

Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667).

Von Dr. Peter Epstein (Breslau).

Als Johann Sebastian Bach im Frühjahr 1700, als Fünfzehnjähriger, nach Lüneburg kam, war der ehemals hochangesehene Organist der Lamberti- und Johanneskirche Christian Flor seit drei Jahren tot. Ohne Zweifel aber war nicht allein sein Andenken noch in Lüneburg lebendig, sondern auch ein Teil seiner Werke. So besaß die Musikbibliothek der Michaelischule¹⁾ handschriftlich acht seiner Kirchenmusiken, von denen man also annehmen darf, daß sie noch zur Zeit von Bachs Schulbesuch und damit unter seiner Mitwirkung gesungen wurden. Dem Andenken Christian Flor's war es ferner gewiß günstig, daß sein Sohn Johann Georg noch drei Jahrzehnte nach des Vaters Tode an St. Lamberti als Organist tätig war. Der junge Bach, der damals bereits — wie sein Verhältnis zu Georg Böhme beweist — alles dankbar annahm und sich anzueignen suchte, was seiner Ausbildung irgend dienlich sein konnte, hat sicherlich die Gelegenheit, Orgelmusik oder Kantaten des alten Flor zu hören, nicht versäumt. Ein weiteres Werk aber ist ferner mit großer Wahrscheinlichkeit damals in Lüneburg noch geschätzt und aufgeführt worden, das auf Bach besonderen Eindruck machen konnte und in seinem späteren Schaffen unbewußt nachwirken mochte: Flor's Matthäus-Passion, von der bisher keine Kunde erhalten war, die aber bei der systematischen Erfassung der schlesischen Kirchenbibliotheken durch die musikgeschichtliche Kommission des preussischen Kultusministeriums vor kurzem überraschend zum Vorschein gekommen ist²⁾. Daß es sich um einen Fund von ungewöhnlicher Art handelt, verrät bereits der Titel:

¹⁾ Vgl. Max Seiffert im Sammelb. der JMG. IX, S. 593.

²⁾ Eigentum der evangelischen Kirchengemeinde in Steinau a. D. — Herrn Kantor Kliem bin ich für die bereitwillige Überlassung des Manuskriptes zum näheren Studium zu großem Dank verpflichtet.

Christian Florens
PASSION.

Mit 4 Sing- und 4 Instrument Stimmen
gesetzt: Also daß die Einzelen Personen
Mß

Der Evangelist, Jesus, Judas, Caiphas, Petrus,
die Beyden Mägde, Pilati Weib vnnndt
Pilatus Ihrer art zu singen nach des
Vulpij Melodij (!) alleine behalten.

Lüneburg: 1667.

Außer dieser Datierung trägt die handschriftliche Vorlage, vom selben Schreiber, den Vermerk: „Johannes Schindel, Cantor p(ro) (t)empore Ruten(ensis) 1677“, der auf die Herkunft aus Raudten, einem dem Fundort Steinau benachbarten Städtchen, hinweist.¹⁾

Es handelt sich also offenbar um die zehn Jahre später erfolgte Abschrift eines Originaldrucks²⁾ oder einer anderen Handschrift, die das Datum „Lüneburg 1667“ trug. Das Stimmenheft, das den mitgeteilten Titel aufweist, enthält den Bassus Continuuus. Von der gleichen Hand sind ferner folgende Stimmen geschrieben (alles in Oktavformat):

- 2) eine zweite Continuo=Stimme, in der jedoch außerdem sämtliche Rezitative verzeichnet sind. 3) Judas, 4) Caiphas, 5) Petrus, 6) Cantus. 7) Tenor.

Von anderer Hand geschrieben findet sich ferner:

- 8) eine dritte Continuo=Stimme, in der ebenfalls die Rezitative enthalten sind, mit der wichtigen Aufschrift:

Vox continua

Passio secundum Matthaeum

Christian Florens

à

3 Viol d' Gamb.

Violon et

Basso Continuo

¹⁾ Einer freundlichen Auskunft von Herrn Pastor Söhnel in Lüben zufolge war Joh. Schindel, geb. 1646 in Wohlau, von etwa 1671 bis zu seinem Tode 1692 als Kantor in Raudten tätig.

²⁾ Die Passion ist in den Nachschlagewerken nirgends verzeichnet; auch die Meskataloge der Zeit führen kein entsprechendes Druckwerk von Chr. Flor an (vgl.

und dem Vermerk: „Zum Andenken verehrets Steinauischen Kirchen Idem qui descripsit J. H. Ao. 1684 d. 24. Martij“. Vom Schreiber J. H. stammen ferner folgende beiden Stimmen: 9) Judas (übereinstimmend mit 3) und 10) Altus.

Es sind also alle Stimmen mit Ausnahme des Sings-Basses und der drei Gambenpartien erhalten. Über die auf dem 8. Stimmenheft genannte Besetzung hinaus geht ein Instrumentalstück der Passion (Nr. 37), in dem Flöten gebraucht werden. Von deren Anwendung geben jedoch die erhaltenen Stimmenhefte einen Begriff; denn der Cantus enthält an dieser Stelle die Stimme des Flauto 1, Alt und Tenor des Flauto 2 und 3. Angesichts des Verlustes der obligaten Streicherstimmen ist diese Andeutung der instrumentalen Ausgestaltung für die Beurteilung des Ganzen nicht ohne Wert.

* * *

Die Erwähnung eines reinen Instrumentalstücks besagte bereits, daß es sich bei der vorliegenden Passion um ein Werk handelt, das von dem älteren Typus der sogenannten „Choralpassion“ abweicht, wenn wir darunter jene Form verstehen, in der unbegleitete, also choraliter vorgetragene Rezitative mit a cappella-Chören abwechseln. Diese Gattung war durch die drei authentischen Passionen von Heinrich Schütz auf den Gipfel geführt worden. In diesen war zwar die ehemals fast ausnahmslos festgehaltene tonartliche Bindung ebenso wie die herkömmliche Anlehnung an überlieferte Rezitationsformeln zugunsten einer freieren, monodisch empfundenen Gestaltung aufgegeben; aber durch die Beschränkung auf unbegleitete Rezitation des Evangelistentextes und der Einzelreden, sowie chorischen Vortrag der Massenäußerungen (Turbæ) unter Hinzufügung des üblichen Einleitungs- und Schlußchors fallen Schützens Passionen dennoch völlig unter den Begriff der älteren Choralpassion, zumal da seine freiere Deklamation, wie man neuerdings erkannt hat¹⁾, nur das Ende einer längeren Entwicklungsreihe ist und auch für die Ablehnung der traditionellen Alleinherrschaft des lydischen Tons schon frühere Beispiele innerhalb

A. Göhler, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen . . . angezeigten Musikalien, Leipzig 1902).

¹⁾ Vgl. R. Gerber, Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz, Gütersloh 1929.

derselben Gattung zu finden sind¹⁾. Dagegen ist Schützens schon 1623 entstandene „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres Herren Jesu Christi“ ein kühner, von ihrem Meister selbst nicht weiter verfolgter Versuch, die gebräuchliche Evangelienrezitation mit einer obligaten instrumentalen Begleitung zu versehen.

Gegenüber der so offenbar in allen ihren Möglichkeiten erschöpften Choralpassion bedeuten nach der bisherigen Denkmälerkenntnis die Passionen von Johann Sebastiani (Königsberg 1672) und Johann Theile (Lübeck 1673)²⁾ etwas grundsätzlich Neues insofern, als in ihnen eine durchgehende instrumentale Begleitung vorgeschrieben ist, der Rezitativ also in ein festes Taktmaß gezwungen und von den überlieferten Formeln gänzlich befreit wird. Ferner enthält Sebastianis Passion eine Reihe eingeschalteter Choralstrophen, die einem Solosopran mit Begleitung der Instrumente zugewiesen sind, aber an den alten Weisen und zum Teil sogar an den überlieferten Tonsätzen der Kirchenlieder festhalten. Theile geht hierin weiter, indem er eine Anzahl gereimter „Arien“ mit selbsterfundener Melodien und Ritornellen einfügt.

Die Meinung, daß diese beiden Werke als erste und zunächst sie allein den Übergang zum Passionsoratorium dokumentieren, ist durch neuere Untersuchungen hinfällig geworden. So konnte H. J. Moser³⁾ auf die Generalbaßpassionen von Thomas Selle, Walter Lott⁴⁾ u. a. auf ein verlorenes Passionsoratorium von Strutius und mehrere verwandte Werke des Danziger Kulturkreises hinweisen. Angesichts dieser heute schon etwas umfassenderen Kenntnis der Entwicklung ist es um so bemerkenswerter, daß die zu besprechende Passion von Christian Flor innerhalb der bisher gewürdigten Denkmäler gleichwohl eine Sonderstellung einnimmt. Wer aber die Anfänge der oratorienhaften

¹⁾ Vgl. meinen Beitrag „Zur Geschichte der deutschen Choralpassion“ im Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1929.

²⁾ Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 17, herausgegeben von F. Selle (1904).

³⁾ Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion (Jahrbuch Peters 1920).

⁴⁾ Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800 (Archiv für Musikwissenschaft III, 1921) und: Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden (ebenda VII, 1925).

