

Bach-Jahrbuch

1932

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek

Bach = Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Arnold Schering

29. Jahrgang 1932



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

Verbandsjahr 33, 1



1947 I Fd 3

Inhalt

	Seite
Walther Krüger (Hamburg), Das Concerto grosso Joh. Seb. Bachs	1
Hermann Sirp (Münster i. W.), Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied (Fort- setzung und Schluß)	51
Rudolf Gerber (Gießen), Über Geist und Wesen von Bachs h-moll-Messe	119
J. Bachmair (Leipzig), „Komm, Jesu, komm“ (Der Textdichter. Ein un- bekanntes Werk von Johann Schelle)	142
Anneliese Landau (Berlin), Übersicht über die Bach-Literatur in Zeit- schriften vom 1. Juli 1930 bis zum 1. Juli 1931	146
Mitteilungen:	
H. J. Moser (Berlin), Zum Bau von Bachs Johannespassion . . .	155
H. Miesner (Heide i. Holst.), Urfundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin	157
H. Miesner, Die Grabstätte Emanuel Bachs	164

Das Concerto grosso Joh. Seb. Bachs.

Von Dr. Walther Krüger (Hamburg).

Bachs Konzertkunst hat noch keine gesonderte Darstellung gefunden, wie sie anderen Gebieten seines Schaffens, etwa der Fuge, bereits zuteil geworden ist. Auch Arbeiten allgemein stilkritischer Art, wie z. B. E. Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunktes“, ziehen den „Konzert-Bach“ wenig oder gar nicht in den Kreis ihrer Untersuchungen¹⁾. Für die vorliegende Arbeit kommt dem Thema entsprechend nur ein Bruchteil von Bachs instrumentalem Konzertschaffen für die Erörterung in Frage. Fassen wir den Begriff des Concerto grosso am weitesten als die Konzertsart, die einem Grossoensemble zwei oder mehrere solistische Instrumente, welcher Art sie auch seien, entgegenstellt, so wären auch Bachs Konzerte für 2, 3 und 4 Klaviere einzubeziehen. Im engeren Sinne bleibt jedoch auch im Zeitalter Bachs der Terminus Concerto grosso für die Grosso-Concertino-Besetzung der Epoche Corellis, die Concertinobildung aus Melodieinstrumenten mit einem akkompagnierenden oder auch konzertierenden Akkordinstrument, vorbehalten. Die Konzertliteratur für 2 und mehr Klaviere, die zwar nicht sehr umfangreich ist, zu der aber außer Bach auch andere deutsche Komponisten Beiträge geliefert haben (so z. B. der Schüler Bachs G. Mützel), gehört in eine Geschichte des Klavierkonzerts und wird in dieser Arbeit nur soweit in die Erörterung einbezogen, als sie vergleichsweise die Satztechnik des Concerto grosso erklären hilft.

Im Gegensatz zur gleichwertigen Behandlung der Concertinoinstrumente im Concerto grosso Corellis gewinnt im 18. Jahrhundert ein Konzertsotypus Bedeutung, der als eine Mischung von

¹⁾ Die 6 Brandenburgischen Konzerte erschienen neuerdings in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe mit Einführungen von A. Schering. In der Sammlung „The Musicial Pilgrim“ hat J. A. Fuller-Maitland ein 47 Seiten starkes Büchchen über die Brandenburgischen Konzerte herausgegeben (London 1929), das jedoch nur den Wert eines für Laien bestimmten „Konzertführers“ hat.

Solokonzert und Concerto grosso zu bezeichnen ist: einem durchaus dominierenden Soloinstrument tritt ab und zu ein Concertino zur Seite. Wann in solchen Fällen noch von einem Concerto grosso gesprochen werden kann, muß von Fall zu Fall entschieden werden. Tritt die Bedeutung des akzessorischen Concertino hinter dem Soloinstrument so stark zurück, daß von einer Teilnahme am thematischen Geschehen nicht mehr die Rede sein kann, so werden wir ein derartiges Konzert nicht mehr als Concerto grosso zu bezeichnen haben¹⁾. Bachs obligate Stimmführung ist stets so stark ausgeprägt, daß auch in den Konzerten mit dominierendem Soloinstrument der Charakter des Concerto grosso gewahrt bleibt. Zur Besprechung stehen also die Brandenburgischen Konzerte, das „Tripelkonzert“ in a-moll, das Konzert für 2 Violinen in d-moll²⁾ und das die Urform des Konzerts für 2 Klaviere c-moll bildende, von Max Seiffert rekonstruierte Konzert für Violine und Oboe gleicher Tonart. Allgemeines über Ursachen und Zeit der Entstehung der Bachschen Konzerte ist bekannt, so daß wir gleich in medias res gehen können.

Bachs intensive Beschäftigung mit dem Konzerttypus Vivaldischer Provenienz, angefangen von den Klavierarrangements der Violinkonzerte Vivaldis und anderer Meister, bis zur reifsten Auskristallisierung der Form im „Italienischen Konzert“, kennzeichnet seine im scharfen Gegensatz zu Händel befindliche Stellung zum Instrumentalkonzert. Die Antithetik des Gegensatzes Tutti-Solo mit den in ihr liegenden Spannungs-, Entwicklungs- und Steigerungsmöglichkeiten entsprach Bachs Formsinn mehr als der den Charakter eines entwicklungslosen Zustandes ausprägende Konzerttypus Corellis. Die äußerliche Zweckbestimmung des Konzerts, Entfaltung der Virtuosität eines oder mehrerer, zur Ruhe des Tutti in Gegensatz tretender Soloinstrumente, wird bei ihm zu einem sachtechnischen, innerlichen Dualismus, der sich soweit von der

1) Diese Art von durch gelegentliche Concertinoepisoden bereicherten Solokonzerten findet sich u. a. bei Telemann und J. Fr. Fasch, im italienischen Solokonzert nach Vivaldi bei G. Tartini.

2) Da die Fülle der zu behandelnden Formprobleme eine Beschränkung des Stoffes verlangt, unterziehen wir nur die Brandenburgischen Konzerte einer systematischen Erörterung.

ursprünglichen Zwecksetzung entfernt, daß auf einen chorisch-solistischen Gegensatz gelegentlich gänzlich verzichtet wird. Diese Tatsache macht es nötig, für die „zwei Prinzipie“ des „Tutti“ und „Solo“ eine allgemein gültige Terminologie zu wählen. Wir wollen die sinngemäß oder tatsächlich als Tutti fungierenden Abschnitte als Thesis, die der Soli als Antithesis bezeichnen. Thesis und Antithesis haben im Bachschen Konzert eine ähnliche Bedeutung wie erstes und zweites Thema in der klassischen Sonate. Wie Thesis und Antithesis bzw. Tutti und Solo miteinander in Beziehung tretend den Satz aufbauen, werden wir später zu erörtern haben. Zuvor sei die Beschaffenheit dieser beiden satzkonstituierenden Faktoren an Hand der ersten Konzertsätze einer Betrachtung unterzogen.

Die Thesis (1. Tutti-Gruppe).

Bachs Konzertthematik ist im Gegensatz zu derjenigen der Fuge komplexiv: die „Fortspinnung“ des Fugenthemas als Kontrapunkt zum neueinsetzenden *dux* der zweiten Stimme wird hier integrierender Bestandteil des Themas selbst. An Stelle der in sich geschlossenen, nicht mehr teilbaren kleinsten musikalischen Einheit des Fugenthemas ist für das Konzertthema ein melodisch-harmonischer Dualismus charakteristisch, der im Prinzip dem Gegensatz von Thesis und Antithesis, Tutti und Solo verwandt ist. Einem nach Weiterführung verlangenden Themenvordersatz, dessen primäre Aufgabe es ist, die Grundtonart auszuprägen, folgt eine Themenfortspinnung mit der Tendenz zur melodischen und harmonischen Beweglichkeit. Diese Mehrgliedrigkeit des Konzertthemas, die Aufeinanderfolge eines „statischen“ Vordersatzes, einer „labilen“ Fortspinnung und einer mehr oder weniger selbständigen Epilogbildung läßt es ratsam erscheinen, den Terminus Thema durch Themengruppe zu ersetzen. Wie Bach die einander bedingenden Teile der „Tutti“-Themengruppe gestaltet, soll im folgenden, in erster Linie an den Brandenburgischen Konzerten, aufgewiesen werden.

Die in der Befestigung der Grundtonart liegende Funktion des Themenvordersatzes kommt in den Fällen am reinsten zum Ausdruck, in denen auf eine harmonische Differenzierung gänzlich verzichtet wird. Die Themenvordersätze des 2. und 6. Brandenburgischen

Dem Wechsel Tonika-Subdominant steht im 4. Br. K. der der Tonika und Dominant gegenüber:

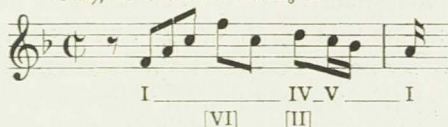
Bach, 4. Brandenb. Konzert.



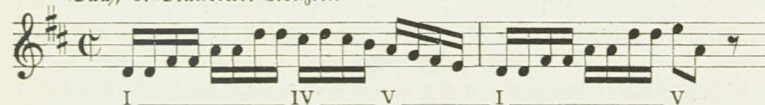
Dieser Themenvordersatz unterscheidet sich von allen anderen auch durch seine Doppelteiligkeit. Der Akkordzerlegung der ersten beiden Takte folgt eine zweitaktige Phrase in stufenweiser Fortschreitung. Diese Spaltung des Themenvordersatzes bedeutet einen besonderen Reichtum an Komplexivität des Satzes, die sich für die thematische Entwicklung als wichtig erweist.

Volle Kadenzierung des Themenvordersatzes haben das 1. und 5. der Br. K.:

Bach, 1. Brandenb. Konzert.

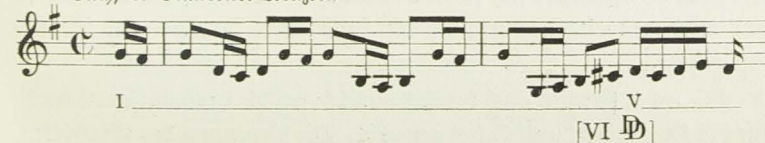


Bach, 5. Brandenb. Konzert.




Der Themenvordersatz des 5. Br. K. ist noch in anderer Beziehung von Interesse: an Stelle der tonischen Geschlossenheit tritt eine Endigung auf der Dominant. Die gleiche Art der Formgebung findet sich im Themenvordersatz des 3. Br. K., der im übrigen zum ersten Typus des ausschließlichen Festhaltens an der Tonika gehört:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.



Wenden wir uns jetzt zur harmonischen Ausgestaltung der Melodik des Themenvordersatzes. In erster Linie finden die zur Melodie hinzutretenden Stimmen ihre Zweckbestimmung in der Bekräftigung der Tonika. Im 6. Br. K. erfüllen die Unterstimmen diese Aufgabe am unkompliziertesten durch orgelpunktmäßiges Festhalten der tonischen Dreiklangstöne. Im 2. und 3. Konzert wird die Starrheit des Orgelpunkts durch Auflösung in Sechzehntelbewegung einerseits, durch Oktavbrechung nach Art der „Murkybässe“ andererseits gemildert, während die übrigen Stimmen die Harmonie füllen. Noch stärker wird das orgelpunktmäßige Festhalten des Tonikagrundtons im 1. Br. K. abgewandelt. Hier ist es die 1. Oboe, die im Sekundwechschschlag den Tonikagrundton repetiert. Im 2. Takt, der als zur Fortspinnung überleitend nicht mehr zum Themenvordersatz zu rechnen ist, übernimmt der Bass diese Tonrepetition.

Der Sekundwechschschlag Tonika-Leitton-Tonika hat in seinem energischen Heraushämmern der Grundtonart eine noch weit stärkere Bekräftigung der Tonika, als es das kontinuierliche Aushalten des Grundtons vermag. Dieser intensiven Wirkung verdankt er wohl die mannigfaltige Anwendung, die Bach ihm in den Brandenburgischen Konzerten angedeihen läßt. Die Thematik des 3. und 6. Br. K. wird in besonderer Weise von ihm beherrscht, aber auch im 2. Konzert erscheint er als Begleitfigur mit dem charakteristischen Anapäst-Rhythmus . Er ist es in Verbindung mit den Harmoniefolgen in Sextakkorden, der wie ein einheitliches Band durch die sonst voneinander unabhängigen Konzerte läuft.

Die Dominant im Themenvordersatz des 4. Br. K. vereitelt naturgemäß die Orgelpunktbildung. Bezeichnend ist jedoch, daß Bach der 1. Flöte einen bis in den 3. Takt reichenden Dominantliegeton gibt. Die anmutige Leichtigkeit, die Grazie, die dieses Konzert auszeichnet, offenbart sich schon in dem Schweben auf der Dominant und wird im weiteren durch die rein begleitende Funktion des *Grosso* unterstützt.

Wie im 4. so wird auch im 5. Br. K. durch die harmonische Struktur der Orgelpunkt unmöglich gemacht. Die Betonung des Statischen

durch den Orgelpunkt ist hier entbehrlich, da die Melodik des Thementvordersatzes in ihrer je zweimaligen Repetition der Dreiklangstöne die Wirkung des Tonikaakkordes intensiviert. Dieser Tendenz zur Herausprägung des tonischen Grundakkords steht im 1. Br. K. eine starke harmonische Differenzierung entgegen. Offensichtlich wollte Bach diesem 1. Konzert ganz besondere Pracht verleihen. Statt der Tonika bringt er auf dem f'' die Paralleltonart, statt der auf dem d'' zu erwartenden Subdominant deren Parallele, die 2. Stufe der Tonika. Aber damit nicht genug: er läßt auf dem vierten Viertel Tonika und Dominant aufeinander prallen, gibt also Leitton und Tonika im Simultanklang. Beachtenswert ist im weiteren die Führung der drei Oboen. Wir finden hier die Fortschreitung in parallelen Sextakkorden vor, die in der Instrumentalmusik seit Gabrieli eine so wichtige Rolle spielt und in Bachs Brandenburgischen Konzerten in ausgedehntem Maße zur Anwendung kommt. Über ihr Auftreten im Verlauf der Satzentwicklung wird später noch zu sprechen sein. Die harmonisch-melodische Kompliziertheit des Vordersatzes im 1. Br. K. findet eine noch weitere Steigerung durch das Hinzutreten der beiden Hörner mit ihren rhythmisch heterogenen, in die Fortspinnung hinüberreichenden Bildungen. So kommt es zu einer Pracht des Zusammenklangs, die einzigartig in Bachs Instrumentalmusik dasteht.

In Bachs Fortspinnungstechnik haben wir zwei Typen zu unterscheiden. Der im 1., 4. und 6. Br. K. zur Anwendung kommende ist der bei weitem wichtigere. Die Aufgabe der Fortspinnung, durch Beweglichkeit zur Ruhe des Vordersatzes zu kontrastieren, wird durch Sequenzierung erfüllt. Ein kurzes Motiv, meist in Sechzehntelnotenwerten, wird, im Sekundabstand abwärts oder aufwärts steigend, des öfteren sich im Laufe der Sequenzierung um die Hälfte verkürzend, wiederholt. Man vergleiche für die abwärts gerichtete Art die Fortspinnungen folgender Konzerte.

Bach, Konzert für 2 Klaviere, C-dur.



Bach, Konzert für 3 Klaviere, C-dur.



Bach, 1. Brandenburg. Konzert.



Bach, Tripelkonzert a-moll.

Alle diese Beispiele haben das Einsetzen auf der Quint und das stufenweise Herabsinken bis zur Terz oder weiter bis zum Grundton mit Repetition dieser Töne gemeinsam. Da die Theseis, das erste Tutti, in der Tonika zu kadenzieren hat, fehlt der Fortspinnung die Modulationsaufgabe. Die Theseis des 1. Br. K. schließt ganz ausnahmsweise auf der Dominant. Schon im 2. Takt, der zur Fortspinnung überleitet, wird die Modulation zur Dominant vollzogen. Theseis und Antithesis stehen im 1. Br. K. in einem so engen Zusammenhang, daß es zu der üblichen tonischen Abgeschlossenheit

der Theses nicht kommt. Der Mangel an tonartlichem Beharren wird jedoch im Verlauf der Satzentwicklung bei weitem wieder wettgemacht: der Schluß der ersten Durchführung von Theses und Antithesis greift noch einmal in den Takten 11—13 auf den Epilog der Fortspinnung zurück und kadenziiert jetzt, vom üblichen Brauch abweichend, in der Tonika, so daß die zweite Durchführung — Takt 13 ff. — nochmals wie eine Wiederholung der Exposition mit der Grundtonart einsetzt — eine wundervolle Ökonomie der harmonischen Entwicklung!

Für eine auf- und abwärtsgerichtete sequenzierende Fortspinnungsbildung mit Motivverkürzung im zweiten Teil bietet das 4. Br. K. ein Beispiel. Zugleich hat die Fortspinnung hier, von der Regel abweichend, die Aufgabe der Modulation zur Dominant. Zwar schließt das erste Tutti „ordnungsgemäß“ in der Tonika, aber die dreimalige Zitierung des — jedesmal unter Stimmvertauschung der beteiligten Instrumente wiederholten — Vordersatzes in der Folge Tonika—Dominant—Tonika (ein Analogon zur harmonischen Struktur des Vordersatzes!) gibt den ersten beiden Fortspinnungen die modulatorische Zweckrichtung.

Im Gegensatz zur obligatorischen Wiederaufnahme des Themas auf der Dominant gleich im Anschluß an die erstmalige Zitierung in der Fuge gestaltet sich die Vordersatzwiederholung im Konzert fakultativ. Sie kann zwar direkt nach Art der Fuge nach dem Tonikavordersatz folgen, wie im „Italienischen Konzert“ oder im Konzert für 3 Klaviere C-dur, meist aber erscheint sie erst später, sei es wie im 4. und 6. Br. K. direkt nach der Themenfortspinnung, sei es in der ersten Durchführung, wie z. B. im 1. Br. K., in dem ausnahmsweise dem Themenvordersatz in der Dominant der der Tonika vorangeht. Doch kommen wir mit diesen Erörterungen bereits ins Gebiet der Durchführungstechnik, die wir bis zur völligen Besprechung der Exposition zurückstellen wollen.

Der zweite Fortspinnungstypus möge als harmonischer Stillstand bezeichnet werden. Dieser zweite Typus, dem die sequenzierende Beweglichkeit des ersteren fehlt, findet sich im 2. und 3. Br. K. Auf den tonischen Themenvordersatz folgt der harmonische Stillstand auf der Dominant. Der Grundton der Dominant wird in der Bass-

in der Melodiestimme oder in beiden repetiert bzw. als Liegestimme festgehalten. Ganz besonderer Art ist die Fortspinnung im 5. Br. A. Hier verdichtet sie sich mit ihren Sekundvorhalten zu einem kantablen Kontrast, der zwar durch die beibehaltene Tonrepetition abgeschwächt wird, aber voll zum Ausdruck kommt, wenn Flöte und I. Violine sie im Takt 21 und später aufnehmen. Hinsichtlich der Harmonik ist die Aufeinanderfolge der stufenweis abwärtschreitenden Sextakkorde bemerkenswert; sie steht in ihrem breiten Dahinströmen in einem ganz ähnlichen Kontrast zum harmonisch ruhenden Themenvordersatz, wie er zwischen Thema und Fortspinnung der Konzerte und Sonaten Corellis und seiner Schule zu finden ist.

Eine entsprechende Fortspinnungsbildung weist der 1. Satz des Tripelkonzerts a-moll auf. Die nachträgliche Hineinkomponierung von Tuttiornellen in Präludium und Fuge für Klavier a-moll, durch die dieses Konzert entstanden ist, läßt das, was ursprünglich am Anfang des Präludiums als Thema und Fortspinnung stand, als Soloepisode erscheinen, ist jedoch dem Sinn nach identisch mit Themenvordersatz und Fortspinnung einer „Thesis“ (vgl. Tripelkonzert a-moll S. 8). Wieder haben wir hier die stufenweise Aufeinanderfolge von Sextakkorden. Die Verwandtschaft zu Corellis Fortspinnungen wird besonders augenscheinlich durch die Kadenzierung auf der Dominant mit dem charakteristischen Vorangehen der Subdominant in Sextakkordlage. Die Frage, ob Bach in diesem Konzert bzw. in der Klavierfassung bewußt auf Corellis Kompositionsstil zurückgegriffen hat, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls sind die Anklänge an den hochbarocken Instrumentalstil Corellis auffallend, insbesondere im Tutti des Konzertschlusses, auf das noch später zurückzukommen ist.

Der die Thesis zum Abschluß bringende Epilog weist als kadenzierendes Schlußglied mehr oder weniger Selbständigkeit gegenüber der Fortspinnung auf. Die Abgrenzung von der Fortspinnung ist dort anzusehen, wo im sequenzierenden Fortspinnungstypus die Motivsequenzierung aufhört, im Typus des harmonischen Stillstands auf der Dominant mit der Rückkehr zur Tonika. Am engsten verwachsen mit der Fortspinnung ist der Epilog im 1. Br. A., wie denn überhaupt hier die Thesis in einem ununterbrochenen Tonstrom dahinfließt, der keine eigentliche Zäsur aufkommen läßt. Die weitere

Sagentwicklung läßt jedoch erkennen, daß Vorderatz, Fortspinnung und Epilog Eigenexistenz haben. Mit Beginn der ersten Durchführung erscheint der Vorderatz für sich in zweimaliger Zitierung; der Epilog Takt 4—6 erhält seine volle, selbständige Ausprägung am Schluß der Exposition Takt 11—13.

Die Fortspinnung des 5. Konzerts, die in ihrem Wiederholen des Vorhaltsmotivs zum ersten, sequenzierenden Typus gerechnet werden kann, hebt sich schärfer vom Epilog ab (Takt 7—9). Die Aufeinanderfolge von Dominant der Subdominant und Dominant gibt ihm sein eigenartiges Gepräge. Im Gegensatz zum lediglich kadenzierenden Epilog des 1. Br. K. wird er hier für die thematische Arbeit wichtig: das konzertierende Cembalo bemächtigt sich später seiner und führt ihn sequenzierend durch.

Die Wiederkehr des Themenvordersatzes im 4. Br. K. bringt es mit sich, daß der Epilog erst mit der endgültigen Kadenzierung am Schluß der rondoartig angelegten Theses im Takt 79 eintritt. Wie im 1. Br. K. hat er nur kadenzierende Bedeutung und bleibt für die thematische Arbeit in den Durchführungen ohne Belang.

Ganz anderer Art sind die Epilogformen im 2. und 3. Konzert: sie greifen resümierend auf Themenvordersatz und Fortspinnung zurück, sind gleichsam eine variierte Reprise derselben. Die größere Simplität in der Struktur zeigt wiederum das 2. Br. K. In enger Anlehnung an den Themenvordersatz bekräftigt der Epilog (Takt 5 bis 9) in den ersten beiden Takten die Tonika und nimmt das rhythmische Motiv des Vorderatzes wieder auf, eine variierte Form des Themenvordersatzes, die im Verlauf der Sagentwicklung neben der ursprünglichen Gestalt verwandt wird. In ähnlicher Weise greift der Epilog des 3. Br. K. auf die Rhythmik des Themenvordersatzes in Takt 4 zurück, um dann nochmals den harmonischen Stillstand auf der Dominant aufzunehmen.

Die Antithesis (1. Sologruppe).

Vivaldi stellt im Concerto grosso dem 1. Tutti eine Sologruppe gegenüber, deren Aufgabe es ist, die virtuosen Fähigkeiten der einzelnen Spieler zur Geltung zu bringen. Der Verzicht auf thematischen Zusammenhang zwischen Tutti und Soloepisode gibt diesem Konzerttypus eine Lockerheit der Struktur, die Bachs Formideal nicht

entsprach. In seinen Brandenburgischen Konzerten strebt Bach besonders stark zur einheitlichen Gestaltungsweise: er verzichtet in dreien der Konzerte, im 1., 3. und 6., gänzlich auf einen solistischen Gegensatz zum Tutti und setzt an seine Stelle eine „Antithesis“, die im engen Zusammenhang mit der Thesis als eine variierte Umdeutung derselben steht. Aber auch in den drei anderen Konzerten, die den chorisch-solistischen Gegensatz besitzen, geht sein Bestreben darauf aus, die solistischen Episoden mehr oder weniger mit der Thematik des Tutti zu verknüpfen. Wir wenden uns zunächst den drei Konzerten ohne solistischen Gegensatz zu, die, streng genommen in ihrer Verinnerlichung des Konzertprinzips, gar nicht mehr zur Concerto grosso-Gattung gehören, doch im Zusammenhang dieser Arbeit als ganz einzigartige Beispiele der Umdeutung des Concerto grosso-Stils ins Symphonische zu besprechen sind.

Am stärksten ist die Verwandtschaft von Thesis und Antithesis im 3. Br. K. Hier geht die Anlehnung der Antithesis an die Thesis so weit, daß man gar nicht mehr von einem wirklichen Gegensatz sprechen kann: die Thesis erscheint im Verlauf der Entwicklung des ersten Satzes in immer neuen Metamorphosen, so daß der Satz mehr Variations- als Konzertcharakter erhält. Nach Abschluß der Thesis in Takt 8 setzt der Themenvordersatz in neuer Gestalt ein; die drei Streicherchöre, Violinen, Bratschen und Bässe bringen den Vordersatz zerlegt nacheinander zum Vortrag, zugleich den Sekundwechselschlag von Tonika und Dominant auf die Terz — in den Bratschen — ausdehnend:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.



Dieser Thementypus scheint dem Geschmack der spätbarocken Musikergeneration besonders zugesagt zu haben, kommt er doch überraschend häufig vor. Mit seiner markanten, anapästischen Rhyth-

mit, der starken Betonung der Tonika offenbart er in idealer Weise das Wesen einer Konzertsynthese, die in Gegensatz zu einer bewegten, labilen Antithese tritt. Hier, im Fall des 3. Br. K., erscheint er zwar als Antithese selbst und paralytisiert somit den spezifisch konzertmäßigen Kontrast, der erst in der Fortführung, der Engführungsphrase in den Takten 10—12 zur Geltung kommt. Überhaupt ist zu sagen, daß die statische, akkordliche Thematik in der deutschen Konzertsynthese öfterer statt oder neben der Thematik der Antithese, dem Solokontrast zur Ausführung übergeben wird. Eine solche Vertauschung der Rollen finden wir bei Bach z. B. im Klavierkonzert d-moll. Das Solothema des dritten Satzes lautet ganz ähnlich wie die Antithese des 3. Br. K.:

Bach, Klavierkonzert d-moll.



„Normaliter“ setzt Bach in der in Konzertform angelegten Gambensonate g-moll das Thema als These:

Bach, Gambensonate g-moll.



Wie Bach im d-moll-Klavierkonzert bringt G. H. Stölzel dieses Thema als solistische Antithese im dritten Satz eines Concerto grosso e-moll¹⁾:

¹⁾ Bibl. Dresden CX 846.

G. H. Stölzel, Concerto grosso e-moll.



Schließlich noch ein Analogon; das Duvertürenthema einer Orchester-suite B-dur von J. Fr. Fasch¹⁾ lautet:

J. Fr. Fasch, Orchester-suite B-dur, Duvertüre.



In einer dem 3. Br. K. ähnlichen Weise setzt die Antithesis im 6. Br. K. mit einem „statischen“ Vorderatz ein, dem wieder der abwärts gerichtete, zerlegte Tonikadreitklang zugrunde liegt (Takt 17 bis 18). Da diesen beiden Vorderätzen die Beweglichkeit fehlt, der die Antithesis in ihrer modulatorischen Tendenz bedarf, folgt in beiden Fällen eine „fließende“, in Sekundschritten sich bewegende Fortspinnung (3. Br. K. Takt 10–12, 6. Br. K. Takt 21–23), der sich im 3. Br. K. die Dominanttransposition des Epilogs der Thesis, im 6. Br. K. eine freie Epilogbildung anschließt. Beide Antithesen haben also in ihrer Dreiteiligkeit gleiche Struktur wie die zu ihnen gehörenden Thesen, sie verkörpern am reinsten den Konzertsypus, in dem die Antithesis als Variation der Thesis gesetzt wird.

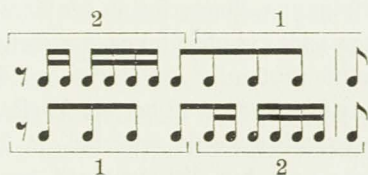
Die Antithesis des 1. Br. K. bedarf dieser Mehrgliedrigkeit nicht: das Akkordmäßige des Themenvordersatzes der Thesis wird unter Wahrung der rhythmischen Struktur ins Melodische der stufenweisen

¹⁾ Bibl. Darmstadt 3871 Nr. 1.

Fortschrittung umgeformt, so daß die Ergänzung durch einen Fortspinnungskomplex entbehrlich ist. Höchst interessant und bewundernswert ist, wie Bach in diesem Konzertsatz die Rhythmik des Themenvordersatzes in der Antithesis beibehält. Das rhythmische Motiv besteht aus zwei Teilen:



Für Bachs Satztechnik ist das Bestreben, einen ununterbrochenen Fluß des Satsatzes, der höchstens in den Hauptkadenzen zum Stillstand kommt, herzustellen, charakteristisch. So kontrapunktiert er zu diesem rhythmischen Motiv in Umkehrung der beiden Teile:



Diese kreuzweise Verkoppelung tritt schon im Vordersatz der Thesis auf; zu dem in der 2. Violine erscheinenden rhythmischen Motiv der Antithesis bringt die 1. Oboe die Vertauschung der beiden Teile, dann setzt in Engführung der Baß mit dem rhythmischen Motiv der 2. Violine ein:



Diese Verzahnungstechnik, die sich in der Thesis auf das rhythmische beschränkt, wird in der Antithesis zur melodischen Engführung, die im ganzen Satz, soweit die Antithesis unvariiert auftritt, beibehalten wird.

Der chorischo-solistische Gegensatz der drei anderen Konzerte bedingt eine freiere, von der Thesis unabhängigere Gestaltung der Antithesis. Auch in dieser Beziehung zeigt sich ein starker Gegensatz

der Faktur zwischen 1. und 2. Br. K. Dort höchste Ökonomie und einheitliche Gestaltung, hier ein lockeres, dem Hörer die Auffassung leicht machendes Nebeneinander von Theses und solistischer Antithesis. Die Antithesis beschränkt sich auf ein neues, zweitaktiges Gebilde, das, mit jedesmaligem Dazwischentreten eines Abschnittes der Theses, von den vier konzertierenden Instrumenten nacheinander aufgenommen wird. So reihen sich durch die ganze Exposition Zweitakter an Zweitakter, eine Eingänglichkeit und Leichtverständlichkeit des Aufbaus, die nicht größer gedacht werden kann.

Daß Bach auch im chorisch-solistischen Konzert bestrebt ist, Theses und Antithesis zueinander in Beziehung zu setzen, zeigt offenkundig das 4. Br. K. Für die Theses hatten wir eine Dreiteiligkeit festgestellt: Vorderatz in der Tonika — Fortspinnung, Vorderatz in der Dominant — Fortspinnung, Vorderatz in der Tonika — Epilog. Genau dieselbe Anlage zeigt die gleichlange Antithesis. Zwar geht die konzertierende Violine rhythmisch, melodisch und harmonisch eigene Wege, aber der metrische Aufbau ist der der Theses. Der erste Zweitakter des Vorderatzes der Theses erscheint als Tutti an den entsprechenden Stellen: nach der Zitierung auf der Dominant Takt 111—113 und einer freien Fortspinnung der konzertierenden Violine wird dann in Takt 125 die Fortspinnung der Theses aufgenommen, die sich nun, gemäß der Modulationsaufgabe der Antithesis, zur Tonikaparallele wendet. Die bisherige Verschleierungstechnik wird jetzt aufgegeben; Vorderatz, Fortspinnung und Epilog der Theses bringen variiert die Antithesis zum Abschluß (Takt 157).

Im weiteren Verlauf der Satzentwicklung pflegt Bach freier zu gestalten. So läßt er die Flöten im 4. Br. K. in der zweiten Durchführung unabhängig von der Struktur der Theses konzertieren. Den umgekehrten Weg schlägt er im 5. Br. K. ein. Hier sind es konzertierende Flöte und Violine, die in der zweiten Durchführung die Thematik der Theses aufnehmen. Die auf die Theses folgende Antithesis des konzertierenden Cembalo ist frei geformt. Wie der Fortspinnungstypus des harmonischen Stillstands die Dominant zu wiederholen pflegt, so führt Bach das Solo-Cembalo mit einer typischen Spielfigur ein, deren Charakteristikum das stete Zurückkommen auf die Dominant der Tonika ist. Zusammen mit dem Triolenkontrapunkt bildet sie das solistische Material, an das sich

Bach streng bindet. Im weiteren Verlauf des Satzes werden die solistischen Episodenbildungen durch Verarbeitung der Thematik der Theses bereichert. Allein die virtuose Steigerungstechnik löst sich von der einmal aufgestellten Thematik.

Thesis und Antithesis als Faktoren der Durchführungstechnik.

Thesis und Antithesis bilden zusammen die Exposition. Die Durchführung dieses Themenmaterials, die im Vivaldischen Konzert in, man darf sagen, handwerklicher Weise nach dem einmal aufgestellten Konzertschema erfolgt, gestaltet sich in Bachs Brandenburgischen Konzerten in äußerst mannigfaltiger Art. Die verschiedenen Besetzungen der einzelnen Konzerte gaben Bachs Phantasie den Anstoß, die Konzertform in individueller Weise abzuwandeln, jedem Konzert eine andere Struktur zu geben. Den Untersuchungen über Bachs Durchführungstechnik in den Brandenburgischen Konzerten wollen wir folgende Gesichtspunkte zugrunde legen.

1. Strukturelle Harmonik.
2. Thematische Arbeit.
 - a) Stimmvertauschungstechnik.
 - b) Thematische Variation.
 - c) Kontrapunktische Komplikationen.

1. Strukturelle Harmonik.

August Halm nennt einmal jede Komposition — tonale, versteht sich, — als Ganzes eine ins Große erweiterte Kadenz. Wenn irgendwo dieses Bonmot zu Recht besteht, so in den Werken Bachs, des großen Harmonikers, als den seine Zeitgenossen ihn feierten. Bachs Harmonik ist stets funktionsbedingt, sie führt nirgends eine neue Stufe ein, die nur als Farbe, als Effekt zu bewerten wäre. Die Grundzüge der harmonischen Entwicklung im Konzertsatz sind identisch mit denen der Fuge: in terzenweiser Aufeinanderfolge werden die Hauptstufen des harmonischen Verlaufs gebildet durch Tonika — Tonikaparallele — Subdominant — Subdominant-

parallele — Tonika. Die einseitige Bevorzugung der Subdominanzregion für die hauptsächlich harmonischen Stationen wird jedoch durch häufige Einschaltung mehr oder weniger ausgedehnter, in der Dominant oder der Mediant, der Dominantparallele stehender Abschnitte wettgemacht, so daß Subdominanz- und Dominantregion einander gleichwertig gegenüberstehen. Der Unterschied in ihrer funktionellen Bedeutung liegt jedoch darin, daß der Eintritt der 6., 4. oder 2. Stufe in der Regel mit dem Beginn einer neuen Durchführung zusammenfällt, während die Dominantregion mit überwiegender Häufigkeit akzessorisch ist, im Verlauf einer Durchführung zur Anwendung kommt. Eine Ausnahme macht die dritte Durchführung des 1. Br. K. Hier setzt, in Takt 43 — genau in der Mitte des Satzes — der Bordersatz der Theses in der Dominant ein. Erst in Takt 52 wird die Dominantregion verlassen und die „verdrängte“ Subdominanzregion kommt in der Form der 2. Stufe zur Geltung. In ähnlicher Weise beginnt die dritte Durchführung des 5. Br. K. in Takt 101 mit der Dominant, doch sind das, wie gesagt, Ausnahmen von der Regel.

Neben dem akzessorischen Auftreten in den Durchführungen nimmt die Dominant eine wichtige Stellung in der Exposition ein, über die oben bereits das Nötige gesagt wurde. Entsprechend der Fugensexposition haben wir hier ein Pendeln zwischen Tonika und Dominant, nur mit dem Unterschied, daß der mit dem sukzessiven Themeneintritt der Fugensexposition bedingte strenge Wechsel zwischen Tonika und Dominant in der Konzertextposition freier gehandhabt wird.

Zugleich ist es naturgemäß der Schluß der letzten Durchführung, der, den Wiedereintritt der Tonika in der Reprise vorbereitend, in der Dominant steht. Bach macht jedoch auch hier Ausnahmen. Während er die Rückkehr zur Grundtonart meist mit großer Spannungswirkung, durch Dominantorgelpunkt und melodische Steigerungsmittel vorbereitet, kennt er auch den plötzlichen, überraschenden Übergang. Eine solche Subitoreprise kommt jedoch in den ersten Sätzen nur im 2. und 3. Br. K. vor. Die Anwendung dieser unvermittelten Reprise gerade im 2. Konzert (Takt 103) ist bezeichnend für den Charakter dieser Komposition. Spannung und Steigerung haben in einer Komposition, deren Streben nach sinnfälliger Ein-

fachheit geht, in der jeder Teil in sich ruhend verstanden werden soll, ohne das Hinzielen auf ein Kommendes, keinen Platz¹⁾.

Eine besondere Bewandnis hat es mit der plötzlichen Rückkehr zur Tonika im 3. Br. K. (Takt 78), die direkt auf die Dominantparallele folgt. Wir haben es hier mit einer Scheinreprise zu tun, die mit ihrer Einführung des zum Themenvordersatz der Theses kontrapunktierenden Dreiklangmotivs und ihrer grandiosen Steigerung, die ihren Höhepunkt in den Takten 87—90 hat, wo Violinen- und Bratschenchor über den in die Tiefe schreitenden Bassen in einen wahren Trillerorkan ausbrechen, durchaus Durchführungscharakter besitzt. Wessen Ohr an Bachs harmonischer Entwicklung geschult ist, wird den Tonikaeinsatz des Vordersatzes der Theses in Takt 78 gleich als Scheinreprise erkennen, denn die Subdominantparallele, die Bach nie ganz ausfallen läßt, war bis zum Takt 78 noch nicht erschienen; sie wird Takt 91 ff. nachgeholt. Erst nach zwei weiteren Durchführungen setzt in Takt 126 die wirkliche Reprise ein und bringt den Satz zum Abschluß.

Als Scheinreprise ist auch der Beginn der vierten Durchführung (Takt 57) im 1. Br. K. zu werten. Zwar fehlt hier das Plötzliche, Unvermutete der Tonikawiederkehr, da einerseits bereits alle harmonisch obligatorischen Stufen: Tonikaparallele, Subdominant und Subdominantparallele ihren Platz in den vorangegangenen Durchführungen erhalten haben, andererseits die Tonika durch eine wenn auch nur kurze Kadenzierung mit der Dominant vorbereitet ist, aber das Zurückkommen auf die thematische Arbeit der zweiten Durchführung der Takte 33—43 gibt dem Eintritt des Themenvordersatzes der Theses in der Tonika Takt 57—81 doch den Charakter des Nichtendgültigen, einer Antizipation der in Takt 92 einsetzenden wirklichen Reprise.

Entsprechend der verfrühten Tonikarückkehr findet sich auch ein „Nochnichtloskommen“ von der Grundtonart nach der Exposition.

¹⁾ Vielleicht darf man hier eine Parallele zur Repriseneinführungstechnik Beethovens und Mozarts ziehen. Beethoven spannt, steigert vor Eintritt der Reprise; für ihn ist diese Reprisenvorbereitung das „Fest der Sonate“, während der alle Steigerungsregister gezogen werden. Mozart liebt das Überraschende, Unvermittelte des Repriseneintritts. Die Reprise tritt, um mit H. Alberts Worten zu reden, wie aus einem Nebel urplötzlich in klarer Gestalt vor uns hin.

Wie schon erwähnt, setzt im 1. Br. K. die zweite Durchführung nochmals mit der Tonika ein (Takt 13), so daß wir in diesem Satz ein korrespondierendes „Zu spät von der Tonika abkommen“ und ein „Zu früh zur Tonika zurückkehren“ haben (das „Zu“ ist selbstverständlich nicht als Werturteil gemeint!). Die Grundtonart hat hier gleichsam eine verstärkte Anziehungskraft, die ein verspätetes Loslösen von der Tonika und ein verfrühtes Zurückkommen auf sie bedingt.

Eine ähnliche Anziehungskraft der Grundtonart wirkt im 3. Br. K. Der Scheinreprise wurde schon Erwähnung getan. Bewundernswert ist, wie sich in Bachs Harmonik die Abweichungen von der Norm gleichsam in der Spiegelung verdoppeln: mit Takt 78 setzt die Scheinreprise ein und verzögert somit den Eintritt der Subdominantparallelgruppe. In umgekehrter Weise wird in Takt 29 die Subdominant vorausgenommen; in Takt 32 biegt Bach die harmonische Entwicklung zurück. Die Tonika wird wieder aufgenommen, und es kommt zu einer fast unveränderten Wiederholung der These in der Tonika, so daß mit Takt 47 der Satz als beendet gedacht werden könnte, verlangte nicht die Knappheit der Ausdehnung und das Fehlen der obligatorischen 6. und 2. Stufe nach Weiterführung. Diese stark verfrühte, harmonisch und melodisch getreue Wiedertzitierung der These steht in Bachs Konzerten als einmaliges Kuriosum für sich da. Wir müssen die Ursache für diese seltsame Anlage in der besonderen Struktur des Satzes suchen. Da die Antithese in ihrer starken Anlehnung an die Thematik der These keine wirkliche Polarität, keinen Kontrast hervorruft, der für ein Konzertieren, den Wettstreit zweier sich unterscheidender Klanggruppen nötig ist, fehlt dem Satz das eigentlich konzertierende Element. Man könnte sein Wesen als symphonische Durchführung eines „Prinzipes“ charakterisieren. Das anfängliche Fehlen einer Kontrastgruppe verringert in starkem Maße die Mannigfaltigkeit der Entwicklungsmöglichkeiten, die sich bereits in Takt 38 erschöpft haben und ein verfrühtes Zurücksinken zum Ausgangspunkt als Reprise zur Folge hat. Die Einführung eines neuen Kontrastgebildes ist nötig, um eine weitere Satzentwicklung zu sichern. So kommt es denn nach dem repressenartigen Schluß in Takt 46 zur Einführung der Episode von Takt 46—54, über deren Wesen noch später zu sprechen sein wird.

Die Beweggründe, die Bach zum Abweichen von der normalen harmonischen Entwicklung veranlaßt haben, bedürfen in jedem einzelnen Fall einer besonderen Erklärung. Das 5. Br. K. zeigt z. B. ein starkes Überwiegen der Dominantregion. Die Thesis, deren Affekt ganz auf Heiterkeit gestimmt ist, verliert in der Molltransposition ihren spezifischen Charakter. Dieses Moment veranlaßt Bach, die erste Durchführung (Takt 19 ff.) statt in die Tonikaparallele in die Dominant zu setzen. Gänzlich Verzicht leistet Bach jedoch nie auf die Paralleltonart. Interessant ist es nun, wie er sie nachträglich und verspätet zu ihrem Geltungsbereich kommen läßt. Nach der stark abgewandelten und länger ausgedehnten Thesis greift er nochmal auf Thesissvordersatz und Fortspinnung zurück (Takt 37 bis 42). Sie stehen jetzt in der Paralleltonart, kommen aber beide in ihrer Urgestalt nicht zur Erscheinung, so daß die Umformung der Thesis in die Molltonart nicht so sehr ins Gehör fällt. Mit Takt 121 setzt bereits die Reprise ein. Zwar haben wir es auch hier wie im 1. und 3. Br. K. mit einer Scheinreprise zu tun, aber ihr Charakter ist doch ein anderer als in jenen beiden Konzerten. Hier, im 5. Br. K., ist es das konzertierende Cembalo, das nach bereits erfolgter Rückkehr zur Tonika der Thesis, nach Art des Solokonzerts zur Entfaltung seiner virtuosen Fähigkeiten kommt und so in der Funktion einer „penultima“ den endgültigen Satzschluß hinauszögert.

Im weiteren weicht das 5. Br. K. von der normalen harmonischen Struktur durch den Ausfall der Subdominant und ihrer Parallele ab. Was mag Bach, der sonst immer diese beiden Stufen zur Geltung kommen läßt, zu ihrer Elidierung veranlaßt haben? — Das 5. Br. K. unterscheidet sich von allen anderen ersten Sätzen der Brandenburgischen Konzerte durch die Einfügung eines freien, episodenhaften, in der Medianten stehenden Mittelteils von Takt 71 bis 101. Diese weitausgesponnene Episode raubt gleichsam dem harmonischen Geschehen den zur Entfaltung nötigen Platz. Daneben ist es die große Solokadenz, die das Schwergewicht der Sätzenwicklung in die konzertierenden Episoden verlegt und es zu keinem Ritornell in der Subdominant kommen läßt. Wie gesagt ist dieser Subdominantausfall eine seltene Ausnahme von der Regel.

Zwar läßt Bach die Harmoniestufen nicht immer Tonikaparallele — Subdominant — Subdominantparallele aufeinander folgen,

aber er gibt doch allen dreien irgendwo und wann im Verlauf der Satzentwicklung ihren Funktionsbereich. Frei schaltet Bach mit der Aufeinanderfolge im 6. Konzert. Hier herrscht in der ersten Durchführung (Takt 25—46) die Dominant, die zweite Durchführung beginnt Takt 46 mit der Zitierung des Vordersatzes der Theses in der Subdominantparallele, und erst die dritte Durchführung bringt, Takt 73 ff., die Tonikaparallele, Takt 86 ff. die Subdominant. So ist denn dieser Satz gekennzeichnet durch eine eigenartige Versetzung der harmonischen Entwicklungsstufen, die ihm seinen besonderen Reiz gibt.

Am reinsten, „regelrechtesten“ ist die Konzertform hinsichtlich des harmonischen Aufbaus und dem ihm korrespondierenden Tutti-Concertinowechsel im 4. Br. K. ausgeprägt. Hier setzt die Theses gleich mit Beginn der ersten Durchführung (Takt 138) in der Tonikaparallele ein, die Theses der zweiten Durchführung (Takt 209) mit der Subdominant. Die Subdominantparallele fällt in die große Concertinoepisode der zweiten Durchführung, dort wo die Flöten, mit dem Violinkontrapunkt in Zweiunddreißigsteln, den Vordersatz der Theses aufnehmen (Takt 185 ff.). Die Medianten, die Bach nur selten ausfallen läßt, hat hier in den beiden Durchführungen keinen Platz erhalten und wird in Form von Vordersatz, Fortspinnung und Epilog der Theses als Anhang (Takt 323—345) unmittelbar vor der Reprise gebracht.

