

Bach-Jahrbuch

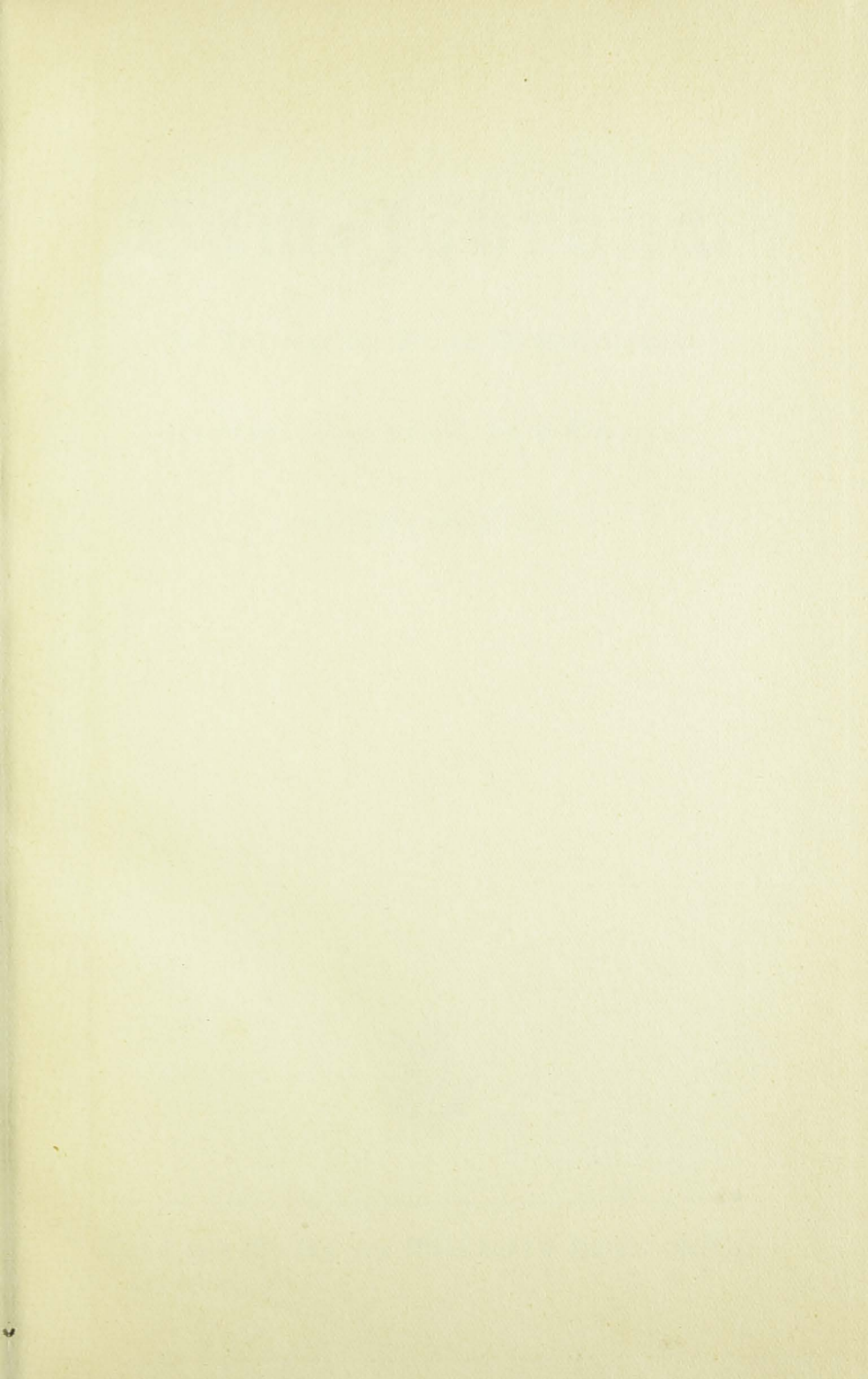
1933

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek



Bach = Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Arnold Schering

30. Jahrgang 1933



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

Bereinsjahr 34, 3



1947 I Fd 3

Inhalt

	Seite
Friedrich Smend (Berlin), Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“	1
Arnold Schering (Berlin), Kleine Bachstudien	30
Heinrich Miesner (Heide i. Holst.), Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach	71
Gotthold Hey (Rostock), Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie	77
Georg Schünemann (Berlin), J. G. Walther und H. Bofemeyer	86
Aus dem Bericht des Vorstandes über das 33. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1932 bis Juni 1933).	119
Bildbeigaben:	
Nachbildung einer Seite aus der Originalhandschrift des Weihnachtsoratoriums.	42/43
Bildnis des Reichsgrafen Joachim Friedrich von Fleming, Gouverneurs der Stadt Leipzig von 1724—1740 (+)	48/49
Bildnis von Hofrat Dr. med. Georg Ernst Stahl d. J. (1713—1772)	70/71

Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“.

Von Friedrich Emend (Berlin).

I. Abdruck und Revisionsbericht der Gesamtausgabe.

1. Zur Wiedergabe von Bachs Choralkanon über „Vom Himmel hoch“ in der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft (BG 40, S. 137–148) standen 15 Quellen zur Verfügung. (Vgl. BG 40, S. XL–XLIII.) Außer dem Original-Stich (St) und dem Autograph (Berlin, Staatsbibliothek, Mus. Ms. autogr. Bach P 271, S. 100–106, Z. 1; – künftig Autogr genannt) waren es 9 Handschriften und 4 ältere Ausgaben. Die Auswertung dieses Quellenmaterials ist durchaus unbefriedigend. Hierfür einige Belege.

2. Die Angaben des Herausgebers Ernst Naumann sind in den wichtigsten Beziehungen ungenau, im besten Fall mißverständlich. Nur ein Beispiel: Der am meisten in die Augen springende Unterschied zwischen St und Autogr ist die verschiedene Anordnung der 5 Sätze des Werkes. Was Naumann hierüber sagt, kann nicht anders verstanden werden, als daß Autogr mit seiner Gesamtordnung völlig isoliert steht. So hat ihn auch W. Wolffheim verstanden (vgl. Bach-Jahrbuch 1911, S. 48); er entdeckte in einer Handschrift der Danziger Stadtbibliothek eine frühe Kopie des Werkes und sagt davon: „Die kanonischen Veränderungen . . . sind hier ganz auffälligerweise in der vom Original-Stich und allen sonst bekannten Handschriften abweichenden Reihenfolge angeordnet, die nur Bachs Autograph zeigt.“ Tatsache ist, daß die Gesamtanordnung des Autogr in mehreren der auch Naumann vorliegenden Quellen wiederkehrt.

3. Die Zahl der fehlerhaften Angaben Naumanns ist ungewöhnlich hoch. Hierfür einige wenige Beispiele: Die Mitteilung, daß Vorlage 8 „Hauser-Dröbs“ (heute Berlin P 1108) in 20 Fällen dieselben Abweichungen von St zeige wie Vorlage 6 Berlin P 424, trifft für keinen der Fälle zu. Man hat zunächst den Eindruck, Naumann habe

die Sigel von Vorlage 8 und Vorlage 7 „Hauser, 35 Orgeltrios“ (heute Berlin P 1115) verwechselt; doch stimmen Naumanns Angaben zu P 1108 auch nicht sämtlich mit dem Befunde von P 1115 überein. — Zur Vorlage 5 Berlin P 412 bemerkt Naumann „spätere Kopie von 4“. Schon die starken Abweichungen zwischen diesen beiden Zeugen machen das ganz unwahrscheinlich. Zudem gibt Vorlage 5 Berlin P 412 am Schluß selber eine Kittelsche Kopie des Werkes als Quelle der Abschrift an; Vorlage 4 Berlin P 406 ist aber nicht von Kittel geschrieben. Die Richtigkeit der Quellenangabe in P 412 wird durch die schon erwähnte Handschrift P 1108 bestätigt, die in allen wesentlichen Zügen mit P 412 übereinstimmt und aus dem Nachlaß von Kittels Schüler Dröbs stammt. P 412 geht also nicht auf P 406 zurück; vielmehr haben P 412 und P 1108 eine Abschrift Kittels als gemeinsame Quelle.

4. Setzt die hiermit nur beispielsweise gekennzeichnete Unzuverlässigkeit von Naumanns Einzelangaben den Wert des Revisionsberichtes von BG 40 schon stark herab, so verliert dieser Bericht vor allem dadurch jede Bedeutung, daß Naumann keinen Versuch macht, die Vorlagen nach ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu gruppieren und sie nach diesem wichtigsten Gesichtspunkt auszuwerten. Auch hierfür nur wenige Belege: Dreiundzwanzigmal werden im Verzeichnis der Varianten die Lesarten der Vorlage 6 Berlin P 424 angeführt. Naumann übersieht dabei, daß P 424 eine slavische Kopie der von ihm als Vorlage 14 angeführten älteren Ausgabe von Breitkopf u. Härtel [1803—1806] ist. An Stelle von Vorlage 6 hätte daher stets Vorlage 14 angeführt werden müssen, die Naumann jedoch nur dreimal nennt. — Daß dieser Druck ferner von Vorlage 11 „Schicht-Spitta“ abhängig ist, ist Naumann wiederum entgangen. — Später werde ich zeigen, daß die Sonderlesarten des genannten Druckes (also ebenso die von P 424) als späte Entfremdungen nachgewiesen werden können und daher überhaupt nicht wissenschaftlich sind (s. unten Abschn. V, 2).

5. Naumann versagt nicht nur bei der Beurteilung dieser Quellen zweiten und dritten Ranges; auch über die beiden Quellen ersten Ranges, St und Autogr, und ihr chronologisches Verhältnis erfahren wir das Wichtigste nicht. Indem Naumann den Notentext von St seiner Edition zugrunde legt, scheint er diesen als die Fassung letzter

Hand anzusehen. (Grundsatz für den Notentext aller in BG gedruckten Werke war es, die endgültige Gestalt aufzunehmen.) W. Rüst hatte aber bereits 1875 (BG 25, 2, S. XX f.) die These aufgestellt, Autogr biete die späteste Fassung. Mit Rüsts Beweisführung setzt sich Naumann überhaupt nicht auseinander.

Ich lasse es mit diesen wenigen Beispielen genug sein. Aus dem bisher Gesagten erhellt, daß die in BG 40 geleistete Arbeit zur Aufklärung des Überlieferungsbefundes unbrauchbar ist. Wollen wir uns von der Entwicklung des Werkes ein Bild machen und dadurch zu einem gesicherten Notentext gelangen, so ist eine völlig neue Quellenuntersuchung unsere erste Aufgabe.

II. Der Umfang des Quellen-Materials.

1. Von den Quellen, die Naumann vorlagen, sind zwei heute nicht auffindbar. Vorlage 9 „Schelble-Gleichauf“ und 10 „Abschrift aus dem Nachlaß von Koitzsch“. Von der Handschrift „Schelble-Gleichauf“ teilt BG 40, S. XV mit, sie sei Eigentum der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. Trotz liebenswürdiger Bemühungen des Direktoriums konnte sie weder als jetziges noch als früheres Eigentum der Stiftung nachgewiesen werden. In dankenswerter Weise, wenn auch vergeblich, bemühten sich um ihre Auffindung ferner die Musik-Bibliothek Paul Hirsch, die Vorstände der Museums-Gesellschaft und des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. — Von der „Abschrift aus dem Nachlaß von Koitzsch“ nennt Naumann nicht einmal den damaligen Eigentümer; der Versuch ihrer Wieder-auffindung war daher von vornherein wenig aussichtsreich.

2. Die übrigen von Naumann benutzten Handschriften befinden sich mit Ausnahme von Quelle 11 „Schicht-Spitta“ in der Berliner Staatsbibliothek; Vorlage 7 „Hauser, 35 Orgeltrios“ als Mus. Ms. Bach P 1115, Vorlage 8 „Hauser-Dröbs“ als Mus. Ms. Bach P 1108. „Schicht-Spitta“ ist mit Philipp Spittas Nachlaß in die Bibliothek der Staatl. Akad. Hochschule für Musik in Berlin gelangt (Signatur: Sp 1438); für ihre Zugänglichmachung danke ich auch an dieser Stelle herzlich.

3. Als Ergänzung der von Naumann aufgezählten älteren Drucke sei nur der Vollständigkeit wegen genannt: Wien, Haslinger 1832.

4. Von großer Wichtigkeit ist der schon erwähnte Fund Werner Wolffheims (vgl. Bach-Jahrbuch 1911, S. 46—49). Das in Frage kommende Manuskript der Danziger Stadtbibliothek Nr. 4203—4204 enthält wohl die wertvollste Abschrift unseres Werkes. Wolffheims vorläufige Mitteilung, der Notentext stimme mit dem Autogr überein, trifft zwar nicht vollkommen zu; dafür ist aber sein Nachweis der Entstehung der Abschrift in den Jahren 1754—1762 überzeugend und von großer Bedeutung.

III. Original-Ausgabe und Autograph.

1. Die Original-Ausgabe (St) ist ein Einzeldruck, Umfang 4 Blatt, die letzte Seite leer. Das Titelblatt (Bl. 1^r) lautet: Einige canonische Beraenderungen / über das / Weynacht-Lied: / Vom Himmel hoch da / komm ich her. / vor die Orgel mit 2. Clavieren / und dem Pedal / von / Johann Sebastian Bach / Königl: Pohl: und Chur-Saechß: Hoff Compositeur / Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips. / Nürnberg in Verlegung Balth. Schmidts / N. XXVIII.

Mit Bl. 1^v (= Seite 1) beginnt der Notentext. Die Sätze sind gezählt (Variatio 1 usw.); ihre Reihenfolge ist: Oktaven-Kanon, Quinten-Kanon, Septimen-Kanon (diese 3 Sätze füllen S. 1 und 2), Vergrößerungs-Kanon (= S. 3 und 4), Vierteiliger Kanon (= S. 5 und 6). Die 3 ersten Sätze sind auf 2 Systemen in abgekürzter Form notiert; von der 2. kanonischen Stimme ist jedesmal nur der Anfang verzeichnet. Der 4. Satz (Vergrößerungs-Kanon) ist vollständig ausgeschrieben, und zwar als vierstimmige Partitur, Sopran, Alt, Tenor, Baß mit den entsprechenden Schlüsseln in dieser Reihenfolge untereinander; beim Sopran-Einsatz steht „dextra“, beim Einsatz des Alt und Baß „sinistra“, beim Tenor-Einsatz „Pedal“. Der vierteilige Kanon ist vollständig auf 3 Orgelsystemen notiert; er trägt noch die besondere Überschrift: „L'altra Sorte del' Canone all'rovercio, / 1) alla Sesta, 2) alla Terza, 3) alla Seconda è / 4) alla Nona.“

2. Autogr ist in dem von W. Rust BG 25, 2, S. XX f. beschriebenen Bande Bachscher Orgelchoräle enthalten. Ich kann auf diese Beschreibung verweisen, hebe zur Ergänzung nur folgendes hervor: Die Sätze sind nicht gezählt. Ihre Reihenfolge ist insofern von St

abweichend, als der vierteilige Kanon nicht den Schluß bildet, sondern die Mitte, also zwischen Quinten- und Septimen-Kanon steht. Sämtliche Sätze sind ausgeschrieben, und zwar auf den 3 üblichen Orgelsystemen¹⁾.

3. Rufts Beschreibung des unser Autogr enthaltenden Bandes stellt die Entstehung dieser Niederschrift so dar, daß die eigenhändige Aufzeichnung der Choralkanons in Bachs allerletzte Lebensstage fällt. So überzeugend diese Darstellung ist, eine Nachprüfung bleibt uns nicht erspart, da Naumann (BG 40) und vor ihm Griepenkerl im 5. Bande von Bachs Orgelwerken (Leipzig: Peters 1847) den Standpunkt vertreten, daß die in St gebotene Fassung noch später sei.

4. Gehen wir zunächst von der Notation aus. Statt der abgekürzten Notierung des Oktaven-, Quinten- und Septimen-Kanons, wie sie in St vorliegt, bietet Autogr diese Sätze in extenso; jedoch ist deutlich zu erkennen, daß dieser Reinschrift eine Vorlage voranging, die wie St diese Sätze in abgekürzter Form bot. Der Schluß-Takt des Septimen-Kanons lautet im Autogr:



Die \sim über dem ersten Viertel erklärt sich mühelos aus dem Bild, das die beiden Schluß-Takte desselben Satzes in St bieten:

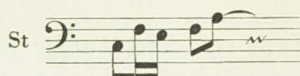


Die erste der beiden hier beim Pedal stehenden \sim bedeutet, daß die dem Pedal kanonisch folgende Stimme mit dem diesem f entsprechenden e' abschließen solle. Sie blieb versehentlich auch in dem vollausgeschriebenen Satz im Autogr stehen. Mit anderen Worten: die Notation des Autogr ist auf die von St zurückzuführen.

¹⁾ Faksimile des Oktaven-Kanons und der Schlußtakte des Vergrößerungs-Kanons in „J. S. Bachs Handschrift“ (BG 44) Blatt 141 und 142.

5. Wir finden im Autogr Rasuren, die die Lesarten von St als ursprünglich auch hier stehend erkennen lassen. Hierfür 2 Beispiele

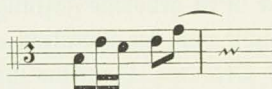
a) Septimen-Kanon, Takt 7, Pedal:



So ursprünglich auch im Autogr. Durch Rasur wird daraus



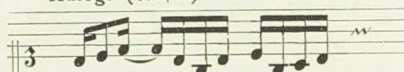
Die kanonisch folgende Stimme lautet hier sogar noch unkorrigiert



b) Vergrößerungs-Kanon, Takt 15, Oberstimme:

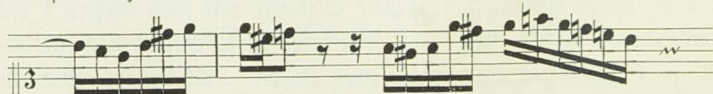


Autogr (Rasur)

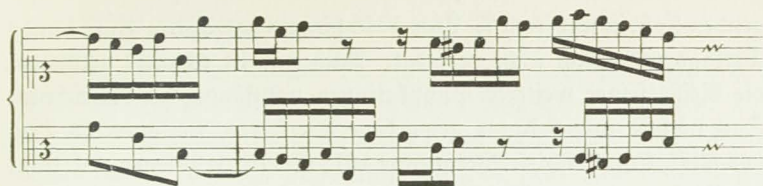


Auch hier schwankt im Autogr die Lesart, indem die in doppelten Notenwerten folgende Kanonstimme (Takt 30) noch den Notentext von St bietet.

6. Auch wo äußere Bezeugung dieser Art nicht vorliegt, haben wir aus inneren Gründen (Verbesserung der Stimmführung) zahlreiche Belege dafür, daß die Fassung von Autogr die spätere ist. Da zu hoffen ist, daß aus dem Varianten-Verzeichnis einer Neu-Ausgabe demnächst ein vollständiges Bild zu gewinnen ist, beschränke ich mich hier auf ein Beispiel: St liest im Oktaven-Kanon, Takt 7/8 (Oberstimme)



Man mag beim Aussetzen die Versetzungszeichen in geschicktester Weise anbringen, in jedem Fall ist die Fassung von Autogr vorzuziehen:



7. Unsere bisherigen Feststellungen haben W. Ruffs These, daß Autogr die späteste Fassung bietet, bestätigt; allerdings nur in beschränktem Umfang, nämlich in bezug auf die Art der Kanon-Notierung und die Einzellesarten. Ruff sagt wörtlich (BG 25, 2, S. XX): „In bestimmten, kräftigen Zügen begegnen wir einer Keinschrift der Choralvariationen ‚Vom Himmel hoch‘, die Bach bereits 1747 durch den Stich veröffentlicht hatte, hier aber mit verbesserten Lesarten in neuer Ordnung eigenhändig wiedergibt.“ Dafür daß auch in der Gesamt-Ordnung St den alten echten Notentext Bachs bietet, daß die Reihenfolge der Sätze im Autogr also eine spätere Umgestaltung darstellt, können wir aus der bloßen Vergleichung unserer beiden Quellen keine Anhaltspunkte gewinnen. Die Frage soll im Zusammenhang der Formunter-suchung geklärt werden (siehe unten Abschn. VII, 7).

8. Dagegen ist hier der Ort, auf die Frage nach der Herausgabe von St einzugehen. Spitta vertrat den Standpunkt, daß St auf Bachs eigene Veranlassung herausgegeben worden sei (Bach, Bd. 2, S. 846), und Bach schon 1747 bei seinem Eintritt in die Mizlersche Societät sein Kanon-Werk gestochen überreicht habe. Spittas Begründung hierfür ist folgende: St trägt die Verlagsnummer 28. Nr. 27 desselben Verlages, ein Klavier-Konzert von Phil. Em. Bach, erschien nach dessen eigener Angabe 1745. Bei der Rührigkeit des Verlages von B. Schmid ist nach Spitta 1746 der späteste mögliche Termin für das Erscheinen von St. Zum Belege für diese Rührigkeit weist Spitta auf die frühere Tätigkeit von B. Schmid hin:

- 1738 erschien Nr. 9 seiner Verlagswerke,
- 1741/42: Nr. 16 (Bach, Klavier-Übung, Teil 4),
- 1742: Nr. 20,
- 1745: Nr. 27.

Man kann jedoch schon hier ein Abflauen der Verlagstätigkeit bemerken. In den Jahren 1738—42 sind es 12 Werke, in den drei fol-

genden Jahren nur noch 7. Über 1745 hinaus hat Spitta B. Schmid's Verlagsproduktion nicht verfolgt. Auch mir ist es nicht gelungen, die Reihe seiner weiteren Publikationen vollständig zu verzeichnen. Das nächste mir bekannt gewordene Werk des Verlages (2 Trio von Phil. Em. Bach — Wotquenne 161) ist 1751 erschienen und trägt die Verlagsnummer 33. Man sieht, daß die Verlagstätigkeit weiter zurückgeht: Die Jahre 1746—51 haben nur noch 6 gezählte Drucke ans Licht gebracht. Etwas anders färbt sich das Bild, wenn man feststellt, daß nicht alle Publikationen unseres Verlages numeriert sind. Das Britische Museum besitzt die „Nürnbergischen Kirchenlieder“ von 1748, die bei B. Schmid ohne Stichnummer erschienen. Somit haben wir 6 (bzw. 7) Verlagserzeugnisse von Schmid in dem Zeitraum von 6 Jahren (1745—51) unterzubringen, sind daher keineswegs genötigt, wegen der „Rührigkeit“ des Verlages das Erscheinen der Choral-Kanons in das Jahr 1746 zu verlegen.

9. Spittas Datierung steht außerdem im Widerspruch zum Nekrolog (Bach-Jahrbuch 1920, S. 26): „Zur Societät hat er den Choral geliefert: Vom Himmel hoch da komm ich her, vollständig ausgearbeitet, der hernach in Kupfer gestochen worden.“ Hiernach ist der Stich erst nach Bachs im Juni 1747 erfolgten Beitritt zur Societät hergestellt worden. Die Worte „vollständig ausgearbeitet“, die in der Tat nicht ganz deutlich sind, geben Spitta Veranlassung zu der Annahme, der ganze Schlußabschnitt des Nekrologs sei gar nicht von einem Musiker verfaßt, beruhe auf halb verstandenen Mitteilungen aus zweiter oder dritter Hand und habe daher keinen historischen Wert. Dem steht jedoch das klare Zeugnis Phil. Em. Bachs entgegen, der am 13. Januar 1775 an Forkel schreibt: „Meines seel. Vaters Lebenslauff . . . ist vom seel. Agricola u. mir . . . zusammengestoppelt worden, u. Mizler hat blos das, was von den Worten: In der Societät angehet, bis ans Ende, dazu gesetzt.“ (Bach-Urkunden [1917], I. Brief.) Hiernach sind die auf unser Werk bezüglichen Angaben des Nekrologs im höchsten Grade bedeutsam; und zwar interessiert uns zugleich der Termin für das Erscheinen von St (nach Juni 1747) und der Umstand, daß Mizler nichts von einer Mitwirkung Bachs bei der Herausgabe meldet¹⁾.

¹⁾ Dörffel vertrat (BG 45, 1, S. XLVIII.) den Standpunkt, erst nach Bachs Tode sei das Werk der Societät durch Phil. Em. Bach überreicht worden.

IV. Spätere Quellen: a) Die St-Gruppe.

1. Die weiteren Quellen für unser Werk, d. h. Abschriften und ältere Drucke, gliedern sich in 2 klar unterschiedene Gruppen: Die eine bietet im wesentlichen die St-Fassung; die andere schließt sich in entscheidenden Punkten der Autogr-Fassung an. Dies bezieht sich sowohl auf das Gros der Einzellesarten wie auf die Gesamtanordnung der Sätze. Die von uns zunächst betrachtete St-Gruppe setzt sich folgendermaßen zusammen:

Handschriften: Berlin P 291; P 406; P 412; P 1108.

Drucke: Wien, Haslinger 1832;

Leipzig, Peters 1847, in Bd. 5 der Orgelwerke;

Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1849 (Einzeldruck).

2. Die 3 gedruckten Quellen sind sämtlich Nachdrucke von St. Der einzige bedeutsame Unterschied ist der, daß die 3 ersten Sätze in diesen Ausgaben vollständig ausgeschrieben sind. Dafür daß diese Kanon-Ausarbeitungen von Bach stammen, ist kein Anhaltspunkt gegeben. Für die geringfügigen Abweichungen von St in der Peters'schen Ausgabe wird Autogr ausdrücklich als Quelle genannt; daß der Breitkopfsche Einzeldruck einige Kleinigkeiten aus der 1803 bis 1806 im gleichen Verlag erschienenen Ausgabe übernahm, ist leicht zu sehen. Selbständige Bedeutung haben daher diese Quellen nicht.

3. Dasselbe gilt, wie man auf den ersten Blick erkennen kann, von den Handschriften P 406, P 412 und P 1108. Sie sind bloße Abschriften von St. Hierbei sind zudem größte Mißverständnisse untergelaufen. (Daß P 412 und P 1108 zunächst aus einer gemeinsamen Quelle stammen, einer Abschrift Kittels, wurde schon im Abschn. I, 3 gesagt; sie sind also Tochterabschriften von St.) Die Hinzufügung der 2. Kanonstimme in den in St abgekürzt notierten Sätzen kommt auf Rechnung der Kopisten und stellt ihrem Können auf diesem Gebiet kein gutes Zeugnis aus.

Dies ist aus 2 Gründen unmöglich: 1. Aus der Stichnummer geht hervor, daß St in dem Zeitraum von 1746—1751, und zwar wohl sicher in dessen erster Hälfte erschien; 2. wäre es Phil. Em. Bach gewesen, der erst nach Bach's Tode das Werk der Societät übergab, so hätte er fraglos nicht die frühere Fassung, sondern die endgültige des Autogr gewählt, zumal da der diese Reinschrift enthaltende Band an ihn vererbt wurde. — Wie Kresschmar (BG 46, S. XXI, Anm. 8) zu der nach äußerer wie nach innerer Beurteilung unmöglichen Datierung 1723 kommt, ist nicht ersichtlich.

4. P 291 scheint auf den ersten Blick ernsthafter in Betracht zu kommen. Genaueres Zusehen läßt jedoch erkennen, daß auch diese Handschrift auf keine andere Quelle als St zurückgeht. Sie war, bevor sie dem Sammelband P 291 einverleibt wurde, selbständig und hatte den Zweck, St durch vollständige Notierung der 3 mehrerwähnten Kanon-Sätze zu ergänzen. Sie enthält deshalb auch nur diese 3 Kanons, ist von gleichem Format wie St und im Titelblatt und Schriftbild diesem Muster nach Möglichkeit angeglichen. Der Abschreiber, S. Hering, der bekannte Chorpräsekt Phil. Em. Bachs, hat seine Vorlage sorgfältig kopiert. Der Kanonsatz ist korrekt, wenn auch der Vergleich mit Autogr beweist, daß z. B. in der Anbringung der Versetzungszeichen Bachs Absicht nicht immer getroffen ist.

5. Nach den Mitteilungen, die Naumann von den beiden nicht mehr auffindbaren Abschriften macht (s. oben Abschn. II, 1), stimmten sie in allen wesentlichen Zügen mit den bisher besprochenen Kopien überein. Da diese ganze Gruppe von Zeugen ohne textkritische Bedeutung ist, können wir den Verlust verschmerzen.

V. Spätere Quellen: b) Die Autogr-Gruppe.

1. Nach Ausscheiden der St-Gruppe bleiben folgende Quellen übrig:
Handschriften: Danzig, Stadt-Bibl. Nr. 4203—4204 (s. oben

Abschn. II, 4);

Berlin P 1115;

Schicht-Spitta;

Berlin P 424.

Drucke: Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1803—1806;

Braunschweig, Litolf; in W. Volkmars Orgelarchiv,
Bd. 3, Nr. 14 (nur Oktaven-Kanon).

2. Die Volkmarsche Wiedergabe des Oktaven-Kanons ist ein in unwesentlichen Punkten veränderter Abdruck des Satzes nach der Breitkopfschen Ausgabe 1803—1806. Wir haben sie daher zu vernachlässigen. — Auch P 424 scheidet aus unserer Betrachtung aus, da bloße Kopie des Druckes von 1803—1806 (s. oben Abschn. I, 4). — Dieser Druck selber bietet, wie alle weiteren Zeugen dieser Gruppe, die 5 Sätze des Werkes in der Reihenfolge von Autogr, jedoch nicht unmittelbar aneinander anschließend: Der Oktaven- und Quinten-

Kanon stehen als Nr. 29 und 30 im 3. Heft der Sammlung; die 3 übrigen Sätze folgen erst als Nr. 34—36 im 4. Heft. Die Erklärung hierfür bietet „Schicht=Spitta“. Diese Handschrift diente als Vorlage für die Edition; der Herausgeber J. G. Schicht entnahm mit Ausnahme der Schüblerschen Choräle den gesamten Stoff für die 4 Hefte dem in seinem Besitz befindlichen Manuskript. Von den 5 Sätzen unseres Kanon=Werkes ist zwar heute in dem Bande „Schicht=Spitta“ nur noch ein kleiner Rest (Takt 1—14 des Oktaven=Kansons) erhalten; die folgenden Blätter fehlen. Daß auf ihnen aber das ganze Werk zusammenhängend verzeichnet war, geht aus einer von Schichts Hand geschriebenen Inhaltsübersicht am Ende des Bandes hervor. Die Auseinanderreißung kommt also auf Schichts Rechnung. Leider nahm er noch weitere Eingriffe vor. Wie alle als Stich=Vorlage dienenden Sätze der Handschrift, so zeigen auch Takt 1—14 des Oktaven=Kansons willkürliche Korrekturen von seiner Feder. Die Schicht=spittsche Ausgabe kommt damit als Quelle nicht in Frage.

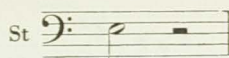
3. Der ursprüngliche Befund der erhaltenen 14 Takte in „Schicht=Spitta“ zeigt die nächste Verwandtschaft mit „Danzig“ und P 1115; und diese beiden Abschriften sind auch im übrigen Werk von der auffallendsten Übereinstimmung. P 1115 ist kaum vor 1800 geschrieben; die Abschrift ist sehr sorgfältig. Der Gesamttitel der Handschrift lautet „Bach, 35 Orgeltrios“. Der Band enthält jedoch weniger Sätze, so daß man annehmen muß, es handelt sich um Kopie einer älteren, umfangreicheren Handschrift dieses Titels, die jedoch nicht vollständig ausgeführt wurde. Die Beziehungen zwischen „Schicht=Spitta“, „Danzig“ und P 1115 sind nun so geartet, daß trotz nächster Verwandtschaft keiner der Texte auf einen der anderen zurückgeführt werden kann, vielmehr alle aus einer gemeinsamen Quelle hergeleitet werden müssen.

4. Diese gemeinsame Quelle (künftig Q genannt) ist nicht identisch mit Autogr. Der Text zeigt zwar große Ähnlichkeit mit Autogr; an nicht ganz wenigen Stellen haben wir jedoch die St=lesarten vor uns, so z. B. in den im Abschnitt III, 5 angeführten Fällen. Da es sich hier um Korrekturen im Autogr handelt, ließe sich der Befund von „Danzig“ und P 1115 so erklären, daß Autogr vor Anbringung dieser Korrekturen kopiert worden sei. Dies ist jedoch außerordent-

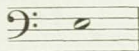
lich unwahrscheinlich. Für die Herstellung des Autogr stand, wie Ruß überzeugend nachwies (s. oben Abschn. III, 3), nur ganz wenig Zeit zu Gebote. Bach mußte daher innerhalb dieser Zeitspanne zwischen der ersten Niederschrift und der Durchsicht eine Pause eingelegt haben, die zur Anfertigung einer Abschrift des noch nicht durchgesehenen Autogr benutzt worden wäre. Die im Autogr auftretenden Korrekturen erweisen sich ferner als im unmittelbaren Zusammenhang mit der Niederschrift angebracht; eine Durchsicht hat, das beweisen die im Autogr verhältnismäßig häufigen Versehen, nicht stattgefunden. (Beispiele auch hierfür s. oben Abschn. III, 5.)

Q ist nicht mit Autogr identisch; dies zeigen eindeutig die Fälle, in denen wir in Q die St-Lesarten antreffen, ohne daß im Autogr eine Korrektur vorläge. Hierher gehört schon die Überschrift über dem Anfang des Oktaven-Kanons. Autogr liest (ohne Korrektur) „Vom Himmel hoch . . .“; wie St bieten „Danzig“ und „Schicht=Spitta“ „Von Himmel hoch . . .“. Wenn P 1115 hier „Vom . . .“ liest, so ist das ohne Schwierigkeit als Kopisten-Änderung, Angleichung an den üblichen Lied-Text, zu erklären. Q las zweifellos wie St „Von . . .“. — In Takt 27 des vierteiligen Kanons findet sich im Autogr bei der Oberstimme die Vorschrift Forte. Das F des Wortes ist in einem Federzuge mit der vorangehenden Viertelpause geschrieben, das Wort ist also nicht nachträglich hinzugefügt, sondern gehört zum ursprünglichen Bestand des Autogr. In Übereinstimmung mit St fehlt diese dynamische Vorschrift in „Danzig“ und P 1115, sie fehlte also auch in Q; Q ist nicht identisch mit Autogr. — Verwandt mit diesen beiden Fällen ist ein dritter. Die Takt-Vorschrift des Oktaven-Kanons lautet im Autogr für die 3 Systeme verschieden; für die beiden Hände sind $\frac{12}{8}$ vorgeschrieben, für das Pedal C. St notiert den Satz auf 2 Systemen (s. oben Abschn. III, 1); für beide, also auch für das Pedal, lautet die Vorschrift $\frac{12}{8}$. Wenn „Danzig“, „Schicht=Spitta“ und P 1115 übereinstimmend für alle 3 Systeme $\frac{12}{8}$ vorschreiben, so kann dies nicht auf Autogr zurückgehen. Die gemeinsame Quelle Q stand vielmehr in diesem Punkt St näher als Autogr.

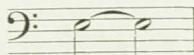
Daß Q zwischen den Lesarten von St und Autogr stand, können wir schließlich an einigen charakteristischen Beispielen belegen. Im Takt 12 des Quinten-Kanons (Pedal) bietet



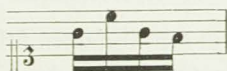
Im Autogr lesen wir dafür, ohne daß Korrektur vorliegt,



Wenn wir diesen Pedaltakt in „Danzig“ und P 1115 in der Form



notiert finden, so erklärt sich dieser Befund daraus, daß in Q aus der St-Lesart durch Korrektur die Autogr-Lesart hergestellt worden war, und diese korrigierende Notation in die nach Q hergestellten Kopien mechanisch übernommen wurde. Das Vorhandensein solcher Korrekturen in Q läßt sich auch sonst nachweisen, z. B. im Quinten-Kanon, Takt 10, letztes Viertel, r. H. St liest



Autogr macht daraus



Zur Verdeutlichung der nicht ganz leicht lesbaren Figur setzt Bach den Buchstaben e über das 2. Sechzehntel. „Danzig“ liest fehlerhaft



Hieraus ist der Befund von Q deutlich erkennbar. Bei dem korrigierenden Hinaufrücken der Note von c⁴ nach e⁴ hatte der Kopf noch die oberste System-Linie überschritten und konnte bei flüchtiger Abschrift als d⁴ gelesen werden. (P 1115 liest die Figur richtig, vielleicht auf Grund der eindeutigen, auch in „Danzig“ richtigen Fassung der Kanon-Antwort.)

Auch ohne daß Lesarten-Veränderung durch Korrektur vorlag, muß Q an einzelnen Stellen schwer lesbar gewesen sein. Hierher gehört Takt 3 des Oktaven-Kanons (r. H.). Statt des richtigen



liest „Danzig“



„Schicht Spitta“



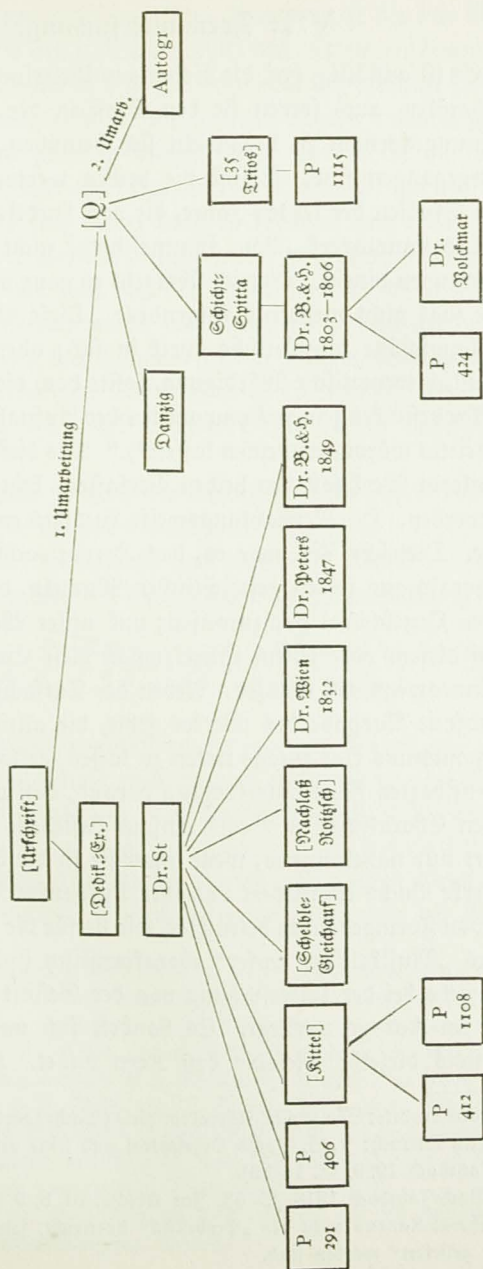
P 1115 las ursprünglich wie „Schicht-Spitta“, suchte den Fehler jedoch durch nachträglich vorangestellte $\frac{3}{4}$ zu beheben. Zu Unsicherheiten dieser Art bietet Autogr keinen Anlaß.