Gestaltung der Passionsgeschichte verfolgt, rührt damit zugleich an die Wurzel der beiden Werke, die bis heute als die ausdrucks-erfülltesten Schöpfungen auf diesem Gebiete und als ein Höhepunkt des Musikschaffens überhaupt gelten: der Passionsmusiken von Seb. Bach. In diesem Sinne wollen die nachfolgenden Mitteilungen über Flor's Matthäuspasion zugleich der Erkenntnis dienen, bis zu welchem Grade Bach's eigene Passionen namentlich hinsichtlich ihres Aufbaus an die Praxis des 17. Jahrhunderts anknüpfen.

* * *

Der Titel der älteren Abschrift, der offenbar dem der Lüneburg 1667 datierten Vorlage treu nachgebildet ist, betont die wesentlichen stilistischen Merkmale der Passion, indem er auf ihre Besetzung hinweist, die aus vier Singstimmen und ebensovielen Instrumenten besteht, zugleich aber feststellt, daß „die einzelnen Personen ihre Art zu singen nach des Vulpii Melodie alleine behalten“. Denn während die Einleitung und der Schlußchor, sowie die Turbae mit Orchesterbegleitung versehen sind und damit — fünf Jahre vor Sebastiani! — ein Beispiel modernster Gestaltung der Passionsmusik geben, behalten alle Einzelreden den schlichten Rezitationston der zu ihrer Zeit weitverbreiteten Matthäus-Passion von Melchior Vulpus (Erfurt 1613)¹⁾ ohne Hinzufügung einer irgendwie gearteten Begleitung bei. Die einzige Veränderung ist, daß der Passionston von Vulpus um eine kleine Terz nach unten transponiert ist (mit Vorzeichnung zweier Kreuze), was einmal nur dazu dient, das Verhältnis zu den Turbae nicht zu verschieben, die bei Flor ebenfalls in D-dur (statt F-dur) stehen, sonst aber bloß relative Bedeutung hat; denn in der Vox continua von 1684 steht zu Beginn die Anmerkung: „alß durch v. durch per semitonium“, was darauf schließen läßt, daß man schon wegen der verschiedenen Tonhöhe der Orgelwerke in damaliger Zeit eine solche Transposition lediglich von praktischen Rücksichten abhängig machte. Im Sinne der traditionellen Choral-

¹⁾ „Das Leiden und Sterben unsers Herrn Erlösers Jesu Christi, aus dem heiligen Evangelisten Matthaeco nach den Personen mit vier Stimmen componirt und in Druck verfertiget durch Melchiorem Vulpium zu Weimar Cantorem. Gedruckt zu Erfurt bey Martin Wittel, in vorlegung Catharina Birnfiels Erben. Anno MDCXIII.“ (Staatsbibl. Berlin).

passion ist gleichwohl die Aufzeichnung des in diesem Falle doch übernommenen Rezitativs in einer anderen als der lydischen Tonart (F-dur) ein fast unvorstellbarer Fall, und man kann die Wirkung auf einen Anhänger der alten Schule nur ermessen, wenn man sich einmal vorstellt, was wohl Vulpius selbst zu dieser Notierung seiner an ehrwürdige Muster erinnernden Rezitation gesagt hätte! Zudem ist gerade die Tonhöhe im protestantischen Passions-ton, angefangen bei Johann Walter, durchaus nichts Neben-sächliches. Denn der übliche Ambitus c-f für die Worte Christi, f-c' für den Evangelisten, c'-f' für die Nebenpersonen gehört ja zum Erbgut der Passionskomposition schon aus vorprotestantischer Zeit¹).

Durch einen weiteren Bestandteil wird Christian Flor's Passion unmittelbar in die Reihe der fortschrittlichsten Schöpfungen jener Zeit gerückt: sie enthält eingefügte ariose Sologesänge. Dieses Element kennzeichnet das Werk eindeutig als oratorisches Gebilde und seinen Urheber als Vorläufer von J. Theile, der in diesem Punkte nach der bisherigen Kenntnis als erster die über-lieferte Form durchbrochen und erweitert hat²). Flor steht mit-hin in ganz eigentümlicher Weise zwischen der alten Choralpassion und dem entstehenden Passionsoratorium. Die Übernahme des

¹) Vgl. D. Kade, Die ältere Passionskomposition bis 1631, Gütersloh 1893.

²) Die Choral-Einlagen der Passion von Sebastiani sind, wie oben bereits angedeutet wurde, nicht als arienmäßige freie Sologesänge anzusehen und scheiden daher in diesem Zusammenhang aus. Aufschlussreich ist hierzu die drei Jahre nach Sebastianis Tod (also nicht, wie Spitta, J. S. Bach II, S. 318 schreibt, von ihm selbst) herausgegebene „Kurze Nachricht“ über die Königsberger Passions-aufführungen (1686): ein Tertbuch mit knappen Erläuterungen, „der Gemeinde zum besten zusammen gezogen, woraus sie selbst mit lesen und singen kann“. Mitzusingen waren natürlich allein die „darin befindlichen Lieder“, und es ver-schlägt nichts, wenn auch in diesem Tertdruck es vor den eingeschobenen Choral-strophen immer heißt: „Alhier singet ein Knab dazwischen allein“ (oder ähnliche Wendungen). In der Praxis waren diese Choralstrophen nichts anderes, als eine vom Autor festgelegte Sanftionierung des allgemeinen Brauchs, den rezitieren-den Passionsmusiken an geeigneten Stellen Kirchenlieder einzufügen, durch die der Gemeinde eine aktive Beteiligung ermöglicht wurde. Ein solistischer Vortrag dieser Choräle ließ daher den Sänger sozusagen zum Vertreter der Gemeinde werden. Hingegen sind Theiles Arien individuelle Einzelaussagen des Singenden mit bewußt persönlicher Färbung im Gegensatz zur „Objektivität“ des Gemein-de-liebes, das die Äußerung einer Vielheit bleibt.

Passionstons von Vulpius ist ein unzweideutiges Bekenntnis zur Tradition; im denkbar stärksten Gegensatz hierzu steht die noch näher zu beleuchtende durchgreifende Modernisierung aller Chorsätze, die Hinzufügung eines Orchesters, durch die dem unbegleitet gelassenen Rezitativ erst recht jegliche innere Beziehung zu den ihn umgebenden Musikstücken geraubt wird, und schließlich die Hinzufügung von Choralarien, d. h. die Hinwendung zur Dratorienform.

Es wäre naheliegend, ein Werk von so widerspruchsvoller Anlage als Kuriosum abzutun, dem irgend eine entwicklungs-geschichtliche Rolle oder auch nur Eigenbedeutung nicht zugesprochen werden könne. Deshalb ist es notwendig darauf hinzuweisen, daß dieser Fund gerade durch seine problematische Anlage bezeugt, wie intensiv man in Lüneburg im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts um die Form der Passionsmusik sich bemüht hat. Von einigen Stationen, die ohne Flor's Vorgang vielleicht nicht erreicht worden wären, haben wir wenigstens ungefähre Kunde. Friedrich Funcke gab 1683 in Lüneburg eine Lukas-Passion mit poetischen Einlagen und einer gereimten Christuspartie heraus und näherte sich damit bereits dem Dratorientypus des 18. Jahrhunderts¹⁾. Fast dreißig Jahre später, 1711, dedizierte Georg Böhm dem Lüneburger Rat ebenfalls eine Lukas-Passion, in deren Verlauf die Gemeinde 14 Strophen des Liedes „O Jesu Gottes Lamm“ anstimmt²⁾. Da von beiden Werken nur Textbücher erhalten sind, ist die musikalische Form nur im Umriss rekonstruierbar. Schon nach der Entstehungszeit beider Werke handelt es sich aber um wirkliche Passionsoratorien mit Abwechslung von Chören, Rezitativ und ariosen Zwischengliedern. Lüneburg ist also viele Jahrzehnte hindurch eine Pflegestätte der oratorienhaften Passionskomposition gewesen, und es ist für Christian Flor ehrenvoll festzustellen, daß seine wenigstens fragmentarisch erhaltene Matthäus-Passion nach ihrer ganzen Anlage und auffallend frühen Datierung offenbar den Ausgangspunkt und Beginn aller dieser Bemühungen darstellt.

* * *

¹⁾ Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 316, A. Schering, Geschichte des Dratoriums, Leipzig 1911, S. 327.

²⁾ W. Junghans, J. S. Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, Lüneburg 1870, S. 46.

