

Bach und das Schemellische Gesangbuch.

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

Zwei Neuausgaben der 69 Melodien zu G. Chr. Schemellis im Jahre 1736 erschienenem Gesangbuch, die eine (für tiefe Stimme) von Friedr. Martin (1924)¹⁾, die andere von Max Seiffert (1925)²⁾, geben Anlaß, sich noch einmal mit der Frage nach der Verfasserschaft Bachs bei einigen der Melodien zu beschäftigen. Hatte Winterfeld diese Verfasserschaft noch für 47 Lieder annehmen zu müssen geglaubt, so schrumpfte die Zahl für C. F. Becker, dem auch Ph. Spitta (II, 591) beitrug, schon auf 29 zusammen. Durch J. Zahn wurden dann die Quellen weiterer acht Lieder aufgedeckt, so daß jetzt Bach nur mehr als Verfasser von 21 Melodien gilt. Diese Überzeugung teilt (ohne Einschränkung) auch Seiffert im Vorwort der neuen Ausgabe, ebenso Martin, der aber vorsichtigerweise einzelnes mit „vielleicht“ oder „wahrscheinlich von Bach“ kennzeichnet.

Nach neuerlicher Untersuchung will mir indessen scheinen, und zwar ebenso aus sachlichen wie aus stilistischen Gründen, als ob auch diese Zahl noch zu hoch gegriffen sei. Wenn selbst ein Kenner wie Spitta an Nr. 4 „Der Tag mit seinem Lichte“ (Zak. Hinge 1670), an Nr. 24 „Brich entzwei, mein armes

1) Breitkopf & Härtel, Leipzig. Diese Ausgabe stützt sich auf die von Ernst Naumann 1901 für die Neue Bachgesellschaft besorgte.

2) Seb. Bachs Gesänge zu G. Chr. Schemellis „Musicalischem Gesangbuch“, Leipzig 1736, mit ausgearbeitetem Generalbaß herausgegeben von Max Seiffert, Berlin, Leo Liepmannssohns Antiquariat, 1925. VII u. 72 S. — Bereits 1832 hatte C. F. Becker eine vollständige Ausgabe (die Melodien mit dem bezifferten Baß) bei Breitkopf & Härtel veranstaltet. Zwanzig Lieder gab später mit ausgearbeitetem Akkompagnement Rob. Franz bei Leuckart in Leipzig heraus, vierundzwanzig Joh. Zahn im Jahre 1871.

Herze" (Mördlingen), an Nr. 26 „So gibst du nun, mein Jesu, gute Nacht" (Dresdener Gesangbuch 1694) und verschiedenen anderen fremden, sehr viel älteren als an Bachschen Kompositionen festhalten und auch Franz Wüllner sich bei einigen Nummern irren konnte, so ist der Fall durchaus denkbar, daß auch wir uns gegenüber jenen anonymen noch in einer Täuschung befinden. Wie ich sehe, hat jüngstens nur Ch. S. Terry¹⁾ Zweifel erhoben, wenn auch nur drei Melodien (Nr. 11, 21, 66) gegenüber. Daß von diesen 21 Melodien, wie Zahn festgestellt, keine vorher nachzuweisen ist, zwingt natürlich nicht zu der Folgerung, daß nun unbedingt kein anderer als Bach ihr Urheber gewesen sein müßte, sondern nur zu dem Schluß, daß uns die Quellen, aus denen man schöpfte, vorläufig noch nicht erschlossen sind. Gesichert ist seine Autorschaft im Schemellischen Gesangbuch nur bei Nr. 44 „Vergiß mein nicht" (durch ausdrückliche Weischrift) und bei Nr. 32 „Dir, dir Jehova will ich singen" (nach dem Notenbüchlein von 1725). Dazu tritt auf Grund des inneren Befunds Nr. 59 „Komm, süßer Tod". Diese drei Kompositionen stehen in jeder Beziehung so weit außerhalb dessen, was das Gesangbuch sonst bietet, daß ich nur sie für die von Bach herrührenden halte²⁾.

Um hierfür Nachweise zu bringen, ist es erforderlich, den Inhalt des Buches überhaupt näher ins Auge zu fassen.

