

# Bach-Jahrbuch

## 1934

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek











# Bach = Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Arnold Schering

31. Jahrgang 1934



---

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

Vereinsjahr 35, 2



1947 I Fd 3

# Inhalt

Seite

Alfred Valentin Heuß †

Carl Otto Dreger (Berlin), Die Vokalthematik Johann Sebastian Bachs.

Dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten . . . . . 1

Hans Stephan (Plauen i. V.) Der modulatorische Aufbau in Bachs

Gesangswerken. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock . . . . . 63

Fritz Feldmann (Breslau), Chr. Gottlob Becker, ein Schüler Bachs als

schlesischer Kantor . . . . . 89

Heinrich Miesner (Hannover), Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe,

zwei Gönner der Familie Bach . . . . . 101

Bildbeigaben:

Bildnis des Reichsgrafen Herm. E. v. Keyserlingk . . . . . 100/101

Bildnis des Ministers Franz Wilhelm v. Happe . . . . . 112/113

Aus dem Bericht des Vorstandes über das 34. Vereinsjahr der Neuen Bach-

gesellschaft (Juli 1933 bis Juni 1934) . . . . . 116

Register zu den dritten zehn Jahrgängen des Bachjahrbuchs von 1925—1934 119







## Alfred Heuß

geb. am 27. Januar 1877 in Chur

gest. am 9. Juli 1934 in Leipzig

Durch den Heimgang von Alfred Heuß hat die deutsche Bachforschung, und die Neue Bachgesellschaft insbesondere, abermals einen schweren Verlust erlitten. Mit voller Hingabe bis zuletzt den geheimen Quellen Bachschen Musikausdrucks nachspürend, ausgestattet mit feiner Einfühlungsgabe und scharf sonderndem Verstande, hat er neben vielem Anderen, was seinen regen Geist beschäftigte, die Erschließung Bachscher Kunst geradezu als ein Lebensbedürfnis empfunden. Wir werden seiner stets in Treue und Dankbarkeit gedenken!

Die Neue Bachgesellschaft e. V.

D. Dr. W. Simons





# Die Vokalthematik Joh. Seb. Bachs

Dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten

Von Carl Otto Dreger (Berlin)

## I.

Uns, den Erben der Romantik, erscheint bei der Beschäftigung mit den Werken der Barockmeister die Art, in der die Komponisten an die Konzeption eines Werkes herangingen, stets sehr merkwürdig. Wir lesen bei ihren theoretisierenden Zeitgenossen, wie Mattheson, Scheibe oder Heinichen, die selbst eng mit der Praxis verwachsen waren und ihr Wissen in größeren oder kleineren Schriften niedergelegt haben, mit welcher kühlen Verstandesmitteln sie arbeiteten, wie sie, von den Anforderungen gedrängt, die ihr Amt an sie stellte, weniger auf die hohe Intuition vertrauten als auf die Ratio, durch die ihnen eine Menge von Hilfsmitteln zur Erlangung musikalischer Einfälle zur Verfügung standen. Vornehmlich war es die Rhetorik, der man wegen ihrer Verwandtschaft mit der Musik die Kunstgriffe zu entlehnen suchte. Ihrer Technik, die das Altertum in seiner Liebe zu dieser Kunst vollendet durchgebildet hatte, verdankte der Meister des Barock die Topik, die Figurenlehre und die Lehre von den Affekten. Die Topik brauchte er zur Disposition und Erweiterung seines Stoffes, da sie die „Fundgruben“, denen man Beweismaterial entnehmen konnte, enthielt; die Figurenlehre, weil sie das Nötige über die zur Ausschmückung und Belebung des Vortrages dienenden Figuren sagte, — „man setzt sie auf die Rede, wie Lichter auf ein Bild“ (Cicero); die Affektenlehre endlich, um deren systematische Gliederung für seine eigene, nämlich die musikalische Affektenlehre, deren subtile Durchbildung ihm besonders am Herzen lag, zu finden. Wie das im einzelnen geschah, mag man bei den obengenannten Männern selbst nachlesen. Natürlich kamen hierin die wunderbarsten Gedankenkonstruktionen vor. Sieht man jedoch von solchen Übertreibungen

ab, so ist genügend dabei herausgekommen, was in der Praxis verwendbar war und auch verwendet wurde.

Allerdings waren die Stoffe einander zu wesensfremd, als daß man hätte beiden gerecht werden können. Im Gegenteil, die Anwendung der rhetorischen τέχνη, besonders die der Topik, hatte zur Folge, daß das Musikalische sich den rhetorischen Anforderungen unterordnen mußte. Der Eindruck des Gewalttamen, der dadurch leicht hervorgerufen wird, läßt die Frage, warum man zu solchen Mitteln griff, mit der Erklärung, es sei typisch rationalistisch, nicht befriedigend beantwortet erscheinen. Denn ein Zeitgeist, wie der Rationalismus, die Romantik oder die neue Sachlichkeit, ist doch nicht einfach da, weil man es wünscht; vielmehr entspringt er einer Notwendigkeit. Diese besteht, wenn das Ideal der vorangegangenen Epoche überspitzt und damit ad absurdum geführt ist, oder aber etwas Neues geboren wurde, zu dessen Ausgestaltung die bisher bestehenden Mittel nicht ausreichten. Das war der Fall, als die Oper entstand. Die Bestrebungen, die antike Tragödie wieder aufleben zu lassen, erforderten eine Einstellung des Komponisten zum Text, die den Musikern vordem völlig fremd war. Denn zum erstenmal kommt es darauf an, die Musik dem Gehalt der Worte, dem Ausdruck des Affektes und der Zeichnung des Charakters einer Person dienstbar zu machen. Der monodische Stil mußte deshalb die Möglichkeit haben, frei mit der Stimmigkeit und mit der Harmonik zu schalten. So entstand der Generalbaß. Auch die Aufgabe des Orchesters wird eine ganz neue. Vordem nur dazu bestimmt, die Stimmen des Chores zu stützen, das Klangbild durch Oktaverdoppelung prächtiger zu machen, muß es nun die verschiedensten Dinge gestalten. Abgesehen von der mehr untergeordneten Aufgabe, den Sänger zu begleiten, schildert es Vorgänge der Handlung, wie das Kampfgetümmel, das Gewitter, das Brausen des Sturmes, den Wellenschlag des Meeres; es erzählt, wie beim milden Wehen des Zephirs das Laub raschelt, wie kofend die Quelle murmelt. Da es sich bei diesen ausschließlich um Begleitumstände akustischer Art handelt, die durch die Musik nur idealisiert zu Gehör gebracht werden, erscheint uns daran nichts Ungewöhnliches. Ebenso wie wir keinerlei Anstoß nehmen, wenn nun der Komponist einen Schritt weiterging und die Seufzer seines Helden, seine perlenden Tränen, sein Klop-

fendes Herz, sein Lachen, kurz, irgendeine oder mehrere Begleiterscheinungen seines Affektes, sofern man sie sich noch als gehörte vorzustellen vermag, in seinem Orchester erklingen läßt. Aber die Komponisten des Barock unternahmen es nun auch, nur Gesehenes in ihren Partituren abzubilden: die züngelnde Flamme, die Kurve des geworfenen Steins, den rauchenden Opferbrand.

Das, was mit leichtverständlichen, musikalischen Parabeln die Meister des Madrigal lange vor dem ‚stilo rappresentativo‘ ausgebildet, was dann von allen Komponisten in der Folge gepflegt und weitergeführt wurde, findet in Bach seinen letzten Vollender, der es aber auch an die Grenze des Möglichen führt, indem er Gebärden und Gesten, also nicht einmal mehr mit der Vorstellung eines Gegenstandes direkt Verbundenes, sondern freie Bewegungskurven, von der kleinen wegwerfenden Handbewegung bis zu dem sich in Verzweiflung niederstürzenden Menschen, in Tönen schildert. Das glauben wir nun aber in höchstem Maße abstrus halten zu dürfen, denn seit 1740 hat ja die Musik ganz neue Bahnen gefunden, dramatische Momente zu gestalten. Damals wurde die lebendige Kraft des Rhythmus erkannt. Denn wie anders konnte er sich entfalten, als er nicht mehr durch den beständigen Wechsel der Harmonie zu regelmäßigen Schritten, gleich denen einer arithmetischen Reihe, gezwungen war, sondern in einer auf vier, acht oder mehr Takte festgelegten Harmonie, wie bei einer geometrischen, die Freiheit des *Accelerando* bekam. Es ergaben sich Möglichkeiten dynamischer Effekte und ganz anderer, willkürlicherer Gewichtsverteilung, was natürlicherweise auf jede Art ausgenutzt wurde und worin schon 100 Jahre später Beethoven die Vollendung gab.

Obwohl nun diese dramatische Art des Rhythmus dem modernen Liebhaber der Musik näher steht, weil sie direkt auf das Gefühl wirkt, werden wir ihr doch vor jener anderen Art Bachs nicht ohne weiteres den Vorzug geben dürfen, vielmehr werden beide als gleichwertig nebeneinanderstehend einzuschätzen sein. Ich muß, um die Berechtigung dieser Behauptung zu erweisen, versuchen aufzuzeigen, daß Bach mit seiner Art zu komponieren das, was er zur dramatischen Gestaltung verwendete, nicht nur als etwas auf dem Papier, d. h. in der Partitur, Gesehenes, sondern gerade als etwas durch das Gehör Aufzunehmendes geschaffen hat.



## II.

Ich muß also, um vom Visuellen in das Akustische zu kommen und die gesehenen Gebärdenkurven im Gehörten realisieren zu können, untersuchen, ob es im Akustischen eine Fläche gibt, der vergleichbar, die es uns ermöglicht, eine Linie dem Auge erfassbar zu machen. Um eine Linie aufzeichnen zu können, bedarf man einer Fläche, die irgendwo im dreidimensionalen Raume liegt. Ich nehme diese Fläche als senkrecht zum Horizont an, weil sich bei normaler Blickrichtung nur so ein nicht verzerrter Eindruck ergibt. Sucht man nun nach einer analogen Fläche in der Musik, die, wie jene durch dieselben zwei Dimensionen gegeben ist, so erhebt sich natürlich zuerst die Frage: hat man überhaupt in der Musik die analogen Dimensionen?

Musik ist gegeben durch Tonhöhe, Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe und Harmonik. Davon geben Tonhöhe, Rhythmus und Dynamik Bewegungsrichtungen an, während die Klangfarbe lediglich Eigenschaft eines Tones ist. Die fortschreitende Harmonie könnte als richtunggebend aufgefaßt werden; sie ist es aber nur dann, wenn sie mit dem Rhythmus verbunden wird, ohne ihn ist sie nur ein gleichzeitiges Auftreten verschiedener Tonhöhen.

Es bleibt daher noch zu zeigen, daß Tonhöhe, Rhythmus und Dynamik wirklich Richtungen geben und wie sich diese Richtungen zueinander verhalten, d. h. ob sie vielleicht dieselben sind oder voneinander verschieden.

Die Tonhöhe als eine Richtung aufzufassen, ist uns von jeher geläufig. Schon die Namengebung — ein hoher, ein tiefer Ton — gibt hiervon ein klares Zeugnis. Aber auch im übrigen rufen eine ganze Reihe von Assoziationen diese Empfindung hervor. Bei den Erscheinungen in der Natur pflegt das Helle in der Höhe, das Dunkle in der Tiefe zu sein, also wird ein hoher Ton als hell, ein tiefer als dunkel empfunden. Die Griechen nannten einen hohen Ton *ὀξύς*, also spitz, einen tiefen *βαρύς*, also breit, und das breite Fundament eines Berges ruht auf dem Grunde, während seine Spitze in die Höhe ragt. Auch mit schwer und leicht kann man den Vergleich machen, da die schwerere Waagschale nach unten sinkt, die leichtere steigt; die großen schweren Glocken klingen dunkler als die kleineren, leichten. Kurz, wo wir nur hinblicken, finden sich Gleichungen, die berechtigen, die unter-

schiedliche Tonhöhe der Richtung hoch—tief einer vertikalen Fläche gleichzusetzen<sup>1)</sup>.

Dann wäre der Rhythmus zu betrachten. Er verläuft in der Zeit. Auch hier kommen uns Assoziationen zu Hilfe, nämlich die Rhythmen, die wir im täglichen Leben aufzunehmen gewohnt sind. Am anschaulichsten ist hier die Vorstellung des Gehens und Laufens, die wir uns unmittelbar als eine Links-Rechtsbewegung zu denken vermögen. Beim Herzschlag, dessen Bewegung ohne Ortsveränderung geschieht, ist die Vorstellung ungleich komplizierter. Denn hier ist eine plastische Vorstellung der Zeit selbst notwendig. In der Bezeichnung des „Nacheinander“ ist sie schon begründet wegen der auch räumlichen Verwendung des Wortes „nach“. Aber ich darf vielleicht, der großen Schwierigkeit dieses Punktes wegen, zitieren, was Immanuel Kant über die plastische Vorstellung von der Zeit sagt: „Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben, die drei Abmessungen des Raumes gar nicht vorstellen, ohne aus demselben Punkte drei Linien senkrecht aufeinander zu setzen, und selbst die Zeit nicht, ohne indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerliche figürliche Vorstellung der Zeit sein soll,) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen, dadurch wir den inneren Sinn sukzessiv bestimmen, und dadurch auf die Sukzession dieser Bestimmung in demselben Licht haben“ (Kritik der Reinen Vernunft, § 24). Damit ist also die Möglichkeit erwiesen, die Zeit als Bewegungsrichtung aufzufassen.

Bei der Dynamik ist die verbindende Assoziation wieder wesentlich einfacher: ein ferner Ton klingt leiser als derselbe Ton in der Nähe, mithin assoziiert umgekehrt unser Ohr dem Leiserwerden ein Sichentfernen, dem Lauterwerden ein Sichnäher.

Damit ist dargelegt, daß die Tonhöhe, der Rhythmus und die Dynamik je eine Richtung angeben, und es bleibt nur zu zeigen, daß sie auch voneinander unabhängig sind.

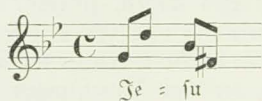
Die Tonhöhe ändert sich nicht, wenn ich dem Ton eine andere Lautstärke gebe, ebenso nicht, wenn ich ihm einen anderen Zeitwert gebe.

<sup>1)</sup> Nach den neuesten Ergebnissen der psychologischen Forschung scheint hier bei der Weg über die Assoziation sogar überflüssig zu sein: Prior to any associative addition there exists in every tone an intrinsic spatial characteristic which leads directly to the recognition of differences in height and depth along the musical scale. This statement is based on results of experiments recently performed in the Harvard Psychological Laboratory with the view to determine what observers would do when asked to localize the position from which a tone seemed to come . . . High tones are psychologically higher in space than low ones (Carrol C. Pratt "The Meaning of Music", McGraw-Hill Book Company 1931, New York and London, pages 51, 52).

Die Lautstärke ändert sich nicht, wenn ich die Tonhöhe oder den Rhythmus verändere.

Der Rhythmus ändert sich nicht, wenn ich Tonhöhe und Dynamik der Melodie verändere.

Da nun die Tonhöhe der vertikalen Richtung, die Lautstärke dem Fern—Nah äquivalent waren, so bleibt für den Rhythmus nur die horizontale Koordinate Links—Rechts. Und es besteht nun ohne weiteres die Möglichkeit, die Linie einer Bewegung, einer Geste oder einer Gebärde auf der Fläche, die durch Tonhöhe und Rhythmus gegeben ist, abzubilden. Ein irgendwie erklingender kurzer Ton ist ein Punkt, den ich mit einem folgenden durch Legato zu einer Strecke verbinden kann. Wenn Bach notiert:



so ist das in dieser Phrasierung das Zeichen des Kreuzes; denn der Punkt g, durch Legato mit d verbunden, zeichnet eine schräg nach oben verlaufende Strecke; b durch Legato mit fis verbunden, zeichnet eine die andere schneidende, schräg nach unten laufende. Die Schwierigkeit liegt natürlich in dem Nacheinander; aber es zeigt sich zugleich, daß das Bild in der Notenschrift gar nicht als Kreuz in die Augen fällt. Dem Hörenden aber führt beim Erklingen der Töne eine Hand diese Linien aus und so sieht er, wie das Zeichen des Kreuzes entsteht.

Verbindet das Legato mehrere Töne, so entsteht eine Kurve, die den Weg eines bewegten Gegenstandes beschreibt, und der Komponist erwartet eben, daß die Phantasie des Hörers sich diesen vorzustellen vermag; in den meisten Fällen wird ihr das auch durch die Worte des Textes erleichtert.

### III.

Bei der Komposition einer Arie wurde die Formung des Themas von Bach hauptsächlich nach vier Gesichtspunkten bestimmt. Das sind zuerst der vom Affekt bestimmte melodische Einfalt; dann der Schritt von der richtigen Deklamation, die mit der Wahl des Themas schon verbunden ist, zur vollkommenen durch besondere Hervorhebung der Akzente; das führt, wo es nötig erscheint, zum dritten: der Ausmalung einzelner Wörter, und schließlich zur Erweiterung des Textes durch begleitende Gesten, durch Anbringen von Vergleichen, durch anschauliche Schilderung eines Vorganges im Bild. Irigendwie ist in allen Arien Bachs jeder dieser Gesichtspunkte berücksichtigt — abgesehen natürlich von dem Fall, in dem es sich um eine ver-



unglückte Parodie handelt (s. A. Schering, Bachs Parodieverfahren, Bach-Jahrbuch 1921). — Das Hauptinteresse wendet sich bald diesem, bald jenem zu, sei es, daß die Deklamation oder die Ausmalung eines Wortes (das geschieht jedoch nur, wenn dieses symbolische Bedeutung hat, wie in der Arie: „Ewigkeit, du machst mir bange“; B.G. II, S. 304) oder ein Symbol für die Wahl des Themas bestimmend wurde. Je mehr Liebe und Sorgfalt Bach auf eine Arie verwandte, je wichtiger sie ihm im Zusammenhange einer Kantate oder Passion erschien, um so mehr brachte er sie nach jedem dieser Gesichtspunkte zu höchster Vollendung.

Der Ausdruck des Affekts in Tönen macht die eigentliche Melodik aus. Es ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen, daß ein Zeitalter sich von anderen klar und eindeutig durch seine Melodien abhebt, und daß in jedem alle Meister, von den kleineren bis zu den großen, in der Melodik wenig Unterschiedliches haben. Zu Bachs Zeit war sie durch die aus Italien kommende Oper bestimmt, und auch Bachs affekt-melodische Themen haben in ihr ihre Wurzeln. Durch seine gewaltigen Leistungen auf instrumentalem Gebiet hatte er, erst dreiundzwanzigjährig, sich als Dramatiker bereits weit entwickelt. So machten ihm, als er mit der Komposition von Kantaten begann, Texte von dramatischer Kraft, die sich zu imposanten Chören verwenden ließen, keinerlei Schwierigkeiten. Auch die Arien, die zu farbenprächtigen Bildern Gelegenheit gaben, meisterte er sehr schnell. Auf dem Gebiete des Affektausdruckes fühlte er sich aber noch durchaus als Neuling, besonders in der Schilderung des Zarten und Innigen, und so übernahm er hier, was die Oper ihm bot. Erst als fast Vierzigjähriger befreite er sich auch darin ganz vom Formelhaften und erreichte im Alter jene Größe in der Darstellung des Gefühls, wie sie nur von Händel und Gluck noch erreicht worden ist.

In der Art der Deklamation zeigt sich die Eigenart, das Persönliche eines Komponisten am deutlichsten. Man darf in einer Zeit, in der das Wort des Gedichtes noch als Beherrscher des Melos angesehen wurde, voraussetzen, daß jeder, der ein Vokalwerk schuf, auf eine gute Deklamation bedacht war; und auch in der moderneren Richtung, die vor allem Telemann vertrat, wird, dem galanten Melos ungeschadet, gut deklamiert. So gut, wie es sich Mattheson nur immer wünschen konnte, der denn seine Regeln und Lehren

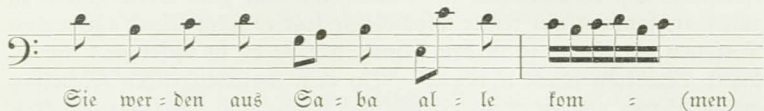


auch mehr für Lernende schrieb, als daß er seinen großen Zeitgenossen hätte Vorschriften machen wollen. Es ist daher nicht zweckentsprechend, Bachs Deklamation im Unterschied von anderen zu studieren, denn bei ihm handelt es sich immer nur um ein Mehr oder ein Nochbesser. Und das so unendlich schwer begrifflich zu fassende Persönliche wird leichter durch eingehendes Studium seines Werkes als durch Vergleiche mit Zeitgenossen zu erfassen sein.

Wenn ich oben sagte, daß eine für einen Text erfundene Melodie eine gute Deklamation selbstverständlich mit sich bringt, so heißt das doch, daß diese Melodie eine der vielen möglichen phonetischen Kurven, mit denen der Text gesprochen werden könnte, in die Notenschrift übertragen darstellt. Da aber gleichzeitig die Melodie aus dem Affektgehalt abgeleitet wurde, so ergeben sich drei Möglichkeiten dieses Verhältnisses der Affektmelodie zur Deklamation: es kann das eine oder das andere vorherrschend sein, oder die affektvolle Sprache wird zur Melodie, so daß eines das andere bedingt. Wir wollen diese drei Erscheinungsformen an je einem Beispiel studieren und dann die Ergebnisse zusammenstellen.

Der Fall, wo die Melodie außerhalb des Textes allein aus der Feststimmung entstand, liegt in der Kantate zum Fest der heiligen drei Könige: „Sie werden aus Saba alle kommen“ vor. Das Thema ist eine Hornmelodie im  $12/8$  Takt, der dem Idyllencharakter des Festes wie auch der prunkvollen Feststimmung gerecht wird. Dem Text wird es nur mit Mühe angepaßt; ganz natürlich, weil es außer den genannten Aufgaben auch noch zum Symbol des Herbeiströmens dienen soll, was durch den kanonischen Einsatz aller Stimmen und der Hörner bewirkt wird. Mehr Rechte werden der Deklamation bei „Gold und Weihrauch“ zugestanden. Hier sagt zuerst der Bass „Gold und Weihrauch“; der Sopran hat mehr auf die begleitenden Hörner geachtet und ruft ihnen nach: „Gold und Weihrauch“. So werden hier durch verschiedene Akzentsetzung die Temperamente des Volkshaufens, den wir uns hier vorzustellen haben, geschildert. Den älteren, ehrwürdigen Leuten (Bass) fällt beim Erscheinen der Könige die alte Weissagung des Jesaias ein, die anderen sprechen sie nach. Jenen erscheint der Weihrauch als das Wunderbare, die Jungen (Sopran) entzückt das Gold. Nachdem die erste staunende Verwirrung sich gelegt hat, kommt auch der Text in dem Jugenthema, das im 19. Takt beginnt, zu seinem Recht. Das geschilderte Bild wird verlassen, denn die Könige sind nun da, und in freudiger Andacht wiederholen die Anwesenden das eben aufgeregt durch-

einander Gesagte in einer geordneten Fuge<sup>1)</sup>. Das Thema läßt die originale Hornmelodie noch erkennen, die Stimmung bleibt gewahrt, im übrigen bestimmt jetzt aber der Text den Zug der Melodie, wenigstens werden seine Akzente mehr als im Anfang berücksichtigt:



Indessen überwuchert auch hier das Melodische stark die Deklamation. Wir suchen nun ein Beispiel für den zweiten Fall, nämlich den, wo der Affekt der Sprache mit dem der Töne zusammengeht und das Melos erzeugt. Das läßt sich sehr gut an dem ersten Chor der Kantate 6: „Bleib bei uns“ zeigen. Hier haben die Worte eine innige Bitte zum Inhalt, sie bestimmen daher die ganze Haltung der Musik. Jedes der drei Worte hat einen eigenen Akzent, der in gesprochener Deklamation etwa durch gleichbleibende gehobene Tongebung erzeugt werden müßte. (Vergleiche den Mittelsatz des Chores, wo es in dieser Weise geschieht.) Der Musiker hat verschiedene Möglichkeiten zu akzentuieren, und sie sind hier alle angewandt. Den melodischen Akzent trägt „Bleib“, „bei“ hat den rhythmischen Akzent, denn wir haben hier einen Sarabandenrhythmus, und „uns“ ist durch Maß (ganzer Takt) und Kadenz (erst I V I<sub>6</sub>, dann V<sub>6</sub> I V) genügend betont. Durch diese Art der Akzentverteilung, die so bewunderungswürdig richtig ist, daß sie, einmal gehört, uns immer als die einzig mögliche und deshalb notwendige erscheint, bekommt Bachs Sprache ihre zwingende Kraft. — Jede kleinste Einzelheit berücksichtigend wird nun auch das Folgende gesagt: „denn“, die Begründung, hat den melodischen Akzent; „es will“ drängt durch Septakkord zur Kadenz: „Abend“. Die Kadenz wird erreicht, aber sofort wird sich der Sprecher des Schauers der Nacht bewußt und fällt mit dem rhythmischen Schwerpunkt in die harmonische Unruhe des Dreiklangs auf dem Leiteton. „Werden“ erreicht zunächst die Tonika, geht über die Durparallele (Es 7) nach As und mit „und der Tag hat sich geneiget“ kadenziert der Bass majestätisch nach Es-dur. Furcht und Besorgnis bleiben in den Oberstimmen, die sich in den stockenden Rhythmen ( $\frac{3}{4}$  geht in  $\frac{2}{4}$  über) des Alt und Sopran und der Redseligkeit des Tenor, der seine Worte mit offenbar absichtlich schlechter Betonung atemlos hervorsprudelt, ausdrückt.

<sup>1)</sup> Die Bezeichnung „Fuge“ ist freilich etwas gewagt. Man beachte, daß sie mit dem Comes beginnt, daß „Gold und Weihrauch“ als strenger Kontrapunkt auftritt, während „und des Herren Lob verkündigen“, das den triumphalen Schluß des Mittelstücks bildet (Takt 46) und zum ursprünglichen Thema zurückleitet, frei hineingewebt ist.

Es bleibt Bachs Geheimnis, wie er es vermochte, in zehn kurzen Takten die Szene von Emmaus so ausführlich und lebensvoll darzustellen. Denn erst, wenn man sich diese Szene ins Gedächtnis ruft, werden die aufgezählten Einzelheiten zu einem sinnvollen Ganzen; wir erkennen, daß es Bach hier nicht allein um eine gute Deklamation zu tun war, sondern mit feiner Psychologie legt er jeder seiner agierenden Personen die Worte so in den Mund, wie sie es in dieser und nur in dieser Situation sagen müßten. — In dem motettenartigen Mittelsatz dieses Chores verläßt Bach die biblische Szene und überträgt dieselben Worte in seine Gemeinde: die von der Zufälligkeit der Situation bedingte Sprache der Jünger wird zu einem Gebet der Christenheit. Nicht die innige Bitte gibt hier den Einfall, sondern das heilige Bibelwort. Die drei Teile des Satzes bekommen ihre musikalische Interpretation, aus denen sich ein höchst kunstvolles Kontrapunktisches Gewebe entwickelt. Die einzelnen Teile auf ihre Deklamation zu zergliedern ist nicht zweckmäßig, da sie offenbar aus dem Zusammenklang miteinander erfunden sind. Der Analyse bieten sich deshalb unüberwindbare Schwierigkeiten, denn sie hat kein „zugleich“.

Wo Bibelworte wie hier mit solcher Allgemeingültigkeit ausgesprochen werden, begegnet uns eine Art musikalischer Deklamation, die von der Affektmelodie frei wird. Sie offenbart uns am reinsten Bachs Persönlichkeit. Denn sein Gefühl zeigt Bach als Barockmensch nicht; wo er innig und gefühlvoll spricht, denkt er sich in eine andere Person hinein. Wie denn seine Kunst ja auch schon häufig genug mit „objektiv“ bezeichnet worden ist. Wo er aber in der Interpretation des Bibelwortes nicht im Sinne einer Person spricht, declamiert er, wie er es für allgemeingültig hält, und eben deshalb ganz von sich aus.

Ich möchte diese Art von Themen, die aus Rhythmus und Tonfall der Textworte geformt sind, in Ermangelung eines Terminus mit dem aus der antiken Metrik genommenen „Kolon“ bezeichnen; denn mit diesem Ausdruck ist gesagt, daß man es mit einer vornehmlich rhythmischen Gestalt, die den ganzen musikalischen Satz beherrschen wird, zu tun hat. Gleichzeitig drückt sich darin auch das Nichtmelodische einer solchen Gestalt aus und es erscheint mir deshalb plastischer als das durch gar zu vielseitigen Gebrauch etwas blaß gewordene „Thema“. Solche Kola sind in Bachs Kantaten sehr häufig, und zwar besonders in den Chören. Als Beispiel sei der Anfang der Kantate 64 gewählt:







Nicht immer braucht er eine Spitze in der Melodiekurve zu sein, ein Sprung in die Tiefe kann ganz ähnliche Wirkung haben. Auch ist der melodische Akzent vortrefflich geeignet, die Sprache zu steigern, indem er höher und höher rückt, und in entgegengesetzter Richtung sie zu beruhigen. Auf dem schlechten Taktteil dient er dazu, wichtige, im Metrum unbetonte Wörter herauszuheben. — Ist das Intervall zum Akzent dissonant, so bekommen wir meistens den harmonischen Akzent. Er ist ein Hauptmittel Bachs, Wörter, die Angst, Furcht, Elend, Kreuz, Tod usw., ausdrücken, zu charakterisieren; und in der Art seiner Verwendung ist Bach niemals zu verkennen. Ob er nun sagt:

Two musical staves are shown. The left staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. The melody consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The lyrics below are "Ich will den Kreuz = stab". The right staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two sharps. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lyrics below are "Buß und Reu".

oder im Schlußchor der Matthäus=Passion mit tragischer Ironie:

Two musical staves are shown. The left staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The lyrics below are "höchst ver = gnügt schlum = (mern)". The right staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. The melody consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The lyrics below are "Komm sü = ßes Kreuz".

immer weiß der Kundige sofort, so spricht Bach und kein anderer.

Der metrische Akzent geht meistens mit dem rhythmischen zusammen. Selbständige Kraft bekommt er in der Anticipatio oder in der Synkope, wo er beide Male den rhythmischen Schwerpunkt verlagert. Die Anticipatio verwendet Bach bei verlangenden und sehnen den Wörtern (auch wenn es nur im Gedanken der Worte liegt). So zum Beispiel:

A single musical staff in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lyrics below are "sen = fe dich, sen = fe dich,".

Die Synkope dient zur Charakterisierung von Wörtern der Unge wißheit oder Unbestimmtheit, wie „straucheln, taumeln, bange“ usw.

Unendlich viel wäre anzuführen, wollte man erschöpfend sagen, wie Bach in jedem Falle verfährt. Von wie grundsätzlich verschieden Gesichtspunkten aus ein und derselbe Text behandelt werden

kann, zeigte schon das Beispiel aus der Osterkantate: „Bleib bei uns.“ Die Richtung, die Bach seiner schöpferischen Phantasie jeweils gibt, und weshalb er gerade diese wählte, habe ich weiter unten auszuführen versucht. Hier, wo es sich um die Deklamation handelt, die ja das Vokalthema im engeren Sinn bedingt, wurde also, kurz zusammengefaßt, folgendes festgestellt: Der Text kann erstens einer Melodie, die dem Zeitgut entstammt und dem Stimmungsgehalt des Textes entspricht, angepaßt werden. Wenn zweitens der Text voller Leidenschaft ist, so erzeugt er eine Melodie von eindringlicher und empfindungsstarker Deklamation. Drittens erscheint der Text, wenn er ins Allgemeine erhoben wird, im prägnanten Kolon, das rhythmisch und metrisch durch die Worte bedingt ist und in präziser Deklamation dem Tonfall, der phonetischen Kurve, folgt, in der Bach ihn sich gesprochen dachte. Er offenbart mithin am reinsten die Persönlichkeit Bachs, denn er ist in seiner Auffassung, mit seinen Eigenheiten oder, der Leser wird das nicht mißverstehen, in seinem Dialekt gesprochen und in der Kurve der Melodie aufgezeichnet.

Die Ausmalung der einzelnen Wörter ist nun entweder zur Steigerung des Affektes, nämlich, wenn Wörter einen solchen ausdrücken, wie Liebe, Freude, lachen, weinen usw., oder zur Verdeutlichung eines Wortes durch ein Bild, bei Wörtern, wie eilen, fallen, Donner, Wellen, Flamme usw., verwendet und dient einer leidenschaftlichen Deklamation zur plastischen Ausgestaltung ihres Vortrags.

Der vierte Gesichtspunkt bei der Komposition, die Symbolik, ist in ihrer ganzen Tragweite von Arnold Schering erkannt worden. (Der Leser vergleiche die beiden Aufsätze im Bach-Jahrbuch 1925 und 1928. — Dadurch angeregt ebenso Ziebler, Dissertation, Münster 1929.) Es handelt sich hier also einmal um Gesten oder Gebärden, die die Rede begleiten, wie das Händeringen, das Hinaufschauen, das Niederfallen, segnend ausgebreitete Arme, eine Verneigung usw.; dann um das Anbringen von Vergleichen, wie die Schlange für den Teufel, der Pendelschlag für die Zeit, die Dreiklangsfanfane als Symbol der Dreifaltigkeit, wozu auch die Symbolik des Kanons, die Verwendung des *locus circumstantiarum* und schließlich das Zitieren von Bekanntem, bedeutend Gewordenem gehört. Das Choralzitat etwa oder auch ein selbsterfundenes Motiv können

diese Rolle spielen. Ich erinnere an die Streicher bei: „trinket alle daraus“,

al - le dar - aus

die das Thema für die folgende Arie bestimmen: „Ich will dir mein Herz schenken“ (Matthäus-Passion Nr. 17 und 19).

Bei allen diesen Bildern, Parabeln und Symbolen bleibt es natürlich dem Komponisten überlassen, ob er sie in die Singstimme einflechten oder ob er sie den begleitenden Instrumenten anvertrauen will.

Dies alles ist nun für das geübte Auge ohne weiteres aus den Partituren herauszulesen, es sind gleichsam die Baustoffe, die Bach zur Komposition einer Arie verwandte. Jedoch sind wir mit dem Erkennen dieser Dinge noch keineswegs befriedigt. Denn darf eine Musik, die den Vorwurf der Schwülstigkeit vermeiden will, derartig mit rein Gedanklichem überladen werden? Sogar Bachs Zeitgenossen, die doch im Auftragen einer Farbe gewiß nicht schüchtern waren, warfen ihm nämlich Schwulst vor. So berühmt Bach als Kenner und Spieler der Orgel war, seinem Vokalschaffen gegenüber blieb man skeptisch. Als die Zeit der großen Bachforschung einsetzte, begeisterte der Meister wiederum hauptsächlich durch seine instrumentalen Kompositionen und in den Kantaten achtete man nur auf die „absolutmusikalischen“ Chöre und interessierte sich wenig für die „Durchschnitts-Vokalität“ seiner Arien (B.G. XLVI, S. LVIII). Ja, Philipp Spitta glaubte noch, seinen Helden von dem Vorwurf der Malerei reinhalten zu müssen. Albert Schweitzer zeigte dagegen, wie wichtig gerade diese in den Werken Bachs sei. Jedoch verfällt er in das andere Extrem, wenn er in der bildhaften Schilderung die Wurzeln der Bachschen Kunst sucht. So wird jede der beiden Anschauungsarten unfruchtbar durch Einseitigkeit. Erst seitdem



Schering die Symbolik behandelt hat, steht das Vokalschaffen Bachs in einem Licht, das, wie ich glaube, den Weg zu dem Blickpunkte weist, von dem aus die verschiedenen Anschauungsmöglichkeiten ein Bild ergeben, das alles berücksichtigt, in dem das absolutmusikalische Element in gleicher Wichtigkeit neben dem bildhaften und geistigen steht. Damit ist zugleich jener Vorwurf der Schwülstigkeit aufgehoben. Was Bach als der wahre Vollender seiner Zeit eben wollte und erreichte, ist das, was Mattheson in seinem „Vollkommenen Kapellmeister“ ahnte, wenn er bemerkt, daß eine Arie ja eigentlich eine Klangrede sei (S. 34).

## IV.

Nach der Auffassung Matthesons und der anderen Meister des Barock ist also eine Arie einer Rede ähnlich. Daher muß sie nach Gesichtspunkten angelegt werden, die denen ähnlich sind, nach denen man eine Rede abfaßt. Wie man das anzufangen hat, bespricht Mattheson in dem obengenannten Buche, ebenso Heinichen in der Einleitung zu seiner Generalbaßschule. Sie geben naturgemäß, wie jedes Lehrbuch, nur an, was man als das rein Technische bezeichnen könnte. Ebenso wie kein Römer glaubte, er könne durch das Lesen des ‚Auctor ad Herennium‘ oder Ciceros ‚De oratore‘ ein großer Redner werden, dachte man zu Bachs Zeiten daran, lediglich durch Beobachtung der aus der Rhetorik übernommenen Hilfsmittel eine gute Arie schreiben zu können. Nein, bis zum Überdruß hält uns Cicero ja entgegen, zum Idealredner gehöre erstens ingenium, zweitens ars, drittens assiduitas. Bei der Eigenart des Musikalischen ist es ohne weiteres einleuchtend, und Mattheson weist ja auch darauf hin, daß der erste Punkt gegenüber dem zweiten erst recht auf keinen Fall vernachlässigt werden darf. Daß man sich dabei hüten müsse, ins Extrem zu fallen und die ars beiseite zu lassen, brauchte er in seiner Zeit nicht hinzuzusetzen. Denn damals hatte sie eine solche Stellung erlangt, daß, wie gesagt, die großen Theoretiker es nicht unter ihrer Würde hielten, Lehrbücher über sie zu schreiben. Auch hierin folgten sie dem Beispiel eines Redners; denn der größte Redner Roms, Cicero, hat abweichend von seinen Zeitgenossen mehrfach das Regelmäßige seiner Kunst zusammengestellt. Am ausführlichsten in den drei Büchern ‚De oratore‘, wo er durch seine souveräne Beherr-



schung des Stoffes gleichzeitig ein vollendetes Kunstwerk geschaffen hat. Denn in der großen Rede des Crassus im dritten Buch geht er weit über das Formelhafte hinaus. In folgerichtiger Entwicklung die theoretischen Darlegungen als Sprungbrett benutzend, behandelt er das, was, wie er selbst sagt, eigentlich nicht behandelt werden kann, weil es in erster Linie Sache des ingenium ist; das ist die actio, die Vortragskunst, mit der man die Affekte darstellt und erregt, die Gemüter aufwühlt und besänftigt, das *πάθη παρασκευάζειν* oder *ψυχολογείν* des Aristoteles. Ciceros Darstellung des Gebietes ist meisterhaft und unübertroffen, und sein Werk ist auch die reichste Fundgrube für die Musiktheoretiker des Barock gewesen. Das verdankten sie besonders Gottsched, der ihnen in seiner Redekunst ausführlich die Anweisungen der Alten und vor allem Ciceros übermittelt hatte.

Dach hat Gottscheds Werk wahrscheinlich gekannt; daher waren ihm diese Dinge aus einer besseren Quelle geläufig, als wenn er sie durch Mattheson erfahren hätte. Denn Mattheson hat zwar die Wichtigkeit der actio erkannt, aber nur für den Ausführenden, und so übersah er dabei, daß es dem Musiker ja möglich ist, die wichtigsten Vorschriften zum Ausdruck des Affekts durch einen bestimmten Tonfall unmittelbar in der Partitur niederzulegen. Und damit übersah er gerade das Wesentliche; denn die Affektenlehre in seiner Darstellung hat höchstens psychologisches Interesse, ist aber für die Komposition wenig fruchtbar. Die Ausführungen Gottscheds über die actio (Redekunst III, Kap. 4, § 3—18) treffen genau das, was auch für den Musiker wichtig ist. Im wesentlichen geht seine ausführliche Darstellung auf die kurzen, sehr treffenden Worte Ciceros zurück, den ich deswegen hier zitiere.

Er läßt den Crassus einen kurzen Aufriß der Affektenlehre geben (De oratore III 217—219): „Der Zorn verlangt eine ganz bestimmte Tonfärbung, scharf, eilig, oft einschneidend; ganz anders dagegen Erbarmen und Trauer, sie erfordern einen wohlklingenden, biegsamen und zugleich gepreßten Klang. Wieder anders die Furcht: mit demütiger, zögernder, zerschlagener Stimme. Anders die Gewalt: kraftvoll, heftig drohend, mit bedeutsam treibender Kraft. Noch anders die Lust, hier klinge die Stimme weich, zart, heiter und hinziehend. Endlich der gedrückte Schmerz: ohne allzutiefe Rührung,

doch etwas düster, eintönig, mit gedämpften Klänge.“<sup>1)</sup> Auffallend ist bei der Darstellung, wie musikalisch Ciceros Bezeichnungen sind. Wie sehr darin das Wesentliche niedergelegt ist, zeigt der Schlusssatz des Abschnittes (De oratore III, 223), den auch Mattheson benützt hat. Er wendet ihn aber nur auf die Gebärden Sprache des Ausführenden an, wodurch er ihn aller Schönheit beraubt (Vollkommener Kapellmeister, S. 34, § 6). Bei Cicero heißt es nämlich: „Denn Worte ergreifen nur den, der durch die Gemeinschaft der Sprache mit dem Redenden verbunden ist; Sätze und gerade die geistvollsten fliegen an der Fassungskraft geistloser Menschen vorbei; der Vortrag dagegen, der die Gemütsbewegungen herausbringt, erschüttert alle, denn alle werden von denselben Empfindungen durchzuckt und erkennen sie an denselben Zeichen bei den andern, wie bei sich selbst.“<sup>2)</sup>

So ist es selbstverständlich, daß Bach, als er, der Tradition seiner Zeit folgend, jene Theorien zur Komposition benutzte, wieder genial die ars nur als Handwerkszeug gebrauchte, aber das richtige Gefühl für das hatte, was sie krönt und ihr erst Daseinsberechtigung verleiht. Sein ingenium hat in analoger Folge den „vollkommenen Vortrag“ von selbst gefunden, wobei er von dem Zwange, den die

1) Bei Gottsched heißt es: Von der Veränderung der Stimme nach Beschaffenheit der Affecten.

§ 3. Die Liebe ist zuweilen ein sehr ruhiger und stiller, zuweilen ein munterer und lustiger, zuweilen auch ein heftiger und klagender Affect. Im ersten Falle muß sie derowegen mit einer sanften und lieblichen Stimme ausgedrucket werden. . . .

§ 6. Der Haß ist eine verdrüßliche und harte Leidenschaft, also muß er auch durch eine rauhe, heftige und störrische Sprache ausgedrucket werden. . . .

§ 13. Ganz anders verhält es sich mit der Furcht. Diese zieht das vorhandene Übel vor Augen, das Herz klopft ihr, der Atem wird ihr kurz, daß sie nur mit einer gebrochenen, ächzenden und ängstlichen Stimme redet. . . .

§ 14. Die Eiferucht, ob sie gleich zuweilen schlecht gegründet ist, und also mit einer wankenden und leisen Stimme reden sollte: so pflegt sie sich doch mit einem sehr geklärten und männlichen Thone hören zu lassen, um ihre Versicherung und Gewißheit anzuzeigen. . . .

2) Die Zitate aus Cicero habe ich der Übersetzung Friedrich Spiros entnommen.

Der Vollständigkeit wegen sei hier auch der erwähnte Satz Matthesons zitiert: „Worte rühren niemand, der die Sprache nicht versteht; scharfsinnige Sprüche schicken sich nur für scharfsinnige Köpfe; aber wohlangebrachte Minen be- greiffet jedermann, auch die zarten Kinder, bey welchen weder Worte noch Schläge soviel ausrichten, als ein Blick.“

Eigenart geistlicher Werke auf die Komposition ausübt, unterstützt wurde, sich in dieser Richtung zu entwickeln. Denn die Arien von Opern und Kantaten sind ja in bezug auf Inhalt und Affekt wenig verschieden. Der wichtigste Unterschied ist, daß die einen sichtbar von Schauspielern gesungen und agiert werden, während die andern sich nur auf sich selbst verlassen müssen, um zu wirken.

Daher ist hier der Ort, Bachs Stellung zur Oper kurz zu streifen. Sein gutes Einvernehmen mit Haffke und anderen Persönlichkeiten der Dresdener Oper ist bekannt; ebenso, daß er selbst keine Neigung verspürte, eine zu verfassen. Das kam nicht etwa daher, daß er sich nicht zum Dramatiker berufen fühlte, sondern, weil er glaubte, diese Kunst ein wenig von oben herab ansehen zu dürfen. Man denke an seine Bemerkung: „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören?“ (Forkel, S. 69). Das Lächeln in diesen Worten deutet an, wieviel mehr Bach von seiner eigenen Kunst hielt. Denn die Opernarie brauchte ja wirklich nur die schöne Musik und eine gute Deklamation. Alles übrige wurde dem Zuhörer schon durch das Auge vermittelt, und das gerade auch auszudrücken, verlangte er von seiner Kunst. Er wollte den Menschen, der die Worte einer Arie sprach, selbst gestalten und in eine Umgebung hineinstellen. Bach hat den Redenden — das ist die Phantasiegestalt, die man sich eine Arie vortragend zu denken hat — in ihrer Natürlichkeit geschaut, als ob sie auf einer Bühne stände, und für unser Ohr zu zeichnen gewußt. So schafft er einen Menschen, der vollkommen eins ist mit dem Gedankeninhalt einer Arie. Wie am Isenheimer Altar von Matthias Grünewald Johannes der Täufer vollkommen aufgeht in der einen Gebärde des anklagenden Hinweisens auf den gekreuzigten Heiland, in der gleichen Weise ist der Sänger einer Bachschen Arie völlig eins mit dem Inhalt und erscheint gleichsam als die Idee eines Menschen in diesem Affekt. Und das erreicht er durch die unvergleichlich meisterliche Behandlung des Textes nach den oben angeführten Prinzipien, indem er ihm neben der Melodie die pathetische Deklamation verleiht, ihm in besonderer Ausdeutung einzelner Worte zu einer neuen Plastik verhilft, ihn durch Vergleiche erweitert, den Worten die begleitende Geste zufügt und dem Hörer auch noch den Rahmen der Handlung mit wenigen Strichen vor Augen führt.