Harmonische Struktur „an sich“ und die Gliederung des Satzes nach Durchführungen sind schwer getrennt voneinander zu erörtern. So war es denn unvermeidlich, in den bisherigen Ausführungen die harmonische Entwicklung mit dem thematischen Geschehen in Verbindung zu setzen. Nachdem jedoch bis jetzt unser Hauptinteresse dem harmonischen Sinngefüge galt, wollen wir uns nunmehr Bachs Durchführungstechnik zuwenden, der thematischen Arbeit, die sich im Rahmen des harmonischen Grundrisses abspielt.

2. Thematische Arbeit.

Der Begriff Durchführung im Konzertsatz ist dem der Jugenddurchführung entsprechend. Als Konzertdurchführung wollen wir den jeweiligen Satzteil bezeichnen, in dem das thematische Material der Exposition in variiertester Gestalt wiederkehrt, und zwar ist auch

für die Durchführung die Anordnung der Exposition: zuerst Thesıs, dann Antithesıs verbindlich. Diese Variationstechnik, das „semper idem est non eodem“, ist das Gestaltungsprinzip in Bachs Brandenburgischen Konzerten.

Hat man einmal dieses Grundprinzip der Gestaltungsweise in den Brandenburgischen Konzerten erkannt, so wird für manche Bildungen, die auf den ersten Blick bzw. auf das erste Hören als unthematisch erscheinen, der Zusammenhang mit der Exposition offenkundlich, der trotz gelegentlicher selbständiger Episoden und virtuoser, freier Steigerungstechnik gewahrt bleibt. Die Gliederung der ersten Sätze gestaltet sich folgendermaßen:

1. Br. K. Expos. Takt 1—13,	1. Durchf. Takt 13—27
2. Durchf. „ 27—43,	3. Durchf. „ 43—57
4. Durchf. „ 57—72,	Reprise „ 72—84

Der Satz gliedert sich somit in sechs fast gleichlange Abschnitte, von denen die Durchführungen in bezug auf ihre Variationsbildungen kreuzweis miteinander verbunden sind: die 4. Durchführung greift auf die Gestaltung der 2., die 3. auf die der 1. Durchführung zurück.

2. Br. K. Expos. Takt 1—31,	1. Durchf. Takt 31—68
2. Durchf. „ 68—103,	Reprise „ 103—118
3. Br. K. Expos. Takt 1—16,	1. Durchf. Takt 16—38
Scheinrepr. „ 39—47,	1. Episode „ 47—54
2. Durchf. „ 54—67,	2. Episode „ 67—70
3. Durchf. „ 70—91,	3. Episode „ 91—97
4. Durchf. „ 97—108,	4. Episode „ 108—119
5. Durchf. „ 119—125,	Reprise „ 126—136

Wie schon erwähnt, weicht die Struktur dieses Satzes stark von der üblichen Konzertform ab. Wir haben hier fünf Durchführungen, in denen das variierte Nacheinander von Thesıs und Antithesıs fehlt, die sich vielmehr als Variationen der mit der Thesıs fast identischen Antithesıs darstellen und nach der Scheinreprise Takt 39 bis 47 durch Episoden voneinander getrennt sind.

4. Br. K. Expos. Takt 1—138,	1. Durchf. Takt 138—209
2. Durchf. „ 209—323,	Thesıs-Anhang „ 323—345
Reprise „ 345—427	

5. Br. K. Expos. Takt	1—19,	1. Durchf. Takt	19—71
Episodenhafter			
Mittelteil	" 71—101,	2. Durchf. "	101—121
Scheinrepr.	" 121—139		
Kadenzgruppe		virtuose Steigerungstechnik	" 139—154
		Cembalo-Solokadenz	" 154—219
		Reprise Takt	219—227

Der episodenhafte Mittelteil gibt diesem Satz die Da-capoform des A B A, eine Dreiteiligkeit, die Bach sonst nur in den Schlüssen anwendet.

6. Br. K. Expos. Takt	1—25,	1. Durchf. Takt	25—46
		2. Durchf. "	46—73,
		3. Durchf. "	73—86
		4. Durchf. "	86—115,
		Reprise "	115—130

Was geschieht nun innerhalb dieser Durchführungen? Welcher Mittel bedient sich Bach zur Variation, Entwicklung und Steigerung des in der Exposition aufgestellten thematischen Materials? Wir wollen Bachs Durchführungstechnik nach den auf S. 18f. aufgestellten Gesichtspunkten erörtern.

a) Stimmvertauschungstechnik.

Bachs Satzkunst in den Brandenburgischen Konzerten ließe sich mit dem wechselnden Formenspiel eines Kaleidoskops vergleichen. Wie sich hier die vorhandenen Teilschen zu immer neuen kristallinen Formen vereinigen, so permutiert Bach die Möglichkeiten der thematischen Stimmvertauschungen. Der harmonische Charakter des Konzerts hindert ihn nicht, jede Stimme als gleichwertig zu behandeln; er kennt keine Stimme, die ein für allemal nur Begleitungs-funktion hätte, nur harmonisches Füllsel wäre. So läßt sich formulieren: jede Stimme kann jede in einer anderen Stimme gebrachte melodische Phrase aufnehmen. Durch diese Versetzungskunst erhält das thematische Material gleichsam immer neue Beleuchtung. Thementeile wandern von einer Stimme in die andere; die Instrumente konzertieren unter sich, indem sie sich, einmal die Hauptmelodie tragend, dann diese einer anderen Stimme abgebend, nacheinander an der thematischen Arbeit beteiligen. Schon in der Exposition fanden wir diese Stimmvertauschungstechnik, die die Thementeile von Instrument zu Instrument, von Klanggruppe zu Klanggruppe wandern läßt.

Es lassen sich zwei Arten des Übergangs eines Themas oder Thementeils von einer Stimme in die andere unterscheiden. Die erste Art ist durch ein Kontrapunktieren aller im Augenblick nicht thematischer Stimmen gekennzeichnet, wie wir sie etwa in der 1. Durchführung des 2. Br. K. finden. Hier wandert zuerst der Vorderatz der These durch die vier konzertierenden Instrumente (Takt 40—47), während das Grosso mit dem typischen Anapäst-rhythmus und einem affordlichen Baß akkompagniert. (Zur selben Art gehört das sukzessive Eintreten des Solothemas in der Exposition, wie denn überhaupt dieses Konzert in ganz besonders starkem Maße von der Stimmvertauschungstechnik Gebrauch macht.) Die Wanderung des Epilogvordersatzes durch die konzertierenden Instrumente Takt 50—55 repräsentiert die zweite Art, die wir als monodisierte Thematik bezeichnen wollen. Der Baß bildet einen in Tonrepetition aufgelösten Orgelpunkt, der mit jedem neuen Einsatz des Epiloggedankens, entsprechend der neuen Harmonie, seine Lage wechselt, während die Mittelstimmen des Grosso harmoniefüllend sind. Zugleich beschränken sich jeweils zwei Instrumente des Concertino entsprechend dem Baß auf Tonwiederholung, so daß außer dem Epilogvordersatz melodische Bewegung nur die ebenfalls von Stimme zu Stimme wandernde Phrase in Sechzehntelnotenwerten hat. Monodie im eigentlichen Sinne liegt also nicht vor, jedoch zeigt die rein begleitende Rolle der jeweils nicht thematischen Stimmen die Absicht, den Epilogvordersatz stärker hervortreten zu lassen. Er steigt aus dem Geflecht des kontrapunktischen Miteinander der Stimmen gleichsam an die Oberfläche und drängt sich so dem Ohre mehr auf.

Eine volle Monodisierung dieser Art haben wir im 6. Br. K. In Takt 40 befreit sich der Vorderatz der Antithese aus der kanonischen Stimmführung. Zugleich hält er sich auch bei der zweiten und dritten Anführung in der Oberstimme, zu der die Unterstimmen harmonisierend akkompagnieren.

Ähnlich, jedoch mit Stimmvertauschung, sind die Episoden des 3. Br. K. gebaut. Die Melodie der Episode wandert von Stimme zu Stimme, von Gruppe zu Gruppe; zuletzt, in der 4. Episode Takt 114—118, bemächtigt sie sich der Bässe, gleichsam das Fundament mit ihrem Sichwälzen und Winden aufwühlend und größtmögliche Steigerung vor der letzten Durchführung hervorrufend.

Die Stimmvertauschung belebt zwar das symphonische Miteinander der Instrumente, sie ruft ein ständig wechselndes Kolorit hervor, aber es fehlt ihr das Streben nach Entwicklung, zur thematischen Arbeit im engeren Sinn, deren eigentliches Wesen in der Variation, Zerlegung und Komplizierung des thematischen Materials liegt. Ihr wollen wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

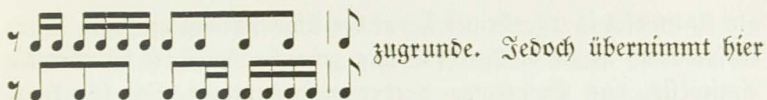
b) Thematische Variation.

In der Abwandlungstechnik, der Metamorphose eines einmal aufgestellten thematischen Materials liegt die besondere Kunst und Stärke der Brandenburgischen Konzerte, die ihnen vor allem eine einzigartige Stellung in der gesamten Concerto grosso-Literatur gibt. Wie sehr Bach bereits in der Exposition Theses und Antithesis miteinander in Zusammenhang bringt, sahen wir in den obigen Ausführungen.

In den Durchführungen werden die einzelnen Teile der Exposition mehr oder minder stark umgeformt, variiert und diminuiert, jedoch sind Stärkegrad und Häufigkeit der Variierung nicht für alle Teile dieselben. Der eine neue Durchführung einleitende Vorderatz der Theses wird in der Regel nicht verändert. Einmal ist es die Prägnanz und Statik seiner Faktur, die eine Abwandlung nicht verträgt, andererseits soll er als festes, unveränderliches Gebilde der Auffassung in der Erscheinungen Flucht Ruhepunkte bieten, die die Gliederung des Großformalbaus erkenntlich machen.

Die Modulationsfunktion in den Durchführungen bringt es mit sich, daß die Teile der Exposition, die sich durch Beweglichkeit und damit Eignung zur Sequenzierung auszeichnen, in besonders starkem Maße der Variation unterworfen werden. Wie Bach im einzelnen variiert, wollen wir an Hand der ersten Konzertsätze erörtern.

Die 1. Durchführung des 1. Br. K. entfernt sich nur wenig von der Gestalt der Exposition, entsprechend ihrer Harmonik, die bis Takt 20 mit der der Exposition identisch ist. Erst die Takte 20 bis 27 lassen harmonisch und melodisch erkennen, daß wir keine wiederholte Exposition, sondern doch eben schon die 1. Durchführung vor uns haben. Den zur 2. Durchführung überleitenden Takten 24 bis 27 liegt die Theses und Antithesis gemeinsame Rhythmus




der Baß den Teil 1, während der Teil 2 von den Hörnern über die beiden ersten Oboen zu den Violinen wandert. Einen Schritt weiter geht die Variierung in der 2. Durchführung. Hier ist es nur noch der Teil 1, der den Takten 33 ff. den Charakter einer thematischen Variation gibt. Für sich gesehen und gehört mögen die Takte 33—35 nicht als thematisch erkenntlich sein; vergleicht man sie jedoch mit den besprochenen Takten 24—26, so wird offensichtlich, daß auch hier die schreitenden Achtel der jeweils tieferen Stimmen mit dem


gleichzusetzen sind, während die Oberstimmen den Teil 2 durch fortlaufende Sechzehntelbewegung unkenntlich machen. Die Oboen in den Takten 36—40 mit ihren rhyth-

mischen Motiven lassen wieder klarer den thematischen Zusammenhang erkennen. In den Erörterungen über den Großformalbau wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die 3. Durchführung auf die 1. zurückgreift, in den Takten 48—57 die Variationsform der Takte 24 bis 27 aufnehmend und weiter ausgestaltend. Die Takte 63—72 der 4. Durchführung entsprechen den Takten 33—43, jedoch muß immer wieder darauf hingewiesen werden, wie Bach innerhalb der Durchführungen nie stereotyp wiederholt; abgesehen von der Harmonik, die natürlich in beiden Fällen eine andere ist, vertauscht er in solchen korrespondierenden Abschnitten die Rollen der Instrumente, hier Oboen- und Streicherchor, während Hörner und Bässe unverändert bleiben.

Thematische Variations- und Diminutionstechnik fordert, wenn sie als solche erkannt werden will, ein schärferes Ohr als das unveränderte Wiederholen thematischer Abschnitte in der Art der Stimmentauschung. Daß Bach es dem Hörer im 2. Br. K. möglichst leicht machen will, daß es gleichsam als Erholung nach dem strengen, diffizilen Gefüge des 1. Br. K. gedacht ist, wurde schon des öfteren erwähnt. So verzichtet denn Bach hier auf thematische Variation und setzt an ihre Stelle das leichte, graziose Ländeln mit den thematischen Phrasen, die von Instrument zu Instrument wandern. Als Durchführung definierten wir den Satzteil, der Theses sowohl

als Antithesis in irgendeiner Form der Abwandlung umfaßt. Dementsprechend ist die 1. Durchführung gebaut. Mit Takt 60 wird die Antithesis, das Solothema wieder aufgenommen, sich für kurze Zeit nach As-dur wendend, eine Tonart, die Bach selten gebraucht und hier um so mehr ins Ohr fällt, als sie einerseits zur Grundtonart in einem farbigen Kontrast steht, andererseits ihr weicher Charakter noch durch die Vorhaltsbildungen der Flöte — auf das „Seufzer-Andante“ des Konzerts hindeutend — intensiviert wird. Die 2. Durchführung hingegen muß als unvollständig bezeichnet werden. Sie besteht lediglich aus dem Material der Theses, eine — die Regel bestätigende — Ausnahme, die uns jedoch nicht hindert, diesen Satzabschnitt als Durchführung gelten zu lassen.

Im 3. Br. K. kommt die Variationstechnik wieder in weitgehendem Maße zur Anwendung. Zunächst ist es die Zerlegung des Vorderatzes der Theses, der Bach eigenartige Reize abgewinnt. In den Takten 37—38 und 74—75 kehrt er die Richtung um: der Baß beginnt mit dem ersten Themenglied, es folgen der Bratschen- und Violinenchor nacheinander. In der 4. und 5. Durchführung verteilt er das Motiv  so, daß, Violin- und Bratschenchor ineinandergreifend, jeweils die 1. Violine mit der 1. Bratsche, die 2. mit der 2., die 3. mit der 3. zusammengekoppelt werden, den Vorderatz in mächtige Akkordschläge zerlegend, die an Beethovens Eroica gemahnen.

Daneben ist es die als harmonischer Stillstand bezeichnete Fortspinnung der Theses, die variiert wird und zugleich von einer Stimme in die andere wandert. Als Begleitfigur bringt Bach den charakteristischen, aus dem Vorderatz der Theses gewonnenen Anapäst , der oft mit der Hauptstimme herbe Dissonanzen ergibt. Doch gehört das in die Erörterung der kontrapunktischen Komplikationen, ebenso die thematischen Verkoppelungen, die in diesem Konzertsatz vorkommen.

Die Eigenart der thematischen Arbeit im 4. Br. K. liegt in erster Linie in der thematischen Verwebung, einer kontrapunktischen Kunst, die einzelne Teile der Exposition miteinander verknüpft, deren Erörterung wir daher auf später verschieben. Hier sei nur auf das Verhältnis der konzertierenden Instrumente zum Grossoensemble hin-

gewiesen, das sich von dem des 2. und 5. Br. K. wesentlich unterscheidet. Drei Möglichkeiten des Inbeziehungtretens von Grosso und Concertino sind vorhanden. Im Concerto grosso Corellis liegt die kontinuierliche Entwicklung des Satsatzes im Concertino, dessen Herkunft aus der Triosonate sich als offensichtlich erweist. Das Grosso hat vorwiegend Begleitfunktion; vor allem verstärkt es die Fortspinnungskomplexe des Concertino, während die Thematik, soweit sie imitierend gesetzt ist, dem Concertino allein vorbehalten bleibt. Im Concerto grosso Vivaldis beteiligen sich die konzertierenden Instrumente und das Grosso in gleicher Weise an der Bildung des Tutti, zu dem dann die Soloepisoden mit Begleitung des Grosso in Kontrast treten. Zwar wendet Vivaldi auch gelegentlich die fugierte Konzertform an und greift dann auf die Technik Corellis zurück, die Durchführung des Themas — im Sinn der Fugexposition — dem Concertino überlassend und die Fortspinnungen durch das Grosso verstärkend, aber die eigentliche Konzertform mit dem Beginn eines affordlichen Tuttiethemas ist doch bei weitem häufiger. Zum dritten Typus des Verhältnisses von Concertino und Grosso wollen wir die Konzerte rechnen, in denen das Tutti — jedenfalls das Expositionstutti — vom Grosso allein ausgeführt wird, während die Solisten bis zum Einsatz ihrer Soloepisode pausieren. Es ist der Typus des virtuosen Solokonzerts der nachbivaldischen Zeit, wie es etwa von Tartini vertreten wird.

Bach gibt in den Brandenburgischen Konzerten für alle drei Typen ein Beispiel. Das 2. Br. K. entspricht ganz der Bivaldischen Art der Tuttibildung durch Grosso und Concertino mit nachfolgenden Soloepisoden. Im 4. Br. K. liegt der Schwerpunkt der Satzentwicklung ganz im Concertino. Das Grosso akkompagniert harmoniefüllend die Anführungen des Vorderatzes der Theses, während es in den Fortspinnungen die Melodik des Concertino aufgreift und verstärkt. Zwar übernimmt es in der 1. Durchführung für kurze Zeit (Takt 191—203) den Vorderatz der Theses und greift in der 2. Durchführung (Takt 235 ff.) die Melodik der konzertierenden Violine imitierend auf, jedoch ist die Gesamtfunktion des Grosso eine rein begleitende in der Corellischen Art. Wir haben also in diesem Konzert eine Verschmelzung der Bivaldischen Konzertform mit dem Instrumentationsprinzip Corellis.

Den dritten Typus vertritt das 5. Br. K. Hier wird die Thesıs vom Grosso allein gebildet; die konzertierenden Instrumente Cembalo, Flöte und Violine pausieren bis zum Einsatz der Antithesıs. Während der besondere Reiz des 4. Br. K. in seinen kontrapunktischen Komplikationen liegt, interessiert das 5. Br. K. vor allem durch die Kunst seiner thematischen Variation. Die Fortspinnung und der Epilog der Thesıs und die Thematik der Antithesıs bilden das saßaufbauende Material, das in immer neuen Variationen erscheint.

Wie schon erwähnt, nehmen in der 1. Durchführung nach Vortrag des Vorderesatzes die Flöten die Fortspinnung der Thesıs auf (Takt 21 ff.), die Tonwiederholung fortlassend und die Fortspinnung so ins Kantable umformend. Diese 1. Durchführung erweist sich in besonders starker Ausprägung als variierte Exposition. Nach der variierten Fortspinnung der Flöten holt das Tutti in Takt 29—31 die ursprüngliche Gestalt nach; dann folgt der Epilog, vom Cembalo sequenzierend weitergesponnen. Daß die Variation der Thesıs mit der Epilogsequenzierung des Cembalo noch nicht zum Abschluß kommt, ist aus harmonischen Gründen zu erklären: die bisher vorenthaltene Tonikaparallele verlangt nach ihrem Geltungsbereich und erhält sie in den Takten 35—42 durch variierte Wiederholung von Vorderesatz und Fortspinnung der Thesıs. Jetzt setzt, mit Takt 42, erneut die Antithesıs ein und erhält eine starke Bereicherung durch Zurückkommen auf die variierte Thesıs, so daß sich für die 1. Durchführung eine Dreiteiligkeit ergibt: 1. Thesısvariation Takt 19—42, 2. Antithesısvariation Takt 42—49, 3. Wiederaufnahme und erneute Umgestaltung der Thesısvariation Takt 49—71.

Die 2. Durchführung nach dem episodenhaften Mittelteil bildet wieder eine Variation der Exposition (Takt 101—121). Nach Zitierung des Vorderesatzes erscheint die Fortspinnung in einer interessanten neuen Gestalt. Die melodische Kontur ganz aufgebend, wird nur das Gleitende, Labile der Harmonik beibehalten. Nach einer neunmaligen Aufeinanderfolge von Septimenakkorden mit Sequenzierung eines neuen Motivs in konzertierender Violine und Flöte (Takt 103—105) schließt sich eine Gruppe von Sextakkorden mit jedesmaligem Septimenvorhalt an, deren Zusammenhang mit der Fortspinnung der Thesıs offensichtlich ist. Zur Veranschaulichung stellen wir die Fortspinnung in ursprünglicher Gestalt und ihre Variation untereinander:

Bach, 5. Brandenb. Konzert.

Bach, 5. Brandenb. Konzert.

Mit Takt 110 setzt die Antithesis — bereits wieder in der Tonika — ein. Auffallend ist die metrische Verschiebung um einen Halbtakt, eine Mehrdeutigkeit, deren sich neben Bach auch andere italienische und deutsche Konzertkomponisten bedienen, so z. B. Corelli, Telemann, Pisendel, Zelenka. Bach macht von der metrischen Verschiebung auch im Tripelkonzert a-moll Gebrauch. Im ersten Satz erscheint der Vordersatz der Theses, sich mit dem vorangegangenen Epilog verschränkend, in Takt 41 metrisch verschoben (in ähnlicher Weise auch Takt 73—74).

Doch kehren wir zum 5. Br. K. zurück. Mit Takt 121 beginnt die Scheinreprise. Interessant ist das wechselvolle Spiel, das Bach mit dem Epilog der Theses in den Takten 125—136 treibt. Der Epilog besteht aus der unmittelbaren Folge von Dominant der Subdominant und Tonika; durch Ausfall der Subdominant wird eine direkte Aufeinanderfolge von *c* und *cis* im Abstand eines Viertelwertes bewirkt (vgl. Takt 7). Diese chromatische Rückung verlegt Bach jetzt, in Takt 125—126, in den Bass; sie wirkt weiter bis zum Takt 131, so daß ein seltsames Schillern und Schwanken der harmonischen Funktionen entsteht, gleichsam als sammelten sich hier die Kräfte zur großen Steigerung im Cembalo, die in Takt 139 einsetzt und in der Solokadenz gipfelt. (In ähnlicher Weise finden sich diese chromatischen Rückungen auch schon Takt 61—76. Hier leiten sie zu dem episodenhaften Mittelteil über.)

Im 6. Br. K. kann kaum von einer thematischen Variation gesprochen werden. Der polyphone Stil, die kanonische Stimmführung, in der die Stärke dieses Satzes liegt, ist mit einer Variations-technik, die die melodische Linie verändert und auflöst, nicht vereinbar. Die mannigfaltigen Möglichkeiten der thematischen Einsatzfolge, die Stimmvertauschung und die monodisierte Thematik geben dem Satz Abwechslung genug, so daß das Fehlen einer thematischen Variationsarbeit nicht als Mangel empfunden wird.

c) Kontrapunktische Komplikationen.

Bisher galt unsere Aufmerksamkeit der einzelnen Linie, als Träger der thematischen Entwicklung in Form der Themenwanderung und der thematischen Variation. Wir wollen uns jetzt den Beziehungen zuwenden, in die die einzelnen Stimmen zueinander treten. Die völlige Gleichberechtigung aller Stimmen, die Fähigkeit jeder Stimme, Träger des thematischen Geschehens zu sein, geben Bachs Brandenburgischen Konzerten eine starke Hinneigung zur polyphonen Satztechnik, zu einer Synthese des harmonischen und polyphonen Gestaltungsprinzips.

Die kontrapunktischen Komplikationsbildungen dienen Bach wesentlich als Steigerungsmittel. Zwar gehören zu ihnen auch schon die Engführungstechnik in der Exposition des 1. und die strenge Kanonik in der des 6. Br. K., doch wendet Bach Konfliktbildungen

dieser und ähnlicher Art vor allem in den Durchführungen an. Hat er in der Stimmvertauschungs- und Variationstechnik das thematische Material sukzessiv auseinandergefaltet und ausgewertet, so erprobt er hier die thematischen Kräfte im Simultanen, in den Spannungen, die Engführung und Verknüpfung verschiedener thematischer Teile hervorrufen.

Die Faktur der Exposition ist entscheidend für die Art der Komplikationsbildungen in den Durchführungen. Das 1. Br. K., dessen Antithesis ganz von der Engführung beherrscht wird, läßt keine weitere Steigerung dieser Technik in den Durchführungen zu; die thematische Entwicklung liegt auf dem Gebiet der Variation. Das 2. Br. K., das sich durch Leichtverständlichkeit und Einfachheit des Aufbaus auszeichnet, verzichtet bis auf zweimalige Engführung auf kontrapunktische Künste. Gegen Ende der 2. Durchführung, in den Takten 88—89 und 94—95, erscheint der Vorderatz der Thesis in Engführung, das erstemal zwischen Fäßen und Trompete, das zweitemal zwischen Flöte und Violine conc. einerseits und Trompete und Oboe andererseits. Das Affordliche des Themas paralyisiert jedoch die Spannungswirkung, die die Engführung eines „linearen“ Themas mit sich zu bringen pflegt, so daß der harmonische Charakter dieses Satzes trotz der Engführungen gewahrt bleibt.

Ganz allgemein darf gesagt werden, daß die thematische Engführung dem Wesen des Konzerts nicht so entspricht wie dem der Fuge. Ein affordliches Thema erleichtert zwar die Engführung, verzichtet aber zugleich den besonderen Reiz dieser Technik, die eben in dem Ineinandergreifen zweier melodischer Linienzüge liegt. So nimmt es denn nicht wunder, wenn Bach fast nur die thematischen Abschnitte engführt, die nicht affordlich sind, sondern sich in stufenweisen Intervallen fortbewegen, also die Fortspinnungen und teilweise auch die solistischen Gegensätze, wie — was die letzteren anbetrifft — z. B. im 4. Br. K. die Soli der Flöten Takt 157 und der konzertierenden Violine mit den in Engführung imitierenden Ripien-Violinen Takt 235 ff. Das Besondere der kontrapunktischen Konfliktbildungen in den Brandenburgischen Konzerten liegt in der Zusammenkoppelung zweier Themen oder Thementeile.

Nach Einsatz der Antithesis pflegt Bach gern noch einmal auf den Vorderatz der Thesis zurückzugreifen; die Thesis will gleichsam

ihr Machtbereich noch nicht ganz an die Antithesis abtreten. So ergreift z. B. die Thesis im 5. Br. K. nach Einsatz der Antithesis in Takt 10—11 mit nochmaliger — unvollständiger — Zitierung des Vordersatzes unter halbtaktiger metrischer Verschiebung das Wort. Das Solo-Cembalo paßt sich hier dem Tutti an, kehrt dann zur Eigenmelodik zurück, um später in Takt 13 nochmals durch das Tutti, das jetzt den zweiten Teil des Vordersatzes bringt, unterbrochen zu werden. In ähnlicher Weise wird der Themenvordersatz in der Antithesis des 4. Br. K. Takt 89—90 wieder aufgenommen, nur daß hier Tutti und Soli ganz zusammenfallen. (Im 2. Br. K. kommt die Thesis nach Einsatz der Antithesis durch den regelmäßigen Wechsel von Solo und Tutti zur Geltung.)

Ein Fall, daß sich das Solothema von der Wiederaufnahme des Tutti-themas nicht „verdrängen“ läßt, kommt in den Brandenburgischen Konzerten nicht vor. Die kontrapunktische Verkopplung von Thesis- und Antithesisvordersatz erfordert eben eine besondere Eignung, die nur selten vorhanden ist. So zeigt sich z. B. Tutti- und Solothemenvordersatz des Klavierkonzerts E-dur, 1. Satz, für diese Verknüpfung fähig. Takt 18 ff. bringt Bach die Themenkomplikation:

Bach, Klavierkonzert E-dur.

19

The musical score is presented in two systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 2/4. A box containing the number '19' is placed above the first measure of the first system. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system covers measures 18, 19, and 20, while the second system covers measures 20, 21, and 22.

Die Möglichkeit der Kontrapunktierung zweier Themen ist besonders in den Fällen vorhanden, in denen das eine Thema ausgesprochen affordlich, das andere stufenweis melodisch ist.

Dieser Gegensatz affordlicher und stufenweis fortschreitender Melodik, der sich in den Brandenburgischen Konzerten zwischen Themenvordersatz von Thesıs und Antithesıs außer im 1. und 2. Br. K. nicht findet, ist jedoch in ausgeprägter Weise zwischen Vorderatz und Fortspinnung vorhanden, und so ist es verständlich, daß Bach diese beiden Thementteile in kontrapunktischer Verknüpfung bringt.

Im 3. Br. K. verkoppelt Bach Vorderatz und Fortspinnung der Thesıs mehrere Male miteinander, zuerst Takt 31 ff., mit Variation der Fortspinnung:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.

31

Die Fortspinnung, die in der Exposition vom Violinchor unisono vorgetragen wurde, wird jetzt ausharmonisiert, so daß der dreistimmigen Klanggruppe der Fortspinnung das Unisono des Vorderatzes entgegensteht. Dieses nachträgliche Ausharmonisieren eines Thementeilcs bedarf noch einiger Erörterung. In allen Brandenburgischen Konzerten läßt sich ein Anwachsen der harmonischen Fülle im Verlauf der Satzentwicklung feststellen. Die melodische Entwicklung ist gleichsam einer harmonischen Kohäsionskraft unterworfen, einer affordlichen Auskristallisierung, die mit Vorliebe in Form des Sertakkordes auftritt. Aus den zahlreichen Fällen dieser Art seien die Sertakkordfolgen im 4. Br. K. Takt 240 und 256 herausgegriffen, wo die konzertierende Violine von den Ripien-Violinen im Sexten- und Quartabstand begleitet wird.

Zu einem „Kontrapunkt der Harmonien“ wird diese Technik der Ausharmonisierung, wenn Bach zwei Affordgruppen gegeneinanderführt, so im 3. Br. K. Takt 40 ff.:



Bach, 3. Brandenb. Konzert.

40

Es entstehen auf diese Weise Dissonanzen von unerhörter Farbigkeit und Intensität, von geradezu impressionistischer Wirkung. Freilich ergeben sich diese Dissonanzen sekundär aus der kontrapunktischen Stimmführung zweier Linien, die beide zu Harmonien erweitert sind; die Farbe ist nicht Selbstzweck im impressionistischen Sinn. Beispiele für einen solchen Kontrapunkt der Harmonien finden sich im 3. Br. K., das in seiner ganzen Faktur einen Vorstoß in symphonisches Neuland genannt werden muß, besonders zahlreich. Man beachte etwa die rücksichtslose Gegenbewegung der Stimmen in der Schlußkadenz des Satzes:

Bach, 3. Brandenb. Konzert.

135

Ähnlich kühn in der Zusammenkoppelung zweier thematischer Abschnitte mit herben Dissonanzwirkungen ist das 4. Br. K. gearbeitet. Den Vorderatz der Thesis fanden wir zweiteilig angelegt, bestehend aus einem affordlichen Zweitakter und einem viertaktigen Anhang in stufenweiser Fortschreitung. Das rhythmische Motiv  des 4. Taktes verwendet Bach in der synkopierten Sequenzgruppe , mit der er während der Durchführungen, aber auch schon in der Exposition, zur Fortspinnung der Thesis kontrapunktiert, die Sequenzgruppe — die von beiden Flöten in Terzenparallelen ausgeführt wird (bis auf Takt 329 bis 335, wo sie an die Ripien=Violinen übergeht) — teils aufwärts, teils abwärts führend. Das unablässige Weitertreiben des Sequenzmotivs, mit den anderen Stimmen zusammen auf den guten Taktzeiten Septimenakkord auf Septimenakkord aneinanderreihend, bringt mächtige Steigerungen hervor.

Das 5. Br. K. hat seine Stärke mehr in der sukzessiven Variationstechnik als in dem Simultanen kontrapunktischer Konfliktbildungen, doch finden sich auch hier, wenn auch weniger ausgeprägt, derartige Komplikationen. So koppelt Bach in der 1. Durchführung in Takt 27 die variierte Form der Thesistfortspinnung mit der Antithesis zusammen. Immer wieder ist zu bewundern, wie Bach den Vordersatz nicht willkürlich frei entwickelt, sondern jede neue Themenführung aus tektonischen Gründen bringt. Hier bilden in der 1. Durchführung die Takte 19—26 die Variation der Thesis unter Auslassung des Epilogs. In Takt 27 setzt das Cembalo wieder mit dem Thema der Antithesis ein. Die Flöten überbrücken die Zäsur, indem sie die variierte Fortspinnung der Thesis nochmals sequenzieren. Eine andere kontrapunktische Komplikation findet sich in den bereits besprochenen Takten 61—66 und den entsprechenden Takten 126—131. Hier wird der Epilog der Thesis sequenziert und von der variierten Fortspinnung kontrapunktiert, indem Flöte und 1. Violine ihre Parte wechselseitig vertauschen.

Das 6. Br. K. ist derartig von der kanonischen Stimmführung beherrscht, daß weitere kontrapunktische Konfliktbildungen keine Anwendungsmöglichkeit mehr haben.

Auch da, wo Bach zur Hauptstimme keine thematische Gegen-

stimme setzt, führt er die Linien selbständig, unter Nichtachtung der harmonischen Härten, die auf diese Weise entstehen. So kommt es häufig zu herben Dissonanzen zwischen Baß und Oberstimmen, z. B. im 1. Br. K. Takt 31 zwischen dem h" des Soprans und dem b des Basses, im weiteren auch im 6. Br. K. Takt 108, in dem die begleitende zweite Gambe das „Urmotiv“ der Brandenburgischen Konzerte, den Sekundwechselfschlag, mit dem Leitton cis' bringt, zu dem das c" der zweiten Bratsche auf dem sechsten Sechzehntel den Querstand bildet.

Die Mittelsätze.

Die Antithetik von Ruhe und Bewegung, Tutti und Solo der Vivaldischen Konzertform, die Bach in den ersten Sätzen seiner Brandenburgischen Konzerte in unvergleichlicher Weise verinnerlicht und vertieft, beherrscht auch einen großen Teil seiner langsamen Konzertsätze — freilich in einer von der der Eröffnungssätze abweichenden Art; der sukzessive Gegensatz wird zu einem simultanen: das statische, ruhende Element übernimmt der Baß in Form einer ostinaten Phrasenwiederholung, das labile, bewegte die Melodiestimme. Am reinsten kommt dieser Gegensatz im Adagio des „Italienischen Konzerts“ zur Auswirkung, in dem sich über dem mit unerschütterlicher Ruhe dahinschreitenden Ostinato die Oberstimme in einer frei schweifenden, reich kolorierten Melodie entfaltet; ähnlich sind die Mittelsätze der beiden Soloviolinekonzerte, des Klavierkonzerts d-moll (für das freilich Bach nur als Bearbeiter in Frage kommt), des Konzerts für 3 Klaviere C-dur und der beiden Doppelkonzerte für 2 Violinen d-moll und Violine und Oboe c-moll gebaut.

In den Brandenburgischen Konzerten kommt die Ostinatotechnik im 1., 2. und 6. Konzert zur Anwendung. Im Adagio des 1. Br. K. fehlt zwar ein eigentliches Ostinathema, aber das rein affordliche, „platte“ Akkompagnement erfüllt doch die statische, ruhende Funktion des Ostinato, über bzw. unter dem sich die Melodie entwickelt, nacheinander von 1. Oboe, Violino piccolo, Baß und in kanonischer Führung von den beiden Diskantinstrumenten vortragen. Die lastende Schwere des akkompagnierenden Ensembles

wird Takt 9 ff. zeitweilig durch den für die Brandenburgischen Konzerte so typischen Sekundwechselschlag mit Harmonisierung vorwiegend in Sextakkorden gemildert; in den Takten 9—10, 20—21, 31—32 entstehen äußerst kräftige Dissonanzen, z. B. in den Takten 9 und 10 der Zusammenklang von *as* und *a'*:

Bach, 1. Brandenb. Konzert.

Im großförmigen Andante des 2. Br. K., das mit seinen schwächenden Seufzervorhalten ganz auf den sentimental affekt der Kokokozeit gestimmt ist und aufs schärfste zu dem schwermütigen *de profundis* des Adagio im 1. Br. K. kontrastiert, gliedert sich der „gehende Bass“ in 5 Perioden, die an Ausdehnung ungleich sind und auch in der melodischen Kontur voneinander abweichen, deren Ostinatocharakter jedoch durch die gleichförmige Bewegung und die sich entsprechenden Kadenzklauseln gewahrt bleibt.

Das Adagio des 6. Br. K. ist ein hymnenartiger Satz im $\frac{3}{2}$ -Takt der Corelli-Händelschen Prägung. Höchst interessant ist nun, wie Bach den traditionellen Satztypus seiner persönlichen Gestaltungsweise unterwirft. Über einer sechsmal angeführten, von Violine und Cembalo vorgetragenen Ostinatoperiode und dem den Ostinato in Viertelbewegung auflösenden Violoncell werden die beiden Bratschen in strenger Kanonik geführt.

Die punktierte Rhythmik des im Charakter einer feierlichen Marcia funebre gehaltenen Affettuoso des 5. Br. K. könnte allenfalls als ein ostinates Element bezeichnet werden, aber sie gibt auch dem Zwiesang von Flöte und Violine sein besonderes Gepräge, so daß es zu keinem Bewegungsgegensatz kommt.

Von der für das „Concerto“ obligatorischen Dreisäßigkeit (als

Mindest- und zugleich Normzahl) weicht Bach nur ein einziges Mal ab: im 3. Br. K. setzt er an Stelle des langsamen Mittelsatzes eine lediglich zwischen den beiden schnellen Sätzen vermittelnde Dominantklausel, eine Auslassung, die ihre Erklärung in der unfonktionsmäßigen Faktur dieser Komposition findet¹⁾. Zwar betitelt Bach den ersten Satz auch in der durch Hinzufügung von 2 Hörnern und 3 Oboen bereicherten Fassung als Einleitung zur Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ Concerto — im Gegensatz zum 1. Br. K., dessen erster Satz Bach als Einleitung zur Kantate „Falsche Welt, ich trau dir nicht“ mit der Überschrift „Sinfonia“ verwendet und der gekürzten Partiturabschrift des Konzerts vom Jahre 1760, in der er ebenfalls als Sinfonia bezeichnet wird (vgl. B.G. XXXI) —, jedoch fehlt den beiden Sätzen der antithetische, spezifisch konzertmäßige Gegensatz. In der zeitgenössischen Symphonie nun ist es keine Seltenheit, daß auf einen selbständigen Mittelsatz verzichtet wird. Während im Concerto der Mittelsatz sehr häufig dazu dient, die Solisten, die in den Eckätzen mit dem Tuttiensemble konzertieren, allein, ohne Grosso oder mit rein akkompagnierender Funktion desselben, zu Worte kommen zu lassen, hat er in der Symphonie meist nur Überleitungscharakter — definiert Mattheson doch sogar die Symphonie unter Nichtbeachtung dieses kurzen, überleitenden Mittelsatzes als eine Folge zweier Allegrosätze: „Gewöhnlich bestehen die Symphonien aus einem brillanten und majestätischen ersten Satz und einem lustigen, menuettgleichen zweiten Satz²⁾.“

1) In einem, in der *AMZ.*, 58. Jahrg. No. 42 erschienenen Artikel („Zu Bachs 3. sogenannten Brandenburgischen Konzert“) stellt W. Altmann die Bedeutung der Adagio-Dominantklausel zur Diskussion. Er weist auf einen Brief Joachims an Stockhausen vom Jahr 1864 hin, in dem Joachim seine Ansicht über die nach seiner Meinung notwendige Einschlebung eines langsamen Bachschen Konzertsatzes äußert: „Den C-dur-Adagio-Satz aus dem Violinkonzert in a einzuschalten, halte ich unter den obwaltenden Umständen erlaubt. Ein Ruhepunkt zwischen erstem und letztem Satz ist geboten“.

2) J. Mattheson: „Das neueröffnete Orchester“, S. 177.

Die Finalsätze.

Der Bivaldische Konzertschlusssatz pflegt im Verhältnis zum Eröffnungssatz „leichteres Gewicht“ zu haben, in jeder Beziehung einfacher, unkomplizierter gearbeitet zu sein. Bach macht zwar auch einen Unterschied in bezug auf die Art der Satztechnik, jedoch ist seinem strengen Formwillen die Manier mancher deutscher Concerto grosso-Komponisten seiner Zeit ungemäß, den Schlusssatz als einen flüchtigen Kehraus zu schreiben. In den Brandenburgischen Konzerten gibt ihm der Gegensatz Grosso — Concertino die Anregung, den Schlusssatz durchaus streng zu gestalten: er wendet in den drei chorisch-solistischen Konzerten, dem 2., 4. und 5. die Fugenform an und setzt so den Eröffnungssätzen etwas ganz Neues, Gleichwertiges entgegen. Einfacherer Faktur sind die Schlusssätze der drei anderen Konzerte, der des 1. Br. K. im Charakter eines Finalrondo mit kontrastierendem Mittelteil, des 3. als zweiteiliger „Sonaten“-Satz und des 6. als einer regelrechten Gigue. Die Thematik, die später genauer zu besprechen sein wird, erweist sich als typisch konzertmäßig in der Weise, wie sie Quanz für den Schlusssatz fordert: „Die Passagen müssen leicht seyn, damit man nicht an der Geschwindigkeit gehindert werde. Mit den Passagen im ersten Satz aber dürfen sie keine Ähnlichkeit haben. Z. E. wenn die im ersten Satze aus gebrochenen oder harpegierten Noten bestehen, so können die im letzten Satz stufenweis gehen, oder rollend seyn“¹⁾ („Versuch einer Anweisung . . .“, XVIII, § 33).

Auch die harmonische Struktur und die großformale Anlage der Schlusssätze weisen wesentliche Abweichungen — in Richtung einer größeren Einfachheit — von den ersten Sätzen auf. Die grö-

¹⁾ Diese „rollende“ Thematik finden wir bei Bach besonders stark ausgeprägt in den Schlusssätzen des Konzerts für 3 Klaviere C-dur:



und des „Italienischen Konzerts“:



here Simplizität der Harmonik liegt in einer Verkleinerung des Aktionsradius: die Subdominantregion ist nur mit einer Stufe, meist der Subdominant, vertreten, die Dominantregion beschränkt sich in der Regel auf die Dominant selbst. Daneben behält natürlich die Tonikaparallele ihre Geltung, die Bach als Spiegelbild, als Komplement des harmonischen Dualismus Dur—Moll nie ausfallen läßt.

Gelegentliche Abweichungen von dieser Anordnung lassen sich aus dem jedesmaligen Sonderfall erklären. Im dritten Satz des 1. Br. K. setzt Bach kurz vor der Reprise, Takt 77 ff., die Subdominantparallele statt der üblichen Subdominant, offensichtlich der formalen Anlage des Satzes zuliebe. Der Satz hat einen kontrastierenden Mittelteil, der in der Tonikaparallele beginnt (Takt 40), also in Moll. Bach möchte nun den Mittelteil nicht nur im Melodischen, sondern auch im Harmonischen, nämlich durch das herrschende Moll, in einen Kontrast zu den Außenteilen setzen. So ersetzt er die Subdominant durch ihre Parallele und wahrt auf diese Weise den Mollcharakter des Mittelteils.

Im dritten Satz des 2. Br. K. berührt er für kurze Zeit (Takt 72 ff.) die Dominantparallele, beschränkt dafür die Subdominantregion auf die einmalige Zitierung des Themas (Takt 107 ff.), so daß trotz dieser harmonischen Bereicherung der Schwerpunkt der harmonischen Entwicklung im Tonika-Dominantwechsel liegt.

Im Schlusssatz des 4. Br. K. wird zwar neben der Subdominant auch ihre Parallele berührt, aber das geschieht so „en passant“ und innerhalb einer unthematischen Soloepisode (Takt 101), daß sie als selbständiger Faktor im harmonischen Aufbau keine Rolle spielt.

In den Schlusssätzen des 5. und 6. Br. K. verzichtet Bach ganz auf die Subdominantregion. Beide dreiteilig angelegt, läßt er die Mittelteile zum Dur der Außenteile kontrastieren, gibt jedoch dem Mittelteil des 6. Br. K. als Ersatz einen Anhang in der Dominantparallele (Takt 58—65). Ohne Übergang folgt die Reprise, so daß d-moll und B-dur direkt aufeinanderstoßen. Wir haben bereits in den ersten Sätzen des 2., 3. und 4. Br. K. gesehen, daß Bach diesen Subitoeinsatz der Reprise bzw. der Scheinreprise nach dem Moll der Medianten liebt. Bach, der im großen und ganzen die spannende Vorbereitung des Wiedereintritts der Tonika dem unvermittelten



Zwar wird das Thema regelrecht imitiert, aber die unfugenmäßige Melodiebildung verhindert die lineare Fortführung im Gefährten; es wird nicht fugenmäßig zum Thema kontrapunktiert, sondern die jeweils nicht thematischen Stimmen haben harmoniefüllende Begleitfunktion, die sich auch dadurch bemerkbar macht, daß Bach die reale Dreistimmigkeit zeitweilig zur vierstimmigen Harmonie ergänzt, andererseits den Satz wieder auf zwei Stimmen reduziert.

Dieser „Quasifugensstil“ mag Bach zur konzertmäßigen Umarbeitung veranlaßt haben. Erst die Konzertbearbeitung gibt der Fuge ihr wahres Gesicht, die Erfüllung ihrer Bestimmung, desgleichen dem Präludium, dessen virtuose Steigerungstechnik nach dem Tuttigegensatz verlangt. Bach verfährt nun so, daß er sowohl im Präludium als auch in der Fuge dem Cembalo-Solo eine „Thesis“, ein Tutti voranschickt und im Verlauf der Satzentwicklung ritornellartig wiederkehren läßt, zugleich die hauptsächlich das Tutti verstärkende Flöte und Violine gelegentlich solistisch führend.