Da ist zunächst zu bemerken, daß das Schemellische Gesangbuch (gleich allen andern Gesangbüchern der älteren Zeit) seine Weisen bezüglich des Taktes und der melodischen Sinngliederung völlig schematisch, d. h. ohne Rücksicht auf die innere Logik der Strukturen notiert. Bei den Dreivierteltaktliedern durchweg, bei den Viervierteltaktliedern in mehreren Fällen genügt bei Schemelli ein Strichelchen durch zwei Spatien, um die Taktgliederung anzudeuten. Die größere Zahl der Lieder im geraden Takt dagegen haben keinerlei Taktmarkierung, lassen also eine Deutung offen. Die durchs ganze System gezogenen

1) Bach's Chorals, Part. II, Cambridge 1917, S. 72 ff.

2) Nicht ohne Grund sind sie auch — vielleicht mit Ausnahme von „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange?" — die einzigen geblieben, die wahrhaft populär geworden sind.

Striche am Ende einer Textzeile sind keine Takt-, sondern Abgrenzungsstriche zur Kenntlichmachung des Strophenbaus und stehen in der Regel nach einer Note mit Fermate, z. B.

Nr. 35.

Seelenbräutigam.

Folgt man, wie es bisher in allen Ausgaben und auch in den jüngsten geschehen ist, der Taktstrichsetzung des Originaldrucks oder läßt sich durch zweideutige Anfänge irre führen, so erhält man Liedgebilde, deren metrische Struktur dem vernünftigen Taktbegriff widerspricht und den natürlichen Wuchs und das motivische Leben der Melodien bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Vier Fünftel der Schemellischen Melodien haben, wenn man sie mit Überlegung analysiert, ein völlig anderes Gesicht, als sie in den Neudrucken zeigen, — ein Umstand, der für die stilkritische Untersuchung natürlich von höchster Bedeutung ist.

Welche Methoden hier zu befolgen sind, habe ich an anderer Stelle auseinandergesetzt¹⁾, darf mich daher hier kurz fassen und auf wenige Beispiele beschränken.

1. Viervierteltakt-Lieder.

Lieder mit vorgezeichnetem C können gemeinhin nach dreierlei Art gelesen werden: entweder volltaktig, oder einzeitig auftaktig, oder zweizeitig auftaktig. Die Entscheidung hierüber liegt im Charakter der Melodie und in der Stellung ihrer Kadenz.

a) volltaktige Weisen. Beispiel aus Schemelli:

Nr. 48.

Je = su, mei = nes Her = zens Freud, sü = fer Je = su! (1660)

¹⁾ Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien (Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Halle, Nr. 1), 1924.

sondern:



c) zweizeitig auftaktige Weisen.

Die älteren Gesangbücher kennen keinen notierten zweizeitigen Auftakt. Sie notieren vielmehr durchweg volltaktig und führen dadurch vielfach irre. Hier zwei Beispiele mit falscher Taktstrichsetzung:

Nr. 7.



Nr. 41.



(ähnlich in Nr. 8, 10, 21, 22, 30, 34, 49, 50, 53, 56, 63.)

Die der tonartlichen und Kadenzstruktur entsprechende, daher einzig richtige Fassung ist vielmehr:

Nr. 7.



Nr. 41.



Lieder dieses Typs mögen im Folgenden kurz „Gavottenlieder“ genannt sein.

2. Dreivierteltakt-Lieder.

Irgendwelche Problematik in der metrischen Deutung bieten sie nicht, da sie entweder nur voll- oder einzeitig auftaktig gelesen werden können.

3. Taktumfegende Lieder.

Das metrische Leben unserer Kirchenlieder ist so reich, daß es in vielen Fällen unmöglich ist, es in den Käfig einer einzigen, sich gleichbleibenden Taktform einzufangen, trotzdem in den Originalen stets das verführerische Zeichen C steht.

Die Neuausgaben unseres Gesangbuchs bringen die Melodie Nr. 6 in folgendes Taktgehege:

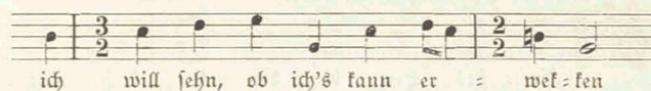
Nr. 6. (Darmstadt 1698.)