## V.

Es ist meine Pflicht, die in der Disposition gewählte Einteilung der Arien zu begründen. Das Nächstliegende wäre gewesen, die Anordnung nach musikalischen Gesichtspunkten zu treffen, indem zu unterscheiden gewesen wäre zwischen affektthematischen, bildthematischen und deklamations-thematischen Arien. Eine solche Einteilung hätte sich aber nur nach den ersten acht oder sechzehn Takten einer Arie richten können. Außerdem ist die Grenze zwischen Affektmelodie und Deklamationskolon nicht scharf gezogen, weil sich alle Themen gleichsam zwischen diesen beiden Polen befinden, bald mehr zu der einen, bald zu der anderen Seite gehören und die musikalische Bewegung sich im Verlaufe einer Arie einmal ganz dem Affektausdruck, dann wieder ganz der leidenschaftlichen Deklamation zuwendet. Ich habe mich daher für eine Einteilung nach den Texten entschieden und diese in drei Gruppen geteilt. Die eine umfaßt die Arien, die unmittelbar in einem Geschehen stehend, subjektiv leidenschaftlichen Affektausdruck bedingen; zur zweiten werden die gerechnet, die ichbezogen reflektieren; schließlich gehören Terte einer dritten Gruppe an, wenn sie ihrem Inhalte nach einer Rede ähneln.

Jede dieser Gruppen konnte ich nun, wieder dem Inhalte der Arien folgend, nach Affektgehalten unterteilen, wobei es mir nicht geraten schien, allzu subtil vorzugehen; denn sie erscheinen nur selten in reiner Form, vielmehr sind sie in den meisten Fällen Mischungen aus zwei oder mehr Affekten. Ich bin von Ciceros Einteilung ausgegangen. Den Grund dafür habe ich oben ausgeführt, ebenso, weshalb sich notwendig Abweichungen ergeben. Lust (*voluptas*) wurde also durch Liebe ersetzt, denn diese Bezeichnung ist in der Musik passender; Erbarmen, Trauer und Schmerz wurden in eines zusammengefaßt; neu kam hinzu Freude, allerdings deutlich aus der *voluptas* entwickelt; eine besondere Rolle erhielt der als Gewalt (*vis*) bezeichnete Affekt, dessen nähere Bestimmung: „kraftvoll, heftig drohend, mit bedeutsam treibender Kraft“ schon darauf hinweist, daß es sich hier mehr um etwas Dynamisches, als um einen Affekt handelt; denn Affekte sind Gefühle, also Zustände der Seele.

Die weitere Unterteilung der so erhaltenen fünf Gruppen nach der Entstehungszeit der einzelnen Arien ist nicht von großem Belang. Sie ist mehr gewählt, um die verschiedenen Beispiele für jede Gruppe in Beziehung zu setzen. Denn bereits als Sechszundzwanzigjähriger zeigt Bach im *Actus tragicus* eine überragende Meisterschaft. Wenn er seine ersten Kantaten später noch übertroffen hat, dann nicht etwa in dramatischer Kraft, nicht durch Neuschöpfungen auf formalen Gebiet. Bei aller Mannigfaltigkeit der Arienformen liegen in den Kantaten der Jahre 1712—1722 schon alle Prinzipien fest, der ältere Bach nutzt nur gelegentlich andere Kombinationsmöglichkeiten aus. Übertroffen hat er sie lediglich durch größere Tiefe des Gefühls, durch das liebevolle Ver-



ständnis für den Seelenzustand seiner Menschen, das, durch eigene, trübe Erfahrung erworben, die Innigkeit und Intensität des Ausdrucks erst möglich macht. Ich hielt mich daher für berechtigt, für die Beispiele desselben Affektes möglichst verschiedenartige auszuwählen, so daß hier der Schmerz mit Reue, dort mit Liebe verbunden erscheint.

## 1.

Suchen wir nach Arien, deren Grundaffekt die Furcht ist, so begegnet uns in ihnen meist ein Bittender. So heißt es in der Kantate 6, die Spitta für das Jahr 1736 ansetzt, „Hochgelobter Gottessohn, laß es dir nicht sein entgegen, daß wir ist vor deinem Thron, eine Bitte niederlegen“ (B. A. I, S. 165). Der erste Melodieeinfall mag etwa so geheißen haben:



eine schlichtzarte Melodie, deren anspruchslose Bescheidenheit zu einer demütigen Bitte recht gut paßt; aber der ganz auf Ausdruck gerichtete Sinn des Barockmeisters ging sofort zu einer mit Leidenschaft erfüllten Deklamation über, während er jedes Wort auf seine Bedeutung prüft, und so entsteht:



Damit ist einmal die bestmögliche Deklamation ohne Zutun des Ausführenden gegeben, dadurch daß der Hauptakzent zwangsläufig auf „Gottessohn“ liegt, und außerdem das „Hoch“ durch einen nach oben gerichteten Blick, das „lob“, weil es etwas wohlklingendes ist, mit einem kurzen Melisma ausgestattet ist. — In der Vorwegnahme der Anrede, denn der Sänger wird jetzt von einem Zwischenspiel des Soloinstrumentes unterbrochen, begegnet uns ein von Bach sehr häufig angewandter Kunstgriff. Der Sänger stellt sich gleichsam erst das Thema, ehe er mit der eigentlichen Rede beginnt<sup>1)</sup>. Nach der Wiederholung der Anrede also fährt er fort: „laß es dir nicht sein entgegen“; der Satzteil wird zweimal gesprochen, und zwar deklamiert er das erste Mal in überquellendem Affekt, nämlich in der Furcht, es könne dem Sohne Gottes entgegen sein, daher die Modulation nach c-moll auf „nicht sein“ (die große Septime bei „entgegen“ ist durch die Bedeutung des Wortes

<sup>1)</sup> Kreschmar's Terminus hierfür: Devisenarie.

selbst gegeben); dann faßt er sich aber, kehrt über *f* in die Tonart zurück und spricht dieselben Worte in gemäßigten Intervallen und im Bereich der Tonika bleibend. Nun folgt der Nachsatz, und weil auf ihm das Hauptgewicht ruht, drängt der Schluß des Vordersatzes mit dem Quintsextakkord der Dominante zu ihm hin: „Daß wir igt vor deinem Thron, eine Bitte niederlegen.“ Der Sänger nimmt bei diesen Worten das Thema wieder auf und formt es nur der anderen Bedeutung der Worte entsprechend, die Gebärde des Nachoberschauens wird durch die Imitation in der Oboe noch stärker herausgearbeitet. Dann aber gibt er sich ganz dem Gedanken des Bittens hin. Wie zärtlich der Kinderarm, der sich dem Vater entgegenstreckt:

ei = ne Bit = te nie = der = le = gen

6<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 6 7

wobei die Harmonien das Drängende der Bitte noch unterstreichen. Bei der Wiederholung dieser Worte legt der Sänger seine Bitte mit einer tiefen Verneigung zu den Füßen seines Gottes nieder. — „Bleib, ach bleibe unser Licht, weil die Finsternis einbricht.“ Hierbei erschien Bach das „Bleib, ach bleibe“ und die „Finsternis“ als das Wesentliche und veränderte daher nur bei diesen Worten das ursprüngliche Melos, jenes durch eine Dehnung des Zeitwertes ausmalend, dieser durch abwärtssteigende große Sekundschritte eine drückende Schwere verleihend. — Die begleitende Oboe hatte verschiedene, schon im Vorspiel umrissene Aufgaben zu erfüllen; nachdem sie das Thema aufgestellt hat, ist im übrigen die ganze Linie ihrer Melodie aus der Gebärdensprache des Betenden, vermischt mit dem Affektbild der Furcht, konzipiert. Betrachten wir die Arie auf ihre Interpunktionszeichen hin, so zeigt sich: das Komma nach der Anrede ist durch einen kurzen Ruhepunkt auf der Dominante, das Komma am Schluß des Vordersatzes, wie schon erwähnt, durch den Dominantseptakkord und der Doppelpunkt durch einen Halbschluß gekennzeichnet; die Bitte selbst endlich führt nach reicher Modulation zur Tonika als dem Schlüsselpunkt zurück. — Es ist bekannt, daß das Barock auch auf diese Dinge großen Wert legte<sup>1)</sup>, doch ergeben sie sich in jedem Falle mit solcher Selbstverständlichkeit, daß darauf im folgenden nicht wieder eingegangen zu werden braucht.

<sup>1)</sup> Mattheson widmet den „Einschnitten der Klang-Rede“ im „Kern Melodischer Wissenschaft“ (Hamburg 1737) ein ganzes Haupt-Stück.

Daß der jüngere Bach eine ähnliche Aufgabe in gleicher Weise löst, sei mit einer Arie der Kantate „Wer sich selbst erhöhet“ (1720 nach Spitta) „Jesu, keuge doch mein Herze“ (B.G. X, S. 268) belegt. Das Thema, das von einer Violine vorgetragen und von einer Oboe in der Quinte beantwortet wird, zeigt den gleichen Charakter wie das der eben angeführten Arie, jedoch erscheint es im  $\frac{4}{4}$  Takt. Der Anfang ist auch hier durch eine Gebärde (den Kniefall) bestimmt. Nach einem zwölf-taktigen Vorspiel, stellt sich der Sänger das Thema und beginnt im 19. Takt mit dem eigentlichen Vortrag. Während er das Thema fortspinn, führt es ihn über Wortausmalungen auf „stark“ und „verschere“, über die exclamatio (Figur) „mein Heil“ zu einer leidenschaftlichen Deklamation, die bei den Worten „wie der erste Höllebrand“ fast ins Rezitativische geht. Damit entsteht ein Konflikt, der aus der Tonart (Es) zur Dominante herausführt. Anschließend diskutieren beide Instrumente das Gesagte, bis die Singstimme wieder einfällt, die nun, frei mit thematischem Material arbeitend, bald deklamiert, bald Worte koloriert, wie „Hochmut“, bald ganz Affektausdruck ist, wie bei der Wiederholung des Satzes: „Laß mich deine Demut suchen“. Die Instrumente spielen währenddessen eine weniger wichtige Rolle, sie erinnern gelegentlich an schon Gesagtes. Die Leidenschaft der Singstimme gestaltet den Fortgang der Harmonie immer komplizierter, bis am Ende dieser Episode mit der Koloratur auf „verfluchen“ g-moll erreicht ist. Das ist der dramatische Höhepunkt. Man beachte, wie stark er dadurch herausgearbeitet ist, daß das Wort „verfluchen“, das bisher schon häufig vorkam, aber immer unbeachtet blieb, nun eine ausdrucksvolle Ausmalung erhält, die der Baß unterstützt, während die begleitenden Instrumente schweigen — ein von Bach häufig verwendetes Kunstmittel zur letzten Steigerung des Ausdruckes. Dann fallen sie aber auf der Kadenz wieder ein und bringen das Thema in der neuen Tonart, halten so den Höhepunkt eine Weile fest, bis die Singstimme mit „Gib mir einen niedern Sinn“ die entscheidende Wendung herbeiführt, indem sie das „gib mir“ dreimal wiederholt auf g, f und Es, und mit Es7 zur Subdominante leitet, bis sie im 6. Takt dieser Episode (Takt 58 der Arie) die Dominante der Tonika erreicht und damit zu ihr zurückfindet. So haben wir also die Ruhelage wieder; Violine und Oboe schwingen frei aus, und ein Epilog der Singstimme, der in einer langen Koloratur auf „gefällig“ gipfelt, bleibt die letzten drei Takte allein über dem Baß, der die Achtelbewegung des Themas aufnimmt und dann kadenziert. Daran schließt sich eine Wiederholung des Vorspiels an.

Ich habe bei dem ersten Beispiel, um mehr ins einzelne gehen zu können, absichtlich die Frage des Aufbaus nicht berührt. Jedoch werde ich dies bei allen folgenden tun müssen, weil es, wie sich zeigen wird, mit meiner Aufgabe in engster Verbindung steht.

Ein drittes Beispiel, eine Arie der Johannespassion „Ach mein Sinn“ (B.A. XII, S. 34), das also ungefähr aus der Mitte zwischen



den Entstehungszeiten der beiden angeführten Arien stammt, zeigt Bachs Kunst von einer noch anderen Seite. Hier liegt kein fest umrissenes Thema vor, vielmehr fließt die Sprache lediglich aus einem rhythmischen Grundgedanken. Ein stilisierter Sarabandenrhythmus gibt die Bewegung, die aus dem seufzenden „Ach mein Sinn“ konzipiert ist. Die Verzweiflung, die den Grundaffekt bildet, drückt sich in wehmütiger Klage aus. In seiner unendlichen Ratlosigkeit wendet der Unglückliche seine Schritte zögernd hierhin und dorthin, häufig bleibt er stehen. Das eine ist durch die stockenden Schrittrhythmen, das andere durch die ganztaktigen Ruhepunkte symbolisiert. Die Sechzehntel, die häufig in der ersten Violine auftreten (Takt 10, 12 usw.), zeigen deutlich Verwandtschaft mit den Sechzehntelfiguren der schon behandelten Arien, und sind auch hier als Affektbild zu werten; nur wird dieses Motiv hier oft durch ein Ausschluhen abgeschlossen. Diese beiden rhythmischen Hauptgedanken formen also die Anlage der Arie. Die Singstimme beginnt, wie das Orchester (Streicher) erst die Ruhepunkte unterstreichend, dann aber verwendet sie die Schrittrhythmen zur Deklamation. Die häufig wiederholte Frage „wo willst du endlich hin? wo soll ich mich erquicken“ wird bei jeder Wiederholung anders akzentuiert; so wird einmal das „hin“ betont, dann ein „ach“ (Takt 8, nach Eintritt der Singstimme) als exclamatio eingeworfen. In der Art geht es weiter, bis im 25. Takte mit der dubitatio „wohin“ und drei Takte darauf mit der interrogatio „wo“ ein Höhepunkt und leichtes Absinken der Bewegung erreicht wird. Die Harmonie befindet sich jetzt in cis (von fis war sie ausgegangen). Der Mittelteil hat den Text: „Bleib ich hier oder wünsch ich mir Berg und Hügel auf den Rücken?“ zum Inhalt, welcher zweimal derart gesprochen wird, daß einmal das Hauptgewicht auf dem Gedanken des Stehenbleibens ruht, der mit dem Affektbild in der ersten Violine zusammentritt, dann beim zweiten Mal „bleib ich hier“ als Figur eingeschoben und anschließend der Text wiederholt wird, während nun das Orchester mit Schrittrhythmen begleitet. Daß das Wort „Berg“ beide Male die höchste Note (a') erhält, sei besonders erwähnt, und zwar setzt Bach sie das eine Mal unmittelbar hinter eine abfallende Linie, gleichsam um eine schroffe Steilheit durch ein kleines Tal besser herauszustellen, während das andere Mal die Kurve des Bergrückens nachgezeichnet wird.

Nach einem dreitaktigen Zwischenspiel befinden wir uns unvermittelt in einer Reprise; sie beginnt auf der Subdominante und hat einen neuen Text: „Bei der Welt ist gar kein Rat, und im Herzen stehn die Schmerzen meiner Missetat.“ Sie erreicht eine ungeheure Schlußsteigerung durch die abschließenden Worte: „weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.“, die, allerdings durch den Text bedingt, in dem die Begründung des Voraufgegangenen liegt, musikalisch besonders bei der Wiederholung des Textes dadurch stark herausgestrichen wird, daß zweite Violine, Bratsche und Baß mit großer Festigkeit den punktierten Rhythmus

übernehmen, während erste Violine und Tenor das „verleugnet“ kolorieren. — Nach der Kadenz schwingen die Instrumente über dem Orgelpunkt des Basses in drei Takten in die Ruhelage hinein.

Die pietistische Einstellung zu Jesus als Seelenbräutigam mag uns immerhin süßlich und beinahe abgeschmackt erscheinen. Ihr haben wir es aber zu danken, daß uns in Bachs Kantaten Liebeszönen, wie sie rührender und zärtlicher nicht gedacht werden können, begegnen. So findet sich in der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ (1715) ein Duett: „Wie soll ich dich Liebster der Seelen umfassen“ (B.G. XXXII, S. 36). Ein zartes, pastorales Thema wird von den Instrumenten all'unisono vorgetragen und in eine lebenswürdige Melodie über dem wiegenden Bass ausgezogen. Dann beginnt die Seele (Sopran) mit dem Thema und wird von Jesus (Bass) in freier Form beantwortet. Nun werden die Melodien durch Engführung, als Symbol der Zusammengehörigkeit, miteinander verkettet; in gleichem Sinne auch Symbol für die Worte: „komm Seele“ und „so folg ich dir nach“. Die zärtliche Verstrickung der Stimmen erlaubt kein allzu starkes Unterstreichen prägnanter Worte, doch werden Figuren wie „dich Liebster“ oder „erkenn mich“ angebracht, und die Worte „Leiden“ und „verschmähen“ dort, wo die Harmonie d und a erreicht (das Stück steht in e), voll Empfindung ausgemalt. Der Schluß bringt die Erfüllung: die Stimmen verschmelzen erst rhythmisch miteinander und erreichen am Schluß den Einklang. Die Instrumente beschließen dann das Stück, das damit das Unisono wiedererlangt hat, mit den Takten des Vorspiels.

Daß der Zug der Harmonie einen dramatischen Bogen im Rahmen eines Vor- und Nachspiels beschreibt, ist unverkennbar: nach der Exposition (Takt 17—24), an deren Schluß das Orchester die Tonart mit dem Thema noch einmal festlegt, erscheint das Ais 7 als Konfliktmoment, das aus der Tonart herausführt. Das Orchester hebt den jeweiligen Abschnitt deutlich heraus, denn es greift auffällig an diesen Stellen, während es sonst pausiert, in den Dialog ein; so bestätigt es im 37. und 38. Takte die Dominante h, erscheint in der breit angelegten Komplikation von der Durparallele bestimmt (Takt 47 und 48), bringt in dieser Tonart das Thema auf dem Höhepunkt (Takt 57—60), leitet zur Rückwendung in die Subdominante und führt schließlich, eine Bewegung des Sopran aufnehmend (das aufsteigende „ach ziehe mich Liebster“), in die Tonika zurück, woran sich der Epilog der beiden Stimmen anschließt.

In dem Duett der Kantate „Wachet auf“ (1742): „Mein Freund ist mein“ (B.G. XXVIII, S. 279) ist der Affekt noch viel überschwenglicher; das Thema, das eine Solooboe im Anfang vorträgt, ist gar nicht so weit von dem eines Mozartischen Andante amoroso entfernt. Die Vorhaltbildungen in gleitenden Achteln, die Verschmelzung der Stimmen in Sert- und Dezimenparallelen, die vielleicht von den Komponisten zur musikalischen Darstellung der Liebe deswegen so gern ge-



wählt werden, weil abgesehen von dem Wohlklange, die Stimmen sich auf diese Weise gegenseitig bestimmen und, wiewohl die Zweifelt noch gewahrt ist, zu einer Einheit werden, sind Dinge, die sich fast durch die ganze Literatur der Oper bis hin zu Verdi als charakteristisch für diesen Affekt aufzeigen lassen. Demgegenüber ist mir Matthesons Analyse, die Liebe sei eine Zerstreuung der Lebensgeister, müsse daher mit „gleichförmigen Intervallen (intervallis n. diffusis et luxuriantibus)“ ausgedrückt werden (B. K., S. 16), einigermaßen unverständlich. Bach und alle Großen der Tonkunst wählen jedenfalls immer das weiche Andante, in dem das Sehrend-unglückliche und Überschwenglich-glückliche, das Bittersüße, wie deutsche Dichter Sapphos *γλυκύτατος* wortgetreu übersetzten, zum Ausdruck kommt.

Doch zu dem Duett. Die Oboe begleitet den Sopran gelegentlich im Einklang, führt im übrigen aber meist lange Sechzehntelkoloraturen aus, die in den Singstimmen nachher in ähnlicher Form auf dem Worte „weiden“ erscheinen. Sie jedoch deswegen als Symbol für dieses Wort anzunehmen, scheint wenig überzeugend. Ich halte sie für eine Rück-erinnerung an das andere Duett dieser Kantate: „Wann kommst du, mein Heil“, in der die Pikkolovioline die Aufgabe hatte, den Rauch des brennenden Oles zu schildern. — Das Duett ist als Dacapo angelegt. Der Hauptteil beschreibt im Rahmen eines Vor- und Nachspiels einen harmonischen Bogen und ist somit für sich abgeschlossen. Der Mittelteil entwickelt mit thematischem Material in Engführungen auf einen Höhepunkt, der mit den Worten: „da Freude die Fülle, da Wonne wird sein“ erreicht wird, und läßt die Stimmung dann ausschwingen. Er beschreibt also einen mehr dramatischen Bogen, der Hauptteil und Reprise miteinander verbindet.

Schließlich sei noch ein Beispiel aus der Zeit um 1724 angeführt, ein Duett der Kantate „Erschallet ihr Lieder“: „Komm, laß mich nicht länger warten“ (B.G. XXXV, S. 62). Eine zarte Sopranstimme beginnt mit einer Affektmelodie, die entsprechend ihrer Ungeduld in eine Linie voller Unruhe aufgelöst ist; ein sanfter Alt antwortet ihr tröstend: „ich erquicke dich, mein Kind.“ Der Alt als Himmelswind hat zum Attribut eine Violine, die ihn mit langgehaltenen Noten, in die Verzierungen und kürzere Melismen eingestreut sind, symbolisiert. Das Attribut des Soprans ist der Baß mit einem obligaten Cello, die ein Affektbild für die Ungeduld das ganze Stück hindurch festhalten. Die Melodielinie des Soprans entwickelt sich aus den Worten heraus. Nach dem vom Affekt bestimmten Anfang wird die Vorstellung des Wehens ausgemalt; bei „liebste Liebe, die so süße“ ist der Affekt wieder maßgebend; die nun folgenden Worte „ich vergeh' wenn ich dich misse“ führen die Harmonie zum Dominantseptakkord der Mollparallele d, das andere Mal gar bis zum Septakkord der vierten Stufe aus c. Der trübe Gedanke macht einer weicheren Klage Platz: „Du hast mir mein Herz genommen“, was die Stimme mit kleinen Seufzern begleitet, wie-




wohl ihr der Alt immer wieder versichert: „Ich bin dein und du bist mein.“ Das reizende Stück erinnert formal wegen der Durchführung der Bassfigur an ein Präludium und ist auch wie ein solches in dramatischem Bogen angelegt<sup>1)</sup>.

In vorliegendem Beispiel ist die Einteilung wiederum durch das Soloinstrument gegeben. Während das Cello die Harmonie führt, markiert die Violine die wichtigen Abschnitte; sie begleitet die Exposition (Takt 4—9), weist mit dem Triller auf h' deutlich auf das Konfliktmoment, begleitet dann diesen als Verunklärung zu bezeichnenden Abschnitt, kadenziiert zur Tonika F, den musikalischen Fluß sich selbst überlassend, setzt Takt 19 wieder ein, wo die Bewegung in die Komplikation übergeht und begleitet wieder den Höhepunkt (Takt 27—34). Die Wendung zur Unterdominantseite erfolgt durch den Bass, der sich im 36. Takte auf dem Dominantseptakkord von Es festläuft, dann aber, weil die Violine entschieden nach C kadenziiert, zu einem Trugschluß gezwungen wird. Dann werden die tonalen Verhältnisse geklärt, und die Bewegung geht im 40. Takte in den Epilog über, dem abschließend die drei Takte des Vorspiels für das Cello folgen.

Der freudig bewegte Mensch der Kantaten Bachs tanzt und lacht. In der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut“ (1714) ringt sich eine Seele aus Gewissenspein und Reue zu einer getrösteten, fröhlichen Stimmung durch, weil sie erkennt, daß Jesu Wunden ihr Heil zu bringen vermögen. Sie gibt sich dann ganz dem Affekt hin und singt, während ihr eine reizende Gigue mit leichten, unbekümmerten Rhythmen zum Tanz aufspielt: „Wie freudig ist mein Herz“. Die Textwiederholungen sind hier in der Hauptsache durch den Zug der Melodie bestimmt, doch unterläßt die Singstimme es nicht, nachdem sie in den ersten beiden Takten das Thema aufgestellt hat, das „freudig“ erst durch ein Lachen, dann durch Sprünge zu charakterisieren, und „Gott“ sowie später „verschönet“ mit einer Dehnung zu versehen. Der Mittelteil — hier liegt eine richtige *Dacapo-Arie* vor — führt in schöner Steigerung, währenddessen die Instrumente die ausgelassenen Sprünge des Tanzes aufzeichnen, schließlich zu einem Solo der Singstimme, der Tanz hört auf, der Text wird mit großer Eindringlichkeit deklamiert und der Sänger scheint sich in ein Sinnen hineinzuverlieren, so daß die ganze Bewegung

<sup>1)</sup> Ich muß bemerken, daß Prof. Dr. Arnold Schering in einer Vorlesung über die Klaviermusik seit Bach auf die sechsfach geteilte rhetorische Form vieler Präludien des Wohltemp. Klaviers hingewiesen hat, und darnach das C-dur-Präludium des 1. Teils analysiert hat; und zwar in folgender Weise: Takt 1—11 Exposition, Darlegung des Gedankens, Festlegung der Tonart, Takt 12—19 Konfliktmoment führt zur Trübung, Verdunkelung Verunklärung, Takt 20—23 Komplikation, Takt 24—29 Kulmination, Takt 30—32 Abstieg, Rückwendung, Klärung, Takt 33—35 Epilog, Ausgleich, zur Ruhe kommen.

aufhört (Generalpause). Dann aber stürmen die Instrumente mit neu auffauchender Freude in die Reprise.

Betrachten wir ein Beispiel der letzten Schaffenszeit, etwa die Arie der Kantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (etwa 1740): „Erfüllet ihr himmlischen, göttlichen Flammen“ (B.G. I, S. 36), so zeigt sich ein ähnliches Bild. Der Affekt ist nicht so naiv ausgelassen, wie in obigem Beispiel, aber auch hier tanzt der Betreffende. Das ist in diesem Falle weniger durch die äußere Form gegeben. Der alte Bach geht hier, wie oft, mehr ins Detail. So zeichnet die einleitende Oboe die Schritte und Sprünge des Tanzenden und schildert dann Takt 5—7 die züngelnden Flammen. Beim Eintritt der Singstimme (Sopran) verstärkt sich der Eindruck, daß es sich um einen Tanz handelt, noch durch eine gewisse Atemlosigkeit der Deklamation; eine Wirkung, die Bach erreicht, indem er den daktylisch rollenden Text nicht, wie es nahegelegen hätte, in laufendem  $\frac{3}{8}$ -Takt oder metrisch  komponierte, sondern ihn zu einem ganz anderen eigenwilligen Rhythmus zwingt. Dabei bleibt die Deklamation und die Ausdeutung einzelner Worte nicht unberücksichtigt; das „verlangend“ genügend zu interpretieren, wird der Oboe da caccia anbeimgestellt, die beim Wiederholen der Arie in Takt 17 das b' ein- und einhalben Takt aushält und in Takt 20—22 sich seiner in häufiger Synkope erinnert; auch bei der Koloratur auf „verlangend“ bleibt das Symbol in der Oboe, während die Singstimme das Objekt des Verlangens, eben die Flammen darstellt. Der Mittelteil bewegt sich in der Mollparallele und bleibt bei denselben Gedanken. — Dieses Stück wäre formal als architektonisch anzusprechen, und ist in folgender Weise gebaut:

Vorsp.	—	Hauptteil	—	Zwischensp.	—	Mittelt.	—	Zwischensp.	—
T		T—D		D		Mollpar.		T	
				Repr.		Nachsp.			
				T		T			

Ein seltsam schauriges Stück begegnet dem Hörer in der Solokantate für Baß: „Ich habe genug“ (Kantate 82 etwa 1731). Da heißt es: „Ich freue mich auf meinen Tod.“ (B.G. XX, S. 43.) Das Orchester (Streicher und Oboe) spielt zu einem rauschenden Tanze in düsterem c-dorisch auf; das Thema wird über 16 Takte ausgesponnen und gelangt zu einem Halbschluß. Nun beginnt die Singstimme mit einer Koloratur auf „freue“, zu der das Orchester mit dem Bilde der ablaufenden Zeit und dem Läuten der Sterbeglocken ein Todessymbol gibt. Nach acht Takten nimmt das Orchester bei der Wiederholung des Textes das Thema des Anfangs wieder auf, führt es über 18 Takte, bis nun auch die Singstimme ihren eigentlichen Vortrag mit dem Thema beginnt. Sie geht aber bald in freiere Deklamation über, zu der das Orchester meistens schweigt und nur gelegentlich an das Todessymbol



oder an das Thema erinnert. Nachdem die Singstimme geendet, führt das Orchester das Thema in der Dominante durch.

Anschließend folgt der Mittelteil: „Da entkomm ich aller Not, die mich noch auf der Welt gebunden.“ Der Sänger declamiert jetzt ganz frei und legt besonderen Wert auf die Ausdeutung des „gebunden“, bei dessen Erscheinen die Oboe mit der Singstimme in der Weise zusammengeht, daß sie wechselnd eine ganztaktige Note halten, an die noch ein Achtel des folgenden Taktes gebunden ist; währenddessen ertönt in den Streichern das Schlagen der Uhr, und der Bass bringt eine Umkehrung des Themas, so daß alle Läufe in die Tiefe führen. Bei der Wiederholung des Textes führt die Oboe ihren Gedanken eine Weile fort, die erste Violine erinnert sich kurz an das Thema, und der Bass zeichnet einige Tanzschritte, während er hartnäckig immer wieder auf ein *as* zurückkommt; bei der erneuten Ausmalung des „gebunden“ stützt die Bratsche die Singstimme durch einen Orgelpunkt, die Harmonie hat sich auf dem Dominantseptakkord von *Es* festgelaufen, und in den Violinen erscheint eine aus dem Thema gewonnene Figur in tiefer Lage, die von einem Echo beantwortet wird. Dann endlich folgt erlösend die Kadenz nach *Es*, und der Hauptteil wird wiederholt. Die Anlage des Stückes ergibt sich aus dem Gesagten: zwischen dem gewaltigen Hauptteil, dessen drei große Orchesterepisoden die beiden Abschnitte der Singstimme einrahmen, und der ähnlich gebauten Reprise, steht der Mittelteil, in dem die Singstimme die Bewegung auf einen scharf herausgearbeiteten Höhepunkt führt.

Den weinenden Menschen hat Bach nirgends schöner dargestellt als in der Matthäuspassion: „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“ (B. G. IV, S. 148); das schluchzende Sizziliano der Solovioline, ihre perlenden Tränen, das zaghafte Klopfen des begleitenden Basses sprechen mit genügender Deutlichkeit für sich selbst. Die ganze Schönheit einer bis zum Äußersten getriebenen Realistik offenbart sich dann beim Eintritt der Singstimme. Es ist wirklich die ganze Linie der Melodie ein einziges Weinen, wie der Sänger im Anfang versucht, das gegebene Thema ordentlich vorzutragen, aber alsbald aus dem Konzept gerät und das „dich“ auf *h'* viel zu lange aushält, nun mit stockender Stimme nochmals beginnt (die Violine übernimmt jetzt das Thema), wie ihm bei „meiner“ wieder die Tränen in den Augen stehen, die ihn zwingen abermals aufzuschluchzen, wie er dann, obwohl von kleinen Seufzern und Schluchzern häufig unterbrochen, schließlich doch seinen Satz einigermaßen gefaßt zu Ende spricht.

Bei der Wiederholung des Textes aber perlen die Tränen unaufhaltsam über sein Antlitz: in seiner Verzweiflung verliert der Sänger alle Scheu und wendet den tränenumflorten Blick voll seinem Gotte zu: zu dem Bilde der Tränen in der Violine hatten die Streicher schon aufsteigende Achtelbewegungen ausgeführt, die jetzt bei dem Worte „Zähren“



von dem Alt übernommen werden, bevor er zur Dominante kadenziiert. „Schaue hier, schaue hier, Herz und Auge weint vor dir bitterlich“ fährt der Sänger fort und erreicht mit dem letzten Worte „bitterlich“ den dramatischen Höhepunkt. Er wird hier durch das Solo der Singstimme hervorgehoben.

Langsam absinkend gleitet die Bewegung dann in die Reprise, die dem Hauptteil gegenüber noch gesteigert wird. Und zwar 1. durch Vergrößerung der Intervalle in der Solovioline (Takt 34—35) und 2. gegen den Schluß hin durch Erweiterung der Lage bei „Zähren“ (dort H — fis“, hier E — h“), die durch Rückkehr in die Tonika über die Unterdominante bedingt ist.

In der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ heißt es: „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“ (B. G. V, S. 13) (1714). Diese Arie für Sopran wird aus einem Motiv, das aus dem Seufzer gewonnen ist, entwickelt. Nachdem ein siebentaktiges Vorspiel der Oboe die Tonart umschrieben hat, beginnt die Singstimme. Sie stellt sich das Thema und hebt im folgenden, immer im Rahmen der Bewegung bleibend, einzelne Worte heraus, wie „Seufzer“, dann in schmerzlicher Chromatik „Tränen, ängstlich's Sehnen“, dann „Furcht und Tod“ mit der Sexte in einen Vorhalt hinunterspringend. So fährt sie immer leicht steigierend fort, bald im Wechselgesang mit der Oboe, bald von ihr begleitet, bis sich die Bewegung in einer Fermate fängt, in der die Harmonie die Dominante des c-dorisch erreicht hat. Es ist außerordentlich wirkungsvoll, wie die Oboe aus dem Vorhalt 4—3 in das h' hinübergleitet und mit diesem Ton ganz allein dasteht, weil das Continuo die Auflösung nicht mitmacht, sondern pausiert und dann nach der Fermate das h nicht anerkennt und in g-moll fortfährt.

Wir können diesen Punkt als Eintritt der Komplikation annehmen, die nun in vier Takten auf den Höhepunkt mit der exclamatio „Schmerz“ auf dem Sekundakkord as, h, d, f hinentwickelt, der hier durch eine Fermate und eine darauf folgende, kurze Generalpause unterstrichen ist; dann sinkt die Bewegung in zwei Takten ab und erreicht die Tonika. Abschließend folgen die Takte des Vorspiels. Die Form ist also rhetorisch-dramatisch und zwar ist hier das Stück in seiner Gesamtheit so zu betrachten: die Oboe und die ersten vier Takte der Singstimme exponieren das Thema, das Konfliktmoment liegt in dem neuen Text: „nagen mein bekümmtes Herz“; die Entwicklung geht dann in beschriebener Weise weiter und den Epilog bildet das Thema in der Oboe, das ja, nachdem die Entwicklung hinter uns liegt, eine ganz andere Bedeutung hat als im Anfang.

In der Choralkantate zur Himmelfahrt Christi „Lobet Gott in seinen Reichen“ (1735) sucht die liebende Seele ihren Heiland festzuhalten: „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben“ (B. A. II, S. 28). In reicher Gebärdensprache drückt sich der Abschiedsschmerz aus. Der Sänger fällt

auf die Knie, hebt die verzweiflungsvoll ringenden Hände. Der Rhythmus ist durch den starken Affekt unregelmäßig. Daraus formt sich das Thema. Dann erscheint in den unison gehenden Violinen ein Affektbild, das in reichen Vorhaltbildungen die schmerzliche Sehnsucht darstellt. Auch das Thema selbst ist neben dem Bildlichen musikalisch eine schmerzvolle Klage. Das für Bach charakteristische Umdeuten der Terz der Dominante zur Dominantseptime der Unterdominante durch chromatische Erniedrigung bei „liebstes“ umschreibt die ganze Größe des Schmerzes.

Nachdem sich die Singstimme das Thema gestellt hat und anschließend in den Violinen das Affektbild erklingen ist, werden Thema in der Singstimme und Affektbild in den Violinen miteinander verflochten und führen so in schöner Steigerung zum Thema in der Dominante (e-moll). Damit leiten dann die Instrumente zum Mittelteil hinüber, der in einem wundervollen Bogen von e ausgehend das Affektbild (bei „ach ja, so bleibe doch“) und anschließend in den Violinen das Thema in h erreichend, dann das Gesagte bei der Textwiederholung sequenzierend, bei „ach ja, so bleibe doch“ das Thema an modulierenden Bruchstücken in den Violinen erkennen läßt und, einen Schluß in d mit dem Thema bestätigend, schließlich mit dem Nachsatz: „sonst werd ich ganz von Schmerz umgeben“ in die Tonika a zurückfindet und überraschend im Beginn der Reprise den Höhepunkt erreicht.

Will man Arien, die einen Menschen im Zorn schildern, von solchen, die eine zornige Rede enthalten, unterscheiden, so ergibt sich sogleich, daß eine solche Unterscheidung dialektisch ist und mithin nicht unbedingt überzeugend sein kann. Ich habe daher hier die Unterscheidung so getroffen, daß an dieser Stelle solche Arien behandelt werden, in denen eine zornige Rede in eine ganze Szene verflochten ist, alle andern aber in den dritten Abschnitt der Betrachtung verwiesen. Arien der ersten Art habe ich nur zwei auffinden können.

Die eine steht in der Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ (1724): „Schweig, aufgetürmtes Meer“ (B. A. XX, S. 16). Diese Arie ist vom musikalischen Standpunkt aus ein Konzert, in dem zwei Themen miteinander ringen, von denen bald das eine bald das andere die Oberhand gewinnt. Das eine wird in der Hauptsache von den Streichern vertreten und schildert das schäumende Brodeln des Meeres; das andere entsteht aus dem Anruf: „Schweig, schweig“ usw. und wird von zwei Oboi d'amore und dem Singbaß (Jesus) vertreten.

Der Kampf spielt sich zuerst in den Instrumenten ab. Das Thema der Streicher, fast durchweg in Oktaven, beginnt das Stück. Beim Anruf der Oboen beschränkt es sich erschreckt auf die erste Violine. Das Spiel geht eine Weile hin und her, bis die Oboen im 7. Takt an die allerbarrende Liebe Jesu erinnern, die ewig währt; damit gewinnen sie die Oberhand und zwingen die Bewegung in einer Kadenz völlig zur Ruhe.



Das erneute Aufschäumen des Meeres veranlaßt Jesus, selbst in die Handlung einzugreifen. Das Wechselspiel wiederholt sich in den verschiedensten Formen. Bei den Worten Jesu schweigt das Meer meistens ehrfürchtig, braust aber, sowie er geendet, jedesmal mit ungebrochener Kraft wieder auf. Das erwähnte Liebessymbol in den Oboen erscheint des öfteren, jedesmal eine Kadenz erzwingend, die durch die Entschiedenheit der akzentuierten Viertel in gutem Gegensatz zu der aufgeregten Sechzehntelbewegung steht. Der Text wird in zwei großen, gleichgebauten Anlagen durchgeführt und von den acht Takten des Vorspiels beschlossen. Der dramatische Höhepunkt erscheint beide Male bei den Worten „Sturm und Wind“, wo die Stimmen zu zwei Gruppen in Terzparallelen gekoppelt (Instrumentalbaß und Singstimme gegen Violine I und II) gegeneinanderlaufen, so daß es zu knirschenden Dissonanzen kommt. Eine Steigerung beim zweiten Erscheinen dieser Stelle ist wiederum durch erweiterte Lage erreicht.

Der Mittelteil arbeitet mit dem gleichen Material. Hier wird auch das Motiv, das ich als Liebessymbol bezeichnete, als solches deutlich im 8. Takt, wo es nach den Worten: „damit mein auserwähltes Kind kein Unfall je verlezet“ dreifach enggeführt wird. Ein interessanter Kunstgriff ist im 4. Takt die Verwendung des Themas der Streicher zur Kolorierung des Wortes „auserwählt“, es besagt natürlich soviel wie: trotz deines Lobens mein auserwähltes Kind. Gegen den Schluß hin wird ein Höhepunkt des Ausdrucks (nicht Zorn, sondern Mitleid und Liebe) erreicht: das chromatische „kein Unfall“ zu den weich geschwungenen Linien der Oboen. — Eine Generalpause bereitet darauf vor, daß der ganze Kampf noch einmal durchgeföchten werden muß.

Diesem Werk, dessen Entstehung Spitta 1724 annimmt, ist eine Arie der Kantate „Wo soll ich fliehen hin“: „Verstumme Höllenheer“, die aus der Zeit der letzten Choralkantaten stammt, im Aufbau völlig gleich. Der Gedankeninhalt ist ähnlich und zeigt Jesus im Kampf gegen das Heer der Hölle. War eben die Aufgabe zweier Oboen, Jesus als liebenden Heiland zu kennzeichnen, so ist es hier die Trompete, die als Attribut der Singstimme deren Hoheit und Würde charakterisiert. Im Anfang erscheint in den Streichern ein Affektbild für den Zorn „scharf, eilig, oft einschneidend“. Das ergibt die Analogie, da in den meisten Arien, deren Affekt der Zorn ist, eine ähnliche Figur als Affektbild erscheint. Die Trompete stellt das Thema, das wieder aus dem zornigen Anruf entsteht, auf. Die Triolen des 3. und 4. Taktes scheinen aus dem Worte „verzagt“ gewonnen und werden durch die wuchtigen drei letzten Achtel dieser Takte entschieden verneint. Dann entwickeln die Violinen im 6. und den folgenden Takten ein Kampfmotiv, hinein tönt sieghaft die Fanfare der Dreieinigkeit. Die letzten Takte des Vorspiels endlich scheinen ein Symbol des tropfenden Blutes Christi zu sein, was durch den Text des Mittelteils interpretiert wird. Die zwölf Takte spiegeln



also schon das ganze Geschehen: das vergossene Blut Christi bringt den Sieg über die Geister der Hölle.

Beim Eintritt der Singstimme schweigt alles ehrfürchtig; die kraftvolle Deklamation wird mit dem Instrumentalbau verhaft, so die Unerschütterlichkeit noch bekräftigend. Im weiteren Verlauf erscheint das Affektbild wieder; bei den Worten „du machst mich nicht verzagt“ bringt die Trompete die erwähnten Triolen. Schließlich kadenzirt die Singstimme zur Dominante, in der dann die zwölf Takte des Vorspiels erscheinen.

Der darauf folgende Abschnitt für die Singstimme ist um zwei Takte länger als der erste und in der Leidenschaft der Deklamation stark gesteigert. Die Intervalle des Themas werden geweitet, dann die eindrucksvolle Geste:



und wieder erscheinen, wo die Singstimme geendet, die Takte des Vorspiels, nun wieder in der Tonika B.

Der Mittelteil, der diesen gewaltigen Bau mit der Reprise verbindet, ist in großer Steigerung angelegt. Von g-moll mit dem Symbol des tropfenden Blutes ausgehend, führt der Singbau die Melodie von einer weicheren Mollinie drängend zu lebhafterer Deklamation, die Instrumente fallen ein, und der Zorn bricht wieder durch.

Noch einmal beginnt die Singstimme, diesmal ein wenig lebhafter, die Staccati in den Streichern sind jetzt voll gehaltener Spannung; nach dem Solo „es ist in Gott gewagt“ wird der Höhepunkt erreicht: denn die letzten drei Takte erinnern an den Sieg des Blutes Christi und werden in ihrer Wirkung durch die Singstimme erhöht. Nach der Kadenz nach d bereitet eine kurze Pause auf die Reprise vor.

## 2.

Die reflektierenden Arien sind in der Komposition zum Teil denen des vorigen Abschnittes sehr ähnlich, nämlich wenn sie Affekte enthalten, die zur Nachdenklichkeit neigen, wie Furcht und Schmerz. Der Gedanke an den Tod, die Furcht, den rechten Glauben nicht zu haben, geben dazu Anlaß. Davon verschieden ist die musikalische Behandlung der andern Affekte. Reflektierende Liebe, Freude, die aus Verachtung der Welt und resignierender Genügsamkeit entsteht, geben die musikalisch undankbaren Texte. Da sie gleichwohl in den Kantatendichtungen sehr häufig sind, mußte der Komponist sich zu helfen wissen.

Nach verfährt oft so, daß er den Text, der in diesen Fällen nur zu leicht in schales Geschwätz ausartet, ziemlich wenig berücksichtigt; er konzipiert aus dem Affekt ein Thema und führt es als Sonaten- oder

Suitensatz durch. Die Singstimme wird dabei entweder als Instrument mitbenutzt, oder sie wird in den instrumentalen Satz als aus der Deklamation entspringender Kontrapunkt eingefügt.

Der Zorn gehört im allgemeinen überhaupt nicht hierher; ein Beispiel paßte jedoch recht gut: die Arie der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (1723): „Fahr hin, abgöttische Zunft“ (B.G. XVIII, S. 211), in welcher der Sänger an die zornige Aufforderung eine Überlegung knüpft. — Eine derartige Überlegung hat nun häufig ein Ergebnis; so zum Beispiel heißt es in der genannten Arie: „soll sich die Welt gleich verkehren, will ich doch Christum verehren, er ist das Licht der Vernunft.“ Auf einem solchen Schluß kulminiert natürlich die musikalische Bewegung, was nach der beobachteten wohldurchdachten Entwicklungstechnik Bachs durchaus folgerichtig ist. Das Interessante dabei ist, daß Bach sich in der Absicht, den Höhepunkt einmalig prägnant herauszuarbeiten, in keiner Weise durch den wiederholten Text stören läßt; die entscheidenden Worte werden nur einmal am Schluß der Entwicklung musikalisch interpretiert. Da dies bei der genannten Arie besonders auffällig ist, mag sie hier gleich im Anfang analysiert werden.