Während die Thesis des ersten Satzes den Vorderatz des Präludiums unverändert übernimmt und nur die Fortspinnung selbstständig gestaltet ist, eröffnet Bach den Schlusatz mit einem Tutti, das auf den ersten Blick oder vielmehr auf das erste Hören etwas thematisch Neues zu bringen scheint. Eine nähere Untersuchung ergibt jedoch, daß das Tuttiethema eine Variation des Solothemas ist; die Spitzentöne des Fugenthemas ergeben das Thema des Tutti. Zugleich setzen im 2. Takt kontrapunktierende Begleitstimmen in Synkopenbindungen ein, die in der Konzertfassung der Fugenthemenfortspinnung zugefügt werden, so daß sich die Thesis als strenge Variation des Fugenthemas ergibt.

Die zur Fortspinnung kontrapunktierenden Stimmen haben zwar harmoniefüllende Aufgabe, zugleich aber wird in den Oberstimmen das Thema in Engführung und Vergrößerung gebracht! Die Satztechnik dieser Thesis ist bewundernswert: das Tutti entpuppt sich als eine Fugenerposition, die genau dem Cembalo-Solo

entspricht. Im 5. Takt beantworten konzertierende Violine und Flöte das Thema in der Dominant; der Kontrapunkt der 1. Violine wird an die Fäße abgegeben und ergibt in seinen Spitzentönen das Thema wiederum in der Vergrößerung. Die dritte Themenzitierung in der Tonika fällt der 1. Violine zu, während die Themenvergrößerung an Flöte und konzertierende Violine übergeht und die Fäße den Kontrapunkt der 2. Violine übernehmen. Es folgt Takt 15 ff. ein Epilog, der den Vordersatz des Themas frei verarbeitet, zugleich nochmals eine Engführung zwischen 1. Violine einerseits und Flöte und konzertierender Violine andererseits bringend. Man beachte die intensiven Vorhaltswirkungen mit abspringender Wechselnote im Epilog, eine Stileigentümlichkeit Corellis und seiner Schule, wie denn überhaupt dieses Konzert manche wesensverwandte Züge mit dem Instrumentalstil der Epoche Corellis hat. Es fehlt diesem Tutti ganz das Statische, Harmonische, — Eigenschaften, die wir von der Konzertthese sonst zu erwarten haben; ein Gleiten, ein ruheloser Fluß geht durch die These bis zum Einsatz des Cembalo-Solos.

Doch kehren wir zu den Brandenburgischen Konzerten zurück. Die drei Konzertsfugen sind wesentlich anders geartet als der Schlusssatz des Tripelkonzerts. Hier haben wir nicht ein Nebeneinander von solistischer Themendurchführung und ritornellartigem Tutti, vielmehr ist die Grundlage die normale Fugenstruktur, die nur durch die Instrumentation Tutti-Solo und die Einschaltung konzertierender Episoden ihr besonderes Gesicht erhält. In welchem Verhältnis stehen nun die Durchführungen und Zwischenspiele der Fuge zum Concertino und Grosso?

In seinen Orgelfugen pflegt Bach die Zwischenspiele, als den Durchführungen gegenüber weniger wichtig, dynamisch durch Manualwechsel zurücktreten zu lassen. Entsprechend dieser Praxis werden im Schlusssatz des 4. Br. K. die Durchführungen vom Tutti vorgetragen, während die Zwischenspiele sowohl vom Tutti als auch vom Concertino ausgeführt werden. Demgegenüber steht die Art Corellis, der aber auch noch Bivaldi huldigt, die Durchführungen ins Concertino zu verlegen und die Zwischenspiele in erster Linie vom Tutti ausführen zu lassen. Bei Corelli ist allerdings der Terminus Zwischen spiel kaum gerechtfertigt, denn diese unthematisc

Bildungen sind bei ihm ja nicht kurze, von Durchführung zu Durchführung vermittelnde Episoden, sondern in ihnen liegt das Schwerkraft der Satzentwicklung. Für die Jugenkomponisten der Zeit Corellis steht nicht die thematische Durchführung, sondern die freie Fortspinnung hinsichtlich der Wichtigkeit an erster Stelle. Diese überwiegende Bedeutung der Fortspinnungskomplexe gegenüber der Durchführungstechnik entspricht dem künstlerischen Empfinden des Komponisten jener Zeit, der von der Geschlossenheit der Themenimitation immer wieder mit ruhelosen, gleitenden Fortspinnungsbildungen gleichsam in die Unendlichkeit des Raumes strebt.

Bach hingegen stellt das Thematische in den Vordergrund. Die weit ausge dehnten, die Imitationstechnik überwuchernden Fortspinnungskomplexe Corellis werden zu „Zwischenspielen“ mit überleitender Bedeutung degradiert. Trotzdem wendet er Corellis Technik an: im Schlußsatz des 2. Br. K. übergibt er die Durchführungen dem Concertino, die Zwischenspiele teils ebenfalls den Solisten, teils dem Tutti. Freilich übernimmt er nur Corellis Instrumentation, denn das Thematische überwiegt bei weitem die freien Zwischenspielbildungen.

Einen dritten Weg schlägt Bach im Schlußsatz des 5. Br. K. ein: hier beginnt nach Art der französischen Ouvertüre die erste Durchführung alias Exposition im Concertino und greift dann Takt 29 ff. auf das Grosso über, so daß Concertino und Grosso in gleicher Weise an der thematischen Durchführungsbearbeitung beteiligt sind.

Im Schlußsatz des 2. Br. K. zitiert zwar der Baß zweimal (Takt 72 ff. und 119 ff.) das Thema, im übrigen aber bleibt die Begleitfunktion des Grosso gewahrt. Zudem gehört sinngemäß der durch Violoncell und Cembalo gebildete Baß zum Concertino als Fundament, das als Stützbass gleich zu Beginn des Satzes in Funktion tritt.

Bemerkenswert ist, wie Bach das Grosso-Concertinoverhältnis in den Schlußsätzen des 2. und 4. Br. K. im Vergleich zu den ersten Sätzen umkehrt: während der erste Satz des 2. Br. K. sein Schwerkraft zuerst im Tutti hat und danach dem Gesamtensemble das Concertino entgegenstellt, degradiert Bach das Grosso im Schluß-

satz zur Rolle des Akkompagnato, hingegen läßt er den Schlußsatz des 4. Br. K. dadurch zum ersten Satz kontrastieren, indem er die Durchführungen ins Grosso verlegt, das im ersten Satz rein begleitende Funktion hatte.

Im 5. Br. K. ist das Grosso-Concertinoverhältnis im ersten und dritten Satz analog: beide Klanggruppen sind gleich wichtig für die Teilnahme an der thematischen Entwicklung. Auch der großformale Aufbau entspricht hier im Schlußsatz dem ersten; beide Sätze besitzen die dreiteilige Anlage mit kontrastierendem Mittelteil.

Der Schlußsatz des 5. Br. K. ist nur bedingt als Fuge anzusprechen. Die übervollständige Exposition reicht bis Takt 79; Takt 233 ff. wird sie notengetreu als Reprise wiederholt. In die Mitte setzt Bach die große Kontrastepisode, deren „Cantabile“-Thema aus dem Fugenthema gewonnen ist und mit dem Triolenkontrapunkt des Gefährten begleitet wird. Dieses Kontrastthema verdient besondere Beachtung. Bach erzielt die lyrisch-kantabile Wirkung durch die die Bewegung hemmende halbe Note des zweiten Taktes — ein Verharren auf einem Ton mit Hinüberbindung in den nächsten Takt, dessen sich Bach nur dann bedient, wenn es sich um einen ausgesprochen kantablen Kontrastgedanken handelt. Der harmonische Stillstand, die achtmalige Wiederholung des Grundtons der Tonikaparallele, über dem die Begleitfigur des Cembalo und der 1. Violine eine wellenartige Bewegung ausführt, unterstützen die Kantabilität und entsprechen darin ganz dem episodenhaften Mittelteil des ersten Satzes. Das Cantabile-Thema wandert später von einer Stimme in die andere; dazwischen finden sich Ausführungen des Fugenthemas (Takt 163 ff. sogar in Engführung), so daß, kommt es auch nicht zu einer geschlossenen Durchführung, doch der Zusammenhang mit der Exposition gewahrt ist.

Sachtechnisch und formal am kompliziertesten unter den drei Konzertsätzen der Brandenburgischen Konzerte ist bei weitem der Schlußsatz des 4. Br. K.

Die Analyse ergibt folgende Gliederung:

Exposition, übervollständig und mit Zwischenspielen	Takt	1—83
1. Zwischenspiel nach Expositionschluß	„	83—127
1. Durchführung	Takt	127—139, 2. Zwischenspiel
2. Durchführung	„	139—175
	„	175—189, Reprise
	„	189—244

Im siebenstimmigen Ensemble gehen Violoncell mit Violine und Cembalo im Unifono. Ebenso fallen die Stimmen von konzertierender Violine und 1. Ripienvioline zusammen — soweit die konzertierende Violine nicht solistisch hervortritt —, so daß das Ensemble auf eine reale Fünfstimmigkeit reduziert wird. Der Reichtum, die Vielseitigkeit dieser Konzertsuge liegt in den Zwischenspielformen. Unthematischen Zwischenspielen im Tutti und Concertino stehen Concertinoepisoden gegenüber (teils ohne ContinuoBegleitung!), die das Thema sowohl in Engführung mit zweitaktigem Abstand (Takt 44 ff.) als auch diminuiert im Abstand eines halben Taktes (Takt 159 ff.) bringen. Auch im Tutti bilden sich derartige Konfliktbildungen. So erscheint das Thema Takt 195 in Engführung mit zweitaktigem Abstand zwischen den beiden Flöten. In den Takten 79—83 kontrapunktiert Bach zu den ersten zwei Takten des in der konzertierenden Violine liegenden Themas mit dem zweiten Thementeil. Eine weitere Bereicherung erfährt der Satz durch Sequenzierung der ersten Themenhälfte mit virtuosen Spielfiguren der konzertierenden Violine (Takt 105 ff.). Rhythmische Feinheiten finden sich zahlreich, so etwa, wenn das freie Spiel mit der ersten Themenhälfte in Takt 152—156, das von den Flöten ausgeführt wird, kurz vor Satzschluß (Takt 229) auf das Gesamtensemble übergreift. Die mächtig dahinstürmende Bewegung wird dann urplötzlich gehemmt. Gleich einem Reiter, der sein in vollem Lauf befindliches Pferd mit einem Ruck zum Stehen bringt, stellt Bach hier die Bewegung übergangslos ab, eine Gestaltungsfreiheit von subjektiver Kraft, die er sich nur im Konzert, der weniger strengen, weniger „linearen“ Form gestattet.

Die Fuge des 2. Konzerts ist getreu dem Gesamtcharakter dieser Komposition leicht und unkompliziert gebaut. Die Exposition ist wieder übervollständig. Die Themenzitationen folgen nicht im regelmäßigen Wechsel Tonika—Dominant—Tonika: Takt 27 ff. wird das Thema mit Unterbrechung durch Zwischenspiele dreimal in der Dominant gebracht; nach einem kurzen Zwischenspiel Takt 63—65 setzt es ohne nochmalige Aufnahme der Tonika in der Paralleltönart ein, so daß wir genötigt sind, die Exposition von Takt 1—66 zu rechnen. Nach einem ausgedehnten Zwischenspiel Takt 80—107 und einer einmaligen Zitation des Themas in der Subdominant folgt

bereits Takt 167 die Reprise — ohne Vorbereitung durch die Dominant.

Zum Schluß noch einige Worte zu den Finalsätzen des 1. und 6. Br. K. 1). Beide weisen die Konzertform auf: einer aus Vorder- und Fortspinnung und Epilog bestehenden Theses folgt die Antithesis, die mit keinem neuen Thema kontrastiert, sondern die Theses variierend wieder aufnimmt. Gleichgeartet zeigt sich auch der großformale, dreiteilige Aufbau. Nach der Exposition (1. Br. K. Takt 1 bis 40, die wie die des Schlusssatzes des 2. Br. K. auf der Dominant endigt; 6. Br. K. Takt 1—45) folgt ein kontrastierender Mittelteil in der Tonikaparallele, im 1. Br. K. durch freies Konzertieren der Quartgeige, Oboen und Hörner gebildet, bis das kurze Adagio Takt 82 bis 83 wie ein mahnendes Sammelsignal das freie Spiel der konzertierenden Instrumente zum Abschluß bringt und zur Reprise (Takt 84—124) überleitet. (Die dem 1. Br. K. angehängten Suitensätze haben ganz den Charakter eines ad libitum und bedürfen keiner besonderen Erörterung.) Im 6. Br. K. wird der Mittelteil aus Spielfiguren und modulierendem Passagenwerk der beiden Bratschen mit Einschubung des Vorderatzes der Theses gebildet (Takt 45 bis 65); dann setzt, übergangslos, von der Medianten zur Tonika springend, die Reprise ein.

Bach hat als Concerto grosso-Komponist keine Schule gebildet. Nur wenige zeitgenössische Werke der Gattung zeigen sich in ihrer Faktur der Bachschen Gestaltungsweise verwandt und sind würdig, in einem Atem mit den Konzerten des Meisters genannt zu werden. Diese Tatsache erfährt einerseits in der von Bach abweichenden künstlerischen Gestimmung der deutschen Konzertkomponisten ihre Begründung, andererseits aus dem Umstand, daß Bachs Konzerte, die zu seinen Lebzeiten alle Manuskripte blieben, kaum einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurden.

Über die Aufnahme, die Bachs Hauptkonzertwerk, die Brandenburgischen Konzerte, am Hof Christian Ludwigs von Brandenburg

1) In der Bachschen Kantate: „Vereinigte Zwietracht“ (1726) findet sich eine interessante Fassung des Finalsatzes vom 1. Br. K. für Chor und Orchester mit neuer Instrumentierung des Ensembles (vgl. B.G.A. XX).

gefunden hat, fehlen jegliche Nachrichten. Zwar besitzt die Staatsbibliothek Berlin eine stattliche Anzahl von Abschriften der Brandenburgischen Konzerte in Partitur und Stimmheften, jedoch dürfte ihre Anfertigung in die Zeit nach Bachs Tod fallen, eine Zeit, in der das Concerto grosso bereits „historisch“ geworden und durch die klassische Symphonie und Symphonie concertante verdrängt worden war.

Die Thematik der Kirchenfantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied.

Von Hermann Sirp (Münster i. W.).

C. Choral-Rezitative¹⁾.

Bei Bewertung des Chorals innerhalb der Rezitative stehen Bach dieselben Möglichkeiten zur Verfügung, die er in den Arien ausnützt. Wenigstens im Prinzip.

Modifikationen sind durch die Eigenart des Rezitativs bedingt²⁾. Eine Einteilung in thematische, motivische und unthematische Rezitative ist nur bei begleiteten Rezitativen möglich. Die Eigenart der rezitierenden Stimme besteht ja gerade darin, daß sie frei deklamiert und nicht durch Themen oder Motive gegliedert ist. So könnte diese Gliederung nur für die Begleitstimmen von Belang sein. Aber auch dort sind thematische Beziehungen zur Chormelodie selten. In den paraphrasierenden Rezitativen jedoch können wir wieder von eingefügten Teilen einer Choralbearbeitung sprechen, die dann natürlich thematisch, motivisch oder unthematisch sind.

Wir erhalten folgende Unterabschnitte: I. C. f.=Rezitative, II. Paraphrasierende Rezitative, III. Rezitative über Choraltexte, IV. Choralanspielungen in freien Rezitativen.

In dem Kapitel „Choral-Arien“ fehlte ein Abschnitt über Choralanspielungen in freien Arien. Alle Choralanspielungen standen in paraphrasierenden oder Arien über Choraltext.

I. Cantus-firmus=Rezitative:

Analog der Bezeichnung bei den Arien verstehen wir unter C. f.=Rezitativen solche Rezitative, die in einer besonderen Stimme einen C. f. durchführen. Nur fünf solche Fälle finden sich in Bachs Kantaten. Die Chormelodie erklingt gleichzeitig mit dem Rezitativ, und zwar instrumental. Wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt ist, sind die besprochenen Fälle unthematisch.

¹⁾ Die vorausgehenden Abschnitte siehe im Bachjahrbuch 1931, S. 1 ff.

²⁾ Allgemeines über Deklamation und das musikalische Prinzip in den Rezitativen siehe Spitta, Bd. I, S. 502.

Als einfachstes Beispiel zeigt die Kantate 38 „Aus tiefer Not“ die Verbindung von Rezitativ und C. f. in dem Satz „Ach, daß mein Glaube noch so schwach“ (Bd. 7, S. 295). Die sieben Zeilen der Melodie bilden die Continuosstimme, über der sich die Deklamation des freien Textes erhebt. Dieser Fall ist einzig dastehend. In allen übrigen Sätzen erscheint der C. f. über der Rezitativstimme. Maßgebend für die Form ist hier der Choral, nicht der Rezitativtext. Auch in harmonischer Beziehung ist der Satz interessant.

Sehr häufig muß ja in der Bachschen Kantate das Rezitativ tonartlich vermitteln zwischen Arien und Chorsätzen. Im Verhältnis zu den fest umrissenen anderen Formen der Kantate sind die Rezitative in harmonischer Beziehung flüssiger und weisen stärkere Modulation auf. Eine Choralverwendung gestaltet sich nicht nur aus formalen Gründen schwierig, sondern auch deshalb, weil der Choral mit fester Tonalität sich dem modulierenden Rezitativ anpassen muß.

Er wird eingerahmt durch eine Arie in a-moll und ein Terzett in d-moll. Das Rezitativ muß also von a-moll nach d-moll modulieren. Der Choral im Continuo ist phrygisch. Da hilft sich Bach auf verblüffend einfache Weise. Er faßt die ersten beiden Zeilen als (phrygisch) a-moll auf und bringt ihre Wiederholung und die übrigen Zeilen in der Unterquinte d-moll. Die Änderungen des c in cis (Takt 2) und des f in fis (Takt 6) sind aus deklamatorischen Gründen zu erklären. Bach will in beiden Fällen die verminderte Septime erhalten.

Ein ähnliches Bild bietet das Rezitativ „Mein treuer Heiland“ für Alt, Continuo und Oboe aus Kantate 5 „Wo soll ich fliehen hin“ (Bd. 1, S. 142). In gleichmäßigen Werten erklingt die Chormelodie des Anfangschores über der Singstimme.

In der Kantate 70 „Wachet, betet, seid bereit“ wird das Rezitativ „Ach, soll nicht dieser große Tag“ (Bd. 16, S. 360) von drei Klanggruppen ausgeführt:

1. Die Gesangstimme (Baß und Continuo) deklamiert den Text,
2. das Streichorchester hat wesentlich die Aufgabe, den Sinngehalt malerisch darzustellen,
3. die Trompete trägt isorhythmisch, in gleichmäßigen Vierteln, die Chormelodie „Es ist gewißlich an der Zeit“ vor, die den schaurigen Charakter des Satzes durch ihre von Bach übermäßig gestalteten Quartetten noch verstärkt.

Von den sieben Zeilen des Liedes fehlen die dritte und vierte, die eine Wiederholung der ersten und zweiten Zeile sind, wahrscheinlich nur aus architektonischen Gründen, um die Melodie besser in den Satz einzupassen. Interessant sind auch hier wieder die harmonischen Verhältnisse.

Im Gegensatz zu den erwähnten bringen die Kantaten 23 und 122 den C. f. in mehrstimmigem Satz. In beiden Rezitativen bildet der dreistimmige Orchestersatz mit dem Basso continuo zusammen einen vierstimmigen Choral, der auch ohne die Deklamationsstimme vollständig ist und für sich erklingen könnte.

Am reinsten ist dieser Typ in Kantate 122 „Das neugeborne Kindelein“ ausgeprägt. Das Rezitativ „Die Engel“ (Bd. 26, S. 33) hebt den Choral (in gleichmäßigen Viertelnoten der drei Flöten) gegenüber der Deklamation (Achtel und Sechzehntel) deutlich ab.

In dem Rezitativ „Ach gehe nicht vorüber“ der Kantate 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (Bd. 51, S. 104) bilden Streicher, zwei Oboen und Continuo einen schlichten, vierstimmigen Choralsatz über „Christe, du Lamm Gottes“.

II. Paraphrasierende Rezitative:

Für die paraphrasierenden Rezitative gilt dasselbe, was schon in der Einleitung zu den paraphrasierenden Arien bemerkt wurde. Auch in den paraphrasierenden Rezitativen bringt Bach gewöhnlich zu originalen Liedworten die Choralmelodie, ohne sich streng daran zu halten.

So paraphrasiert z. B. das Tenorrezitativ „Ach, ich bin ein Kind der Sünden“ in Kantate 78 „Jesu, der du meine Seele“ (Bd. 18, S. 274), die 3., 4. und 5. Strophe des Chorals. Der 3. Strophe sind die Worte: „Ach, ich bin ein Kind der Sünden, ach, ich irre weit und breit“, der 4.: „Aber Fleisch und Blut zu zwingen und das Gute zu vollbringen“, der 5.: „Rechne nicht die Missetat, die dich, Herr, erzürnet hat“ unverändert entnommen¹⁾. Trotzdem erscheint die Choralmelodie nur zu den Worten aus der 5. Strophe. Zu den Worten: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ in dem Rezitativ „Wo die Genügsamkeit regiert“ der Kantate 144 „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ (Bd. 30, S. 88) findet sich eine freie ariose Bildung. In dem Satz „Mein Gott, verwirf mich nicht“ der Kantate 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“

¹⁾ Rudolf Wustmann „J. S. Bachs Kantatentexte“, Leipzig 1913, erkennt diese Texte nicht als Choralzeilen.

(Bd. 7, S. 106) werden die Anfangsworte der 3. Strophe „Gib mir nur aus Barmherzigkeit den wahren Christenglauben“¹⁾ in der üblichen rezitativen Art deklamiert.

Oder aber es taucht in einer Paraphrase ohne originale Textworte eine Melodiezeile auf, wie in dem Rezitativ „Er sehnet sich nach unserm Schreien“ der Kantate 115 „Mache dich, mein Geist, bereit“ (Bd. 24, S. 131) und anderen.

Die Choralbearbeitungen und Arien waren durchweg solistisch besetzt. Die Choralrezitative weichen von diesem Grundsatz ab. In ihnen kann auch der Chor die Choralpartien übernehmen.

Wie in den Choralbearbeitungen selbst ordnen wir die paraphrasierenden Choralrezitative, je nachdem das Verhältnis der Stimmen zum Choral thematisch, motivisch oder unthematisch ist.

Die thematischen Sätze entnehmen das Thema wiederum entweder einer Melodiezeile und behalten es durch alle Zeilen hindurch bei, oder sie entwickeln aus jeder einzelnen benutzten Choralzeile die Thematik.

Für den ersten Fall sind sechs Sätze zu nennen.

In dem Rezitativ für Sopran „Der Glanz der höchsten Herrlichkeit“ aus Kantate 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (Bd. 22, S. 21) werden entsprechend dem Text alle Melodiezeilen mit Ausnahme der letzten original benutzt. Das „Kyrieleis“ fehlt. Es hätte nach der Aufforderung „O Menschen, schauet an“ als Anrufung Christi keinen Sinn mehr gehabt. Die erste Melodiezeile (in Achtelnoten) ist als Ostinatomotiv für alle Zeilen gewählt.

Der Satz „Es kann mir fehlen nimmermehr“ aus Kantate 92 „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ (Melodie „Was mein Gott will“) bietet ein ähnliches Bild (Bd. 22, S. 47). Die Anfangsnoten der ersten Melodiezeile geben das Material für den Continuo her. Die Singstimme (Baß) trägt den Choral in Vierteln vor, der Continuo übernimmt die ersten sechs Noten und führt sie ostinat durch.

Auch der Satz „Wenn einstens die Posaunen schallen“ aus Kantate 127 „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (Bd. 26, S. 153) ist Choralparaphrase²⁾. Textlich sind der erste, dritte und vierte Vers der sechsten Strophe wortgetreu, musikalisch

1) Bei Wustmann nicht vermerkt.

2) Bei Wustmann sind die originalen Zeilen nicht als solche bezeichnet.

wird zu allen drei Versen die erste Melodiezeile benutzt. Wahrscheinlich wegen der musikalischen Wiederholungen¹⁾ bezeichnet Bach den Satz als „Rezitativ und Arie“. Als Arie sind eben die zwischen die rezitativen Abschnitte eingeschobenen Choralbearbeitungsteile zu verstehen. Sie sind thematisch. Der Continuo bringt (mit Änderungen) dieselbe erste Zeile.

Eine etwas abweichende Technik zeigt der Satz „Gedenke doch“ für Tenor aus Kantate 116 „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (Bd. 24, S. 150) insofern, als die Singstimme frei declamiert wird. Es sind also nicht Choralbearbeitungsteile eingeschoben. Die dritte Strophe des Liedes ist paraphrasiert, originale Worte sind aber nicht übernommen. Dementsprechend tauchen in der Singstimme keine Melodieteile auf. Bach läßt im Continuo die Beziehung zum Choral dadurch deutlich werden, daß er die erste Melodiezeile zweimal (Takt 1 Tonika, Takt 4 Unterdominante) in Achteln den rezitativen Abschnitten vorausschickt. So ist das Rezitativ auch musikalisch fest in den Zusammenhang der Choralkantate eingefügt und als thematisch zu bezeichnen.

In dem Rezitativ „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut“ aus Kantate 3 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 1, S. 84) übernimmt der Chor die choralen Partien „in stilo semplice“. Die erste Melodiezeile, auf halbe Notenwerte reduziert, ist Continuo-motiv. Es wird in ostinater Manier, aber nicht streng, mit Abänderungen und Sequenzen durchgeführt. Jede Choralzeile des Chores und jeder Rezitativabschnitt werden durch die erste Melodiezeile eingerahmt. Die erste Zeile bildet den Kern, der die einzelnen Zeile zu einem zwingenden Ganzen zusammenfügt und eine übersichtliche Gliederung herbeiführt.

Auf die feinsinnige Art der Textanspielungen braucht kaum hingewiesen zu werden. Immer wieder drängt sich mit dem musikalischen Gedanken der 1. Choralzeile auch der textliche auf: „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut (zwingen zu dem ewigen Gut)“, z. B. bei der letzten Choralzeile im Chor „Zu dir, o Jesu, steht mein Sinn“ oder zwischen den Rezitativzeilen am Schluß.

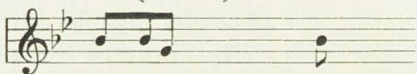
Im Anfangschor der Kantate 73 „Herr, wie du willst, so schick's mit mir“ (Bd. 18, S. 87) werden die zwischen die ein-

¹⁾ Siehe Spitta, Bd. II, S. 578.

zeln Choralszeilen eingefügten rezitativen Paraphrasen mit der Chormelodie („Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“) thematisch verbunden. Zu dem Orchester tritt hier die obligate Orgel. Das Orchestervorspiel Takt 1—10 wird in Takt 62—71 wiederholt. Abweichend von Takt 1—10 sind die Takte 63 und 65, in denen der Chor die ersten vier Noten des Chorals mitsingt (im Vorspiel nur von Orgel und Streichern gebracht). Die Entsprechung von Takt 72 und 73 ist im Vorspiel nicht vorhanden. Das Chormotiv erscheint noch einmal im Chor. Im Grunde haben wir Dacapoform, in deren mittlerem Teil (Takt 11—61) der Choral steht. Rezitative sind zwischen Zeile 2 und 3, 4 und 5 und nach Zeile 7 eingefügt. Damit wollte Bach jedoch nicht abschließen. Der Chor mit dem dreimaligen „Herr, wie du willst“ bringt die Resignation des Satzes in knappster Formulierung noch einmal zum Ausdruck. Aus dem Choralanfang:



tritt zunächst das Motiv (Takt 2):



hervor. In der Figur der Oboen (Takt 1) ist dieser Terzschrift ebenfalls verwendet worden (transponiert):



Die Tatsache tritt deshalb zunächst nicht in Erscheinung, weil diese Sechzehntelfigur auf allen möglichen Tonstufen in Dur und Moll vorkommt. In freiester Weise wird mit diesem Material geschaltet. Als Zwischenspiel zwischen den nicht durch Rezitative getrennten Zeilen wird die Form des Oboenthemas benutzt, bei den andern Zeilen tritt noch die 1. Form (der Streicher und der Orgel) hinzu, vor der 3. Choralzeile erklingt sogar die ganze 1. Zeile in Achteln. Auch während der Rezitative setzt sich das Spiel zwischen Oboen und Streichern fort.

Zwei Sätze entnehmen das Thema für die Nebenstimmen aus der Choralzeile, die jeweils in der Hauptstimme erklingt.

Im Rezitativ „Was Menschen Kraft und Wiß anfäht“ aus der Kantate 178 „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Bd. 35, S. 252) enthält der Alt die Chormelodie in halben Noten.

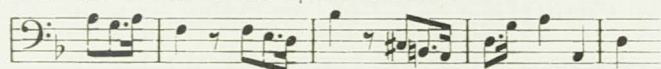
Zu jeder dieser Zeilen erscheint im Continuo als Kontrapunkt dieselbe Zeile in Achtelwerten, in ostinater Weise behandelt.

Dasselbe Bild zeigt Kantate 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh' darein“ in dem Rezitativ „Sie lehren eitel falsche List“ (Bd. 1, S. 62). Während in Kantate 178 alle Zeilen des Chorals benutzt waren, sind hier jedoch nur die erste und fünfte Zeile aus der zweiten Strophe übernommen, die letztere nicht einmal wortgetreu. Beide Male hören wir die entsprechende Melodiezeile in der Singstimme (Tenor), bei der fünften Zeile der Silbenzahl wegen in den Anfangsnoten geändert, mit Engführung im Continuo.

Motivisch müssen wir das Rezitativ „Ach, Herr Gott“ der Kantate 101 „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ (Bd. 23, S. 19) nennen. Aus der Melodie („Vater unser im Himmelreich“), die im Sopran liegt (koloriert):



entwickelt der Continuo ein ostinates Motiv:



und behält es alle Zeilen hindurch bei.

Ähnlich ist der Satz „Die Sünd hat uns verderbet sehr“ aus derselben Kantate (Bd. 23, S. 25) gehalten. Das Ostinativmotiv bleibt für alle Zeilen dasselbe. Die Herleitung aus der Choralmelodie (im Tenor):



ist nicht so deutlich erkennbar wie im ersten Rezitativ dieser Kantate, weil das Continuumotiv sich ebenfalls an die kolorierte Fassung anlehnt. Es lautet:




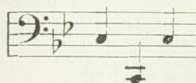
Die übrigen hierher gehörigen Beispiele übertragen die Choralmelodie dem Chor.

Da ist zunächst der Anfangschor der Kantate 27 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“ (Bd. 5₁, S. 219) zu erwähnen. Der

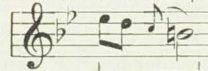
Satz hat Da-capo-Form, das Orchestervorspiel von Takt 1—12 wird am Schluß (Takt 74—86) wiederholt. Auf Takt 13—73 verteilen sich Rezitative und die Choralzeilen. Die erste und dritte Zeile des Chorals sind in *stilo semplice* behandelt. Am Schluß der zweiten (auf „Tod“) und vierten Zeile (auf „Lodesnot“) wird die Technik motettisch¹⁾. Der Sopran bringt eine lange Schlußdehnung, während in den Unterstimmen sich Textwiederholungen ergeben. Ähnlich ist die fünfte Zeile beschaffen. Der Schrei „Mein Gott, ich bitt' durch Christi Blut“ gibt Anregung dazu, den Tenor ein Viertel früher einsetzen zu lassen²⁾.

Drei Motive spielen in dem Satz eine Rolle, das Motiv der

Streicher: , die Oktavsprünge des Continuo:



und das Motiv der Oboen. Die ersteren beiden

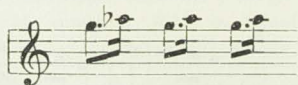
sind frei. Zu dem Oboenmotiv scheint Bach durch den charakteristischen Schritt:  am Schluß der zweiten Choral-

zeile (Takt 27) angeregt zu sein. Dieser Schritt findet sich außerdem Takt 28 und 30 im Bass, Takt 30 auch im Alt, dann bei Wiederholung der Melodiezeile.

Wie wir schon verschiedentlich erkannten, am deutlichsten in den Arien über Choraltexte, kann ein aus dem Choral abgeleitetes Motiv wieder die Quelle neuer Ableitungen werden. So auch hier. In mannigfachen Formen kehren Teile des Oboenmotivs:



wieder. Takt 7 und 8 werden aus dem ersten Teil gebildet:



¹⁾ „Motettisch“ hier nicht im Sinne einer bestimmten Technik, sondern zur Kennzeichnung des zugrundeliegenden Prinzips gebraucht. Siehe auch die Einleitung zu den C. f.-Chören, S. 70/71, und Friedrich Blume: „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik“, Leipzig 1925, S. 26, 27 und 47.

²⁾ Man beachte die Quintenparallelen der Oboen, deren Echtheit trotz der Meinung des Herausgebers nicht zu bezweifeln ist.

ähnlich Takt 15 ff. Den zweiten Teil benutzt Takt 20 ff.:

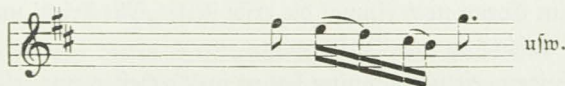


Die Umkehrung davon wiederum bringt Takt 7 z. B. Das Orchester behält diese Themen auch während des Rezitativs bei. So werden alle Teile dieses Satzes zu einer Einheit verschmolzen, deren Mittelpunkt der Choral ist.

Ein weiteres Beispiel ist der Einleitungssatz von Kantate 138 „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Bd. 28, S. 199). Von den fünf Choralzeilen sind die drei ersten über einem Lamentomotiv des Basses aufgebaut, die beiden letzten mehr motettisch gehalten. Der ersten, zweiten und dritten Zeile geht jedesmal eine ariose Melodie (textlich Paraphrase), vom Tenor vorgetragen, voraus. Zwischen Zeile 3 und 4 ist ein längeres Rezitativ für Alt eingeschoben. Ein gewisser Zusammenhang wird durch das Lamentomotiv hergestellt, das in Takt 4, 14 usw. (2. Oboe), 9, 19 und 28 (Baß) auftaucht. Auch im Continuo des Rezitativs (Takt 38—41) erscheint ein chromatisch absteigender Gang. Das Prinzip der Motivbildung weicht von dem des letztbesprochenen Satzes nicht ab. Aus der ersten Choralzeile:



geht das Motiv der ariosen Teile (Singstimme und Orchester) hervor:



Die Weiterspinnung des Motivs ist wieder frei gehalten. Im Verlauf des Satzes muß es sich verschiedene Änderungen gefallen lassen. Neu ist, daß im Orchester (Oboe I) die Choralzeilen vollständig erklingen, bevor sie der Chor aufnimmt. Die rezitativen Teile haben zu der Chormelodie selbst keine Beziehung.

Auch Vers 2 derselben Kantate (Bd. 28, S. 205) ist zu nennen. Rezitative stehen vor der ersten und vierten und nach der fünften Zeile. Am Schluß werden Zeile 5 und 6 (etwas geändert) wiederholt. Im Orchester ist die Figur:



mit ihren Ableitungen von Wichtigkeit. Die Herkunft aus der ersten Choralzeile (siehe oben) wird hier deutlicher als bei dem Motiv der ersten Strophe.

Bis zu welchem Grade Choralbeziehungen möglich sind, zeigt der Anfangschor der Kantate 95 „Christus, der ist mein Leben“ (Bd. 22, S. 131), ein klares Beispiel für die erstaunliche Geistigkeit Bachs.

Der Satz nimmt schon dadurch eine Sonderstellung ein, daß er zwei Kirchenlieder behandelt. Den ersten Teil füllt der Choral „Christus, der ist mein Leben“ aus, den Mittelteil bildet eine Paraphrase (teils arios, teils rezitativisch ausgeführt), die zum dritten Teil überleitet, dem Choral „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“. Was die Chöre anbetrifft, sind beide schlicht harmonisch gesetzt (abgesehen von Dehnungen bei gefühlsbetonten Worten, wie z. B. „Sterben“ oder „sanft und stille“).

Den letzten Teil können wir kurz erledigen. Er steht mit dem Mittelteil in keiner musikalischen Beziehung, steht ganz für sich, ist eigentlich nur angehängt. Die Technik ist von der der beiden ersten Teile verschieden. Der Continuo bildet eine durchlaufende freie Achtelbewegung. Vor jedem Choreinsatz bringen Corno und 2 Oboen die Choralzeile in der Verkürzung und mit Imitationen. Über der Schlußdehnung der letzten Zeile „Der Tod ist mein Schlaf worden“ erklingt im Corno noch einmal die erste Zeile „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ in der Verkürzung.

Die beiden ersten Abschnitte haben im Orchester eine selbständige Thematik. Wie immer bei Bach wird ihre Bedeutung in den ersten Takten nicht klar, besser gesagt, während des ganzen ersten Teils nicht. Die dem Choral am nächsten stehende Form haben wir nicht in Takt 1, sondern in Takt 2 (Violine I) und Takt 3 (Oboe d'amore) vor uns. Takt 1 verschiebt das zweite Motiv um eine Terz nach oben, macht das Bild damit schon verschwommen. Im weiteren Verlauf (als Kontrapunkte zum Choral und in den Zwischenspielen) findet eine rein musikalische Verarbeitung mit freiesten Abwandlungen statt, die nur zeitweise die ursprüngliche Fassung der Motive

durchblicken läßt. Während des ariosen „Mit Freuden, ja!“, ebenso im Rezitativ „Und hieß' es heute noch“ bietet sich dasselbe Bild. Doch bei den Worten „so bin ich willig und bereit“ kann kein Zweifel mehr sein, daß wirklich die Zeilen „Macht euch bereit zu der Hochzeit“ aus dem Liede „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, also aus einem in diesem Satz fremden Choral, verarbeitet sind.

Takt 2
(Violine
1):



und (Oboe
d'amore)
Takt 3:



bringen die Choralzeilen:



in lombardischem Stil¹⁾. Der Gedankengang Bachs ist also folgender: „Macht euch bereit zu der Hochzeit mit Christus“, denn „Christus, der ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn“, und er zieht daraus die Schlußfolgerung: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“. Wir haben demnach hier den einzigartigen Fall, daß diese Gedankenverbindung Bach dazu bewogen hat, zu einem Choralatz Kontrapunktmaterial aus einem anderen Choral zu nehmen. Eigenartig ist in dieser Kantate 95, daß vier verschiedene Sterbelieder darin zusammengestellt sind, am sonderbarsten ist jedoch der Anfangschor mit zwei Chorälen und Kontrapunktmaterial aus einem dritten.

Der größte Teil der paraphrasierenden Sätze ist, wie ja auch bei den Arien, unthematisch.

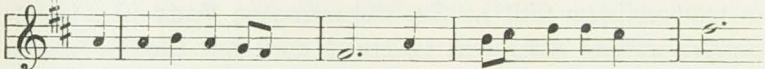
In mehrere dieser Rezitative ist nur eine Zeile des Chorales übernommen. So z. B. in das Altrezitativ „Ich bin vom Seufzen müde“ aus der Kantate 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Bd. 28, S. 132), dessen Anfangsworte aus der vierten Strophe stammen. Auch musikalisch ist die erste Zeile (Melodie: „Herzlich tut mich verlangen“) in freier Umbildung vorhanden.

¹⁾ Siehe darüber in Gerbers Tonkünstlerlexikon den Artikel Vivaldi: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Akzenten, oder dem sogenannten Tempo rubato“ usw. Ebenso Bachausgabe Band 51, Vorwort, S. XIV zu Nr. 30 und Band 23, Vorwort S. XVII. Ferner Arnold Schering „Bach und das Symbol“, Bachjahrh. 1928, S. 127.

In dem Tenorrezitativ „Ein Adam mag sich voller Schrecken“ aus Kantate 133 „Ich freue mich in dir“ (Bd. 28, S. 72) sind die Worte „Kehrt selber bei uns ein“ und der Schluß „Wird er ein kleines Kind und heißt mein Jesulein“ dem Choral entnommen. Bei Albert Fischer¹⁾ heißen die entsprechenden Zeilen in der zweiten Strophe: „(Der allerhöchste Gott) spricht freundlich bei mir ein, wird gar ein kleines Kind und heißt mein Jesulein“. Zu den abgeänderten Worten „Kehrt selber bei uns ein“ erscheint die Melodiezeile original. Der Schluß dagegen ist freier gestaltet:



Im Schlußchoral heißt die Melodie:

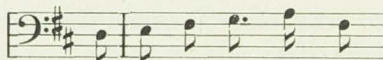


Auffallend ist wieder die Änderung der absteigenden Sekunde in aufsteigende Septime.

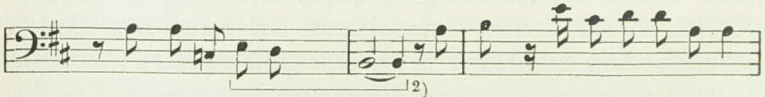
In dem Bassrezitativ „Wohlan, des Todes Furcht“ (Bd. 28, S. 79) derselben Kantate ist die Choralbeziehung noch schlechter erkennbar. Die Choralzeile „Wer Jesum recht erkennt“ (Strophe 3):



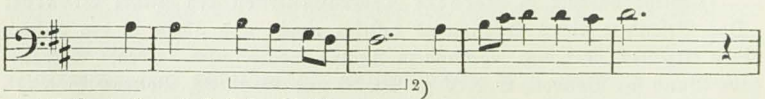
entspricht der auch im vorigen Rezitativ musikalisch unverändert übernommenen „Kehrt selber bei uns ein“ (transponiert):



Bei den Worten „Der stirbt nicht, wenn er stirbt, sobald er Jesum nennt“ sind musikalische Beziehungen fast nicht mehr festzustellen, obwohl textlich nicht im geringsten geändert worden ist.



ist freie Variante der oben erwähnten beiden letzten Melodiezeilen:



Fußnote 1 und 2 siehe S. 63.

§. 271) enthält nicht originale Worte. Es ist Paraphrase der vierten Strophe. Trotzdem ist in der letzten Zeile:



erkennbar, daß sie durch die Choralzeile (transponiert):



angeregt wurde.

Derselbe Fall liegt in dem Tenorrezitativ „Er sehnet sich nach unserm Schreien“ aus Kantate 115 „Mache dich, mein Geist, bereit“ (Bd. 24, S. 131) vor. Der Text ist Umdichtung von Strophe 8 und 9, ohne originale Worte zu übernehmen. Auch hier ist die Beziehung zur Chormelodie:



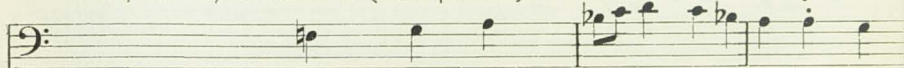
unter Melismen versteckt:



Ebenso ist ferner in dem Rezitativ „Mein Gott und Richter“ der Kantate 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ das Schlußarioso (Bd. 7, S. 98):



durch die Chormelodie (transponiert):



beeinflusst, obwohl der Text die zweite Strophe des Liedes frei paraphrasiert, d. h. ohne wörtliche Zitate. Aus der Versetzung von Moll nach Dur und den Verzierungen die Chormelodie herauszuhören, wird wohl auch dem Publikum zu Wachs Zeit nicht möglich gewesen sein.

Wie in den bisher besprochenen unthematischen Rezitativsätzen eine einzelne Zeile in Abhängigkeit vom Choral getreten war, so sind in den folgenden mehrere, oft sogar alle Zeilen des Chorals benutzt. Nach (oder vor) den Originalzeilen hören wir eine Paraphrase, die musikalisch als Rezitativ behandelt ist.

Das Bassrezitativ „Jedoch sein heilsam Wort“ aus Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (Bd. 24, S. 67) bringt nach je zwei Choralzeilen einige Takte Rezitativ. Die fünfte Zeile steht allein. Wenn wir von den eingeschobenen rezitativischen Paraphrasen absehen, haben wir eine vollständige Choralbearbeitung vor uns. Die Continuo Stimme verarbeitet ein selbständiges, nicht aus der Choralmelodie abgeleitetes Motiv.

Das Rezitativ „O Wunder“ für Baß, Streicher und Continuo aus Kantate 125 „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ (Bd. 26, S. 101) bringt insofern Neues, als durch ein freies Motiv in den Streichern eine straffe Einheitlichkeit der einzelnen Zeilen herbeigeführt wird¹⁾.

In dem Bassrezitativ „Was helfen uns die schweren Sorgen“ der Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 83) sind die vierte und letzte Zeile nicht dem Wortlaut getreu übernommen. Trotzdem läßt Bach an die Melodie anklängen, die entsprechend dem Charakter der ganzen Kantate verschiedentlich etwas freier behandelt wird.

Durch ganz ungewöhnliche Freiheit jedoch überrascht das Tenorrezitativ „Denk nicht in deiner Drangsalshitz“ aus derselben Kantate (Bd. 22, S. 90). Die einzelnen Melodiezeilen stehen in verschiedenen Tonarten:

	1	in	es=moll
	2	„	f=moll
(Wiederholung	3	„	b=moll
von 1 und 2)	4	„	c=moll
	5	„	a=moll
	6	„	g=moll

Die Leichtigkeit, mit der dieser Satz dahinflattert, bringt die Unbekümmertheit und Sorglosigkeit im Vertrauen auf Gott, die den Inhalt des Liedes bildet, in genialer Weise zum Ausdruck.

¹⁾ Zu beachten sind die Quintenparallelen zu Anfang auf „Wunder“ und die starke Variierung im Choral auf „Sterben“.

Das Rezitativ „Die Welt bekümmert sich“ für Baß aus Kantate 94 „Was frag ich nach der Welt“ (Bd. 22, S. 115) bietet ein strengeres Bild. Die Melodie¹⁾ ist vollständig vorhanden, teilweise koloriert, ohne tonartliche Veränderungen.

Das Tenorrezitativ „Die Welt sucht Ehr' und Ruhm“ aus derselben Kantate (Bd. 22, S. 107) weicht insofern ab, als die kolorierten Choralzeilen in ein Ritornell für zwei Oboen und Continuo gebettet sind. Das Ritornell hat eine vom Choral unabhängige Motivik, es beginnt und beschließt den Satz, bildet gewissermaßen den Rahmen. Die Tonart wird beibehalten.