Was im Umriss über die Form von „Christian Florens Passion“ gesagt wurde, wird durch eine Übersicht ihres gesamten Inhalts noch klarer und verständlicher werden. Eine Zusammenstellung der auch im Original fortlaufend nummerierten selbständigen Musikstücke vermag den bunten, aber wohl überlegten Wechsel von Chorsätzen, unbegleiteter Rezitation, Instrumentaleinlagen und Arien am besten zu zeigen:

I. Teil.

1. Chor: Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthaeo.
Rez. (Matth. cap. 26, v. 1—26) mit folgenden Turbae:
2. Chor: Ja nicht auf das Fest . . .
3. Chor: Wozu dienet dieser Unrat . . .
4. Chor: Wo willst du, daß wir dir bereiten . . .
5. Chor: Herr, bin ich's?
[Rez.: . . . Nehmet, esset, das ist mein Leib.]
- † 6. Baß-Solo: Herr Jesu Christ (I)
Rez. c. 26, v. 27—28: . . . für viele zur Vergebung der Sünden.
- † 7. Baß-Solo: Herr Jesu Christ (II)
- † 7a. Alt-Solo: Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes, macht uns rein von allen Sünden.
Rez. c. 26, v. 29: . . . in meines Vaters Reich.
- † 8. Symphonia.
Rez. c. 26, v. 30—36: . . . dorthin gehe und bete.
- † 9. Symphonia.
Rez. c. 26, v. 37—38: . . . bleibet hier und wachet mit mir.
- † 10. Symphonia.
Rez. c. 26, v. 39: . . . sondern wie du willst.
- † 11. Symphonia.
Rez. c. 26, v. 40—41: . . . aber das Fleisch ist schwach.
- † 12. Symphonia.
Rez. c. 26, v. 42: . . . so geschehe dein Wille.
- † 13. Symphonia.
Rez. c. 26, v. 43—46: . . . siehe, er ist da, der mich verrät.
- † 14. Symphonia.
Rez. c. 26, v. 47—50: . . . Mein Freund, warum bist du kommen?
- † 15. Baß-Solo: O Juda . . .
Rez. c. 26, v. 50—54: . . . es muß also ergehen.
- † 16. Symphonia.
Rez. c. 26, v. 55—66, und Turbae:
17. Tenor und Baß (Falsche Zeugen): Er hat gesagt . . .
18. Chor: Er ist des Todes schuldig.
- † 18a. Alt-Solo mit Violen: O Lamm Gottes . . . (vgl. Nr. 28 u. 33).

II. Teil.

- Rez. c. 26, v. 67—75, und Turbae:
19. Chor: Weissage uns . . .
20. Chor: Wahrlich, du bist auch einer . . .
[Rez.: . . . und weinet bitterlich.]
- †21. Sopran-Solo: Erbarm dich mein . . .
Rez. c. 27, v. 1—26, 1) und Turbae:
22. Chor: Was gehet uns das an . . .
23. Chor: Es taugt nicht . . .
24. Chor: Barrabam.
25. Chor: Laß ihn kreuzigen (I).
26. Chor: Laß ihn kreuzigen (II).
27. Chor: Sein Blut komme . . .
[Rez.: . . . daß er gekreuziget würde.]
- †28. Alt-Solo: O Lamm Gottes (= Nr. 18a).
Rez. c. 27, v. 27—32, und Turba:
29. Chor: Begrüßet seist du . . .
[Rez.: . . . zwangen sie, daß er sein Kreuz trug.]
- †30. Tenor-Solo: Christe, du Lamm Gottes (vgl. Nr. 31a u. 35a).
Rez. c. 27, v. 33—40, und Turba:
31. Chor: Der du den Tempel Gottes zerbrichst . . .
- †31a. Tenor-Solo: Christe, du Lamm Gottes (= Nr. 30) 2).
Rez. c. 27, v. 41—44, und Turba:
32. Chor: Andern hat er geholfen . . .
[Rez.: . . . Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.]
- †33. Alt-Solo: O Lamm Gottes (= Nr. 18a).
Rez. c. 27, v. 45—49, und Turbae:
34. Chor: Er ruft dem Elias.
35. Chor: Halt, laßt sehen . . .
- †35a. Tenor-Solo: Christe, du Lamm Gottes (= Nr. 30).
Rez. c. 27, v. 50: Aber Jesus schrie laut und verschied 3).
- †36. Motette (fünfstimmig): Ecce quomodo moritur . . . 4)
- †37. Symphonia (mit Flöten).
- †38. Motette (2. Teil): In pace factus est . . .
- †39. Symphonia: (auf die folgende Aria).
- †39a. Alt-Solo (Aria): Ist dieser nicht des Höchsten Sohn (12 Strophen) 5)
Rez. c. 27, v. 51—60, und Turba:

1) Zwischen Vers 11 und 12 in der Continuo-Stimme von 1684 versehentlich Wiederholung von Matth. 26,64 (von alter Hand getilgt).

2) Im Continuo von 1684 Vermerk „NB. bleibt außen“.

3) Ebenda Vermerk: „NB. Silentium“.

4) Beide Continuo-Stimmen von 1677 enthalten die Anweisung: „Kan von ferne mit oder ohne Generalbass musiciret werden“.

5) Hierzu im Alt die Anmerkung: „Die übrigen 11 Vers auf dem gedruckten Büchel.“

1

Das Ley - den und Ster - ben un - sers Herrn

Das Ley - den und Ster - ben un - sers Her - ren

4 5
2 3
7 8 4 [2]

Je - su Christi nach dem hey - li - gen Mat - the - o.

Je - su Chri - sti nach dem hey - li - gen Mat - the - o.

7 6 6 5
4 # 4 #

M. Vulpus
(Vierstimmige Fassung)

1a

Das Ley - den und Ster - ben un - sers Herrn

Je - - su Chri - - sti nach

dem hey - li - gen Mat - the - - o.

2

Ja nicht auf - das Fest, auf - dass nicht ein

Ja nicht auf das Fest, auf - dass nicht ein

Ja nicht auf das Fest, auf - dass nicht ein Aufruhr, nicht ein

Auf - ruhr, nicht ein Aufruhr, ein Aufruhr werde, auf - dass nicht ein

Auf - ruhr wer - de, [auf - dass nicht ein Aufruhr

Aufruhr, ein Aufruhr wer - de, auf - dass nicht ein Auf - ruhr

Auf - - ruhr wer - de, auf - -

wer - de] ein Auf - ruhr wer - de, [auf - dass nicht ein

wer - - - - de, nicht ein Auf - ruhr, nicht ein

dass nicht ein Aufruhr, nicht ein Auf - ruhr, ein Auf - ruhr

Auf - - ruhr wer - - de] nicht ein

Aufruhr, ein Auf - ruhr wer - de, auf - dass nicht ein

wer - de, auf - dass nicht ein Aufruhr wer - de im Volk.

Aufruhr, nicht ein Aufruhr, ein Aufruhr wer - de im Volk.

Aufruhr, nicht ein Auf - ruhr wer - de im Volk.

4 #

M. Vulpius

2a

Ja nicht auff das Fest, auff daß nicht ein

3

Nr. 4

Wo wil - tu,
auffruhr wer - de im Volck.
Wo wil - tu,
Wo wil - tu,

dass wir dir ⁵ be ⁶ rei - ten,

dass wir dir be - rei - ten, be - rei - ten,
dass wir dir be - rei - ten, [dass wir dir be - rei - ten,

[dass wir dir be - rei - ten] das O - sterlamb zu es - - sen.

dass wir dir be - rei - ten das O - sterlamb [zu es - - sen.]
dass wir dir be - rei - ten] das O - sterlamb zu es - - sen.

4

Nr. 5

Herr, bin ichs, Herr, bin ichs?
Herr, bin ichs, [Herr, bin - ichs?]
Herr, bin ichs, Herr, bin ichs, bin - ichs?
Herr, bin ichs... Herr, bin ichs, bin - ichs?

5 Nr. 18

Er ist des To - des schul - - - dig.

7 6 4 3

6 Nr. 22

Was ge - het uns das an, da sie - he du zu.

6 6 6

6^a Vulpius

Was ge - het uns das an? da sie - he du zu.

7 Nr. 24

Bar - rabam, [Bar - rabam, Bar - rabam, Bar - rabam,

Bar - ra - bam, Bar - ra - bam] Bar - ra - bam.

1) in den Stimmen $\frac{3}{1}$ und doppelte Notenwerte

2) in der Tenorstimme Schreibfehler

8

Nr. 25

Lass ihn creu - tzi - gen.

9

Nr. 26

Lass ihn creu-tzi-gen, lass ihn creu-tzi-gen, creu-tzi-gen,

1)

lass ihn creutzigen, creu.tzi-gen, lass ihn creu.tzi - gen.

6 6

10

Nr. 29

Ge-grüs-set seys-tu [ge-grüs-set seys-tu] der

6 6

Ju - den Kö - nig, der Ju - den, der Ju - den Kö - nig.
der Ju - den Kö - nig.

2)

6 6

2) Orig. Alt:

Continuo

6 6

1) Der Continuo folgt in Takt 1-2 der Tenorstimme, woraus sich die Pausen des Singebasses ergeben

1)

Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst [zer-brichst]

Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst [zer-brichst]

Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst [zer-brichst]

2)

Der du den Tem-pel Got-tes zer-brichst [zer-brichst]

6

und bau-est ihn in drey-en Ta - gen. Hilf dir

und bau-est ihn in drey-en Ta - gen. Hilf dir

3)

und bau-est ihn in drey-en Ta - gen. Hilf dir

5 6 4 # 2 6

sel-ber, bist du Got - tes Sohn, so

sel-ber, bist du Got - tes Sohn, so steig her-ab vom

sel-ber, bist du Got - tes Sohn,

1) Or. h' 2) Or. h 3) Or. g

steig her.ab vom Creutz, [so steig her.ab vom
Creutz, [so
NB. So steig her.ab vom Creutz,
Creutz, so steig herab vom Creutz] steig her-
steig herab vom Creutz] so steig her - ab, [so
so steig herab vom Creutz, steig her.ab vom Creutz]
NB.
6
ab vom Creutz, vom Creutz, so steig her - ab vom Creutz.
steig her - ab] vom Creutz, steig her - ab [vom Creutz.]
1) her - ab vom Creutz, so steig her - ab vom Creutz.

11^a Vulpus

so steig her - ab vom Creutz.