Diese Arie für Baß wird von einer Trompete und Streichorchester begleitet. Die Trompete, sonst von Bach als Symbol der Hoheit verwendet, verleiht den Worten des Redners Nachdruck durch ihre Würde und gibt auch gleich anfangs das aus dem Affekt konzipierte Thema. Die Streicher führen dazu einen Kontrapunkt in schnellen Pyrrhichien, einem Versfuß, den Mattheson als feurig bezeichnet und der hier anscheinend als Kampfmotiv gedacht ist.

Ehe die Singstimme das von der Tromba gegebene Thema aufnimmt, bringt sie eine Ausmalung des „Fahr hin“ in Triolen, damit das wenig würdevolle Dahineilen der „abgöttischen Zunft“ charakterisierend. Daran anschließend stellt sie sich das Thema, worauf die Instrumente, die inzwischen geschwiegen haben, ihre Themen wieder aufnehmen. Die Trombe wirft ein paar Mal die erwähnten Triolen in die Diskussion, bis dann die Singstimme mit dem Thema einsetzt, damit auf die ersten Takte des Vorspiels zurück kommt und nun durch ihre Worte interpretiert und steigert.

In dem Mittelteil, der dann folgt, zeigt sich mit aller Deutlichkeit, wie Bach das Ergebnis der Überlegung, das in der Anlage zweimal gesagt wird, einmalig als Schlußsteigerung in der musikalischen Entwicklung zum Ausdruck bringt: so wird die Ausmalung des Wortes „verkehren“ auf „vereheren“ sequenziert, wiewohl es dem Sinn des Wortes widerspricht, und während der Satz zu Ende gesprochen wird: „er ist das Licht der Vernunft“, ruft die Trombe: „Fahr hin, abgöttische Zunft“. Nun folgen vier instrumentale Takte, die durch den Orgelpunkt in der Trompete, der zu dem Thema tritt, die Spannung außerordentlich steigern. Dann beginnt die Singstimme wieder: „sollt sich die Welt



gleich verkehren“ (ausgemalt wie oben) und bringt erst jetzt das Resultat: „will ich doch Christum verehren“, dessen Ausmalung von der Freudigkeit bestimmt ist. Die begleitenden Streicher bringen dazu die überraschende Akkordfolge:



So scheint ein überirdisches Licht zu erstrahlen; der Sänger gelangt mit den oft wiederholten Worten: „er ist das Licht der Vernunft“ zu einem frommen Staunen, so daß er sich bis in ein weiches Adagio hineinverliert. — Mit einem scharfen Ruck wenden die Instrumente nach kurzer Pause zur Reprise, die dem Hauptteil gegenüber dahin verändert ist, daß die Singstimme nach der Kolorierung des „Fahr hin“ gleich fortfährt, die Bewegung noch einmal bis zu einer Fermate steigert und in einem Solo die Worte ein letztes Mal sagend, in der Kadenz kulminiert. Dann beschließen die Takte des Vorspiels das Stück.

In der Kantate „Ich glaube lieber Herr“ (um 1731) schildert ein Tenor seine Furcht, sein „zweifelhaftig Hoffen“ so ausdrucksvoll, daß der Unterschied zu einer Arie, deren Affektausdruck nicht wie hier aus der Reflektion herrührt, kaum zu bemerken ist (B.A. XXIII, S. 244). Das Thema, vom Streichorchester vorgetragen, entsteht aus dem Affekt; das machen der chromatisch absteigende Baß und der stockende Rhythmus deutlich. In der 1. Violine wird ein Bild des bohrenden Schmerzes entwickelt<sup>1)</sup>. Die Singstimme widmet sich ganz ihrer ausdrucksvollen Deklamation, die sie durch Bilder des „wanken“ und „zweifeln“ (sie sind durch triolische Bewegung symbolisiert) anschaulich gestaltet. Auffallend ist die Behandlung des Orchesters, das den Sänger zeitweilig begleitet, dann aber plötzlich aufhört, während nun der Baß das schmerzvolle Bild der 1. Violine übernimmt.

Die erste Textgruppe führt die Harmonie zur Dominante h, auf welcher das viertaktige Vorspiel wiedererscheint. Die zweite Textgruppe ist breiter angelegt: sie führt die Harmonie von der Dominante ausgehend in reicher Modulation zur Tonika zurück und wird vom Vorspiel beschlossen. Der Mittelteil beschreibt eine eigenwillige, dramatische Kurve, die zwei Höhepunkte erreicht. Anfangs beginnt die Singstimme in

<sup>1)</sup> Ich mache auf die Verwandtschaft dieses Bildes mit denen, die in der Matthäuspassion für die Geißelung verwendet sind, aufmerksam: B.G. IV, S. 155, 206, 207 f., 216. Im ersten Falle die Arie: „Geduld, Geduld“, die im Instrumentalbaß mit Bildern für das Kreuz und für die Geißelung abwechselt; dann das Rezitativ: „Erbarm es Gott“ und die anschließende Arie: „Können Tränen meiner Wangen“ und endlich die Arie: „Komm, süßes Kreuz“.



scheinbarer Ruhe: „des Glaubens Docht glimmt kaum hervor“, das Orchester antwortet mit dem Thema; nun steigert sie durch Sequenz und einige Verzierungen, die den Affekt unterstreichen: „es bricht dies fast zerstoßne Rohr“, das Orchester antwortet wie eben, auch eine Stufe höher; und nun treibt sie die Bewegung auf den Höhepunkt des Ausdrucks: „die Furcht macht stetig neuen Schmerz“, den sie mit der Ausmalung des Wortes „Schmerz“ erreicht: zu dem Orgelpunkt in der Singstimme erscheint das Schmerzbild in der 1. Violine und zaghaftes Pochen in den anderen Streichern; in dieser Ausmalung läuft sich die Bewegung in einer Fermate auf dem Dominantseptakkord von *fis-moll* fest. Dann leitet die Singstimme, mit den wiederholten Worten *fis* nur streifend, nach *h6*; ihr antwortet ein wilder Schmerzausbruch des Orchesters, das dann entschieden nach *fis* kadenziiert.

Diese Entwicklung durch eine zweite zu überbieten, war im Ausdruck unmöglich. Aber Bach meisterte die Aufgabe, indem er erstens die Bewegung dadurch beschleunigte, daß er die Bemerkungen des Orchesters ausließ, wodurch die Steigerung rascher vor sich geht; die Singstimme erreicht in derselben Weise den Orgelpunkt auf „Schmerz“, das Bild dafür liegt jetzt im Bass; zweitens bedient sich Bach eines rhetorischen Kunstgriffes, um in der Koloratur den endgültigen Höhepunkt zu erreichen. Er verwendet nämlich den *locus causae efficientis* und erhöht dadurch die Wirkung, da zu dem starken Ausdrucksgehalt der Musik ein Hinweis auf die Ursache des Schmerzes durch die Triolen tritt, die vorhin das Zweifeln und Wanken symbolisiert hatten. — Abschließend führt er mit einer letzten Wiederholung der Worte zur Kadenz und bereitet damit die Reprise vor.

In einer Arie der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (um 1740): „Empfind ich Höllenangst und Pein“ (B. G. I., S. 86) ist der Ausdruck weniger leidenschaftlich, weil der Sänger diese Worte eigentlich nur wegen des Gegensatzes zum Folgenden sagt. Das Thema, das der Instrumentalbass anfangs vorträgt, ist nach dem Affekt gebildet. Das geht aus den dissonanten Intervallen hervor; der Rhythmus ist aber ein gefestigtes Schreiten und schwächt daher die Wirkung ein wenig ab. Die Singstimme (Bass) nimmt das Thema auf und, sich zunächst ganz dem Ausdruck der Worte überlassend, wiederholt sie immer steigierend „Höllenangst und Pein“. Dann bringt sie ganz unerwartet den Gegensatz: „doch muß beständig in dem Herzen ein rechter Freudenhimmel sein“. Als klüger Psychologe läßt der Sänger den Hörer erst im Ungewissen über das, was er zu sagen gedenkt. Er beginnt die Worte „doch muß be(ständig)“ scheinbar mit dem Thema, läßt dann aber den Gegensatz erkennen und erreicht alsbald die beglückenden Sequenzen auf „Freudenhimmel“, eine Figur, die aus dem Lachen gewonnen scheint. Dann wird die gleiche Entwicklung in der Durparallele A, wobei aber durch auffällige Neigung zur Mollseite der helle Charakter getrübt ist,

wiederholt; da dem Hörer der Gedankengang nun vertraut ist, verzichtet der Sänger darauf, bei der Wendung zum Gegensatz eine ähnliche Wirkung erzielen zu wollen wie oben. Der Instrumentalbau beendete den Hauptteil mit dem Thema, gleichsam als Rück Erinnerung.

Der Mittelteil arbeitet mit allen Mitteln der Deklamation: Das eindrucksvolle Nachhobenweisen bei „Jesu“, zu dem das absteigende „darf nur“ die Vorbereitung ist, das plastische „Namen nennen“, die Chromatik zur Ausmalung der „Schmerzen“ und das Bild für den „leichten Nebel“. Das alles ist sehr anschaulich ohne jedoch die melodische Linie zu belasten dargestellt. Hierauf erinnert das Continuo wieder an das Thema und führt zu einer Wiederholung des Textes. Eine letzte außerordentliche Steigerung wird hier wieder mit Hilfe der Topik erreicht, indem sich in der Koloratur auf „trennen“ das Bild, das im Hauptteil als Symbol für „Freudenhimmel“ verwendet wurde, spiegelt. Das Trennen wird hier also durch seine Wirkung dargestellt (*locus causae finalis*). Nach einer ganztaktigen Generalpause folgt die Reprise, die den ganzen Hauptteil wiederholt.

Schließlich sei noch ein Beispiel aus der Zeit um 1716 angeführt: „Hilf Jesu, hilf“ aus der Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (B.G. XXX, S. 219). Die Arie ist im Affekt eine Mischung aus Liebe und der Furcht des Bittenden. Beides erschien Bach jedoch nicht überzeugend genug, das Thema daraus zu formen. Er stellt das Brennen vor Liebe in einem Flammensymbol dar, übernommen vom Violoncello, das die Achtelbewegung des Continuo in Triolen auflöst. Die Furcht kommt in gelegentlichen Unterstreichungen der Deklamation, etwa jedesmal bei „bekenne“, zur Geltung. Das Thema selbst aber zieht Bach aus einem Motiv, das für die ganze Kantate von Wichtigkeit ist. So heißt es im 1. Satz (Chor):

Takt 6 Tromba Arie

Be - rei - te dir Je - su

und daraus entwickelt sich das Thema der folgenden Arie: „Bereite dir Jesu noch ich die Bahn.“ In deren Kadenz erscheint dieses Motiv:

Takt 17 Schluß

Gna - de mich an it - zo die Bahn Gna - de mich an

Außerdem ist im Choral bei den ersten Violinen das gleiche Motiv in triolischer Bewegung jedesmal Kadenz bildend:

Violino I col Oboi



So in den Takten 7, 16, 23, 31, 38, 45 (in a), 59 und 70.

Um dieses Motiv nun, das als Anapäst (wie im Chor oder in der genannten Arie) und ebenso in der gigueartigen, triolischen Bewegung eine freudige Stimmung ausdrückt, hier der Furchtsamkeit anzupassen, nimmt Bach ihm den Schwerpunkt. Das fünfstaktige Thema erreicht erst in der Kadenz einen Schwerpunkt:



Aus diesem Material, das in seiner Schlichtheit zunächst wenig musikalische Möglichkeiten verspricht, entwickelt Bach, das erwähnte Flammensymbol hinzunehmend, die Arie. Der Eintritt der Singstimme (Tenor) bringt die erste Steigerung durch Imitation mit dem Baß. Sie spinnt die Linie über zehn Takte aus und erreicht die Dominante, auf der die Takte des Vorspiels erscheinen. Nun gibt der Text ein Konfliktmoment: „in Wohl und Weh, in Freud und Leid“; die gegensätzlichen Worte werden herausgearbeitet, im weiteren Verlaufe wird a-moll erreicht und jetzt kehrt die Bewegung der absteigenden Achtel (Takt 2 u. ä.) in eine aufsteigende bei den Worten: „daß ich dich meinen Heiland nenne“. Wir dürfen darin die musikalische Komplikation sehen. Das Wort „Heiland“ bekommt eine lange Koloratur, die aus der Freude gewonnen ist, und in der langgehaltenen Note auf die Ewigkeit des Heilands hinweist.

Anschließend kadenziiert der Baß nach d und erreicht damit die Kulmination; im selben Takt wirft er die Bewegung herum — er hatte die Aufwärtsbewegung der Singstimme auch mitgemacht — und führt die Harmonie mit großer Entschiedenheit zur Subdominante. Die Singstimme führt aber mit der Koloratur auf „brenne“, in der sie erstmalig die Triolen übernimmt, wieder zu einer Steigerung; sie leitet zur Tonika und erzwingt mit Hilfe der Topik (*locus causae efficientis*) einen rhetorischen Höhepunkt bei der zweiten Koloratur auf „brenne“; sie übernimmt hier nämlich eine Figur des freudigen Lachens aus der Koloratur auf Heiland. Dann läßt auch sie die Bewegung absinken und folgt willig dem Baß, als dieser wieder an das Thema erinnert. — Während das Instrument hier also einen dramatischen Bogen betont, führt die Singstimme auf eigenwillige Bahnen, die sie aus dem Text gewinnt; sie arbeitet also nach rhetorischen Gesichtspunkten.

Trübe Gedanken, die des Kleingläubigen Seele heimsuchen, äußern sich nicht nur in Furcht und Verzweiflung, sondern auch in Schmerz und Trauer. Um dem Hörer seine Leiden recht anschaulich zu beschreiben, verwendet der Sänger Gleichnisse und verzichtet dabei teilweise ganz



auf deklamatorische Effekte und widmet sich einzig dem Gestalten seines Bildes. Eine solche Arie findet sich in der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (1714): „Wäche von gesalzenen Zähren“ (B.G. V, S. 16). Streichorchester und Singstimme wirken zusammen, das unendlich trübe Bild zu zeichnen. Die schmerzvollen Harmonien, die faurbourdonartige Führung der Stimmen charakterisieren den Affekt. Das Bild wird in schönem, harmonischem Bogen durchgeführt und bestreitet den Hauptteil. Der Mittelteil beginnt mit vier Takten allegro (un poco), in denen die Singstimme die plötzlich lebhaft springenden Wellen (in der Koloratur auf „versehren“) schildert, Bratsche und Bass zeichnen das Rollen der großen Bogen und in den Violinen wird das hin- und hergeworfene Schifflein abgebildet, das tiefer und tiefer sinkt, bis schließlich beim Eintritt des Adagio die Wasser darüberhingleiten.

Nun gibt sich der Sänger ganz dem leidenschaftlichen Ausdruck hin; von dem Bilde des Themas ausgehend gerät er in freiere Deklamation und erreicht mit dem locus causae efficientis den Höhepunkt, aber nicht durch einen thematischen Hinweis, sondern er zieht den Text selbst heran: „Wäche von gesalzenen Zähren“. Mit ihnen gelangt er auf den Höhepunkt des Ausdrucks und erhält damit gleichzeitig einen Anknüpfungspunkt zur Reprise.

Eine andere Schattierung des gleichen Affekts ist der Gedanke an den Tod. So heißt es in der Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben“ (1725): „Was willst du dich, mein Geist entsetzen, wenn deine letzte Stunde schlägt“ (B.G. I, S. 224). Der Sänger stellt sich seine Todesstunde vor, er hört das Läuten der Totenglocke (die Vizzikati im Bass). Das Thema, das eine Oboe d'amore gibt, ist ein den Affekt bezeichnendes, seufzendes Siziliano; die folgenden Sechzehntel sind aus dem ersten Chor übernommen, wo sie die Worte „meine Zeit läuft immerhin“ mit einem Bilde interpretierten. Nachdem das schwermütige Bild eine Weile ausgeführt worden ist, beginnt die Singstimme, das Thema aufnehmend, sehr ausdrucksvoll zu deklamieren. Sie schwankt zwischen dem Entsetzen, das ihr der Gedanke einflößt, und der Überlegung, daß ihre Furcht nicht gerechtfertigt sei. So versucht sie nach dem schmerzvollen Thema ihre Stimme zu festigen (Takt 6 nach Eintritt des Tenors), springt aber doch plötzlich in neuer Angst in die Septime und nimmt das Thema wieder auf, bis sie bei der Wiederholung des „wenn meine letzte Stunde schlägt“ sich faßt und vom Schlagen der Glocke erzählt. Die Ausdeutung des „schlägt“ stellt das Pendel einer Uhr dar; jeder Ausschlag wird von der Singstimme und der Oboe markiert, während im Bass die Glocke weiter tönt. Dann überdenkt der Sänger das Gesagte nochmals in mehr gemäßigtem Ausdruck und gelangt in der Kadenz zur Durparallele der Tonika cis.

Im folgenden werden Thema und Bild mit der Vorstellung des Reigens verquickt. Der Sänger widmet sich ganz der Deklamation und

der Ausmalung einzelner Wörter; „tausend“ wird durch eine lange Sechzehntelkoloratur und „Ruhstatt“ bei der Wiederholung des Textes durch einen Orgelpunkt über zwei Takte symbolisiert. Die Harmonie wird in schönem Bogen von E über h und gis nach cis zurückgeführt, das schon bei der Wiederholung des „mein Leib neigt täglich sich zur Erden“ erreicht wird. Dann neigt sie sich der Unterdominantsseite zu, bis sie endgültig die Tonika findet, in der die Takte des Vorspiels das Stück beschließen.

In späteren Arien dieser Art werden ähnliche Symbole verwendet; anders ist aber die Einstellung zum Text. Nicht die Furcht vor dem Tode, die gänzlich verzweifelnde Klage bestimmt die Wahl des Themas, vielmehr kommt es Bach jetzt darauf an, den Schmerz in einer verklärten Innigkeit darzustellen. In der Arie der Kantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (1740): „Die Seele ruht in Jesu Händen“ (B.G. XXVI, S. 147) hören wir wieder aus dem Bass die Totenglocke rufen. Das Zeitsymbol ist aber wesentlich verändert. Sie wird nicht als geschäftig dahineilend dargestellt, sondern in klopfenden Achteln, die zwei Flöten übernehmen, gleichsam als atemlose Stille, in der man nur den eigenen Herzschlag hört. Damit begegnen wir einem Todessymbol, das von vielen Komponisten gern verwendet wurde; ich erinnere nur an Klärchens Tod aus Beethovens Egmontmusik. Auch bei Gluck und, um auch einen älteren Meister zu nennen, schon bei Schürmann findet sich dieses Symbol. — Die Oboe ist in dieser Arie Attribut der Singstimme; sie gibt das Thema und bildet in bewegter Linie mit reicher Gebärdensprache den Affekt ab. Im Gegensatz dazu fließt die Melodielinie des Sopran ganz ruhig dahin; nur bei der Steigerung zum Mittelteil hin wird seine Sprache leidenschaftlicher.

Bei den Worten: „ach ruft mich bald, ihr Sterbeglocken“ tritt zu den bisher verwendeten Instrumenten ein Streichorchester hinzu, das das Klingeln der angeredeten Glocken schildert. Die Deklamation ist jetzt fast ganz aus rhetorischen Figuren gebildet; exclamatio („ach“ und „bald“), repetitio mit emphasis und climax („zum Sterben, zum Sterben“) und häufige tmesis wirken zusammen, die Bewegung auf einen Höhepunkt zu führen, der mit einem Solo der Oboe, während plötzlich das ganze Orchester schweigt, erreicht und dann von der Singstimme mit den Worten: „weil mich mein Jesus wiedererweckt“ interpretiert wird. Dann leiten dieselben Worte zur Kadenz auf der Dominante, und eine längere Pause bereitet die Reprise vor<sup>1)</sup>.

1) Nach meiner Ansicht darf, obwohl die Singstimme die Tonika nicht erreicht hat, nur das instrumentale Vorspiel wiederholt werden und nicht, wie die Bachausgabe angibt, der ganze erste Teil. Einmal würde der einseitliche dramatische Aufbau zerstört, dann aber würde das Nachspiel in dieser Form nicht als Nachspiel berechtigt sein, weil es erstens sehr kurz (2 Takte) ist, zweitens in ihm neue Gedanken erscheinen, die nur in Beziehung auf den folgenden Mittelteil verständlich sind.



Der resignierenden Freude gibt eine Sopranarie der Kantate „Falsche Welt, dir traue ich nicht“ (1730) Ausdruck: „Immerhin, immerhin, wenn ich gleich verstoßen bin“ (B.G. XII, S. 38). Violinen und Baß (Fagotto, Organo e Continuo) stellen ein spielerisches Thema im Wechselgesang auf und gelangen nach vier Takten zu einem Halbschluß, dem eine Generalpause folgt. Dann wird das Thema umgekehrt, weiter ausgesponnen, imitierend verarbeitet; es gelangt endlich zu einem leichten Dahineilen in Anapäst, wobei die Bewegung in einen Tanz über den Baß, der die falsche Welt als Schlange darstellt, übergeht. Das Thema der Singstimme entsteht aus dem Anapäst: „immerhin“, im übrigen konzipiert sie die ganze Linie ihrer Melodie aus der Deklamation, teils thematisch mit den Instrumenten arbeitend, teils als Kontrapunkt in das Konzert hineingeflochten.

Hier begegnet uns eine rhetorische Form, und fast alle Konzertsätze Bachs sind so oder ähnlich angelegt. Dieses Formschema ist kein so einheitlicher Bogen, wie die bisher beobachteten Schemata. Durch das häufig begonnene Thema, das jedesmal neue Gedanken entwickelt, erscheint dieses Schema mehr als Reihung, wiewohl es natürlich innerhalb eines großen Modulationsbogens zur Einheit zusammengefaßt ist. Der Sinngehalt einer solchen Anlage wird am ehesten verständlich, wenn man wieder ein Analogon aus der Rhetorik heranzieht; ich darf daher kurz auf die Anweisungen der Alten über den Aufbau einer Rede eingehen.

„Nun verlangen sie, man solle den Anfang so einrichten, daß man sich den Hörer geneigt, gelehrig und aufmerksam stimme; dann soll man den Tatbestand erzählen, und die Erzählung soll wahrscheinlich, übersichtlich und kurz sein; dann soll die eigentliche Themastellung erfolgen, wobei wir unseren Standpunkt durch Gründe und Beweise stützen . . . Darnach verlangen einige den Abschluß der Rede und etwas wie ein Nachwort; andere schlagen zur Verschönerung und Steigerung des Effekts erst eine Abschweifung vor, dann erst sollen Abschluß und Nachwort folgen.“ (Cicero, De oratore II, 80.)

Eine gewisse Ähnlichkeit vieler Arien mit diesem Formschema ist ziemlich auffällig: das instrumentale Vorspiel bildet die Einleitung, der erste Abschnitt der Singstimme macht mit den zu behandelnden Gedanken vertraut, im mittleren Teil wird er durchgeführt, wo im vorliegenden Beispiel: „ist die falsche Welt mein Feind, o so bleibt doch Gott mein Freund, der es redlich mit mir meint“. Eine Abschweifung führt Bach nur selten in die Disposition ein. Hier liegt allerdings eine solche vor, denn die Wiederholung des Textes bringt ganz neue Gedanken in den Violinen, alle rhythmischen Möglichkeiten werden erörtert, bis schließlich die Unterdominante erreicht wird; in dieser erfolgt die Reprise als Abschluß, der die Harmonie zur Tonika zurück-



leitet. Das Nachwort bildet die Wiederholung des Vorspiels. Der Höhepunkt liegt hier in der Abschweifung; wo diese fehlt, wird er im Abschluß herausgearbeitet, wie es auch die Redner verlangen. Die Berechtigung der Bezeichnung „rhetorisches Formschema“ ist damit erwiesen; natürlich kann es sich hier nur um ein ungefähr Entsprechendes handeln, und es liegt mir fern, eine Identität herauskonstruieren zu wollen.

In einer Arie der Kantate „Wer mich liebet“ (1716) ist dieselbe Überlegung weniger entsagend: „Die Welt mit ihren Königreichen“ (B.G. XII<sub>2</sub>, S. 166). Auch hier ist das affektgegebene Thema konzerant verwendet, und die Deklamation muß sich den spielenden Formen der Sechzehntel fügen. Erst in der Kulmination, die mit den Worten: „ach, ach Gott!“ erreicht und durch exclamation und tmesis unterstrichen wird, macht sie sich ganz davon frei und geht auf die Bedeutung der einzelnen Wörter ein. Die rhetorische Form der Anlage ist wieder unverkennbar, zumal der Eindruck hier nicht durch einen Da-capotext gestört wird.

Schließlich sei noch ein Beispiel aus der späteren Zeit herangezogen, das Duett: „Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt“ aus der Kantate „Meinen Jesum laß ich nicht“ (um 1740) (B.G. XXVI, S. 78). Ein schnell dahinlaufendes Thema im  $\frac{3}{8}$ -Takt wird vom Continuo vortragen, dann vom Sopran aufgenommen und endlich vom Alt in der Quinte beantwortet. Die Sprache steht ganz im Dienste des musikalischen Flusses, und so darf dieses Stück als echter Suitensatz gelten. Deshalb kam es Bach hier auch weniger auf die Entwicklung einer einheitlichen Linie an, vielmehr baut er eine wohlgesetzte Da-capoform und zwar so, daß der Hörer nicht umhin kann, sie als solche zu bemerken. So beginnt er den Mittelteil, nachdem er den Hauptteil in A geschlossen, unvermittelt in Cis und endet ihn in cis, so daß die Reprise fast ebenso überraschend einsetzt.

Musikalisch am wenigsten dankbar sind, wie erwähnt, die Terte, die sich mit der Liebe zum Heiland beschäftigen. Denn sie sind es, die unter Verzicht auf Intuition allein durch Technik zu meistern sind. Daher können wir an ihnen auch am besten ablesen, mit welchem Geschick sich Bach der ars inveniendi zu bedienen wußte. Die Genialität, mit der er das Thema der Arie: „Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfassen“ aus dem in der gleichen Kantate verwendeten Choral: „Befiehl du deine Wege“ herauszieht, ist bewunderungswürdig. Er schneidet zweimal fünf Noten heraus, vertauscht sie, verkürzt die zweite Gruppe zu Achteln, verpflanzt sie in den  $\frac{3}{4}$ -Takt, und das Thema, in dem der Choral beim Hören allein durch die rhythmische Verschiebung schon nicht mehr bemerkt wird, ist fertig (Kantate: „Komm du meine Todesstunde“. 1715. B.G. XXXIII, S. 10):

Choral 2 1

Tenor 1 2 3

Mein Ver = lan = gen mein Ver = lan = gen ist

Aus diesem Thema wird der Hauptteil entwickelt. Hierbei erscheint nun weniger die Technik bei der Konstruktion des Themas so bewundernswert, als vielmehr die echte Musikalität und die ihm innewohnenden kontrapunktischen Möglichkeiten.

Der Mittelteil zieht aus dem Metrum der Worte (es kann als *Ionicus a minori*  $\cup\cup--$  oder als Päon der dritten Form  $\cup\cup\cup$  aufgefaßt werden) „ob ich sterblich, Asch und Erde“ einen breit und stark dahinströmenden Rhythmus; mit den Worten: „dennoch gleich den Engeln prangen“ wird beide Male eine rhythmische Verwicklung erreicht, indem  $\frac{3}{4}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Bewegung wechseln; und das bringt mit seiner Lebhaftigkeit einen guten Gegensatz zu der weicheren, durch häufige Synkopen, die das Wort „verlangen“ bedingt, rhythmisch unbestimmteren Bewegung des Hauptteils.

Aber auch in ganz anderer Weise läßt sich aus einem Choral ein Thema entwickeln. So verwendet Bach in der Kantate „Du sollst Gott, deinen Herren lieben“ (1725) das Tetrachord der phrygischen Kadenz des Chorals: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ *d, c, b, a*, das am Schluß der ersten, dritten und letzten Verszeile erscheint, und formt daraus nach dem Affekt ein Thema. Auf die Beliebtheit des Tetrachords zur Konstruktion von Themen hat Reinhard Dypel in seiner Abhandlung über „das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten“ im *Bachjahrbuch* 1918 ausführlich hingewiesen; hier begegnet ein weiteres und durch dreifache Parallelführung besonders auffälliges Beispiel dafür:

Diese Arie („Mein Gott ich liebe dich von Herzen“, B.G. XVIII, S. 246) ist in ihrem Gefüge allein von den Instrumenten bestimmt. Die Singstimme (Sopran), die ihre Melodielinie aus dem Thema gewinnt, ist als Kontrapunkt in die Linien der Instrumente hineingeflochten und, wiewohl sie das Stück durch ihre ausdrucksvolle Deklamation steigert, für den Aufbau der Arie von untergeordneter Bedeutung. Die Form ist rhetorisch. Der achttaktigen Einleitung folgt die Erzählung: „Mein Gott . . .“, in deren zwölf Takten die Violinen ihre Bewegung erst von c und e nach d und h führen. Darauf kadenzieren Baß und Sopran nach e-moll, und damit beginnt die Durchführung; die Takte des Vorspiels erscheinen unter Vertauschung der beiden Oberstimmen in der neuen Tonart, dann beginnt die Singstimme: „laß mich doch dein Gebot erkennen und in Liebe so entbrennen, daß ich dich ewig lieben kann“. Dieser Abschnitt umfaßt 21 Takte; nachdem die Violinen das Thema geendet, beginnt die Singstimme ihre Worte eindringlich zu deklamieren; sie betont erst das „dein“ sehr stark durch Führung der Linie nach g“, dann bringt sie das „Gebot“ in zwei verschiedenen Ausdeutungen und kadenziert schließlich nach D; im folgenden malt sie das „entbrenne“ durch eine lange Koloratur aus und führt mit dem Orgelpunkt auf „ewig“ zur Kadenz nach h. Nun folgt in der Textwiederholung der Abschluß; mit einer letzten Steigerung zur Koloratur auf „ewig“, die mit dem Orgelpunkt beginnend zum Flammensymbol übergeht und, auf das Bezweckte hinweisend, wieder mit Hilfe der Topik einen Höhepunkt erreicht, leitet die Singstimme in die Kadenz zur Tonika zurück, worauf der Epilog der Instrumente das Stück beschließt.

Aus der dritten oder vierten Zeile des Chorals: „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ ist das Thema des einen Duetts der Kantate 33 (um 1740) gewonnen: „Gott, der du die Liebe heißt“ (B.G. VII, S. 106)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Choral' and the bottom staff is labeled 'Oboe II'. Both staves are in G major (one sharp) and 3/4 time. The Choral staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The Oboe II staff begins with a treble clef and a common time signature, followed by a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Durch rhythmische Verschiebung, andere Kadenz und durch Parallelführung in Serten ist das Thema dem Affekt angepaßt. Tenor und Baß führen es rhetorisch durch. Der Text, der als achtzeilige Choralstrophe angelegt ist, bedingt einen besonderen Aufbau. Nach dem einleitenden Vorspiel stellen sich beide Singstimmen das Thema und beginnen im 25. Takt mit dem Vortrag; mit den Worten: „ach entzünde meinen Geist“ in eine imitierende Bewegung übergehend, beginnen sie das Gesagte durch Figuren: „ach, ach, ach“ und Wortausmalung: „entzünde“ lebendig zu gestalten. Die Bedeutung der lebhaften Baßfigur, die



schon bei der Aufstellung des Themas erschien und unverständlich war, wird klar bei den Worten: „laß zu dir vor allen Dingen meine Liebe kräftig dringen.“ Das Motiv symbolisiert nämlich das Verbum „dringen“, was durch die Übernahme des Motivs durch die Oboen noch deutlicher wird.<sup>1)</sup>

Bei der Wiederholung des oben genannten Textes stellt Bach nicht die Lebhaftigkeit der Handlung dar, sondern bildet die Bedeutung des Wortes selbst ab, indem er alle Wörter, die einen Akzent tragen durch Synkope in den nächsten Takt eindringen läßt. Die nächsten beiden Zeilen des Textes: „gib, daß ich aus reinem Triebe, als mich selbst den Nächsten liebe“ unterstreichen den Affekt durch Terz- und Sextkoppelung der Stimmen. Dieser Text wird dreimal gesagt; das erstemal bestimmt das Thema die Bewegung, beim zweiten Mal imitieren die Stimmen einander und erreichen beim letzten Mal eine Achtelbewegung in Terzparallelen. Bei den letzten beiden Zeilen des Textes endlich: „Stören Feinde meine Ruh, sende du mir Hilfe zu“, beginnen die Stimmen mit einer Schilderung des „stören“, ein Bild, das von allen vier Stimmen (Tenor, Baß, Oboe I, II) im Abstände von je zwei Takten aufgenommen wird, bis die Bewegung zu den langgehaltenen Noten zur Ausmalung des „meine Ruh“ übergeht, schließlich das Thema in der Tonika bei der letzten Zeile wiedererreicht und dann vom Epilog der Instrumente beschlossen wird.

## 3.

Arien, die inhaltlich einer Rede ähneln, behandeln natürlich, der Natur der Kantate entsprechend, Dinge geistlicher Art; und so sind es Reden eines Seelenhirten, die diesen in allen seinen Funktionen zeigen: als Mittler Gottes, der für Gottes Lob und Ehre spricht, als Warner und Hüter des göttlichen Gesetzes oder auch als Tröster im Leid, der von des liebevollen Vaters Hilfsbereitschaft und Milde erzählt.

Bei diesen Arien die bisher gewählte Reihenfolge nach Affekten beizubehalten, ist wenig zweckmäßig, denn die affektvolle Schilderung ist hier nicht mehr Selbstzweck, wie in den bisher behandelten Beispielen, sie ist vielmehr das Mittel, das Gemüt des Hörers zu rühren.

<sup>1)</sup> Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß es nicht richtig ist, wenn man wie Schweitzer (J. S. Bach, S. 501) dergleichen Bassmotive ausschließlich als Affektbild der Freude annimmt. Gerade in dem von ihm zitierten Beispiel: „Fürchte dich nicht“ aus der Kantate 88 ist das Motiv eine Darstellung des Wortes „fahen“ und nimmt deutlich Bezug auf den 2. Teil der 1. Arie dieser Kantate, in der das Jagdgetümmel dargestellt wird. Das Motiv dient Bach überhaupt zu Schilderungen von lebhaften Handlungen wie Jagen, Treiben. Ganz eindeutig geht das aus einer Arie der Kantate 45 hervor, in der das Motiv bei den Worten: „Teufel ausgetrieben“ von der Singstimme zur Ausmalung des Verbuns verwendet wird (B.G. X, S. 177).

Denn darauf kommt alles an, soll die im Text oft recht trockene Moralpredigt ihren Zweck nicht verfehlen; und der Redner wird daher in diesen Fällen anders verfahren, als in Darstellungen, die eine affektvolle Darstellung ohne weiteres ermöglichen. Ein Affekt nimmt hier eine Ausnahmestellung ein, der Zorn; denn der Redner, der selbst von ihm erfüllt ist, beabsichtigt nicht, ihn dem Hörer mitzuteilen, vielmehr will er in diesem das Gegenteil, die Furcht erregen. Diese Arien nehme ich daher hier vorweg, da sie gleichzeitig einen guten Übergang zu den wirklichen Reden bilden, in denen noch einiges Neue begegnen wird.

In der Kantate „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“, die 1715 entstanden ist, begegnet uns eine Arie, in der der Redner voll Zorn den Menschen an sein Gewissen erinnert: „Wer bist du? frage dein Gewissen“ (B.G. XXVIII, S. 43). Der Instrumentalpaß beginnt mit der typischen Affektfigur des Zorns und geht im vierten Takt in eine lebhafteste Sechzehntelbewegung über. Die Linie der Singstimme (Baß) entwickelt sich aus der Sprache und auch die Form der Arie ist rhetorisch. Das liegt schon im Aufbau des Textes. Der Einleitung des Continuo mit obligatem Fagott folgt die Erzählung: „da wirst du sonder Heuchelei, ob du, o Mensch, falsch oder treu, dein rechtes Urteil hören müssen“. Während der fast rezitativischen Deklamation führt das Instrument eine ähnliche Entwicklung durch wie in der Einleitung und gelangt zur Dominante. Nach vier Takten beginnt die Singstimme mit der Thematik die Beweisführung: „frage das Geseze, das wird dir sagen wer du bist: ein Kind des Zorns in Satans Neze“. Die Antwort wird durch ein dreitaktiges Zwischenspiel (Thema in der Subdominante) hinausgezögert und bringt durch Chromatik und Modulation eine dramatische Steigerung, die im Beschluß: „ein falscher heuchlerischer Christ“ den Höhepunkt erreicht. Die Harmonie geht, bei der Ausmalung des „heuchlerisch“ auf der Seite der Subdominante modulierend, schließlich zur Tonika und bestätigt sie durch Textwiederholung, der dann der instrumentale Epilog folgt.

Aus den Kantaten der zwanziger Jahre wähle ich die Arie: „Leichtgesinnte Flattergeister“ als Vorlage (B.G. XXXVII, S. 3), weil hier erstmalig eine Rede, d. h. Worte, die nicht in direkter Rede an jemanden gerichtet sind, sondern objektiv über etwas sprechen, vorliegt; auch ist die Art des Aufbaus von Interesse. Das Orchester (Streicher, Flöte und Oboe) stellt im Anfang ein Thema auf, das aus dem Affekt gewonnen und dem Rhythmus der ersten Worte angepaßt ist. Da der Zorn hier nicht in dem würdevollen Eifer auftritt, vielmehr mit leichter Ironie gepaart ist, mischt sich ein tänzerisches Moment in den Vortrag, das gleichzeitig eine Schilderung der Flattergeister bedeutet.

In der Gesamtanlage scheint die Arie zweiteilig zu sein, da der Text zweimal in gleicher Weise durchgeführt ist, jedoch ist dies nicht architektonisch, sondern rhetorisch und dramatisch bedingt. Nachdem



die ersten 15 Takte die Tonart festgelegt und die erste Textzeile gebracht haben, erscheint durch Vertauschung der Stimmen — Thema im Singbaß, darüber die chromatische Figur in den Streichern, die das Continuo im Anfang hatte — und durch das Schweigen des Continuo, das nur auf dem dritten Viertel jedes Taktes kurz die Harmonie bezeichnet, ein Konfliktmoment und die Spannung wird erhöht. Der Teil darf vielleicht die Erzählung genannt werden, die den Text durch die Ausmalung der Wörter „Kraft“ und „Flattergeister“ erörtert. Die Harmonie erreicht die Durparallele, von der nun die Themastellung: „Belial“, in der der Beweis geführt werden soll, ausgeht; das „Belial“ führt, durch rhetorische Figuren stark unterstrichen, mit chromatischem Baß die Bewegung in komplizierte Harmonien und erreicht schließlich einen Höhepunkt mit dem Beginn der Reprise, die von der Dominante ausgeht aber sofort nachdrücklich auf die Tonika hinweist. Die Singstimme befolgt auch das *Dacapo* genau über elf Takte; doch das tut sie nur zum Schein, um das jetzt folgende „Belial“, das hier durch charakteristische Intervalle in seiner Wirkung noch gesteigert wird, besonders überraschend einsetzen zu lassen. Das bedeutet dann den rhetorischen Höhepunkt in einer Abschweifung. Die Wiederholung des Textes führt dann zum Abschluß und dem Epilog der Instrumente.

Eine Arie der letzten Kantaten (Aus „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“, B.G. XXXV, S. 264) ist wieder eine *Dacapo*form, wie sie uns in der Arie „Fahr hin, abgöttische Junft“ vorlag. Hier wendet sich der Redner gegen die törichten Einwände der Vernunft dem Glauben gegenüber: „Schweig nur, schweig taumelnde Vernunft.“ Übrigens werden diese Worte vom Tenor gesungen, was den einzigen Fall darstellt, der mir begegnete, in dem *Vach* für den *Zorn* nicht den *Vaß* verwendete, obwohl für die Aufführung der Kantate einer zur Verfügung stehen mußte.

Im Anfang stellt das Streichorchester ein Affekthema auf, hier aber nicht wie in anderen Beispielen der Art in Achteln und Sechzehnteln, sondern im doppelten Zeitmaß. Es folgt im zweiten und dritten Takt ein Bild des „Taumelns“, das im folgenden in ein Bild des Leidens umgedeutet wird. Beim Eintritt der Singstimme will es fast scheinen, als sei das unsängliche „schweig“ zu häufig wiederholt, jedoch ist die rhythmische Verteilung so geschickt, daß dieses bei einem guten Vortrag gerechtfertigt wird. Die Ausmalung des „taumelnd“ entsteht aus einer rhythmisch haltlosen Bewegung, die tiefer und tiefer sinkt; bei dem Wort „Vernunft“ springt der Redner plötzlich in die große Septime, sie so als verabscheuungswürdig kennzeichnend. Bei der Wiederholung des Textes liegt das Hauptgewicht auf dem Bilde des Taumelns, das eine lange Koloratur bekommt, dem sich die erste Violine imitierend anschließt, im Gegensatz zu der ersten Form, wo sie den Sänger in Terzen begleitete.



Das Orchester leitet mit dem umgedeuteten Bild zum Mittelteil hinüber: „Sprich nicht, die Frommen sind verloren, das Kreuz hat sie nur neu geboren.“ Der Redner arbeitet jetzt mit allen rhetorischen Mitteln; nach der Ausmalung des „verlor'n“ durch das Bild des Leidens stellt er das Kreuz erst durch bewegliche Vorhalte als Bild des Schmerzes, dann aber als ewiges Heilszeichen durch einen Orgelpunkt dar, zu dem die taumelnde Vernunft in der ersten Violine erscheint (*locus oppositorum*), und geht dann mit den Worten „neu gebor'n“ zu einer kurzen Andeutung des Freudigen über.

Die Instrumente nehmen jedoch das Bild der Mühsal wieder auf, der Sänger widerspricht ihnen und wendet den Blick nach oben: „Denn denen die auf Jesum hoffen . . .“ Seinen frohen Worten antwortet das Orchester mit dem Thema in C (Tonika e), begleitet ihn dann, da er ihm zuzustimmen scheint: „und wenn sie Kreuz und Trübsal drückt“, und malt die Leiden mit der Singstimme imitierend aus. Bei dem unerwarteten Nachsatz aber schweigt es wieder: „so werden sie mit Trost erquickt“. Zur Verdeutlichung dieser Worte verwendet der Sänger ein Bild des Wiegens, das dann vom Continuo übernommen wird, während die Singstimme das „erquickt“ in einem Bilde des sanft kühlenden Windes koloriert. Sie verliert sich ganz in dem schönen Bilde, bis schließlich das Orchester mit großer Schärfe zur Reprise einsetzt.

Im folgenden werde ich die bisher gewählte Einteilung dahin abändern, daß erst eine Reihe von Arien der früheren Kantaten, dann einige von denen der zwanziger Jahre und schließlich Arienreden aus den dreißiger und vierziger Jahren besprochen werden; denn eine Einteilung nach Affekten würde nicht alle vorkommenden Fälle umfassen.

In der Kantate „Wer sich selbst erhöhhet“ (1720) spricht der Redner von der Demut, die den echten Christen ausmacht: „Wer ein wahrer Christ will heißen“ (B. G. X, S. 260). Bach bildet das Thema aus dem Affekt, zart und weich in einer Mischung aus Liebe und Furcht. Dann geht das einleitende Instrument (*Organo obligato*) zu einer reichen Gebärdensprache über, die einen Betenden darzustellen scheint. Zu dieser Auffassung berechtigt die Analogie, weil Bach in Arien dieser Art den Text häufig durch Bilder reichhaltiger macht. Sein Redner weiß, daß eine trockene Moralpredigt, wenn sie noch so gut vorgetragen wird, wenig auf das Gemüt des Hörers wirkt, und so gibt er ihm Gleichnisse, die sich an sein Gefühl richten und ihn damit rühren.

In gleicher Weise verfährt er auch hier; seiner ausdrucksvollen Sprache, die in Deklamation und Wortausmalung ihr Bestes tut, gibt er durch die schöne Darstellung eines demütig Betenden die Kraft, direkt auf das Empfinden des Hörers zu wirken. Der Hauptteil dieser Arie ist ein für sich abgeschlossenes Stück, das in schönem Bogen die Tonart umschreibt und im Gefühlsbereich des Themas bleibt.

Der Mittelteil, der sich mit ganz anderen Gedanken beschäftigt, ist sehr geschickt an den ja eigentlich schon geschlossenen Hauptteil gefügt, indem der Sänger sofort das Neue des nun folgenden Gedankens scharf herausarbeitet: „Hoffart ist dem Teufel gleich.“ Das Thema liegt jetzt im Bass; Sopran und Organo obligato malen die Hoffart aus: ein Orgelpunkt (Singsstimme), der über einem stereotypen Sarabandenrhythmus liegt. Hier ist der Tanz also als Symbol für verächtliche Weltlichkeit gebraucht. Er bestimmt den ganzen Mittelteil, während die Singsstimme noch ein zweites Symbol für die Darstellung des Hoffärtigen verwendet, nämlich die trotzig gebärdete, die sie im Anschluß an die beschriebene Ausmalung der Hoffart bringt.

Interesse verdient, daß Bach hier den Text in der Anlage anders behandelt, als es die Dichtung eigentlich erfordert, denn dem Reime nach gehört die Zeile: „Hoffart ist dem Teufel gleich“ zum Hauptteil. Bach benutzt ihn, um für den Mittelteil einen kräftigen Impuls zu haben und gleichzeitig diesem durch das neue Bild Einheit und Lebendigkeit zu geben; anschließend kann der Redner die neue Spannung, die er dem Hörer gegeben hat, dazu benutzen, die Moral, die zu sagen er noch für gut befindet, anzubringen. In der Koloratur auf „fahren“ erreicht er dann den rhetorischen Höhepunkt, da er in ihr auf die Gedanken des Hauptteils zurückkommt (*locus oppositorum*) und damit gleichzeitig den Anschluß an die Reprise gewinnt.

