

# Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach

Von Reinhold Sieß (Köln)

Bach, auch einer der größten Lehrer aller Zeiten, hat über vierzig Jahre lang Schüler gebildet. Schon Spitta (II, 719) meint: „Es mag zum Teil ein Zufall sein, daß uns die Kenntnis einer größeren Zahl abgeht.“ So ist denn auch durch spätere Forschungen der eine oder andere Name zu Spittas heute noch grundlegenden Feststellungen hinzugekommen. Schon dieser führte aus, daß für uns Heutige nicht immer feststeht, inwieweit der Betreffende „Schüler“ war. Wir reihen also ein: solche, die irgendwelchen Unterricht bei dem Meister gehabt haben, ferner Mithelfer und Freunde Bachs, letztere aber nur, wenn sie noch irgend etwas von ihm lernen konnten. Meister wie Telemann, ja Hasse, der doch jünger war als z. B. Lob. Krebs, kommen nicht in Frage. Schließlich mag mancher sich der Schülerschaft gerühmt haben, da sich mit einem Zeugnis Bachs schon etwas in der Welt anfangen ließ. Diese Zeugnisse stellte aber der Meister auch „tüchtigen Subjekten“ aus, die er nicht weiter kannte, und die sich nur ihr Können von maßgebender Seite bestätigen lassen wollten. Auch hat sich wohl um den einen oder anderen die Legende der Bachschülerschaft gebildet, und er mag nicht widersprochen haben. Aber auch so ist die Zahl noch erheblich. Wir verdanken die gründlichsten Feststellungen der Arbeit von Hans Köffler-Dobitschen in seiner Aufsatzreihe „Die Schüler J. S. Bachs und ihr Kreis“ in der Zeitschr. für evang. Kirchenmusik 1929—1931, dem an dieser Stelle nochmals für seine stets bereite Hilfe gedankt sei<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Die im Verlaufe der Arbeit gebrauchten Abkürzungen sind auf S. 96 verzeichnet.

Von den für uns in Frage kommenden 81 Musikern (einschließlich von 5 Söhnen), die an sich eine Art Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeuten, sind nachgewiesenermaßen 46 Berufsorganisten, d. h. über die Hälfte. Dieser hohe Prozentsatz (57%) erklärt sich natürlich aus der Eigenart des Lehrers, wäre sonst wohl nicht mehr zeitgemäß gewesen. Man ersieht zugleich aus der Liste die ohnehin bekannte Tatsache, daß Bach in Leipzig, also zur Zeit der größten Meisterschaft, die meisten Schüler gebildet hat. Unter den Organisten sind gewiß manche, deren Tätigkeit als solche nur vorübergehend war, oder die eine ganz andere Schaffensphysiognomie aufweisen, so Joh. Chr. Bach oder Joh. Ernst Bach. Doch wird dieser Umstand wieder aufgewogen durch die Tatsache, daß manche, ohne gerade Organisten zu sein, doch als Kantoren und Klavierspieler ein gewisses, wenn auch nicht gerade berufliches Verhältnis zur Orgel gehabt haben mögen, wenn auch nur drei von diesen für Orgel komponiert haben. Vieles mag zudem verloren sein. Stellen wir uns auf den Standpunkt dessen, was von Orgelkompositionen noch greifbar ist, so haben 21 Meister, also fast ein Viertel, für die Orgel komponiert, von denen wieder 5 damit nicht auf die Nachwelt gekommen bzw. darin nicht nachprüfbar sind: Ziegler, Joh. Ernst Bach, Altnikol, Zang und Soyka. So bleiben für uns 16 Meister.

So unvollkommen und vorläufig die vorstehende Übersicht auch sein mag, eines wird dem Kenner dieser Musiker klar: die Orgel ist innerhalb ihres Schaffens ins Hintertreffen geraten. Ein wirkliches Orgel-„Werk“ aufzuweisen haben nur wenige, und dann meist nur in der bekannten Verbindung von Orgel- mit Klaviermusik galanten Einschlags. Die anderen komponieren eigentlich nur gelegentlich für ihr Instrument, mochten sich aber in der alten Besonderheit der Organisten, dem Improvisieren, voll ausgeben.

Welch erdrückende Vielfalt kleiner und großer Talente! Und doch alle von einem Lehrer stammend, in dessen unvergleichlich großer Schaffenskraft alle Keime lagen, die sich in diesem Saatsfeld so fruchtbar aufstauten. Für die Lehrmethode Bachs können wir auf Spitta verweisen. Einer Behauptung muß indes noch gedacht werden: F. B. Richter versucht in seinem Aufsatz „Bachs Kantaten mit obligater Orgel“ (Bj. 1908, S. 58/59) mit zum Teil überzeugenden Belegen nachzuweisen, daß der Bachschüler Joh. Schneider

wenigstens der Lehrer der jüngeren Söhne Bachs und (so schließen wir weiter) der sonstigen Leipziger Orgelschüler Bachs gewesen sei. Aber dies wird klar widerlegt durch die Selbstzeugnisse mehrerer Schüler wie Agricola, der vom Meister in Klavier, Orgel und Theorie unterwiesen sein will (vgl. Hist.-Ar. Beytr. I, 149), ferner Straube, Kirnberger und Wunsch (vgl. Löffler, Zeitschr. f. evang. Kirchenmusik 1930, S. 41, 128, 129).

Fest steht, daß diese Schüler nicht als reine Anfänger zu Bach kamen, mochten sie nun von einem uns sonst unbekanntem Meister oder auch von einem Bachschüler, wie Kirnberger von Gerber und Kellner, unterrichtet worden sein. Manche kamen sogar von weiter hergezogen, als es die damaligen Verhältnisse begründeten, manchmal schon in vorgerückterem Alter, wie Joh. Elias Bach aus Schweinfurt oder Mützel gar aus Schwerin. Sie wollten sich dann nur den letzten Schliff holen, sich „in ihrem Metier perfectionieren“. Im allgemeinen aber waren es Thüringer Kinder, Lehrer-, Kantoren-, auch Bauernsöhne, beste Sprosse einer musikgedüngten Erde. Die meisten blieben ihr denn auch treu.

Betrachten wir weiter ihr Schicksal, so können die folgenden Zeilen keine Vollständigkeit erstreben. Zudem liegt es auf der Hand, daß in einer Zeit abflauenden Interesses für die Orgelmusik deren Ausüber schon bei ihrem oft in Dörfern beamteten, zurückgezogenen Leben der Welt nicht sonderlich auffielen; daher ist es nicht erstaunlich, daß die für uns erreichbaren Nachrichten ziemlich spärlich fließen. Über ihre wirtschaftliche Lage könnte ein abschließendes Urteil erst nach Einsicht aller diesbezüglichen Akten erfolgen, von denen, soweit wir sehen, vieles verloren ist. Das Schicksal W. Fr. Bachs kann man nicht als Maßstab nehmen, da er an ihm zum Teil selbst Schuld war. Aber es ist doch ein Unterschied in der Besoldung etwa zwischen Altnikol in Nieder-Wieser (Schles.): 64 Rth. 8 Sgr., „die übrigen Einkünfte an Accidentien und freywilligen Wohlthaten kommen lediglich auf das Wohlwollen der Kirchkinder an“, und der Stellung von Trier an der Hauptkirche St. Johann in Zittau, die allerdings berühmt und begehrt war, wie die Meldung von 9 Bewerbern, darunter 5 Bachschülern, bezeugt: 193 Rth., 13 gr., dazu 14 Klafter Holz, 10½ Scheffel Korn, ½ Scheffel Salz, 5 Kannen Wein. Manchen scheint es tatsächlich nicht gut gegangen zu sein.

Als bekanntestes Beispiel sei Kittel genannt, über den Drees alles mitteilt. J. Lob. Krebs war als Kantor und Organist in Buttstedt so gering besoldet, daß er nicht davon leben konnte. Natürlich war die Besoldung an Höfen und in den Städten besser, so daß z. B. ein Gerber sich ganz gut stand. Bogler war gar noch Bürgermeister in Weimar, was er erreichte, als er eine Berufung nach Hannover dafür ausschlug. Im übrigen stand es ja dem Organisten frei, sich eine andere Stelle zu suchen. So sehen wir denn auch als durchgängigen Zug, daß die Meister in ihrer Jugend mehrmals wechselten, vom Mannesalter ab aber sich in irgendeiner Stadt „habilitierten“, wo sie dann, unter welchen Bedingungen immer, die längste Zeit verblieben, so Bogler, Gerber, Krebs, Kittel. Ein Bachschüler konnte im allgemeinen schon eines guten Postens sicher sein, ja ein J. L. Krebs schrieb gar, daß ihm die Schloßorganistenstelle „ohne sein Wissen und Suchen zugefallen sei“. Im allgemeinen aber hatten sie sich einer scharfen Prüfung zu unterziehen. Aus Matthesons „Großer Generalbaß-Schule“ (58—65) wissen wir ja, was bei solchen Gelegenheiten verlangt wurde. Vergleichen wir damit, was z. B. ein Agricola von Anwerbern auf den Organistenposten der Berliner Nikolaikirche verlangte, so springt die Ähnlichkeit in die Augen, nur verlangt Mattheson noch dazu eine Fuge. Unterschied der Zeiten! Dagegen wurde von Homilius bei seiner Bewerbung um die Organistenstelle an der Dresdner Frauenkirche mehr verlangt, wenigstens was die Fuge betrifft (siehe K. Held in B. f. Mv. 1894, S. 333). Bei solchen Bewerbungen konnten auch Bach-Schüler miteinander konkurrieren, so Bogler und Schneider in Leipzig für die Nikolaikirche, wobei der zweite das Amt erhielt, weil Bogler zu schnell gespielt und die Gemeinde irre gemacht hatte (Sp. II, 92), dafür spielte Bogler in Hannover alle Bewerber aus dem Felde (Sp. I, 517). Denkwürdig ist auch das Zusammentreffen von Trier, Altnikol, J. L. Krebs, W. F. Bach und Ph. E. Bach 1753 in Zittau. Warum „einstimmig“ Trier gewählt wurde, geht aus dem Protokoll nicht hervor, vielleicht — war er am billigsten? Denn ein Krebs, die Bach-Söhne, ja Altnikol stellten bei ihrem Ruhm wohl höhere Forderungen. Hier wäre die Frage wohl zu erledigen, wer denn der „größte“ Orgelschüler Bachs gewesen sei. Einesteils soll dieser Bogler als seinen besten Schüler bezeichnet haben, andernteils ist

das hundertmal nachgesprochene Wort vom einzigen Krebs im Bache genug Beleg, daß Bach J. L. Krebs für seinen besten Schüler hielt. Offenbar stammen diese Äußerungen aus verschiedenen Lebensjahren des Thomaskantors, brauchen sich also nicht scharf zu widersprechen. Krebs wird seinem Herzen näher gestanden haben, war auch der Umfassendere, Vogler scheint — wofür man auch das zu schnelle Spielen deuten kann — mehr reiner Virtuose gewesen zu sein. Was nun die Spieltüchtigkeit anbelangt, so hat sich wohl auf jeden etwas von Bachs gewaltiger Orgeluniversalität vererbt. Ein abschließendes Urteil wird sich nicht mehr fällen lassen, denn erstens sind genaue Berichte von Ohrenzeugen selten, zweitens sind diese Zeugen selbst ein durchaus subjektives Medium. Einen besseren Anhalt bieten vielleicht die Orgelkompositionen, von denen feststeht, daß ihre Verfasser sie selbst spielten. Vogler wird also Virtuose gewesen sein, von Schneider ist seine hervorragende Improvisationsfähigkeit bekannt (Sp. II, 723), die sich auch auf die Fuge erstreckte. Von Gerber werden wir in Anbetracht seiner Schulung bei dem genialen Fr. Bach in Mühlhausen, dem er „seine Manier auf der Orgel einzig und allein . . . zu danken habe“ (Gerber, *H.B.L.*) an ein Vorwiegen der „cantablen Spielart“ denken müssen. Vielleicht hat er bei J. S. Bach nur Komposition und Klavierspielen gelernt. Nach ihren Kompositionen können wir als die universalsten, sangbaren und virtuosen Ausdruck gleichmäßig Gewachsenen J. L. Krebs, W. F. Bach und Kellner bezeichnen. Die Zeugnisse über W. F. Bach hat Falck gesammelt. Über J. L. Krebs haben wir in Köfflers Aufsatz im *Bj.* 1930 alles Erreichbare zusammen. Wir können ihn in der Virtuosität, der unerhörten Pedalfertigkeit und dem ebenso ausdrucksvollen Registrieren W. F. Bach an die Seite setzen. Von Kellner, der fast sein ganzes Leben in dem kleinen Gräfenroda verbrachte, sagt Gerber (*H.B.L.*) nur, daß er „ein sehr fertiger Spieler und großer Fugist“ gewesen sei. So habe er, als er J. S. Bach in der Kirche sah, „auf der Orgel das Thema zu einer Fuge intoniert, b—a—c—h und es nach seiner Manier, d. h. sehr künstlich durchgeführt“. Mützel, Dley und Kittel werden diesen Meistern wohl nicht sonderlich nachgestanden haben. Bei Mützel fällt die gewaltige Manual- und noch mehr Pedalvirtuosität auf, Dleys Kompositionen verlangen einen Meister im Registrieren, wogegen das Virtuose mehr

zurücktritt. Über Kittels großes Können unterrichtet jetzt Dreeß am besten. Die gelegentliche Launenhaftigkeit teilt er mit dem beschaulichen, bequemen, schaffensarmen Mützel, der nach J. Chr. Brandes (Meine Lebensgeschichte III, 26) so nervös war, daß er sein Konzert nur im Winter gab, wenn der Schnee so hoch lag, daß keine Schlitten fahren konnten, deren Geläut ihn störte. Man lese, wie er sich in Burney (III, 273) in einem Briefe selbst schildert, daß er nur in den seltenen Stunden der Stimmung schaffen könne und daher einer kritiklosen Fruchtbarkeit abhold sei, und man hat in ihm einen der „modernsten“ Bach-Schüler, den einzigen, der diese neue Seele ohne Schaden auch mit der Orgelmusik in Verbindung zu setzen wußte! Kittel, sich als letzten Vertreter fühlend, panzerete sich gegen die Vereinzlung durch eine überall in seinen Schriften durchdringende Eitelkeit, indem er sich ein Lob laut vorsagte, das ihm die anderen vorenthielten, wodurch sie ja auch die ganze Kunstwelt verneinten, aus der er seine Kräfte zog, so daß hier gewissermaßen ein Akt seelischer Notwehr vorliegt. Ob aber diese Einstellung nicht doch seinem Spiel zu einer gewissen Verknöcherung der Überlieferung verholfen hat, wie sie 1789 Mozart in Dresden empfand, als er den Kittel-Schüler Häßler spielen hörte? Kittel stand gleichwohl von allen nicht blutsverwandten Schülern am hellsten in den Lichtern des neuen Tages, denen er ein mehr als greisenhaftes Wohlwollen zuwandte, wenn sie ihn auch nicht mehr wärmen konnten! Dies Schicksal der Lächerlichkeit für den letzten Apostel altbachischer Größe ist von typischer Tragik! — Wie anders hatte es der als Kreuzkantor hochgeachtete Homilius, der sicher ein großer Orgelspieler war (man vgl. die Urteile in Steglich, Bj. 1915, S. 134/35); auch Türk (Von den Pflichten . . ., S. 127) lobt seine trefflichen Präludien und extemporierten Fugen. Wichtiger noch ist das Programm, das er Reichardt auf der Silbermann-Orgel der Dresdener Frauenkirche vorspielte, und das dieser 1776 in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden“ (II, 109) wiedergibt. Nach einer freien Phantasie, Fuge und Choralbearbeitung „spielte er noch zwey Trios, ganz im Geiste Grauns“. Die letzten Worte sollen uns nicht stutzig machen, ebenso das bereits spät anmutende Fugenthema; die späteren Meister werden wohl alle eines gewissen Zeiteinschlags nicht entbehrt haben, was anging, so lange noch die Errungenschaften der alten Schule

ihn aufwogen. Die anderen Meister stehen in nicht greifbaren Konturen hinsichtlich ihres Spiels vor uns. Es wird immer vom „großen“, „braven“, „starken“, „gelehrten“ Organisten geredet, aber jene Zeit war mit solchem Lobe leicht bei der Hand, wenn nur jemand es nicht allzu unmorgelgemäß trieb! Wahrhaftige Fachleute sind auch kaum unter diesen Lobern, und nur deren Urteil, besonders gelegentlich eines öffentlichen Konzertes, wäre für uns von Nutzen. Alle diese Meister, oft unbeachtet oder zu bescheiden, wie etwa Joh. Lob. Krebs, haben ihre Pflicht aufs beste getan, wohl alle „sonderlich stark im Extemporieren und Fugieren“ und auch sonst in bester kirchlicher Haltung, so daß Klagen wegen Mißbrauch sehr selten sind. Der Ton, in dem die Orgelschüler Bachs in der zeitgenössischen Literatur erwähnt wurden, ist besonders in späterer Zeit uninteressiert, blaß, wie man z. B. in Steglichs Aufsatz über Homilius (Vj. 1915, S. 43) ersehen kann. Für die Praxis der Nicht- oder Halborganisten unter den Schülern sind natürlich noch weniger Zeugnisse da. Ph. E. Bach scheint die Orgel eine Zeit lang bestens „tractieret“ zu haben, da er sich zutraute, die Zittauer Stelle anzunehmen. Als ihn Burney in Hamburg aufsuchte, war er im Pedal nicht mehr ganz sicher, aber es wäre doch unbillig anzunehmen, er habe pro domo gesprochen, als er in seinem „Versuch“ (II, 62) anriet, beim Continuospielen lieber das Pedal wegzulassen, „wenn die Noten in der Grundstimme zu geschwinde sind“.

Die Anforderungen, die an unsere Meister in ihren Stellungen als Organisten gestellt wurden, waren natürlich ganz verschieden. Auch darüber könnte nur ein vergleichendes Studium aller in Frage kommenden Akten ein volles Bild ergeben. Die Instruktionen Krebs, Kittel, Mützel betreffend, die uns besonders interessierten, waren leider nicht zur Hand. Uns lag im Original die Instruktion für Trier in Zittau von 1754 vor, aus der wir hier das Einschlägige mitteilen. Wir folgen der Reihe der Paragraphen. Trier war allerdings „Director Chori Musici und Organist“, doch liegt die Betonung auf dem Organisten, da ihm noch ein Cantor zur Seite stand. Hiernach hatte er die Vokal- und Instrumentalmusik zu bestellen, und zwar Sonntags (im Sommer um  $\frac{3}{4}$  6, im Winter um 6 Uhr) der „ordentlichen Metten“ beizuwohnen und zum Te deum zu orgeln, ebenso zum „ordentlichen Gottesdienst“ (Sommers um 7, Winters um

½8 Uhr) die Orgel zu spielen, die Instrumental- und Vokalmusik zu komponieren, auf dem Orgelchor aufzuführen und zu dirigieren. Ferner mußte er die Orgel tractieren vor und bei den Communionliedern, bei den Missen, nachmittäglichen Gottesdiensten, vor und nach der Predigt, auch Sonnabends in der Vesper 2 Uhr. § 3: Eben- dasselbe an den hohen Festtagen Ostern, Pfingsten, Weihnachten, Neujahr, Circumcisio, Purificatio, Johannistag, Michaelis. Hier soll die Musik „mit mehrerer Distinction“ eingerichtet werden. In der Fastenzeit spielte nur die Orgel, außer Gründonnerstag und Karfreitag. Auch hier sollte das Spiel „auf eine angemessene Art“ eingerichtet werden. § 4: Ebenso mußte er orgeln an den halben (Apostel) Feiertagen und Fronleichnam, wie oben zur Mette, Gottesdienst und Vesper, desgleichen in der Vesper, die diesen Feiertagen um zwei Uhr nachmittags vorausging. § 5: Dann mußte er bei den Frühpredigten Dienstags und Freitags die Orgel spielen, allerdings unterblieb das Orgelspiel in den Frühgebeten der großen Woche. § 6: Vertretung im Orgelspiel, allerdings nur durch einen Geübten, war nach vorheriger Anmeldung beim Rat gestattet. § 8: Dazu hatte er die „sonst gewöhnlichen“ wöchentlichen zwei Singstunden zu halten, damit er jeder Zeit „acht gute Concertisten“ für die Vokalmusik habe. § 9: Auch auf die Kunstpfeifer und Stadtmusici, die die Instrumentalmusik stellten, hatte er zu achten, ebenso (§ 10) war ihm die Orgel anvertraut. § 11: Figuralmusik war alle zwei Sonntage, dann an den Sonntagen vor und nach der „Chur- und Rathswahl“, und an denen der Jahrmärkte zu Craudi, Mariä Geburt und Advent. — Eine ähnlich reiche Tätigkeit wird auch Ziegler in Halle gehabt haben (vgl. Walthers, Lex., S. 657 a).