Wo ist mein Schäf-lein, das ich lie = be, das
sich so weit von mir ver = irrt und selbst aus eig = ner Schuld ver =
wirrt, darum ich mich so sehr be = trü = be. Wißt ihr's, ihr Au = en

In Wirklichkeit hat die Melodie folgenden, nicht weniger als drei Taktarten frei mischenden metrischen Bau:

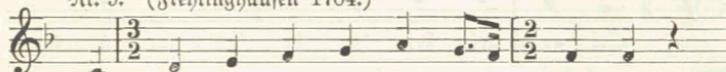
Nr. 6. (Darmstadt 1698.)

Wo ist mein Schäf-lein, das ich lie = be
das sich so weit von mir ver = irrt
und selbst aus eig = ner Schuld ver = wirrt,
da = rum ich mich so sehr be = trü = be.
Wißt ihr's, ihr Au = en und ihr Hir = ten?

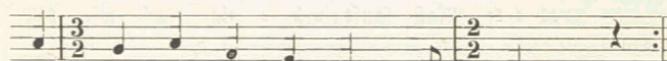


Ähnlich Nr. 5, 39, 57 und das folgende, aus Freylinghausens Gesangbuch stammende:

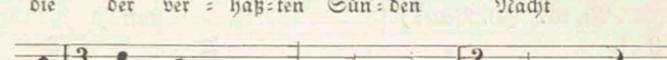
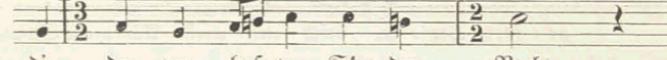
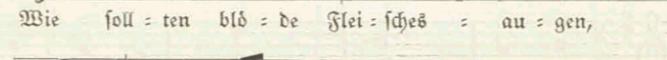
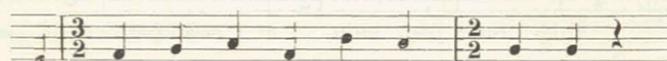
Nr. 9. (Freylinghausen 1704.)



selbst mit be = deck = tem Ant = lich die = nen,



wenn dein Be = fehl an sie er = geht.



Derartige, konsequent „umsetzende“ Lieder, für die wahrscheinlich irgendeine frühe, vielverbreitete Melodie das Modell abgegeben hat, kommen namentlich im Bereiche des Darmstädter und Freylinghausenschen Gesangbuchs vor (z. B. auch

„Die Jugend wird durchs Kreuz geübet“). Häufiger erscheinen Weisen mit nur gelegentlicher Taktumsetzung, wie hier:

Nr. 34. (Freylinghausen 1714.)

Lie = beß Herz, be = den = ke doch dei = neß

Je = su gro = ße Gü = te, rich = te dich ißt ...

Nr. 22. (Erüger 1676.)

Sei ge = grü = ßet, Je = su gü = tig, ú = ber

al = le Maß sanft = mü = tig, ach wie bist du ...

Nr. 24. (Nördlingen.) statt $\frac{2}{4}$

Brich ent = zwei, mein ar = meß Her = ze, mein

ar = meß Her = ze, brich ent = zwei. Ach mein Schmerz.

Nr. 61. (D. Wetter.) statt $\frac{2}{4}$

Lieb = ster Gott, wann werd' ich ster = ben? Mei = ne

Zeit läuft im = = mer hin, und deß al = ten ...

Über Herkunft und Deutung dieser letzteren Art metrischer Verschiebungen habe ich am angegebenen Orte, auf den ich

abermals verweisen darf, gesprochen und dort für solche interkalierten Dreihalbe- und Zweihalbetakte, die im Grunde nichts anderes als ausgeschriebene Vortragsmanieren darstellen, den Ausdruck „agogische Tripel-(Dupel-)takte“ eingeführt. Doch kommen auch zuweilen entsprechende Kürzungen um eine Takt-
hälfte vor. Hält man z. B. für Freylinghausens Melodie zu „Seelenbräutigam“ Nr. 35 an der Taktstrichsetzung der Neudrucke fest:

Nr. 35. (1704.)