Die Kantate 83 „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ enthält in dem „Intonazione e Recitativo“ überschriebenen Stück (Bd. 20, S. 64) eine Parallele hierzu. Statt eines Gemeindeliedes ist die Intonation „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ benutzt. Entgegen dem sonstigen Gebrauch wird sie zum achten Psalmton gesungen²⁾. Das Initium ist fortgelassen. Dreimal hören wir dieselbe Melodie (mit anderem Text), aber auf verschiedenen Tonstufen. Sie beginnt zuerst auf b und endigt auf f, beim zweitenmal beginnt sie mit as und endigt auf es, beim drittenmal beginnt sie mit es und schließt dann in b ab, so daß die Grundtonart des Satzes wieder erreicht ist. Das Ritornell ist von der Intonation nicht thematisch abhängig, es beginnt und beschließt den Satz.

Auch der bekannte Choral „Er ist auf Erden kommen arm“ (Melodie „Gelobet seist du, Jesus Christ“) aus dem ersten Teil des Weihnachtsoratoriums (Bd. 5₂, S. 37) hat eine ähnliche Anlage. Die Rezitative treten hier ganz zurück hinter den Choral mit den Ritornellen. Von den 66 Takten des Stückes sind nur acht rezitativisch. Zu bemerken ist, daß Choralmelodie und Rezitativ zwei verschiedenen Stimmen zugeteilt sind, den Choral übernimmt der Sopran, das Rezitativ der Baß.

Ohne Ritornelle finden wir eine Verteilung auf zwei Stimmen auch in dem Satz „Der Menschen Gunst und Macht“ für Alt, Tenor und Continuo aus der Kantate 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ (Bd. 26, S. 126). Jedoch übernehmen hier beide

1) Zahn Nr. 5206 b und c.

2) Nach Salomon Kümmerle „Encyclopädie der evang. Kirchenmusik“, 4 Bde., 1888—95, wird gewöhnlich der 3. oder 5. Psalmton dafür benutzt.

Stimmen Choralzeilen, die erste und dritte singt der Tenor, die zweite und vierte der Alt. Ebenso wechseln auch die rezitativen Abschnitte. Während des Rezitativs wird jeweils die Singstimme nur vom Continuo begleitet, an den Choralstellen bildet dann die zweite Singstimme zu der Choralmelodie Kontrapunkte, so daß die Melodie besonders hervorgehoben wird. Sie ist ursprünglich dorisch. Bach setzt die erste und dritte Zeile (Tenor) in a-moll, die zweite und vierte (Alt) in die Oberdominante. So schließt der Satz in e-moll. (Der vorhergehende Satz steht ebenfalls in e-moll, der nachfolgende in C-dur.) Auch hier wird die vollständige Choralmelodie verwendet.

In den letzten sechs noch zu besprechenden Sätzen wird die Choralmelodie vom Chor in *stilo semplice* ausgeführt. Das Rezitativ „Herr Zebaoth“ für Tenor aus der unvollständigen Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (Bd. 41, S. 167) ist nicht im strengen Sinne als paraphrasierend zu bezeichnen. Es enthält eine Bitte. Den Satz beschließen die Worte „Erhör’ uns, lieber Herre Gott“ aus der deutschen Litanei, die der Chor in vierstimmigem schlichtem Satz auf die dazugehörige Melodie¹⁾ vorträgt. Dieser Schluß steht vollkommen für sich, ist nicht eigentlich in das Rezitativ eingefügt, sondern darangehängt. Das Rezitativ selbst schließt mit der Kadenz in h-moll. Darauf setzt der Chor, von Streichern begleitet, ein und beschließt den Satz in cis-moll. Textlich liegt zwar keine Paraphrase vor, aber die musikalische Technik ist der in den paraphrasierenden Rezitativen sehr ähnlich.

Das Rezitativ „Doch weil der Feind bei Tag und Nacht“ aus Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ (Bd. 10, S. 56) benutzt ebenfalls eine Zeile aus der deutschen Litanei, fügt sie aber nach Art der paraphrasierenden Sätze ein. Zu der rezitierenden Bassstimme treten bei den Worten „Den Satan unter unsre Füße treten“ drei weitere Stimmen hinzu, die Melodie übernimmt der Sopran.

In dem Rezitativ „Mein Gott, hier wird mein Herze sein“ der Kantate 18 „Gleich wie der Regen und Schnee“ (Bd. 2, S. 238) wechseln mehrere Zeilen²⁾ der Litanei mit rezitativischen Ab-

1) Siehe Jahn, Bd. 5, Nr. 8651.

2) Die Worte „Und uns für des Türken und Pabst's grausamen Mord und Lästerungen“ usw. finden sich bei B a b st 1545 nicht. Siehe Jahn, Bd. 5, Nr. 8651. Sie stammen wohl von Neumeister.

schneiden. Den Gegensatz von Chor 1 und 2 (die Litanei ist responsorisch) gibt Bach getreulich wieder, indem er die Zeilen des ersten Chores vom Chorsopran (mit Continuo), die des zweiten Chores dagegen vierstimmig mit Orchester singen läßt. Der Orchesterpart hat im allgemeinen nur Füllaufgabe.

Der Satz „Herr Gott, dich loben wir“ der Kantate 190 „Singet dem Herrn ein neues Lied (Bd. 37, S. 244) verwendet die beiden ersten Zeilen des deutschen Teudeums¹⁾. Die Zwischenrezitative sind Paraphrasen.

In dem Rezitativ „Ei nun, mein Gott“ der Kantate 92 „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn“ (Bd. 22, S. 61) faßt Bach aus inhaltlichen Gründen je zwei Choralzeilen (Melodie „Was mein Gott will“) zusammen. Sie bilden textlich einen Satz. Um sie auch musikalisch miteinander zu verhaften, greift Bach trotz des schlichten Satzes zur Imitation (Chorbass).

Der Dichtung kann man nicht nachrühmen, daß sie besonders gut gelungen sei. Denn die 3. und 4. Zeile „Nimm mich und mache es mit mir bis an mein letztes Ende“, deren Sinn im Liede durch die folgende Zeile ergänzt wird („wie du wohl weißt“ usw.), stehen durch die Einschlebung der Rezitativzeilen isoliert zwischen zwei Hauptsätzen. Einen Sinn kann man in der isolierten Zeile nur dann finden, wenn Choral- und Rezitativtext jedes für sich einen Sinnzusammenhang haben sollen. Daß dies jedoch nicht der Fall ist, beweisen die Rezitativtexte selbst, die an den Sinn der Choralzeilen anknüpfen und sie paraphrasieren. Dieses Herausfallen der Zeile aus dem Zusammenhang ist gewiß weniger dem Komponisten als dem Dichter zuzuschreiben. Aber es ist doch bezeichnend, daß Bach den Text überhaupt komponierte. Wenn ihm diese Dinge grundlegend wichtig gewesen wären, könnte man das wohl schwerlich erklären.

Als letztes paraphrasierendes Rezitativ bleibt noch der Satz „Aufsperren sie den Rachen weit“ aus Kantate 178 „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ (Bd. 35, S. 262). Rezitativ und Choralzeilen bauen sich über dem gleichen quasi-ostinaten Dreiklangsmotiv des Continuo auf und werden so musikalisch zu strenger Einheit verbunden.

Interessant ist, wie zwischen Zeile 3 und 4 die Antithese dadurch recht kraß zum Ausdruck gebracht wird, daß Bach (besser: sein Dichter) von der Einfügung eines längeren Rezitativs an dieser Stelle absieht und nur das Wort „jedoch“ dazwischen stellt.

¹⁾ Zahn, Bd. 5, Nr. 8652.

III. Rezitative über Choraltexte:

Fast alle über originale Liedtexte komponierten Rezitative sind ohne jede musikalische Beziehung zum Choral.

Es sind aus Kantate 97 „In allen meinen Taten“ Vers 3 und 5 (Bd. 22, S. 212 und 217), aus Kantate 107 „Was willst du dich betrüben“ Vers 2 (Bd. 23, S. 187), aus Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ Vers 3 (Bd. 24, S. 40) und aus Kantate 117 „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“ Vers 2 und 8 (Bd. 24, S. 168 und 182).

Einzig der fünfte Vers (Bd. 24, S. 173) aus der letztgenannten Kantate spielt an den Choral an. Dieses Beispiel findet sich in dem Abschnitt „Choralkantaten“ (S. 112).

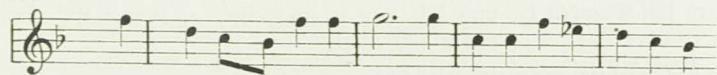
IV. Choralanspielungen in freien Rezitativen:

In freien, d. h. in solchen Rezitativen, deren Text ohne Choralbeziehung ist, und die auch nicht einen C. f. durchführen, sind Anspielungen an eine Chormelodie naturgemäß ganz selten. Solche Rezitative stehen nicht wie die meisten anderen besprochenen Sätze in Choralkantaten.

Das erste von den drei Beispielen liefert Kantate 52 „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ (Bd. 12₂, S. 43). Der Text heißt dort: „Gott ist getreu, er wird, er kann mich nicht verlassen“. Musikalisch finden wir:



Das ist aber eine Kontraktion der Melodie „Was frag' ich nach der Welt“:

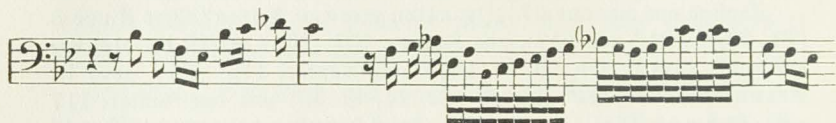


wie sie Bach z. B. in Kantate 94 (Bd. 22, S. 127) anwendet¹⁾.

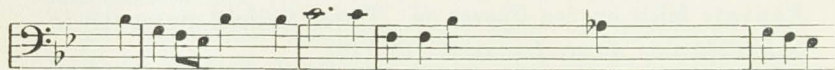
Auf diese Melodie wurde auch das Lied „Gott ist und bleibt getreu, sein Herze bricht vor Lieben“ gesungen. Bei der Komposition der Worte „Gott ist getreu“ kam Bach der ähnliche Liedanfang „Gott ist und bleibt getreu“ ins Gedächtnis und damit auch die dazu gebräuchliche Melodie. Eine beabsichtigte Sinnverbindung des Liedes „Was frag' ich nach der Welt“ mit dem Kantatenanfang „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ läßt sich hier wohl nicht annehmen.

¹⁾ Zahn, Nr. 5206b und c.

Ein ähnlicher Fall liegt in dem Rezitativ „Mein Jesu, ziehe mich“ aus Kantate 22 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ (Bd. 5₁, S. 82) vor. Es beginnt in der Deklamationsstimme (Baß):



Das ist wiederum die Anfangszeile der Melodie „Was frag' ich nach der Welt“¹⁾:



Ich habe verschiedene Liedtexte, die auf diese Melodie gesungen werden, darauffhin nachgeprüft, ob nicht eine Strophe mit dem Anfang „Mein Jesu, ziehe mich“ sich finden ließe. Jedoch ohne Erfolg. In der 6. Strophe des Liedes „O Jesu, süßes Licht“ von Joachim Lange heißt die erste Zeile „Mein Jesus, schmücke mich“. Und es wäre immerhin nicht ausgeschlossen, daß der ähnlich lautende Anfang des Rezitativs die Reminiszenz auslöste. Nicht minder wahrscheinlich ist es, daß die Worte unverändert aus einem zu Bachs Zeit gebräuchlichen Liede stammen, und daß Bach deshalb die Melodie anklängen läßt.

D. Choral-Chöre.

Bei den Choralchören unterscheiden wir: I. Cantus-firmus-Chöre, II. Paraphrasierende Chöre, III. Freie Chöre mit Choralanklängen.

Spitta bezeichnet als Choralchöre die Sätze, die hier unter den C.-f.-Chören zusammengefaßt sind. Die Abweichung fällt kaum ins Gewicht, weil unter den Gruppen II. und III. nur je ein Beispiel zu nennen ist. Freie Chöre über Choraltext finden sich nicht.

I. Cantus-firmus-Chöre:

Dieses Kapitel entspricht dem Abschnitt über die solistischen Choralbearbeitungen (Choraltext) und die C. f.-Arien (freier Text oder freier und Choraltext). Je nach dem Verhältnis der Thematik (im Orchester- oder Chorpart) zum C. f. ergibt sich die Gliederung der Choralchöre in thematische, motivische und unthematische.

In der Behandlung des Chores lassen sich dann wieder zwei Hauptgruppen unterscheiden: 1. Der Choral wird in stilo semplace, 2. in

¹⁾ Zahn, Nr. 5206 b und c.

motettenhaftem Stil vorgetragen. Für unsere Untersuchung ist diese Unterscheidung zwar nicht wesentlich. Aber es muß auf diesen Punkt hingewiesen werden, damit die großen Unterschiede, die zwischen den aufgeführten Sätzen trotz der Einordnung in eine Gruppe bestehen, nicht übersehen werden.

Der Choral in *stilo semplice* kommt ferner in mehreren Formen vor:

1. Die Instrumente gehen *colla parte* (die am meisten gebräuchliche Form des Schlußchorals), der Choral wird nicht durch Zwischenspiele unterbrochen.
2. Es sind zwischen den einzelnen Zeilen Zwischenspiele eingefügt, obligate Instrumente führen Figurationen aus (in den Jugendwerken oft als Schlußchoral anzutreffen).
3. Der Choral ist in ein selbständiges orchestrales Stück eingebaut (Choralfantasie).

Ebensoviele Möglichkeiten sind gegeben, wenn der Chorsatz motettenhaft gehalten ist, ja noch mehr, da der Begriff „motettischer Satz“ hier nur ein gegensätzlicher Begriff zu den *Semplice*-Chorälen sein soll, also ein Prinzip andeutet, das in sich eine ganze Reihe von Techniken begreift¹⁾. Der Satz in *stilo semplice*, wie Bach ihn bezeichnet, ist der schlichte Chorsatz auf überwiegend harmonischer Grundlage, während der motettische Satz mehr Wert auf selbständige Stimmführung legt. Das drückt sich auch schon darin aus, daß die *Semplice*-Sätze die Melodie in der Oberstimme nicht durch breite Notenwerte hervorheben, während die motettischen Sätze einen *Cantus firmus* haben, der von dem Gewoge der in kleinen Werten sich bewegenden Nebenstimmen durch seine Rhythmik klar abgehoben wird. Daß zwischen den aufgezählten Gruppen die Übergänge flüssig sind, braucht kaum erwähnt zu werden.

Innerhalb der *Semplice*-Choräle kommen für unsere Untersuchung nur die Choralfantasien in Betracht.

Bei *Semplice*-Sätzen, die von den Instrumenten *colla parte* begleitet sind, oder deren obligate Instrumente nur figurative, harmonische oder klangliche Bedeutung haben, fallen naturgemäß Beziehungen zum C. f. innerhalb desselben Satzes fort. Es bestände nur die Möglichkeit, in einem anderen Satz an den Choral anzuknüpfen. Die Untersuchung solcher Fälle gehört jedoch in Teil II.

Die thematischen C. f.-Chöre haben ohne Ausnahme Kirchenliedverse als Text. Der Chor übernimmt mit dem Liedtext auch die Liedmelodie.

In sieben Sätzen wird das „Thema“ einer Melodiezeile entnommen.

Bei den solistischen Choralbearbeitungen wurde es in solchem Falle durch alle Zeilen hindurch beibehalten. Das ist hier häufig nicht der Fall. Verschiedentlich tritt die Beziehung zu einer Choralzeile nur noch in der Orchesterleitung zutage, während der Satz im übrigen freier gehalten ist. Diese Tatsache ist aus der Entwicklung Bachs zur Choralfantasie hin zu verstehen,

¹⁾ Siehe S. 58, Anm. 1.

die den C. f. in ein selbständiges Orchesterstück bettet. Die Choralkantaten, und um solche handelt es sich hier zumeist, gehören der späteren Zeit an, in der sich bei Bach diese Art der Choralbehandlung vorwiegend findet. In ihnen erhalten gerade die Anfangschöre immer größere Bedeutung. Es ist insofern nicht verwunderlich, daß die neue Technik sich in ihnen besonders stark bemerkbar macht, zumal sie sich ihrer größeren Stimmenzahl wegen hervorragend dazu eignen, mehrere selbständige Gebilde (Choralchor und freies Orchesterstück) in einem Satz zu vereinigen¹⁾.

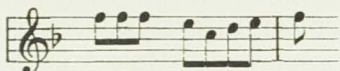
In stärkstem Maße erhält der Anfangschor von Kantate 123 „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“ (Bd. 26, S. 43) sein Gepräge durch die erste Zeile der Melodie. In allen Stimmen des Orchesters klingt das Motiv „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“ bis zum Schluß des Satzes durch, sicherlich in poetischer Absicht, um die Anrufung recht dringlich zu machen. Der Chorsatz ist im Grunde homophon, also semplice, wird jedoch an besonders hervorzuhebenden Stellen motettisch („Kommt nur bald“).

Der Anfangschor von Kantate 127 „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (Bd. 26, S. 135) ist dadurch besonders auffallend, daß er außer dem der Kantate zugrundeliegenden Lied ein zweites verarbeitet. Die Melodie von „Christe, du Lamm Gottes“ hebt sich in ihren breiten Notenwerten (Halbe) gegenüber den Achteln und Sechzehnteln des übrigen Orchesters klar ab. Die einzelnen Zeilen sind folgendermaßen angeordnet:

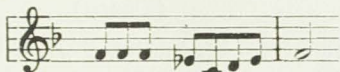
1. Zeile (Tonika)	Takt 1—5 (Streicher).
1. „ (Oberdominante)	„ 9—12 (Oboen).
2. „ („)	„ 38—41 (Flöten).
2. „ (Tonika)	„ 46—49 (Streicher).
3. „ („)	„ 71—74 („).

Thematisch wird nur auf die Melodie „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ Bezug genommen. Die erste Zeile dieses Liedes durchdringt sowohl die Chor- als auch die Instrumentalstimmen. Das Thema muß sich kleine Abweichungen gefallen lassen, ist aber immer leicht als solches erkennbar. Es lautet z. B. in den Flöten Takt 3 (Oktave höher):

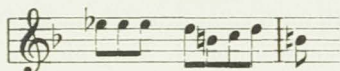
¹⁾ Die Entwicklung der Kantatenform bei Bach behandelt ausführlich Spitta.



in den Violinen I, Takt 6:



in den Flöten, Takt 7 (Oktave höher):



In den übrigen hier zu nennenden Sätzen spielt die erste Zeile bei weitem nicht eine solch hervorragende Rolle.

Der Anfangschor aus der Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ mit der Melodie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ (Bd. 24, S. 31) bringt in der Orchestereinleitung die erste Zeile zwar verschiedentlich (z. B. Takt 1, Corno I, Takt 3 und 5 im Continuo), aber für die Orchesterzwischenspiele hat sie keinerlei Bedeutung mehr. Der Chorsatz ist in der Art des Pachelbelschen Choralvorspiels gehalten. Die Nebenstimmen nehmen die jeweilige Melodiezeile voraus (ausgenommen Zeile 2 und 4). Der C. f. des Chorsoprans wird durch Begleitung des Corno I klar herausgehoben. Zu beachten ist, daß auch in diesem Satz zu Anfang (Takt 1, Corno I, Taille, Takt 2) der Zusammenhang mit der Melodie wieder durch Veränderungen etwas verwischt ist.

In dem Anfangschor der Kantate 62 „Nun Komm', der Heiden Heiland“ ist der Choral in ein Orchestergewebe mit selbständiger Motivik eingefügt. Den symmetrischen Bau der Melodie (Vierzeiler, Zeile 1 = Zeile 4) hebt Bach noch besonders hervor. Die Nebenstimmen des Chores bereiten nur die erste und vierte Zeile des C. f. thematisch vor. Zu Zeile 2 und 3 dagegen verwendet Bach freies Material. Ferner erklingt im Orchester wiederum nur die erste und vierte Zeile der Melodie:

In der Orchestereinleitung:

Zeile 1 zweimal in der Tonika
(Continuo und Oboen),

im Zwischenspiel zwischen
Zeile 1 und 2:

Zeile 1 einmal in der Domi-
nante (Oboen),

im Zwischenspiel zwischen
Zeile 3 und 4:

Zeile 4 zweimal, in der Tonika
(Continuo) und Dominante
(Oboen).

Auch in dem Anfangschor der Kantate 3 „Ach Gott, wie man-ches Herzeleid“ (Bd. 1, S. 75) bestimmt ein freies Motiv (Oboe d'amore II, Takt 1) im wesentlichen den Charakter des Stückes. Der C. f. im Chorbaß wird von allen Stimmen (Orchester und Chor) mit diesem freien Motiv umspielt. Daß die Melodie der Streicher (Takt 1 und 3, Violine I) aus der zweiten Choralzeile stammt, kommt dem Hörer bei der Eindringlichkeit des freien Motivs kaum zum Bewußtsein.

Zu nennen ist hier auch der Schlußchoral „Weil du vom Tod erstanden bist“ (Melodie: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“) aus der Kantate 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (Bd. 2, S. 169). Der Chorsatz ist semplice gehalten (abgesehen von der frei behandelten Wiederholung der Schlußzeile). Die Zwischenspiele werden durch ein Dreiklangmotiv des Clarinchores bestritten, das mit der Chormelodie nicht in Zusammenhang steht¹⁾. Auch in diesem Satz klingt die Melodie nur in der Einleitung durch (Streicher, Takt 1 und 2). Die erste und zweite Violine bringen die vier ersten Noten der Melodie, um dann frei weiterzukontrapunktieren.

In dem eigenartigen Anfangschor der Kantate 61 „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Bd. 16, S. 3) ist nur in den vier ersten Takten der französischen Ouvertüre auf den Choral Bezug genommen, und zwar enthält der Continuo die erste Melodiezeile. Im Mittelteil (Gai), der die dritte Zeile behandelt, gehen die Instrumente colla parte.

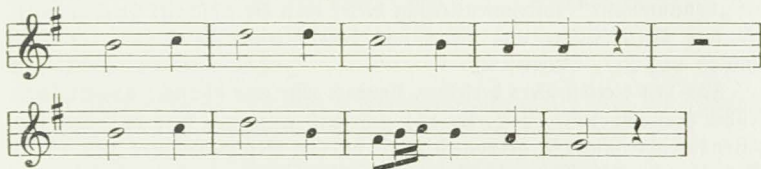
Eine ganz besondere Technik zeigt der Choral in semplice stilo mit Orchesterzweischenspielen „Wohl mir, daß ich Jesum habe“ (Melodie: „Werde munter, mein Gemüte“) aus der Kantate 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“ (Bd. 30, S. 213). Die ersten beiden Zeilen der Chormelodie werden von der ersten Violine aufgenommen, aber in stark kolorierter, besser gesagt:

¹⁾ Über die Bedeutung dieses Dreiklangmotivs siehe S. 99.

variiertes Fassung, so daß dem Hörer kaum noch bewußt wird, daß das Gerüst der Melodie irgendwie in der Triolenbewegung enthalten ist. In Takt 1—8 des Satzes hören wir (Violine I):



eine Variante des Chorals (Takt 9—17):



Zwei hierher gehörige Sätze sind wegen ihres Zusammenhanges mit Rezitativen schon in dem Abschnitt über „Paraphrasierende Rezitative“ (siehe S. 55 ff.) behandelt worden: Das Rezitativ „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut“ aus Kantate 3 „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Bd. 1, S. 84) und der Anfangschor von Kantate 73 „Herr, wie du willst, so schicks mit mir“ (Melodie: „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“, Bd. 18, S. 87).

In weiteren acht Sätzen bleibt die Choralbeziehung nicht auf die erste Liedzeile beschränkt. Jede C. f.-Zeile wird von den übrigen Stimmen aufgenommen. In den folgenden fünf dieser Chöre gehen die Instrumente *colla parte* mit dem Chor. Ein näheres Eingehen erübrigt sich deshalb.

Es sind der Choralatz „Nun lob', mein Seel', den Herren“ aus Kantate 28 „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“ (Bd. 5, S. 258), die Anfangschöre der Kantate 38 „Aus tiefer Not“ (Bd. 7, S. 285) und Kantate 121 „Christum wir sollen loben schon“ (Bd. 26, S. 3), ferner der Choral „Jesu, deine Passion“ (Melodie: „Jesu Leiden, Pein und Tod“) aus Kantate 182 „Himmelskönig, sei willkommen“ (Bd. 37, S. 43) und der Anfangschor aus Kantate 2 „Ach Gott, vom Himmel sieh' darein“. In letzteren ist allerdings die Continuo-Stimme selbständiger, nimmt aber nur in der 1. Zeile Bezug auf den Choral, ist meist Stützbaß.

In dem Anfangschor der Kantate 80 „Ein feste Burg“ (Bd. 18, S. 319) herrscht dasselbe Prinzip, jedoch kompliziert durch besondere kanonische Einsätze der Oboen und des Orgelbasses. Auch hier gehen die Streicher *colla parte* mit dem Chor, der über jede Choralzeile eine kurze Fugenerposition bringt. Die Melodiezeilen erscheinen im Chor und den Streichern mit leichten Umformungen, um sie für die Fugierung geeigneter zu gestalten und ihre Monumentalität teils hervorzuheben, teils abzuschwächen.

Bei den Trompetenstimmen fällt auf, daß sie die kanonischen Choral-einsätze *colla parte* mit den Oboen ausführen, im übrigen aber als einzige dieses Satzes eine freie Dreiklangsmotivik benutzen, die ohne jede Beziehung zum C. f. ist. Diese Tatsache stützt die Ansicht Richters¹⁾, der vermutet hat, daß sie später, wahrscheinlich von Friedemann Bach, hinzugefügt seien. Originale Handschriften sind für diese Kantate nicht erhalten, und die „vollständigste“ Instrumentierung bietet eben die Abschrift Friedemanns, die nur diesen Chor, und zwar mit dem lateinischen Texte „Gaudete omnes populi“, überliefert.

Für den vierten Vers derselben Kantate war eine ähnliche Ansicht schon früher (Bachjahrbuch 1931, S. 14) geäußert worden. Wie aus dem Revisionsbericht Rufts²⁾ hervorgeht, ist in der Gesamtausgabe für diesen Satz die Handschrift aus Kirnbergers Nachlasse, die den „originellen, charakteristischen Tonfall in all' seiner Pracht und Großartigkeit wiederherstellt“³⁾, maßgebend gewesen. Auch hier ist ein lateinischer Text untergelegt, wodurch die Annahme einer Bearbeitung große Wahrscheinlichkeit gewinnt.

In beiden Sätzen sind Trompeten und Pauken als fremde Zusätze anzusehen.

In dem Anfangschor von Kantate 14 „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit“ (Bd. 2, S. 101) gehen die Streicher wiederum *colla parte* mit dem Chorsatz. Hinzu kommen jedoch zwei selbständige Stimmen für die Oboen, die den C. f. besonders durchführen. Wir haben eine Übertragung des Pachelbelschen Orgelchorals vor uns. Chor (und Streicher) fugieren die einzelnen Choralzeilen, die darauf abschließend in den Oboen erklingen. Beachtenswert ist, daß die Melodie auch in der Umkehrung erscheint. So z. B. in Tenor und Baß (Takt 1 und 2).

Als letzter sei der Choral „Es woll' uns Gott genädig sein“ aus

1) B. Fr. Richter „Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs“ im Bach-Jahrbuch 1906, S. 61.

2) Gesamtausgabe, Bd. 18, S. XXII.

3) Ebenda.

Kantate 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (Bd. 18, S. 218) genannt, obwohl hier eigentlich nicht von thematischer Choralbeziehung gesprochen werden kann. Über einem quasi-ostinaten Motiv erklingen die Choralzeilen semplice in vierstimmigem Chor. Die Melodie (im Sopran) wird von der Tromba mitgespielt, die in den Zwischenspielen schon jede Zeile vorwegnimmt. Wir haben es also mit einem klanglichen Alternieren zu tun: Einmal hören wir die einzelnen Zeilen instrumental (Tromba, begleitet von Streichern), das zweite Mal vokal (mit Begleitung des Orchesters).

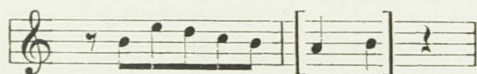
Als Mischformen zwischen den beiden Gruppen sind zwei Chorsätze zu bezeichnen.

Der Anfangschor der Kantate 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Bd. 28, S. 121) bringt den C. f. „Herzlich tut mich verlangen“ im Chorfaß. Sopran, Alt und Tenor bereiten jeweils die Zeilen vor, und zwar

in Zeile 1, 2, 3, 4 (3 und 4 Wiederholung von 1 und 2), 7 und 8 mit Material der ersten Zeile (siehe das folgende Beispiel),

in Zeile 5 mit Material aus der fünften Zeile.

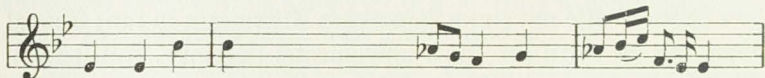
Zeile 6 ist homophon gehalten. Außerdem erscheint der C. f. noch in den Zwischenspielen vollständig (Streicher, Takt 1, 21, 32, 53, 64, 68, 85, 99, 103, 123), und zwar in Tonika, Dominante, Wechsel-dominante oder Dominante der Wechseldominante, Zeile 1, 2, 3, 5 je zweimal, Zeile 4 und 6 einmal. Als thematisches Material sind die fünf Anfangsnoten der ersten Melodiezeile für alle Stimmen des Orchesters von Wichtigkeit:



(Oboen Takt 1–2, Violine I, Takt 5 usw.), die mit leichten Abänderungen beibehalten werden. Dieser Chor ist insofern eine Mischform, als das thematische Material des Orchesters einer Zeile (der ersten), entnommen ist, das der Chorstimmen der ersten und fünften entstammt. Während der Chorpartien gehen die Instrumente colla parte mit den Singstimmen.

Eine wiederum andere Bildung zeigt der Choral „Glorie, Lob, Ehr' und Herrlichkeit“ (Melodie: „In dich hab' ich gehoffet, Herr“) aus Kantate 106 „Gottes Zeit“ (Bd. 23, S. 173). Der Satz zer-

fällt in zwei Teile. Der erste umfaßt die ersten fünf Zeilen, der zweite die letzte (sechste Zeile). Der zweite Teil ist eine Doppelfuge, deren eines Thema die sechste Choralzeile bildet. Im ersten Teil wird vom Orchester auf die erste Zeile thematisch Bezug genommen. Allerdings fällt die Beziehung der starken Variierung wegen nicht auf. Die erste Melodiezeile lautet im Chor (Takt 6 ff.):



in den Flöten I und II (Takt 1 ff.):



Von den Verzierungen abgesehen, zeigt sich also, daß Takt 2 in den Flöten eingeschoben ist, daß aber im übrigen die zweite Flöte die Choralmelodie wörtlich bringt. Die kurzen Zwischenspiele sind frei. Im ersten Teil haben wir thematische Beziehung zur ersten Zeile, im zweiten Teil eine Doppelfuge mit der sechsten Choralzeile als Thema. Insofern ist der Satz eine Mischform.

Die motivischen C. f.-Chöre haben als Grundlage entweder Choral- oder freien Text.

Ein gutes Beispiel für die Chöre über Choralextext ist Vers 1 der Kantate 117 „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“ (Bd. 24, S. 161). Aus der ersten Zeile der dazugehörigen Melodie „Es ist das Heil uns kommen her“:



wird das folgende Motiv abgeleitet (Takt 1):



Der Chorsatz ist schlicht homophon, trotz einiger motettenhafter Einsätze.

In Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (Bd. 24, S. 51) benutzt der Anfangschor wiederum die erste Melodiezeile. Aus den Anfangsintervallen:



entnehmen die Oboen die Anregung zu ihrem Motiv (Takt 1):



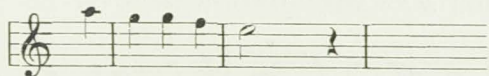
Die Streicher beteiligen sich nicht daran. Die 1. Violine konzertiert figurativ, während 2. Violine und Bratsche harmonische Fülle geben. Der Chorsatz ist schlicht harmonisch.

In dem Chorsatz „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ aus Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ (Bd. 18, S. 171) ist die Entnahme der vier ersten Noten aus der ersten Zeile ohne weiteres deutlich (Oboe I, Violine I und Continuo). Die Anfangsquarte tritt auch innerhalb der Figuration häufig hervor. Der Chorsatz ist wiederum schlicht.

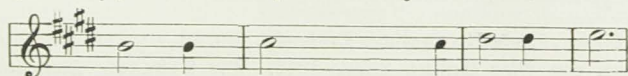
In dem Choral „Alleluja, alleluja, gelobet sei Gott“ (Melodie: „Wir Christenleut“) aus Kantate 142 „Uns ist ein Kind geboren“ (Bd. 30, S. 40) konzertieren über dem Semplice-Chor die Violinen figurativ. Am Anfang der Phrase stehen folgende Noten: (Takt 1):



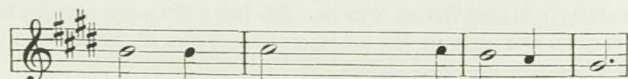
die mit der dritten (oder fünften) Zeile der Melodie („Gelobet sei Gott“) übereinstimmen (transponiert):



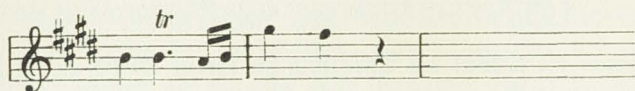
Der Anfangschor der Kantate 124 „Meinen Jesum lass' ich nicht“ (Bd. 26, S. 63) bildet das Motiv des Orchesterpartes so, daß man nicht erkennen kann, ob es in Anlehnung an die erste oder dritte Zeile entstand. Die erste Melodiezeile lautet:



die dritte:



das Motiv des Orchesters (Takt 1):



In der verlängerten Fassung (Takt 5) scheint es der dritten Zeile näherzustehen:



Der Chorsatz neigt zur thüringischen Motette¹⁾.

Ähnlich ist die Technik im Einleitungsschor von Kantate 8 „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?“ (Bd. 1, S. 213). Die Melodie ist verziert und bringt am Schluß der ersten Zeile auf „sterben“ einen chromatischen Gang (Takt 14–16):



In dem Motiv der Oboen wird er wieder benutzt, während der erste Teil frei ist. Takt 16 (entsprechend auch Takt 3 usw.) lautet:



Noch undeutlicher ist die Beziehung des Motivs der Flöten und Oboen im Anfangsschor der Kantate 107 „Was willst du dich betrüben“ (Bd. 23, S. 181). Die charakteristische Quarte, das erste Intervall, suchen wir vergeblich. Aus der Melodie („Von Gott will ich nicht lassen“), die hier verziert ist (Takt 13):



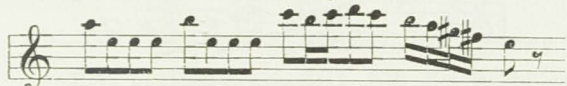
sind Takt 1:



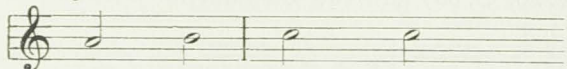
¹⁾ Siehe „Denkmäler deutscher Tonkunst“, Bd. 49/50: Thüringer Motetten, herausgeg. von Max Seiffert, Leipzig 1915. Die Thüringer Motettenmeister fügen oft in einen homophonen freien Motettensatz (drei- oder vierstimmig) eine Choralmelodie in breiten Notenwerten ein. Die freien Stimmen erlangen keinerlei Selbstständigkeit, wie etwa in den unthematischen Sätzen Bachs, die von Spitta als Choralfantasien bezeichnet werden.

nur die aufsteigenden Viertelnoten entnommen, an die sich eine freie Weiter spinning anschließt.

Der Chorsatz im Anfangschor der Kantate 26 „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (Bd. 51, S. 191) steht ebenfalls der Thüringer Motettentechnik nahe. Von einer Beziehung des Orchester-satzes zur Liedmelodie kann man kaum noch sprechen. Der instrumentale Teil zieht seine Anregungen aus dem Text („flüchtig“, „nichtig“ usw.). So ist die Flötenfigur in Takt 3:



wohl nur als unbewußte Reminiszenz an die drei Anfangsnote der ersten Melodiezeile:

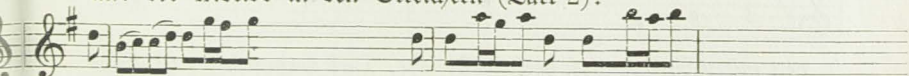


aufzufassen. Außerdem kehrt diese Figur nur zweimal wieder, kann also nicht als Motiv bezeichnet werden. Die Nebenstimmen des Chores betonen den Zusammenhang mit der Melodie stärker. Sie greifen häufiger auf die Anfangszeile, verschiedentlich nach Dur versetzt, zurück. Beachtenswert sind die Unisoni in Alt, Tenor und Baß (Takt 18, 22 usw.).

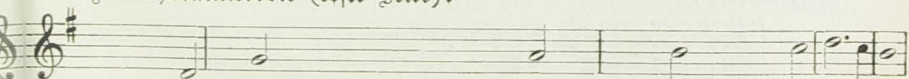
Die Anfangschöre der Kantaten 99 und 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 253 und 279) können zusammen behandelt werden. Sie sind wiederum nach Thüringer Motettenart homophon. Der Satz kommt der Choralphantasie sehr nahe, der Zusammenhang mit der Melodie ist nur locker. Die Beziehung des Flötenmotivs (Takt 18–20):



und des Motivs in den Streichern (Takt 2):



zur Chormelodie (erste Zeile):



ist bei unbefangenen Hören nicht wahrzunehmen.

Von größerer Bedeutung ist in dem Anfangschor der Kantate 94 „Was frag' ich nach der Welt“ (Bd. 22, S. 97) die vierte (oder fünfte) Zeile der Melodie¹⁾:



(transponiert).

Takt 2 und 3 hören wir in der 1. Violine folgendes Motiv:



das im Verlaufe des Satzes immer erkennbar bleibt.

In dem Anfangschor der Kantate 133 „Ich freue mich in dir“ (Bd. 28, S. 53) fällt das Violinmotiv (Takt 1):

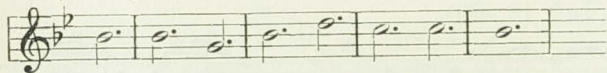


durch die Viertel sofort ins Auge. Es ist offensichtlich durch die erste Melodiezeile:

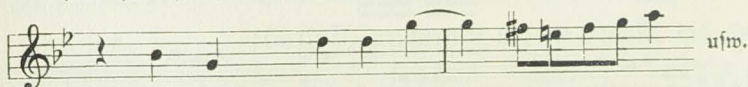


angeregt worden. Der Chorsatz ist im allgemeinen schlicht, einige Zeilen haben motettischen Einschlag.

In dem Anfangschor der Kantate 114 „Ach, lieben Christen, seid getrost“ (Bd. 24, S. 83) ist eine motivische Beziehung kaum zu erkennen. Trotzdem sei der Satz hier genannt. Die Melodie „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ beginnt:



Durch diese erste Zeile mag vielleicht das Oboenmotiv (Takt 1):

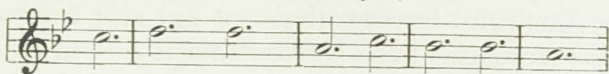


in den ersten Intervallen beeinflusst sein. Das Hauptmotiv (2. Violine, Takt 1):



1) Zahn, Nr. 5206b und c.

dagegen weist in dieser Fassung Ähnlichkeit mit der fünften Zeile („Die Straf' wir wohl verdienet han“):

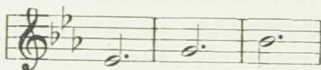


auf. Aber es ist im Verlauf des Satzes immer abgeändert, der charakteristische Quartsprung ist nicht beibehalten. So erhält der Hörer auch nicht den Eindruck, daß diese Motivik mit dem Choral zusammenhängen könne.

Mit mehr Berechtigung kann man den Anfangschor von Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Bd. 28, S. 251) als motivisch bezeichnen. Aber auch er steht der Choralfantasie schon sehr nahe, wird von Spitta ja als Beispiel dafür angeführt. Die motivische Beziehung kommt hier ebenfalls vieler Veränderungen wegen nicht so zum Bewußtsein. Nach der feierlichen Einleitung von Takt 1–4 tritt uns in der Violine I das Motiv:



zum ersten Male entgegen. Die erste Zeile der Chormelodie beginnt:



Weniger umgeformt erscheint im selben Takt das Continuumotiv (transponiert):

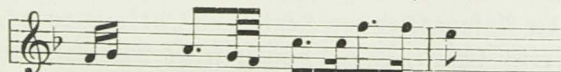


Beide gehen offensichtlich auf den C. f. zurück. Der Chorsatz ist motettisch.

Die der Kantate 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Bd. 2, S. 293) zugrundeliegende Melodie:

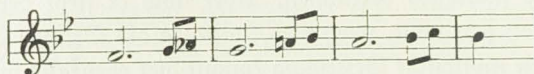


ähnelt in ihren Anfangsintervallen der letztbesprochenen. Dementsprechend ist auch das Orchestermotiv (Takt 1):



ähnlich. Es wird, wie immer bei Bach, rein musikalisch verwertet und ist natürlich Veränderungen unterworfen. Dadurch wird jedoch die Deutlichkeit der Choralbeziehung hier nicht beeinträchtigt. Formal ist der Satz eine französische Ouvertüre. Im ersten und dritten Teil herrscht die gleiche Motivik, im Mittelteil dagegen freies Material. Der motettische Chorsatz ist auf alle drei Abschnitte aufgeteilt.

Die einsäßige Kantate 118 „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“ (Bd. 24, S. 185), wohl eine Begräbnismotette, baut sich über der Melodie „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ auf. Statt der ersten Melodiezeile erscheint in den Orchesterstimmen ein aus der zweiten (Text: Mein Hort, mein Trost) gewonnenes Motiv:



(zuerst im Cornett, Takt 1). Die Choralzeile (hier transponiert) heißt:



Das Orchester behält dies Motiv in allen Zwischenspielen bei (teilweise wenig abgeändert), während die Nebenstimmen des Chores imitatorisch jede Choralzeile einführen.

Der Anfangschor von Kantate 111 „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit“ (Bd. 24, S. 3) ist nur mit Bedenken hier einzuordnen. In Takt 3–6 der Oboen:



glaubt man zunächst die zweite Melodiezeile:



zu erkennen. Da jedoch an allen entsprechenden Stellen eine stark abweichende Fassung auftritt, kann von motivischer Beziehung keine Rede sein. Der Orchestersatz ist aus selbständigen Motiven entstanden, wir haben also eine Choralfantasie vor uns. Der C. f. im Sopran wird von den übrigen Chorstimmen zeilenweise imitiert.

Auch der Anfangschor von Kantate 33 „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ (Bd. 7, S. 83) benutzt freies Material. Er sei nur

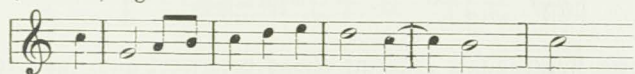
wegen eines schwachen Anklanges genannt, der durchaus nicht von der Choralmelodie her erklärt werden muß. Die Passage:



die den Satz eröffnet, kehrt in dieser Fassung, nach Dur versetzt:

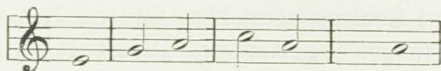


nur einmal wieder, vor der letzten Chorzeile. Dabei erinnern wir uns des Choralanfangs:



In allen anderen Fällen fehlt die charakteristische Anfangsquarte, so daß auch dieser Satz als unthematish in unserem, Choralanfange in Spittas Sinne, zu bezeichnen ist.

Ebenso erlangt in dem Anfangschor der Kantate 16 „Herr Gott, dich loben wir“ (Bd. 2, S. 175) das aus der ersten Zeile:



abgeleitete Motiv (Continuo, Takt 1):



keine große Bedeutung. Während der Continuo von ihm beherrscht wird, tritt es in den anderen Stimmen wenig hervor.

Von den bisher genannten weicht der Anfangschor der Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ (Bd. 1, S. 98) dadurch ab, daß die Orchestereinführung als selbständige Sinfonie allein steht. Wie auch in anderen Sätzen dieser Kantate wird der erste Halbtakt der ersten Melodiezeile:

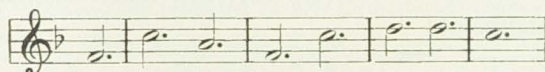


Anregung zur Bildung der Orchestermotivik. Die Sechzehntel des Motivs:

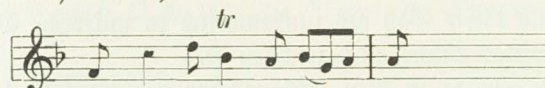


(1. Violine, Takt 3) werden umgekehrt, der Halbton wird Ganzton, besonders schwankend ist das letzte Intervall. Durch Vergleich mit den übrigen Sätzen¹⁾ läßt sich jedoch der Ursprung der Motivik einwandfrei feststellen. Im Chor werden die C. f.-Zeilen wiederum von allen Stimmen aufgenommen²⁾.

Obwohl in dem Anfangschor der Kantate 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Bd. 1, S. 1) auch nur das Anfangsintervall das Motiv anregt, ist der Zusammenhang deutlicher zu sehen. Der zur ersten Melodiezeile:

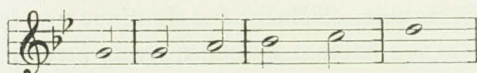


gebildete Kontrapunkt erscheint etwas verändert auch im Orchester (z. B. Violine, Takt 1):

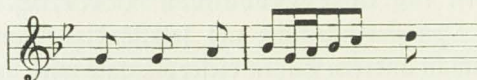


so daß die Bedeutung der Orchestereinleitung beim Erklängen des C. f. mit seinen Kontrapunkten ohne weiteres klar wird.

In dem Anfangschor zu Kantate 5 „Wo soll ich fliehen hin“ (Bd. 1, S. 127) haben wir ein Gegenstück dazu vor uns, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Wie in der eben besprochenen Kantate 1 wird zu der ersten Zeile der Melodie „Auf meinen lieben Gott“:



ein Kontrapunkt:



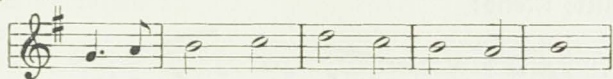
gebildet, den auch der Orchesterpart übernimmt und in mannigfachen Versetzungen und Umkehrungen durchführt, z. B. bei Zeile 3:



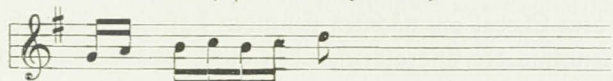
1) Siehe S. 96/97, ferner im Bach-Jahrb. 1931, S. 18—21.