Eine solche Tätigkeit in der Stadt war wohl nicht mit der der Landorganisten zu vergleichen, obwohl er meist als Schulmeister, Küster oder Kantor seine Nebenämter hatte. Die Hoforganisten hatten (wie Gerber) manchmal die Fürsten zu unterrichten, mußten bei den Assemlen den Flügel spielen, hatten auch noch eine Nebentätigkeit wie die des Kellermeisters oder Inhabers eines Hofamtes, „welches mit weitläufigen Rechnungen verbunden war“. — Daß die Künstler sich auch als Fachleute des Orgelbaues bewährten, ist anzunehmen, von Vogler, Homilius, Krebs, Nicolai und W. F. Bach bezeugt. Vielleicht haben wir ihnen sogar die Erhaltung mancher

alten Orgel zu verdanken. Denn ihr Sinn hing am Alten, als dessen Symbol ihr großer Lehrer erscheinen mochte. Daher, soweit wir sehen können, bei den meisten Organisten eine vom Rationalismus nicht zerfressene Frömmigkeit. Nach alter Meistersitte schreibt J. L. Krebs gern sein „Soli Deo Gloria“ an den Schluß der Komposition, Kellner folgt ihm darin, einmal sogar französisch: „LA GLOIRE AU DIEU!“ So zeigt sich der uneigennütige, überpersönliche, in sich ruhende, „theozentrische“ Standpunkt eines J. L. Krebs in seiner bekannten Eingabe an den Zwickauer Magistrat vom 23. Oktober 1742, den Neubau einer Orgel betreffend (Zwickauer Ratsarchiv III, 3. 4. 8.). Eine über J. S. Bach hinausreichende Frömmigkeit und Demut gegen die Obrigkeit, die von Gott ist, lebt in diesen barock stilisierten Zeilen, die gleichwohl die tiefsten Einsichten in Orgeltechnisches bekunden. Wie kurz, nüchtern, klar und unfremd sind dagegen Mütthels Vorschläge, die Reparatur der Schloßkirchenorgel zu Schwerin betreffend! (Akten Mütthel im Meckl.-Schw. Landesarchiv.) Seine Führung dort scheint, nebenbei gesagt, trotz der gnädigen Entlassung von 1753 nicht widerspruchlos gewesen zu sein, da er mancherlei Schulden, so beim Kantor Romanus und Juden Nathan, hatte, die eine Beschlagnahmung seines Gehaltes auf längere Zeit bewirkten, so daß es ihm elend ging und er den Winter über im Dunkeln saß, da er kein Geld hatte, sich Licht zu kaufen. Wir haben hier einen ganz anderen, weltlicheren Typ Organist, der, wenn ihm Mütthels großes Talent mangelte, unfehlbar zur Verachtung des Standes führen mußte, was man — W. F. Bach ist ein Fall für sich! — aber sonst von keinem Bach-Schüler sagen kann. Der „anthropozentrische“ Standpunkt tritt dann in Kittel ziemlich deutlich heraus. Der Organist stellt sich an Wichtigkeit neben den Prediger. „Auch er soll zu dem Herzen und Verstande der Anwesenden reden . . .“ Er soll sich bemühen, „die Stimmung in den Seelen der Anwesenden vorzubereiten, zu unterhalten und bleibend zu machen“ (Ang. Org. I, 4). Hier zollt Kittel seinen Tribut einer Zeit, in der ein Doles als Zweck der Kirchenmusik die „Rührung des Herzens“ feststellt, so daß die Fugen aus der Kirche verwiesen werden, da sie nicht „Ausdrücke leidenschaftlicher Empfindungen“ sind. Gewiß, Kittel wäre vor Doles' Forderung zurückgeschreckt, und doch war es nur ein Schritt von einem zum anderen

Bach-Schüler. Kittel war Bachs „kolossalischer Geist“ zu sehr Erlebnis geworden, um ihn so zu verleugnen, und so pflanzte er denn sein Ideal auch seinen Schülern ein, mochte es auch später zum Teil zeitgemäß umgefärbt werden.

Die Zahl der Bach-Enkelschüler ist sehr groß. Der Lehrer unter den Orgelschülern Bachs schlechthin, der Organistenmacher, ist Kittel. Es seien von seinen Zöglingen nur Häppler, Kinck und M. G. Fischer genannt. Große Bedeutung hat er auch durch sein Lehrbuch „Der angehende praktische Organist“ 1—3 (1801—1808), das weit bis ins 19. Jahrhundert hinein ein vorbildliches Unterrichtswerk gewesen ist. Es reiht sich den beiden anderen theoretischen Leistungen der Bachschüler, Kirnbergers und Ph. E. Bachs Lehrbüchern, als letztes, aber gleichberechtigtes Glied an. In diesen drei Werken ist die Bachsche Lehrmethode niedergelegt worden, am klarsten in Theorie wie Beispiel für das Klavier durch Ph. E. Bach, Kirnberger erreicht in seiner „Kunst des reinen Satzes“ jenen schon nicht ganz. Kittel vollends ist am glücklichsten in den praktischen Lehren an Beispielen, nicht im logisch theoretischen Aufbau. Gleichwohl ist sein Werk als das erste bedeutendere seiner Art von Wert. Wie so häufig hinkte die gedruckt mitgeteilte Lehre hinter der Praxis nach. Als die alte große Orgelkunst erloschen war, wurde sie schriftlich niedergelegt, „um Entgleitendes festzuhalten“. Die historisch sicher sehr bemerkenswerte Knechtsche „Vollständige Orgelschule“ 1795 ff. war dazu wenig imstande, da ihr Verfasser trotz einer Fülle guter Bemerkungen zu tief im modischen Fahrwasser steckte. Kittel beginnt nicht wie Knecht ab ovo, sondern setzt das Elementare voraus und gewinnt dadurch einen freieren Standpunkt. Er will die Praxis für den Organisten „bei Gottesverehrungen“ lehren, während Knecht doch mehr an das mehr oder weniger profane Orgelkonzert denkt. Kittels Stil ist klar, vernünftig, bisweilen mit etwas pathetischem Einschlag, manchmal witzig und plaudernd. Immer wieder weist unser Meister auf die „schöne Natur“ hin (Einfluß der Geisteshaltung der Klassik), daneben auch auf die Wissenschaft. Der theologische Einschlag ist gering. Über die Einzelheiten seiner Lehrmethode teilt Drees alles Wissenswerte mit.

Die Grundsätze, nach denen in der Auswahl der Kompositionen verfahren wurde, seien kurz auseinandergesetzt. Gedruckt ist, wie man sich denken kann, nicht viel. Von dem handschriftlich Erhal-

tenen ist viel verloren gegangen, so im Falle Gerber. Das Vorhandene ist in verhältnismäßig wenigen öffentlichen Bibliotheken gesammelt, so vorzüglich in der Mus.-Abt. der BB, deren Leiter, Herrn Prof. Dr. Wolf, hier nochmals Dank für seine stets bereite Hilfe ausgesprochen sei. Dann stellten die U.B. Königsberg, die St.B. Leipzig, die L.B. Dresden, die Bibliothek der Hochschule Berlin, die Bibliothek Cons. Brüssel Material. Eine Umfrage bei 63 in- und ausländischen Bibliotheken sowie eine Anzeige in zwei führenden musikwissenschaftlichen Zeitschriften brachte leider kaum Neues. Herrn Prof. Dr. Seiffert sei ebenfalls bester Dank gesagt für die liebenswürdige Erlaubnis zur Einsichtnahme des Katalogs der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“. In Privathand ist wohl noch manches für uns in Betracht kommende. Eine nicht zu unterschätzende Quelle bilden die zahlreichen Orgelmusik-Neudrucke, besonders aus dem vorigen Jahrhundert. Mag auch manches Falsche, nur Arrangierte mit unterlaufen sein, sie mußten berücksichtigt werden. Manches ist auch inzwischen spurlos verschwunden, was ein Körner, Herzog oder Ritter noch zusammen hatte. Die Ausbeute aus 34, jeweils zitierten, Werken war indes nicht sehr reichhaltig. Auch Klavierstücksammlungen, besonders die aus der damaligen Zeit, wurden in Betracht gezogen.

Abgesehen von der oft kaum lösbaren Frage der Autorzuweisung taucht die grundlegende Frage auf, was von dem Überlieferten als Klavier-, was als Orgelmusik zu werten ist. Man erfährt bald, daß die Überschriften oft nicht stimmen, schlimmer noch, viele Werke lassen die Frage nach ihrer Bestimmung offen. Zunächst wird sich aus der Struktur bisweilen die Zugehörigkeit zur Orgel erkennen lassen, denn alles, was ohne Pedal nicht spielbar war, haben wir für die Orgel beansprucht, wobei wir wohl wissen, daß auch für zweimanualiges Cembalo mit Pedal komponiert wurde; aber dies Instrument diente meist zur Vorübung für die Orgel. Die Schwierigkeit wächst bei den nur manualiter zu spielenden Werken. Zudem schrieben die Meister oft den Pedaleinsatz nicht bei, daher die voneinander abweichenden Überlieferungen. Bei der Entscheidung über diese Stücke haben wir offenbare Lanzstücke von vornherein ausgeschieden, Fuge, Präludium und ähnliche Stücke der Orgel zugezählt. Choralbearbeitungen, die sicher hier und da auch nur für Klavier

gedacht waren, wurden, wie es in der Natur der Sache lag, zur Orgel gezogen. Schließlich tut man in Berücksichtigung der Tatsache, daß es sich um Schüler Bachs handelt, nicht unrecht, die Gemeinsamkeit von Klavier und Orgel in Zweifelsfällen anzunehmen. Ein Indizium für die Zuweisung konnte Umfang und Art der von den Komponisten benutzten Instrumente geben. Leider sind in der nachbachischen Epoche die Orgeln unserer Meister so umgebaut worden, daß die alten Verhältnisse nicht mehr wiederherzustellen sind. Schriftliche Nachrichten aus der Zeit unserer Künstler, besonders über den Umfang ihrer Instrumente, sind selten. Wir haben in Zweifelsfällen das Pedal von C-c' angenommen, das Manual von C-c''; was dem Durchschnittsumfang entsprechen mag.

Als ersten Schüler bezeichnet Spitta (I, 516) Joh. Casp. Vogler (1696—1763). Von seinen Kompositionen ist nicht viel erhalten, immerhin genug, um seine Stellung als Meister älteren Stils zu begründen. „Präludium und Fuge“ (BB Mus. ms.  $\frac{22438}{5}$ ) weist deutlich den Einfluß der norddeutschen Virtuosen Schule auf. Schon das Präludium ist ein kurzes „Griffstück“ im Stile etwa von Burtehudé, die Fuge entspricht derselben virtuosen Grundlage, ernsthafte Polyphonie wird nicht erreicht, vielleicht auch nicht angestrebt. Eine völlig gelöste Coda folgt.

Von Choralarbeiten nennen wir zuerst „Bermischte musikalische Choralgedanken“ (Probe I, 1737). Sie enthält nur zwei Choräle in verschiedener Bearbeitung. Vorauf geht der Choral in schlichtem Satz, die Zeilen werden durch auf- und abwärts wirbelnde Skalen voneinander getrennt. Wir finden zwei Vizinien. Das eine bedeutet die einzige Bearbeitung von „Schmücke dich, oh liebe Seele“, das andere gehört zum Choral „Mach's mit mir Gott nach deiner Güt“. Die umspielende Stimme arbeitet hier mit geschickten Akkordbrechungen, die eine Figur gelegentlich öfter bringen. Den zweiten Choral haben wir dann noch als Trio, wobei der C. f. von einem Schlinggeflecht kolorierender Figuren umwuchert wird, die indes den Rhythmus nicht antasten und eine gute Kenntnis entsprechender burtehudischer Technik beweisen. — Die Neigung zur Verzierung des C. f., die auch ein in der Mus.=Bibl. Peters befindlicher Choral „Es ist das Heyl“, bescheidenen Umfangs, zeigt, findet dann ihren wertvollsten Ausdruck in „Jesu Leiden“ (Original in Mus.=Bibl.

Peters, Neudruck in Straubes Choralvorspiele, S. 136). Er galt bis 1904 als Bachsche Komposition (vgl. Seiffert im Jb. Pet. 1904). Die Ähnlichkeit mit Bachs „O Mensch beweine“ (Pet. V, 48) ist augenfällig. Wichtiger als die Gleichheit von Taktart, Tonart, Tempo ist die Tatsache, daß die Stimmung der beiden Choräle dieselbe ist, nur daß Voglers Text mehr die Himmelsfreuden betont, während bei Bach mehr Gewicht auf die Sündhaftigkeit gelegt wird. Daher setzte Straube feinsinnig die 17. Strophe des Stockmannschen Liedes als Kernstück voran. Die Struktur der beiden Stücke ist ähnlich: Der Choralstimme stehen bei ruhig einhergehendem Bass ziemlich selbständige Mittelstimmen entgegen. Was die Auszierung der Choralmelodie angeht, so ist beiden Meistern eigen, daß sie, mit Ausnahme der letzten Zeile bei Vogler, den Rhythmus des Chorals nicht überflutet. Eine Eigentümlichkeit Voglers, die bei Bach kein durchgehendes Entsprechen findet, ist es, vor den beiden Endnoten jeder Zeile die Koloratur besonders üppig wuchern zu lassen. Alles wirkt darauf hin, daß Voglers Tonlinie wechselvoller und unruhiger ist als die ruhevoll dahin schwebende Bachs. Zudem überstreut sie Vogler nochmals mit Manieren, wie wir es in dieser Reichhaltigkeit bei Bach nicht finden. Interessant ist eine Hindeutung auf die Verschiedenheit der Harmonik. Beide Meister sind bestrebt, den Halt der Zeilenfermaten durch Weitergehen der Mittelstimmen zu durchbrechen, doch bleiben diese bei Vogler unter der Fermate in der Harmonie stehen, bei Bach streben sie weiter. Dabei kommt es vor, daß Bach sogar an zwei Stellen auf einem Septimenakkord endet, während Vogler jede Zeile regelrecht abkadenziiert. Daraus erhellt, daß bei Bach unter der Decke des C. f. ein spannungsreicheres harmonisches Leben pulst, während Vogler sich mehr in die melodische Ausgestaltung des C. f. verliert. Die beim Lehrer zum Schluß auftretende Chromatik fehlt beim Schüler. Auch in Bachs Adagissimo finden wir die eigenartige Wendung nach Ces. Diese Gleichheiten und Verschiedenheiten mögen versuchen darzustellen, wie sehr dieser Fröhschüler im Stile seines Meisters und dessen nächster Vorzeit wurzelt, so daß er in der Nachahmung jene Grenze manchmal überschreitet, die die lebendige Schöpfung vom toten Schnörkelwerk trennt.

Dieser Gefahr ist der ältere Krebs, Joh. Lob., (1690—1762) in dem Erhaltenen wenigstens entgangen. Da ist zunächst ein Prälu-

dium und Fuge (BB Mus. ms. 12034, von Geißler in die *GA* von J. L. Krebs III, 1 aufgenommen). Man erinnert am besten an Bachs „Acht kleine Präludien“ (Pet. VIII, 48). Ferner weist BB Mus. ms. 12011 unserem Meister das in des Sohnes *GA* (II, 47) stehende *c*-Trio zu. Es entspricht ganz dessen Triotyp. — Spitta (I, 518) hat dann zwei Choräle des Meisters schön beschrieben und stilistisch eingereiht. Leider ist uns nur noch der eine erreichbar (Walthers Abschr. U. B. Rgsb. Mus. ms. 15839, S. 181). Zu Recht ist er „per Canonem et quidem per Diminutionem“ bezeichnet, und diese „Künstlichkeit bei tiefstem Gefühl“ beweist, mit welcher Freiheit und künstlerischem Takt der Schüler den Bahnen des Lehrers folgte. Hier liegt das „Gelehrteste“ unter allen Orgelkompositionen der Bachschüler vor.

Im Gegensatz hierzu ist Joh. Schneiders (1702–1788) Domäne die Improvisation. Seine Werke sind uns erhalten in BB Mus. ms. 20089, der größere Teil von ihnen auch in Mus. ms. 30077, zusammen 3 Choräle, 1 Trio, 5 Fugen, 4 Präludien.

Die Präludien sind bester improvisatorischer Vorspruch zur folgenden Fuge. Da baut sich (*D*-Präludium) über einen Orgelpunkt aus Harmoniefolgen unmerklich bewegteres Leben auf. Diesem Bilde einer organischen Improvisation steht das *g*-Präludium gegenüber, das im französischen Stil gehalten ist. Einen Überraschungszug anderer Art bietet das zweite *G*-Präludium. Hier schlägt die Stimmung plötzlich in Moll über. Lokatischen Einschlag hat dagegen das erste *G*-Präludium, das am meisten geschlossene Stück. Natürlich haben wir an diesen Werken nur einen schwachen Abglanz von Schneiders Phantasierfähigkeit, der gleichwohl nicht geringeres Kontrapunktisches Talent gegenübersteht. Das zeigt uns schon das als Bruchstück erhaltene Trio, noch deutlicher die Fugen. Sie stehen mit einer Ausnahme in eigentümlichem Gegensatz zu ihren spielfreudigen Präludien. Sie zeigen wenig, was an die spezifische Orgelfuge erinnert. Schon die Themen gemahnen an das *Ricercar*; dem entspricht die Verarbeitung. Sie ist sehr kunstvoll, fast ein wenig pedantisch, und meist so angelegt, daß die Werke auch gut ohne Pedal zu spielen sind, was auf das Vorwalten des Gelehrsam gegenüber den Eigenforderungen des Instrumentalen hinweist. Diesem starren Wesen steht die zweite *G*-Fuge gegenüber, eine spielfrohe echte Orgelfuge mit lebhaftem und distanzierendem Pedal, deren Kontrapunkte und Zwi-

schenspiele deutlich an Bach anklingen. — Die drei Choräle runden das Bild ab: eine Bearbeitung des Oberstimmen=C. f. „Vater unser im Himmelreich“, durchaus im Stile des Orgelbüchleins, dann ein Trio etwas anderer Technik über „Ach Gott, das Herze bring ich Dir“. Endlich als wertvollstes Stück die große Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich“ pro organo pleno im Pachelbel-Stil. Der C. f. liegt in langen Werten im Pedal, die einzelnen Zeilen werden vorgeedeutet, und zwar im Anfang und am Schluß fugiert, in der Mitte in interessanter Weise dem thematischen Gehalt angeähnt. Alles ist breitträumig angelegt, auf majestätischen Klang berechnet, in der Technik nahe verwandt Bachs „Wir glauben all“ (Pet. IX, 51).

Über den treuen Heinr. Nic. Gerber (1702—1775) können wir nach Maßgabe des Materials wenig aussagen, was um so bedauerlicher ist, wenn man die lange Reihe von Orgel- und Klavierwerken betrachtet, die der berühmtere Sohn in dem von inniger Pietät getragenen Artikel seines H. B. L. aufzählt. Schon Spitta bedauerte die Unachtsamkeit der Erben, die nach E. L. Gerbers Tode den bis dahin zusammengehaltenen Nachlaß nicht genug hüteten, so daß heute nur noch zwei Choralvorspiele (BB Mus. ms.  $\frac{7364}{5}$ ) und ein „Concerto a 2 Clav. e Ped.“ (BB Mus. ms. 7364) öffentlich zugänglich sind. Der Meister hat auch nichts drucken lassen, nicht so sehr aus Bescheidenheit, wie der Sohn angibt, als aus Mangel an Konjunktur, die für den Stich von „110 variirten Chorälen für die Orgel zum Vorspielen“ 1748 nicht mehr günstig war. Der Verlust ist sehr zu beklagen, hätten wir doch gerade an einem solchen geschlossenen, ad hoc geschriebenen Werk gut den Einfluß des Thomaskantors auf den Schüler darstellen können. So mögen statt alles weiteren hier die Worte des Sohnes stehen (H. B. L.): „Alle diese Choräle sind der Kirche und Orgel vollkommen gemäß, in einem gesetzten und dabei gefälligen Tone geschrieben. Großenteils in gebundener Schreibart, wobei keine Art des Kontrapunkts und keine Veränderung unbenutzt geblieben ist. Sie sind für 2, 3, 4 und 5 Stimmen, mit der strengsten Beibehaltung derselben, nachdem ihre Anzahl einmal festgesetzt ist. Der Choral, wenn er einmal in einer der Mittelstimmen oder im Pedale eingetreten ist, gehet mit eben der Leichtigkeit in der Harmonie ohne allen Zwang seinen Gang fort, als wenn er sich in der Oberstimme befände.“

Das Concerto zeigt wenig von der damals üblichen Bivaldischen Form, ist auch ziemlich kurz, braucht aber darum kein Bruchstück zu sein, da dem „Concertare“ durchaus entsprochen wird. Eigentlich ist es ein Orgeltrio, freilich nicht mit der diesem eigenen Melodik, da der Eingang immerhin die Kenntnis des erwähnten italienischen Meisters ahnen läßt und auch weiterhin Konzertelemente auftreten. — Von den Chorälen ist der eine ein Bizinium über „Nun freut euch lieben Christen“, das in der Kontrapunktierenden Stimme eine eigenwillige Affektbetontheit behauptet. Das Vorspiel „O du dreieiniger Gott“ steht stilistisch Bachs „Allein Gott in der Höh“ (Pet. VI, 8) nahe, entfaltet zwar nicht dessen Polyphonie, weiß aber den unter der Decke des C. f. hinfließenden Stimmen geschickt ein eigentümlich zwischen Begleitung und Eigenlinie schwankendes Wesen zu geben, wodurch die Choralmelodie plastisch hervortritt.