NB. Vermutliche Einsätze des Singebasses

1) Or. Die letzte Halbe in eine Viertelnote verbessert

12

Nr. 34

Er rufet, [er ru - - fet, er ru.fet dem E - li - as.
 Er ru - - fet, [er ru - - fet] dem E - li - as.
 Er rufet, [er ru - - fet, er ru.fet] dem E - li - as.

6 4 #

13

Nr. 40

War - lich, die - ser ist Got.tes Sohn ge - we - sen.

6

14

Aus dem Chor: Herr, wir haben gedacht

Nr. 42

und sa - gen zum Volck: er sei auf - er -

6 6

stan - den, er sei auf - er - stan - den, er sei auf - er -

stan-den, auf-er-stan-den von den Tod-ten.

14^a

3*)

Vulpius

und sa-gen zu dem Volck: er sei auf-er-

stan-den, er sei auf-er-stan-den von den Tod-ten.

15

Alto solo

Nr. 7a

Das-Blut, [das-Blut] Je-su Chri-

sti des Sohnes Got-tes macht uns rein,

*) Or. geschwärzte Noten

1) Diese Note fehlt in der Vorlage

[macht uns rein] von al-len, von al-len Sün - den. Das

6

Blut, [das Blut] Je - su Chri - sti des Soh-nes

7

2)
Got - tes macht uns rein, [macht uns rein,]

6

uns rein von al-len, al - len Sün - den.

2) Im Orig. folgende wohl verdorbene Lesart

6

16

Nr. 18^a

Alto con Viol.

O, O, O, o Lamb Got.
O, O, O, O Lamb Got.

4 5 4 4 6 4 6 7 6 4 # 5 6 6
3 3 2 2 2

tes O, O, O Lamb Got - tes un - schul -
tes O, O, O All - zeit er - fun - den ge - dul -

7 7 6 6 7 #

dig, am Stam des Creutzes, [am
dig, wie - wol du wa - rest, [wie -

6 6 6

Stam des Creutzes] ge - schlachtet, ge - schlachtet,
wol du wa - rest] ver - ach - tet, [ver - ach - tet,]

6 # 6 7 5 5

am Stam des Creutzes ge - schlach - tet.)
wie - wol du wa - rest ver - ach - tet.)

4 7 6 5 6 5

1) Or. ♩, bei der ausgeschriebenen Wiederholung Viertel

2) Bei Wiederholung Achtel durch Bogen verbunden

Al - le Sün - den ha - stu ge - tra - gen,
 sonst mü - sten wir, [sonst mü - sten wir,] sonst
 mü - sten wir ver - za - - gen, Er - barm dich,
 [erbarm dich, er - barm dich] unser.
 Er - barm dich un - ser, o Je - - su, Je - - su.

Figured bass notation (bass clef):
 6, 6, 4 #
 6, 5 6, 5 6, 6 5 9 5 6 7
 6, 4 2, 7 6, 4 3 #
 6
 5

17

Ten. solo

Nr. 30

1-3. Chri - - ste, Chri - ste du Lamb

Figured bass notation (bass clef):
 5

1) Or. bd

Got - tes Chri - ste,

[Chri - ste,] der du trägst, [der du trägst] die Sünd, die Sünde der Welt,

Chri - ste, 1.2. Erbarm dich, [er.barm dich, 3. Gieb uns dein, [gieb uns dein,]

erbarm dich, er.barm dich,] Er - barm dich un - - ser.
gieb uns deinen Frie - den, gieb uns dei - nen Frie - den.

17a

1531

Chri - ste du Lamm Got - tes, der du trägst
die Sünd der Welt, er - barm dich un - ser,
gib uns dei - nen Frie - den, a - - - - men.

18

Alto solo

Ist die - ser nicht des Höchsten Sohn, der Sün - der Heyl und
 Gna - denThron den man in sei - ner gro - ßen Qual die
 Rie - ben! zehlet all - zumal, ans Creu - tzes Pfahl.

7 7 5 (?) 2) 8 7 # 3) 7 6 4 #

19

Alto solo

Nr. 41a

O Trau - rigkeit, o Her - zeleyd
 ist das nicht zu be - kla - gen Got - tes
 Va - ters ei - nigs Kind wird ins Grab ge - le - get.⁴⁾

5 6 4 3 4 # 6

1) Or. 2) Or.  sei. nergrossenQual3) Or. 

4) Textunterlegung im Orig. unbrauchbar

20

Aus der Kantate: Machet die Tore weit

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The second staff is a treble clef with a common time signature (C). The third and fourth staves are bass clefs with a common time signature (C). The fifth and sixth staves are grand staves (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The seventh staff is a bass clef with a common time signature (C). The music is in common time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure rest is present in the second measure of the top staff. A small number '6' is printed below the seventh staff.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The second staff is a treble clef with a common time signature (C). The third and fourth staves are bass clefs with a common time signature (C). The fifth and sixth staves are grand staves (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The seventh staff is a bass clef with a common time signature (C). The music continues with similar rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A sharp sign (#) is visible in the key signature of the top staff in the second measure.

Ma_chet die To_re

6

ma_chet die To - re weit,

weit, ma_chet die To - re

ma_chet die To - re weit,

ma_chet die To - re weit,

40. Chor: Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.
[Rez.: . . . vor des Grabes Tür und ging davon.]
- †41. Symphonia.
- †41a. Alt-Solo (Aria): O Traurigkeit, o Herzeleid (8 Strophen)¹.
Rez. c. 27, v. 61—66, und Turba:
42. Chor: Herr, wir haben gedacht . . .
[Rez.: . . . und versiegelten den Stein.]
43. Chor: (Beschluss): Dank sei unserm Herren Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle.

In der obigen Zusammenstellung sind die über den gewöhnlichen Rahmen der Passionskomposition hinausgehenden freien Einschübe durch ein Kreuz (†) gekennzeichnet. Es handelt sich um eine zumal angesichts der Entstehungszeit recht große Anzahl: insgesamt 26 Tonsätze. Jedoch kommen davon 4 als bloße Wiederholungen in Abzug, 2 gehören als I. und II. Teil einer Motette zusammen, und 2 Instrumentalsätze sind als Ritornelle mit den zugehörigen Arien innerlich verknüpft. Eine Einteilung nach der jeweiligen Besetzung führt zu folgendem Ergebnis:

I. 9 Sologesänge:

1 für Sopran: Nr. 21.

4 (+2) für Alt: Nr. 7a, 18a, (28, 33), 39a, 41a.

1 (+2) für Tenor: Nr. 30, (31a, 35a).

3 für Baß: Nr. 6, 7, 15.

II. Motette (fünfstimmig) in zwei Teilen: Nr. 36, 38.

III. 11 Instrumentalstücke: Nr. 8—14, 16, 37, 39, 41.

Besonders aufschlußreich ist es, den Gründen für die eigentümliche Verteilung dieser in drei Kategorien zerfallenden freien Musikstücke nachzuspüren. Flors Passion ist durch den Vermerk „Dimidium“ nach Matth. 26, 66 in zwei — bei der Aufführung sicherlich durch eine Pause oder eine Predigt getrennte — „Hälften“ geteilt, die aber an Länge und in ihrer Anordnung sehr verschieden sind. Inhaltlich betrachtet ist der I. Teil gewissermaßen die Exposition der eigentlichen Leidensgeschichte: er schließt mit dem Ruf der Menge, der die vernichtenden Gewalten in Bewegung setzt: „Er ist des Todes schuldig.“ Im Mittelpunkt des I. Teils stehen

¹) Anmerkung: „Dies Lied hat 8 Verse, können nach belieben gesungen werden.“

das Ostermahl und die Gethsemaneerzählung. Wie sehr Flor's Vertonung sich von zeitgenössischen Parallelwerken unterscheidet, vermag ein Blick gerade auf diese beiden Szenen zu lehren. Die Schilderung des Abendmahls ist unterbrochen durch betrachtende Sologefänge nach der Austeilung von Brot und Wein und abgeschlossen durch eine „Symphonia“ (Nr. 8). Bei Joh. Sebastiani ist die ganze Erzählung ohne Unterbrechung durchgeführt, ihr Schluß aber ebenfalls durch eine musikalische Einlage, den Choral „Gott sei gelobet und gebenedeit“ hervorgehoben. Selbst die an freien Zwischengliedern viel sparsamere Passion von Theile bringt an dieser Stelle eine Choralarie „O Gottes Sohn, du Heil der Sünder“. Die Gliederung bei Flor ist also vergleichsweise am reichsten.

Noch auffallender ist die Überzahl eingeschobener Musikstücke in der folgenden Gethsemaneszene. Ihren Anfang bezeichnet die Symphonia Nr. 9, an deren Stelle bei Sebastiani wiederum ein Choral (Water unser im Himmelreich) steht. Von hier an bis zur Ergebung Christi in den Willen der göttlichen Vorsehung bringt Sebastiani — von einer nur 6-taktigen Symphonia abgesehen — keine Einschaltung mehr, sondern beschließt nur durch eine andere Strophe des gleichen Kirchenliedes den ganzen Abschnitt, dem er dadurch gewissermaßen eine musikalische Umrahmung gibt. Flor hingegen begleitet den inneren Kampf Jesu mit einer erstaunlichen Reihe von Instrumentalsätzen (Nr. 10–12) und läßt einen solchen auch da den Abschluß bilden (Nr. 13), wo Sebastiani die Choralsstrophe „Dein Will' gescheh', Herr Gott“ sprechen läßt. Von hier an bis zum Turbachor „Er ist des Todes schuldig“ enthält sich Sebastiani jeglichen Zwischengliedes, Flor dagegen begleitet den Verrat und die Gefangennahme wiederum mit zwei Symphonien (Nr. 14 u. 16) und dem leider verlorenen betrachtenden Bassolo „O Juda“. Sein Abschluß des I. Teils, die Choralarie „O Lamm Gottes“ (Nr. 18a) entspricht dem gleichen Choral an derselben Stelle bei Sebastiani, mit dem einzigen Unterschied, daß dort die Predigtpause erst nach dem Ablauf des ganzen Kapitels 26 eintritt.