2) Ausführlicher geschildert in Kreisshmar „Führer“, II. Abt., Bd. 1 „Kirchliche Werke“, 5. Aufl., Leipzig 1921, S. 565 ff.

Ein ähnliches Bild zeigt der Anfangschor von Kantate 128 „Auf Christi Himmelfahrt allein“ (Bd. 26, S. 163). Hier stimmt der Kontrapunkt der ersten Melodiezeile nicht wörtlich mit dem Orchestermotiv überein. Die Melodie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“:



erkennen wir in dem Orchestermotiv (Takt 1):



wieder. Es wird im Verlaufe des Satzes kaum verändert.

Im Eingangsschor der Kantate 126 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“ (Bd. 26, S. 113) ist der zweite Teil des Motivs (1. Oboe, Takt 1):

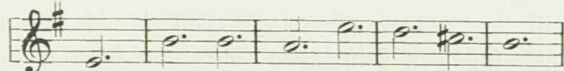


der im Continuo allein auftritt, als Ableitung aus der ersten Melodiezeile:



ohne Schwierigkeit kenntlich.

Der Anfangschor von Kantate 125 „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ (Bd. 26, S. 85) benutzt ein Motiv, das nur durch ein Intervall, die Anfangsquinte der ersten Melodiezeile, angeregt worden ist. Die Zeile des Chorals:



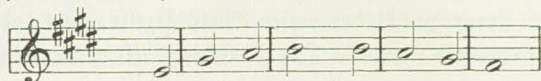
wird von den Nebenstimmen mit dem Motiv:



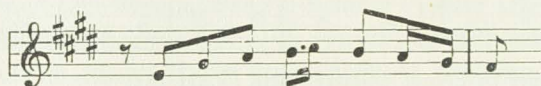
Kontrapunktiert, dessen Bedeutung in der Orchestereinleitung (Flöte und Streicher, Takt 1 usw.) unklar geblieben war.

In dem Anfangschor von Kantate 139 „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“ (Bd. 28, S. 225) bringt die 1. Violine in Takt 1

das aus der ersten Zeile des Chorals (Melodie: „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt“):



abgeleitete Motiv:



in der dem Choral am nächsten stehenden Fassung. Weiterhin wird die Erkenntnis der Choralbezogenheit durch Abänderung des ersten Intervalles in Sekunde oder Quarte oder durch Kürzung (es bleiben häufig nur die ersten drei Noten des Motivs übrig) etwas beeinträchtigt. Erst beim Einsatz des C. f. mit demselben Motiv als Kontrapunkt werden dem Hörer die Zusammenhänge klar.

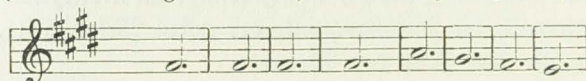
Wenn in dem Anfangschor von Kantate 9 „Es ist das Heil uns kommen her“ (Bd. 1, S. 245) das Orchestermotiv (Oboe, Takt 1):



(oder in anderer Fassung Takt 3):

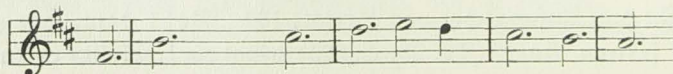


kaum noch als Ableitung aus der ersten Melodiezeile (transponiert):



kenntlich ist, liegt das vor allem daran, daß nicht die Anfangs-, sondern die Schlußnoten beibehalten sind. Im Chorsatz wird diese Motivik nicht verwendet.

Als letzter Satz ist hier der Choral „Wann soll es doch geschehen“ aus Kantate 11 „Lobet Gott in seinen Reichen“ (Bd. 2, S. 40) zu nennen. Die Melodie: „Von Gott will ich nicht lassen“ bildet den C. f. im Sopran und wird durch die Oboen verstärkt. Auffallend ist, daß bei diesem Satz aus der Mollzeile:



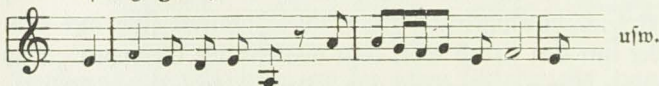
In den drei übrigen motivischen C. f.-Chören mit freiem Text übernehmen die Instrumente den Choral.

Der Anfangschor von Kantate 25 „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (Bd. 5₁, S. 155) ist wiederum ein überzeugendes Beispiel dafür, daß motivische Beziehungen bei Bach sehr verwickelt sein können. Schon Spitta¹⁾ hat ausführlich auf diesen Chor hingewiesen. Ich greife einige seiner Worte heraus: Der Chor ist eine in sich abgeschlossene Doppelfuge trüben, zerknirschten Ausdrucks. Er hat außerdem komplizierte poetische Beziehungen. Von Takt 15 ab klingt in gemessenen Intervallen, von Flöten, Zink und 3 Posaunen geblasen, der vierstimmige Choral „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Melodie: „Herzlich tut mich verlangen“) in die durch Streichinstrumente teilweise mit besonderen Tonreihen begleitete Fuge hinein. Vor den beiden Stollen des Aufgesanges erscheint er jedesmal im Instrumentalbauß in der Verlängerung. Die beiden Fugenthemen sind aus zwei Zeilen des Chorals gebildet, das erstere aus der letzten, das zweite aus der ersten.

Soweit Spittas Schilderung. Die letzte Choralzeile lautet:



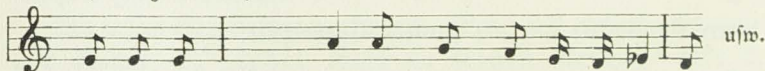
Das erste Fugenthema:



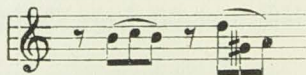
ist jedoch meiner Ansicht nach besser als Ableitung aus der ersten Choralzeile:



wie auch das zweite Thema:



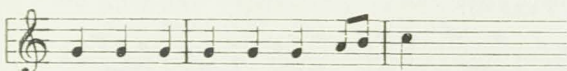
zu erklären. Zu erwähnen ist noch, daß die scheinbar freie Streicherfigur (Takt 1 ff.):



¹⁾ Bd. II, S. 296/297.

in den ersten drei Noten wiederum aus dem ersten Jugenthema gebildet ist, so daß sich der Satz tatsächlich als aus einem Guß darstellt.

Einfacher liegen die Beziehungen im Anfangschor der Kantate 77 „Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben“ (Bd. 18, S. 235). Aus der Melodie: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ (im Continuo in halben, von der Tromba da tirarsi in Viertelnoten vorgetragen) wird die erste Zeile:

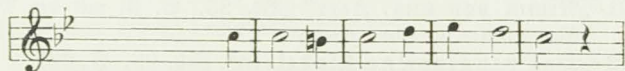


zur Bildung der Motive im Chor und in den Streicherstimmen (Violine II, Takt 1):

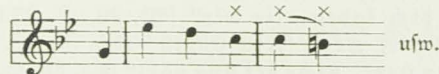


benutzt.

In dem Anfangschor der Kantate 48 „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ (Bd. 10, S. 277) erklingt über dem freien Chor in der Tromba und den Oboen die Melodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (gemeint ist hier die erste Strophe von „Herr Jesu Christ, ich schrei zu dir“, wie daraus hervorgeht, daß am Schluß der Kantate die zwölfte Strophe in stilo semplice steht) kanonisch. An die erste Melodiezeile (Takt 14):



erinnern im Motiv des Chores (Takt 13):



und des Orchesters (Takt 1 ff.):



die Schlußnoten. Dadurch kommt der Zusammenhang mit der Chormelodie nur schwach zum Bewußtsein.

Unter den unthematischen Choralhören lassen sich drei Gruppen bilden:

1. Choräle in stilo semplice mit Zwischenspielen des Orchesters,
2. Höre, in denen die Motivik in Orchester und Chor voneinander abweicht,
3. Höre, in denen die Motivik in Orchester und Chor einheitlich ist.

Die Choräle in stilo semplice mit unthematischen Orchesterzwischenpielen seien übergangen. Sie sind für die Untersuchung ohne Bedeutung. Es sei nur der 5. Vers der Kantate 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“ (Bd. 26, S. 224) genannt, um auf den Anklang der 1. Trompete (Takt 3 und 4):



an die 3. Zeile der Melodie („O Gott, du frommer Gott“):



hinzuweisen. Von motivischer Bedeutung dieser Phrase kann keine Rede sein.

Die größte dieser drei Gruppen bilden die Höre, deren Motivik in Chor und Orchester voneinander abweicht. Es sind die Anfangshöre von folgenden Kantaten:

- 7 „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ (Bd. 1, S. 179),
- 10 „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Bd. 1, S. 277) mit der Melodie des Magnificats.
- 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ (Bd. 10, S. 3),
- 91 „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (Bd. 22, S. 3),
- 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 71),
- 98 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 233),
- 101 „Nimm von uns, Herr“ (Bd. 23, S. 3) mit der Melodie „Vater unser im Himmelreich“,
- 122 „Das neugebor'ne Kindelein“ (Bd. 26, S. 23),
- 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“ (Bd. 26, S. 187) mit der Melodie „O Gott, du frommer Gott“,
- 130 „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Bd. 26, S. 233),
- 177 „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“ (Bd. 35, S. 201),
- 178 „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ (Bd. 35, S. 237),
- 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Bd. 35, S. 295),

erner Choralsätze wie:

„Christe, du Lamm Gottes“ aus Kantate 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (Bd. 51, S. 117),

„Wer hofft in Gott und dem vertraut“ (Melodie: „Durch Adams Fall“) aus Kantate 109 „Ich glaube, lieber Herr“ (Bd. 23, S. 255),

„Gedenk, Herr Jesu, an dein Amt“ (Melodie: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“) aus Kantate 143 „Lobe den Herrn, meine Seele“

(Bd. 30, S. 66), der außer dem Choralktext in der C. f.-Stimme die Nebestimmen mit dem Worte „Halleluja“ tertiert,

„Ob sich's anließ', als wollt' er nicht“ (Melodie: „Es ist das Heil uns kommen her“) aus Kantate 186 „Arg're dich, o Seele, nicht“ (Bd. 37, S. 136) oder der 3. Vers der unvollständigen Kantate 192 „Nun danket alle Gott“ (Bd. 41, S. 88).

In den folgenden Sätzen wird im Orchester dieselbe Motivik benutzt, deren sich die Chorstimmen als Kontrapunkte für den C. f. bedienen, wie schon bemerkt, hier ohne Beziehung zur Choralmelodie. Es sind die Anfangschoräle folgender Kantaten:

92 „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn“ mit der Melodie „Was mein Gott will“ (Bd. 22, S. 35),

96 „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn“ (Bd. 22, S. 157),

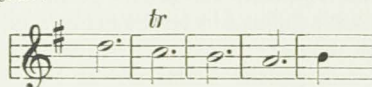
97 „In allen meinen Taten“ mit der Melodie „Nun ruhen alle Wälder“ (Bd. 22, S. 187),

115 „Mache dich, mein Geist, bereit“ mit der Melodie „Straf mich nicht in deinem Zorn“ (Bd. 24, S. 111),

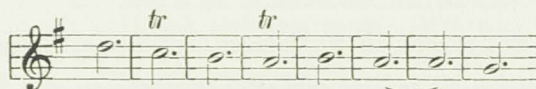
116 „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (Bd. 24, S. 135) und

137 „Lobe den Herren, den mächtigen König“ (Bd. 28, S. 167).

Auch der 1. Vers der Kantate 192 „Nun danket alle Gott“ (Bd. 41, S. 67) ist hier zu erwähnen. Beachtenswert ist in Takt 1—5 (Oboe 1) folgende Zeile:



die vollständig zur 2. und 4. Zeile als C. f.-Verstärkung erscheint:



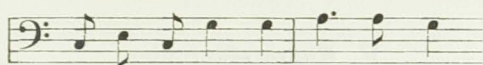
obwohl sie von der C. f.-Fassung abweicht:



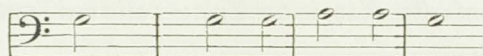
Durch die Änderung des Anfangsintervalls und die Kürzung ist der (thematische) Zusammenhang nicht mehr kenntlich.

Im Anfangschor von Kantate 78 „Jesu, der du meine Seele“ (Bd. 18, S. 257) ist ein Lamentomotiv den Chor- und Orchesterstimmen gemeinsam.

Der Schlußchoral von Kantate 61 „Nun komm, der Heiden Heiland“ (Bd. 16, S. 17) ist insofern bemerkenswert, als nur ein Teil der Choralstrophe und -melodie („Wie schön leuchtet der Morgenstern“) benutzt sind. Die Violinen imitieren mit einem Einsatz die Singstimmen, konzertieren im übrigen mit freien Figuren.



stimmt beinahe wörtlich mit der 1. Melodiezeile

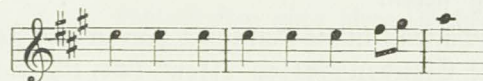


überein.

Zweifelhaft ist die Bedeutung eines Motivs im Anfangschor der Kantate 37 „Wer da glaubet und getauft wird“ (Bd. 7, S. 261). Das Motiv (Takt 2, Violine I):



tritt im Verlaufe des Satzes, sowohl im Chor als auch im Orchester, häufig auf. Seine Ähnlichkeit mit der 1. Zeile der Melodie „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“:

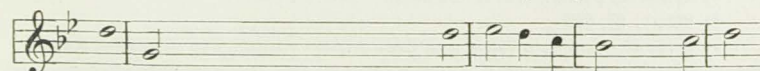


ist unverkennbar. Es fehlen die beiden Anfangsnoten (textlich also die Worte „Dies sind“), wobei zu berücksichtigen ist, daß die Tonhöhe bei den ersten sechs Noten dieselbe bleibt. Fraglich ist, ob Bach zum Text „Wer da glaubet und getauft wird“ wirklich mit diesem musikalischen Thema auf „die heil'gen zehn Gebot“ hinweisen wollte. Nach den behandelten ähnlichen Fällen zu schließen, glaube ich an eine bewußte Anspielung Bachs, die in seiner Zeit wohl auch verstanden wurde. Mich bestärkt darin die Art, wie Bach dies Motiv in den Chorstimmen erst nach und nach benutzt, und zwar zu demselben Text, dem anfangs ein anderes Motiv zugeteilt war.

Dagegen ist die Herkunft der Thematik des Einleitungschores von Kantate 131, „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“ (Bd. 28, S. 2 ff.) trotz der Einschlebung der Oboenfigur nicht zu verkennen. In den ersten Takt der Violinstimme (S. 2, Takt 1 ff.):



sind die charakteristischen Tonschritte der ersten Choralzeile:



beibehalten.

E. Choral-Sinfonien.

Bach verbindet die instrumentale Einleitung der Kantaten regelmäßig mit dem ersten Satz, in der Spätzeit also meist mit den großen Choralchören.

Abgeschlossene Instrumentalsätze als Einleitung zu den Kantaten kommen verhältnismäßig selten vor, nämlich in 20 Kantaten¹⁾, je nach der Satztechnik Sonata (harmonisch=massig, weniger auf Durchführung eines bestimmten Themas bedacht) oder Sinfonia (polyphoner gearbeitet, das Hauptgewicht liegt in der Stimmführung) genannt²⁾.

Unter diesen wiederum finden sich nur zwei Choralsinfonien, entsprechend den übrigen Definitionen Sinfonien, die zum Choral in Beziehung stehen.

Als C. f.-Sinfonie ist die Einleitung zum zweiten Teil der Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ (Bd. 18, S. 175) zu bezeichnen. Über einem Gewebe der Streicher mit selbständigem Motiv erklingen in der Tromba die Zeilen der Melodie „Was Gott tut, das ist wohlgetan“.

In Spitta's Sinne ist der Satz eine Übertragung der Choralphantasie auf orchestrales Gebiet. Auf die Technik braucht nicht näher eingegangen zu werden, da sie ja von der bei den unthematischen C. f.-Chören besprochenen nicht abweicht.

Die Einleitungssinfonie zu Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“ (Bd. 1, S. 97) zeigt, wie die ganze Kantate, einen besonderen Charakter.

Spitta³⁾ weist auf Buxtehude als Vorbild dieses Stiles (vereinzelte Akkorde, stockende Harmonien) hin. Sonderbarerweise übersieht er den Zusammenhang mit dem der Kantate zugrunde liegenden Choral und bemerkt, sie sei wohl schwerlich als Einleitung zu dieser Kantate komponiert, sondern einem unbekanntem Jugendwerke entnommen⁴⁾.

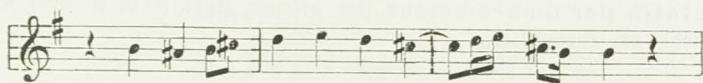
1) Es sind dies die folgenden: 4, 12, 21, 29, 31, 35, 42, 49, 52, 75, 76, 106, 131, 142, 146, 150, 152, 156, 174, 182.

2) Siehe Spitta, Bd. I, S. 292.

3) Bd. I, S. 295.

4) Pirro „Bach, sein Leben und seine Werke“ (deutsch von Bernhard Engelfe, Stuttgart-Berlin 1924) erläutert diese Zusammenhänge ausführlich durch Notenbeispiele.

Nachdem wir bei Besprechung der einzelnen Sätze dieser Kantate die große Bedeutung des Halbtonschrittes zu Beginn der Melodie erkannt haben, kann kein Zweifel sein, daß diese Sinfonie nur in Anlehnung an den Choral komponiert worden ist. Denn in Takt 1 und 2 (e—dis—e des Basses und g—fis der 1. Violine), Takt 3 und 4 (h—ais) erinnern wir uns an Vers 2, der ebenfalls vor Einsetzen der ganzen ersten Melodiezeile diesen Halbtonschritt mehrfach allein herausgreift. Zu allem Überfluß aber hören wir in Takt 5—7 die erste Zeile (verzerrt) vollständig:



Aber auch der zweite Teil der Sinfonie greift auf die Choralmelodie zurück. Darüber können Einschiebungen, Quint- und Oktavversetzung in den Schlusstakten nicht hinwegtäuschen. In den Takten 8—10:



wird die sechste Zeile:



deren zweite Hälfte mit der Schlußzeile übereinstimmt, nur angedeutet. Sie tritt jedoch in Takt 11 ff.:



voll in die Erscheinung. Die Quintverschiebung wurde erforderlich, um die Grundtonart beibehalten zu können.

Einleitung und Vers 2 weichen also im Stil durchaus nicht voneinander ab.

Der Choral im Zusammenhang der ganzen Kantate.

Die Möglichkeit, Choralbeziehungen zwischen den einzelnen Kantatensätzen herzustellen, ist je nach ihrem Typus naturgemäß verschieden.

Kantaten ohne jeden Choral oder solche, die das Kirchenlied nur als Schlußchoral in *stilo semplice* verwenden, seien in folgendem „freie Kantaten“ genannt. Davon sind zu unterscheiden die „Choralkantaten“, Kantaten, denen ein Choral zugrunde gelegt ist. Je nach ihrem Aufbau haben wir madrigalische (Anfangschor, Mittel- und Schlußsatz, häufig auch nur Anfang und Schluß der Kantate, sind in Dichtung und Musik ein Choral, die übrigen Sätze haben madrigalische Dichtung), paraphrasierende (in enger Anlehnung an den Choraltext wird eine neue Dichtung geschaffen, die Musik greift dementsprechend nur bei textlichen Reminiscenzen auf die Chormelodie zurück), strenge (der gesamte Text ist originales Kirchenlied, die Musik ist teils frei, teils Chormelodie) oder Choralkantaten *per omnes versus* (die gesamte Kantate ist in Text und Melodie ein Kirchenlied).

A. Verknüpfung von Kantatensätzen mit freier Motivik.

Es ist bekannt, daß in einer Reihe der freien Kantaten Bachs die formale Geschlossenheit in hohem Maße mitbedingt ist durch das Bestehen einer Beziehung zwischen nicht aufeinander folgenden Sätzen, durch eine Art Rahmenbildung.

In Kantate 30 „Freue dich, erlöste Schar“ (Bd. 5₁, S. 323) greift Bach zum Schluß (S. 378) auf den Anfangschor zurück.

In Kantate 142 „Uns ist ein Kind geboren“ (Bd. 30) haben wir das gleiche Verfahren, die 2. Arie (S. 36) wird auf einen ähnlichen Text nach dem Rezitativ wiederholt (S. 38).

In anderen Kantaten werden Teile eines Satzes in einen anderen übernommen. So erscheint z. B. in der Kreuzstabkantate (Nr. 56, Bd. 12₂) der Schluß der 1. Arie (S. 96) wieder als Abschluß des letzten Rezitativs (S. 103).

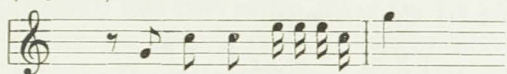
In der Kantate 158 „Der Friede sei mit dir“ (Bd. 32) greift das Schluß-Arioso (S. 153) auf die vorhergehende Arie (S. 151) textlich und musikalisch zurück, um jedoch später abzuweichen.

Daß Bach auch freie Sätze motivisch miteinander verknüpft, ohne daß ein Choral dabei eine Rolle spielt, mögen einige Beispiele beweisen, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen.

Z. B. erscheinen in Kantate 160 „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (Bd. 32, S. 171) der Anfang von Satz 1:

Satz 3:

und Satz 4 (Rezitativ):

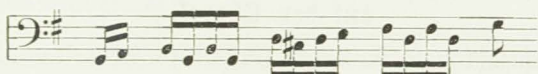


eng zusammengehörig.

In Kantate 10 „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Bd. 1, S. 277) sind der Anfangschor und die Sopranarie (S. 288) auf einem ähnlichen Continuumotiv aufgebaut. In Takt 1 des Chores heißt es (Moll):



in der Arie (Dur, transponiert):



In mehreren Kantaten wird eine zwar freie Motivik für verschiedene Kantatensätze benutzt. Aber diese Motivik steht zum Choral insofern in Beziehung, als in einem der Sätze diese Motivik als Ritornell- oder Kontrapunkt-Material der Chormelodie gegenübergestellt ist.

Der Schlusschoral der Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ (Bd. 10, S. 58) z. B. greift auf das Ritornellthema des Anfangschores (Bd. 10, S. 3) zurück.

Ebenso bekannt ist die Verknüpfung des Chorals „Nun danket alle Gott“ aus Kantate 79 „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“ (Bd. 18, S. 308) mit dem Anfangschor (S. 289).

Im Choralsatz der Kantate 11 „Lobet Gott in seinen Reichen“ (Bd. 2, S. 40) wird der Hörer bei dem Motiv der Trompete:



an das ähnlich lautende in der Trompete des 1. Satzes (Takt 3):



gemahnt.

Für die Kantate 15 „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (Bd. 2, S. 135) hat Hermann Abert¹⁾ nachgewiesen, daß durch das Dreiklangsthema mit stufenweisem Rückgang nach der Terz (Adagio-Einleitung!) die Verbindung der Einzelsätze hergestellt wird. Auch der Schlusschoral²⁾ wird durch dieses Motiv (Clarinchor) in den Zusammenhang des Ganzen gestellt.

¹⁾ „Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts“, Archiv f. Musikw., Jahrg. 5, Bückeburg und Leipzig 1923, S. 48.

²⁾ Siehe S. 74.

In Kantate 138 „Warum betrübst du dich“ (Bd. 28, S. 199) ist die Motivik des Schlußchorals:



abgeleitet aus der des Anfangschores:



und damit aus dem Choral selbst.

B. Verknüpfung von Kantatensätzen durch Zurückgreifen auf den Choral.

Eine Anzahl von Kantaten (besonders Choralkantaten) wird durch die Chormelodie in solch starkem Maße beherrscht, daß die Motivik sogar scheinbar freier Sätze von ihr abhängig ist.

I. Freie Kantaten:

Die Kantate 161 „Komm, du süße Todesstunde“ (Bd. 33, S. 3) wird durch einen motivischen Choralatz eröffnet. Daß die Chormelodie für die Motivbildung mehrerer Sätze der Kantate bestimmend gewesen ist, zeigen die Satzanfänge. Die erste Choralszeile lautet:



Daraus entstammt das Flötenmotiv in Satz 1 (siehe Choralarien):



Beeinflußt ist auch die nächste Arie (S. 10):



die die Quarte e—a zeigt, ferner der Chor (S. 18):



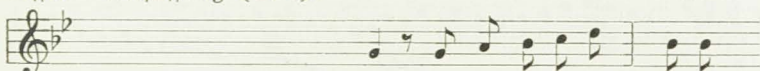
dessen Flötenfiguren außerdem stark an des Flötenmotiv des ersten Satzes anklängen.

In Kantate 131 „Aus der Tiefe rufe ich“ (Bd. 28, S. 2 ff.), deren Anfangschor motivisch an den Choral „Aus tiefer Not“ an-

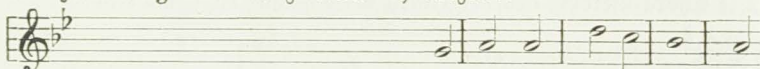
klingt (siehe S. 95), sind zwei weitere Sätze mit der Chormelodie „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ verbunden (siehe Bach-Jahrbuch 1931, S. 34). Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß auch in den übrigen Sätzen das Motivmaterial im wesentlichen durch diese letztere Melodie bedingt ist. Der zweite Teil des ersten Chores „Herr, höre meine Stimme“ wird durch das folgende Thema bestritten (S. 5):



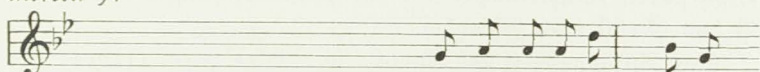
dessen Mollfassung (S. 7):



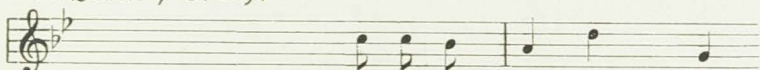
die Herleitung aus der zweiten Choralzeile:



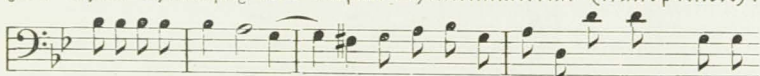
deutlich werden läßt. Die abgewandelte Form („Laß deine Ohren merken“):



ist wiederum verwandt mit dem Material der Fuge¹⁾ („Und er wird Israel“, S. 25):



(transponiert). Eine Verbindung endlich aus dem Kontrapunkt zum ersten Choralatz mit diesem Themenmaterial (transponiert):



liefert die Bausteine für den mittleren Chor „Meine Seele harret und ich hoffe“ (S. 15).

Die Kantate 23 „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ enthält im zweiten Satz, einem Rezitativ, (Bd. 5₁, S. 104) und im Choral (S. 117) die Melodie „Christe, du Lamm Gottes“:

¹⁾ Max Schneider (Bach-Jahrbuch 1907, S. 180) vertrat die Ansicht, dieser Satz sei eine erweiterte Umarbeitung der Orgelfuge in G-moll (Bd. 38, S. 217), die Spitta (Bd. I, S. 451) für ein dürftiges Arrangement des Chorsatzes erklärt hatte. Der obige Nachweis der Einheitslichkeit des Themenmaterials in der Kantate spricht für die Ursprünglichkeit der Chorfüge.



Der erste Satz der Kantate (S. 95) verarbeitet das Motiv:



Die Tenorarie „Der Glaube ist das Pfand der Liebe“ aus Kantate 37 „Wer da glaubet und getauft wird“ (Bd. 7, S. 270) beginnt in der Singstimme mit der Phrase:



Die Chormelodie des folgenden Satzes lautet (transponiert):



Trotz starker Umspielungen und der Oktavversetzung des Schlusses ist das Gerüst noch erkennbar.

Das Anfangsduett der Kantate 59 „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (Bd. 12₂, S. 153):



übernimmt von der Chormelodie (S. 165):



(transponiert) nur das Anfangsintervall, während die nächste Arie (S. 166, Singstimme) folgendes Motiv:



behandelt.

In Kantate 75 „Die Elenden sollen essen“ (Bd. 18, S. 149) spielt die Anfangsquarte der Chormelodie (S. 171) eine große Rolle, es beginnen mit ihr Satz 2 (Rezitativ), 5 (Moll), 6 (Rezitativ), 7 (Choral), 11 (Rezitativ), 12. Der achte Satz ist Choral-

sinfonie, bringt also die Melodie vollständig, deren erste Zeile in umschriebener Form im dritten Satz (Takt 1):



enthalten ist.

In Kantate 44 „Sie werden euch in den Bann tun“ (Bd. 10, S. 129) bildet die Arie „Es ist und bleibt“ (S. 144) aus dem Anfangsintervall des Schlußchorals (S. 150):



das Motiv:



Das Hauptmotiv des Anfangschores von Kantate 45 „Es ist dir gesagt, Mensch“ (Bd. 10, S. 153):



scheint mir auf den Schlußchoral (S. 186):



zurückzuweisen.

Eine größere Bedeutung, als man vermuten sollte, gewinnt der Choral für die Kantate 71 „Gott ist mein König“ (Bd. 18, S. 3 ff.). „Ein starkes formales Band, das das Ganze umschließt“, ist zunächst die Technik des Destinatobasses¹⁾. Nach Albert²⁾ ist ferner der zweite Teil motivisch ganz besonders einheitlich gehalten. Daß auch für diesen zweiten Teil, ja für alle Sätze der Kantate mit Ausnahme des dritten, in seinem motivischen Material die beiden Choralzeilen des zweiten Satzes³⁾ „Ich bin nun achtzig Jahr“ die Keimzelle sind, wird dabei übersehen.

¹⁾ Albert „Wort und Ton“, S. 51.

²⁾ Ebenda, S. 52.

³⁾ Siehe Bach-Jahrbuch 1931, S. 26/27.

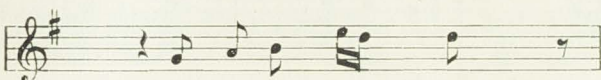
Aus der ersten Choralzeile:



sind abgeleitet die Motive im Mittelteil des Anfangschores (S. 6, Takt 4, transponiert):



im zweiten Satze (Aria, S. 12, Takt 7):



im vierten Satze (Arioso, S. 19, Takt 1, transponiert):



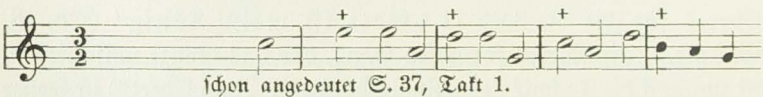
im sechsten Satze (Chor, S. 24, Takt 1, versetzt nach Moll):



im siebenten Satze (Coro-Arioso, S. 36, Takt 4):

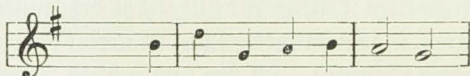


in der Fuge desselben Satzes (S. 44, Takt 1ff.):



schon angedeutet S. 37, Takt 1.

Aus der zweiten Choralzeile:



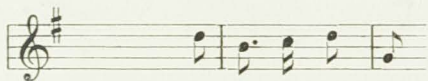
stammen im Anfangschor das eine Quinte umspannende Dreiklangsmotiv (S. 3, Takt 3, transponiert):



im zweiten Satz (Aria, S. 13, Takt 27):



im fünften Satz (Aria, S. 22, Takt 1, transponiert):



im siebenten Satz (Coro-Arioso, S. 36, Takt 2, transponiert):



Im einzelnen ließe sich die Abwandlung der Motive noch weiter verfolgen.

II. Choralkantaten:

Da die Grundlage der Choralkantaten das Kirchenlied ist, bieten gerade sie dem Komponisten die beste Möglichkeit, sich vom Choral anregen zu lassen.

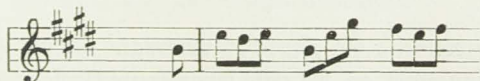
Unter den madrigalischen Choralkantaten ist zunächst ein Fall zu erwähnen, der unter den Choralrezitativen schon behandelt ist, das Rezitativ „Gedenke doch“ aus Kantate 116 „Du Friede- fürst, Herr Jesu Christ“ (Bd. 24, S. 150), in dem der Continuo zweimal die erste Choralzeile vorträgt.

In allen anderen Fällen sind die Zusammenhänge motivisch.

Zweifelhaft ist die Beziehung in Kantate 8 „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“. Die Choralmelodie (S. 215):



hat möglicherweise das Motiv:



(transponiert) der Passarie (S. 230) beeinflusst.

Undeutlich ist der Zusammenhang auch in Kantate 1 „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Bd. 1, S. 1) durch Fortfall der ersten Melodienote. Die Motive der Sopranarie (S. 36):



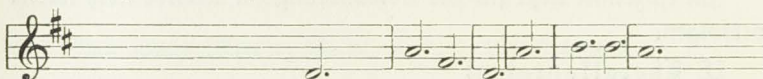
(transponiert), des Vasfrezitativs (S. 40):



der Tenorarie (transponiert):



lassen trotzdem die Choralmelodie:

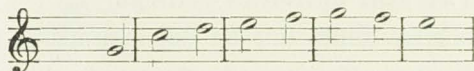


als gemeinsame Grundlage zweifelsfrei erkennen.

Das Motiv der Sopranarie „Hört, ihr Augen, auf zu weinen“ in Kantate 98 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Bd. 22, S. 242):



kann aus der Choralmelodie:



unter Mollversetzung abgeleitet sein.

Das Rezitativ „D schwerer Gang“ aus Kantate 60 „D Ewigkeit, du Donnerwort“ (Bd. 12₂, S. 180) beginnt mit der Phrase:



die bezeichnenderweise die „Furcht“ vorträgt. Damit ist ohne weiteres die Erinnerung an die erste Choralzeile (siehe Bach-Jahrbuch 1931, S. 32, Beispiel 1) gegeben. Zu beachten ist der Ganztonschritt, der auf den Schlußchoral „Es ist genug“ (S. 190) hinweist.

Das Motiv der Arie „Ich höre mitten in dem Leiden“ der Kantate 38 „Aus tiefer Not“ (Bd. 7, S. 291):



ist aus den fünf Anfangsnoten der Chormelodie:



gebildet.

Trotz rhythmischer Veränderung und Verschiebung um eine Terz wird noch ein Zusammenhang zwischen dem Arienthema (Bd. 10, S. 48, Oboe I und II):



und der Chormelodie (S. 6):

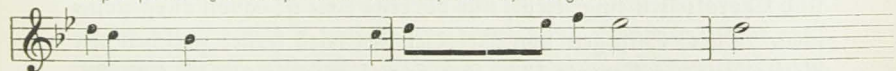


(transponiert) aus Kantate 41 „Jesu, nun sei gepreiset“ empfunden.

In Kantate 180 „Schmücke dich, o liebe Seele“ (Bd. 35, S. 295 ff.) enthalten der erste, dritte und siebente (letzte) Satz die vollständige Chormelodie, der sechste (Rezitativ) eine stark melismierte Zeile daraus. Im vierten Satz, dem Rezitativ „Mein Herz fühlt sich in Furcht und Freude“ erinnern Floskeln der Flötenbegleitung (z. B. die drei Anfangsnoten in Takt 1) an den Choral. Auch der zweite und fünfte Satz weisen versteckt Beziehungen zur Chormelodie auf. Das Gesangsthema der Arie „Ermuntre dich“ (S. 306, transponiert):



läßt seine Herkunft aus der ersten Choralzeile:



nicht so klar erkennen wie das Thema der Arie „Lebens Sonne“ (S. 315):



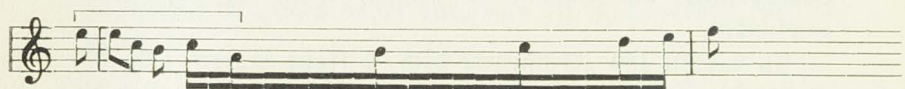
Auch die Sätze der Kantate 26 „Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig“ (Bd. 51, S. 191 ff.) sind motivisch an die erste Choralzeile gebunden, nur die beiden Rezitative sind frei. In der Arie „So schnell ein rauschend Wasser schießt“ (S. 200) wird diese Tatsache durch die Versetzung nach Dur und die Verbindung mit der Wellenfigur (transponiert):



verschleiert. Auch im Mittelteil dieses Satzes „Die Zeit vergeht“ (Moll, S. 205) spielt die Anfangsquinte des Chorals:



eine Rolle:



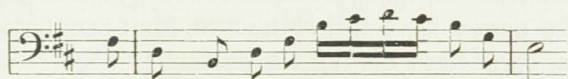
Das Thema der Baſarie „An irdische Schätze das Herze zu hängen“ (S. 208, Dboe I, Takt 1 ff.) lautet (transponiert):



Für die paraphrasierenden Choralcantaten kann zum Teil auf die früheren Beispiele verwiesen werden.

Die Zusammenhänge der Kantate 93 „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Bd. 22, S. 71) liegen klar zutage. In alle Sätze der Kantate 101 „Nimm von uns, Herr“ (Bd. 23, S. 3) sind Choralzeilen eingestreut, nur die erste Arie ist davon ausgenommen. Durch Einfügen von Melodieteilen wird ferner zwischen den Rezitativen der Kantate 133 „Ich freue mich in dir“ (Bd. 28, S. 72 und 79) und dem Anfangschor ein Zusammenhang hergestellt. In Kantate 135 „Ach Herr, mich armen Sünder“ (Bd. 28, S. 121) sind das erste Rezitativ und die letzte Arie frei, die übrigen Sätze enthalten eingestreute Melodieteile.

In Kantate 94 „Was frag' ich nach der Welt“ (Bd. 22, S. 97) ergeben sich folgende Zusammenhänge. Die Sätze 1, 3, 5, 8 haben die Choralmelodie vollständig oder doch teilweise. Im zweiten Satz (Bassarie S. 104) klingt die zweite Phrase der Singstimme (Moll):



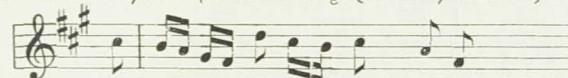
(Takt 10) an die Durmelodie (transponiert):



an. Der vierte Satz (ebenfalls Moll, S. 112, Takt 1):



ist weiter verändert, der siebente Satz (S. 124, Takt 9):

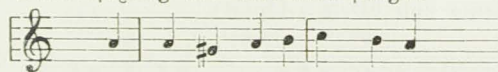


steht dem Choral wieder näher. Nur der sechste Satz ist ohne jede Choralbeziehung.

In Kantate 113 „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (Bd. 24, S. 51) ist die Choralmelodie vollständig oder teilweise enthalten in den Sätzen 1, 2, 4, 5, 7 und 8. Der sechste Satz (Rezitativ) ist frei, das Thema des dritten Satzes (Arie):



ist aus der Durversetzung des Melodieanfangs:

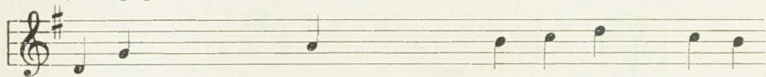


(transponiert) gewonnen.

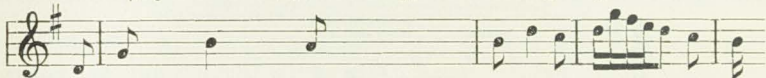
Die strengen Choralkantaten sind die letzte Stufe zu den Kantaten per omnes versus, in denen jeder Satz Choralextext und -melodie bringt. In ihnen verleitet der Liedtext natürlich in hohem Maße dazu, auch für die musikalisch freien Sätze eine Beziehung zur Liedmelodie zu schaffen.

In der Kantate 100 „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ enthalten Vers 1 und Vers 6 die vollständige Choralmelodie in aller

Deutlichkeit. Der vierte Vers (Bd. 22, S. 314) bringt die erste Zeile, wie wir sahen, in verzierter Form als Thema. Der dritte Vers (S. 310) versetzt dieselbe Zeile, ebenfalls verziert, nach Moll. Im zweiten Vers (S. 307) erinnert nur die Anfangsquarte daran, daß die Choralmelodie Anregung zur Themenbildung gegeben hat. Würde man diesen zweiten Vers allein betrachten, käme man nicht auf den Gedanken, darin einen Einfluß des Chorals zu sehen. Vollständig frei ist dagegen Vers 5. Die Melodie:



wird Anlaß zu den verschiedenartigsten Bildungen¹⁾, Vers 4:



Vers 3 (transponiert):



Vers 2 (transponiert):



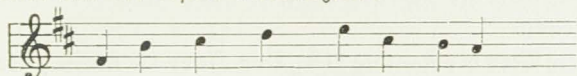
In Kantate 107 „Was willst du dich betrüben“ (Bd. 23, S. 181) steht die vollständige Melodie („Von Gott will ich nicht lassen“) wiederum zu Anfang und Schluß. Vers 2 (Rezitativ) und 4 sind von der Choralmelodie unabhängig, wenn man nicht die Thematik von Vers 4 als Gegenabbildung auffassen will (Vers 3: Dreiklangsmotiv in Dur, Vers 4 in Moll).

Das Thema von Vers 5 lautet:



¹⁾ Zu Vers 4 siehe Bach-Jahrbuch 1931, S. 43 und Hugo Goldschmidt (a. a. O. S. 398): „Ich glaube nicht, daß Bach hier auf das Erkennen des ersten Motivs gerechnet hat. Es ist in der Umbildung rhythmisch zu stark abgeändert, um ohne weiteres erkannt zu werden. Ueberdies hat es die eigentliche Gefühlsqualität der ersten Anführung (Vers 1) durch die synkopische Umbiegung eingebüßt. Man kann hier kaum mehr annehmen als eine leichte Inspiration der Themenbildung durch den Choral, die aber nicht bemerkt zu werden braucht.“ Siehe auch Bach-Jahrbuch 1931, S. 19.

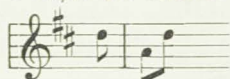
abgeleitet aus der ersten Melodiezeile:



Vers 3 (Dur) benutzt die Anfangsintervalle (transponiert):



Vers 6 kehrt die Quarte um:



Beachtenswert ist in Vers 5, mit welcher Freiheit das Ritornellthema behandelt ist. Man vergleiche die Takte 5 und 6 der Singstimme mit Takt 1 der 1. Oboe, sie geben den Beweis dafür, daß die Ableitungen richtig sind. Durch kleine Änderungen werden auch hier selbständige Motive geschaffen. In dem Motiv der Singstimme ist die Abhängigkeit vom Choral noch deutlich zu erkennen. Das wieder aus der Singstimme abgeleitete Oboenmotiv macht einen ganz selbständigen Eindruck.

Das Prinzip wird hier deutlich: Aus dem Choral werden Motive hergeleitet, die wiederum Quellen neuer Ableitungen sind.

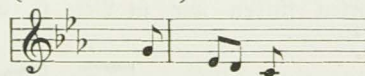
Die Kantate 177 „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ“ (Bd. 35, S. 201) verfährt ähnlich. Etwas unklarer ist das Bild dadurch, daß die Melodie in Vers 1 und in Vers 5 mit Vorhalt auftritt. So sind auch im zweiten Vers zwei Fassungen. Das Continuumotiv (Takt 1):



steht dem fünften Verse nahe (transponiert):



Die Singstimme (Takt 4 und 5):



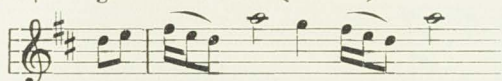
hält sich an Vers 1 und bringt die Anfangsterz ohne Vorhalt. Vers 3

und 4 stehen in Dur. Vers 3 bringt wieder den Vorhalt, Vers 4 den Terzsprung.

Der vierte Vers der Kantate 112 „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ (Bd. 24, S. 42) formt die Anfangsintervalle der Melodie (transponiert):



zu einem selbständigen Motiv um (Takt 1):



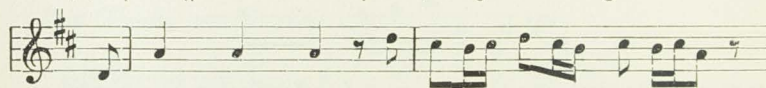
Das Rezitativ Vers 3 ist frei. In Vers 2 (S. 37) haben wir wieder eine Versetzung nach Moll, diesmal gleichzeitig mit Umkehrung. Aus dem Melodieanfang (transponiert):



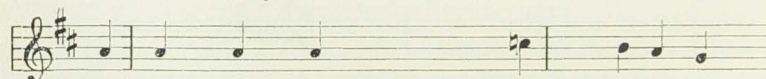
wird:



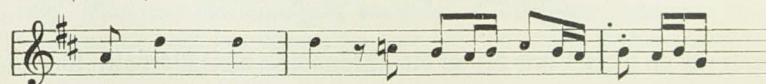
Die einzelnen Sätze der Kantate 117 „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut“ (Bd. 24, S. 161) sind durch ein eigenes Verfahren miteinander verbunden. Vers 1, 4 und 9 bringen die ganze Melodie. Vers 2, 3 und 8 sind ohne jede Anspielung. Im Rezitativ Vers 5 taucht zu den Worten „Gebt unserm Gott die Ehre“ (Takt 9) eine Phrase auf, die an die erste Choralzeile anklingt:



Die Chormelodie beginnt:



Zu denselben Worten finden wir in Vers 6 (S. 177, Takt 1, transponiert):



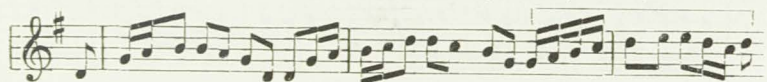
In Vers 7 (S. 180, Takt 11 und 12) sind die Viertelnoten verziert¹⁾ (große Sekunde höher):



In Vers 4 der Kantate 129 „Gelobet sei der Herr, mein Gott“ (Bd. 26, S. 187) unterliegt der Zusammenhang mit der Choralmelodie keinem Zweifel. Im dritten Vers ist dieses Thema nach Moll versetzt und beweist seine Beziehung zur ersten Zeile des Chorals durch die ausgefüllte Serte. Im fünften Vers, einem Choral in semplice stilo mit Zwischenspielen des Orchesters wird das Orchestermaterial nicht direkt aus der Choralmelodie gewonnen, sondern, wie in Vers 3, aus dem abgeleiteten Thema des vierten Verses:



so daß die neue Ableitung (S. 224, Takt 1, transponiert):



zunächst nicht mehr eine Beziehung zur Liedmelodie vermuten läßt. Der Choral lautet (transponiert):



Vers 3 (Takt 1, transponiert):



Vers 2 (Takt 1 ff.) entwickelt aus der zweiten Zeile das Motiv (transp.):



Auch in Kantate 97 „In allen meinen Taten“ (Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“) blicken verschiedentlich Melodieteile

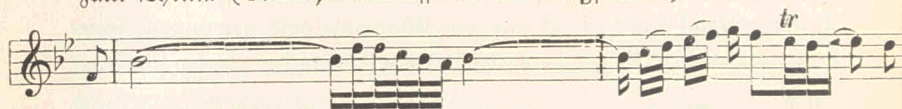
¹⁾ Zu beachten ist ferner, wie im 1. Beispiel die 2. Hälfte um eine Sekunde, im 3. Beispiel die 1. Hälfte um eine Quarte nach oben verschoben wird, so daß beide Beispiele eigentlich nichts als die Choralmelodie darstellen.

durch, obwohl sie ihrer Verzierungen wegen nicht ohne weiteres ins Auge fallen. Dabei muß betont werden, daß die erheblich größere Choralkennntnis dem Hörer zu Bachs Zeit das Erkennen dieser Anspielungen erleichterte.