Über Wilh. Friedem. Bach (1710—1784) können wir uns kurz fassen, schon in anbetracht der ausführlichen Behandlung durch M. Falck. Für ihn ist wie für seinen Vater charakteristisch, daß seine ausdrücklich dem Klavier bestimmten Fugen, z. B. die 8 Fugen, die er der Prinzessin Amalie widmete, oft orgelmäßigen Einschlag zeigen, so daß sie auch leicht für die Orgel arrangiert werden können und sicher oft auf ihr gespielt worden sind, während die Orgelfugen nicht ohne große Mühe auf dem Klavier ausführbar sind. Dies liegt schon an dem Abstand, in dem sich das Pedal von den Handstimmen hält, da es eigentlich nur eintritt, wenn es thematisch beteiligt ist oder sonstwie die Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann. Hiermit hängt zusammen der eigentümlich sachliche Zug, alles ist auf Ausnutzung des thematischen Materials gerichtet. Lang ausgespinnene Zwischenspiele z. B. sind seine Sache nicht, besonders nicht in der später so beliebt werdenden Form inhaltsleerer Sequenzen. Dies Mittel verwendet er vielmehr mit künstlerischer Weisheit, nicht um wie andere den, ohnehin verfahrenen, Karren nach der Durchführung auf ein anderes Modulationsgleis zu schieben, sondern um im psychologischen Moment ein inneres Steigerungsmittel zur höchsten Wirkung zu bringen, wie in der großen F=Fuge. Die g=Fuge, die Falck etwas kurz abtut, und die D=Fuge ergänzen das Bild. Dieselbe Ökonomie des Aufbaus, dieselbe weiträumige Modulation, dieselbe zusammengefaßte Kraft am Schluß, dieselbe allwaltende, aber ungelahrte Poly-

phonie. — Altmeisterlicher Zug ist auch den Choralvorspielen eigen. Falck redet S. 94 zwar von „handwerksmäßiger Mache“. Über dies Urteil soll nicht gestritten werden, vielleicht ließ er sich durch die angebliche Bestimmung der Stücke für einen Schüler zu dieser Verurteilung verleiten. Sonst hätte er sehen müssen, daß diese Werke innerhalb der ihrer Form gesteckten Grenzen, es ist die Pachelbelsche, das Mögliche leisten. Auf den Inhalt der Zeile Rücksicht zu nehmen, was Falck vermißt, beabsichtigt diese Form ja gar nicht, ist sie doch die „dogmatische“. Der Choral ist ein beim Anlauten der Gemeinde schon Bekanntes, er bedarf nicht des Kommentars („Eingehen auf die Stimmung“), er steht unverrückbar über den Gläubigen. Ziel ist also, den betreffenden C. f. in möglichst kirchlicher Haltung zur reinmusikalischen Entfaltung zu bringen; dazu eignet sich die Art des Zeilenfugato am besten. Der Choral tritt, unverziert im Sopran liegend, plastisch heraus, meist als Ergebnis einer schönen Stimmstufung. Die Stücke sind alle von derselben strengen, der Kirchen-tonalität möglichst ergebenden Polyphonie.

In der Begabung erreicht und im Ruhm als Orgelkomponist übertrifft diesen großen Bachsohn Joh. Ludw. Krebs (1713—1780), von dem uns das Geschick eine weit größere Zahl von Orgelkompositionen aufbewahrt hat, auf Grund deren wir bei ihm etwas verweilen können, besonders in Berücksichtigung seiner zentralen Stellung, der eines Bewahrers der Überlieferung, der sich aber doch nicht mehr ganz frei von modischen Einflüssen hält. Für die Quellen können wir hier jetzt auf die Angaben Köfflers im Bachjahrbuch 1930 verweisen.

Die Präludien, 9 an der Zahl, gehören sämtlich der ausgearbeiteten, im wesentlichen nicht improvisatorischen Form an. Greifbare Anklänge an die folgende Fuge finden nirgends statt. Die meisten zeigen mehrteilige Form. Der Teilsigkeit im Sinne deutlich sich voneinander abhebender, größerer, sich periodisch — wenn auch mit zum Teil beträchtlichen Abänderungen — wiederholender Abschnitte entspricht am wenigsten das große D-Präludium (BB Mus. ms. 30190), da es eine hemmungslose, sich zum Schluß lawinenhaft steigende Bewegung aufweist, im Eindruck ähnlich der Bachschen D-Fuge (Pet. IV, 20). Dem ganzen Stück ist kein „Thema“ abzunehmen, eigentlich sind es alles, aus anderen Gelegenheiten bekannte

Zeitredensarten der Virtuosität, die aber in so geschickter Zusammenstellung bei originellen harmonischen Mitteln, getragen von dem Fluß des Präludischen, ihren Allerweltscharakter zugunsten einer großen Wirkung vergessen lassen. Man wird dies Stück zu den ältesten zu zählen haben. In der Form steht ihm am nächsten das kleinere f-Präludium (GII I, 18). — Diesen einteiligen Stücken reihen sich die zweiteiligen an. Die beiden Abschnitte stehen im c-Präludium (GII I, 29) in einem Gegensatz. Dem ungebundenen, gleichsam über die Tonika phantasierenden ersten Teile setzt sich der zweite an, der Hände und Füße bei gesteigerten polyphonen Mitteln zusammen beschäftigt. Für das Pedalsolo haben wir eine ebenfalls in c stehende, verblüffende Parallele bei Bach (Pet. IV, 36), wenigstens sind Takt 1 bis 5 fast wörtlich den ersten 4 Bachs entnommen. Noch enger an Bach gemahnt das C-Präludium (GII I, 6), das mit der Fuge zusammen auch Toccata genannt werden kann. Hier ist das Baueschema dem vorigen ähnlich, nur breiter ausgeführt. Hier haben wir beste Bachsche Schule, die den Sinn seines Präludiums in der Einheitlichkeit bei scheinbarer Verschiedenheit der Teile vortrefflich begriffen hat, in dem eigentümlich zwischen polyphonom und affordschem Wesen wechselnden, fließenden Fortgang der Stimmen. Am klarsten tritt die zweiteilige Form zutage in dem f-Präludium (UB Kgsb. Mus. ms. 14314). Hier hat als Vorbild ein deutlich dreiteiliges Präludium Bachs gedient, das in h (Pet. II, 78). Krebs' Stück ist rhythmisch sehr verzwickelt und von so erheblicher Länge, daß es gut allein stehen kann. — Die Dreiteiligkeit haben wir dann in den übrigen fünf Werken. Wir sehen in ihnen, bedingt durch den größeren Kontrast, einen stärkeren Einschlag kontrapunktisch strenger Partien. In der spielfreudigen Stimmung erinnert an das C-Präludium das in G (GII I, 73). Prolog und Epilog, hier recht umfangreich, schließen die etwas veränderte Reprise eines zweiteiligen Stückes ein, dazwischen schieben sich Pedalsoli. Vergleichen wir Krebs' Soli mit denen Bachs, so fällt deren Häufigkeit und Länge beim Schüler auf; so lange Soli wie in diesem Präludium sowie in dem in d (GII I, 123) sind bei Bach nicht zu finden, allenfalls dessen berühmte F-Toccata ausgenommen. Sich an den großen Vorbildern eines Buxtehude und Bach erbauend, wollte Krebs, und das verstoß nicht gegen seine Bescheidenheit, es ihnen gleich tun und verfiel so, als

Nachfahr, leicht der Etüdenhaftigkeit. Auch die Stellung des Pedalsolos in der Struktur des Ganzen ist bereits rationalisiert: es soll Abschnitte voneinander scheiden. Bei Krebs ist das Pedal eben nicht immer, wie bei Bach, eine der gleichberechtigten Stimmen, die gelegentlich aus dem Verbande tritt, um ein sachgebundenes Wort zu reden, sondern der Herrscher, der durchaus gesondert beachtet sein will und nun die Blicke durch virtuosos Gebabe über Gebühr auf sich zu sammeln sucht. Immerhin sind in diesem G-Präludium die glücklichsten Pedalsoli vereinigt. Auffällig ist die Seltenheit des Doppelpedals, das außer einigen, freilich organisch aus den vorigen latenten zwei Linien entwickelten Stellen in diesem Präludium nur bestimmend in der E-Tokkata (GM I, 114) hervortritt. Allerdings weicht diese Technik immer mehr einem bequemen Einsinken in zerlegte Akkordik. Dieselbe Beherrschung der großen Form beobachten wir auch an dem noch ernsteren, noch virtuoserem d-Präludium (GM I, 123). Hier deutlich dreimaliges Auftreten desselben Stückes in T-D-T, wobei das zweite das Material verbreitert, das dritte es abkürzt, sich dafür aber eine Coda anhängt. Diese türmt bis acht-tönige Klänge aufeinander und endet machtvoll auf der Dominante, so der einsetzenden Fuge die rechte Spannung vorausschickend. Auch hier sondernde Pedalsoli, nicht so wie im vorigen Stück geglückt. Trotz der vorhin genannten Mängel werden wir die erwähnten Präludien den besten Leistungen der Orgelmusik nach Bach zuzählen müssen: Formbeherrschung bei größter Virtuosität, bei allem Glanz kein hohler Prunk, bei kühner Harmonik kein zielloses Experimentieren. In bescheidenerem Umfange zeigt sich die Dreiteiligkeit in zwei Gebilden, einem c-Präludium (BB Mus. ms. 30334), unbedingt mit Pedal auszuführen, und dem lieblichen Fis-Präludium (GM I, 20). — Ebenfalls so dreiteilig ist die eine der beiden Tokkaten, die wir anreihen, denn natürlich macht Krebs die bereits lange vor ihm vollzogene Scheidung dieser Form in Präludium und Fuge mit, so daß wir hier die Präludien gesondert behandeln dürfen. Allerdings zeigt die Handschrift (Stb. Leipz. III, 8, 42) gegenüber dem Volksmarschen Neudruck noch einige virtuose Einschüßel in die Fuge, so daß wir hier einen Nachklang der alten Tokkata haben. Diese Tokkata in a scheint zum Beginn geradezu zum Vergleich mit Bachs berühmter F-Tokkata herauszufordern, doch gehen nachher die Wege ausein-

ander. Als begabter Epigone erweist sich Krebs hier in jedem Takt, da man fast überall Anklänge, sei es an die erwähnte Tockata, sei es an andere Werke Bachs findet. Doch fehlt Krebs, der die Teile wohl in der Hand hat, nur das geistige Band. Was die andere Tockata in E betrifft, so wollen wir über den Titel nicht streiten, denn der Charakter hat weder mit Buxtehudes rhapsodisch-phantastischer Form noch mit der fugenlosen, virtuos lebhaften Pedaltockata der Süddeutschen zu tun. Der geruhssame, wohlklanggefättigte Charakter erinnert fast an Rheinberger, auch die der Tockata gemäßen Spielfiguren sind sehr zahm geworden. Wenn wir also einmal vom Titel absehen: Wie in Bachs d-Tockata (Pet. III, 30) haben wir Anregungen von Vivaldis Konzertsatz im bis ins Einzelne gehenden Wechsel von Tutti und Solo. Darauf weisen auch die Registrierungs-vorschriften (wenn sie von Krebs selbst sind!). — Präludiencharakter haben zweifellos die 4 Phantasien (BB Mus. ms. 12010). Ob sie wirklich ein Bild davon geben, wie der Meister zu phantasieren pflegte, mag dahin gestellt bleiben, vielleicht sind sie für Schüler bestimmt. Mancherlei Echoeffekte, Laufwerk, Sequenzen und Albertibässe treten auf. Das Pedal beteiligt sich nur stützend. Ansätze zur Aufnahme des Anfangs fehlen nicht, kommen wegen des allgemeinen Charakters aber nicht über Anklänge hinaus. Obwohl einmal eine bald abbrechende Fuge folgt, fehlt eigentlich die Polyphonie. Alles ist auf geordnete Pracht gerichtet, so daß auch die Modulation T—D nicht überschreitet.

Dieser freieren Form stellen wir eine gebundenere gegenüber, das Orgeltrio. Es ist bereits durch Spitta (II, 691) ausgesprochen worden, daß diese Form der Orgel nicht arteigen sei, und Riemann (Große Kompositionslehre II, 124) sagt: „Die Orgeltriosätze könnten ohne weiteres für zwei Violinen und Cembalo ausgeführt werden, so vollkommen gleicht ihre Faktur derjenigen der Triosonate . . .“, nur werden die beiden Violinen durch zwei verschieden registrierte Manuale ersetzt, während den Baß das Pedal übernimmt. Ein Thema, meist nur von einer Stimme und vom Baß begleitet vorge-tragen, wird von der anderen Stimme beantwortet, und zwar meist in der gleichen Tonart, nur in zwei Fällen in der Quint, wogegen die erste Stimme kontrapunktiert, manchmal mit einer später bei gleicher Gelegenheit ständig wiederkehrenden Figur, was an die Fuge

erinnert, ebenso wie die Dreiteiligkeit der Form: Wir haben in der Mitte eine deutliche Dominanten-Region, am Schluß (oft durch eine Coda bereichert) die Tonika. Das Thema kehrt, meist kenntlich angekündigt, rondoformig wieder, fast immer mit umgestellten Stimmen, und hebt sich deutlich von den Zwischenspielen ab, die ebensooft eine Fortspinnung des Themenmaterials wie ein leicht durchschaubares, pseudopolyphones Spiel mit den Füllphrasen der Zeit sind. Eigentliche Selbständigkeit in der Haltung der beiden Manualstimmen, denn der Baß erhebt sich nur sehr selten aus seiner dienenden Haltung, ist nicht mehr die Regel. Gewiß finden wir sie noch, so in BWV II, 26, dem wohl wertvollsten Stücke, dessen ausdrucksvolle Herbheit an die Welt der Matthäus-Passion gemahnt, wie ja auch das Thema an deren ersten Chor erinnert. Aber dem stehen doch viele Fälle gegenüber, in denen sich die Stimmen möglichst beeilen, sich zu Parallelen zusammenzuschließen, und als Ersatz für Polyphonie komplementäre Rhythmik und Sequenzimitationen in reichster Fülle aufzutischen. Der doppelte Kontrapunkt tritt denn auch gegen Bach zurück. Die Form ist klar gegliedert und alles „d'une teneur“, also von zweitem Thema keine Spur. Hier sehen wir auch die bei Krebs für diese Art Stücke charakteristische Neigung zur Wiederholung kleiner Einheiten, nicht immer im Echosinn. Doch ist der durchlaufende Zug noch so stark, daß diese galanten, die Einheitlichkeit des Barocks sprengenden Einzelzellen noch keine konstitutive Macht haben. Viele Themen zeigen empfindsamen Charakter bei barocker Formung. So BWV II, 10. Wir glauben Glückliche Töne zu vernehmen, aber schon im vierten Takt setzt die zweite Stimme in alter Art imitierend ein. Was aber der Zwang ererbter Technik nicht ganz vermochte (denn der Kontrapunkt geht von Takt 5 an sorgsam in Terzen!), nämlich den empfindsamen Hauch zu zerstören, das besorgt die Folge gründlich. Der besetzten Melodie hängt sich ein Klangspiel in Form einer kleinzelligen Fortführung abgeschalteten Phrasengutes an, das über eine Seite anhält. Zur Reprise setzt der Komponist, immer imitierend, zweimal an, gleichsam als bedürfe es eines größeren Anlaufs beim Sprung in die andere Welt, die denn auch bald zugunsten einer galanten Coda wieder verlassen wird. In Krebs' ganzem Schaffen spricht sich selten so deutlich das Dilemma aus, zwischen den Stilen zu stehen. So weiß er sich nicht anders zu helfen, als daß er sie äußerlich anein-

ander leimt, statt sich zu entscheiden oder sie organisch zu höherer Einheit zu verbinden.

Groß ist die Zahl der Orgelfugen. Die Themen stehen fast alle im geraden Takt, Auftakt ist sehr selten und meist nur bei Themen vollstümlicher Form zu finden. Durchaus nicht selten sind Themen allgemeiner Natur, zunächst eines in der Form der Huldigung an den Lehrer: b—a—c—h, ferner allein 4 über die chromatische Linie. Von den für das Spätbarock typischen Formen (nach Müller-Blattaus Klassifizierung) sind die mit drei Schlägen beginnenden selten; mehr Themen ließen sich namhaft machen, die mit vier Schlägen beginnen, aber auch hier sind diese nicht gleichsam vom Thema abgelöste Ansager der Tonika, sondern mit dem Gesamtsinn der Linie verbunden. Den Ostinatobaß finden wir nicht mehr. Der von Müller-Blattau vorangestellte Typ, der ein „harmonisch-tonales Geschehen“ zeigt, ist schwer darzulegen, da ja schon Müller-Blattau gleich hinzusetzt, daß — besonders in der deutschen Fuge — das „affordische Streben stark von melodisch-linearen Tendenzen durchkreuzt wird“. Im allgemeinen modulieren Krebs' Themen nicht. Bei den übrigen, nicht in diese Kategorie zu rechnenden Themen läßt sich der Einfluß Bachs bis ins einzelne belegen. Die meisten Fugen sind Einthemenfugen; Doppelfugen in dem Sinn, daß das zweite Thema wenigstens einmal allein aufgetreten sein muß, zählen wir nur 3. In *GA I*, 130 endlich könnte man fast von einer Tripelfuge reden, was wir aber vermeiden wollten, da das zweite Thema später nicht mehr auftritt, auch dem Hauptthema im Grunde nicht unähnlich ist, immerhin aber durch die Figurierung wie neu wirkt.

Das Ausmaß zeigt einen Reichtum von fast Bachscher Fülle: von der 10 Seiten langen Konzertfuge herab bis zur knappsten Fugette. Die seit alters geforderte Dreiteiligkeit ist nahezu überall mühelos nachzuweisen, Quintbeantwortung und das von Riemann aufgestellte Verhältnis von Dux und Comes wird ebenfalls regelmäßig beachtet. Die Exposition wird gern mit großem Umfang ausgestattet, so daß oft ein überzähliger Einsatz beigegeben ist. Ein fast immer deutlich absetzendes Zwischenspiel führt zum zweiten Teil. Hier fällt Krebs durch sein, nicht nur für die damalige Zeit, oft ausschweifendes Modulieren auf, so in der D-Fuge (*BB Mus. ms.* 30190) bis cis. Immerhin, die Regel ist auch bei ihm, über Parallele,

Oberdominante und Unterdominante nicht hinauszugehen, Bach kam ja auch damit aus. Der dritte Teil bewegt sich häufig nicht mehr in Modulationen zur Tonika zurück, sondern ist dort bereits angelangt und wiederholt den ersten Teil in gleicher Modulation und manchmal auch Stimmanordnung, natürlich mit anderen Kontrapunktischen Mitteln. Eine Reprise weist fast wörtlich, allerdings mit Auslassung des Dux, *GW I, 3* auf. Daß sich hier Krebs in Bachs Gesellschaft (wir weisen auf die längere, wortgetreuere Reprise in *Pet. II, 76/77*) befindet, ist klar, ebenso, daß diese Anlehnung an die Sonate der Fuge in weniger meisterlichen Händen gefährlich werden kann. Überzählige Einsätze sind im dritten Teil selten, die Stimmen eilen manchmal, sich lawinenhaft ballend, zur Schlußsteigerung, das Thema immer deutlicher über sich hebend. Hier ist auch der Orgelpunkt am Platze, wie bei Bach der lang ausschallende über der Tonika, auf der sich sogar (*GW I, 139*) ein ganzer Themeneinsatz findet. Eine Coda ist häufig, gern ein Motiv des Themas noch steigernd.

