

# Bach-Jahrbuch

## 1935

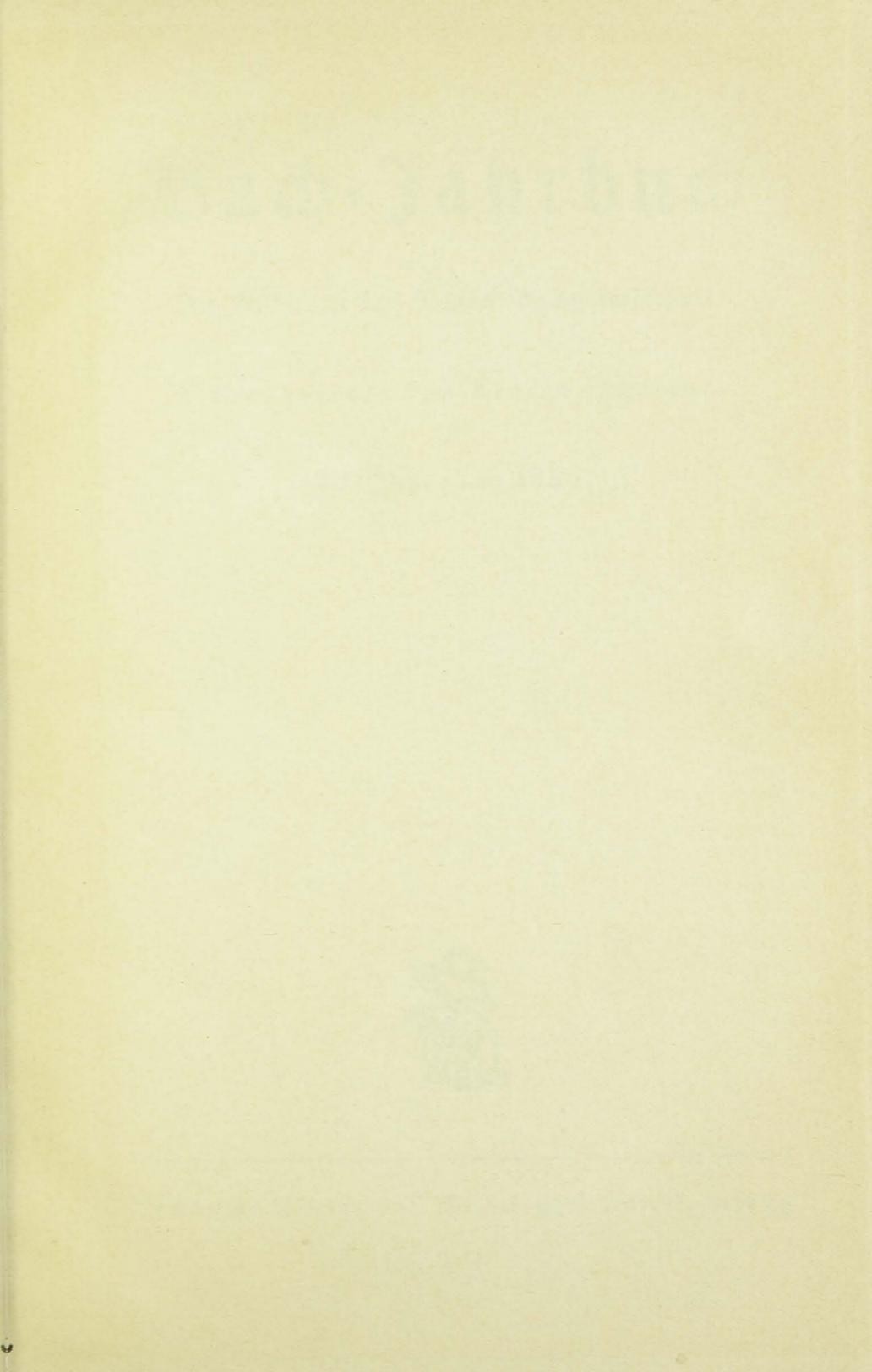
Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek







# Bach-Jahrbuch

Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben von Arnold Schering

32. Jahrgang 1935



---

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft

Vereinsjahr 36, 1



1947 I Fd 3

# Inhalt

	Seite
Georg Schünemann (Berlin), Bachs Verbesserungen und Entwürfe.....	1
Reinhold Sieß (Köln), Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach.....	33
Bernhard Groffe (Arnstadt), Zum Bachschen Hochzeitsquodlibet von 1707.....	97
Gotthold Frottscher (Berlin), Zur Problematik der Bach-Orgel.....	107
Bericht des Vorstandes über das 35. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft E. V. Leipzig (Juli 1934—Juni 1935)..	122
Sagung der Neuen Bachgesellschaft.....	129



# Bachs Verbesserungen und Entwürfe

Von Georg Schünemann (Berlin)

Daß man sich im Gegensatz zu Beethoven noch nie mit Bachs Arbeitsweise, mit seinen Verbesserungen und Entwürfen beschäftigt hat, liegt zum Teil im überlieferten und erhaltenen Material begründet. Wir besitzen Tausende von Skizzierungen Beethovens, aber kein einziges Entwurfsblatt von Bach. Zum andern ist die Arbeitsweise beider Meister grundverschieden. Beethoven ringt mit dem gedanklichen und musikalischen Stoff, er ändert und verändert, bis alle Teile zu einem festen dramatischen Aufbau gefügt sind, Bach legt mit dem Thema, das aus einem einzigen Guß geformt scheint, auch Entwicklung und Weiterführung fest; das Thema gebiert gleichsam aus sich die musikalische Bearbeitung und Entfaltung. Wir können demnach bei Bach keine Skizzierungen finden, die einem Gedanken immer neue Wendungen abgewinnen und ihn zur letzten Ausdruckssteigerung straffen wollen, aber wir werden Verbesserungen in der Linie sehen, in einzelnen Führungen und Wendungen und sogar Entwürfe entdecken, die ein neues Thema bringen, es abändern, liegen lassen oder neu anfangen.

Nicht alle Handschriften Bachs gestatten einen Einblick in seine Arbeitsweise. Reinschriften, wie die Partituren der Matthäus-Passion (P. 25)<sup>1)</sup> oder der Brandenburgischen Konzerte (Am. Bibl. 114) scheiden bei unserer Betrachtung überhaupt aus. Sie zeigen keine Spuren des ersten Entwurfs mehr. Auch Übertragungen und Umarbeitungen, wie sie etwa im Magnificat aus D (P. 39) oder in einzelnen Teilen des Weihnachtsoratoriums (P. 32) vorliegen, bieten für unsere Frage nichts Wesentliches. Man muß schon auf die ersten,

1) Die Signaturen beziehen sich auf die Eigenhandschriften Bachs in der Berliner Staatsbibliothek.

oft mit eiliger Hand hingeschriebenen Partituren und Solowerke zurückgreifen, um Änderungen, Verbesserungen und Umarbeitungen verfolgen zu können.

Wer eine Rangordnung unter den Bach-Handschriften herstellen wollte, müßte zunächst die Reinschriften und die mit Hilfe seiner Frau und seiner Schüler hergestellten Arbeiten abgrenzen, danach die sauber geschriebenen, die undeutlichen und die schnell hingeworfenen, stellenweise fast unleserlichen Handschriften in Gruppen zusammenfassen. Damit ließe sich vielleicht auch ein Anhalt über Eile und Zeitbedrängnis, in der die Werke niedergeschrieben wurden, abgeben. Zuweilen hat man das Gefühl, als käme die Feder dem Schwung und Vorandrängen der Musik nicht nach. Dabei fehlt es Bach immer an Platz. Wo es irgendwie geht, nutzt er die Seiten bis zum Rand aus, so im Magnificat aus Es (P. 38), wo mitten in das *Sicut locutus est* und das Gloria der ausgeführte Choral „Vom Himmel hoch“ eingetragen ist, oder im Weihnachtsoratorium (P. 32), wo unter der Chorpartitur gleich der Evangelist eingesetzt wird, oder in der Trauermusik „Laß Fürstin, laß noch einen Strahl“ (P. 41), wo die Arie „Der Ewigkeit saphirnes Haus“, gleich unter dem Einleitungschor beginnt, und vielen anderen. Will der Platz gar nicht mehr reichen, wie im Magnificat (P. 38), so wird die fehlende Violinstimme zum Gloria des Chorals außerhalb der Partitur an verschiedenen Stellen zweier Seiten mit Verweisung nachgetragen. Es kommt auch vor, daß einzelne Partien nicht hintereinander Platz finden können. Dann hilft ein deutliches *Sequitur pag. . . .* mit einem NB oder Q (P. 41). Oder es wird ein Rezitativ auf die letzte Notenzeile so verteilt, daß Gesang und Baß nicht untereinander, sondern nebeneinander geschrieben werden müssen (P. 874 „*Jesu nun sey gepreiset*“). Sehr häufig steht überhaupt keine Zeile mit Notenlinien mehr zur Verfügung. Dann muß die Tabulaturschrift aushelfen, die stellenweise ganze Reihen über und unter den Systemen füllt.

Bei einer solchen Raumnöte bleibt für große Korrekturen wenig Platz. Bach hilft sich auf jede nur mögliche Art: er streicht aus und schreibt in das Gestrichene hinein, er fügt die Verbesserung, wo es nur irgend geht, oben, an der Seite und unten an, und wenn es gar zu unleserlich und verfleht wird, setzt er Buchstaben über oder unter

die Noten. Solche Buchstaben-Korrekturen finden sich überall, in Kantaten und Konzerten, in Motetten und Solostücken. Ist die Korrektur überhaupt nicht mehr an Ort und Stelle unterzubringen, so werden kleine Verweisungsfähnchen, wie wir sie heute noch gebrauchen, angewandt und die neue Lesart erscheint an anderer Stelle.

Bach streicht recht energisch aus, manchmal zwei- und dreimal, und wenn er nun noch mit seiner dickflüssigen Tinte auf einem nicht sehr starken Papier in das Gestrichene hineinzuschreiben versucht, dann gibt es natürlich — Klere. Gelegentlich kippt auch im Eifer der Arbeit das Tintenfaß um und läßt auf dem Notenblatt einen kleinen See zurück (vgl. P. 120). Dann muß leider der so nötige Raum auf teurem Papier geopfert werden.

Eigentliche Schreibfehler kommen bei Bach kaum vor. Wenn er verbessert, so will er eine andere Führung oder Modulation, eine andere Stimmführung oder Instrumentation, eine andere musikalische Linie oder eine neue Idee verfolgen. Ordnet man seine Korrekturen, die sich in vielen Hunderten von Beispielen noch klar erkennen lassen, in systematischer Folge, so zeigen sich deutlich die verschiedensten Anlässe und Beweggründe. Am einfachsten liegen Fälle, in denen es sich um einfache Erleichterungen handelt, z. B. wenn Bach im Klavierkonzert aus d-moll (P. 234):



die angehakten Sechzehntel-Figuren im Baß wegstreicht und durch das einfache oktavierte D des Basses ersetzt; oder wenn er Oktavenläufe in leichtere Lagen verlegt (ebd.).