See - len - bräu - ti - gam, Je - su, Got - tes - lamm,
ha - be Dank für dei - ne Lie - be, die mich zieht aus rei - nem
Trie - be von dem Sündenschlamm, Je - su, Got - tes - lamm.

so hat man damit ein windschiefes, planlos Arsis und Thesis vertauschendes Gebilde von 11 (!) Takten. Die richtige Notierung kann nur sein:

See - len - bräu - ti - gam, Je - su, Got - tes - lamm, . . .

Der Aufbau vollzieht sich symmetrisch in 2 + 2 | 3 + 3 | 2 + 2 Takten.

Noch die ganze erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hat an der deutlichen Herausstellung solcher metrischen Verhältnisse mittels des Taktstrichs kein Interesse gehabt. Das ist heute anders. Wir sind nicht nur berechtigt, sondern auch verpflichtet, die Struktur der Melodien des irreführenden Takt-schematismus,

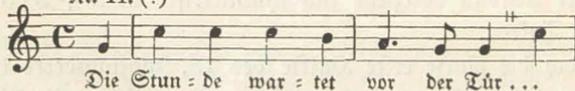
mit dem sie eine spätere Zeit zum Schaden richtiger Auffassung und klaren Vortrags umgeben, mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu entkleiden und das Notenbild so zu gestalten, wie es dem Aufbau der Melodien entspricht. Außer den im Dreivierteltakt stehenden Liedern des Schemellischen Gesangsbuchs sind es nur wenige, die keiner Eingriffe in diesem Sinne bedürfen.

Erst wenn der Bau der Melodien durch richtige Taktgliederung einwandfrei herausgestellt ist, läßt sich zu einer stilistischen Vergleichung und Zusammenordnung der Lieder schreiten. Es ergibt sich dann, daß jede Jahrhunderthälfte gemäß des in ihr herrschenden Geschmacks eine gewisse Anzahl Typen ausgebildet hat, die, solange sie in Geltung waren, von großen wie von kleinen Meistern immer aufs neue nachgebildet wurden. Ein solcher Typus war weniger durch das rein Melodische, als durch die spezifische Form des Aufbaus, ihre metrische Gliederung und die gleichsam ethische Gesamthaltung der Weise bestimmt. So gewinnt, um nur an eins zu erinnern, unter dem mächtigen Eindruck französischer Instrumentalmusik gegen 1680 der Menuetttyp, um wenig später der Gavottentyp im Kirchenliede derart an Boden, daß ganze große Gruppen von Weisen aus dem Darmstädter und Hallischen Gesangbuch mit dem Hinweis auf diese Typen ohne weiteres gekennzeichnet sind. Auch andere Besonderheiten werden der Instrumentalmusik, oder — was dasselbe ist — der instrumental stilisierten weltlichen Liedmusik entlehnt, etwa punktierte Schlußwendungen wie:

Nr. 60. (1698.)



Nr. 11. (?)



Nr. 14. (?)



Nr. 26. (1694.)



oder Wendungen mit umspielenden, textlich unbegründbaren Achteln wie:

Nr. 23. (1715.)



Nr. 41. (1714.)



die das Eindringen der galanten Schreibweise kennzeichnen.

Unter den so stilisierten Kirchenliedern am Ausgange des 17. Jahrhunderts finden sich viele anmutige, musikalisch wertvolle Gebilde. Aber nur in seltenen Fällen harmoniert die Melodie mit der Textunterlage und deren Ausdruckswesenheit so, daß das Ganze wie aus einem Gusse dasteht. Nur zu oft handelt es sich um mechanische Nachbildung modischer Typen, um Wiederholung allbekanntes, wenn auch immer wieder gern gehörter melodischer Formeln und Rhythmen. In pietistischen Kreisen scheint man sogar, um den ungeheuren Bedarf an neuen Liedern schnell decken zu können, Musiker herangeholt zu haben, die ihrem Bildungsgange nach keineswegs fürs geistliche Lied vorherbestimmt waren. Von den unbekanntes „Musici“, deren Freylinghausen in der Vorrede seines Gesangbuchs Erwähnung tut, mögen manche der Sphäre der Stadtmusiker angehört haben, da ein nicht geringer Teil der Melodien eine Technik voraussetzt, die nur durch andauernde Beschäftigung mit der Tanzsuite erworben sein kann.

