der Schuleinweihungskantate „Froher Tag, verlangte Stunden" (1732) gewesen ist, wird man angesichts der überzeugenden Kongruenz von Text und Tonsymbolik als geglückt bezeichnen dürfen[1]). Sonach fällt, was als Beitrag zur Chronologie der Bachschen Werke immerhin wertvoll erscheint, die Entstehung des Himmelfahrtsoratoriums unbedingt erst hinter das Jahr 1732. Sollte für die Arie „Geist und Herze sind begierig" derselben Kantate etwa ursprünglich die Musik der Baßarie „Domine Deus" der F dur-Messe gegolten haben? Der Text läßt sich mühelos und sinnvoll unterbringen, namentlich trifft das letzte Wort „erheben" mit einer echt Bachschen Wendung zusammen. — Über die autographen Singstimmen der im übrigen verschollenen Hochzeitskantate „Vergnügte Pleißenstadt" (1728) hat W. Wolffheim vor einigen Jahren berichtet[2]); nur ist ihm zweierlei entgangen, was hier schleunigst nachgetragen sei. Das von Neiße und Pleiße gesungene Schlußduett „Heil und Segen" ist nichts anderes als eine Parodie des im Strophenbau genau korrespondierenden Duetts „Zweig und Äste" aus der Äoluskantate (1725), und die Arie „Angenehme Hempelin" entspricht der Arie „Himmlische Vergnügsamkeit" aus der Kantate „Von der Vergnügsamkeit" (B.-A. 11, 2, 128). Aus der Beschaffenheit der Niederschrift dieser ergibt sich, daß das Hochzeitssolo tatsächlich als das abgeleitete zu gelten hat, die Entstehung der Vergnügsamkeitkantate also vor 1728 anzusetzen ist. — Des weiteren darf mit ziemlicher Sicherheit der Schlußchor der Phöbuskantate (B.-A. 11, 2, 64) „Labt das Herz, ihr holden Saiten" mit dem Schlußsatz der verlorenen Ernestikantate „Thomana saß annoch betrübet" (1734) als identisch betrachtet werden. Ich lasse die Sopranstimme mit beiden Texten (a, b) folgen.

---

1) L'esthétique de J. S. Bach, S. 349.
2) Festschrift für Hermann Kretzschmar, 1918, S. 180 ff.

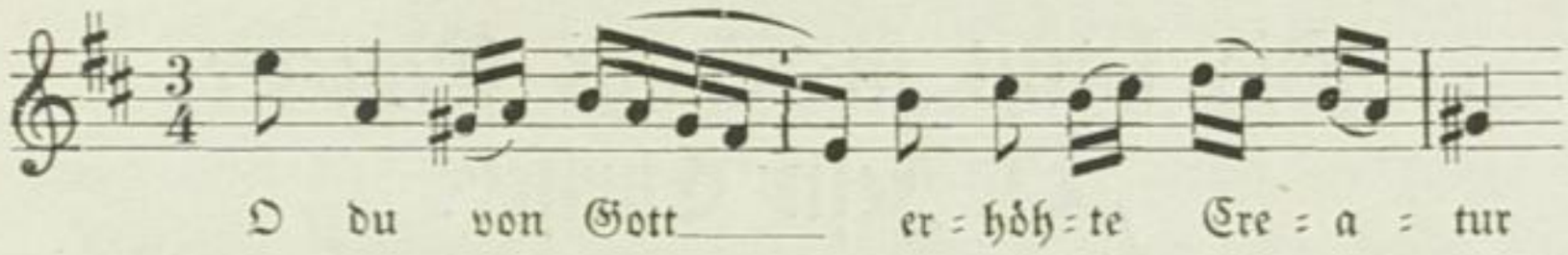


Stimmt man Graf Waldersee zu, der die Arie „Himmel, und wie lange noch" aus derselben Ernestikantate mit der Arie „Hochgelobter Gottessohn" aus „Bleib' bei uns" (B.=A. 1, 165) in ursächliche Beziehung bringt[1]), so hätten wir auch in diesem Falle zwei Stücke aus der verlorenen Bachschen Musik wiedergewonnen.

---

[1]) B.=A. 34, LX f.

Aber auch sonst begegnen in Bachs Kirchenkantaten genug Arien, die in Melodik und rhythmischer Fassung den Stempel weltlicher Herkunft tragen, etwa, um ein einziges Beispiel anzuführen, das Tenorstück aus „Christum wir sollen loben schon" (B.-A. 26, 9):



während andere sich durch gezwungene Textunterlegung als abgeleitet ausweisen. Das bringt aufs neue zum Bewußtsein, wieviel Originalwerke Bachs, insbesondere weltliche Gelegenheitskompositionen, verloren gegangen sind, zugleich aber auch, eine wie große Rolle das Parodieren in seinem Schaffen gespielt hat.

Die Litui in Bachs Motette „O Jesu Christ".

Von Prof. Dr. Curt Sachs (Berlin).

Bach hat in der Motette „O Jesu Christ meins Lebens Licht", die als Kantate Nr. 118 im 24. Jahrgang der Gesamtausgabe abgedruckt ist, „zwei Litui" vorgeschrieben. Der Herausgeber Dörffel hat diese Bezeichnung nicht erklären können. Ich selbst schlug 1913 in meinem Reallexikon der Musikinstrumente die Deutung ‚tiefe B-Trompete' vor. Das Verfahren, das nicht ein philologisches, sondern ein lebendig-musikalisches Ziel hat, muß aber auf Grund eines neuen Zeugnisses wieder aufgenommen werden.