In der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (P. 879) erhält das corno da caccia anstatt eines ursprünglich eingetragenen, recht heißen Solos (Arie „Unsere Stärke heißt zu schwach“):



eine Pause. Auch in der Flöten-Sonate aus A (P. 612) wird die ursprüngliche Linie in der Soloflöte:



weggestrichen und durch Pausen ersetzt. Die Bewegung übernimmt das Klavier. Die anfängliche Notierung stimmt nicht mit der Klavierstimme überein; es ergeben sich gelegentlich Quinten und Sekunden, ein Beweis dafür, daß Bach zuerst die Solostimme entworfen hat. Solche Umänderungen, die auf Erleichterung und Klarheit ausgehen, lassen sich zu Duzenden aufstellen; sie leiten unmittelbar zu den Stellen, in denen die musikalische Linie in Abänderung des ersten Entwurfs neu geformt wird. Das ist zunächst bei Instrumentierungsänderungen der Fall, wenn z. B. an Stelle der vorgesehenen Oboe oder Flöte (P. 147 „Sie werden aus Saba alle kommen“):



eine Oboe da caccia tritt („Gold und Ophir ist zu schlecht“):



In der Arie „Ich will dich halten“ (P. 43 „Angenehmes Wiederau“) wird die ursprüngliche Linie geweitet und reicher, breiter, schwungvoller gestaltet. Ich stelle Entwurf und Verbesserung untereinander:

gestrichen: un-  
leierl.

verbessert:

usw.

Ähnliche Korrekturen gibt es überall, bald genügt eine einzige Änderung, um die Linie charakter- und ausdrucksvoller zu spannen, wie etwa in der Arie „Bereite dich Zion“ aus dem „Weihnachtsoratorium“ (P. 32):

järt = li = chen Trie = ben den Schönsten

bald wird die melodische Führung durch Sechzehntel flüssiger und inniger dem Wortausdruck angepaßt. In der Trauermusik (P. 41) ist die Stelle im ersten Chor:

schießen und sich, mit wieviel Trä = nen = güß = fen umringen

gestrichen, danach aber in den folgenden Takten in dieser Form wieder aufgenommen:

und sich mit wie = viel Trä = nen = güß = fen, mit

Umgekehrt kann eine zu breite Auskolorierung vereinfacht werden, z. B. in der Arie „Auch die harte Kreuzesreise“ (P. 875 „Liebster Emanuel, Herzog der Frommen“), wo der erste Entwurf:

Ach die har = te Kreuzes = rei = = = fe unleierlich

so verbessert ist:

Ach die har = te Kreuzes = rei = = = fe

Ebenso wie bei einzelnen Linien, werden auch harmonische und kontrapunktische Führungen, wenn Idee und Ausdruck es fordern, umgelegt. Dafür einige Beispiele aus der großen Zahl gesammelter Belege: im Magnificat aus Es (P. 38) ändert Bach:

Tromba (es)

Sopr. 1  
susce - pit Is - ra - el

Sopr. 2  
susce - pit Is - ra - el

Is - ra - el pu - erum

in:

Stimmführungsänderungen dieser Art sind häufig, z. B. an Stelle von

tritt

(P. 875 „Liebster Emanuel“, Einleitungschor).

Diese Umlegungen können zu völliger Änderung der modulatonischen Anlage führen. Ein prägnantes Beispiel steht in dem Drama „Vereinigte Zwietracht“ (P. 174). Die Stelle:

Zeit verdirbt den Stein laßt viel

wird von a-moll nach e transponiert und so verbessert:

Zeit verdirbt den Stein laßt viel

Im d-moll-Präludium aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers lautet die ursprüngliche Fassung<sup>1)</sup>:

Takt 9 10

<sup>1)</sup> Eigenhandschrift im Brit. Museum in London. Diese Handschrift hat der Ges.-Ausg. nicht vorgelegen. Ich behalte mir eine eingehende Beschreibung dieser Handschrift vor.

Bach streicht Takt 10 und 11, um durch breite Einfügung von 8 Takten die Überleitung zu dem neuen Klangbild auf der Dominante spannender und wirksamer zu gestalten. Auch nach Takt 36, der im ersten Entwurf gleich zu Takt 38 übergeht, schiebt er zwei Takte ein, auch hierdurch Linie und harmonische Steigerung schärfer packend. Alle diese Einfügungen trägt er am Schluß der Notenseiten, wo noch Platz ist, ein, und zwar so, daß man vom Text zur Einfügung der ersten Seite, dann zur Fortsetzung auf der zweiten Seite, und danach wieder zurückspringen muß. Ein Zeichen dafür, daß Bach beim Lesen oder Spielen des fertigen Stückes die Notwendigkeit der Verbesserung fühlte und sie nachträglich eintrug.

Noch charakteristischer ist die Korrektur in dem C-dur-Präludium aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers. Hier hält Bach die Taktzahl ein, aber er verbessert kontrastpunctische Führung und Modulation, oft nur mit ganz kleinen, aber tiefgreifenden Strichen. Ich gebe ursprünglichen Entwurf und die am Schluß des Präludiums angefügte Korrektur untereinander.

1. Entwurf Takt 14      15

Korrektur

14      15

16 17

First system of musical notation, measures 16 and 17. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

16 17

Second system of musical notation, measures 16 and 17. This system shows a different arrangement of notes and rests for the same measures, illustrating a correction or alternative version of the original.

18 19

Third system of musical notation, measures 18 and 19. The treble clef part continues the melodic development, and the bass clef part maintains the harmonic support.

18 19

Fourth system of musical notation, measures 18 and 19. This system shows further modifications to the musical notation for the same measures, highlighting the process of refinement.

Bei allen Korrekturen, mögen sie Linie, Harmonie, Führung oder Instrumentierung angehen, ist immer eine bestimmte Idee, ein neuer Gedanke und Einfall am Werk. Man kann deutlich sehen, wie ein musikalisches Motiv, das in Bachs Phantasie fertig durchgeformt ist, niedergeschrieben, dann ausgestrichen und später mit Änderungen wieder aufgenommen wird.

Bezeichnend dafür sind die Trompetenfiguren beim Ausdruck des Preisens und Lobsingens z. B. in „Jesu nun sey gepreiset“ (P. 874):



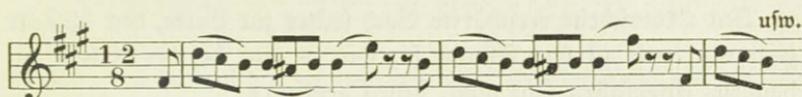
oder die Baßfiguren (ebd.):



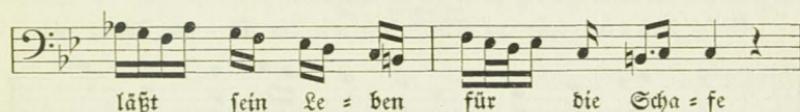
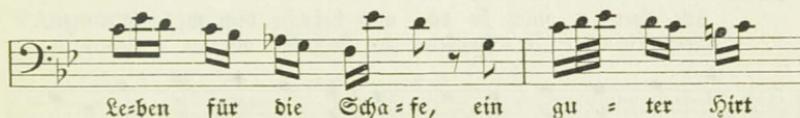
So groß ist die Fülle der Gedanken, daß Bach sich kurze Skizzierungen anlegt, die er unter die Notensysteme, oder wo gerade Platz ist, oft mit kleinen Noten einträgt. Um sich den Fortgang der musikalischen Linie zu merken, schreibt er bei der Trauermusik (P. 41) unten auf dem ersten Blatt den ersten Takt der folgenden Seite hin und daneben die Skizze:



Es ist der erste Entwurf zum Schlußchor des zweiten Teils „Doch Königin, du stirbst nicht“. Bach verwendet ihn später mit kleineren Änderungen und Varianten:



Weiterführungen notiert Bach häufiger in dieser Art, so in der Kantate „Ich bin ein guter Hirt“ (P. 106), wo auf der ersten Seite unten der folgende Takt steht, oder in der Kantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ (P. 879), in der die Partie des corno da caccia mit kleinen Noten vorher angemerkt ist. In der Kantate vom guten Hirten folgen noch weitere Skizzierungen (auf S. 3) in kleinen Noten:



Die endgültige Fassung bringt kleine Abweichungen im zweiten Takt:



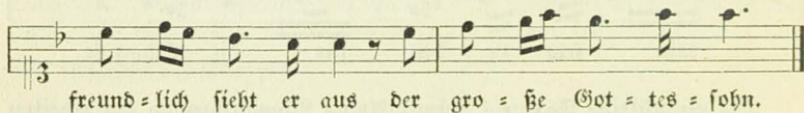
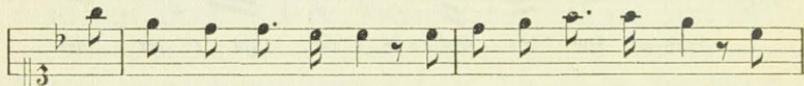
Auch hier hält Bach wie in den Skizzen beim Seitenwechsel wichtige Gedanken mitten beim Schreiben fest.

Eine wichtige Eintragung steht im Sanctus (P. 13) der h-moll-Messe. Gleich auf der ersten Seite skizziert Bach unter dem Sanctus das Pleni in dieser Notierung:



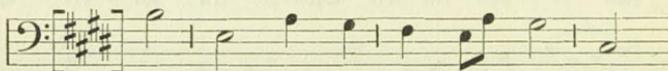
Den Oktavschrift verschärfte Bach später zur Sexte, den  $\frac{3}{4}$ -Takt zum  $\frac{3}{8}$ , sonst ist das Thema so, wie es ihm bei der Arbeit am Sanctus eingefallen sein mag, stehen geblieben.

Bach schrieb sich auch Themen zu anderen Arbeiten, die ihn innerlich beschäftigten, in die Partitur ein, an der er gerade arbeitete. So folgt nach der Skizze des Pleni das Weihnachtslied Caspar Zieglers „Ich freue mich in dir und heiße dich willkommen“ in dieser Fassung:

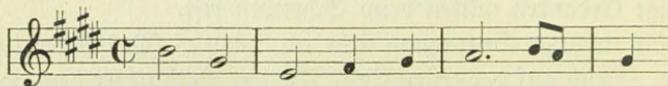


Bach gebrauchte die Melodie zur gleichnamigen Kantate „Ich freue mich in dir“ am dritten Weihnachtstag<sup>1)</sup>.

In der Kantate „Wahrlich, ich sage Euch“ (P. 157) ist folgende Skizze mit kleinen Noten eingezeichnet:



Sie mag, ursprünglich für die Arbeit entworfen, dort keine Verwendung gefunden haben. Das Chorthema der Kantate zeigt jedenfalls nur geringe Übereinstimmungen:



1) Vgl. Spitta, Bach II, S. 829.



Viol. I

Viol. II

Ba.

B.

Durch das Wegnehmen der rollenden Passagen hat der Eingang mit seinen Pauken und Flöten einen bei weitem festlicheren, strahlenden Klang erhalten.

Auch der erste, etwas zu „eilige“, hastende Beginn zur Arie „Eilt, eilt ihr Stunden“ aus der Kantate „Angenehmes Wiederau“ (P. 43):

wird zugunsten einer ruhig fließenden Achtelbewegung aufgegeben:



Etwas anders liegt es bei der Arie „Blas die wohlgegriffenen Flöten“ aus der Kantate „Lönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“ (P. 41). Bach hatte das Stück schon bis zum Eintritt der Singstimme entworfen, als er, unzufrieden mit dem Ganzen, einen andern Einsatz bringen wollte. Er strich das Begonnene fort, legte um und besserte, doch ohne die Gesamtanlage zu verändern. Der Entwurf lautet:

Fl. trav. I

tr

Fl. trav. II

Bläst die wohl = ge = griff = nen Flö = ten

Die Abänderungen, die erst im siebenten Takt einsetzen, führen zu dem Einsatz:

Bläst die wohl = ge = griff = nen Flö = ten

Verbessert ist vor allem die Führung der zweiten Flöte im 7. und 8. Takt, danach die erste Flöte vom 9. Takt an. Diese kleinen Umänderungen bringen einen ganz andern Fluß in das Konzertieren der Instrumente:

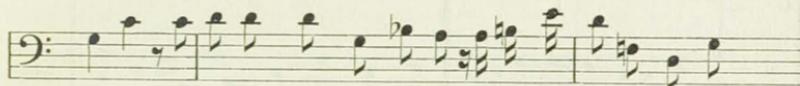
Takt 7

Takt 12

Bläst die wohl = ge = griff = nen Flö = ten

Takt 12  
wie im ersten  
Entwurf.