Es ist ohne weiteres selbstverständlich, daß der auf der Höhe der Meisterschaft stehende Bach, wenn er ans geistliche Lied herantrat, noch dazu im Rahmen eines für die Öffentlichkeit bestimmten Gesangbuchs, seine große und tiefe Natur nicht

derart hat verleugnen können oder wollen, daß man seine Beiträge mit der Dugendware kleiner Zeitgenossen verwechseln kann. Sich 1736 noch auf die vielfach beschränkte und einseitige Weise der Freylinghausen-Hallischen Musiker einzustellen oder gar alte Kirchenliedmuster, etwa aus Crügers Zeit, zu kopieren, lag für ihn ebensowenig Grund vor, wie in seinen Arien oder Instrumentalstücken nur des modischen Geschmacks zuliebe von der ihm eingeborenen Schaffensart abzuweichen. Bach hat ohne Zweifel auch im geistlichen Liede immer sich selbst gegeben. Wo nur die leiseste Abweichung von dem auftritt, was wir mit stillkritischen Mitteln als Bachisch feststellen können, muß seine Verfasserschaft sofort für das Ganze in Frage gestellt werden. Das aber ist mit mehreren der 19 ihm bisher zugeschriebenen Weisen möglich, sowohl ihrem Inhalt wie ihrer Form nach. Mit dem Blick auf „Dir, dir Jehovah“, „Vergift mein nicht“ und „Komm, süßer Tod“, die alle drei die Form des von Bach bevorzugten französischen Dreivierteltakt-Airs haben, es aber auf die Linie höchsten Adels heben, gehe ich die zweifelhaften im Folgenden einzeln durch, ohne mich an die Reihenfolge im Gesangbuch zu binden¹⁾.

a) Nr. 42. „O liebe Seele, zieh die Sinnen.“

O lie = be See = le, zieh die Sin = nen von
so ruft dein Schöp = fer von den Sin = nen der

schudder Welt- und Wol = lust ab, } Er zeigt die
ho = hen Him = melsburg her = ab. }

¹⁾ Von der von A. Heuß bei Untersuchung des Bachschen Lieds von der Tabakspfeife geübten Methode, das Verhältnis der einzelnen Textstrophen zur Melodie als Kriterium zu benutzen (vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 128 ff.), sehe ich ab, da sie nicht in jedem Falle zu zweifelsfreien Ergebnissen führt. Wohl aber ließe sich bei gründlicher Prüfung Bachscher Geistesart schon an der bloßen Wahl mancher Texte die innere Unwahrscheinlichkeit seiner Beteiligung klar machen. Daß er jemals aus eigenem Antriebe zu Texten wie denen zu Nr. 30, 47, 64 gegriffen, wird schwer glauben zu machen sein.

We = ge und schö = ne Ste = ge, auf wel = chen du dich
recht kannst la = ben und al = les ha = ben, wo =
tr
rin = nen dei = ne See = le = fin = det Ruh.

Trotz des lebenswürdigen Anfangs macht diese Melodie formell einen unfertigen Eindruck. Sehr schlecht wirkt die Dominantwendung mit Stillstand bei „auf welchem du“, die wie eine nachträgliche Einschlebung aussieht. Daß die Weise mit ihren unruhigen, tänzelnden Wendungen und auf nebensächlichen Worten angebrachten Fiorituren unbedingt nur zu diesem Texte paßt, läßt sich schwerlich behaupten. Das erste Lied, welches Sperontes im ersten Teile seiner „Singenden Muse“ (1736) bringt, beginnt:

Ein ed = les Herz ist stets vergnügt und sieht in stil = ler Ruh,
so wie es nur das Schicksal fügt, ge = las = sen im = mer zu.

Es scheint nicht wohl glaublich, daß Bach bei seinem Leipziger Mitbürger eine solche in die Ohren fallende Anleihe gemacht haben sollte. Wahrscheinlich liegt hier, wie auch in einigen noch zu besprechenden Fällen, die Herübernahme einer ursprünglich weltlichen Melodie, mithin eine Parodie vor. Und zwar ging der Parodist insofern inkorrekt zu werke, als er die ursprünglich originale Fassung, die anscheinend so ausah:

tr

falsch phrasierte, d. h. das tote Intervall zwischen d und e übersah und auf diesen beiden Noten das zweisilbige Wort

„Seele“ („Schöpfer“) unterbrachte, so daß nunmehr die Logik des Melodieanfangs erschüttert ist.

b) Nr. 46.