Im 6. Heft des 4. Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft veröffentlicht Paul Nettl die Musikverzeichnisse des böhmischen Stiftes Ossegg und darunter — auf S. 357 — eine Specificatio Instrumentorum Musicalium aus dem Jahre 1706 mit dem Posten „Litui vulgo Waldhörner duo ex Tono G". Das Zeugnis ist unzweideutig, und es gewinnt an Bedeutung, weil es in die Zeit des Bachschen Schaffens fällt und aus einem Orte stammt, der kaum ein Dutzend Kilometer von der sächsischen Grenze abliegt.

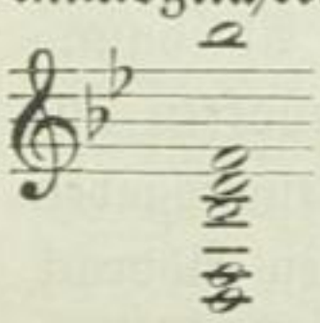
Die Prüfung der beiden Lituusstimmen ergibt ohne weiteres die Möglichkeit, daß es sich um Hörner handle: sie umfassen reine Naturtöne im Notierungsbereich c′—h″ und stehen in B. Hat es aber zu Bachs Zeiten B-Hörner gegeben, und welche, hohe in Tenor- oder tiefe in Kontrabaßlage? Die erstere Frage kann bejaht werden. Schon die Hörner der Bachzeit in der Berliner Instrumentensammlung stehen zwischen Tenor-Des und Kontrabaß-C, und bei den wesentlichen Stimmungsverschieden-

heiten des 18. Jahrhunderts müssen wir gegenüber der heutigen Messung einen Spielraum von etwa einem Ganzton nach oben und nach unten anerkennen.

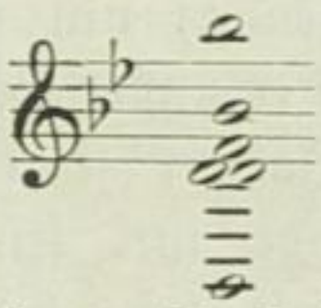
Für die Beantwortung der zweiten Frage haben wir nur die Vergleichung der heutigen Umfänge beider Größen zur Verfügung. Das Tenor-B-Horn umfaßt die Töne B—f″, geschrieben C—g″, das Kontrabaß-B-Horn die Töne B_1—b′, geschrieben C_1—e^3. Nimmt man das hohe Horn an, so hätte man vorauszusetzen, daß der alte Bläser noch eine große Terz höher gestiegen wäre, als man es im 19. Jahrhundert zu tun vermochte. Dagegen spräche im Zeitalter des Klarinblasens, namentlich im Hinblick auf andere Hornstimmen, nichts.

Nimmt man das tiefe Horn an, so bliebe der Umfang noch einen Ganzton unter der normalen Obergrenze. Das spräche für das tiefe Horn. Man müßte dann die Stimme eine None tiefer lesen.

Das aber geht nicht an. Denn an vielen Stellen würde der Baß der 3. Posaune satzwidrig gekreuzt werden. Man vergleiche S. 185 Takt 6, S. 186 Takt 3, S. 189 Takt 2, S. 191 Takt 5, S. 192 Takt 1 und 10. Am deutlichsten wird die Unmöglichkeit im Schlußakkord, der mit den tiefen Hörnern



lauten würde, während hohe B-Hörner den sinnvollen Aufbau



ergeben. Nur bei hohen Hörnern bekommt man ferner die Helligkeit, die im Geiste der Texteswort‹e ‚Meins Lebens Licht' liegt. Tiefe Hörner würden nicht nur den Klang textwidrig verdunkeln, sondern auch den Satz unerträglich schwerfällig und undurchsichtig machen.

Bachs Litui sind daher hohe B-Hörner.

Ein Brief Joseph Joachims zur Bearbeitungsfrage bei Bach.

Mitgeteilt von Georg Kinsky (Köln).

In der im vorigen Bach-Jahrbuch (S. 30f.) erschienenen aufschlußreichen Abhandlung „Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein" von Andreas Moser ist auf die unerreichte Art der Wiedergabe der Solosonaten und insbesondere der Chaconne der d moll-Partita durch Joseph Joachim gebührend hingewiesen. Als eine kleine Ergänzung hierzu sei ein bisher anscheinend unbekannt gebliebener Brief[1]) mitgeteilt, den der Meister der Geige im Jahre 1879 an Alfred Dörffel, den verdienten Mitarbeiter der Firma C. F. Peters in Leipzig, als Antwort auf das Anerbieten des Verlags schrieb, eine von ihm mit Vortragsbezeichnungen versehene Ausgabe der Chaconne zu übernehmen. Die Gründe, die Joachim zur Ablehnung dieses Ersuchens veranlaßten, und die daran geknüpften allgemeinen Erörterungen über Bezeichnungen in Neuausgaben klassischer Tonwerke sind reizvoll genug, um einen Abdruck des Briefes zu rechtfertigen, — wobei es außer Betracht bleiben kann, daß Joachim in späteren Jahren seine einstmaligen Bedenken aufgegeben und im Bunde mit seinem getreuen Mitarbeiter Moser die Herausgabe als der „beste Dolmetsch dieser Wundermusik" unternommen hat[2]). Es war seine letzte musikalische Arbeit, die ihn noch kurz vor seinem Heimgang unablässig beschäftigte[3]).

---

1) In der dreibändigen Ausgabe der „Briefe von und an Joseph Joachim" (Berlin 1911—13) ist das Schreiben nicht enthalten.

2) J. S. Bach, „6 Sonaten für die Violine allein". Neue Bearbeitung .... (Berlin 1908, Ed. Bote & G. Bock).