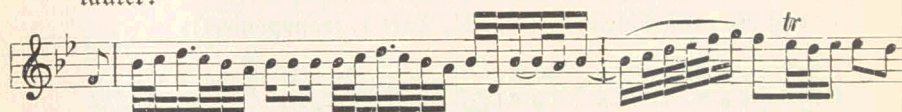
Die Rezitative Vers 3 und 5 und die Arien Vers 7 und 8 sind frei. Die vollständige Melodie wird von Vers 1 und 9 gebracht. Es bleiben Vers 2, 4 und 6 übrig. Vers 4 macht die erste Zeile:



zum Thema (S. 214, Takt 1 ff. in der Singstimme):



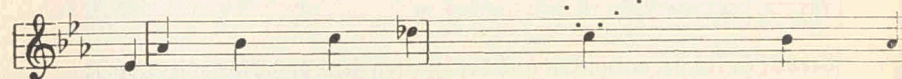
Daselbe wird instrumental noch stärker koloriert. Takt 1 (Violine) lautet:



In Vers 2 erinnert nur die Anfangsterz an die Choralmelodie. Der sechste Vers¹⁾ bringt zu den Worten „So tröstet mich sein Wort“ (S. 220, Takt 4) die Schlußzeile der Melodie, unter Koloraturen verborgen:



Unverzert heißt sie (transponiert):



Über die Kantaten per omnes versus in diesem Zusammenhange zu sprechen, erübrigt sich. Dadurch, daß textlich und musikalisch das gesamte Kirchenlied verarbeitet wird, ist der denkbar engste Zusammenhang zwischen den Einzelsätzen hergestellt.

¹⁾ Das Thema ist frei. Es sei jedoch hingewiesen auf seine Verwandtschaft mit der 1. Zeile von „Sib dich zufrieden und sei stille“ aus dem Schemellischen Gesangbuch (Bd. 29, S. 288) und (besonders im 2. Teile) auch mit dem 1. Satz der Flötensonate in h-moll (Bd. 9, S. 3).

A n h a n g.

Alphabetisches Verzeichnis der behandelten Kantaten.

Die Nummern beziehen sich auf die Gesamtausgabe von Bachs Werken durch die Bach-Gesellschaft.

Die Seiten 1—50 siehe im Bach-Jahrbuch 1931, 51—114 im Bach-Jahrbuch 1932.

2 Ach Gott, vom Himmel.	38, 57, 75
3 Ach Gott, wie manches Herzeleid	55, 74, 75
58 Ach Gott, wie manches Herzeleid	28, 31, 34
135 Ach Herr, mich armen Sünder	38, 61, 77, 108
114 Ach lieben Christen, sei dgetroßt	22, 82
26 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	81, 108
106 Actus tragicus siehe „Gottes Zeit“	
186 Argre dich, o Seele, nicht	93
33 Allein zu dir, Herr Jesu Christ	53, 64, 84
42 Am Abend aber desselbigen Sabbath's	42, 44
128 Auf Christi Himmelfahrt	87
131 Aus der Tiefe rufe ich	34, 95, 100
38 Aus tiefer Not	52, 75, 106
185 Barmherziges Herze der ewigen Liebe	30
6 Bleib bei uns	16
4 Christ lag in Todesbanden	14, 18, 19, 20, 42, 85, 96
121 Christum wir sollen loben schon	75
7 Christ, unser Herr	92
95 Christus, der ist mein Leben	25, 60, 89
122 Das neugeborne Kindelein	31, 53, 92
15 Denn du wirfst meine Seele	74, 99
158 Der Friede sei mit dir	34, 98
112 Der Herr ist mein getreuer Hirt	44, 69, 73, 112
31 Der Himmel lacht	30
75 Die Elenden sollen essen	79, 96, 102
76 Die Himmel erzählen	77
116 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	55, 93, 105
77 Du sollst Gott, deinen Herrn	91
23 Du wahrer Gott und Davids Sohn	53, 92, 101

80	Ein' feste Burg ist unser Gott	14, 32, 76
83	Erfreute Zeit im neuen Bunde	66
126	Erhalt uns' Herr, bei deinem Wort	66, 87
172	Ershallet, ihr Lieder	30
19	Es erhob sich ein Streit	34
9	Es ist das Heil uns kommen her	88
45	Es ist dir gesagt, Mensch	103
25	Es ist nichts Gesundes	90
52	Falsche Welt, dir trau' ich nicht.	69
30	Freue dich, erlöste Schar	98
129	Gelobet sei der Herr	43, 44, 92, 113
91	Gelobet seist du, Jesus Christ	54, 92
18	Gleich wie der Regen und Schnee	67
79	Gott der Herr ist Sonn und Schild	99
106	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit	4, 11, 34, 35, 77
71	Gott ist mein König	26, 103
28	Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende	75
96	Herr Christ, der ein'ge Gottessohn	93
—	Herr Gott, Beherrscher aller Dinge	67
130	Herr Gott, dich loben alle wir	36, 92
16	Herr Gott, dich loben wir.	85
113	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut 3, 13, 14, 36, 37, 38, 65, 78, 109	
127	Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott	54, 72
73	Herr, wie du willst.	55, 75
147	Herz und Mund und Tat und Leben.	74
182	Himmelskönig, sei willkommen	75
(194)	Höchsterwünschtes Freudenfest	49
85	Ich bin ein guter Hirt	14
48	Ich elender Mensch	91
133	Ich freue mich in dir	62, 82, 108
49	Ich geh' und suche mit Verlangen.	27
109	Ich glaube, lieber Herr	92
92	Ich hab' in Gottes Herz und Sinn	25, 54, 68, 93
21	Ich hatte viel Bekümmernis	89
177	Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ	44, 92, 111
156	Ich steh' mit einem Fuß im Grabe	34
160	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt	98
56	Ich will den Kreuzstab gerne tragen	98
97	In allen meinen Taten	42, 44, 69, 93, 113
51	Jauchzet Gott in allen Landen	24

- 78 Jesu, der du meine Seele 53, 63, 93
 22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe 70
 41 Jesu, nun sei gepreiset 67, 92, 99, 107
- 161 Komm, du süße Todesstunde 29, 100
- 8 Liebster Gott, wann werd' ich sterben 80, 105
 123 Liebster Immanuel, Herzog der Frommen 72
 137 Lobe den Herren, den mächtigen König 11, 25, 43, 14, 93
 143 Lobe den Herrn, meine Seele 24, 34, 92
 11 Lobet Gott in seinen Reichthum 88, 99
 190 Lobe, Zion, deinen Gott, siehe „Singet dem
 Herrn“
- 115 Mache dich, mein Geist, bereit 36, 54, 64, 93
 124 Meinen Jesum laß' ich nicht 79
 10 Meine Seel' erhebt den Herren 33, 50, 92, 99
 13 Meine Seufzer, meine Tränen 22
 — Mein Herze schwimmt im Blut 16
 125 Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin 65, 87
- 101 Nimm von uns, Herr 41, 57, 92, 108
 144 Nimm, was dein ist 53
 (192) Nun danket alle Gott 44, 93
 61 Nun komm, der Heiden Heiland 74, 93
 62 Nun komm, der Heiden Heiland 73
 163 Nur jedem das Seine 34
- O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe 14, 39
 20 O Ewigkeit, du Donnerwort 83
 60 O Ewigkeit, du Donnerwort 32, 106
 118 O Jesu Christ, mein's Lebens Licht 84
- 119 Preise, Jerusalem, den Herrn 94
- 180 Schmücke dich, o liebe Seele 11, 23, 63, 92, 107
 36 Schwingt freudig euch empor 13, 25
 159 Sehet, wir gehn hinauf 33
 117 Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut 43, 44, 69, 78, 112
 88 Siehe, ich will viel Fischer 49
 44 Sie werden euch in den Bann tun 12, 103
 190 Singet dem Herrn ein neues Lied 14, 68, 94
- 142 Uns ist ein Kind geboren 79, 98

140	Wachet auf, ruft uns die Stimme	24, 83
70	Wachet, betet, seid bereit	48, 52
14	Wär' Gott nicht mit uns	76
86	Wahrlich, ich sage euch	24
138	Warum betrübst du dich	59, 89, 100
94	Was frag' ich nach der Welt	66, 82, 109
98	Was Gott tut, das ist wohlgetan	40, 92, 106
99	Was Gott tut, das ist wohlgetan	63, 81
100	Was Gott tut, das ist wohlgetan	42, 43, 44, 81, 109
111	Was mein Gott will	84
107	Was willst du dich betrüben	43, 44, 69, 80, 110
—	Weihnachtsoratorium	66
12	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	33
37	Wer da glaubet und getauft wird	17, 95, 102
59	Wer mich liebet, der wird mein Wort	102
93	Wer nur den lieben Gott läßt walten 11, 17, 37, 39, 42, 65, 92, 108	
27	Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	57, 89
1	Wie schön leuchtet der Morgenstern	86, 105
29	Wir danken dir, Gott	94
166	Wo gehest du hin	24
178	Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	21, 36, 56, 68, 92
139	Wohl dem, der sich auf seinen Gott	87
5	Wo soll ich fliehen hin	52, 86

Dissertation der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der
Universität Münster i. W.

Über Geist und Wesen von Bachs h-moll-Messe.

Von Prof. Dr. Rudolf Gerber (Gießen).

Ph. Spitta hat in seiner eingehenden Kennzeichnung der h-moll-Messe¹⁾ mit dem ihm eigenen Blick für das Wesentliche und Hintergründige der Bachschen Kunst so tiefsinnige und zugleich überzeugende Deutungen ihres geistigen Gehalts gegeben, daß es überflüssig erscheinen möchte, die Problematik des Werkes von dieser Seite noch einmal aufzugreifen. Wenn dies hier dennoch geschieht, so soll dabei nicht verschwiegen werden, daß gerade die Unerfülltheiten in Spittas Darstellung zu den nachfolgenden Gedanken Veranlassung gegeben haben. Denn so eindrucksvoll Spittas Interpretationsversuche auch sind, so handelt es sich doch im allgemeinen bei ihm um eine rein gefühlsmäßige Erfassung des Kunstwerks, die, zumal vom Standpunkt der modernen Musikkforschung aus, einer nachträglichen, wissenschaftlich-analytischen Begründung erst noch bedarf. Außerdem bewegen sich seine Formulierungen häufig nur in (zum Teil unscharfen) Andeutungen, die zu einer ausführlicheren und prägnanteren Bestimmung geradezu herausfordern. Und schließlich dürfte es wohl möglich sein, an einzelnen Punkten über Spittas vortreffliche Darlegungen hinaus den Blick auf weitere Zusammenhänge und Wesenshintergründe zu lenken, die geeignet sind, gewisse, bereits bekannte Eigentümlichkeiten von Bachs Persönlichkeit und Kunst noch schärfer zu beleuchten. In diesem Sinne wollen die nachfolgenden Betrachtungen versuchen, nicht das Gesamtwerk der h-moll-Messe, sondern nur einzelne hervorragende Teile, deren textliche Grundlage bereits eine tiefe Symbolik einschließt, zu analysieren und ihrem Sinngehalt nachzuforschen.

¹⁾ J. S. Bach, Bd. II, S. 518 ff.

Bachs h-moll-Messe ist eines jener nicht allzuzahlreichen Werke der abendländischen Kunst, deren geistiger Gehalt aus dem Bereich einer individuell bedingten Bekenntniskunst noch so großer Dimension ins Überzeitliche hinübergreift, deren Ideenwelt — die großen Heilswahrheiten und Glaubenssätze der christlichen Kirche, wie sie im Ordinarium Missae niedergelegt sind — aller subjektiv-konventionell bedingten Deutung entrückt, unter überindividuellen Aspekten geschaut und gestaltet wird. Die h-moll-Messe ist das Werk eines Protestanten, der im Stadium der spätbarocken Kunst die fünf-säßige Missa, dieses altherwürdige Gefäß des katholischen Ritus, das in der Liturgie des Nach-Lutherischen Protestantismus mehr und mehr zerfiel, im musikalischen Sinne noch einmal belebt und mit einem Inhalt angefüllt hat, der an Universalität und Erhabenheit in der Geschichte der musikalischen Messkomposition nicht seinesgleichen finden dürfte. Auch verglichen mit jenem andern großen Messenwerk der neueren Zeit, der Missa solemnis von Beethoven. Bachs h-moll-Messe erscheint hier als das Produkt einer Phantasie, die in kühner Raumdurchdringung alle individuellen Fesseln von sich geworfen hat, während die Ich-Bezogenheit der musikalischen Texterege, die Betonung des individuellen Verhaftetseins ein grundlegendender Wesenszug des Beethovenschen Werkes ist. Hiermit ist natürlich weder über den ästhetischen Wert dieser beiden gewaltigen Kunstschöpfungen, noch über die Allgemeingültigkeit der wesensverschiedenen Standpunkte ihrer Schöpfer etwas ausgesagt. Eine Bewertung nach beiderlei Richtung dürfte in diesem Falle überhaupt nicht nur unmöglich, sondern geradezu sinnlos sein. Für den kritischen Betrachter kann es sich lediglich darum handeln, die Frage nach der geistigen Eigenart, nach dem beiderseitigen symbolischen Gehalt aufzuwerfen. Und da muß denn von vornherein an dem angedeuteten Wesensgegensatz festgehalten werden, daß nämlich Bach die tiefe Symbolik des Messertes in einem universellen und objektiv-bildhaften Sinne ausschöpft. Die tiefsinnigsten Teile des Messertes verdichten sich bei ihm zu großartigen Visionen, hinter denen das eigene Ich verschwindet. Beethovens Ausdeutung derselben Textpartien ist dagegen in hohem Maße ichbezogen, er jubelt, er kämpft, er leidet, wo Bach geschlossenen Auges Bilder aufsteigen sieht, in denen die evangelische Christenheit, die ganze christliche

Gemeinschaft und darüber hinaus die ganze Menschheit die Allgewalt der Ordinariumsworte erleben. Bilder zugleich, die von der unmitttelbaren Gottesnähe dieses Erlebnisses zeugen.

Fragt man sich, worin dieser tiefgehende Gegensatz begründet ist, so wird man mit Recht zunächst auf die verschieden geartete künstlerische Individualität der beiden Meister hinweisen dürfen. Aber diese wurzelt schließlich in einer eigentümlich gearteten geistig-kulturellen Atmosphäre. Entscheidend bleibt somit der geistige Untergrund, auf dem Beethoven und Bach stehen, und aus dessen Mitte heraus sie in einem spezifischen Sinne künstlerisch schöpferisch sind. Auf der einen Seite: klassische Diesseitigkeit, Erfassen der großen Heilswahrheiten aus dem Geist des klassischen Autonomiebewußtseins heraus, und andererseits: barocke Fernsüchtigkeit, wobei nicht vergessen werden soll, daß diese nur die eine Seite des barocken Kunstempfindens ausmacht, die allerdings gerade in Bachs Schaffen einen machtvollen Widerhall gefunden hat. Ob aber mit diesen Gesichtspunkten, die aus der allgemein-geistigen Struktur der jeweiligen Kunstpoche herausgewonnen sind, die Gegensätzlichkeit der beiden Meister und ihrer Meßkompositionen im besonderen in ihrer Totalität aufgedeckt ist, und ob lediglich mit ihrer Hilfe eine vollständige Ergründung ihres Wesens erlangt werden kann, bleibt fraglich. Die Zugrundelegung des Meßtextes gebietet vielmehr, die Frage nach dem spezifischen Anteil des religiös-konfessionellen Momentes in den Vordergrund zu stellen. Was ist protestantisch bei Bach, was katholisch bei Beethoven? In welchem Sinne und Umfang äußert sich diese konfessionelle Gebundenheit? Zum Zwecke einer eingringlicheren Hervorhebung der Wesenszüge der Bachschen h-moll-Messe sowohl, als auch einer wechselseitigen Erhellung beider Meßkompositionen möge im folgenden die Beethovensche D-dur-Messe, wenn auch nur andeutungsweise, herangezogen und den betreffenden Teilen von Bachs Werk gegenübergestellt werden.

Zunächst das Kyrie. Gemäß der liturgischen Dreiteilung (Kyrie, Christe, Kyrie) zerfällt auch bei Bach dieser Satz in drei selbständige, in sich abgeschlossene Teile, von denen der erste und dritte Teil (die beiden Kyrie-Sätze) gewaltige Chorfugen sind, während das Mittelstück (Christe) ein Duett zweier Sopranstimmen darstellt, dessen formale Struktur der dreiteiligen Arie angeglichen ist, ohne jedoch

die Konturen eines der konventionellen Arientypen genau nachzuzeichnen. Man darf schon in dieser ganz ungewöhnlichen formalen Auffassung der drei Teile ein bedeutungsvolles Ausdrucksmittel der Bachschen Erregung des gesamten Kyrie-Komplexes erblicken. Die Eck- (Kyrie)-sätze werden in die Form der Fuge gegossen, deren tiefster Wesenszug sich einmal in einer unerbittlichen, gleichsam dogmatischen Strenge äußert, mit der ein markantes, geschlossenes Thema alle Stimmen durchläuft, sie in periodischem Erscheinen erfüllt, ferner in jenem Zwang, durch den die Stimmenzahl während des Fugenverlaufs nicht vermindert und nicht vermehrt werden darf, sondern konstant bleiben muß und schließlich in jener monumentalen Einheitlichkeit, mit der diese Gestaltungsmittel den architektonischen Aufriß herbeiführen. Das Mittelstück (Christe) ist im Gegensatz zu diesen eminent geformten Eckpfeilern geradezu ungeformt, zumal, wie schon betont wurde, ein bestimmter Arientypus verworfen wird, zugunsten einer lockeren Art der Formgebung, die das Formganze als zwanglos gewachsen, gefällig, spielerisch-improvisatorisch erscheinen läßt.

Bevor wir darnach fragen, wie dieser empirisch-analytische Tatbestand im Hinblick auf den Vorstellungsgehalt der Kyrie- und Christe-Anrufungen gedeutet werden kann, mögen noch einige weitere Modalitäten der musikalischen Gestaltung gekennzeichnet werden. Da wäre nächst der Form das Klangbild zu beachten, das sich in seinem Wesen mit den soeben getroffenen formalen Begriffsbestimmungen deckt. Die Kyrie-Sätze sind auch in dieser Hinsicht durchaus einheitlich und im Sinne ihrer Formgebung aufgefaßt: ein fünf- bzw. vierstimmiger Vokalchor verbindet sich mit einem orchestralen Klangkörper, der aus Streichern, Flöten, Fagotten und den elegisch klingenden Liebesoboen besteht. Singstimmen und Instrumente schließen sich zu einem Klangapparat zusammen, der in seiner durchgängig kompakten, niemals konzertierend aufgelockerten Anwendung jeden barocken Glanz und Pomp, alle Farbigkeit vermissen läßt, dessen Klangcharakter vielmehr düster und dunkel erscheint. Wie eine unheimliche, finstere Masse baut sich dieses Klangmassiv vor dem Hörer auf. Im zweiten Kyrie ist diese Wirkung gegenüber dem ersten noch konzentrierter, da hier die genannten Instrumente mit den Singstimmen gehen, und nicht, wie im ersten Kyrie einen selbst-

ständigen Instrumentalpart neben dem Vokalchor ausführen. So erscheint das zweite Kyrie rein klanglich als eine ungeheurere Zusammenballung der instrumentalen und vokalen Klangcharaktere.

Wie sich hier in den beiden Kyrie-Sätzen Form und Klangbild decken und ergänzen, so ist dies auch in dem eingeschlossenen Christe der Fall. Ist dessen Form spielerisch-gefällig, so ist sein Klangbild heiter, anmutig, lichtumflossen. Das volle *espressivo* der Violine, die hier im Orchesterpart unumschränkt herrscht, gesellt sich zu dem strahlenden Glanz der duettierenden Sopranstimmen — bezeichnenderweise sind es hohe Frauenstimmen. Das Ganze ist in eine Fülle von Licht getaucht und hebt sich infolgedessen über die düsteren Rahmmitglieder des Kyrie-Komplexes heraus.

Schließlich sei noch der Tonartenordnung der drei Teile gedacht. Auch hier finden sich die soeben hervorgehobenen Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten. Die Ecksätze entwickeln sich in düsteren Molltonarten: h-moll und fis-moll, während das eingeschlossene Christe in einem warmen D-dur erstrahlt, das auch im Tonraum genau die Mitte zwischen den beiden Molltonarten einnimmt.

Formbehandlung, Klangstruktur, Tonalität innerhalb der drei Teile des Kyrie-Komplexes ergeben somit ein ganz bestimmtes Bild, dessen Einzelzüge eine Deutung im Hinblick auf den Vorstellungs- und Gefühlsgehalt des Textes schon ermöglichen könnten. Eine solche Deutung wird aber erst dann vollkommen zwingend sein, wenn auch die Eigenart der musikalischen Sprache, mit der Bach die drei Sätze erfüllt, erläutert worden ist. Die melodische Qualität, der affektive Gehalt der Thematik, aus der die einzelnen Sätze herauswachsen, soll daher in Kürze noch erörtert werden.

Das erste Kyrie beginnt bekanntermaßen nicht sogleich mit der erwähnten Fuge, sondern mit einer viertaktigen Introduction, in der sich der vokale und instrumentale Klangapparat sogleich und durchgehend zu einer einheitlichen, hoch aufgetürmten Masse zusammenschließt. Die Art und Weise, wie sich hier die Melodik der Singstimmen, insbesondere der beiden Außenstimmen (1. Diskant und Baß) entfaltet, ist paradigmatisch. Das folgende Fugenthema ist bei näherer Betrachtung eine höchst differenzierte und intensivierte Ausweitung dieser viertaktigen lapidaren Aufstellung:


1. Diskant.

Baß.

Beiden Stimmen gemeinsam ist das Aufwärtsstreben und das und das schließliche Absinken zur Quinte. Dieses Hinaufstreben ist äußerst leidenschaftlich; es ist kein ätherisches Schweben, auch kein festes Schreiten, sondern ein mühsames Erklimmen und dann ein müdes Zurückfallen. Das zeigen beide Stimmen in verschiedener Weise. Der Baß durchmißt in wuchtigen Schritten den Oktavraum: h, cis, dis, e, dann der kühne Sprung auf die verminderte Quarte ais und ein letztes, leittongetriebenes Hineinpressen in das hohe h. Die Erschlaffung folgt unmittelbar nach dieser Höchstanspannung: der alterierte Ton ais verwandelt sich wieder in seinen tieferen Stammtone, die Linie gleitet willenlos abwärts. Demgegenüber entfaltet sich der Diskant auf engerem Raum, er bewegt sich nur in dem Umfang einer Quarte. Aber alles ist hier konzentrierter. Der aufstrebenden Linie wirkt schon im Aufsteigen (Z. 2) eine hemmende, zentripetale Kraft entgegen, die die Linie nicht zur Entfaltung kommen lassen will. Man beachte nur, mit welcher Energie sich die Linie das g'' des 3. Taktes erarbeiten muß: sie bleibt erst auf dem fis'' liegen, dann setzt sie noch einmal, gleichsam wie in einem Anlauf von unten an, um das dicht danebenliegende g'' zu erzwingen. Und weiterhin, während der Baß immer noch aufsteigt, führt der Sopran in der mühsam erkämpften Höhe eine eminent leidenschaftliche Schlußwendung aus, deren Kern die abgleitende Tonfolge g-fis ist. Zieht man in Erwägung, daß gleichzeitig mit diesem zielstrebigen aber qualvollen Aufwärtsdrängen, diesem Sich-Luft-schaffen-wollen der beiden Außenstimmen, die Mittelstimmen den zur Verfügung stehenden Tonraum in leidenschaftlichem Bewegungsdrang mit affektvoll-expressionistischen Intervallschritten durchmessen, so erkennt man in diesem viertaktigen, leidenschaftlich durchsuchten Chormassiv, das mit seinem phrygischen Abschluß wie ein mächtiges Portal mit dem Ausblick auf die folgende Fuge wirkt,

ein unverkennbares Symbol dafür, wie eine Menge, die den Ruf „Kyrie eleison“ in erschütternder Weise ausstößt, sich in inbrünstiger Gebärde aufzurichten versucht, unter der Schwere der Sündenlast aber ohnmächtig wieder zurücksinkt. Damit ist die Grundstimmung für das ganze erste Kyrie festgelegt. Das nunmehr einsetzende Fugenthema ist organisch mit der viertaktigen Introduction verbunden und bedeutet in seinem „fast ans Pathologische streifenden Schmerzausdruck“ (Spitta) eine beträchtliche Verschärfung dieser seelischen Grundstimmung:



Schon der punktierte Rhythmus des Themenanfangs  greift auf den charakteristischen, ebenfalls punktierten Rhythmus der Adagio-introduction zurück und bindet die beiden Teile aneinander. Noch stärker aber ist in melodischer Hinsicht der Zusammenhang. Trotz der scheinbar rasch umschlagenden Bewegungsrichtungen innerhalb dieser thematischen Linie, trotz des unentwegten und nervösen Auf und Ab liegt der Linie eine Bewegungstendenz zugrunde, die allerdings nicht offen, sondern verschleiert zur Geltung gelangt. Es ist dies der Aufstieg von der Tonika h' bis zur Sert g'' und daran anknüpfend das Abgleiten zur Quinte fis'', also im Prinzip dieselbe melodische Entfaltung, wie sie bereits in den beiden Außenstimmen der Introduction zutage trat. Nur windet sich hier im Fugenthema die Linie in krampfhafter Gebärde vom Grundton zur Sert empor, um ebenso zur Quinte abzusinken. Mit welcher ungeheurer Energie dieses melodische Gebilde geladen ist, erkennt man erst, wenn man die gegensinnigen Kräfte in ihm, die Tendenz zur Höhe und den lastenden Zug zur Tiefe voneinander sondert. Jeder Schritt aufwärts hat einen Rückfall im Gefolge. Die Kraft erlahmt nach jedem höheren Ton und zieht die Melodie in eine tiefere Region herab, aus der sie jeweils mit verdoppelter Energie wieder hervorstößt, um in der Höhe den zuvor erreichten Spizenton noch

zu überbieten. So entsteht ein ideeller halbochromatischer Anstieg: h, cis, d, dis, e. Dieses e'' ist der erste Höhepunkt. Die Kraftanstrengung, mit der dieser Ton erzwungen wurde, ist nun aber derart, daß die Linie in kleinrhythmische Melismatik zerfließt und in die Tiefe rollt, um von da aus noch einmal, jetzt aber in wildem Aufbäumen in die äußerste erreichbare Höhe emporzuschellen (verm. Sept. ais—g), und den Halbschluß auf der Quinte fis herbeizuführen. Das machtvolle Emporstreben und das stets mit klammernden Organen in die Tiefe-Gezogenwerden ist ein unvergleichliches Symbol für Bachs Vorstellung von einer Ausdrucksgebärde, bei der der Mensch, oder, da es sich um ein chorisch geschlossenes Ganzes handelt, eine Menge, unter der Last der Sündhaftigkeit stöhnend, den Ruf um Erbarmen ausstößt, immer und immer wieder die Arme dem göttlichen Retter entgegenstreckt, um stets von neuem wieder zerknirscht zurückzusinken. Und nicht nur im Thema kommt diese Gebärde zum Ausdruck, sondern auch im Gesamtaufriß der Fuge sind die gegensätzlichen Bewegungstendenzen, wie sie im Thema sichtbar zutage treten und schon in der Außenstimmensbewegung der kurzen Introdution lapidar vorgebildet waren, am Werke. Von elementarer Wirkung ist hier, wie die einzelnen nach und nach eintretenden Stimmen in ihrer eminent linearen Führung sich mehr und mehr zu einem Tonsatz von höchster innerer Lebendigkeit zusammenballen, an einzelnen Punkten gleich einer Brandung emporzuschlagen, um dann wieder in ein Nichts zurückzusinken.

Das zweite Kyrie hat in thematischer Beziehung mit dem ersten nichts gemein, es ist völlig selbständig. Gleichwohl interpretiert es die Grundstimmung jenes Satzes, wenn auch von einer speziellen Seite. Alles ist hier viel konzentrierter, der Formaufbau gedrängener, knapper, die Stimmenzahl auf im wesentlichen vier bis fünf selbständige Stimmen reduziert, der Ausdruck verhaltener. Dem Fugenthema fehlt der große Atem, die leidenschaftliche, wenn auch gehemmte Entfaltung des ersten Kyrie-Themas. Und wenn auch in ihm die gegensätzlichen Bewegungstendenzen jenes Themas zur Geltung gelangen, so ist der Ausdruck doch gepreßt, gefesselt. Die Spannweite der Melodie ist bezeichnenderweise ein vermindertes Intervall (verm. Quint) und innerhalb dieses Rahmens findet eine noch stärkere melodische Drängung statt, als beim Thema des ersten

Kyrie. Die melodischen Kräfte sind förmlich in einen engen Raum zusammengeballt; das Thema wirkt infolgedessen ungemein konzentriert. Es ist von einer düsteren Leidenschaft erfüllt, die im weiteren Verlauf bald wild emporflackert, bald wiederum sich zu einer dunklen Masse verfestigt und wie gefesselt und gebannt zu sein scheint. So dienen in diesem Kyrie alle Einzelzüge der Symbolisierung eines seelischen Zustandes, der keiner leidenschaftlich sich entfaltenden Klage, keiner aggressiven Schmerzäußerung mehr fähig ist, sondern bei dem der ganze Mensch von dumpfer Hoffnungslosigkeit ergriffen wird und sein ganzes Wesen sich zusammenkrampft unter der niederdrückenden Gewalt des Sündenbewußtseins. Nur vereinzelt, mit dem Eintritt eines sogleich enggeführten Seitengedankens, flammt die Leidenschaft wie in letzter Verzweiflung hoch auf, um aber alsbald wieder in die dunkle Glut des Hauptthemas zurückzusinken. Das kontrastvolle Ineinandergreifen beider Gedanken verleiht namentlich der zweiten Hälfte der Fuge ein dämonisches Gepräge, das kurz vor dem Ende seinen Höhepunkt erreicht, wo der Seitengedanke in höchster Lage mit affektivem Nachdruck ausbricht, von den übrigen Stimmen sofort in dramatischer Engführung imitiert, um schließlich in eine unergründliche Tiefe hinabzusinken, wo dann das Hauptthema zum letztenmal in Erscheinung tritt, und in dumpfen Fatalismus sich wie ein eiserner Ring um das Ganze legt — Symbol dafür, wie die gotisch-verkrampfte Ausdrucksgebärde dieses Themas, trotz der gewaltsamen Auflehnung durch das Seitenthema den Grundcharakter des Satzes bestimmt.

Inmitten dieser beiden düster-monumentalen Chorfugen, in denen leidenschaftliches Empordrängen und verzweiflungsvolle Gebundenheit eine meisterhafte Durchformung erfahren, steht nun jener lichte D-dur-Satz des Christe eleison, ein Duett, in dem sich zwei Sopranstimmen in sehnsuchtsvollen Bitten an Christus, den Heiland und Erlöser wenden, während in den Ecksägen ein chorisches Ganzes, eine Masse vor Gott Vater auf den Knien liegt. Man beachte in diesem Christe vor allem den schwebenden Rhythmus (im Gegensatz zu dem lastenden Schreiten der beiden Kyrie-Sätze), ferner den unsagbaren Schmelz, die weichen, girlandenartig gewundenen Konturen der souverän herrschenden Oberstimmenmelodik. Das Melos taucht bald sehnsuchtsvoll hinab in die tiefen Klang-

regionen, bald entfaltet es sich wieder mit schwärmerischem Ausdruck und gleitet über weiche Dominantseptimenharmonien von einer Tonart zur andern. Das ungeschriebene Motto über diesem Satz sind die Worte des Gluckschen Orfeo, als er die elysäischen Gefilde betritt: „Che puro ciel, che chiaro sol!“

Diese Kontrastierung des Christe gegen die beiden Kyrie-Sätze, die, wie bereits betont wurde, in jeder Einzelheit (Form, Klang, Tonalität, Thematik) erkennbar wird, ist von einer tiefen Bedeutung. Wie kommt Bach dazu, den Mittelsatz in dieser ganz unkonventionellen Weise als Kontrast gegen die nicht minder singulär geformten und gestalteten Ecksätze abzuheben, jenen arios-solistisch, diese fugenmäßig-chorisch, jenen mit dem Ausdruck süßester Milde und innigsten Vertrauens zu behandeln, diese dagegen mit der dämonischen Leidenschaft einer, von seiner grenzenlosen Sündhaftigkeit durchdrungenen Gemeinschaft zu erfüllen? Man könnte vielleicht die gewaltige Symbolik, die den drei Sätzen innewohnt, in dem Sinne verstehen, daß die strenge Geschlossenheit und fugenmäßige Gebundenheit der Chorsätze der autoritativen Macht des mittelalterlichen Katholizismus entspricht, bei dem der einzelne nur infolge seiner Zugehörigkeit zur sancta ecclesia des göttlichen Heils teilhaftig wird. Die Kirche als göttliche Institution, die mittelalterliche Menschheit, die vor den Folgen der Sünde erbebt, ruft hier Gottes Gnade an. Und in dem frei sich entfaltenden, solistisch gelösten Christe-Duett müßte man alsdann eine spontane Äußerung des protestantischen Individualismus erblicken. Der einzelne hat hier bereits als einzelner die Kraft, Gottes Gnade zu erringen und er wendet sich — ein echt protestantischer Gedanke — an den Mittler Jesus Christus. Lenkt man sein Augenmerk jedoch mehr auf die ausdrucksmäßigen Züge der musikalischen Sprache Bachs, so gelangt man wohl zu einer Deutung der drei Sätze, die Spittas Auffassung nahekommt, sich von ihr aber gleichwohl, vor allem durch die gewichtigere Betonung des Mittelstücks, entfernt. Bach hat offenbar über die konfessionellen Schranken hinaus eine noch umfassendere Gegenüberstellung im Auge gehabt. Die leidenschaftliche Wucht des ersten Kyrie und die finstere Härte des zweiten einerseits, sowie auf der andern Seite die veröhnliche Milde und lichterfüllte Helligkeit des Mittelsatzes legen den Gedanken nahe, daß hier Bach im Geist zwei

Weltalter geschaut hat, wie sie, von ihrem Schuld- und Sündenbewußtsein gedrängt, die Ruhe und Erlösung in Gott suchen — ein Problem, das ihn schon in dem in Weimar entstandenen Actus tragicus (und nicht nur da) beschäftigt hat. Die beiden Kyrie=Sätze, in denen Gott Vater angerufen wird, symbolisieren dabei (in der zuvor geschilderten Nuancierung) die vorchristliche Menschheit, den alten Bund mit seiner Wucht und Leidenschaft, seiner finsternen Strenge und Unerbittlichkeit, das alte Testament, das die Sünde (vornehmlich durch den Mund der Propheten) erbarmungslos ahndet. Der Mittelteil dagegen, in dem die beiden Solostimmen vertrauensvoll Christus, den Erlöser, anrufen, symbolisiert den Heilsgedanken des neuen Bundes, des Neuen Testaments. Für den Christen hat die Sündenlast nichts Schreckhaftes mehr, denn sein Heiland hat sie von ihm genommen; für den Menschen des alten Testaments ist sie ein dräuendes Gespenst, das Jahve nur unter schwerer Buße abwendet.

Von der Bachschen Auffassung des Kyrie=Textes, die sich auf jeden Fall als eine, über den einzelnen Menschen weit hinausragende Schau des Sündenproblems darstellt, ist das Beethovensche Kyrie grundsätzlich verschieden. Dieses Kyrie beginnt wie ein Händelsches Anthem in strahlendem D=dur=Glanz¹⁾. Bei Beethoven liegt die um Erbarmen flehende Menge — und es ist von vornherein bezeichnenderweise nicht nur (wie bei Bach) eine geschlossene Masse, sondern es sind daneben auch einzelne Individuen — nicht zerknirscht und reumütig im Staub, sondern sie tritt in aufrechter Haltung, mit leidenschaftlich=drängender Gebärde dem göttlichen Herrscher gegenüber. Man kann diese Geste geradezu fordernd nennen. Dreimal stößt die Menge den Kyrie=Ruf aus, jedesmal auf einer höheren Stufe, infolgedessen intensiviert, und jedesmal löst sich aus der Gesamtmasse eine Einzelstimme los, die dieses Begehren wiederholt. Und wenn auch im weiteren Verlauf diese gebieterische Haltung streckenweise gemildert wird, und der Ausdruck ein demütigeres Gepräge annimmt, so ist doch der Grundton, auf den alle drei Teile des Beethovenschen Kyrie abgestimmt sind, eminent selbstbewußt. Besonders beachtenswert sind im Mittelteil die scharf akzentuierten (ben

1) Hierauf hat schon A. Schmitz in seinem trefflichen Buch „Das romantische Beethovenbild“ (1927) S. 100 hingewiesen.

marcato!), ungeduldig hervorgestoßenen Christe=Rufe, die für einen strengen Cäcilianer des 19. Jahrhunderts geradezu respektwidrig und profan klingen mußten. Nicht der zerknirschte und schuldbeladene Sünder spricht aus dieser musikalischen Ausdrucksgebärde des Kyrie und Christe, sondern der klassische Mensch Beethoven, der Kantische Mensch, der in völliger Autonomie der Welt gegenübertritt. Er kann auch der Gottheit nur in dieser feierlich-souveränen Haltung entgegenreten. Sie wohnt zwar über den Sternen, aber Beethoven naht sich ihr als ein freier Mensch, in dem selbst schon der göttliche Funke lebendig ist und glimmt, und den er nur an der Heiligkeit der göttlichen Majestät in himmelftürnendem Enthusiasmus zu entfachen braucht. Hierin liegt der grundlegende Gegensatz zu Bachs Kyrie, dem dieses Autonomiebewußtsein völlig fremd ist. Die Masse der Unerlösten ist sich hier vielmehr ihrer grenzenlosen Unzulänglichkeit in tiefster Seele bewußt, und nur das tiefinnerliche Geborgensein in Christus erhebt den Menschen aus den Verstrickungen der Sünde in das Reich der Liebe. Bei Beethoven erhebt sich der Mensch aus eigener Machtvollkommenheit in das Reich der Freiheit.

Das Gloria möge hier übergangen werden, zumal in ihm das Gegensätzliche in der Auffassung und Gestaltung des Textes durch Bach und Beethoven weniger ins Auge fällt, als bei den übrigen Meßteilen. Das liegt in der Hauptsache wohl an der Eigenart des Textes, dessen Jubilationen und Lobpreisungen kaum irgendwelche grundsätzliche Abweichungen ermöglichen¹⁾.

Dagegen ist das große Epos des Symbolum Nicenum (Credo) in seiner Textstruktur reich an Gegensätzen und zeigt auch in der Auffassung einzelner hervortretender Partien durch Bach und Beethoven überaus charakteristische Unterschiede²⁾. Schon in der Gesamt-

¹⁾ Daß aber auch das Gloria tiefgreifende Unterschiede zeigt (so z. B. in der Auffassung des „Domine Deus“, des „Qui tollis“ und des Gloria=Schlusses) soll darum nicht geleugnet werden.

²⁾ Es darf vielleicht in diesem Zusammenhang besonders hervorgehoben werden, daß das Credo bereits in dem Kunstwerk des liturgischen Ordinarium Missae das unpaarige Mittelstück darstellt, den großen zentralen Block, um den sich die übrigen Meßsätze in spiegelbildlicher Symmetrie lagern. Ein gewaltiger epischer Atem durchzieht dieses Dogmengebäude, dessen Inhalt in lapidaren Bildern von dem Anfang aller Dinge, von der Wesenseinheit zwischen Gott Vater und Sohn, von den Hauptstationen des Kirchenjahrs (Weihnachten, Passion,

konzeption des Credo=Satzes ist ein tiefgreifender Gegensatz erkennbar. Bach, der gläubige Christ, der ganz im Gegensatz zu Beethoven noch mitten in einer lebendigen christlichen Gemeinschaft steht, bringt auch dieses Credo, das die großen Dogmensätze der christlichen Kirche enthält, in eine unmittelbare Beziehung zu dieser Kirche. Anfangs- und Schlußchor, das „Credo in unum Deum“ und das „Confiteor unum baptisma“, bindet er liturgisch, indem er aus dem Melodien-schatz der mittelalterlich-katholischen Kirche die betreffenden liturgischen Intonationen herausgreift und sie als Fugen- bzw. cantus firmus-Themen den betreffenden Sätzen zu Grunde legt¹⁾. So spricht hier nicht ein einzelner Mensch, sondern die Kirche selbst in ihrer Ausdrucksweise das Credo aus. Kein stärkeres Symbol hätte Bach hierfür schaffen können, als daß er durch die liturgische Bindung von Anfang und Schluß des Credos gleichsam einen Ring um dieses monumentale Dogmengebäude legte und so alle subjektiv-individuellen Interpretationsversuche im Keime erstickte. Es fragt sich nur: wie kommt der Protestant Bach dazu, diese ursprünglich katholischen Altarweisen in sein Credo zu übernehmen? Eine leidliche Erklärung wäre schon gegeben, wenn man sich klar macht, daß Bach die Messe für den katholischen Dresdener Hof geschrieben hat, und daß er mit der Einbeziehung der gregorianischen Melodien den konfessionellen örtlichen Bedingungen und Gepflogenheiten entgegenkommen wollte. Hiergegen wäre sachlich nichts einzuwenden. Aber es ist dabei doch auch in Betracht zu ziehen, daß für Bach selbst diese Weisen etwas bedeutet haben, daß er sie nicht als fremdes Eigentum, zu dem er kein inneres Verhältnis hatte, auffaßte und seiner Messe einverleibte. Es ist ja hinreichend bekannt, daß der Schatz des liturgischen Gesanges, wie

Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis) und zuletzt von der *vita venturi saeculi* berichtet. Im Gegensatz hierzu sind die Rahmenglieder der Messe: Kyrie und Agnus Dei eng miteinander verknüpft durch das dominierende „*miserere nobis*“, sie sind als rein lyrische Äußerungen im Sinne zweier gewaltiger *Lamentationen* zu verstehen. Vorwiegend von lyrischem Gehalt erfüllt sind auch die weiter nach innen gelagerten Sätze: Gloria und Sanctus, die sich in hohem Maße als *Jubilationen* darbieten, mit der Einschränkung freilich, daß (beide-male übereinstimmend) ungefähr in der Mitte dieser Sätze (*Qui tollis, Benedictus*) die *Jubilatio* einer *Meditatio* weicht.

¹⁾ Zu der Melodie des „Confiteor“ vgl. P. Wagner, *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig* (14. Jahrb.), Bd. 1, S. X (Herausgeg. in den von Th. Kroyer geleiteten Publikationen älterer Musik, Jahrgang V, Leipzig 1930).

ihn die mittelalterliche Kirche gebildet und gesammelt hat, durch Luther nur in seinen Auswüchsen bekämpft, im übrigen aber, von Vereinfachungen und Verkürzungen abgesehen, vom Protestantismus akzeptiert worden ist und bis in Bachs Zeit hinein zu den wesentlichen Erscheinungen des Lutherischen Gottesdienstes gehörte (vgl. P. Wagner a. a. O.). Bach war mit diesen, schon für den Protestanten des 19. Jahrhunderts als „katholisch“ erscheinenden Altarweisen, von Jugend an vertraut. Diese Altarweisen waren für ihn ein gemeinsames Besitztum der beiden christlichen Konfessionen d. h. mit andern Worten: in ihnen verkörperte sich für Bach die einheitliche Sprache der gesamten christlichen Kirche, sofern sie sich in der musikalischen Liturgie äußerte. In diesem Sinne sind auch Anfangs- und Schlusschor des Credo zu verstehen; nicht um speziell katholisierende Elemente handelt es sich da, sondern: die heilige, allgemeine, christliche Kirche legt hier einmütig die primärsten christlichen Bekenntnisse ab, zu denen sich auch nach dem großen Schisma Katholiken und Protestanten bekennen: „Credo in unum Deum“ und „Confiteor unum baptisma“. Daß der, auf dieses Eingangscredo folgende Chorsatz noch einmal das „Credo in unum Deum“ behandelt, findet seine Erklärung darin, daß das Bekenntnis dort von der Jahrhunderte überdauernden Kirche, in einer zu abstrakt-objektiver Größe sich erhebenden Sprache abgelegt wird, hier dagegen von dem barocken Christen, der in dem einem Gott in erster Linie den „patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae“ erblickt. Die abstrakte Zeichnung jener Eingangsfuge verwandelt sich denn hier auch in ein farbiges Tongemälde, indem sich diese zweite Credofuge in eigenartiger Weise auf dem Hintergrund eines barockisch konzertierenden Tonsatzes mit Pauken und Trompeten erhebt. Das Credo in der Sprache der „ewigen“ Kirche und des zeitlich gebundenen Barockmenschen!

In seiner tertlichen Vielgestaltigkeit bietet das Credo, wie gesagt, ungemein anziehende Probleme, die auch in den Kompositionen Bachs und Beethovens ihren Niederschlag finden. Es sei da nur ein solches Problem, das tiefste freilich, herausgegriffen: das Doppelproblem der Menschwerdung und des Todes, das „Et incarnatus est“ und das „Crucifixus“. Diese beiden Sätze gehören bei Bach zusammen, es sind Chorsätze ohne jeden solistischen Einschlag, Chor-

sätze, die die räumliche und geistige Mitte der wunderbar symmetrischen Architektur des Bachschen Credo und zugleich das Herz der ganzen Messe bilden.