VI. Ergebnis der textkritischen Untersuchung.

1. Wir haben uns nach dem Gesagten folgendes Gesamtbild von der Entwicklung des Notentextes zu machen: Die Gestalt des Werkes, wie es in der Urschrift vorlag, ist in bestimmten Einzelheiten (Notation, Einzel-Lesarten) noch in St erhalten (s. oben Abschn. III, 4–6). Während die erste Niederschrift in seinen Händen blieb, überreichte Bach der Mizlerschen Societät eine Reinschrift. Nach diesem Dedikations-Exemplar wurde später St hergestellt, ohne daß Bachs Mitwirkung bei der Herausgabe nachweisbar wäre (s. oben Abschn. III, 8. 9). Die Urschrift erfuhr durch den Komponisten eine durchgreifende Umgestaltung; deren Ergebnis haben wir in den Q-Lesarten von „Danzig“, „Schicht-Spitta“ und P 1115 vor uns (s. oben Abschn. V, 3. 4). Diese Überarbeitung geschah durch korrigierende Eintragung in das älteste Manuskript, das hierdurch an vielen Stellen schwer lesbar wurde. Bach entschloß sich daher zur Herstellung einer neuen Reinschrift, unseres Autogr. In Einzelheiten erfuhr dabei der Notentext eine nochmalige Überarbeitung.

2. Deutlich ist dabei, daß Q bereits alle Kanons in extenso enthielt, Bach also die 3 ursprünglich einstimmig notierten Sätze (s. oben Abschn. III, 4) vollständig ausführte; ebenso, daß die Q-Fassung die Sätze in der Reihenfolge des Autogr bot.

3. Bevor ich zur Formunterfuchung übergehe, die zugleich die Frage nach der Gesamtordnung des Werkes in der Urſchrift beantwortet wird, laſſe ich zur Veranschaulichung des bisher Dargeſtellten ein Stemma der Quellen folgen. Die in [] gefetzten Stücke ſind nicht erhalten; die mit Dr. bezeichneten ſind Drucke.



VII. Formuntersuchung.

1. Es ist auffällig, daß die bisherigen Untersuchungen von Bachs Orgelchorälen, auch soweit sie den Stoff in der Gesamtheit seiner Erscheinungsformen zu behandeln sich bemühen, an unserm Werk vorübergegangen sind. Selbst die beiden wertvollsten hierher gehörigen Studien der letzten Jahre, die von Luedtke¹⁾ und Dietrich²⁾, ziehen das Kanonwerk „Vom Himmel hoch“ nicht in den Kreis ihrer Betrachtungen hinein. Dietrich übergeht es ganz mit Stillschweigen; Luedtke sagt nicht mehr als folgendes: „Diese Variationen bergen zwar klangschöne musikalische Lyrik in sich; aber sie beanspruchen vornehmlich theoretische Würdigung, sollte doch die gelehrte Haltung dieses Probestückes seinen Komponisten der Aufnahme in die Mizler'sche Societät würdig erscheinen lassen³⁾.“ Aus dieser Haltung gegenüber unserm Werk soll den beiden Verfassern keinerlei Vorwurf gemacht werden. Der Betrachtungsweise Luedtkes entziehen sich unsere 5 Sätze. Dietrichs Ziel war es, das Hervorwachsen des Bachschen Orgelchorals aus seinen geschichtlichen Wurzeln, d. h. aus dem vorbachschen Orgelchoral nachzuweisen; und unser Werk läßt sich höchstens in diesem oder jenem Einzelzug in diese Entwicklung eingliedern, keineswegs als Ganzes. Neben der Tatsache, daß bisher eine einwandfreie Ausgabe des Werkes fehlt, die allein imstande wäre, den Organismus klar zutage treten zu lassen, erklärt sich das Fehlen einer ernsthaften Formuntersuchung daraus, daß unsere Kanons im gesamten Choralschaffen Bachs einsam dastehen. Man kann ihrer Eigenart nur nahekommen, wenn man sie in die Reihe der anderen Spätwerke Bachs eingliedert und ihre Aufbauformen als Repräsentanten von Formgedanken betrachtet, wie sie für die „Kunst der Fuge“ und das „Musikalische Opfer“ charakteristisch sind.

Ich gehe bei der Untersuchung von der Gestalt des Werkes aus, wie sie im Autogr vorliegt. Es handelt sich um Kanonsätze, bei denen stets dieselbe Melodie den Kern bildet. Hierbei sind zwei

¹⁾ Hans Luedtke: Seb. Bachs Choralvorspiele (Bach-Jahrbuch 1918, S. 1—96).

²⁾ Fritz Dietrich: J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln (Bach-Jahrbuch 1929, S. 1—89).

³⁾ Bach-Jahrbuch 1918, S. 53. Im Abschn. III, 8, 9 habe ich gezeigt, daß unsere Choral-Kanons nicht als „Probestück“ überreicht, sondern erst später „zur Societät geliefert“ worden sind.

prinzipiell verschiedene Fälle möglich. Entweder ist die den Mittelpunkt bildende Weise als c. f. behandelt, der mit einem kanonischen Kontrapunkt ausgestattet ist (Cp-Kanon); oder die Melodie selber ist Gegenstand der Kanonbildung (thematischer Kanon). Es unterliegt keinem Zweifel, daß jeder in diesem Sinn thematische Kanon ein tiefer in den Gegenstand eindringendes Geschehen ist, als der kunstreichste Cp-Kanon es sein kann; denn es bedeutet eine weit größere Intensität, wenn der Kanon-Vorgang von dem thematischen Kern des Ganzen, in unserm Fall von der Choralmelodie, Besitz ergreift, als wenn er die innerlich davon nicht berührte Hauptsache nur begleitet. Beide Formen des Kanons sind in unserm Werk vertreten; der Beginn des vierteiligen Mittelsatzes ist ein thematischer Kanon reiner Prägung, der das Werk eröffnende Satz ist ein ebenso reiner Cp-Kanon¹⁾.

2. Untersuchen wir zunächst die Gestalt dieses Eingangs=Satzes. Seine Gesamtform ist einerseits durch den Ablauf des c. f. bestimmt, andererseits durch die thematische und motivische Arbeit der Gegenstimmen. Betrachten wir das Hauptthema der Kanonbildung:



Es tritt als Ganzes zunächst zu Beginn des Satzes auf, dann als Abrundung reprisenartig noch einmal, unmittelbar vor Eintritt der letzten c. f.-Zeile (Takt 13). Die melodische Ähnlichkeit zwischen dem Beginn der 1. und der 4. Zeile der Choralweise legt an sich schon Anklang, bzw. Wiederaufnahme von bereits erklangenen Wendungen der Gegenstimmen nahe²⁾. Neben dieser die Gliederung der Kanon-

1) Denselben prinzipiellen Unterschied in der Kanonbildung finden wir im „Musikalischen Opfer“. Die den Mittelpunkt des Ganzen bildende Melodie ist hier das Thema Regium; fünf Kanons sind Cp-Kanons, die fünf anderen thematische Kanons. Es ist bei der grundsätzlichen Verschiedenheit beider Typen fraglos methodisch richtig, daß sowohl H. Th. David (Wachfeier der Stadt Leipzig 1928, S. 8) wie auch H. J. Moser und H. Diener (Jahrbuch der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik, 2. 1928/29, S. 56 ff.) bei dem Versuch, dies Werk durch Gesamtordnung der Sätze zu einen organischen Ganzen zu formen, diese beiden Satzgruppen zueinander in Kontraposition bringen.

2) Vgl. Dietrich im Bach-Jahrbuch 1929, S. 68, wo die geschichtlichen Wurzeln dieser Formgebung klargelegt werden.

stimmen entscheidend bestimmenden Wiederaufnahme des Anfangs begegnet uns eine Fülle motivischer Anklänge, Umbildungen usw. aus dem Hauptthema des Kanons, die hier zu verfolgen zu weit führen würde. Wichtig ist jedoch die Feststellung, daß das Kanonthema unabhängig von der Choralweise erfunden ist. Gegen diese Behauptung scheint es allerdings zu sprechen, wenn wir in einem früheren Orgelchoral Bachs über „Vom Himmel hoch“ (BG 40, S. 97) ganz ähnlichen Linien begegnen; im Zwischenspiel nach der 1. Zeile finden wir sogar folgende Figuration:



Ebenso in der Variante zu dem Satz BG 40, S. 159. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß Bach sehr ähnliche, wenn nicht dieselben Linien sowohl im Zwischenspiel zwischen den Zeilen, wie auch als Kontrapunkte zum c. f. bei anderen Melodien verwendet. Für die Zwischenspielverwendung sei an „Ach, was ist doch unser Leben“ (Bach, Orgelwerke, neue Peters-Ausgabe Bd. 9, S. 68) erinnert:



Imitatorisch behandelt Bach eine ganz eng mit dem Kanonthema unseres Werkes verwandte Tonfolge in dem Satz „Christe, du Lamm Gottes“ des Orgelbüchleins (BG 25, 2, S. 30):



Die Unabhängigkeit des Kanonthemas von der Choralweise „Vom Himmel hoch“ darf hiermit als sicher gelten¹⁾. Der Satz erweist sich danach als ein in jeder Beziehung reiner Cp-Kanon.

3. Bemerkenswert ist, daß Bach nicht sogleich und unvermittelt auf den Cp-Kanon einen thematischen Kanon folgen läßt. Er schaltet vielmehr eine Übergangsform ein: Wir finden sie im Quinten-Kanon. Er gehört seinem Wesen nach in die Gruppe der Cp-Kanons, d. h. die Melodie als Ganzes tritt nur einmal auf, als c. f., begleitet von kanonischem Geschehen; aber in das Material der Kanonbildung dringt die Choralweise mit der sie kennzeichnenden Anfangszeile ein. Der Satz beginnt:



Hierbei ist wichtig, daß diese Choralzeile dieselbe formbestimmende Aufgabe innerhalb des Quinten-Kanons erfüllt, die der Beginn des kanonischen Kontrapunkts im Oktaven-Kanon hatte; sie kehrt, den Satz abrundend, in Takt 16 vor dem Eintritt der letzten Zeile des c. f. wieder. Aber nicht unverändert; sie hat die rhythmische Prägung der Anfangszeile des c. f.



angenommen und lautet nunmehr:



Damit weist sie mit sich steigender Deutlichkeit darauf hin, daß nunmehr die Choralmelodie aus ihrer Unberührtheit vom kanonischen Geschehen heraustreten und selber Gegenstand der Kanonbildung werden wird. Ist schon hiermit die Bedeutung der Choralweise

¹⁾ Vgl. auch Dietrichs Hinweis auf die allgemeine Bedeutung der Stalensmotivik, gerade im Sertolen-Rhythmus, für Bachs gesamtes Orgelchoralwerk (Bach-Jahrbuch 1929, S. 42—43).

weit größer als im Oktaven-Kanon, so können wir dies auch in anderer Weise sehen: Die Choralzeilen des c. f. sind dichter aneinandergerückt als im vorhergehenden Satz; statt der anderthalb Takte Pause, die dort jede c. f.-Zeile von der nächsten trennte, setzt hier der c. f. jedesmal nur einen halben Takt aus. Beachtenswert ist dabei die Umgestaltung, die der c. f. bei der ersten Durcharbeitung erfuhr. In St schließen die 1. bis 3. Choralzeile mit $\overset{\frown}{\text{f}}$, die Pausen zwischen den Zeilen nehmen einen ganzen Takt ein. Schon in der Q-Fassung verlängert Bach die drei Endnoten auf das Doppelte $\overset{\frown}{\text{f}} \overset{\frown}{\text{f}}$ und rückt damit die Zeilen des c. f. bis auf einen Halbtakt aneinander (s. oben Abschn. V, 4).

4. In dem sich anschließenden Satz sind die Abstände zwischen den Choralzeilen verschwunden; dieser äußeren Verdichtung entspricht die innere Intensivierung. Was sich mit dem Eindringen der ersten Choralzeile in die Kanonstimmen des zweiten Satzes anbahnte, wird hier vollkommen durchgeführt; jede Choralzeile wird mit sich selber kanonisch beantwortet. Als organische Weiterbildung der bisherigen Entwicklung der Komposition tritt die reine Form des thematischen Kanons auf. Wir sind hier im Mittelpunkt des Werkes angelangt. Und erst hier spricht Bach seine ureigenste Sprache. Die Verwendung des Kanons zur Kontrapunktierung des c. f. gab es schon im vorbachschen Orgelchoral. Die kanonische Führung der Choralweise selber finden wir erst bei Bach¹⁾. Man kann nicht umhin, daran zu erinnern, daß Bach auch in den chiasmisch-zyklisch aufgebauten Herzstücken der Passionen und in der Motette „Jesu, meine Freude“ nur im Mittelpunkt die ihm von allen Kompositionsformen wesensverwandteste (in diesem Fall die Fuge) erklingen läßt²⁾.

Biermal hintereinander wird die Choralmelodie kanonisch behandelt, in der Sext, Terz, Sekunde und None, und zwar stets als

¹⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1929, S. 53, wo Dietrich auch auf den tiefen symbolischen Sinn dieser Kanonbehandlung hinweist.

²⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1928, S. 35 u. 40. Hat von dem ganzen Werk zu gelten, was A. Schering (Bach und das Symbol — Bach-Jahrbuch 1925, S. 41 ff.) von der Kanontechnik im Allgemeinen sagt, daß sie als solche durch „Betonen des Gegensatzes von Freiheit und Determinismus“ dem Hörer die Richtung auf das Spekulative weist und damit symbolhaften Charakters ist, so tritt mit dem genuin Bachschen Choral-Kanon eine Symbolik höherer Ordnung ein, auf die hingewiesen zu haben Friß Dietrichs Verdienst ist (s. die vorige Anm.).

„Canon contrario motu“. Wie nah verwandt diese 4 Teile des Satzes untereinander sind, geht aus der folgenden Notierung der jedesmaligen Anfangszeile hervor:

Takt 1 ff.

Takt 14 ff.

Takt 27 ff.

Takt 39 ff. 1)

Wesentlich ist, daß mit Takt 27 die im ganzen Werk bisher festgehaltene Dreistimmigkeit durch Hinzutreten einer zweiten freien Stimme zur Vierstimmigkeit wird. Daß Bach in diesem Mittelsatz, dem Kernstück des Ganzen zu größerer Vollstimmigkeit übergeht, ist wohl verständlich. Aber auch dieses Fortschreiten geschieht nicht durch äußeres Nebeneinanderstellen von Sätzen verschiedener Stimmenzahl, sondern durch organische Verbindung. Die erste Hälfte des Mittelsatzes hält an der Besetzung der voraufgehenden Kanons

1) Die obere Stimme im Original eine Oktave höher. — Bemerkenswert ist es, in wie naher Beziehung zu diesen Imitationen der Kanon steht, den Bach auf dem 1746 gemalten und ebenfalls der Mizlerschen Societät überreichten Ölbilde von Hauffmann in der Hand hält. Die Bassstimme lautet hier mit ihrer Kanon-Antwort:

Vgl. BG 45, 1, S. 138. Die gleiche Bassstimme begegnet uns wieder in den acht ersten Takten der Goldberg-Variationen. Auch sie dient Bach zur Gestaltung von beiden Kanontypen. Thematisch ist der Kanon auf dem Hauffmannschen Bilde; die Kanonsätze der Goldberg-Variationen sind im Gegensatz dazu Cp-Kanons. (Man vgl. vor allem Variation 12, die die Bassstimme nur wenig verzerrt bietet.)

fest. Die sich von Takt 27 an durch Nacheinander-Eintreten der Stimmen allmählich entfaltende Vierstimmigkeit wird dementsprechend in den beiden das Ganze abschließenden Sätzen beibehalten. Und wieder geht parallel mit dieser äußeren Steigerung eine ständig wachsende innere Bereicherung der Tonformen. Wir erkennen sie an einer von Satz zu Satz, ja auch innerhalb der Sätze, fortschreitenden Vermannigfaltigung im Rhythmischen. Der Oktaven-Kanon des Eingangs stellte im wesentlichen gleichmäßig fließende Tonfolgen in 2 (gelegentlich auch 3) Wertgrößen nebeneinander. Von diesem Anfang bis zum Schlusssatz des Ganzen, dessen Figurationen ein rhythmischer Reichtum von unerhörter Lebendigkeit durchflutet, geht ein Entwicklungsstrom. Und gerade die zweite Hälfte des vierteiligen thematischen Kanons ist für diese Entwicklung entscheidend, die die anschließenden Sätze dann fortführen.

Bevor Bach jedoch zu ihnen übergeht, bringt er in Takt 52 ff. des Mittelsatzes eine Coda von ganz außerordentlicher Steigerung. Er verläßt die strenge Kanonform und läßt zunächst die erste Choralzeile in doppelter Verkleinerung, in Takt 53 auch in Umkehrung, imitatorisch erklingen. Auch dies tritt nicht unvorbereitet ein. Schon in der Mitte des Taktes 36 finden wir diese Melodiezeile in der frei figurierten Oberstimme¹⁾:



die Besetzung zur Sechsstimmigkeit und verdichtet das Stimmengewebe durch immer neues Erklängen von Choralmotiven. Es ist kaum eine Tonfolge in diesen Takten zu finden, die motivisch nicht aus der Choralmelodie hergeleitet werden müßte. Einen Einblick in die Struktur dieser Takte gewährt ihre Notierung, wie sie Gerh. v. Keupler (Bach-Jahrbuch 1927, S. 106) veröffentlicht hat. Auch v. Keupler legt großes Gewicht darauf, daß der Baßton C keine zufällig unterlegte Tonika, sondern der lange fortklingende Schlußton des c. f. ist.

Die Verdichtung dieses Satzschlusses ist innerhalb des ganzen Werkes nun wiederum nichts völlig Neues. Schon vorher (im Quinten-Kanon, Takt 10) begegnen wir in dem Kontrapunkt zum c. f. einer anderen als der ersten Choralzeile. In der in Takt 11 kanonisch beantworteten Wendung



ist die zweite Melodiezeile enthalten. Für sich allein betrachtet ist hier Wiederaufnahme der Satztechnik in Bachs frühen Choralfugen zu erkennen. Man vergleiche etwa Takt 10/11 der Fughetta „Vom Himmel hoch“ (BG 40, S. 19):



wo wir auch der, hier durch die Comesform bedingten, Quint (xx) begegnen. In unserem Kanonwerk dient diese Einbeziehung der zweiten Zeile des Liedes der Vorbereitung auf den Schluß des vierteiligen Kanons; wie andererseits die Einbeziehung der Schlußzeile im Kontrapunkt des Septimen-Kanons den Abschluß des Mittelsatzes noch fortklingen läßt. Wir finden sie dort in Takt 10/11 koloriert und rhythmisch zerdehnt:



Was Bach in dem unbestrittenen Höhepunkt des Werkes erklingen läßt, ist in dieser Weise sowohl nach rückwärts wie nach vorwärts dem Ganzen der Schöpfung organisch eingegliedert.

5. Damit sind wir schon zur Betrachtung der sich anschließenden Teile fortgeschritten. Die Polyphonie, die am Ende des Mittelsatzes in einem Maße gesteigert und verdichtet war, das die Grenzen des Auffassens nur durch das Ohr erreicht, wenn nicht überschreitet, lockert sich in den nun folgenden Sätzen allmählich wieder auf. Brachte schon Takt 52 des vorigen Satzes mit der Schlußzeile die Rückkehr zur Verwendung der Choralweise als c. f., so wird sie jetzt im Septimen-Kanon in ganzer Ausdehnung vollzogen. Der Kanon tritt in den Kontrapunkt zurück. Hier lebt die Choralmelodie aber weiter; der Satz beginnt:

Wiermal erklingt die erste Choralzeile in jeder Stimme. Die nahe Verwandtschaft mit dem Anfang des Quinten-Kanons ist offenbar (s. oben Abschn. VII, 3), aber auch ein bedeutender Unterschied. Dort handelte es sich um den ersten Hinweis auf Kommendes; in unserm Satz lebt dagegen noch ein gut Teil der Energie aus dem Schluß des Mittelsatzes weiter. Der Choral ist nicht gewillt, sich sofort vom kontrapunktischen Geschehen auszuschalten, er hält mit Beharrlichkeit daran fest¹⁾. Auch darin ist der Septimen-Kanon dem Quinten-

¹⁾ Man darf zum Verständnis der Form den Aufbau des ersten Allegro-Satzes aus der Trio-Sonate des „Musikalischen Opfers“ heranziehen. Seine chiasmisch-zyklische Gestalt wurde sehr glücklich von H. Th. David betont (Wachfeier der Stadt Leipzig 1928, S. 8). Den Mittelpunkt des Ganzen bilden die Takte 117–126, in denen Bach symbolhaft die beiden Themen, das des Königs und

Kanon verwandt, daß die kanonisch geführte erste Choralzeile durch Wiederkehr vor dem letzten Einsatz des c. f. dem Satz die formale Abrundung zu geben hat. Sie erklingt hier vollständig nur noch zweimal in jeder Stimme, dazu je zweimal unvollständig, mit Unterbrechung und harmonisch stark abgewandelt (f. Takt 20–24):



Das hier erkennbare Wiederzurücktreten des Chorals ist die Entwicklungsrichtung des ganzen Satzes. Während seines Ablaufes erklingt die erste Melodiezeile im Kanon noch an zwei weiteren Stellen. Brachten die Anfangstakte sie viermal in jeder Kanonstimme, so hören wir sie in Takt 8–10 nur noch je zweimal:



in Takt 14/15 nur noch je einmal:



sein eigenes, in freiem Einsatz kombiniert erklingen läßt. Zunächst innerhalb des Satz-Mittelteiles rahmen dies Zentrum die analog gebauten Abschnitte Takt 89 bis 116 und Takt 127–159 ein; und dies ganze Mittelstück wird wiederum von den einander entsprechenden Abschnitten Takt 1–88 und Takt 160–249 umgeben. Für uns ist dabei die thematische Mehrbelastung interessant, die die Takte 161 bis 169 durch Einbeziehung des Thema Regium den ihnen korrespondierenden Eingangstakten 1–10 gegenüber aufweisen. Sie ist dem intensiveren Hereinziehen der ersten Choralzeile in den Anfang des Septimen-Kanons verglichen mit dem Quinten-Kanon unseres Choralwerkes wohl an die Seite zu stellen.

Der Weg führt zu immer stärkerer Lichtung.

6. Der Schlußsatz des Werkes führt diese Entwicklung zu Ende. Schon die Tatsache, daß es ein Vergrößerungskanon ist, muß hervorgehoben werden. Die Auflockerung des kontrapunktischen Geschehens schreitet hier zwangsläufig mit dem in jedem Takt wachsenden Abstand der Kanonstimmen fort. Ihr gleichzeitiger Einsatz bringt es mit sich, daß die in doppelten Notenwerten fortschreitende Baßstimme am Schluß des Satzes den Punkt erreicht, den die voranzeilende Oberstimme genau in dessen Mitte (Takt 21) überschreitet. Was diese Sopranstimme in der zweiten Satzhälfte erklingen läßt, erfährt also keine kanonische Beantwortung mehr; es ist vielmehr als freie Kontrapunktierung zu dem in großen Notenwerten geführten Baß zu betrachten¹⁾. Der Kanon setzt ein:



und findet wiederum seine formale Abrundung in der Wiederaufnahme des motivischen Materials aus diesem Anfang vor dem Erklingen der letzten c. f.-Zeile (Takt 34 ff., Oberstimme):



Es sind thematisch freie Gebilde, nicht die im 2. und 4. Satz herrschende erste Melodiezeile, die die Form des Satzes bestimmen; wir sind wieder auf dem Boden des Eingangs, des Cp-Kanons, angelangt.

1) Diese Feststellung ist im Blick auf Bachs Technik des „canon per augmentationem“ allgemein-interessant. Auch im Vergrößerungskanon der „Kunst der Fuge“, und zwar in beiden Gestalten, in denen der Satz vorliegt, verfährt Bach wie hier; er läßt die augmentierende Stimme nur etwa die Hälfte dessen

Ganz ist der Choral zwar nicht aus den Kanonstimmen verschwunden; aber es sind an den wenigen Stellen, wo wir ihn finden, nur noch flüchtige Reminiszenzen. Ein einziges Mal nur findet ein Anklang dieser Art noch kanonische Beantwortung:

Takt 4 (Oberstimme) 

Takt 7 (Baß) 

Und in diesem Fall ist es bezeichnenderweise nur das Spiegelbild, nicht die Normalform der Melodie.

Das Zurücktreten des Chorals erkennt man ferner am c. f. selber. Der Abstand der Choralzeilen betrug im Septimen-Kanon stets 2 Takte, d. h. die Hälfte einer Zeilenlänge; in unserem Vergrößerungs-Kanon rücken sie auf 6 bis 7 Takte, also fast auf das doppelte Maß der Zeilen selber, auseinander. Hatte der Quinten-Kanon dem Oktaven-Kanon gegenüber schon durch die gedrängtere Folge der c. f.-Zeilen Verdichtung bedeutet, so bringt der Übergang vom Septimen-Kanon zu unserm Vergrößerungskanon durch das Wiederanwachsen der Pausen zwischen den Choralzeilen die entsprechende Auflockerung. Also auch hierin erleben wir formale Rückkehr zum Eingangssatz¹⁾.

wiederholen, was die rasch fortschreitende geboten hatte. Beobachtungen wie diese bestärken die Zweifel an der Richtigkeit des von A. Dörffel stammenden Lösungsversuches für den Kanon in Vergrößerung und Gegenbewegung aus dem „Musikalischen Opfer“ (BG 31, 2, S. XI. — s. auch Zeitschrift für Musikwissenschaft 11. 1928/29, S. 252 ff.).

¹⁾ Das Korrespondieren zwischen einem Oktaven- und einem Vergrößerungs-Kanon finden wir ähnlich in der „Kunst der Fuge“. H. Th. David hat gezeigt, daß das Berliner Autograph dieses Werkes diesen Bezug erkennen läßt (vgl. seine Ausg. S. 69). Ergänzend darf darauf hingewiesen werden, daß Bach die einrahmende Funktion der beiden Kanons in der Handschrift durch folgende Notierung auch graphisch unterstreicht:

- Oktaven-Kanon in Kurznotierung
- Oktaven-Kanon in extenso
- 1. Tripel-Fuge
- 2. Tripel-Fuge
- Vergrößerungs-Kanon in extenso
- Vergrößerungs-Kanon in Kurznotierung.

Unmißverständlich knüpft Bach nun aber auch thematisch das Ende an den Anfang an. Schon Takt 20/21 läßt die Oberstimme in rhythmischer Umformung das Thema des Oktaven-Kanons hören:



Es sind die letzten Motive, die von der augmentierenden Baßstimme noch wiederholt werden. Und Bach benützt bei ihrem Erklingen in den Schlußtakt die frei kontrapunktierende Mittelstimme zu nochmaliger Kanonbildung:



Über der Schlußnote des c. f. als Orgelpunkt¹⁾ melden sich in ausschwingender, zur Ruhe überleitender Bewegung die ersten Klänge des ganzen Werkes noch einmal. — Und noch in ganz anderer Weise erhält das Werk eine Schlußbegründung. Bevor das Ziel des letzten Orgelpunktes erreicht ist, setzt Bach seinen Namenszug als Siegel unter die gesamte Schöpfung. Die Mittelstimme läßt in Takt 39 erklingen:



7. Zusammenfassend kommen wir zu dem Ergebnis: Bei aller Mannigfaltigkeit herrscht vom ersten bis zum letzten Ton die strengste innere Gesetzmäßigkeit, die das Kunstwerk im wahrsten Sinne zum Organismus macht. Ist es denkbar, daß diese fünf Kanonsätze in einer älteren Fassung des Ganzen anders geordnet waren? Diese Frage stellen heißt sie verneinen. Die Aufbauform eines jeden der Kanons ist hervorgewachsen aus der Funktion, die der Satz im Gesamtorganismus des Kunstwerkes zu erfüllen hat. Und es ist deswegen schlechthin ausgeschlossen, daß die einzelnen Teile anders sollten entstanden sein als im Blick auf den eben skizzierten Gesamtaufbau.

¹⁾ An den Schluß des Mittelsatzes knüpft hier Bach gleichzeitig an; auch dort baute er auf der Schlußnote des c. f. auf.

Hiermit ist über die Saganordnung, wie sie die St-Fassung bietet, entschieden. Sie ist eine schwere Entstellung, erklärbar nur daraus, daß den Herausgebern der Stil des Werkes fremd war, und sie zu dem sich in solchen Tonformen ausprägenden geistigen Gehalt keinen Zugang finden konnten. Diese Feststellung entspricht allem, was wir von zeitgenössischem Verständnis für Bachs Spätwerke auch sonst wissen, und ist aus der geistigen Gesamtlage in der Mitte des 18. Jahrhunderts wohl verständlich.

Kurz bleibt noch die Frage zu erörtern, wie es zu der entstellenden Wiedergabe in St gekommen sein mag. Bach, dessen Mitwirkung bei der Herausgabe als unmöglich zu gelten hat, überreichte sein Werk der Mizlerschen Societät fraglos in einer Reinschrift, vielleicht auf losen Blättern. Bei der Drucklegung wurde auf ästhetische Gefälligkeit großes Gewicht gelegt; das Druckbild beweist es. Wahrscheinlich ging das Bestreben dahin, jeden Satz so wiederzugeben, daß man ihn ohne Umwenden des Blattes als Ganzes vor sich hatte. Die Verteilung der Sätze auf die Blätter entspricht dieser Forderung (s. oben Abschn. III, 1). Das Verständnis reichte dabei nicht weiter als bis zur Bewunderung der Kontrapunktischen Technik im Einzelnen. Dies zeigt sich in der den Herausgebern gewiß sehr gelehrt erscheinenden, aber ebenso sicher nicht von Bach stammenden, Überschrift zu dem an den Schluß gesetzten vierteiligen thematischen Kanon „L'altra Sorte del Canone . . .“ und ähnlichen erklärenden Zutaten. Auch der Gesamttitel „Einige kanonische Veränderungen . . .“ dürfte nicht authentisch sein; wer ihn erfand, gab damit zu erkennen, daß er die hier veröffentlichten Stücke als lose Sammlung betrachtete, die vielleicht einmal bei gelegener Zeit durch weitere Kanonsätze ergänzt und bereichert werden mochte.

Unsere Generation jedoch, die sich in ernstem Ringen um das Verständnis Bachs bemüht, ist dieser Schöpfung noch eine Ausgabe schuldig, die zum erstenmal das Werk unverfälscht, so wie es von Bachs Hand vorliegt, der Öffentlichkeit zugänglich macht.

Kleine Bachstudien.

Von Arnold Schering (Berlin).

1. „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“.

Die Kantate „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (B.-G., Bd. 24, 135) gehört dem 25. Sonntag nach Trinitatis an, einem Sonntag im November, der nicht alle Jahre wiederkehrt. Das Evangelium des Tages, Matth. 24, 15—28 handelt, wie auch die alten Kalender immer anzugeben pflegen, vom „Greuel der Verwüstung“, von Tagen der Trübsal und des Elends, „als nicht gewesen ist von Anfang der Welt bis her und als auch nicht werden wird“. Dem entspricht der Text der Kantate, der Christus um Rettung aus Not und Drangsal anruft. Von dem alten Bitt- und Abwendeliede des Helmhold (oder Ebert?) sind die Rahmenstrophen beibehalten, die mittleren zu Arien und Rezitativen umgedichtet.

Nun hat aber bereits Spitta (II, 569, 573) erkannt, daß es sich nicht um eine der gewöhnlichen Sonntagskantaten handelt, sondern um eine Komposition, die besonderen Zeitumständen Rechnung trägt. Unter dem Hinweis auf „die Kriegereignisse von 1744“ setzte er das Stück für den 15. November dieses Jahres an, der tatsächlich ein 25. Trinitatissonntag war, und glaubte in ihm eine der am spätesten datierbaren Kantaten Bachs zu finden. Dies Datum ist bisher unangefochten geblieben. Wir werden es indessen noch um ein Jahr weiter herabrücken müssen, in den November 1745.

Der Grund dafür liegt darin, daß die Kriegereignisse des Winters 1744 keine Ursache boten, in Leipzig eine Kantate aufzuführen, die in nahezu fassungslosen Ausdrücken das Elend kriegerischer Unterdrückung hervorhebt und wie ein einziger großer Schrei nach Frieden klingt. Am 15. August hatten die preussischen Armeen böhmischen Boden betreten. Was der Feldzug bis Ende November brachte, spielte sich teils unmittelbar vor Prag ab (Kapitulation am 16. September), teils im südlichen Böhmen an der oberen Elbe. Am 4. Dezember kehrte Friedrich II. überhaupt erst über die Grenze nach Schlesien zurück. Die handschriftliche Kiemerschke

Chronik¹⁾, die so getreu über alles berichtet, was in diesen Jahrzehnten Leipzig anging, bemerkt zwar: „Den 5. Octbr. gingen 24000 Mann Sachsen nach Böhmen, welche sich mit den Österreichern den 24. huj. conjugirten.“ Aber da sich in der unmittelbar folgenden Zeit nichts Erhebliches, Mitteilenswertes ereignete, hören wir zunächst auch nichts weiter über kriegerische Dinge. Bei aller Sorge, wie die Feindseligkeiten ausgehen würden, konnte niemand im sächsischen Lande sich über Druck oder Not beklagen. Nirgends auch nur ein einziges Wort etwa über Blutopfer sächsischer Mannschaften oder über Ausichten auf solche. Waren doch, als der 25. Trinitatissonntag ins Land kam, kaum erst drei Wochen seit der Vereinigung mit der österreichischen Armee vergangen. In Leipzig, das am weitesten vom Kriegsschauplatz entfernt lag, war jedenfalls Ende November nicht die geringste Veranlassung, mit dem Textdichter Bachs in die verzweifeltsten Worte auszubrechen:

„Ach, laß uns durch die scharfen Ruten nicht allzu heftig bluten. O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist, du weißt, was bei der Feinde Grimm für Grausamkeit und Unrecht ist. Wohlan, so strecke deine Hand auf ein erschreckt geplagtes Land, die kann der Feinde Macht bezwingen und uns beständig Friede bringen.“

Ganz anders ein Jahr später. Der Kriegsschauplatz hatte sich verändert. Seit dem Juni 1745, nach der Schlacht bei Hohenfriedberg, wendet sich infolgedessen Niemers Interesse wieder den militärischen Ereignissen zu, die inzwischen eine bedrohliche Wendung genommen hatten. Nunmehr sind seine Blätter voll dramatischer Berichte. Wir erleben, wie die Kriegsfurie Leipzig immer näher kommt, wie der Feind ringsum seine Lager aufschlägt, wie am 21. November die Österreicher vorbeimarschieren und die Stadt schließlich belagert wird. Wir erfahren von einer entsetzlichen Plünderung und Brandschatzung Leipziger Landes, besonders der Nachbarorte Gohlis, Eutritzsch, Schönefeld und des „Kohlgartens“ durch die preußischen Husaren. Am 30. November (Dienstag) richtet Herzog Johann Adolf von Weißenfels die Kapitulationsaufforderung an die Stadt. Deputierte des Rats müssen einen schmählischen Vertrag abschließen und sich zu ungeheuerlichen Kontributionszahlungen verpflichten,

1) Ratsarchiv Leipzig. Sie hat Spitta bei der Abfassung seiner Biographie noch nicht zur Verfügung gestanden.

wozu, da das Geld der Ratskasse nicht ausreichte, Gold und Schmucksachen der Bürger aufgerufen werden mußten, „welche von den Juden ums halbe Geld geschätzt wurden“. Es waren Tage tiefster Not und Erniedrigung.

Um die verzweifelte Bürgerschaft geistlich zu trösten, verordnete man ein besonderes Kirchengebet, das am 2. Adventssonntag, den 5. Dezember, zum ersten Male in der Mittagspredigt erklang:

„Dieweil es dem gerechten Gott gefallen, die bisher in der Nähe verspürte Kriegs-Noth, auch in hiesige Lande eindringen zu lassen; So demüthigen wir uns vor seinem heiligen Gnaden=Throne, in wahrer Herzens=Buße, und ruffen die göttliche Barmherzigkeit, um des Blutes und Todes Jesu Christi willen inbrünstig an, Seine von unsern Sünden verursachte schwere Straff=Gerichte in Gnaden zu mildern, und bald wieder von uns abzuwenden, . . . dem Lande wiederum gnädig zu seyn, und uns bald mit einem erwünschten Frieden zu erfreuen . . .“

Jetzt galt jedes Wort des Kantatenpoeten zu recht, sowohl von der scharfen Rute, wie von der Feinde Grimm, Grausamkeit und Unrecht. Das Land war tatsächlich „erschreckt geplagt“. Selbst das Beten hatte man verlernt:

Ach, unaussprechlich ist die Not
Und des erzürnten Richters Dräuen!
Kaum, daß wir noch in dieser Angst,
Wie du, o Jesu, selbst verlangst,
Zu Gott in deinem Namen schreien.

Und an einem dieser trüben Novembertage, als in Leipzig die Angst am höchsten gestiegen, suchte Bach seine niedergebrogene Gemeinde mit „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ aufzurichten. Daß er selbst, seit mehr als 20 Jahren treuer Bürger der Stadt, deren Elend tief mitempfand, ist sicher. Mit hoher Würde und Gefastheit zwar, doch aber auch mit verhaltener Leidenschaft legt er den Text seines Sonntagsstückes aus. Eine Analyse würde Seite für Seite höchst eigentümliche Regungen im Herzen seines Schöpfers aufdecken können. Jetzt, wo die begleitenden Umstände der Entstehung einmal bekannt sind, gewinnt die Musik ein ganz anderes Aussehen, und es wird niemand geben, der die Partitur ohne Ergriffenheit aus der Hand legt. Das Autograph ist augenblicklich unzugänglich. Doch berichtet das Vorwort der Bachausgabe (24, 26 f.), die Handschrift sei „flüchtig und stellenweise schwer zu lesen“, die Stimmen

seien anscheinend in großer Eile hergestellt und voller Fehler: „Leider hat Bach [die Continuo-Stimme] so äußerst flüchtig geschrieben, daß in diesem Continuo mehr Unrichtigkeiten vorkommen, als in der flüchtig geschriebenen Partitur selbst“ (Dörffel). Und dies beim Meister selbst, der gerade bei der Anfertigung von Continuo-Stimmen sonst peinliche Sorgfalt walten ließ! War das indessen ein Wunder, wenn auf dem Blachfeld vor seinen Fenstern preußische Geschütze dröhnten?