In der Altarie der Kantate „Bereitet die Wege“ (1715): „Christi Glieder, ach bedenket“ (B.G. XXVIII, S. 47) ist das verwendete Bild näher liegend. Da im Text von der Taufe die Rede ist, erzählt der Redner von dem munter plätschernden Wasser einer Quelle. Eine Solovioline stellt das aus der liebevoll mahnenden Anrede konzipierte Thema auf, geht dann zur Zeichnung des erwähnten Bildes über, und spinnt darauf beides zu einem achttaktigen Vorspiel aus. Die Singsstimme steigert das Thema, indem sie die fließenden Metren so umwandelt, daß sie die erste Silbe des „Christi“ und die exclamation „ach“ beide Male durch Antizipation von zwei Zweiunddreißigsteln stark akzentuiert.



Die Arie ist in dramatischem Bogen angelegt. Der Exposition des Instrumentes folgt die Erzählung. Bei dem häufigen immer gesteigerten „ach bedenket“ wird von der Quelle erzählt, bis die Singsstimme in der letzten Koloratur auf „bedenket“ und anschließend mit dem Text: „durch der Taufe reines Bad“ dann selbst darauf eingeht. Im folgenden wird der Höhepunkt des Ausdrucks in dem Schmerzlichen: „die besleckt von Missetat“ erreicht. Dann folgt im Abschluß die Rückwendung und schließlich der Epilog des Nachspiels.

In der Bassarie: „Tritt auf die Glaubensbahn“ (1715, B.G. XXXII, S. 26) ist nun freilich keine Möglichkeit, den Text durch eine schöne Schilderung lebendig zu machen. Auch ein Affekt, der die Möglichkeit gäbe, das Thema zu bestimmen, ist nicht genügend ausgeprägt gegeben.







erreicht wird, den ausgeschriebene Ritardandi in der Singstimme unterstreichen (statt  erscheint hier ). Eigenartig ist, daß Bach jede instrumentale Kadenz dieser Arie ausdrücklich mit „piano“ bezeichnet, obwohl keine Echowirkung beabsichtigt ist.

Wie es die Pflicht des Seelenhirten ist, an das Gebot Gottes zu mahnen, so wird er ein anderes Mal bemüht sein, die bedrückten Gemüter aufzurichten. So sagt er in der Kantate „Wachet, betet, seid bereit“ (1716): „Hebt euer Haupt empor, und seid getrost ihr Frommen“ (B.G. XVI, S. 355). Das Thema entsteht aus der in den Worten enthaltenen Gebärde und ist in seiner Fortspinnung von der Freude bestimmt, deren fröhliches Musizieren den Hörer durch ihre unbekümmerte Liebenswürdigkeit fesselt. Der Aufbau der Arie ist rhetorisch; das Thema wird in einem Konzertsatz diskutiert. Der Einleitung der Instrumente (Oboe und Streicher), die zwölf Takte dauert, folgt die Erzählung der Singstimme (Tenor), die mit dem Thema beginnt, während das Orchester, nur den Rhythmus markierend, aufzuhorchen scheint. Dann antwortet es mit dem Thema, führt es auf die Dominante und spinnt es in der gleichen Weise fort, wie im Vorspiel. Der Sänger ist daher gezwungen, bei der Weiterführung seines Gedankens einen Kontrapunkt zu ihnen zu erfinden, bis er energisch das Thema wieder ergreift, und, die Erzählung beendend, h-moll erreicht, während die Instrumente schweigen. Bald nehmen sie das Thema in dieser Tonart auf, es folgt die Durchführung des Gedankens: „ihr sollt in Eden grünen, Gott ewiglich zu dienen“. Die Harmonie ist verwickelt und führt modulierend schließlich zur Subdominante C, in der das Orchester das Thema aufnehmend den Beschluß beginnt; die Singstimme wiederholt die genannten Worte zur Tonika G zurückleitend, und erreicht einen eindrucksvollen Schluß mit den Worten des Anfangs, die in einem Solo von zwei Takten den Höhepunkt bilden; dann folgt als Epilog die Reprise des Vorspiels.

Da unter den Kantaten der Folgezeit eine große Menge solcher Arienreden vorliegt — fast jede nämlich enthält eine Arie, deren Worte sich an die Gemeinde der Gläubigen richten —, so bin ich gezwungen, verhältnismäßig willkürlich einige herauszugreifen.

Die Sopranarie: „Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken“ (Kantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“, 1725; B.G. XXIII, S. 131) zeigt eine eigentümliche Gestaltung des Themas; während das Zittern zu charakterisieren den begleitenden Streichern obliegt, ist das Thema aus dem Begriff des Wankens entstanden und wird von einer Oboe vorgetragen. Bei Eintritt der Singstimme wird es sogleich imitierend von Sopran und Oboe verhaft. Aber damit ist das Material noch nicht erschöpft, es begegnet hier ein zweites Thema, das weder ein Kontrapunkt zu dem ersten ist, noch auch rhythmisch mit diesem verwandt wäre. Es wird schon im Vorspiel in der Fortspinnung des Themas angedeutet

(Takt 8, 14—16), ist aber dort durch Synkopierung unkenntlich und erscheint als weitere Ausmalung des Bankens. Erst bei den Worten: „indem sie sich untereinander verklagen . . .“ entfaltet es eine ungeheure Kraft, die der ganzen Bewegung einen neuen Charakter gibt und anschaulich die geschwähige Beredsamkeit der sich entschuldigenden Sünder schildert.

Die Anlage der Arie ist aus diesem Grunde eine andere, gänzlich neue. Das erste Thema hat als Bild wenig bewegende Kraft und bleibt daher in der Tonart; das andere, voll Leidenschaft deklamierte, beginnt auf dem Septakkord der Mollparallele *c* und führt die Harmonie zur Dominante; wieder wird das Bild gezeichnet, jetzt auf 13 Takte gegenüber den 29 Takten des Anfangs zusammengedrängt, dann plötzlich abgebrochen und mit der schrillen Dissonanz des *f*, *as*, *c* beginnt das andere Thema in der Dboe, wird von der Singstimme beantwortet, führt durch harmonische Engen und Kontrapunktische Verwickelungen allmählich in eine ruhigere Bewegung und kadenziert entschieden nach *c*; damit ist die Spannung aber noch nicht gelöst; das viertaktige Zwischenspiel ist nur eine Atempause und bestätigt gleichzeitig die neue Tonart.

Nun aber beginnt die Singstimme, immer von der Dboe imitiert, die Linie ihrer Melodie ganz aus der Deklamation gewinnend, den Ausdruck noch einmal unerhört zu steigern: „so wird ein geängstigt Gewissen durch eigene Folter zerrissen“. Sie erreicht den abschließenden Höhepunkt auf dem verminderten Septakkord *a*, *c*, *es*, *ges*. Die Wiederholung des Vorspiels bildet den Abschluß. Es ist in die Augen fallend, daß der Gesamtaufbau rhetorisch ist, wenn die beiden Themen als zusammengehörige Einheit aufgefaßt werden, was gewiß gerechtfertigt ist.

Rein bildlich gehalten ist die Pastarie: „Beglückte Herde Jesu Schafe“ in der Kantate „Du Hirte Israel, höre!“ (1725; B.G. XXIII, S. 112). Ein pastorales Thema im  $12/8$ -Takt wird von Violinen und Bratsche in dreifacher Parallelbewegung über dem Orgelpunkt *d* vorgetragen und leitet in die Stimmung ein. Mit Eintritt des Singbasses beginnt dieselbe Melodie, nun vierstimmig und zwar werden jetzt Bratsche und Singstimme zu den Oberstimmen in Gegenbewegung geführt. Dann übernimmt das Continuo die wiegenden Rhythmen, während die Singstimme in einem Kontrapunkt dazu die Worte sorgfältig deklamiert. Sie koloriert einige Worte wie „Himmelreich“ und „Schafe“ und beleuchtet den Text durch geschickt angebrachte Wiederholungen nach allen Richtungen. Dann geht die Harmonie zur Dominante, auf der das Thema erscheint, fließt bei Eintritt der Singstimme zur Tonika zurück, erreicht im weiteren Verlaufe kurz die Subdominante und beschließt den Hauptteil in der Tonika *D* mit dem Thema.

Der Mittelteil beginnt überraschend in *Fis-dur*, arbeitet aber mit dem gleichen Material. Die Worte „hoffet“ und „Todesschlaf“ werden durch langgehaltene Noten symbolisiert; zu diesen setzen die Instru-



mente jedesmal mit dem Thema ein, während sie sonst schweigen oder sich auf eine Stimme beschränken. Der Text wird in zwei ähnlichen Anlagen durchgeführt, die erste moduliert von Fis nach E, die andere führt die Harmonie von dort zur dritten Stufe der Tonika, fis. Dann folgt die Reprise.

Durch das Symbol der Dreieinigkeit, die Fanfare im Durdreiklänge, wird in einer Arie der Kantate „Erschallet ihr Lieder“ (1724) das Thema gegeben: „Heiligste Dreifaltigkeit“ (B.G. XXXV, S. 54). Das Orchester, drei Tromben, Pauke und Fagott, bringt es majestätisch zu Gehör. Die folgende Koloratur in der 1. Trompete ist ein Symbol für das allumfassende Walten Gottes; das geht aus analogen Koloraturen hervor, etwa: „Alles nur nach Gottes Willen“ (B.G. XVIII, S. 72) oder „Gott hat alles wohl gemacht“ (B.G. VII, S. 201). Dann beginnt die Singstimme (Bass) mit dem Thema und gelangt, die Worte „großer Gott“ dreimal sagend, zur Dominante. Die Tromben leiten jedoch sofort in die Tonika zurück und beschließen den Hauptteil. Der Sänger fährt nach der Anrede in seinem Gebet fort. Er geht wieder vom Thema aus und erreicht abermals die Dominante, worauf er die Durchführung beginnt, in der er großes Gewicht auf das Wort „komm“ legt, das in drei Koloraturen jedesmal gesteigert zu Gehör gebracht wird und beim letzten Mal mit den Worten: „komm und ziehe bei uns ein“ den Höhepunkt erreicht. Sofort anschließend beginnen die Tromben die Reprise, der Sänger wiederholt die Anrede wie im Anfang, kadenziert aber nur zur Tonika, worauf die Fanfare das Stück beschließt.

Eine Tenorarie der Kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“ (1724; B.G. XXXV, S. 282) ist wiederum eine echte Rede. Das Thema entsteht aus der leidenschaftlichen Deklamation der Worte: „Falscher Heuchler Ebenbild können Sodoms Apfel heißen.“ Das Orchester (Streicher und Oboe I, II, die mit der 1. Violine unison gehen) trägt es im Anfang vor, jedoch rhythmisch so modifiziert, daß es thematischen Charakter erhält. Nach vier Takten stellt sich der Sänger das Thema und beginnt im 9. Takt mit dem Vortrag, jetzt von der 1. Violine *co'* Oboi begleitet. Er führt die Harmonie zur Dominante *h-moll*, auf der das Thema in den Instrumenten erscheint; nun beginnt die Durchführung des Gedankens: „Heuchler, die von außen schön, können nicht vor Gott bestehen.“ Das Orchester antwortet mit dem Thema in der Durparallele; in ähnlicher Weise wird das wiederholt, bis die Dominante *H-dur* erreicht ist. Im Abschluß wird noch einmal alles zusammengefaßt, wobei Figuren — das dreimalige „von außen schön“ bringt durch Sequenzierung eine schwungvolle Steigerung in die Bewegung — das Pathos auf den Höhepunkt bringen, bevor die Kadenz erscheint, der sich die Takte des Vorspiels als Epilog anschließen.

In den Kantaten der dreißiger Jahre begegnen uns neben vielen Arien, die den behandelten ähnlich sind, einige, in denen sich Bach als



außerordentlich sparsamer Künstler zeigt, indem er aus einem kleinen Motiv eine ganze Arie entwickelt. Er formt dieses Motiv aber so geschickt, daß es jeder noch so feinen Nuance des Textes zu folgen vermag und in verschiedener Verwendung auch noch alles Nötige bildlich darstellen kann.

Ein sehr schönes Beispiel dafür ist die Arie für Alt: „Widerstehe doch der Sünde, sonst ergreifet dich ihr Gift“ (B.G. XII, S. 61). Das gesamte thematische Material ist in dem Motiv:

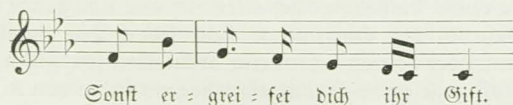


bereits enthalten. Das Schreitende der Achtel symbolisiert in harten Dissonanzen — das Stück beginnt sogar mit einem Vorhalt — das Mühsame des festen Widerstehens. Die Sechzehntel werden in Takt 4—6 des Vorspiels als Symbol für die Sünde kenntlich, die hier durch das umgarnende Verhäkeln und Verstricken dargestellt ist. In Takt 7 und 8 wird das Motiv umgekehrt und erscheint in Septparallelen als zweites Symbol der Sünde: zärtlich und schmeichelnd.

Das alles erzählt das Vorspiel, erscheint jedoch nicht ohne weiteres verständlich, vielmehr bleibt es der Singstimme vorbehalten dies zu interpretieren. Sie stellt sich erst das Thema und beginnt dann, die Gedanken auseinanderzusetzen. Sie schildert das Umgarnende der Sünde, indem sie in der Ausmalung des „ergreifet“ die Linie ihrer Melodie mit den beiden Violinen verhaft, dann das Schnelle, Überraschende des Zugreifens:



und kadenziiert darauf zur Dominante. Das Gesagte wird wiederholt, jedoch überläßt die Singstimme das Symbol des Ergreifens jetzt den Violinen und wendet sich selbst der Darstellung des Widerstehens zu; das ist schon in der gefestigten Deklamation Takt 21, 22 deutlich:



die im folgenden Takt von dem Orgelpunkt auf „widerstehe“ abgelöst wird. Die letzte Wiederholung des Textes bringt eine abschließende Zusammenfassung und Steigerung, die zur Tonika zurückleitet. Alles Gesagte wird in fünf Takten noch einmal erwähnt und gipfelt in dem

Solo der Altstimme, die sich hier ganz dem Ausdruck hingibt. Im Anschluß daran wird das Vorspiel wiederholt.

Der Mittelteil der Arie bewegt sich vornehmlich auf der 3. Stufe g und hält an denselben Gedanken fest. Der Text: „Laß dich nicht den Satan blenden, denn die Gottes Ehre schänden, trifft ein Fluch, der tödlich ist“ wird zweimal gesagt. Die Singstimme ist rezitativisch behandelt, während das Thema im Baß liegt. Das Orchester schweigt dazu; es folgt den Worten des Alt das erste Mal mit einem dreitaktigen, das andere Mal mit einem viertaktigen Nachspiel und kadenziiert am Schluß nach G, wo eine kurze Pause auf die Reprise vorbereitet.

In einer Arie der Kantate „Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“ (um 1730) heißt es: „Herr, so weit die Wolken gehen, gebet deines Namens Ruhm.“ Hier ist das Thema durch das Bild der Wolken gegeben. Jedoch hält es der Redner nicht für geraten in einer Rede auf Gottes Ruhm, in der er seinen Hörern gläubige Ehrfurcht einflößen will, allzuviel Ablenkendes durch Zeichnen eines schönen Bildes einzuflechten; so ist die Würde des Vortrags gleich im Anfang durch den stark akzentuierten Baß gekennzeichnet. Der Kontrapunkt zur Beantwortung des Themas bezieht sich bereits auf die Worte des Textes. Wichtig ist besonders der Oktavschrift, der das „so weit“ schildert, in den nächsten Takten von den Violinen imitierend vorgetragen und mit dem Bilde der Wolken verflochten wird. In Takt 7 und 8 des Vorspiels taucht ein neuer Gedanke auf, der allerdings aus dem vorhandenen Material gewonnen ist. Seine Bedeutung wird erst im Mittelteil klar, da er aus dem: „wird dich in deiner Macht erhöhen“ entsteht. Die eine Violine dehnt den Oktavschrift zu einer Dezime, während die andere in herabsteigenden, aufgelösten Akkorden fast ihren ganzen Tonbereich umschreibt.

Der Eintritt der Singstimme ist besonders wirkungsvoll herausgearbeitet, weil die einmalige Anrede „Herr“ in den Schlußakkord des Vorhergehenden fällt und damit einen starken Akzent bekommt. Der von Bach in anderen Fällen für die Anrede verwendete Dreiklang ist nur kurz in der 2. Violine angedeutet, jedoch wirkt musikalisch der ganze Takt als Anrede durch die kraftvoll akzentuierten Rhythmen, die im Gegensatz zu der Lebhaftigkeit der übrigen Bewegung stehen.

Durch die reiche Polyphonie gestalten sich alle Übergänge im Instrumentalen fließend, die Singstimme hebt jedoch die einzelnen Sätze scharf gegeneinander ab und betont eine architektonische Form, die innerhalb eines groß angelegten Modulationsbogens steht: von A ausgehend führt der Tenor die Harmonie zur Dominante; mit dem Text des Mittelteils: „alles, was die Lippen rührt, alles, was nur Odem spürt, wird dich in deiner Macht erhöhen“, der in zwei einander ähnlichen Abschnitten je zweimal gesagt wird, gelangt er erst zur 2. Stufe, dann zur Mollparallele und beginnt die Reprise wieder in der Tonika, die er nun nicht

mehr verläßt. Auffallend ist die geringe Beachtung der Subdominante, die nur durch ihre Vertretung, die 2. Stufe erscheint.

Ein Beispiel rein bildlicher Darstellung, die gleichzeitig zum Thema einer kunstvollen Rede wird, ist eine Arie für Tenor der Kantate „Ich bin ein guter Hirt“ (1735): „Seht, was die Liebe tut!“ (B.G. XX, S. 115). Die Einleitung gibt ein achttaktiges Vorspiel, dessen friedevolle  $\frac{9}{8}$ -Bewegung sich durch das ganze Stück hinzieht und das in den ruhigen und tiefen Atemzügen der Schlafenden der Phantasie ein Bild von dunkler, blauer Nacht gibt, in der Jesus, der Hirte, auf einsamem Felde die treue Wache hält. —

Dann beginnt hell und strahlend die Singstimme: „Seht! Seht! Seht!“ im Dreiklang, aber doch behutsam in Terzen und Sexten, die Harmonie nicht zu stören. In der Herausarbeitung des Ausrufungszeichens am Ende des Satzes sehen wir Bach wieder als den Meister, der keinerlei Schwierigkeiten kennt. Ohne einen Akzent zu geben, der das zarte Pastell stören würde, weiß er den Hörer plötzlich auf das allerhöchste zu spannen. Denn hier tritt buchstäblich eine atemlose Stille durch die Generalpause ein. Im folgenden: „mein Jesus hält in zarter Hut die Seinen feste eingeschlossen“ ist neben dem schönen Bilde, neben der vollendeten Deklamation und der Ausmalung des Haltens, des „zart“, das Letztmögliche, was Musik an innigem Ausdruck zu leisten vermag, erreicht.

Auch bei der weiteren Durchführung des Gedankens: „er hat am Kreuzesstamm vergossen für sie sein teures Blut“ wagt der Sänger nicht, seinem Mitleid heftigen Ausdruck zu geben. Er beschränkt sich auf ein betrübtes Moll, das Wort „vergossen“ liebevoll ausmalend und nur „sein teures“ durch ekphonesis stark heraushebend. Der Kadenz zur 3. Stufe folgt eine der ersten korrespondierende Generalpause, die aber, weil sie in ganz anderer Umgebung steht und also auch anders vorbereitet ist, hier eine andere Wirkung hat. Sie bereitet nämlich auf den Abschluß vor: die Worte des Anfangs werden wiederholt und das Bild, das zur Einleitung erklang, folgt ihnen als Epilog.

Sahen wir in den letzterwähnten Beispielen Bach als sparsamen Künstler, der aus einem Motiv eine gewaltige Arie schuf, so begegnet er uns andere Male wieder mit einer geradezu erdrückenden Fülle an Material. So in dem Duett der Kantate „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (um 1740), die zu den letzten Choralkantaten gehört: „Die Armut, so Gott auf sich nimmt, hat uns ein ewig Heil bestimmt“ (B.G. XXII, S. 26). In einem viertaktigen Vorspiel stellen die Violinen unisono gehend zu einem breit fließenden Bass das feierlich-frohe Musizieren der Engelschöre dar; das ist aus dem locus circumstantiarum konzipiert, denn im Text wird später davon gesprochen. Nach dieser Einleitung begannen die Singstimmen einander imitierend, und die Linien ihrer Melodien ganz aus dem Gefühlsgehalt ihrer Worte formend. Bei der zweiten



Tertzeile gehen die Stimmen von der imitierenden Bewegung zu einer gleichzeitigen in freudigen Daktylen über, wo alsbald der Sopran das „ewig“ ausmalt, während der Alt die heitere Bewegung weiterführt; damit laufen die Stimmen auseinander und treffen sich dann bei dem akzentuierten „bestimmt“ wieder. Es ist ein beliebter Kunstgriff Wachs, in mehrstimmigen Sätzen Worte, die einen Akzent tragen, durch Gleichzeitigkeit zu betonen. In dieser Weise verfährt er auch hier, wie im Anfange bei den Wörtern „so“ und „sich nimmt“.

Darauf beginnt wieder die Musik der Violinen, die wir beim Texte nur gelegentlich angedeutet hörten, in der Dominante. Um die Ursache der Freude, die „Armut, so Gott auf sich nimmt“, aber nicht zu vergessen, nehmen Sopran und Alt dieses Thema wieder auf, harmonisch ins Dissonante gesteigert; ebenso ist die Deklamation durch dreimalige Wiederholung in jeder Stimme, wobei die erste Silbe von „Armut“ jedesmal durch einen kleinen Seufzer unterstrichen wird, intensiver gestaltet. Der Nachsatz erhält eine ähnliche Form wie beim ersten Mal, nur daß er jetzt zur Tonika zurückleitet und damit den Schluß des Hauptteils erreicht, dem sich das viertaktige Nachspiel der Violinen anschließt.

Der Mittelteil hat eine ganz eigene vom Text bedingte Anlage: „Sein menschlich Wesen machet euch, den Engelsheerlichkeiten gleich, euch zu der Engel Chor zu setzen.“ Der Gedankenverlauf wird zweimal in großer Anlage durchgeführt. Im ersten Abschnitt beginnt der Alt mit einem neuen Kolon, einer chromatisch steigenden Linie, die dann in weichem Bogen schmerzlich zurücksinkt. Der Kontrapunkt im Sopran hierzu ist aus den Daktylen des Hauptteils (bei „Überfluß von Himmelschätzen“) durch rhythmische Verschiebung gewonnen und erscheint amphibrachysch. Diese Gedanken werden fünf Takte durchgeführt, immer von der Musik des Engelchors, die wechselnd in Violinen und Bass erklingt, begleitet. Dann besinnt sich der Alt im 6. Takt auf die Bedeutung des Wortes „Engelsheerlichkeit“, während das chromatische Kolon und sein Kontrapunkt in Violinen und Sopran erscheint; im 8. Takt nimmt der Sopran den freudigen Gedanken auf, und schließlich ergreifen auch die Violinen im 11. Takt ihren ursprünglichen Gedanken. Damit ist die frohe Stimmung allgemein.

Die zweite Durchführung desselben Gedankens, die im 17. Takt des Mittelteils beginnt, beschreibt einen noch größeren Bogen. Sie beginnt nämlich mit der „Armut“, die durch das erste Kolon des Hauptteils symbolisch dargestellt wird, führt es sechs Takte durch und geht nun zu den eben beschriebenen Gedanken über, die sie in derselben Weise behandelt, wie im ersten Abschnitt.

Dieses Stück in seiner gewaltigen Größe — es begegnet an einigen Stellen ein realer vierfacher Kontrapunkt! — droht mit dem Reichtum der Gedanken die Form zu sprengen. Zu dem innigen Empfinden der

Singsstimme steht die Violinmusik mit dem merkwürdig stereotyp fließenden Bass durch ihre fast ins Überfönnliche, Schemenhafte gehende Darstellung in seltsamem Gegensatz. So entsteht hier eine Musik von dämonischer Größe, die in der gesamten Literatur nichts Ähnliches hat. Geisterstimmen gibt es gewiß genug, aber während sie meistens auf die Schilderung des Grauens abzielen, wird hier eine überfönnliche Fröhlichkeit dargestellt. Außerdem ist von eigentümlicher, beinahe unfaßlich erhabener Wirkung, daß zwei blutvolle Stimmen der Erde, die das Letzte an warmer Empfindung geben, mit diesen geisterhaften, aber doch fröhlichen, diesen unwirklichen, aber doch festlichen Violinen eine Verbindung eingehen.

## VI.

Schweizer sagt: „Auch Bach ist ein Dramatiker, aber so, wie es der Maler ist. Er schildert nicht das aufeinander folgende Geschehen, sondern er greift den prägnanten Moment heraus, in dem für ihn das ganze Geschehen liegt, und stellt ihn musikalisch dar . . . Das musikalische Drama ist für ihn eine Aufeinanderfolge von Bildern; er verwirklichte es in seinen Passionen und Kantaten.“ (J. S. Bach, S. 436.)

Das ist, wie aus der angestellten rhapsodischen Betrachtung mehrerer Arien hervorgeht, in dieser allgemeinen Form nicht richtig. Gewiß gibt es Arien, die in dieser Weise einen Moment der Handlung in einem Bilde schildern; z. B. die Arien, die lediglich eine Stimmung als Folge des vorausgegangenen Geschehens festhalten. Das ist aber keine Eigenart Bachs, gilt nicht einmal für Kantaten allein. Die Oper der Zeit weist eine Fülle ähnlich gearteter Arien auf. Es war dem Barock Bedürfnis, eine im Lauf der Handlung erreichte Stimmung in einem größeren Musikstück auszukosten.

Deswegen ist aber doch nicht das Rezitativ alleiniger Träger der Handlung. Denn, wenn man den Verlauf der Arien verfolgt, lassen sich in vielen (sogar in einem großen Teil der Ritornellarien) Entwicklungskurven nachweisen. Es werden scharf herausgearbeitete Höhepunkte erreicht. Das heißt also: es geschieht etwas innerhalb des musikalischen Flusses.

Der leidenschaftliche Vortrag, der diese Dramatik bewirkt, ist nicht mit affektgebender Melodie zu verwechseln, wiewohl man solche Sprache auch affektiv zu nennen pflegt. Denn diese Bezeichnung ist irreführend und hat auch bei den Theoretikern des 18. Jahr-



hundreds einige Verwirrung angestiftet. Auf den Unterschied zwischen Leidenschaft und Affect macht Kant aufmerksam: „Affecten sind von Leidenschaften spezifisch unterschieden. Jene beziehen sich blos auf das Gefühl; diese gehören dem Begehrungsvermögen an und sind Neigungen, welche alle Bestimmbarkeit der Willkür durch Grundsätze erschweren oder unmöglich machen. Jene sind stürmisch und unvorsätzlich, diese anhaltend und überlegt; so ist der Unwille, als Zorn, ein Affect; aber als Haß (Rachgier) eine Leidenschaft.“ (Krit. d. Urteilstkraft, Allg. Anm. 3. Exposit. d. ästh. refl. Urtheile, in einer Fußnote.) Diese Unterscheidung ist sehr wichtig; denn abstrahiert man von der Beziehung auf das Moralische, so heißt das mit anderen Worten: Affecte sind gefühlsbezogen, Zustände des Gemüths, also statisch; Leidenschaften sind auf das Begehrungsvermögen bezogen, bringen Handlungen hervor, sind also dynamisch.

Das musikalische Abbild des Affects ist das stets Gleichbleibende in der Musik des Barock. Das Pastorale, das schmerzliche Siciliano, die lustige Gigue, die eilige Courante, kurz der Tanz in stilisierter Form ist der Affectausdruck Bachs und seiner Zeit<sup>1)</sup>. Diese Melodien bilden häufig, ja fast immer, das Thema einer Arie. Sie sind von sich aus nur fähig, eine Stimmung auszudrücken; die aus ihnen entstehende Form ist der Suitensatz, die einfache Da capo-Arie.

1) Daß diese Auffassung, in den verschiedenen Tanzmelodien Bilder der Affecte zu sehen, keine nachträgliche Erkenntnis ist, sondern der Zeit selbst voll bewußt war, beweist das Sechste Haupt-Stück von Matthesons „Kern Melodischer Wissenschaft“ (Hamburg 1737), wo er in den §§ 51—94 fast alle Tanzarten beschreibt und jeder ihren Affect oder ihr „Abzeichen“ zuteilt. Wenigstens zwei Beispiele seien hier zitiert:

§ 54.

Hiernächst betrachten wir	{	zum Singen, solo, tutti.
II. Die Gavotta,		zum Spielen, da Cembalo, di Violini etc.
deren Arten ebenfalls		zum Tanzen etc. abzielen.

Ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaasse ist zwar gerader Art, aber kein Vier-Viertel-Tact, sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen bestehet, ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Achtel theilen läßt. . .

§ 75.

Die Haupt-Eigenschaft der Angloisen ist, mit einem Wort, der Eigensinn; doch von ungebundener Großmuth und edler Gutherzigkeit begleitet. Wer nun diese Gemüths-Bewegungen, absonderlich die erste, vorzustellen hat, der lasse sich die Unternehmung solcher Melodien empfohlen seyn, die ihm dazu Anleitung geben, und den choraischen Styl, wie die besagte country-dances, zum Grunde legen.



Dramatische Entwicklung aber hat zur Voraussetzung, daß aus dem Zuständlichen der Melodie etwas herausführt, daß eine motorische Kraft in die Bewegung eingreift, die diese aus ihrer tonalen Ruhelage herausbringt und in andere Bahnen zwingt. Sie erfordert also ein Konfliktmoment.

Alle dramatische Musik entlehnt die Mittel zur Herbeiführung eines Konflikts der Rhetorik, nämlich dem Dialog oder der Diskussion. In der musikalischen Sprache der Klassik und der Romantik ist das ohne weiteres deutlich. Hier werden in verschiedenen Themen gegensätzliche Prinzipien gegeneinander ausgespielt, und diese fechten einen Kampf miteinander aus. Der Kampf der Worte, der lebhafteste Dialog haben als wesentliches Merkmal die häufige Anwendung der Figuren. *Emphasis, climax, exclamatio* und *aposiopese* tragen am meisten zur Steigerung des dramatischen Vortrags bei. Sie wirken direkt auf das Gefühl und sind dadurch für die Musik in hohem Maße geeignet. In den Werken genannter Epochen spielen sie daher eine große Rolle, ja, sie machen dort einen guten Teil des Wesens der Musik aus.

Für Bach ist es aber noch undenkbar, daß er seine Musik in dieser Weise ungezügelt dem Strom der Empfindung überläßt. Wohl bedient auch er sich der Figuren zur Steigerung und Belebung des Ausdrucks, aber er verwendet sie als Mittel; sie sind nicht wesentliche Eigentümlichkeiten der Musik. Nur ganz selten kommt es vor, daß sich die Bewegung einer Arie ganz in die aufgeregte Sprache der Figuren verliert. Bach stand jedoch noch ein anderes Mittel zur Verfügung, das Dialogische zum Ausdruck zu bringen: die Polyphonie. Er behandelt die verschiedenen Stimmen eines Stückes als Personen, „die sich wie eine geschlossene Gesellschaft miteinander unterreden“ (Forkel).

Man nennt eine Fuge Bachs gern architektonisch, denn es wird ein Thema in einem scheinbar konstruktiven Gefüge durchgearbeitet und die Konsequenz ist schließlich dieses Thema. (Wenn ich „scheinbar“ sagte, so soll das nur darauf hinweisen, daß die Bezeichnung „konstruktiv“ nur für uns heute unbedingt gültig ist. Für Bach scheint mir die Fuge ein ebenso natürliches, sich zwanglos ergebendes Formschema gewesen zu sein, wie für uns ein Sonatensatz Haydns.) Aber ist es so ohne weiteres gerechtfertigt, eine Fuge architektonisch

zu nennen? Ist nicht vielmehr der Comes schon etwas vom Dur spezifisch Verschiedenes? Mir scheint, auch sie sind Rede und Gegenrede, denn sie stehen durch das Quintverhältnis zueinander in harmonischer Spannung. Der Eintritt einer neuen Stimme ist bei Bach jedesmal ein Ereignis, das neue Spannung erzeugt; daß sie gleichzeitig ein wohlgesetzter Kontrapunkt ist, hatte sicher nicht das Hauptinteresse, brauchte vielleicht gar nicht apperzipiert zu werden<sup>1)</sup>.

So ist es zweierlei, was in einer Arie Bachs als Konfliktmoment eintreten kann. Einmal das monodische Element, das in der Verwendung rhetorischer Mittel, insbesondere der Figuren besteht, und dann die Diskussion eines Themas in der Polyphonie. Affektmelodien werden nicht in Rede und Gegenrede diskutiert, was auch aus dem Aufbau einer Gigue hervorgeht. Denn die zweite Stimme wiederholt nur, was die erste gesagt hat, sie läuft einfach mit. Das ist nebenbei bemerkt auch typisch für die Symbolbedeutung des Kanons bei Bach. Alle Kanons, die ein Nachfolgen, Nachplappern oder Verbundensein symbolisieren, sind im Einklang oder in der Oktave.

Geschieht aber im Text einer Arie etwas, so erörtert der Vortragende das Gesagte, legt den Akzent bald auf dieses bald auf jenes Wort des Textes, er vermischt rezitativische Elemente mit der Melodie und gelangt auf diese Weise zu einem dramatischen Vortrag. Damit entsteht dann eine Form der Arie, die nicht gebaut ist, sondern deren einer Teil den folgenden unweigerlich nach sich zieht, mithin entwickelt ist. — Ein klassisches Beispiel dafür, daß an die in sich beruhende Melodie das Polyphone und Deklamatorische als Dynamisches herangetragen wird, ist die beschriebene Arie: „Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken“, weil hier die verschiedenen Elemente in scharfer Gegenüberstellung erscheinen: das bildliche Affekthema wird im Einklang imitiert, das aus der leidenschaftlichen Sprache entstehende Kolon: „indem sie sich untereinander verklagen“ wird in der Quinte beantwortet, also diskutiert, und seine direkte Folge bildet der abschließende Höhepunkt des Vortrages: „So wird ein geängstigt' Gewissen durch eigene Folter zerrissen.“

1) Mattheson, Vollk. Kapellmeister S. 26: „Ich frage nur: ob in einer Fuge (die doch eingeschränkter ist als eine Arie) der Führer und der Gefährte deswegen eine und dieselbe Sache sind, weil sich ihr Thema, dem Ansehen nach, nicht verändert? Einem Nachdenkenden kann das schon genug sein.“

Es bleibt das eigentümliche Vermögen jenes Zeitalters, einen Satz verstandesmäßig zu arbeiten und dennoch innerhalb der engen Schranken des Kontrapunktes niemals die Spannung, die den musikalischen Fluß trägt, sinken zu lassen. Das tritt natürlich bei größerer Stimmenzahl noch deutlicher hervor. Vergleicht man nämlich die Chöre der Kantaten mit den Arien, so scheint die Chorthematik zunächst größerer Beschränkung unterworfen zu sein. Denn die Vierstimmigkeit muß das deklamatorische Element stark verdrängen, vielfach sogar ganz unmöglich machen. Auf der anderen Seite ergibt sich aber die neue Möglichkeit, in viel ausgeprägterem Maße Akzente zu setzen, nämlich durch das Gegeneinanderausspielen von Homophonie und Polyphonie. So kehrt dasselbe Element, das durch die Gesetze des Kontrapunktes eingeschränkt schien, hier in neuer und ganz natürlicher Form wieder. Wo der Solosänger die Stimme erheben, das betreffende Wort mit einer Verzierung unterstreichen muß, da setzt der Chor einen vollen Akkord hin, der nach vorangegangener polyphoner Stimmführung den Akzent äußerst wirksam erscheinen läßt.

So ist der Chor in gleichem Maße Träger der Handlung wie die Arie. Er spricht die lapidaren Sätze der Bibel, schildert die Stimmungen der Menge und krönt die Kantate mit dem abschließenden Choral. Zwischendurch erzählt dieser oder jener Sänger Näheres von der Handlung; er hat natürlich die Möglichkeit mehr ins Einzelne zu gehen und auf Besonderes aufmerksam zu machen. So ergänzen sich diese beiden Faktoren der Kantate in ähnlicher Weise wie in der Oper. Sie haben nicht grundsätzlich verschiedene Aufgaben, sondern helfen, wechselnd den Faden der Handlung aufnehmend, das Werk zu einer Ganzheit zu runden.

Ich glaube nun gezeigt zu haben, daß Bachs Dramatik nicht nur in der Aneinanderreihung prägnanter Momente besteht, sondern daß seine musikalische Sprache auch fähig ist, Entwicklungskurven zu beschreiben und somit das aufeinander folgende Geschehen in einer Linie darzustellen. Damit ist Bach also nicht allein der große Architekt der Musik, sondern im gleichen Maße auch Dramatiker im eigentlichen Sinne des Wortes, und nicht dramatisch wie der Maler; das wäre für einen Musiker, dessen Kunst in der Zeit, also im Nacheinander verläuft, ein wenig ehrendes Prädikat.



Es hat mir nie einleuchten wollen, weshalb viele Ästhetiker sich so sehr gegen die Form der *Dacapo-Arie* und der *Nummernoper* (zu der in ihrem weiteren Sinne auch die *Kantate* gehört) wenden, da sie nicht eigentlich dramatisch sei. Mozart und ebenso Verdi bedienten sich dieser Form. Auch der *Fidelio* ist eine *Nummernoper*, und daß er trotzdem ein geschlossener dramatischer Bogen ist, wird ihm niemand streitig machen. Ebenso wird niemand behaupten, daß die *Symphonien* Beethovens, die in vier Sätze zerfallen, die alle die in der *Sonate* üblichen *Formschemata* wahren, *architektonische Musik* seien; denn in ihrer Gesamtheit ist eine jede eine *dramatische Entwicklung*, einer jeden liegt eine *Idee* zugrunde, die bis zur letzten *Konsequenz* durchgeführt wird, ohne daß das *Formschema* dadurch gestört würde.

Es ist das eigentümliche Wesen der Musik, daß sie, einem *Zirkel* vergleichbar, immer den Wunsch hat in den Anfang zurückzukehren, von da einen neuen *Zirkel* beschreibt und so fort. Soll sie nun einen *dramatischen Verlauf* nehmen, wird sie gezwungen, sich dem Willen des *Komponisten* zu fügen. Er führt sie in ganz entlegene *Regionen*, indem er mit ihr zunächst *widersprechenden Mitteln* arbeitet; das sind die aus der *Rhetorik* kommenden *Elemente*.

Je mehr ein *Komponist* es versteht, dem *natürlichen, architektonischen Aufbauwillen* der *musikalischen Bewegung* den seinigen anzupassen, ohne ihn deswegen aufzugeben, je weniger er also scheinbar dem *Flusse der Musik* Gewalt antut, während er seine *Absichten* dabei verwirklicht, um so höher werden wir ihn einzuschätzen haben; und das *musikalische Drama*, ob mit oder ohne *Textworten*, ist um so vollkommener, je weniger die *Diskrepanz* zwischen *Musik* und *Drama*, die immer bestehen bleibt, weil sie einander wesentlich fremd sind, in *Erscheinung* tritt. Ich denke, *Bach*, der innerhalb der „*steifen*“ *Dacapo-Arie* so *dramatische Ereignisse* gestaltet hat, wie sie uns zu häufigen *Malen* begegneten, hat das *Problem* in der *vollkommensten Weise* gelöst.

# Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken

Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock

Von Hans Stephan (Mauen i. Vogtl.)

Aus dem Bedürfnis heraus, das Zeitalter Barock als eine weltanschauliche Einheit darzustellen, ist in dieser Arbeit versucht worden, zu dieser Erkenntnis einen Baustein zu liefern. Bisher ist die Harmonik Bachs innerhalb der einzelnen Formen behandelt, es sind die Linienführungen und ihre vertikale Durchdringung mit der Harmonik bearbeitet, ebenso ist aber auch schon die Verbindung der Großformen studiert worden. Es fehlt aber eine konsequente Verfolgung des modulatorischen Aufbaus durch alle Vokalwerke Bachs, des modulatorischen Großaufbaus von der Formenfolge Chor, Choral, Rezitativ, Arie. Im Zusammenhang des Gesamt Kunstwerkes soll gezeigt werden, wie der Aufbau bis ins letzte durchdacht und danach gezimmert ist, daß nichts daran Willkür und Trieb, sondern Ordnung unter ein zeitgebundenes, weltanschauliches Prinzip ist. Außerhalb dieser Betrachtung fallen die beiden Passionen nach Johannis und Matthäus, die in ihrem Großaufbau von Emend erkannt worden sind. Die Passion nach Lukas fällt als unecht von vornherein aus dem Rahmen. Als zweifelhaft, außerdem einsätzigige Formen, scheiden die Sanctus aus, und die als unecht erwiesenen oder angezweifelten Kantaten und Motetten. Bearbeitet sind auch die Aufbauformen der großen Messe in h-moll von H. Th. David<sup>1)</sup> und des Magnifikats von M. Kobelt<sup>2)</sup>. Übrig bleibt die große Anzahl der Kirchenkantaten, die Oratorien, die Motetten, die Messen, weltliche Kantaten, Trauungskantaten und Trauerode. Innerhalb dieser Menge von Werken ist der modulatorische Aufbau bisher nur mehr geahnt worden. Eine

1) H. Th. David, „Die Gesamtanlage von Bachs h-moll-Messe“, Berlin 1929.

2) M. Kobelt, „Bachs Magnifikat“, Diss. Erlangen 1902.

Modulationskurve hat man zum ersten Male beim Actus tragicus gesehen, und sie in Zusammenhang mit bisher erkannten Aufbau-  
 prinzipien gebracht, die vom textlichen Aufbau abgelesen worden  
 waren. Die einzelnen Modulationsglieder ergaben sich allerdings  
 erst nach der Eliminierung der Tonarten aus den einzelnen Sätzen,  
 während in dieser Arbeit nur die Modulationskurve der Satztonarten  
 betrachtet werden soll. Zum Vergleiche Bachs mit Zeitgenossen wer-  
 den die wichtigsten Zeitgenossen herangezogen, soweit es bei den spär-  
 lichen Denkmälern überhaupt möglich ist. Aus der Fülle Händelscher  
 Werke wird es interessant sein, Übereinstimmungen mit den von  
 Steglich<sup>1)</sup> erkannten Formen von Händelschen Opern zu finden, die  
 hier an den Dratorien Messias und Judas Makkabäus gezeigt werden.  
 Außerdem wurden seine italienischen Kantaten gesichtet, die mehr zu  
 den von H. Riemann edierten Kammerkantaten um 1700 hinweisen.  
 Als weitere Vergleichsmittel dienten die spärlichen Gesangsdenk-  
 mäler, die bisher veröffentlicht worden sind, so Buxtehude mit seinen  
 Kantaten in den Denkmälern Deutscher Tonkunst und im Ugrino-  
 verlag, Telemann mit zwei weltlichen Kompositionen und Christoph  
 Graupners Kirchenkantaten in derselben Denkmälersammlung.

