

Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren.

Von Dr. Arnold Schering (Leipzig).

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

Freilich, die Größe des Einzelnen wird nicht an der Hand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

aus sind" (C, a moll mit konzert. Soli). — B. „Seine Barmherzigkeit hat kein Ende" ($\frac{3}{1}$, Cdur, ohne Soli). — C. „Sondern sie ist alle Morgen neu" (C, a-moll, lebhaft figurierend), daran schließend mit neuem Themenmaterial „und seine Treu ist groß" (Chor). — D. „Der Herr ist mein Teil" ($\frac{3}{1}$, a moll, mit einleitenden Soli). — E. „Spricht meine Seele" (C, modulierend, Chor). — F. „Darum will ich auf ihn hoffen" ($\frac{3}{2}$, modulierend; Chor, mit Soli eingeleitet). — Da capo A.

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

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

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

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

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

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

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

Tenor.

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

Streicher.

Orgel.

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

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

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

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

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

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

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

es paraphrasiert den vorangehenden biblischen Haupttext der Kantate.

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

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

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

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

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

(Alt)

Wir ver-schwin-den, wir ver-der-ben, Schön-heit,

Stär-ke, — Macht und — Gut, Wiß — und — Mut

ster = ben mit uns, wenn wir — ster = = ben.

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

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

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

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

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

Viol.

schmä-he mich nicht. Ich hör-te mit

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

Ritornell.

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

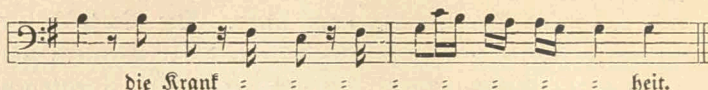
auch verhältnismäßig selten von älteren Melodientypen ab, so kommen doch zuweilen schon jene gehenden, bewegteren Wäffe

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

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

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

(Kantate „Erschrick, mein Herz“.)



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Versus 1. Choral im 1. Sopran in langen Noten; die übrige
Stimmen kontrapunktierend mit vollem,
konzertierendem Orchester.

Versus 2. Choral im 1. Sopran (Solo?), koloriert, mit
konzertierenden Instrumenten; dazu Tuttiwürfe
des Chors und Orchesters. Ritornell.

Versus 3. Die Choralzeilen werden nacheinander von allen
Stimmen imitierend durchgeführt; zum Teil
Orchestertutti.

Versus 4. Choral im Sing- und Orgelbaß in langen No-
ten; die übrigen Stimmen beweglich kontrapunk-
tierend. Ritornell wie nach Versus 2.

Versus 5. Wie Versus 2. An Stelle des Soprans kolo-
riert (mit Varianten) der Tenor. — Ritornell
wie oben.

Versus 6. Wie Versus 1. — Ritornell wie oben. — Als
Schluß: Adagio (Tutti).

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

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

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

Alt (Chor.) Clarini.

Nun dan - ket al - le Gott,

Sopran. Alt.

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

Clar. Violini. Clar. Sopr.

Händen, mit Herzen, Mund und

Viol. Clar. Viol.

Hän-den.

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

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

(„Lobet, ihr Himmel“).

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

prei = sen e = wig = lich.

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

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

(Schluß von „Vom Himmel hoch“)

Alt.

fit pu-er de-le-cta - - - - - bi-lis

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

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

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

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

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

(Voller Chor) Chorsopran.

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

2 Clarini (Soli.)

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

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

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



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

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

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

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

Mü = = = = he

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

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

ru = fe ich, Herr, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir.

zu dir, ru = fe ich, Herr, zu dir, zu dir, zu dir, zu dir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Alt. Ich freu = = = e mich im Herrn

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁾ Bach Jahrbuch 1907, S. 36 ff.

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

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