Allerdings hatte das Jahr 1745 nur 23 Trinitatissonntage, von denen der letzte auf den 21. November fiel. Die Aufführung wird also an diesem oder gar erst am 1. Adventssonntag, zwei Tage vor der Kapitulation, vonstatten gegangen sein. Wenn Bach trotzdem die Kantate mit der Aufschrift „Dominica 25 post Trinit.“ versah, so hatte er offenbar deren künftige Verwendung im Auge. Wollte er sie nämlich später wieder benutzen, so konnte dafür nur derjenige Sonntag des Kirchenjahrs in Frage kommen, dessen Perikope ihrem abseits liegenden Inhalt entsprach. Und das war eben der 25. Trinitatissonntag, der, wie erwähnt, seit undenklichen Zeiten mit der Lesung von Matth. 24, 15 ff. „Vom Greuel der Verwüstung“ verknüpft war. Es brauchte dann nur das zweite, oben angeführte Rezitativ mit den Anspielungen auf die besondere Lage im Winter 1745 ausgelassen zu werden.

Schon wenige Wochen nach der Katastrophe zog Friede ins Land. Wie Bach als Komponist auch diese Wendung begrüßte, mag die folgende Studie zeigen.

2. Die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“.

Im Bachjahrbuch 1912 (S. 1 ff.) hat Bernh. Friedr. Richter den Versuch gemacht, Bachs Motetten insgesamt als Sterbemotetten für vornehme Leipziger Familien nachzuweisen. Ist ihm das bei vierein davon geglückt, so heftete sich an die Vermutung, daß auch die jubelnde fünfte „Singet dem Herrn ein neues Lied“ für eine nicht näher zu bestimmende Begräbnisfeier geschrieben sei, starke Zweifel. In der Tat wird sich diese Angabe nicht aufrechterhalten lassen.

Richters Hinweis (S. 13), daß der freudige Text bei einer Totenfeier zwar überrascht, aber recht wohl vom Verstorbenen selbst oder seinen Angehörigen gewählt worden sein könne, ferner, daß der

Mittelteil mit dem ernststen Choral deutlich auf Tod und Vergänglichkeit Bezug nimmt, konnte so lange als befriedigend hingenommen werden, als eine bessere Erklärung nicht vorhanden war. Sollte indessen wirklich, fragt man sich, dieser ungeheure Jubelgesang an eine Trauergemeinde gerichtet gewesen sein? Selbst wenn man bedenkt, daß Bachs Zeit solche Begräbnisgesänge keineswegs im Ton des Elegischen oder gar Sentimentalen anzulegen pflegte?

Spitta (II, 433) hielt die Komposition für eine Neujahrsmusik. Wahrscheinlich auf Grund des Textes (Ps. 149, 150), den Bach schon in der ersten Leipziger Zeit zu einer Neujahrskantate benutzt hatte — derselben, die er 1730 zur Feier der Augsburgischen Konfession wieder hervorholte und überarbeitete¹⁾. Der Gedanke, zu Neujahr auch ein „neues Lied“ anzustimmen, begegnet auch im 1. Rezitativ der Kantate Nr. 16 „Herr Gott, dich loben wir“²⁾. Ebenso deutet auf den Jahresbeginn die Zeile „Gott, nimm dich ferner unser an“. Diesem „ferner“ muß ein „bisher“ entsprechen, was am natürlichsten auf das vergangene Jahr zu beziehen ist³⁾.

Halten wir demnach an dieser wohlgegründeten Ansicht fest und suchen nach einem Neujahrstage im Leipziger Kirchenleben, der durch seine alle andern Neujahrstage übersteigende Bedeutung zur Komposition eines so außerordentlichen Chorstücks aufforderte, so stoßen wir auf den 1. Januar des Jahres 1746. Die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ ist die Jubelmusik, mit der Bach nach den in der vorigen Studie geschilderten schlimmen Kriegswochen die Rückkehr des Friedens feierte.

Nach der am 15. Dezember des vergangenen Jahres erlittenen Niederlage des sächsischen Heeres bei Kesselsdorf und langen, quälenden Wochen der Unsicherheit — Riemer berichtet auch hier ausführlich — war endlich am 25. Dezember der Dresdener Friede geschlossen und damit der zweite schlesische Krieg beendet worden. Es war nach

1) Kantate Nr. 190 (Fragment) in B.-G. Bd. 37, 231.

2) „D sollte darum nicht ein neues Lied erklingen . . . ?“

3) Solche „ferner“ finden sich weiterhin in der Neujahrskantate Nr. 16 im Rezitativ: „Ach, treuer Hort, beschütz auch fernerhin dein werttes Wort“ und „Ach Gott, du wirst das Land noch ferner wässern“, in der Neujahrskantate Nr. 171 im 2. Rezitativ: „Verstoß uns ferner nicht“, im Liede „Das alte Jahr vergangen ist“ in der 2. Strophe: „Du wollst dein arme Christenheit bewahren ferner allezeit“.

Niemer „Veranstaltung getroffen . . ., daß die hier in Besatzung liegende 3 Bataillons Grenadiers den 1sten als am Neuen Jahrs Tage abzuführen beordert, welcher Abzug auch bemelten Tages Vormittags um $1\frac{1}{2}$ 9 Uhr aus Leipzig erfolgte“. Gerade am Neujahrstage 1746 also verließ der letzte preußische Soldat Leipzig. Wie begreiflich, wenn die schwer heimgesuchte Stadt diesen denkwürdigen 1. Januar, der auf einen Sonnabend fiel, in den Stadtkirchen mit grenzenlosem Jubel beging!

Bach, der für gottesdienstliche Zwecke niemals Motetten hat schreiben brauchen, muß die Komposition des „Singet dem Herrn“ vom Rat in Auftrag bekommen haben und wird dafür besonders entschädigt worden sein. Zwischen Komposition und Aufführung liegen nur sechs Tage. Die äußersten Daten sind: der 26. Dezember als der erste Tag nach dem Friedensschluß und der 31. Dezember als der Tag vor der Aufführung. Viel Zeit zum Einstudieren blieb also nicht. Daß Bach keine „Kantate“ schrieb, erklärt sich einmal daraus, daß eine Gewähr für reibungslose Entsetzung der Stadt in den letzten Dezembertagen noch nicht vorauszusehen war; ein darauf anspielender Kantatentext hätte den Ereignissen vorgreifen müssen. Und dann war eine behördliche Verfügung ergangen, das große und eigentliche Dankfest für den Frieden erst am Sonntag, dem 9. Januar, abzuhalten. Nach Niemer wurde es an diesem Tage „in hiesigen Kirchen, desgleichen im ganzen Lande höchst feyerlich unter Absingung des Ambrosianischen Lob-Gesangs mit Trompeten und Pauken celebriret“. Hierzu ist in Leipzig niemals Figuralmusik verwendet worden. Trompeten und Pauken unterbrachen jedesmal nur an gewissen Stellen den choralen Wechselgesang des Chores mit Fanfaren. Eine Festkantate wurde dadurch nicht überflüssig. Sehr wahrscheinlich verfaßte Bach hierzu „Nun danket alle Gott“ (Nr. 192), die bisher — höchst unsicher — in die Jahre um 1732 verlegt wurde. Das dreistrophige Rindartische Gedicht war nun einmal das erwählte, durch kein anderes ersetzbares Lied für Friedensfeiern. Es faßte den Dank, den der Christ Gott schuldig ist, anders als man ihn an gewöhnlichen Sonn- und Feiertagen darzubringen pflegte: als Gebet und Dankhymne eines ganzen Volkes. Während Bachs Leipziger Amtszeit aber hat es keinen Friedensschluß gegeben, der von Sachsen großartiger hätte gefeiert werden können als der Dresdener vom Jahre 1745.

Nunmehr erklärt sich nicht nur die Wahl des frohlockenden Psalmtextes der Motette, sondern auch ihr ekstatischer Jubelton. Bach hat sich ihn nicht abzurufen brauchen, wie im Falle eines Begräbnisses, sondern konnte dem Zuge des Herzens folgen. Zwanglos fügt sich in das Preislied der Eckfäße die Neujahrsbitte „Gott, nimm dich ferner unser an“, während die nachdenkliche Choralstrophe „Wie sich ein Vat'r erbarmet“ würdig auf die Opfer des Krieges anspielt. Dieser Krieg hatte eben erneut gezeigt, wie Menschenleben „gleich wie das Gras vom Rechen, ein Blum' und fallend Laub“ dahingehen können.

Wir haben also in dieser Motette ein Alterswerk Sebastians zu verehren. Wäre „Nun danket alle Gott“ vollständig erhalten, so würde man sie heute bei Aufführungen passend zwischen „Herr Jesu Christ, du Friedefürst“ und dieses stellen dürfen und hätte dann ein unvergleichliches Spiegelbild jener ereignisvollen Tage, den künstlerischen Niederschlag eines bedeutenden politischen *per aspera ad astra* der deutschen Geschichte.

3. Zum Weihnachtsoratorium.

Das Weihnachtsoratorium hat bekanntlich sechs Arien mit der weltlichen Kantate „Herkules auf dem Scheidewege“ (für den Kurprinzen von Sachsen) und vier Arien mit dem „Drama zu Ehren der Königin“ (beide 1733) gemeinsam. Seit Jahrzehnten ist sich die Bachforschung darüber einig, daß Bach diese Kantaten für sein Weihnachtsoratorium (1734) ausgeplündert, d. h. jene ursprünglich weltlich textierten Arien mit einem weihnachtlich-geistlichen Text versehen und hier und da entsprechend verändert habe. Nun hat der englische Bachforscher S. Terry, dem wir manchen glücklichen Vorstoß in geheime Winkel des Bachschen Lebens verdanken, den Versuch gemacht, diese alte, festgegründete Ansicht zu erschüttern. Er weist darauf hin¹⁾, daß eine ziemliche Zahl dieser Arien im Hinblick auf die vollkommene Deckung von Musik und Text nur in der Weihnachtsfassung allen Anforderungen genügt, während ebendieselben in den

¹⁾ Zeitschrift *The musical Times*, 1930 Okt.—Dez. und Bachbiographie (deutsche Ausgabe) S. 256 f., 259. Ich kürze im Folgenden die Titel der beiden weltlichen Kantaten in „Herkuleskantate“ und „Königinkantate“

weltlichen Kantaten mit den Merkmalen der Parodie behaftet sind. Gilt dieses, dann wäre das Prioritätsverhältnis der Werke auf den Kopf gestellt, und man müßte erstaunt fragen, warum es der Bachforschung nicht hat glücken wollen, diese Feststellung früher zu machen.

Um es vorweg zu nehmen: das erneute Aufwerfen der ganzen Frage ist überflüssig gewesen, da sie längst entschieden ist. Terrys Versuch, zu einer neuen Antwort zu kommen, muß als mißglückt bezeichnet werden. Er hat den Fehler begangen, rein ästhetisierend vorgegangen zu sein, ohne die schriftlichen Zeugnisse Bachs selbst befragt zu haben. Gegen seine These spricht je ein grundsätzliches und ein auf die Autographie sich stützendes Argument.

Grundsätzlich ist zu sagen, daß Bach niemals ein in geistlich-kirchlicher Form konzipiertes Werk ins Weltliche versetzt hat. Ich kenne kein Beispiel, wo nachweisbar eine Kirchenkantate zu einer Gratulations-, Huldigungs- oder Hochzeitskantate parodiert worden wäre. Das ist ohne weiteres begreiflich. Diese Umkehrung würde als Profanation erschienen sein und war, solange überhaupt in deutschem Bereich Kontrafakturen nachweisbar sind, nur vorübergehend in religiös verwilderten Augenblicken der deutschen Geschichte der Fall. So im Dreißigjährigen Kriege, als man Kriegs- und Spottlieder in Ermangelung eigener Weisen auf Chormelodien sang, oder auch noch später in moralisch herabgekommenen Studentenkreisen, wie sie sich z. B. um den berühmten Christian Clodius in Leipzig scharten¹⁾. Nie wäre Bachs reines, unbeirrtes religiöses Gefühl auf den Gedanken verfallen, eine Arie, die er seinem Jesus gesungen, einen Chor, den er zum Preise des Höchsten angestimmt, ins Profane zu drehen, nur um dadurch Mühe, Zeit und Arbeit zu sparen. Man dachte damals genau so wie wir: das Geistliche adelt das Weltliche, nicht umgekehrt.

Schon von diesem Gesichtspunkt aus entbehrt also die neue These der Begründung. Entscheidend aber kommt hinzu der Befund der autographen Partituren²⁾. Sie geben zunächst über die Entstehungszeit Auskunft. Die Königinkantate trägt in der autographen Par-

1) Vgl. hierzu Beispiele in meiner „Musikgeschichte Leipzigs von 1650—1723“, Leipzig 1926, S. 374 ff.

2) Alle drei in der Preuß. Staatsbibliothek, Berlin.

titur die Schlußschrift „Fine. DSGI 1733 & 7 Dec.“¹⁾). Die Herkuleskantate hat keine solche, ist aber auf Grund der Beischrift über Picanders Dichtung für den 5. September 1733 geschrieben²⁾). Das Weihnachtsoratorium wiederum zeigt folgende autographe Schlußdifta:

1. Teil Fine SDGI 1734
2. „ Fine SDGI. 1734
3. „ Fine SDGI 1734
4. „ Fine
5. „ Fine DSGI 1734
6. „ Fine S.DGI 1734

Außerdem hat Phil. Emanuel Bach den Umschlag der Originalstimmen mit der ihm wohl aus der Partitur überkommenen Bemerkung versehen:

„Componirt anno 1734 im 50sten Jahre des Verfassers.“

Wir wissen, daß Bach mit dieser sich fünfmal gleichbleibenden Jahreszahl nicht streng die Komposition sämtlicher Einzelstücke meinte, sondern die Fertigstellung der Dratorienteile überhaupt. Und solange diese fünf von Sebastian selbst hinzugesetzten Daten — wie selten schreibt er sie sonst hin! — mit stichhaltigen Gründen nicht angefochten werden können, ist Terrys Ansicht rätselhaft, wenn er sagt (a. a. D. S. 258), Bach habe sich bei der Herkuleskantate (und ebenso bei der Königinkantate) an das Weihnachtsoratorium gehalten, das folglich „bereits im Frühherbst 1733 ganz oder teilweise komponiert war“. Aber auch die Behauptung³⁾, das Oratorium sei im selben Jahr (1734) aufgeführt worden, kann durch nichts gestützt werden. Spitta (II, 403) umgeht die Frage vorsichtig. Die nächste Studie soll zeigen, daß es tatsächlich nicht der Fall gewesen sein kann, weil Weihnachts- und Neujahrsfest 1734/35 unter einem besonderen politischen Drucke standen.

Schlagen wir die Autographe selbst auf, so wird die These des englischen Forschers vollends sinnlos. Er selbst scheint sie nicht gesehen zu haben, sonst hätte er die Angelegenheit nicht als belanglos

1) D. h. einen Tag vor der Aufführung.

2) Vgl. auch die sonst wenig verlässliche Ausgabe in Bd. 34 der Bachgesellschaft, Vorwort S. 25 und 22.

3) The musical Times, 1930, S. 886.

hingestellt¹⁾. Wo in aller Welt gibt es sprechendere Zeugen als die eigenen Handschriften des Meisters? Von ihnen hat die Forschung auszugehen, nicht von irgendwelchen begleitenden Umständen. Jedem Kenner Bachscher Autographe nämlich sind die Unterschiede vertraut, die eine Originalkonzeption Sebastians, d. h. eine erste Niederschrift, von einer autographen Ab- oder Nachschrift unterscheidet. Dort, beim spontanen Schaffen, zeigen sich: Nachlässigkeit der Schrift, bequeme, oft unschöne Notenformen, Korrekturen, Durchstreichungen, Flüchtigkeit und Unruhe des Zuges, Mangel an Sauberkeit des Notenbildes, erläuternde Zeichen oder Beischriften, und vor allem Unsicherheit (oder oft auch Sparsamkeit) in der Verteilung der Takte auf den Raum des Notenblattes. Hier, bei der Abschrift, haben wir dagegen Klarheit, Sauberkeit, feste, deutliche Notenköpfe, oft geradezu kalligraphisch hervorragende Raumdistribution, sorgfältig gezogene Taktstriche, — kurz alles, was ein vernünftiger Schreiber beobachten wird, dem eine Vorlage als Anhalt dient.

Diese Kriterien ergeben, Takt für Takt angewandt, mit erdrückender Überzeugungskraft, daß die beiden weltlichen Kantaten Originalkonzeptionen, die für das Weihnachtsoratorium daraus entlehnten Arien aber parodierte Umschriften sind. Ein kleiner Textband wäre erforderlich, die Fülle hochinteressanter Einzelheiten zu erläutern, die der Vergleich der Partituren ergibt, — auch derjenigen Stücke des Oratoriums, die sich als Urschrift ausweisen. Zwei Beispiele mögen genügen.

Bach setzt sich hin, den ersten Chor des Weihnachtsoratoriums aus der Königinkantate zu kopieren. Er hat die Überschrift geschrieben und die Instrumentaleinleitung bis zum 32. Takte in Partitur fertig. Sauber und gefällig. Nun beginnen Chorsatz und Text. Aber noch derart lebt er in seiner Vorlage, daß er, ohne es zu bemerken, auch den alten Text „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“ mit herübernimmt! Bis zum 15. Takte ist er gekommen, als er das Versehen merkt, den verkehrten Text austreicht, ihn durch den neuen „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“ ersetzt und vom 16. Takte

¹⁾ „To the elucidation of our problem the autograph score of the Oratorio makes no definitive contribution“ (a. a. O., S. 982^b). Wahrscheinlich bildete A. Schweifers kurze Beschreibung (Bach, S. 674) die einzige Orientierung.

an richtig mit dem Dratoriumstexte fortfährt¹⁾. Eine lange Strecke bleibt er mit den Gedanken bei der Sache. Von Takt 57 an, wo das da Capo erfolgt, geraten ihm indessen aufs neue die Pauken und Trompeten des Herkulestexts in die Feder. Wieder merkt er es erst nach 13 Takten, streicht die verkehrten Worte abermals, schreibt die richtigen darüber und fährt nunmehr bis ans Ende ohne Fehler fort.

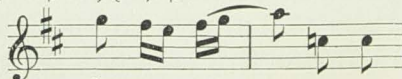
Das zweite Beispiel, nicht minder aufschlußreich, betrifft den Eingangschor des 4. Teils des Dratoriums. Er beginnt „Fallt mit Danken, fällt mit Loben“, während die Herkuleskantate tertiert „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“. Hier legt Terry Wert auf die Feststellung: „Für das ‚Loben‘ und ‚Danken‘ dieser Nummer und nicht für das ‚sorgen‘ und ‚wachen‘ der Kantate hat Bach die begeistert dahinströmenden Chorfiguren erfunden.“ Abgesehen davon, daß hier kaum von begeistertem Dahinströmen gesprochen werden kann, vielmehr von einem unendlich Zarten, Weichen, Wiegenden, Verhaltenen (Orgelpunkt!), und daß die scharf abbrechenden Achtel im 4. Takt des Chorsatzes unmittelbar auf „wachen“ konzipiert sind, zeigt das Autograph der Kantate auch hier neben allen Merkmalen einer Urschrift eine fesselnde, die Originalkonzeption belegende Stelle. Vom 53. Takt dieses Satzes an (B.-G. 34, S. 123, vorletzter Takt) hatte Bach zuerst folgendermaßen geschrieben²⁾:

1) Was Bach beim 14. bis 15. Takte stutzig machte, ist leicht zu erraten. Der Kantatentext hatte ursprünglich den Anfang „Tönet, ihr Pauken, erschallet Trompeten, gestimmte Saiten“ usw. Infolgedessen hatte er in der Kantate geschrieben (Takt 14 des Chorsteils):



[Trom:]pe = ten, ge = stimm-me = te

Da aber der parodierte Text lautete „... auf, preiset die Tage / rühmet, was heute“ usw., also vor „rühmet“ die kurze Auftaktsilbe des früheren „gestimmte“ ausfällt, mußte Bach die Silbe „rüh-“ antizipieren, d. h. die Sechzehntel fis g mit a verbinden, so daß es jetzt heißt:



Ta = ge, rüh = met, was

Hier stockte er begrifflicherweise und entdeckte seine Unaufmerksamkeit. Ich setze diese kritischen Takte in photographischer Wiedergabe her (s. Abbildung).

2) Ich gebe das Notenbeispiel mit allen Lücken getreu nach Bachs Urniederschrift.

laßt uns für gen, laßt uns for =

Diese 14 Läfte werden ausgefprochen und durch die Faſſung erſetzt, die aus der Gesamtausgabe bekannt iſt¹⁾. Im Weihnachtsoratorium iſt natürlich nur dieſe endgültige Faſſung benutzt, wobei Bach wegen des neuen Textes zu kleinen Änderungen gezwungen war, die (Lakt 54f.) eine gewiſſe Verlegenheit verraten.

¹⁾ Daß Graf Walderſee, der Herausgeber des 34. Bandes, dieſe höchſt wichtige Angelegenheit mit keinem Worte erwähnt, iſt eine der vielen Unbegreiflichkeiten, die uns in dieſem Bande entgegenreten.

Es wird im Rahmen dieser kleinen Studie genügen, mit diesen zwei Beispielen das Unhaltbare der Behauptung Terrys auch von dieser Seite aus nachgewiesen zu haben. Für sie läßt sich nichts, aber auch gar nichts ins Treffen führen. Denn auch die angeblichen Inkongruenzen zwischen Text und Musik in den beiden weltlichen Kantaten, auf die sie sich stützt, sind in Wahrheit nicht vorhanden. Mir ist nicht ein einziger Fall begegnet, bei dem sich behaupten ließe, der Text des Weihnachtsoratoriums sei angemessener, sinntensprechender. Im Gegenteil lassen sich überaus viele Stellen anführen, die das Gegenteil herausstellen¹⁾. Daß der Parodiedichter mit dem ganzen bewundernswerten Feingefühl der damaligen Musikpoeten vorgegangen ist, kann nicht bestritten werden. Wer ihm auf den Fersen folgen und alle Schwierigkeiten der Arbeit mit ihm durchkosten will, darf nicht am Allgemeinen hängen bleiben, sondern muß in die letzten Einzelheiten gehen. Sind die Vorbedingungen einer Parodieanalyse: genaueste Bekanntschaft mit Bachs Vorstellungswelt und Gestaltungswelt und feinste Abstimmung auf sprachliche Eigentümlichkeiten nicht ganz sicher gegeben, so liegt die Gefahr der Irrung nahe, und man wird gut tun, die Frage offen zu lassen. Vielfach besteht die Möglichkeit, worauf ebenfalls schon früher hingewiesen wurde²⁾, durch entsprechende Veränderung der Phrasierung und des Vortrags Original und Parodie so völlig gleichberechtigt erscheinen zu lassen, daß die Wissenschaft sich zurückziehen muß. So etwa bei dem „Ich will dich nicht hören“ der Herkuleskantate gegenüber dem „Bereite dich, Zion“ des Weihnachtsoratoriums, wo nur der Vortrag über ein Für oder Gegen entscheidet. Vielfach kann, wie ich glaube, die letzte Entscheidung überhaupt nicht beim reflektierenden Verstand allein gesucht werden, sondern muß sich an das Sprachgefühl wenden, und zwar desjenigen Volkes, aus dessen Ge-

¹⁾ Vgl. dazu schon Spitta II, 465. Ich hatte ursprünglich die Absicht, diese Fälle sämtlich nochmals vor dem Leser auszubreiten, weil es sich dabei um entscheidende Erkenntnisse der Bachschen Textauffassung und Diktion handelt. Ich unterlasse es aber, da es hier zu weit führen würde und ich glaube, daß die aus den Autographen gezogenen Schlüsse ausreichen, das alte Prioritätsverhältnis der drei Werke als unerschütterlich zu beweisen. Zur Frage des Bachschen Parodieverfahrens überhaupt darf ich auf meinen Aufsatz im Bachjahrbuch 1921 verweisen.

²⁾ Bachjahrbuch 1921, S. 61 f.

This image shows a page of handwritten musical notation. The top portion contains several staves of music with notes and rests. Below this, there is a large, dense block of text that is mostly illegible due to the handwriting and overlapping musical symbols. The text appears to be lyrics or a libretto. At the bottom of the page, there are more staves of musical notation, including a section marked "Allegro". The page is numbered "17" at the bottom center.

dankenwelt Dichter und Komponist geschaffen haben. Für Bach dürfen wir Deutsche dies wohl in Anspruch nehmen, für Handels englische Werke müssen wir es England zuerkennen.

Und was schließlich Terrys letzten Beweisgrund betrifft: „Da Bach kurz zuvor eine alte Partitur verwertet hatte, um dem Vater [d. h. dem Kurfürsten] zu huldigen, an dessen Günst ihm sehr viel gelegen war, so ist schwerlich anzunehmen, daß er für den Sohn [d. h. den Kurprinzen] größere Anstrengungen gemacht haben soll“, so läßt sich damit jetzt, wo der Gegenbeweis erbracht ist, nicht viel anfangen. Terry vermutet, wohl mit Recht, daß die Kantate „Frohes Volk, vergnügte Sachsen“, die zum Namenstage des Kurfürsten am 3. August 1733 vom Collegium musicum aufgeführt wurde, aus Teilen der Thomasschulkantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ (1732) zusammengestellt war. Daraus aber zu schließen, Bach habe, wenn er schon den Vater und die Mutter keiner Originalmusik für wert hielt, beim Sohn um so weniger an solche gedacht und darum „nur“ eine Parodie gewählt, war unangebracht¹⁾. Bach schrieb die Herkuleskantate ganz gewiß nicht wegen des elfjährigen Knaben, sondern um des Vaters willen. Nur dieser konnte den Hofkapellmeistertitel vergeben. Sie bedeutete eine weitere großartige Verbeugung Sebastians vor seinem Landesherren, dem er soeben erst, im Juli 1733, den Anfang der hohen Messe überreicht hatte. Wie das von höchstem Aufwand an Schöpferkraft zeugende Werk verrät, war es ihm mit der Kurprinzenkantate ebenso heiliger Ernst wie mit der Königinkantate. Halten wir beide zusammen mit den im Oktober 1734 entstandenen Kurfürstenkantaten „Preise dein Glücke“ und „Schleicht, spielende Wellen“, die ebenfalls Originalmusik enthalten, so wird begreiflich, daß Bach die übrigen vier Huldigungskantaten des arbeitsreichen Doppeljahrs 1733/34²⁾ leichten Herzens mit bereits vorhandener Musik speisen konnte. Ob er aber selber der Überzeugung war, daß seine Musik, wenn sie als Parodie auftrat, damit auch zu solcher „zweiten Ranges“ werde, ist eine Vermutung, die

1) In The Musical Times (a. a. D. S. 889): „For what reason should Bach offer the absent Queen and Crown Prince deeper homage than the absent King?“

2) „Frohes Volk“, „Blasf Lärmen“, „Auf, schmetternde Töne“, „Verlockender Götterstreit“; ich übersehe dabei die kleineren originalen Partien dieser Werke.

wir entschieden zurückweisen dürfen. Einer „Rettung“ bedarf das Weihnachtsoratorium heute so wenig wie damals. Bach würde einer solchen Bemühung kaum Verständnis entgegengebracht haben. Daß „Parodie“ (in seinem Sinne) einen „Makel“ bedeute, ist eine Ansicht, die wohl erst in unseren Tagen aufgekommen ist¹⁾.

4. „Unser Mund sei voll Lachens.“

Die in der vorigen Studie durchgeführte, nun wohl endgültige Feststellung des Parodiecharakters großer Teile des Weihnachtsoratoriums war notwendig, um einige weitere musikalische Ereignisse des Jahres 1734 in bessere Beleuchtung zu rücken. Sie hängen wiederum mit Vorfällen des politischen Lebens zusammen, mit jenem polnischen Erbfolgekrieg nämlich, in dem nach Augusts des Starken Tode (1733) sein Sohn und Nachfolger August III. verwickelt wurde. Spitta (II, 545) hat bereits skizziert, wie sich diese „polnischen Wirren“ auf die Stimmung in Sachsen auswirkten.

Die Lage war, etwas weiter ausgeführt, folgende²⁾. Am 12. September 1733 hatte sich Stanislaus Leszinski zum König von Polen

1) Ich benutze die Gelegenheit, hinter eine weitere Vermutung S. Terry's ein Fragezeichen zu machen. A. a. O. S. 889 und 1076 wird angenommen, daß das angeblich auffällige dreimalige Erscheinen des Ausdrucks „Oratorium“ auf Bach'schen Werken in der Zeit von 1733—36 (Weihnachts-, Ofter-, Himmelfahrtsoratorium) auf die Absicht des Komponisten zurückzuführen sei, sich den katholischen (!) Fürsten geneigt zu machen („... were all written to attract his Catholic Sovereign“). Also wiederum und zum soundsovielen Male Winke Bachs „mit dem Saunspfaß“, etwa im Sinne von anch' io son pittore? Dann hätte er klugerweise nicht zu Picander, sondern zu Metastasio greifen müssen. Nein, Bachs sogenannte Oratorien haben nicht das geringste mit dem zu tun, was der katholische Hof in Dresden, was die Mistori, Hasse, Zelenka und der beim Grafen Brühl bedienstete spätere Nachfolger Bachs Joh. Gottlob Harrer unter Oratorium verstanden. Darüber sollte unter Historikern doch wahrhaftig kein Zweifel mehr bestehen. Als streng protestantische, im Leipziger Gottesdienst verwurzelte Kirchenstücke konnten sie drüben weder auf Interesse noch auf Auführungsmöglichkeit rechnen, und Terry überschätzt den Einfluß des kleinen protestantisch gebliebenen Teils des Hofes, wenn er es gar für denkbar hält, daß der junge Organist Friedemann — kaum erst an der Sophienkirche warm geworden — schon Weihnachten 1734 das Weihnachtsoratorium des Vaters dort aufgeführt habe. Warum solche Vermutungen, wenn sie jeder Wahrscheinlichkeit entbehren?

2) Auf Grund von Joh. Gottfried Mittag, Leben und Thaten Friedrich Augusti III., Leipzig 1737, und E. Gressel, Geschichte des Sächsischen Volkes und Staates, III, 1863, S. 9 ff.

wählen lassen und damit schwere Konflikte mit Sachsen heraufbeschworen. Mit allen diplomatischen und militärischen Mitteln suchte August III. des Aufstandes Herr zu werden. Kam es auch nur vorübergehend zu blutigen Kämpfen, so riß immerhin ein Zustand ein, der eine große Zahl sächsischer Truppen dauernd im Felde hielt. An der Belagerung Danzigs (Januar bis Juli 1734), wohin Stanislaus geflohen war, nahmen außer Russen nicht weniger als 10000 Mann Sachsen teil. Als Ende November noch immer kein Ende abzusehen war, berief August den verbündeten russischen General Laszcy am 1. Dezember zu einer Konferenz, „um wegen der vorzunehmenden Kriegs-Operationen einen Schluß zu fassen und die Widerspenstigen, welche sich die angebotene Königl. Gnade noch nicht zu Nuze gemacht, zu Paaren zu treiben“ (Mittag, a. a. D., S. 500). Es kam indessen nicht zu weiteren Gewaltmaßregeln. Am 16. Dezember erließ der König eine Friedensproklamation an Polen¹⁾. Sachsen atmete auf in der Erwartung, nun am Ende des Kampfes und damit vor der Entlassung der monatelang von der Heimat ferngehaltenen Mannschaften zu stehen.

Es lag nahe, diese glückliche Wendung, die freilich noch nicht alle Gefahr bannte, alsbald zu feiern. Aber erst der 1. Weihnachtstag bot dazu Gelegenheit, denn die dazwischenfallenden letzten Adventsontage waren immer ohne hohe Musik. Bach führte nun vermutlich „Unser Mund sei voll Lachens“ (Nr. 110; Bd. 23, 265) auf. Spitta (II, 558) gibt für diese Kantate kein bestimmtes Datum, sondern macht nur wahrscheinlich, daß sie „nicht vor 1734“ komponiert ist. Jedenfalls kommt das Weihnachtsoratorium, dessen sechs Einzelkantaten sämtlich 1734 vollendet sind²⁾, für dieses Weihnachts- und Neujahrsfest nicht in Frage; es kann frühestens 1735 gebracht worden sein. Folgende Gründe sind dafür maßgebend.

Es wäre von vornherein verwunderlich, wenn die Weihnachtsmusik 1734 ohne irgendwelche Anspielung auf die ebendurchlebten Zeitereignisse geblieben sein sollte. Die erste Kantate des Oratoriums paßte keinesfalls dorthin, weder mit dem hellen, unbeschwerten Jubelton ihres Anfangs, noch mit der geruhigen Sinnigkeit ihrer Fortsetzung. Und die Kantaten für die übrigen fünf Sonn- und

1) Unter dem Titel „Universalien“ bei Mittag, a. a. D., S. 502 ff. abgedruckt.

2) Siehe oben S. 38.

Festtage bleiben vollends in der Stimmung des durch die oratorische Formung nahegelegten Festkreises. Hier war, selbst in den Chorälen, nicht die leiseste Bezugnahme auf anderes möglich. Bach mag noch bis zum Winteranfang mit einer Aufführung gerechnet haben, in der Hoffnung, sich ungestört auf die sechs Fest- und Sonntage um Neujahr festlegen zu können. Durch die Zeitumstände veranlaßt, legte er die Partitur alsbald beiseite. Das kann frühestens im Laufe des Oktobers geschehen sein, da die am 5. Oktober aufgeführte Kurfürstentantate „Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen“ noch eine Arie für das Weihnachtsoratorium hat hergeben müssen. Bach entschloß sich, eine neue, entsprechende Weihnachtsmusik zu schreiben. Dies wird „Unser Mund sei voll Lachens“ gewesen sein. Eine Analyse des Textes des (unbekannten) Dichters erhärtet das.

Das Diktum des Eingangschors:

Unser Mund sei voll Lachens, und unsre Zunge voll Ruhmens.
Denn der Herr hat Großes an uns getan.

stammt aus Psalm 126 und steht dort in folgender Umgebung:

1. Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so werden wir sein wie die Träumenden.

2. Dann wird unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Ruhmens sein. Da wird man sagen unter den Heiden: der Herr hat Großes an ihnen getan.

Man fragt sich: wie kam der Textdichter auf diese entlegene Psalmstelle, die weder mit der Geburt Christi noch sonst mit der Weihnachtsbotschaft irgendwelchen Zusammenhang hat? Macht sie, unbefangen betrachtet, nicht den Eindruck des Textes zu einer Siegesfeier? Ferner: für das erste Rezitativ wählte er die Worte aus Jeremias 10,6:

Dir, Herr, ist niemand gleich, du bist groß, und dein Name ist groß, und kannst mit der Tat beweisen.

Auch dieser Vers ist aus einem völlig anderen Sinnzusammenhang (gegen den Götzendienst der Heiden) herausgebrochen. Beide Entlehnungen machen den Eindruck, als seien sie insofern mit Bedacht gewählt, als sie dem Charakter des Weihnachtstages zwar nicht entgegenstehen, doch aber nur ein Allgemeines, nämlich die starke Hand Gottes des Vaters rühmen, die „Großes an uns“ getan und diese Größe „mit der Tat“ bewiesen hat. Keinem Hörer konnte dabei der Wortanklang an Kinckarts Friedensdanklied entgehen.

kannten Weihnachtskantaten ähnliche Merkmale zeigt, und der Kompositionsstil von „Unser Mund sei voll Lachens“ auch sonst in die Mitte der dreißiger Jahre weist, wird für den 25. Dezember 1734 keine andere in Frage gekommen sein.

Ganz ähnliches trifft nun auch für die Neujahrskantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ (Nr. 143) zum 1. Januar 1735 zu. Auch hier hat der Dichter — vielleicht derselbe, der die vorige verfaßte — die Gefühle der besorgten Gemeinde mit ausgesprochen und zugleich dankbar erwähnt, daß sächsisches Land vorläufig vor „tausendfachem Unglück, Schrecken, Trübsal, Angst und schnellem Tod“ verschont geblieben ist. Spitta hat diese Beziehungen richtig erkannt (II, 545) und die Kantate auf diesen Tag angesetzt¹⁾.

Und gehen wir noch einen Monat weiter, zum 4. Epiphaniasonntag (30. Januar) des Jahres, so treffen wir auf die von Bach selbst datierte Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (Nr. 14). Sie besiegelt jetzt, aber auch erst jetzt, mit den Worten:

Ja, hätt' es Gott nur zugegeben, wir wären längst nicht mehr am Leben, sie rissen uns aus Rachgier hin, so zornig ist auf uns ihr Sinn. Es hätt' uns ihre Wut wie eine wilde Flut und als beschäumte Wasser überschwemmet, und niemand hätte die Gewalt gehemmet. die Rückkehr geordneter Zustände. Die polnischen Wirren waren zu Ende²⁾.

Wir hätten damit einen zweiten, wiederum aus drei großen Teilen bestehenden Zyklus „politischer“ Musik aus Bachs Feder. Und der Zufall wills, daß auch dieser, wie der in Studie 1 und 2 behandelte, in die Weihnachts- und Neujahrszeit ein- und derselben Jahreswende fällt.

5. Zum Credo der Hohen Messe.

Über die Entstehungszeit des Credo der Hohen Messe ist Spitta (II, 828) noch in starkem Zweifel geblieben. Nach Merkzeichen des Papiers, meinte er, könne es schon 1732, also vor Kyrie und Gloria

1) Das darf als Beweis gelten, daß auch er nicht an die Aufführung des Weihnachtssoratoriums in diesem Jahre gedacht hat.

2) Die „Troublen“ waren noch zu Beginn des neuen Jahres so stark gewesen, daß sich der König erst am 10. Januar entschloß, „sobald nur die Stände der Republic (Polen) in der Einigkeit der Gemüther nebst der Sicherheit Königl. Majestät zur gewünschten Ruhe gelangt seyn würden, Dero Armee alsofort . . . aus den Gränzen dieser Republic“ zu führen. Mittag, a. a. D., S. 509.



Joachim Friedrich
des H^l Röm. Reichs Graf von Fleming,
Königl. Majest. in Pohlen und Churfürstl.
Durchl. zu Sachsen General bey der Infanterie.

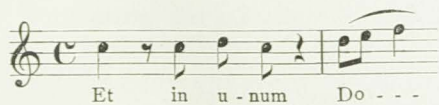
Bildnis des Reichsgrafen Joachim Friedrich von Fleming,
Gouverneurs der Stadt Leipzig von 1724–1740 (†)
Aus der handschriftl. Chronik von Niemer

geschrieben sein. Da aber beim Agnus dasselbe Zeichen auftritt, wird das Ganze unwahrscheinlich.