Nachdem die ausgehende Renaissancemusik schon an die Bereiche  
 der modernen Tonarten herangekommen war, ging das Barock daran,  
 mit scharfer rationalistischer wie technischer Durchdringung ihren Sieg  
 zu vollenden. So steht am Anfang jeder modulatorischen Betrach-  
 tung die Lat Andreas Werckmeisters, der der Generalbasslehre die  
 notwendige Grundlage in der gleichschwebenden Temperatur und  
 damit der neuen Möglichkeiten der 24 Tonarten gab. Gerade Bach  
 war es, der dieser neuen harmonischen Ordnung die erste praktische  
 Auswirkung zuwendete im Wohltemperierten Klavier, während der  
 Franzose Rameau die Theorie der Harmonielehre schuf. Die Grund-  
 form, in der sich alles Musizieren erging, war die Kadenz in ihrer  
 authentischen oder plagalen Wendung. Das heißt, man bewegte sich  
 im festgefügtten Spannungsverhältnis eines Quintenbezuges nach  
 einer höheren oder niederen Seite, der Dominante (D) oder Sub-

<sup>1)</sup> R. Steglich, „Händels Oper Nodelinde“, *FfMw.*, Juni/Juli 1921. —  
 R. Steglich, „Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen“, *FfMw.*, Aug./Sept.  
 1921.



dominante (S), um die Erlebnisachse der Tonika (T). Dazwischen lagen die Terzverwandtschaften der Parallele (P) und des Tonika-leittonwechselklanges (T<sup>1</sup>). Es wird nun zu zeigen sein nach chronologischer Entwicklungslinie, inwieweit die Formen sich nach dem Kadenzschema gerichtet haben, oder wieweit sie sich ausweiten oder auflösen. Bei der Ausweitung können wir Varianten (V) oder Doppel(sub)dominanten (D<sub>D</sub>, S<sub>S</sub>) erwarten, bei einer Auflösung schließt ein Stück in einer anderen Tonart als der Grundtonart. Dabei soll als Auflösung z. B. nicht die Parallele genannt werden, wenn sie als Vertreterin der Tonika steht. Erst wenn die Auflösung Stilmerkmal, das heißt prinzipiell angewendet wird, findet sie Erwähnung. Als weitere Elemente, die für den modulatorischen Aufbau maßgebend sind, müssen wir die Textordnung ansehen in ihrer Einteilung in Rezitativ (R), Arioso (Ar), Arie (A) und Chor (C) bzw. Choral (Ch). Es liegt schon in der natürlichen Folge dieser Teile die Tonartenordnung mit begründet, aber sie ist nicht allein davon abhängig. Der Zusammenhang muß tiefer in dem Textsinn gesucht werden, der über die durch die Elemente gegebene äußerliche Begrenzung hinausgeht. Der Textsinn nun hängt auf das engste mit der Lehre von den Affekten zusammen. Vielfach müssen bei Text wie Modulation sogenannte Affektsphären, wie Emend sagt, berücksichtigt werden. Dadurch erreichen wir meist bei Mehrteiligkeit des Werkes eine verblüffende Einheit, wie vor allem am Weihnachtsoratorium und an den Oratorien Händels vergleichsweise nachgewiesen werden kann. Einheit ist letzten Endes das Ziel, das angestrebt werden soll, und von dem wir wünschen, daß es sich auf einfachstem Wege zwanglos ergibt. Diese Zwanglosigkeit kann aber nur erreicht werden, wenn wir einen Blick in die Arbeitsmethoden der Meister hineintun, also ihre Werke arbeitspsychologisch untersuchen. Es geht aus diesem Grunde nicht an, Rezitative und Arien zu trennen, da sie meist eine unzerstrennliche Einheit bilden. Gibt doch das Rezitativ keinen (oder ganz selten nur in Accompanatos) geschlossenen Tonartenkomplex, sondern ist nur eine Modulation auf das nächst Folgende hin. Meist ist es eine Arie, bei Bach öfters ein Chor, in den Solokantaten Händels bildet das Rezitativ öfters den Beschluß, damit aber eine immer unangenehm empfundene Auflösung andeutend. Es wurde also für das Rezitativ nur die Tendenz gesucht, Trennungen von den nächst-

folgenden Formen sind individuell zugeschnitten worden. Dabei ist zu bemerken, daß Bachs Rezitativ vielfach mit der Parallele der vorhergehenden Tonart beginnt, öfter in der der nachfolgenden endet, meist aber, ein Zug der Barockmusik überhaupt, die Dominante zur nachfolgenden Tonart bringt. Händel geht in diesem Tun soweit, daß er kurz vor Schluß des Rezitativs die Tonika schon erreicht hat, mit den letzten Akkorden aber die Dominante als Gegenspannung noch anhängt. Bach endet das Rezitativ sofort in der Spannungstonart, ohne vorher die Tonika schon angestrebt zu haben. Hierher gehört auch, daß die Choräle bei Bach vielfach in der Parallele stehen; dabei sind sie meist von den Kirchentonarten abhängig. Diese Wendung gehört zu den Fällen der Vertretung. Die Tonartencharakteristik, wie sie Mattheson in seinem „Neueröffneten Orchester“ (Hamburg 1713) als Liste aufstellt, hat Bach als Zeitstil sicher, wenn nicht direkt gekannt, so doch empfunden, er handelte nach ihr, immer aber mit dem freien Schalten des Genies. Ehe wir an die Einzeluntersuchungen gehen können, muß nun noch kurz die Frage des Parodieverfahrens gestreift werden. Wenn bisher das Parodieverfahren als eine Ausnahme, der Affektenlehre entgegengesetzt, angesehen wurde, so möchte ich behaupten, daß gerade eine solche uns starr anmutende Formelsammlung es ermöglichte, den gleichen Ton auf sinnverwandte Worte zu verwenden. Für den Gebrauch der Arbeit konnte ich mich allerdings nicht auf parodierte Stücke einlassen. Wo sie in einen neuen Zusammenhang gestellt wurden, sind die Tonarten in ihn verwoben worden. Als Hilfsmittel, die Zusammenhänge der einzelnen Glieder festzustellen, verwende ich den augenfälligen, im Druck allerdings eckigen Bogen.

Bisher ist die Form der frei gebauten Kantate der Jugendzeit Bachs über die sogenannte Kompromißform zur Altersentwicklung der Choralkantate hin gekennzeichnet worden. Für die tonartliche Entwicklung kann man allgemein sagen, daß sie eher zur Formeinheit kommt als die Form der textlichen Anordnung. Es ist deutlich ein Ausgehen von einer jugendlichen, modulatorischen Unruhe im Aufbau zu einer konsequenten Logik hin spürbar. Betrachten wir Bachs Kantatenschaffen an Hand der Lebensstationen, die Terry („Joh. Seb. Bach“, Leipzig 1929) in seinem biographischen Werke

angegeben hat, und versuchen innerhalb dieser die Beispiele in chronologischer Reihenfolge zu bringen, soweit das eindeutig möglich ist, oder erst nach dem Vergleiche verschiedener Meinungen Spittas, Ruffs u. a.

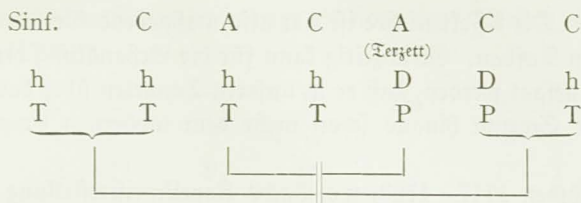
Von den zwei Kantaten, die in die Arnstadt-Mühlhausener Zeit (1703—1709) fallen, betrachten wir die allererste, die wir von Bach kennen: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.“ Verblüffenderweise stellt sich hier schon eine geschlossene Durcharbeit ein, die allerdings teilweise dadurch mitbedingt ist, daß, wie Spitta annimmt, Bach später Rezitative eingefügt hat, die er in seinen Jugendwerken noch nicht aufgenommen hatte. Die Kantate ist äußerlich in zwei Teile zerschnitten, die aber eine durchlaufende Form ergeben. Ein Adagio leitet in die Arie ein, die den Text des Titels bringt. Sie steht in C-dur, der Tonart des Stückes überhaupt. Mattheson sagt von C-dur: „Wo man der Freude seinen Lauf läßt.“ Diese Freude der Erkenntnis des Gerettetseins durchpulst das ganze Werk. Das Rezitativ „Mein Jesus wäre tot“ nimmt das Wort „tot“ zum Anlaß der a-moll-Darstellung, ebenso bedingen die Worte „Furcht und Schrecken“ dieselbe Tonart in dem folgenden Duett. Im Mittelpunkt des ganzen Stückes stehen zwei Arien in C-dur, die erste mit der Forderung „entsetzt euch nicht“, die zweite mit der Aufforderung zur Freude (siehe oben). Der zweite Teil beginnt mit einem Arioso, das über ein „Käsen“ des Altes in F-dur, und ein C-dur des Basses, das den Besieger darstellt, zu einem Duett in G-dur hinleitet zwischen Sopran und Alt, indem der Sopran laut jauchzet, der Alt ein „Klagen mit Seufzen“ ablehnt. Es folgt wieder ein Instrumentalstück, das mit folgendem Rezitativ, Chor, Choral schon tonartlich den Zusammenhang in C-dur zeigt, außerdem den Kreis zu der Anfangsgruppe schließt. Wir verdeutlichen uns nun den Aufbau an einem Schema, wobei gleich darauf hingewiesen werden soll, daß eine so ausführliche Beschreibung nur bei besonderen Beispielen möglich ist:

Text:	Ad <sup>o</sup>	A	R Du	A A	Ar Du	Son. R C Ch
Tonart (Tendenz):	C		a	C	G	C
Funktion:	T		P	T	D	T
Zusammenhang:						

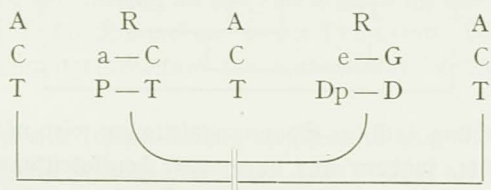


Wir erkennen hier deutlich den Zusammenhang der drei Tonika-  
gruppen in C-dur mit dem Thema der Freude, wobei die Ariengruppe  
in der Mitte als „Symmetrieachse“ (sie kommt zustande aus der  
Zweiteilung) eine der relativ selten vorkommenden Formen ist.  
Weiter gruppieren sich um diesen Mittelpunkt und in den Angeln  
der äußeren Tonikaglieder die Parallele mit den Affektworten „tot,  
Schrecken“, die Dominante mit „jauchzen“, so daß die Grundform  
der Kadenz voll erreicht ist. Sogar die Glieder des Textes entsprechen  
sich ziemlich eindeutig, nur daß die Schlußgruppe nicht eine Arie  
bringt, sondern einen Chor, wobei aber das Rezitativ einen Ausgleich  
bietet. Es sind Versuche, die Zusammenhänge dieser Elemente zu kon-  
statieren, schon länger gemacht worden, hier muß gesagt werden, daß  
sie nur erfolgreich sind, wenn die Form im Zusammenhang mit allen  
anderen Gliedern des Gesamtkunstwerkes gefunden wird. Völlige Über-  
einstimmung können wir als Idealfall betrachten, wie auch die einfache  
Kadenz als Grundform seltener gegenüber der differenzierten steht. In  
mehr dramatischen Werken allerdings ist eine Einheit nicht nur vom  
Textglied zur Modulation hin erkennbar, sondern sogar bis in die An-  
lage der auftretenden Personen hinein. Doch davon vor allem bei Händel.

Bei den in Weimar (1708—1717) entstandenen zwanzig Kantaten  
beobachten wir, daß schon eine zunehmende Ordnung einsetzt, nur  
relativ wenige Werke fallen aus der logischen Bahn heraus. Wir  
müssen doch bedenken, daß alle Idealfälle noch zusammengehören  
mit Fällen, bei denen Vertretertonarten stehen, die Affektenlehre oder  
sonst ein Grund zu einer anderen Anordnung zwang. Aus der Ord-  
nung heraus fallen lediglich die sich gänzlich auflösenden Fälle.  
Auf eine Tendenz, die sich nur in der Jugendzeit Bachs findet, gleich-  
zeitig bei Buxtehude, beim jungen Händel, sei hingewiesen, öfters  
ganze Strecken lang in der gleichen Tonart zu agieren. Wir konnten  
es schon in der ersten Epoche feststellen, weiterhin, daß sich dies Ver-  
fahren in Leipzig abschleift. Als Beispiel dazu diene die Kantate  
„Nach dir, Herr, verlanget mich“, die Spitta und Schweizer für  
1711/12 ansehen, während sie Schering für unecht erklärt. Von  
meinem Arbeitsstandpunkt aus kann ich mich dazu nicht erklären,  
da sich die tonartlichen Merkmale eben bei Bach öfter finden. Aller-  
dings weisen Parallelen zu einem früheren Stil um 1700 (siehe oben)  
hin, in dem Tonartengleichheit oft gebräuchlich war.

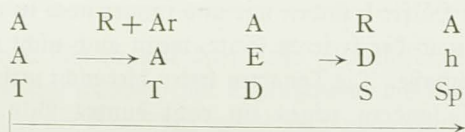


In der Kantate zum ersten Osterfeiertage 1713 oder 1714 auf den Neumeisterschen Text: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, haben wir das seltene Beispiel einer reinen Solokantate, — es finden sich zwei bis drei im ganzen —, die ohne den chorischen Schlußchoral steht. Drei Arien bringen die Tonika mit dem Thema der Freude, die zwei Rezitative die Modulationen auf der einen Seite in eine Parallel-, auf der anderen eine Dominanttendenz, so daß sich folgender Aufbau ergibt:



Endlich sei aus dieser Zeit ein Beispiel modulatorischer Unruhe und Auflösung gebracht, zugleich aber daran erhärtet, daß auch dies keine Ziellosigkeit bedeutet, sondern von anderen Umständen abhängig ist.

Die Kantate „Bereitet die Wege“, eine der wenigen Solokantaten, zeigt folgenden Aufbau:



Betrachten wir den Zusammenhang mit dem Text, so wird uns die Tonartenordnung klar. A-dur bringt das Thema „Bereitet die Wege Christus, denn dieser ist der Christen Kron“. E-dur wird bedingt durch die Frage nach dem Gewissen, und h-moll entsteht durch die Erinnerung an Christi Leiden in der Arie: „Christi Glieder, ach,

bedenket.“ Die Affektenlehre ist hier also maßgebend für den modulatorischen Aufbau. Gleichzeitig kann für die Behandlung der Lehre bei Bach gesagt werden, daß er in unseren Tonarten über das Matthesonsche Schema hinaus schon mehr dem modernen Empfinden zustrebt.

In Köthen 1717—1723, wo Bachs Kapellmeisterstellung wenig Zeit und Gelegenheit zu kirchlichen Kompositionen bot, müssen wir uns mit vier Kantaten begnügen. Sie bieten den tiefsten Stand nach der negativen Seite der Auflösung hin, das Schaffen bietet überhaupt das ungünstigste Verhältnis. Der immer noch annehmbare Fall liegt vor in der Kantate: „Wer sich selbst erhöht, der wird erniedrigt werden.“

C	A	R	A	Ch
g	d	g—Es	Es	g
T	D	T—T <sup>1</sup>	T <sup>1</sup>	T

Die Wendung nach der Spannungsseite hin wird nicht durch die Subdominante, sondern nur durch den Tonikaleitonwechselflang vertreten. Das Thema der Erniedrigung steht in g=moll. d=moll, das Mattheson als „devot, aber angenehm“ angibt, bringt die Strebung nach dem „wahren Christen“, das pathetische Es=dur die Anrede an Jesus Christus.

Das gesamte Leipziger Schaffen (1723—1734, 1735—1750) in zwei Hälften zu teilen, halte ich für einen glücklichen Griff von Terry, da sich die Epochen in eine freiere und eine strengere gliedern. In der ersten Hälfte befinden wir uns immer noch in einem starken Ausschlagen nach der freieren Seite, wenn auch nicht mehr in dem Köthener Ausmaße. Die Tonarten treten hier nicht mehr in längeren Strecken auf, sondern zeigen ein recht buntes Bild. Die Solokantaten haben ihren Schlußchoral angehängt, so daß die Wendung von der mehr italienischen Praxis zum Eigenstile Bachs vollzogen ist. Der Umfang des Tonartenkreises weitet sich zu Doppelquintbeziehungen aus. Die Aufbauformen liegen differenziert vor, während in den letzten Leipziger Jahren strengere, einheitlichere Formprinzipien verwendet werden.



Eine schöne Kadenzform zeigt die Kantate: „Christen, ähet diesen Tag“ (1723?).

C	R (acc.)	Du	R	Du	R (acc.)	C
C	C—e	a	→ G	G	e—C	C
T	T—T <sup>1</sup>	P	D	D	T <sup>1</sup> —T	T

Dabei kann das Sekkorezitiv, wie in den meisten Fällen, zum Duett gerechnet werden, während die beiden Accompanatos als Formen ihre Selbständigkeit bewahren. Textlich, damit verbunden tonartlich, neigen sie nach der Tonikaseite, so daß wir zwei solche Komplexe als Affektphären aufstellen können, zwei Komplexe, in deren Angeln zwei Duette hängen. Das erste Duett erklingt in der Parallele, da ein Anklang an das Lied gegeben ist, das zweite Duett „ruft und fleht den Himmel an“ in der Dominante. Wir haben das ideale Spannungsverhältnis der authentischen Kadenz vor uns: T P D T.

Zunächst eine schöne Kadenz versprechend zeigt sich der Aufbau von „Du Hirte Israels, höre“ (um 1725). Aber der Schlußchoral bringt plötzlich, statt nach der Tonika zurückzugehen, die Doppeldominante.

C	R	A	R	A	Ch
G	—h	h	D	D	A
T	T <sup>1</sup>	T <sup>1</sup>	D	D	D <sub>D</sub>

Das Thema gibt einigen Aufschluß. Der Anfangschor zeigt den Anruf, die Bitte, während der Schlußchoral die Gewißheit bietet. Mit dem A-dur der Gewißheit weicht Bach ganz empfindlich von der Matthiesonschen Charakterisierung ab, die A-dur als klagend, traurig angibt. Wenn sich Wustmann<sup>1)</sup> Mühe gibt, auch diese Tonart Matthieson anzugleichen, und als Beispiel dafür die Sonate für Violine und Klavier zeigt, so ist damit der Gegenbeweis angetreten.

<sup>1)</sup> N. Wustmann, „Tonartensymbolik“, Bachjahrbuch 1911.

Und nicht nur hier, sondern oft ist Bach weit fortschrittlicher. Das h-moll entsteht aus den sehnächtigen Worten: „verbirgt mein Hirte sich zu lange . . .“, das D-dur aus „beglückte Herde“. Eine solche Auflösung nach der Doppeldominantseite hin kennzeichnet die Neigung der frühen Leipziger Jahre.

Das Spannungsverhältnis der Kadenz wird oft in einer eigenartigen Weise durchbrochen. In der Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Spitta 1728) besteht nur eine Strebung nach höheren, der Dominantseite.

C	R + Ch	A	Du + Ch	R + Ch	A	Ch
c	g	Es	c	g	g	c
T	D	D <sup>1</sup>	T	D	D	T

Dieser Fall ist gegenüber dem nach der tieferen bedeutend in der Minderzahl. Das c-moll als beherrschende Tonart zeigt eine reine Verwendung in Matthiesonschem Sinne; dieser gibt dafür an „lieblich, aber auch triste . . . Gelindigkeit“. Die Grundstimmung ist jedenfalls demütige Geborgenheit, die die höhere Seite voll rechtfertigt.

Das Himmelfahrtsoratorium „Lobet Gott in seinen Reichen“ bringt eine stärkere Differenzierung der Aufbauglieder. Mit der vorhergehenden Kantate zusammen zeigt es einen symmetrischen Aufbau, der aber bei Bach in verhältnismäßig wenig Fällen vorkommt.

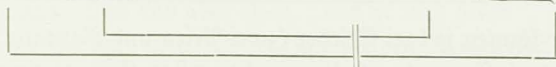
C	R	R (acc.)	A	R	Ch	R (acc.)	R	R	A	Ch
	Evgl.			Evgl.		Evgl.		Evgl.		
D	h—A	h—a	a	—fis	D	D	h	D—G	G	D
T	P—D	P—DV	DV	T <sup>1</sup>	T	T	P	D—S	S	T

In der Mitte stehen als Tonikakomplex zwei Rezitative, die Evangelientext bringen. Zwischen diesen und den umrahmenden Chorstellen stehen zwei andere Komplexe, zusammengesetzt aus je zwei Rezitativen und einer Arie. Je ein Rezitativ davon ist wieder Evangelientext. Die erste Gruppe neigt nach der Dominante, diesmal Dominantvariante. Die zweite sichtbar nach der Subdominante. Es

ergibt sich also im Gesamtverlauf die plagale Kadenz mit eingefügtem Tonikabezug. Das umrahmende D-dur spricht Lob aus, der Komplex der Dominantvariante entspringt aus den Stichworten „Abschied“, „bleibe doch“, der der Subdominante aus der Anbetung. Die Form der Kadenz ist gewahrt:  $\overline{T D (V) S T}$ .

Eine reichlich gemischte Form, an der wir mancherlei barocke Über- und Unterschneidungen kennenlernen können, findet sich in „Siehe, ich will Fischer aussenden“ (1732).

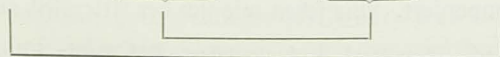
I. Teil:	A	R	A	II. Teil:	A	Du	R	Ch
	D, G	h	e		G, D	A	fis—h	h
	T, S	P	Sp		S, T	D	Dp—P	P



Wir hätten zunächst einen reinen Zusammenhang vor uns, wenn sich nicht das Ende in die Vertretertonart auflöste. Außerdem pendelt das Ganze um eine Art Tonikamitte, wobei je die ersten Arien der beiden Teile im Verhältnis der tonalen Umkehrung zueinander stehen: T, S — S, T. Etwas deutlicher heben sich die beiden anderen Arienentsprechungen ab, einmal in der Subdominantparallele, das andere Mal in der reinen Dominante (Duett). Diese Dominante ist tatsächlich die einzige rein dastehende Funktion des ganzen Stückes. Wir müssen zugeben, daß diese Form hart an der Grenze nach der Auflösung steht.

In der zweiten Leipziger Epoche häufen sich die Beispiele, vor allem in der strengen, logischen Form der Choralkantate. Die Aufbauelemente bleiben die gleichen, nur werden sie in den Großformen verdichtet. Unsere hier zur Schau gestellten Beispiele werden allerdings nicht nur die schönen Fälle bringen, sondern nach dem Prinzip der Variabilität ausgewählt sein. Idealen Aufbau treffen wir in der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen“ (1735?)

C	R	A	R	A	Ch
h	— cis	fis	— D	D	h
T	D <sub>D</sub>	D	P	P	T





Die weitere Interpretation vermag bei diesen Beispielen kaum noch viel zu sagen, die Bogen sprechen für sich selbst. h-moll hat hier tatsächlich den bei Mattheson vertretenen Charakter des Unlustigen, ebenso fis-moll mit dem Thema des nicht zu findenden Arztes. D-dur aber erhebt sich mit dem Stichwort „Erholet Euch“.

In „Was frag' ich nach der Welt“ haben wir eine reiche, differenzierte Kadenzform vor uns.

C	A	R + Ch	A	R + Ch	A	A	Ch
D	h	h—G	e	G—D	A	fis	D
T	P	P—S	Sp	S—T	D	T <sup>1</sup>	T
<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%; border: none;"> <div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 30%;"></div> <div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 30%;"></div> </div>							

Wir können je drei Glieder (zwei Arien und Rezitativ + Choral) zusammenfassen und erhalten in der ersten Gruppe einen Parallel-Subdominanz-Bezug, in der zweiten einen der Dominanz-Tonika. Somit wäre die Kadenz hergestellt. Auch die Textbogenglieder lassen sich auf diese Weise einfangen, nur ist in der zweiten Gruppe eine Metathesis vorgenommen. Fragen wir nach den Affektsphären, so lassen sich die äußeren Glieder erkennen aus der Frage „Was frag' ich nach der Welt“. Die inneren ergeben sich in der Schilderung der niedrigen Zustände auf Erden, mit dem Hängen am irdischen Besitz.

Ein reiner Kadenzbogen findet sich ebenso in „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“, in Verbindung mit dem Charakter einer Choralkantate.

C	R	A	R	A	Ch
h	fis	fis	—D	D	H
T	D	D	P	P	T
<div style="display: flex; justify-content: space-around; width: 100%; border: none;"> <div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 30%;"></div> <div style="border-top: 1px solid black; border-bottom: 1px solid black; width: 30%;"></div> </div>					

Bachs Lieblingstonart h-moll, gegen g-moll bei Graupner<sup>1)</sup>, gibt die sanfte Grundstimmung. fis-moll zeichnet die harte Kreuzesreise, D-dur aber die Abwendung von der Welt.

Den gleichen Aufbau haben die Kantaten „Mit Fried und Freud fahr' ich dahin“, „Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort“, alle drei um 1740 komponiert. Wir sehen wie sich der Altersstil ausprägt.

<sup>1)</sup> Fr. Noack, „Graupners Kirchenmusik“, Diss. Berlin 1916.

Entsprechend dem Beispiel aus der ersten Leipziger Zeit, das nur Dominanzstrebung kannte, siehe hier, zugleich als letztes der Kirchenkantaten, eines, das nur Tiefenstrebung hat. Die Kantate: „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (um 1740).

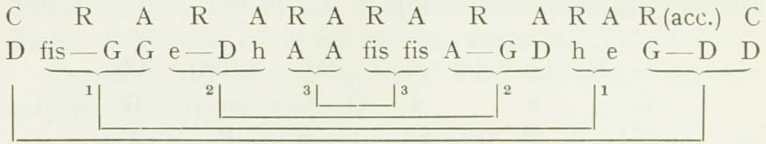
C	R + Ch (solo)	A	R	A (Du)	Ch
G	e	a	G—C	e	G
T	P	Sp	T—S	P	T

Die Subdominantparallele hebt eine vermeintliche Symmetrie der Kantate auf. Das Lob über alles, „das er uns getan“, gibt den Grundton in G=Dur. Die sich entsprechenden Parallelen  $e=moll$  deuten einmal Gottes Herrlichkeit an, die aber andererseits Armut auf sich nimmt.  $a=moll$  zeigt die Größe Gottes, dem in seiner Mächtigkeit der Erdenkreis zu klein ist.

Diese Beispiele sollen für Bachs Kantatenschaffen genügen. Sie haben deutlich gezeigt, wie fein gebaut der Zusammenhang der Modulation ist. Nun haben wir die Pflicht, die weltlichen Kantaten zu betrachten. Die Beobachtungsweise wird hier eine andere, obwohl sie ein ähnlich reifes Bild aufweist, da die Formteile zunehmen. Die Kantaten haben meist eine größere Ausdehnung und zeigen eine verblüffende Ähnlichkeit mit Gebilden Händels und Telemanns. Recht wenig einheitlich ist der modulatorische Aufbau in der Bauernkantate und in den italienischen Kantaten, deren Echtheit ja bekanntlich Schering im Bach-Jahrbuch 1912 (wahrscheinlich sehr mit Recht) angezweifelt hat, da sie untrüglich die formale Auflösung als Merkmal tragen, die Händels italienische Solokantaten kennzeichnet. Von den anderen seien zwei angeführt. Beim „Streit zwischen Phöbus und Pan“ sehen wir, wie die Zusammenfassungen hintereinander geschachtelt werden, ein Verfahren, das bei den mehr dramatischen Werken Händels und Telemanns gleichfalls zur Anwendung gekommen ist. Man kann hier sehen, daß Bachs dramatisches Empfinden keineswegs dem der Zeitgenossen nachgestanden hat, wenn auch sein Hauptbetätigungsfeld anderswo lag. Überhaupt hat er nie ein Werk geschrieben, daß trotz eventueller Einmaligkeit des

Vorkommens bei ihm nicht ein Meisterwerk gewesen wäre. Ich erinnere nur an die Goldbergvariationen.

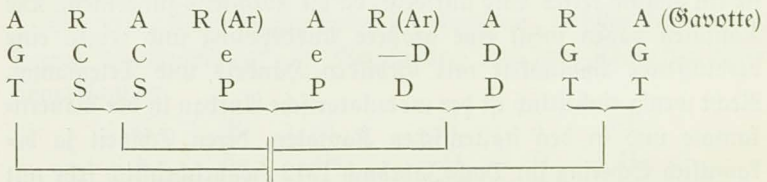
Das Schema lautet:



In D-dur stehen die frischen Umfassungschöre, die Arie des Momus (G-dur) mit der Anrede „Patron“ entspricht der des Mercurius (e-moll) „aufgeblas'ne Hiße“. Die des Phöbus (h-moll) „Verlangen!“ der des Mydas (D-dur) „Pan ist Meister“; schließlich entsprechen sich die beiden Gruppen in der Mitte, die den Kernpunkt des Streites abgeben. Für die letzte konsequente Durchdenkung des Aufbaus kann nun noch gezeigt werden, daß die drei Vogen in jeweils dem Verhältnis einer Dur-Tonart mit der entsprechenden Parallele stehen. Dazu habe ich die betreffenden Vogen numeriert; ein Verfahren, das noch öfter angewendet werden muß.

Vogen 1) G—e, Vogen 2) h—D, Vogen 3) A—fis!

Als letztes Beispiel dieser Gattung gelte die Kantate für eine Sopranstimme „Weichet nur, betrübte Schatten“.



Es repräsentiert sich uns die authentische Kadenz, aber mit einem kurzen Verweilen auf der Parallele. Die Tonika drückt Zufriedenheit aus, die Subdominante resultiert aus dem Stichwort „schnelle Pferde“, die Parallele (e-moll) verkündet die Frühlingswinde, die Dominante Liebe. Der Kreis Matthesonscher Charakterisierung wäre geschlossen.

Von den drei sicheren Trauungskantaten, die zweimal nur Tiefenstrebung aufweisen, das dritte Mal eine mehrteilige Form, zeige ich die letztere, in der Kantate „Gott ist unsere Zuversicht“ (um 1740). Praktisch haben wir es hier mit zwei Teilen zu tun, einem vor, einem



nach der Trauung. In der Mitte hält ein Choral das Ganze zusammen, dessen Symmetrie aber durch Dominantbezug ausgeschaltet wird.

C	R	A	R (acc.)	Ch	A	R	A	R (acc.)	Ch
D	A	A	fis—A	A	G	C	G	(cis)—fis	h
T	D	D	Dp—D	D	S	S <sub>s</sub>	S	—T <sup>1</sup>	P

Wir können innerhalb der Chorstellen zusammenfassen einmal die Elemente RAR zu einer Dominantgruppe, auf der anderen Seite ARA, also gerade umgekehrtes Verhältnis, zu einer Subdominantgruppe. Die Einheit der plagalen Kadenz ist nicht voll gewahrt, der Choral steht in der Parallele als Vertretertonart. Die glaubensfreudige Zuversicht stellt sich in D=dur vor, Gottes Liebe in A=dur, das angenehme Wohlergehen der nunmehr verbundenen Menschenkinder in der Subdominante.

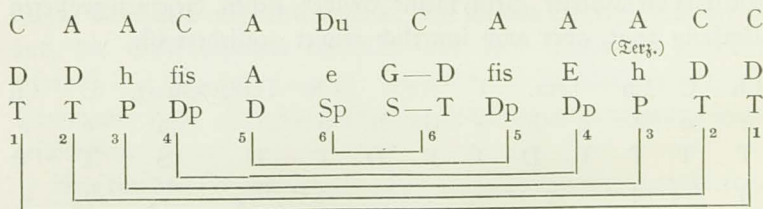
Von den sechs sicher erwiesenen Motetten fallen in unserer Betrachtung die Jugendarbeiten „Lobet den Herrn, alle Heiden“ und „Fürchte dich nicht“ aus. Beide sind einsäsig und, noch wichtiger, einthematisch. Von den drei weiteren kleineren Werken „Singet dem Herrn“, „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“, „Komm, Jesu, komm“, kann man übereinstimmend das klare Schema der Kadenzfolge ablesen. Bei der ersten Motette genau im Grundverhältnis TSDT, bei der zweiten mit der Verschiebung der Subdominante in den Tonikaleitonwechselklang, bei der dritten eben dieses mit Verkehrung ins plagale Verhältnis. Außerdem ist eine Analogie der Tonartenbogen zum Taktartenschema festzustellen. Hier soll als Beispiel die Motette „Jesu, meine Freude“, stehen, die einen größeren Umfang zeigt, aber auch innerlich reicher gegliedert ist.

Ch	C	Ch	Terz.	C	C	Ch	Terz.	Quart.	C	Ch
e	e	e	e—h	e	G—h	e	C	a	e	e
T	T	T	T—D	T	P—D	T	T <sup>1</sup>	S	T	T
4	$\frac{3}{2}$	4	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	4	4	$\frac{12}{8}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{2}$	4

Emend hat schon im Zusammenhang mit den Aufbaustudien der Passionen darauf hingewiesen, hier muß noch einmal vom tonalen Aufbau her angespielt werden. Auf der linken Seite bis zur „scheinsymmetrischen“ Mitte findet eine Modulation nach der Dominante statt, auf der rechten Seite wird die Ausgleichsstrebung der Subdominante und des Tonikaleittonwechselklanges erreicht. In der Mitte, wechselnd von der Parallele zur Dominante, steht der Chor „Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich“ als Höhepunkt. Für die Tonart des ganzen Stückes ist der Choral maßgebend, der viermal auftritt, aus dem aber auch thematisches Material für die anderen Sätze gewonnen ist. Die Entsprechungen gehen in dieser Motette so weit, daß der Bogen „Es ist nun nichts“, „So nun der Geist“ denselben Satz übernimmt, die beiden Terzette sich aber auch in der Thematik ähneln. Die beiden den Mittelchor umrahmenden Stücke sind sinnverwandt. Solche Sinnvergleiche sind durch das ganze Werk nachzuprüfen. Das Ergebnis war bei den Motetten also fast einheitlich.

Die vier kurzen Messen sind bekanntlich teilweise oder ganz aus Kantatenmaterial hergestellt, doch das Parodieverfahren ist so geschickt angewendet, daß neue Einheiten daraus entstanden sind. Sie bestehen alle aus einem einsätzigen Kyrie und einem fünfsätzigen Gloria. Weiter ist übereinstimmend zu sagen, daß sich der tonartliche Aufbau zweimal völlig gleicht (Messe in F und G: T D Sp P T), in der g-moll-Messe nur ein wenig verschoben ist (T D P Dp T); die A-dur-Messe zeigt nur Tiefenstrebung (T P Sp S T).

Der Aufbau des Magnifikats ist in der Dissertation von Kobelt schon festgestellt worden. Ich möchte hier noch eine Skizze anfügen, die nach Kobelts Sinnerkenntnis den modulatorischen Aufbau der zwölf Nummern in Zusammenfassungen zeigt.



Die Bogenzusammenfassung drängt sich einem unwillkürlich auf. Dabei teile ich in reine Bogen, die dieselbe Satzform mit der guten

Tonartenentsprechung teilen, gemischte Bogen, in denen die Verhältnisse in umgekehrter Reihenfolge auftreten, eventuell Bogen, die willkürlich gewählt sind. Es ist dies ein Verfahren, das sich vor allem beim Aufbau dramatischer Werke empfohlen hat, und wir werden es bei Händel und Telemann wiederfinden (siehe oben „Phöbus und Pan“). Keine Bogen:

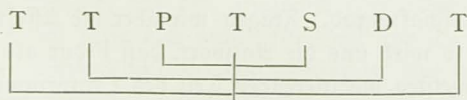
Tert	Tonart
1. C—C,	D—D
3. A—A,	h—h
5. A—A,	A—fis,
also die ungeraden Zahlen.	

Gemischte Bogen:

2. A—C,	D—D
4. C—A,	fis—E.

Sie stehen, wie gesagt, in umgekehrtem Verhältnis von A zu C, C zu A. In Bogen zwei haben wir Tonikabeziehung vor uns, in Bogen vier die erweiterte Dominante. Mit der Mitte des Bogens sechs: Du — C, e — (G)D, die beiden gemischten Bogen dazugenommen, erkennen wir die geraden Zahlen. Für den Zusammenhang mit der Affektenlehre möchte ich die Transposition des Magnifikats von Es-dur nach D-dur als eine Wendung vom Pathetischen ins Freudig-Gläubige ansehen.

In der Trauerode (h=moll!) rundet sich die Form erst bei sinn-gemäßer Zusammennahme der Glieder. Das ganze Stück hängt in den Angeln dreier Chöre. Die Rezitative, deren Accompagnato sich mehr aus einem programmatischen Illustrieren der Worte ergibt, können ohne weiteres zu den Arien geschlagen werden, während das Arioso eine ausgewachsene Arie vertritt. Die Großform des Gesamtverlaufes stellt sich nun so dar:



Bogen 1. ist ein Tonikabogen, Bogen 2. hat Dominantstrebung, Bogen 3., die Mitte einrahmend, Subdominant-Parallel-Neigung. Eine recht ausgeglichene Form!



Das Osteroratorium scheint seine Gestalt ebenfalls erst vor uns verbergen zu wollen. Wir trennen von ihm den instrumentalen Teil (Sinfonie und Adagio) ab, bekommen dann aber die Kadenz TPSDT mit einem stärkeren Verweilen auf der Tiefenseite. Die Symmetrie ist verschoben durch die Versetzung in die Subdominante. D-dur als Grundstimmung gibt den freudigen Osterext, während die Parallele und Subdominante an Christi Tod erinnern; die Dominante läßt sagen, daß die Auferstehung geschehen sei.

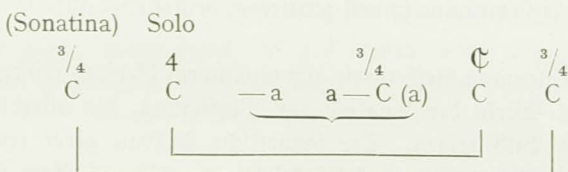
Verfahren wir nach den bisherigen Rezepten auch bei dem letzten großen Beispielwerk von Bach, dem Weihnachtsoratorium, so haben wir die Freude des Entdeckens zu genießen, daß sich aus der bisher nur lose aneinandergereihten Sechserkantatengruppe ein schöner Zusammenhang ergibt. Leider bin ich hier gezwungen, nur das Resultat angeben zu können. Spätere, tiefer eingehende Veröffentlichungen behalte ich mir vor. Es entsprechen sich die Textworte mit den Tonarten, letztere im Großaufbau zusammengefaßt in den Kantaten untereinander. So läßt sich der Gesamtaufbau des Oratoriums erfassen durch folgende Bogen:

	I	II	III	IV	V	VI
Kantate:	I	II	III	IV	V	VI
Tonart:	D	G	D	F	A	D
Funktion:	T	S	T	S <sub>S</sub>	D	T

Ich habe hier noch einmal die Tonarten und Funktionen der einzelnen Kantaten daruntergesetzt, um eventuell auch aus ihnen noch eine Tendenz herauszulesen. Tatsächlich sehen wir die Modulation sich innerhalb der Kadenz abspielen, müssen allerdings einen Fall in Kauf nehmen, der mir als einziger in Bachs Gesangswerken bekannt ist, ein derartig starkes Ausweichen nach einer nur sehr weit verwandten Tonart. F-dur kommt erst als dritte Subdominante in den Verwandtschaftsgrad. Fragen wir aber die Affektenlehre nach dem Grund, so wird uns die Antwort, daß F-dur als Kennzeichen für den am meisten meditierenden Teil des Oratoriums steht.

Nach Untersuchung des Weihnachtsoratoriums ist unsere letzte Aufgabe, die Stilsynthese durch einige Beispiele bei den Zeitgenossen zu befestigen.

Burtehude repräsentiert die Generation vor Bach. Um seine Zeit lagen die Elemente des Chores, Rezitativs und der Arie noch nicht fertig vor, es muß notwendigerweise gesagt werden, daß dies sich auf den modulatorischen Aufbau ausgewirkt hat. Immerhin verleugnet sich nicht der barocke Charakter, der seine höchste Entfaltung bei Bach und Händel zeigt. Auch die Elemente der Affektenlehre waren noch nicht fixiert, so ist in Burtehudes Werken zwar die geahnte Angleichung, aber oft ein Bagieren zu bemerken. Auf weite Strecken sehen wir wie beim jungen Bach das Verweilen auf einer Tonart, das bis zur völligen Modulationslosigkeit führen kann. Suchen wir nach unseren Zusammenhängen, so bekommen wir trotz dieser Umstände ein bemerkenswertes Bild. Die bei Ugrino edierten Solokantaten zeigen alle das nämliche Gesicht: eine instrumentale Einleitung, dann das Solo. Zur Beobachtung nahm ich die Modulation der einzelnen Textabschnitte, die auch jeweils die Taktart ändern, und fand dabei im Idealfall Taktartenschema dem Modulationsaufbau verwandt. Von ihnen soll als Beispiel die Solokantate für eine Sopranstimme „Laude anima mea“ dienen:



Es ist noch sehr spärlich, was wir hier antreffen; die einzige Ausweichung geschieht nach der Parallele. Immerhin ist die Arbeitsweise klar: es bilden je zwei Glieder im ungeraden Takt und im geraden Takt einen Zusammenhang, der die Modulationsgruppe umschließt, die im ungeraden Takt steht. In ähnlicher Weise wird in den anderen Kantaten verfahren. Es sei als ganz ähnliche Form gleich hier ein Beispiel aus den Dialogen oder Abendmusiken erwähnt: „Herr, ich lasse dich nicht“ für Baß und Tenor mit fünf Instrumenten. Weite Tonkastrecken umrahmen eine Modulationsgruppe, die das Gespräch zwischen Jakob und dem Herrn darstellt. Der Baß fragt im Adagio: „Warum fragest du, wie ich heiße?“ Der Tenor (der Herr) antwortet: „Sage doch, wie heißest du?“ Darauf die nochmalige Frage des Basses. Damit ist die ganze

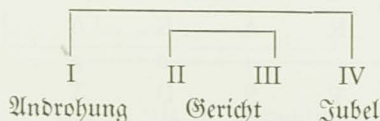
Modulation gewonnen (B=dur — Es=dur — c=moll, g=moll — B=dur). Im allgemeinen liegen die Verhältnisse hier noch etwas ungünstiger als bei den Solokantaten. Manchmal allerdings treffen wir auf die Ausweitung zur Kadenzformel, sogar in Differenzierung, wie in „O dulcis Jesu“, das dem Schema folgt: T D P Dp ST. Auf diesen Voraussetzungen dürfte wohl Bach aufgebaut haben, der ja Buxtehude eine weitgehende Schulung verdankt.

In den von Riemann herausgegebenen „Kammerkantaten um 1700“ sehen wir die Strömung der Zeit, leichte Liebeslyrik in Schäfergewand zu hüllen. Bach hat dergleichen nie behandelt, wenn wir annehmen, daß seine zwei italienischen Kantaten unecht sind. Die Ergebnisse liegen sehr im Argen. Die Eckpfeiler der Tonika sind zwar da, sonst aber wird recht willkürlich geschaltet. Die Kantate Bernardo Gaffis „Già vincitor del verno“ zeigt immer noch am deutlichsten einen Aufbauplan (T, Sp, DVp, S, T), obwohl es gewagt ist, die weiten Verwandtschaftsbeziehungen zur Kadenzform zu rechnen. Ein gewisses Spannungsverhältnis ist aber nicht wegzuleugnen. Das Thema, daß Philis keinen Blick von Chloris erhalte und daß Liebesträume schnell zerfliehen, deutet leise auf die Affektenlehre.

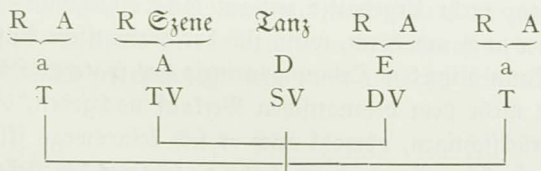
Bei Telemann bleiben wir auf weltlichem Gebiet. Leider standen nur zwei Werke der Analyse zur Verfügung, die allerdings ein günstiges Bild zeigen. Der tonartliche Aufbau gerät etwas ins Großzügige zugunsten von Affektsphären, während Bach ihn trotz allem aufrecht erhielt. Wir beobachteten ein starkes Ausweichen der Tonarten in weiteste Verwandtschaftsbeziehungen, die manchmal nur noch in der Tendenz innerhalb der Ursprungslagen erkennbar sind. Vom „Tag des Gerichts“, dem Sinngedicht in vier Betrachtungen von Mers und Telemann, sei die Analyse nur stark vergrößert wiedergegeben. Ich habe die Zusammenhänge nicht nur nach den Tonarten oder den Stücken des Textes festgestellt, sondern vor allem auch danach, wer in den einzelnen Sätzen spricht, und was dort gesprochen wird. Die erste Betrachtung zeigt einen geschlossenen Raum in D=dur. Ihr Thema ist die Androhung des Weltgerichtes und der Spott der Ungläubigen. Die zweite beginnt kurz in D=dur, um sofort nach den B-Tonarten (B=dur, F=dur) überzugehen. Sturmzeichen verkünden das beginnende Gericht. Die dritte Betrachtung



zeigt das Gericht selbst, die Vertreibung der Ungläubigen. Sie beginnt in C-dur, der Erzengel spricht in einem Arioso in G-dur, um sich über a-moll hinweg wieder den B-Tonarten zuzuwenden (c-moll, f-moll, B-dur). Die vierte Betrachtung hat wieder eine geschlossene Form, sie ist verankert in D-dur, ihr Thema ist der Jubel der Seligen. Zur Tonartencharakteristik sei gesagt, daß dort, wo der Glaube oder die Andacht sprechen, in B-Tonarten agiert wird. Auch das Gericht selbst steht in diesem Charakter. Dort aber, wo die Gläubigen, später die Seligen reden, herrscht eitel Siegesgewißheit und Freude in Dur-Tonarten. Der Herausgeber (Schneider) hat in seinem Vorwort gemeint, daß die letzten drei Teile eine zusammenhängende, große Szene wären. Ich muß dem widersprechen, da das Personenmaterial einerseits, die Affekte andererseits sich in anderem Rhythmus ergeben. Es geben nur die zweite und die dritte Betrachtung den vermuteten Zusammenhang, siehe das deutliche Neigen nach B-dur als Rahmentonart. Dagegen entsprechen sich in Form, in Personen, wie in Tonarten die erste und die letzte Betrachtung. Es stellen sich also zwei große D-dur-Kreise gegenüber, der erste, der die Androhung bringt, der zweite, der der Seligen Jubel nach dem Gericht erzählt, und ein großer B-dur-Kreis, der das Gericht selbst zeigt. Bot sich in erstem geschlossener Formaufbau, so in diesem eine fortlaufende Szene. Das Resultat ist folgender Bogen:



Ähnliche Neigung zur laufenden Szene zeigt die Kantate „Ino“ von Ramlar.

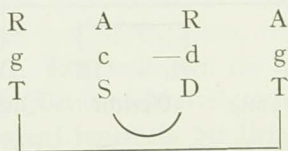


Die Tonarten können genau von der dramatischen Entwicklung abgelesen werden. Ino wird verfolgt, sie stürzt sich ins Meer, wird dort von den Nereiden aufgenommen, und findet ihr Kind wieder,

das ihr der Sturz entrissen hatte. Nach dem Tanz der Nereiden wird sie von diesen zur Göttin erhoben und stattet ihren Dank dem Meeresgott Trident ab. Die psychologische Einheit geht aus von der Verfolgung über die Rettung zur Erhebung und dafür berechtigtem Dank. Die Beschreibung Telemanns war absichtlich etwas breiter, da sie die Grundlage für Händel bietet.

Vor diesem aber ein paar Worte über Christoph Graupners Kirchenkantaten. Sie ergeben einen vollgültigen Beweis, haben eine reiche Modulation, so daß die Fälle meist differenzierte sind. Auch das starke Ausweichen in fremde Tonarten ist eine Eigenart Graupners, die er mit Telemann und Händel, gegensätzlich zu Bach, teilt.