Der Gegensatz hat die Eigenschaft, sich zwanglos dem Thema anzusetzen und zu ihm zu kontrastieren, durch sein Eigenprofil das lineare Wesen der Fuge zu symbolisieren. Bei so beschaffener Anlage ist aber doch festzustellen, daß er sich kaum je erhält. Wir können hier zum Teil auf das Beispiel Bachs hinweisen, der ihn wiederum im „Wohltemp. Klav.“ häufiger bewahrt als in seinem Orgelwerk. Das kann zwei Gründe haben: Entweder ist der Fortgang reich genug an anderem kontrapunktischem Material, oder wir haben ein Merkmal der Verödung des polyphonen Denkens vor uns. Die meisten Fugen sind vierstimmig, was ja auch die Fülle des Orgeltones verlangen kann, doch beobachten wir bei Krebs wie bei Bach eine Durchschnittsneigung zum dreistimmigen Satz, der nicht nur die Zwischenspiele beherrscht. Eine genaue Betrachtung ergibt die Tatsache, daß Krebs die Vollstimmigkeit noch häufiger anwendet als Bach. Was nun den Verkehr der Stimmen untereinander anbelangt, so erkennen wir Krebs' Meisterschaft im zweistimmigen Satz, dem er, da er ihn meistens in strukturellen Gegensatz zu den mehrstimmigen Sätzen stellt, alle Feinheiten linearer Spannkraft angedeihen läßt. Überall hat man wahrhafte Anzeichen, daß dieser Künstler seines Lehrers „Inventionen“ wohl studiert hat. — Die Schwierigkeit wächst im drei- und mehrstimmigen Satz. Zunächst sei hier ins Ge-

dächtnis gebracht, daß auch bei Bach die Vielfalt der Polyphonie in den Orgelfugen nicht so groß ist wie in den Klavierfugen, Spitta gibt dafür (I, 100) die klassische Begründung. Das bedeutet für die Orgelfuge, daß ein Einsinken in homophones Miteinander erst dann als Entartung anzunehmen ist, wenn es nicht durch entsprechende polyphone Partien wieder ausgeglichen wird. Dieser in der Orgelmusik begründete Zug wird es erklärlich machen, daß auch bei Krebs das Thema mehr nach oben drängt, also seltener in die Mittelstimmen taucht, wo es leicht zugedeckt wird, und der Zuhörer, mit dem man schon mehr als die vorhergehende Generation rechnet, sein Dasein nicht mehr fühlt. Betrachten wir den Gang der Stimmen weiter, so wollen wir auch für Krebs das Bachwort bereit halten, nach dem jede Stimme abtreten soll, wenn sie nichts Vernünftiges mehr zu sagen hat. So vermiffen wir auf längere Strecken hingezogene Akkordbrechungen, wohl gar in Form der Albertifiguren, oder zusammenhanglose Kontupfer oder die später so beliebt gewordenen Quasi-Kadenzschritte. Krebs weiß der scheinbaren Austerzung der Melodie durch feine Ausweichungen ein anderes Gesicht zu geben. Die Synkope spielt bei Krebs eine Rolle, sie durchtränkt den Satz mit Spannungen und sichert auch einer ereignisreichen Harmonik den Boden. Sehr beliebt ist auch der Brauch der ungefähren Nachahmung, ferner diskrete Anklänge und Ähnlichkeiten an Themenbestandteile, Themenvordeutungen, Überschneidungen u. ä. Die Haltung der Stimmen läßt erkennen, daß sie trotz guter polyphoner Zucht taktvolle Rücksicht auf das Thema, den *primus inter pares*, nehmen, das gleichwohl nur die Schaumkrone auf der Welle in einem Strome ist, über den nur wenige Brücken der Teiligkeit tragen. So ist es ihm auch möglich, *velut ex improviso* zu erscheinen wie oft bei Bach. — Was endlich die bekannten, besonderen Fugenkünste wie Engführung, Umkehrung u. ä. betrifft, so sagt ja schon Spitta, daß diese bei der Orgel weniger Platz zu haben brauchen. Bach bestätigt das auch, ebenso Krebs. Wieder sei betont, daß nicht Unfähigkeit der Grund ist (so sagt er in der Vorrede zur „Anderen Suite“ 1741, daß es ihm „wohl eben nicht unmöglich gewesen wäre, schwere und kunstreichere Sachen der Welt vor Augen zu legen“), sondern der Sinn des großen Virtuosen für das Orgelgemäße. Daß es nicht an mangelndem Können liegt, mögen Fälle wie das erstaunlich

meisterhafte Spiel von Thema recte und inverse (GM I, 27, 130) dartun. So lockend es wäre, in einen genauen Vergleich Krebscher Fugen mit entsprechenden Bachschen einzugehen, so müssen wir es uns doch versagen, denn erstens sind die Themen nirgends wesensgleich, und dann nimmt auch die Verarbeitung zum Teil anderen Verlauf, wir sind also nicht in so günstiger Lage wie bei der a-Tokkata, die bewußt nach Bach gearbeitet ist. Es wäre ungerecht, etwa die einfachere f-Fuge (WB Kgsb. Mus. ms. 14314) mit der tiefsinnigen Mystik in Bachs „Musikalischem Opfer“ zu vergleichen, und eine Gegenüberstellung der c-Fuge (WB Mus. ms.  $\frac{12014}{3}$ ) mit der ähnlichen Bachs in c (Pet. II, 42) würde den Schüler über Gebühr zu Boden drücken.

Wir wollen indes diesen Abschnitt über die Fuge nicht verlassen, ohne wenigstens die wichtigsten Fälle gelegentlicher Lockerung der polyphonen Disziplin zusammenzufassen. Das Thema sinkt schon hier und da affordisch ein; der Gegensatz folgt ihm darin; allzu homophone Zwischenspiele stören den einheitlichen Zug; die Stimmen terzen sich aus und lassen das Thema nirgends mehr von der Oberfläche fort; das Pedal zieht sich vom Themenvortrag zurück, wird nur stützend; das Modulationschema wird eintöniger, dafür der äußere Umfang breiter; statt neuer Entwicklungen leere Wiederholungen (dies trifft besonders auf manche Stellen in den großen Konzertfugen zu). Das widerspricht aber nicht der oben gegebenen allgemeinen Darstellung. Diese „Mängel“ treten ja nie zusammen so störend auf wie in späterer Zeit, und der Eindruck dieser den Einfluß der Zeit verratenden Eigenschaften kann immer noch durch andere Mittel aus bester alter Schule wettgemacht werden.

Von seinen Choralvorspielen hat der Meister immerhin etwas mehr drucken lassen, aber nur wieder kurze, für den Tagesgebrauch gedachte Stücke („Clavierübung . . .“ I. 2.), die großen Formen geben erst spätere Neudrucke — gewiß ein Anzeichen für die Zeit, die auch für Bachs „Kunst der Fuge“ keine Teilnahme mehr hatte.

Auch hier eine reiche Auswahl von Möglichkeiten der Choralbehandlung. Die meisten arbeiten mit dem ganzen C. f., nur noch eben an ihn anlautende oder gar ganz freie Stücke sind selten, sie sind vereinigt in der „Clavierübung“. Wir beginnen mit der ersten Gruppe.

Da stellen wir zunächst insofern eine Verwandtschaft mit Bachs Gepflogenheit fest, als Krebs sich mit Vorliebe der Texte und besonders Weisen des 16. und 17. Jahrhunderts bedient, und solche pietistischen Ursprungs und Charakters meidet. Ferner: den Wortlaut des C. f. tastet er möglichst nicht an, wir haben nur wenige Beispiele für die vorhin, etwa bei Vogler, beobachtete Kunst der affektvollen Umbrämung. Eigentliche Begleitungen für die singende Gemeinde finden sich in der „Clavierübung“: bezifferter Satz, der Beachtung der Kirchentonalarten und herbe Harmonik aufweist; Zwischenspiele fehlen. Wir können keine Übergänge zum Choralvorspiel beobachten, wie sie sich, besonders für die späteren Meister, einstellen.

Die einfachere Art der Choralbehandlung ist die in allen Spielarten des Bachschen Orgelbüchleins bewiesene, in der Krebs sich in der Anwendung von prägnanten und malenden Motiven eng an seinen Meister anschließt.

Vom Orgelbüchlein ist der Weg zum Pachelbeltyp nicht zu weit, die Kontrapunkte brauchen sich nur der Zeile noch mehr anzunähern und länger zwischen die einzelnen Zeilen auszuspringen. Die motivische und rhythmische Verschiedenheit des die Zeile vordeutenden und sie kontrapunktierenden Materials bei Pachelbel, die Bach schon überwunden hatte, fehlt so auch bei Krebs, dieser ist vielmehr bemüht, alles möglichst in eine Linie zu bringen. Bekanntlich werden aber auch bei Pachelbel die Zeilen nicht immer alle in der gleichen Weise vorfugiert, sondern erfahren eine verschiedenartige Behandlung, die bis zur Raumkenntlichkeit geht. Die Fugierung löst sich dann immer mehr in Imitation und gelegentliches Anlauten auf, die Zwischenspiele werden breiter, nehmen fremdes Material auf, wenn dieses „Fremde“ nicht ein bis ins Allgemieste aufgelöster Choralanklang ist, rhythmische Umgestaltungen treten hinzu, die Zeilenmelodie wird gedehnt oder verkürzt, gelegentliche kanonische Stellen treten auf, und wie die Künste alle sonst heißen mögen, die nur das Eine bestreben, dem dann einsetzenden C. f. eine möglichst vielfarbige, eindringliche, aber nicht aufdringliche Vordeutung zu geben. Bei so beschaffenen Zwischenspielen flutet der Tonstrom beim Ertönen des Chorals möglichst selbständig weiter; indes das Material entstammt immer noch dem C. f., und Choral und Kontrapunkte haben noch nicht völlig gleiches Gewicht.

Bei manchen Stücken wären wir nahe an den Phantasien, wenigstens was das „selbständige Stimmungsbild“ (Sp. I, 599) betrifft. So in „Wenn mein Stündlein“ (GL I, 43), obwohl hier — mit gelegentlicher Zuhilfenahme anderen motivischen Materials — das Hauptmotiv der ersten Zeile entnommen ist, so daß, meisterhaft verarbeitet, der Kontrapunkt an den Tod mahnt. Zu dem teilweise dichten Gewebe der Manuale gibt das C. f.-führende Pedal die füllende Grundlage. Noch voller vielleicht gestaltet sich der Zusammenklang in „Meinem Jesum“ und „Von Gott will ich nicht lassen“ (BB Mus. ms. 12010), die freies motivisches Material in eigenartiger Harmonik zu glanzvollem Höhepunkt führen, bei denen auch Orgelpunkte eine Rolle spielen. Ähnlich beschaffen ist „Herr Jesu Christ“ (GL III, 58), nur daß hier der Choral im Sopran liegt. Die allen diesen Stücken eigene, in der Durchführung eines Motivs begründete Neigung zu rondoformiger Wiederholung zeigt auch „Heute triumphiert Gottes Sohn“ (BB Mus. ms. autogr. 17858). Arienmelodik und eine der Arie sehr nahe kommende Form — die ersten 8 Takte sind ein richtiges Ritornell, das den ganzen Fortgang speist — weist das melodisch reizvolle „Freu' dich“ (GL I, 104) auf. Andere Stücke lassen in steigender Weise die Versandung des kontrapunktierenden Materials erkennen. Die in den ersten Takten gelegenen motivischen Reime, wie in „Meinen Jesum“ (GL II, 38) bereits allgemeiner Natur, platten sich bei erklingendem C. f. zu bloßen Begleitfiguren ab, auch der C. f. hält sich hier, dem Spittaschen „Einweben“ nicht hold, in räumlicher Entfernung. Kein Zweifel, das sind nicht Phantasien mehr, das sind Figurierungen mit Vor-, Zwischen- und Endspielen, die sich durch diese und zudem durch die meist größere Unbestimmtheit des kontrapunktierenden Materials vom Typus des Orgelbüchleins unterscheiden.

Über die Vizinien können wir uns kürzer fassen. Wir haben deren 13 in der „Clavierübung“, dazu noch eines in BB Mus. ms. 12010. Die im erstgenannten Werk halten sich betreffs der Zwischen- und Nachspiele (Vorspiele sind keine da) in so engen Grenzen, daß sie höchst wahrscheinlich nicht zum Präludieren, sondern zum alter-nativ-Musizieren bestimmt sind. Einige zeigen gleichwohl Eigenart in der kontrapunktierenden Stimme.

Kurz sei auf die Choräle für ein Instrument und Orgel hinge-

wiesen. Diese stammen, so weit datiert, aus den Jahren 1742—1751. Meistens verarbeitet die Orgel echt triomäßig eigenes, in den ersten Takten exponiertes Material. Wir werden in dieser Bearbeitungsart an diejenige Bachs, etwa in den 6 Schüblerschen Chorälen erinnert, auch Pachelbelsche Anregungen sind verwendet. Der Orgelpart könnte auch für sich bestehen, so daß man hier von Phantasien sprechen kann. Die Form erinnert wieder an die der Arie. Die Krone aller mit der Orgel begleiteten Instrumentalstücke ist die meisterhaft polyphon verschlungene *f*-Phantasie im Archiv von Breitkopf & Härtel, deren Anfang an Bachs „Komm Heiliger Geist“ (Pet. VII, 4) an klingt, sich aber zu selbständiger Kraft steigert.

Diesen den ganzen C. f. behandelnden Vorspielen stehen nur 3, die ersten Zeilen fugettenmäßig durchführende gegenüber, für die wir als Quelle nur Neudrucke haben: Zanger: „Choralpräliedenbuch“ S. 96, Herzog: „Praktischer Organist“ IV, Nr. 4 und 31. Daß diese knappen, gut kontrapunktierten, an Kauffmanns „Seelenlust“ erinnernden Stücke wirklich von Krebs sind, war sonst nicht zu beweisen.

Reicher vertreten sind die „Präambula“ über Choräle. Sie sind gesammelt in des Meisters „Clavierübung“, die 13 Choräle je dreifach behandelt, als Präambulum, dann alio modo, endlich beziffert. Von den beiden letzten Arten wurde schon gesprochen. Die Präambeln gliedern sich einmal in Vorspiel und Fuge (GU I, 25), und 11 freie Stücke. Diese lauten alle an die erste Zeile an. Nach rein musikalischen Prinzipien wird das Motivmaterial ausgesponnen, meistens herrscht lebhafteste, die Sequenzen nicht verschmähende, der freien Polyphonie zugewandte Bewegung. Trotzdem sind manche Stücke nur ein geschicktes Spiel mit Figuren um die Hauptpole T—D, wieder andere streuen Rezitative ein und stehen so an der Grenze zu denen, die Ausdruck suchen, und, wie wir sagen müssen, auch finden; das sind die die volle Zeile zitierenden.

Werfen wir einen Blick auf des Meisters gesamtes Choralschaffen zurück! Die Anlehnung an Bach konnte wohl überall festgestellt werden; auch hier Hochachtung vor dem unversehrten C. f., Neigung zur großen Form, dazu ein noch größeres Ausschalten modischen Stileinflusses als bei dem freien Stück und Fuge. Aber auch bei Krebs wie bei allen Schülern findet sich nichts von jener vertieften Wort-Ton-Symbolik im Choral, die bei Bach eine so große Rolle

spielt. Er wird seine Schüler wohl darüber nicht unterrichtet haben, weil Forkel davon schweigt, weil seine Schüler, wie gesagt, sie nicht anwenden und weil Ph. E. Bach die Choralgesänge seines Vaters ohne den Text veröffentlichte, was doch geschehen wäre, wenn der Sohn überhaupt etwas von dessen Wichtigkeit geahnt hätte.

Joh. Pet. Kellner (1705—1772) schließt sich zeitlich und stilistisch an Krebs an. Wir konnten 18 Stücke, meistens geringeren Umfangs, sammeln, von denen oft zweifelhaft sein kann, ob sie einerseits Orgelmusik sind, andererseits, ob sie nicht seinem Sohn Joh. Chr. Kellner angehören könnten. Die Quellen sind: BB Mus. ms. 11544: 2 Drucke und 9 hshr. Stücke; L.W. Dresd. Mus. ms. 2969/4: Präl. u. Fuge C; Bibl. Conf. Brüssel Mus. ms.: 3 Fugen; Mus.=Bibl. Peters: Präl. u. Fuge d.

Von den 4 Präludien ist eines „pro organo pleno cum pedale obligato“ ausdrücklich bezeichnet; das andere derselben Berliner Handschrift ist von der gleichen Struktur. Ihr virtuosos dreistimmiges Wesen steht zu dem des Dresdener zweistimmigen C-Präludium in Gegensatz. Dies Perpetuum mobile ähnelt einer Bachschen Invention, etwa der in F. All diesen Stücken ist die Neigung zu klarster Übersichtlichkeit eigen, überhaupt ein Zeichen Kellners. Ähnliches ließe sich für das pedalisches noch reichere g-Präludium feststellen. Bei allem rationalistischen Streben nach kleinzelligen Symmetrien aller Art zeigt Kellner immer noch echten Orgelsatz. Die größte Leistung aber ist das d-Präludium (Mus.=Bibl. Peters) mit seinen mächtigen Pedalsoli, seiner brausenden Virtuosität, seiner Vollgriffigkeit, seinem nach großer Steigerung abschließenden Rezitativ, das das in vielen Fällen wirksame Vorbild, Bachs F-Lokkata, vergessen läßt. In diesem Stück setzt sich Kellner Krebs an die Seite. — Die beiden Trios erinnern an Krebs'sche Faktur. — Von den 10 Fugen fällt über die Hälfte dadurch auf, daß sich ein geschickter Pedalsatz trotz größeren Umfangs der Stücke nicht durchführen läßt. In seinen unzweifelhaften Orgelwerken, so der D-Fuge im Berliner Ms., führt Kellner das Pedal durchaus obligat, so daß es manchmal über die Handstimme zu stehen kommt. Für Thema, Bau und Kontrapunktische Mittel kann man im allgemeinen auf Krebs verweisen, mit dem Unterschied freilich, daß Krebs' von glanz-

vollen Zwischenspielen durchzogene Konzertsuge bei Kellner fehlt. — Zwei Choräle zeigen den Pachelbelstil, der eine den C. f. bescheiden kolorierend. Im Bestreben, alles möglichst in eine Linie zu bringen, erinnert „Allein Gott“ an die Krebsche Arbeit über diesen Choral. Weniger eignet die orgelmäßig gebundene Art dieser Choräle dem arienförmigen „Was Gott tut“, das, wie auch „Herzlich tut mich verlangen“, gestochen, in Arnstadt im Beumelburgischen Buchladen zu finden war. Von der lieblichen italienischen Melodik kann man sich in Straubes Neudruck überzeugen.

Joh. Trier (1716—1790) ist uns interessant durch sein „Präludium auf drei Orgeln in der heiligen Christnacht Anno 1755“. Die Mitteilung dieser Merkwürdigkeit wird der Güte des Herrn Prof. Stöbe-Zittau verdankt, der das Autograph besitzt. Das Werk ist dreiteilig. Die Anordnung läßt die erste Orgel mit 80 Taktten von 102 am meisten zu Worte kommen, die zweite hat 63, die dritte nur 50 Takte zu spielen. Es herrscht das konzertierende Prinzip, vorwiegend zwischen der ersten und zweiten Orgel, die dritte wirkt mehr füllend oder echogebend. In Nachahmung und kanonischen Stellen ist kein Mangel. Diese häufen sich im zweiten Teil, wo wir sogar etwas wie eine beginnende Fugendurchführung zwischen der ersten und zweiten Orgel haben. Hier lösen sich die beiden Instrumente prachtvoll ab. Einfluß der Satztechnik von Bachs Konzerten für drei Klaviere ist unverkennbar. Virtuoser Einschlag fehlt. Alles ist auf schreitende Würde angelegt, wozu auch die punktierten Rhythmen passen. Nicht nur wegen seiner Satztechnik ist dies Stück auch heute noch hörens Wert. — Das Präludium in a, ebenfalls Autogr. in Prof. Stöbes Besitz, ist Klaviermusik. Endlich teilt der Enkelschüler Triers, Karl Ed. Hering, in „Orgelmusik für Unterricht . . .“, 2. Aufl., 3 kurze Präludien mit, die Bruchstücke zu sein scheinen.

Joh. Phil. Kirnberger (1721—1783). Der Orgel gelten nicht viele seiner Werke. Gedruckt sind „VIII Fugues pour le Clavicin ou l'Orgue“, Berlin 1774. Choralbearbeitungen finden sich im „Musikalischen Allerley“, „Musikalischen Vielerley“, in Kühnau's „4-stimmige . . . Choralgesänge“ (I, 1786), in dess. „Choralvorspiele“. Diese finden sich auch in vielen Abschriften und Neudrucken. Handschriftlich sind vorhandene Stücke in BB Mus. ms. 11632,  $\frac{11633}{25}$ , 30026, 30145 und 30195.