Die rasche Aufeinanderfolge von nicht weniger als acht Instrumentalsätzen im I. Teil von Flor's Passion, für die es in deren zweitem keine Parallele gibt, erklärt sich aus dem Bestreben, eine

möglichst abwechslungsreiche Gliederung durchzuführen. Das geringe Verständnis für die Eigenart des liturgischen Passionstons, das schon aus seiner Verkoppelung mit ganz andersgearteten musikalischen Gebilden spricht, läßt es begreiflich erscheinen, wenn längere Strecken des Rezitativs systematisch durch instrumentale oder von Instrumenten begleitete Musikstücke unterbrochen werden. Im II. Teil besorgen das in weitem Maße schon die durch den Evangelientext bedingten Turba-Chöre. Der I. Teil hingegen ist arm an solchen natürlichen Unterbrechungen des Rezitativs: so greift der Komponist zu künstlichen Mitteln und schreibt jene überraschende Menge von Sologesängen und Symphonien, die einander in kurzem Abstand folgen. Das an sich pietätvolle Festhalten an der nicht mehr dem Zeitempfinden entsprechenden Rezitation von Vulpinus wird durch die Zerreißung in lauter kleine Teilabschnitte zu einem künstlerisch kaum mehr gerechtfertigten Mißverständnis. Für die Gliederung des Ganzen hingegen bedeutet die Auflockerung und Durchsetzung des I. Teils mit freien Musikstücken sehr viel: das formale Gleichgewicht der Passions-teile vor und nach dem „Dimidium“ ist dadurch in recht glücklicher Weise gegeneinander abgewogen.

Es erübrigt sich, die aus dem Aufriß klar ersichtliche Gliederung des Florischen Werkes mit der gleichen Ausführlichkeit weiter zu verfolgen. Denn wesentlich ist es allein, die Prinzipien klarzulegen, von denen sich der Komponist leiten ließ. Zugleich muß an dieser Stelle hervorgehoben werden, daß eine annähernd ebenso reichliche Verwendung instrumentaler Sätze zum Zwecke der Belebung der Partitur in keinem Passionsoratorium des frühen Stadiums anzutreffen ist.

Von gleichem Interesse ist ein ganz anders geartetes Musikstück, das an dem entscheidenden Punkte der Passionserzählung steht: die dem Hinscheiden Christi folgende Motette „Ecce quomodo moritur“. Es sei gleich vorausgeschickt, daß es sich hierbei um eine eigene, später noch zu würdigende Komposition von Flor handelt. Denn in mehreren Passionskompositionen finden sich Hinweise, die an derselben Stelle auf die Einschaltung der berühmten Motette von Jacobus Gallus (Handl) schließen lassen. So verlangt diesen Tonsatz ausdrücklich die oben angeführte

„Kurze Nachricht“ über Sebastianis Passion, und noch Johann Kuhnau bedient sich seiner in der 1721 geschriebenen Passion¹⁾. Zweifellos war Flor bei der Wahl dieses Textes davon beeinflusst, daß man Handels Motette in vielen Städten als Bestandteil der Passionsmusik kannte und liebgewonnen hatte.

Von derselben Rücksicht auf örtliche Gebräuche dürfte die Wahl der eingeschalteten Choräle bestimmt sein. Von dem Lied „O Lamm Gottes“ kommen alle drei Strophen an verschiedenen wesentlichen Stellen vor. „Christe, du Lamm Gottes“ kehrt dreimal nacheinander wieder, und kurz vor dem Schluß sind die Lieder „O Traurigkeit, o Herzeleid“ mit acht und „Ist dieser nicht des Höchsten Sohn“ sogar mit zwölf Strophen vorgesehen. Die Mehrzahl der Choräle bringt den Gedanken des unschuldigen Leidens Christi zum Ausdruck und stellt damit dasselbe Empfinden in den Mittelpunkt wie später Bachs Matthäus-Passion²⁾. Es wäre übertrieben, zu behaupten, daß Bachs Auffassung vielleicht von einer direkten Erinnerung an Flor's Werk beeinflusst ist. Aber wer könnte die Möglichkeit leugnen, daß eine eindrucksvolle Wiedergabe der älteren Passion, die Bach im empfänglichsten Jünglingsalter in Lüneburg erlebt hätte, auf seine innere Stellung zur Leidensgeschichte des Matthäus-Evangeliums eine lang nachklingende Wirkung geübt haben kann? In diesem Zusammenhang wäre noch auf einige weitere Berührungspunkte zwischen den Passionen nach Matthäus von Christian Flor und J. S. Bach hinzuweisen. Nach Petri Verrat bringt Flor als einzige Sopranarie die Choralbearbeitung „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ (Nr. 21); an derselben Stelle steht bei Bach die Altarie „Erbarme dich, mein Gott“. Überhaupt ist der Platz, an dem der Evangelientext durch Einschaltungen unterbrochen wird, häufig in beiden Passionen über-

¹⁾ Ph. Spitta, J. S. Bach II, S. 321. Es sei jedoch darauf aufmerksam gemacht, daß im „Directorium“ der Kuhnau'schen Markus-Passion (Univ.-Bibl. Königsberg) kein Hinweis auf Gallus, sondern nur der Textanfang steht, da die Motette ebenso wie einige Choräle und Arien von H. C. Burmeister gestrichen ist (vgl. auch N. Wustmann im Bach-Jahrbuch 1909, S. 106). Es kann sich also auch bei Kuhnau um eine eigene Vertonung des traditionellen Textes gehandelt haben. Über Kuhnau's Passion vgl. besonders A. Schering, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. II, Leipzig 1926, S. 26ff.

²⁾ Vgl. Fr. Smend, Bachs Matthäus-Passion, Bach-Jahrbuch 1928, S. 29.

einstimmend gewählt. Z. B. steht an Stelle von Flors Nr. 28 bei Bach der Rezitativ „Erbarm es Gott“ mit der anschließenden Arie, statt Flors Nr. 30 das Bassolo (Rezitativ und Arie) mit obligater Gambe, anstelle der von Flor gewählten dritte Strophe „O Lamm Gottes“ (Nr. 33) der Rezitativ „Ach Golgatha“. Das ist nicht verwunderlich; denn einmal gibt es im Evangelium zahlreiche Stellen, die nach einer betrachtenden Ergänzung durch den mitempfindenden Tonsetzer geradezu verlangen. Dazu kommt aber eine Tradition für die Beteiligung der Gemeinde an der Passionsrezitation, die ganz bestimmte und schon in den frühen Vertonungen wenigstens handschriftlich festgelegte Choralstrophen und erbauliche Gedanken mit gewissen Versen des Evangeliums zu verbinden pflegte. Von dieser — örtlich natürlich verschiedenen — Tradition ist Bach sicher im gleichen Maße berührt gewesen, wie all seine Vorgänger. Um aber den ungeheuren Abstand in der Wahl freier Elemente bei Flor und Bach ebenfalls gebührend hervorzuheben, ist daran zu erinnern, daß in dem älteren Werk von irgend welchen dialektischen Absichten oder logischen Verknüpfungen¹⁾ naturgemäß keine Spur zu finden ist. Umgekehrt ist Bach an entscheidenden Punkten von einer überlegenen grandiosen Einfachheit; was Christian Flor mit der Folge von fünf selbständigen Musikstücken (Nr. 36—39a) an dem schlichten Bibeltext anknüpfend, immer noch reichlich unvollkommen umschreibt, das vermag Bach durch die erschütternde Gestaltung der einen Choralstrophe „Wenn ich einmal soll scheiden“ wirklich auszusagen.

* * *

Einige stilkritische Bemerkungen zu den einzelnen Bestandteilen der Matthäus-Passion von Chr. Flor mögen das ergänzen, was über ihren Aufbau gesagt wurde.

Die **Rezitative** stehen als Lehngut hier nicht zur Besprechung. Da aber die Passion von Vulpinus sehr selten geworden ist und die transponierte Aufzeichnung immerhin als Unikum gelten dürfte, sei wenigstens der Anfang des Evangelientextes mitgeteilt:

¹⁾ Etwa in der Art des Bachschen Rezitativs „Er hat uns allen wohl getan“, der eine Antwort auf die vorangehende Frage des Pilatus ist.

dieser dagegen kann sich in der tonmalerischen Ausschöpfung des Wortes „Aufruhr“ kaum genug tun, arbeitet mit behenden kurzen Motiven¹⁾, um deretwillen der Text beliebig wiederholt wird: kurz, er spiegelt in realistischer Weise Unruhe und Hast, während der erste sich um Hoheit und Würde bemüht. Den vollen Unterschied beider Gestaltungsprinzipie läßt ein Vergleich mit den entsprechenden Chorsätzen bei Melchior Vulpinus erkennen. Diese sind in ihrer Art rechte „Passionschöre“, d. h. sie sind in jener objektiven, aber der Sprache des Evangelientextes so gemäßen Ruhe gehalten, die den mehrstimmigen Bestandteilen eigentlich aller älteren Choralpassionen eigen ist. Was hinter jenen kargen Worten der Überschrift, was in den knappen Aussprüchen der Jünger, in den Rufen der fordernden Menge, im Bekenntnis der erst durch die Naturereignisse beim Kreuzestod überzeugten Kriegsknechte liegt: all das liegt auch verborgen in den schlichten Harmonien, mit denen fromme Tonsetzer das Bibelwort lebendig werden ließen. Und in der Wahl eines bestimmten Rhythmus oder — wie im Kreuzigungsbegehren bei Vulpinus — einer größeren Stimmenzahl offenbart sich mitunter überraschend die feine Reaktion jener anscheinend so gleichmäßigen Chorsätze vieler Meister des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts auf den Textinhalt.