In den Rezitativen sind Streichungen ganzer Partien seltener. Immerhin legt Bach gelegentlich eine Stelle völlig um, wie im „Weihnachtsoratorium“ (P. 32) das Rezitativ „So recht, ihr Engel“:



So recht; ihr Engel, jauchzt und singet, daß es uns heut so schön ge[s]inget]

das er nach dieser Notierung wieder austreicht und von G-dur nach a-moll modulieren läßt. Noch interessanter ist das Rezitativ „O! was sind das für Ehren“ aus der Kantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (P. 161). Bach komponiert es zunächst einfach durch:

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The lyrics are: "Ach daß doch wie er woll-ze ihn auch ein je-der lie = = ="

Three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The lyrics are: "= ben, ihn auch ein jeder lie = = ben, ein jeder lieben soll-ze".

Beim inneren Hören mag ihm die Sequenz zu trocken erschienen sein; er nimmt sie weg und ersetzt sie durch ein Arioso, das die Liebe zu Jesu viel zarter und inniger ausdrückt:

[Arioso]

Ach, daß doch, wie er wollte, ihn auch ein je = der lie = ben, ihn

usw.

Wieder sieht man aus dem Entwurf, daß Bach zuerst die Solostimme ausschreibt und nachher die gehörten Harmonien und Stimmführungen hinzufügt. Meist hält er aber bei Änderungen an den einmal angeschlagenen Wendungen und Motiven fest, und so klingt auch in diesem Rezitativ die ursprüngliche Koloratur nach:

auch ein je = der lie = ben

Auch in der Kantate „Meine Seufzer, meine Thränen“ (P. 45) gerät die Führung der Melodie- und Baßlinie ins Gleichmäßige, Trockene:

a=ber wer zum Him=mel sie = het und sich da um Trost bemühet, dem kann

leicht ein Freu=den=licht in der Trau = er=brust er=schei=nen

Diese fortlaufende Bewegung in Sexten und Terzen, die drei Takte hindurch anhält, konnte Bach unmöglich stehen lassen, er ändert in:

aber wer gen Him-mel sie-het und sich da um Trost be-zü-mü-het dem kann

leicht ein Freu-den Licht in der Trau = er-bru-ßt er = schei = nen

Die Stimmführung bekommt durch Gegenbewegung Halt und Charakter, die Modulation nach a-moll setzt schon im 3. Takt ein, die Bässe bewegen sich freier und natürlicher, die Singstimme bekommt beim „Freudenlicht“ strahlendes Licht — kurzum die ganze Partie ist lebendig, beweglich, ausdrückend geworden.

War hier in der musikalischen Anlage eine Umänderung dringend nötig geworden, so geht Bach an anderen Stellen bei seiner Revision von einer anderen musikalischen Idee aus. Wir besitzen von ihm den Entwurf zur Arie des Aeolus „Zurück, zurück, geflügelte Winde“ (P. 173) auf einem Blatt, das umgekehrt beschrieben ist. Bach macht das häufiger: er dreht das Notenblatt einfach um und beginnt von neuem. Dieser Entwurf, der schon alle entscheidenden Motive der Arie enthält, sieht so aus (siehe Seite 20 und 21).

Die Gesamtanlage des Entwurfs hat Bach später beibehalten, auch die ersten fünf Takte unverändert gelassen, dann mag ihm die rollende, grimmige Bassfigur doch zu breit und wild erschienen sein und er besänftigt die Bewegung schon im 7. Takt:

## Aria Aeolus con Trombe, Tamburi e Corni

Musical score for the beginning of the Aria Aeolus, featuring Trombe I, II, III, Timpani, Corni I, II, and B.C. in 3/8 time. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. The first system includes:

- Tromba I: Treble clef, 3/8 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes.
- Tromba II: Treble clef, 3/8 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes.
- Tromba III: Treble clef, 3/8 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes.
- Timpani: Bass clef, 3/8 time, starting with a quarter note G2, followed by eighth notes.
- Corno I: Treble clef, 3/8 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes.
- Corno II: Treble clef, 3/8 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes.
- B.C. (Bass Contrabasso): Bass clef, 3/8 time, starting with a quarter note G2, followed by eighth notes.

The score includes a trill (tr) marking above the first measure of Tromba III. The music is divided into four measures, each containing a 3/8 time signature.

Empty musical staves for the continuation of the Aria Aeolus. The staves are arranged in two systems of four staves each. The first system consists of four empty staves (treble and bass clefs). The second system consists of four empty staves (treble and bass clefs). The music is written in G major (one sharp) and 3/8 time.

System 1: A six-staff musical score. The top five staves are empty. The bottom staff, in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#), contains a continuous sequence of eighth-note patterns. The first four measures consist of a steady eighth-note run. The fifth measure features a more complex rhythmic pattern with some sixteenth notes. The sixth measure returns to a steady eighth-note run.

System 2: A six-staff musical score. The top three staves are empty. The fourth and fifth staves contain eighth-note patterns starting in the second measure. The fourth staff has a steady eighth-note run, while the fifth staff has a pattern of eighth notes with occasional rests. The bottom staff, in bass clef with a key signature of two sharps, contains a steady eighth-note run in the first measure, followed by a quarter rest in the second measure, and then a quarter note in the third measure. The system concludes with a double bar line.

## Takt 6



Die Weiterführung von Takt 17 des Entwurfs ab kehrt in der späteren Fassung in Takt 25 ff. notengetreu wieder. Auch hier behält Bach die ursprüngliche musikalische Idee bei, nur glättet und ebnet er, um die Beruhigung der entfesselten Winde gleich von Anfang an im Klangbild festzuhalten. Aus dem gleichen Grunde fällt auch das Unisono der Bassfiguren weg, das hier zu grob und grollend wirken würde.

In der Aeolus-Arie haben wir die Skizzierung einer großen Orchestereinleitung mit allen wichtigen thematischen Bewegungen vor uns. Wir besitzen aber auch von Bachs Hand einen Fugentwurf. Er trägt in die Partitur der Kantate „Jesus schläft was soll ich hoffen“ (P. 120) die Stimmeneinsätze des Chores „Sie werden aus Saba alle kommen“ ein. Wieder stehen in einer Partitur, wie wir schon früher sahen, Skizzen zu anderen Werken. Bach arbeitete offenbar an mehreren Werken zugleich; es fielen ihm mitten in der Arbeit Gedanken zu anderen Stücken ein, die er auf dem Notenblatt, das er vor sich hatte, festhielt, um sie später zu verwerten. Zu den hierfür bereits gegebenen Beispielen läßt sich noch ein weiteres aus der Kantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ (P. 161) fügen. Auf der letzten Seite steht hier auf umgedrehtem Blatt die Skizze:

Alt

Wer an ihn glau = bet, der wird nicht ge =

richt't

Es ist das Thema aus dem Schlußchor der Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“. Allerdings hat Bach den Einsatz des Comes später breiter und kraftvoller vorbereitet. Auch der Abschluß des Themas bekommt ein schärferes, ausgeprägtes Profil:

Wer an ihn glaubet der wird nicht ge = richt't \_\_\_\_\_

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time. The first staff contains the vocal line with lyrics. The second staff shows the instrumental accompaniment.

Beide Pfingstkantaten „Wer mich liebet“ und „Also hat Gott die Welt geliebt“ gehören zeitlich und inhaltlich zusammen.

Der fugierte Entwurf zum Chor „Sie werden aus Saba alle kommen“ ist auf der letzten Seite der Kantate „Jesus schläft“ (P. 120) skizziert und zwar in dieser Form:

brin-gen

brin-gen

brin-gen

brin-gen, sie wer-den aus Sa = ba al = le

The image shows a musical score for a fugue. It consists of six staves. The first three staves are vocal parts, each starting with the word 'brin-gen'. The fourth staff is a vocal part with the lyrics 'brin-gen, sie wer-den aus Sa = ba al = le'. The fifth and sixth staves are instrumental parts, with the fifth staff featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

sie werden aus  
 sie werden aus Sa ba al le

Diesen ersten Entwurf verwirft Bach zugunsten einer veränderten thematischen Führung, die er gleich danach aufschreibt:

Diese letzte Fassung hat er in der Partitur nur wenig abgeändert:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves, both in bass clef. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the bottom staff has a simpler, more melodic line. The second system consists of three staves. The top staff is in treble clef and shows a melodic line with some rests. The middle staff is in bass clef and contains a few notes. The bottom staff is in bass clef and features a melodic line with a long slur. To the right of the second system, the text "usw." is written.

Nur die Sechzehntelfigur hat noch eine kleine charakteristische Abglättung bekommen, sonst ist das Thema, wie es in der Kantate zur Durchführung gelangt, gefunden. Wir haben hier einen besonders wichtigen und wertvollen Beitrag zur Arbeit Bachs: wir sehen seinen ersten Entwurf, der den Duktus des Themas mit einem Schläge aufstellt, aber mit seinem Septimenabsprung („aus Saba“) und der Aufwärtsführung noch etwas Gleichmäßiges und Hergebrachtes an sich hat, dann seine zweite Skizzierung mit dem charakteristischen Fall der Dreiklangstöne („Sie werden aus Saba alle“) und schließlich die endgültige Fassung mit der ausgeführten Basslinie und den ausgeglichenen Koloraturen. Bach findet bei jeder Skizzierung eine neue thematische und kontrapunktische Idee. Die Einsätze deutet er nur an. Es genügen wenige Noten, um ihm den Gesamtbau, wie er ihn im Kopfe hat, in die Erinnerung zu rufen.

Es gibt aber in seinen Werken nicht nur Entwürfe, die er abändert oder umgestaltet, sondern man trifft auch auf Anfänge und thematische Gedanken, die er nicht bearbeitet, oder für andere, uns nicht bekannte Arbeiten aufgespart hat. Ein solcher Gedanke steht z. B. in der Ratswahlkantate (P. 166), und zwar wieder auf umgekehrtem Notenblatt, eingetragen:

Aria

Nur die Außenstimmen sind in die fünfstimmig angelegte Partitur eingefügt.

Eine andere große 16zeilige Partitur findet sich in der Handschrift P. 612. Auf umgedrehtem Notenblatt sind 3 Violin-, 2 Baß-, 6 Violinschlüssel, 1 Alt-, 1 Sopran-, 1 Alt-, 1 Tenor-, 1 Baß- und Basso continuo-Schlüssel vorgezeichnet, aber nur wenige Partien ausgefüllt. Es handelt sich um einen Chorsatz mit Trompeten und Streichern, der so beginnt:

Es könnte die Einleitung zu einer Festmusik sein, wie sie ähnlich in der Kantate „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“ gestaltet ist.

Weit ausgeführt ist eine Alt-Arie mit obligater Flöte im „Weihnachtsoratorium“. Die Arieeinleitung ist so aufgezeichnet:

## Aria. Trav. 2 Violini, Viola e Alto

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line, followed by two violin staves, a viola staff, an alto staff, and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music is in a moderate tempo. The second measure of the second violin staff contains the instruction "Trav." and the third measure contains "2 tacet". The bass line includes fingering numbers 4, 5, 7, and 3 above the notes in the second measure.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the vocal line and instrumental parts from the first system. The key signature and time signature remain the same. The word "sic!" is written below the second violin staff in the third measure. The bass line continues with a descending scale in the final measure.

Offenbar sollte diese Arie über die Worte „Schließe, mein Herze, dies selige Wunder fest in deinem Glauben ein“ geschrieben werden. Der Entwurf steht vor der späteren h-moll-Arie und trifft wie diese den zarten Zauber des Glaubenswunders. Es ist ewig schade, daß wir zu dieser wundervollen Flötenpartie nicht die Bachschen Fäße und die Altpartie besitzen. Bach schreibt, wie immer, die Solopartie zuerst aus, um danach die übrigen Parteien einzusetzen.