Ich hal: te treu: lich still und lie: be mei: nen Gott, ob
usw.
mich schon of: ter: maß _____ drückt Kum: mer, Angst und Not.

Auch hier liegt offenbar eine Parodie vor. Der entsprechende melodische Sperontestyp ist der Murki:

(Sperontes I, Nr. 33.)

Ah, wenn kommt der fro: he Tag, wenn erscheint die fro: he Stunde

Der Ausdruck der Melodie bei Schemelli ist der einer bürgerlichen Behaglichkeit, wie er in den die Genügsamkeit verherrlichenden Liedern des Speronteskreises anzutreffen ist. Einen unmittelbaren Anklang bringt Nr. 9 der „Singenden Muse“:

usw.
Al = les, al = les hör' ich an, al = les, al =

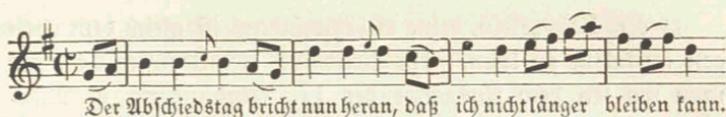
Ein Meister würde sicherlich die vielen Stillstände an den Zeilenenden aus der Welt geschafft haben. Die unbegründeten Schleifer in Takt 6 und 14 und das völlige Übersehen von ausdrucksstarken Worten wie „Kummer, Angst, Not“ verraten den höchst lockeren Zusammenhang zwischen Text und Musik.

c) Nr. 68.

Kommt wieder aus der finstern Gruft, ihr gott: er: gebnen Ein: nen.

Aus diesem Liede klingt nicht minder Sperontes' Liedgeist¹⁾. Singt man es in lebendigem Tempo, so erhält man ein Seitenstück zu dessen „Marche“ (I, 34^b):

¹⁾ Vgl. auch Kreisshmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes S. 193, Zitat aus der „Musikal. Rüstkammer“ 1719.



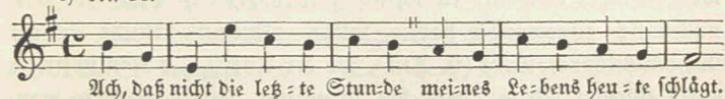
Der Charakter der Parodie tritt deutlich vom letzten Drittel an („Denn Jesus, der im Grabe lag“) hervor: Text und Musik haben innerlich nichts miteinander zu tun.

d) Nr. 47.



Über diese Melodie mit ihrer modischen Phrasologie ist Rühmliches nicht zu sagen. Menuette ähnlicher Art finden sich bei Sperontes zahlreich. Der langatmige Text scheint dem Komponisten Kopfzerbrechen gemacht zu haben; seine ungeübte Hand steuerte von der Mitte an die Modulation planlos von Fis über h, D, fis, E nach A, ohne die Zeilen mehr als äußerlich zu verbinden. Im vierten Takt erscheint ein schon oben (bei a) gerügter Fehler, nämlich falsche, gedankenlose Textphrasierung. Dieser Takt enthält keinen männlichen Schluß auf cis und geht nicht mit dem Auftakt h nach fis moll weiter, sondern faßt einen weiblichen Halbschluß in sich. Es hätte also für die Noten cis h nur ein zweisilbiges Wort (etwa „Erde“) in Frage kommen können. Im Gesangbuch selbst steht die Melodie Nr. 28 aus Freylinghausen dieser Menuettweise am nächsten.

e) Nr. 56.