Um zu einem gerechten Urteil über Kirnbergers Orgelkompositionen zu kommen, rufen wir uns die Tatsache ins Gedächtnis, daß er erstens Theoretiker war, zweitens der Berliner Schule zugehörte. Der erste Umstand mag seine Neigung zur Gelehrsamkeit und rationalistische Abneigung gegen das Virtuose erklären. Aus seiner Angehörigkeit zu der Berliner Schule ergibt sich, daß er dort wenig Gelegenheit zur Orgelmusik im Geiste Bachs fand, da die rationalistische Stadt Friedrichs des Großen kein geeigneter Boden für vertiefte Religiosität war, die allein wahren Orgelstil verbürgt. So behält Kirnberger auch die alte Gemeinsamkeit von Klavier und Orgel bei, wie deutlich ausgesprochen in den „VIII Fugues“, wobei als Grundinstrument aber das Klavier angenommen wird, da die selbständige Pedalpartie fast ganz geschwunden ist und alles ebensogut von den Händen allein ausgeführt werden kann. Daher finden wir wenig eigentlich Orgelmäßiges im Sinne seines Lehrers.

Diesem Orgelstil kommt das c-Präludium, laut Autogr. aus dem Todesjahr stammend, noch am nächsten. Kurz, aber ohne Pedal nicht ausführbar, zeigt es dreiteilige Form. Diese Teile sind durch Bindungen, kanonische Führung, Mittelstimmenpolyphonie, thematisch beteiligten Baß und dergleichen zu einer regelmäßigen Einheit zusammengeschweißt. — Die Fugen haben ihrem Verfasser von Zeitgenossen und Späteren den Vorwurf der „Eiskälte“ und „Trockenheit“ eingebracht. Denn der Zusammenklang erreicht nur selten die Vierstimmigkeit, die Form ist nicht sehr umfangreich, Zwischenspiele und Steigerungen sind knapp gehalten, virtuoses Beiwerk fehlt, Orgelpunkte und „Bindungen“ sind selten, dafür zeigt sich in einigen eine etwas zähflüssige Gelehrsamkeit, so in der c-Fuge (BB Mus. ms. 11 632). In allen finden wir lineare Durchbildung der Stimmen; getreu Bachs Wort treten sie ab, wenn sie nichts zu sagen haben, dulden kaum Füllstimmen und Austerzung, auch Stimmanreicherung wird im allgemeinen gemieden.

Beruhet so das Andenken Kirnbergers wesentlich auf seinen freien (besonders galanten Klavier-)Stücken und Fugen, so treten die Choräle zurück. Im Grunde hat Müller-Blattau schon recht, wenn er sagt, Kirnberger komponierte, wie auch die anderen Theoretiker, Choräle „nur, weil es ihre Zeit von ihnen verlangte“. Wir setzen hinzu: weniger die Zeit, aber ihre Schüler, die Musterbeispiele ver-

langten. Was wir oben für W. Fr. Bach abwiesen, handwerksmäßige Mache, hier möchten wir sie schon eher sehen. Wir können mit ein paar Worten hier an Kirnberger gleich seinen Mitschüler bei Bach und Mitbürger in Berlin Joh. Fr. Agricola (1720—1774) anschließen, von dem uns in BB Mus. ms. 30195 etliche Choräle erhalten sind, von denen eine Notiz sagt: „Dieser und nachfolgende sind ausgearbeitete Choräle im Kontrapunkt der Oktave . . .“ Damit ist aber auch alles gesagt, denn es handelt sich hier um Kontrapunktische Übungen ohne Rücksicht auf ein besonderes Instrument. Die Kontrapunktierende Stimme führt mit unbekümmelter Einseitigkeit ein Motiv oder eine Manier durch. — So nüchtern hält es nun Kirnberger doch nicht. Gewiß, wir haben eine ganze Anzahl Choräle, die, dreistimmig, ohne erkennbare Zwischenspiele, in ihren Kontrapunkten zu dem in der Oberstimme liegenden C. f. jenes eigentümlich zwischen Linearität und Akkordik schwankende Wesen zeigen, das sie fast auch zur Gemeindebegleitung tauglich machen könnte. Glücklicher ist unser Meister, wie auch sonst, im zweistimmigen Satz. Es bleiben noch drei Choräle, die wie die entsprechenden Krebschen mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen versehen sind („Herr Jesu“ aus Kühnau „Choralgefängen“, „Komm, oh Komm“ aus derselben Quelle und „Ich dank dir schon“ aus dem „Musik. Vielerley“). Der eine erinnert an Bachsche Flötenkantilenen, ein anderer ist dadurch interessant, daß uns die Registrierung erhalten ist, deren Angabe wohl von Kirnberger ermächtigt wurde, da er Lehrer und Freund Kühnau war. Sie lautet: „Zur Phantasie im Oberwerk: gedackt 8', Prinzipal 8', Rohrflöte 4'. Zur Melodie im Hauptwerk: Prinzipal oder gedackt 8', Trompete 8'.“

Joh. Gottfried Mützel (1728—1788) hat für die Orgel selbst nichts veröffentlicht. Erhalten ist: BB Mus. ms. Autogr.: „Sechs Klavierconcerte . . .“, enthaltend 3 Choräle, 1 Präl., 1 Fuge. BB Mus. Autogr.  $\frac{15762}{1}$  „Technische Übungen“, enthaltend u. a. 3 Choräle, Fragmente zu solchen und ein namenloses Stück. Mit den „Technischen Übungen“ werfen wir einen Blick in des Meisters Lehr- und Schaffenswerkstatt. Die uns erhaltenen, meistens losen Blätter sollten wohl eine Art Anleitung zum Phantasieren geben. Ein guter Teil dieser Skizzen und Vorschläge gilt einem Pedalinstrument, wahrscheinlich der Orgel. Wir erkennen, wie Mützel

das Pedal benutzt wissen wollte: vorwiegend zum solistischen Vortrag, dann bei Vollgriffigkeit zum Entlasten der Hände, so daß in diesen Fällen keine eigene Linie mehr herauskommt. Die Akkordik ist durch Vorhalte usw. so kompliziert, daß das Pedal eingreifen muß, wobei Unisoni der Hand- und Fußstimmen vorkommen. Gelegentliche Vorschriften deuten auf das Pedal. So lesen wir: „Halte- und bindende Sätze in den Händen und arbeitende und laufende Sätze in den Füßen“, oder „Arpeggio in beyden Händen und haltende Töne in den Füßen“, dann wieder sollen „Viel Passagen mit Triller im Baß“ geübt werden, der Triller wird auch sonst beobachtet: „Beym Triller die Füße gut aufgehoben“ und „Den Triller im Pedal ganz dicht unter die Semiton in die Höhe schlagen“. — Ein noch besserer Beweis für Pedalsolistik ist das Kuriosum eines 48taktigen Präludiums in C, zu dem wir auf S. 260 des Konzertbandes eine 82-taktige Vorstudie haben. Es wäre verlockend zu zeigen, wie der Meister aus dem offenbar Schematischen dieser Etüde ein Werk geformt hat, das, Krebs hinter sich lassend, sich neben Bach stellen kann. Die anfängliche Einstimmigkeit ist nur scheinbar (nur zum Schluß tritt ausgeschriebenes Doppelpedal ein), denn es setzen sich bald Rand- und Binnenlinien aus, Orgelpunktwirkungen, Lagenzkontraste treten auf, die Klaviatur wird weitgehend durchmessen, rhythmische Vielfalt erhebt sich in der Mitte, entwirrt sich am Ende. Als Beleg diene eine Probe:

*Ped.*

The image shows a musical score for the pedal part of a piece, consisting of four staves of bass clef notation. The first staff starts with a C-clef and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and trills (tr). The second staff has a triplet of eighth notes. The third staff has a trill and a triplet. The fourth staff has a triplet and a trill. The piece ends with a double bar line.

Gleichgültig, ob dieses Stück dem eigenen oder Schülergebrauch dienen sollte, seine Existenz zeigt, daß der Meister der Überlieferung gewachsen war. Ebenso eigenwillig ist das — ob fragmentarische? — unbezeichnete Stück in g, das wir Präludium nennen wollen. Ohne eigentliche Polyphonie zu entfalten, eignet ihm jener zwischen Vollgriffigkeit und Rezitativik schwankende, besonders für Ph. E. Bach bezeichnende Zug, der keine erkennbare „Form“ gibt, außer daß T und D umkreist werden. Die Freistimmigkeit, zu der die jähen Pausen und Fermaten, Seufzervorhalte, rhythmischen Verwicklungen und Verzierungen sehr wohl passen, bezieht ebenso gelegentliche imitatorische Partien wie Pedalsoli von ausgiebiger, etwas grimmiger Virtuosität in sich ein, die auf einem Orgelpunkt ausruhend, ihren Stoff zu breiter Steigerung an die Manuale weitergeben.

Diese eigentümliche Bindung alter und neuer Elemente zeigt auch das Monstrum von 562 Dreivierteltakten, das wir eher als Fuge eine Fugenphantasie nennen möchten, und das der Meister sicher so nicht veröffentlicht hätte. Die eigentlich fugierenden Teile sind nur gering, denn nur in 142 Takten tritt das Thema als Ganzes auf, im übrigen steckt das Thema nur den Kopf heraus, um schnell dem üppigen Klangspiel Platz zu machen, das sich aus seinen Motiven erhebt. Das Schwelgen in verminderten Septakkorden, das dann doch in eine empfindsame Kadenz ausgeht, ist bezeichnend für diesen Sturm- und Drangstil. Erregt modulierende Rezitative, Schwanken zwischen Dur und Moll, sturmartig den ganzen Umfang der Klaviatur durcheilende Läufe, rascher dynamischer Wechsel einen sich mit empfindsamen Terzenketten und Vorhaltseufzern, stehen neben altbachischem Erbe wie Quintsequenztechnik, Festhalten des Gegensatzes bei der Fugierung, Orgelpunkten unter Terz- und Sextenzügen, eigenartigen Pedaleffekten — kurz, ein eigentümlicher Mischstil, geeint in der Individualität eines Meisters, bei dem Riemanns „Musiklexikon“ an Brahms erinnert. Die alte Schule beweist Mützel in einem Fugenfragment, dessen Thema, wohl die Choralzeile „Wenn wir in höchsten Nöten sind“, streng bearbeitet wird.

Was die Choräle betrifft, so zeigen zwei ein einfaches Gesicht. Man kann zweifeln, ob es Vorspiele oder Begleitungen sind. Daß



diese Fülle, so ergibt sich ein völliger Ausfall von Choralgefüge und Pachelbeltyp. Der größte Teil gehört dem Typus des Orgelbüchleins oder dem figurierten mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen an, letzterer oft dem ersten Typus stark angenähert. Sie alle führen den Choral ganz an, nur 8 führen als freie Stücke die erste Zeile oder Anklänge an sie durch. Was nun die Auswahl der Texte betrifft, so fällt der reichliche Einschlag von Zeitgut auf. Dies deutet, wie auch die Kürze der meisten Stücke, auf die Absicht liturgischer Brauchbarkeit. Der C. f., oft in einer Fassung, die von der allgemein bekannten abweicht, muß sich hier schon manche Zutat gefallen lassen. So mischen sich eigenartig Züge der alten Verzierungspraxis mit modischen Schnörkeln etwa in „O Gott“. Es sei aber hervorgehoben, daß die originalen Notenwerte nicht verlegt werden. Die Bearbeitung weist dagegen in der Mehrzahl ein lebendiges Verhältnis zum Bachschen Stile auf. Wir hatten schon die verhältnismäßig geringe Zahl unterscheidbarer Typen festgestellt, doch bezieht sich dies nur auf die äußere Form, denn in den Kontrapunkten sehen wir die ganze Skala von stereotyper Primitivität bis zur blühenden Künstlichkeit.

Die erstgenannte liegt etwa bei der nur einmal vorkommenden Begleitung mit Albertibässen vor. Sonst sehen wir eine Manier durchgeführt, so die punktierte oder synkopierende, häufiger noch eine Figur. Von hier ist der Weg zu einem prägnanten Motiv nicht weit, das dann auch den C. f. organisch ergreifen kann, so in anmutiger Weise in „Nun freuet euch“. Hier beschränkt sich das Pedal auf eine leitmotivisch wiederkehrende Phrase, ein Zug, der uns, von Böhm gepflegt, besonders von Bach her bekannt ist, und sonst bei keinem Schüler mehr auftaucht. Wir haben in zwei Stücken ein noch viel deutlicheres Ausleben dieses Quasi-Ostinato. In dem ersten hat auch die rechte Hand — der C. f. liegt in der linken — ihr ständiges Motiv, das auch in Distanz, Rhythmus und Charakter sich abhebt, eine ganz eigentümliche Trioform. Im zweiten Falle haben wir sogar zwei einander gegensätzliche, ostinat durchgeführte Melodien, von denen allerdings die erste sehr frei wiederkehrt. Daß derartige Motive dann zu einem fortlaufenden Zuge verbunden werden können, der seine Selbständigkeit nahe an die Form der Phantasie rückt, liegt nahe. Anklänge an den C. f. sind hierbei selten, jedenfalls wird die Selbst-

ständigkeit des dem C. f. gegenüber stehenden Materials möglichst gewahrt. Haben wir vor dem Einsetzen des C. f. eine Einleitung, so gibt diese meistens ihr Material zur Kontrapunktierung des Chorals weiter. Es kommt aber auch vor, daß sich Einleitungs- und Schlußspiel, die dann gleich sind, vom Choral und seiner Behandlung abheben, z. B. als Pedalsolo. Diese Einleitungen sind bemerkenswert. Wir haben da einerseits noch ganz Bachische Art wie in „Wir Christenleut“ (II), wo ein trotz Echoeffekten, gelegentlichen Austerzungen und kleinzelligen Wiederholungen linear gesetzter zweistimmiger Satz eröffnet, der so beschaffen ist, daß die ersten beiden Zeilen des Chorals, der im Pedale doppio liegt, zu ihm passen. Andererseits zeigen viele Einleitungen doch schon modernes Gepräge. Wir sehen da Unisoni, dynamische Gegensätze auf engem Raum, pathetische Sprünge, charakteristische Pausen, Seufzervorhalte. Der Choral liegt dann, wie so häufig bei Dley, im Pedal. Oder wir haben eine richtige Arieneinleitung. Manche von diesen Stücken sind Musterbeispiele der Symmetrie; so bemerken wir in „Sei Lob“ immer 7 Takte Zwischen- (bzw. Vor- und Nach-)spiel und 8 Takte Choral, wie überhaupt eine wohlüberlegte, auf dem Gleichgewicht der Zweier- bis Achttaktersymmetrie beruhende Einteilung dieser Einleitungen den Einfluß der Klassik spüren läßt. Von einer solchen Form ist die der Arie nicht sonderlich entfernt. Sie begegnet zweimal; Teile des Ritornells sind als Kontrapunkte dem Choral untergelegt.

Aber alle diese Besonderheiten bedeuten nicht viel gegen eine Spezialität Dleys: den Kanon. Mehr als ein Viertel der Stücke zeigt ihn, nicht berücksichtigt die vielen gelegentlichen kanonischen Anklänge, die sich ungezwungen im Stimmenverkehr ergeben. Und zwar ist es nicht nur der meistens leichtere Kanon in der Oktave, sondern auch der in der Sekunde, Quarte, Quinte, Septime und None, auch in der Umkehrung kommt er vor. Wenn man hier den strengen Maßstab Spittas (I, 383—86), die Anwendung des Kanons im Orgelchoral betreffend, anlegen wollte, so wäre ihm allerdings nicht immer genügt, denn offenbar liegt es Dley in erster Linie an der Lösung der Aufgabe, nicht an deren ästhetischer Erfüllung. Seine Kanons zeichnet — Walthers gegenüber — ihr reibungsloser Verlauf aus, auch ist der Umfang der Stücke geringer, die Umspielung mit fließender Be-

wegung fehlt bis auf einen Fall, die Kontrapunkte wollen etwas mehr bedeuten, nehmen, wie in „Ich dank dir“, ein eigenes Motiv auf oder verleiben sich C. f.-Anklänge ein, manchmal entsteht ein fünfstimmiges Gewebe, in dem jede Stimme ihren eigenen Sinn hat, obwohl das Regelmäßige die Trioform ist. Trotzdem führt Dley ein richtiger Instinkt dazu, die nachsingende Stimme möglichst nicht in auffallender Lage und merklichem Abstand zu halten: Sopran-Baßverhältnis ist selten, meistens Sopran zu Alt oder Tenor, und dann mit dem Zeitunterschied einer Viertel- oder halben Note. Manchmal ergeben sich ungezwungen herbe, archaisch scheinende Zusammenklänge. Als Choralvorspiele können die meisten der Stücke doch gelten, da sie orgelmäßig gut ausführbar sind und des Flusses nicht entraten, was man besonders von „Nicht so traurig“ sagen kann, das eine Figur der Einleitung aufs glücklichste mit dem Choral verschwifert. Die Freude am Kanon treibt nun den Komponisten, die zu behandelnde Melodie, möglichst unaufdringlich, noch öfter zu bringen als die Überschrift anzeigt. Besonders kunstvoll ist z. B. die Arbeit in „Brunnquell“. Einem grundsätzlich einstimmigen Vorspiel improvisatorischen Charakters, das auch als Nachspiel dient, stellt sich der Choral entgegen „in canone alla quinta“, für „2 oder besser 3 Clav. u. Ped.“. Die ersten 8 Takte zeigen zu dem Kanon im Alt einen wenn auch rhythmisch geänderten, notengetreuen im Tenor, dann tritt Wiederholung ein, wobei der Alt die Rolle des Soprans übernimmt und umgekehrt (hier nur Klangeffekt). Die 8 letzten Takte zeigen ebenfalls künstliche Arbeit.

The musical score is arranged in four staves. The top two staves are labeled 'dextra' and the bottom two 'sinistra'. The first staff (Soprano) begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. It contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *mf*. The second staff (Alto) is initially silent, then enters in the second measure with a treble clef, playing a similar melodic line starting on G4. The third staff (Tenor) begins with a bass clef and contains a lower melodic line starting on G3, with a dynamic marking of *p*. The fourth staff (Pedal) is initially silent, then enters in the second measure with a bass clef, playing a single note G2 with a dynamic marking of *p*. The score is divided into two measures by a bar line.

Die freien Stücke, ein Zehntel aller, zeigen in verschiedenartigster Form Beziehung zum C. f. Nur die ersten drei Löhne begegnen uns zweimal, fünfmal — und zwar als erste Melodie — die ganze erste Zeile, einmal die beiden letzten Zeilen, und zwar am jeweiligen Schluß des zweiteiligen Stückes deutlich heraustretend. Der C. f. hebt sich in „Ach was . . .“ nach anfänglicher Andeutung im Sopran im Bass deutlich heraus. In „Wenn meine Sünden“ tritt er doppelt auf: im Sopran und in starker Vergrößerung im Pedal, hier als Grundlage eines Achtakters. Er wird, empfindsam gedehnt und mit Anhängen versehen, zur achttaktigen Periode frisiert in „Nun danket alle Gott“.

Die Form strebt eher nach Symmetrie als nach Affekt, auf den überhaupt Oley, so viele Bach'sche Züge die obige Darstellung auch erkennen läßt, nicht immer oder doch nur ganz allgemein eingeht. Wir haben da als deutlichst erkennbare die Rondoform. Auch die 3 Stücke mit Wiederholung des ersten Teils, umfangreiche Gebilde empfindsamer Haltung, zeigen, besonders im ersten Teil, leicht gliederbare Abschnitte. So zerfällt „Es ist vollbracht“ in lauter Symmetrien von 2—8 Takten, meistens durch Pausen voneinander getrennt, wogegen die Trioform mit ihren rhythmischen und melodischen Verzahnungen — symbolisiert im durchgehenden Maß, der hier bereits bedenklich zerklüftet und von Pausen durchsetzt ist — in interessanter Form anzukämpfen versucht.

Die Vermischung der Stile sehen wir noch weiter vorgeschritten bei Gottfr. Aug. Homilius (1714—1785). Wir haben als beste Quelle seiner Choralvorspiele das Dresdener Mus. ms. c. Oh 1653, von dem wir in BB Mus. ms. 12010 und 190 Abschriften besitzen. Es kommen noch hinzu 2 Stücke in BB Mus. ms. 11544 und ein als „4 Trio für Orgel Nr. 1 (M.)“ bezeichneter Neudruck in G im „Orgelfreund“ 12.