Beim Rezitativ scheint er anders zu verfahren. Auf einer Seite der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“ (P. 670) steht auf umgekehrtem Blatt der Schluß eines Arienritornells und dahinter ein Rezitativ. Bach hat den Text zwischen die beiden Notensysteme, die den Basschlüssel in der unteren Zeile zeigen, geschrieben, aber die musikalische Ausführung auf eine spätere Zeit verschoben. Die Eintragung sieht so aus:

Recit.

Bey Jesu bin ich auch nicht fremde, er ist mit mir, und ich mit ihm be-

kannt, und bey ihm ist mein Vaterland. Er rufft und biethet mir darzu

die Hand. Ach läg ich heute schon in meinem Sterbhemde. Choral.

Den Text habe ich an anderer Stelle bisher nicht nachweisen können. Vielleicht ist die Kantate unvollendet geblieben.

Schließlich entdeckt man sogar Entwürfe zu unbekanntem, verloren gegangenen Werken. In der Motetten-Handschrift „Der Geist hilft“ (P. 36) steht, wie immer umgekehrt eingetragen, folgender Anfang zu einem

Concerto Doica 19 post Trinitatis à 4 Voci, 1 Violino Conc.  
2 Violini Viola e Cont. di Bach.

The image shows the beginning of a musical score for a concerto by Bach. It consists of five staves. The top staff is a Treble Clef staff with a 6/8 time signature and a B-flat key signature. The second staff is a Violin I part, the third is a Violin II part, the fourth is a Viola/Cont. part, and the fifth is a Bass Clef staff. The score shows the first four measures of the piece, with the first measure containing a whole rest in the Treble Clef staff and a quarter rest in the Bass Clef staff.

Da Bach seine Entwürfe, wie wir gesehen haben, nicht liegen läßt, sondern sie an geeigneter Stelle wieder verwendet, so werden wir in den beiden zuletzt aufgeführten Stücken, die er nicht durchstrichen hat, Themen und Gedanken zu verloren gegangenen Werken vor uns haben.

Das Studium der Bachschen Korrekturen und Verbesserungen führt von kleinen Veränderungen bis zu grundlegenden Umformungen und Entwürfen. Es lassen sich Hunderte von Beispielen geben, fast jede Seite seiner eilig geschriebenen Handschriften bringt Belege in Hülle und Fülle, ja sogar gelegentlich drei Korrekturen untereinander (z. B. in P. 879), aber alle ordnen sich leicht in die aufgestellten Gruppen ein. Es sind deshalb auch nur einige typische Beispiele aus einer Sammlung von vielen Hunderten mitgeteilt worden, aber sie geben doch einen tiefen Einblick in die Arbeitsweise Bachs. Auf einem nicht sehr starken Papier, das die Tinte gelegentlich durchläßt und dem Druck der schreibenden Hand nur schwer standhält, bauen sich die Bachschen Noten zu architektonisch fein gegliederten Gebilden in den Reinschriften zusammen, oder füllen mit Eintragungen und Korrekturen, mit Buchstaben und Verweisungen die Blätter bis zum äußersten Rand. Fühlt man bei jenen die Ruhe und Überlegenheit der künstlerisch gestaltenden Hand, so bei diesen die Nähe des Genies. Die Noten laufen förmlich davon, können dem Flug der Ideen nicht folgen und werden immer loser und flüch-

tiger. Schließlich lösen sie sich in Buchstaben auf oder werden durch nachträgliche Korrekturen so verflekt, daß Ergänzungen an der Stelle, wo gerade Platz ist, nötig werden. Stets wird die Seite, so weit es irgend geht, ausgenutzt, und bleiben noch Systeme unter einer Chor- oder Konzertpartitur frei, so werden andere Sätze auf freigebliebenem Raum eingeschoben.

Der thematische Gedanke steht bei Bach mit einem Schlage, wie aus einem Block gemeißelt, da. Selbst Skizzen und Entwürfe zeigen den gleichen fertigen, in sich fest geschlossenen Bau wie durchgeführte Themen. Hierfür geben die mitgeteilten Anfänge von Arien, Kantaten und Konzerten hinreichende Belege. Bach ändert ein Thema nur, wenn es noch nicht die letzte Kraft des Ausdrucks hergibt, wie z. B. in dem angeführten „Pleni sunt coeli“, oder wenn Wort und Ton nicht ineinander — im Bachschen Sinne — aufgehen wollen, wie wir es im Chorentwurf „Sie werden aus Saba alle kommen“ gesehen haben. Thematische Veränderungen finden sich weiter in rhythmischer Hinsicht (vgl. S. 10f.) oder im Hinblick auf kontrapunktische Verwendung (vgl. S. 6ff.). Sonst bessert und verbessert Bach im Lauf der Arbeit und beim Nachlesen des Fertigen. Hier gibt es eine außerordentliche Fülle von Beweggründen. Bald wird eine Stelle erleichtert, dann wieder in der Linie geändert, bald eine schematisch klingende Figur neu entworfen, bald die Modulation nach anderer Richtung gelenkt oder die harmonische bzw. kontrapunktische Führung verbessert. Überall kann man die musikalische Idee, die hinter der Änderung steht, leicht erkennen, vor allem in den aufschlußreichen Stellen der Kantaten, wenn es um das „Grollen“ der Winde oder um das „Zurück“ der entfesselten Elemente geht. Dahin gehören auch Neuinstrumentierungen, so wenn das „Schließe mein Herze“ im Weihnachtsoratorium anstatt der konzertierenden Flöte im  $\frac{3}{8}$ -Takt eine Konzertvioline und eine Weise im  $\frac{2}{4}$ -Takt erhält. Die „eilenden Stunden“, die ursprünglich in Sechzehnteltriolen davonliefen, werden zu Achteln im  $\frac{9}{8}$ -Takt beruhigt, die „wohlgegriffnen Flöten“ bekommen ihre konzertierende Gleichberechtigung und die „tönenden Pauken und Trompeten“, die anfangs mit großer Streicherpracht erschallen sollten, werden von allen Begleitstimmen befreit. So zeigt sich bei jeder auch noch so kleinen Änderung eine künstlerische Idee, ein sicherer musikalisch-dichterischer

Wille. Deshalb streicht Bach einen Entwurf, auch wenn er schon im Grundplan skizziert ist, lieber aus und beginnt auf umgedrehtem Blatt von neuem, als daß er durch großes Hineinarbeiten der Korrekturen unnötig Zeit und Platz verliert. Grundsätzlich hält er aber am Entwurfsgedanken fest und legt musikalische Skizzierungen nicht ohne weiteres beiseite. Wir haben viele Beispiele gesehen, wo er von neuem ansetzt und nur Weiterführungen bessert oder kleine Überarbeitungen anbringt. Wo wir keine Übernahme in ein anderes Werk nachweisen können, wie bei einigen mitgetheilten, nicht gestrichenen Entwürfen, da handelt es sich ohne Frage um Themen und Skizzierungen zu Werken, die uns verloren gegangen sind. Es liegt daher in der Beobachtung und Durcharbeitung der Bachschen Korrekturen nicht nur ein innerer musikalischer Gewinn, sondern wir blicken auch in die eigentliche künstlerische Werkstatt des Bachschen Genies und finden selbst unter den bei der Arbeit abgesprengten und fortgeworfenen Teilen noch Stücke, die des Aufhebens und Aufbewahrens wert sind.

# Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach

Von Reinhold Sieß (Köln)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Ped.*

The musical score consists of four staves of music in the bass clef, C major, and 4/4 time. The first staff begins with a whole rest followed by a quarter rest, then a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a triplet of eighth notes, followed by eighth and sixteenth notes, and a trill. The third staff continues with eighth and sixteenth notes, a trill, and a triplet. The fourth staff concludes with eighth and sixteenth notes, a trill, and a triplet. The piece ends with a double bar line.

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

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

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



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

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

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

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

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

The musical score consists of four staves. The top two staves are labeled 'dextra' and use a treble clef. The bottom two staves are labeled 'sinistra' and use a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first measure of the top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note A4. A dynamic marking 'mf' is placed below the staff. The second measure of the top staff contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest. The first measure of the bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note G2, followed by a quarter note F#2, and a quarter note E2. A dynamic marking 'p' is placed below the staff. The second measure of the bottom staff contains a quarter note G2, a quarter note F#2, and a quarter note E2. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sättigten Homophonie die Anforderungen des „obligaten Accompaniments“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

### Abkürzungen

Bj. = Bachjahrbuch.

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

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

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

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

Wissr. = Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft.

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

SB = Staatsbibliothek Berlin.

U.B. = Universitätsbibliothek.

St.B. = Stadtbibliothek.

L.B. = Landesbibliothek.

T = Tonika.

D = Dominante.

Kgsb. = Königsberg.

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

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

# Zum Bachschen Hochzeitsquodlibet von 1707

Von Bernhard Groffe (Arnstadt)

Das vor einigen Jahren in der Sammlung Manfred Gorke (jetzt im Besitze der Stadtbibliothek in Leipzig) aufgefundene Bachsche Quodlibet, vor kurzem in den Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft (Jg. XXXII, H. 2) erschienen, hat zu mehr oder weniger ausführlichen Deutungen Anlaß gegeben. Trotz der Versuche von Max Schneider und E. S. Terry, den vielerlei humoristischen Anspielungen auf den Grund zu kommen, ist, wie mir scheinen will, noch nicht alles geklärt. Die folgenden Zeilen wollen einige Lücken ausgleichen. Zu diesem Zwecke ist der Text der Komposition noch einmal mit abgedruckt und von fünf zu fünf Verszeilen mit Zahlen versehen.

## Der Bactrog, ein Quodlibet.

Was sind das für große Schlösser,  
die dort schwimmen auf der See  
und erscheinen immer größer,  
weil sie näher kommen her?

5 Ist es Freund oder Feind,  
oder wie ist es gemeint?

Was muß ich von fern erblicken?  
Sagt mir: Wer reit't dort herein?  
Trägt ein großes Rad am Rücken,

10 der Henker muß gestorben sein!  
Ei, wie reit't der Kerl so dumm,  
hat einen Trauermantel um!

Ergo tanto instantius debemus fugere terrena,  
quanto velocius aufugiunt caduca et vana.