H. Kretschmar hat als einer der ersten den rechten Spürsinn gehabt, um die nicht zutage liegenden Feinheiten der älteren Passionskomposition zu würdigen; er hat Vulpinus dabei einen hohen Rang angewiesen²⁾. Schon die beiden ersten, in der Notenbeilage (Nr. 1a, 2a) gegebenen Chorsätze vermögen einen Begriff von Vulpinus' Kunst zu geben. Was besagt doch die einfache gedehnte Kadenzierung der Namen „Christi“ und „Matthaeo“, wie frei schwingt der Sprachrhythmus in der ersten Rede der Jünger! Trotz dieser individuellen Gestaltung haben beide — und man darf hinzufügen: alle — Sätze der Passion einen einheitlichen Stil,

1) Aus Raumrücksichten ist in den vierstimmigen vokalen Beispielen die Continuosstimme als tiefste des unteren Systems eingetragen; es bleibt in jedem Fall notwendig, sich eine am imitierenden Leben der anderen Stimmen teilnehmende vokale Bassstimme hinzuzudenken, die am harmonischen Gerüst des Ganzen natürlich nichts ändern würde.

2) Führer durch den Konzertsaal II, 13. Leipzig 1905, S. 18 ff.

so daß sie als Ganzes, namentlich im Hinblick auf ihre nahezu liturgische Eigenschaft, ein Stück frömmster und eindrucksvollster Kirchenmusik darstellen.

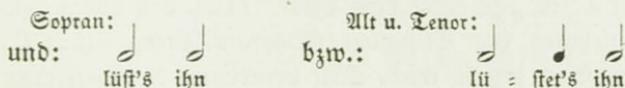
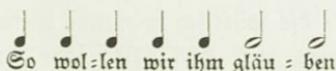
Ein Vergleich der entsprechenden Sätze von Flor ergibt die überraschende Tatsache, daß sein Exordium fast noch ruhevoller als das von Vulpus gehalten ist, während die erste Turba über das ältere Beispiel mit aller Unbekümmertheit einer neuen Generation hinausgeht. Die Folge ist ein eklatanter Widerspruch zwischen der Anlage beider Florschen Konzerte, die sich nur aus einem jede liturgische Rücksicht verachtenden Realismus erklären läßt: der Komponist ist bestrebt, die leidenschaftslose „Überschrift“ ruhig, den Ruf der Jünger „Ja nicht auf das Fest“ äußerst stürmisch in Töne zu fassen. Der Vergleich mit Vulpus ist keineswegs eine willkürliche Betrachtungsart. Denn Flor hat seinen Vorgänger was die Wahl der Rezitative beweist, nicht nur zweifellos gekannt, er hat ihn in manchen Stücken offensichtlich nachgeahmt, so daß man fast von einer Modernisierung sprechen kann, die zugleich den Abstand der musikalischen Auffassung in einer wenig mehr als 50 Jahre umfassenden Zeitspanne zu demonstrieren vermag. Zum Beweis stelle ich in den Notenbeilagen den Chor „Was gehet uns das an“ in der rhythmisch identischen Fassung beider Werke nebeneinander (6 u. 6a); auch die folgende Turba „Es taugt nicht . . .“ ist von Flor in fast völliger rhythmischer Übereinstimmung mit Vulpus komponiert:

Vulpus:	o	o	o	—	♪	♪	♪	♪	♪
Flor:	o	o	o	—	♪	♪	♪	♪	♪
	Es	taugt	nicht,		daß	wir	sie	in	den
	♪	♪	♪	o	o	o	♪	♪	□ □
	♪	♪	♪	o	o	—	♪	♪	♪
	Got	tes	=	fa	=	sten	le	=	gen,
							denn	es	ist
							Blut	=	geld.

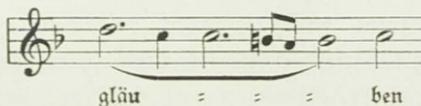
Diesen altertümlichen Einschlag zeigen eine ganze Reihe der Konzerte, unter den im Notenteil berücksichtigten z. B. „Er ist des Todes schuldig“ (5), „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ (13), und das erste „Laß ihn kreuzigen“ (8); hinzufügen ließen sich der

Chor „Sein Blut komme über uns“ und die meisten der fast in allen Turbae enthaltenen homophonen Abschnitte¹⁾.

Für die entgegengesetzte Beobachtung: Flor's zuweilen überraschend deutliches Bestreben, sich in Rhythmus und Harmonik von seinem Vorbild völlig loszumachen, gibt es ebenfalls eine Reihe sprechender Beispiele. Der Chor „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ (Bsp. 11), bringt in seinem homophonen Anfangsteil nichts Ungewöhnliches; im Gegenteil könnte etwa das gedehnte „Hilf dir selber“ in jedem Spottchor einer älteren Choralpassion stehen. Dann aber verleitet der Text „so steig herab vom Kreuz“ Flor zur imitierenden Durchführung eines tonmalerischen (absteigenden) Motivs, und hierdurch werden die Proportionen des ganzen Satzes grundsätzlich andere, fällt jene in früherer Zeit ausnahmslos festgehaltene stilistische Einheitlichkeit fort. Die Gegenüberstellung der denkbar schlichten Vertonung der gleichen Textstelle durch Vulpius (11a) vermag den Gegensatz beider Auffassungen am besten zu zeigen. Flor erscheint in Beispielen solcher Art als Anhänger der neueren, beweglicheren und dramatisch mehr zugespitzten Passionskomposition, für die Schützens Lukas-Passion bereits in ihrem ersten Turba-Chorus ein glänzendes Vorbild bot. Den umgekehrten Fall, daß Flor seine Selbständigkeit wahrt und dadurch zu ruhigeren Tonsätzen als Vulpius gelangt, zeigt der folgende Chor „Andern hat er geholfen“, in dem er homophon deklamiert:



während Vulpius eine vielsagende Kadenzierung



¹⁾ Die Anzahl der in der Notenbeilage mitgeteilten Chorsätze wurde absichtlich beschränkt, da ein Abdruck der stilistisch weitaus interessanteren Sologesänge erwünscht schien.

im Diskant und eine ähnliche ironische Tenorfloskel bei „lüßt's ihn“ anbringt. Beiden Fassungen gemeinsam ist dagegen der homophone Abschluß des Satzes („Ich bin Gottes Sohn“).

Für die imitierende Sekzweise, die in Flor's Chören häufig auf längere Strecken zur Anwendung kommt, geben die beiden Fragen der Jünger (Notenbeilage 3 u. 4) ebenfalls gute Beispiele. Motettenartig erweitert ist namentlich der Beschluß, der den gleichen Text wie die Conclusio von Vulpius¹⁾, aber in ungleich gedehnterer Ausführung behandelt. Die vorangehende letzte Turba „Herr, wir haben gedacht“ ist von Flor ebenfalls über ihre an sich schon außergewöhnliche Länge hinaus durch Textwiederholungen erweitert; für eine von diesen findet sich indessen bei Vulpius bereits eine auffällige Parallele: beide Tonsätze gehen bei den Worten „er sei auferstanden“ aus dem geraden Takt in einen dreiteiligen Rhythmus über. Man vergleiche die Notenbeispiele 14 und 14a, denen sogar die optische Nachzeichnung des Wortes „auferstanden“ im Notenbild gemeinsam ist. Einen dreiteiligen Takt besitzt auch Bsp. 7 entsprechend dem Metrum des siebenmal wiederholten Rufes „Barrabam!“ (Sebastiani begnügt sich mit dreimaliger Aneinanderreihung, die letzte ebenfalls gedehnt)²⁾. Zum ungeraden Takt greift auch die Wiederholung des Rufes „Laß ihn kruzigen!“, dessen Zunahme an Entschiedenheit dadurch gut charakterisiert wird (Bsp. 9). Überhaupt stehen Flor für die so verschiedenen Ausdrucksinhalte der Turbae sehr zahlreiche Register zu Gebote. Beispiele dafür sind die spöttisch wirkende Bewegung und Melodik des Chores „Gegrüßet seist du“ (10) oder das „Durcheinandersprechen“ zu dem Texte „Er rufet dem Elias“ (12), das durch eine Kreuzweise Beziehung der Stimmen (Sopran-Tenor, Alt-Bass) im imitierenden Satz erzielt wird. Mit derartigen Nuancen aber gibt Christian Flor — daß muß nach der Feststellung seiner nicht unbeträchtlichen Abhängigkeit von Vulpius betont werden — in seinen Turbae etwas völlig Eigenes, mit dem er zugleich auch gegenüber den gleichzeitig entstandenen Passionskompositionen durch-

1) Diese ist wie das Exordium in einer zweiten Fassung und mehrere Turbae sechsstimmig.