Händels italienische Solokantaten mit Continuo zeigen noch einmal die Situation um 1700. Händel verfährt recht sorglos und leichtfertig im Aufbau dieser Stücke, sind sie doch vielfach mehr der Improvisation als einer durchdachten Arbeit zu verdanken. Selten genug, wenn in ihnen überhaupt einmal der umschließende Rahmen der Tonika gebraucht ist. Meist stehen andere Tonarten am Ende, die vielfach den Bezug zur Tonika ganz aufgeben. Häufiger als bei Bach treffen wir Doppeldominanten, Doppelsubdominanten, Parallelen und Varianten. Nur ganz vereinzelte Funde zeigen eine schöne Form. So die Kantate „Filli adorata e cara“ für Sopran:



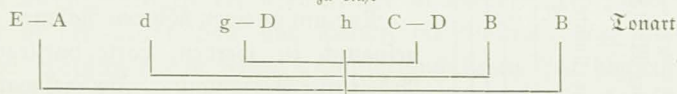
also die volle authentische Kadenz.

Ein paar mehr Ergebnisse zeitigen die Solokantaten con stromenti, aber auch nur dann, wenn sich der dramatische Aufbau ausbreitet. Dann blüht das Ordnungsprinzip des späteren Händel auf. Er mußte mehr dem dramatischen Verlauf nachgeben, die Affekte stärker berücksichtigen, obwohl auch er sich keineswegs sklavisch an die Matthesonschen Regeln band, selbst da letzteres der Bekanntheit halber nahe gelegen hätte. In solchem Sinne läßt sich eine strenge Einheit feststellen, nicht nur, um wie Steglich die Unzerreißbarkeit bei heutigen Operaufführungen zu beweisen, sondern um ebensolche

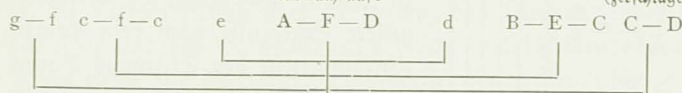
Zusammenhänge aus den Aufbauelementen selbst zur Stilsynthese anwachsen zu lassen. Mit dem Vorbehalt späterer eingehender Veröffentlichungen weiterer Studien, will ich von den beiden Dratorien „Messias“ und „Judas Makkabäus“ nur die letzten Ergebnisse mitteilen.

Die drei Teile des „Messias“ (1742) ergeben folgenden Anblick. Man verfolge, wie die Affektzusammenhänge sich ergeben. (Die Ouvertüre: Grave, Allegro moderato: e-moll ist nicht in den Plan einbezogen.)

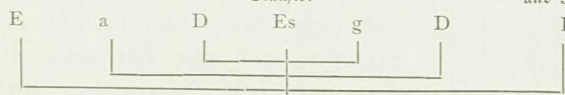
- I. Friedensbote—Heiden—Immanuel—Volk—Kind—Engel—Hirte Affektstichworte  
im Dunkel  
zu Licht



- II. Lamm—Dulden—nicht Grab—König—sondern Höhe—Heiden—Bande  
tut euch auf! (zer schlagen)



- III. Erlöser—Christus—Posaune—Tod—Dank—Christus—Lamm  
(alle leben)      wo ist dein      (Fürsprecher)      (würdig zu Gewalt  
Stachel?      und Ruhm.!)



Verfolgen wir die Thematata in beschaulicheren Worten, so stellt der Bogen 1) die Ankündigung dar: Jesus als Kind, Hirte, Friedensbote kommt zum Volk, Bogen 2) den Erdenwandel: das Lamm, der Dulder, zerschlägt alle Bande und wird zum König, Bogen 3) den Himmel: Christus ist der Erlöser und Fürsprecher von und bei dem Tod. Noch enger gefaßt steht dann als letzte Einheit folgende Form:







Pinders<sup>1)</sup> (4. Spätbarock für Bach), die beide den eklatanten Stilbruch um 1750 nicht genug beachten oder erklären, der nicht im Großvater=Enkel=Verhältnis, sondern von Vater zu Sohn, und ohne jegliches Epigonentum erfolgte. Barock ist eine teils gegenreformatorische Kunst, in evangelischen Kreisen zum Pietismus neigend. Kämpfe zwischen letzterem und der Orthodorie spielen ja in Bachs Leben hinein. Die Philosophie dagegen wird zum Rationalismus, zur Aufklärung. Leibniz beginnt, Wolff plattet ihn ab, M. Baumgarten zieht die Folgerung für die Ästhetik. Die Dichtkunst hat noch kaum ihre Augen aufgeschlagen. Aber in der Baukunst gehören zu den hochbarockesten Meistern die Erbauer von Bierzehnheiligen, der Frauenkirche in Dresden, des Zwingers, wie in der Musik Bach und Händel die Bollender des Barock sind. Wölfflin hat in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ die Stilmerkmale der Zeit festgelegt, (C. Sachs<sup>2)</sup>) hat damit die musikalischen gleichgesetzt. Malerisch wird die Linie in Bewegung gesetzt, die Tiefenwirkung wird bevorzugt, das Hintereinander der Barockkulisse und des Barockrahmens besitzt zurücktreibende Kraft. Die Form neigt zur Atektionik, Symmetrie wird durch Über- oder Unterschneidung entselbständigt. Lastbare Begrenzung ist zur Unklarheit geworden, „die Seele drängt nach Auflösung in der Erhabenheit des Übergroßen und Unendlichen“ (Wölfflin). Mit dem Cicerone bringen wir Barock auf die Formel: „Affekt und Bewegung um jeden Preis“. Damit stehen wir am rationalistischen Pol der Kunstsynthese. Die Affekte sind rationalistisch zugänglich gemacht. Seelenbewegungen sollen erzeugt werden, und dazu sind gewisse Formeln nötig. „Affectus movere“ sagt Scheibel in seinen „Zufälligen Gedanken von der Kirchenmusik“ (Frankfurt und Leipzig 1721). Inwieweit Bach davon abhängig ist, haben wir schon einmal gestreift. Schon Kobelt hat festgestellt, daß in Bachs Bibliothek das Buch von Leibniz über die Weisheit gestanden habe, in dem die Musik Behandlung erfährt. Wir erkennen also, daß die Form des Barock tief von den philosophischen Lehren unterbaut ist; und damit ist auch der

1) W. Pinder, „Das Problem der Generationen“, Berlin 1926, II.

2) C. Sachs, „Barockmusik“, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919.

Kreis zur Musik geschlossen. Nicht nur die schärfste rationalistische Durcharbeit der Werke haben wir kennengelernt, sondern sich auch schon die große Form andeuten sehen. Was wir in den Beispielen nur als Hilfsmittel verwendet haben, den Zusammenhang, den Bogen, wird uns nun zum Formprinzip überhaupt. „Bogenform“ ist ein Ausdruck, der für die Hörform des Barock schon geprägt worden ist. Im Vergleich mit den baukünstlerischen Denkmälern und allen anderen Formen — Arbeiten dazu seien angeregt — wird die Bogenform zur Kunstform des Barock überhaupt.

Blicken wir jetzt noch einmal auf unsere Figuren zurück, so werden uns alle Prinzipien im Zusammenhang noch einmal deutlich. Die psychologische Einheit des Zeitalters ist geschlossen worden. Wie Pinder es auf baukünstlerischem Gebiet getan hat, können wir auch hier feststellen, daß das deutsche Barock die letzte historische Periode darstellt, die einen geschlossenen Gemeinschaftsgeist gehabt hat.



## Chr. Gottlob Becker,

ein Schüler Bachs als schlesischer Kantor.

Von Fritz Feldmann (Breslau).

Die evangelische Friedenskirche zu Schweidnitz (in Schlesien) besitzt aufschlußreiche Personalakten über einen ihrer heute völlig vergessenen Kantoren, der wegen seiner Beziehungen zu Joh. Seb. Bach einmal genannt zu werden verdient: Christoph Gottlob Becker. Diese Beziehungen werden dokumentiert durch drei mit den Akten bisher unbekannt gebliebene eigenhändige Schreiben Bachs an Becker<sup>1)</sup>. Von den drei neuen Schweidnitzer Autographen — das dritte ist ein persönlicher Begleitbrief an Becker — sind zwei lediglich Empfehlungen in der üblichen Form. Inwieweit die eine derselben zur Übertragung des Schweidnitzer Amtes an den Empfohlenen beigetragen hat, ist kaum mehr festzustellen; liegen doch neben dem Bachschen Empfehlungsschreiben noch 17 andere „Attestate“ von Gönnern und Freunden Beckers vor, während Akten der Sitzung, in der die Entscheidung über das Kantorat fiel, nicht mehr vorhanden sind.

Aus dem Bewerbungsschreiben Beckers, das er am 23. Januar 1729 von Mertschütz aus an die „Herren Vorsteher der Kirchen zur Heil. Dreyfaltigkeit in Schweidnitz“ richtet, da er gehört habe, daß „dero Herr Cantor vor kurzer Zeit gestorben“ sei, erfahren wir Einzelheiten über seinen so gut wie unbekanntem Lebenslauf<sup>2)</sup>.

1) Die Mitteilung, daß ein Brief Bachs einmal im Archiv vorhanden gewesen, zur Zeit aber unauffindbar sei, verdanke ich Herrn Pastor Seidel, Schweidnitz. Die daraufhin von mir — mit freundlicher Genehmigung der Kirchenbehörde — vorgenommene Durchsichtung des sogenannten „Alten Archivs“ der Friedenskirche förderte die hier behandelten Manuskripte zutage.

2) Nur Hoffmanns Lexikon „Die Tonkünstler Schlesiens“, Breslau 1830 enthält eine kurze Nachricht: Becker sei zu Anfang des 18. Jahrhunderts geboren und 1741 (!) Kantor und vierter Kollege in Schweidnitz geworden.

„Nachdem nun von Jugend auf in Musicis von meinem Vater, welcher Organist in Friedersdorff bey Lauban, erzogen worden, hat er mich in meinem 12.ten Jahre, weil ich sowohl die Fundamente der Vokal- als auch der Instrumental Music begriffen, nach Budissin<sup>1)</sup> gethan, allwo ich 6 Jahr frequentiret, worauf mich auf die Universität Leipzig begeben und allda 5 Jahr studieret, binnen welcher Zeit in Collegio Musico unter der Direction des Herrn Görners die Vocal- und Instrumental Music ziemlicher maßen excolliret.“ Becker gibt also hier als seinen Lehrmeister in Musik nicht Bach, sondern Görner an. Daß dies trotzdem nicht eine Art Schülerverhältnis Beckers zu Bach ausschloß, geht aus mancherlei Umständen hervor.

Wenn wir feststellen können, daß Becker am 15. Dezember 1723 in Leipzig immatrikuliert wurde<sup>2)</sup>, so vergegenwärtigen wir uns dabei, daß Bach selbst erst etwa  $\frac{1}{2}$  Jahr das Thomaskantorat innehatte und seine Beziehungen zur Universität damals noch recht lockere waren; Görner dagegen hatte die Leitung des jüngeren der beiden studentischen Collegia musica und beanspruchte mit Beharrlichkeit auch die des gesamten Gottesdienstes der Universitätskirche.

Es kam bekanntlich in den folgenden Jahren zu ernstlichen Auseinandersetzungen zwischen Bach und der Universität, die für Görner eintrat<sup>3)</sup>. Wenn wir nun unter den Gutachten Leipziger Universitätsdozenten, die Becker sich für Schweidnitz erbittet, eine Bescheinigung von „D. Augustus Fridericus Müller“ vorfinden<sup>4)</sup>, so erinnern wir uns sogleich, daß gerade Müller einer der ersten Universitätsdozenten war, mit denen Bach in nähere Beziehungen trat: ist doch die Kammerkantate „Der zufriedengestellte Aeolus“ Müller zu Ehren zu dessen Namenstage (3. August 1725) komponiert.

In diese Zeit also fällt Beckers Ausbildung.

1) = Baugen

2) Vgl. „Die jüngeren Matrikel der Universität Leipzig 1559—1809, hrsg. von G. Erler, 3. Bd. Leipzig 1909. 446 (Rektor Mich. Erttmüller).

3) Vgl. Philipp Spitta, J. S. Bach, 4. Aufl., Leipzig Breitkopf & Härtel 1930, II, S. 36 ff.

4) „Wecker Silesium ... Collegia mea Philosophica ... frequentasse ... testor“. Außer dem Müllerschen Attestat findet sich noch eins von Carolus Matthias Daegener.

Daß Becker trotz alledem sich mehr zu Bach hingezogen fühlte als zu Görner, beweist besser als alles andere die Tatsache, daß er für seine Bewerbungen nie Görners, wohl aber zweimal Bachs Empfehlung beibringt. Das erste der genannten Schreiben geht die eigentliche Bewerbung um das Schweidnitzer Kantorat nichts an; es trägt vielmehr die Adresse: „Denen . . . Herren Bürgermeister, Stadt-Richtern und sämtl. Aulseorsibus . . . der Stadt Chemnitz“ und lautet:

Hoch- und WohlEdle, Beste, Hoch- und Wohlgelehrte, auch Hoch- und Wohlweise Herren,

Insonders hochgeehrtesten Patroni.

Da man benachrichtiget worden, wie daß der bey Ew. HochEdl. bißhero in statione seyender Herr Cantor eine anderweitige mutation treffen möchte, und sonder Zweifel die vacante Stelle mit einem tüchtigen subjecto zu ersetzen von Ew. Hochedl: albereits hochweise Vorsorge geschehen, so zweifle fast, ob mit meinem gehorsamsten petito bey Ihnen nicht etwa zu spät erscheine. Solte aber hoffentlich die Sache annoch in statu quo seyn, auch Ew. Hochedl. mit einem tüchtigen anderweitigen subjecto annoch nicht versehen seyn, so ergeheth an Ew: Hoch- und WohlEdl. eine ganz gehorsamste Bitte, überbringer dieses, Hn. Christoph Gottlob Beckern eine auszubittende Probe Hoch- und Wohlgeneigt zu erlauben, und nach beschaffenheit derselbigen Dero hochgeneigtestes Patrocinium ihme zu ertheilen, hochgeneigt zu geruben. Finden Ew. HochEdl. mich capable Ihnen angenehme Dienste zu leisten, so bitte nur Dero Befehle aus; ich werde nicht ermangeln mit größtem Plaisir zu zeigen, wie ich alstets zu seyn die Ehre habe

Ew. HochEdl.

Meiner hochgeehrtesten Patronen

ganz gehorsamster Diener

Leipzig, d. 26. Februar:

1727.

Joh: Sebast: Bach.

Hochf. Anhalt-Cöthenischer Capellmeister,  
auch Director Chori Musici Lipsiensis  
u. der Schulen zu S. Thomae Cantor.

Aus der Sache wurde nichts<sup>1)</sup>. Ob es zur „Probe“ überhaupt gekommen ist, bleibt ungewiß. Auffällig ist der zeitliche Abstand

<sup>1)</sup> Zwei andere, ebenfalls erfolglose Bewerber, Friedr. Gottlieb Wild (18. 5. 1727) und Joh. Christian Weyrauch (14. 1. 1730), hatte Bach für Chemnitz empfohlen. Vgl. Georg Schünemann, Neue „Attestate“ Seb. Bachs; in: Festschrift zum 90. Geburtstag des Wirkl. Geh. Rates Rochus Freiherrn von Lilienron. Leipzig 1910, S. 294 ff.



zwischen dem Datum der Beckerschen und der Wildtschen Empfehlung, vor allem aber, daß unter den drei von Schünemann genannten Mitbewerbern Wildts Wecker sich nicht befindet.

Wichtiger als dies ist ein zweites Originalschreiben Bachs, jenes für die eigentliche Schweidnitzer Bewerbung ausgestellte Zeugnis<sup>1)</sup>, das hier ebenfalls vollständig wiedergegeben sei:

Vorzeiger dieses Herr Christoph, Gottlob, Wecker, LL.Candidatus, wie nicht weniger in Musicis peritus, hat mich endes benandten um ein Attestat, theils seines hiesigen Dhrtes geführten Bezeigens, theils seiner in Musicis besitzenden Wissenschaften halber ersuchet. Wenn denn von Ihme dieses bezeigen kan, daß seine Aufführung so beschaffen gewesen, daß mann völlige Satisfaction damit haben können; besonders aber deßen Wissenschaft in Musicis Ihme bey jedweden beliebten Aceß verursacht, zumahle Er in verschiedenen Instrumenten wohl versiret nicht weniger auch vocaliter sich wohl hören lassen, dannenhero Er auch meiner Kirchen und anderen Musiquen rühmlichst assistiren können; als habe dieses eigenhändig bezeigen, und das übrige deßen eigener recommendation überlassen sollen. Leipzig, d. 20. Martii 1729.

Joh: Sebast: Bach.

Hochf. Sachsen Weisensels, wie nicht weniger

Hochf. Anhalt Cöthenisch. Capellmeister;

Director Chori Musices Lipsiensis u.

Cantor zu S. Thomae hieselbst.

Vergleichen wir diese Empfehlung mit anderen Bachs, so müssen wir sagen, daß solches Lob keineswes immer in gleichem Maße gespendet wird. In dem „attestatum“, das Bach dem „Mons. Johann Christoph Dorn“ nach einem bei ihm „abgelegten Specimine“<sup>2)</sup> ertheilt, heißt es wohlwollend, aber doch immerhin vorsichtig, daß man sich von Dorn „bei zunehmenden Jahren einen gar habilen Musicum versprechen könne“. Halten wir dagegen zum Unterschied etwa das Schreiben für Johann Ludwig Krebs, einen der Lieblingschüler, so finden wir zwar, daß Bach hier ausdrücklich hervorhebt, ihn „gezogen

1) Wir haben damit ein schlesisches Gegenstück zu dem „Attestat“, das Bach 1748 seinem Schüler und Schwiegersohn Altnickol für dessen erfolgreiche Bewerbung in Nieder-Wiesla (bei Greiffenberg in Schlesien) mitgab. Vgl. Fritz Hamann, Joh. Christoph Altnickol; in: Schlesisches Blatt für ev. Kirchenmusik, Jahrg. 60, Nr. 9, S. 4 ff.

2) Spitta a. a. D. S. 730

zu haben“<sup>1)</sup> und ihn auch am Schluß „nochmals bestens recommen- diert“; wesentliche Unterschiede gegenüber der Weckerschen Emp- fehlung sind aber nicht festzustellen. Becker, von dem ausdrücklich die Mitwirkung an Bachs Aufführungen betont wird, scheint dem- nach wirklich von Bach geschätzt worden zu sein<sup>2)</sup>. Was bei Becker, gegenüber den Zeugnissen für Krebs, Wild, Weyrauch und Alt- nikol<sup>3)</sup> fehlt, ist eine besondere Erwähnung oder gar Hervorhebung der Leistungen als Komponist. Ob das Komponieren in der Tat nicht so sehr wie das Reproduktive Weckers Stärke war, wird man zwar nicht mit Sicherheit sagen können<sup>4)</sup>; die Tatsache aber, daß (später noch zu erwähnende) Reste aus den Notenbeständen des 17. Jahr- hunderts im Archiv der Kirche vorhanden sind, von Weckerschen Kompositionen dagegen keine Spur, läßt nicht gerade schließen, daß Becker besonders produktiv gewesen ist<sup>5)</sup>.

Dem oben wiedergegebenen „Attestat“ hat nun Bach ein ganz persönlich gehaltenes Begleitschreiben beigelegt, das ungemein lebendig wirkt. Es lautet:

Monsieur.

Mon tres honoré Amy,

Sie werden nicht ungütig nehmen, wenn wegen 3 wöchentlicher Abwesenheit Dero beliebte Zuschrift nicht ehe weder vorizo beant- worten können. Aus selbigem ersehe nun, daß Ihnen der liebe Gott einige Spuren zu einem employ zeigen will. Ich wünsche Ihnen darzu

1) Spitta a. a. D. S. 722

2) Das bestätigt auch ein im gleichen Faszikel des Archivs befindlicher Brief des Greifenberger Senators M. G. Hein (12. 3. 1729); „... so daß Er ... von dem dasigen H. Capellmeister Bach ungemein aestimiret worden“.

3) Vgl. Hamann a. a. D.

4) Auch die anderweitigen Empfehlungen geben hierzu keinen Anhaltspunkt. Die meisten betonen nur ganz allgemein, daß W. in der Vokal- und Instru- mental-Musik sehr „perfectioniret“ sei. Ein Schreiben des Herrn von Schweiz- nichen (Mertschütz) hebt die besondere „Geschicklichkeit und Erfahrung auf der Flaute Traver.“ hervor, worin er „wenig seines gleichen“ habe und „an vielen vornehmen Fürstl. und anderen Höfen aestimiret“ worden sei.

5) Eitner verzeichnet im Quellenlexikon Bd. X bei den Werken von Georg Kaspar Becker eine als Nr. 2 des Ms. mus. 359 der Berliner Staatsbibliothek vorhandene Komposition „Gute Nacht, es ist vollbracht“, 4 voc. deren Autor nur mit den Buchstaben C. G. W. angedeutet. Ob damit unser Becker gemeint sein kann, muß noch näheren Untersuchungen vorbehalten bleiben, wird aber ein- wandfrei kaum geklärt werden können.

ein göttlich Fiat, und mache mir ein Vergnügen, wenn mein wenigcs Attestat (so hierbey mit kömct) darzu einiges contribuiren solte. Mit der verlangten Passions Musique wolte gerne dienen, wenn sie nicht selbstcn heüer benöthiget wäre. Daß Sie sich auch wegen meiner zu fordernden Hautkwißischen Schuld Mühe gegeben, bin Ihnen verbunden, und suche dahero alle Gelegenheit (zumahl, so es zur Zahlung kömen solte) mich reellement danckbar zu bezeigen. Finden Sie sonst noch einiges, womit Ihnen zu dienen capable, so bitte es zu melden, ich werde mit aller dexterité bezeigen, wie alstets heüße

Monsieur

Mon tres honoré Amy  
votre tres dedié  
serviteur

Leipzig, d. 20. Martii  
1729

Joh: Seb: Bach.

P.S. Das neueste ist, daß der liebe Gott auch nunmehr vor den ehrlichen H. Schotten gesorget, u. Ihme das Gothaische Cantorat bescheret hat; derowegen Er komende Woche valediciren, da ich sein Collegium zu übernehmen willens.

[Die Adresse zu diesem Brief lautet: „Monsieur Monsieur Cristoffle Gottlob Wecker, Candidat en Droit, et Musicien bien renomé a Schweidnitz.“]

Bach war also nicht lange von seiner Reise nach Weisfenfels zurückgekehrt, wo er am 23. 2. 1729 bei den Geburtstagsfeierlichkeiten des Herzogs Christian musiziert und damit wohl auch für die Verleihung des Kapellmeistertitels seinen Dank abgestattet hatte <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Anmerkung des Herausgebers: Auf Grund des bei Terry (Bachbiographie, deutsche Ausgabe S. 229) mitgetheilten Eintrags in der Köthener Kammerkasse ist Bach mit seiner „Ehefrau und Sohn aus Leipzig, ingl. denen Musicis aus Halle, Merseburg, Zerbst, Dessau und Güstern“ am 23. März (Beisetzung) und 24. März (Leichenpredigt) des Jahres 1729 zur Ausführung der Trauermusik in Köthen gewesen. Die beiden Tage fielen auf den Mittwoch und Donnerstag nach Ostuli (20. 3.). Mithin kann sich die in Bachs Brief erwähnte dreiwöchentliche Abwesenheit — mit Invocavit, dem 6. 3., hatten die musikklofen, für Bach eine „Freizeit“ bedeutenden fünf Fastensonntage begonnen! — nicht auf Köthen beziehen. Bachs Brief und Attestat sind am Ostulisonntag geschrieben; er wird also die fragliche Reise gleich nach Estomihl (27. 2.) angetreten haben. Mindestens am Dienstag darauf (22. 3.) muß er mit den Seinigen nach Köthen aufgebrochen sein. Die historische Bedeutung der beiden Dokumente beruht darin, daß nunmehr feststeht, daß die Matthäuspassion in ihrer ersten Fassung mindestens Mitte Februar 1729 fertig vorlag. Denn Wecker muß, als er Anfang März die Bitte um Überlassung an Sebastian richtete, längst über deren Vorhandensein



Ob er den Weißenfeller Aufenthalt meint und was sonst in der „3wöchentlichen Abwesenheit“ — die ja die Zeit zwischen 23. 2. und 20. 3. nicht ausfüllt! — geschehen sein mag, muß vorläufig ungeklärt bleiben<sup>1)</sup>. Durch die Berufung Schotts geht Bachs anscheinend langgehegter Wunsch in Erfüllung, eines der beiden Collegia musica zu übernehmen und dadurch mit den Studenten, die er vor allem auch für seine Kirchenmusik brauchte, in noch nähere Beziehungen zu treten; und zwar ist es das ältere der beiden, das seinerzeit von Telemann gegründete, dessen Leitung nun in Bachs Hände übergeht<sup>2)</sup>.

Was es mit der „zu fordernden Hauckwitzischen Schuld“ für eine Verwandtnis hat, bleibt unklar und ist wohl auch unwesentlich; eine der interessantesten Stellen des Briefes ist hingegen die Erwähnung der „Passion“. Gemeint ist ohne Zweifel die Matthäuspassion: Wecker hat anscheinend von der bevorstehenden Fertigstellung des Werkes Kenntnis gehabt und möchte es nun zu seiner Einführung in Schweidnitz aufführen. Über die näheren Umstände scheint Wecker aber nicht orientiert gewesen zu sein; denn einerseits berührt es eigenartig, daß Wecker die doch noch gar nicht uraufgeführte Matthäuspassion, die Bach ja am Karfreitag des gleichen Jahres in seiner Thomaskirche zum ersten Male zum Erklingen brachte, sofort für seine Schweidnitzer Kirche ausbittet. Auch scheint der neue Schweidnitzer Kantor die ungeheueren Ausmaße der Passion und ihre Anforderungen nicht gekannt zu haben. Vielleicht hat er die normale, ihm ja bekannte Kantatenbesetzung

---

unterrichtet gewesen sein, und Bach selbst würde sich, ein noch unvollendetes großes Werk vor Augen, schwerlich kurz vor der Karwoche zu einer längeren Reise entschlossen haben.

Die Entlassung Schotts kam am 22. 3. im Ratskollegium zur Sprache; man bewilligte ihm eine besondere Ergözhlichkeit von „2 Duzend Species Thaler“. Seine Vokation nach Gotha war bereits in der ersten Märzwoche (also in Bachs Abwesenheit) herausgekommen, denn am 10. 3. liegen dem Rats schon 5 Bewerbungsschreiben um seine Stelle vor.

1) Ist die Reise nach Weißenfels gemeint, dann müßte nach Bachs Rückkehr bis zur Abfassung des Briefes eine Reihe von Tagen verstrichen sein; andernfalls bliebe nur die Annahme einer anderen, zeitlich nach dem Weißenfeller Aufenthalt liegenden und uns bisher unbekanntem dreiwöchentlichen Reise übrig.

2) Vgl. Spitta, a. a. O. II, S. 50.

Bachs vermutet; es ist aber durchaus möglich, daß die damals in Schweidnitz vorhandenen Aufführungsmittel verhältnismäßig groß gewesen sind.

Die Amtspflichten, die den von Bach herkommenden Becker in Schweidnitz erwarteten, zeigt die im Schweidnitzer Archiv noch vorhandene „Instruktion Vor Lit: Herrn Christoph Gottlob Beckern J.V.C. und Cantorem bey Unser Evangelischen Kirchen zur Heiligen Dreyfaltigkeit“, „worauff Er vociret, und welche Ihm bey seiner Installation vorgeleget worden, Sich nach selbiger in Seinem Ampte Pflichtschuldigt zu verhalten“. In 13 Absätzen sind hier die verschiedenen Pflichten des Kantors aneinandergereiht.

Absatz 1 geht aus von der „Hauptabsicht bey der Kirchen-Music“, die „auf die Ausbreitung des Lobes Gottes und Erweckung der Zuhörer Herzen zur Andacht gerichtet seyn soll“ und die er als „Director Chori Musici“ zu beachten habe,

Absatz 2 fordert dementsprechend devotes Verhalten, und

Absatz 3 verlangt, daß der Kantor „außer den Gebethen und Wochenpredigten, die nach zeitheriger Einrichtung dem Signatori und Choro musico zu besingen obliegen“ bei den Gottesdiensten (einschließlich Vespern) „von Anfang bis zum Ende gegenwärtig seyn soll“.

Die interessantesten Einblicke gestattet der 4. Absatz, der aus diesem Grunde wörtlich wiedergegeben sei:

„Insonderheit wird Er sich allen Ernstes befleißigen, daß die von denen Herren Geistlichen Ihm angeordnete Lieder langsam, deutlich und mit Andacht gesungen, und zu der Figural-Music nicht allzu lange und die Zeit hinwegnehmende theatralische oder nach Opernförmigen Melodien eingerichtete Stücke genommen werden; welches Er vornehmlich auch bey den Compositionibus, die Ihm zu verfertigen aufgetragen werden und Er bey der Kirchen ohne Entgelt zu [liefern?] <sup>1)</sup> schuldig ist, also zu beobachten haben wird.“

Diese Stellungnahme der Schweidnitzer Geistlichkeit gegen „opernförmige Melodien“ erinnert an die bekannten Kämpfe für und wider die Oper, die damals an der Tagesordnung waren, und interessiert vor allem wieder als Dokument für die damaligen schles-

<sup>1)</sup> Das Original ist hier beschädigt.

fischen Verhältnisse; sie erinnert aber auch an die ähnliche Klausel in Bachs eigenem Leipziger Anstellungsdekret<sup>1)</sup>.

Die übrigen Punkte der „Instruktion“ seien nur auszugsweise und summarisch angedeutet. Näher zu erwähnen wäre noch der

5. Absatz, der eine deutliche Intonierung der Gesänge und Responsorien durch den Kantor fordert. Er fügt ferner hinzu: „Wann irgend ein Lied gesungen würde, welches der Gemeinde noch nicht recht bekannt wäre, [dann soll er] die ersten Zeilen alleine und recht verständlich anfangen, und folglich dasselbe nebst denen Adjutanten Choralisten und Discantisten, durchgehends mit lauter Stimme nachsingen, damit es die ganze Gemeinde desto besser verstehen, lernen und mit einstimmen könne.“

Absatz 6 verbietet dem Kantor, „ohne Vorbewußt“ des Primarius etwas „neues in der Kirchen music“ einzuführen, das gegen die „Kirchen-Ordnung und zeitherige Observanz“ verstößt. Die folgenden Abschnitte handeln von sonstigen sittlichen und äußeren Verpflichtungen des Kantors. Musikalisch interessieren vielleicht noch die beiden letzten Absätze: Er soll darnach „die von denen Trauerleuten etwa begehrte Lieder, ohne ihnen davor etwas besonderes abzuheischen, willig, langsam (!) und andächtig singen, auch . . . das Chor darzu anhalten“, und er soll leztlich für die gute Verwahrung der Instrumente und „Musicalische Partien“ Sorge tragen.

Es folgen nun weitere 14 Absätze, die Weckers Pflichten als Schulmann betreffen und von denen einiges nicht zu übergehen ist:

So wird in Absatz 8 „Ihme als Cantori anbefohlen, die gewöhnlichen Singstunden zu ausgefekter Zeit, richtig und fleißig zu halten, auch besondere musicalische Stücke, welche in hohen Festen und bey andern Solennien öffentlich sollen musiziert werden, zuvor mit dem Chore wohl zu probieren, und sich ernstlich zu bemühen . . ., daß Er geschickte Leute erziehe, welche nicht nur ein Deutsches Lied singen, sondern auch in der Figural-Music bey dem Chore gebrauchet werden können“.

Der Kantor soll ferner die Schüler so weit bringen, daß sie „nach denen Gesangbüchern“ und nicht nur auswendig ihre Lieder singen können, ferner soll er auch Kinder, die nicht als „würkliche

<sup>1)</sup> Vgl. Spitta, a. a. O. II, S. 8 und betr. Telemann auch S. 4.



Choralisten bei dem Choro“ seien, ebenfalls „in der Vocal=Musie“ unterrichten, sofern deren Eltern dies wünschen.

Für all diese seine Tätigkeit soll nun Wecker — wie bereits sein Vorgänger — ein „Salarium fixum“ von jährlich „Einhundert Thaler Schlesisch<sup>1)</sup>, welches Quatemberlich mit Fünffundzwanzig Th. Schl. an Ihn ausgezahlt wird“ erhalten; dazu kommen: „Wohnungs=Geldt, solange Ihn nicht bey der Kirche eyne freye Wohnung verschafft wird, jährlichen 12 Thaler Schl.“, ferner „Brennholz aus Gemeiner Stadt=Forsten jährlichen 6 Klafter Stubenholz und 4 Schock Reiflicht“ und schließlich die Nebeneinnahmen durch die „Brautmessen“ (20 Sgr.), Begräbnisse („ganze Schule 18 Sgr., halbe 8 und viertel 6 Sgr.“), den „Neujahrsumgang“, von dem allerdings der Chor zwei Drittel, der Kantor nur das restliche Drittel erhält, und andere geringere „Accidentia“. Im ganzen betrachtet, sind es also Verhältnisse, die durchaus der damaligen Norm besserer Kantorenstellen entsprachen.

Noch zwei Fragen: Wie stand es mit dem von Wecker zu leitenden Kirchenchor? und welche Kirchenmusikalien übernahm Wecker bei seinem Amtsantritt?

Über den ersten Punkt orientiert — soweit überhaupt Nachrichten vorhanden — die am Schluß der handschriftlichen „Instructio und Ordnung der Evangelischen Kirchen . . . vor . . . Schweidnitz . . . 1654 aufgesetzt“<sup>2)</sup> nachgetragene Vorschrift aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts (1709 und 1714) „Wie daß Neue auffgerichtete Musicalische Chor bey der Evangelischen Kirche zur heyligen Dreyfaltigkeit, sowohl in= als außer derselben sich zu verhalten habe“. Neben zahlreichen Verhaltensmaßregeln, den äußeren Lebenswandel betreffend, finden wir hier einige Paragraphen, die ein ungefähres Bild über den Kirchenchor zulassen. Daß alle Chormitglieder an Sonn= und Festtagen „durch das ganze Jahr bey der Amts=Predigt umb  $\frac{3}{4}$  auff 8 Uhr“, zur Vesper um  $\frac{3}{4}$  2 Uhr rechtzeitig da sein sollen, verlangt unter anderem Absatz 2 der Vorschrift. Der folgende 3. Absatz belegt das — an sich sowieso selbstverständliche — Vorhandensein eines Instrumentalkörpers, wenn

<sup>1)</sup> Vgl. demgegenüber Bachs Gehalt: Spitta, a. a. O. II, S. 20.

<sup>2)</sup> Das Schweidnitzer Archiv verwahrt mehrere Exemplare davon.

es heißt: „Sie sollen dieselben Partes, so ihnen vorgeleget werden, andächtig, fleißig und modest singen oder spielen . . .“, und der 4. läßt Rückschlüsse auf Mängel zu, die sich eingeschlichen haben: „Die Vocalisten sollen . . . deutlich, langsam und verständlich respondieren, und nicht so unordentlich und ohne Verstand, wie leider bißhero geschehen.“ Ähnliches betreffen die Punkte 6 und 11, wo verlangt wird, daß bei der Gemeinde weniger bekannten Liedern alle mitsingen, „die Köpfe herausstecken, und nicht zwischen der Orgel sich verkriechen“ sollen und daß (Absatz 11) „sie fleißig Achtung geben und nicht oben hin singen sollen“, wenn „ein Lied oder muteta gemacht“ wird. Anscheinend als Nachtrag ist noch unter Nr. 27 hinzugefügt, daß „ihrer auch nicht so viel, als zeithero geschehen, eine Stimme singen, sondern ein oder etliche Tenoristen künfftighin sich gewehnen, den Baß mit zu singen“ (!!). All diese (im ganzen 29) Vorschriften sind im Jahre 1709 aufgestellt und 1714 nochmals und durch 19 eigenhändige Unterschriften bestätigt. Diese Namenszüge würden uns kaum etwas bedeuten, befände sich nicht unter ihnen — an zweiter Stelle mit dem Zusatz „nomine ministerii“ — der bekannte und oft als „schlesischer Riß“ bezeichnete Benjamin Schmolck, der 1737 in Schweidnitz starb und in Weckers ersten Schweidnitzer Dienstjahren dessen Primarius war.

Die zweite Frage: „Was ist zu Weckers Zeit in der Schweidnitzer Kirche musiziert worden?“ läßt sich mangels jeglicher direkter Nachrichten nur von den heut noch erhaltenen fragmentarischen Resten der Schweidnitzer Kirchenmusikalien aus beantworten, und da — wie gesagt — diese Musikalienreste dem 17. Jahrhundert entstammen, kann naturgemäß nicht mit Bestimmtheit behauptet werden, daß Wecker sie selbst noch praktisch verwendet hat; daß sie aber zu seinem Notenbestande gehörten, dürfte kaum zu bezweifeln sein.

In unvollständigen gedruckten und handschriftlichen Stimmen sind erhalten Werke von Besler, Briegel, Crüger, Dedekind, Geisler, Gesius, Grandi, Haßler, Horn, Lassus, Palestrina, M. Praetorius, Scheidt, Schein, Stadlmayr, Teschner, Valentini u. a.

Die beiden einzigen vollständig erhaltenen Werke, die vermutlich aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen und damit

Weckers Zeit näher stehen, sind zwei unbekannte handschriftliche Stücke:

1. Te Deum Laudamus à 7. ò 9 Voc. von Samuel Zindel.

2. Psalm 111 „Ich dancke dem Herrn von ganzem Herzen a 6 (Tenor Solo mit Streichern und Continuo), dessen Autor mit Joh: Hackst: abgekürzt ist.

Wir können feststellen, daß Weckers Vorgänger sowohl die a-cappella-Musik des 16. wie die Konzertmusik des 17. Jahrhunderts eifrig pflegten, daß sie sich durch Abschrift auch Werke italienischer Meister beschafften, während merkwürdigerweise der Name von Schütz weder unter den Drucken noch den Handschriften zu finden ist.

Wenn auch Becker als Schüler Bachs der gemäßigten Richtung angehört haben mag und — entsprechend seiner Verpflichtung — „opernförmige“ Melodien in seinen Werken vermieden haben wird, so bleibt es doch zweifelhaft, ob er die aufgezählten Musikalien seiner Kirche häufig benutzt hat: auch er wird sich den Neumeister'schen Ideen nicht haben verschließen können und jene ausschließlichen Bibelwortvertonungen als unmodern empfunden haben.





Bildnis des Reichsgrafen Herm. Carl v. Keyserling (1696—1764)

(Aus dem Staatl. Kupferstichkabinett zu Dresden)



# Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe,

zwei Gönner der Familie Bach

Von Heinrich Miesner (Hannover)

Musik und Musiker haben eigentlich zu keiner Zeit der Protektion entbehren können. Auch im Leben Joh. Seb. Bachs hat sie eine Rolle gespielt. Konnte im vorigen Jahrbuch einiges berichtet werden über Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach<sup>1)</sup>, so sei diesmal der Blick auf zwei Persönlichkeiten gelenkt, die schon lange in den Bachbiographien genannt, aber noch keiner gesonderten Behandlung gewürdigt worden sind.

Spitta (II, 488) teilt das Dekret vom 19. November 1736 mit, durch das Seb. Bach zum „Compositeur bey der königlichen Hofcapelle“ ernannt wurde und bemerkt: „Die Übermittlung hatte der russische Gesandte am königlich-churfürstlichen Hof besorgt, dem das Dekret am 28. Nov. zugestellt worden war. Er hieß Baron v. Keyserlingk . . .“ Terry<sup>2)</sup> nimmt an, daß die Ausfertigung des Dekrets auf Keyserlingks Betreiben zurückzuführen ist. Sebastian kam damals nach Dresden, um seinen Dank abzustatten und veranstaltete ein Orgelkonzert, worüber wir den Bericht Fürstenaus<sup>3)</sup> kennen: „Am 1. Dezember 1736 ließ sich wiederholt der berühmte . . . Johann Sebastian Bach Nachmittags von 2 bis 4 Uhr auf der neuen Orgel in der Frauenkirche in Gegenwart des Russischen Gesandten von Keyserlingk und vieler Proceres<sup>4)</sup> auch starker Frequenz anderer Personen und Künstler mit besonderer Admiration hören, weswegen auch Ihre Königl. Majestät denselben wegen seiner großen Geschicklichkeit im Componiren, zu Dero Componisten allergnädigst ernennet.“

Nach Hillers Lebensbeschreibungen (S. 45) verkehrten Pisendel, Weiß und Friedemann Bach in Keyserlingks Hause, auch rechneten es sich zureisende Musiker zur Ehre an, dort eingeführt zu werden.

1) Die Bedeutung der Familie Stahl tritt noch schärfer ins Licht gegenüber Philipp Emanuel. Verfasser, der an einer wissenschaftlichen Biographie dieses Bachsohnes arbeitet, wird dafür weiteren Nachweis bringen.

2) Seb. Bach, Deutsche Ausgabe, S. 281.

3) Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Dresden II, S. 223.

4) = die Vornehmsten einer Stadt.



Friedemann hatte zunächst dem Kammermusikus des Grafen, Joh. Theophilus Goldberg, Unterricht erteilt, bis dieser von 1741 an die Unterweisung des Altmeisters in Leipzig selbst erhielt, da Goldberg mit seinem Herrn, wie Forkel erzählt, öfter dahin kam. Von einem Besuche Sebastians bei seinem Gönner in Dresden erfahren wir aus einer Aufzeichnung des Elias Bach<sup>1)</sup> vom 13. Januar 1742; sie lautet: „. . . indem ich vor etwa 2 Monathen mit meinem Herrn Better in Dresden gewesen, und viele unverdiente Gnade in dem Hause dieses großen Abgesandten genossen habe.“ Wieder auf Keyserlingks Wunsch war es geschehen, daß Sebastian die 30 Veränderungen für Goldberg komponierte, womit dieser seinem Herrn die Qual der Schlaflosigkeit erleichterte<sup>2)</sup>. Keyserlingk nannte das Werk später nur „seine“ Variationen und entlohnte Bach sehr reich mit einem goldenen Becher, der mit hundert Louisdor gefüllt war.

Verschiedene Anzeichen deuten nun darauf hin, daß v. Keyserlingk auch der Vermittler für Seb. Bach am preussischen Hofe gewesen ist, denn trotz der bevorzugten Stellung Philipp Emanuels waren amtliche Schritte für den Besuch seines Vaters am Hofe wohl kaum zu umgehen. Schon die Lebensdaten Keyserlingks, die wir den gedruckten Stammtafeln der Familie bequem entnehmen können, scheinen das nahelegen<sup>3)</sup>. Da Kurland, die Heimat des Grafen, sowohl im Zusammenhang mit dem Namen Emanuel als auch Friedemann Bach des öfteren genannt wird, dürfen wir nicht versäumen, die Verbindungsfäden dahin, die über Königsberg führen, zu der Familie Keyserlingk und deren Kreis, zu dem u. a. die Grotthuß gehören, zu verfolgen<sup>4)</sup>. So ist es nicht bedeutungslos, wenn wir

1) Vgl. Pottgießer, Die Briefentwürfe des Joh. Elias Bach (Die Musik 1913, I).

2) Vgl. Bachjahrbuch 1923, S. 57 f. (Goldberg); Forkel, Seb. Bach S. 54.

3) H. A. J. Fehr. v. Keyserlingk: Stammtafeln, Nachrichten und Urkunden von dem Geschlechte derer von Keyserlingk. Berlin 1853, gedruckt bei Julius Sittenfeld.

4) Der Baron v. Grotthuß, mit dem Emanuel Bach korrespondierte, wohnte in Seddus bei Mitau. Mit den Grotthuß waren die Keyserlingk verwandt. Walter Friedrich Fehr. v. Keyserlingk (1667—1719) aus der Useder Hauptlinie hatte sich 1695 mit Elisabeth Gertrude Freiin v. Grotthuß, Tochter des Erbherrn von Liebingen-Kunden, vermählt. Dietrich v. Keyserlingks Stiefschwester Anna Elisabeth (geb. 1689) vermählte sich mit Hermann Ernst Fehr. v. Grotthuß auf Gut War-taggen in Kurland. — Über Em. Bachs Hochzeitskantate für Grotthuß vgl. des Verfassers Phil. Em. Bach in Hamburg, S. 90 f. und Nachtrag 21.

einige Lebensdaten des Grafen Keyserlingk, eines Mannes, „der mit ausgezeichneter Staatsflugheit die seltenste Redlichkeit verband“, zusammenstellen und die Gestalt unseres großen Tonmeisters von einer weltlichen Umrahmung sich abheben lassen; ist es doch unsere Pflicht, uns um die wenigen Gönner, die dem Thomaskantor ihre Unterstützung zuteil werden ließen, zu kümmern und zu versuchen, aus kleinen Angaben biographische Bausteine zu gewinnen, da oft schon eine einzige Jahreszahl Licht verbreiten half über dunkle Zusammenhänge.

Hermann Carl Reichsgraf von Keyserlingk entstammte der Hauptlinie des Geschlechts, die ihren Stammsitz in Döten (Deten) in Kurland hat und wurde als Sohn des Otto Ernst v. K. 1696 geboren<sup>1)</sup>. Seine Großmutter Anna Elisabeth war eine Freiin v. Grotthuß aus dem Hause Capsehden, seine Mutter, Anna Sibylle, eine Freiin v. Manteuffel genannt Szöge. Seit etwa 1712 betreute ihn seine Stiefmutter Maria Sibylle Freiin v. der Reck. Hermann Carl v. Keyserlingk war ein Vetter jenes berühmten, auch in Döten geborenen Sohnes Johann Ernsts: Dietrich v. Keyserlingk, der als „Schwan von Mitau“ oder „Caesarion“ im engsten Freundschaftskreise Friedrichs des Großen eine so große Rolle spielte<sup>2)</sup>. Der früh rege Geist Hermann Carls entwickelte sich unter der Leitung geschickter Erzieher. Alsdann besuchte er einige Universitäten, kehrte aber 1716 nach Kurland zurück und trat als Kammerjunker in die Dienste der verwitweten Herzogin von Kurland, späteren Kaiserin Anna von Rußland. Von 1720—1730 verwaltete er den einträglichen Posten eines Hauptmanns zu Candau und regelte als solcher die Ansprüche der verwitweten Herzogin von Kurland, geborenen Prinzessin Elisabeth Sophie von Brandenburg. Damit beginnen seine Beziehungen zum preußischen Hofe, denn die Prinzessin war eine Tochter des großen Kurfürsten. 1730 ging Keyserlingk nach Moskau, trat 1731 in russische Dienste und wirkte, als Präsident der Akademie, eifrig als Förderer der Wissenschaften, deren Kenner und

1) In dem Grafendiplom ist der Name ohne k geschrieben. Er selbst schrieb seinen Namen wie oben, wie ihn heute alle deutschen Linien schreiben müssen. Vgl. den Aufsatz von G. Conrad über H. Chr. v. Keyserlingk in der Altpreussischen Monatschrift 1911, S. 79.