3) A. Moser, „Joseph Joachim. Ein Lebensbild", 2. Bd. (Berlin 1910) S. 328f.

Nach der Urschrift im „Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer" in Köln hat das Schreiben folgenden Wortlaut:

[Berlin, 6. Mai 1879.]

„Geehrter Herr Dörffel!

Ihr Herr Sohn hat mir Ihren Wunsch, die Chaconne betreffend, übermittelt. Vor allen Dingen muß ich Ihnen da meinen warmen Dank für die herzlich anerkennende Art, in der Sie mir aussprechen daß Sie an meiner Wiedergabe Bachscher Sachen Freude hatten, ausdrücken. Schon um Ihnen dafür auch etwas angenehmes zu erweisen möchte ich nun Ihrem Verlangen nachkommen die Chaconne nach meiner Art zu „bezeichnen" und namentlich die Arpeggien auszuschreiben. Aber wenn ich darüber nachdenke, so muß ich zu dem Resultat gelangen, daß gerade dies etwas unausführbares an sich hat: denn was Ihnen an meiner Wiedergabe wohl gefallen haben mag, ist wahrscheinlich daß sie frei klang und den Stempel des Reflektierten, in der Weise daß ich etwa das eine Mal genau wie das andere Mal nüancirte, nicht an sich trug. Die Wirkung der Arpeggien z. B. liegt für mich darin, ein breit angelegtes Crescendo derartig auszuführen, daß mit Steigerung der Tonstärke sich gegen Ende hin allmälig 5 und dann 6 Noten aus den vier 32steln entwickeln, bis die sechs Noten die Oberhand behalten, wo dann auch der Baß markirter hervortritt. Wann ich anfange mit den 5 oder 6 Noten, weiß ich wirklich selbst nicht: es wird je nachdem ich einmal früher oder später crescendire wechseln, was wieder von momentanen Dingen abhängt, wie von minder oder mehr erregter Stimmung, besseren oder schlechteren Bogenhaaren, die leichter im piano oder im forte ansprechen, dünnern oder dickern Saiten, ja was weiß ich von welchen Zufälligkeiten! Aber aufschreiben läßt sich's meines Erachtens nicht. Täte man's in einer oder der andern Manier, so würde der Bachsche Text zu subjektiv gefärbt dastehen. — Und da sind wir leider an einem wunden Punkt der meisten Herausgeber unserer Zeit angelangt, der mir (ich darf es Ihnen an dieser Stelle offen gestehen) z. B. schon Davids in vieler Hinsicht höchst verdienstlichen Arbeiten bis zu einem Grade verleidet, daß ich immer trachte von andern Exemplaren als den seinen zu spielen. Man bezeichnet, man arrangirt heutzutage wirklich viel zu viel an fremden Sachen — (die eignen bezeichne man so peinlich genau wie möglich!). Wer nicht als Spieler eine so allgemeine musikalische Bildung, eine so warme Empfindung für die Componisten hat, daß sich ihm das Technische wie Geistige aus eignem Verständnis ergiebt, der bleibe überhaupt davon, sie vor andern Menschen zu spielen. Das ist wohl für einen Schulmeister, der ich ja jetzt bin, gar wenig pädagogisch?! Vielleicht —indeß scheint mir die Aufgabe des Lehrers auch nicht die zu dressieren, sondern zu dem oben gewünschten Grade des Verständnisses hinzu-

leiten, wobei gewiß manches von David Gebrachte auch noch seinen anregenden Nutzen haben kann, der ja ein feiner Kopf und tüchtiger Künstler war. Aber in Bausch und Bogen führt unser modernes für Conservatorien „zum Gebrauch herzurichten" zur Manier. Schon deshalb, weil manche oft gerechtfertigte leise Vortragsregung durch aufschreiben geradezu vernichtet wird — ein gestochenes cresc: mf, f, ff sieht Einen gar derb an, und hört sich noch härter und aufdringlicher an in Ton übersetzt! — Aber nun habe ich nicht nur Ihnen Ihren schmeichelhaften Wunsch nicht erfüllt, sondern auch noch eine Art langweiliger Vorlesung gehalten, und ich habe nichts zu meiner Entschuldigung vorzubringen, als daß wenigstens Ihnen gegenüber meiner Gesinnung unrecht geschehen würde, wenn Sie sagten: qui s'excuse s'accuse. Ich hätte gern willfahrt!

In vorzüglicher Hochachtung

Joseph Joachim."

Ansprachen,

gehalten bei der Eröffnung der Musikhistorischen Ausstellung zum Neunten deutschen Bachfeste in Hamburg.

In Verbindung mit dem 9. Deutschen Bachfest im Juni 1921 in Hamburg veranstaltete die hamburgische Staats- und Universitätsbibliothek gemeinschaftlich mit dem Staatsarchiv und dem Museum für Kunst und Gewerbe eine musikhistorische Ausstellung, die unter dem Zeichen „Hamburgische Musik im Zeitalter Joh. Seb. Bachs" stand und den Besuchern des Festes eine Fülle von seltenen Eindrücken vermittelte.

Um das Gedächtnis an diese mit Hingabe und hoher wissenschaftlicher Sorgfalt vorbereitete und durchgeführte Ausstellung im Kreise der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft wachzuhalten, seien die bei der Eröffnung am 1. Juni 1921 gehaltenen drei Ansprachen durch den Druck wiedergegeben.

Prof. Dr. G. Wahl, Direktor der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek.