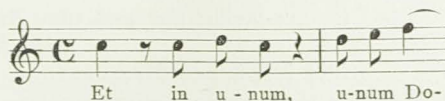
Eine Eintragung Bachs in der autographen Partitur der oben (S. 38) besprochenen Herkuleskantate (5. September 1733) bringt ein wenig Licht in die Sache. Vor dem Duett zwischen Herkules und Jugend „Ich bin deine. Du bist meine“ mußte Bach eine neue Partiturseite (rechts) beginnen. Er ergreift einen neuen Bogen, der von früher her mit folgender Notenzeile beschrieben ist:



streicht diese aus und beginnt das Duett. Es handelt sich, wie man sieht, um die erste Skizze des Et in unum Dominum der Hohen Messe, das Bach also zunächst in C-dur konzipierte. Bezeichnenderweise ist es aber nicht die textliche, sondern die instrumentale Fassung des Themas. Das muß auffallen und erklärt sich vielleicht so. Bach hatte offenbar zuerst keine Wiederholung des in unum beabsichtigt, sondern schreiben wollen:



Oder es sollte das zweite in unterdrückt werden:



Als er ans Auskomponieren ging, hat er in den Instrumenten diesen ersten Einfall überall stehen lassen, wohl weil es ihm hier mehr um Klarheit als um getreue Nachbildung des Text-Diktums zu tun war. Jedenfalls stand bei der Konzeption die Tonart G-dur noch nicht fest. Da nun Kyrie und Gloria schon im Juli 1733 in Dresden überreicht wurden, die Herkuleskantate aber in die ersten Septembertage fällt, muß wegen der Nachbarschaft des Themas mit der Niederschrift der letzteren die Arbeit am Credo noch im Spätsommer des Jahres vor sich gegangen sein. 1732 kommt also keinesfalls mehr in Frage.

6. „Gott, gib dein Gerichte.“

Eine verlorene Ratswahlkantate.

In Picanders „Ernst=Schertzhaften und Satyrischen Gedichten“, 3. Teil, Leipzig 1732, steht auf S. 67—69 eine „Cantata auf die Raths=Wahl zu Leipzig, 1730“. Spitta hat sie nicht berücksichtigt, auch andere Biographien kennen sie nicht. Ihr Wortlaut ist folgender:

Gott, gib Dein Gerichte dem Könige, und Deine Gerechtigkeit des Königs Sohne. Daß er Dein Volk bringe zur Gerechtigkeit, und die Elenden errette.

ARIA.

Höchster, zeige Dein Gerichte
Diesem, dem wir unterthan;
Unterweise Deinen Knecht,
Daß er hier das rechte Recht
Wie Du selbst in Deinem Lichte
Auch nach Deinem Willen richte.

Da Capo.

HErr Zebaoth, Du bist getreu,
Du stehest Deinem Diener bey.
Sprich Ja zu seinen Thaten.
Du lenckest seinen Sinn
Zu Deinem Wohlgefallen hin,
Und führest ihn die Bahn allein
Die Dir zum Ruhm und uns zum Nutzen
möge seyn.

Hilff selbst das Beste rathen.
Auf Dir bleibt unsre Hoffnung ruhn,
Du wirst, Du willst, Du kannst es thun;
Wir geben uns in Deine Hände.
Anfang, Fortgang, und Ende
O! HErr, zum Besten wende.

ARIA.

Wir schauen
Wir bauen
Auf Deine Verheißung allein.
Unser Heyl und unser Schade
Soll Deiner fürsehenden Gnade
Befohlen seyn.

Da Capo.

Darum verleih,
 Daß unser Regiment geruhig sey.
 Mit Segen uns beschützte,
 Laß unsre Nahrung und Bemühn
 Wie bis anher noch ferner blühn.
 Das Herz sey Deine Hütte.
 In diesem wohne fort und fort,
 Denn solches ist der Ort,
 Da wir Dich in der Stille preisen.
 Erhalt uns, Herr, Dein reines Wort,
 Laß uns das Labsal speisen;
 Denn davon leben wir,
 Und hoffen weiter nichts mehr hier
 Biß wir gen Himmel reisen.

Der Eingangsspruch ist der Anfang des 72. Psalms; die den Rezitativen eingeflochtenen (gesperrten) Zeilen ergeben Vers 8 und 9 des Paul Gerhardschen Liedes „Wach auf, mein Herz, und singe“. Den wirklichen Schluß wird ein Choral gebildet haben.

Falls dieser Text in Musik gesetzt worden ist, kann es nur von Bach geschehen sein. Denn die Feier der jährlichen Ratswahl — jedesmal am Montag um Bartholomäi, d. h. um den 24. August, in der Nähe des 12. Trinitatissonntags — fand immer in S. Nicolai und unter Beteiligung Bachs und der Thomaskantorei statt. Keine andere Kirche der Stadt hatte daran teil. Die Möglichkeit, daß Picander eine Musikedichtung aufgenommen hat, die nicht bereits komponiert war, ist zwar vorhanden, aber in diesem Falle unwahrscheinlich. Die Überschrift läßt keinen begründbaren Zweifel aufkommen und würde im andern Falle wohl, als der Dichter 1732 die Sammlung veröffentlichte, in „Cantata auf eine Raths-Wahl“ oder ähnlich verändert worden sein. Schon im 2. Teil seiner Gedichte (1729, S. 50) hatte er einen solchen Ratswahltext („Wünschet Jerusalem Glück“) drucken lassen und mit der Überschrift versehen „Text zur Kirchen-Music in Leipzig, nach gehaltener Raths-Predigt“. Er ist nachweislich von Bach in Musik gesetzt worden. Daher liegt kein Grund vor, den ein Jahr später entstandenen, ausdrücklich mit Ort und Jahreszahl versehenen als unkomponiert geblieben anzusehen. Der Dichter hätte ihn sonst gewiß unterdrückt.

Zudem steht unmittelbar vorher (S. 49—67) der ebenfalls von Bach benutzte Text der Markuspassion von 1731, und wenige Seiten

später (S. 73 ff.) folgen die von Bach für die Jubelfeier der Augsburger Konfession geschriebenen drei Kantaten „Singet dem Herrn ein neues Lied“, „Gott, man lobet dich in der Stille“, „Wünschet Jerusalem Glück“. Diese Feier fiel in den Juni 1730, die Passion in den März 1731. Sonach hat die Ratswahlkantate „Gott, gib dein Gerichte“ in Picanders Buch tatsächlich den richtigen Platz mitten zwischen beiden Ereignissen (August 1730). Die während dieser Jahre besonders enge Zusammenarbeit Bachs und Picanders erhält damit eine neue Bekräftigung¹⁾.

Glaubwürdiger wird die Tatsache noch durch Folgendes. Die zweite Augsburger Jubelkantate „Gott, man lobet Dich in der Stille“ war keine Originalmusik gewesen, sondern aus einer früheren Ratswahlkantate zusammengestellt²⁾. Ebenso „Wünschet Jerusalem Glück“, deren Text mit wenigen Veränderungen dem vorhin genannten Picanderschen Ratswahltext entlehnt und größtenteils schon 1727 komponiert war. Und auch die dritte Jubelkantate „Singet dem Herrn“ brachte keine neue Musik, sondern bediente sich einer früheren Neujahrmusik³⁾.

Für das Jubiläum im Sommer 1730 waren also bereits zwei ältere Ratswahlkantaten verbraucht und demnach für Bartolomäi nicht verwendbar. Bach hätte nun wohl auf zwei noch ältere zurückgreifen können, entweder auf „Preise, Jerusalem, den Herrn“ (1723) oder auf „Lobe den Herrn, meine Seele“ (1724). Er tat es nicht, sondern ging an einen neuen Text, eben den von Picander mitgeteilten.

Die sieben bis jetzt nachweisbaren Leipziger Ratswahlkantaten würden also um eine achte aus dem Jahre 1730 vermehrt zu denken sein. Daß sich ihre musikalische Spur ganz verlor, ist ein Schicksal, das wahrscheinlich noch manches Werk Bachs betroffen hat. Ob sich einiges irgendwo in parodierter Gestalt verbirgt, erscheint fraglich.

Ich gebe schließlich noch eine Übersicht der bisher feststellbaren Aufführungen jener Ratswahlkantaten⁴⁾.

1) Da Spitta, wie erwähnt, der Picandersche Text entgangen ist, meinte er für die Ratswahl von 1730 eine Wiederholung von „Lobe den Herrn, meine Seele“ ansehen zu dürfen (II, 237), was sich nunmehr erübrigt.

2) Der zutreffende Nachweis bei Spitta II, 299 und 808 f.

3) Spitta II, 782 f.

4) Sie diene zugleich als Ergänzung der unvollständigen im Bachjahrbuch 1913, S. 92 f. Weggelassen ist die Mühlhausener „Gott ist mein König“ vom Jahre 1708.

- 1723 (30. August) Preise, Jerusalem, den Herrn (Nr. 119).
Autographe Datierung in der Partitur. Dichter unbekannt.
- 1724 (28. Aug.) Lobe den Herrn, meine Seele (Nr. 69).
Datierung nach Spitta II, 792. Dichter unbekannt. Die Kantate diente zugleich als Musik für den 12. Trinitatissonntag.
- 1727 (25. Aug.) Wünschet Jerusalem Glück.
Verloren. Gedichtet von Picander im Jahre 1727.
- (1728?) Gott, man lobet Dich in der Stille (Nr. 120).
Gedichtet wahrscheinlich von Picander. Datierung unbestimmt. Umarbeitung der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (unvollständig; Bd. 41).
- 1730 (August) Gott, gib Dein Gerichte dem Könige.
Verloren. Gedichtet von Picander im Jahre 1730.
- 1731 (27. Aug.) Wir danken Dir, Gott (Nr. 29).
Autographe Datierung. Dichter unbekannt.
- 1732 (25. Aug.) Lobe den Herren, den mächtigen König (Nr. 137).
Datierung nach Spitta II, 286. Choralkantate über das Lied Joachim Neanders. Diente zugleich als Musik für den 12. Trinitatissonntag.
- [1735?] Gott, man lobet Dich in der Stille.
Wiederholung. Datierung unbestimmt; vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 92 Mitte.
- [1738?] Ihr Pforten zu Zion (Nr. 193).
Unvollständig erhalten (Bd. 41). Datierung unbestimmt; vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 92 Mitte. Dichter unbekannt.
- 1739 (31. Aug.) Wir danken Dir, Gott.
Wiederholung. Datierung nach einer Breitkopffschen Geschäftseintragung; vgl. Bachjahrbuch 1913, S. 92.
- 1741 (18. Aug.) Wünschet Jerusalem Glück.
Wiederholung. Zur Datierung vgl. die bei Spitta II, 299, Anm. 71 genannte Quelle.
- 1749 (Aug.) Wir danken Dir, Gott.
Wiederholung. Datierung nach einem gedruckten Textblatt dieses Jahres; vgl. Bd. 5 I, Vorw. S. 30f.

7. „D holder Tag, erwünschte Zeit.“

Die Entstehung der Hochzeitskantate „D holder Tag, erwünschte Zeit“ (Bd. 29, 69) wird von Spitta (II, 466) unbegreiflicherweise erst in das Jahr 1749, von S. Terry (Z. S. Bach, deutsche Ausg. S. 367, und Bach's Cantata Texts S. 606) in das Jahr 1746 verlegt. Beide Daten sind viel zu spät gegriffen. Bach hat die Musik mehrfach bei anderer Gelegenheit mit verändertem Text verwendet:

a) zu einer Huldigung für den Leipziger Stadtkommandanten General Grafen Joachim Friedrich von Flemming („D angenehme Melodei“, Bd. 29, 245),

b) zu einer Huldigung für ein paar unbekannte „Gönner“ der Musik (ebenso beginnend, ebenda).

Der sehr musikliebende Graf starb nach Riemers Chronik am 11. Oktober 1740. Somit muß die hochzeitliche Originalmusik vor diesem Jahre entstanden sein. Nun ergibt aber die Untersuchung der autographen Sopransstimme zu a)¹⁾, daß sowohl in den Arien „Großer Flemming“ und „Sei vergnügt, großer Flemming“ wie im Rezitativ „Erlauchtet Haupt“, die Worte „Flemming“ und „Erlauchtet“ auf Rasuren geschrieben sind. Es hat also anfangs eine andere Anrede und ein anderer Eigennamen dagestanden, was beweist, daß die Musik schon vor der Flemminghuldigung einmal benutzt gewesen ist. Der Empfänger der Hochzeitskantate kann das nicht gewesen sein, da im Rezitativ „Erlauchtet Haupt“ nur „Erlauchtet“, nicht aber auch „Haupt“ auf Rasur geschrieben ist, während in der Hochzeitskantate (S. 90) statt „Haupt“ das Wort „Mann“ (Hochteurer Mann) steht. Die Anreden waren also nacheinander:

Hochzeitskantate: Hochteurer Mann!

anonym: ~ _ ~ Haupt!

Flemmingkantate: Erlauchtet Haupt!

Gönnerkantate: Geehrte Gönner! (2 Achtel)

Die Gönnerkantate (b) interessiert hier nicht, da sie durch einfaches Untersetzen der veränderten Anreden unter den auf Flemming geprägten Text gewonnen ist, also später als dieser liegt.

Weiterhin: die cis-moll-Arie „Großer Gönner“ (S. 88) findet sich bereits in der von Picander gedichteten Wiederaufkantate (Bd. 5¹, 401), die am 28. 9. 1737 vor dem Kammerherrn von Hennicke zur Aufführung kam. Dort steht sie in h-moll. Aber auch sie muß vor diesem Datum vorhanden gewesen sein, da die Wiederauffassung textlich gegenüber der Hochzeitsfassung die Schwächen des Parodieverfahrens verrät²⁾:

1) Preuß. Staatsbibl. Mus. ms. autogr. Bach St. 72.

2) Nie hätte Bach, bei einer Originalkonzeption des Textes, „Tropfen“ nach oben rollen lassen, wie im ersten Beispiel.

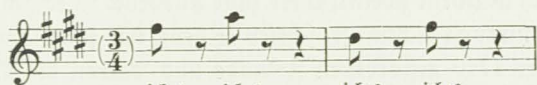


Hochzeitskantate: Gro = ßer Gön = ner, dein — Ver = gnü = gen
 Wiederaufkantate: So wie ich die Trop = fen zol = le,
 (Parodie)

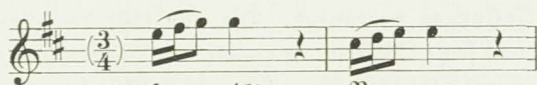


muß auch un = ern Klang — be = sie = gen,
 daß mein Wied'r = au grü = nen sol = le,

ebenso



nichts, nichts, nichts, nichts,



Hen = nicks Na = men

Hiernach läßt sich für „D holder Tag“ die Feststellung „vor 1740“ noch genauer mit „vor September 1737“ treffen. Wir haben also die Reihenfolge: Hochzeitskantate, Anonymusfassung, Flemingfassung, Gönnerfassung. Nimmt man nun an, daß die Flemingfassung nicht gerade in dessen Todesjahr, sondern schon 1739 oder noch einige Jahre früher herauskam, daß Bach ferner die bedeutende, einem sicherlich hochstehenden Leipziger Hochzeitspaar gewidmete Musik schwerlich in allzunahem Abstand gleich zweimal als Parodie gebracht haben wird, so rückt die Entstehung der Originalmusik noch weiter hinauf, also in oder kurz vor die Mitte der dreißiger Jahre (etwa 1734—35). Wie hoch der Komponist selbst seine herrlichen Eingebungen schätzte, beweist das mit sichtlicher Liebe hergestellte Autograph Mus. ms. aut. St. 76, eins der allerschönsten, die wir aus seiner Feder besitzen. Möglicherweise hat es als Dedikationsexemplar gedient oder dienen sollen.

Weder den Hochzeits- noch den Huldigungstext hat Picander in seine Gedichtsammlungen aufgenommen, obwohl er dort fünf andere an den Grafen Fleming gerichtete Dichtungen aus den Jahren 1724—26 eingerückt hat (wahrscheinlich von J. G. Görner kompo-

niert). Er kann also nicht als Lieddichter in Frage kommen¹⁾. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß Bach viermal nacheinander Gelegenheit fand, sich im eigenen oder fremden Namen mit einem Lobe der Musica — denn das ist der Inhalt — bei Freunden und Gönnern dieser Kunst zu bedanken. Man darf annehmen, daß alle vier ihm persönlich nahe gestanden haben.

8. „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht.“

Die in der vorigen Studie erwähnte Beziehung Sebastians zum Grafen Flemming, dem hochgeborenen Gönner der Musik in Leipzig, scheint noch in einem zweiten Werk zum Ausdruck zu kommen. Wenn meine Vermutung richtig ist, schrieb er dem, wie schon erwähnt, am 11. Oktober 1740 gestorbenen Freunde und Patron die Begräbnismotette „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht“. Von ihr sind bekanntlich zwei Fassungen vorhanden. Die eine läßt den vierstimmigen Choralsatz von sechs Bläsern, die andere von Bläsern und Streichern begleiten. Spitta (II, 581 Anm. 78 und S. 816) setzt die erste „um 1737“, die zweite um 1740 an, allerdings auf Grund der Wasserzeichen des Papiers, die ja immer nur ein Ungefähr der Datierung innerhalb eines Zeitraums mehrerer Jahre zulassen. Hält man dieses Ungefähr der Datierung Spittas fest, so kann die Entstehung recht wohl mit dem Ereignis in Zusammenhang gebracht werden.

Aber auch persönliche und amtliche Beziehungen sprechen dafür. Wir sahen, daß Bach in „O angenehme Melodei“ die musikalische Kennerschaft des Grafen verherrlichte. Dieser kam aus Dresden, wo sein Vater († 1728) als Generalfeldmarschall ein offenbar sehr kunstliebendes Haus führte²⁾. Als ihm 1724 die Stelle eines Gou-

1) Die „Oden und Cantaten“ der Deutschen Gesellschaft in Leipzig, II, 1738, nennen einige kleinere Leipziger Gelegenheitsdichter der zwanziger und dreißiger Jahre: Mag. Joh. Joachim Schwabe, M. Balthasar Hoffmann (später in Merseburg; stand mit Bach in näherer Verbindung), M. Samuel Seidel, M. Joh. Friedrich May, D. E. J. Hudemann (Verwandter des mit Bach bekannten F. L. Hudemann?), G. Friedr. Wilhelm Junker, Joh. Georg Hamann. Sie sind dort mit mehreren für Leipzig bestimmten Gelegenheitskantaten vertreten. Nur bei Hoffmanns „Schließt die Gruft! Ihr Trauerglocken . . .“ (1735 auf den Tod der Herzogin von Merseburg) könnte (nach Bachjahrbuch 1913, S. 94 f.) an eine Mitwirkung Bachs gedacht werden.

2) Seine Erwähnung bei Spitta II, S. 466, Anm. 68.

verneurs der Festung Pleißenburg und der Stadt Leipzig übertragen wurde, scheint er sich die Herzen der Bürger im Fluge erobert zu haben. Aber auch der Studenten, die ihm unter Beistand des gewandten Picander sofort musikalische Huldigungen brachten¹⁾. Später ist er dann zum General und Ritter hoher Orden befördert worden.

Nach dem Text der Parodiekantate zu urteilen, muß Bach häufiger Gelegenheit gehabt haben, sich vom feinen Geschmack des Grafen zu überzeugen. Die vierte Arie besagt:

Aber unter denen allen [d. h. Künsten]
Liebt Dein gnädiges Gefallen
Ein' angenehme Melodei.

Möglicherweise wurde er öfters zu Haus- und Kammermusiken (mit Dresdener Musikern?) ins gräfliche Haus bestellt, und vielleicht ist der Graf selbst — wie Freiherr von Keyserling in Dresden — ein Freund des Klaviers und selbst tüchtiger Spieler gewesen.

Da beide, der hochgestellte Soldat und der Künstler, länger als anderthalb Jahrzehnte freundschaftlich nebeneinander hergingen, ist mit Gewißheit anzunehmen, daß Bach als Stadtkantor sich in irgendeiner Weise bei dem feierlichen Begräbnis dieses ihm gewoge-

¹⁾ Ich führe (teils nach Sicul, teils nach Riemer) folgende davon auf.

- 1724 31. Juli „Abendmusik“, als die Gemahlin des Grafen ihn zum ersten Male in Leipzig besuchte: Ein schön Drama Musicum „Der eifersüchtige Mars über das Vergnügen der Pallas“. Anfang: Mars mit seinem wütenden Gefolge. Arie „Donnerndes Schmetterlein erzürnter Carthaunen.“ Text von Picander (Gedichte I, 24).
- 1724 25. August. Tafelmusik bei der Geburtstagsfeier. Anfang: Arie „Wehe sanfter, Westen-Wind“. Text von Picander (Gedichte I, 31).
- 1725 1. Januar. Neujahrsvorstellung vor dem Grafen im Jöcherschen Hause am Markte beim Salzgäßlein. Kantate mit Trompeten, Pauken, Violinen, Oboen, Querspielen und Trommeln. Anfang: „Erhabner Graf, da ietzt dein Knecht gedicht' t“ (1. Arie La Marche, 2. Aria tempo di Polonaise, 3. Aria mit dem Zapfen-Streiche, 4. Aria mit der Reveille, 5. Aria, 6. La Marche. Dazwischen Rezitative). Text von Picander (I, 33).
- 1726 12. Mai (Königs Geburtstag) Der Graf traktiert die Konviktorissen im Convictorio mit guter Mahlzeit, Bier und Wein, und erhält dafür eine schöne Musik mit einem Aufzug aus dem Collegio Paulino. Anfang: „Eile, muntres Volk, zusammen“. Text von Mag. Balthasar Hoffmann. (In „Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Cantaten“, Leipzig 1738, S. 108. Vgl. auch Bachjahrb. 1913, S. 94, 103.)
- 1726 25. August. Zur Geburtstagsfeier des Grafen: Drama per Musica „Die Feyer des Genius“. Anfang: Aria à Duetto (Genius, Mercurius) „Verjaget, zerstreuet, zerrütet, ihr Sterne“. Text von Picander (I, 42).

Ob neben J. G. Görner auch Bach beteiligt war, ist nicht unwahrscheinlich. Komponistenamen werden nirgends genannt. In Picanders Gedichten (I², 1732) eine Menge weiterer nicht für Musik bestimmte Carmina zum Lobe des Grafen.

nen, beliebten, hochangesehenen Mannes beteiligt hat. Wie wäre ein solches überhaupt ohne die Thomaskantorei denkbar gewesen? Dieses Begräbnis fand am 19. Oktober statt und ist mit dem ganzen Pomp vor sich gegangen, der dem militärischen Oberhaupt einer Großstadt wie Leipzig ziemte.

Die gesamte Garnison nahm daran teil. Riemer (a. a. O. S. 477) beschreibt es: „Früh um 8. Uhr rückte eine Bataillon von dem Römischen Regiment mit 2. Fahnen und Hautboisten, desgleichen 6. Stück [Geschütze] aus dem Rath's Zeug Hause, ein Zug Defensionier und Schloßsoldaten, um $\frac{1}{2}$ 10 Uhr ging die Procession vom Neuen Neumarkt unter Läutung der Glocken oben um die Peters Kirche durch die Peters Straße übern Markt, und durch die Grimmische Gasse in die Pauliner Kirche.“ Wir erfahren, in welcher Ordnung die einzelnen Gruppen dem militärisch geschmückten Sarge vorangingen und folgten und hören, daß Universitätsprofessoren, Offiziere und hohe Ratspersonen in 52 Kutschen teilnahmen. Vom Paulinum aus marschierte man dann durchs Grimmische Thor vor die Stadtmauer, wo mit drei Salven „das Leichen Ceremoniel geendiget wurde“. Vom Gottesdienst, d. h. von der Einsegnung der Leiche, spricht Riemer nicht; ebensowenig vom Schülerchor, wohl weil beides etwas Selbstverständliches, d. h. nichts Aufsehenerregendes war.

Nun ist schon von je Bachs eigentümliche Instrumentation dieser Choralmotette aufgefallen. Die sechs begleitenden Instrumente sind: 2 Ktuir, 1 Cornetto, 3 Tromboni. Es ist also eine klein besetzte sogenannte Harmoniemusik aufgeboten. Sie muß indessen für diesen Zweck besonders zusammengestellt worden sein, denn die Leipziger Stadtpfeifer pflegten damals nur mehr vierstimmig (1 Cornetto, 3 Tromboni) abzublasen. Auch die Frage, welche Instrumente Bach unter Ktuir verstanden wissen wollte, ist mehrfach behandelt¹⁾. Ihre Beantwortung kommt indessen hier nicht weiter in Betracht. Man geht vielleicht nicht fehl mit der Annahme, hier sei zum Zwecke einer militärischen Feierlichkeit ernsten Charakters ein besonderer, lugubrer Klang angestrebt worden. Vielleicht, daß sich im Gefolge des Grafen zwei sächsische oder böhmische Ktuiristen (Hornisten) befanden, die man bei dieser Gelegenheit mit den vier Stadtpfeifern

¹⁾ Hierzu E. Sachs im Bach-Jahrbuch 1921, S. 96 ff.

verband¹⁾. Und daß diese Musik auf eine Wirkung im Freien bez rechnet war, kann ebenfalls nicht bezweifelt werden. Sie hat unverkennbar Marschcharakter, ja erinnert anfangs geradezu an den Prozessionsrhythmus des „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ der Matthäuspassion. Durchweg sorgt die dritte Posaune dafür, daß dieser Marschrhythmus streng eingehalten wird.

Diese Anzeichen, zusammengehalten mit den diplomatischen Kennzeichen ihrer Entstehungszeit, machen wahrscheinlich, daß Bach diese eigentümliche, hochfeierliche Musik, die bei ihm kein Gegenstück hat und zu der weder in den dreißiger noch in den vierziger Jahren eine andere Gelegenheit ausfindig zu machen ist²⁾, bei den Exequien Flemmings am 19. Oktober 1740 hat singen lassen. Ich vermute, bevor man in die Paulinerkirche eintrat. Sie erklang an Stelle der sonst bei bürgerlichen Begräbnissen auf dem Wege zum Grabe üblichen Kirchenlieder. Vielleicht dürfen wir uns den Rhythmus sogar mit den dumpfen Schlägen des Trommlerzuges begleitet denken. Es mag ein eindruckvolles Bild gewesen sein³⁾.

In alter Zeit war es üblich, einige Tage nach dem Begräbnis im Trauerhause vornehmer Verstorbener eine Art „Gedächtnisfeier“ abzuhalten. Hierzu wurden von Freunden Traueroden gedichtet und komponiert. In Leipzig war seit 1719 sogar der Brauch eingeführt, solche Feiern in der Kirche zu veranstalten mit einer durch Musik verschönten Gedächtnispredigt. Für solche Gelegenheiten schrieb Bach, wie B. Fr. Richter nachgewiesen hat⁴⁾, die meisten seiner Motetten. Es ist wahrscheinlich, daß eine solche Gedächtnispredigt sehr bald

¹⁾ Die Gefolgsmusik der hohen Herren des Barockzeitalters ist noch kaum untersucht worden, sie scheint von größter Mannigfaltigkeit und oft abnormer Originalität gewesen zu sein.

²⁾ Ich kenne nur noch eine. Im Jahre 1726 wurde am Abend des 2. Juni die Leiche der verstorbenen Weissenfeller Herzogin Johannette Antoine in feierlichem Kondukt durch Leipzig gebracht. Das geistliche Ministerium, so erzählt Niemer, und die Thomasschüler mit ihren Praeceptores gingen ihr bis zum Grimmischen Tore mit dem Kreuze entgegen und begleiteten den Zug unter Glockenläuten bis zum Ransstädter Tore. Damals wurden wohl nur Kirchenlieder, vielleicht die Lieblingsstücke der Verstorbenen, angestimmt. Die Motette kommt wegen innerer und äußerer Merkmale für diese Zeit nicht in Betracht.

³⁾ Da die Komposition mit einem Da capo der Instrumentaleinleitung schließt, wird keine weitere Strophe des Liedes gesungen worden sein.

⁴⁾ Bachjahrbuch 1912, S. 8 f.

auch für den verstorbenen Grafen stattfand und Bach dabei seine Choralmotette wiederholte. Da jetzt aber die äußeren Umstände andere waren als beim Trauerzuge, änderte er die Instrumentenbesetzung und wählte die sonst bei Kirchenmusiken üblichen Bläser und Streicher, freilich unter Beibehaltung der beiden Litui¹⁾.

9. „Non sa che sia dolore.“

Über die italienische Solokantate *Non sa che sia dolore* hat Spitta (II, 469) auf Grund der Dichtung in Erfahrung gebracht, daß sie zu Ansbach in Beziehung steht und an einen Italiener gerichtet ist, der dort längere Zeit gewohnt und im Begriff war, in die Heimat zurückzukehren. Zu weiteren Schlüssen ist Spitta nicht gekommen. Betrachtet man den Text näher, so ergibt sich noch folgendes. Der Unbekannte war ein jungverheirateter Gelehrter (er läßt Frau und Kind in Deutschland zurück), der am Hofe zu Ansbach (*Ansbacia piena di tanti Augusti*) überaus geschätzt war, obwohl sein wissenschaftliches Wirken im Gegensatz zu den herkömmlichen Ansichten stand. Indem er sich nach Italien zurückbegab, folgte er einem „Zeichen des Himmels“, also wohl einer Berufung. Die Reise wurde von einer Seestadt angetreten (oder fortgesetzt), denn die Dichtung spricht ihm guten Mut bei der Seefahrt zu.

Bach selbst hat zu Ansbach, soviel bekannt, keine Beziehungen gehabt; auch spricht der Inhalt der Verse von einem Gelehrten, nicht von einem Künstler²⁾. Bachs Rektor Johann Matthias Gesner dagegen, 1691 im Ansbachischen geboren, hatte nicht nur als Knabe das Ansbacher Gymnasium besucht und dort seine gesamte gelehrte Ausbildung empfangen, sondern war 1729 selbst als Rektor dieses Gymnasiums dorthin berufen worden³⁾. Das Wirken daselbst war freilich nur kurz, denn schon am 8. Juni 1730 wird er zum Rektor

¹⁾ Diese Gedächtnisfeier muß — ähnlich derjenigen für den Thomaskantor Ernesti mit „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ und der Trauerode für die Kurfürstin Christiane Eberhardine — in der Universitätskirche stattgefunden haben, da die Stadtkirchen bei Trauerfeiern keine Instrumente zuließen. Neuausgabe dieser zweiten Fassung durch Max Schneider in den Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XVII, Heft 1 (1916).

²⁾ „Adempi or di Minerva il zelo“ im 1. Rezitativ.

³⁾ Biographisches nach zahlreichen älteren Quellen bei D. Kaemmel, Geschichte des Leipziger Schulwesens, Leipzig 1909, S. 309 ff.

der Thomasschule in Leipzig gewählt. Auch hier wirkte er nur wenige Jahre: 1734 folgte er einem Rufe an die neugegründete Universität Göttingen.

Der Zusammenhang Ansbach—Gesner—Bach ist zu auffällig, als daß er nicht zu weiteren Schlüssen aufforderte. Die Vermutung könnte dahin gehen, daß Gesner, als er in Leipzig angetreten war, von dem Weggang des ihm während seines Ansbacher Rektorjahrs entgegengetretenen Italieners hörte und sich entschloß, dem gelehrten Freunde ein auf Wertschätzung beruhendes Abschiedsgedicht zu widmen, wie man es allgemein bei solchen Gelegenheiten in der Form von Stammbuchblättern tat. Da er selbst als Jüngling nicht nur die klassischen Sprachen, sondern auch Französisch, Italienisch und Englisch getrieben hatte¹⁾, die Dichtung selbst aber allerlei Ungeschicklichkeiten verrät, liegt es nahe, ihn selbst für den Dichter zu halten. Gesners hohe Meinung von Bach ist bekannt. Der Kantor wird ihm gern den Wunsch einer entsprechend italienisch stilisierten Komposition erfüllt haben.

Würde sich in der Geschichte des gelehrten Lebens in Ansbach eine Persönlichkeit finden, auf welche das Gedicht der Kantate paßt, so könnte der oben angenommene Zusammenhang als erwiesen gelten. Die auf meine Bitte hin von Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Th. Stettner, Ansbach, angestellten Nachforschungen haben bis jetzt zu keinem Ziele geführt. Dennoch ist nicht ausgeschlossen, daß der Zufall uns mit der anonymen Persönlichkeit bekannt macht. Will man inzwischen das Autorenverhältnis Gesner—Bach gelten lassen, so fiel die Entstehung der Solokantate in das Rektorat Gesners, also zwischen Herbst 1730 und Frühjahr 1734.

10. Zum Et incarnatus est.

Die abwärts gerichteten Violinfiguren im Et incarnatus der h-moll-Messe:



vergleicht Bitter (II, 157) mit dem Herabfallen des Laus heiliger

¹⁾ Kaemmel, a. a. D. S. 311.

fürhten Ausdruck „jammern“ abgehoben wird, der nur in den Mund des Menschen paßt, erhebt es sich zum Symbol göttlichen Mitleids. Nicht ein Schweben, sondern ein zärtliches Umfassen bedeutet es, aber mit einem leisen Unterton des Bedauerns oder mit-Leidens, der in der fallenden Richtung und den Vorhaltswendungen begründet ist.

Als Erbarmens- oder Mitleidsmotiv wird also wohl auch die Et incarnatus-Begleitung zu verstehen sein. Das Herabschweben (descendere) war bereits am Schluß des vorangehenden Duetts zum Ausdruck gebracht worden, es brauchte also nicht nochmals darauf hingewiesen zu werden. Wir wissen aber auch, daß Bach den Et incarnatus-Text ursprünglich noch an das Ende jenes Duetts gelegt hatte (vgl. Bd. 6, S. 306) und erst später den selbständigen Satz Nr. 15 einfügte. Daß er jetzt hierzu das Symbol göttlichen Erbarmens aufgriff und damit die Menschwerdung des Sohnes als Ausfluß göttlichen Mitleids hinstellte, das bedeutet vielleicht eine noch tiefsinnigere Kombination als die bisher damit verbundene eines bloßen Herab- oder Umherschwebens, mit dem an dieser Stelle nichts Bedeutsames hinzugewonnen wird. Daß in den letzten Takten auch der Bass mit dem Motiv bedacht wird, besagt, daß die aus Erbarmen vollzogene Menschwerdung bis zur letzten irdischen Wirklichkeit hin durchgeführt ist.

11. Zu „Gebt mir meinen Jesum wieder“.

Den Auslegern der Matthäuspasion hat von je die Bassarie „Gebt mir meinen Jesum wieder“ Schwierigkeit gemacht, nicht im Hinblick auf den Grundaffekt und die Singstimme, die beide klar und eindeutig hervortreten, sondern auf die konzertierende Violinpartie. Spitta übergeht die Problematik (II, 389) und betont nur, daß diese Arie insofern aus der Rolle der übrigen falle, als sie nicht im Munde eines Gliedes der christlichen Gemeinde zu denken sei, sondern als „Äußerung einer Person, welche der Handlung zur Zeit ihres Geschehens nahe stand, eines Jüngers etwa oder sonstigen Anhängers Jesu“. Schweizer (S. 605) deutet die Violinfiguren auf Grund der Textstelle „Seht, das Geld, den Mörderlohn, wirft euch der verlorne Sohn zu den Füßen nieder“ und meint, Bach stelle „zunächst in einer raschen, nach aufwärts endigenden Figur etwas wie das Hinzutreten Judä und seine auswerfende Handbewegung dar,

und darauf das helle Rollen und Klingen der auf die Steinplatten des Tempels geworfenen Silberlinge“. U. Heuß wiederum (J. S. Bachs Matthäuspassion, 1909, S. 121 ff.) hält sie für Kampf- und Hiebfiguren, die das Vordringen eines Jüngers begleiten, der Jesus retten will, und fordert demgemäß realistische Wiedergabe.

Beide Erklärungen scheinen den Sinn der Violinpartie nicht zu treffen und haben mich nie recht befriedigt. Ich möchte daher auf zwei Arien verweisen, in denen die Figuration in ähnlicher Gestalt bei konzertierenden Instrumenten auftritt und uns, wie mir scheinen will, einen völlig sicheren Schlüssel zur Deutung in die Hand drückt. Die erste ist das von zwei konzertierenden Violoncellen begleitete Baßstück:

Laß mein Herz die Münze sein,
Die ich Dir, mein Jesu, steure,
Ist sie gleich nicht allzu rein,
Ach, so komm doch und erneu're,
Herr, den schönen Glanz in ihr.

in der Kantate „Nur jedem das Seine“ Nr. 136 (in Bd. 33, S. 54). Beide Violoncelle ergehen sich in beständigen, nur gelegentlich durch Achtel unterbrochenen Sechzehntelfiguren folgender Art:

(5)

(21) II.

I.

(38)

I.

Es ist kaum fraglich, daß diese springenden Figuren den Glanz der Münze andeuten sollen, von dem der Text spricht, eine Art „Sunz-

keln“ oder „Glitzern“, bei dem beständig kleine, helle Lichter aufsprühen. Eine liebenswürdige Anspielung Bachs bei der Zeile „so komm doch und erneure, Herr, den schönen Glanz in ihr“ auf das „Abwischen“ der nicht ganz sauberen Münze erklärt dies noch insbesondere:



Diese nur einmal und bei diesen Worten erscheinenden Triolen können schwerlich anders aufgefaßt werden.

Und weiterhin: im ersten Choralchor von „Christ, unser Herr zum Jordan kam“ (Nr. 7, Bd. 1, 179) konzertiert die Solovioline ebenfalls unablässig mit Figuren, die größte Ähnlichkeit mit denen der Passionsarie haben:



Auch hier sind sie Symbol des Glänzenden, Glitzernden, diesmal des Jordansflusses, der zum Bad der Taufe einlädt. Bachs Schärfe des visuellen Eindrucks ist so groß, daß er das eigentliche Wogen des Stroms:



den Väßen oder dem Streichertutti übergibt und die Figuration der Solovioline nur dazu benutzt, gewissermaßen die sprühenden Lichtreflexe der Wellen auf- und niederspielen zu lassen. Ein Zweifel an Bachs Absicht ist auch hier ausgeschlossen.

Wenden wir diese Erkenntnis auf die *Vasarie* der *Matthäuspassion* an, so würde die Figuration der Solovioline nichts anderes als das dämonische Flackern und Glitzern der Silberlinge bedeuten, die der (als Handlungsbeteiligter zu denkende) Sänger auf dem Boden des Tempels liegen sieht. Die Logik Bachs bedarf keiner Erläuterung. Wie hätte ihm einfallen können, den Klang des Rollens und Klirrens des Geldes während der ganzen Arie beizubehalten! Wie sollte er darauf geraten sein, im Tempel unvermittelt die Rettungsaktion eines Jüngers in Szene zu setzen? Der Glanz des verfluchten Geldes vielmehr ist es, das Symbol des Lockenden, das der Arie ihren bezeichnenden Nebensinn gibt, so daß also — wie das schon früher einmal an dieser Stelle ausgeführt worden ist¹⁾ — zwei Züge nebeneinander hergehen: die Affektlinie des Sängers und die Symbolvorstellung des Glänzens in der konzertierenden Violine. Daß die „Silberlinge“ und die Jordanwellen in der Helle des Geigentons erstrahlen müssen, die „nicht allzu reine Münze“ des sündigen Christenherzens dagegen im dunkleren Violoncellton, diese Überlegung mag Bach nicht die geringste Mühe gekostet haben.