2) Geb. 1698, gest. 1745, beigesetzt im Gewölbe der Berliner Garnisonkirche.

Beschützer er von nun an blieb. Nach Spittas Angabe (II, 706) wurde Keyserlingk am 13. Dezember 1733 von Petersburg als Gesandter nach Dresden geschickt. Einmal in Sachsen, mußte er sehr bald auf die Familie Bach aufmerksam werden. Seit Juli 1733 übte Friedemann seine Kunst an der Orgel der Sophienkirche, die damals Hofkirche war, und die Kunde von dem Orgelkonzert Seb. Bachs an derselben Stätte, dem am 14. September 1731 Hasse und andere Sterne des Dresdener Kunsthimmels in staunender Ehrfurcht gelauscht hatten, war noch nicht verklungen. Am 3. August 1733 war König Augusts III. Namenstag in Leipzig mit der Aufführung von Bachs Kantate „Frohes Volk, vergnügte Sachsen“ begangen worden, und am 5. September desselben Jahres ebenso der Geburtstag des Prinzen Friedrich Christian, dem zu Ehren Bach seinen „Hercules am Scheidewege“ musiziert hatte. Als August III. und seine Gemahlin am 17. Januar 1734 dann in Krakau gekrönt wurden, huldigte Bach in Leipzig seinem Fürsten wiederum mit einer Kantate („Blas! Lärmen, ihr Feinde“) und feierte am 3. August desselben Jahres nochmals den Namenstag des Herrschers mit dem Jubelchor: „Auf, schmetternde Töne.“ So ist es kein Wunder, daß der Kunstfreund Keyserlingk sehr bald zum Förderer des Bachschen Namens wurde. Und für Friedemanns künstlerische Entwicklung hat es wahrscheinlich tiefere Bedeutung, daß seine Dresdener Jahre (1733—1746) fast zusammenfallen mit dem Aufenthalt Keyserlingks, der dort bis 1745 blieb.

Es war damals eine bewegte Zeit; russische Heere erkämpften für August III. den polnischen Thron, der ihm von seinem Gegenkönig Stanislaus Leszynski streitig gemacht wurde. Keyserlingks Bemühungen war es vorbehalten, daß in Polen die Ruhe wieder hergestellt wurde, indem es ihm gelang, den sogenannten Pazifikations-Reichstag am 25. Juni 1736 zustande zu bringen, welcher, die Parteien versöhnend, August III. als König anerkannte. Diesen Wirren ist es zuzuschreiben, daß Seb. Bachs Gesuch um Ernennung zum Hofcompositeur in Vergessenheit geriet. Nach dreijähriger Wartezeit wurde endlich sein Wunsch erfüllt, und auch hier war es Keyserlingk, der am 19. November 1736 sich das musikgeschichtliche Verdienst erwarb, einem unserer Größten zu einer wohlverdienten Anerkennung zu verhelfen. Ob die „Gönnerkantate“: „Dangenehme



Melodei“ mit dem Namen Keyserlingk in Verbindung zu bringen ist, steht noch nicht fest<sup>1)</sup>.

Am 30. Oktober 1741 wurde Keyserlingk wegen seiner hohen staatsmännischen Verdienste von August III. in den Reichsgrafenstand erhoben. Ein wenig später durfte Seb. Bach (mit Elias Bach) den Grafen in seinem Hause besuchen, bei welcher Gelegenheit er ihm sicherlich seine Berliner Eindrücke mitgeteilt hat, denn um den 5. August war Sebastian zum erstenmal in der preussischen Hauptstadt gewesen. 1744 weilte Keyserlingk als Gesandter in Wien und war 1745 in Frankfurt a. M. bei der Kaiserwahl Franz I. zugegen. 1746 wurde ihm ein Gesandtenposten in Berlin übertragen, und hier wird er wiederum Sebastian Bach begegnet sein; denn es war gerade in dem berühmten Jahre 1747, als Keyserlingk sich von Regensburg aus am 4. Januar aufmachte und am 29. Januar in der preussischen Hauptstadt eintraf, wo er in der Wilhelmstraße Wohnung nahm<sup>2)</sup>. Vergewenwärtigen wir uns nun, daß am 7. Mai dieses Jahres Sebastian Bach am Hofe Friedrichs des Großen erschien, so können wir uns der Vermutung nicht erwehren, als hätte Keyserlingk insofern den Meister unterstützt, als er für ihn amtliche Erfordernisse regelte. Denn gerade der Name eines Keyserlingk — seit zwei Jahren betrauerte Friedrich der Große den Tod seines Caesarion — mußte stets beim König einen guten Klang und Einfluß behalten. Forkels Bericht ist gewiß zuverlässig, klingt aber so, als hätte es im 18. Jahrhundert weder Hofzeremoniell noch Amtsschimmel gegeben. Wie groß das Wohlwollen war, das der Graf den Bachs entgegenbrachte, erkennen wir in seinen Berliner Jahren auch daraus, daß er Laupate wurde zum jüngsten Sohne Philipp Emanuels, dem späteren Maler Johann Sebastian Bach; findet sich doch unter dem 26. September 1748 im Laufbuch der Friedrichswerderschen Kirche eingetragen: „Ihro Excell: der Graf v. Keyserlingk“<sup>3)</sup>.

Wegen Uneinigkeit des Dresdener und Berliner Hofes, die später den Siebenjährigen Krieg nach sich zog, wurde Keyserlingk noch 1748 abberufen. Sein Sekretär Groß trat in seine Stelle, ein Mann, der

1) Vgl. Schering, Kleine Bachstudien. Bachjahrbuch 1933, S. 54 f.

2) Berliner Adreßkalender 1747.

3) Die genauen Familiendaten bringt die Schrift Phil. Em. Bach in Hamburg, S. 134.

besser zu den Ränken und Absichten des Wiener Hofes paßte, da er bekanntlich alles dazu beitrug, die Angelegenheiten zu verwickeln. Keyserlingk reiste am 25. März 1749 von Berlin nach Dresden ab, wo er am Hof nun abermals bevollmächtigt wurde. Der Familie Bach war er damit ferngerückt. Friedemann befand sich seit drei Jahren in Halle, und Sebastian in Leipzig hatte bereits seinen letzten Leidensweg angetreten, von dem er ein Jahr später durch den Tod erlöst wurde.

1752 ging Keyserlingk nach Wien. Als Kaiserin Elisabeth am 25. Dezember 1761 gestorben war, ernannte ihn Peter III., der Freund Friedrichs des Großen, nach dem Separatfrieden mit Preußen zum Gesandten in Warschau; jedoch sollte der Graf zuvor nach Petersburg kommen, weil sich der Kaiser erst mit ihm besprechen wollte. Diese Reise wünschte Keyserlingk, der sich damals in Regensburg befand, seines hohen Alters wegen in Begleitung seines Sohnes Heinrich Christian zu machen, der bis dahin zweiter protestantischer Reichshofrat und Kammerherr in österreichischen Diensten war<sup>1</sup>). Vater und Sohn trafen sich vor ihrer Abreise in Dresden, wo sie sich in den Monaten April und Mai kurze Zeit aufhielten<sup>2</sup>). Fast scheint es, als ob während dieser Tage Friedemann Bach nochmals einen Beweis des Wohlwollens von den Keyserlingks empfangen hätte oder ihnen begegnet ist, denn am 8. Januar 1763 — kurz nach Beginn der Friedensverhandlungen zu Hubertusburg — widmete er seine *Es-dur-Sonate*, die sehr viel früher geschrieben war, „à son Excellence Monseigneur de Kaiserling, Comte du St. Empire, Ambassadeur et Conseiller privé de S. M. L'Impératrice de toutes les Russies, Chevalier de l'Aigle blanc<sup>3</sup>), Membre de la Société des sciences à Berlin, Seigneur etc. etc.“ Es bleibt unklar, ob es lediglich Dankbarkeit war, was Friedemann antrieb, die Widmung auszu-

<sup>1</sup>) Vgl. Lebens- und Erziehungsgeschichte des Reichsgrafen Herrn (H. Chr.) von Keyserling . . . zu Königsberg. Ein Fragment aus der Handschrift Naymund Wiprechts (In: Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen, Jahrgang 1783).

<sup>2</sup>) Heint. Manstein erwähnt auf S. 47 seiner „Denkwürdigkeiten der . . . Hofmusik in Dresden im 18. und 19. Jahrhundert“ (Leipzig 1863) eine Nachlassauktion des Kammerherrn v. Keyserlingk (d. i. Heinrich Christian).

<sup>3</sup>) August III. hatte Keyserlingk in Ansehung seiner Verdienste am 3. August 1735 den weißen Adlerorden verliehen.

sprechen, oder ob er sich der Fürsprache des hohen Herrn erneut versichern wollte; denn 15 Jahre früher war die Sonate einem andern gewidmet worden, von dem noch zu sprechen sein wird.

Keyserlingk traf, als er in Petersburg anlangte, bereits die Kaiserin Katharina II. auf dem Thron. Noch zwei Jahre verdienstvoller Tätigkeit waren ihm in Warschau vergönnt. Während dieser Zeit starb August III., dem Graf Keyserlingk ein Jahr später am 30. September 1764 folgte. Seine Leiche wurde von Warschau nach Kurland gebracht und am 29. Oktober auf dem Erbgute Blieden beigesetzt. Ein Denkmal hat der verdiente Staatsmann nicht erhalten. Umso mehr verdient es angemerkt zu werden, gerade auch im Hinblick auf sein freundliches Verhältnis zur Familie Bach, was über den Charakter dieser vielseitigen Persönlichkeit berichtet wird in Worten, die auch ein „Denkmal“ darstellen<sup>1)</sup>:

„Als Staatsmann groß, war er nicht minder achtungs- und liebenswert als Mensch; er war einer der wenigen, die Religion nicht bloß auf der Zunge, sondern auch im Herzen tragen. Ebenso entfernt von mystischem Glauben an die Religion und deren Diener, als von dem damals so sehr verbreiteten philosophischen Unglauben, verdiente er mit vollstem Rechte den schönen Namen eines aufgeklärten Christen, der, gehalten und gekräftigt durch die ewigen Wahrheiten, welche Verstand und Herz einmal aufgefaßt, in ihnen die beste Stütze fand gegen alle Widerwärtigkeiten des Lebens, gegen Unbilden seiner Mitmenschen, wie gegen Anfälle seiner schmerzhaften Krankheit<sup>2)</sup>. Er handelte gegen seine Mitmenschen so, wie die Religion es lehrt und wie es nur der wahre Christ vermag; wohlthätig gegen Leidende, gewann ihm besonders die Art, wie er gab, alle Herzen. Es war nicht jene vornehme, erkaltende Herablassung, welche oft diejenigen verlegt, die Wohlthaten anzunehmen gezwungen sind; sondern im Stillen linderte er die Leiden und half Unglücklichen auf, mehr durch die edle, menschenfreundliche Art zu geben, als durch das, was er gab.

Gewöhnlich war er ernsthaft, eine Folge seiner vielen, oft trüben Erfahrungen, namentlich im Hofleben, und selten hörte man einen Scherz oder launigen Einfall von ihm. Ein achtungsgebietendes

1) Zusammengefaßt nach den „Stammtafeln“, S. 54 ff.

2) Ein Steinleiden.



Außere, verbunden mit einem anständigen und Anstand fordernden Benehmen, erwarb ihm allgemeine Achtung und Liebe. Nichts war ihm verächtlicher, als das höfische Wesen, welches, stets anders scheinend als es ist, ohne den geringsten Gehalt nur in Außerlichkeiten sich zu bewegen weiß. Einem jeden offen entgegentretend, verlangte er auch ein gleiches und sah niemals auf Geburt und Reichtum, sondern suchte und schätzte nur den wahren, geistigen Wert, dem er seine vollste Anerkennung nie versagte.

Selbst ein eifriger Freund und Beförderer der Künste und Wissenschaften (seit dem 14. Februar 1747 Mitglied der Sozietät der Wissenschaften zu Berlin), beehrte er gelehrte Männer mit seiner Freundschaft und suchte ihnen selbst oder durch Vermittlung einen angemessenen Wirkungskreis zu verschaffen . . .“

Ausführlichere Zeugnisse über die musikalische Begabung des Grafen sind bisher nicht bekannt geworden. Unter Heranziehung der Vererbungslehre dürfen wir aber vermuten, daß er ein ebenso leidenschaftlicher Kunstenthusiast war wie sein Sohn, von dessen Beteiligung an den musikalischen Veranstaltungen in seinem Hause zu Königsberg wir eine Schilderung F. F. Reichardts besitzen<sup>1)</sup>. Letzterer stellt die Hingabe des jungen Keyserlingk an die Musik als „Entzücken bis zur totalen Abwesenheit“ dar und kennzeichnet durch diese Worte einen Menschen, der sicherlich im tiefsten Wesen mit der Musik verwachsen war, so, wie wir es uns auch vom Vater Heinrich Christians denken möchten.

Die geschilderten Charaktereigenschaften insgesamt erklären uns, warum dieser Graf aus dem deutschen Osten, wo das deutsche Volkstum stets vom Fremdgeist umbrandet war, die Echtheit und Größe des Bachschen Genius in der Tiefe erfassen und für ihn eintreten mußte. Und will es uns nicht scheinen, als ob Keyserlingk in der Dresdener Zeit, bevor für Friedemann Bach die ruhmlosen Hallischen Jahre kamen, dessen guter Geist gewesen wäre?

Wir müssen nun auch auf Keyserlingks Familie noch einen Blick werfen. Spitta berichtet nämlich (II, 715 f.): „Einer allerdings nicht unbedingt glaubwürdigen Quelle entnehmen wir<sup>2)</sup>, daß Bach mit

<sup>1)</sup> Berlinische musikalische Zeitung 1805, S. 323. Vgl. auch Güttler, Königsberger Musikkultur im 18. Jahrhundert (Kön. 1925), S. 134 f.

<sup>2)</sup> Gemeint ist Rochlitzens Werk: Für Freunde der Tonkunst (IV, S. 185, 3. Auflage).

einer vornehmen und reichen Familie bekannt gewesen sei, deren ältester Sohn in Leipzig studiert habe, und daß Emanuel Bach mit demselben eine Reise durch Frankreich, Italien und England habe unternehmen sollen; doch sei dieser Plan durch Emanuels Anstellung beim Kronprinzen Friedrich v. Preußen vereitelt worden.“ Spitta setzt in Anmerkung hinzu: „Die vornehme Familie wird doch nicht die des Freiherrn von Keyserlingk gewesen sein?“

Diese Frage muß allem Anschein nach bejaht werden, und zu ihrer Klärung seien alle zweckdienlichen Namen und Daten wiedergegeben, auf deren einige wir später zurückgreifen müssen. Die Keyserlingks sind ein westfälisches Uradelsgeschlecht, das zuerst 1230 urkundlich erwähnt wird und 1492 nach Livland übersiedelte. Die kurländische Linie ist jüngeren Datums, doch wurde Hermann Carl v. Keyserlingk 1741 (zum Beweise der Gunst König Augusts III.) wieder mit livländischen Gütern (Könneburg) belehnt. Der Graf hatte sich am 26. Juli 1725 mit Agathe Eleonore von Firks vermählt. Der Ehe entsprossen drei Kinder, zwei Töchter und der bereits erwähnte Sohn Heinrich Christian, der am 1. August 1727 zu Lestén in Kurland geboren war und später seinen Vater viel begleitete. Von 1736 an größtenteils außer dem Hause erzogen von seinen Haushofmeistern Mannitius und Braun, verweilte er in sehr vornehmen Familien teils in Dresden, teils in Danzig, teils in Gotha. Einen ausführlichen Erziehungsbericht über ihn besitzen wir von dem bereits erwähnten Raymund Wiprecht. Dieser trat am 1. Juni 1737 in Dresden seine Haushofmeisterstelle bei dem jungen Grafen an, zu einer Zeit, als Friedemann Bach noch dort war und Emanuel im Kreise märkischer Adliger seinen juristischen Studien in Frankfurt an der Oder oblag. Wiprecht reiste im August 1737 mit seinem Zögling, den Schwestern des Grafen „und deren Demoiselle“ über Frankfurt a. d. Oder nach Danzig, „wohin die hohen Eltern auch über Berlin ankamen.“ Der Aufenthalt in Danzig dauerte bis zum Oktober 1738. Infolge des bekannten Pazifikations-Reichstages, der in demselben Jahre durch Keyserlingk zum Abschluß kam, hatte er Aussicht, nunmehr in Sachsen längere Zeit bleiben zu können, und dies brachte ihn zu dem Entschluß, seinen Sohn an einem Orte erziehen zu lassen, wo er ihm näher war und ihn öfter sehen konnte. Er wählte, wie Wiprecht schreibt, dazu die fürstliche Residenzstadt Gotha:

„ohnfehlbar, weil gewisse Geschäfte, die er mit der damals auf dem Schlosse Römhild in Franken residierenden verwittweten Herzogin von Sachsen-Meiningen hatte, oftmals Reisen veranlaßte, die er von Dresden dahin machen mußte. Diese Fürstin war eine Tochter Churfürst Friedrich Wilhelm des Großen und hatte zur ersten Ehe den Herzog Friedrich Kasimir von Curland zum Gemahl gehabt . . .“

Diese Angelegenheit wurde weiter oben schon berührt. In Gotha, wo der junge Graf von Warschau aus angelangt war, wohnte er bei dem Gottesgelehrten Cyprian, erwarb sich aber auch die Freundschaft der hochgebildeten, aufgeklärten regierenden Herzogin und deren Oberhofmeisterin Frau Baronin von Buchwald, „einer Dame von vielen Kenntnissen und Talenten,“ die bei fürstlichen Personen und am Hofe unter dem Namen la Maman bekannt war und auch von Goethe, der ihr seinen „Egmont“ vorgelesen hat, geschätzt wurde<sup>1)</sup>. 1739 wurde Keyserlingk konfirmiert und bezog 1741, noch nicht 14 Jahre alt, unter Führung des ausgezeichneten R. Wiprecht die Universität Leipzig. Seine Kavallerreise nach Osterreich, Italien, Frankreich und England fand freilich erst von 1747—1749 statt.

Jahreszahlen und Tatsachen, die hier genannt sind, können bei Abrechnung der Unzuverlässigkeit Kochligens so weit in Übereinstimmung gebracht werden, daß wir Spittas Frage wohl bejahen und Emanuel Bachs Bemerkung in seiner Selbstbiographie vielleicht doch, besonders im Hinblick auf das Jahr 1738, auf den jungen Keyserlingk beziehen dürfen: „Als ich 1738 meine akademischen Jahre endigte und nach Berlin ging, bekam ich eine sehr vorteilhafte Gelegenheit, einen jungen Herrn in fremde Länder zu führen: ein unvermutheter gnädiger Ruf zum damaligen Kronprinzen von Preußen, jetzigem König, nach Ruppin, machte, daß meine vorhabende Reise rückgängig wurde.“ Emanuel trat 1741, in demselben Jahre, als der junge Keyserlingk zu Ostern die Universität Leipzig bezog und Seb. Bach einige Monate später beim Grafen in Dresden zu Besuch weilte, in die Kapelle Friedrichs des Großen ein. Sebastian sowohl wie Friedemann Bach waren längst mit dem Vater des jungen Keyserlingk bekannt, der nicht zuletzt durch den märkischen Adel auch mit Emanuel leicht in Verbindung treten konnte.

<sup>1)</sup> Vgl. Jenny v. der Osten, Luise Dorothea, Herzogin von Sachsen-Gotha (Leipzig 1893, Breitkopf & Härtel).



Die obige Erwähnung des Hofes von Gotha gibt uns zu einer weiteren Bemerkung Anlaß. Terry hat in seiner Christian Bach-Biographie<sup>1)</sup>, S. 59 f., die Ansicht geäußert, dieser jüngste Sohn wäre 1762 mit dem Empfehlungsschreiben eines deutschen Fürstenhofes nach England gekommen. Daß Christian Bach nicht in Strelitz war, wie Terry behauptet, konnte von mir nachgewiesen werden, da das betreffende Schriftstück Emanuel Bach zuzuschreiben ist, der demnach im Juli 1762 in Strelitz konzertierte<sup>2)</sup>. Terry hat zwar recht, wenn er hervorhebt, daß enge Beziehungen zwischen Strelitz und London bestanden, denn Georg III. von England hatte sich im September 1761 mit der Prinzessin Sophia Charlotte von Mecklenburg-Strelitz vermählt. Die näheren Beziehungen der Bachs zu deutschen Fürstenhöfen sind aber mehr in Mitteldeutschland zu suchen. So stammte die Mutter Georgs III., was Terry scheinbar nicht beachtet hat, aus Gotha. Herzog Friedrich II. hatte sich 1695 mit der Prinzessin Magdalena Augusta, Tochter des Fürsten Karl Wilhelm von Anhalt-Zerbst verheiratet. Von deren Töchtern folgte die älteste, Friederike, 1734 dem Herzog Johann Adolf in die Ehe an den Hof von Sachsen-Weißenfels, der uns von Sebastian und Anna Magdalena Bach her wohlbekannt ist. Die jüngere Tochter Augusta (1719—1772) vermählte sich am 8. Mai 1736 mit dem Prinzen Friedrich Ludwig von Wales († 1751) und wurde die Mutter des nachmaligen Königs Georg III. von England. Und wenn wir uns daran erinnern, daß Georg Benda, der von 1742—1750 neben Emanuel Bach in der Kapelle Friedrichs des Großen wirkte, von 1750 an (bis 1765) Hofkapellmeister in Gotha war, so will es uns scheinen, als ob dieser Fürstenhof für Christian Bach bei den sonstigen Beziehungen seiner Familie die gegebene Verbindung mit England habe bieten können. Sind doch auch die Namen des Grafen Gotter und des Barons Grimm hier zu nennen, die beide mit dem Hofe zu Gotha in Beziehungen standen. Es wäre zweckdienlich, die Gothaischen Akten einmal auf den Namen Bach hin durchzuprüfen.

Die damals regierende Herzogin von Gotha, Luise Dorothea (1710—1767), mit der Friedrich der Große während des ganzen Siebenjährigen Krieges und noch einige Jahre später einen interessanten (meist politischen) Briefwechsel führte, der wohl seine Ursache in der Verbindung der Herzogin mit dem englischen Regentenhaufe hatte, war eine durch Geist und Herz ausgezeichnete Fürstin. Tochter des musikalischen Herzogs Ernst Ludwig I. von Sachsen-Meiningen<sup>3)</sup>, wurde sie nach dem Tode ihrer Mutter seit 1714 von ihrer Stiefmutter Elisabeth Char-

1) Die vollständige deutsche Übersetzung dieses Werkes mit zahlreichen Berichtigungen und Ergänzungen vom Verfasser dieses Aufsatzes liegt abgeschlossen vor.

2) Zeitschr. f. Musikwissenschaft 1934, III.

3) Er dichtete und komponierte und ließ Kirchenmusiken von sich in der Hofkirche aufführen. Vgl. J. v. d. Osten.

lotte, der Tochter des großen Kurfürsten, zu Coburg und Römhild erzogen. Sie hatte sehr viel Sinn für Kunst und Wissenschaft, und von ihr scheint das Thema zu stammen, das Phil. Emanuel Bach noch 1781 bearbeitet hat in der „Canzonetta della Gran-Duchessa di Gotha con 6 Variazioni“<sup>1)</sup>.

Friedemann Bach wurde noch im letzten Lebensjahr von Baron Utr. G. v. Behr auf Schloß in Kurland unterstützt. In der Handschrift P 328 der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin befindet sich ein Schreiben, neben dem Pölschau vermerkt hat: „Dieser an Forkel gerichtete Brief ist von ihm selbst hier eingeklebt.“ Er hat folgenden Wortlaut:

„Ew. Hochedelgeb. habe ich das Vergnügen, beygehende zwey Fantastien zu überschicken, die ich von Friedemann Bach für mich habe aufsetzen lassen. Sehr angenehm wäre es mir von der Ausarbeitung dieser Fantastien Ihr Urtheil zu erfahren, und die Schönheiten derselben von Ihnen entwickelt zu sehen. — Ich habe die Ehre zu seyn

Ihr

ergebenster Diener

v. Behr.“

Schloß, d. 2. Jul. 84.

Auch hierbei steht der Name Keyserlingk im Hintergrunde. Die älteste Tochter des Grafen Hermann Carl: Juliane Luise (geb. 29. Juni 1726), die sich in erster Ehe am 14. September 1747 mit Benjamin Christoph Frhr. v. Korff vermählt hatte, ging eine zweite Ehe ein mit Joh. Diedrich Freiherrn v. Behr, „Kgl. Poln. und Kurf. Sächs. Kammerherrn, Landrat des Piltenschen Kreises, Erbherrn auf Ugahlen und Herren von Bershoff in Kurland.“<sup>2)</sup> Zieht man die Tatsache dieser Verwandtschaft in Erwägung, so möchte man annehmen, daß die Verbindung zwischen den Bachs und Keyserlingks nie ganz abgerissen und vielleicht in Kurland die nie versagende Unterstützungsquelle für den verarmten Friedemann zu suchen ist.

Es mag noch erwähnt sein, daß sich unter dem Namen Ph. Emanuel Bachs in der Nationalbibliothek zu Wien ein kleines Klavierstück als Manuskript befindet: La Juliane. Wir müssen es den

<sup>1)</sup> Motquenne, S. 50.

<sup>2)</sup> Die jüngste Tochter Anna (1732—1793) war zunächst vermählt mit Frhr. Ehr. D. G. v. Medem, in zweiter Ehe mit Friedr. Joh. Frhr. v. Dessen.









„musikalischen Porträts“ zuordnen, die fast alle um 1755 in Berlin entstanden sind. Wenn es auch als einziges undatiert ist, so erscheint es trotzdem nicht ausgeschlossen, daß Emanuel Bach damit der Tochter seines Gönners eine zarte Huldigung dargebracht hat, lange bevor er die übrigen Stücke schrieb, weilte doch die Familie Keyserlingk 1747 vor der Vermählung Juliane Luises in Berlin.

Nehmen wir nun an, daß Graf v. Keyserlingk im Jahre 1747 für Sebastian Bach im amtlichen Wege vermittelte, so müssen wir bei Verfolgung der Instanzen auf einen preußischen Minister treffen. Ködenbecks Tagebuch über die Regierungszeit Friedrichs des Großen notiert, daß es der (Kabinetts-)Minister v. Podewils war, der am 3. März 1747 den Gesandten „Keyserlingk“ zur Audienz zum König nach Potsdam begleitete. Der Minister aber, der die Angelegenheit Bachs dienstlich in die Hand genommen hat, muß ein anderer gewesen sein, wenn wir Friedemanns Verhalten richtig deuten. Dessen Es=dur=Sonate nämlich, die wahrscheinlich der Dresdener Reihe angehörte, von der Nr. 1 dem Hofrat Stahl zugeeignet ist, trug den Titel: „Sonate pour le Clavecin dédiée à Son Excellence Monseigneur de Happe etc. etc.“ Folgende Widmung war angefügt<sup>1)</sup>:

„Hochzuverehrender gnädigster Herr!

Das Wohlgefallen, das Ew. Erzellenz für die Musik bekunden, und die Zeichen der Güte, deren ich teilhaftig geworden bin, lassen mich hoffen, daß Hochdieselben diesen kleinen Versuch mit den gleichen Gefühlen geruhen entgegenzunehmen, mit denen ich mir erlaube, ihn darzubringen. Es ist mein Bestreben, Ew. Erzellenz zu erkennen zu geben, daß es mich drängt, so schnell wie möglich mich einer heiligsten Pflicht zu entledigen und meine Dankbarkeit zum Ausdruck zu bringen, die verbunden ist mit tiefer Ehrerbietung, mit der ich zeitlebens mich rühme zu sein, Hochzuverehrender gnädigster Herr, Ew. Erzellenz ergebenster und gehorsamster Diener

Friedemann Bach.

Halle, den 8. Jan. 1748.“

Friedemann hatte im Jahre 1747 seinen Vater nach Berlin begleitet und sandte nun als Zeichen des Dankes diese Sonate an Minister v. Happe. Dessen Namen finden wir außerdem neben dem des Grafen v. Keyserlingk noch in demselben Jahre eingetragen als

<sup>1)</sup> Das französische Original siehe bei Faltz, Friedemann Bach, S. 68f.

Taufpaten zu Emanuels jüngstem Sohn: Johann Sebastian; denn „Ihro Excell: der Herr von Happe“ ist der Minister selbst und nicht etwa einer seiner Söhne. Das Zusammentreffen der Namen v. Happe und v. Keyserlingk läßt sogar, wenn nicht alles täuscht, auf ein freundschaftliches Verhältnis beider Männer schließen, bewahrte doch v. Happe u. a. Erinnerungen an Dresden, wo er 1721 als Gesandter am Hofe weilte. Auch Friedemann ließ es sich nicht nehmen, die Ehre der Patenschaft für seinen Erstgeborenen Wilhelm Adolph von dem Herrn Minister zu erbitten. Im Taufbuch der Marienkirche zu Halle finden wir unter den 13. Januar 1752 den Vermerk: „Ihro Excellenz Herr Franz Wilhelm von Happe, Wirkl. Geh. Etats- und Kriegsgerichtsrath in Berlin.“ Der Genannte war zur Taufe in Halle nicht anwesend, wurde aber vertreten<sup>1)</sup>.

Geschichtliche Werke sagen über Happe verhältnismäßig wenig aus<sup>2)</sup>. Die genauen Daten seines Lebens erfahren wir aus der „Familiengeschichte des Geschlechts von Happe<sup>3)</sup>.“ Danach war Franz Wilhelm v. Happe am 4. September 1687 zu Berlin geboren, hatte 1709 den Feldzug der Pfälzischen Armee mitgemacht und war 1711 in den Gesandtschaftsdienst getreten, wobei er nach Holland, Dänemark, Schweden und Sachsen kam. 1727 wurde er Staatsminister und 1731 dirigierender Minister im Generaldirektorium. Diese Stellung bekleidete er bis zu seinem Tode am 1. Juli 1760<sup>4)</sup>.

Auf Anregung König Friedrich Wilhelms I. hatte er 1737 den später gräfll. Neußischen Palast und Garten an der Leipziger Straße erbaut, wo der König sich häufig bei ihm zu Gaste lud, eine Gewohnheit, die auch Friedrich der Große fortsetzte. v. Happe scheint in gewisser Hinsicht einsam gewesen zu sein. 1714 hatte er sich mit der Baronesse Marie von Breda verheiratet, mit der ihm aber nur eine dreijährige Ehe beschieden war. Die Musik mag ihm dann eine besondere Trösterin geworden sein, und nicht ausgeschlossen erscheint es, daß Sebastian und Friedemann in seinem Hause als Gäste ge-

1) Das Kind wurde nur etwa ein halbes Jahr alt.

2) Vgl. u. a. Koser, Friedrich der Große.

3) Dresden 1895, Albanus. — Den Hinweis auf das Büchlein wie auch auf die Keyserlingkschen Stammtafeln verdanke ich Herrn Major v. Goerzke-Berlin, der jedoch darauf aufmerksam macht, daß die Geschlechtstafel der Happe erst von der 5. Generation ab als einwandfrei gelten kann.

4) Ein großes Bildnis von ihm hängt im Charlottenburger Schloß.



weist haben. Von seinen drei Söhnen hatte er den zweiten und dritten, Ludwig Wilhelm und Ernst Wilhelm, die von dem französischen Prediger Cube in der lutherischen Religion erzogen waren, 1735 auf die Universität Frankfurt a. d. Oder geschickt, wo beide in dem verhältnismäßig kleinen Kreis der Studierenden Emanuel Bach begegnen mußten. So dürfen wir also schon in dieser Zeit die ersten Verbindungsfäden zwischen v. Happe und den Bachs suchen. —

Wenn es auch nur wenig ist, was wir über die „musikgeschichtliche“ Rolle der Keyserlingk und Happe beizubringen vermögen, so kann es doch dazu dienen, nicht zuletzt die Berliner Beziehungen Seb. Bachs in ein klareres Licht zu rücken, dürfen wir Deutschen uns doch nie verhehlen, daß wir bei gründlicher Selbstprüfung in unserer Auffassung über den Besuch Seb. Bachs in Berlin doch im Unterbewußtsein etwas von der Brachvogelschen Romandarstellung entdecken, was sich wie ein leichter Schleier um die klaren Tatsachen hüllt. Schon der kurze Artikel über die Familie Stahl im vorigen Bach-Jahrbuch ergibt, daß Seb. Bach mehrere Male in Berlin gewesen ist. Und Moser wagt in seiner „Deutschen Musikgeschichte“ (II, 232) die Äußerung, daß Bach 1741 in Berlin war, „um gewissermaßen incognito das durch Friedrichs des Großen Thronbesteigung neugewonnene musikalische Gelände zwecks etwaiger Übersiedlung an den preußischen Hof zu erkunden“. Wir tun auch der Größe Bachs keinen Abbruch, wenn wir hinter seinen Berliner Besuchen sehr „reale“ Dinge vermuten. Falls sich ein geduldiger Forscher fände, der im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin-Dahlem alle sogenannten „Minuten“-Bände aus der Regierungszeit Friedrichs des Großen für die in Frage kommenden Jahre durchsähe, so würden sich vielleicht noch mehr Anhaltspunkte für obige Behauptung finden lassen. Bis dahin mag das hier Dargestellte genügen, hoffentlich aber zu weiteren Ermittlungen Anregung bieten!

## Aus dem Bericht des Vorstandes über das 34. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft (Juli 1933 bis Juni 1934).

Mit Beginn des 34. Vereinsjahres setzten die Vorarbeiten für das 20. Deutsche Bachfest ein, das ursprünglich für Dortmund geplant war, dann aber von Köln übernommen wurde. Gegen Ende August erging an die Mitglieder die Einladung zur Teilnahme unter gleichzeitiger Überreichung des Programmes. 25 verschiedene Werke wurden in sechs Veranstaltungen aufgeführt, davon erschienen zehn zum überhaupt ersten Male auf dem Programm eines deutschen Bachfestes, sechs zum zweiten Male. Die Teilnehmer wurden auch zum ersten Mal mit dem Pedalcembalo bekannt gemacht, dessen Vorführung zugleich ein Beitrag zur Lösung der Frage sein sollte, ob die Triosonaten Bachs dem Pedalcembalo oder der Orgel vom Komponisten zugedacht worden sind. Der Bach-Verein Köln verdient unseren besonderen Dank und unsere Anerkennung, daß er alle seine Kräfte in den Dienst der Neuen Bachgesellschaft stellte, um das 20. Deutsche Bachfest auch auf einem für die Bachpflege noch wenig gelockerten Boden durchzuführen. Mochte es anfangs den Anschein haben, als würde der Besuch des Kölner Festes dem früherer Feste nachstehen, so nahm das Interesse in den letzten Tagen vor seinem Beginn in unerwartetem Umfange zu; so wurde es erforderlich, im letzten Augenblick verschiedene Veranstaltungen in anfangs nicht vorgesehene Räume zu verlegen, was auf den gleichmäßigen Verlauf des Festes nicht ohne störenden Einfluß sein konnte.

Die verschlechterte Wirtschaftslage hat im 34. Vereinsjahr unseren Mitgliederbestand stark herabgedrückt. 223 Mitglieder meldeten ihren Austritt an und begründeten die Aufgabe der Mitgliedschaft mit den in ihren wirtschaftlichen Verhältnissen eingetretenen Veränderungen. Über diese Abmeldungen hinaus haben wir gegen 200 Namen von Mitgliedern in der Mitgliederliste gelöscht. Das hat Mitglieder betroffen, die trotz wiederholten Erinnerns ihren Verpflichtungen gegen die Gesellschaft nicht nachgekommen sind. Infolge dieser Maßnahme zählten wir am Schlusse des Vereinsjahres (30. Juni 1934), einschließlich 53 im Laufe des Jahres erfolgter Neuaufnahmen, nur

noch 1434 Mitglieder. Seit Juli ist diese Zahl jedoch durch Neuzufnahmen, wie durch Wiederanmeldungen schon wieder auf über 1500 gestiegen, und alle Anzeichen lassen im 35. Vereinsjahr einen weiteren starken Auftrieb erwarten. Wir werden zudem nicht alle diejenigen in Zukunft als verloren für uns betrachten müssen, auf deren Namen wir jetzt aus den dargelegten Gründen, im Mitgliederverzeichnis verzichtet haben, für einen Teil dieser Mitglieder wird es nur eine Unterbrechung der Mitgliedschaft, keine endgültige Aufgabe derselben bedeuten.

Unter den ausgeschiedenen Mitgliedern haben wir durch den Tod verloren:

Dr. Alfred Heuß (Leipzig), allen Mitgliedern aus seinen Einführungen zu den Programmen der deutschen Bachfeste bekannt. Seiner ist an anderer Stelle des Jahrbuches besonders gedacht. Den großen Liedforscher Geheimrat Professor Dr. Max Friedlaender (Berlin). Er gehörte, wie Dr. Alfred Heuß und der gleichfalls verstorbene Generalmusikdirektor Professor Dr. Max von Schillings (Berlin) seit 1904 zur Neuen Bachgesellschaft. Professor Dr. Martin Seydel, den Lektor an der Universität Leipzig, der 1906 Mitglied wurde; Oberstudiendirektor Professor Dr. Albrecht Neum (Leipzig), den Vorsitzenden der Gewandhauschorvereinigung und des einstigen Bachvereins; August Jung (Hamm i/Westf.), Mitglied seit 1915; Gymnasialgesanglehrer Adolf Böttcher (Danzig), eingetreten 1921; Frau Sophie Carrière (Stawedder) und Pfarrer Hugo Bollmer (Preßsch a. E.), beide Mitglied seit 1923; aus der Reihe der in den letzten Jahren eingetretenen Mitglieder: Professor der Philosophie a. d. Leipziger Universität Alfred Doren und Regierungspräsident Hermann Reschke (Lüneburg).

Als Veröffentlichungen wurden den Mitgliedern drei Gaben überreicht:

1. Bernhard Christian Weber: „Das wohltemperierte Klavier“. 24 Präludien und Fugen durch alle Tonarten für die Orgel.

Durch diese Veröffentlichung wurden erstmals weitere Kreise auf diesen bis dahin völlig unbekannt gebliebenen Schüler Bachs aufmerksam und sie gab auch bereits Veranlassung zu weiteren Nachforschungen über diesen zum Bachkreis gehörenden Musiker.

2. Johann Sebastian Bach: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ per canones.

Mit dieser Ausgabe wurde das Werk durch Friedrich Emend gleichfalls zum ersten Male nach Bachs Handschrift im Druck vorgelegt.



## 3. das Bachjahrbuch 1933,

das damit seinen 30. Jahrgang erreichte. Diese Gaben wurden ergänzt durch das Fest- und Programmbuch zum 20. Deutschen Bachfest.

Verständnisvoller Einsicht der Mitglieder beim Einziehen der Mitgliedsbeiträge ist es zu danken, daß es möglich war, restlos die Darlehen zurückzuzahlen, die die beiden vorangegangenen Jahre erfordert hatten. Eingenommen wurden, einschließlich 190.— *RM* Eintrittsgelder für die Bachgruft, insgesamt 20 073.29 *RM*. Diese Summe enthält einen wesentlichen Betrag von bis dahin rückständigen Beiträgen. Die Ausgaben beliefen sich auf 18 622.18 *RM*. Inbegriffen sind in diesem Betrag der Ausgleich der Mehrausgabe von 17.35 *RM* aus dem 33. Vereinsjahr, die regelmäßigen Aufwendungen für die Bachgruft, sowie Unterhaltungsbeiträge für das Eisenacher Bachhaus. Die Einnahmen haben somit im 34. Vereinsjahr die Ausgaben um 1451.11 *RM* überstiegen, so daß es möglich sein wird, jetzt auch mit der Ausführung des Photogrammarchives zu beginnen, die bisher aus Mangel an Mitteln zurückgestellt werden mußte.

Das Bachhaus in Eisenach wurde im letzten Jahre von über 10 000 Personen besucht; hiervon waren etwa 7500 zahlende Besucher, meist Schulen, Wandergruppen usw., für die das Eintrittsgeld auf 10 *Apf.* herabgesetzt wurde, während es für Einzelpersonen 20 *Apf.* beträgt. Mitglieder unserer Gesellschaft haben freien Zutritt zum Bachhaus. Besuch von Mitgliedern ist oft zu verzeichnen.

Auch in diesem Jahre wurde für die Instandhaltung des Bachhauses Sorge getragen durch Ausbesserungsarbeiten, die dieses Mal größeren Umfang angenommen haben. Neuanschaffungen für die Musikinstrumentensammlung des im Bachhause untergebrachten Bachmuseums konnten nicht stattfinden. Leider waren auch keinerlei Schenkungen zu verzeichnen. An Bachiana wurden mehrere zum Teil wertvolle Erwerbungen gemacht. Unter dem Erworbenen ist „Das musikalische Vielerley“ von Phil. Em. Bach im Original einband von 1770 bemerkenswert. Die Einnahmen einschließlich Mietvergütungen betragen rund 2980.— *RM*, die Ausgaben dagegen 3800.— *RM*. Durch die Unterhaltungsbeiträge der Gesellschaft und Ersparnisse von rund 1500.— *RM* aus früheren Jahren konnte die Jahresabrechnung des Bachhauses mit einem Bestande von 2302.40 *RM* abgeschlossen werden.

Briefe und Postkarten sind im 34. Vereinsjahre über 2400 ausgegangen, gegenüber rund 1000 im vorangegangenen; Drucksachen (Vereinsgaben, Werbefchriften usw.) über 6400.

# Register

## zu den dritten zehn Jahrgängen 1925—1934 des Bach-Jahrbuchs.

Zusammengestellt von Dr. E. D. Dreger.

### A. Verzeichnis der erschienenen Beiträge alphabetisch nach den Verfassern geordnet.

- Bachmair, J., „Komm, Jesu, komm“ (Der Textdichter. — Ein unbekanntes Werk von Johann Schelle). 1932: S. 142.
- Blume, Friedrich, Eine unbekannte Violinsonate von J. S. Bach. 1927: S. 96.
- Carrière, Paul, Das harmonische Gefüge und Arpeggio des C-dur-Präludiums im I. Teil des Wohltemperierten Klaviers. 1925: S. 64.
- David, Hans, Die Gestalt von Bachs Chromatischer Fantasie. 1926. S. 23.
- Dietrich, Fritz, Analogieformen in Bachs Tokkaten und Präludien für die Orgel. 1931: S. 51.
- J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln. 1929: S. 1.
- Dreger, Carl Otto, Die Vokalthematik J. S. Bachs, dargestellt an den Arien der Kirchenkantaten. 1934: S. 1.
- Epstein, Peter, W. Fr. Bachs Bewerbung in Frankfurt. 1925: S. 138.
- Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667). 1930: S. 56.
- Feldmann, Fritz, Chr. Gottlob Becker, ein Schüler Bachs als schlesischer Kantor. 1934: S. 89.
- Fellerer, Karl Gustav, J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina. 1927: S. 123.
- Frotscher, Gotthold, Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs. 1926: S. 90.
- Gerber, Rudolf, Über Geist und Wesen von Bachs h-moll-Messe. 1932: S. 119.
- Handke, Robert, Zur Modulationsweise J. S. Bachs. 1926: S. 129.
- Hasse, Karl, Die Instrumentation J. S. Bachs. 1929: S. 90.
- Hirsch, Paul, Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll. 1929: S. 153.  
Nachtrag hierzu. 1930: S. 143.

- Helmsold, Hermann, Die Söhne von Joh. Christoph und Joh. Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule. 1930: S. 49.
- Hey, Gotthold, Zur Biographie Johann Friedrich Bachs und seiner Familie. 1933: S. 77.
- Keußler, Gerhard v., Zu Bachs Choralktechnik. 1927: S. 106.
- Krüger, Walther, Das Concerto grosso J. S. Bachs. 1932: S. 1.
- Lämmerhirt, Hugo, Bachs Mutter und ihre Sippe. 1925: S. 101.
- Löffler, Hans, J. S. Bachs Orgelprüfungen. 1925: S. 93.
- J. S. Bach und der Weimarer Orgelbauer Trebs. 1926: S. 156.
- J. S. Bach in Altenburg. 1927: S. 103.
- Johann Ludwig Krebs. Mitteilungen über sein Leben und Wirken. 1930: S. 100.
- Lux, E., Der Familienstamm Bach in Gräfenroda. 1931: S. 107.
- Das Orgelwerk in St. Michaelis zu Ohrdruf. 1926: S. 145.
- Landau, Anneliese, Übersicht über die Bach-Literatur in Zeitschriften vom 1. Dezember 1928 bis zum 30. Juni 1930. 1930: S. 132.
- desgl. vom 1. Juli 1930 bis zum 1. Juli 1931. 1932: S. 146.
- Mantel, Georg, Zur Ausführung der Arpeggien in J. S. Bachs „Chromatischer Fantasie“. 1929: S. 142.
- Miesner, Heinrich, Beziehungen zwischen den Familien Stahl und Bach. 1933: S. 71.
- Graf v. Keyserlingk und Minister v. Happe, zwei Gönner der Familie Bach. 1934: S. 101.
- Neemann, Hans, J. S. Bachs Lautenkompositionen. 1931: S. 72.
- Oppel, Reinhard, Beziehungen Bachs zu Vorgängern und Nachfolgern. 1925: S. 11.
- Richter, Bernh. Friedrich, J. S. Bach und die Universität zu Leipzig. 1925: S. 1.
- Rietsch, Heinrich, Zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach. 1926: S. 1.
- Rosenthal, Karl August, Über Sonatenvorformen in den Instrumentalwerken J. S. Bachs. 1926: S. 68.
- Rollberg, Fritz, Johann Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671—1695. 1927: S. 133.
- Schering, Arnold, Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons. 1925: S. 40.
- Bach und das Symbol (2. Studie). 1928: S. 119.
- Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703—1755). 1931: S. 112.
- Kleine Bachstudien. 1933: S. 30.
- Schlenger, Kurt, Über die Verwendung und Notation der Holzblasinstrumente in den frühen Kantaten J. S. Bachs. 1931: S. 88.
- Schünemann, Georg, Die Bachpflege der Berliner Singakademie. 1928: S. 138.
- J. G. Walther und H. Bokemeyer. 1933: S. 86.
- Sirp, Hermann, Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied. 1931: S. 1; 1932: S. 51.