Meine Damen und Herren! Das 9. Deutsche Bachfest, das in diesen Tagen eine große Reihe von Musikfreunden, ausübenden Künstlern und Gelehrten in den Mauern Hamburgs zusammenführt, hat den Anlaß zu der Veranstaltung einer musikhistorischen Ausstellung geboten, einer Ausstellung, die ein anschauliches Bild der Hamburger Musik im Zeitalter Sebastian Bachs geben will.

Im Namen der Veranstalter habe ich die Ehre, Sie bei der heutigen Feier zu begrüßen und Ihnen für Ihr zahlreiches Erscheinen zu danken.

Wenn in den kommenden Festtagen die unvergänglichen Schöpfungen des Meisters und seiner Zeitgenossen das Ohr der Hörer entzücken, dann soll das in unserer Ausstellung ausgebreitete Material dem Beschauer durch das Auge einen Einblick in jene glänzende Periode hamburgischen Musikschaffens gewähren und eine Ergänzung zu den musikalischen Darbietungen bilden. Eine Erläuterung der Ausstellung, ihres Plans und ihrer Absicht, wird Ihnen aus berufenem Munde ge-

geben werden, mir sei nur gestattet, mit einem Wort ihr Zustandekommen zu streifen und dem Dank für die allseitige Hilfe und Unterstützung Ausdruck zu verleihen.

Den Bestand an Hamburgischen Musikdrucken, an handschriftlichen Kompositionen und sonstigen Musikwerken, an alten Instrumenten, an bildlichen Darstellungen und Porträts, an archivalischen Dokumenten und biographischen Quellen, der sich in unserer Stadt in öffentlichen und privaten Sammlungen findet, galt es zusammenzufassen und mit dem außerhalb Hamburgs befindlichen sehr bedeutsamen Material zu einem Gesamtbild zu vereinigen.

Mit großer Freude hat sich die mir unterstellte Staats- und Universitätsbibliothek, die Erbin der Bibliothek Thomas Selles und die Verwahrerin des Nachlasses von Johann Mattheson, zweier in der Hamburgischen Musikgeschichte bedeutungsvoller Namen, der Aufgabe unterzogen, die Arbeiten für die Ausstellung zu übernehmen, die in Betracht kommenden Stücke von ihren Besitzern zu erbitten und die sonstigen Geschäfte der Ausstellung zu führen.

Mit lebhaftem Dank ist es zu begrüßen, daß der Bitte um Material von allen Seiten bereitwillig entsprochen worden ist, und daß nicht nur aus Hamburg und Deutschland und Deutsch-Österreich, sondern auch aus dem Ausland, aus Dänemark und Schweden, wertvolle Objekte hergeliehen wurden. Der zum heutigen Tage herausgegebene Katalog, den ich Ihrer Beachtung empfehlen darf, weist die stattliche Liste der Aussteller nach. Über 30 öffentliche und private Sammlungen, hiesige und auswärtige, haben beigesteuert. Von Hamburger Sammlungen, die das Zustandekommen der Ausstellung durch ihre Beteiligung ermöglicht haben, darf ich mit besonderem Dank nennen: das Staatsarchiv und das Museum für Kunst und Gewerbe. Dem Entgegenkommen des Herrn Staatsrats Dr. Hagedorn, Vorstands des Staatsarchivs, ist es zu danken, daß für die Zwecke unserer Ausstellung und ihres Katalogs die Bestände des Archivs zum ersten Male systematisch auf Musikgeschichtliches hin durchforscht und ausgeschöpft und der wissenschaftlichen Öffentlichkeit dargeboten werden konnten. Das Museum für Kunst und Gewerbe hat dank der Liebenswürdigkeit seines Direktors, Herrn Prof. Dr. Sauerland, der Ausstellung in seinem Hause das Obdach geboten, das ihr die Staats- und Universitätsbibliothek in ihren eigenen Räumen leider nicht gewähren konnte, und sich um die geschmackvolle Anordnung der Ausstellungsgegenstände, die es aus eigenen Beständen vermehrte und bereicherte, verdient gemacht. Mit besonderer Anerkennung ist dabei der Tätigkeit des Herrn Dr. Dammann zu gedenken. Der gleiche Dank gebührt allen andern staatlichen und privaten Ausstellern, die sich von ihren Schätzen auf Wochen, ja Monate getrennt haben, um sie der Bachfestgemeinde zugänglich zu machen. Sie werden es mir verzeihen, wenn ich sie nicht alle einzeln

aufführe, und dürfen auch ohne besondere Hervorhebung ihres Namens in dieser Stunde unseres herzlichsten Dankes gewiß sein. Nicht mit Stillschweigen darf ich zwei Körperschaften übergehen, die recht eigentlich die Grundlagen der Ausstellung gelegt haben: den Verein Hamburgischer Musikfreunde, der die erheblichen Mittel für die Ausstellung und die Herstellung des Kataloges gewährt und damit ein Anrecht auf die besondere Dankbarkeit der Bachverehrer sich erworben hat, und das Fürstliche Institut für Musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, das uns in jeder Phase der Entwicklung mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat und das ganze Verdienst für das, was geschaffen worden ist, für sich in Anspruch nehmen darf. Dem Verein hamburgischer Musikfreunde und dem Bückeburger Institut möchte ich daher auch von dieser Stelle aus den herzlichsten Dank aussprechen. Sie haben es der Staats- und Universitätsbibliothek und den beiden Mitveranstaltern der Ausstellung, dem Staatsarchiv und dem Museum für Kunst und Gewerbe ermöglicht, wieder einmal aus der scheinbaren Passivität und Zurückhaltung herauszutreten, die nach einer im Publikum weitverbreiteten Meinung untrennbar mit der bibliothekarischen, archivalischen und musealen Tätigkeit verbunden zu sein scheint; aber diese Meinung ist irrig: unsere staatlichen Institute sind sich durchaus ihrer Pflicht bewußt, neben ihrer Sammeltätigkeit für den Forscher der Zukunft der Gegenwartskultur zu dienen und die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen der Zeitgenossen anzuregen und mit ihrem Material zu unterstützen. Das Erbe der Vergangenheit lebendig und durch Wort, Schrift und Ausstellung dem heut lebenden Geschlecht fruchtbar und nutzbar zu machen, das ist unser Ziel, auch bei dieser Veranstaltung, die im Zeichen Johann Sebastian Bachs so verschiedenartige Körperschaften und Anstalten zur Gemeinschaftsarbeit zusammengeführt hat.