Das unbegreifliche Wunder der Menschwerdung wird von Bach in einem mystischen Sinne erlebt. Eine göttliche Ruhe wogt um die gläubige Gemeinde, die in tiefster Versunkenheit jene visio incomprehensibilis erlebt, in der das Göttliche zur Erde herniedersteigt. Das Wunder wird zu einem natürlichen Erlebnis, dessen der Mystiker, der Mensch, der des Gottes voll ist, teilhaftig wird. So herrscht in diesem h-moll-Chorsatz eine einheitliche Stimmung von höchster Reinheit und Abgeschlossenheit. Kein lauter Ton ist vernehmbar, abgeschlossen von den schreckhaften Erscheinungen der irdischen Welt, lauschen die inneren Sinne auf das Mysterium, das sich hier vollzieht. In breiter, gleichförmiger Viertelbewegung ziehen die Bässe dahin; diese Bewegung bildet gleichsam den wolfigen Untergrund, über dem die Vision ersteht, die somit von der irdischen Sphäre völlig abge sondert erscheint. Ein ostinates Achtelmotiv der Violinen, von der Höhe herabsinkend, illustriert in mannigfacher Abwandlung das Herabschweben aus dem göttlichen Sein. Auf diesem instrumentalen Hintergrund, der während des ganzen Satzes unverändert festgehalten wird, erheben sich nun die Singstimmen, die, in ähnlicher Weise wie die Violinen, das Herabschweben der Gottheit durch den in steter Viertelbewegung nach der Tiefe ziehenden Dreiklang symbolisieren. Erst auf die Schlussworte „et homo factus est“, als der Akt der Menschwerdung vollzogen ist, richtet sich der Dreiklang auf und rundet das monumentale Bild sinngemäß ab. Dieses „Et incarnatus est“, aus dem alle subjektiven Akzente und Überschwenglichkeiten verbannt sind, gehört zu den tiefsten Eingebungen Bachs. Die Gottesnähe, das göttliche Sein selbst, das gleich einem magnetischen Strom stark und stet den Raum erfüllt, ist wohl kaum ein zweites Mal so intensiv erfaßt und im musikalischen Sinne gestaltet worden.

Mit einem H-dur-Halbschluß weist das „Et incarnatus est“ auf den folgenden e-moll-Chor, das „Crucifixus“. In dieser tonalen Zuordnung darf man ohne Zweifel ein Symbol dafür erblicken, daß das „Crucifixus“ die Erfüllung der Menschwerdung Christi darstellt. Es handelt sich bei diesem Satz um eine Chaconne über ein vier-

taktiges, in chromatischer Viertelbewegung absteigendes Baßthema: e-H. Zwölfmal zieht dieser Chaconnenbaß unerbittlich seine Wege, während die oberen Instrumentalstimmen (wie im „Et incarnatus est“) einen einheitlichen Stimmungshintergrund bilden: Flöten einerseits und Violinen und Bratschen andererseits reichen einander in rhythmischem Gleichmaß, das der ehernen Gesetzmäßigkeit des Chaconnenbaßes sinnvoll entspricht, schlichte Akkordgebilde, aus deren Zusammenhang das Melodisch-Sinnliche gänzlich verbannt ist. Schwer und voll von unerbittlichem Fatalismus ziehen die Klänge dahin, und in sie hinein ertönt die Wehklage der Chorstimmen in einer Weise, als ob die ganze Menge der Gläubigen in stummem Schmerz darniederläge und zunächst nur einzelne Stimmen, nacheinander hervortretend, die Sprache fänden. Erst im weiteren Verlauf sammeln sich diese, wie zufällig im Raum umherirrenden Stimmen zu einem kompakten vierstimmigen Satz, der die Worte „passus et sepultus est“ mit einer gewissen leidenschaftlichen Erregung, die sich aber in den Grenzen der durch die Instrumente gezeichneten Grundstimmung hält, vorträgt. Hier und auch im folgenden, wo sich der Ausdruck des Schmerzes förmlich zu expressionistischen Melodiegebilden verdichtet, wird alles gleichsam *sotto voce* ausgesprochen. Der Chor ist dermaßen überwältigt von der Schwere des Geschehens, daß er weniger einem ungebändigten Schmerz Ausdruck verleiht, als vielmehr in tiefinnerlicher *devotio* betet. Alle heftigen Akzente in der chromatisch und mit verminderten Intervallen durchsetzten Melodik sind mehr angedeutet und seelisch erlebt, als daß sie zu einer eruptiven sinnlichen Erscheinung gelangen würden. Eine unvergleichliche Eingebung ist nun der Schluß des Satzes. Nachdem der Chaconnenbaß zwölfmal wiedergekehrt war, erscheint er noch ein 13. Mal. Hier aber wird seine ehernen Gesetzmäßigkeit durchbrochen: die hohen Diskantinstrumente verstummen, die Bässe ziehen allein in die Tiefe und mit ihnen senken sich auch die vier Chorstimmen erstmals in gleichmäßiger chromatischer Bewegung hinab, um in einem ersterbenden *pp* die Worte „et sepultus est“ hervorzuhuchen. Und schließlich — die bedeutungsvollste Erscheinung: die verschleierte *e-moll*-Sphäre versinkt gleichsam im drittletzten Takt, und aus der Tiefe erglüht ein still leuchtender *G-dur*-Schluß mit der Terz in der Oberstimme. Was bedeutet das alles?

Das ganze „Crucifixus“ ist ein Akt der Grablegung, und jene letzten Takte (13. Wiederkehr des Themas) mit ihrem Zug in die Tiefe, dem Verstummen der hohen Instrumente und den beziehungs-vollen Worten „et sepultus est“ deuten auf den Augenblick, wo sich das Grab über dem Dahingeshiedenen schließt. Die Stimmung, die sich hier verbreitet, ist „die kühlende Ruhe der Grabesnacht“ (Spitta). Und dennoch lagert über diesem Grab nicht der Eiseshauch des Wortes: Gewesen! Vielmehr — und das ist die große Offenbarung dieser sonst unverständlich bleibenden Schlußwendung aus der düsteren Moll-Region in die beseelende Dur-Sphäre hinüber — vielmehr leuchtet hinter dem Tod eine Verklärung alles Irdischen auf, ein Lichtstrahl bricht aus dem Dunkel hervor, um sogleich mit der Osterbotschaft des „Et resurrexit“ die Menge der Gläubigen in ein flutendes Lichtmeer zu hüllen.

Vergleicht man die beiden Chorsätze mit der Beethovenschen Komposition, so wird man besonders eindringlich den weltweiten Gegensatz der beiden Meister erkennen. Beethoven faßt schon die, dem „Et incarnatus est“ unmittelbar vorangehenden Teile, das „consubstantialem patri“, das „filium Dei unigenitum“ oder das „Deum de Deo, lumen de lumine“ in einer von Bach völlig verschiedenen Weise auf. Er berauscht sich förmlich an diesen Gedanken, er lobt und preist die Gottheit in einem orgiastischen Jubel, den man allenfalls im Sinne der spezifisch katholischen Gloria Dei verstehen kann. Daß ihn das „descendere de coelis“, das er mit wuchtigen al fresco-Strichen ausmalt, am meisten fesselt, versteht sich nach alledem von selbst. Bach versenkt sich demgegenüber in die erdferne Mystik der johanneisch-neuplatonischen Gedanken, in denen die Wesenseinheit zwischen Vater und Sohn, die Emanation des göttlichen Lichts betont wird. Klang und musikalischer Ausdruck jenes G-dur-Duetts sind, im Gegensatz zu der körperhaften Klangfülle und Ausdrucksmacht bei Beethoven, geradezu entmaterialisiert. In seiner faurbourdonartigen Hauptthematik vom Grundton losgelöst, schwingt das Melos in einem wunderbaren, elastischen Auf und Ab. So leitet das Duett sinngemäß und allmählich in die erhabene und jenseitige Ruhe des „Et incarnatus est“ hinüber. Beethoven sieht sich dagegen, mitten in dem dithyrambischen Jubel vor das Wunder der Menschwerdung Christi gestellt. Wie soll er

dieses begreifen, nachdem er noch kurz zuvor jene tiefsinnigen, metaphysisch-mystischen Worte vom göttlichen Wesen in eine Glorificatio Dei, in einen hymnischen Lobgesang umgedeutet hatte? Nach dem krafterfüllten, hochpathetisch-heroischen Abschnitt, der unmittelbar vorangeht, klingt es zu Beginn des „Et incarnatus“-Teiles wie eine unsinnlich-ferne Stimme, die „von entlegenen Sternenkreisen“ herabfallend, den Raum durchdringt und das Mysterium der Christgeburt den Erdenmenschen verkündigt. Hier ruft es dann einer dem andern zu, gebannt und schreckerfüllt von der Größe dieser Offenbarung. Im Lukasevangelium heißt es von den Hirten, denen diese Verheißung zuteil wird, daß sie in „große Furcht“ gerieten. Diesen Eindruck scheint Beethoven hier festgehalten zu haben. Es sind die Solostimmen, die zuerst nacheinander hervortreten und in erschauernder Verzückung die Worte nachsprechen, während im Orchester ein Sternengefunkel anhebt, das den nächtlichen Stimmungshintergrund schafft. Die Masse des Volkes liegt am Boden und psalmodiert, zu keinen weiteren plastischen Melodiegebilden fähig. Aber das Ganze ist kein mystischer Vorgang — von aller Mystik ist Beethoven denkbar weit entfernt. Vielmehr ist es eine übernatürliche Kundgebung, die der sinnlichen Welt zuteil wird, an der diese aber keinen unmittelbaren, aktiven Anteil hat, während ja das Wesentliche aller Mystik auf dem unmittelbaren Teilhaben an dem Göttlichen, auf der aktiven inneren Schau beruht. Bei Bach haben wir eine derartige visio, in der alles Sinnliche abgestreift und der vergottete Mensch mit dem Göttlichen eins wird. Die sinnliche Welt ist hier wesenlos, sie verschwindet. Bei Beethoven dagegen treten beide Welten in Erscheinung, das Übersinnliche senkt sich hier in erdrückender Größe auf die Sinnenwelt herab, in einer Weise, die den ganz ahnungslosen, erdgebundenen Menschen erschauern läßt. Erst bei den Worten „et homo factus est“, womit der Gottgesandte nunmehr als Mensch auf Erden festen Fuß gefaßt hat, gewinnt Beethoven die ihm eigene heroische Sprache wieder.

Dieser ungemein menschlich-diesseitigen Auffassung des „Et incarnatus est“ entspricht auch das Beethovensche „Crucifixus“. In krampfhaft zuckenden Rhythmen empfinden die gleichsam regellos nacheinander einsetzenden Singstimmen den physischen Schmerz der Kreuzigung nach, während bei Bach dieses Erlebnis zu einem

ganz innerlichen Gebet geläutert ist. Das dunkle Tor des Todes ist für ihn kein Ende, wie die vier letzten Takte verheißen, sondern Eingang zu einer *vita nuova*. Bei Beethoven verhallen, nach leidenschaftlichem Klagegesang, die inhaltsschweren Klänge fragend auf einem schwebenden, unaufgelösten Quartsertakkord ohne Terz — über das „*et sepultus est*“ kommt Beethoven nicht hinweg, es ist für ihn die große Frage seines Lebens. Er, der diesseitige Mensch, kämpft gegen alle Widerstände, die sich ihm entgegenstellen mit einem unvergleichlichen Heroismus und bleibt Sieger, er greift dem Schicksal in den Rachen und holt buchstäblich die Sterne vom Himmel herunter. Hier aber vor dem Phänomen des Todes verstummt dieses Heroentum, und eine bange Frage bleibt unbeantwortet auf seinen Lippen.

Aus den beiden Schlußsätzen der Messe, dem Sanctus und dem Agnus Dei, mögen nur noch zwei Bestandteile herausgegriffen werden, in denen die Gegensätzlichkeit der Auffassung bei beiden Meistern allerdings evident zutage tritt. Zunächst das „*Benedictus qui venit in nomine Domini*“ aus dem Sanctus. Beethoven gestaltet hier offenbar ganz bewußt im Sinne des katholischen Dogmas. Dem Text liegt die Transsubstantiationslehre zu Grunde, das Herniedersteigen Christi und die Verwandlung seines Blutes und seines Leibes in Wein und Brot. Dieses Herababschweben der Gottheit, die Wandlung des Abstrakt-Göttlichen in das Sinnlich-Greifbare wird bei Beethoven symbolisiert durch jenes tiefempfundene, geistige, in sich ruhende Streicherpräludium und darnach durch eine langausgesponnene Folge von der Höhe zur Tiefe sinkender Klänge, die in das berühmte Violinsolo mit seiner innig-süßen Kantilene übergeht¹⁾. Für Bach ist das katholische Dogma der Wandlung, wie schon für Luther, gegenstandslos. Beide glauben zwar an die Realpräsenz von Christi Leib und Blut in Brot und Wein des Abendmahls, aber nicht mehr an die Transsubstantiation. So senkt sich für Bach das Göttliche nicht auf die passiv harrende Menge der Andächtigen

¹⁾ Mit dieser Gestaltungsweise wird Beethoven keineswegs zum Mystiker. Denn er akzeptiert lediglich die katholische Ausdeutung des *Benedictus* im Sinne der Wandlung und versinnbildlicht sie in einer poetischen Weise, während Bach das „*Et incarnatus est*“ von sich aus in einem mystischen Sinne erlebt und interpretiert.

herab, sondern der einzelne Mensch, wie er schon im evangelischen Kult Brot und Wein empfängt und selbsttätig genießen darf, schwingt sich in jener gefühlsstarken Tenorarie mit Solovioline in inbrünstigem Vertrauen empor und seine Seele verbindet sich mit dem, ihn liebevoll umfangenden Heiland. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß Bach diesen Satz aus den Tiefen seiner evangelischen Überzeugung heraus geschaffen hat. Der drängende Aktivismus, das impulsive Hinstreben des Einzelnen zum Göttlichen, das in diesem Bachschen Benedictus zum Ausdruck kommt, ist urprotestantisch. Während Beethoven seinerseits in hohem Maße die katholische Auffassung verwirklicht: das quietistische Verharren der Menge, auf die sich die göttliche Segnung hernieder senkt.

Schließlich noch das „Dona nobis pacem“ aus dem Agnus Dei, die Bitte um Frieden. Hier öffnet sich noch einmal die große Kluft zwischen Bach und Beethoven. Für Beethoven gibt es keinen Frieden ohne vorhergehenden Kampf; so kann er sich auch mit keinem demütigen Gebet, das den Friedenszustand herbeiführt, begnügen. Er, der autonome Mensch, erringt sich selbst den „äußeren und inneren Frieden“ durch alle Anfechtungen und Härten des Lebens hindurch. Er braucht den Gegensatz, um durch These und Antithese die Synthese herbeizuführen. Symbolisch sind daher das Allegro affai und das Presto in seinem Agnus-Satz. Dort erklingt die Kriegstrompete plötzlich in die Friedensstimmung hinein, die einzelnen Solostimmen stoßen schreckerfüllt die Worte „Agnus Dei . . .“ hervor, bis der ganze Chor in furchtbarem Angstgefühl erschauert und erbebt: „miserere nobis“. Dann setzt nach einer kurzen Überleitung der große Kampf ein. Wie Beethoven am Anfang seiner Messe das „Herr erbarme Dich unser“ mit der gebieterischen, ich-betonten Geste eines Händelschen Anthem- oder Dratorienchors gestaltet hat, so baut er nun hier über die ähnlich lautenden Worte „dona nobis pacem“ eine Fuge auf, deren weitausgreifendes ff-Thema einer Wendung aus dem Messias-Halleluja entspricht¹⁾. Das ist kein christliches Gebet um Frieden, das ist ein krafterfüllter Schlachtruf, der schließlich in jenen rein instrumentalen Prestosatz einmündet, in dem die fragenhaften Gebilde der inneren Anfechtungen die Ruhe

1) Vgl. A. Schmitz a. a. D. S. 100.

des Herzens bedrohen. Aus beiden Kämpfen geht Beethoven als Sieger hervor und zwingt in einer hymnischen Schlußapothese die pax eterna herbei.

Nichts von alledem bei Bach. Er bittet auch nicht um Frieden in sehnsuchtsvollen und pp verhallenden Klängen, wie etwa Bruckner in seiner f-moll Messe. Das „Dona nobis pacem“ wird bei Bach vielmehr zu einem Dankgesang von feierlichem Gepräge. Jenen Chor, den er innerhalb des Glorias auf die Worte „Gratias agimus tibi“ verwendet hatte, läßt er zu dem „Dona nobis pacem“ die Messe beschließen. Die Parodie hat hier einen tiefen Sinn bekommen. In feierlichem Gleichmaß ziehen die Klänge in diesem frei fugierten Chorsatz aus der Tiefe herauf und steigen wie eine Opfersäule zum Himmel empor. Der Protestant Bach braucht nicht um Frieden zu bitten. Die Versenkung in die Anschauung des Göttlichen in dem vorangehenden Abendmahl hat jede Unruhe des Herzens getilgt. So bleibt ihm nur noch, mit Inbrunst zu danken für diese Gnade. Die Sündenlast ist abgefallen, das lastende h-moll des Kyrie und das klagende g-moll des vorangehenden „Agnus Dei“ weichen in diesem „Dona nobis pacem“ einem verklärten D-dur. Diese unverkennbare Auslegung des Messeschlusses im Sinne einer Gratiarum actio trägt typisch protestantisches Gepräge. Luther hat bereits dieses Bedürfnis der Dankagung empfunden, wenn er seine „Deutsche Messe“ mit einem ausführlichen Dankgebet beschließt, das in Gestalt eines kurzen Chorsatzes auch in der protestantischen Passion des 17. Jahrhunderts zur Regel geworden ist. Und im Sinne Luthers verfährt auch Heinrich Schütz, Bachs größter Vorgänger auf dem Gebiet der evangelischen Kirchenmusik, wenn er an das Ende seiner „Deutschen Messe“ die Worte stellt: „Ich danke Dir von ganzem Herzen . . .“¹⁾.

So mündet die h-moll Messe in ihren Schlußgliedern ganz unverkennbar in die Geistigkeit jener Welt ein, in der ihr Schöpfer geboren ist, erzogen wurde, und der er mit seiner Kunst gedient hat, der Welt des lutherischen Protestantismus. Diese Welt wurde für ihn zu einer lebendigen Kraftquelle, nicht durch die Entgegen-

1) Demgegenüber sei darauf hingewiesen, daß die katholische Messe am Ende als Dankagung nur die Worte „Deo gratias“ kennt. Auch hier hat die Gloria Dei den Vorzug.

nahme des Glaubenskanons und der erstarrten Dogmensätze der barocken Orthodorie, sondern durch die Hinwendung zu dem schöpferischen Aktivismus, der impulsiven Aufgeschlossenheit und der festen Glaubenszuversicht des jungen Protestantismus, Luthers selbst, wie er auf der Grenze zweier Zeitalter stehend, Altes und Neues miteinander verband. Von dieser Warte aus konnte Bach über die konfessionellen Grenzen hinaus den Blick auf den Ursprung und auf das Ganze des christlichen Glaubensgebäudes richten, er konnte klaren Auges die Gestalten des alten und neuen Bundes, das Trennende und Einigende der alten und neuen Kirche sehen und unterscheiden. Und er konnte, weil er überhaupt aus einer religiösen Lebensmitte, aus einem ursprünglich religiösen Lebensgefühl heraus schöpferisch wirksam war, in mystischem Seherdrang in die Nähe der Gottheit vordringen, Werden und Vergehen sub specie aeternitatis erleben. Indem Bachs Phantasie aber in diesem Sinne Raum und Zeit durchheilte, den individuellen Gesichtskreis zu einem universellen erweiterte, und indem er seine mächtigen Tonvisionen in monumentalem Aufriß gestaltete, entfaltete er eine besonders charakteristische Eigenschaft barocken Menschentums und barocken Kunstwillens, die außerhalb der Musik vor allem in der Architektur machtvoll zum Ausdruck gelang. Es ist dies, wie W. Pinder einmal sagt, das Ausfinden von Raumkonstellationen, Raumideen, Raumwirkungen größten Stils, die auf das Unendliche verweisen — Bauphantasien, durch die der schöpferische Geist den Raum zu bezwingen sucht. In der klassischen Zeit hat sich die Lage von Grund aus geändert. Lebt und wirkt Bach noch in einer religiösen Welt, so steht Beethoven als autonomer Mensch fest auf dem Boden der diesseitigen Welt. Die ursprüngliche Verbundenheit mit dem göttlichen Mittelpunkt ist bei ihm gelöst, er muß erst wieder — in übermenschlichem Ringen — in die göttlichen Regionen vorstoßen. Was für Bach ein selbstverständliches Besitztum war, ist für Beethoven zu einem fast unerreichbar fernen Ideal geworden. Dadurch entsteht aber ein neues Pathos, das von dem Bachschen (von dem barocken überhaupt) grundsätzlich verschieden ist. Es ist das Pathos des Menschen, der alles, was er erlebt, von seiner individuell-menschlichen Existenz aus erlebt — auch die großen Offenbarungen des Meßtertens. Dieses ungemein Menschliche mag wohl auch der wahre Grund dafür sein,

warum uns Beethovens Sprache so tief berührt. Unter dem Gesichtspunkt des klassischen Strebens nach allseitiger und machtvoller Entfaltung der Persönlichkeitskräfte muß auch Beethovens Katholizismus beurteilt werden, der bereits eine klassische Schattierung trägt. M. Schmitz hat (a. a. D.) überzeugend nachgewiesen, daß sich Beethoven zu dem von J. Ch. Sailer vertretenen theologischen Fideismus bekannte, der den Hauptnachdruck auf das Selbstdenken, Selbstfühlen und -erleben, d. h. auf eine aktiv-schöpferische Aneignung der überlieferten Offenbarungen und Heilswahrheiten legte, und er hat weiterhin hervorgehoben, daß Beethovens, auf Grund der fideistischen Erregung geschaffene subjektivistische Textdurchdringung die Grenzen des in der katholischen Kirchenmusik Zulässigen mehrfach überschreitet. Wo und in welchem Sinne dies geschah, mögen die andeutenden Analysen der vorstehenden Darlegungen veranschaulicht haben. Durch sie dürfte gleichzeitig klar geworden sein, daß konfessionell katholisch gefärbt, im strengen Sinne der katholischen Theologie, in Beethovens Messe vielleicht nur das Benedictus ist.

„Komm, Jesu, komm“.

Der Textdichter. — Ein unbekanntes Werk von
Johann Schelle.

Von J. Bachmair (Leipzig).

In der an sich nicht umfangreichen Spezialliteratur über J. S. Bachs Motetten befaßten sich nur zwei Arbeiten auch mit den Texten und deren Herkunft: Spittas Bach-Biographie und ein längerer Aufsatz Bernhard Friedrich Richters „Über die Motetten Seb. Bachs“ (im Bach-Jahrbuch 1912). Die Verfasser der Motettentexte, bzw. die Textquellen, aus denen Bach schöpfte, sind alle bekannt, ausgenommen die des Teiles „Gott, nimm dich ferner unser an“ aus der Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und des Begräbnisgesanges „Komm, Jesu, komm“. Nun ist auch noch der Dichter des letztgenannten Liedes entdeckt.

Spitta¹⁾ vermutet, daß die zwei Strophen — mehr lag ihm vom Text nicht vor — der Bachschen Motette „Komm, Jesu, komm“ von dem unbekanntem Dichter eigens zum Zwecke der Komposition (Bachs) gemacht seien, und erwähnt ferner eine vierstimmige, choralartige Komposition²⁾ vom Ende des 18. Jahrhunderts, die dem Organisten Gottfr. Günther³⁾ in Nieder-Wiesa (bei Chemnitz) zugeschrieben wird⁴⁾. Bernh. Friedr. Richter⁵⁾ kennt bereits den vollständigen, wenn auch gegenüber dem neu aufgefundenen und wahrscheinlich ersten Druck (von 1684) etwas geänderten Text aus dem

1) Bach-Biographie Bd. 2, S. 435 und 442f.

2) Außer sonstigen Anklängen fällt hier die notengetreue Übereinstimmung der Sopranmelodie der ersten Zeile mit Schelle auf.

3) Nicht in Citners Quellen-Lexikon.

4) Reformatorisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus . . . herausgegeben von F. A. L. Jakob und E. Richter, Berlin, 1873 (S. 728, Nr. 918). — Exemplar aus Joh. Zahns Besitz (s. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. Bd. 6, S. 496, Nr. 1353) in der Staatsbibliothek München (Sign. 4 Liturg. 697^{ct.}).

5) a. a. O., S. 11/12.

sogenannten „Wagnerschen Gesangbuch“¹⁾, und glaubt Dichter und Komponist in Schlesien suchen zu sollen; — beide sind in Leipzig.

Den Namen des Textverfassers überliefert uns ein bisher ganz unbekanntes²⁾, in Partitur gedrucktes Werk von Johann Schelle, eine „Aria a 5“, die zum Begräbnis des Leipziger Universitätsprofessors und Thomasschulrektors Jacob Thomasius (* 1622) komponiert und „bey dessen am 14. Septembr. 1684.“³⁾ Hochansehnlichgehaltenen Leich-Ceremonien“ — hergebrachtermaßen in der Pauliner-Kirche — aufgeführt wurde. Der Chor ist formal ganz den bekannten Sterbegeängen Johann Rosenmüllers nachgebildet, zeigt aber weniger deren herbe Tonsprache als eine dem Zeitalter des Pietismus eigene „Empfindsamkeit“, im guten Sinne natürlich. Neben dem Komponisten nennt sich auf dem Titelblatt auch der Dichter: Paul Thymich (1656—94), als Collaborator an der Thomasschule Schelles Kollege und als Opernlibrettist bekannt⁴⁾. So braucht nun Bachs Motette nicht mehr des Namens des Textverfassers zu entbehren, der aus den bisher vorliegenden Quellen nicht zu ermitteln gewesen war.

Im Folgenden ist der vollständige Text nach der ursprünglichen Fassung und mit den Varianten aus dem Wagnerschen Gesangbuch wiedergegeben. Zugrunde liegt die Stelle „Jesús spricht zu Thomas: Ich bin der Weg usw.“ aus Joh. XIV, 6.

1. Komm / Jesu / komm! mein Leib ist müde /
Die Krafft verschwindt ie mehr und mehr;
Ich sehne mich nach deinem Friede /
Der saure Weg wird mir zu schwehr:
Komm! komm! ich will mich dir ergeben /
Du bist der rechte Weg die Wahrheit und das Leben.

1) Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Ganz-Opfer. Leipzig, 1697. Bd. 8, S. 326 ff. (Ohne Noten. — „In eigner Melodey.“ heißt es dort, zweifellos der von Schelle.) Exemplar aus der Bibliothek von W. F. Richter †.

2) Weder bei Schering (Verzeichnis der Kompositionen Joh. Schelles. In: Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 58/59) noch bei Fedr. Graupner (Das Werk des Thomaskantors Johann Schelle. Wolfenbüttel, 1929).

3) „war der XVI. Sontag nach Trinitatis“ (aus dem Titel der Leichenpredigt).

4) Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 38, S. 236. — Rich. Sächse: Jakob Thomasius, Rektor der Thomasschule. (S. 30f.) Im „Jahresbericht des Thomassgymnasiums“. Leipzig, 1894. — Schering, Musikgeschichte Leipzigs. Bd. 2. Leipzig, 1926.

2. Wer an dich glaubt / wird nicht zu Schanden /
 Wer dich umfaßt / hat wohl gethan /
 Ja mitten in den Todes-Banden /
 Sind er die beste Lebens-Bahn /
 Drum laß mich eifrig nach dir streben /
 Du bist der rechte Weg die Wahrheit und das Leben.
3. Die Welt hat zwar auch ihre Wege /
 Damit sie uns zu reizen¹⁾ denkt;
 Doch sind die irdischen Laster Stege /
 Mit Dorn' und Disteln meist umschrenkt²⁾ /
 Sie kan uns kein Vergnügen geben:
 Du bist der rechte Weg die Wahrheit und das Leben.
4. Gehab dich wohl / du³⁾ dürre Wüste /
 Gehab dich wohl⁴⁾ / du falsche Welt /
 Mir haben deine bösen Lüste /
 Ihr Netz vergeblich aufgestellt.
 Weil ich mich auff den Weg begeben /
 Der selber ist der Weg die⁵⁾ Wahrheit und das Leben.
5. Wohlan! ich kan nicht irre gehen /
 Ich folge meinem Jesu nach;
 Weil meine Augen auff ihn sehen /
 Verliert sich alles Ungemach;
 Was will sich wieder mich erheben?
 Mein Jesus ist der Weg die Wahrheit und das Leben.
6. Bey diesen⁶⁾ bleib ich unbetrogen /
 Weil er die Wahrheit selber ist /
 Hat sich der Himmel gleich umzogen /
 Ich weiß / daß er mich nicht vergift;
 Drum will ich ewig an ihn⁷⁾ kleben /
 Er ist der rechte Weg die Wahrheit und das Leben.
7. Und muß auch gleich der Leib verderben /
 In seinen¹⁾ finstern Grabes Schrein' /
 So läßt mich Jesus doch nicht sterben/
 Er will mein Licht und Leben seyn /
 Die Seele wird stets ümb ihn schweben:
 Er bleibt der rechte Weg die Wahrheit und das Leben.

1) Dahin sie uns zu locken. 2) Doch ihre böf' und falschen Stege / Sind gang in Sünden-schlamm versenkt. 3) Dich aber / o du. 4) Dich laß ich nun. 5) Der selbst zugleich auch ist die. 6) diesem. 7) ihm. 8) seinem.

8. So will ich mich an Jesum halten /
 Weil mir die Augen offen stehn:
 Er wird sein altes Amt verwalten /
 Wenn ich nun muß von hinnen gehn:
 Er wird mir Krafft und Stärke geben /
 Er ist der rechte Weg die Wahrheit und das Leben.
9. Ich seh' ²⁾ schon auff der Himmels Leiter
 Die ³⁾ Engel steigen auff und ab:
 O Jesu / sey auch mein Begleiter /
 Mein Stecken und mein Jacobs Stab!
 Ach laß mich bey dem ⁴⁾ Engeln schweben /
 Du bist der rechte Weg die Wahrheit und das Leben.
10. Du bist darumb von Himmel kommen /
 Auff diesen Angst- und Jammer Plahn /
 Daß du denn' Bösen und denn' Frommen
 Solst zeigen deine Himmels-Bahn:
 Wie solten wir nicht nach dir streben?
 Du bist der rechte Weg die Wahrheit und das Leben.
11. Drümb schließ ich mich in deine Hände /
 Und sage: Welt / zu guter Nacht.
 Läufft ⁵⁾ gleich mein Lebens-Bach ⁶⁾ zum Ende /
 Ist doch der Geist wohl angebracht /
 Er soll bey seinen ⁷⁾ Schöpffer schweben /
 Weil Jesus ist und bleibt der wahre Weg zum Leben.

Die Leichenpredigt für Thomasius: „Christi Thomaslection von der Jacobsleiter / . . . erkläret von JO. BENEDICTO CARPZOV . . .“ ist verhältnismäßig häufig anzutreffen, die dazu gehörende Musik von Schelle dagegen nur an zwei Orten erhalten: in der Landesbibliothek Weimar (ziemlich defekt; Sign. 40, 1 : 20), wo ich sie im Frühjahr 1931 entdeckte, und in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Sign. F. 7492⁶⁾), welchen Nachweis ich der Auskunftsstelle der deutschen Bibliotheken in Berlin verdanke. Schelles Motette, im Original ohne bezifferten Baß, kann selbstverständlich auch mit Orgelbegleitung aufgeführt werden. Ein Neudruck erscheint mit der 1., 2., 9. und 11. Textstrophe — Bach hat bekanntlich nur die erste und letzte benutzt — in der von Karl Straube herausgegebenen Zweiten Reihe der „Ausgewählten Gesänge des Thomanerchores zu Leipzig“.

²⁾ Ich steh. ³⁾ Himmels-leiter; Die. ⁴⁾ den. ⁵⁾ Eist. ⁶⁾ Lebens-lauff. ⁷⁾ seinem.

Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Juli 1930 bis zum 1. Juli 1931¹⁾.

Zusammengestellt von Dr. Anneliese Landau (Berlin).

Im folgenden sind nur neue Ergebnisse der Bachforschung und Anregungen zur Bachpflege zusammengestellt. Behandeln mehrere Arbeiten den gleichen Fragenkomplex, so wird die scheinbar umfassendste inhaltlich kurz wiedergegeben, auf die übrigen nur namentlich verwiesen. Soweit die Arbeiten stofflich nicht zusammenhängen, sind sie innerhalb einer Gruppe alphabetisch nach den Verfassern geordnet. Die nicht erwähnten populär gefaßten Aufsätze und die rein berichtenden Artikel über die Bachfeste sind aus der jährlich erscheinenden Zeitschriftenchau der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ — unter dem Schlagwort „Bach“ — zu ersehen.

Der Mensch.

Oskar Kroll: „Bach gegen Marchand“ in „Das Orchester“ 1930, Heft 16.

Kroll bezweifelt die Zuverlässigkeit des Nekrologs (s. Mizlers „Musikalische Bibliothek“ 1754 und Forkels Bach-Biographie) bezüglich der Erzählung des Wettstreites zwischen Bach und Marchand aus folgenden Gründen: 1. ist es unwahrscheinlich, daß gerade Volunier, der als Franzose an einem Hofe mit französischem Geschmack lebt, Bach veranlaßt hat, nach Dresden zu kommen, um seinen eigenen Landsmann zu schädigen. 2. wird Bach nicht vor dem offiziellen Wettstreit Marchands Spiel beäugelt haben, denn ihm mußte Marchands Virtuosität schon ausreichend bekannt sein.

Hans Löffler: „Die Schüler J. S. Bachs und ihr Kreis“ in „Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik“ 1930, Heft 11.

Löffler nennt — als Fortsetzung des im 7. Jahrgang, Heft 9 begonnenen Aufsatzes²⁾ — mit kurzer biographischer Angabe 12 Musiker, die zwar nicht direkte Schüler Bachs waren, wohl aber „ausschlaggebende Beziehungen“ zu ihm hatten.

¹⁾ Anmerkung des Herausgebers: Diese Übersicht schließt sich an die vorhergehende im Bachjahrbuch 1930, S. 132—142 an.

²⁾ S. Bachjahrbuch 1930, S. 132.

C. Sanford Terry: „Bach's Dresden appointment“ in „Musical Times“ 1932, Heft 1070.

Bach erhielt den Titel „Compositeur bey der Königlichen Hof-Capelle“, ohne daß die Art der Musik, die Bach für Dresden zu komponieren hatte, näher angegeben wurde. Terry nimmt an, daß die ungenaue Bezeichnung „Compositeur“ das Gebiet der Kirchenmusik ausschließt und vielmehr das weltliche Repertoire der Hofkapelle begreift; daß infolgedessen Bach nach 1736 seine Orchestermusik nicht mehr für das Leipziger collegium musicum sondern für die Dresdener Hofkapelle geschrieben hat. Außerdem hat Bach gerade um 1736 die Führung des Leipziger collegium musicum niedergelegt¹⁾. Nach Terrys Ansicht wären demnach die Konzerte für 1, 2, 3, 4 Klaviere und die beiden Ouvertüren in D-dur für Dresden geschrieben — vielleicht auch, angeregt durch die Freundschaft mit Pisendel, die Violinkonzerte. Merkwürdig bleibt, daß Pembaur und Schmidt in ihren Arbeiten über Dresdens Musik Bach nur gelegentlich erwähnen.

Das Werk.

Datierung.

P. Robinson: „The St. Matthew Passion and other Bach inquiries“ in „Musical Times“ 1932, Heft 1068 und 1069.

Im allgemeinen wird angenommen, daß Bach, beschäftigt mit der „Matthäus-Passion“, keine Zeit fand, neue Musik für die Trauerfeier in Cöthen (24. März 1729) zu schreiben und deshalb Picander bat, ihm den Text der Trauermusik derart zu gestalten, daß er der schon fertig geschriebenen Passionsmusik neu unterlegt werden könne. Robinson glaubt, daß umgekehrt die originale Musik für Cöthen geschrieben und erst später in der Passion mit verwandt worden ist. Er stützt seine Hypothese einmal auf die Textvergleiche beider Werke — er glaubt im Text der Trauermusik die ursprüngliche Fassung zu erkennen —, dann aber vor allem auf die Tatsache, daß fünf Nummern der Trauermusik sich gerade im 2. Teile, sogar als Schlußarie und Schlußchor, der Passion finden: „if the Passion was practically complete in November 1728, clearly Bach would have plenty of time in which to write original Funeral music. And if, as is a priori more probable, Bach had not then proceeded far with the Passion, there is no reason, why the music in common should have been first written for the Funeral text.“ — Außerdem sucht Robinson nachzuweisen, daß „Phoebus und Pan“ nicht gegen Scheibe gerichtet ist.

¹⁾ Das ist ein Irrtum. Aus den Briefentwürfen des Elias Bach (vgl. Zeitschrift „Die Musik“ 1913, Januar) geht hervor, daß Sebastian das Collegium noch 1739 geleitet hat. Der Herausg.

C. Sanford Terry: „The Christmas Oratorio original or borrowed?“ in „Musical Times“ 1930, Heft 1052—54.

Im Gegensatz zur bisherigen Bachforschung nimmt Terry an, daß zuerst das „Weihnachtsoratorium“ konzipiert worden ist und die musikalisch gleichlautenden Kantaten Neutertierungen der ursprünglichen Weihnachtsmusik sind. Denn: 1. war es nicht Bachsche Praxis, Originalmusik zu den Gelegenheiten, für die die weltlichen Kantaten bestimmt sind, zu schreiben. 2. stimmen die weltlichen Kantaten genau mit den Oratoriumnummern überein, an denen Bach gerade gearbeitet haben muß, als ihn die Aufträge für die entsprechenden Kantaten erreichten: „Bach was at work on the Christmas Oratorio throughout 1733 . . . he had made considerable progress when, in September 1733 he was called on to provide music in celebration of the Crown Prince's birthday . . . he had already completed parts I, II and III of the Oratorio, and had made a beginning with part IV, for the music of No. 39 is also the score of ‚Hercules‘.“ Die Möglichkeit des Einwandes: Bach hat wohl kaum so lange Zeit am Weihnachtsoratorium gearbeitet, sucht Terry durch folgende Überlegung zu verhindern: „though the Oratorio's six parts were not sung as a connected series till 1734, they may have been heard earlier as separate cantatas, either at Leipzig or even at Dresden.“

V. Robinson: in „Musical Times“ 1931, Heft 1055

widerlegt Terry an Hand des Autographs des Weihnachtsoratoriums: 1. hat Bach selbst abschließend unter den 1., 2., 3., 5. und 6. Teil des Oratoriums geschrieben: „S. D. G. 1734“. Es ist unwahrscheinlich, daß Bach bezüglich der Jahreszahl sich fünfmal geirrt hat. 2. steht zu Beginn des Autographs eine Bemerkung Ph. Emanuel Bachs: „componiert 1734 . . .“. 3. stehen zu Beginn des Eröffnungschöres die Kantatenworte: „Tönet ihr Pauken . . .“, dieser Kantatentext ist durchstrichen und darüber: „Jauchzet, frohlocket . . .“ geschrieben.

Terry entgegnet in „Musical Times“ 1931, Heft 1056

zu 1.: Das Datum „1734“ am Ende jedes Teiles gibt das Datum der Vollendung und nicht das der Komposition an. Zu 2.: „Emmanuel knew little of his father's activities and merely repeats the date he found on the score“. Zu 3.: Die Beschriftung des Eingangschöres stammt von Emanuel.

Der Stil.

Harvey Grace: „Bach's development as an organ composer“ in „Musical Times“ 1931, Heft 1058.

„As Bach developed in stature as a fugue writer his subjects became short rather than long, slow rather than quick, and sug-

gestive of mental rather than of physical activity . . . The story of Bach's development as an organ composer is a kind of miniature history of organ music itself . . . : his early organ works show on almost every page the influence of Buxtehude, Böhm, Pachelbel and others of his predecessors and he adopted not only their idioms but their forms as well. These forms were imperfect, but by the time Bach had finished with them were standardized for all time!"

Ernst Isler: „J. S. Bachs Jugendkompositionen für Orgel“ in „Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt“ 1930, Heft 21 und 22.

Isler kommt durch Stilvergleichung zu folgender Neuordnung der vor-Weimariſchen Orgelwerke;

- | | | | |
|--|---------|---------|----------------------|
| 1. Fantasie in C-dur | Peters. | 8. Bd., | Nr. 9. |
| 2. Fuge in C-dur | " | 8. " | " 10. |
| 3. Choralpartite: „Christ, der du
bist der helle Tag“ | " | 5. " | 2. Abteilung, Nr. 1. |
| 4. Choralpartite: „O Gott, du
frommer Gott“ | " | 5. " | 2. " " 2. |
| 5. Choralpartite: „Sei begrüßet,
Jesu gütig“ | " | 5. " | 2. " " 3. |
| 6. Fuge in D-dur | " | 9. " | Nr. 9. |
| 7. Fantasie und Fuge in a-moll | " | 9. " | " 1. |
| 8. Präludium und Fuge in a-moll | " | 3. " | " 9. |
| 9. Präludium und Fuge in c-moll | " | 4. " | " 5. |
| 10. Fuge in c-moll | " | 4. " | " 5. |
| 11. Präludium in G-dur | " | 8. " | " 11. |
| 12. Fuge in G-dur | " | 9. " | " 2. |
| 13. Concerto oder Fantasie in G-dur | " | 9. " | " 6. |
| 14. Fuge in G-dur. | " | 9. " | " 4. |
| 15. Präludium und Fuge | " | 3. " | " 7. |
| 16. Präludium in a-moll | " | 4. " | " 13. |
| 17. Präludium und Fuge in e-moll | " | 3. " | " 10. |
| 18. Präludium und Fuge in g-moll | " | 3. " | " 5. |
| 19. Fuge in g-moll | " | 8. " | " 12. |
| 20. Fuge über ein Thema von
Legrenzi | " | 4. " | " 6. |
| 21. Fantasie in G-dur | " | 4. " | " 11. |
| 22. Präludium und Fuge in C-dur | " | 4. " | " 1. |

Alfred Heuß: „Bach als vokaler Melodiker“ in „Neue Zeitschrift für Musik“ 1930, Heft 10.

Heuß zeigt an einzelnen Beispielen, wie Bach schon allein durch die Bildung der Melodie den Gehalt jedes Textwortes erschöpfend wiedergibt.

Wilhelm Luetge: „Bachs Motette“ „Jesu meine Freude“ in „Musik und Kirche“ 1932, Heft 3.

Die Motette „Jesu meine Freude“ ist „in allen ihren Teilen, auch in den auf Bib.lerte gegründeten Chören, durch den gleichnamigen Choral thematisch bedingt . . . die Motette muß als eine eisteilige Choralvariation oder genauer: als ein Variationenwerk in Rondoform angesehen werden, deren ‚Zwischenthemen‘ gleichfalls aus dem Hauptthema, nämlich der Choralmelodie gewonnen wurden.“ Bach verwendet im Gesamtbau seiner Motette zwei Formen: „die mit der Choralmelodie gegebene Barform im Verhältnis des Goldenen Schnittes . . . und die ‚Bogenform‘, jene Gegenüberstellung gleichartiger Glieder, die aus der Gleichheit der beiden Stollen der Choralmelodie resultiert.“

Ernst Mannheimer: „Die Totalität bei J. S. Bach“ in „Signale für die musikalische Welt“ 1932, Heft 12.

„Es war ein Irrtum, Bach aus einer tonalen Polyphonie heraus greifen zu wollen . . . Bach ist aus einer prätonalen Satzweise heraus verständlich, die bis zur Quasi-Tonalität vorgestoßen ist.“

C. Sanford Terry: „Bach's Kettledrums“ in „Musical Times“ 1931, Heft 1056.

Terry untersucht die Art der Pauken in Bachs Werken, ihre Verwendung und ihre Notierung. Das Ergebnis: Bach verwendet die Pauke kaum als Soloinstrument, sondern „as the normal fundament or toccato of a separate and distinct orchestral choir, and added their tone to his score only as an ingredient of the body to which they belonged“. Der beschränkte Gebrauch resultiert aus dem Gefühl, das kirchliche Niveau wahren zu müssen, denn: „his only independent or obligato drum-passages are in the secular Cantatas“ 1. in: „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten (1726) bei den Worten: „der rollenden Pauken“, 2. in dem Chor: „Tönet ihr Pauken!“

Die Bewegung. Neuausgaben.

Stewart Wilson: „The text of the B-minor mass“ in „Musical Times“ 1932, Heft 1067 und 1068.

Wilson gibt einen Überblick über die Geschichte des Manuskriptes und vergleicht die Ausgabe der Bachgesellschaft mit dem Autograph der H-moll-Messe: 1. bezüglich der Stellen, die im Autograph und in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft verschieden sind. 2. bezüglich der Stellen, die die Ausgabe der Bach-Gesellschaft als zweifelhaft bezeichnet, im Autograph aber nicht zweifelhaft sind. 3. bezüglich der Stellen, an denen Bach einen Fehler gemacht hat, was aber von der Bach-Gesellschaft nicht als Fehler erkannt worden ist.

Werner Danckert: „Die Rekonstruktion des Bach-Orchesters“ in „Die Musik“ 1930, Heft 12.

Es nützt nichts, nur die alte Besetzungstärke, Gambe und Kieflügel wieder einzuführen, „Man vergißt, daß Bachs Instrumentarium in all seinen Bestandteilen anders klang als das heutige . . . Bei den Holzbläsern sind es vorzugsweise die im Vergleich zu modernen Instrumenten schlankeren Mensuren und die enger gebohrten Grifflöcher, zum Teil auch die geringere Zahl der Durchbohrungen (Klappen), die eine Änderung des Klanggepräges bewirken. Bei den Blechinstrumenten kommen überdies die enger und flacher gebauten Mundstückformen hinzu. Die alten Streicher (Violinfamilie) unterscheiden sich von den neueren vorzugsweise hinsichtlich der Mensur (Griffbrettlänge), der Besaitung, Stegwölbung und Bogenhaarspannung. Die noch älteren Gamben, sind zudem durch andere Korpusformen (flacher Boden, hohe Zargen) und Stimmungen (Quartterz-Folge) gekennzeichnet.“ Erst muß diese Rekonstruktionsarbeit geleistet werden, wenn man den Originalklang des Bachorchesters wieder haben will.

Christian Fischer, „Eine Bach-Orgel“ in „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ 1930, Heft 7.

Fischer schildert die Orgel der neuen Friedenskirche in Nürnberg als die Orgel, die genau den Anforderungen, die Schweizer an eine Bach-Orgel gestellt hat, entspricht.

Otto Riemer: „Bachs Melodik als Wegweiser für die Dynamik“ in „Allgemeine Musikzeitung“ 1930, Heft 44.