2) Vulpius bringt sechs Wiederholungen vorwiegend im Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (wie die Einleitung in vier- und sechsstimmiger Fassung).

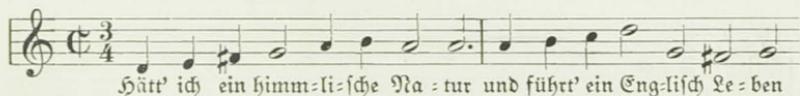
aus selbständig bestehen kann. Auch die äußere Erweiterung der Conclusio ist ein Vorbote der größeren musikalischen Formen, die im Passionsoratorium bald zur Geltung gelangen sollten.

* * *

Eine Besprechung der freien Tonsätze folgt am besten der oben S. 81 gegebenen Einteilung in drei Kategorien.

I. Sologesänge.

Über Christian Flor als Liedkomponisten hat bisher einzig C. v. Winterfeld ausführlicher geschrieben¹⁾; Kresschmar widmet den 162 Liedern in Rists Musikalischem Seelenparadies (Lüneburg 1660—62) eine einzige, zudem absprechende Zeile²⁾. Weniger bekannt als diese Rist-Vertonungen sind seine Melodien zu Texten von Christian v. Stöcken³⁾; die Entstehung der Passion liegt, die Richtigkeit der Datierung 1667 vorausgesetzt, zwischen dem „Seelenparadies“ und Stöckens „Nachtmahls-Musik“. In seinem bekannten Brief an Rist⁴⁾ hat sich Flor über die Grundsätze seiner Liedkomposition ausgesprochen und Anweisungen gegeben, wie aus seinen ausgesprochen solistisch gehaltenen Liedern für die Gemeinde oder einfachere Verhältnisse geeignete Gesänge gemacht werden könnten. Die meisten Freiheiten liegen bei Flor im Rhythmus, der zuweilen der Sprachbetonung durch sehr gute Deklamation in überraschendem Maße gerecht wird oder — wie in dem folgenden Beispiel (Nachtmahls-Musik Nr. 10) — die wichtigsten Wörter nachdrücklich zur Geltung kommen läßt:



1) Der evangelische Kirchengesang, Leipzig 1843—47, II, S. 407 ff.

2) Geschichte des Neuen deutschen Liedes, Leipzig 1911, S. 53.

3) Christian von Stöcken Der h. Schrift Doctorn Heilige Nachtmahls-Musik auß des Thomas von Kempen Andachten vom Sakrament, In dreimahl zwölf Lieder verfasst; Welche sämtlich so wol nach bekannten, als auch ganz neuen, von Hn. Christian Floren, Kunstberühmten Musico in Lüneburg, sehr schön gesetzten Melodien, Bei dem Gebrauch des h. Abendmahls, auch sonst zur Andachts-Übung können gesungen werden. Plöen, Gedruckt von Tobias Schmiedt, Im 1676sten Jahre.

4) Vgl. Winterfeld II, S. 415.

Andererseits finden sich Lieder, in denen gerade die rhythmische Gestaltung ganz schematisch vorgenommen ist. So bringt Nr. 28 der Nachtmahls-Musik die 12 Verse einer Strophe in folgender rhythmischer „Normung“:

Wie groß ist dei - ne Süß = sig = keit,
Die du, mein Gott, hast je = der = zeit
Ver = bor = gen dei = nen Leu = ten,
Die sich zu dei = ner Furcht ge = wendt.
Wenn ich bei dei = nem Sa = cra = ment
Be = denk, o Gott, zu Zei = ten,

Daß viel aus dei = ner Ehri = sten = schar
Mit An = dacht die da son = der = bar
Zu dei = nem Al = tar tre = ten,

So schäm ich mich, daß ich so kalt
Und lau = licht bin, doch al = so = bald

Fang ich drauf an zu be = ten

Die bezifferten Bässe der meisten Lieder von Flor sind schlicht, wenn nicht dürftig. Nur an manchen ausdrucksvollen Stellen kommt auch in den Gang des Continuo etwas Leben; z. B. ist folgender ungewöhnliche Gang von G-c' unmittelbar durch den Text angeregt (Musik. Seelenparadies II, Nr. 18):

Ist ruft man in der höch = sten Noht

Zuweilen fesselt ein frischer melodischer Aufschwung (Neues Musik. Seelenparadies Nr. 73):

Wach auf, mein Geist, mit Freu = den

oder am Ende eines sonst recht lieblos vertonten Liedes (ebenda Nr. 45) findet sich eine überraschend sorgfältig gearbeitete Schlußwendung:

den Him = mel fönn't ab = tau = ben.

2 6 7 7 5 # 4 #

Wiewohl man heute nicht mehr, wie noch Winterfeld es tat, der ganzen Richtung des ariosen Kirchenliedes der Barockzeit mit einem gewissen Mißbehagen gegenübersteht, wird man dennoch Flors spezielle Verdienste auf diesem Gebiet auch nach neuerlicher genauer Prüfung seiner Liedersammlungen nicht allzuhoch einschätzen dürfen.

Die Sologesänge der Matthäus-Passion sind geeignet, dieses negative Ergebnis um ein wenig umzubiegen und eine bisher unbekannte Seite von Christian Flors Schaffen zu beleuchten. Denn bei den Soli der Passion handelt es sich um grundsätzlich andere Formen und Aufgaben: von den 9 Konzägen ist zunächst 1 als Spruchkomposition anzusehen (Nr. 7a), für die ganz andere Voraussetzungen bestehen als für die Vertonung gereimter Dichtung. Die Arie „Das Blut Jesu Christi . . .“¹⁾ (Notenbeil. Nr. 15) unterscheidet sich denn auch gründlich von Flors gedruckten Liedern; sie ist als kleines „geistliches Konzert“ angelegt, mit Imitationen nicht nur innerhalb der Solostimme selbst²⁾, sondern auch zwischen Gesangsstimme und Continuo. Vor allem aber herrscht in dem kurzen Gesang eine Freiheit der Deklamation und eine Neigung zu ausdrucksvoller melodischer Entfaltung, wie sie in Flors Liedern selten anzutreffen ist. — Die übrigen Arien der Passion, offenbar einschließlich der Vesparien, von denen nur der Textanfang bekannt ist, sind Bearbeitungen bekannter Kirchenlieder, bedienen sich aber nur zum Teil einer gegebenen Melodie. Bei den 6 erhaltenen Solo-

¹⁾ Aus 1. Joh. 1,7.

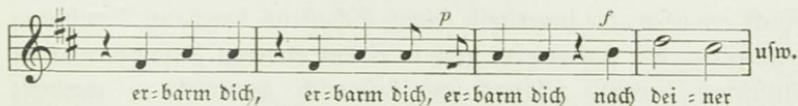
²⁾ Zur „Selbstimitation“ vgl. F. Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1925.

gefangen erhebt sich wiederum die Frage, ob eine instrumentale Begleitung außer dem bezifferten Baß vorgesehen war. Für die oben bereits besprochene Altarie möchte ich dies bestreiten: die Singstimme und das Fundament gehen so lückenlos auf und schließen sich ohne Pausen so eng aneinander, daß für obligate Streichermitwirkung kaum mehr eine Aufgabe übrig bleibt. Die Choralarien hingegen sind in dieser Hinsicht verschieden behandelt. Zwei von ihnen, „Ist dieser nicht des Höchsten Sohn“ und „O Traurigkeit“ (Bsp. 18 und 19) werden strophisch abgesungen und besitzen als Einleitung bzw. Zwischenspiel jede ein eigenes Ritornell. Die Arie selbst ist daher in diesen beiden Fällen nur mit beziffertem Baß versehen. Es stützt die vorhin vertretene Annahme einer ebensolchen Ausführung des Arioso „Das Blut Jesu Christi . . .“, daß dessen Faktur mit den genannten Choralarien völlig übereinstimmt. Die Melodien dieser beiden von J. Rist gedichteten Lieder stammen von Flor selbst; die der besonders ausdrucksreichen Arie „O Traurigkeit“ hat mit der von Rist selbst 1641 gewählten Weise (Zahn¹) Nr. 1915) einige Ähnlichkeit, und auch „Ist dieser nicht . . .“ hat einige Anklänge an die 1664 von dem Braunschweig-Lüneburgischen Kapellmeister Martin Coler veröffentlichte Vertonung (Zahn Nr. 1757). Beide Arien zeichnen sich durch ihre edle Melodik und empfindungsreiche harmonische Fassung aus und übertreffen bei weitem die durchschnittliche Güte der Lieder in Flors gedruckten Sammlungen.