Wenn die Festtage verrauscht sind, wird das Ausstellungsmaterial wieder aus seiner vorübergehenden Vereinigung gelöst und in alle Winde zerstreut werden. Der schon erwähnte Katalog, an dessen Herstellung mit besonderer Hingabe die Herren Archivrat Dr. Reinke vom Staatsarchiv, Prof. Dr. Lüdtke und Ph. Thorn von der Staats- und Universitätsbibliothek gearbeitet haben, wird es aber literarisch zusammenhalten und seine spätere Benutzung sichern. Der Katalog ist mit fünf Porträts geschmückt und bringt außer einer Aufzählung und Beschreibung der Drucke, Handschriften, Porträts, Musikinstrumente usw. ausführliche Nachweisungen über die musikgeschichtlichen Akten des Hamburgischen Staatsarchivs.

Meine Damen und Herren! Ich bin am Ende meiner Ausführungen. Mit dem nochmaligen lebhaften Dank für Ihr zahlreiches Erscheinen und das damit bekundete Interesse verbinde ich den Wunsch und die Hoffnung, daß unsere Ausstellung Ihren Beifall finden, die Kenntnis

der Musik Hamburgs im Zeitalter Sebastian Bachs entsprechend ihrer Bedeutung verbreiten und die Forschung zu neuen Untersuchungen anregen möge.

Prof. Dr. Max Seiffert (Berlin).

Verehrtester Herr Direktor! Es ist für mich eine ganz besondere Freude, Sie zu dem Gewinn dieser Ausstellung namens des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg beglückwünschen zu dürfen.

Bis zum Ausgang des 30jährigen Krieges sind das Haus Schaumburg und die Hansestadt Hamburg Jahrhunderte lang durch politische und kulturelle Bande eng verbunden gewesen. Auf dem Gebiete der Musik waren sie besonders sichtbar Anfang des 17. Jahrhunderts während der Regierungszeit des Grafen Ernst. Es ging damals von Kopenhagen, wo König Christian IV. seinen berühmten musikalischen Hof hielt, über Hamburg bis nach Bückeburg und weiter eine breite Heerstraße für die Musiker, die hier Glück und Lebensstellung suchten und fanden. Ihre literarische Zentrale bildete Hamburg, eine Bedeutung, der ja auch die Darbietungen der kommenden Festtage Ausdruck geben werden.

Unser junges Institut, das während des Weltkrieges erst vom letzten Schaumburger Fürsten Adolf gestiftet ist, erblickt nun gerade eine seiner vornehmsten Aufgaben darin, die Erforschung der Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte auf eine breite Grundlage zu stellen. Ihr Ruf, an dieser Ausstellung mitzuwirken, durfte uns demgemäß als eine besonders erwünschte Gelegenheit erscheinen, die Tradition einer längst vergangenen Zeit mit neuem Sinn und Inhalt wieder aufleben zu lassen. Aus ihr erwuchs uns die selbstverständliche Pflicht mitzuhelfen, als Hamburg, eine der vornehmsten alten deutschen Musikstädte, sich anschicken wollte, zum ersten Male die Zeugnisse seiner einstigen Musikkultur ohne Zurückhaltung der Forschung zu erschließen und vor ihr zur weiteren Nutznießung auszubreiten.

Möge nun von dieser Ausstellung — das ist unser herzlichster Wunsch für Sie — ein starker Quell neuer Kraft für das geistige Leben Hamburgs ausgehen. Wie bisher sein Aufstieg zur Welthandels-Empore, sein Besitz guter alter, deutscher Art von Treu und Glauben, so möge fortan auch seine große Musikvergangenheit den Hamburger Bürger mit bewußtem Stolze erfüllen!

Meine Damen und Herren! Nicht minderen Anteil an dem Geschehnis dieser Stunde nimmt die Neue Bachgesellschaft. Es bildet ja doch zu den reichen Darbietungen des Hamburger Bachfestes einen Auftakt, wie ihn in dieser Art bisher noch keine Feststadt der Neuen Bachgesellschaft hat erklingen lassen. Die Neuartigkeit der Ausstellung

macht gleichwohl nur den kleineren Teil ihrer Bedeutung aus; ihr Hauptwert ruht in ihrem Inhalt.