Wir haben noch wenig original Bach'sche Typen in diesen „Prä-ludia zu geistlichen Liedern vor 2 Claviere und Pedal“, nicht mehr den des Orgelbüchleins, auch der Pachelbeltyp ist sehr spärlich vertreten, zudem in einer der Phantasie nicht fernstehenden Form: die erste und andeutungsweise die zweite Zeile geben das Material für die Kontrapunkte. — Von Phantasien kann man eigentlich nicht mehr reden, man rechnete denn „Allein Gott in der Höh“ dazu, das den im Pedal liegenden C. f. in eigenartiger harmonischer Beleuchtung zeigt, das vorgesezte Motiv nicht aus den Händen läßt und, alle Lagen virtuos nuzend, zu fast orchesterlicher Wirkung ansteigt. Da es 3 Handschriften überliefert, dürfte es ihm angehören. Hier läge schon eher verständiger Grund vor, es J. S. Bach zuzuschreiben, als das S. 181 der Bachausg. Bd. 40 gedruckte Stück, ein gutes Beispiel für die bei ihm übliche Figurierung, die dem von Steglich gemachten Vorwurf einer gewissen „Trockenheit“ entspricht, weil die Motive an sich dann unpersönlich und inhaltsarm sind. An Stücken wie „Helft mir Gottes Güte preisen“ kann man studieren, wie bloße Umspielung mit einem Allerweltsmotiv zu lähmender Eintönigkeit

erstarrt. Anklänge an den C. f. hat das kontrapunktierende Material oft, gern mit empfindsamen Schnörkeln, Wiederholungen und Anhängen versehen, wie, ans Triviale streifend, in „Straf mich nicht“, wo man sehen kann, wie auch der Choral in dies Getue hineingezogen wird. Mit Steglichs Worten sitzt hier „die empfindsame Zutat wie ein Schminkeplästerchen auf dem Choral“. Wo sich die Einleitung weit gehen läßt, trennt sie sich vom Choral ab, so daß das Stück in zwei Hälften zerfällt, wobei das Material der Einleitung unter dem C. f., der dann ohne größere Zeilenaufpausen und längeres Nachspiel abgetan wird, zur bloßen Begleitung versandt.

So sind trotz der Anklänge und Verschlingungen Choral und Umkleidung für Homilius bereits getrennte Welten. Jener weiß sich von der modischen Empfindsamkeit zu bewahren (der Fall von „Straf mich nicht“ steht allein). Der empfindsame Hang der Kontrapunkte findet meist Genüge in der Einleitung. Die Folge läßt sich dann, so weit sie nicht wie oben versandt, nach den ererbten Regeln ausspinnen, bringt auch die nötige Portion Sequenzen auf, rhythmische Verwicklungen und Durchführungen einer Manier — beliebt ist die punktierte — fehlen nicht. Die alte Schule zeigt Homilius auch im eifrigen Vorweisen der erlernten Künste wie kanonischer Bildungen, die häufiger, allerdings ohne symbolischen Wert, begegnen. Man fühlt die Absicht, hier die Hörer auf die eigene Gelehrsamkeit hinzuweisen. Zu Bachs Zeiten war das nicht nötig gewesen, da wurde der Kanon auch noch fühlend verstanden, wenn die nachsingende Stimme „wie der Schatten, den ein Körper hinter sich wirft,“ eben noch ins Bewußtsein fiel. Vielleicht war man aber doch nicht mehr so sicher in den Künsten der Versetzung. Also beließ man den Kanon bei der Oktave und setzte die zweite Stimme in vorsichtigem Abstände dazu; meistens berühren sich die beiden Kontrahenten nur im letzten (bzw. ersten) Takt, höchstens daß bei der Schlußzeile eine nähere Verbindung eintritt.

Der Rest besteht, eine Fugette über „Christ lag in Todesbanden“ abgerechnet, aus Trios, freien Stücken, die ihr Thema einem meistens verbrämten Fragment der ersten Zeile entnehmen. Diese Art, obwohl von Scheibe (Krit. Musikus, S. 427) erwähnt, ist bei den Bachschülern sonst kaum zu finden, wenigstens nicht ausdrücklich so bezeichnet.

Die Gründe liegen auf der Hand. Erstens liegt allen Schülern doch die altbachische Ehrfurcht vor dem Chorale als einem Ganzen, Unantastbaren, das nicht als subjektives Fragment einem vagen Klangspiel zum Opfer fallen darf, noch zu fest in den Knochen; und zweitens wählte man sich zum freieren Präludieren lieber die leichtere Form des „Präludiums“ (Krebs' „Clavierübung“). Die Form dieser Trios ist die bei Krebs beschriebene, aber in „der Graunschen Manier“ mit der stereotypen Melodiebildung bei leeren Väßen, wenn auch Stimmkreuzungen und doppelten Kontrapunkt nicht vermeidend, mit Neigung zu einer Art Reprise, Geigenfiguren und anderen Beeinflussungen durch die Triosonate. Die Modulation von „Ach Herr mich armen Sünder“, die von c nach cis führt und sich dort unter der neuen Vorzeichnung behauptet, ist Ausnahme. Es wird nicht der leiseste Versuch spürbar, die Stimmung des Chorals auszudrücken. Wenn der zugehörige Text nicht beigegeben wäre, würde man annehmen, daß es sich um alles andere als „Präludia zu geistlichen Liedern“ handelt.

In Joh. Chr. Kittel (1732—1809) tritt uns noch einmal eine ausgeprägte Organistenpersönlichkeit entgegen. Schon oben hatten wir Bezug genommen auf seinen „Angehenden practischen Organisten“ (N. D.) und müssen das Werk auch hier als Quelle für Kompositionen nennen. Es enthält auch einige Stücke aus Kittels beiden anderen Hauptwerken, den „Großen Präludien“ 1, 2, Leipzig v. J. (G. P.), enthaltend 16 Stücke in der Reihenfolge der Tonarten, von c—C bis G gelangend, wozu der N. D. noch drei Stücke in as, As und a bringt, so daß uns von den geplanten 24 Stücken dieses „Wohltemperierten Claviers“ 5 fehlen. Das andere Hauptwerk ist „Vierstimmige Choräle mit Vorspielen“, Altona 1803 (B. Ch.), 155 Choralvorspiele nebst ausgefetztem Choral enthaltend. Aus dem Nachlaß stammen die „24 leichten Choralvorspiele“, Bonn und Köln 1813 sowie die „24 kurzen Choralvorspiele“, Offenbach v. J. Für die übrigen Quellen kann auf Dreeß gewiesen werden. Kein Name der Bachschüler begegnet in den zahlreichen Sammlungen von Orgelkompositionen, wie sie besonders seit 1840, geknüpft an die Namen Herzog, Körner, Palme und Ritter erscheinen, häufiger als der Kittels; meist sind es aber Stücke aus den vorerwähnten Quellen. Alles in allem sind es, wenn wir die ausgefetzten Choräle und die

offenbar als Übungsbeispiele gemeinten Stücke aus dem Lehrwerk abziehen, über 300 Stücke.

Diese Zahl gründet sich aber nicht auf einen entsprechenden Formenreichtum. Es fehlen, etwa an Krebs gemessen, die große Fuge, Toccata und das freie Trio ganz, nur das Präludium ist geblieben, dem sich, meist gleicher Struktur, die Phantasie anschließt. Den Rest nimmt der Choral ein mit gut 90% des Bestandes.

In den Präludien und Phantasien, die wohl auch als „Nachspiele zum Ausgange nach beendigtem Gottesdienste“ gedacht waren, hat Rittel uns seine umfangreichsten und wirkungsvollsten Stücke hinterlassen. Sie sind mit einer Ausnahme im „freyern Stile geschrieben“. Die in Frage kommenden 22 Stücke geben eine wahre Stufenleiter der Stilentwicklung zu Rittels Lebenszeit. Da haben wir Stücke ganz im Bachstil, sogleich Nr. 1: Der Anfang mit seinem Pedalorgelpunkt auf C, über dem sich Figuren entwickeln, ablösen und steigern, erinnert sogar an Buxtehude. Schneiders improvisatorische Art sehen wir in einer Fantasie des aus Spittas Besitz in die Bibl. der Berliner Hochsch. f. Musik gelangten Manuskripts „Sammlung von ausgeführten Chorälen“ (H.Ms.), die schönsten Orgelsatz über den Orgelpunkt D aufbaut. Im 5. Präludium, „Fantasia“ genannt, haben wir sogar eine zweiteilige französische Ouvertüre, gravitatisch polyphon wie eine von Fux. Ein anderes Mal wird ein Motiv in allen Künsten dreistimmig durchgeführt (Nr. 8). Dichter noch ist der Satz in Nr. 12 mit seinen ausdrucksvollen Pedalbässen, seinen Trugschlüssen, seiner diskreten Wiederaufnahme vorheriger verstreuter Stellen, die doch die Zweiteiligkeit mit Coda erkennen läßt. Dieselbe liegt auch vor in Nr. 10 und 11 und den 3 letzten Präludien, allerdings jeweils verschieden angewandt. Sehr deutlich sind die beiden Teile geschieden im As-Präludium des A.D. (III, 69), und zwar durch Besetzung und Stil, der u. a. die Sequenz mit schönstem Erfolg benutzt; während der Hauptteil vollgriffig melodisch ist, finden wir im zweiten Teil auch den beim späteren Rittel oft vorkommenden Kettentriller, unter dem sich lebhaftere Sechzehntelfiguren deutlich machen. Zweiteiligkeit mit Coda liegt wohl auch in dem fugierten Nr. 10 vor. Rittel hat im A.D. (III, 92) eine Analyse der feinen motivischen Arbeit gegeben. Besonders schön ist hier wieder die Linie des Pedals,

das in der Mitte einen Dominanz- und am Ende einen Tonikaorgelpunkt bildet, über dem sich die Scharen sammeln. Dem letzten geht ein Pedalsolo voraus, das bei Rittel sonst selten ist.

Die von Krebs bekannte Dreiteiligkeit bieten Nr. 6 und 13 sowie das a-Präludium im A.D. (III, 74). In Nr. 6 wird fast das ganze motivische Material aus den ersten beiden Takten entnommen. Hier begegnen uns schon die später noch häufigeren Unisonothemen. In Nr. 13 haben wir ein an die Bachsche F-Lockfata (Pet. III, 16) erinnerndes Thema. Die motivische Einheitlichkeit des einzigartigen Bachschen Wurfes erstrebt unser Komponist nicht, hebt aber die Teile bestens voneinander ab. Im zweiten Teil werfen sich Pedal und rechte Hand Bruchstücke des Themas zu, der dritte ist eine getreue Wiederaufnahme der ersten 8 Takte, denen eine Coda angefügt ist, die im piano, in zur Tiefe strebenden Vorhalten verhauchend, endigt. Welch Unterschied gegen den Schluß bei Bach! Die Erinnerung an den geliebten Lehrer war noch reger in Nr. 3, bei dem schon rein äußerlich die Übereinstimmung von Ton- und Taktart auffallen könnte; wir meinen das Cis-Präludium des „Wohlt. Clav.“ II. Das zeigen die ersten Takte, denen die Zahlen der entsprechenden des Bachschen Stückes übergesetzt seien.

Wie man sieht, stimmen die ersten 7 Bachschen Takte mit 10 von Rittels überein, aber wie ist alles anders geworden! Rittels Figur greift zu größerer Sangbarkeit aus und kadenziiert nach 8 Takten auf der Dominante ab. Bald unterbrechen Läufe die Einheit, die Anfangsfigur wird verändert und imitiert. Nach dem im Beispiel Wiedergegebenen folgen 9 Takte kanonischer Bildungen, dann 9 Takte mit einem neuen imitierenden Motiv. In weiteren 3 Takten lautet, beschleunigt, das Anfangsmotiv wieder an, um dann der Coda Platz

zu machen, die wieder ein neues, mehrfach verändertes Motiv einführt, dem nach einer Pedalkadenz mit dem imitierenden Motiv der Orgelpunktartige Schluß folgt. Das Bachsche Stück mit seiner ohne Eintönigkeit durchgeführten Figur erscheint dem gegenüber trotz der angefügten Fugette viel einheitlicher, so sehr auch zugegeben sei, daß die Haltung des Rittelschen Stückes durch ihre in mehreren Graden bewährte Polyphonie orgelmäßig würdig bleibt.

Die noch in Frage kommenden Präludien zeigen alle Einschlag der zeitgenössischen klassischen Kunst; am wenigsten noch Nr. 4 mit seinen Imitationen und sonstigen kontrapunktischen Künsten. Nr. 2 teilt mit ihm die virtuose, sequenzhaltige, orgelpunktreiche und harmonisch gespannte Haltung alten Stils im zweiten Teil. Der erste Teil, äußerlich den obigen zweiteiligen Stücken ähnlich, läßt etwas wie ein „zweites Thema“ aufleuchten, wenigstens kontrastiert es merklich gegen den ersten unisonen, etwas starren Komplex in Tonlage und Tonart, sangbarer Stimmung und Struktur der Stimmführung, arbeitet aber bezeichnenderweise mit Nachahmung. Aber es verschwindet rasch und spurlos und erweist sich als — Übergang zum Anfangsthema. Ähnlich hatte schon in Nr. 4 eine an Mozarts *Lamino-Arie* „Dies Bildnis“ (Stelle: „Ich fühl es“) erinnernde schwelgerische Stelle dazu gedient, dem zweiten, strengen Teil unmittelbar voran zu gehen. Ein ausgesprochenes „zweites Thema“ findet sich nicht. So scheint es fast, als sei es in Nr. 9 in E absichtlich vermieden, denn wir haben in den ersten 12 Takten des Allegro assai überschriebenen Stückes ein Sonaten-Kopfsthema, dessen zweite Hälfte, im Charakter zur ersten im Gegensatz, eine Oktave tiefer wiederholt wird. Der Übergang läßt sich bestens an; deutlich an Mozart erinnernd, kadenziert er auf H ab. Aber nun folgt nicht das erwartete zweite Thema, sondern unter Benützung des Kopfsthemas wird nach E zurückmoduliert, dann, etwas verändert, Kopfsthema und Übergang wiederholt und eine Coda angeschlossen. Die Instrumentierung des Stückes strebt insofern nach orchestraler Farbigkeit, als die Handpartie ohne sonderlichen Grund auf zwei Klavieren gespielt werden soll, obwohl rechte und linke Hand nur im unverfälschten Verhältnis von Melodie und Begleitung zueinander stehen. Bachisch dürfte dieser Brauch nicht mehr sein. Der Orgelsatz gleicht hier im übrigen schon in vielen Punkten dem Klaviersatz, dem Nr. 7

noch mehr verpflichtet ist. Man könnte dieses Stück gut als Klavierstück ausgeben, wenn auch kleine Hände einige Mühe haben werden, und die Pedalstellen auf Klavierart angeben. An dem Charakter des Werks wäre wenig geändert, was für die Zeit der Veröffentlichung — nach 1801 — etwas anderes bedeutet als für die Bachzeit! Wir haben wieder ein klassisches Sonatenthema Haydn'scher Färbung. Ein „zweites“ Thema ist hier, und zwar am gewohnten Platz, ziemlich deutlich erkennbar, wie wir überhaupt hier einen embryonalen, nicht sonderlich ausgewogenen Sonatensatz vor uns haben. Die Durchführung allerdings arbeitet, zudem flüchtig, mit fremdem Material, und die Reprise meidet das zweite Thema. Diese „unvollkommene“ Form gab Kittel seinem Werk offenbar nicht, weil er sie nicht besser kannte, was bei ihm als Mozartverehrer undenkbar ist, sondern weil er erkannte, daß die klassische Sonatenform der Orgel, zumal im Präludium, verschlossen bleiben sollte.

Ein merkwürdiges Stück endlich ist die a-Phantasie (U. V. Kgeb. Mus. ms. 24735), von der schon Falck berichtet, daß sie mit den 7 Choralvorspielen des Halle'schen Bachs gedruckt werden sollte, wozu es leider nicht gekommen ist. Das Werk führt seinen Titel zu Recht, da es das improvisatorische Wesen betont, obwohl ein Motiv, das des Anfangs, den Fortgang beherrscht. Wir finden es recte und inverse verwandt. Die Modulation greift bis Des aus. Der Satz ist orgelgemäÙ, nicht nur wegen des schön distanzirten und sich sogar zum gelegentlichen Solo erhebenden Pedals, sondern auch wegen der Bindungen, Orgelpunkte und Klavierkontraste. Bezeichnenderweise findet sich hier keins der sonst beliebten Unisoni. Bemerkenswert sind die mannigfachen Umschläge in knappem Raum, verbunden mit reizvoller Harmonik. In dem offenbar späten, schon auf Beethoven weisenden Stück haben wir vielleicht einen Niederschlag der Improvisationstechnik des Künstlers, treuer als in den mehr ad usum organistae gemodelten, wohlgefeilten Erzeugnissen seines Lehrbuchs.

Bei der Behandlung des Chorals müssen wir etwas bei der Choralbegleitung verweilen, genauer gesagt, wesentlich bei deren Einleitungs-, Zwischen- und Endspielen. Was die Harmonik anbelangt, so besleißigt sich Kittel wenn auch nicht immer Bach'scher Kühnheit, so doch dessen Sorgfalt und Gediegenheit. Er bringt, wie man in seinen B. Ch. ersehen kann, schöner und aparter Harmonien

die Menge, weiß mit der Eigenart der alten Tonarten Bescheid und nutzt die konsequente Vierstimmigkeit durchaus instrumental aus. — Die Zwischenspiele bei Bach, wie er sie in mehreren Stücken, wahrscheinlich als Muster für seine Schüler, aufzeichnete, sind nun grundsätzlich nur ganghaft, können sich aber in dieser Eigenschaft, wie greifbar „In dulci jubilo“ und „Vom Himmel hoch“ (Pet. V, 103, 106) beweisen, zu symbolischer Bedeutung von Eigeninteresse aufschwringen und den Choral derart über- bzw. unterströmen, daß sie die Bestimmung, ob hier Begleitung oder Vorspiel vorliegt, schwierig machen. Im allgemeinen können wir aber sagen, daß Bach für derartige Ausdeutungen das Vorspiel benutzt. Kittel nun geht auf dem, wenn auch nur angebahnten Weg des Meisters weiter und strebt eine möglichst nahe Verbindung von Vorspiel und Begleitung an. Er begründet dieses ausführlich im *U.* (I, 11) und zwar mit vier Gründen. „Durch eine solche Ausführung erhält das Vorspiel 1. eine nähere deutliche Beziehung auf den Choral . . . 2. die . . . Strophen, die dem Unkundigen vorkommen, wie auseinander stehende Steine mit scharfen Ecken . . ., reichen sich vermöge dieser Bearbeitung gleichsam geschwisterlich die Hände . . ., ein solcher Vortrag . . . erhält 3. . . die einzelnen Glieder des Körpers in reger harmonischer Bewegung . . . 4. befördert er . . . auch den Ausdruck der Empfindungen, welche man zu erregen wünscht . . . kurz, das Ganze gewinnt an Interesse, Kraft und Würde.“

Die Einleitung und auch das Schlusspiel sind oft ziemlich lang, so daß man ein Choralvorspiel erwartet, bis die Bezifferung des Basses dieses als Irrtum erweist. Die nähere Ausführung dieser Bezifferung ist nicht immer dem Belieben anheimgestellt, es schwingt das angetönte Motiv auch in den *C. f.* hinein, so daß, zumal die Zwischenspiele dann allen improvisatorischen Wesens entraten, ein Unterschied gegen das Choralvorspiel überhaupt nicht mehr besteht. Das ist nicht gerade häufig, aber durch den Beisatz „mit Passagen“ als Choralbegleitung doch mehrfach belegt. In anderen Fällen verähnlicht sich das Motiv zur Begleitungsflösel, ein anderes Mal ist es ein von der Einleitung übernommener Orgelpunkt, der diese an die erste Strophe bindet. — Wo nicht mehr Einheit des Materials herrscht, sehen wir eine ziemlich bunte, doch nicht sinn- und geschmacklose Anwendung musikalischer Möglichkeiten. Die

z. B. bei Bogler fast krasse Benutzung bloßer Skalen begegnet kaum, eher schon ein zerlegter Akkord, aber dann gern irgendwie zu melodischer Wirkung profiliert, seinen Umfang auf beide Hände verteilend. Das Bestreben im engsten Rahmen einiger Takte Atempause unaufdringlich möglichst viel zu bringen, greift dann zum Rezitativ, das sich besonders gern einem Zeilentrugschluß anhängt, wie Trugschlüsse überhaupt bei Rittel nicht selten sind. Das Rezitativ kann auch als kurzes Pedalsolo begegnen, obwohl im allgemeinen die Fußstimme in den Zwischenspielen schweigt, da sie ja schon den Choral zu fundieren hat. Wir sehen dafür öfters emphatische Unisoni oder Terzengänge. Die Motive können sich auch sequenzieren oder imitieren, ja, fugierte Sätzchen kommen vor, ebenso kanonischer Fortgang. Im allgemeinen schließen die bezeichneten Bildungen an die Zeile zwanglos an, fließen gleichsam aus ihr heraus, wie auch im A. D. (I, 16) verlangt wird; doch sind auch Kontraste, etwa als Staccato, bezeugt. Auch zielen die Zwischenspiele nicht immer in die choralführende Sopranstimme. Rittel lehrt uns auch, wie man „Alt-, Tenor- und Baß-Clauseln“ einrichten soll. Auch ohne dieses erreicht unser Meister sein Ziel, durch diese Zwischenspiele den „Ausdruck des Ganzen zu befördern“, bestens. Was er uns nun im A. D. noch weiter dazu sagt, zeigt eher das Gesicht des Lehrhaften. Da wird nicht nur das Motiv des Vorspiels durchgeführt, sondern noch manche feinere Beziehung, zum Teil zwischen den einzelnen Zeilen, hergestellt. Bis zum Lüfteln z. B. geht die Beschreibung der Choralbegleitung zum Chorale „Jesu deine Passion“ (A. D. I, 24). Abgesehen davon, daß wir nicht glauben, daß Rittel selbst so begleiten konnte und mochte, und daß erst recht nicht die Kreise, für die sein Lehrbuch bestimmt war, ihm darin zu folgen beabsichtigten oder verstanden, zeigt diese Stelle, daß es unserem Komponisten nicht an kontrapunktischer Begabung und Geschicklichkeit fehlte. Wenn er diese also nicht immer beweist, so ist das nicht Unfähigkeit. Diese gute Schulung führt ihn aber nie zu dürr pedantischen Klängen, so daß die „edle Popularität“ gewahrt bleibt. — Die hier aufgestellten Beziehungen sind solche rein musikalischer Art, hinter denen kein text-symbolischer Sinn steckt. Das Schwergewicht ist vom Vorspiel auf die Choralbegleitung übergegangen. Diese Form, der veränderten Stilrichtung entsprossen, erfüllt in ihrer polyphon ge-

sättigten Homophonie die Anforderungen des „obligaten Accompaniments“.