Ein freundliches Gavottenlied, das nichts von Bachscher Todessehnsucht enthält und in den punktierten Zeilenenden gegen den Schluß hin geradezu unbachische Wendungen hat.

f) Nr. 10. „Jesu, deine Liebeswunden“ ist gleich dem vorigen auftaktig zu lesen. Ein Liedtypus bescheidenster Art, wie man ihn seit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts in ungezählten Varianten antrifft. Ein Eingehen auf wichtige Textworte findet nicht statt.

g) Nr. 11. „Auf, auf, die rechte Zeit ist hier.“ Auch dieser Kirchenliedtypus ist altertümlich und gegen 1680 häufig anzutreffen. Die Manier der verlängerten Penultima bei „erwachen“ erscheint nach 1700 nur mehr selten. Terry (a. a. D., S. 75) bezweifelt die Echtheit ohne nähere Begründung, macht aber darauf aufmerksam, daß Balth. König eine zweite Melodie in seinem „Harmonischen Liederschatz“ (1738) bringt. Da das Gedicht mit einer Melodie Jak. Hingens (1666) sich niemals eingebürgert hatte, wäre es verwunderlich, wenn Bach und König sich beide zu gleicher Zeit ihm nochmals zugewandt haben sollten. Um der Korrespondenz bei „Sachen“ willen muß jedenfalls der Taktstrich in der letzten Zeile versetzt werden:



h) Nr. 14. „Ich steh an deiner Krippen hier.“ Die schöne, weiche Melodie mit ihrem vorherrschenden Es dur trägt nicht den Stempel Bachscher Individualität, sondern weist ebenfalls ins 17. Jahrhundert, insbesondere mit den ebenen Schlüssen im vierten und achten Takte und dem aufsteigenden Schlusse. Da der Text bereits von Ebeling (1667) komponiert und eine zweite Weise ins Dresdener Gesangbuch von 1694 aufgenommen worden war, erscheint es wenig glaubhaft, daß Bach sich ihm nochmals zugewandt haben sollte. Zudem benutzt er im Weihnachtsoratorium (6. Teil), wo der Anreiz zur Komposition einer eigenen Weise durch die Umstände gewiß gegeben war, die Melodie von „Es ist gewißlich an der Zeit“.

i) Nr. 30. „Gott, wie groß ist deine Güte.“ Ein Gavottenlied ausgeprägt galanten Stils, das unbekümmert um den Text

seine einmal angeschlagene tänzelnde Weise beibehält. Wie geziert und sinnlos ist der Schluß:



k) Nr. 21. „Selig, wer an Jesum denkt.“ Gavottentyp älterer Art, ohne Eigenheit. Terry (a. a. D., S. 118) bezweifelt die Echtheit ohne weitere Begründung. Mit seiner Bassführung und Harmonisation hat Bach ein wahres Meisterstück zur Hebung der unbedeutenden Weise vollbracht.

l) Nr. 66. „So wünsch ich mir zu guterlezt.“ Eine schöne, volkstümliche Melodie mit deutlichem Anklang an „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, das zu zitieren Bach aber gewiß nicht nötig hatte. Verräterisch wirkt der matte, aufsteigend kadenzierende Schluß, den Bach in seinen Liedern nie gebraucht, und die altertümliche, zu Hauf verwendete gedehnte Penultima. Terry (a. a. D., S. 120) hält die Melodie für eine Komposition älterer Herkunft.

m) Nr. 64. „D finstre Nacht.“ Die Weise ist schlecht und recht, doch ohne innere Anteilnahme nach dem Zeilenmodell der Dichtung gearbeitet, ungeschickt in ihren Schlüssen, in der Führung der Melodie und im Hasten an der hohen Tonlage, als Ganzes ein Zwitter von altertümlichen Formelementen und modern galanter Ausdrucksweise. Das Gute an ihr mag Bachs glättender Hand zu verdanken sein. Eine Originalmelodie brachte bereits das Steinersche Gesangbuch, Zürich 1723 (Zahn Nr. 6170).

n) Nr. 53. „Jesu, Jesu, du bist mein.“ Diese innige, auftaktig zu lesende Melodie hat Bach auch vierstimmig bearbeitet (Nr. 244 der Ausgabe Phil. Emanuels), was jedoch für seine Urhebererschaft nichts beweist, da er zwei andere fremde Melodien aus Schemellis Gesangbuch (Nr. 26 und 63) in gleicher Weise behandelt hat. Der Text des Anonymus ist einer der wenigen der Sammlung, die Bach innerlich tiefer berührt haben mögen, und es scheint, als habe er der ihm vorliegenden Melodie aus eigener Machtvollkommenheit am Schluß etwas von dem Zauber von „Komm, süßer Tod“ auf-

gedrückt. Die ebenen weiblichen Endungen der zweiten, vierten, fünften und sechsten Zeile klingen nach dem ausgehenden 17. Jahrhundert, auf das auch die Gesamthaltung der Melodie weist (vgl. oben Beispiel k Nr. 21, ferner Nr. 33 und Nr. 49). Eine eigene Melodie, der weitere vier folgten, hatte der Text bereits seit 1687 (Darmstädter Kantional; vgl. Zahn Nr. 6441).