Die Dynamik kann aus Bachs Melodik abgelesen werden: „Man wird die Höhepunkte der Energieverstärkung mit einem größeren dynamischen Gewicht belegen dürfen, Aufstiegslinien zu ihnen als eine Art crescendo, Abstiegslinien als ein diminuendo auffassen dürfen, wenn auch die Energie-spannung mit ihnen zu- oder abnimmt.“

Instrumentalwerke.

Wilhelm Altmann: „Zu Bachs 3. sogenanntem Brandenburgischen Konzert“ in „Allgemeine Musikzeitung“ 1931, Heft 42.

Die beiden Akkorde a e c und h dis fis in halben Notenwerten, die verbindend zwischen den beiden schnellen Sätzen stehen, sollen andeuten, daß an dieser Stelle ein Adagio-Satz eingelegt werden soll¹⁾. Altmann hält für eine solche Einlage besonders geeignet das 1. Adagio aus der 6. Sonate für Violine und Cembalo in g oder den langsamen Satz der Violin-Sonate in e. Joachim hat (nach einem Brief an Stockhausen vom Jahre 1864) das C-dur-Adagio aus dem Violinkonzert in a eingeschaltet.

¹⁾ Dieser Vorschlag trifft in Wirklichkeit nicht die alte Konzertpraxis, die an solchen Stellen keinen selbständigen Satz, sondern nur eine vom Konzertmeister zu improvisierende Überleitungskadenz (auf dem ersten Akkord) forderte. Vgl. übrigens auch schon oben S. 40 Anm. 1. D. Herausg.

Luigi Forino: „6 Suites a violoncello senza basso composées par G. S. Bach, Maître de Chapelle“ in „Musica d'oggi“ 1931, Heft 11.

Über der 6. Suite steht in der Copie Anna Magdalenas: „a cinq cordes“ und als Stimmung wird: do, sol, re, la, mi im Bassschlüssel angegeben. Gerber hat angenommen, daß diese Suite für „Viola pomposa“ geschrieben ist, die Bach selbst erfunden hat, um die Ausführung einzelner Suiten den Cellisten seiner Zeit zu ermöglichen. Forino widerlegt Gerber: Die Viola pomposa wird wohl wie andere Bratschen im Arm gehalten, sie kann aber nicht do, sol, re, la, mi im Bassschlüssel gestimmt gewesen sein, noch wäre es möglich, mit ihr eine Suite wiederzugeben, die zu den tiefsten Bassnoten eines normalen Cellos herabsteigt. Die Cellisten um 1730 spielten meist ein fünfsaitiges Cello mit der Stimmung: do, sol, re, la, re im Bassschlüssel, es wäre also nichts Seltsames, daß Bach für seine 6. Suite eine Stimmung do, sol, re, la, mi angeordnet hat. Forino folgert: Die 6. Suite ist nicht für Viola pomposa geschrieben, ebensowenig hat Bach die Viola pomposa erfunden!).

Henry Joachim: „Bachs Solosonaten für Violine und der moderne Geiger“ in „Musical Times“ 1931, Heft 1057 und in „Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt“ 1932, Heft 5.

Zu Bachs Zeiten war die Stange des Violinbogens halbkreisförmig gewölbt und die Spannung der Haare wurde während des Spiels vom Geiger reguliert²⁾. Mit diesem Bogen „bedurfte es weder Kraftanstrengung noch besonderer Kunstfertigkeit 3 oder 4 Saiten zugleich anzustreichen“, polyphones Spiel war eine Selbstverständlichkeit. „Solange der moderne Geiger darauf besteht, mit einem für die Wiedergabe polyphoner Musik vollständig ungeeignetem Bogen (— nämlich mit dem mechanisch gespannten Bogen) Bach zu spielen, solange werden auch die Resultate weder für ihn selbst, noch für seine Zuhörer wirklich befriedigend sein können. Es entspricht nicht der Natur Bachscher Musik, wie eine Folge abrupt gebrochener Akkorde gespielt zu werden, in denen nur die oberste Note von Bedeutung zu sein scheint: seine Musik ist eine wundervolle Verbindung einander durchdringender und ablösender Stimmen, wobei bald die mittlere, bald die untere und bald die obere die führende ist.“ Freilich ist es fraglich, ob der moderne Geiger und Zuhörer sich an den kleinen Ton des gewölbten Bogens wieder gewöhnen könnte, auch die modernen Konzertsäle sind für diese intime Kunst viel zu groß, es wäre aber notwendig, „Bachsche Musik im Bachschen Geiste wiederzugeben“!

¹⁾ Zur Frage der Viola pomposa vgl. auch die Beiträge von E. L. Arnold, G. Kinsky, F. W. Galpin in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ Jahrg. 13 (141, 325), 14 (35, 178).

²⁾ Also die alte, schon im Bach-Jahrbuch 1904 vorgetragene, inzwischen mit allen ihren Konsequenzen satfam besprochene Hypothese! D. Herausg.

Fritz Müller: „Bachs ‚Kunst der Fuge‘ für Tasteninstrumente“ in „Neue Zeitschrift für Musik“ 1930, Heft 10.

Müller versucht, um einen größeren Kreis „Die Kunst der Fuge“ vermitteln zu können, das ganze Werk nur durch Tasteninstrumente wiederzugeben und schlägt folgende Anordnung vor:

- | | |
|----------------------------------|--|
| 4 einfache Fugen | Orgel (oder: Nr. 1 und 4 = Orgel,
2 und 3 = Cembalo); |
| 3 Gegenfugen | 2 Cembali; |
| 4 Fugen mit 2 oder 3 Themen . | Orgel; |
| 4 kanonische Fugen | Nr. 1 und 2 = Cembalo;
Nr. 3 und 4 = Orgel; |
| 2 Spielfugen | 2 Cembali; |
| Quadrupelfuge und Schlußchoral . | Orgel. |

W. J. H. Blandford, Ernest Hall, Kathleen Schlesinger und John Solomon führen über: „Bachs trumpet“ eine Diskussion in „Monthly musical record“ 1931, Heft 722—27.

Solomon: Der heutige Konzerttrompeter ist außerstande die hochliegenden Trompetenpartien (besonders im Weihnachtsoratorium und in der h-moll-Messe) zu blasen. „The long Bach trumpets are really not trumpets of Bach's time at all. They are a modern instrument, devised to render the upper notes easier of attainment.“ Solomon weist darauf hin, daß in der h-moll-Messe Kosleck „a long trumpet (about 60 inches in length) in A with two pistons“ gespielt hat.

Blandford: „The straight trumpet introduced by Kosleck in 1885 was not used in the Bach period . . . The whole business grew out of a piece of bad archaeology in 1871 . . . it misled our critics for many years“. Es gab zu Bachs Zeiten keine Spezialtrompeten, die einzige, die allgemein verwandt wurde, war die „Herald's trumpet“, „or one of better quality and thin metal was reserved for high partes. The early Bach trumpet of Kosleck were in A, with a tube two-thirds of the length of the ancient trumpet with a fundamental a fifth higher and correspondingly easier to play. The present models is in D — half the length of the old trumpet. It is again easier to play than the A trumpet and infinitely more so than the natural trumpet in D, but with this there is a loss of tone quality.“

Hall: „Was the bore of the instrument smaller than the trumpet used by Harper others? Was any special mouthpiece an important factor in the production of those high tones? What was the purpose of curving the bell backwards like the horn?“ (Bei Gottfried Reiche.)

Schlesinger: weist auf eine Merkwürdigkeit hin, von der Mahillon in seinem Buch: „La Trompette, son histoire, sa théorie, sa construction“ berichtet: Um die hohen Lagen gut spielen zu können, wird ein besonderes Clarin-Mundstück verwandt.

Blandford: „Reiches portrait shows a very large rim to his mouth-piece. The great mouthpiece, of which there are two examples in the London Museum, are so unlike those now made, that a modern player is helpless if he attempts to reach the clarino register on one.“

Vokalwerke.

Jodoc Kehrler: „Über J. S. Bachs Motetten im allgemeinen und die Motette ‚Jesus meine Freude‘ im besonderen“ in „Gregoriusblatt“ 1930, Heft 7/8.

Hermann Keller und Nidel: „Das 18. Deutsche Bachfest“ in „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ 1930, Heft 10 und in „Schlesisches Blatt für evangelische Kirchenmusik“ 1930, Heft 2/3.

„A capella“ bezeichnete zu Bachs Zeiten eine Form des Musizierens, bei der mit den Singstimmen Instrumente oder Orgel stützend mitgingen. Man sollte diese Art des a capella-Gesanges heute wieder einführen, um die Ausführung Bachscher Motetten unsern Chören technisch wieder zu ermöglichen.

W. Reindell: „Die Verwendung der Blockflöte in den Kantaten J. S. Bachs“ in „Der Blockflötenspiegel“ 1932, Heft 3 und 6.

Bis jetzt ist bei Bach der Unterschied von „Flauto“ (Blockflöte) und „Traversiere“ (Querflöte) nicht beachtet worden. Wenn man aber heute stilgerechte Aufführungen mit Cembalo und Gambe als selbstverständlich voraussetzt, so sollte man auch im Bachschen Kantaten-Orchester die Blockflöte wieder einführen. Reindell läßt ein Verzeichnis der 20 Kantaten, die eine Besetzungsmöglichkeit mit Blockflöte geben, folgen.

„Die Matthäus-Passion“.

Frank Howes: „The St. Matthew Passion, some problems of performance“ in „Musical Times“ 1931, Heft 1059.

W. Gillies Whittaker und L. G. Jenkins in: „Musical Times“ 1931, Heft 1060.

Otto Richter: „Die Matthäus-Passion im Wandel der Zeiten“ in „Zeitschrift für Kirchenmusik“ 1931/32, Heft 2.

Tempo- und Continuo-Gestaltung bilden die Diskussionsfragen. Außerdem berichtet Howes von einer englischen Aufführung 1925 vom Orford Bach-Chor unter Sir Hugh Allen: Man gab die Passion in zwei Teilen an zwei aufeinanderfolgenden Sonntagen mit allen Wiederholungen, bei denen das Publikum die Wiederholungen der Choräle mitsang.

Dieser Chorbehandlung widerspricht Otto Richter: Die Chöre sind kein Gemeindegesang, sondern von geschulten Sängern als Kunstgesang „schön zu singen“.

Mitteilungen.

Zum Bau von Bachs Johannespassion.

Die Nachprüfung von Friedrich Smends schönem Aufsatz „Die Johannes-Passion von Bach“ (Bach-Jahrbuch 1926, S. 105—128) für Vorlesungszwecke hat mir die Richtigkeit der dortigen Aufstellungen durchaus bestätigt, mit einem kleinen, aber doch wohl nicht ganz unwesentlichen Unterschied. Ich meine, man sollte das „Herzstück“ nicht mit Smend schon in der Mitte des Rezitativs 26, sondern erst mit Rezitativ 28 beginnen lassen¹⁾. Zu diesem Vorschlag berechtigt vor allem die Betrachtung der Tonartenverhältnisse, die Smend einigermaßen unberücksichtigt gelassen hat, um (was auch zweifellos zunächst wichtiger war) vor allem die thematischen Entsprechungen zu betonen.

Über die Tonaltitätsgruppen des Werks läßt sich nun folgendes sagen: der äußerste Rahmen war in der Erstfassung mit Nr. 1 „O Mensch bewein“ Es-dur und Nr. 68 „Christe du Lamm Gottes“ c dorisch, heute endgültig „Herr unser Herrscher“ g-moll und „Ach Herr laß dein lieb Engelein“ Es-dur. Das bedeutet, daß Bach bei dem neuen Eröffnungsschor weniger an eine Verzahnung von Anfang und Schluß, sondern mehr an eine Festigung des Tonartenkreises gedacht hat. Denn der 1. Teil der Passion besteht aus einer großen g-moll Kantate (bis zu dem G-dur-Schluß im Rezitativ Nr. 14 bei „Ich bins nicht“) und einer dazu im Wechseldominantverhältnis stehenden A-dur-Kantate:

G-moll-Kantate: Nr. 1 (Chor) g-moll, Nr. 3 (Turba) g-moll, Nr. 5 (Turba) c-moll, Nr. 7 (Choral) g-moll, Nr. 9 (Choral) d-moll, Nr. 11 (Alt-arie) d-moll, Nr. 13 (Sopranarie) B-dur, Nr. 14a (Rezitativ) G-dur; (dann Nr. 14b Modulation nach):

A-dur-Kantate: Nr. 15 (Choral) A-dur, Nr. 17 (Turba) A-dur, Nr. 19 (Tenorarie) fis-moll, Nr. 20 (Choral) A-dur.

Den 2. Teil eröffnet (es ist Smends vorderer „Rahmenteil“ plus dem Choral „Ach großer König“) eine a-moll-Kantate:

Nr. 21 (Chor) e phryg. = a-moll; Nr. 23 (Turba) e-moll, Nr. 25 (Turba) a-moll, Nr. 27 (Choral) a-moll.

Durch diese gegen Smend verschobene Grenzziehung rundet sich nicht nur diese a-moll-Kantate, sondern auch das „Herzstück“ gewinnt einen festen tonalen Rahmen. Das nunmehr eröffnende Rezitativ Nr. 28 hat nämlich seinen Hauptakzent auf dem zweimaligen D-dur bei „Wahrheit“, woran sich die d-moll-Turba Nr. 29 schließt, und Rezitativ 53a („Die Kriegs-knechte aber“) mündet gleichfalls auf d-moll. Nun entwickelt sich das Herzstück symmetrisch zu drei Tonaltitätsflächen, die am besten folgende Tabelle veranschaulichen wird:

¹⁾ Das soll freilich keine Rechtfertigung dafür sein, daß W. Furtwängler hier die Hauptpause eintreten läßt. Diese darf wirklich nur nach der A-dur-Kantate (nach Choral Nr. 20) und nicht mitten in der Pilatusszene eingeschoben werden.

Nr. 28 (Rezitativ) D-dur, Nr. 29 (Turba) d-moll	
Nr. 31 (Bassario) Es-dur, Nr. 32 (Tenorarie) c-moll	}
Nr. 34 (Turba) B-dur, Nr. 37 (Turba) c-moll	
Nr. 38 (Turba) F-dur	}
Nr. 39 Modulation (Rezitativ) g, d, a, G(= e), h, fis, cis, E	
Nr. 40 (Choral) E-dur, Nr. 42 (Turba) Es-dur	} Höhepunkt
Nr. 44 (Turba) A-dur, Nr. 46 (Turba) h-moll → Fis-dur	
Nr. 47 Rückmodulation (Rezitativ) Fis, D, d, g	
Nr. 48 (Bassarie mit Chor) g-moll	}
Nr. 50 (Turba) B-dur, Nr. 52 (Choral) Es-dur	
Nr. 53a (Rezitativ) → d-moll	

Also zwischen zwei Regionen der gedämpften Trübe von \flat bis $\flat\flat$, von denen die erste über Es-B-F aufsteigt, die zweite von g B nach Es absinkt, steht eine Zentralgruppe im grell belichteten Bezirk von $\sharp\sharp$ bis $\sharp\sharp\sharp$; dazwischen zwei Modulationsfcharniere, von denen zumal das erstere (Nr. 39) mit unerhörter Konsequenz im Quintenzirkel sich aufwärtsarbeitet.

Während dann die „unbeteiligte“ Turba Nr. 54 („Lasset uns ihn nicht zerteilen“) das Normal-Null eines neutralen C-dur stabilisiert, zu dem das c-moll des Schlußmerchors Nr. 67 wieder korrespondiert, bringt der Rest des Werkes, nämlich der hintere „Nahmenteil“ Smends Nr. 56—65, einen dem Quintenzirkelaufstieg von Nr. 39 konformen, großen Quintenzirkelabsturz, nämlich:

Nr. 56 (Choral) A-dur	↘
Nr. 58 (Altarie) h-moll, Nr. 60 (Bassarie mit Choral) D-dur	↘
Nr. 62 (Tenorarioso) G-dur, Nr. 63 (Sopranarie) f-moll	↘
Nr. 65 (Choral)	↘ f phrygisch (= Des-dur)

Schließlich bestätigt sich diese Organik aber auch noch bei Musterung der gewählten Choralmelodien. Denn während ich nicht recht einsehen kann, worin eigentlich Choral 27 dem Choral 52 „genau entspricht“ (Smend S. 113), ergibt sich folgende Melodietabelle:

→ Herzliebster Jesu Nr. 7	
Vater unser im Himmelreich Nr. 9	
D Welt, ich muß dich Nr. 15	
Jesu Kreuz, Leiden Nr. 20	←
→ Christus der uns selig Nr. 21	
→ Herzliebster Jesu Nr. 27	
Machs mit mir Gott Nr. 40	} Herzstück
Valet will ich Nr. 52	
Jesu Kreuz, Leiden Nr. 56	←
Jesu Kreuz, Leiden Nr. 60	←
→ Christus der uns selig Nr. 65	
Ach Herr laß Nr. 68	

Daraus ersieht man, daß „Herzliebster Jesu“ den Gesamtprolog flankiert, daß die vorletzten Choräle des Prologs und Epilogs identisch sind, und daß beiden jedesmal der gleiche Choral (20, 25, 60) vorausgeht, während gerade das Kerngebiet von solchen Rückbeziehungen freibleibt. Auch daß diesen zwei „freien“ Stücken 40 und 52 die „freie“ Gruppe 9 und 15 im Prolog gegenübersteht, darf als ein schönes Zeichen für Bachs erstaunliche unterbewußte „Kristallisationsgabe“ angemerkt werden.

Hans Joachim Moser.

Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin.

I. Die Ermittlungen über die Nachkommenschaft Friedemann Bachs mußten naturgemäß zu weiteren Forschungen anregen. Wenn es mir nun auch nicht geglückt ist, über die im vorigen Bach-Jahrbuch veröffentlichten Tatsachen wesentlich hinauszukommen, so möchte ich doch das, was ich noch erfahren habe, bekannt geben, da ein Einzelner, selbst wenn er einigermaßen die Berliner und sonstigen Orts geschichten beherrscht, sich nach Hilfe umschauen muß, wenn es gilt, einen Stammbaum Schmidt auszufordern; handelt es sich doch jetzt darum, zu untersuchen, ob die Behauptung Terrys zu Recht besteht, der 1930 schrieb: „Seit dem 13. Mai 1871 hatte Bachs Blut aufgehört, in menschlichen Adern zu fließen.“

Da die kirchliche Niederschrift über den Tod Friedemann Bachs noch nicht veröffentlicht ist, sei diese zunächst nachgeholt¹⁾. Die Eintragung findet sich im Totenbuch der Luisenstadt-Kirche zu Berlin vom Jahre 1784, Band 3, Seite 260:

„Den 3. July der Musikus Wilhelm Friedemann Bach gebürtig aus Leipzig, alt 73 Jahr, an der Brustkrankheit, hinterläßt eine Witwe Dorothea Elisabeth Georgin, eine Tochter Friederice Sophia 26 Jahr, gestorben den 1.ten beerdigt den 4.ten frey.“²⁾

Musketier Johann Schmidt, der Schwiegersohn Friedemann Bachs, gehörte nach den Regimentsstammrollen des Geheimen Staatsarchivs zu Berlin-Dahlem zuletzt der Kompagnie von Gaefertsheim im Regiment von Arnim an. Durch Stricheinzeichnungen in den Listen sind die Frau und zwei Töchter angegeben; erstere wird aber 1801 zuletzt genannt³⁾, dürfte also in demselben Jahre oder 1802 gestorben sein. Das Religionsbekenntnis Schmidts, nach dem Trauungsvermerk „reformiert“, ist in sämtlichen Stammrollen als „lutherisch“ notiert, als Vaterland „Hessen“. Nachforschungen in sechs Orten des Namens Homburg und Homberg, unternommen wegen der Heimatsangabe im Traubuch, hatten überhaupt nur ein Ergebnis, dessen Jahreszahl wenigstens stimmte. Dies kam aus

1) Falk bringt sie ungenau und unvollständig.

2) Födl. Mitteilung von Herrn Rentanten Möhring, Berlin S 14.

3) Meine Feststellung wurde nochmals nachgeprüft vom Geh. Staatsarchiv im Januar 1932.

Homburg an der Ohm (Oberhessen), von wo mir Herr Pfarrer Prätorius¹⁾ folgenden Eintrag im dortigen lutherischen Taufbuch mitteilte:

„1760. Am 29. Dezember: Ist Jacob Schmitts, gewesenen königl. Preussischen Soldaten Ehefrau allhier mit einem jungen Sohn niedergekommen, welcher von Caspar Röder von Wittelsberg zur hl. Tauf gebracht und Johann Caspar genannt worden.“

Nicht ganz damit in Übereinstimmung zu bringen ist eine Mitteilung des Herrn Hofküstlers Engelbrecht von der Berliner Alten Garnisonkirche, der folgende Eintragung dort im Traubuch feststellte:

„Johann Schmidt, Musk. von des Capitäns von Gräfertsheim Comp., aus Trendelburg bei ? (Hessenkassel?), eines Müllers jüngster Sohn, 42 Jahre alt, 21 Jahre beim Regiment, Witwer seit 5 Jahren, reformiert, mit Louise Friederike Holzhausen aus Berlin, eines Soldaten vom Pul'schen Regiment hinterlassene 4. Tochter, 30 Jahre alt, unverheiratet, stets hier gewesen, luth.“

Getraut 13. Oktober 1805.“

Die Regimentslisten des Geh. Staatsarchivs führen in der Kompagnie von Gaefertsheim nur einen Johann Schmidt auf. Somit muß die Tatsache der zweiten Verheiratung stimmen. Dazu teilte mir aber Herr Pfarrer Weise aus Trendelburg a. d. Dieme mit, daß in den dortigen Taufbüchern der Name Schmidt um 1760 nicht vorkäme. Die Regimentsstammrollen hören leider mit dem Jahre 1805 auf. Einer Mitteilung, die der Direktor des Berliner Zeughauses mir zukommen ließ, entnehme ich, daß das Regiment von Arnim (Nr. 13) am Kriege 1806 teilgenommen hat. Dabei war auch Capitain v. Gaefertsheim, der aus dem Feldzuge eine lange „Verstandesabwesenheit“ heimtrug.

Um den Verbleib der beiden Töchter Schmidts aus erster Ehe und Ort und Zeit des Todes ihrer Mutter zu erforschen, wird man sich sowohl um die Kirchenbücher der Stadt Berlin wie auch um den Verbleib der Invalidenkompagnien und die Akten der Waisenhäuser zu kümmern haben²⁾. Natürlich ist es auch möglich, daß die Töchter im Kriege in die Umgegend Berlins oder weiter weg verschlagen sind. Hoffen wir, daß sich bald weitere Anhaltspunkte finden!

II. Über die Familie Phil. Emanuel Bachs wurden bereits vor 3 Jahren einige genauere Nachrichten veröffentlicht³⁾. An dieser Stelle möchte ich nur die Tatsache ergänzen, daß der Schwiegervater Ph. E. Bachs aus Lüneburg stammte und als Knabe vielleicht schon ahnungslos Seb. Bach begegnet ist. — Da Joh. Heinr. Wof 1774 in einem Briefe

¹⁾ Auch den Herren Geistlichen der übrigen Gemeinden danke ich an dieser Stelle für ihre freundlichen Bemühungen.

²⁾ Negative Auskunft erteilten: Großes Waisenhaus-Potsdam, Großes Friedrichs-Waisenhaus Berlin-Mummelsburg, Ev. Gemeindeämter Spandau, Auerstedt, Eckartsberga, Frankfurt a. d. Oder, Lebus.

³⁾ Wiesner, Phil. Emanuel Bach in Hamburg, S. 134. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

an Brückner schrieb: „(Em.) Bach hat eine Tochter und einen Sohn, die beide nicht musikalisch sind“¹⁾, teile ich im Hinblick auf die naturwissenschaftliche Familienkunde einige mir bekannt gewordene Einzelheiten über die Familie der Frau Emanuel Bachs geb. Dannemann mit. Ein Dannemann (Balthasar) ist zuerst 1669 im Traubuch der Johanneskirche in Lüneburg genannt. Von den weiteren alsdann eingetragenen Familiengliedern wurde David Friedrich Dannemann, der Schwiegervater Ph. E. Bachs, nach dem Taufbuch der Nikolaikirche daselbst am 27. März 1690 geboren²⁾. Er heiratete, wie das Traubuch der Marienkirche in Berlin berichtet, am 7. Januar 1716 als Weinhändler die Witwe des Bürgers und Weinschenken Johann Georg Reichelt, der nach dem Bürgerbuch (1712) aus Ansbach stammte. Die Witwe ist als Anna Katharina Rosen eingetragen; das Traubuch der Friedrichswerderschen Kirche vom Jahre 1712 bezeichnet sie als Tochter des Bürgers und Handelsmannes Johann Nohse in Berlin, die damals 20 Jahre alt, demnach 1692 geboren war. Der Ehe Dannemann-Nohse, die für beide Gatten 1757 gegen den Tod gelöst wurde, waren 2 Söhne und 1 Tochter entsprossen, letztere: Johanna Maria Dannemann (geb. 12. 10. 1724) war 1744 die Gattin Ph. Em. Bachs geworden. Rückblickend möchte man für wahrscheinlich halten, daß die Familien der Weinschenken und Handelsleute die musikalische, wenn auch nicht ganz die künstlerische Erbanlage zum Besten brachten. Unter diesem Gesichtspunkte läßt die weitschweifige Erzählung Rochlitzens über Em. Bachs Verhältnis zu seinem jüngsten Sohn Johann Sebastian, der vor der Entscheidung zum Malerberuf nach dem Willen des Vaters absolut Musiker werden sollte, vielleicht den Schluß zu, daß auch dieser Sohn in Wirklichkeit unmusikalisch war. So wird der Schmerz des Vaters, der als Vertreter der berühmtesten Musikerfamilie nur unmusikalische Kinder hatte, um so mehr verständlich³⁾.

III. Die Familiengeschichte des letzten männlichen Nachkommen Seb. Bachs, Wilhelm Friedrich Ernst, können wir ganz aus Berliner Kirchenbüchern ablesen. Zwei Jahre vor dem Tode der Witwe Friedemanns war er, der einzige Sohn des Bückeburger Bach, 1789 nach Berlin gekommen. Gelegentlich eines Besuches, den der preussische König der Stadt Minden i. W. abstattete, hatte Bach eine Hymne: „Die Nymphen der Weser“ komponiert, die dem Könige so gut gefiel, daß er Bach nach Berlin berief, wo er als Musiklehrer der königlichen Kinder und als „Kapellmeister der verwitweten Königin“⁴⁾ tätig war. Später wurde er Cembalist der Königin

1) Vgl. B. Engelke, E. F. Cramer und die Musik seiner Zeit. Jahrbuch Nordelbingen, S. 338, Flensburg 1931.

2) Herrn Superintendenten Wachsmuth und Herrn Pastor Mund in Lüneburg danke ich an dieser Stelle für ihre Nachforschungen.

3) Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst. IV, 178 ff. — Miesner a. a. O., S. 22.

4) Das mußte Elisabeth Christine von Braunschweig-Bevern, Gattin Friedrichs des Großen sein (* 8. 11. 1715, † 13. 1. 1797).

Luise¹⁾ und wiederum Musiklehrer der königlichen Prinzen. Als Komponist trat er weniger hervor als seine berühmten Verwandten. Außer den von Eitner aufgezählten Werken bewahrt die Pr. Staatsbibliothek zu Berlin eine „Fantaisie pour 8 instruments comp. pour S. M. la Reine de Prusse“ (Mus. ms. Bach 953) und ein „Sestetto per 2 Corni, Clar., Vl., Vla., Vc.“ (P 1136), das Bitter noch als Werk Friedemanns pries²⁾, von Fald³⁾ aber als Wilhelm Bachs Werk erkannt wurde. Diesem sind wahrscheinlich auch die Freimaurerlieder zuzuschreiben, die bisher als Kompositionen Emanuels galten, war doch Wilhelm Friedrich Ernst Bach Mitglied der Loge zu den drei Weltkugeln⁴⁾. Im Brandenburg-Preussischen Hausarchiv zu Charlottenburg⁵⁾ liegen die regelmäßig ausgestellten Quittungen, aus deren genanntem geringem Betrag deutlich hervorgeht, daß Bach in der Hauptsache auf seine Pension von 300 Thalern⁶⁾ und sonstigen Nebenerwerb angewiesen war. Eine der zahlreichen gleichlautenden Quittungen mag als Beleg hier Platz finden:

„Auf Befehl Jhro Majestät der regierenden Königin sind mir 10 \mathfrak{g} festgesetztes monatliches Traitement als Klavier Lehrer für den Monath Januar richtig ausbezahlt worden, worüber hiermit schuldigst quittiere.
Berlin, d. 1ten Jannuar 1805. W. Bach.“

Die Kirchenbücher ergeben, daß er zweimal verheiratet war⁷⁾. Mit der Bekanntgabe der folgenden Nachrichten, die Angaben über Bachs Wohnungen enthalten und auch seine gesellschaftliche Stellung deutlich erkennen lassen, wird hoffentlich erreicht, daß die Vermutungen über die Grabsteine mit dem Namen Bach auf den Berliner Friedhöfen endlich einer bestimmten Klarheit weichen. Die Eintragungen haben hier chronologische Ordnung.

1) 1776—1810, vermählt seit 1793. Wann Bach in ihren Dienst trat, läßt sich noch nicht aktenmäßig nachweisen, wie überhaupt noch Unklarheiten bestehen in bezug auf sein Leben.

2) Bitter, C. P. E. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder, Berlin 1868. II, S. 238, Nr. 55 und S. 260/61.

3) Martin Fald, Friedemann Bach, S. 123.

4) Vgl. Miesner, Phil. Em. Bach in Hamburg, Nachtrag 4. — Herr Jungfer-Berlin, Großarchivar der Nat.-Mutterloge zu den drei Weltkugeln, teilte mir folgende Eintragung aus der dortigen Matrikel mit: „Bach, Wilhelm Friedrich Ernst, Kapellmeister, 46 Jahre alt, gebürtig aus der Grafschaft Schaumburg-Lippe, hat in der Loge zu Minden die drei ersten Grade erhalten. Affiliert bei der Loge zu den drei Seraphim den 13. August 1805. In No. IV den 17. Jannuar 1811.“ Bei der letztgenannten Loge sind keinerlei Hinweise vorhanden, die Loge zu Minden erteilte noch keine Auskunft.

5) Rp. XLIX.

6) Von Eitner erwähnt. Wann Bach sie erhielt, ist noch unklar.

7) Vgl. zum Folgenden Ferrys Aufsatz in den Musical Times (Juni 1930): Has Bach surviving descendants?

1. Traubuch der Dorotheenstädtischen Kirche 1798, Seite 962.

„Am 1^{ten}, 2^{ten} und 3^{ten} Sonntage nach Epiphan: sind alhier aufgeboden: Herr Friedrich Wilhelm Bach, Konzertmeister bey Ihro Majestät der Verwittweten Königin alhier, mit Jungfer Charlotte Philippine Henriette Elerdt, des hiesigen Bürgers und Frieſeurs Herrn Gustav Philipp Elerdt ehel. ältesten Jungfer Tochter.

Bräutigam ist 35 Jahr alt, luth. bisher unverh. aus Bockeburg in Westphalen gebürtig, des daselbst verst. Fürstl. Kapelmeisters Hr. Joh. Christoph Bach einziger ehel. Sohn, seit 9 Jahren in Berlin, wohnet an der Tauben- und Friedr. Straße in der W. Schmaß Hause.

Braut, 17 Jahr alt, luth., wohnt unter den Linden im schwarzen Bär bei den Eltern, deren Einwil. sie hat.

Hr. Insp.: Küster haben unter den Linden im schwarzen Bär copulirt d. 21. Jan. 1798.“

2. Taufbuch der Friedrichswerderschen Kirche 1800, S. 36.

„Kind Caroline Auguste Wilhelmine Bach, geb. den 14ten December, Nachmitt. um 3 Uhr, getauft den 12ten Januar vom H. Insp.: Küster.

Vater Herr Wilhelm Bach, Konzertmeister allhier. Mutter Frau Henriette Charlotte Philippine geb. Elerdt¹⁾. Pathen der Herr Kammerherr von Verdy u. Fräulein von Neff.“

3. Taufbuch der Dorotheenstädtischen Kirche 1801, S. 1074.

„Kind: Juliane Friederike Ernestine (Bach). Pathen Hr. Geh. Secret: Elerdt, Frau Witwe Elerdt des Kindes Groß Mutter, Frau Buchhändler Braun.

Vom Hr. Pred. Mehring getauft, geb. d. 8^{ten} Sept. früh 4. get. d. 4^{ten} Octbr.“

4. Totenbuch der Jerusalemer Kirche 1801, S. 275.

„Den 29^{ten} November ist Frau Philippina Henrietta Charlotta Bach gebohrne Elerdt, des Königl. Concertmeisters Friedrich Wilhelm Bach Ehefrau, 20 Jahre 11 Monath alt, an Charlachfieber gestorben, in der Friedrichs-Str. Nr. 165 hinterl: den Witwer u. 2 minorene Töchter den 2ten December N. K.²⁾ beerdigt.“

5. Traubuch der Dorotheenstädtischen Kirche 1802, S. 1011.

„Am 3^{ten}, 4^{ten} und 5^{ten} Sonntag nach Trinitatis sind alhier aufgeboden Herr Wilhelm Friedrich Bach, Königl. Concertmeister hieselbst, mit Jungfer Wilhelmine Susanne Albrecht, des zu Minden verstorbenen Kriegsraths und Postdirectors, Herrn N. Albrecht, hinterl. jüngst. Tochter.

Bräutigam: 44 J. alt, luth. aus Bückeburg in Westphalen, des verst. Concertmstr. Hr. Joh: Christoph Bach einziger Sohn, seit 9 Monath Wittwer, 2 Kinder aus der ersten Ehe, hat den Nichtigkeitschein vom Kammergericht beigebracht.

¹⁾ Die Eintragung der Elternnamen wird im folgenden weggelassen. Meistens ist Bach als Königlichem Konzertmeister bezeichnet.

²⁾ = Neuen Kirchhofs (Belle-Alliancestraße).

Braut: 28 J. alt, luth. Eltern todt, hat sich seit mehreren Jahren hier aufgehalten.

Von Hr. Pred. Mehring in der Sacristey copul. d. 2 August.“

6. Taufbuch der alten Garnisonkirche 1805, S. 896.

„Inf.: Auguste Wilhelmine (Bach). Test. H. Deppen. Fr. Post Secret: Schmidt—nat.: d. 6^t December, beide (Eltern) lutherisch.“

7. Totenbuch der Sophienkirche 1807, S. 429. (Vgl. Nr. 3.)

„Juliane Friederike Ernestine Bach, 6 Jahre alt, Neue Schönhäuser Str. 1, † am 28. Octobr früh 10 Uhr an der Brustwassersucht. Anzeigt durch H. Secret. Ehler, Begräbnis 31. Octbr. 1/2 Kl.“

8. Taufbuch der Georgenkirche 1807, S. 371.

„Sohn: Friedrich Wilhelm Ludwig (Bach), geb. d. 10. Nov. früh um 7 Uhr, ehelich. Wohnort d. Eltern: Münzstraße Nr. 15. Getauft den 5. Jan. 1808 von H. Rolle.“

Taufzeugen: H. Stadtverordneter Kluge, H. Kaufmann Weidinger, auch Fabrikant; H. Kaufmann Hofmann, H. Kaufmann Tornow, Frau Scheime Sekretärin Fricke; Madame Zuh.“

9. Totenbuch der Sophienkirche 1808, S. 470. (Vgl. Nr. 8.)

„Wilhelm Bach, 9 Monate, † 26. Aug. früh 5 Uhr am Zahnen, Neue Schönhäuser Str. 1. Angezeigt durch Fr. Kocken, Begräbnis 28. Aug. 1/2 Kl. alter Kirchh.“

10. Totenbuch der Georgenkirche 1845, S. 277.

„Herr William Bach, pensionirter Kapellmeister, † 25. Decbr. früh 2 1/2 Uhr am Lungenschlagfluß, Alter 89 Jahre, hinterläßt Frau und 2 maj. Töchter. Wohnung: Linienstr. Nr. 113. Angezeigt beim Prediger Herrn Pils, Begräbnis 29. Decbr. Kirchhof: G : L Wahlstelle.“

11. Traubuch der Petrikirche 1849, S. 189. (Vgl. Nr. 2.)

Bräutigam: Ritter, Ludwig Albrecht Hermann, Königl. Kammergerichtsassessor zu Neu-Muppin, Sohn des Wilhelm Ludwig Ritter, penf. Postdirector zu Brandenburg a. H. (Einwilligung:) Dimissoriale von der Sophienkirche erfolgte.

Braut: Jfr. Bach, Karoline Auguste Wilhelmine, Tochter des Ernst Friedrich Wilhelm Bach, hier verstorbenen Kapellmeister. (Einwilligung:) Dimissoriale von der Sophienkirche erfolgte.

Tag der Trauung: 30. Juny; Herr Prediger Ideler lt. Atteft p. hosp.¹⁾“

12. a) Totenbuch der Georgenkirche 1858, S. 267. (Vgl. Nr. 6.)

„Auguste Bach (Geburt in der Garnisonkirche gemeldet), unverehelicht, aus Neustadt-Ewerswalde, † 12. Februar 2 1/2 Uhr Nachmittags am Lungenschlag in Neustadt-Ewerswalde, 47 Jahre, hinterläßt Mutter und 1 Stiefschwester. Angezeigt beim Prediger Opitz, Begräbnis 16. Februar. Beerdigt auf der reservirten Stelle, welche am 2^t. Juni 1846

1) pro hospite = als Gast.

von der Wittwe Bach geb. Albrecht reservirt war; mit Genehmigung des Herrn Rendant Möwes.“

b) Totenbuch der St. Marie-Magdalenenkirche zu Eberswalde¹⁾.

„Jungfrau Auguste Bach, hinterlassene Tochter des zu Berlin verstorbenen Kapellmeisters Bach, ca. 45 Jahr, hinterläßt ihre Mutter in Berlin. Starb am 12. Februar 1858, 2 $\frac{1}{2}$ Uhr, an Lungenlähmung. Begraben am 16. Februar 1858 auf dem Sophien-Kirchhof zu Berlin.“

13. Totenbuch Eberswalde. (Vgl. Nr. 5.)

„Frau Wilhelmine Bach, geb. Albrecht, hierselbst, Witwe des zu Berlin verst. Kapellmeisters Bach, 89 Jahre, hinterläßt eine majorenne Tochter, starb am 21. August 1862, 6 Uhr an Altersschwäche, begraben am 23. August 1862 auf dem Oberkirchhof.“

14. Totenbuch Eberswalde. (Vgl. Nr. 11.)

„Hermann Ritter, hier, Kreisgerichtsrat, 59 Jahre, hinterläßt seine Frau. Starb am 24. März 1871 an nervöses Fieber, begraben am 27. März 1871 auf dem Oberkirchhof.“

15. Totenbuch Eberswalde. (Vgl. Nr. 11.)

„Frau Wilhelmine Ritter geb. Bach, Witwe des verstorb. Kreisgerichtsrats Hermann Ritter, 59 Jahre, hinterläßt keine Kinder. Starb am 13. Mai 1871 an Selbstucht, begraben am 16. Mai 1871 auf dem Oberkirchhof.“

Das letzte Datum beendigt eine der zahlreichen Geschlechterreihen der 250jährigen Stammesgeschichte, vielleicht diese überhaupt. Von Wilhelm Friedrich Ernst Bach scheint die Öffentlichkeit wenig Notiz genommen zu haben. Nur Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik“ machte auf ihn aufmerksam, als der Unbekannte am 23. April 1843 in Leipzig zur Enthüllung des Denkmals seines Großvaters erschienen war²⁾. Niemand hatte von ihm gewußt, selbst Mendelssohn nicht, der so lange in Berlin gelebt hatte.

Auch heute nimmt kaum jemand Notiz davon, daß in Berlin-Friedenau, Stubenrauchstraße 69, letzte Vertreter einer Bach'schen Seitenlinie (von Johann Bernhard und Johann Ernst) leben, das fast 70jährige Ehepaar Carl Oscar Bach und Frau. Beide sind stolz, dem ruhmreichen Geschlecht anzugehören; ihre Stammtafel, die mit ihrem Namen abgeschlossen ist, gibt jedoch auch keine Auskunft über den Verbleib der Nachkommenschaft Friedemanns, deren Ermittlung sich jetzt die Forschung zuzuwenden hat.

Heinrich Miesner.

¹⁾ Für die Mitteilungen aus Eberswalde bin ich dem Küster und Rendanten der St. Maria-Magdalenen-Kirche zu Eberswalde, Herrn Albert Schwarzer, zu Dank verpflichtet.

²⁾ Vgl. Terry, Joh. Seb. Bach, S. 337. (Deutsche Ausgabe.)

Die Grabstätte Emanuel Bachs.

Als die sterblichen Überreste Emanuel Bachs am 19. Dezember 1788 in die Gruft der großen Michaeliskirche zu Hamburg getragen waren und die Tür des Gewölbes sich nach der Trauerfeier hinter den Leidtragenden wieder geschlossen hatte, war das Grab dem Blick der Außenwelt entzogen und geriet langsam in Vergessenheit; ist doch auch heute noch das Betreten des Gewölbes nur mit Erlaubnis der Kirchenbehörde gestattet. Als die Beisetzungen dort endgültig aufhörten, lagerte sich allmählich zentimeterdicker Schmutz auf den Grabplatten und verdeckte einen großen Teil der Namen jener 3000, die unter der Kirche schlummern. So mußte die Grabstätte Emanuel Bachs am 27. Juli 1925 im wahrsten Sinne des Wortes wieder entdeckt werden¹⁾. Im Sommer 1932 endlich haben einige Freunde des Bachschen Namens das Gewölbe der Kirche, wo an der Wand noch der Totenkarren von ehemals steht, wieder betreten und die ersten Blislichtaufnahmen von der Grabplatte und ihrer Umgebung gemacht, von denen wir eine darbieten²⁾. Bei den Ausbesserungsarbeiten, die nach dem großen Brande 1906 noch bis 1910 dauerten, hatte ein unwissender Handwerker ein riesiges Faß Teer gerade auf die Grabplatte Bachs gesetzt, wobei der leichtflüssige Inhalt Inschrift und Stein verfleckte, so daß eine chemische Reinigung vorgenommen werden mußte. Die Inschrift auf dem Stein, die nunmehr wieder ganz deutlich ist, lautet:

Ruhe Kammer

Carl Philipp Emanuel

Bach

Chori Musici Directoris für Sieg
und Seine Frau und Kinder nach

den Letzten Thode in 15 Jahre

nicht zu eröffnen den 28. April A° 1789

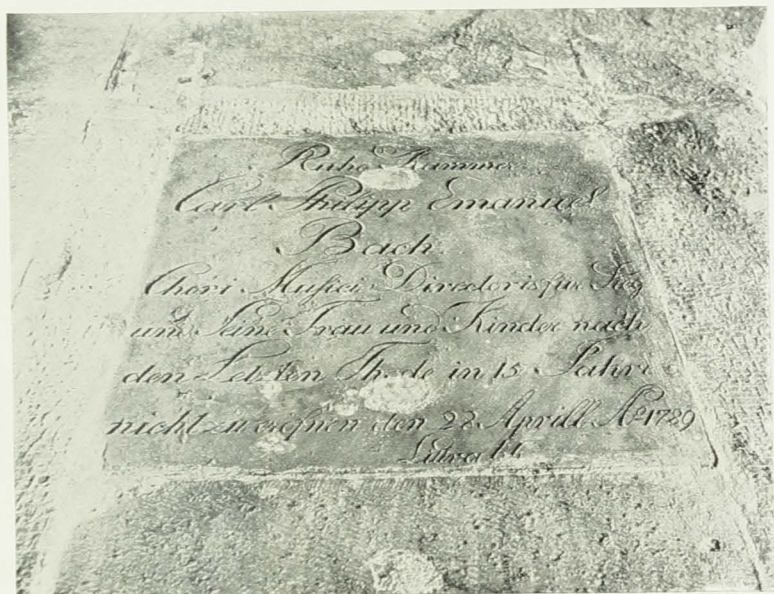
Littra bb.

In der Gruft ruhen außer Ph. E. Bach auch dessen Frau und Tochter, sein ältester Sohn, sowie Pastor Herrnschmidt. Da die Grabkammern nach 15 Jahren häufig neu vermietet wurden, entsteht die Frage, ob die Gebeine E. Bachs wirklich noch dort ruhen. Wir können das aber mit Sicherheit annehmen; denn als letzte starb 1804 seine Tochter, und 15 Jahre später, also 1819, sind keine Beisetzungen mehr in der Kirche erfolgt; auch das Löschwasser des großen Brandes von 1906 ist nicht in das Gewölbe gedrungen, so daß unsere Behauptung stimmen dürfte. Ein Denkmal hat Bach in Hamburg nicht erhalten, vor kurzem ist jedoch eine

¹⁾ Vgl. Miesner, Ph. Em. Bach in Hamburg. S. 47 ff.

²⁾ Das Lichtbild verdanken wir Herrn Hans Jürgensen-Hamburg, der zusammen mit Herrn Willy Richard Wagner allen erforderlichen Mühen sich unterzog. Letzterer hat sich nunmehr tatkräftig für eine Wiederaufführung vergebener Werke E. Bachs eingesetzt.

E. Bach-Plakette für das Johanneum geschaffen worden auf Veranlassung von Herrn Prof. Dr. Edmund Kelter.



Die Ephemeride der Musikalischen Realzeitung für das Jahr 1789, die in Speyer erschien, schrieb (S. 396) unter dem 14. Dezember im Gedenken an Ph. Em. Bach:

„Sein Geist lauscht nun der Engel Harfentönen
Und an dem Thron des Ewigen
Hört er sein Heilig nun vom Chor der Seraphinen
Und fällt anbetend hin.“

Am 14. Dezember dieses Jahres, dem Todestag E. Bachs, soll wiederum das berühmte Heilig neben andern Werken des Meisters erklingen in einer ersten großen Weibestunde in der Hamburger Michaeliskirche. Alle, die sich für ein Gelingen des Konzerts eingesetzt haben, hoffen, daß auch der Name Emanuel Bachs lebendig bleiben möge und weiterhin vergessene Werke dieses musikalischen Wegbereiters zu Gehör gebracht werden.

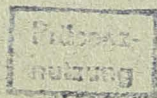
Heinrich Miesner.

02. 9. 93

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

29. 3. 96

III/9/280 JG 162/6/86



SLUB DRESDEN



3 2257744