15 Wer in Indien schiffen will,  
find't bei mir der Schiffe viel.  
Ich bin aber kein Schiffersflegel,  
brauche weder Mast noch Segel,  
wie man in dem Texel tut,

- 20 denn ein Bacttrog ist ebenfogut.  
 Notabene, Knisterbart, was macht der Meister Schneider?  
 Mir plezt er meine Hosen, mir flickt er meine Kleider.  
 Braucht man den Bacttrog für den Kahn,  
 ei, so kommt man übel an.
- 25 Denn man plumpst in den Teich so frisch  
 und schwimmt darin wie ein Stockfisch. *Probatum est.*  
 O ihr Gedanken,  
 warum quälet ihr meinen Geist?  
 Warum wollet ihr wancken,
- 30 da mich die Hoffnung feste stehen heißt?  
 Ei, wie sieht die Salome so sauer um den Schnabel!  
 Darum, weil der Pferdeknecht sie kizelt mit der Gabel.  
 Ei, wie frist das Hausgesind so gar viel Käse und Butter!  
 Wären sie Kälber so wie du, so fräßen sie das Futter.
- 35 Wenn man mit dem Spinnrad sitzt auf einem großen Schimmel,  
 reißen ihre Gosen auf fast alle Bauerlummel;  
 wenn man mit dem Spinnrad sitzt auf einem großen Fuchsen,  
 kriegen vor Gelächter die Leute fast den Schluchzen;  
 wenn man mit dem Spinnrad sitzt auf einem großen Rappen,
- 40 ei, da will der Trauermantel gar nicht dazu klappen;  
 wenn man statt des Orlogschiffs den Bacttrog will gebrauchen,  
 ach, da wird man alsobald in das Wasser tauchen!
- wie die Plumphecht'  
 tauchen!
- Große Hochzeit, große Freude usw.
- [Die folgenden 25 Zeilen hier ohne Bedeutung.]
- Ach, wie hat mich so betrogen der sehr schlaue Cypripor!
- 70 Urschel, brenne mir ein Licht an,  
 daß ich dabei sehen kann!  
 Willst du mir kein Licht anzünden,  
 will ich dich wohl im Finstern finden.  
 Ist gleich schlimm das Frauenzimmer,
- 75 ist doch der Bacttrog noch viel schlimmer!  
 Pantagruel war ein sehr lustiger Mann,  
 und mancher Hofbediente trägt blaue Strümpfe an;  
 und streifte man denen Füchsen die Häutlein aus,  
 so gab's viel nacklichter Leute auf manchem Fürstenhaus.
- 80 Wäre denen Dukaten die große Krüge gleich,  
 so wäre unser Nachbar viel Millionen reich.  
 Mein Rücken ist noch stark, ich darf mich gar nicht klagen.  
 Du könntest, wie mich dünkt, wohl zwanzig Säcke tragen.  
 Das muß ein dummer Esel sein,
- 85 der lieber Kofent säuft als Wein  
 und in der kalten Stube schwitzt

und statt des Schiffs im Bactrog sitzt! Punctum!  
 Dominus Johannes citatur ad Rectorem Magnificum hora  
 pomeridiana secunda propter ancillam in Corona aurea.

- Studenten sind sehr fröhlich, wir ihr alle wißt,  
 90 so lang' ein blutiger Heller im Beutel übrig ist.  
 Wär der Galgen Magnet und der Schneider Eisen,  
 wie mancher würde noch heute an den Galgen reisen!  
 Wär ich König in Portugal, was fragt' ich darnach,  
 ein andrer möchte kippen mit dem Bactrog im Bach!
- 95 Bona dies, Meister Kürschner, habt ihr keine Füchse mehr?  
 Ich verkauf' sie alle nach Hofe, mein hochgeehrter Herr.  
 Ich sehe eine Jungfer, die hat sehr stolz getan,  
 und hat doch wohl bei Urbens kein ganzes Hemde an!  
 Mancher stellt sich freundlich mit feiner Zung'
- 100 und denkt doch in dem Herzen wie Goldschmieds Jung'.  
 In diesem Jahre haben wir zwei Sonnenfinsternisse,  
 und zu Breslau auf dem Keller schänkt man guten Scheps,  
 und in meinem Beutel regiert der fressende Krebs.  
 Hört, ihr Herren allzugleich,
- 105 was da geschehen in Osterreich,  
 Hört, ihr Herren allerhand,  
 was da geschehen in Brabant,  
 da hat geboren eine alte Frau  
 eine junge Sau!
- 110 Seid fröhlich eingeladen  
 zum Topfbraten!  
 Ei, was ist das für eine schöne Fuge!

Die Zeilen 1—6 gehen natürlich den Bräutigam an, der vielleicht in Brabant beheimatet ist und nach Zeile 19 eine Zeit im Texel weilte, wo er das Eintreffen großer Kriegsschiffe mit Staunen gesehen hat. Schlösser werden dieselben mit Rücksicht auf den Reim genannt. Das ursprüngliche „dem Meer“ hat trotz des nun fehlenden Reimes dem „der See“ weichen müssen, — es handelt sich um die Zuider See —. Wie Prof. Terry in „Music and Letters“ (Januar 1933, S. 15) mitteilt, fand Mitte Mai 1700 ein Besuch englischer Kriegsschiffe in Holland statt, die sich vielleicht mit holländischen vereinigen wollten, um Karl XII. von Schweden durch eine Landung auf dänischem Gebiete zu unterstützen. Diese Absicht war dem Bericht erstattenden Bräutigam, Z. 5 und 6 zufolge, offenbar unbekannt, was beweisen dürfte, daß er sich nur vorübergehend, vielleicht aus Gesundheitsrücksichten, im Texel aufgehalten hat. Dort hat er

natürlich auch in einem der daselbst üblichen Segelboote kleine Fahrten unternommen, wobei er mit einem nicht gerade höflichen Schiffer (3. 17) zusammengestoßen ist.

3. 7—12 schildern die Überbringung eines Spinnrades an die Braut durch einen reitenden Hochzeitsgast. Offenbar war diese Art der Überbringung bäurische Sitte; die Braut stammte also vom Lande, wo demnach auch die Hochzeit stattfand. Der Name des Ortes hat sich leider bisher nicht ermitteln lassen<sup>1)</sup>. Der Trauermantel, der bei Beerdigungen um 1700 durchaus üblich war, sollte natürlich das Spinnrad auf dem Rücken des Reiters festhalten, was einem Städter wenig passend erscheinen mochte.

3. 13 und 14. Ob diese lateinische Betrachtung: „Je schneller die irdischen Eindrücke als hingällig und eitel verblasen, um so nachdrücklicher müssen wir sie also fliehen“, ein Zitat aus einem alten Schriftsteller ist oder nur als schulhafte Lehre in der damals üblichen lateinischen Schulsprache gewählt ist, mag dahingestellt bleiben.

3. 15—20. Wie im 19. Jahrhundert Heinr. Heine seine Liebste auf Flügeln des Gesanges zu den Ufern des Ganges tragen will oder sie einlädt, mit nach Indien, dem Sonnenlande, zu kommen und sich unter Lotosblumen seine Liebe erklären zu lassen, empfiehlt der Bräutigam seinen „Baktrog“, den jollenartigen Kahn der ganzen Wasserkante an Nord- und Ostsee, zu Liebesfahrten in „Indien“, die er offenbar vielfach darin gemacht hat; ist derselbe auch erheblich kleiner als ein Segelkahn auf der Zuidersee, so braucht man in ihm doch keinen unerwünschten Begleiter als Bedienung.

3. 21—26. Unvermittelt wendet sich nun ein Hochzeitsgast an einen langbärtigen alten Herrn mit der Frage nach dem Ergehen eines Schneidermeisters, auf die er eine ausweichende Antwort erhält. Zur Erklärung möge folgendes dienen: Unten wird ausgeführt werden, daß der Bräutigam wohl sehr befreundet mit dem Primaner Joh. Martin Feldhaus war, dessen Vater, der Bürgermeister und Kaufmann Martin Feldhaus, eine Tochter des Stadtschreibers (Syndikus) Wedemann zur Frau hatte. Zwei andere Töchter waren an Bache verheiratet, und Joh. Seb. Bachs Braut war eine Rufine

<sup>1)</sup> Es könnte Nudisleben sein, dessen Kirchenbuch erst 1730 beginnt.

des Primaners J. Martin Feldhaus, bei dessen Vater er wohnte. Der Bürgermeister hatte zwei aneinander stoßende Häuser, in deren einem, dem sogenannten Steinhaus, Ledermarkt 7, in dem Joh. Seb. Bach wohnte, unten seine Tuchhandlung sein mochte; außerdem wohnte dort der Hoffschneidermeister Heußner. Nach diesem fragt der Gast etwas anzüglich. Demnach wird der Knisterbart Vater Feldhaus sein, dessen Antwort sehr erklärlich wird. Weshalb jener nach dem Schneider fragt, wird sich später zeigen. Offenbar ist aber der Vater Feldhaus Hochzeitsgast, also eng befreundet mit dem Bräutigam, wie ja schon sein Sohn Joh. Martin. Der Schneider hat wohl auch ehemals, als der Bräutigam aus seinem Badtrog ins Wasser gefallen war, dessen Kleider „aufgeplezt“, wodurch die Erinnerung an das Bad aufgefrischt wird.

3. 27—30. Aber diese trübe Erinnerung ist zur Zeit nicht angebracht, angesichts der Hochzeit heißt es neuen Mut zu zeigen.

3. 31—34. Nun wendet sich jemand von den Gästen der Vergangenheit der Braut Salome zu. Diese ist früher von einem „Pferdeknecht“ umworben worden, hat ihn aber nicht gewollt, sein Wappen, die (Mist-)Gabel, das Symbol der Reichserzstallmeisterwürde der Schwarzburger Grafen im schwarzburgischen Staatswappen, und damit seine Stellung konnte sie nicht locken, da seine Persönlichkeit ihr nicht gefiel. Es müßte dieser „Pferdeknecht“ der Gräfliche Stallmeister Alexander von Hoym gewesen sein. Derselbe war jedoch 1692 schon mit Sophie Agnese von Fulden, der Hofmeisterin der Gräfin, verheiratet, also bekleidete Salome ihre Stelle schon über 6 Jahre, als der Bräutigam 1697 zu seinem Oheim kam, und war daher ebensoviel älter als jener und 1707, als die Hochzeit stattfand, etwa 32 Jahre alt. Dies ist recht unwahrscheinlich, und gewiß liegt hier ein Irrtum des Dichters vor. Ein tüchtiger junger Mann von 24 Jahren, Joh. Melchior Stiede, Landwirtssohn, befand sich bei v. Hoym in der Lehre als Vereiter auf dem Vorwerk, starb indes 1699, nachdem er sich bei einer Feuersbrunst in den Feldhaus'schen Hintergebäuden am Holzmarkt über seine Kräfte betätigt hatte. Dieser müßte schon der Verehrer Salomes gewesen sein, führte aber keine Gabel im Wappen. Aus 3. 33 und 34 scheint sich zu ergeben, daß der Salome die leibliche Versorgung des zahlreichen Gesindes auf dem gräflichen Vorwerk, der späteren Arnstadt-Reser-

burger Domäne von etwa 800 Morgen, oblag. Die Frau des Hofverwalters, des Oheims des Bräutigams, Georg Fuchs, hatte eine Reihe kleiner Kinder, war wohl auch zu vornehm für diese Aufgabe und hatte daher die Salome als Vertreterin eingestellt, die es nicht leicht hatte, den Ansprüchen der „Leute“ zu genügen. Aber beköstigt mußten sie doch werden.

3. 35—42. Ein anderer denkt bei der Ankunft des Reiters mit dem Spinnrad an Salomes künftige Aufgabe als Hausfrau, für die das Spinnrad damals noch eine bedeutende Rolle spielte. Dabei läßt er vielleicht verschiedene Übergaben von Spinnrädern in seinem Bekanntenkreise an sich vorüberziehen, während ein dritter wohl an des Bräutigams Bad im Leiche erinnert.

3. 43—68. So bringt der Übertritt in neue Verhältnisse großen Wechsel mit sich, wie überhaupt im Leben Großes mit Großem meist vereinigt ist. In 13 Verspaaren wird dieser Gedanke in seltsamen Beispielen, auch von unbedeutenden Dingen, ausgesponnen. Möglicherweise gab jeder von den Gästen scheinbar aus dem Stegreif ein Verspaar zum besten (vgl. Terry Bachbiographie S. 2 über Quodlibet).

3. 69—79. Wieder wendet der Bräutigam seine Gedanken der Vergangenheit zu, dem schlimmen Ausgang eines Liebesverhältnisses mit einer Urschel und einem Unfall mit dem Bactrog. Aber es gab auch lustige Zeiten, zumal mit den Hofbedienten seines Oheims, zu denen verschiedene Füchse, nähere oder entferntere Verwandte, gehörten; im persönlichen Verkehr haben sich diese in ihrem natürlichen Wesen gezeigt.