Was Hamburgs musikgeschichtliche Vergangenheit der Kunst Seb. Bachs gewesen ist, darüber bestand außerhalb des Kreises der Fachgelehrten doch nur eine mehr oder weniger ungefähre Vorstellung. Diese Vergangenheit wird nun in der folgenden Woche einer größeren Allgemeinheit in stattlichem Umfange zum ersten Male unmittelbar vor Augen geführt. In Hamburg erreicht das geistliche Lied auf den Schultern Joh. Rists durch Heinr. Elmenhorst und seine musikalischen Mitarbeiter den Höchststand des 17. Jahrhunderts, auf dem Bach mit seinen Schemelli-Liedern fußt; — erhält das weltliche Lied des 18. Jahrhunderts durch Telemann und Görner neuen, starken Antrieb. Über den Errungenschaften des neuen Corellischen Violinstiles vergißt Bach nicht die Überlieferungen der älteren deutschen, polyphonen Virtuosität, für die Hamburg in J. Schop, P. Sidon und D. Becker ausgezeichnete Vertreter stellt. Am Übergang von der konzertierenden Motette Schützscher Richtung zur Kirchenkantate Bachs steht auf wichtigem Posten ein M. Weckmann, in seinem Collegium musicum zugleich Carissimis Oratorium auf deutschen Boden verpflanzend. Erdm. Neumeister, der dichterische Schöpfer der protestantischen Kirchenkantate, B. H. Brockes, der Poet der Johannespassion, — sie sind Leuchten des geistigen Hamburgs ihrer Zeit. Am tiefsten vollends wurzelt Bachs Schaffen für die Orgel in Kunstanschauungen, die, hochgehalten von den Sweelinck-Schülern J. Prätorius und Scheidemann bis zu Weckmann, Reincken und V. Lübeck, Hamburgs Ruf als Organistenstadt fest begründeten. Nicht viel fehlte, daß Bach selbst 1720 als Jakobi-Organist in ihre Mitte trat. So führen die Fäden der deutschen Musikgeschichte kaum über eine zweite deutsche Stadt so stark und mannigfaltig geradenwegs bis zu Bach hin, wie über Hamburg.

Dieser reiche Geschichtsinhalt läßt zuversichtlich erwarten, daß man die Ausstellung nicht bloß als Schauobjekt des vorübergehenden Augenblicks bewerten wird, sondern daß sie darüber hinaus vielen Bachfest-Besuchern ein Erlebnis wird, das ihren Gesichtskreis weitet, ihre Erkenntnis vertieft. Sie führt voraussichtlich auch die Neue Bachgesellschaft selbst vor neue Aufgaben und Arbeitsziele.

Für diese alle Erwartungen weit übertreffende kunstwissenschaftliche Tat fühlt sich die Neue Bachgesellschaft zu aufrichtigem, herzlichstem Danke tief verpflichtet: dem Verein hamburgischer Musikfreunde für die Anregung des Gedankens und die hochherzige Gewährung der zur Durchführung erforderlichen Mittel; — dem Staatsarchiv für die mühevolle, weitumfassende Aufschließung seiner reichen Schatzkammern; — dem Museum für Kunst und Gewerbe für die gewährte Gastfreundschaft, sachkundige Auswahl und geschmackvolle Herrichtung; — der Staats- und Universitätsbibliothek endlich für die planvolle Aufschich-

tung der gemeinsamen Vorarbeiten zu dem prächtigen Kataloge. Die Idee, die er als Grundlage der Ausstellung dauernd verkörpert, wird — des bin ich sicher — für lange Zeit als Höhenmarke der künftigen Bachfeste gelten dürfen zum Ruhme Hamburgs.

Möge das Bewußtsein, dazu mitgewirkt zu haben, den Beteiligten für alle treue Hingabe an das gemeinsame Werk der schönste Lohn sein!

Präsident Ludwig (Hamburg).

Sehr geehrte Damen und Herren! Den interessanten Ausführungen der beiden Herren Vorredner bitte ich, ein kurzes Schlußwort hinzufügen zu dürfen. Zunächst möchte ich Ihnen auch im Namen des Vorstandes des Vereins Hamburgischer Musikfreunde herzlichst dafür danken, daß Sie unserer Einladung zu einer Besichtigung der Ausstellung gefolgt sind. Es freut mich ferner, an dieser Stelle noch eine andere Dankespflicht erfüllen zu können. Als im vorigen Jahre von einem rührigen Mitgliede unseres Vereinsvorstandes angeregt wurde, mit dem Bachfeste eine musikhistorische Ausstellung zu verbinden, fand dieser Vorschlag unseren vollen Beifall. Wir ahnten aber nicht, daß der Gedanke so schön verwirklicht werden würde, wie es durch das verständnisvolle, fleißige und harmonische Zusammenarbeiten des Staatsarchivs, des Museums für Kunst und Gewerbe und — nicht zuletzt — der Staats- und Universitätsbibliothek geschehen ist. Der Verein Hamburgischer Musikfreunde fühlt sich deswegen diesen drei wissenschaftlichen Anstalten sowie allen freundlichen Helfern und Helfershelfern zu großem Danke verpflichtet. Er hofft, daß die Ausstellung nicht nur ein lehrreiches Seitenstück zu den musikalischen Darbietungen des neunten deutschen Bachfestes bilden, sondern auch dauernden Nutzen bringen wird, indem sie durch Offenlegung ergiebiger Quellen den Sinn für musikgeschichtliche Forschung beleben, der Bachbewegung neue Antriebe geben und uns Hamburger anspornen wird, trotz aller Schwierigkeiten gerade in der heutigen, an niederziehenden Eindrücken so reichen Zeit die edle Musikkunst mit ihrer erhebenden Wirkung wieder so zu pflegen, wie es unsere Stadt in ruhmvoller Vergangenheit während des 17. und 18. Jahrhunderts getan hat. Mit diesem Wunsche eröffne ich die Ausstellung, und bitte ich Sie, an einem Rundgange unter sachkundiger Führung teilzunehmen.