12. Die Arie „Es halt' es mit der blinden Welt“.

Die Kantate „Was frag ich nach der Welt“ (Nr. 94 in Bd. 22, 97) behandelt das Thema der schnöden Weltlust. Mit einer Leidenschaftlichkeit und einem Bilderreichtum, die die an und für sich schon kräftigen Worte des Textes weit hinter sich lassen, hat Bach sich zum Verächter weltlichen Landes aufgeworfen. Eine förmliche Savonarolapredigt ergießt sich über den Hörer, durchsetzt mit hochinteressant verarbeiteten Gedanken aus der Kirchenweise „O Gott, du frommer Gott“. Von den acht Strophen des alten Pfefferkornschen Gedichts

¹⁾ Bachjahrbuch 1928, S. 131 ff.

sind die 1., 7. und 8. beibehalten, die 2., 4. und 6. zu Arien umgedichtet, die 3. und 5. durch Rezitativeinschaltungen erweitert¹⁾. Neugedichtet ist die Arie „Es halt' es mit der blinden Welt“, die, kurz vor dem Schlußchoral eingerückt, noch einmal den Sinn des Vor- ausgegangenen, den Wert gründlicher Weltverachtung, hervorhebt (S. 124). Ihr gelten die folgenden Zeilen.

Diese Arie bedeutet, wie mir scheinen will, den kühnsten Versuch innerhalb des Bachschen Kantatenwerks, einen weltlichen Affekt durch ein unmittelbares Zitat weltlüsterner Töne selbst wiederzugeben. So nämlich läßt Sebastian den Sänger beginnen²⁾:

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

Es halt' es mit der blinden Welt, wer nichts auf sei - ne
See - le hält, es halt' es mit der blinden Welt, wer
nicht auf sei - ne See - le hält, mit e - felt vor der Er - den, mit
e - felt vor der Er = = = = = usw.

Das ist nichts anderes als eine der frechen Bourrées, wie sie bei den Franzosen, in der „Musikalischen Kustkammer“ und bei Sperontes standen. Ob Bach ein Zitat gebraucht hat, ließ sich nicht feststellen; wahrscheinlich ist die Melodie sein Eigentum. Mit der ganzen Drastik eines Allerweltschlagers ausgestattet, verhöhnt sie nicht nur die galante Modeliebenedienerei der Zeit, sondern — mit dem liegenden Baß — in geistreicher Weise auch das Kunstlose solches oberflächlichen Musikmachens. Stünde sie in einer ironisierenden weltlichen

¹⁾ Rud. Wustmann, J. S. Bachs Kantatentexte, S. 287.

²⁾ Bach hat Großtafte (C) geschrieben, die ich halbiert und zu Zweivierteltasten gemacht habe.

Kantate, etwa in „Phoebus und Pan“, würde man sie am Platze finden. Aber in einer Sonntagskantate, die beständig mit den Gedanken von „O Gott, du frommer Gott“ umgeht?

Gewiß treten auch in anderen Bachschen Kirchenstücken, besonders aus der ersten Leipziger Zeit und wenn es sich um geistliche Parodien handelt, Typen weltlicher Tanzsätze hervor. So unverblümt wie hier aber, wo zudem der Text selbst noch darauf hinweist, hat Bach meines Wissens das Laszive nie wieder unterstrichen. An die Herübernahme der Arie aus einem vielleicht verschollenen weltlichen Werk ist nicht zu denken. Die Fortsetzung, dazu der ganze, in schöner Überschwenglichkeit an Jesus gerichtete Mittelteil, deutet auf eine Originalkomposition. Mit voller Meisterschaft sind hier die anfangs tändelnd wirkenden Figuren und Motive ins Tiefe, Ausdrucksvolle umgebogen, wie um zu zeigen, daß selbst bei stärksten Lockungen ein frommes Gemüt den Weg zum Heile nicht verfehlen kann.

Es ist schwer, sich Bachs Einfall aus den symbolisch gerichteten Denkformen seiner Zeit zu erklären¹⁾. Offenbar handelt es sich um eine Spielart der Sinnfigur der Ironie, d. h. der spöttischen Verstellung. Nicht mit Verachtung, also positiv, tritt der Sänger der hoffährtigen Weltlust entgegen, sondern negativ, indem er diese Weltlust durch Karikatur in Überspizung zeigt und damit im Auge des Klugen in sich selbst aufhebt. Zugleich liegt der Tropus einer Synekdoche (Mitverstehen) vor, und zwar einer doppelten. Die blinde, auf ihre Seele nichts gebende Welt enthält, unter dem Moralbegriff verstanden, als wesentliche Bestandteile Unbekümmertheit, Frivolität, Leichtsinn. Werden diese Eigenschaften ausgedrückt (durch entsprechende Motive, Rhythmen usw.), so wird zugleich — da wir in der Kirche sind — die Charakterschwäche religiöser Haltlosigkeit mit verstanden. Da aber Frivolität und Leichtsinn am häufigsten in französischen Tänzen, z. B. in der Bourrée, anzutreffen sind, so genügt das Anklingen einer solchen, um jene Eigenschaft mit zu erfassen.

Das ist ein sehr verwickelter Denkvorgang. Stellen wir uns einen Kanzelredner vor, der beim Predigen über das Thema „Eitel-

1) Vgl. dazu Bachjahrbuch 1928, S. 119 ff.; auch schon ebenda 1925, S. 40. ff.

keit der Welt“ die Tanz- oder Trinkluft dadurch verächtlich machte, daß er sie zwar mit Worten verwirft, die unziemlichen Bewegungen Tanzender oder Trinkender aber zugleich in Gesten nachäfft. Würde die Gemeinde das verstehen? Empfände sie das Gebahren des Predigers nicht als Verletzung der Heiligkeit des Ortes? Würde nicht jeder Hörer erschrocken dreinhorchen, wenn ein Kirchenkomponist unserer Tage, vor den gleichen Text wie Bach gestellt, nach dessen Muster Foxtrottrhythmen ausspielte?

Hier liegt ein Fall vor, der über die Grenzen der Musik und ihrer Fähigkeit hinausweist. Denn zwei ewig unvereinbare Dinge treffen zusammen: das jederzeit positive, bejahende, lebensnahe, immer nur als reine Wirklichkeit erfassbare Wesen der Musik, und das mit Voraussetzungen, Bedingungen, Einschränkungen und Ketten schlüssen aller Art rechnende diskursive Denken. Es ist unmöglich, daß die Musik das, was sie ausdrückt, anders als ehrlich, wirklich, ohne Umwege, so gemeint ausdrücken kann. Alles Uneigentliche, alles Wenn und Aber, alles Obgleich und Trotzdem, alles Weil und Infolgedessen, kurz alles mittelbare Erkennen in Begriffen ist ihr fremd. Sie kann aus sich selbst weder heucheln noch lügen, weder ironisch noch satirisch sein, weil mit ihrer Erscheinungsweise immer die Setzung eines Realen verbunden ist. Die frivole Melodie ist und bleibt nun einmal frivol, ist gefühlsmäßig real gewordene Frivolität; sie kann das weder heucheln, noch einschränken, noch unter gewisse Bedingungen stellen.

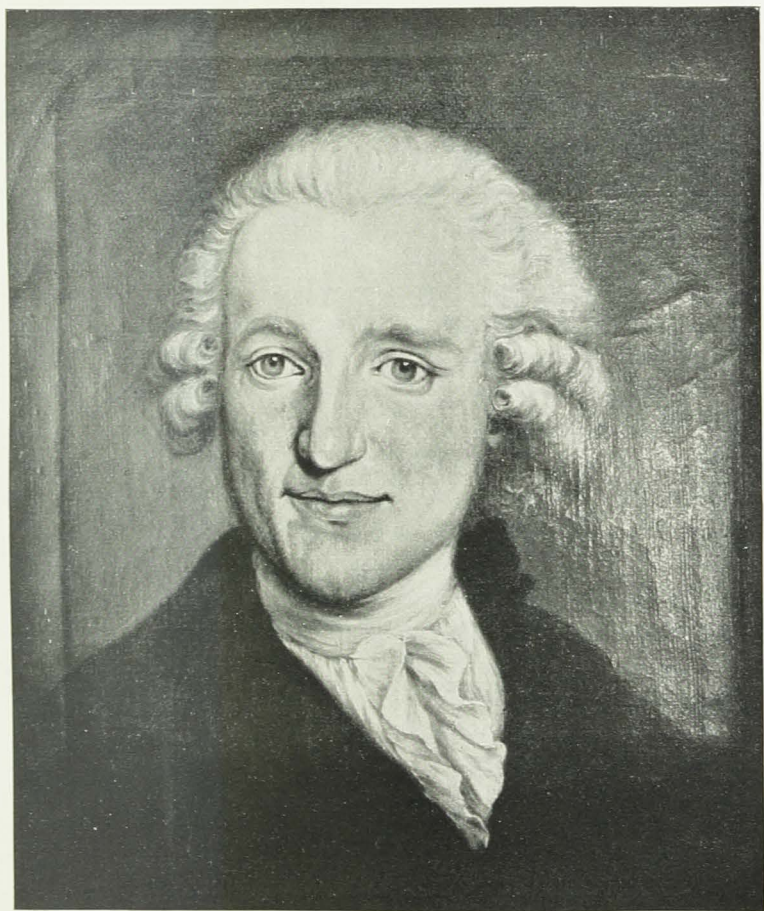
Tritt nun hierzu ein Text, der durch begriffliche Formulierung dies Eigentliche als etwas im Grunde Uneigentliches verstanden wissen will, so geschieht das Unabänderliche: die Kombination wird nicht verstanden. Bach hat das Gefühl für die Unüberbrückbarkeit beider Sphären mehrfach verleugnet¹⁾. Des Dichters Wort ist anzüglich, spöttisch gemeint; der Wunsch: „es möge der Unfromme getrost weiter der blinden Welt fröhnen“ ist kein wirklicher, sondern ein geheuchelter und nichts anderes als eine rhetorische Umschreibung des Gegenteils: „Jeder Fromme wird von selbst nur in christlichem Sinne leben.“ Da aber die verklausulierten Negationen und die Ironie der Worte musikalisch nicht wiederzugeben sind, so erreicht

1) Zwei Beispiele dafür schon im Bachjahrbuch 1928, S. 131 nebst Anmerkung.

die Stelle durch Bachs lebensnahe Musik gerade die entgegengesetzte Wirkung: sie klingt wie eine zündende Aufforderung zur Lebenslust. Bis zum 10. Takte könnte die Musik ohne weiteres als ein frivoles Loblied auf die Liederlichkeit gelten, entsprechend den Lobliedern des Sperontes auf die Genügsamkeit, den Gleichmut, die Armut usw.

Bach hat hier dem Hörer eine unlösbare Aufgabe gestellt, eine Aufgabe, die dadurch noch problematischer wird, daß im 11. Takte eine grundsätzliche Umstellung der Auffassung gefordert wird. Denn blitzschnell wird die Ironie verlassen und zur unverstellten Wahrfahrigkeit des Ausdrucks (Ekel vor der Welt) übergesprungen. Die vorher „uneigentlich“ beabsichtigte Bedeutung der Musik gleitet in eine „eigentliche“, wirkliche Bedeutung hinüber; sie wird plötzlich wieder „ehrlich“. Es ist unbekannt, wie die Zeitgenossen Bachs solchen schwierigen Auffassungsfragen begegnet sind. Ob sie Anstoß daran nahmen oder so viel Unbefangenheit besaßen, das Widerspruchsvolle ohne Nachdenken entgegenzunehmen¹⁾? Für Hörer der Gegenwart muß die Arie ein Stein des Anstoßes bleiben. Das da Capo läßt sich durch keine haarspaltende Überlegung retten. Die Zumutung, sich nach dem „ehrlichen“ Mittelteil ein zweites Mal auf Ironie einzustellen, wird den guten Willen selbst des hingeebsten Hörers übersteigen.

¹⁾ Da die Arie frei hinzugedichtet ist und in der Partitur sogleich der Arie „Die Welt kann ihre Lust und Freud“ folgt, zudem mit einem tacet in der Orgelstimme versehen ist, wäre es denkbar, daß Bach sie bei Aufführungen überhaupt ausgelassen hat.



Hofrat Dr. med. Georg Ernst Stahl der Jüngere (1713—1772)
[Aus dem Gleimhaus in Halberstadt]

Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach.

Von Heinrich Miesner (Heide i. Holst.).

Den Briefen des Johann Elias Bach¹⁾, jenes Veters aus Schweinfurt, der längere Zeit im Hause Seb. Bachs weilte, können wir entnehmen, daß Sebastian, als er im Jahre 1741 in Berlin war, im Hause des Hofrats Dr. Stahl wohnte. Terry²⁾ vermutet wohl richtig, daß väterliche Besorgnis und der Wunsch, sich mit eigenen Augen von dem Wohlergehen des Sohnes zu überzeugen, die Reise veranlaßten, war doch Philipp Emanuel in diesem Jahre festangestellter Kammermusiker (Cembalist) in der Kapelle Friedrichs des Großen geworden. Terrys Annahme, daß Bach bei der Witwe des Hofrats Georg Ernst Stahl, dem Leibarzt Friedrich Wilhelms I., auf dem Friedrichswerder im Hause des Geheimrats Francke gewohnt habe, ist insofern falsch, als Regina Elisabeth Stahl (geb. 1683 zu Halle), des Hofrats dritte Gattin, schon am 10. November 1730 das Zeitliche gesegnet hatte. Die Tatsache nun, daß der Name Stahl noch des öfteren zusammen mit zwei Söhnen Seb. Bachs genannt wird, läßt eine engere Freundschaft zwischen beiden Familien vermuten, worüber nachstehend das, was ich bisher ermitteln konnte, mitgeteilt sei.

Zunächst ergab die Durchforschung Berliner Kirchenbücher, daß der Name Georg Ernst Stahl sowohl Vater als Sohn bezeichnet. Über den Vater berichtet ausführlich der Rektor Joh. Sam. Strebel 1758 und 1759 in drei Programmschriften, die das Gymnasium zu Ansbach bewahrt³⁾ und deren Inhalt wahrscheinlich dem Bericht Joh. Chr. v. Dreyhaupts in dessen Riesenwerk „Beschreibung des Saalkreises“ zugrunde gelegt ist⁴⁾. Dieser ältere Stahl, 1660 zu

1) Die Briefentwürfe des Joh. Elias Bach, herausgeg. von Karl Pottgießer in der Zeitschrift „die Musik“, Bd. XII, 1912/13, S. 3—19.

2) Joh. Seb. Bach, S. 301f. deutsche Ausgabe.

3) Vita et Elogio Viri Quondam Illustris Georgii Ernesti Stahl Sui et Omnium Aevi Principis Medici . . . (In einem Sammelband, der 19 Gymnasialprogramme aus den Jahren 1757—1764 enthält.)

4) Halle 1749—1750. 2 Bde. Folio.

Unsbach geboren, war von 1687—1694 Leibarzt des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar¹⁾, lehrte dann als Professor an der Universität Halle und wurde 1716 kgl. preussischer Hofrat und Leibmedicus in Berlin, wo er am 14. Mai 1734 starb²⁾. Er wird des öfteren genannt in den Briefen Wilhelmines, der Schwester Friedrichs des Großen, die seinen ärztlichen Rat in Anspruch nahm.

Stahls ältester Sohn aus dritter Ehe, geboren am 6. Mai 1713 zu Halle a. d. Saale, hieß wiederum Georg Ernst. Auch er, ein Freund Philipp Emanuel Bachs, war Arzt in Berlin. Nach dem Traubuch der Nikolaikirche vermählte sich dieser „Kgl. Preuß. Hoff Rath und Doctor Medicinæ“, der „auf der Neustadt unter den Linden in seinem Hause“ wohnte, am 19. September 1741 mit „Jungfer Johanna Elisabeth Schradrin“, Tochter eines Apothekers, der Mitglied des „Königl. Ober Collegii Medici“ war.

Es ist nun zunächst Friedemann, der uns ausdrücklich auf die freundschaftliche Verbundenheit der Familien Bach und Stahl aufmerksam macht. Als er nämlich in Dresden sein erstes Werk der Öffentlichkeit übergab, widmete er es dem Berliner Hofrat und zollte diesem seine Verehrung: Sei Sonate per il Cembalo, dedicate al Sign. G. Ernesto Stahl, Consigliere della Corte di S. M. il Re di Prussia, Elettore di Brandenburgo . . . Die Widmung selbst lautet in Übersetzung³⁾:

„Hochedelgeborner Herr, hochgeneigtester Gönner!

Da ich nie Gelegenheit gefunden habe, öffentlich von der Erkenntlichkeit Zeugnis abzulegen, zu der mich die Ehre Ihrer Freundschaft und ganz besonderen Güte verpflichten: so wage ich es, diese durch Gegenwärtiges geltend zu machen, indem ich Ew. Hochedelgeboren einige Ergebnisse meiner musikalischen Tätigkeit widme und Sie bitte, den guten Willen als ein Pfand meiner größten Ergebenheit anzunehmen. Wenn auch der Wert meiner Arbeit Ihrem großen Namen nicht entspricht, so bin ich mindestens dessen gewiß, daß nie eine Widmung mit einer gleichen Verehrung wie diese erfolgt ist, in der ich mich unterzeichne

¹⁾ Auskunft von Stadtarchivdirektor Dr. Neuf, Halle a. d. S.

²⁾ Vgl. Biographisches Lexikon hervorragender Ärzte von Gurlt und Hirsch, Bd. V, Leipzig 1887. Ein Bild des älteren Stahl ist neuerdings veröffentlicht in dem Buche von E. Sigerist: Große Ärzte (München, Lehmann).

³⁾ Das italienische Original siehe bei Faldt, Friedemann Bach, S. 66.

Euer Hochedelgeboren
ergebenster Diener

Dresden, den 16. März 1744. W. Fr. Bach."

Nach dem Inhalt dieser Widmung besteht die Möglichkeit, daß Friedemann seinen Vater schon 1741 nach Berlin begleitet und dort die Bekanntschaft des Hofrats gemacht hat.

Am 10. Dezember 1745 finden wir dann unter den Laufpaten des ältesten Sohnes von Phil. Emanuel Bach in Berlin „Fr. Hofrathin Stahlen“ neben „H. Capellmstr. Bach“. Leider wird nicht bestimmt gesagt, ob Seb. Bach in Frage steht; das ist aber anzunehmen, da der Vater des Kindes als „Königl. Cammer-Musikus“ bezeichnet ist¹⁾. Es wäre auch nicht zu verwundern, wenn Seb. Bach wegen des abgekürzten ersten Besuches abermals nach Berlin gekommen wäre.

Daß Emanuel Bach am 7. Mai 1747 von seinem Vater in Potsdam besucht wurde, wo die berühmte Begegnung mit Friedrich dem Großen stattfand, ist allgemein bekannt. Vielleicht hat Sebastian bei dieser Gelegenheit, als er nach Berlin kam, wiederum bei Hofrat Stahl Obdach gefunden, der ja in der Nähe des Opernhauses wohnte. Sicherlich brachte Bach Grüße mit aus Potsdam, wo die ältere Schwester des Hofrats: Regina Ernestine (geb. 1712 in Halle, auch aus dritter Ehe des Vaters) seit 1731 verheiratet war mit dem Dr. med. Joh. Aug. Arends (geb. 1703, gest. 7. 12. 1747), der „Kön. Pr. Hofrat, des großen Waisenhauses und der Garnison zu Potsdam Medicus, wie auch des Zauchischen und Zeltowschen Kreises Physicus“ war. Ja, wir können als sicher annehmen, daß Sebastian in Potsdam bei Dr. Arends gewohnt hat, steht doch der Name des „H. Hofrath Arend“ auch schon 1745 unter den obenerwähnten Laufpaten.

Am 12. September 1747 wurde unter den Laufpaten der Anna Karolina Philippina Bach, der Tochter Emanuels, neben „H. Hofrath Stahl“ auch „Frau Bachin, Capellmeisters Ehefrau in Leipzig“ eingetragen, die demnach ebenfalls Berlin aufgesucht haben mußte. Über eine Vertretung der Laufpaten ist in beiden genannten Fällen nichts vermerkt; natürlich ist sie damit nicht ausgeschlossen.

¹⁾ Die ersten Hinweise sind vom Verfasser gegeben worden in seiner Schrift: Phil. Em. Bach in Hamburg, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Eins der bekanntesten „musikalischen Porträts“, jener Charakterstücke Emanuel Bachs für Cembalo¹⁾, „La Stahl“, das aus dem Jahre 1755 stammt, bietet wiederum einen Beweis für die engere Verbundenheit der Familien. Die Gattin des Hofrats war Mutter von 9 Kindern, von denen drei starben, drei totgeboren wurden und drei am Leben blieben; sie selber starb schon 1763 im Alter von 38 Jahren. Aus diesem Familienschicksal dürfen wir vielleicht herauslesen, warum Phil. Em. Bach seiner kleinen Komposition den ernstesten Charakter gegeben hat. Dr. Stahl überlebte seine Gattin, starb aber auch schon im Alter von 59 Jahren am 8. November 1772 an „Verstopfung der Leber“. Ein Porträt des menschenfreundlichen Mannes verdanken wir dem Dichter Gleim, dessen „Freundschaftstempel“ zu Halberstadt noch heute das Bild bewahrt, das überliefert ist mit dem Vermerk: „Hoffrath Stahl wegen seiner Wohltätigkeit gemahlt für Gleim.“

Nur in weiblicher Linie blühte dieses Geschlecht der Stahl weiter, da der Sohn im Alter von 24 Jahren verstarb. Die älteste Tochter vermählte sich 1762 mit dem Hof- und Kammergerichtsrat Theodor Christian v. Clermont zu Berlin, die jüngste 1765 mit Herrn Joh. Wilh. v. Levenar, Kgl. Regierungsdirektor zu Magdeburg, von dem Nachkommen u. a. heute in Berlin-Friedenau leben.

Es darf auch nicht unerwähnt bleiben, daß Ph. Em. Bach laut Nachlaßkatalog ein Bild besaß von: „Thevenard (G. V.), Pens. du Roi de France, ein Baritonist. Von G. F. Schmidt in Berlin. 8. In schwarzem Glas“. Auch dieser Name wird sich vielleicht mit den Stahls in Verbindung bringen lassen²⁾.

Sind der Nachrichten über die Familie bisher auch nur wenige, so ergaben sie im Zusammenhang doch soviel, daß der Name Stahl, der freundlich neben dem des Genius Bach leuchtet, unserer wärmsten Beachtung würdig ist.

¹⁾ Eine Neuausgabe der gesamten Charakterstücke wird vom Verfasser vorbereitet.

²⁾ Auf dem Gebiete der Bildnisforschung ist noch manche Frage zu lösen, wie auch der Abschnitt „Bildnis-Sammlung“ im Nachlaßkatalog beweist, von dem übrigens das Ms. einer Neuausgabe seit Jahren vorliegt. Wo ist z. B. das Bild der Anna Magdalena Bach und das des Bückeburgers Johann Christoph geblieben? Beide Ölgemälde hatte Emanuel Bach in Besitz.

Nachtrag. (Vgl. Anm. 3.) Erst im Jahre 1741 wurde Emanuel Bach in die Kapelle Friedrichs des Großen aufgenommen. Er scheint auch nie in Rheinsberg gewesen zu sein, obwohl dort vor Jahren eine Symphonie Bachs aufgeführt worden ist, die man dort als „Rheinsbergische“ bezeichnet hat¹⁾. Wie die Kapelle Friedrichs unmittelbar nach seinem Regierungsantritt zusammengesetzt war, verrät die allererste Aufstellung, die im Brandenburg-Preussischen Hausarchiv zu Charlottenburg abseits von den übrigen liegt (Rep. XII B Nr. 3) und noch nicht veröffentlicht wurde.

Königliche Preussische Hoffstaats Rechnung über Einnahme und Ausgabe. Von Trinitatis 1740 bis Trinitatis 1741²⁾.

[S. 36.] Vermöge Königl. allergnädigster Verordnung vom 5. September: 1740 und befliegender Specification soll an denen sämbl. Musicis gezahlet werden als

dem Capell Meister Grauen ³⁾	jährl. 800 Rtr		Rh.
das Gehalt spezifiziert für Monate à 66 $\frac{1}{2}$ 16g, beginnend vom Oktober (bis May), wie bei jedem folgenden.			
dem Concert Meister Grauen	à 66.16	" 800 "	Bl. Rh.
dem Musicant Benda, senior	à 41.16	" 500 "	Bl. Rh.
dem Musicant Schaffrat	à 33.8	" 400 "	Cembalo
dem Musicant Schardt ⁴⁾	à 33.8	" 400 "	Bl. Rh.
dem Musicant Ems ⁵⁾	à 33.8	" 400 "	Bl.
dem Musicant Janitsch	à 29.4	" 350 "	Kb. Rh.
dem Musicant Hof	à 33.8	" 400 "	Bc. Rh.
dem Musicant Blume	à 25	" 300 $\frac{1}{2}$	Bl. Rh.
dem Musicant Grundtfe	à 25	" 300 $\frac{1}{2}$	Bl. Rh.

1) Nach mündlicher, in Rheinsberg erhaltener Mitteilung.

2) Geführt von Lehnmann. — Den Namen der Musiker ist die Bezeichnung des Instruments von mir hinzugefügt worden. Rh. bedeutet, daß der betreffende vorher mit zur Rheinsberger Kapelle des Kronprinzen gehörte.

3) Lies: Graun.

4) Lies: Szarth.

5) Auch Emsis oder Ehnies.

dem Musicant Baron	à 25	jährl. 300 ₰	Theorbe	Rh.
dem Musicant Petrini	à 33.8	" 400 ₰	Harfe	Rh.
dem Musicant Benda, junior	à 12 ₰ 12	" 150 ₰	Bl.	Rh.
dem Musicant Kodowsky	à 8.8	" 100 ₰	Fl.	
dem Waldt Hornist Horzsky ¹⁾	à 13	" 156 ₰	Wh.	Rh.
dem Waldthornist Gerbich	à 13 ₰	" 156 ₰	Wh.	(Rh.?)
dem Musicant Christiani	à 25	" 300 ₰	Bl. (?) Kl.	
dem Musicant Langen ²⁾	à 10	" 120 ₰	Fag.	
(Laut Ordre vom 5. Sept 1740)				
dem Musicant Richter ³⁾	à 10	" 120 ₰	Kb.	
dem Musicant Bindowsky ⁴⁾		" 120 ₰	Fag.	
dem Musicant Dümmler ⁵⁾		" 120 ₰	Fag.	
dem Musicant August ⁶⁾		" 120 ₰	Ob.	
dem Musicant Pauly ⁷⁾		" 120 ₰	Ob.	

dem Capell Meister Grauen, seind vermöge Königl. allergnädigsten Verordnung vom 5. Sept. 1740 wegen des Russen Zwan⁸⁾, auf das Jahr vom 1. Juny 1740 bis den 1. Juny 1741 besage dessen Quittung gezahlet worden 360 ₰.

Für 1741/42 sind die Capellbedienten nirgends verzeichnet. Nur eine allgemeine Abrechnung liegt vor. Erst in dem „Etat“ für 1742/43 erscheint der Name Emanuel Bachs unter „denen neuen Capell Bedienten, so anno 1741 zugekommen“.

1) Ließ Horzizky (Johann Ignaz).

2) Alexander Lange.

3) Johann Christoph Richter.

4) Vorgänger von Kühnrau.

5) Auch Tünkler oder Dümmler.

6) Karl August (* 25. 3. 1709 in Pilsau, † im Sept. 1763).

7) Fr. Wilh. Pauli.

8) Diesem ließ der König Unterricht geben. Es handelt sich um den Violinisten Zwan Böhm.

Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie.

Von Gotthold Hey (Rostock).

Georg Schünemanns grundlegender Aufsatz über Johann Christoph Friedrich Bach im Bach-Jahrbuch 1914 enthält einige Lücken, die ich auf Grund eingehender Aktenstudien im folgenden zu schließen hoffe. Insbesondere interessieren drei Fragenkomplexe: Bach's Berufung nach Bückeburg, seine Wohnung und seine Nachkommen.

Schünemann führt die Berufung des 18jährigen Johann Christoph Friedrich hypothetisch auf Beziehungen zu dem Bückeburger Hofmusiker Münchhausen zurück. Möglich erscheint mir auch die Annahme, Graf Wilhelm, ein Bückeburger Regent, habe auf einer Reise nach Leipzig die Bekanntschaft der Familie Bach gemacht und Friedrich nach Bückeburg berufen. Hierfür sprechen die häufigen Reisen des Grafen 3 B. nach Genf 1735, von wo er 1740 zurückkehrte, und 1750 nach Berlin, darauf nach Italien. Die Möglichkeit, daß er nach Leipzig gekommen sei, besteht durchaus; vielleicht ist der die Kunst liebende und fördernde Regent auch durch Friedrich den Großen, seinen intimen Freund, auf die Bachsche Familie aufmerksam gemacht worden.

Das genaue Datum der Berufung ist nicht bekannt. Schünemann errechnet es aus einem Protokoll. Das Resultat Schünemanns kann ich durch eine andere Quelle bestätigen. In den „Schaumburg-Lippischen Landesanzeigen“ in Nr. 5 vom 1. Februar 1795 lesen wir unter „Anzeigen der Geborenen und Gestorbenen in Bückeburg“. Gestorben . . . „am 26. starb an der Brustkrankheit Herr Concertmeister Johann Friedrich Bach im 63. Jahre seines Lebens und im 45. Jahre seiner Bückeburger Dienste“; also muß er 1750 18jährig nach dort gekommen sein.

Die genannte Zeitung widmete unserem Meister noch folgenden Nachruf: „Durch seine vortrefflichen Kompositionen, unter welchen Kenner die Hyrten bey der Krippe, den Tod Jesu und die Pilgrime auf Golgatha, für die Vorzüglichsten halten, hat er sich bei der

Welt unvergeßlich gemacht, bey uns und den Seinigen auch durch fromme Gefinnungen und einen rechtschaffenen Wandel.“

Am 1. Oktober 1803 folgte Lucia Elisabeth Bach, geb. Münchhausen ihrem Mann im Tode. Ihre letzte Ruhe fand sie auf dem Jetenburger Friedhof in Bückeburg neben ihrem Mann. Der Grabstein, der schon sehr verwittert war, wurde auf Anregung Schünemanns und Kaus vor wenigen Jahren erneuert. Die Inschrift lautet:

Hier ruhen Friedrich Bach
 geboren: 21. 6. 1732
 zu Leipzig
 gestorben: 26. 1. 1795
 zu Bückeburg
 und seine Ehefrau
 Lucia Elisabeth
 geborene Münchhausen
 geboren: 26. 1. 1732
 zu Bückeburg
 gestorben: 1. 10. 1803
 zu Bückeburg.
 R. I. P.

Von der Familie Bach weiß Schünemann nur wenig zu berichten, so daß ich hier ausführlicher werden kann. Durch den Musiker Münchhausen, ein Mitglied der Hofkapelle, wurde Bach in dessen Familie eingeführt. Dort lernte er dessen Tochter Lucia Elisabeth, seine spätere Gattin, kennen. Am 8. Januar 1755 fand die Trauung in der Stadtkirche zu Bückeburg statt. Die Eintragung in das Kirchenbuch lautet: „H. Johann Christoph Bach Hoff Musicus mit Jgfr. Lucia Elisabeth Münchhausen.“ L. E. Münchhausen war am 22. oder 23. Januar 1732 geboren und am 25. desselben Monats in der Stadtkirche getauft. Mit dieser Feststellung ist die Annahme, Bachs Gemahlin stamme aus Stadthagen, widerlegt. Auf dem Grabstein des Bückeburger Bach und seiner Frau findet sich als Geburtstag der 26. 1. 1732 fälschlich angegeben (siehe oben).

Der Ehe entsprossen 8 Kinder, von denen Schünemann nur drei erwähnt. Auf Grund der Kirchenbücher lassen sich noch fünf weitere

feststellen. Bachs Kinder sind also: Anna Philippine Friederike, getauft am 7. 10. 1755, Wilhelm Friedrich Ernst, getauft am 27. 5. 1759, Christiane Luise, get. 26. 9. 1762, Karolina Wilhelmina, get. 3. 2. 1765, Eleonora Charlotta Ernestina, get. 6. 5. 1767, Friedrich August, get. 27. 1. 1769, Ludolff Emanuel, get. 3. 2. 1771 und endlich Dorothea Charlotte Magdalene, get. 25. 9. 1772. Auf die Schicksale der Kinder sei später noch genauer eingegangen.

Über Bachs Wohnung konnte man bisher noch keine genauen Angaben machen. Es hieß, Bach habe im Schloß gewohnt, andere meinten, im Drangeriegarten, wieder andere, in der Trompeterstraße in Bückeburg. Ein Katasteramt, das Auskunft geben könnte, bestand zur damaligen Zeit noch nicht. Die Akten der Hofkammer geben zu diesem Punkt auch keine Aufklärung. Eine Gerichtsakte über Bachs Vermögensauseinandersetzung ist nicht vorhanden; sie muß während des Weltkrieges eingestampft oder verbrannt sein. Nur die Stadtbücher können Auskunft geben; aus ihnen läßt sich feststellen, daß Ludolf Münchhausen, Bachs Schwiegervater, ein Haus in der Langenstraße in Bückeburg als Eigentum besessen hat. Dieser vermachte es in seinem Testament, das leider nicht aufzufinden ist, laut Stadtbüchern Friedrich Bach. Das Haus ist später abgerissen worden.

Nachforschungen nach der vorgenannten Überlieferung, Bach hätte im Drangeriegarten gewohnt, ergaben im Archiv der Hofkammer folgendes: „Wilhelm, regierender Graf zu Schaumburg, Graf und Edler Herr zur Lippe und Sternberg, des Königlich Preussischen schwarzen Adler-Ordens Ritter“ schenkte seinem Hofmusikus Johann Christoph Friedrich Bach für sich und seine Erben einen Garten vor dem unteren Tor im Rüchergarten belegen zur Größe von $1\frac{3}{4}$ Morgen. Der Garten lag am Mühlenbache und hatte die Gerechtigkeit des Eingangs und der Einfahrt durch den an der Masch befindlichen, in den Rüchergarten gehenden Torweg. Der Garten war frei von allen „oneribus tam ordinariis quam extraordinariis“. Der Schenkungsbrief ist eigenhändig unterschrieben und mit dem gräflichen Siegel bekräftigt. „So geschehen und gegeben auf Unserer Residenz und Festung Bückeburg, den 6. August 1755. Wilhelm.“ Später wurde der Garten von der Kammer zu 130 Reichstalern angekauft. Die heutige Friedrich-Bach-Straße ist

der Zugangsweg zu diesem Garten gewesen und hat nach dem Bau der Musikschule und des Musikwissenschaftlichen Instituts aus diesem Grunde den Namen erhalten.

Aus diesen Schenkungsakten geht hervor, in welchem Ansehen der Kapellmeister bei seinem Herrn stand. Der Garten lag direkt vor dem Stadttor, dem „Mindener Tor“, und war mit einer festen Mauer umgeben.

Von Bachs Kindern läßt sich mehr berichten, wenn auch oft nur Negatives. Das jüngste Kind Dorothea Charlotte Magdalene wurde am 25. 9. 1772 in der Stadtkirche in Bückeburg getauft. Als Geburtstag wird fälschlicherweise der 18. 9. genannt. Schönemann gibt den 16. 9. an. Als Geburtstag müssen wir jedoch den 23. 9. annehmen, denn damals lagen in Bückeburg Geburtstag und Laufstag 2 Tage auseinander im Gegensatz zum Rheinland, wo beide Tage identisch waren. (Siehe Ad. Sandberger, *Ausgew. Aufsätze zur Musikgeschichte*. Bd. II. 1924. S. 107.) Magdalene Bach war, wie das Kirchenbuch in einer Bemerkung angibt, immer kränklich und starb bereits am 21. 11. 1793. Am 25. 11. wurde sie begraben; das Grab ist nicht auffindbar. Die Eintragung im Kirchenbuch lautet: „42. Dorothea Charlotta Magdalene Bach, 21 Jahre alt, geboren 16. 11. 1792, war immer kränklich.“ Die Angabe des Geburtstages ist falsch, denn sie ist unter den Getauften des Jahres 1772 genannt.

Über das dritte Kind Christiane Luise läßt sich nur wenig berichten. Sie wurde am 26. 9. 1762 getauft. Sie war eng befreundet mit „Frau Hauptmännin Deichmann und Frau Regierungsrätin Spring“, wie aus ihrem Testament hervorgeht, in welchem sie ihre beiden Freundinnen zu einem Dienst auffordert. Ein eigenes Haus hat sie nicht besessen. Diese Tatsache kann man als Bestätigung für die Behauptung über Friedrich Bachs Wohnung werten, da anzunehmen wäre, daß sie das Haus geerbt hätte. Denn sie hat, wie aus dem Testament der Mutter hervorgeht, sie bis zu ihrem Tode gepflegt und ist auch bei der Erbschaft besonders reichlich bedacht worden. Sie starb ledig am 1. Oktober 1852 in Bückeburg.

Etwas mehr ist über die älteste Tochter Anna Philippine Friederike bekannt. Sie ist getauft am 7. 10. 1755. Am 29. 10. 1776 wurde sie mit dem Artillerie-Leutnant Wilhelm Ernst Colson vermählt. Am 23. 8. 1804, also noch nicht ein Jahr nach dem Tode ihrer Mutter, starb

sie schon als Witwe, wie aus der Nachlassakte ihrer Mutter hervorgeht. Es heißt dort: „... Wir beyde (der Stadtsyndikus Capaun und Bürgermeister Holzapfel) unterschriebenen fanden die Frau Witwe Bach zu einer schweren Krankheit darniederliegend, wobey jedoch ein solches Bewußtsein stattfand, daß wir durch Fragen folgende Willens Meinung von ihr vernahmen, nach welcher sie a... b... hingegen ihre Tochter Friederike, verwitwete Colson von ihren...“ Sie hat fünf Kinder hinterlassen, welche schon früh ohne Erben starben. (Siehe Geschlechtstafel.) Den Beweis für die letzte Behauptung werde ich aus der Akte der Luise Bach noch erbringen.

Über die Kinder Karolina Wilhelmina, getauft am 3. 2. 1765, Eleonore Charlotta Ernestina, getauft am 6. 5. 1767 und Ludolff Emanuel, getauft am 3. 2. 1771, können wir nur sagen, daß sie kinderlos schon vor 1852 gestorben sind. (Siehe Akte Luise Bach!) Auch Friedrich August Bach, getauft am 27. 1. 1769 ist vor 1852 kinderlos gestorben. Dieser war wohl neben seinem älteren Bruder Wilhelm der musikalisch Begabteste. Er gab eine Musikzeitschrift „Musikalische Nebenstunden. Gedruckt bey Anton Bösendahl 1787. Rinteln“ heraus.