3. 80—87. Leider kamen zum Schluß recht böse Tage: eine schlimme Ansteckung, die sogenannte große Krätze, d. h. Syphilis mit stärkstem Ausschlag zeigte sich und machte den bisherigen Verhältnissen ein Ende. Aber er verzagte nicht, sah der kommenden Strafe von 20 Gulden für das Urschel-Abenteuer getrost entgegen, nahm sich aber vor, statt wilder Liebe auf ein geregeltcs Eheleben bedacht zu sein.

3. 88—94. Er vertauschte die Schule mit der Universität. Urschel hatte ihn vor dem Arnstädter Konsistorium verklagt und dieses die Klage an den Universitätsrektor weitergegeben, der ihn natürlich in die übliche Strafe nahm. Damit konnte er seine Arnstädter Verbind-

lichkeiten nicht begleichen, insbesondere seine Schulden beim Schneider, der seinen Bactrog pfänden und verkaufen ließ. Nun wünscht er den Schneider an den Galgen, dem Käufer des Bactrogs aber gleichfalls einen Sturz ins Wasser, der freilich nur an einer einzigen zum Rahnen geeigneten Stelle des Gera,,baches“, über dem Schwarzen Wehr, geschehen könnte.

Z. 95—100. Somit ist seine Rolle beim Dheim ausgespielt, auch Urschel ist keine Träne nachzuweinen, zumal sie ihrer Rachsucht freien Lauf gelassen hat.

Z. 101—107. Zum Schluß überdenkt er die letzten Zeiten, von der Universität bis zur Hochzeit in dem Jahre mit zwei Sonnenfinsternissen, wie Prof. Max Schneider und nach ihm Prof. Terry durch die Sternwarten haben feststellen lassen, 1707. Zunächst kam ein Aufenthalt in Breslau, doch wohl in kaufmännischer Lehre, aber auch dem Scheps im Schweidnitzer Keller, dem Ratskeller, wurde fleißig zugesprochen, soweit die beschränkten Geldmittel es erlaubten, sodann folgte Rückkehr ins mütterliche Haus nach Brabant, wo er ohne Zweifel das Geschäft der Eltern übernehmen konnte. Somit ermöglichte die Mutter nunmehr seine Heirat, zu der die „schöne Fuge“ komponiert war.

Wenn der Bräutigam auf dieser Schnitz- oder Hobelbank auch viele Späne lassen mußte, so sind dieselben doch ins Humoristische verkleidet und der noch reichlich derben Zeitsitte gewiß entsprechend.

Daß der Bräutigam ein Fuchs war, leuchtet nach dem Gesagten gewiß ein. Sein Name war jedenfalls Johann Friedrich Fuchs, der als Neffe des gräflichen Hofverwalters Georg Fuchs wohl bei diesem Hof und Wohnung hatte, um das Arnstädter Lyceum, das spätere Gymnasium, jetzt Realgymnasium besuchen zu können. Er gehörte von Michaelis 1697 bis Michaelis 1701 der Prima des Rektors Joh. Friedrich Treiber (aus Osthausen, östlich von Arnstadt) an. Im Schülerverzeichnis wird er als Lubecensis (einmal Lubeccensis), geb. 1681 und Sohn eines verstorbenen Kaufmanns geführt. Ob er seine Schulbildung in dem hanseatischen Lübeck erhielt, ist fraglich; jedenfalls hat er das Lübecker Katharineum nicht besucht. Daher könnte er aus einem Orte mit Lübeckähnlichem Namen stammen, als welcher am ansprechendsten Lubbeck bei Löwen in Brabant ist. In Löwen (Louvain) könnte er die Schule besucht haben und nach

dem Tode seines Vaters von der Mutter, die vielleicht das Geschäft ihres Mannes fortführte, unter die Obhut seines Arnstädter Oheims, des Gräflichen Hofverwalters Georg Fuchs, gestellt sein. Derselbe verfügte auch über den sogenannten Fasanenteich beim Schlosse Neideck, der wohl erst von Graf Anton Günther II. inmitten einer Fasanerie angelegt war. Dieser im Quodlibet eine Rolle spielende Teich war zum Kahnfahren durchaus geeignet, den in Thüringen ganz unbekanntem „Bactrog“ wird J. Fr. Fuchs aus der Heimat bezogen haben.

Aber er scheint ein recht leichtfertiger Schüler gewesen zu sein, denn er fehlte viel im Unterricht, wie überhaupt die Schulzucht unter dem Rektor Treiber schon um 1700 viel zu wünschen übrig ließ (vgl. J. C. Bach gegen Primaner Geyersbach). Sein Alters- und Klassengenosse war Joh. Martin Feldhaus, der Sohn des Bürgermeisters und Kaufmanns Martin Feldhaus, geb. 1682, dessen Mutter eine Tochter des Stadtschreibers (= Syndikus) Wedemann. Ihre Wohnung war das Steinhaus am Alten Fleischmarkt, wozu später noch die daranstoßende Goldene Krone am Holzmarkt kam.

Joh. Martin Feldhaus war unserm Joh. Friedr. Fuchs sehr geistesverwandt, so daß ihn sein Vater 1700 und dann seinen jüngeren Bruder Jakob „ad arctiorem custodiam et rigidiorem disciplinam domesticam“, wie das Schulalbum sagt, nach Jena schickte. J. Fr. Fuchs wird ein guter Freund von J. Martin Feldhaus gewesen sein und dort auch das Feldhaus'sche Dienstmädchen, die Ursula des Quodlibet, kennen gelernt haben. Wenn im Arnstädter Seelenregister Anna Elisabeth Heußner als Magd genannt wird, so kann sie dies schon früher oder später gewesen sein. J. Martin Feldhaus heiratete 1705 die Stieftochter des Superintendenten Joh. Gottfr. Narius, Eleonore Struve. Dieser Verwandtschaft hatte er als Juris practicus wohl auch seine Anstellung als Konsistorial- und Regierungsekretär zu verdanken. Schwerlich war er, der den Rufnamen Martin hatte, der 3. 88 genannte Dominus Johannes des Quodlibets. Joh. Fr. Fuchs war Schüler der Arnstädter Prima im Winter 1697/98, Sommer 1698, Winter 1698/99. Im Sommer 1699 „per semestre integrum abfuit“, Winter 1699/1700 „abest in patria“, Sommer 1700 war er mit absentia frequens wieder in der Schule, Winter 1700/01 „abest in patria“, Sommer 1701 in der Schule (?), Sep-

tember 26. „absque valedictione emansit“. Somit scheint ihn schwere Krankheit (Syphilis) über ein Jahr zu Hause festgehalten zu haben, und sehr wohl konnte er Mitte Mai 1700 aus Gesundheitsrücksichten im Texel geweilt und die englische Flottenauffahrt erlebt haben. Letztere hatte nach Terry (a. a. O. S. 15) den Zweck, Anschluß an das holländische Geschwader des Admiral-Leutnants Allemonde herzustellen. Fuchs reiste wohl nach Arnstadt ab, ehe er Genaueres über diesen Zweck erfahren hatte. Im Herbst 1701 dürfte er zunächst auf eine Universität, wo er (S. 88) relegiert wurde, dann in kaufmännische Lehre nach dem damals noch österreichischen Breslau gegangen sein, um vielleicht gegen 1706 das ehemals väterliche Geschäft in Lubbeek zu übernehmen und Herbst 1707 Salome heimzuführen. Da beide im Hause des Hofverwalters wohnten, ist ihre Bekanntschaft erklärt.

Salome war wohl in einem Dorfe in der Nähe Arnstadts beheimatet, doch sind ihre Tauf- und Trauungseintragungen im Kirchenbuche noch nicht gefunden. Die alte Freundschaft mit der Familie M. Feldhaus wurde 1707 gewiß erneuert und durch sie wohl J. Seb. Bach zur Vertonung des Quodlibets gewonnen.

Der Dichter des Quodlibets war ohne Zweifel der Arnstädter Rektor Mag. Joh. Friedr. Treiber. Dafür gibt es zwingende Anhaltspunkte: Treiber war ein großer Verehrer von Joh. Fischarts Gargantua und Pantagruel. Daher bezeichnet er J. Fr. Fuchs als einen Pantagruel, d. h. gewaltigen, aber geistreichen Trinker — er mußte ihn ja kennen, den er mehrere Jahre unterrichtet hatte. Auch sprachliche Anklänge an Fischart finden sich im Quodlibet, z. B. das häufige Ei (S. 11, 24, 31, 33, 40). Auch die Bezeichnung Kälber (S. 34) stammt wohl aus Fischart (II, 31), wenn auch in etwas anderem Sinne gebraucht. Ferner ist eine von Treibers Hand geschriebene Kindtaufs-Komödie im Nachlaß seines Enkels J. Wilhelm Treiber in der Landesbücherei Sondershausen (2 En 196) erhalten, in deren erster Szene ein Leutnant v. Bactrog auftritt. Endlich stammt von J. Fr. Treiber ein Glückwunschedicht zur Hochzeit eines Caspar Benedictus Schulthes, eines Neffen des Kanzlers Martin Volkmar Schulthes in Arnstadt, aus dem Jahre 1706, in welchem in ganz gleicher Weise wie im Quodlibet mit „große“ (S. 43—68) eine Reihe von Wortspielereien mit „frembde“ sich

findet, z. B. Frembde Völker, frembde Sitten, frembde Bäume, frembde Quitten usw. in 8 Zeilen, ohne daß eine andere Beziehung zum Inhalt vorhanden ist, als das eine immer wiederholte Wort. Daß das Gedicht von Treiber stammt, folgt aus 16 vermerkten Belegen für das betreffende Wort aus Cicero, Plinius, Quinctilian, Ovid, Vergil, Donat. Solche Gelehrsamkeit konnte in Arnstadt nur Rektor Treiber entfalten. Die stofflichen Unterlagen für das Quodlibet wird J. Martin Feldhaus geliefert haben.

Ein anzuerkennendes Verdienst um die Bachforschung würde es sein, wenn die Pfarrer der Umgegend Arnstadts, besonders wohl der Gegend von Dsthausen, ihr Kirchenbuch daraufhin durchsehen wollten, ob nicht im Herbst 1707 die Trauung des J. Fr. Fuchs mit einer Salome — Römer oder Leydel —, die um 1700 auf dem gräflichen Vorwerk in Arnstadt bedienstet war, verzeichnet ist und auch ihr Taufeintrag sich findet.

## Zur Problematik der Bach-Orgel

Von Gotthold Frotzcher (Berlin)

Die Frage nach der klanglichen Gestalt der „Bach-Orgel“ — nur diese soll uns hier beschäftigen, nicht ihre technische Form — ist in den verschiedenen Perioden der Bach-Auffassung und -Aufführungspraxis von den verschiedensten Seiten aus in Angriff genommen und demzufolge mit den verschiedensten Ergebnissen beantwortet worden. Ihre Problematik bildet sich aus der Diskrepanz zwischen Werk und Wiedergabe, wie sie nach dem Stileinbruch des 18. Jahrhunderts entwicklungs-geschichtlich eintreten mußte, aus der notwendigen Gegensätzlichkeit zwischen historisch festgelegter Formung des Werkes und fortschreitender Wandlung des Klangideals, einer Wandlung, an deren Ende neue Typen als zeitbedingte, historisch gebundene Formen im Sinne neuer Thesen und Antithesen stehen. Ihre Lösung wird diese Problematik finden, soweit Probleme überhaupt lösbar sind, wenn aus zeitbedingten Orgeltypen das Wesenhafte heraustritt, um mit dem Wesenhaften des Kunstwerkes eine Einheit einzugehen. Denn auch bei der Bach-Orgel handelt es sich nicht um die Frage nach alt oder neu im landläufigen Sinne. So wenig das Werk Bachs alt im Begriff einer abgeschlossenen historischen Tatsache ist, so wenig kann die Bach-Orgel ein Typ sein, sondern vielmehr ein Ideal, und als solches soweit realisierbar, wie Ideen einer Verwirklichung fähig sind.