Satzungen der Neuen Bachgesellschaft

Eingetragener Verein

Sitz Leipzig

Beschlossen in der Mitgliederversammlung
vom 4. Juni 1921 in Hamburg

---

1. Sitz.

Die am 27. Januar 1900 sofort nach Auflösung der alten Bachgesellschaft von deren Vorständen begründete „Neue Bachgesellschaft" hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Amtsgerichtes zu Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

2. Zweck.

Der Zweck der Neuen Bachgesellschaft ist, den Werken des großen deutschen Tonmeisters Johann Sebastian Bach eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen, insbesondere auch seine für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienste nutzbar zu machen.

3. Mittel zum Gesellschaftszweck.

Die Neue Bachgesellschaft setzt da ein, wo die alte Bachgesellschaft, die sich auf die erstmalige Veröffentlichung der kritischen Gesamtausgabe der Werke von Johann Sebastian Bach beschränkt hat, aufgehört hat. Sie sucht ihren Zweck zu erreichen durch Veranstaltung von wandernden Bachfesten, durch Veröffentlichungen, durch Erhaltung des Bachhauses in Eisenach.

4. Bachfeste.

Die Bachfeste sollen dazu dienen:

1. Die Bachschen Werke auf Grundlage der Originalausgabe der alten Bachgesellschaft in Deutschland und der gesamten Welt zu beleben, die großen Werke im Volke durch Aufführungen einzubürgern und solche Bachsche Werke, deren eigentümliche Schönheit weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist, ans Licht zu ziehen.

2. Schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Kürzungen, Ausarbeitungen, Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente zum Austrag zu bringen.
3. Mittel- und Sammelpunkt für alle Verehrer der Kunstrichtungen, die an Bach anknüpfen, zu bilden.

Die Bachfeste finden in der Regel alle zwei Jahre statt.

Es können bei den Bachfesten auch Werke von bedeutenden Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs oder von Vorgängern und Nachfolgern seines Kunstschaffens geboten werden. Die Aufführungen bei diesen Festen sind öffentlich. Die Mitglieder der Gesellschaft haben je nach Lage der Verhältnisse unentgeltlichen Zutritt zu diesen Veranstaltungen oder doch ermäßigte Eintrittspreise.

5. Veröffentlichungen.

Die Veröffentlichungen sollen umfassen:

1. Praktische Ausgaben von Bachschen Werken auf Grund der Ausgabe der alten Bachgesellschaft.
2. Solche Werke, die geschichtlich der Kunst Bachs nahestehen.
3. Aufklärende Schriften über Bachsche Werke, insbesondere ein jährlich erscheinendes Bach-Jahrbuch.

Diese Veröffentlichungen werden den Mitgliedern als unentgeltliche Vereinsgaben zugänglich gemacht.

6. Bach-Museum.

Die Neue Bachgesellschaft erhält das von ihr erworbene Geburtshaus Johann Sebastian Bachs in Eisenach, das unveräußerlich ist, sowie das in diesem Hause eingerichtete Museum, und sammelt und bewahrt daselbst alles, was Johann Sebastian Bach und sein Lebenswerk angeht.

7. Mitgliedschaft.

Mitglied der Neuen Bachgesellschaft kann jede Person sowie jede Körperschaft gegen Entrichtung eines jährlichen Beitrages werden, der durch Beschluß des Vorstandes und Ausschusses festgesetzt wird. Der Beitrag beträgt zur Zeit 20 Mark. Der Beitritt kann jederzeit erfolgen. Im Laufe eines Jahres eingetretene Mitglieder gelten als solche von Beginn eines Vereinsjahres, d. h. vom 1. Juli ab. Über die Aufnahme entscheidet der Vorstand. Die Empfangsbestätigung des Schatzmeisters über den gezahlten Jahresbeitrag dient als Ausweis für die Mitgliedschaft. Der Austritt eines

Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden und muß mindestens ein Vierteljahr vorher dem Schatzmeister angezeigt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

8. Organe.

Organe der Neuen Bachgesellschaft sind der Vorstand, der Ausschuß und die Mitgliederversammlung.

9. Vorstand.

Der Vorstand hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der Neuen Bachgesellschaft, insbesondere über die Bachfeste, die Veröffentlichungen und das Bachmuseum. Er besteht aus sieben Mitgliedern, von denen drei in Leipzig am Sitze der Gesellschaft wohnhaft sein müssen. Die Amtsdauer der Vorstandsmitglieder währt sechs Jahre. Aller zwei Jahre scheiden zwei, in jedem sechsten Jahre drei Vorstandsmitglieder aus; sie sind wieder wählbar.

Vorstandsmitglieder, die nach früher giltigen Satzungsbestimmungen auf die Dauer gewählt worden sind, scheiden in der Reihenfolge ihrer bisherigen Amtsdauer aus.

Der Vorstand hat das Vermögen der Gesellschaft zu verwalten, die Orte der Bachfeste und die aufzuführenden Werke zu vereinbaren, die Vereinsgaben und sonstigen Veröffentlichungen zu bestimmen, Verträge zu schließen und überhaupt alles zu besorgen, was zur Erreichung des Zweckes der Gesellschaft erforderlich ist.

Neuwahlen in den Vorstand werden gemeinsam von den Mitgliedern des Vorstandes und Ausschusses aus der Zahl ihrer Mitglieder vollzogen.

Den geschäftsführenden Vorstand im Sinne des Gesetzes bilden: der Vorsitzende, der Schriftführer und der Schatzmeister. Für jeden dieser drei sind Stellvertreter zu bestimmen.

10. Ausschuß.

Dem Vorstand steht ein Ausschuß von 12—24 Personen zur Seite, der auf Vorschlag des Vorstandes von der Mitgliederversammlung gewählt wird. Der Ausschuß ergänzt den Vorstand aus seinen Mitgliedern.