Wenden wir uns nunmehr den Choralvorspielen zu, so wird uns nicht erstaunen, daß, da die allerwenigsten den ganzen C. f. behandeln, von Pachelbeltyp, Phantasie, figuriertem Vorspiel nicht mehr die Rede sein kann. Das Bizinium ist hier und da vertreten. Vom Orgelbüchleintyp finden sich Proben, meist einfache Umspielungen, nicht über die Dreistimmigkeit hinausgehend, aber auch manchmal in sehr geschickter Verteilung der C. f.-Zeilen auf die verschiedenen Stimmen in einer Art durchbrochener Arbeit. Eine Beteiligung des Pianoforte wird mehrere Male verlangt in den Variationen. Es handelt sich um Figuralvariationen nicht immer ursprünglicher Art. In den Veränderungen über „O Haupt voll Blut“ im A. D. (I, 42 ff.) zeigt der Komponist die verschiedenen Variationsarten, sei es, daß bloß die Choralmelodie oder die „harmonische Begleitung derselben“ oder beide zugleich behandelt werden. Wir haben da, manualiter zu spielen, punktierten Rhythmus oder Umkleidung mit einer fließenden Bewegung, an Bachs „Vater unser“ (Pet. V, 51) erinnernd, nur daß Rittel den Achtelrhythmus nicht zu nutzen weiß, so daß in seinem Stück eher der Eindruck der Eintönigkeit als der der Einheitlichkeit fühlbar wird. Die drei anderen Variationen (eine ist fürs Pianoforte) sind für volle Orgel bestimmt, einmal mit obligatem Pedal, was man auch von einer anderen sagen könnte, denn wir spüren hier in der Fußstimme noch eine Erinnerung an Böhms Basso quasi ostinato, aber nur noch schwach, und nicht so glänzend durchgeführt wie bei Dley.

Was nun die freien, d. h. die nicht den ganzen C. f. behandelnden, Choralvorspiele betrifft, so teilen wir sie, wie schon Rittel selbst vorschlägt, in solche, die ihr Thema der Choralmelodie entnehmen, und solche, die einen „verschiedenen, für sich bestehenden Gedanken“ verarbeiten.

Am besten ist das Choralthema noch in der Fugette erhalten, was nahe liegt, denn das Thema muß prägnant sein, welcher Forderung besonders die alten Weisen entsprechen; und bei dieser, dem Zuhörer nicht mehr allzu geläufigen, Form wurde es begrüßt, wenn sich eine bekannte Melodie aus dem „Wirrwar der Polyphonie“ abhob. Diese Stücke, nicht sonderlich zahlreich, zeigen uns den Zu-

sammenhang des Komponisten mit dem Bachstil. In den meisten haben wir, obwohl sie über zwei Durchführungen selten hinausgehen, einen beibehaltenen Gegensatz; manche sind streng aus geringem Material erbaut. Das Thema tritt recte und inverse auf, am Schluß gern vergrößert im Pedal. Oft wird mit der ersten Zeile als Thema auch noch eine andere als Kontrapunkt verbunden, meistens die zweite oder Endzeile. Einmal begegnet auch, daß erst die zweite Zeile durchgeführt wird, der sich dann die erste als Kontrapunkt gegenüber stellt, um sie in der Geltung zu verdrängen, eine Art Doppelfuge. Es wird viel Kunst in diesen Stücken angewandt, Engführungen, Verkleinerung, Vergrößerung und Umkehrung sind häufig, am Schluß begegnen wir Tonika-Orgelpunkten, wie in allen Bearbeitungen von „Ein feste Burg“, am mächtigsten im A.D. I, 34, das mit allen Künsten spielt. Nicht selten ist, daß sich alle Künstlichkeit in der Mitte verknäult. Kittel hat das auch gewußt und begründet diese Ungleichheit so: da die Zeit beschränkt ist, kann der Organist in der Anwendung schwierigerer Ausdrucksformen nicht „allmählig und stufenweise fortgehen“, sondern muß abbrechen und zusammendrängen. Erstes wird er nicht wollen, also bleibt ihm nur das zweite übrig. Es herrscht in diesen Stücken meistens eine lebendige Bewegung, die Fuge ist unserem Meister ja auch das „Geschöpf der feurigsten Begeisterung“, bei der auch der „gute und kräftige Schluß“ den Meister zeigt, indem das Thema dann siegreich heraustritt (A.D. II, 57). Es könnte erstaunen, daß das Thema mancher Fuge nicht frei, sondern vom Baß begleitet auftritt, ein für die spätere Homophonisierung der Fuge typisches Zeichen, das aber Kittel (A.D. I, 23) etwas wunderbarlich begründet, um nicht zu sagen entschuldigt: „Das Pedal soll . . . mit dem C. f. beschließen. Es durfte also vorher darum keine bedeutende Rolle spielen . . ., aber es durfte auch nicht anfangen einzustimmen, ohne seine Gegenwart durch einen geschickten Eintritt bemerkbar gemacht zu haben. Dies würde ebenso herauskommen, als wenn sich einer ohne Anmelden und Eintrittskompliment in eine Gesellschaft mischte, und sich dann, wenn sie in lebhafter Unterhaltung begriffen wäre, plötzlich hervorthäte und mit lauter Stimme seinen Spruch anhübe.“ Abgesehen davon, daß „exempla non trahunt“, und hier wohl eine mißverstehende Anlehnung an das bekannte Bachwort von der Stimme, die abtritt, wenn

sie nichts zu sagen hat, vorliegt: Unser Meister hat gegen diesen Satz oft selbst gehandelt, so wenn er — wofür man genügend Beispiele in den zwei Nachlaßheften, die auch sonst mehr die Schattenseiten seines Talentes zeigen, hat — das Pedal für die letzten kadenzierenden Töne einsetzt, nachdem das ganze vorherige Stück manua-liter gespielt war, ein unbachischer und meistens überflüssiger Brauch. — Diese Begleitung finden wir noch in einigen Stücken, die durch andere Mittel den Anschein eines freien Stückes erlangen, etwa durch unregelmäßige Beantwortung des Themas und unproportionierte Zwischenspiele oder durch allzu raschen Einsatz der Stimmen oder durch späteres Fallenlassen des Themas zugunsten von Sequenzen. In vielen Übergängen zur homophonen Gestaltungsart erscheint so die fugierende Form, sie findet sich auch gelegentlich als Gegengewicht gegen homophone Sangbarkeit, und oft ist sie bei der dann bezeugten Freiheit kaum noch als solche zu erkennen.

Wir sind hier bereits auf dem Gebiet des freien Stückes und wollen zuerst festzustellen versuchen, welche Teile des C. f. diesen Werken zugrunde liegen. Die Regel ist, daß es die erste Zeile ist, aber es finden sich auch mehrmals die beiden, seltener die drei, ersten Zeilen, manchmal erste und letzte, ja einmal nur die zweite bzw. die zweite und erste Zeile. Die Art des Anlautens ist sehr verschieden und für die Psychologie des Improvisierens nicht ohne Interesse. Vorausgeschickt sei zunächst, daß bei der nicht immer bestimmten Thematik unseres Meisters die Entscheidung, ob hier noch der Choral an klingt, manchmal schwer ist. Bei dem stereotypen Charakter der kadenzierenden letzten Choralzeile, zumal bei derjenigen in Liedern des 18. Jahrhunderts, liegt eine Übereinstimmung mit der Schlußkadenz des Vorspiels sehr nahe und läßt sich bei etwas gutem Willen sehr häufig herausfinden, ohne daß es vielleicht in Kittels Absicht lag. Wir müssen zudem bedenken, daß er an mehreren Stellen seines Lehrbuches betont, daß das entlehnte Thema „mit einiger Veränderung“ im Vortrage erscheinen müsse, „damit die Gemeinde beim Anfange des Vorspiels nicht auf die Vermuthung gerathe, der Choral selbst hebe an“, und daß er die leisesten Anklänge zur Erkennung bereits als genügend ansieht.

Betrachten wir unter diesem Gesichtswinkel die Werke, so ergibt sich als einfachster Typ der, daß in einem Stück, das zunächst eine

ganz andere Richtung zu nehmen scheint, die erste oder auch mehrere Strophen eingewebt sind, sei es, daß sie das Stück zu Ende führen, sei es, daß sie wieder verschwinden, um einem manchmal aus ihrem Material sequenzierenden Schlusse Platz zu machen.

Sonst tritt die Zeile nie ganz ungetrübt auf, sondern fast immer in verkleinerten Werten, und wo sie einmal in denselben und wohl gar größeren Verhältnissen als der *C. f.* einherschreitet, wird sie entweder bald verkleinert, oder es sorgen harmonische, kontrapunktische, dynamische und sonstige Mittel dafür, daß der Hörer das Vorspiel als solches erkenne. Gewöhnlich wird bis zur Raumkenntlichkeit variiert, immer aber so, daß die so geformte Phrase konstitutiver selbständiger Faktor eines ganzen Stückes werden kann, meistens als Bordersatz einer vier- bis sechstaktigen Periode. Da finden wir Neigung zum Vorhalt, besonders am Ende der Phrase, sogenannte *Seufzer*, die auch den Eingang eröffnen, oft noch andere hinter sich herziehend, Einschaltungen, die zu einer veränderten Harmonik Anlaß geben, Verschiebungen der Schwerpunkte, von der zeitbeliebten Synkope zu schweigen. Interessant sind auch Paraphrasierungen, die mit stark homophoner Struktur, Pausen und Verzierungen arbeiten, manchmal mit dem bezeichnenden Zusatz „rührend“. Seltenere sind Zusammenfassungen, indem zwei Zeilen in einem Zuge erklingen. Ein anderes Kunstmittel ist die Verteilung des *C. f.*-Stoffes auf zwei nacheinander einsetzende Stimmen, wobei auch einmal zwei Zeilen in eigentümlicher Weise hintereinander gebracht werden.

Einige Beispiele führen da schon auf eine andere Gruppe, nämlich auf die, bei der Teile der ersten Zeile als Grundlage eines neuen Themas verwandt werden. Hier zeigt fast jedes Stück ein eigenes Prinzip, so daß wir die Technik des Variierens vom musikalischen Standpunkt aus bewundern müssen. Im allgemeinen geht die Verwandtschaft über die ersten Töne nicht hinaus. Nahe liegt es, wenn eine markante Tonbewegung die Zeile eröffnet, diese im Vorspiel zu verwerten, indem sie als Grundmotiv durch die Stimmen treibt, so als Dreiklang oder als Tonwiederholung oder als charakteristischer Sprung oder als allgemeine Figur, oft in Triolenform durchlaufend, im weiteren Verlauf noch beschleunigt. Diese dem alten Stil entsprechenden Formen treten aber zurück gegen solche, die ein harmonisch nach *T-D*-Verhältnis gegliedertes Thema bilden. Nach ertönen-

dem Choralanklang ist der Fortgang verschieden. Entweder setzt er in freier Weise den im Choral gelegenen Zug fort, oder er bringt neues Kontrastierendes Material, das den Anfang vergessen läßt. Die Themen der ersten Art haben meistens getragenen, homophonen Charakter und bewahren ihn einheitlich. Die Themen der zweiten Art zeigen lebhaftes, mehr polyphones Wesen von bunterer Zusammensetzung. Der größere Teil der Themen indes verstößt in irgendeiner Form gegen die regelrechte Achttaktigkeit. Daß so viele nur 7 Takte erreichen oder sich auf 9 hinausstrecken, hat verschiedene Gründe. Da ist zunächst die Neigung mancher Themen, sich in Sequenzen zu verlieren, die die Symmetrie stören. Ein anderes Zerlegungsmittel kann auch der Kontrapunkt sein, wenn er nämlich die Einschnitte überbrückt, oder, womöglich in fugierter Arbeit, in linearer Tendenz über die harmonischen „prästabilisierten“ Schwerpunkte hinwegflutet. Den klaren Verlauf unterbrechen Echo-Episoden, verlängern Kadenzwiederholungen und -auszierungen. Auch die Modulation hat dann oft etwas ziellos Schwankendes, in dem sie zwischen Tonika, Halbschluß und Dominante hin und her pendelt. Hieraus ersieht man die zwiespältige Haltung vieler Themen. Die Lust am Imitieren und Sequenzieren unterspült eigentümlich die Schwärzerei der vielen Mozartismen, die so nicht zu rechtem Leben kommen. Es ist bezeichnend, daß diese „rührenden“, „zärtlichen“ Züge so gut wie ganz in seinem Lehrbuch fehlen. Bestimmt vermeinte unser Künstler, in diesen empfindsamen Gebilden, die uns an Bachs Ethos Gewöhnte so wenig kirchlich berühren, nicht den Umkreis der religiösen Würde zu überschreiten, und es ehrt sein künstlerisches Gewissen, daß er über das stereotype „Kirchenkleidchen“ spottet, nur daß wir uns gestehen müssen, daß es manchmal doch gut seine Blößen bedeckt hätte. — Die meisten Stücke sind kurz, so daß in manchen Fällen dem geformten Thema nach einigen freundlichen Redensarten der Schluß folgt, also das Ganze 10 Takte umfaßt. Über 18 Takte gehen die wenigsten hinaus, woraus sich erklärt, daß von einer Durcharbeitung im klassischen Sinn kaum die Rede sein kann. Meistens wird das letzte verwertbare Motiv des Themas durchgeführt. Ein andermal wird gar neues Material eingeführt, wenn es nicht gerade Sequenzen sind. Oder die Phantasie Mittels verrennt sich in eine Eigentümlichkeit wie punktierten Rhythmus oder Chroma. Zum

Schluß (der nicht immer den Anfang aufnimmt, oder wenn schon, dann meistens verkürzt) ist der Orgelpunkt beliebt, aber auch zärtliches Versinken in Terzenketten oder ein breiter Ausklang mit reichlicher Tonika-Wiederholung wie ein Symphonieschluß mit Pauken und Trompeten.

Wie verhält sich nun die Orgel zu diesem Mischstil? Es ist von vornherein zu erwarten, daß ein Meister seines Instrumentes wie Mittel diesem auch unter veränderten stilistischen Umständen Entfaltungsmöglichkeiten sichern wird. Darum stellt er gleich in der Vorrede zu den B. Ch. die Forderung auf, das Pedal müsse obligat gespielt werden, und gibt sogar für „diejenigen Organisten, die etwa hiemit noch nicht hinlänglich bekannt sind, und nicht Gelegenheit haben, Anweisungen zum geschickten Pedalspiele zu erhalten“, noch die Anfänge der Pedalapplikatur, was auf die Organistenbildung der Zeit ein merkwürdiges Licht wirft! So fehlt nur in wenigen Stücken, so weit sie nicht ausdrücklich manual zu spielen sind, die Pedalbezeichnung bzw. die Notwendigkeit, die Füße einzusetzen. Aber sehen wir uns den Satz näher an, so finden wir das Pedal oft verlangt, wo es eine frühere Generation nicht getan hätte; so kurze Stücke hätte man damals doch manualiter gespielt. Dergleichen wächst sich zum Prinzip aus: den größeren Teil der Stücke könnte man auf einem Manual bewältigen, aber der Sinn für Farbigkeit wählt aparte Nuancen der Instrumentierung, die die Stimmungseinheit fokett beleuchten soll. Es muß aber festgestellt werden, daß sich unser Meister, so wechselnd er das Pedal auch einstellt, bemüht, ihm eine sinnvolle Linie zu geben, statt es, wie z. B. Homilius so oft, in leeren Stütztönen erstarren zu lassen. Diese melodische Haltung behält es auch bei in den Fällen, wo es, wie oft, den Klang verstärken soll. Als Doppelpedal tritt es nur in Form der im Anfang und am Schluß am häufigsten vorkommenden Oktaven auf. Ein anderes Wesen als das der Bachzeit zeigen auch die allerdings sparsam angewandten, eng aufeinander folgenden dynamischen Kontraststellen. Auch die häufige Durchbrechung des fließenden Satzes durch Pausen, wie sie schon ein Blick auf das Notenbild Kittelscher und Bachscher Orgelkompositionen erkennen läßt, kann seiner Orgelmäßigkeit gefährlich werden. Mittel weiß, wie gesagt, durch Imitationen und dergleichen den Fluß so aufrecht zu erhalten, daß der Eindruck des Zerhackten

nicht eintritt. Die Stücke, die „Pracht und Majestät“ ausdrücken sollen, zeigen auf längere Strecken vollgriffiges Spiel; immerhin haben sie schon ziemlich klavierhaftes Gepräge.

Aus einem Orgelstil wie dem eben entwickelten ist es nicht schwer zu entnehmen, wie er sich zum Ausdruck der Affekte einstellt: mit einem Wort, stark rationalisierend! Die fugierte Form, die bei aller Herrschaft über die Technik des Kontrapunktes doch in ihrer ungezürbten Behendigkeit den Eindruck einer einförmigen Haltung nicht verbergen kann, gibt sich ebensogut mit Themen wie „Mitten wir im Leben sind“ und „Erbarm dich mein, oh Gott“ wie „Ein feste Burg“ und „Vom Himmel hoch“ ab. Die Fuge den verschiedenen Affekten entsprechend verschieden zu gestalten, dazu macht Kittel wenig Anstalten. Sie ist ihm Vertreter des polyphonen Stils schlechthin, darum erhält er sie von Zeiteinflüssen noch am reinsten, ohne sie zu individualisieren. In den unfugierten Stücken liegt die Individualisierung auf den ersten Blick auch nicht, denn sie lassen sich insgesamt in ihrem Ausdruck auf das „Prächtige“ oder „Rührende“ bringen, und die ähnlichen harmonischen und rhythmischen Verhältnisse, die Anwendung eines leicht wieder zu erkennenden Stammes von Melodietypen und Zeitzoskeln würden den Eindruck der Einförmigkeit hervorrufen, sorgten nicht feine Züge verschiedener Art für eine Belebung des Bildes. Kittel ist oft noch von den guten Geistern der alten harmonischen Freizügigkeit erfüllt, dissonanzenprüde ist er offenbar nicht.