Eine sich innerlich und äußerlich vom Wesen des Werkes entfernende, aus der Werktreue zu subjektivistischer Umfärbung gelangende Interpretation Bachscher Orgelmusik konnte ihr Ideal in einem Instrument erblicken, das mannigfache Abschattierungen subjektiver Auffassungen ermöglichte, dessen besonderer angeblicher Fortschritt gegenüber der Orgel der Bach-Zeit in einer labilen Vielfarbigkeit, gesteigerten Klangmasse und größeren Mannigfaltigkeit

synthetischer Farbenwirkungen lag. Man war sich wohl gelegentlich bewußt, daß ein solches Instrument mit einer Bach=Orgel kaum etwas zu tun hatte; man stellte aber die neue Form des Instruments über den Stil des Werkes, da sie einer späteren Entwicklungsstufe entstammte, die als höhere angenommen wurde. Entwicklung erschien diesen Orgelbauern, Orgelspielern und nicht zuletzt ihrem Publikum gleichbedeutend mit kontinuierlichem Fortschritt, mit ungehemmt schwingender Aufwärtsbewegung; entwicklungsmäßig bedingte Zwischenstufen galten als Ideallösungen und als verbindlich für Früheres; die Korrespondenz zwischen Stil und Klang wurde als Historismus betrachtet. Es liege, meint etwa Otto Dienel in seinen 1889 und 1891 erschienenen Schriften über die Stellung der damals modernen Orgel zu Bachs Orgelmusik, an sich viel Wahres in dem Worte, man solle Kompositionen so reproduzieren, wie es der Komponist gewollt oder selbst getan habe; dieses Wort sei aber auf Kompositionen, die vor Jahrhunderten [!] entstanden seien, nur bedingungsweise anzuwenden, und wolle man sie so wiedergeben, wie sie zur Zeit ihrer Entstehung ausgeführt worden seien, so werde man sie jedenfalls bald zu den Akten legen können.

Stellte diese Periode des Orgelbaues und Orgelspieler eine entwicklungsgeschichtlich bedingte Übergangserscheinung als Zielpunkt auf, indem sie die Klangstilismen ihrer Komposition als verbindlich in vergangene Zeiten rückprojizierte, so mußte sie Antithese zum werktreuen Erfassen des Kunstwerkes und damit zum Kunstwerk selbst werden. Die Orgelerneuerungsbewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts findet ihren Weg aus dieser Diskrepanz von Wiedergabe und Werkstil. Ihr bedeutet Stil den Ausdruck innerer Haltung, Klang die Erscheinungsform des Stiles und Interpretation zum mindesten annähernde Realisierung des dem Kunstwerke immanenten Ideals. Wenn die durch Spitta eingeleitete Periode der Bach=Forschung die Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes zu erkennen sucht, seinen Voraussetzungen nachzuspüren und seine historischen Gebundenheiten aufzuzeigen strebt, tritt für den Interpreten die Forderung nach der Verwirklichung stilistisch gebundener Klangideale auf. So bereitet sich im Zusammenhang mit der Bach=Bewegung eine Orgelbewegung vor, die die Verbindung von Form, Stil und Klangideal zu erkennen trachtet und die Frage der Bach=Orgel dem=

gemäß vom Historischen aus aufrollt. Je mehr in der Biographie und Geschichtsforschung das Werk Bachs als Gipfelung der Kräfte seiner Vorzeit erkannt wird, um so weiter wird das Ideal der Bach-Orgel zurückdatiert. Die elsässisch-neudeutsche Orgelbewegung erblickt als beste und für Bachsche Musik am meisten geeignete Orgeln die etwa zwischen 1850 und 1880 erbauten, weil sie in ihnen eine Fortsetzung des Ideals der Silbermann-Orgel zu finden glaubt; sie inspiriert damit die landläufige Gleichsetzung von Bach-Orgel gleich Silbermann-Orgel und umgekehrt. Die von der Neuentdeckung norddeutscher Dispositionsideale vorwärtsgetriebene neuere Orgelbewegung findet ihr Vorbild in der Orgel des 17. Jahrhunderts, und ihr eröffnet sich die Problematik der Bach-Orgel aus der Erkenntnis der Verwurzelung Bachscher Stilideale im norddeutschen Kreise. Ja sogar die auf Klangstilismen des 16. Jahrhunderts zurückweisende Praetorius-Orgel wird gelegentlich wegen ihres Spaltklanges mit dem Ideal der Bach-Orgel in Beziehung gesetzt.

Wenn mit der Wiederentdeckung der Orgeln des Barock die Frage der Bach-Orgel ihrer Lösung näher geführt worden ist, so deshalb, weil zweierlei diese Instrumente zu Bachs Musik in Beziehung setzt: die Tatsache, daß Bach vorzugsweise solche Instrumente gespielt hat, und daß ihr Klangideal mit dem Klangideal der Orgelmusik Bachs weitgehend übereinkommt. Mit der Erkenntnis dieser Tatsachen, die weiter unten belegt werden sollen, ist aber die Frage der Bach-Orgel an sich noch nicht beantwortet. Eine solche Beantwortung würde die sogenannte Barockorgel nach ihrem Typ verallgemeinern und ihre historisch bedingte Form als Endglied einer möglichen Entwicklung festlegen. Der Orgelbau der Gegenwart und Zukunft müßte damit zu andauernder Kopie werden, oder es müßten, was ja bereits eingetreten ist, mit dem sogenannten barocken Typ andere Typen verkoppelt werden, um die Zwitter jener angeblichen Universalinstrumente zu erzeugen, die als „Kompromißorgeln“ die neue Orgelbewegung in Verruf gebracht haben.

Es erscheint daher als notwendig, vorerst über den Begriff der sogenannten Barockorgel Klarheit zu gewinnen. In der Orgelbauer- und Organistensprache ist es fast gängig geworden, von barockem Klang, barocken Registern, barocken Dispositionen, barocken Mensuren zu reden. Eine derartige Typologie, aus der Gegenfährlichkeit

gegen die sogenannte romantische Orchesterorgel entstanden, führt zu Fehlschlüssen, sobald sie sich in der praktischen Gestaltung einer Orgel oder eines Orgeltyps auswirken soll. Der Ausdruck „Barockorgel“ mag als Sammelname für den Orgelbau zwischen Renaissance und Romantik verwendet werden; er verliert aber seine Berechtigung bei der Anwendung auf bestimmte Orgelbauten, Orgelbauer und Orgelkompositionen, gleichgültig ob auf solche der Vergangenheit oder der Gegenwart. Denn abgesehen davon, daß der Sammelbegriff „Barockorgel“ eine zeitliche und landschaftliche Untergliederung notwendig macht, etwa in Früh-, Mittel-, Hoch-, Spätbarock usw., in nord-, süd-, mittel- und ostdeutsche, italienische oder englische Barockformen, geht er von einer normalisierenden Typologie aus, die dem Orgelbau nicht eigen sein kann und, einem Ideal gleichgesetzt, historisch bedingte Ausprägungen zum zeitlich Unwandelbaren stampeln, das heißt normalisieren würde. Es gehört, worüber demnächst an anderer Stelle gesprochen werden wird, zu den Grundtatsachen des Orgelbaues, daß er eine Normalisierung nicht kennen kann, und daß er im Augenblick eines Normalisierungsversuches dem Verfall entgegengeführt wird. Diese Grundtatsache ergibt sich, kurz angedeutet, für die Orgel aus der Art ihrer Klangerzeugung, aus ihrer Bezogenheit zum Problem des Raumes, aus ihrer Verwurzelung in der kultischen Idee, deren Ausprägungen ja ebenfalls lebendigen Wandlungen unterliegen. Gerade die größten Meister des Orgelbaues gelangen mit der mannigfaltigen Darstellung dieser Bezogenheiten zu Höchstleistungen, und zwar gerade die Meister des barocken Orgelbaues, als sein größter Urvater Arp Schnitger. Diese Tatsache erklärt letzten Endes, daß die unter dem Sammelnamen „Barockorgel“ begriffenen Instrumente im allgemeinen besser sind als die des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Sie besagt aber ferner, daß auch die höchsten Ausprägungen eines Typs nur deshalb überzeitliche Bedeutung haben, weil sie sich dieser Bezogenheiten bewußt sind und damit dem Wesenhaften näher kommen als andere, ohne daß deshalb der Typ als solcher verbindlich wäre und weitere Wandlungen ausschloße. Auf die Problematik der Bachorgel angewendet bedeutet diese Erkenntnis, daß es eine Bachorgel als Typ nicht gegeben hat und als historischen Typ nicht geben kann. Damit entfällt auch die Gleichsetzung von Bachorgel gleich Silber-

mann=Orgel, über die weiterhin noch etliches zu sagen sein wird. Die Kategorisierung der Silbermann=Orgel als einer Bach=Orgel ist ja letztlich aus dem Vergleich mit späteren Orgelwerken und Orgeltypen entstanden, weil sich auf einer Orgel Silbermanns Bachsche Musik werkgetreuer nachzeichnen läßt als auf einer neuromantischen Schwellorgel.

Wenn der Begriff der Barockorgel in der Gegenwart die Bedeutung eines Ideals gefunden hat, so trägt dazu die kultische Bezogenheit seiner Formung wesentlich bei. Die unter dem Sammelnamen „Barockorgel“ begriffenen Ausprägungen des Orgelideals haben für unsere Zeit nicht zuletzt deshalb Lebendigkeit gewonnen, weil sie ihre Formung aus der kultischen Funktion heraus gebildet haben, ja in klanglichen Einzelheiten (Cantus-firmus=Stimmen) für bestimmte liturgische Aufgaben entwickelt sind. Damit wird die Orgelerneuerungsbewegung unserer Jahre über historisierende Tendenzen hinaus ein Weg auf die Synthese zu. Weil die Orgel des Barock in der Ganzheit der kultischen Idee gebunden ist, mußte sie wiederentdeckt werden zu einer Zeit, die diese kultische Ganzheit als Ziel erkennt. Sie ist überpersönlich im Sinne des Gemeinbewußtseins, hat aber ihre Klangfaktoren nicht abgeglichen zugunsten einer nivellierenden Nüchternheit, die das Kultische mit dem Unpersönlichen, Uncharakteristischen verwechselt. Diesen Begriff der Kultorgel meinen wir, wenn wir die Formen der Barockorgel in den Dienst der liturgischen Erneuerung stellen. Wir meinen damit jedoch nicht eine Wiederaufnahme zeitgebundener liturgischer Formen, wie sie ehemals bestanden haben, denn auch damit würde eine Typisierung und Normalisierung historischer Erscheinungsarten Platz greifen. Diese Erkenntnis führt an die Problematik der Bach=Orgel heran und hängt eng mit der Frage einer Einbeziehung Bachscher Vokal- und Instrumentalmusik in spätere Gottesdienstformen zusammen. Sie wendet sich gegen eine theologisch=liturgische Normierung, die nur der Cantus-firmus=Musik ihre Berechtigung zuerkennt, die sogenannte freie Orgelmusik als kultisch beziehungslos übergeht und ausschaltet. Eine solche Normierung erzielt in ihren Auswirkungen eine Spaltung zwischen Kultorgel und Konzertorgel, will sie nicht wesentliche WerkGattungen, darunter auch die Präludien und Fugen Bachs, überhaupt ausschließen.