11. Gemeinsame Sitzungen des Vorstandes und Ausschusses.

Jährlich einmal findet eine vom Vorstand auszuschreibende gemeinsame Sitzung des Vorstandes und des Ausschusses statt. In dieser Versammlung berichtet der Vorstand, legt Rechnung ab und

stellt acht Tage vor der Sitzung eingebrachte Anträge zur Beratung und Beschlußfassung. Die anwesenden Mitglieder des Vorstandes und des Ausschusses haben bei den Wahlen und Abstimmungen je eine Stimme, die Versammlung beschließt ohne Rücksicht auf die Zahl der Anwesenden. Die einfache Mehrheit entscheidet, bei Stimmengleichheit der Vorsitzende.

12. Mitgliederversammlung.

Bei jedem Bachfeste findet eine ordentliche Versammlung der Mitglieder statt. Die Zeit der Einberufung der Bachfeste und Mitgliederversammlungen bleibt dem Vorstand überlassen, doch sollen sie tunlichst aller zwei Jahre stattfinden. Auf Antrag von wenigstens 30 Mitgliedern hat der Vorstand auch außerordentliche Mitgliederversammlungen einzuberufen. Die Einberufung selbst erfolgt rechtswirksam durch eine mindestens vier Wochen vorher zu erlassende Anzeige im Reichsanzeiger unter Angabe der Tagesordnung.

Die Mitgliederversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Vorstandes geleitet. Die Versammlung faßt ihre Beschlüsse mit Stimmenmehrheit der erschienenen Mitglieder. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

13. Satzungsänderungen.

Zu Satzungsänderungen bedarf es eines Beschlusses des Vorstandes und Ausschusses, der nur in einer gemeinsamen Sitzung mit Zweidrittelmehrheit der Anwesenden gefaßt werden kann. Der Antrag muß vier Wochen vor der Sitzung gestellt werden. Nach Annahme bedarf es noch der mit einfacher Mehrheit zu beschließenden Gutheißung der Mitgliederversammlung.

14. Auflösung.

Zur Auflösung der Gesellschaft bedarf es eines Beschlusses des Vorstandes und Ausschusses, der nur in einer gemeinsamen Sitzung mit Dreiviertelmehrheit der anwesenden Mitglieder gefaßt werden kann. Der Antrag auf Auflösung muß vier Wochen vor der Sitzung gestellt werden. Nach Annahme durch eine Dreiviertelmehrheit der anwesenden Mitglieder bedarf es zur Auflösung noch der mit einfacher Mehrheit zu beschließenden Gutheißung durch die Mitgliederversammlung. Bei Auflösung der Gesellschaft ist über eine Verwendung des Vermögens zu beschließen.

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft

nach der Wahl vom 4. Juni 1921

Geh. Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Vorsitzender. Berlin-Schlachtensee, Dianastraße, Villa Klara.

Geh. Konsistorialrat Professor D. Dr. Julius Smend, stellvertr. Vorsitzender. Münster i. W., Melchersstraße 7.

Professor Karl Straube, Kantor zu St. Thomae, Schriftführer. Leipzig, Dorotheenplatz 1.

Professor Dr. Georg Schumann, Direktor der Berliner Singakademie, stellv. Schriftführer. Berlin-Großlichterfelde, Bismarckstraße 8.

Dr. Hellmuth von Hase, i. Fa. Breitkopf & Härtel, Schatzmeister. Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Professor Bernhard Friedrich Richter, Kirchenmusikdirektor a. D., stellvertr. Schatzmeister. Leipzig, An der Alten Elster 7 II.

Professor Siegfried Ochs. Berlin W, Bendlerstraße 8.

Die Mitglieder des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft

Professor Dr. Hermann Abert. Leipzig, Schwägrichenstraße 19 I.

Justizrat Dr. Reinhold Anschütz, Leipzig, Katharinenstraße 1.

Dr. Georg Bornemann. Eisenach, Wartburgchaussee 9.

Professor Dr. Ferruccio Busoni. Berlin W 30, Viktoria-Luise-Platz 11.

Geh. Oberkonsist.-Rat D. Dr. Flöring. Darmstadt, Mühlstraße 45.

Dr. Friedrich Wilhelm, Prinz von Preußen, Kgl. Hoheit. Groß-Tabarz.

Dr. Friedrich Hegar. Zürich 7, Freie Straße 17.

Dr. Alfred Heuß. Leipzig-Gaschwitz, Dorfstraße 23.

Dr. jur. Freiherr von der Heyden-Rynsch, Stadtrat. Eisenach.

Wirkl. Geh. Oberkons.-Rat D. Moeller. Berl.-Charlottenburg, Jebensstraße 3.

Professor Dr. Hermann Müller. Paderborn.

Professor Dr. Eusebius Mandyczewski. Wien, Kaiser-Wilhelm-Ring 4.

Direktor Albert Odermann. Sosnowice.

Professor Max Pauer. Stuttgart, Urbansplatz 2.

Professor Dr. Max Seiffert. Berlin W, Göbenstraße 28.

Professor D. Friedrich Spitta. Göttingen, Nikolausberger Weg 54.

Professor Dr. Arnold Schering. Halle a. S., Ziethenstraße 18.

Professor Dr. Max Schneider. Breslau, Wölflstraße 2.

Professor Ernst Schmidt, Universitätsmusikdirektor. Erlangen, Kaiser-Wilhelm-Platz 2 I.

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

1 Okt 1984		
12 Okt 1984		
19 Feb 1993		

(204) JG 162/14/79