Der begabteste Sohn des Bückeburger Bach war Wilhelm Friedrich Ernst. Er wurde getauft am 27. 5. 1759. Schönemann gibt mit Berufung auf das Kirchenbuch irrthümlicherweise den 24. 5. als Taufstag an. Übrigens finden sich gegenüber dem richtigen Datum (27. 5.) noch zwei weitere falsche Angaben. Ein Taufschein von 1846 liegt den Akten der Luise Bach bei; dieser nennt den 21. 5. „Sub fide pastorali“. Auf dem Grabkreuz wird der 27. 5. als Geburtstag genannt. Wilhelm begleitete 1778 seinen Vater nach London zu seinem Onkel. Dort erhielt er seine Ausbildung. Er kehrte dann — das Jahr ist unbekannt — nach Deutschland zurück und ließ sich zuerst in Minden (Westfalen) nieder. Darauf erhielt er einen Ruf an den Hof der Königin Friederike, der Gemahlin Friedrich Wilhelms II., als Cembalist und Musiklehrer der königlichen Familie. Später wirkte er als Kapellmeister am Hofe der Königin Luise. Nach deren Tode (1811) trat er in den Ruhestand. Bach wohnte in Berlin Linienstraße 113. (Kirchenbuch der Sophiengemeinde Berlin.) Sein auf dem Grabkreuz (Bach-Museum, Eisenach) angegebenes Todesdatum ist falsch. Die Inschrift lautet: „Hier ruhet E. Fr. Wilhelm

Bach, geboren 27. Mai. 1759., gest. 26. 12. 1846.“ Tatsächlich ist Bach, wie die Eintragung im Kirchenbuch der Sophiengemeinde in Berlin ergeben hat, am 25. 12. 1845 gestorben. In zweiter Ehe war er mit einer geborenen Albrecht verheiratet, wie aus dem Brief vom 8. 10. 1852 in Testamentsangelegenheiten hervorgeht. (Die erste Frau ist nicht bekannt. Ich kenne nur ihren Vornamen „Auguste“.) Der Brief ist nicht mehr vorhanden, aber der Inhalt in den Gerichtsakten angeführt. Es heißt dort „Aktum Bückeburg, den 10. Oktober. 1852. Es wird hierher zur Nachricht bemerkt, daß Herr pp. Weingarte es besorgt hat, die Verwandte der verstorbenen Demoiselle Luise Bach zu benachrichtigen und heute einen Brief von der pp. Bach, geb. Albrecht, d. d. Berlin den 8. ds. Mt., wonach auch ihre Kinder in Neustadt-Eberswalde benachrichtigt werden sollen, produziert hat.“

Von Wilhelm Friedrich Ernst Bachs Kindern überlebten ihn zwei, wie aus der Gerichtsakte vom 10. Oktober 1852 hervorgeht. Von diesen stammt die Tochter Wilhelmine aus erster Ehe. Zwei Kinder aus derselben Ehe starben im zarten Alter. Aus der zweiten Ehe stammt die jüngste Tochter Auguste, die 1813 (?) geboren wurde. Sie blieb unverheiratet und wohnte nach dem Tode des Vaters bei ihrer Mutter in Berlin. 1852 jedoch lebte sie bei ihrer Stiefschwester in Neustadt-Eberswalde. (Siehe oben, Akte vom 10. 10. 1852.) Sie starb am 12. 2. 1858.

Wilhelmine Bach heiratete den königlichen Kreisrichter Ludwig Albrecht Herrmann Ritter in Neustadt-Eberswalde. Nachforschungen in den Kirchenbüchern der Jahre 1830 bis 1860 in Neustadt-Eberswalde, welche allerdings nicht persönlich vorgenommen werden konnten, ergaben, daß die Ehe kinderlos geblieben ist. Diese Angabe wird auch noch durch die Überlegung bekräftigt, daß, wenn noch Kinder oder Großkinder gelebt hätten, diese in den Akten des Gerichtes als einzige Nachkommen des Bachschen Geschlechtes Bückeburger Linie genannt wären. Als Beweis möge die Nachlassakte der Luise Bach, gestorben am 1. 10. 1852 dienen. Es heißt dort: „Acta in Sachen betr. den Nachlaß der dahier verstorbenen unverehelichten Luise Bach, B. 1852. Actum Bückeburg, den 20. Oktober. 1852. erschien der Herr Kamm. Registrator Karl Wilhelm Schötelndreyer und trug vor: Ich habe die mir im Original hierneben

überreicht werdende Vollmacht von der Gattin des Herrn Kreisrichters Ritter zu Neustadt-Eberswalde und Fräulein Auguste Bach zu Berlin, welche durch den Herrn Kreisrichter auf mich übertragen ist, erhalten und gebe solche zu den Bachschen Verlassenschaftsakten: Ich trage nun zunächst darauf an: einen Termin zur Publikation des Bachschen Testaments anberaumen zu wollen.

Nach einem Schreiben des Herrn pp. Ritter sind außer den beiden Frauenzimmern, welche Vollmacht gegeben haben, keine Erben der pp. Bach bekannt und sind die Geschwister der Erblasserin verstorben, auch überhaupt keine Erben und deren Aufenthalt bekannt.

Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben.

Schöttelndreyer. in fidem

(Unterschrift unleserlich)“

„Actum Bückeburg in Curia, den 23. November. 1852.

Erschien heute der vormalige Feldwebel Weingarte und gab auf Befragen an: Ich heiße Georg Weingarte, war früherhin Feldwebel und bin jetzt 33 Jahre alt.

Mir ist ganz wohl bekannt, daß die verstorbene Christine Luise Bach einen Bruder zu Berlin hatte, welcher, wie ich glaube, Friedrich Wilhelm hieß. Er war, wie ich glaube, Capellmeister zu Berlin. Er, der Herr Capellmeister Bach, war vor etwa 18 Jahren hier in Bückeburg zum Besuch. Er hatte zwei Töchter bei sich und auch seinen nachherigen Schwiegersohn Namens Ritter.

Der pp. Ritter ist, wie mir Demoiselle Bach vor längerer Zeit gesagt hat, königlicher Kreisrichter. Die Frau des Herrn pp. Ritter heißt, wie ich glaube, Wilhelmine. Eine Tochter des Capellmeisters Bach ist noch unverehelicht und hält sich bei ihrer Mutter zu Berlin auf. Diese unverehelichte Bach war auch damals vor etwa 18 Jahren mit hier. Ich meine, daß sie Auguste hieß, weiß das aber doch nicht genau. Die verstorbene Luise Bach hat oft von zwei Töchtern ihres Bruders gesprochen und sagte sie, daß ihr Bruder, der Capellmeister Bach, sonst keine Kinder hinterlassen habe.

Der Capellmeister Bach ist, wie ich gewiß weiß, tot, und ist schon vor 6 oder 8 Jahren gestorben. Ich erinnere mich noch, daß damals die Nachricht von seinem Tode von Berlin kam.

Was ich hier ausgesagt habe, versichere ich an Eidesstatt als wahr.
Vorgelesen, genehmigt, unterschrieben.

Weingarte.

in fidem (Unterschrift unleserlich)

Syndikus.“

„Actum. Bückeburg, den 25. November. 1852.

Erschien heute der Herr Registrator Schöttelndreyer und erklärte:
.. kann ich ... an Eidesstatt versichern und tue das auch hiermit,
daß mir keine nähere oder gleichnahe Blutsverwandte der hier ver-
storbenen Luise Bach bekannt sind.

Vorgelesen, genehmigt, unterschrieben.

Schöttelndreyer.

in fidem (Unterschrift unleserlich)

Syndikus.“

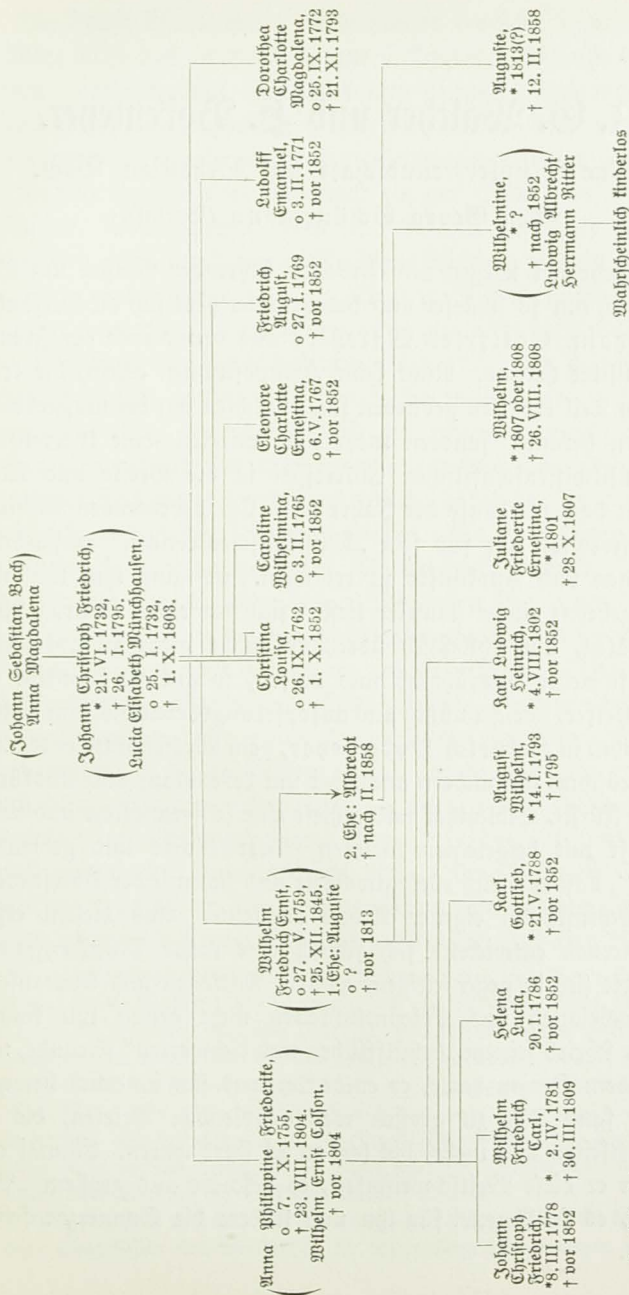
Es ließen sich noch mehrere Akten anführen, die dasselbe aus-
sagen. Die Übergabe des Nachlasses erfolgte am 27. 11. 1852 unter
Beisein von Fräulein Auguste Bach-Berlin und Frau Ritter geb.
Bach-Neustadt-Eberswalde.

In einer Verhandlung in Neustadt-Eberswalde am 10. 10. 1852
erklärte Wilhelmine Ritter geb. Bach, Gemahlin des königlichen
Kreisrichters Ludwig Albrecht Herrmann Ritter, an Eidesstatt, daß
ihr keine näheren oder gleichnahe Blutsverwandte der Erblasserin
bekannt wären. Sie setzte ihren Mann als Bevollmächtigten ein.

Dasselbe erklärte auch Auguste Bach am 12. 10. 1852 in Berlin.

Diese Akten, die keinen Zweifel mehr zulassen, erleichtern die
Forschungsarbeit sehr. Denn man braucht nur der Familie Ritter,
Neustadt-Eberswalde nachzuforschen, um die Bachs bis zum heutigen
Tage festzustellen. Jedenfalls: aus der Bückeburger Linie lebt
kein Nachkomme namens Bach und auch kein naher Ver-
wandter mehr. Denn die Verwandtschaft der Familie Ritter mit
Luise Bach ist schon zweiten Grades und nach den Akten ist kein
näherer oder gleichnaher Verwandter bekannt. Die höheren Ver-
wandtschaftsgrade kommen für die Familienforschung kaum mehr
in Frage. Zum anderen habe ich auch wahrscheinlich machen können,
daß aus der Familie Ritter kein Nachkomme mehr lebt. Demnach
darf die Bückeburger Linie der Bachs als ausgestorben gelten.

Geschlechtsafel der Familie Johann Christoph Friedrich Bach



* Geburtsstag
 o Taufstag
 † Todesstag
 () verheiratet mit

J. G. Walther und H. Bokemeyer.

Eine Musikerfreundschaft um Sebastian Bach.

Von Georg Schünemann (Berlin).

Je mehr wir Wegen und Arbeiten führender Meister um Bach nachgehen, um so schärfer und bedeutsamer hebt sich die Persönlichkeit Johann Gottfried Walthers aus dem Kreise der Freunde und Musiker heraus. Nicht seine Kompositionen allein, die leider nur zum Teil erhalten geblieben sind, machten ihn bei maßgebenden Männern bekannt, sondern mehr noch wirkten seine theoretischen und musikwissenschaftlichen Interessen in die Breite und Tiefe. Geriet er doch im Laufe der Jahre mit allen bedeutenden Musikern in Briefwechsel, um für sein „Musikalisches Lexicon“ maßgebende Unterlagen und Auskünfte zu erlangen. Es ging ihm wie allen Herausgebern: einige Musiker ließen sich um einen Beitrag bitten und quälten, um schließlich überhaupt nicht mehr zu antworten, andere schrieben ausführlich und halfen, so gut sie konnten. Ein solcher Helfer, uneigennützig und aufopferungsbereit bis zum Letzten, erstand ihm in Heinrich Bokemeyer, dem Wolfenbütteler Kantor. Er schrieb ihm, wie andern auch, bat um Lebenslauf und Auskünfte aus der Fürstl. Bibliothek und erhielt eine so freundliche und reiche Auskunft mit beigelegten Briefen Matthessons und gedruckten „pieces“, daß er gleich rückantwortete und sich mit der Übersendung von Kirchenstücken eigener Arbeit vorstellte. Aus diesem ersten Kennenlernen entwickelte sich schnell eine rechte Musiker-Freundschaft, die sich in gegenseitigem Helfen, Mitteilen und Austausch von Nachrichten und Erkenntlichkeiten nicht genug tun konnte. Walther schrieb seinem „behülfflichen und liebwerten“ Freunde, was er auf dem Herzen hatte, er entdeckte, was ihn innerlich bewegte, und er fand Zeit zu großen weitausholenden Briefen, die oft 10 Quartseiten und mehr, bis hin zu 24 stark waren. Einmal entschuldigt er diese Weitschweifigkeit, es geschehe aus großem „Vertrauen“, es sei Arznei für ihn und lindere die Schmerzen seines Herzens.

Die Briefe Walthers — bisher 35 an der Zahl — beginnen am 8. März 1729 und reichen bis zum 6. August 1745, also bis in die letzten Lebensjahre hin, anfangs folgen sie rasch aufeinander, später wird der Abstand größer und größer; es fehlt an Geld, um die nötigen Mittel für Brief- und Paketbeförderung aufzubringen¹⁾.

In den Briefen Walthers steckt ein gut Stück deutscher Musikgeschichte. Vom eigenen Leben und Erleben gehen sie zu Tagesereignissen, Musikproblemen, Musikergeschichten, ja noch weiter hin zur Geheimphilosophie und zu okkulten Wissenschaften. Walther plaudert treuherzig und bescheiden, er vergißt nicht die kleinste Einzelheit, schreibt Briefe, die er bekommen hat, für seinen Freund ab, berichtet von allen großen und kleinen Ereignissen, die an ihn herankommen — kurz er ist der treueste und offenste Freund, der nichts weiter verlangt als Entgegenkommen und Hingabe. Diese Freundschaft hat Bokemeyer durch hundertfache hilfreiche Beratung, durch Geschenke und gleiche Offenheit gelohnt. Als Bokemeyer seine unglückliche Liebe zur „geheimen Philosophie“ entdeckt, da breitet Walther sein ganzes Leben aus: „Hier haben Sie, gleichwie vorhin mein ganzes Herz, also jetzt auch dessen eigentliches Portrait!“

Dies Portrait malt er sorgsam aus (3. Oktober 1729). Es birgt die Grundzüge, die uns aus Matthesons „Ehrenpforte“ bekannt sind; aber wie viel hat er aus Jugendjahren und Mannesalter noch zu berichten²⁾! Seine Mutter, „eine gebohrne Lämmerhirtin“, muß dem „Water in seiner sehr verfallenen und Nahrungs-losen Profession mit Puzmachen und Nehen“ helfen, während er selbst „auf geschehenes Anrathen des seel. alten Raths=Musici, Hrn. Aegidii Bachs“ im Singen und Klavierspielen unterrichtet wird. Seine Lehrer sind Kantor Adlung im Singen, Johann Bernhard

¹⁾ Hans Wilhelm Egel, J. G. Walthers Leben und Werke, Leipzig 1904, teilt zwei Briefe Walthers mit (1. Aug. 1742 und 22. Sept. 1742), Max Seiffert, J. G. Walther, Ges. W., D.d.T. I, Bd. 36, 37, bringt zwei Briefe an Bokemeyer vom 1. Okt. 1732 und 25. Jan. 1740, Citners Monatsh. f. M. 1890, Bd. 22, S. 52, veröffentlicht zwei Briefe an Bokemeyer vom 1. Aug. 1737 und 6. Aug. 1745. Alle übrigen Briefe sind bisher weder verwertet noch veröffentlicht worden. Sie befinden sich in der Staatsbibliothek Berlin. Da eine Nummerierung nicht vorliegt, gebe ich die Zitate mit dem Briefdatum. Alle weiteren Quellen über Walther bei Egel und Seiffert a. a. D.

²⁾ Dieser Brief vom 3. Okt. 1729 enthält eine 24 Seiten starke Selbstbiographie. Einige Hauptstellen sind wörtlich in die Ehrenpforte übergegangen.

Bach im Klavierspiel, und als dieser nach Magdeburg geht, Organist Kretschmar, ein Schüler von Buttstedt¹⁾.

„Jener“, — so erzählt Walthers — „der jezo am Eisenachischen Hofe als Organist stehet, nahm die Italiänische Tabulatur mit mir vor, und brachte mich bis zum Anfange des General-Baßes, welcher sofort bey diesem, auf Pachelbische v. Buttstedtsche Art, i. e. außer den ordinären Accorden, drey-stimmig continuiret wurde. Im Singen erlangte in $\frac{3}{4}$ Jahren (welches dem Klavier zuschreibe) eine ziemliche Fertigkeit, so daß mich der seel. Hr. Cantor nicht allein für sich bey der Kirchen-Music, so lange neml. unter seiner disciplin und in gedachter trivial-Schule, sondern auch, als an. 1697 ins Gymnasium Senatorium versetzt, und, nach dasiger Verfassung mei juris war, ohne Entgeld (da doch andere meines gleichen jährlich etliche Thaler für Ergeßlichkeit genoßen) brauchen kunte; ja, er schickte mich auch in die Katholischen Kirchen, und nahm das dieser wegen fallende Accidens à 2 bis 3 gr. von einer Messe so lange zu sich, bis er solches selbst nicht mehr einnehmen mochte, und es mir überließ; ich aber dachte: es müste so seyn, und es wäre ein Stück meiner Schuldigkeit. Murgedachtem Gymnasio, und der in selbigem verwalteten qs. [quasi] Organisten (denn es wird wöchentlich ein darin stehendes Positiv von 3 Registern 1 mall gebraucht): ingleichen der im Choro musico geführten Adjunctur-Stelle habe an. 1702 den 8ten Nov. unter dem Rectorat des seel. Hrn. M. Zachariae Hogels, öffentlich Valet gesagt, nachdem vorher eodem anno den bey S. Thomae vacant gewordenen Organisten-Dienst, welcher, ohne mein Ansuchen, sondern lediglich auf eines noch lebenden Cantoris, Nahmens Leich²⁾, Recommendation mir angetragen wurde, nach Mariä Heimsuchung in dem Vorsatz, auf meiner Eltern und gedachten Cantoris Zureden angenommen hatte, das Salariolum à 16 fl.³⁾ als eine Zubuße auf der Academie daselbst zu employren; als aber einen hämischen Cantorem zum Collegen, mithin vielen Verdruß von ihm bekam (weil ich kein Bacchus-Bruder seyn wolte) der immer von seiner neuen Composition, von der er zu sagen pflegte: sie blute noch, etwas daher schwakte, und viel Aufhebens machte, wurde fast genöthiget, um ihme nicht alles blindlings zu glauben, und mich sonst nicht hänseln zu lassen, auch zu erfahren, was es mit seiner und anderer Leute Composition für Beschaffenheit habe, selbige zu erlernen.“

1) Vgl. Seiffert a. a. D.

2) Joh. Conrad Leich, Kantor bei der Johannis-Schule. Kantor an S. Thomae war Ernst Wilhelm Naabe. Vgl. Das Zeplebende Erfurt, bey J. G. Starcken 1703. Ebenda wird Walthers als Organist an S. Thomae genannt.

3) fl. = Gulden. In Weimar herrschte der Zwanzigguldenfuß. Man rechnete nach Thalern zu 24 Groschen und diese zu 12 Pfennigen. Leißmann, Deutsche Münzfunde 1869.

Er fängt den Unterricht am 11. September d. J. an. Das Datum ist ihm wohl wegen der Zahlung der 24 Thaler Honorar und auch seines Kantors wegen gut in Erinnerung geblieben. Er wendet sich an Buttstedt, „den einzigigen damahligen Componisten“ in Erfurt. Es geht merkwürdig bei ihm zu:

„Ich continuirte also“, berichtet Walther, „diese einmahl angefangene Arbeit, zu deren Anfange, weiß nicht mehr, wieviel eigentlich erleget worden war, $\frac{3}{4}$ Jahr lang, und bestunde die tägliche Verrichtung auf seiten des Lehrers in weiter nichts, als daß er mir anfänglich einige teutsche Regeln, von einzeln Blättern, die, wie nachher inne worden bin, aus des verkappten Volupii Decori, oder des Jesuiten Schonslederi also genannter Architectonice Musices universalis, so zu Ingolstadt an. 1631 lateinisch gedruckt worden, genommen gewesen, abschreiben ließ, hernach einen bezieferten und also harmonischen Bass gab, worüber ich die Oberstimmen zu Hause bauen mußte, welche er nachgehends in $\frac{1}{4}$ Stunde ohngefehr, mehrentheils zu Abendzeit, wenn er aus dem S. Peter Kloster, und zwar nicht so, wie es hätte seyn sollen, nach Hause kam, corrigirte, und mich wiederum mit einem neuen Exempel nach Hause schickete, wenn vorher manchmall lange genug auf ihn gewartet hatte. Meiner seits kunte, bey so gestalten und für mich schlimm lauffenden Sachen, nicht umhin, mich auch mit stummen Lehrmeistern aufs beste bekannt zu machen; schaffte mir demnach, nebst des seel. Werkmeisters sämtlichen Schrifften, auch des Roberti Flud Historiam utriusque Cosmi¹⁾, und des Kircheri Musurgia mit großen Kosten an. Die ersten (weil sie mir damahls noch nicht deutlich genug waren) gaben mir auch Gelegenheit, zum öfftern nach dem Modo ein und andern Choral-Lieds meinen Lehrmeister zu befragen; anstatt einer adaequaten und auf andere Vorfälle passenden generalen-Antwort aber, mußte mich begnügen, wenn, nachdem Er den quaestionirten Choral in Gedanken durchgehimmert, nur ein Speciale ohne raison bekam. Als auch in nurgedachten Schrifften der doppelte Contrapuncte gedacht wurde, und ich nicht wußte, was es für Ungeheuer wären: mußte abermall 12 Thaler ihm versprechen, und alsobald 6 Thaler auszahlen, worüber (gleich dem vorigen) kein schriftlicher Contract aufgerichtet wurde. So einfältig war ich! Da es denn geschah, daß, als er mir (wie mit dem vorigen auch geschehen), nur etliche wenige Zeilen in seiner Gegenwart von einzeln Blättern auf einmall abschreiben ließ, und mir die Zeit zu lang werden wolte, ich seinen ältesten Sohn durch Geschenk eines $\frac{2}{3}$ Stückes dahin vermochte, daß selbiger mir den völligen Tractat heimlich verschaffte, der sodann in einer Nacht (weil er nur 5 Bogen ohngefehr ausmachte) von mir abcopiert, und hiermit des ohnedem undeterminirten Lehrens und Lernens ein Ende gemacht wurde. Ich hätte auch dieses nicht

1) Vgl. Walthers Lexikon, Art. Flud.

nöthig gehabt, wenn, mich auf andere Art damahls drein zu schicken, vermögend gewesen wäre. Es ist dieser Tractat von des seel. Hrn. Capellmeister Theilens Arbeit, und bestehet mehr aus überflüssigen Exempeln, als vielen Regeln¹⁾; ich habe nachhero alles kürzer und doch hinlänglich, zusamt dem Fundament und demonstration dieser Lehre, gefasset, und auf einen Bogen gebracht²⁾. Ehe ich diese mir sehr schwer gemachte information verlasse, muß noch gedencken: daß, als ein Kirchenstück, und zwar das erste und letzte so mir corrigirt worden, gefertigte, und über invention klagte, bekam zur Antwort: ich solte meinen Schreibetisch in jene Ecke der Stube, den einen Stuhl dahin, und den andern dorthin setzen; als nachgehends in Kircheri Musurgia die Lehre von der Combination ersah³⁾, wurde erst inne, worauf dieses Oraculum gezelet hatte, ja, als nurgedachtes Buch, davor 8 rdh gezahlet, blicken ließ, mußte es ihm leihen, es wurden mir 14 rdh dafür geboten, welches ich aber refusirte, weil ich dessen Inhalt mir noch nicht bekannt gemacht, sondern selbiges erst bekommen hatte, da es dann hart hielt, und über $\frac{1}{4}$ Jahr währete, ehe es wieder bekam. . . . Kurz: die ganze Anführung bestand in Anweisung eines reinen Quatuor, dabey mir aber nicht gezeigt wurde, wie selbst zu einer guten Harmonie gelangen könne, wenn einen Waß beziehen, oder auch in Gedanken die progressus formiren solte und wolte.“

Was er könne, habe er Werkmeister und dem eigenen Studium zu danken. Sein Kantor wurde gleich im ersten Jahre seines Dienstes entlassen, er bekam einen anderen, der ihn zur Komposition von Kirchenmusiken ermunterte, bis er in Weimar unter 9 Bewerbern die Organistenstelle zu S. Peter u. Paul erhielt. Er erzählt nun, wie in der „Ehrenpforte“, von seiner Stellung am Hofe und seinem Unterricht, natürlich mit kleinen Zusätzen, auch von seiner Familie und fährt fort:

„Anno 1721 zu Ausgange des Octobris wurde ganz unvermuthet, als der verstorbene Fürst von Cöthen, Herr Leopold, zum erstenmall hier war, nach Hofe zur Music geruffen, und von Ihro Hochfürstl. Durchl. unserm nunmehr gnädigst regierendem Herzoge, Hrn. Ernst Augusten, mit nachstehenden Worten angededet: ich wäre noch ein

1) Walther meint Theilens „Unterricht von einigen gedoppelten Contrapuncten und deren Gebrauch“, in dem alle Regeln so kurz als möglich gefasset sind. Eine Kopie Walthers, allerdings aus späterer Zeit, befindet sich in der B. B. Mus. ms. theor. 913.

2) Walther denkt an seine Kompositionslehre von 1708. Hier ist die Lehre vom doppelten Kontrapunkt als Schlusskapitel auf 18 Seiten mit einer lose beiliegenden Anlage dargestellt.

3) Athan. Kircher, Musurgia 1650, Tom II, 3 ff., Musurgia combinatoria.

alter bekanter von Seinem Bruder her, ich möchte das bey Händen stehende Clavicymbel jezo mit spielen, Er wolte mir, wenn künfftighin dabey zu bleiben gedächte, allerhand douceur davon machen.“

Schon am nächsten Tag wurde ihm „ein gewisses Deputat an Korn, Gerste und Holz“ versprochen, doch als er die Bestätigung „nebst dem Praedicat eines Hof-Musici“ erhielt, waren die ersten Posten schon um die Hälfte heruntergesetzt. Bis zum Jahre 1728 nahm er die neue Mühe auf sich:

„wurde mir auch zu verstehen gegeben“, schreibt er, „es würden Ihre Durchl. gerne sehen, wenn in Ermangelung des Clavires, als welches nicht aller Orten füglich gesetzt und gebraucht werden könnte, die Violin mit zu spielen beliebte: diesem nach mußte freylich auch B sprechen; es hat aber hierbey meine theils natürliche, theils aber von meiner an einem sehr dunckeln Orte stehenden anjezo zerrissenen Orgel, und anderweit herhabende Augen-maladie, zumall wenn etliche Personen an einer Stimme sich befunden, sich nicht verbergen lassen, indem mich bückend derselben nähern müssen, so daß es die Herrschaft, welche immer hinten und vorne sich befunden, auch zum öfftern Selbst mit musiciert, mehr als zu wol inne geworden. Ich bin aber deswegen, Gott lob, nicht blind, sondern meiner in rechter distanz liegenden Stimme noch mächtig, Gott helffe ferner! als darum täglich zu beten pflege: Mein Gesicht mir auch verleihe, biß an mein letztes End. Daß man vielleicht auch ab externis ad interna argumentiret, und übrigens meine kleine Statur, ingleichen ein unverchamierter Hut¹⁾, und dergleichen Kleid nicht anständig seyn mag, kan wol seyn, auch immerhin es geschehen lassen, und ist mir im geringsten nicht empfindlich, woll aber dieses: daß, als mein erster Cantor alhier, Hr. Georgius Theodorus Reineccius an. 1726 gegen Weynachten verstarb²⁾, und ich, gegen eine von des Cantoris reichlichen Befoldung zu nehmenden Addition, das Directorium musicum, — in Fournirung der Kirchen-Stücke v. weiter nichts bestehend, denn die Aufführung wäre beyhm Cantore nach wie zuvor geblieben — nicht aus Ehrgeiz, sondern meine schwache und nicht hinlängliche Subsistenz zu verbessern, ambirte, es auch schon an dem war, daß solches gegen 50 fl Zulage bekommen solte, welches auch zween Competenten, die die Composition nicht verstanden, angezeigt worden; mußte es sich wunderlich fügen, daß Hr. Laurentius Reinhardt, bisheriger Professor Eloquentiae et Graecae Linguae am Hildburg-häussischen Gymnasio, diesen Dienst, weil Er die Composition verstehet,

¹⁾ Wohl mit chamois, sämisch gegerbt, zusammenhängend, ein nicht gegerbter Hut.

²⁾ Vgl. Walthers Charakterisierung im Lexikon, Art. Reineccius, u. Spitta, Bach I, 389.

völlig überkam¹⁾); von Beschaffenheit derselben will nichts, sondern nur so viel melden: daß in 2¹/₄ Jahren nur einerley Jahr-Gang, und dabey nur 3 Kyrie eleison, da doch Sonntäglich eins nöthig ist, aufs Tapet gekommen sind. (Hierbey können mein Herr abnehmen, was mich zu Setzung der 6 Kyrie bewog!). Doch kan nicht unberührt laßen: daß Er ohne Partitur componiret, und ohne Partitur dirigiret, übrigens auch die mit dem vorigen Cantore gepflogene gute Harmonie continuiret hat. Da dieser nun, anstatt des nach Anspach in Patriam gegangenen Con-rectoris, Hrn. M. Jos. Matthiä Geßners²⁾, Stelle in diesem Jahre nach Pfingsten in aller Stille eingerücket, und auf gleiche Art einer von vorgemeldten Candidaten, der mein Scholar im Spielen gewesen, Namens Labes an dessen Stelle gekommen³⁾, und das bisherige kurze Directorium — denn Er wolte nicht Cantor, sondern Director Musicae genennet seyn — wieder in das vorige Cantorat verwandelt worden, habe mich zwar aufs neue bey hoher Herrschaft unterthänigst gemeldet, es ist auch mein Bittschreiben mit diesem Befehle an das Ober-Consistorium gesendet worden: ‚es solte Selbiges in meinem Gesuch nach Billigkeit verfahren‘; worauf dieser Bescheid erfolget: ‚es könnte hierin, weil der neue Cantor die Vocation bereits erhalten hätte, kein Spruch geschehen.‘ Auf solche Art bin abermall Trost- und Hülfloß übergangen worden, so daß sammt den Accidentiis von Hochzeiten jährlich mit 70 Meißnischen Gulden an Golde, und an Deputat mit 18 hiesigen Scheffeln Korn und 12 Scheffeln Gerste zufrieden seyn muß, welches zusammen etwa 100 fl. beträgt; hierzu kommt noch eine freye und neugebauete Wohnung mit einem Gärtgen. Von nurgedachter Geld-Besoldung aber muß, nach jetziger neuen Verfahrnung, wegen Accis und Trandksteuer (welche ganzer 21 Jahr, laut der Bestallung, nebst andern frey gehabt) jährlich, wenigstens 10 fl. wieder nachgeben. Dieses sind demnach meine so woll glück- als unglücklichen Begebenheiten, welche Ihnen sub rosa communiciret haben will.“

Alle seine Bemühungen, seine schwere wirtschaftliche Lage zu bessern, schlugen fehl. Und zu den von Jahr zu Jahr wachsenden Sorgen, seine Familie zu erhalten und seine beiden Söhne zum Studium auf die Universität zu schicken, kamen große künstlerische Enttäuschungen. Gerade er, der sich zu einem der ersten Theoretiker

1) G. A. Wette, Hist. Nachrichten v. . . Weimar, 1737, I, 420: Reinhardus, so von Hildburghausen herkam, und Collega IV u. Director Chori Musici wurde den 21. April 1727.

2) Der spätere Rektor der Thomasschule, vgl. Wette a. a. O., 418, den 13. Mart. 1715 introduciret.

3) Wette a. a. O. I, 421, Herr Adolphus Fredericus Labes, Magdalenensis, und wurde den 13. Juli 1729 introduciret, nachdem diese Stelle fast 14. Monath vacant gewesen war.

und besten Kirchenmusiker allein durch eisernen Fleiß emporgearbeitet hatte, mußte zusehen, wie andere, die wenig oder nichts verstanden, mit ihren Arbeiten in der Kirche zu Gehör kommen, während er seine Kirchenmusiken beiseite legen, verschenken oder, wenn es ging, verkaufen mußte. Er legt seinen Briefen an Bokemeyer viele Musikalien bei, darunter eigene Werke, die er mit wenigen Begleitworten charakterisiert. Wir erfahren von vielen verlorengegangenen Kirchenmusiken.

Schon im zweiten Brief an Bokemeyer (4. April 1729) schickt er aus Dankbarkeit für dessen Mithilfe an der Lexikon-Arbeit mehrere „Kirchen- und andere Stücke . . . so wol mittlern, als neuen Arbeit.“ Er schreibt dazu:

„Von der ersten Gattung sind folgende: 1.) Ich hebe meine Augen auf. 2.) Resonate jubila, v. 3.) Lobsinget ihr Christen, als welche vor mehr als 10, und demnach in den mittlern Jahren von an. 1702, (als in welchem die musicalische Composition zu erlernen angefangen) gesetzt habe; von der zweyten Gattung aber sind die drey übrigen Stücke, und insonderheit ist das Kyrie eleison eins von den 6, so erst vorm Jahre, aus¹⁾ gewissen Ursachen, fertiget (Denn es ist meines Amts nicht, dergleichen zu machen; sondern ich habe vielmehr, als Organist, Ursache, mich auf Vorspiele über Choral-Lieder zu legen.) Solte dieses Kyrie anständig, und bey Ihnen (gleichwie hier) zu gebrauchen sein, stehen die übrigen 5 gleichfalls zu Diensten; welche, wenn sie mit Stimmen und Instrumenten stark besetzt werden, auch eine Oboë den Discant accompagniret, einen (wie mich düncket) nicht unebenen, und vielleicht bessern effect, als manche in stylo luxuriante gesetzte Sachen, thun. An die, auf Er. Excellenz des bisherigen Oberhof-Marschalls alhier, Hrn. Fried: Gotthilff von Marschall, sonst Greiff genannt²⁾, am 6ten May an. 1727 gehaltenes Beylager fertigete Cantata, war in dem Carmine, über die in der mittleren Arie befindlichen Worte: Keuscheste Flammen brennt ewiglich fort! ein 6 stimmiger Canon infinitus gedruckt, welchen hier, in Ermangelung eines Exemplars (womit sonst gern aufwarten wolte) mit beschreiben wollen, zum Beweis: daß es doch dergleichen Art gäbe“³⁾.

Kantate und Kanon habe er an Mattheson gesandt und ein „gar favorables judicium“ von ihm erhalten. Auch das erwähnte Kyrie nebst zwei andern habe er an Mattheson auf dessen Wunsch

1) Orig.: auch.

2) Wette a. a. O. I, 81.

3) Liegt nicht bei.

gesandt. Bokemeyer erhält im gleichen Paket noch ein paar andere „Specimina“ kanonischer Arbeit, „woraus zu ersehen ist, daß man solcherley Arbeit nicht bloß in den Schulen an der Tafel, sondern auch in Kirchen gar wohl brauchen kann.“ Am 6. August des gleichen Jahres schickt er 3 weitere Kyrie nach „nebst einem Pfingst- und einem Kling-Stücke zum beliebigen Eigenthum und perlustrirung, in Hoffnung, daß auch diese, gleich den vorigen, M. H.¹⁾ nicht mißfällig seyn werden; diesen sind noch einige meiner nach hiesiger Landes=Art, neml. kurz eingerichteten Klavier=Stücke beygefügt, welche Sie communiciren können, an wen sie wollen“. Er bittet dafür um Arbeiten von Leiding, Bruhns, Strunck und Bölsche²⁾, da er ein großer „Liebhaber von reeller Arbeit“ sei. Auch wäre ihm ein gelegentliches Urtheil über die Kirchengesänge „wegen hiesiger Verfassung“ lieb (6. August 1729). Um Bokemeyer erkenntlich zu sein, schickt er am 3. Oktober 1729 wieder 6 Kirchen=Stücke, „davon die 3 ersteren auf Advent v. Weynachten gerichtet, bereits an. 1708, und zwar auf Veranlassung des damahligen alten Capellmeisters zu Gotha, Hrn. Wolfgang Michael Mylli; die übrigen 3 aber nachhero, und vor wenigen Jahren verfertiget“ wurden. Es sind Parodien, ein Freund hat neue Texte untergelegt, die nicht „allenthalben woll paßen“. Noch 3 andere Kirchenstücke haben sich vorgefunden, schreibt er unter den vielen Anfügungen dieses Briefes, darunter eine Kantate auf Johannis=Tag, gleichfalls ursprünglich mit anderm Text, auf die Geburt des erstgeborenen Prinzen und der Prinzessin am 4. Juli 1718 gerichtet. Die Overture hat er später „mit noch andern Pieces vermehret“.

Im nächsten Jahr, am 6. Februar 1730, erhält Bokemeyer Walthersche Klavier- und harmonische Stücke, die nicht mit dem Namen des Komponisten bezeichnet sind. Er schickt sie, wie er sagt, für Bokmeyers Kinder, oder, falls sie da nicht zu brauchen sind, für andere gute Freunde „nach vorgängiger perlustration“.