- Emend, Friedrich, Die Johannespassion von Bach. 1926: S. 105.  
 — Bachs Matthäuspassion. 1928: S. 1.  
 — Bachs Kanonwerk über „Vom Himmel hoch da komm ich her“. 1933:  
 S. 1.  
 Souchay, Marc-André, Das Thema in der Fuge Bachs. 1927: S. 1.  
 — Das Thema in der Fuge Bachs. II. 1930: S. 1.  
 Stephan, Hans, Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken.  
 1934: S. 63.  
 Wolffheim, Werner, Ein Orgelattest J. S. Bachs 1716 aus Erfurt. 1928:  
 S. 172.

### Besprechungen.

- Fricke, Richard, Ein Jahr lang Bach! Denkschrift über das Bachjahr der  
 Martin-Luther-Gemeinde in Dresden. — Besprochen von H. Schering.  
 1926: S. 167.  
 Föde, Fritz, Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen. — Besprochen  
 von Rudolf Steglich. 1926: S. 159.  
 Terry, Charles Sanford, J. S. Bach, Cantata texts sacred and secular,  
 with a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. —  
 Besprochen von H. Schering. 1926: S. 165.  
 — Johann Sebastian Bach. Eine Biographie. — Besprochen von Gotthold  
 Frotischer. 1930: S. 130.

### Mitteilungen, Berichte.

- Miesner, Hugo, Mitteilung über die Familie Friedemann Bach. 1931: S. 147.  
 — Urkundliche Nachrichten über die Familie Bach in Berlin. 1932: S. 157.  
 — Die Grabstätte Emanuel Bachs. 1932: S. 164.  
 Moser, Hans Joachim, Zum Bau von Bachs Johannispassion. 1932: S. 155.  
 Wolffheim, Werner, Ein Stammbuchblatt von Christoph Bach. 1928: S. 175.  
 Aus dem Bericht des Vorstandes über das 33. Vereinsjahr der Neuen Bach-  
 gesellschaft (Juli 1932 bis Juni 1933). 1933: S. 119.

### Nekrologe.

- Julius Emend. 1930: S. I.  
 Bernhard Friedrich Richter. 1931: S. I.  
 Alfred Heuß. 1934: S. I.

### Faksimiles, Bilder und Notenbeigaben.

- Faksimile eines Briefes (von Joh. Ambrosius Bach unterschrieben). 1927:  
 Titel.  
 Faksimile eines Briefes von Joh. Ambrosius Bach. 1927: S. 148.  
 Probe aus Bachs Handschrift der Matthäuspassion. 1928: S. 94/95.

- Nachbildung einer Seite aus der Handschrift der aufgefundenen Violinsonate Bachs. 1928: S. 96/97.  
 Nachbildung des Stammbuchblattes von Christoph Bach. 1928: S. 174/175.  
 Die Bachgruft in der Johanniiskirche zu Leipzig. 1929: Titel.  
 Die Grabstätte Carl Philipp Emanuel Bachs. 1932: S. 165.  
 Nachbildung einer Seite von der Originalhandschrift des Weihnachtsoratoriums. 1933: S. 42/43.  
 Bildnis des Reichsgrafen Joachim Friedrich von Flemming, Gouverneurs der Stadt Leipzig von 1724—1740 (†). 1933: S. 48/49.  
 Bildnis des Hofrats Dr. med. Georg Ernst Stahl des Jüngeren (1713 bis 1772). 1933: S. 70/71.  
 Bildnis des Reichsgrafen Herm. Carl von Keyserlingk (1696—1764). 1934: S. 100/101.  
 Bildnis des Ministers Franz Wilhelm v. Happe (1687—1760). 1934: S. 112.

## B. Namen- und Sachregister.

Die Zahl vor dem Doppelpunkt bezeichnet den Jahrgang des Bachjahrbuchs  
 (3. B. 28: = 1928; 32: = 1932).

- |   |   |
|---|---|
| Abendmusik. 25: 9.  | August II. und III. siehe Friedrich August.                                 |
| Aber, Adolf. 29: 153 ff.  | Ausdrucksformel. 26: 103.   |
| Aldung, Jacob (Mus. mech. org.). 25: 94 ff.                                 | Bach, Anna Karolina Philippina. 33: 73.                                     |
| Affekt. 26: 92; 27: 123; 34: 58;  | — Anna Magdalena. 25: 105, 113.   |
| Affektausdruck. 25: 48 f.; Affekt-  | — Ambrosius. 25: 106 f., 120; 27: 133 ff.; 30: 49 ff.; seine Söhne. 30: 54. |
| bild. 25: 50; Affektformeln. 26: 102 f.; Affektlehre. 26: 90 ff.; 34: 16 f. | — Barbara Margarethe. 27: 149 ff.   |
| Agricola, J. Fr. 25: 96; 26: 14; 28: 2, 77 ff., 139 f.; 30: 117.            | — Elias. 27: 103.   |
| Akzente. 34: 11 f.  | — Elisabeth (Kammershirt). 25: 101 ff.                                      |
| Alembert, Jean d'. 26: 96.  | — Georg Christoph. 27: 133.   |
| Altenburg (Schloßorgel zu). 27: 104 f.                                      | — Hannß sen. und jun. 31: 108.  |
| Amalie, Prinzessin von Preußen. 28: 138; ihre Bibliothek. 26: 59; 28: 2.    | — Hans. 25: 106; 31: 107 f.   |
| Arends, J. Aug. 33: 73.   | — Heinrich. 25: 106 f.  |
| „Ariadne musica“ s. Fischer.  | — Jacob. 30: 52.  |
| Arpeggio-Präludium. 25: 64, 88 f.   | — Johann. 25: 106 f.  |
| Ashenbach, J. Christ. Val. 30: 119.   | — Johann Legidius. 25: 106 ff.  |
|   | — Johanne Juditha. 27: 142.   |

- Bach, Johann Bernhard. 25: 100, 108; 27: 133; 29: 2; 34: 71.  
 — Johann Christian. 25: 106, 108; 27: 133.  
 — Johann Christoph (ohne Berücksichtigung der verschiedenen Träger dieses Namens). 25: 98 ff.; 26: 147, 150 ff.; 27: 133 f.; 28: 175; 29: 3, 18, 32; 30: 49 ff.; seine Söhne. 30: 54.  
 — Johann Friedrich. 30: 49; 33: 77 ff.; seine Kinder. 33: 79 ff.  
 — Johann Jacob. 27: 149, 151; 30: 49, 53.  
 — Johann Jonas. 27: 142.  
 — Johann Michael. 25: 105 f.; 29: 34.  
 — **Johann Sebastian**  
 als Schüler in Eisenach. 30: 49 f. und Beethoven. 25: 14 ff.; 32: 120 ff.  
 und Fischer. 25: 21 ff.  
 und Christian Flor. 30: 84.  
 und seine Schüler. 30: 102 f.  
 und Universität Leipzig. 25: 3.  
 und Vivaldi. 25: 19 ff.  
 und J. G. Walther. 33: 107 f.  
 und ars inveniendi. 34: 42 f.  
 und Oper. 34: 18.  
 und Rhetorik s. d.  
 und Streit um Trauerode. 25: 4 ff.  
 und Symbol. 28: 119 ff.  
 seine Choraltechnik: 27: 106 ff.  
 sein Concerto grosso. 32: 1 ff.  
 seine Durchführungstechnik. 32: 17 ff.  
 seine Dynamik s. d.  
 sein Entwurf zur Mühlhausener Orgel. 25: 100.  
 seine Fortspinnungstechnik. 32: 7 ff.  
 seine Instrumentation. 29: 90 ff.  
 sein Kompositionsprinzip. 26: 97.  
 seine Orchesterbehandlung. 29: 96.  
 seine Orgelprüfungen. 25: 93 ff.; 28: 172 ff.

### Seine Werke

- Brandenburgische Konzerte. 26: 78; 32: 3 ff., 26 ff.  
 Choräle (ihre Modulationsweise). 26: 128 ff.  
 Allein Gott in der Höh. 29: 25 f.  
 An Wasserflüssen. 26: 139; 27: 115.  
 Christus, der ist. 28: 66.  
 Dies sind die heiligen. 29: 79 f.  
 Du wahrer Gott. 28: 5.  
 Freuet Euch, ihr Christen. 26: 138.  
 Ich danke dir, Gott. 26: 141.  
 Nun bitten wir. 26: 140.  
 Was Gott tut. 26: 139.  
 Choralpartiten. 29: 27 ff.  
 Choralvariationen. 26: 102.  
 Vom Himmel hoch. 27: 106 f.; 33: 1.  
 Choralvorspiele s. Orgelchoräle.  
 Chromatische Fantasie und Fuge. 26: 23 ff.; 26: 51 ff.; ihre Handschriften. 26: 59; Arpeggien darin. 29: 142 ff.  
 Doppelkonzert in d. 26: 80.  
 Duett e-moll für Klavier. 27: 17, 29.  
 Duett F-dur für Klavier. 27: 53.  
 Gesangswerke, ihr modulatorischer Aufbau. 34: 63 ff.  
 Goldbergvariationen. 25: 43; 26: 7.  
 Inventionen. 25: 13, 19, 34 ff.; 26: 64, 79 f.; 27: 18.  
 Kanon. 25: 40; 26: 4.  
 Kantaten (s. auch Register Bach-jahrbuch 1932, S. 115 ff.).  
 Ach Gott, wie manches. 34: 35.  
 Allein zu dir. 34: 44.  
 Bereitet die Wege. 34: 45, 48, 69.  
 Bleib bei uns. 34: 9 f., 20.



## Seine Werke

- Christen, ähet diesen Tag.  
34: 71.
- Christ unser Herr. 33: 65.
- Denn Du wirfst meine Seele.  
34: 67 f.
- Die Himmel erzählen. 34: 33.
- Du Friedefürst. 33: 30 ff.
- Du Hirte Israel. 34: 52, 71.
- Du sollst Gott. 34: 42.
- Erschallet, ihr Lieder. 34: 25, 52.
- Falsche Welt. 34: 40.
- Gelobet seist Du. 34: 56, 75.
- Gottes Zeit. 25: 117 ff.; 26:  
7, 31, 35 f.; 32: 77 f.
- Gott gib dein Gerichte. 33: 50.
- Gott ist unsre Zuversicht. 34:  
76 f.
- Gott, man lobet dich. 33: 52.
- Gott, wie dein Name. 34: 54.
- Herkules-Kantate. 33: 39.
- Herr, gehe nicht. 34: 51.
- Herr Jesu Christ, wahr'r.  
34: 39.
- Herz und Mund. 34: 36.
- Ich bin ein guter Hirte. 34: 55.
- Ich glaube, lieber Herr. 34: 34.
- Ich habe genug. 34: 27.
- Ich hatte viel Bekümmernis.  
34: 29, 38.
- Ich weiß, daß mein Erlöser  
lebt. 34: 69.
- Ihr werdet weinen. 34: 73.
- Jesus schläft. 34: 30.
- Komm, du süße Todesstunde.  
34: 42.
- Leichtgesinnte Flattergeister.  
34: 46.
- Liebster Gott. 34: 38.
- Lobe den Herrn (143). 33: 48.
- Lobet Gott. 34: 30, 72.
- Mein Herz schwimmt. 34: 26.
- Meinen Jesum laß ich nicht.  
34: 41.

## Seine Werke

- Nach dir, Herr, verlanget mich.  
34: 68.
- Non sa che sia dolore. 33:  
60.
- Nun danket alle Gott. 33: 35 f.
- Nur jedem das Seine. 33: 64.
- O holder Tag. 33: 53 f.
- O Jesu Christ. 33: 56 ff.
- Preise dein Glücke. 25: 9.
- Sehet, welch eine Liebe. 34: 11.
- Sie werden aus Saba. 34: 8 f.
- Siehe zu, daß deine Gottes=  
furcht. 34: 53.
- Streit zwischen Phöbus und  
Pan. 34: 75 f.
- Tritt auf die Glaubensbahn.  
34: 24, 49.
- Unser Mund. 33: 44 ff.
- Vergnügte Ruh. 33: 62; 34:  
50.
- Wachet auf. 34: 24.
- Wachet, betet. 34: 50.
- Was frag ich nach der Welt.  
33: 66 ff.; 34: 74.
- Weichet nur, betrübte Schat=  
ten. 34: 76.
- Wer mich liebet. 34: 41.
- Wer nur den lieben Gott.  
34: 72.
- Wer sich selbst erhöhet. 34: 22,  
48, 70.
- Widerstehe doch. 34: 53.
- Wie schön leuchtet. 34: 27.
- Willkommen, ihr herrschenden  
Götter. 25: 10.
- Wo Gott der Herr. 34: 46.
- Klavierbüchlein für Friedemann.  
26: 61.
- Klavierkonzert in d. 29: 153 ff.;  
32: 13.
- Klavier, Wohltemperiertes. 25:  
11 ff., 64 ff.; 26: 15, 23 f., 85,  
101 f.; 27: 4 ff.

**Seine Werke**

- Konzert für Violine in a, in E.  
26: 80; in d. 29: 153 ff.; Bran-  
denburgische Konzerte f. d.;  
Italienisches Konzert. 32: 4, 38.  
Kunst der Fuge. 26: 1 ff.; 29:  
138 f.  
Lautenkompositionen. 31: 72 ff.  
Messe h-moll. 32: 119 ff.; Kyrie.  
32: 121 ff.; Credo. 32: 130 f.;  
33: 48 f., 61; Benedictus. 32:  
137; Dona. 32: 138.  
Motetten.  
Der Geist hilft. 25: 7 f.; 34:  
77.  
Jesu, meine Freude. 26: 111;  
28: 36 ff.; 34: 77.  
Komm, Jesu, komm. 32:  
142 ff.; 34: 77.  
Singet dem Herrn. 33: 33 f.  
Musikalisches Opfer. 25: 43;  
26: 10, 14, 86; 33: 24 f.  
Notenbuch für Anna Magdalena.  
25: 39; 26: 83.  
Orgelchoräle. 29: 1 ff.; Schübler-  
sche. 29: 75 ff.  
Orgelbüchlein. 27: 114 f.; 29:  
27 ff.  
Orgelfugen. 26: 62; 27: 4, 22,  
28, 29 f., 52.  
Orgelsonaten, 6. 26: 78 f.  
Orgeltrio „Nun komm, der Hei-  
den Heiland.“ 27: 115.  
Partiten. 26: 76 ff.  
Passacaglia und Fuge c. 27: 30.  
Passionen nach  
Johannes. 26: 100; 28: 4, 10;  
34: 23 f.  
Lukas. 28: 8, 85.  
Marcus. 28: 9.  
Matthäus. 28: 1 ff., 87 f.;  
31: 104; 33: 63; 34: 28.  
Fantasie F-dur, Komm, heilger  
Geist. 27: 115.

**Seine Werke**

- Präludien, Praeambula. 26: 24,  
61; 31: 51 ff.  
Sinfonien. 26: 98 f.; 27: 18, 48 f.  
Sonaten (für Violine). 26: 74;  
28: 96 ff.; für Gambe. 32: 13.  
Suiten für Cembalo=Solo. 26:  
82; englische. 26: 81; 27: 53;  
französische. 26: 76, 82; für  
Orchester. 26: 85; für Violon-  
cello. 26: 77 f.  
Tockaten. 25: 36 ff.; 26: 62;  
31: 51 ff.  
Trauerode. 25: 4 f.; 34: 79.  
Trio G-dur. 28: 105 ff.  
„Vom Himmel hoch.“ 33: 1 ff.  
Weihnachtsoratorium. 32: 66;  
33: 36 ff.; 34: 80.  
Bach, Karl Philipp Emanuel.  
25: 106, 111, 126; 26: 17; 28: 138 f.;  
31: 145; 33: 8, 71 ff.; 34: 113.  
— Lucia Elisabeth. 33: 81.  
— Maria Barbara. 25: 105.  
— Maria Salome. 25: 126, 142.  
— Veit. 31: 108.  
— Wendel. 30: 52.  
— Wilhelm Friedemann. 25: 96,  
138 f.; 26: 65; 31: 147 f.; 33: 72 ff.;  
34: 102 ff.  
— Wilhelm Fried. Ernst. 33: 81.  
Baron, E. G. 31: 73.  
Batteur, Ch. 26: 93, 95.  
Beck, Joh. Paul (Organist). 26: 147.  
Becker, Nicolaus. 25: 94.  
Beethoven. 25: 11 ff.; 26: 2, 68;  
32: 19, 120, 129, 135 ff.  
Benda, Georg. 30: 110, 122.  
Benevoli, Drazio. 28: 139.  
Berlin. 25: 97; Garnisonkirche. 31:  
147; Jerusalemkirche. 31: 147;  
Singakademie. 28: 138 ff.  
Biber, Franz. 26: 62.  
Bierfiedler. 27: 135 ff.  
Birnbäum, Magister. 25: 35.

- Blasiuskirche in Mühlhausen. 25: 93.  
 Blockflöte s. Flute douce.  
 Böhm, Georg. 27: 114; 29: 1 ff.;  
 30: 11, 24 ff.  
 Bokemeyer, Heinrich. 33: 87 ff.  
 Bonifatiuskirche in Arnstadt. 25: 93.  
 Bonifatius, Erbauer der Kapelle in  
 Ohrdruf. 26: 145.  
 Bonporti, Franc. Ant. 26: 61 ff.  
 Borstelmann, Heinrich. 30: 51.  
 Brahms, Joh. 31: 104.  
 Brocks (Passion). 28: 8 ff.  
 Brückner, Andreas. 25: 115; Dr.  
 Hieronymus. 25: 115; Martha  
 Kathar. 25: 115.  
 Brühl, Graf. 31: 113, 115.  
 Bruhns, Nic. 29: 16.  
 Brunner, Heinrich. 26: 146, 148 ff.  
 Busoni, Fer. 26: 58, 67; 29: 144.  
 Buttstedt. 29: 44; 33: 88 f.  
 Buxtehude, Dietrich. 27: 114; 28:  
 39; 29: 3 ff.; seine Fugen. 30:  
 11 ff.; 31: 54 ff.; 34: 81.  
 Caesur. 25: 14, 32.  
 Calvisius, Cethus. 25: 1.  
 Le Cène (Verlag). 26: 63.  
 Choral. 26: 128 ff.; 31: 10 ff.; 32:  
 97 ff.; Choralarie. 31: 26 ff.;  
 Choralchöre. 32: 70 ff.; Choral=  
 fragmente (verwendet). 28: 20;  
 31: 1 ff.; Choralfuge. 26: 6; 29: 3;  
 Choralcantate. 32: 105 ff.; Choral=  
 partita. 29: 33 ff., 62 f.; Choral=  
 fantasia. 29: 2 ff.; Choralrezitativ.  
 32: 51 f.; Choralthematik. 31: 1 ff.;  
 Choraltypen. 29: 82 ff.; s. auch  
 Orgelchoral.  
 Christerio (Hofmeister). 25: 7.  
 Christiane Eberhardine, Kurfürstin.  
 25: 4.  
 Chromatik. 25: 16.  
 Coler, Martin. 30: 94.  
 Concerto grosso. 32: 1 ff.  
 Contius. 27: 104.  
 Corelli. 26: 44; 32: 1f., 10, 45f.  
 Corno da tirarsi. 29: 125.  
 Cöthen, Agneskirche. 25: 94.  
 Couperin. 26: 44.  
 Cramer, B. Chr. 30: 108.  
 Cuntius, Chr. 25: 94.  
 Dacapo=Urie. 26: 73.  
 Dedekind, Andreas. 30: 51.  
 Doles, Friedrich. 27: 111 f.; 31: 145.  
 Dölle, Samuel. 26: 148.  
 Doppelfuge. 27: 16 f.; 30: 2.  
 Dörffel. 27: 84.  
 Dreißig. 25: 10.  
 Dreithemenfuge. 27: 19; 30: 2.  
 Dresden. 31: 145; Frauenkirche.  
 25: 96; Sophienkirche. 25: 94.  
 Drese, J. W. 33: 115.  
 Dressel, Georg. 27: 141 f.  
 Dreyhaupt, J. Chr. 33: 71.  
 Dummert, Elisabeth. 25: 132.  
 Durchführung im Konzert. 32: 22 ff.;  
 in der Fuge. 27: 31 ff.  
 Dynamik. 29: 134 ff.  
 Eberlin, Daniel. 27: 147.  
 Eckhardt, Heinrich. 27: 146.  
 Eisenach, St. Georgskirche. 25: 98 f.;  
 St. Georgs=Pfarrschule. 30: 49 f.  
 Engel. 26: 95 f.  
 Erfurt. 25: 114; Augustinerkirche.  
 28: 172.  
 Erk, Ludw. 26: 130.  
 Ernesti, Joh. Heinr. 25: 7.  
 Exposition (bei Fugen). 27: 25 ff.  
 Fagott. 29: 113 f.; 31: 90, 98 ff.  
 Fasch, Carl Friedr. 28: 139 ff.  
 — Joh. Friedr. 25: 2; 32: 14.  
 Ficker, Christ. Friedr. 30: 108.  
 Figuration. 27: 12.  
 Figuren. 28: 121 ff.; 34: 59.  
 Finke. 27: 104.  
 Fischer, Joh. Casp. Ferd. (Ariadne  
 mus.). 25: 12, 21 f., 26; 30: 11,  
 25 ff.



- Fischer, Joh. Christoph. 25: 139.  
 Flauto piccolo. 29: 119; 31: 88.  
 Flemming, Graf. 33: 54 ff.  
 Flor, Christ. 30: 56 ff.  
 Flöten. 29: 115 ff.; 31: 88; Flute  
 douce. 29: 115 f.; 31: 88, 91.  
 Forkel, Nikol. 25: 104; 26: 57, 64 f.;  
 28: 98 f.; 30: 123; 31: 77.  
 Frescobaldi. 31: 52.  
 Friedrich August II., der Starke,  
 König. 33: 43.  
 — III., König. 25: 9; 33: 43, 44 f.  
 — III., Kurfürst. 25: 8.  
 Froberger, J. J. 29: 4, 32.  
 Fuga canonica. 26: 14; Fuga recta  
 und inversa. 26: 13.  
 Fuge, Kunst der s. Bach.  
 Fugengigue. 27: 21, 29; 30: 10.  
 Funcke, Friedrich. 30: 62.  
 Fur, J. J. 25: 43; 31: 129 f.  
 Gabrieli, Andrea. 31: 51, 71.  
 Gaffi, Bernardo. 34: 82.  
 Gallus, Jacob. 30: 83 f.  
 Gamaliel. 27: 113.  
 Gebhard. 26: 57.  
 Geißlein, Caspar. 25: 130.  
 Generalbassinstrumente. 29: 127 f.  
 Gera (Johanniskirche) 25: 94; 27: 103.  
 Gerber. 26: 64.  
 Gesner, J. M. 33: 60.  
 Goethe. 25: 137; 28: 170.  
 Goldberg, Joh. Theophil. 34: 102.  
 Golden. 27: 104.  
 Görner, Joh. Gottlieb. 25: 2 ff., 8;  
 27: 103; 31: 115; 34: 90 f.  
 Gorke, Manfried. 28: 96.  
 Gottesdienst (alter — neuer). 25: 1 ff.  
 Gottsched, Chr. 25: 5 ff.; 28: 65;  
 34: 16 f.  
 Grabler, Maria Magd. 25: 106.  
 Gräfenroda (und Familie Bach).  
 31: 107 ff.  
 Graeser, W. 26: 11 ff.  
 Graupner, Christoph. 25: 3; 34: 84.  
 Grell, Ed. 28: 169.  
 Griepenkerl. 26: 65 ff.  
 Grünewald, Matth. 34: 18.  
 Günther, Gottfried. 32: 143.  
 Halle, Joh. Heinrich. 27: 151.  
 Halle a. d. E., Marktkirche. 25: 94.  
 Halm, August. 27: 8 ff.  
 Händel, G. Fr. 26: 44; 29: 90;  
 34: 64 ff., 84 f.  
 Handl s. Gallus.  
 v. Happe, Minister. 34: 101 ff.  
 Harmonica organica. 29: 14.  
 Harrer, Gottlob. 27: 124; 31:  
 112 ff.; seine Werke. 31: 123 ff.  
 Hasse, Joh. Adolf. 29: 91.  
 Hauptmann, Moriz. 26: 10, 16;  
 31: 91.  
 Haydn, Jos. 26: 68 f.; 27: 115;  
 31: 140 f.  
 Hebenstreit, Pantaleon. 27: 147.  
 Hellwig. 28: 146 f.  
 Henrici s. Picander.  
 Hering, Samuel. 33: 10.  
 Hesselbarth, Heinr. 30: 51.  
 Heuß, Alfred. 33: 64.  
 Hildebrand, Zacharias. 25: 94, 97;  
 27: 104.  
 Hiller, Joh. Adam. 25: 8; 26: 95;  
 31: 130.  
 Hoffmannswaldau (Dichter). 28:  
 130.  
 Holzbläser. 31: 88 ff.  
 Hörner. 29: 124 f.  
 Hurlebusch, K. 33: 109.  
 Klaffe. 27: 6.  
 Imitation im Orgelchoral. 29: 55 f.  
 Instrumentalsonate (klassische). 26: 68  
 Instrumentation. 29: 96 ff.  
 Instrumente. 29: 93 ff.  
 Instrumentensymbolik. 25: 50.  
 Jagdhörner. 29: 124.  
 Jahn, Chrn. (Org.) 30: 109.  
 Jesuitismus. 25: 43.  
 Johann Ernst (Weimar). 33: 113.

- Johann Georg I. 27: 147.  
 Johanniskirche in Leipzig. 25: 96.  
 Kanon, in Kantaten. 25: 45 ff.; als  
 Symbol. 25: 41 ff.; 29: 53 f.; in  
 der Kunst der Fuge. 26: 14 ff.  
 Kassel, Hofkirche. 25: 94; Martins-  
 kirche. 25: 95.  
 Kaufmann, Georg Friedr. 29: 2, 71.  
 Keiser, Reinhard. 31: 98.  
 Kerll, J. C. 31: 53.  
 Keuchenthal. 27: 111.  
 Keyserlingk, Graf von. 34: 101 ff.  
 Kindermann, Erasm. 29: 14.  
 Kirchbach, Hans Carl v. 25: 4 ff.  
 Kirnberger, J. Ph. 28: 2, 138.  
 Klangsinbilder, Klangsymbolik s.  
 Symbol.  
 Kluge, Joh. Chr. 30: 109.  
 Kneller, Andreas. 31: 57.  
 Koch, Wilhelm. 27: 103 f.  
 König, Joh. Balthasar. 25: 138.  
 Konzertfuge. 32: 43 ff.; Konzertsag.  
 32: 73; s. auch Concerto.  
 Krause. 26: 93, 96 f.  
 Krebs, Joh. Ludwig. 26: 60; 27:  
 103 f.; 28: 99; 30: 100 ff.; 31: 75,  
 85, 115; 34: 92 f.  
 — Joh. Tobias. 30: 100 f.  
 Krebsgang. 26: 19.  
 Krieger, Johann. 29: 34.  
 Ruhnau, Johann. 25: 1 f.; 26: 62;  
 33: 112.  
 Kunzen. 26: 95.  
 Lämmerhirt (Andreas, Anna Chri-  
 stine, Anna Sybille, Caspar, Elisa-  
 beth, Georg, Hedwig, Magdalena  
 Martha Catharina, Martha Doro-  
 thea, Peter, Tobias, Ursula Marg.,  
 Valentin). 25: 108 ff.  
 Laute. 29: 127; 31: 72.  
 Lehmann, Casparus. 26: 147 ff.  
 Leibniz. 25: 61.  
 Leipzig s. Johanniskirche, Nicolai-  
 kirche, Paulinerkirche, Thomaskirche.  
 Leopold von Anhalt-Cöthen. 28: 63.  
 Linearität. 26: 25.  
 Loci topici. 31: 7; Locus nota-  
 tionis. 29: 56, 59.  
 Logi, Graf (Lautenist). 31: 86.  
 Lohenstein (Dichter). 28: 125, 130.  
 Lorenz, Christ. 30: 109.  
 Lübeck. 30: 11, 21 ff.  
 Luther, Martin. 27: 110, 113; 30:  
 49.  
 Marcello, Benedetto. 25: 36, 39.  
 Maria Amalia von Sicilien. 25:  
 10.  
 Marpurg, Jr. W. 28: 140.  
 Marx, Adolf Bernh. 26: 65 f.; 28:  
 2, 162.  
 Mattheson. 28: 122, 125, 129; 29:  
 104; 31: 3 f., 88; 33: 93, 104 ff.;  
 34: 15, 59.  
 Meißel, Ursula Marg. 25: 123, 133.  
 Mendelssohn, Fanny. 28: 151,  
 163 f., 166; Felix. 28: 151, 158 ff.  
 Merulo, Claudio. 31: 51 ff.  
 Metapher. 28: 127; Metaphorik,  
 musikalische. 28: 119 ff.  
 Metonymie. 28: 30 f.  
 Missa canonica s. Sur.  
 Mizler, L. Chr. 33: 106 f.  
 Mockard, Peter. 29: 10.  
 Mosewius. 28: 168.  
 Mouton, Charles. 31: 73.  
 Mozart. 25: 25; 26: 69, 72; 32: 19.  
 Mühlhausen, 25: 96. Beatae Mariae  
 Virginis.  
 München. 25: 43.  
 Münchhausen. 33: 37 f.  
 Nägeli. 26: 21.  
 Naumann. 26: 27, 56; 33: 1 ff.  
 Naumburg, St. Wenzeslai-Kirche.  
 25: 97.  
 Neumeister, C. 29: 103 f.  
 Nibelmann. 26: 103.  
 Nicolai-Kirche in Leipzig. 25: 3 ff.  
 Nottebohm. 25: 11, 15 f.; 26: 7.

- Oboe d'amore. 29: 112; 31: 89, 92, 96f.; da caccia. 29: 111; 31: 89, 97f.
- Oehme, Georg. 25: 95.
- Ohrdruf, St. Michael-Kirche. 26: 145f., 155; Trinitatiskirche. 26: 146.
- Ohrling, Tobias. 25: 114.
- Oktavierung. 29: 119f.
- Opiß, M. 28: 124.
- Orgelchoral. 29: 1ff.; Typen (Scheidt, Burtshude, Pachelbel). 29: 56.
- Orgelprüfungen s. Bach.
- Orgelpunktthemen. 27: 15.
- Oßwald, Martha Hedwig. 25: 123, 132.
- Pachelbel. 26: 152; 27: 114, 142, 147, 152; 29: 2, 18ff.; 30: 11, 29ff., 95.
- Palestrina. 27: 120; seine Missa sine nomine. 27: 123ff.
- Palotta. 27: 123.
- Passarini, Francesco. 31: 127.
- Passionsoratorium. 30: 56ff.
- Paulinerkirche (Leipzig). 25: 1, 4ff.
- Paullini. 30: 51.
- Pedaltokfate. 31: 65.
- Pestel, Gottfr. Ernst. 30: 109.
- „Phantasie, exacte“. 27: 109; 28: 130.
- Picander (Dichter). 28: 8ff., 71, 170; 33: 51f.
- Potsdam. 25: 97.
- Præambulum. 26: 24, 61; Prälu-  
dien, athematische. 26: 24.
- Prætorius, Michael. 29: 56.
- Quanz, J. J. 27: 112.
- Quartalsorationen. 25: 1.
- Querslöte. 31: 88, 98.
- Quintbeantwortung. 26: 15.
- Raden, G. L. 30: 108.
- Ramler. 26: 96; 34: 83.
- Ratswahlkantaten. 33: 50ff.
- Redekunst s. Rhetorik.
- Reger, Max. 26: 6; 29: 121.
- Reihe, J. G. 29: 122.
- Reihenform. 27: 1; Reihenvariation.  
27: 2.
- Reimann, Georg Friedrich. 28: 175.
- Reinhold, Theophil. 30: 106.
- Reinken, Joh. Adam. 30: 11.
- Reilstab. 28: 162ff.
- Reprise. 26: 70f.; 27: 23ff.
- Reu. 28: 145f.
- Rezitativ, instrumentales. 26: 62f.;  
Cantus firmus-Rezitativ. 32: 51ff.
- Rhetorik. 25: 23, 35; 28: 119ff.;  
34: 1, 15, 40.
- Rhythmus. 26: 17f.; 34: 3, 5.
- Richter, Bernh. Friedr. 28: 9, 41, 73.
- Riemann, H. 26: 10, 13ff., 76.
- Riemer (Chronik). 33: 30ff.
- Rieß, Ed. 28: 161.
- Riß, Joh. 30: 94.
- Rode, Christian. 26: 153.
- Roger. 26: 63.
- Ronneburg. 27: 103.
- Roth, Christ. 26: 156.
- Rost, Thomasküster. 28: 73.
- Rückpositiv (Kapelle zu Ohrdruf).  
26: 145; (zu St. Thomas). 28: 72.
- Rudolph, Albrecht und Anna Syb.  
25: 123ff.
- Rungenhagen. 28: 162.
- Ruß, Wilh. 26: 10f., 16, 58; 28:  
63; 29: 154; 31: 91; 33: 7.
- Schaffrath, Chr. 31: 82.
- Scheibe, Joh. 25: 94, 96; 27: 104;  
28: 122, 125ff.
- Scheidemann. 29: 3, 18; 30: 11.
- Scheidt, J. S. 29: 3ff.; 30: 11.
- Schelle, Joh. 32: 142ff.
- Schemelli (Schloßkantor). 27: 103;  
30: 108.
- Scherr, Hans. 25: 94.
- Schild. 30: 11.
- Schillinger, Jacob. 25: 122.
- Schindel, Joh. 30: 57.
- Schmid, B. (Verl.). 33: 7f.

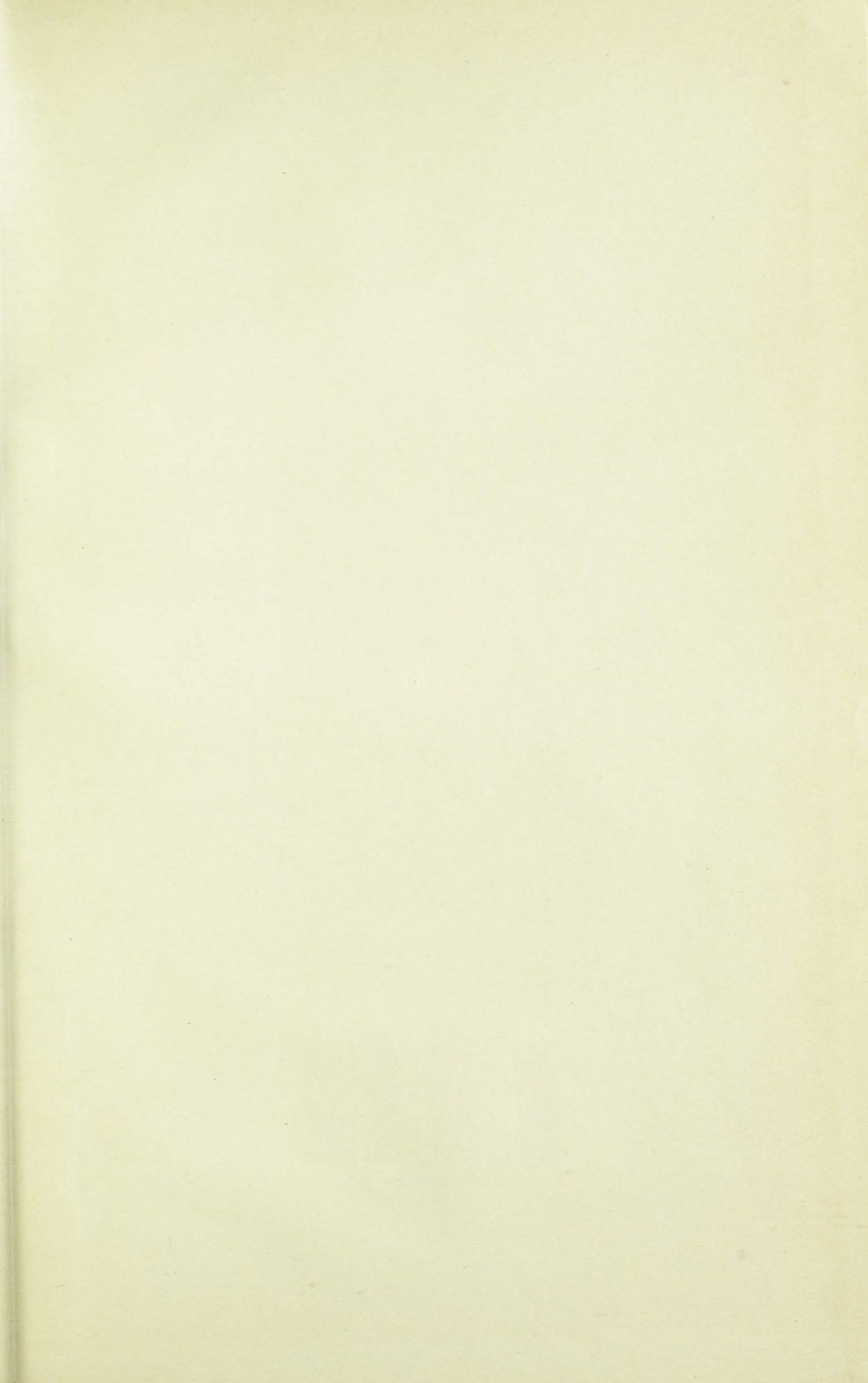


- Schmidt, Andreas. 30: 51; Christoffel. 27: 134, 149; 33: 112; Joh. Caspar. 28: 175.
- Schmieder. 25: 95.
- Schmolck, Benj. 34: 99.
- Schneider, Balthasar. 27: 137.
- Schnitger, Arp. 25: 94.
- Schreiter, Joh. D. 30: 119.
- Schröter, D. Bernh. 28: 172f.
- Schubart, Joh. Heinr. 27: 105.
- Schulz, Joh. A. Peter. 28: 140f.
- Schulze (Paulinzella). 25: 93.
- Schütz, Heinrich. 25: 44; 30: 58; 32: 139.
- (Organist). 25: 137.
- Schweidnitz. 34: 89ff.
- Schweinefleisch (Orgelbauer). 26: 158.
- Scordatura. 29: 164ff.
- Selle, Th. 30: 59.
- Silbermann, J. G. 25: 94ff.; 27: 104f.; 30: 105.
- Singakademie Berlin. 28: 138ff.
- — Aufführungsdaten der. 28: 145, 148, 151.
- Sonatenvorform bei Bach. 26: 68ff.
- Speth, Joh. 31: 63.
- Spiegelform (der Fuge). 27: 23f.
- Spiegelfuge. 26: 8ff.
- Spieß, Joh. 27: 121.
- Spontini. 28: 163.
- Stahl, Dr. Ernst (Vater und Sohn). 33: 71ff.
- Stamitz, Joh. 26: 104.
- Stedteborn, Christ. 26: 148.
- Steindorf, J. M. 30: 106.
- Steiner, Joh. (Gesangbuch). 27: 121.
- Steffan, Joh. Heinrich. 25: 138.
- Sterzing, Joh. Christ. 25: 98; 28: 172.
- Stiefel (Ezajas, Juditha und Dorothea, Balthasar Tobias, Christian). 25: 119, 131ff.
- Stieler, Joh. David. 32: 106.
- Stimmführung; Stimmvertauschung. 25: 80; 32: 24f.
- Stölzel. 27: 104; 30: 118; 32: 13f.; 33: 114f.
- Stönßsch. 25: 95; 27: 103.
- Stöpel. 33: 96.
- Störmthal (bei Leipzig). 25: 94.
- Strebel, Joh. Samuel. 33: 71.
- Strunck, Delphin. 29: 48.
- Strutius. 30: 59.
- Stümer. 28: 162f.
- Symbol(ik). 25: 40ff.; 28: 119ff.; 34: 13f.
- Synekdoche. 28: 130ff.
- Tabulatura nova (Scheidt). 29: 5, 8, 47, 57, 133.
- Tag, Christian Gotthilf. 29: 87.
- Taille. 29: 97; 31: 90.
- Tedeum, Erfurter. 27: 111.
- Telemann, G. Ph. 25: 2, 138f.; 27: 147; 28: 129; 33: 95; 34: 82f.
- Terry, Charles Sanford. 31: 107; 33: 37ff., 71; 34: 94, 101.
- Theile, Joh. 30: 59.
- Thema in der Fuge. 27: 1ff.; 30: 1ff.; Thematik. 26: 102; 27: 2ff., 34, 35; 31: 1ff.; 32: 51ff.; 34: 1ff.; Thematik und Choral. 31: 1ff.; 32: 51ff.
- Thiele, G. und J. E. 25: 93ff.
- Thomasius, Christian. 25: 136; Jacob. 32: 143.
- Thomaskirche, ihre Orgeln. 25: 8; 26: 74; 28: 73f.
- Thymich, Paul. 32: 143.
- Tischer, Joh. Nicolaus. 25: 139.
- Tockaten. 31: 51ff.
- Tonsymbolik s. Symbol.
- Trebs, Heinr. Nic. (Orgelbauer). 25: 100; 26: 156ff.; 27: 104.
- Trier, Joh. 31: 115.
- Tripelfugen. 27: 16, 19; 30: 2.
- Trompeten. 29: 121ff.; Tromba da tirarsi. 29: 123.

- Tropen. 28: 121 ff.  
 Trost (Orgelbauer). 27: 104 f.; 30: 117.  
 Tunder, Fr. 29: 3 ff.; 31: 54.  
 Überraschungsmoment. 25: 57.  
 Uffenbach. 25: 139.  
 Umkehrung. 27: 37.  
 Universität Leipzig. 25: 1 ff., 94.  
 Variation. 26: 6; 27: 1; 32: 26.  
 Veracini, A. 26: 61.  
 Verzierungen. 27: 12.  
 Vetter, Nikol. 29: 34.  
 Viola d'amore. 29: 108; Viola pomposa. 29: 107.  
 Violinosolofonaten. 26: 74.  
 Violoncello piccolo. 29: 108.  
 Violoncellosolofonaten. 26: 74.  
 Vivaldi, A. 25: 19 ff.; 26: 63, 73 ff.; 29: 172 f.; 32: 11.  
 Vogler, Joh. Kaspar. 25: 100; 27: 111.  
 Voigt, B. F. 25: 39.  
 Vokalmusik. 26: 91; Vokalthematik. 34: 1 ff.  
 Voraussetzung, melodische. 27: 12.  
 Vulpius, M. 30: 60 f., 87.  
 Wächter, Christian (Orgelbauer). 26: 145, 148.  
 Wagner, Joachim (Orgelbauer). 25: 97.  
 — Richard. 25: 102.  
 Walter, Johann. 27: 113; 30: 61.  
 Walther, Joh. Christoph. 33: 115.  
 — Joh. Gottfried (Lexikon). 25: 109; 26: 64, 158; 28: 173; 29: 54; 33: 86 ff.  
 — Joh. Gottlieb. 33: 115.  
 Walther, Martha Dorothea. 25: 123.  
 Becker, Chr. Gottlob. 34: 89 ff.  
 Beckmann, Matthias. 29: 55; 31: 54.  
 Wedekind, Magdalena. 25: 115.  
 Weigand, Joh. Andreas. 25: 125 f.  
 Weimar (Schloßkirche, Martinskirche, Jacobskirche). 25: 100.  
 Weinrich, Jeremias. 30: 51.  
 Weiß, Sils. Leop. 31: 73.  
 Weißhaupt, Joh. Conrad und Joh. Paul. 26: 148.  
 Wender, Joh. Friedr. (Orgelbauer). 25: 93.  
 Werker, Wilhelm. 26: 122 ff.; 28: 4, 14, 18.  
 Werkmeister, Andreas. 34: 64.  
 Wien. 25: 43.  
 Wilhelm, Graf zu Bückeburg. 33: 77.  
 Wiprecht, Raymund. 34: 109 f.  
 de Wit, Paul. 25: 97.  
 Wolff, Christian. 26: 91.  
 Wolffheim, Werner. 33: 4.  
 Wülcken, Anna Magd. f. A. M. Bach. Zachau, F. Wilh. 29: 43.  
 Zahlensymbolik. 29: 20.  
 Zeidler, Christian. 30: 51.  
 Zeiß. 27: 103.  
 Zelter, Fr. 27: 111; 28: 140 ff.; sein Vorwort zu der Matthäuspassion. 28: 170 f.  
 Ziegler, Caspar. 31: 36.  
 Zindel, Samuel. 34: 100.  
 Zöllner, Hans Heint. 27: 146.  
 Zoilo. 27: 120.  
 Zschuch (Orgelmacher). 30: 105.









Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

20. Juli 1984 *io*  
*fyje*

02. 9. 93

22. 4. 96

23. 4. 97

17. 5. 99

23. 5. 99

26. 1. 00

28. MRZ. 2002 *te*

(204) J6

SLUB DRESDEN



3 0372476

Präsen-  
nutzung