Neben Stücken dieser Art finden wir aber auch solche, die den Stil der G. V. aufnehmen. Da haben wir orgelmäßige Klangpracht und zum Teil weite Dimensionen, so wenn er in B.Ch. 27 den Text „Christ fuhr gen Himmel“ durch geschickt abgewandeltes Laufwerk bei ausdrucksvoller Pedallinie, breiten Orgelpunkten und einer an Überraschungen nicht armen Harmonik schildert, oder wenn er in „Jesus meine Zuversicht“ (B.Ch. 88) in gediegener polyphoner Arbeit ein jubelndes Dreiflangsmotiv durchführt. Die Überschrift dieses Stückes „Lebhaft und mit voller Orgel“ möchte man auch den toskatanartigen Stücken geben, die ihr Motiv fast alle an die F-Tokkata Bachs anlehnen, meistens unter reger solistischer Pedalbeteiligung. In B.Ch. 107 haben wir einen lapidaren Anfang, dessen — in den beiden Nachlassheften zur Manier erstarrendes — Unifono aufhorchen läßt. Den Höhepunkt der motivischen Arbeit bei voller Bewahrung,

ja Steigerung des tokkatischen Elements bedeutet das Vorspiel „Jesu komm doch selbst zu mir“ (A. D. II, 51). Hier ist alles aus einem Motiv gefolgert. Der Meister hat a. a. D. das Nötige über die Form gesagt, uns bleibt nur hinzuzusetzen, daß Kittel hier jedenfalls besser als Krebs in seiner a-Tokkata Bach nachgestrebt und ein für 1805 wahrhaft staunenswert meisterliches Orgelstück geliefert hat, was schon eine Probe belegt:

Diese Tokkatenelemente mit Orgelpunkten, Steigerungssequenzen, Pedalsoli zu symphonischer Einheit verschmolzen, sehen wir noch einmal in dem machtvollen „Herr Gott dich loben wir“ (B. Ch. 70). Da folgt dem großartigen Eingang ein immer breiteres Fluten, das in den 60 Takten nur in 3 des Pedals entbehrt, und dessen achttaktiger Orgelpunkt in der Mitte das das Stück beherrschende Thema über sich getürmt sieht.

Blicken wir mit solchen Klängen im Ohr auf unseren Künstler zurück, so werden wir der tragischen Zwiespältigkeit seines Wesens bewußt, aus der heraus auch er jedesmal als ein anderer erscheinen muß, was ein gerechtes Urteil über ihn erschwert. Hineingeboren in eine Welt, die den Geist seines Lehrers nicht mehr verstand, wollte er ihr wahre Muster des guten alten Stiles bieten und verfiel — ungewollt — dabei oft selbst dieser Zeit, aber nicht ihren Vorzügen, sondern ihren Schattenseiten. So mußte er außerhalb seines Kreises ohne Wirkung bleiben, denn das Alte wollte man nicht und das Neue konnte man von anderen besser haben. Er war der letzte Ritter der Orgel unter den Bachschülern, zugleich in unserer Reihe der letzte Berufsorganist. Die noch folgenden beiden Meister komponierten wohl auch für die Orgel, aber ein Blick auf ihr übriges Schaffen zeigt, daß sie zu ihr keine Beziehung mehr hatten.

Daß an Orgelkompositionen von C. Ph. E. Bach (1714—1788) wenig vorhanden ist, kann nicht wundernehmen. Es ist auch nicht wahrscheinlich, daß allzuviel verloren gegangen ist. Es erscheinen in Sammlungen von Orgelwerken des 19. Jahrhunderts noch manche Kompositionen unter seinem Namen, deren Echtheit dahingestellt sei<sup>1</sup>).

Die beiden Orgelkonzerte sind von H. Uldall: „Das Klavierkonzert der Berl. Schule“, Leipzig 1928, beschrieben und in den geschichtlichen Zusammenhang eingereiht worden. Sie wurden wahrscheinlich zu irgendeiner Gelegenheit verlangt, wo dann der Kompo-

<sup>1</sup>) Botquennes Verzeichnis (Bq.) dient uns als Führer. Es kommt in Betracht: BB Mus. ms. 354 und 356: Orgelkonzert G und Es. — *Preludio e sei sonate pel organo . . .* (siehe Bq.). Da dieser Druck nicht erreichbar war, mußte auf die Abschrift BB Mus. ms. P 434 zurückgegriffen werden. Sie enthält die Sonaten Bq. 70, 7. 5. 6. 2. 3. 4 (in g) und Bq. 69, allerdings in c, während Bq. sie als für Klavier mit 2 Manualen in d aufführt. Bq. 70, 1, die hier fehlt, da sie, höchstwahrscheinlich als Klavier-sonate gedacht, schon vorher in Haffners „*Cuvres mêlées*“ IX erschienen war, enthält P 774, das zudem noch Bq. 70, 2. 3 bringt. — Von den in Bq. genannten Fugen kommt nur die in c in Frage (Bq. 119, 7), für die wir in BB Mus. ms. 717/18 und P 721 eine Abschrift haben. Alle anderen in Bq. aufgeführten Fugen sind für das Klavier bestimmt, auch die in Es (Bq. 119, 6), die sich gut für die Orgel eignen würde. Ferner: BB Mus. ms. 30334: 2 Trios. BB Mus. ms. P 367: Fuga C. BB Mus. ms. P 1151: Adagio; in Kühnau: „*Choralsvorspiele*“ Choralvorspiel in e. Ferner in Körners „*Neuem Orgeljournal*“ I, 20 und 33 2 Fugen. In Homeyer: „*87 kleine Präludien*“ und in anderen Neudrucken: Präludium Es.

nist seinem Cembalostil getreu blieb. Die Veranlassung der Orgelsonaten ist wohl eine ähnliche<sup>1)</sup>.

Von ihr sagt BB Mus. ms. P 774: „Die vier Orgelsolos sind für eine Prinzessin gemacht, die kein Pedal und keine Schwierigkeiten spielen konnte, ob sie sich gleich eine schöne Orgel mit 2 Clavieren und Pedal machen ließ und gerne darauf spielte.“ Gemeint ist wohl Prinzessin Amalie. Die Stücke sind laut Wq. (bis auf Wq. 69, das 1747 entstand) in den Jahren 1755–1758 geschrieben. Sie entstammen also der Zeit, in der sich Bach dem Stil der „Sonaten für Liebhaber“ entgegenarbeitete. Da sie — das Preludio ausgenommen — sich in keiner Weise von seinen Klaviersonaten dieser Zeit unterscheiden, sei hier nicht weiter auf sie eingegangen. Sie sind uns indes nicht unwichtig dadurch, daß sie Registerangaben enthalten. Da es zweifelhaft ist, ob diese auf Bach selbst zurückgehen, und, falls nicht, inwieweit sie doch von seinem Registerbrauch ein Bild geben, und da sie Pirro in der „Encyclopédie de la musique“ Abt. II. Phys. voc. S. 1356 in erschöpfender Kürze besprochen hat, sei hier auf nähere Darstellung verzichtet.

Was wir sonst an freien Stücken haben, ist geringfügig. 2 Choralvorspiele können erwähnt werden. Ob die 3 Trios wirklich von unserem Meister stammen und für die Orgel bestimmt gewesen sind, ist schwer zu beweisen; seinen Stil zeigen sie bestimmt.

Die von Körner veröffentlichten Fughetten sind durchaus orgelmäßig und kontrapunktisch sehr gediegen. Wir finden das Thema oft in den Mittelstimmen, Vorliebe für weiteren Abstand von Pedalstimme zu den Handstimmen, geschmackvolle Sequenztechnik, Orgelpunkte, Vermeiden von Füllstimmen: kurz, diese beiden Fugen, wenn sie überhaupt dem Sohne J. S. Bachs angehören, zeigen durchaus den Einfluß des Vaters und entstammen also wohl einer früheren Epoche des Komponisten. — Die c-Fuge, die durch mehrere Abschriften, darunter eine von Zelter, die sie nach Amfts Angabe übrigens dem Pedalklavier zuweist, sicher als von Ph. E. Bach bezeugt

<sup>1)</sup> Nebenbei sei bemerkt, daß auch H. N. Gerber 1736 „VI Orgelsonaten auf 2 Klav. und Ped.“ geschrieben hat, die leider nicht erhalten sind. An Erzeugnisse im Stile Ph. E. Bachs ist sicher nicht zu denken, aber es wäre interessant gewesen zu wissen, aus welchen Teilen diese Sonaten bestanden, und wie sie sonst beschaffen waren.

ist, zeigt einen anderen Typ. Amft hat sie in der Vorrede seines Neudrucks bereits ausführlich analysiert. Das ausdrucksvolle Thema gibt bei seinem Reichtum an verschiedenartigen Elementen die beste Gelegenheit, alle Kontrapunkte mit seinen Motiven oder Anklängen an sie zu durchsetzen. Dies gibt der Fuge Einheitlichkeit, die erhöht wird durch den sangbaren Fortgang der Stimmen. Hierbei erprobt sich des Meisters modulatorische Spannkraft, die durch das im Thema liegende Chroma Schwung erhält. Für orgelmäßig fließenden Fortgang der Stimmen ist Sorge getragen, doch lockert sich der Satz am Schluß in wirkungsvoller Steigerung auf, worauf dann das Thema in wuchtigen Bassoktaven noch einmal hervortritt. Das Pedal bemüht sich, bloße Stütztöne zu vermeiden, und ist unentbehrlich. Der sangbare Zug der Fuge begründet, daß sie ihre große Wirkung nicht virtuosem Einschlag verdankt, darin ganz entgegengesetzt etwa der großen F-Fuge seines Bruders W. F. Bach. Bei diesem steht das kontrapunktische Material von Anfang an fest, es „entwickelt“ sich nicht, bedarf nur der geschickten Verwürfelung, konstitutives Material sind die Sequenzen, die mit eindringlicher Wucht auf den Orgelpunkt zustreben. Bei Emanuel fließt neues Material, auch das eine Thema „entwickelt“ sich, insofern als es sich in den verschiedensten Gestalten aufweist. Es zeigt ein persönlicheres Antlitz, ist nicht Impuls mehr, so daß sich die Sequenz im alten Sinn nicht recht entwickeln kann. Ein solcher Ablauf vermeidet auch den dramatischen Aufschlag auf den Orgelpunkt und sucht in der Coda eher ein Verbreitern des thematischen Materials denn dessen Ballung. —

Als letzten in der stilistischen Abfolge, nicht im Alter, nennen wir Joh. Fr. Doles (1715—1797). Bei erster Betrachtung der „Sangbaren und leichten Choralvorspiele“ 1796 des Achtzigjährigen scheinen fast alle Beziehungen zu J. S. Bach aufgehoben. Der Zusatz zum Titel: „Für Lehrer und Organisten auf dem Lande und in den Städten“ läßt vermuten, daß es sich um ein Werk handelt, das zeitgemäßer Not praktisch abhelfen will. Weiteren Einblick in sein Vorhaben eröffnet der Verfasser in der Vorrede, wo er sagt, diese Stücke seien „ariettenmäßig und nicht im strengen, zwangartigen Kirchenstile geschrieben, den die meisten Zuhörer nicht fassen, viel weniger verstehen, und der nicht zur Andacht vorbereitet, folglich wider den zu hoffenden Endzweck wäre.“

Ein Einleitungsspiel geht voran, dann folgt, meistens in breiteren Werten, der simpel begleitete Choral, immer von Zwischenspielen unterbrochen; das Nachspiel ist dann das ganze oder zusammengezogene Vorspiel. Dieses entbehrt selten des Anklangs an den Choral. Meistens ist es unsymmetrisch gebaut, es treten, gern im zweiten Teil, Dehnungen auf durch Echoeffekte in höherer und tieferer Lage, Wiederholung der Schlußkadenz und Sequenzen. Manchmal erfolgen diese Abweichungen erst im Nachspiel. Die einzelnen Sätze zerfallen wieder in kleinste Symmetrien, der große, sie verbindende Zug fehlt, galant reiht sich Stückchen an Stückchen. Dabei sind sie manchmal aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengeslickt. Neben ganz empfindsame Viertakter setzen sich unorganisch imitierende Sequenzen des alten Stils. Abgesehen von der Tendenz zum Antönen der Choralzeile ist auch nicht der leiseste Versuch, auf den Inhalt des Chorals einzugehen, gemacht. Die Einleitungen haben fast alle dieselbe Physiognomie und können beliebig miteinander vertauscht werden. Sie sind durch die verwendeten Redensarten meistens so unbestimmter Natur, daß es nicht immer leicht ist, zu sagen, inwieweit die Zwischenspiele ihnen verpflichtet sind. Diese bringen nur höchst selten eigenes Material, das dann auch nicht bedeutender ist. Der Choral ist verhältnismäßig wenig durch punktierte Rhythmen, Vorhalte und sonstige Manieren entstellt. So hebt er sich doch als eine fremdartige Welt von dem modischen Getue ab. — Nur der Ordnung halber sei gesagt, daß der Stil grundsätzlich glatte Homophonie ist. Das ergibt, daß die Stücke nicht mehr im Bachschen Sinne Orgelmusik sind. Pedal ist nur einmal vorgeschrieben, doch ist es hier reine Oktaverstärkung, die die Hände allein ebensogut zuwege bringen, wie denn auch sonst überall Klavierwirkungen zutage treten. Es besteht Freistimmigkeit, mit Hilfsausterzung wird nicht gespart, wie überhaupt Terzen, Vorhalte und Seufzerketten ein Bestandteil von Doles' Stil sind.

Bei alledem sollen Züge nicht unerwähnt bleiben, die Doles mit der Vergangenheit, d. h. seinem Lehrer, verbinden. Auf Sequenzen, Vergrößerung und Verkleinerung könnte hingewiesen werden, freilich stehen sie unorganisch im Verein mit völlig entgegengesetzt Geartetem. Das trifft auch für die gelegentlichen Imitationen zu, die aber vorsorglich an gefahrloser Stelle stehen, trifft zu für die be-

scheidenen Orgelpunkte und „kirchlichen“ Schlüsse, trifft zu für die einmal auftauchende, dann rettungslos verschwundene Anfangsfugierung von Nr. 6. — Nur die 4 letzten Stücke zeigen Doles' Herkunft von Bach geschlossener. Auch hier freilich keine tiefsinnigen Kontrapunktischen Entwicklungen. Aber Nr. 37 und 38 sind gute melodiose Trioarbeit, Nr. 39 enthält dann einige kultische Taktlosigkeiten, verbessert sich aber im Stil:



Das Wesentlichste ist Nr. 40, ein Trio; freilich zu Stimmkreuzungen bringt es der Komponist auch hier nicht, aber die Bemühung, reichlicher Bindungen zu bringen und den Choral mit den ihn umgebenden Teilen zu einer Stimmungseinheit zu führen, sind unverkennbar.

Wenn wir zurückblicken, — wie weit sind uns W. Fr. Bach und Krebs entschwunden! Fast möchten wir bezweifeln, daß diese Komponisten alle eine „Schule“ bilden sollen, einigte sie nicht alle neben der Verehrung für den Lehrer auch die Tatsache, daß ihnen dessen strenge Kontrapunktische Zucht zeit lebens nie ganz verloren gegangen ist. Die größte Bachtreue und -nähe haben wir in den Meistern bis einschließlich Kirnberger. Der empfindsame Einschlag wird von da ab immer stärker, zum Teil mit dem Gegengewicht einer nicht immer lebendigen Gelehrsamkeit (Vley); er gipfelt in Rittel, der zugleich die Zeitgenossenschaft der Klassik als Lebensgenosse Haydns nicht mehr verbergen kann. Allerdings zieht auch er seine besten Kräfte aus dem vorklassischen Boden. Hand in Hand damit geht ein Abnehmen des Kontrapunktischen Rüstzeugs und damit dessen, was in der Bachzeit

orgelmäßig war, beides in Doles gipfelnd. Zugleich beobachten wir ein Abnehmen der Fülle der alten Formen. Von Krebs ab sind Tockata, Choralphantasie, großes Präludium und Konzertsfuge auf dem Aussterbeetat; das große Präludium erlebt allerdings in Kittel noch einmal eine zum Teil sinnändernde Neubelebung. Das Orgelkonzert — sehen wir von Ph. E. Bachs Erzeugnissen ab — begegnet nicht, naheliegend bei Schülern J. S. Bachs, dessen ganzer Einstellungs diese Form nicht entsprach. Mit diesem Aufgeben der großen Formen hängt zusammen, daß sich die Orgelmusik immer mehr von der Kunst zur reinen Praxis hinentwickelt. Das wird am Choralvorspiel deutlich, das immer knapper, „faßlicher“, stereotyper wird, dabei den Anschluß an das sich bildende Charakterstück sucht und manchmal auch findet. Der C. f. ist nicht mehr lebenspendender Mittelpunkt des Choralvorspiels, er wird gelegentlicher Anlaß eines ganz anderen Verlauf nehmenden Gebildes. Einfluß darauf hat zweifellos auch die Melodik und Rhythmik der neuen Choralmelodien gehabt, die in ihrer Struktur bereits den Tonsetzer verlocken, weltlichere, d. h. unorgelmäßigere Wege einzuschlagen, wobei doch festgestellt sein möge, daß diese Weisen alles in allem nicht zu häufig sind. So haben wir auch in der Orgel die Scheidung in Kunst- und Gebrauchsmusik; letztere überwiegt weit. Die Kunstmusik kann nun auch von Nichtorganisten komponiert werden. Die Choralbegleitung wird sich von modischen Einflüssen noch am freiesten gehalten haben. Kittel verhilft ihr sogar zu einer Eigenstellung, die ihr kaum zukommt und die sich nicht halten kann, offenbar aus einer übertriebenden Notreaktion gegen die Verrottung bei den Zeitgenossen heraus.

Blicken wir uns unter diesen um, so werden wir keinen Meister finden, den wir etwa einem Krebs, ja bloß einem Kittel als Komponisten vergleichen möchten. Die Thüringer und Berliner Meister — es sei an die Namen Türk, Rembt, Bierling, Kühnau und Schale erinnert — wandeln in den Bahnen der Bachschüler, und die zweifellos nicht unbegabten Knecht und Kellner d. J. schauen doch schon bedenklich zu dem genialischen Abbé Vogler auf, in dem wir den einzigen, wenigstens im Wollen und lauterer Gesinnung, Ebenbürtigen sehen möchten, einen Antipoden allerdings, für den hier das Bezeichnendste ist, daß er J. S. Bachs Choräle für verbesserungsfähig hielt. Dies sei ohne Kommentar festgestellt, zeigt aber doch, wie

schwer es die Bachschule hatte durchzudringen, wenn eine weitgehörte Stelle solchen Anschauungen huldigte. Jenes Erstarren in der Überlieferung aber, dem sich der Abbe Vogler durch seine Orgelerfindungen und -kompositionen zu entziehen trachtete, ist weniger in der Bachschule vor sich gegangen als unter jenen nicht aus Bachs persönlicher Lehre erwachsenen Meistern, wobei die Fuge am ehesten abnimmt; man vergleiche etwa Kellners d. J. Fugen mit seinen Choralvorspielen.

Tun wir endlich einen Ausblick, so sehen wir in dem Organistenmacher Kittel die wichtigste Persönlichkeit, der durch seine Schüler, mindestens bis Mendelssohn, die bedeutendsten Komponisten für die Orgel nach 1800 stellt. Es kann nicht geleugnet werden, daß ihr Stil, gekennzeichnet durch die Namen Rinck auf der einen, M. G. Fischer auf der anderen Seite, für lange Zeit vorbildlich bleibt und jene sanfte Durchschnittlichkeit nachromantischer Prägung sanktioniert hat, die sogar den richtigen Anblick J. S. Bachs verstellte. Erst Regers Rückgreifen auf den unverfälschten Thomaskantor schuf den Beginn neuer Blüte. Jetzt erst hatte die Bachschule ausgelebt, deren Überlieferungen wir so fast 150 Jahre verfolgen können; Gründe, ihre geschichtliche Wichtigkeit nicht anzuzweifeln. Wenn auch der heilige Gotteszorn der alten Organisten verwehte, sie trugen treu weiter den Namen des Meisters aller Meister: J. S. Bach.

### Abkürzungen

Bj. = Bachjahrbuch.

H.B.L. = Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler.

Dreeß = Dreeß, Albert: J. Chr. Kittel. Leipzig 1932.

Falck = Falck, Martin: W. Fr. Bach. Leipzig. 1913.

Sp. = Spitta, Philipp: J. S. Bach 1. 2. Leipzig 1873—80.

Bisshr. = Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft.

Burney = Burney, Ch.: Tagebuch seiner musikalischen Reisen. 1—3. Hamburg 1773.

SB = Staatsbibliothek Berlin.

U.B. = Universitätsbibliothek.

St.B. = Stadtbibliothek.

L.B. = Landesbibliothek.

T = Tonika.

D = Dominante.

Kgsb. = Königsberg.

Pet. = J. S. Bachs Kompositionen für die Orgel. 1—9. Leipzig: Peters.

GA = Gesamtausgabe der Tonstücke für die Orgel von J. L. Krebs, herausgegeben von Karl Geißler. 1—4. Magdeburg 1847—49.