¹⁾ Walther schreibt an Bokemeyer immer: „Mein Herr“, nachdem er gebeten war, die „sonst gewöhnliche“ und „gehörige Titulatur“ fortzulassen. Er adressiert an Bokemeyer: Herrn . . . wohlberühmt und bestaltem Cantori in Wolfenbüttel.

²⁾ Bruhns und Bölsche charakterisiert Walther nur kurz im Lexikon, dagegen hat er über Leiding und Strunck viel Material erhalten (vgl. auch weiter unten S. 109).

„Ich habe mit Fleiß“, fährt er fort, „meinen Namen nicht drauf setzen wollen, weil aus der Erfahrung inne worden bin, daß man öfters die Sache nach der Person, und nicht diese nach jener (wie es doch billig seyn sollte) zu schätzen pfleget. Als einstens ein Stück von einem berühmten Concert-Meister aufs Tapet kam, wurde nach dem Verfertiger gefragt, und nach gescheneher Beantwortung, mußten die Stimmen wiederum, ohne es zu machen, gesammelt und weggethan werden. Dieses also wissend, habe ehemals meine geringe Arbeit für des Hrn. Capellmeister Telemanns, und dieser seine Arbeit für eines andern Composition ausgegeben, nur um zu erfahren, ob meine Anmerkung eintreffen werde? Da es dann geschah, daß meine Composition (es war das Ihnen communicirte Stück: wir haben Lust außer dem Leibe zu wallen) applaudiret, und die rechte Comp. wollgedachten sehr berühmten Mannes nicht geachtet wurde. Es trifft also wol recht ein: Mundus regitur opinionibus. Bey der execution des Concerts will bitten, aus den concertirenden Violinen, die Violini ripieni, nach Maßgebung des Basso ripieno, heraus zu ziehen, um bessern effects willen.“

Zur Hochzeit von Bofemeyers Tochter gratuliert er mit einer Cantata¹⁾ und schickt gleich noch weitere Kirchenstücke zum Gebrauch. Es sind, nach seinen Worten:

„1) Das 6te, und Ihnen noch manquirende Kyrie eleison, über den Choral: Aus tiefster Noth schrey ich zu Dir, 2) noch ein anderes, so allererst aus der Mache kommt, und seine Ausflucht zu Ihnen, als einem guten Kenner, mit Recht auch am ersten nimmt. 3) Gott fährt auf mit Jauchzen. 4) Veni Sancte Spiritus, und 5) Es war ein reicher Mann“²⁾, ein paar davon „sind auf die 20 Jahr alt, und, wegen des Textes an einigen Orten, der üblichen Aussprache gemäß, anjehö geändert worden, damit mich deswegen zu schämen nicht Ursache haben möge. Sie werden zwar auch in dem letzten Stücke und dessen Bass-Arie aus dem Fis etwas auszusetzen finden; doch aber, nach dero Bescheidenheit, gar woll bedenken: daß man nicht allezeit alles reißlich zu überlegen fähig sey, sondern einer Sache bald zu wenig, und bald zu

1) Es ist eine „ausgeschriebene Hochzeit-Cantata auf die Eheliche Verbindung dero ältesten Tochter mit dem Hrn. Schulßen.“

2) Alle fünf Stücke wurden in Partitur zu Bofemeyer gesandt, das zweite wird später näher bezeichnet als: Kyrie eleison per Canonem ex C^h (19. Juli 1730). Am 3. Aug. 1731 schreibt er: „daß der Hr. Cantor an der Augustiner-Kirche in Essfurt, Namens Leich ohngefähr vorm Jahre gestorben. Dessen Sohn, den Sie gekennet, hat sich bisher in Wismar aufgehalten, und von da die Universität Rostock bezogen. Der Verstorbene ist eben derjenige, auf dessen Ersuchen den Actum vom Reichen Mann gesetzt habe.“ Vgl. oben S. 88.

viel thue. Ich erkenne und bekenne, daß an nurgedachtem Orte in excessu pecciret habe, obgleich mercken und es mir ahnden sollen: es werde der Recompens schlecht ausfallen.“

Der Erfurter Besteller habe auf der Arbeit bestanden, 8 gr. anzahlt und nach Ablieferung anstatt einer entsprechenden Summe nur nochmals 8 gr. gezahlt. So schlecht werde musikalische Arbeit „hier zu Lande“ bezahlt! Auch der Poet habe übrigens bei den Worten: „was für Sünden“ einen Fehler begangen (24. April 1730).

Wenige Monate danach kommen 3 weitere Kirchenstücke bei Bockemeyer an, das erste, schon 1717 gesetzt, sollte eigentlich Bockmeyers „Jubilaeum“ — wohl der Feier seines zehnjährigen Kantorats — dienen, das zweite, ein Adventsstück, sollte im letzten Satz schnellen Takt haben, leider hat es Kantor Reineccius, der es kopiert hat, „nach seiner Caprice“ geändert, wie Walthers bemerkt (19. Juli 1730). Ein anderes Kyrie eleison von ihm über „Es ist das Heyl uns kommen her“ ist bei der Investitur des Generalsuperintendenten in Weimar zur Aufführung gekommen (12. März 1731).

Als Gegengabe für Bockmeyers Sendungen schickt Walthers am 3. August 1731 alte und neue Kompositionen, darunter die „zwey neuesten Stücke, als: Musen=Söhne sind betrübt“¹⁾ und „Jauchzet, die ihr Künste liebet“, das erste ist Hrn. Mag. Gessner, als er 1729 nach Anspach berufen wurde, im Namen seines älteren Sohnes gewidmet, das zweite für seine Schüler am vergangenen Johannistag komponiert, die Poesie ist von Conrector Reinhard. Beide Kantaten brauchen einen andern Text. Am 25. Januar 1732 übersendet er das bereits erwähnte Kyrie „Es ist das Heil“, ferner die Kantaten: „Jedermann sey unterthan der Obrigkeit“ und „Woll dem, des Hoffnung der Gott Jacob ist“. Zwei weitere Stücke, die er am 29. Juli 1733 abschickt, sind Bearbeitungen; gleichzeitig nennt er sie Zeugnisse dafür, daß er der „Vokal-Komposition“ noch nicht Valet gesagt habe. Mit diesen hat es nun besondere Bewandnis:

„nemlich: ein alter Schul=Freund in Erfurt, Nahmens Stöpel“, schreibt er, „der an der dasigen Haupt-Kirche zum Predigern Cantor ist“²⁾, hat sich die Mühe genommen, von meinen ihme auf Verlangen über-

¹⁾ Es erhielt später von einem Erfurter Freund und Schulkollegen Walthers eine Parodie (Brief vom 3. Aug. 1735).

²⁾ Joh. Ernst Stöpel, Das Lebende Erfurt, S. 49.

schickten 8 Arien, die bey verschiedenen Gelegenheiten ehemals gesezet, ohnlängst 2 zu choisirn, selbige mit andern Terte zu versehen, und so wol dem Anfange, als Mittel und Ende einen Choral beyzufügen, welche denn nachgehends gefertigt, so daß sie zusammen als ein Kirchen-Stück erscheinen, und zum Andencken meiner ersten Vocation, am verwichenen Marien-Feste aufgeföhret werden können. Solte Er mit den übrigen, wie vermuthe, auch also verfahren, werde sie vollend besorgen, und sodann das Final machen; weil Umsonst der Tod ist, und keine Henne vergeblich zu scharren pfelet, überdiß auch an Vocal-Sachen überall kein Mangel ist, und ich gar wol mit den meinigen zurück bleiben kan“ (29. Juli 33).

Von dieser Zeit an schreibt Walther nicht viel mehr von seinen Kirchenstücken¹⁾. Er hatte sich mit seinem Geschick, als Organist zu arbeiten und zu dienen, abgefunden. Auf ein Kantorat hoffte er nicht mehr. „Leute, die in hoc genere [in der Kantatenkomposition] theils nicht arbeiten können, theils nicht wollen, auch sonst nichts anzuwenden gedenken, genießen die deswegen gemachte reichliche Besoldung, und andere, die gerne arbeiten wollen, können, auch um ein wenig, nicht dazu gelangen.“ Dabei arbeitet er sich ganz allein in den Kantatenstil ein. Er fragt den Freund einmal:

„Ob in meinen neuen Stücken der Recitativ-Stylus besser, als sonst, gerathen sey, will mich gar gerne belehren lassen? weil, bekannter maßen, keine Anführung dazu genossen, auch nichts Theoretisches in Schriften davon vorhanden ist. Die practischen Sachen des Hrn. Kapellmeister Telemanns, so gedruckt zu bekommen sind, mag mir nicht anschaffen, weil es nicht meines Amts ist; dieses weis gewiß, daß, wenn solche hätte, Freyer dazu umsonst genug, und in Weigerung-Fall eben so viele Feinde bekommen würde. Ich verfare also lediglich nach meiner Phantasie.“

Kapellmeister Stoelzel, mit dem er in Korrespondenz stehe, solle darüber etwas geschrieben haben, was er nicht kenne (3. August 1731). Bofmeyers Grundsatz,

„daß die in pronunciatione kurze, und nur mit einem Acuto versehenen Vocales, z. E. in den Worten: *Flammen, wallen, wandern, locken*, v. d. g. mit keiner passage zu belegen wären“, läßt er sich gefallen, doch gibt er zu bedenken, „ob nicht auf solche Art, die durch dergl. Worte zu exprimirende Sache, und deren Beschaffenheit, hierbey zu kurz kommen dörrfte.“ (6. August 1729.)

¹⁾ Am 19. Sept. 1740 berichtet er noch von einer Musik für einen Kgl. Hof, die ein Privatmann sehr mager bezahle. Diese „Cantata à 4 voci et stromenti“ gebe er auf Credit nicht her (26. Jan. 1741).

Auf den Affekt legt er größtes Gewicht. Ihn richtig und nachdrücklich zu betonen, ist ihm auch im Theorieunterricht erstes Gesetz. Er hat sich überhaupt um die Vokalmusik redlich und fleißig bemüht. Allein — da ein Kantorat nicht in Frage kam und seine beiden Söhne zunächst zur Juristerei umschwankten, ließ er die Kantaten liegen, verschenkte sie, um schließlich den Rest, so gut es ging, loszuschlagen. In den Briefen ist von weit über 26 Kirchenstücken und von kanonischen Arbeiten, Klavier- und harmonischen Stücken die Rede¹⁾. Darüber hinaus muß er noch viele Kantaten besessen haben, denn er berichtet am 21. Januar 1737, daß er verschiedene von seinen Vokalstücken „los geschlagen“ habe, und „zwar jeden geschriebenen Bogen für 9 Pfg.“ Das Verzeichnis aller seiner noch vorhandenen Kirchenstücke und einiger Instrumentalsachen, das er am 6. August 1740 übersandte, ist leider verloren gegangen²⁾.

Seine Arbeiten für die Orgel machten ihm mehr Freude, schon weil sie zu seinem eigensten Aufgabenkreis gehörten. Aber auch hier verfolgte ihn Unglück. Seine Orgel, die an einem „dunkeln Ort“ stand und seine Kurzsichtigkeit mit verschuldete, wurde mit dem Kirchenbau 1727 eingerissen, und so ward er „ein musicalischer Witber“, wie er sagt (6. August 1729, 6. Februar 1730). Immer wieder erzählt er von der Orgelplage, wie er ohne rechtes Instrument arbeiten und schaffen muß. Es fehle ihm am exercitium.

„Denn“, so klagt er am 12. März 1731, „obgleich ein und anderes Orgelstück, und insonderheit Vorspiele über Kirchenlieder zu setzen, mir ein Vergnügen und Freude seyn laße; so muß doch die öffentliche execution derselben, mit nicht geringen Verdruß, aussetzen; weil auf dem mir übrig gelassenen Ruck-Positiv von 10 Stimmgen, die sich nicht alle zusammen schicken, auch sonst, nebst dem Claviere selbst, schlecht vorzeho conditionirt sind, nichts Tüchtiges heraus zu bringen ist, und bey mir eintritt: Non progredi est regredi.“

Trotzdem kann er am 6. August 1729 schon auf 70 variierte Choralstücke „auf verschiedene Art“ ohne die andern hinweisen, am 27. Januar 1735 zählt er 107, am 4. August 1736 schon 112, „die zu-

¹⁾ Mizler bittet um ein Flötenkonzert von einem Virtuosen der Weimarer Kapelle, Walther schickt ein Konzert, das wohl nicht aus Walthers Feder stammt (21. Jan. 1737).

²⁾ In der „Ehrenpforte“ (1740) zählt er 92 Vokal- und 119 Klavierstücke über Choräle auf.

sammen $3\frac{1}{2}$ Hundert Variationes betragen“ und 1740 sogar 119 mit $4\frac{1}{2}$ Hundert Variationen auf. Gern würde er sie einem Verleger übergeben, aber die Schwierigkeiten sind zu groß. Die Verleger fürchten, „es möchte ihnen solch Unternehmen zu Schaden gereichen, weil, wenn 1 Liebhaber Geld anwendet, ihrer 10 und mehr es abschreiben; welches auch die Wahrheit ist.“ So denken Krüger in Leipzig, obwohl Bach ihm zum Verlag geraten hat, so Bodenehr in Dresden, so die Hamburger Verleger (4. August 1736). Leopold in Augsburg will die 8 Variationes über „Allein Gott in der Höh“ drucken und danach ein halbes Duzend weiterer. Die ersten hat Walther gegen einige Frei-Exemplare überlassen, nur um mit „Herausgabe und Stiftung eines Denk- und Dank-Mahls“ wegen des Kirchenbaues zurechtzukommen, für die übrigen möchte er am liebsten eine Geldanerkennung haben (21. Januar 1737). Bei Leopold erscheint auch sein *Preludio con Fuga in G-dur* auf Antreiben des Ober-Kammerdieners Fredersdorf, den Walther im Jahre 1733 kennen gelernt hatte. „Nebst diesem“, so meldet er am 26. Januar 1741, „sind auch 10 Vorspiele über das Advents-Lied: ‚Wie soll ich dich empfangen?‘ zu Augspurg in der Arbeit.“ Am Geburtstag der ältesten Prinzessin konnte er die ersten Exemplare überreichen. Alle weiteren Versuche, mit einer Auswahl aus seinen handschriftlich fein und sauber notierten Orgelchorälen herauszukommen, waren vergeblich.

Von jung an gewöhnt, alle Arbeiten, die ihn interessierten und aus denen er lernen konnte, abzuschreiben, sammelte er einen wahren Schatz an Kirchen- und Gebrauchsstücken. Aus den großen Sammelbänden der Berliner Bibliothek bekommt man eine kleine Vorstellung von dem Riesensleiß und dem außergewöhnlich reichen Material, das sich Walther erarbeitet hatte. Kopieren war eine wahre Leidenschaft bei ihm. Nichts entging ihm, was er irgendwie für sein Lexikon oder seinen Unterricht und die eigene Arbeit verwenden konnte. Aus seinen Briefen, die alles heranziehen, was im großen Kreis der Musikpflege und Komposition vor sich geht, können wir einen Teil seiner Bibliothek zusammenstellen.

„Sezo“, schreibt er am 6. August 1729, „habe nur noch zu bezühen: daß, außer denen im Paquetgen enthaltenen Französischen Clavier-Sachen, noch mit des Hrn. Anglebort, Beque; und von

teutschen Organisten, sonderl. mit des berühmten Buxtehudens und Bachs Arbeit, einem Liebhaber, auf schon gemeldte Art, dienen kan, weil von beyden sehr viele, ja über 200 Stücke zusammen ohngefehr besitze. Die erstere habe mehrentheils von dem seel. Hl. Werkmeister, und des Hl. Buxtehudens eigner Hand in Teutscher Tabulatur; die zweyten aber von dem H. Auctore selbst, als welcher 9 Jahre Hoforganist alhier gewesen, mein Vetter und Gevatter ist, bekommen.“

Von Leiding, Bruhn, Strungk, Bölsche schickt er eine Aufstellung über die Arbeiten, die er besitzt (6. August 1729), von Erlebach bietet er „einen ganzen ausgeschriebenen Jahr-Gang“ ohne Partitur für 4 Thaler an (3. Oktober 1729), ferner Kirchenstücke von Telemann, Böhme, Krieger, Englert, Buttstedt, Heinichen, Gleitsmann, Conradi, Schulz¹⁾ u. a. (19. Juli 1730). Einen von ihm „in Partitur und Stimmen sauber und correct geschriebenen“ Jahrgang Liebholdscher Kantaten hat er seinem Kollegen und Kantor für 4¹/₂ rth verkauft, der ihn schon im 2. Jahre „absolviret“, einen andern Jahrgang von Liebhold verkauft er zu gleichem Preis. Diese Kantaten schickt er an Stelle der schon bekannten Telemannschen.

„Der vor etlichen Jahren in hiesiger Nachbarschaft erfrohrne Verfasser war sonsten ein roher Mensch, hielt sich nur auf den Dörfern auf, kam in keine Kirche, genoß die Sacra nicht, etc. Kurz: Er soll einen ganz andern, als obigen, Nahmen eigentl. gehabt, solchen aber aus gewissen Ursachen nicht geführt haben; man weiß auch seinen Geburtsort nicht, wol aber die Gegend, und daß er in Ungarn als Hautboiste gedienet gehabt; er spielte anbey die Violin v. bließ das Waldhorn, machte auch zu seiner Composition mehrentheils die Poesie selber; ich habe ihn ein einzigmall gesprochen, v. weiter, wegen seiner übeln Aufführung, zumall im Puncte des abscheulichen Fluchens, nicht sprechen mögen. Dieses alles aber schadet seiner Arbeit nicht, v. beykommende Stücke sind von seiner Iegtern, die selber noch nicht alle gehört habe“ (19. September 1740)²⁾.

Von Heinichen sendet er 2 Kirchenstücke und setzt hinzu: „Die Überschrift des einen ist von des Leipziger Herrn Bachs

1) Walthert meint Georg Böhme, den er im Lexikon einen „braven Componisten“ nennt, Johann Philipp Krieger, Anton Englert — nicht im Lexikon erwähnt —, Paul Gleitsmann, Johann Georg Conradi und Andreas Heinrich Schulze, über den er sich besser unterrichtet zeigt als über den Delitzscher Christoph Schulz.

2) Im Lexikon erwähnt Walthert ihn nicht. Vgl. Eitner, der verschiedene Kantaten nachweist.

Hand" (29. Juli 1733). Von Franc. Gasparini besitzt er „eine aus allerhand Kanons bestehende Missa¹⁾“. Bokmeyers Schwiegersohn bekommt einen „Buxtehudischen schön und künstlich gesetzten Choral" (30. Juli 1738). Von Bölsche hat Walther nur das Klavierstück aus e-moll, das sein jüngerer Sohn spielt, auch von Bruhn und Leyding besitzt er wenig (12. März 1731), dagegen kann er mit einem „ganz unbekanntem, sehr starkem Jahrgang" Schellischer Kantaten aufwarten, ferner mit Kuhnau, mit Bearbeitungen Telemannscher Stücke, mit Bassani, Giocco, Albrici, Albinoni, Cherici, Allegri, Batistini, Ciaja u. a. (22. September 1742, 6. August 1745).

Eine reiche Musikbibliothek hatte er sich erschrieben. Zum eigenen Studium wie zum Verkauf für Liebhaber und Berufsmusiker. Leider mußte er die meisten Stücke für wenige Groschen verschleudern, die eigenen Kirchenstücke für 9 Pfg. den Bogen, italienische Meister mit 1 Marien-Gr. den Bogen (Part.), von 30 Schellischen Kantaten, ferner Kuhnauischen und Kriegerischen, „alle schön und brauchbar" gibt er 90 Stück für 6 Rthlr. und Porto ab oder den ganzen Schellischen „ganz unbekanntem sehr starkem" Jahrgang à 75 Stück für 5 Rthlr. (6. August 1745). Viel kann er nicht erzielt haben, denn seine Klagen um die nötigsten Dinge nehmen von Jahr zu Jahr zu. Er sammelte auch Musikbücher, Musiktheoretiker und allgemein bildende, historische und philosophische Werke. Gerade in seinen Briefen an Bokemeyer, in denen recht eigentlich die Arbeit am Lexikon im Vordergrund steht, stellt er Fragen über Fragen nach wichtigen Musikbüchern. Er gibt seinem Freunde eine genaue Aufstellung aller Bücher, die er besitzt; es sind nach seiner Zählung 58 Werke in Folio, 60 in 8 vo, 14 in 12 mo, dazu kommen Excerpta aus 146 Werken. Man findet in seiner Bibliothek alle wichtigen älteren und neueren Werke, z. B. Kircher, Zarlino²⁾, Banneo, Galilei, Murschhauser, Levo, Buononcini, Praetorius, Meibom, Mattesons opera omnia, Werkmeister, Prinz, Walliser, Gumpelzheimer, Herbst, Gibelius, Crüger,

1) Missa canonica, Ms. B. B.

2) Gehrmanns Annahme (J. G. Walther als Theoretiker, B. f. M. VII, S. 469); Walther habe Zarlino's Institutionen nicht benutzt, ist richtigzustellen. W. kommt oft auf Zarlino's Arbeiten zurück (vgl. weiter unten S. 111).

Heinichen, Fuhrmann, Niedt, Stoelzel, Ahle, Kistenius, Rhau, Raselius, Demantius u. v. a., daneben auch seltene Werte wie Pulsnitzische Orgel-Beschreibung, Berardi Documenti Armonici, Keyrlebers „2 Canones in Kupffer¹⁾“, Treibers Programma: de Musica Davidica²⁾, Preußens Observationes Musicae, Elmenhorsts Dramatologia, Görlitzische Orgel-Beschreibung, Lils Dicht-, Sing- und Spielkunst der Alten, Memoria Joan. Kuhnau, Eisenhuts Musikalisches Fundament, Lavineta (Bernh. de), de Musica³⁾, Lamberts Principes du Clavecin, Buliowsky, de emendatione Organi, Quitschreibers Music-Büchlein, Papius de Consonantiis, Grimarest Traité du Recitatif, Pfeumderus Unterweisung der Singekunst, Ammerbachens Anweisung zur Vocal-Music u. a. In seiner Sammlung von Excerpten findet man eine Unmenge der interessantesten und wichtigsten Bücher. Es ist erstaunlich, wie er sich in der ältesten wie neuesten Literatur auskennt. Er stellt weiter Listen auf über Bücher, nach denen Bokemeyer in der Wolfenbütteler Bibliothek suchen soll. Andere Verzeichnisse geben wieder Musikernamen, von denen er weitere Nachrichten haben möchte. Alles ist mit größter Genauigkeit umschrieben. Diese Verzeichnisse übersendet er am 4. April 1729, also zu einer Zeit, wo der Buchstabe A seines Lexikons bereits ein halbes Jahr vorliegt und er mit einem wahren Bienenfleiß an der Fortsetzung arbeitet. Als er zum Buchstaben B kommt und von ihm schon 13¹/₂ Bogen fertig hat, da bittet er auch Bokemeyer um Nachrichten und erhält so gute Auskunft, daß der Bitten und Aufträge kein Ende mehr ist. Bokemeyer hat an dem Bibliothekssekretär Lauterbach in Wolfenbüttel einen ausgezeichneten Helfer, dieser beantwortet alle Fragen Walthers nach gründlicher Durchsicht seiner Bibliothek. Es würde eine Arbeit für sich sein, wollte man die Arbeit Walthers an seinem Lexikon bis in Einzelheiten verfolgen. Wir erfahren aus den Briefen, wie schwer ihm die Sammlung von vielen Seiten gemacht wird und wie dankbar er ist, wenn die Befragten antworten. Am liebsten übernimmt er die Nachrichten wörtlich, ja er schickt Bokemeyer die Formulierung des Artikels „Bokemeyer“ und

1) Vgl. Gerber, Neues histor.-biogr. Lexikon 1813, Bd. III.

2) it. de Discursibus per urbem cum Musica nocturnis. Arnstadt 1701.

3) Eitner unbekannt, vgl. W.s eingehende Beschreibung im Lexikon.

bittet um Einverständnis; er betont, als er Telemanns, Lübeck's und der Anspacher, Eisenacher und Weimarer Virtuosen Lebensumstände erhält, daß er „jemanden, ohne dringende Noth, zu corrigiren“ für nicht richtig halte (6. Februar 1730).

Das Werk selbst hat er im Juli 1729 fertig (106 Bogen sind es im Manuscript), doch ergänzt er es ständig, während er sich gleichzeitig bemüht, einen Verleger zu bekommen (6. August 1729), denn die Herren Buchhändler haben sich „gleichsam verbunden, einem auctori, der seine Arbeit verlegt, den Vertrieb recht sauer zu machen“ (3. Oktober 1729). Am 12. März 1731 kann er melden, daß er sein „auf 120 Bogen aufgelaufenes“ Manuscript „an verwichener Michaelis-Messe dem Hrn. Verleger [Wolfgang Deer in Leipzig] extradiret“ und der Druck begonnen habe. Ein Jahr später, am 29. März 1732 hat er die ersten Exemplare in der Hand, und gleich beginnt auch der Ärger über Druckfehler:

„In der ersten Zeile der Dedication¹⁾ (ein schlechter Anfang!) soll (es) anstatt: dritte, vierdte heißen.“ „Dem Hrn. Verleger zu Gefallen, solte ferner das Wort: vollständig in das Titul-Blat einzurücken; ich kunte ihm aber nicht willfahren, sondern setzte anfänglich dafür: hinlänglich; da aber auch dieses, bey gemeiner Überlegung, mir nicht anständig seyn wollte, bath den Hl Verleger, es gar wegzulassen, so auch geschehen; die in der Vorrede aber hierüber gemachte Anmerkung ist glücklich scil. stehen blieben“ (31. März 1732)²⁾.

Nach dem Erscheinen kommen Anerkennungen, Kritiken und auch Besserungsvorschläge, die Walther gern aufnimmt, denn er hört mit seiner Lexikonarbeit nicht auf, sondern sammelt weiter, ergänzt, bessert, vervollständigt und legt eine neue Materialsammlung an, die er für eine Neuauflage verwenden will³⁾.

Durch seine Lexikonarbeit kam Walther mit allen führenden Musikern in Verbindung. Mit vielen ergab sich eine rege Korrespondenz, so vor allem mit Mattheson, der von Walther schon frühzeitig

1) Sie lautet: „Es geht nunmehr ins dritte Jahr, daß Ew. Hochf. Durchl. den Anfang meines musikalischen Lexici“ zu widmen mich unterfangen.

2) Vorbericht Bl. 6. v.

3) Diese Musikalischen Collectanea (646 Seiten) befinden sich in der Bibl. der Ges. der Musikfreunde in Wien. Die Ergebnisse der Durcharbeitung müssen einer Sonderarbeit vorbehalten bleiben. Es handelt sich in der Hauptsache um Buchexcerpte, Nachrichten aus Chroniken und Bibliotheken und um Mitteilungen von befreundeter Seite, so von Murschhauser, Stözel u. a.

über seine Arbeit am Lexikon unterrichtet wurde. Mattheson weist in der *Critica musica* (1725) und im „Vollkommenen Capellmeister“ (1729) nachdrücklich auf Walthers musikalische und wissenschaftliche Arbeiten hin und beurteilt auch die ihm geschickten Kantaten und Kanons von Walthers günstig (4. April 1729). Als er aber den Buchstaben A des Lexikons in der Hand hat und nichts weiter erhält, wendet er sich ein wenig gekränkt an Walthers, nachdem er ein Jahr lang geschwiegen hatte:

„Warum haben doch Ew. Wol. Edl. mir ein solches Geheimniß davon gemacht, der ich ihrer jeder Zeit im besten gedacht habe? Schmid, Murschhauser und Prings haben es doch nicht allein thun können. Es kommt mir vor, als ob meiner nur im Anfange erwehnt werden sollte. Ich schätzte auch dieselbe Stelle für mich, in Ansehn der Andern, zu vornehm, und würde zurück halten, wenn ich mich nicht eines Vorwurfs besorgte. Der seel. Heinen hat mir, seiner Zusage ungeachtet, niemahls eine Sylbe von seinem Lebens-Lauff eingesandt, und wundert mich, daß Ew. Woll Edl. es so heftiglich bezahen.“

Trotzdem schickt er seinen Lebenslauf und weitere Nachrichten. Walthers, der den Brief seinem Freunde mitteilt, dankt für Matthesons Mitteilungen und klärt die Umstände auf, unter denen seine Lexikonausgabe zu leiden habe. Was die in der Vorrede genannten Männer angehe, so habe er ihnen für viele Beiträge zu danken.

„Wären andere, die um die Gebühr, oder andere Gefälligkeit hierum ersucht habe, auch so behülflich, wie dieser Mann [Murschhauser] und der seel. Schmidt durch seinen Hrn. Stiefsohn gewesen, würden die annoch leeren Nester in beßerm Zustande seyn können!“ „Ew. Hoch Edl. werden . . . sicherlich glauben“, fährt er fort, „daß auch die Ihrige [Kolle] (ohne was bereits in den allegatis geschehen ist, und noch geschehen wird) den gehörigen Platz nach der Buchstaben-Folge, und zwar den Vorzug vor diesen allen“ bekommen soll (6. Februar 1730)¹⁾.

Walthers verfolgt Matthesons Arbeiten mit größtem Eifer, alles, was er an Schriften und Streitschriften bekommen kann, begleitet er mit Anmerkungen oder er bittet den Freund, ihm möglichst alle

¹⁾ Walthers berührt auch persönliche Dinge: „Sollten übrigens Ew. HochEdl. meine bishero noch mittelmäßig gewesene, nunmehr aber um ein merkliches vollend herunter transponirte Lebens-Umstände, den schlechten Gehalt, die starke Familie, und insonderheit das von Gott mir auferlegte NB. eines sehr beschwerlichen Natur-Fehlers, der allein capable ist, mich niederträchtig genug zu machen, usw. genau wissen; Sie würden sich recht wundern: woher die Liebe zur Music noch kommen könne?“

Bücher zu besorgen. Bei Gelegenheit der Empfangsbestätigung der Schriften „Das siechende Christen- u. singende Heydenthum“ und der „gerechten Waag-Schale“ erwähnt er den Briefwechsel Mattheson-Heinichen (den ihm Organist Schwalbe in Weißenfels¹⁾ geschickt hat). Darin wirft jener Heinichen vor

„1) Daß an der rechten Benennung einer Sache viel gelegen 2) ein anschlagender Ton kein Grad und 3) nicht alles, was sich in der Zeit-Maße auf 3. reduciren laße, daher ein Tripel sey; und dieses seine Antwort hierauf, so unterm 27 April a. c. ausgefertigt worden“, enthält „verschiedene contrafundamenta Musicae practicae anstößige Orther der Matthesonischen Organisten-Probe“, . . . „so bey nahe Inen Bogen ausmachen.“ „So viel ich abmercken kan“, fügt Walther hinzu, „ist jener in Worten, dieser aber in Sachen accurater. Solches bestärket mich das zugleich mit erhaltene, aus 12 Clavier-Suiten bestehende, und an. 1714 zu London in Kupffer gestochene Harmonische Denckmall . . . des Hrn. Mattheson, in welchem verschiedenes finde, so mit des Auctoris Worten, und dem, was Er von andern praetendiret, nicht übereinstimmen will. Es folget hierbey sub rosa eine Probe von jetztbesagtem, welche, nebst andern, als einen auf bedürffenden Fall zu verschießenden Pfeil, zum Voraus gemacht habe.“

Diese Ausstellungen, die 4 Quartblätter füllen, betreffen Bezeichnung des Modus, falsche Fortschreitungen, Oktaven und „hämische Quinten“, Sprung von der Quinte in die Oktave in Gegenbewegung, aufwärts gehende Septimen, falsche Beantwortung u. a. Er beruft sich bei seinen Anmerkungen auf Tevo, Kuhnau und Niedt, und zeigt, wie den Fehlern abgeholfen werden könnte (3. August 1730). Als Mattheson in der „neuen Organisten Probe von 1731“ Walthers Lexikon (Buchstaben A) erwähnt und einen Musikdirektor eine Kritik, wenn auch „in gar gelinden und bescheidenen Terminis“ beifügen läßt, in der wieder auf das Verschweigen Matthesons hingewiesen wird (3. August 1731), da erwidert Walther bereits am nächsten Tage, er verlange keineswegs, daß man mit seinen Sachen groß tun solle. Er könne auch eine Aufstellung über die Fehler bringen, die er in der Organistenprobe gefunden habe: „Ein Auge siehet nicht alles so genau; und wir fehlen alle mannigfaltig!“ (4. August 1731.) Und an Bockmeyer schreibt er dazu: „Ich hoffe

¹⁾ Johann Conrad Schwalbe, vgl. über ihn Arno Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jhdts. Leipzig, 1911 S. 34.

den Hrn. Kapellmeister hierdurch zu aufrichtiger Freundschaft zu bewegen, und von der ungezähmten Tadelsucht, wo möglich, zu bringen.“ Sollte er aber künftig weitere Angriffe vorhaben, so behalte er sich „eine weitläufftigere und lebhaftere Ausföhrung“ vor. (3. August 1731.) Seine Taktik war richtig. Mattheson antwortete schnell und lebenswürdig, ihm sei alles „lieb und angenehm“ gewesen: „Fahren Ew — demnach nur getrost fort, und senden mir, nach Bequemlichkeit, ihre Gedancken über den practischen Theil meines jüngsten Werks je eher je lieber ein: ich will alles mit Dank annehmen und erkennen“ (26. September 1731)¹). Mattheson schreibt nun auch eine gute Kritik über das Lexikon in den „Niedersächsischen Nachrichten“ und schickt sie Walthers selbst zu (1. Oktober 1732). Walthers dankt für die „allzu gut abgefaßte Recension“ und übermittelt seine Gedanken und Erinnerungen zur Organistenprobe. (27. Dezember 1732.) Seitdem sind alle Streitpunkte behoben, beide schicken einander, was sie entbehren können, Mattheson nimmt Walthers für seine Werke, auch für die „Ehrenpforte“ in Anspruch, dieser schickt ein Verzeichnis seiner Instrumentalwerke, falls Mattheson etwas davon für sein Buch („Ehrenpforte“) annehmen möchte (6. August 1740). Das Gerücht um Matthesons Tod, das im Sommer 1733 umging, beunruhigte ihn sehr (29. Juli 1733), doch erhielt er bald günstige Nachrichten.

Mit Lorenz Christoph Mizler kam er gleichfalls über das Lexikon in Verbindung. Dieser hatte in seiner *Dissertatio: quod Musica Ars sit* auch das Lexikon kritisiert, und zwar schärfer, als alle andern²). Obwohl Mizler in seinem Überreichungsschreiben meint, er habe sich in den erlaubten Grenzen gehalten (25. Oktober 1734), so erwidert Walthers doch, es wäre ihm lieber, wenn die Kritik nicht erschienen wäre. Im übrigen gibt er manche Fehler zu und wirbt um Mizlers Mitarbeit, damit seine Arbeit immer vollkommener werde. „Ich habe gethan, so viel nur immer thun können“, sagt er (15. November 1734). Mizler antwortet erst nach 2 Jahren, er be-

¹) Alle Briefe liegen in Abschriften Walthers bei.

²) *Waltheri Lexicon . . . infans adhuc est, qui variis, ut fieri solet, infantibus, morbis laborat, opto ut, prudenti accerso Medico qui abundantes humores adimat, multos post annos robustior factus, semper in rei publicae musicae usum vivat!* (27. Jan. 1735)

dauert sein feuriges Kritifiren, will vergeffen, wenn Walther vergißt, und Beiträge für die Fortfegung des Lexikons fammeln (6. November 1736)¹⁾. Wirklich erhält Walther auch Arbeiten von Mizler, und zwar deffen lateinifche Scripta und die Mus. Bibliothek. Walther macht den Vorfchlag, Mizler folle fein Exemplar, von dem er in der Mus. Bibliothek fchreibt, ihm fchicken, damit er feine Materialien hineinfchreibe, um fo zufammen zu einem vollkommeneren Lexikon zu kommen (21. Januar 1737). Mizler ift bereit zu helfen, doch will er fein eigenes Exemplar erft nach Korrektur übergeben, wenn Walthers Neuauflage wirklich bevorftehe (1. Auguft 1737)²⁾. Auch an Mizler fchreibt Walther, er befürchte, diefer werde wegen unrichtiger Bezifferung einer Ode angegriffen, doch Mizler antwortet: „Die Bezifferungen find nicht falſch, woll aber neu, und wieder die gemeinen Regeln, die nicht allgemein, und nicht allzeit wahr find.“ Die angezogene Stelle, eine H=dur=Melodie mit reichlicher Bezifferung liegt bei (23. April 1743). Die Bezifferung ift nach Mizlers Ideen gefetzt und widerfpricht den gewohnten Anfchauungen³⁾.

Von Bach fpricht Walther mit ganz befonderer Hochachtung. Befißt er doch von ihm und Birtehude über 200 Kompositionen! Sein „Vetter und Gevatter“ Bach hat ihm alle diefe Stücke in Weimar gefchenkt (6. Auguft 1729). Ein Kirchenftück von Heiniſchen, das er Bokemeyer übermitteln will, trägt die Ueberschrift von Bachs Hand (29. Juli 1733). Bokemeyer foll ihm behilflich fein „die 8 Groschen für das verkaufte Bachifche Kupfer-Exemplar“, das er für 12 Groschen gekauft habe, einzutreiben (26. Januar 1736). Voll Stolz erzählt er, daß er den beiliegenden im Telemannifchen Muſikmeiſter befindlichen Kanon Bachs aufgelöft und ihn an Dr. Syrbio in Jena, von dem er jenes Werk erhalten, eingefandt habe.

„Vor wenigen Wochen hat Er (Syrbius) mich, in einem eigenhändigen aufs verbindlichſte abgefaßten Schreiben, fo gar um die Anweiſung

1) Mon. f. M. XXII, 1890 S. 51 ff.

2) Walther fchreibt darüber: „Diefer artige Mann kan ſich nicht entſchließen, ſein in Folio mit weißem Papier durchſchoßenes Exemplar meines Lexici mit anzuvertrauen und zuzufchicken; muß alfo meinen bißhero, wiewohl wenigen Vorrath noch zur Zeit privativè behalten. Ich kan demſelben auch faſt nicht verdanken, weil er mich nicht recht kennt, v. vielleicht befürchtet, es möchte ſein Exemplar den Rück-Weg vergeßen. (24. Jan. 1738).

3) Vgl. Mizler, Anfangs-Gründe des General-Baßes, beſ. S. 131 f.

dieser von Ihm intricat genannten Komposition erfuchet, die Ihm auch, als einem vornehmen Liebhaber v. Kenner, nicht versagen mögen.“ (3. Aug. 1735.)

Später erhält Bokemeyer sogar Bachs eigene Auflösung:

„Veykommende Resolution des ehemals überschickten Bachischen Canonis ist des Hrn Auctoris eigene Hand, u. vom Selbigem mir, auf Verlangen, zugesendet worden“ (24. Januar 1738)¹⁾.