Als instrumental begleitet ist dagegen die Arie „O Lamm Gottes“ ausdrücklich durch den Vermerk „con Viol.“ beglaubigt (Bsp. 16). Überdies beginnt der Gesang erst im vierten Takt des Continuo, und im Verlauf des Stückes treten weitere Pausen gleicher Art auf. Eine musikalische Analyse der Arie zeigt, daß die kirchliche Weise des Chorals zugrundegelegt ist und Zeile für Zeile durchgeführt wird. Die Technik dieser Bearbeitung ist ziemlich ungebunden: im allgemeinen gehen dem Vortrag der originalen Choralzeile rhythmisch verkleinerte Zitate ihres Anfangs voraus. Aber wie in der ersten Altarie der Passion wird Flor von einer straffen Durchführung seiner Motive durch die Neigung zu ex-

¹) Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Güttersloh 1889—93.

pressiver Melodik abgehalten. Aus dem „D“ des Liedbeginns wird ein inbrünstiger, immer wiederholter Seufzer, ebenso wie im letzten Choral bei dem Text „O Traurigkeit, o Herzeleid“ der Nachdruck mit überschwänglicher Betonung auf die Interjektion „O“ gelegt ist. Gleichwohl ist anzunehmen, daß in der verlorengegangenen Violonbegleitung die Motive jeder Choralzeile ebenfalls fugiert angestimmt wurden, soweit der Gang der Hauptstimmen das zuließ. Damit steht Flor in der Reihe der norddeutschen Meister, bei denen ein Typus der Choralbearbeitung sich vorgebildet findet, den kurz darauf Johann Pachelbel in seinen Orgelkompositionen zur formalen Reife ausgestaltet hat und der in Bachs Schaffen eine so bedeutende Rolle spielen sollte. Ein Vergleich der musikalischen Anlage lehrt, daß die beiden übrigen Choralarien in der gleichen Weise behandelt sind. Dem Tenorsolo „Christe du Lamm Gottes“ (Bsp. 17) stelle ich die alte Choralweise gegenüber (Zahn Nr. 58; Bsp. 17a); die ausdrucksvolle Dehnung des Namens „Christe“, die bald stockende, bald vorwärts treibende individuelle Deklamation vermögen gut zu zeigen, worauf es dem barocken Tonsetzer bei einer derartigen Umwandlung des objektiven Liedmaterials in eine subjektive Einzeläußerung ankam. Die ausgedehnte Sopranarie „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ wurde nicht in den Notenanhang aufgenommen, da sich bei ihr das Fehlen des Akkompagnements in besonderem Maße geltend macht. Ihre motivische Arbeit ist in weitem Umfang von einem ganz geringfügigen Anstoß beeinflusst: die kleine Terz des Choralanfangs klingt immer wieder an, z. B. in folgender fast stammelnder Häufung:



Die Vorschrift *piano* und *forte* erklärt zugleich eine vereinzelt dynamische Angabe im Notenbeispiel 17: sie besagt nämlich, abgesehen von ihrer speziellen Wirkung, daß beim Einsatz der originalen Choralzeilen *forte* zu singen ist, was ja dem Wesen der so gearteten Choralbearbeitung durchaus entspricht.

Durch die erhaltenen Solostücke der Passion wird der Verlust fast des gesamten Kantatenwerks von Flor insofern gemildert,

als für die Anlage seiner Arien und Choralbearbeitungen nunmehr Beispiele vorhanden sind. Umgekehrt erlaubt der Überrest seines Kirchenmusikalischen Schaffens, einige Lücken der Passion wenigstens in Gedanken auszufüllen. Die Behandlung einer gesungenen Bassstimme mit Continuo z. B. wird innerhalb der Kantate „Machet die Tore weit“¹⁾ ersichtlich, in der ein Chöreinsatz des Basses allein so lautet:

wiederum Beispiele. In dieser aber ist dem Gesang nur die Wiedergabe übernommener Choralmelodien zugeteilt, während an Flors freiere Melodik, wie nun mit voller Deutlichkeit klar wird, erst wieder die fünf geistlichen Arien erinnern, mit denen Theile seine Passionsmusik schmückt. Hier haben wir zugleich eine neue Anwendung der in Flors beiden Strophengesängen eingeführten Form der Generalbassarie mit Ritornellen, die bis dahin der Passion fremd war.

Unter die Sologesänge ist schließlich noch eine Nummer der Passion zu zählen, die der Evangelienvertonung und damit dem historischen Bestand der älteren Passionsform zugehört: das Duett der beiden falschen Zeugen (Nr. 17). Es liegt zwar infolge des Verlustes der Bassstimme nur als Torso vor; die Oberstimme in Verbindung mit dem Continuo vermag jedoch einen Begriff von seiner Anlage zu geben:

Tenor:

Er hat ge = sagt: Ich kann den Tempel

Got = tes ab = bre = chen, ab = bre = chen usw.

Die gehenden Bässe verleihen auch diesem Stück eine Beweglichkeit und moderne Haltung, die mit der mehr gravitativen polyphonen Anlage derartiger Sätze in älteren Passionen nur noch wenig gemeinsam hat.

II. Motette.

Auch bei der von mir der Einfachheit halber als „Motette“ bezeichneten Einschaltung des „Ecce quomodo moritur“ an der Stelle des Todes Jesu handelt es sich wahrscheinlich um die Verwendung von fünf Solostimmen; denn in der ältesten Orgelstimme

ist der Satz als „Ecce a 5 voc. tantum“ bezeichnet. Das heißt entweder fünf Einzelstimmen oder fünf Singstimmen ohne Instrumente. Für die Ausführung folgt gleich darauf der Hinweis: „Kan von ferne mit oder ohne General Baß musiciret werden“, der das Fehlen einer obligaten Begleitung eindeutig feststellt. Von diesem Stück ist außer dem bezifferten Baß, ebenso wie vom zweiten Teil „In pace factus est“ nichts erhalten, da die Singstimmen auf besonderen Blättern notiert waren. Aus dem Continuo ergibt sich jedoch, daß die Komposition mit des Jacobus Gallus berühmter Motette lediglich den Text gemeinsam hat. Mehrfache Angaben von „Pian.“ und „Forte“ deuten auf eine sehr ausdrucksvolle Dynamik hin. Der Schluß des ersten Teils ist sogar mit dreifachem „ppp.“ bezeichnet. Die zweite Hälfte enthält ein ausgedehntes „Adagio“ im $\frac{3}{2}$ -Takt.

Von der Musik dieses auf ganz besondere Klangwirkungen abgestellten Stückes vermittelt eine ungefähre Vorstellung die zwischen beiden Teilen eingeschaltete „Symphonia“, von der außer dem Continuo die drei obligaten Flötenstimmen erhalten sind. Die Spartierung zeigt, daß ein sinnvolles Wechselspiel zwischen den Violon und Flöten den 25 Takten des Satzes ihr besonderes Gepräge gab. Auch hier finden sich differenzierte dynamische Angaben. Von dem gesättigten Klang vermag der Schluß, der wahrscheinlich den Violon- und Flötenchor zusammenführte, einen Begriff zu geben (im oberen System Flöte I und II [Altschlüssel], im unteren Flöte III [Tenorschlüssel] und Continuo):

III. Instrumentalstücke.

Über die längste der „Symphonien“ wurde soeben gesprochen; sie ist zugleich die einzige, von der mehr als nur der bezifferte Baß überliefert ist. Von den übrigen Instrumentalsätzen kann daher

allein die Länge und der ungefähre Charakter aus der Continuo-
stimme festgestellt werden. Die beiden Sätzchen, die außer dem
bereits betrachteten instrumentalen Zwischenglied der „Motette“
noch im zweiten Teil der Passion vorkommen, sind ebenfalls un-
selbständig, da sie als Ritornelle zu den mehrstrophigen Choral-
arien gehören; sie zählen je 12 Takte. Ungefähr im gleichen Umfang,
nämlich zwischen 8 und 13 Taktten bewegen sich die acht Sinfonien
des ersten Teils. Es ist sehr zu bedauern, daß diese Stücke nicht
unversehrt erhalten sind, die — wie anfangs bei der Betrachtung
des Aufbaus gezeigt wurde — eine so wesentliche Rolle zu erfüllen
haben, indem sie der Gliederung und poetischen Vertiefung des
Ganzen dienen. Das unter den Notenbeilagen (20) mitgeteilte
Fragment einer Kantate gibt zwar einen Begriff von Flor's In-
strumentalstil. Die entsprechenden Bestandteile der Passion dürften
sich aber von dieser Probe in Folge des ganz andersgearteten Vor-
wurfs wesentlich unterscheiden und zum mindesten nicht eine so
lebhaft figurative Darstellung enthalten haben. Durch die Beschränkung auf
tiefe Streichinstrumente ist zugleich der ernste Klangcharakter
der Sinfonien und Ritornelle in der Passion festgelegt.

* * *

Damit ist auch die Einzelbetrachtung der Bestandteile jenes
Werkes beendet, das seltsamerweise zugleich als vielleicht letztes
Beispiel der Choralpassion, wie als erstes des Passionsoratoriums
gelten darf. Wenn in Zukunft von der Höhe des Bach'schen Pas-
sionschaffens der Blick rückwärts streift zu der Zeit, die dem über-
lieferten Gute der Passionsmusik freie Bestandteile einzufügen
began, so wird der Name Christian Flor nicht mehr übergan-
gen werden dürfen. Denn ein Gemeinsames verbindet Bach's
Kunst gerade mit den wenigen Denkmälern aus der Entstehungs-
zeit des Passionsoratoriums: er lehnte die Umdichtung des Schrift-
wortes in zeitgebundene Verse ab und kehrte zu den Grundsätzen
jener älteren Generation zurück, kraft deren der Text des Evan-
geliums gewahrt wurde und freie Zusätze in Dichtung und Musik
nur als Erweiterung oder Ausdeutung in dienender Eigenschaft
hinzutraten.