o) Nr. 62. „Liebster Herr Jesu.“ Der empfindsame, etwas zage Ausdruck der schönen Weise deutet in die Zeit um 1700. Daß Bach sechsmal innerhalb des kurzen Stückes weiblich ausklingende Reime auf wiederholtem a gebracht haben sollte, ist unwahrscheinlich. Eine Melodie, welche Balth. König 1738 aufnahm, hatte der Text bereits 1676 durch Schwemmer für das große Nürnbergische Gesangbuch erhalten.

p) Nr. 7. „Eins ist not.“ Gavottentyp und ohne hervorstechende Eigentümlichkeiten. Die zu Bachs Zeit und bis heute für diesen Text übliche Melodie war eine andere. Sie stammte aus Freylinghausen (1704) und hat mit der Schemellischen nur den Taktwechsel gemein. Da Bach sie einer vierstimmigen Bearbeitung würdigte (Phil. Emanuels Ausgabe Nr. 280), also anerkannte, so erscheint die Annahme widersinnig, es habe ihn zu einer nochmaligen — noch dazu wie eine Kopie aussehenden — Komposition gedrängt.

q) Nr. 31. „Dich bet ich an.“ Instrumentaler Melodietyp aus der Zeit um 1680, mit gleitenden Achteln verbrämt. Text und Musik stehen in keinem inneren Zusammenhang.

r) Nr. 52. „Ich liebe Jesum alle Stund.“ Ein in jeder Beziehung unbedeutendes Stück modischen Charakters. Was für ein Dilettantismus allein im drittlezten Takte! Übrigens besaß der Text schon seit 1693 (Meiningen) eine eigene Melodie (Zahn Nr. 4730).

s) Nr. 67. „Kommt, Seelen, dieser Tag.“ Siquetyp. Die schlichte, natürlich empfundene Melodie scheint ursprünglich einen einfacheren Baß gehabt zu haben. Bach gab ihr, als er sie unter die Hand bekam, einen ungemein kunstvollen und versah, man kann beinahe sagen: belastete sie mit einer Menge feiner harmonischer Wendungen, die dem Liede nunmehr zu einer Bedeutung verhelfen, die es anfangs wohl nicht gehabt hat.

wertiges wie manche der oben besprochenen Gesänge. Oder Schemelli müßte achtlos am allerbesten vorübergegangen sein. Außerdem waren die meisten der von ihm ausgewählten Lieder in Leipzig überhaupt nicht gebräuchlich. Wahrscheinlich empfing Bach, nachdem er sich zur Mitarbeit bereit erklärt, von Schemelli ein vollständiges Melodieverzeichnis der von diesem gewünschten und zusammengetragenen Lieder. Dann unterzog er sich, ohne an der Auswahl weitere Kritik zu üben, — und das berechnete Spitta zu der Meinung von dem nur geringen Interesse Bachs an dem Gesangbuch — der Aufgabe, ihnen entsprechende Generalbässe mitzugeben. Seiffert hebt hervor, daß dabei auch die Melodien an sich nicht ohne Eingriffe blieben. Aber die größte Bewunderung verdienen doch eben jene Bässe selbst und die in ihrem Gefolge auftretenden Harmonien. Sie sind es, die ebenso das trockenste wie das leichtfertigste Original genießbar und genußreich machen, ja an Stellen, wo die Melodie es versäumt, den Text selbständig und kraftvoll ausdeuten. So in Nr. 19 (t), 21 (k), 53 (n), 64 (m), 68 (c). Hierauf weiter einzugehen, ist nicht Zweck dieser Zeilen, die nur das Echtheitsproblem noch einmal aufrollen wollten.