Bach blieb seinem Vetter auch später verbunden. Er schickte ihm wohl nicht seine Vita ein, so daß Walthers den Bach-Artikel, so gut er konnte, im Lexikon allein schreiben mußte, aber er half weiter, wo er nur konnte. Bei der Drucklegung der Waltherschen Werke gab er Empfehlungen:

„Hrn. Krügnern in Leipzig sind sie [die Variationen über „Allein Gott in der Höh’] von Hrn. Capellm. Bachen gezeiget v. recommandiret worden; er hat sich aber entschuldiget damit; weil er die Kaufmännischen Sachen in Verlag genommen, könne er diese nicht, in der verlangten Zeit, fördern, die Kosten liefen auch zu hoch“ (26. Januar 1736). Krügnern „meldete, der Hr. Kapellmeister Bach habe ihm zwar sehr dazu geraten“,

er könne aber doch nicht den Verlag versuchen (4. August 1736). Als die Choralvariationen erschienen sind, läßt er von seinen 12 Freixemplaren 2 in Augsburg, 10 sollen für den Rat sein und von diesen hat er „noch 2 Exemplare für Hrn Bachen v. H. M. Mizlern in Leipzig abgezwicket.“ An Bach, der für ihn so stark eingetreten war, dachte er zuerst (30. Juli 1738).

Die Angriffe im Krit. Musicus versteht er sofort:

„Daß im 6ten Stück dieses Journals an einer Stelle der Hr. Bach in Leipzig gemeynet sei, solches habe mir gleich bey dem ersten Anblick eingebildet, und gestern bin darinne bestärcket worden, da ein gewisser von einer kleinen Reise wieder gekommener Freund allhier, mir ein sine die et consule herausgekommenes Scriptum mitgebracht, dessen Titul also lautet: Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem 6ten Stück des Krit. Musicus.“ Er zitiert daraus: „Zum wenigsten zeigten einige besondere Umstände des gedachten Briefs ganz deutlich, daß man nicht lange nach der Scheibe zielen dürffe, wenn man das schwarze treffen wolle.“²⁾

¹⁾ Spitta Bach II 708, Bach schrieb den Kanon 1728 und widmete ihn Dr. Hudemann, er ist u. a. von Mattheson, Mizler und Marburg veröffentlicht worden.

²⁾ Vgl. Spitta, Bach II 734 ff.

Alle diese Neuigkeiten werden unter den Freunden „sub rosa“ besprochen und es zeigt sich, daß beide in rebus musicis gut Bescheid wissen.

Bei den Briefen liegt noch ein kleines Gedicht, ein Geburtstagsangebinde, das deutlicher als Handschriften, Briefe und Lexikonartikel zeigt, wie sehr Walther an seinem Vetter hing; es ist besonders sorgsam in Schönschrift geschrieben und lautet:

O! Tag komme ofte noch o! froher Tag!
 An dem uns GOTT Dich gab, o! theurer Vach!
 Wir danken ihm für Dich, und flehen um Dein Leben,
 Denn selten wird der Welt ein solch Geschenk gegeben.

Sonst berühren die Briefe die verschiedensten Neuigkeiten und Nachrichten. So wird Hasses Reise „mit seiner Faustina“ besprochen oder das Gerücht weitergegeben, „daß Hr. Telemann sich ersäuffet habe, nachdem seine Frau 3000 Thaler oder gar Dukaten verspielet“ (29. Juli 1733). Aber auch wichtige Nachrichten werden ausgetauscht, etwa der Tod Leydings oder die Beerdigung Kauffmanns in Merseburg am 10. März 1735. Wir erfahren auch von einer „Ehre“, die Bockemeyer in Leipzig zuteil wurde, wahrscheinlich handelt es sich um die Aufnahme in die Mizlersche Societät (26. Januar 1741). Naturgemäß werden die übersandten Musikalien eingehend durchgenommen. Walther schreibt z. B. am 3. August 1731:

„Des seel. Hrn. Bölschens Arbeit habe nicht von solchem calibre gefunden, als das bereits besitzende Stück ist, und selbige deswegen nicht abschreiben mögen; insonderheit ist das Magnificat von allzuveränderlicher Harmonie, indem es beständig bald in der scharffen, bald weichen triade moduliret; des seel. Hrn. Leydings Sachen hingegen haben mir desto besser gefallen, und waren selbige kaum in Noten gesetzt, als mein jüngerer Sohn sich drüber gemacht v. sie erlernet. Dabey bedaure, daß einige Chorale wegen der Melodie, unbrauchbar seyn sollen.“

Auch mit Stoelzel in Gotha, der ihm verschiedentlich behilflich ist, steht er im Briefwechsel, und von Hurlbusch erbittet er wiederholt das Klavierwerk „aus Fugen bestehend“¹⁾. Als er Hurlbusch für seine Nachrichten den Dank überbringen will, fügt er hinzu:

„Anlangend dieses judicieusen Mannes ausgefommene invention, jemanden dergestalt abzurichten: daß er ex tempore praeludiren, und

¹⁾ Compositoni musicali per il cembalo.

insonderheit die Kirchen=Gesänge auf vielerley Art variiren könne; muß bekennen: daß solche mir, gleich dem seel. H. Pachelbel, zu vernehmen, höchst angenehm gewesen, und eine große Begierde bey mir erwecket hat, den modum zu wissen. Solte dieser sich aufs Papier hinlänglich entwerffen lassen, wolte ergebenst um dessen communication, und zwar gegen danckbarliche Erlegung eines dißfalls dafür zu zallenden beliebigen Honorarii, bitten; weil mich nicht schäme (jedoch sub rosa) zu melden: daß diesen Punct, ohneracht selligem zum öfftern auch nachgedacht habe, dennoch nicht erreichen kan, sondern mich mit der Wißenschaft der Composition, und dem daher entstehenden Vermögen, etwas reeller aufzusehen, begnügen lassen muß, da denn schon weiß, wie theuer mir die Elle zu stehen kommt; da aber diese invention die Composition übersteiget, und nothwendig dabey leichter zu fahren ist, überdiß auch mein jüngster 14jähriger Sohn ungemeine Lust, ingleichen eine gute Fähigkeit zum Clavier-Spielen von sich spühren läset, sage nochmals, daß mich nicht schäme noch etwas selbst zu erlernen, denn: non omnia possumus omnes¹⁾, und sodann diese nützliche invention nurgedachtem Knaben zu gönnen“ (6. August 1729).

Aber gleich ist es ihm um die Bitte wieder leid und er bittet, nachdem er sein ganzes Leben dem Freunde enthüllt hat, er möge die ganze Sache lassen und seinen ersten Brief verbrennen (3. Oktober 1729).

Gerade in der Musiktheorie, seiner eigentlichen Herzensangelegenheit, ist er überaus empfindlich. Es gibt nichts, was er nicht mit den Augen des geübten Kontrapunktikers und Theorielehrers im Augenblick übersieht, keine theoretische Arbeit, die er nicht bis zum Letzten beherrscht. In seinen Briefen werden immer von neuem theoretische Fragen behandelt, mag es sich um den Gebrauch der Quinta deficiens handeln²⁾ oder um Telemanns und Scheibes „vermehrten Unisonus“=Begriff (3. August 1735), mag er von seinen Kanons berichten oder Mattheson, Mizler u. a. kritisieren. Über seine Quellen gibt er dem Freunde genaue Auskunft:

„Was die von mir verlangte Regeln der doppelten Contrapuncte v. Canonum anlanget, glaube, daß wir beyderseits einerley fontes besitzen. Mein weniger Vorrath vom seel. Hrn. Theilen bestehet 1) in

1) Ein Lieblingswort Walthers, das er auch in der Kompositionslehre anwendet.

2) In den Briefen liegt eine Beilage vom 16. April 1726 über den Gebrauch der Quinta deficiens, in der Mattheson, aber auch Boivin und Lambert citirt worden. Dieser Antwortbrief ist nicht an Bockmeyer gerichtet.

einem an. 1691 zu Naumburg geschriebenen „Kunst=Buche, darinnen 15 Kunst=Stücke v. Geheimnisse . . . anzutreffen sind etc. v. 2) aus einem vom Contrap. all' Ottave, Decima und Duodecima handelnden Mst., dessen Anfang also lautet: „Ein erfahrner v. verständiger Componist“ . . . (NB in andern Exempl. stehet dieses in der Mitte). Die Exempel machen, unnöthiger weise, das mehreste aus. Jenes beträgt 27, vnd dieses 5 Bogen. Die völlige Lehre vom Contrapuncte all' Ottava habe auf 2 Quart=Blätter reduciret. Von Hrn. D. Förtschen sind mir nur einige aus 6 Quart=Blättern bestehende, von den Fugen, doppelten, 3 v. 4 fachen Contrapunct handelnde Fragmenta bekannt. Hierzu kommt, was in des Zarlino Institutionibus; Bononcini Mus. Pract.; Levo Musico Testore; Penna Albori Musicali etc. hiervon öffentlich gelehret wird. Was hierunter anständig ist, stehet zu Dero Dienst auf ersten Wink parat. Von D. Förtschen werden Sie ohne Zweifel das vollständige Werk haben. Dieses sowol, als ihren eigenen Entwurff, möchte mir gerne zur Abschrift ergebenst ausbitten“ (3. August 1731).

Auf Bitte von Bockemeyer schreibt er Theile's Arbeiten ab, ebenso Levo's Mus. Test. in deutscher Übersetzung und schickt Teil für Teil mit seinen Briefen mit¹⁾. Bockemeyer übergibt dafür seine *Elaboratio Dissonantiarum*, nach den Fundamental Regeln des sel. Hrn. Theiles²⁾. Walther hat die Arbeit seines geliebten Freundes aufs genaueste durchgesehen und verbessert. Mit roter Tinte sind schlechte Fortschreitungen richtig gestellt, oder mit Anmerkungen versehen, etwa: „Diese progressio der Melodie ist nicht gut, neml. die 2 auf den Quartensprung herunterwärts“ oder „der Quartensprung auf die vorhergehende 2 maj. ist nicht melodisch“. Auch Kapellmeister Desterreichs „Aufsatz von den gedoppelten Contrapuncten“, den er durch seinen Freund erhielt, hat er mit roter Tinte genau durchkorrigiert³⁾. Ihm entgeht keine verdeckte Quinte, keine unzureichende Regel. Seine eigene Lehre stützt sich zunächst auf die eingehende Kenntnis aller vorangehenden Theoretiker. Von Zarlino, dessen *Institutioni* er im Auszug seinem Freunde gibt, sagt er einmal, er sei durch die Betrachtung der Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. und 8 „hinter die von Zarlino so weitläufig vorgetragene

1) Walthers Abschriften von Theiles Kunstbuch (1691) und „Unterricht von einigen gedoppelten Contrapuncten und deren Gebrauch sind in der B. B. Ms. mus. theor. 913 erhalten. Walthers Auflösungen der Beispiele liegen bei. Der von W. genannte Beginn setzt in unserm Exemplar S. 8 ein.

2) Exemplar in B. B. Ms. mus. theor. 130.

3) B. B. Ms. mus. theor. 670.

Lehre der Consequenzen“, die den höchsten Grad der Komposition ausmachen, gekommen (3. Oktober 1729). Mit wahrer Leidenschaft löst er Rätsellkanons und versucht sich in allen kontrapunktischen Formen. Die Methode Theiles will ihm „nicht durchgängig gefallen“ und so hat er sich aus den verschiedensten Büchern seine eigene Lehre zusammengeschrieben.

„Meine Praecepta über die Composition insgemein, deren ich mich bey der Information bediene, sind aus des Jesuiten, Wolfg. Schons-
lederi, Architectonice Musices universalis, die er unter dem Nahmen, Volupii Decorii, zu Ingolstadt an. 1631 in 4to drucken lassen; aus des Bernhardi teutschen Mst. und andren entlehnet v. zusammen getragen.“

Walther erhebt keinen Anspruch auf Originalität in diesen Werken; sie sind auch quellenmäßig so belegt, daß man seinen Vorlagen leicht nachspüren kann; der Hauptwert liegt in seinem klaren, pädagogisch wertvollen Aufbau der Musiktheorie¹⁾. Seine handschriftliche „Theorie der Musik“, besonders den wichtigsten Teil, die „Musica poetica“, hat er sich verschiedentlich begutachten lassen²⁾ und die Gutachten an Bockmeyer gesandt. Johann Ruhнау schreibt am 3. Mai 1720 aus Leipzig:

„Dem Herrn Pagen Hofmeister Thielen diene ich mit dieser kurzen Nachricht, daß mir des Hrn. Organisten Walthers Werkgen, so er Musicam Poeticam nennet, und dessen Partem generalem ich gelesen, sehr woll gefallen, und daß solches vor einem in der Musica Poetica, oder Composition so woll was die Theoriam, als auch Praxis anzulangen, was sonderliches thun will, sehr dienlich und nützlich sey.“

Auch Johann Christoph Schmidt urteilt so (Dresden, den 3. Juni 1720):

„Der überschickte Tractat von der Composition, welchen M. H. mit gar großem Fleiß und Judicio elaboriret, wird vor dismall meiner approbation nicht von nöthen haben, weile er einem jeden so etwas im studio musico gethan, v. gute Authores durchsehen, sich selbst zu

1) Vgl. Gehrman, Walther als Theoretiker, B. f. M. VII, 468 ff.

2) Die Musica poetica liegt in einer zweiten, nicht vollständigen und späteren Handschrift in der B. B. Ms. mus. theor. 950. Es ist der 2. Teil der Kompositionslehre und reicht bis zur Quinta diminuta (im Exemplar der Hochschule f. Musik mit Bl. 67 beginnend). Bl. 102—113 der Kompositionslehre fehlen in B. B. Bl. 124 v. der K. in B. B. unvollständig, Bl. 133 v. der K. erhält in B. B. einen Zusatz, ebenso Bl. 34 v, auf Bl. 136 der K. bricht die Berliner Handschrift mit Zusätzen ab.

recommendiren tüchtig ist, weile alles darinnen in guter Ordnung vorgetragen worden, so daß ein jedweder gar leichte sich einen General Concept von der Composition daraus formiren kan“ usw.

Walther hatte diese Gutachten eingeholt, weil er andauernd Schwierigkeiten mit Schülern hatte. Man kann sich leicht denken, mit welcher Hingabe er Theorieunterricht erteilte und wie er sich seinen Plan bis ins Kleinste für jeden ausgearbeitet hatte. Bekannt ist, daß Herzog Johann Ernst bei ihm Kompositionsunterricht nahm und es so weit brachte, daß von ihm neben anderen auch 6 Konzerte durch Telemann gedruckt werden konnten¹⁾. Leider wurden die Exemplare schwer abgenommen. Bokemeyer sollte sie für 1 Thaler unterbringen, zumal noch 1735, also nach 17 Jahren, 2—300 Exemplare unverkauft lagen (3. August 1735). Auch die Prinzessin Johann Charlotte und viele Adelige und Bürgerliche nahmen Unterricht bei ihm. Seine Methode beschreibt er so:

„Denn da von den Principal-Stücken, als General-Baß und Choralen jederzeit angefangen, so ist's geschehen, daß mancher, der nur 2 bis 3 Stunden wöchentl. genommen, diese unentbehrliche Stücke für ein sehr wenig, dafür kein Schuh-flicker einem seine Profession lehren würde, erlernt hat. Die Methode in beyden ist 4stimmig, und zwar in den letztern so, daß die Füße den Baß im Pedale absonderlich, und die Hände die übrigen 3 Stimmen dazu formiren, und einander in der Ausschmückung secundiren. Daß man hierdurch ipsissimas Compositionis communes regulas, die mich vorangezeigter maßen 24 rth. gekostet (vgl. S. 89), erlernen müsse, indem die Ursachen von allem was dabey vorfällt gesagt worden, ist woll außer Streit.“

Das ist im Grunde die gleiche Art des Vorgehens, die auch Bach im Anfangsunterricht eingehalten hat²⁾. Walther klagt am 3. Oktober 1729, daß er eigentlich nur $3\frac{1}{2}$ Schüler noch habe. Die fertig und in Städten und Dörfern untergekommen seien, unterrichteten wieder weiter und entzögen ihm so „die Nahrung“. Er erzählt von einigen dankbaren Schülern, u. a. von einem, der ihm aus Ost-

1) Vgl. Arnold Schering, Zur Bachforschung II, Smlbd. d. IMG. V, 565 ff.

2) Vgl. Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes“ 1771, Spitta Bach II 598 ff.; auf die Zusammenhänge der Kirnbergerschen Theorie mit der Bachischen ist Siegfried Borris in seiner Berl. Dissertation „Kirnbergers Leben und Werk“ 1933 eingegangen. Die Beziehungen zur Waltherschen Methodik sind bisher noch nicht untersucht, vgl. Gehrmann a. a. D.

indien Halstücher, Thee u. a. mitbringt, aber mehr noch von eingebildeten und schlecht zahlenden. Am liebsten wollen sie alles umsonst haben,

„arbeite Du für mich“, meinen sie, „schaffe die neuesten Italiänischen Sachen in Kupfer an, und communicier mir, wenn ich für den erlernten General-Baß etliche wenige Groschen angewendet habe, alsdann die dazugehörigen Stimmen (die zusammen etliche Thaler dem Lehrer gekostet haben) umsonst.“

Ein Schüler hat so ein Quartal hindurch wöchentlich 3 Stunden genommen, dann die noch fehlenden Choräle bei seinem Vetter, der auch bei Walthers lernte, abgeschrieben. Damit ist für 2 rdx und 6 gr „ein halber Organist“ entstanden, „der vielleicht in kurzer Zeit selbst zu practicieren anfangen wird“. Fast tut ihm die Zeit leid, die er für 18 Pfg. Stundenhonorar aufopfern muß, denn mehr als einen Schüler kann er nicht in der Stunde unterrichten. Am schlimmsten ging es ihm mit einem gewissen Thrasone, „der andern gleich ex tempore eine Fuge, und einen Choral auf verschiedene Art auszuführen, lehren will.“ Vor 4 Jahren unterrichtete er einen Schüler im Generalbaß und Choral 2 Jahre hindurch und brachte ihn soweit, daß er in der Kirche spielen und eine Ciacona gut setzen konnte.

„Nach Verlauff dieser 2 Jahre“, berichtet Walthers, „gab ihm den Rath; er möchte nun 1 Jahr sich nach Hause begeben, das erlernete fleißig repetiren, wöchentl. etwas neues setzen, selbiges memoriren, und sich sodann nach Gelegenheit, unterzukommen, umsehen.“ Als er später zu ihm kam, meinte er, er könne sich mit seiner Arbeit vor niemandem hören noch sehen lassen, ja, Walthers sei nicht „capable jemanden zu informiren.“

Der Schüler war ganz unter den Einfluß des Thrasone geraten. Walthers schickte nun 2 Arbeiten seines Schülers und eine Cantate des Thrasone an Kapellmeister Stoelzel zur Begutachtung¹⁾.

¹⁾ Zur Ciaconna schreibt er: Ich „muß melden: daß sonsten kein sonderl. Liebhaber von dgl. Art bin; weil aber hier die schönste Gelegenheit sich äußerte, dem mehrgedachten Scholaren den Vortheil zu zeigen, wie über einen obligatem Baß verschiedene Imitationes formirt werden könnten, ohne daß selbige nur per hazard, oder blindlings juträfen, sondern daß er wissen könne, wie solche entstehen müssen; habe ihn dieses Choral-Thema nehmen lassen, und bey der elaboration nichts mehr gethan, als gewiesen; daß auch das 2te membrum der Melodie mit dem ersten membrom könne combinirt, und über: ingeleichen unter: einander zugleich tractirt werden; item wie dieses das Fundament zu allerhand Arten der Canonum sey, wenn nehmlich die imitationes continuiret würden“.

Dessen Urteil lautete dahin, daß der Schüler „in einem einzigen Lacte seiner Composition mehr realia musica quoad Concentum“ zeige als der andere Verfasser in seiner nur schwachen, künstlerisch armen Komposition¹⁾. Thraso versuchte dann selbst bei Walther zu lernen, was dieser jedoch ablehnte. Auch einen andern stiftete dieser Thraso an, um durch ihn Walthers Methode kennen zu lernen, so daß dieser unsicher wurde, überhaupt neue Schüler anzunehmen (6. Februar 1730). Am 12. März 1731 hat er nur noch 3 Schüler, wo er früher 15—18 zählte, und er bekommt dafür 6—9 Groschen in der Woche. Er wurde so vorsichtig, daß er sich sogar die Kontrakte mit den Schülern begutachten ließ. Ein solches Schreiben liegt von Kapellmeister J. W. Drese vom 19. April 1720 vor²⁾, als sich ein Schüler, und zwar der Fürstl. Musiker Erone über Walthers „Pedanterie“ im Unterricht beschwerte. Drese versichert, daß Walthers Honorar eher zu niedrig als zu hoch sei und daß der Unterricht in jeder Beziehung zeitgemäß und ordentlich sei.

Sorgen und Not wuchsen von Jahr zu Jahr. Hinzu kamen Schwierigkeiten bei den Orgelprüfungen oder beim Unterricht der Schulkandidaten. Man versuchte, auch da seine Rechte zu schmälern. Die Eintreibung von Außenständen verursachte Schreibereien und Scherereien, bei denen Bokemeyer, so gut er konnte, helfen mußte. Selbst die Korrespondenz mit seinem liebsten Freunde, mußte eingeschränkt werden, es fehlten einfach die Mittel. Was ihm lieb und wert war, mußte er aufgeben, was er gesammelt hatte, verkaufen.

An seinen Söhnen erlebte er noch die Freude, daß beide zum juristischen Studium nach Jena kamen. Der ältere, Johann Gottfried, von früh an der Wissenschaft ergeben, machte gute Fortschritte, voll Stolz teilt der Vater Zeugnisse über ihn mit oder schickt Bokemeyer einen richtigen, allen amtlichen Anforderungen entsprechenden lateinischen Brief seines Sohnes. Nach seinem Studium kam Gottfried zum Bürgermeister nach Augsburg. Der jüngere, Johann Christoph, wollte durchaus Organist werden. Er war begabt und erhielt vom Vater Unterricht in allen erforder-

1) Walther teilt auch dies Gutachten wörtlich mit.

2) Vgl. Spitta Bach I 391, der den jungen Drese einen „ganz unbedeutenden“ Musiker nennt. Walther hätte einen solchen wohl kaum als Gutachter für seine Lehrtätigkeit aufgefordert.

lichen Disziplinen. Als er nach Jena ging, stattete der Vater ihn mit 2 Clavichorden und 1 Pedal aus, damit er sich gut weiterbilden könne.

„Was mich ehemals seinetwegen“, schreibt der Vater am 6. August 1740, „in Ansehung des Clavier-Spielens, bekümmert gehabt, ist zu meinem und seinem Vergnügen ausgeschlagen, indem Gott ihm ein solches Vermögen aus Gnaden mitgetheilet, daß er nicht allein frey fantaisiren, sondern auch einen Choral auf verschiedene Art ex tempore ausführen kan. Ich wollte wünschen, daß M. H. ihn hören möchten! Und bey diesem letztern dürffte es auch wol sein Verbleiben haben, denn etwas aufzusetzen, v. sodann selbiges sehen zu lassen, ist, wegen Vielheit der Einfälle, die er nachgehends nicht ordentl. rangiren kan, sein Werck gar nicht.“

Wirklich konnte Christoph auch den Vater, als er kränklich wurde, vertreten. Aber die Bitten, ihn zum Nachfolger zu ernennen, blieben unbeachtet. Man hatte trotz des alten Walthers Gesuchen bereits einen andern zum Organisten bestimmt¹⁾.

Als ein Jenaer Freund seiner Söhne Hochzeit machte, da packte ihn noch im 60. Jahre seines Lebens der „poetische raptus“, und er verfaßte ein Hochzeitsgedicht mit allen möglichen Namens- und Buchstaben-Spielereien (23. Januar 1744). Es beginnt:

Der Ich Gar Weit entseRnt in A. B. lebe,
 Ich auCh das zweyte W, noch hier in I. A. schwebe,
 So spiel die Violin und Orgel für uns beyde
 Ein andrer, der es kan, dem W. und R. zur Freude usw.²⁾.

Nach den beiden Distichen im Lexikon — Walthers erster und letzter poetischer Versuch.

Nachdem noch die ältere Tochter, wohl Johanna Eleonore, nach Gera und die jüngere, Wilhelmine Maria, einen Fürstl. Trompeter, Witwer ohne Kinder, in Weimar geheiratet hatten³⁾ und kleine Enkelkinder angekommen waren (25. April 1743, 23. Ja-

1) Die Aktenunterlagen gibt Egel a. a. D.

2) Die Buchstaben bedeuten: Joh. Gottfr. Walther in Augsburg (der Geige spielte), Joh. Christ. Walther in Jena und Wettich- und Reichsardische Hochzeit.

3) Egel schreibt, daß J. Eleonore einen Weimarer namens Martini geheiratet habe. Walther spricht von der Heirat der „jüngeren“ mit dem Trompeter und erwähnt die Geburt eines zweiten Sohnes von der „älteren“ Tochter in Gera.

nuar 1744), da wurde es stiller im Hanse Walthers. Zwar hörten die Sorgen um das Nötigste nicht auf, doch hatte sich Walther mit allem abgefunden.

„Ich zürne . . . gar nicht“, schrieb er Bokemeyer (12. März 1731), „sondern befehle alles Gott, der wirs wohl machen, und mich samt den meinigen dennoch gnädig versorgen.“

Seinem Freunde schreibt er, wie es mit seinen Augen immer schlechter werde:

„Solte mich Gott länger leben, aber auch die jezo schon sehr beschwerliche Augenmaladie (die in 7 Jahren durch die Cammer- und Tafel-Musiquen stärker worden) dergestalt zunehmen lassen, daß, gleich meinem annoch lebenden 80jährigen Vater, nichts erkennen könnte, wäre es vollend um mich geschehen, da ohnedem gar kein Gedächtniß habe, und deswegen auch meine eigenen Sachen jederzeit vom Papiere tractiren müssen“ (12. März 1731).

Er klagt nicht an, sondern duldet, zufrieden mit dem, was ihm gegeben war und was er schaffen konnte. Ihm ist die Teilnahme des Freundes die größte Freude bei seiner Arbeit und er tut alles, um nur seinem Freunde Dank und wieder Dank abzustatten. Er schickt Noten und Bücher, ja er gibt sich sogar die größte Mühe, in Bokemeyers okkulte Studien einzudringen. Er versichert, daß er niemals an dieser „allerhöchsten und schönsten Kunst“ gezweifelt habe, ja er besitze schon aus der Schulzeit solche Schriften. Und nun zählt er auf, Basilii Valentini, Traktat von dem großen Stein der uralten Weisen, Schriften von der großen Heimlichkeit der Welt, von den verborgenen Geheimnissen der 7 Planeten, von der Alchemie, der Verwandlung der Metalle usw. usw. Es kann einem schwindelig werden, wenn man bei Walther liest:

„Da nun, besage Ihres liebreichen Schreibens, die wahre materia philosophia, oder der Mercurius Philosophorum an sich nirgend zu fauffen ist, sondern erstlich durch Kunst innerhalb 4 Wochen praepariret, aus Metallen (in plurali, als wahren Materien, nach meiner obigen Schreib: Art) extrahiret, ja, noch deutlicher, aus 2 Dingen, und also (eingesetzter maßen) 2 Metallen componirt, auch Kopff und Schwanz zusammen gefüget werden muß; und Sie nurbesagtes, vermöge der beyden Zahlen 1 v. 7, und der beyden Vocalium A und D, wie auch der hieroglyphischen Figur ☉ als der einfachen Schlange, woraus, wenn neml. 1. v. 7 addirt item nurgedachte einfache Schlange duplirt wird, die Zahl 8 oder das Signum Mercurii philosophici, also gestaltet S, entstehen, so in der Music die Tieffe und Höhe in eins verbunden erzeugen,

glücklich entdeckt haben; als deuchtet mich: man könne (nach Ordnung der Metallen) entweder durch die Zahl 1 den Saturnum oder das Wley, und durch die Zahl 7 Solem oder das Gold, als das 1te und 7te Metall verstehen, weil jenes durchs A, als dem Anfang, und dieses durch O, Z und th (so alle in dem fingirten Worte Azoth stecken) als das Ende, angedeutet werden mag . . .“

In diesem Ton wird die Geheimwissenschaft von den Freunden aufs Sorgsamste durchgenommen. Selbst der alte Vater Walthers macht noch mit, er meint, daß „die wahre Materie des philosophischen Wercks, woraus der Mercurius Philosophorum zu extrahiren, rothe gegrabene Erde seyn soll, aus welcher eine Lauge, und aus dieser ein Salpeter zu machen“ (3. Oktober 1729). Die merkwürdigsten, unbegreiflichsten Dinge kommen vor, das philosophische Feuer und das „Reiben in gläsernem Geschirre“, der „Hermetische Triumph“ und Rezepte der Geheimküche. Sehr schwer, sich durch diese Geheimwissenschaft durchzufinden oder gar aus dem Wust des Mystischen, Okkulten und Verdrehten ein Stück wahrer Beobachtung oder gar astrologischer und chemisch-physikalischer Erkenntnisse herauszufuchen. Walther war diesen geheimnisvollen Fragen sehr zugänglich, er arbeitete sich unter Bokemeyers Anleitung tief ein, denn er hat in seinen Briefen allerlei zu diesen Fantasien und Ideen beigetragen. Ein wenig abergläubisch war er von Natur, der Hang zum Sich-Einwickeln in entlegene Materien lag in ihm, kein Wunder, daß er seinem Freunde mittheilte, was er an alchemistischen Schriften besaß und was er sonst erlesen und erfahren konnte.

Der letzte erhaltene Brief an Bokemeyer trägt das Datum des 6. August 1745. Ein Jahr später warf ihn ein Schlaganfall nieder und er mußte seinen Dienst aufgeben. Die Korrespondenz mit seinem liebsten Freunde hörte auf. Er hatte nichts mehr vom Leben zu erwarten. Geduldig und gottergeben nahm er die ihm noch gegönnten Lebensjahre hin, getreu dem Sinnspruch, den er einst an Bokemeyer sandte (12. März 1731):

Die Zeit von Eisen daur't noch immer,
Wird selten besser, vielmahls schlimmer!
Ich will aber auch zu Gott innbrünstig seufzen:
Laß mich in Deiner Furcht bestehn,
Fein schlecht und recht stets einhergehn,
Gib mir die Einfalt, die Dich ehrt,
Und lieber duldet, als beschwehrt.

Aus dem Bericht des Vorstandes über das 33. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1932 bis Juni 1933).

Kurz vor Beginn des 33. Vereinsjahres fand in Heidelberg das 19. Deutsche Bachfest statt, das auch aus den Kreisen unserer Mitglieder stark besucht war. Feststadt für das 20. Deutsche Bachfest sollte Dortmund sein. Im Hinblick auf die dort infolge wirtschaftlicher Verhältnisse zu befürchtende Auflösung des Städtischen Orchesters, derjenigen Körperschaft, die wesentlich an der Durchführung der Veranstaltungen beteiligt gewesen wäre, mußte diese Stadt als Festort fallen gelassen werden. An ihrer Stelle übernahm schnell entschlossen Köln unter Führung seines Bachvereins die Verpflichtung für die Durchführung des Festes.

Umfängliche Arbeit ist dem Erhalt des Mitgliederbestandes gewidmet worden. Trotzdem konnte nicht verhindert werden, daß die Mitgliederzahl, die im 32. Vereinsjahr noch 1971 war, auf 1798 sank, obwohl 41 Neuaufnahmen verzeichnet werden konnten. Von den Neuaufnahmen entfallen 29 auf Deutschland, 12 verteilen sich auf Holland, Italien, Österreich, Schweden, die Schweiz, Spanien und die Vereinigten Staaten von Nordamerika.

Aus dem Kreise der Mitglieder des Ausschusses der Neuen Bachgesellschaft schied durch Tod Professor D. Arnold Mendelssohn-Darmstadt aus. Insgesamt haben wir durch den Tod zwölf Mitglieder verloren. Von ihnen gehörten unserer Gesellschaft länger als ein Vierteljahrhundert an: Geh. Konsistorialrat D. Kayser-Buchschlag, Organist Friedrich Petersen-Wiesbaden, Pfarrer Max Hoffmann-Pöpsneck, Regierungsrat Dr. Karl Stradal-Teplitz, Professor Wilhelm Rinkens-Eisenach, über zwei Jahrzehnte Frau Mary Münter-Quint-Bonn, seit einem Jahrzehnt waren Mitglied: Oberingenieur Ernst Kühle-Berlin und Kgl. Musikdirektor Karl Köder-Herford, weniger als zehn Jahre waren Mitglied: Frau Ebers-Prüssian-Wiesbaden, Paul Jordan-Köln und Dr. Johannes Wolgast-Leipzig.

An Veröffentlichungen wurden den Mitgliedern als Vereinsgabe geboten: der 29. Jahrgang des Bach-Jahrbuches (1932) und die „Eisenacher Dokumente um Sebastian Bach“.

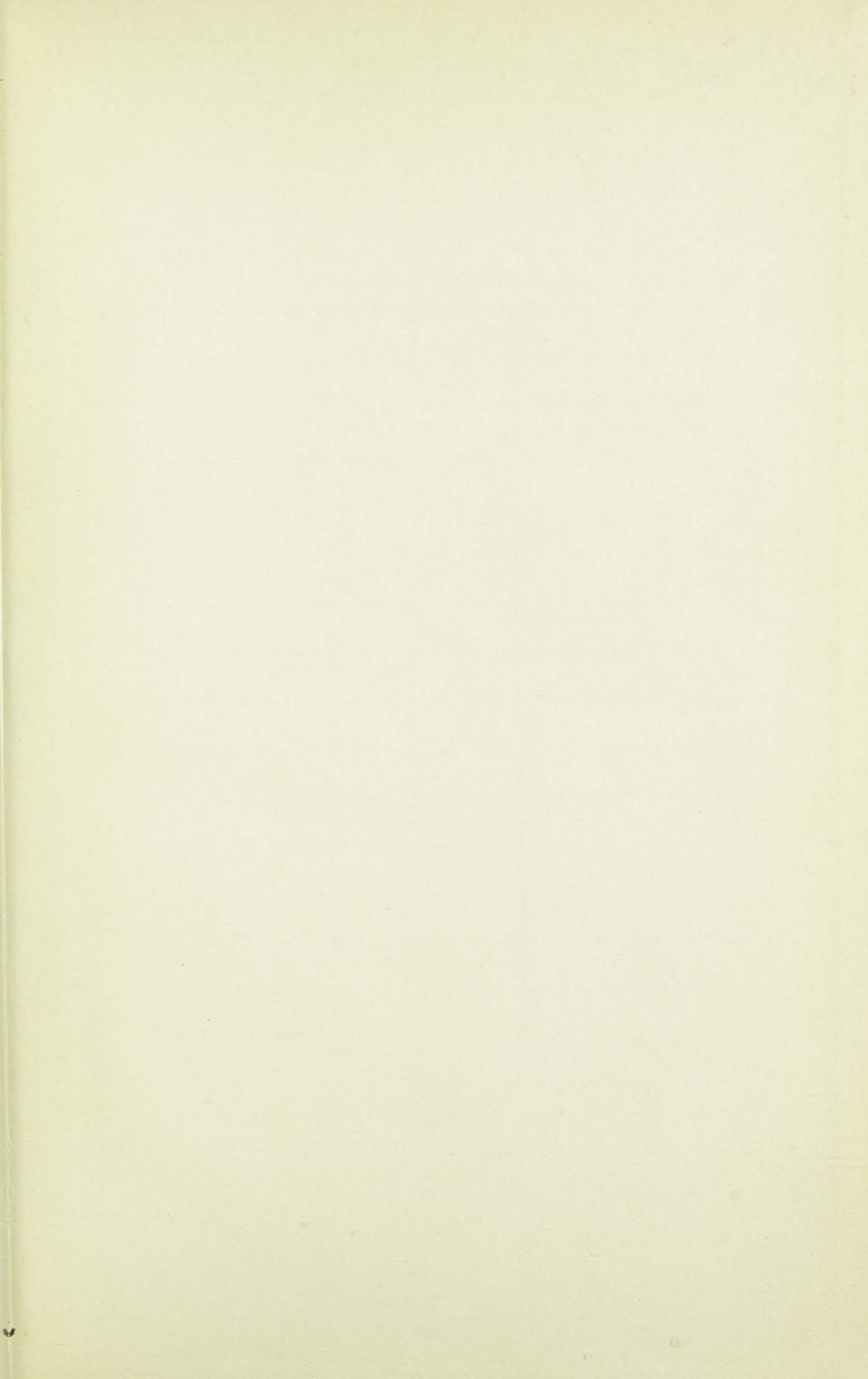
Die Photogramm-Sammlung Bachischer Autographen, seit Jahren schon geplant, konnte leider noch nicht in Angriff genommen werden, infolge der Verminderung der Einnahmen, die die Verringerung der Mitglieder und die Verzögerung in der Überweisung der Mitgliedsbeiträge mit sich gebracht hat.

Die Gesamteinnahme betrug im 33. Vereinsjahr einschließlich eines Vermächtnisses in Höhe von *RM* 818.63 des im Jahre 1931 verstorbenen Fräulein Frieda Hegar-Zürich, der Tochter des gleichfalls verstorbenen Komponisten Robert Hegar, *RM* 12180.70. Zuzüglich des Bestandes von *RM* 831.12 aus dem 32. Vereinsjahre standen mithin insgesamt *RM* 13011.82 zur Verfügung. Die Gesamtausgaben beliefen sich einschließlich des Unterhaltsbeitrages für das Eisenacher Bachhaus und der Kosten für die Unterhaltung der Bachgruft in Leipzig *RM* 13029.17; sie übersteigen somit die Einnahme um *RM* 17.35.

Im Eisenacher Bachhaus wurden notwendige bauliche Erneuerungen vorgenommen; es befindet sich wieder in bestem baulichen Zustande. Das im Bachhause untergebrachte Bachmuseum wurde in bescheidenem Umfange durch Ankauf von Instrumenten, Bildern und literarischen Werken erweitert. Der Besuch des Bachhauses war, wie immer, stark.

Die Bachgruft, die seit nunmehr fünf Jahren von uns betreut wird, nachdem wir für ihre Instandsetzung gesorgt haben, ist viel besucht; insbesondere wird auch die Jugend jetzt an diese Gedenkstätte geführt. Im Vorraum der Gruft konnte infolge einer Stiftung an die Johanneskirche das Modell des über dem Schädel Bachs geformten Kopfes der Seffnerschen Bachbüste aufgestellt werden.

An ausgegangenen Briefen, Postkarten und Telegrammen verzeichnet die Registrand 997; Drucksachen (Werbeschriften, Mitgliedskarten usw.) wurden — die Sendung mit den „Eisenacher Dokumenten“ mit eingerechnet — 3700 verschickt.



Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

20. Juli 1984 i. d.

Stempel

02. 9. 93

31. 1. 94

30. 6. 00

(204) JG 162/14/79

MZ 8° 10x

SLUB DRESDEN



3 2257755