Der Gegenüberstellung von Kultorgel und Konzertorgel entspricht im neueren Schrifttum eine weitere Gegensetzung von Kultorgel und Orchesterorgel, die wir nebenher erwähnen, weil auch sie mit der Problematik der Bach-Orgel Zusammenhänge aufweist. Diese Gegensetzung versteht unter Kultorgel ein dem Ideal vokaler Formen verbundenes Instrument, in extremster Fassung einen Chor- und Gemeindestellvertreter; als Orchesterorgel begreift sie die Nachbildung und Nachahmung orchesteraler Labilität, Vielsfarbigkeit und Farbensynthetik. Eine derartige Gegenüberstellung, das gilt in besonderem Maße für die Orgel J. S. Bachs, ist nicht wesenhaft. Wenn die Kultorgel als Gegensatz zur sogenannten Farbenorgel konstruiert wird, wird sie ihrer orgel eigenen Gegebenheiten beraubt; denn auch ihr Ideal ist die Farbe, allerdings die strukturell gebundene. Orchesterorgel im Sinne der landläufigen Gegensetzung zur Kultorgel wird ein Instrument erst durch klangliche Isolierung der Einzel Farben. Jedoch steht an sich jeder bisher ausgeprägte Orgeltyp in irgendeiner Beziehung zu einem vor- oder gleichzeitigen Orchesterideal. Seine Wandlungen und Entwicklungen fallen zwar nicht immer zeitlich, aber wesenhaft mit den Wandlungen und Entwicklungen des Orchesters zusammen, das ja ebenso wie die Orgel einer Normalisierung nicht unterliegt. Die Orgel zur Zeit von Praetorius „begreift alle andere Instrumenta musica, groß vnd klein, wie die Rahmen haben mögen, alleine in sich . . . Also daß, wenn du dieses Instrument hast vnd hörest, du nicht anderst denckest, du habest vnd hörest die andern Instrumenta alle miteinander“ (Syntagma II, S. 85). Die Orgel zur Zeit Bachs stellt in orgelgemäßer Umformung das dar, was das Orchester seiner Zeit zum Ausdruck bringt. Ihre Werkplena entsprechen den Instrumentalchören des Orchesters, ihre gruppenmäßige Registergliederung steht in Parallele zu dem Ausbau der Orchestergruppen. Ihr fehlen mithin die abgespaltenen Stimmen der frühbarocken „Zinken, Pommern, Schalmeyen, Dolbian, Raffetten, Sordounen“, die der Praetorius-Orgel wichtig sein müssen.

Das Spiel Bachs auf solchen Instrumenten muß ein Registrieren im Sinne des linearen Instrumentierens seiner Orchesterwerke gewesen sein. Es war nicht abglättend und ausgleichend nach der Art chorischer Klangverschmelzung, wie es seine Nachfolger propagieren, sondern mannigfaltig kontrastierend im Sinne orchesteraler Chörig-

keit. Vor dieser Gegensätzlichkeit ungebrochener Farben, erschrafen, wie Philipp Emanuel schreibt, die Organisten, „wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, und nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es könnte unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten aber hernach einen Effect, worüber sie erstaunten“. Bach ist mit diesem Registrieren der letzte große Orgelspieler bis Beginn unseres Jahrhunderts gewesen, der die Registerfarbe nicht verdeckte, sondern in den Dienst der Struktur stellte, bei dem Registrieren eine Realisierung der in der Orgeldisposition niedergelegten Klangwerte in bezug auf die Struktur des Kunstwerkes bedeutete, und der dadurch weder mit losgelösten Farbenwerten experimentierte noch über klangliche oder technische Begrenztheiten seines Instrumentes hinausstrebte. Das bezeugen in Einklang die wenigen Registrierangaben, die wir von ihm überkommen haben, wie seine Äußerungen über den Orgelbau, wie endlich die Berichte von Ohrenzeugen, die, in ein neues Zeitalter hineinwachsend, den Unterschied seines Registrierens zu den Manieren der neuen Zeit besonders deutlich spüren mochten. Der Nekrolog Philipp Emanuel Bachs und Johann Friedrich Agricolas stellt fest, daß J. S. Bach es in der größten Vollkommenheit verstand, „die Orgeln zu handhaben, die Stimmen derselben auf das geschickteste mit einander zu vereinigen, und jede Stimme, nach ihrer Eigenschaft hören zu lassen“. Gleiches bezeugt der aus unmittelbarer Überlieferung schöpfende Forkel von Bachs Orgelspiel: „Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nie verfallen seyn würde.“ Und Forkel spricht deutlich aus, daß eine solche Art des Registrierens nur im Einklang mit der orgelbaulichen Formung des Klangideals möglich war, denn die „ihm eigene Art zu registrieren war eine Folge seiner genauen Kenntniß des Orgelbaues, so wie aller einzelnen Stimmen“. Deshalb eben konnte, wie der Nekrolog sagt, niemand besser als Bach Dispositionen zu neuen Orgeln angeben und beurteilen.

Was Bach von der Orgel seiner Zeit verlangte, kommt am deutlichsten in dem bekannten Memorial zum Ausdruck, das er im Februar 1708 für den Umbau der Orgel von Divi Blasii in Mühlhausen schreibt. Er hatte hier während seiner Mühlhausener Amts-

zeit ein zweimanualiges Instrument zur Verfügung gehabt, eins jener Instrumente, bei dem er, wie der Nekrolog sagt, bedauerte, nicht „eine recht große und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben“. Wenn er dieses Instrument vergrößern und umgestalten läßt, engen ihn sicherlich äußerliche Umstände ein; so kann angenommen werden, daß ihn an der Bervollständigung des Rückpositivs, dem eine Zungenstimme fehlt, die Unmöglichkeit des Einbaues einer neuen Lade gehindert hat. Und sogar Wünschen der „Herrn Eingepfarten“, die ein neues Glockenspiel beehrten, mußte Bach Rechnung tragen. Aber insgesamt stellt dieses Orgelmemorial Bachs deutlich seinen Willen dar, vielleicht gerade wegen der nicht ungewöhnlichen Größe des Instrumentes.

Bachs Gutachten fordert von der umzubauenden Orgel stärkeren Wind als Vorbedingung eines kräftigen, gravitatischen Klanges. Es ist aufschlußreich, daß der Begriff der Gravität zweimal in Bachs Memorial vorkommt: im Pedal soll auf einer besonderen Lade ein zweiunddreißigfüßiger Untersatz eingebaut werden, „welcher dem ganzen Werke die beste gravität giebet“; der Posaunenbaß soll „mit neuen und größern [längeren] corporibus versehen . . . werden, damit solcher eine viel bessere gravität von sich geben kan“, er soll, wie Bach 1717 in seinem Gutachten über die Leipziger Paulinerorgel Johann Scheibes sagt, „nicht so groß und blatterend ansprechen, sondern einen reinen und firmen Thon angeben und behalten“. Im Hauptwerk wird das vorhandene achtfüßige Gemshorn mit einer Viola da Gamba 8' ausgewechselt, die als enge Flötenstimme „mit dem im Rückpositive vorhandenem Salicional 4f. admirabel concordiren wird“. Durch die Disposition des neuen Brustwerkes machen sich im Hauptwerk zwei weitere Veränderungen notwendig: da das Brustwerk eine achtfüßige Zunge erhält, wird die Zungenstimme des Hauptwerkes in die Lage der tiefsten Hauptwerkstimme versetzt, so daß an die Stelle der Achtfußtrompete ein sechzehnfüßiges Fagott tritt, das „zu allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klingenet“; die Prinzipalquinte wird für die Sesquialteraverbindung mit der Terzstimme im Brustwerk gebraucht und weicht im Hauptwerk der Weitzquinte, durch die der Flötenchor vergrößert, ja eigentlich erst gebildet wird. Das neue Brustwerk verzeichnet als „3 Principalia“ die zum Achtfuß gehörige

Engquinte  $2\frac{2}{3}'$ , den Prinzipal  $2'$  und eine Schalmel  $8'$ , zu denen eine dreifache Mixtur hinzutritt. Besonderen Funktionen des Brustwerkes entspricht ein achtfüßiges Stillgedackt als tiefste Labialstimme des Werkes, und zwar ein hölzernes, „so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel besser als ein Metallines Gedackt klingen muß“. Als Vertreter der Vierfußlage und Obertonregister des Flötenzuges wird eine Zartflöte  $4'$  eingebaut; für Cantus-firmus-Führungen erhält das Werk eine Terzstimme, „mit welcher man durch zuziehung einiger anderer stimmen eine vollkommene schöne Sesquialteram zu wege bringen kan“. So ergibt sich als Gestalt dieses von J. S. Bach veranschlagten, von Johann Friedrich Wender 1709 fertiggestellten Umbaues die Dispositionen:

## Hauptwerk:

- |                                |                          |
|--------------------------------|--------------------------|
| 1. Quintadena $16'$            | 7. Superoktave $2'$      |
| 2. Prinzipal $8'$              | 8. Sesquialtera zweifach |
| 3. Viola da Gamba $8'$ (neu)   | 9. Mixtur vierfach       |
| 4. Oktave $4'$                 | 10. Zimbel zweifach      |
| 5. Gedackt $4'$                | 11. Fagott $16'$ (neu)   |
| 6. Nasat $2\frac{2}{3}'$ (neu) |                          |

## Rückpositiv:

- |                    |                               |
|--------------------|-------------------------------|
| 1. Quintadena $8'$ | 6. Spießflöte $2'$            |
| 2. Gedackt $8'$    | 7. Sesquialtera (Terz)        |
| 3. Prinzipal $4'$  | 8. Quintflöte $1\frac{1}{3}'$ |
| 4. Salizional $4'$ | 9. Zimbel dreifach            |
| 5. Oktave $2'$     |                               |

## Brustwerk (neu):

- |                                |                         |
|--------------------------------|-------------------------|
| 1. Hölzernes Stillgedackt $8'$ | 5. Terz $1\frac{3}{5}'$ |
| 2. Zartflöte $4'$              | 6. Mixtur dreifach      |
| 3. Quinte $2\frac{2}{3}'$      | 7. Schalmel $8'$        |
| 4. Prinzipal $2'$              |                         |

## Pedal:

- |                         |  |
|-------------------------|--|
| 1. Untersaß $32'$ (neu) | 7. Mixtur vierfach                             |
| 2. Prinzipal $16'$      | 8. Posaune $16'$ (mit neuen, längeren Körpern) |
| 3. Subsaß $16'$         | 9. Trompete $8'$                               |
| 4. Oktave $8'$          | 10. Kornett $2'$                               |
| 5. Oktave $4'$          |  |
| 6. Rohrpfefe $1'$       |  |

An Nebenzügen hatte das Werk einen Tremulanten, der nach Bachs Gutachten „in seine richtige Wehende mensur“ gebracht wer-

den sollte, Pauke und Zimbelstern, eine Koppel vom Brustwerk zum Hauptwerk und anscheinend auch je eine Koppel vom Rückpositiv zum Hauptwerk und vom Hauptwerk zum Pedal; der Bau des Glockenspiels war unterblieben.

Bemerkenswert an dieser Bach=Orgel ist zunächst die Disposition von vier getrennten, in sich geschlossenen Werken trotz der nicht übermäßig großen Zahl von siebenunddreißig Registern. Diese Werke vereinigen, soweit das bei einer Stimmzahl von je sieben bis elf Registern überhaupt durchführbar ist, die Plena des Eng- und Weitchors mit Registern der Sologruppe. Sie stellen diese Plena nicht als Abschattierungen des Gesamtklanges und als Teile eines Tutti dar, sondern vielmehr als in sich geschlossene Klanggruppen. Besonders aufschlußreich ist, daß Bach die aus Sechzehn-, Acht- und Zweifuß gegliederte Rohrwerkgruppe des Pedals beibehält und die Posaune durch Einbau längerer, stärkere Grundtönigkeit erzielender Körper aus einem Tuttiregister zur Cantusfirmus-Solostimme und zum Fundament des Zungenchors werden läßt. Die Registerchörigkeit von Bachs Orgel ermöglicht jene Plenausbildung des alten Ideals, wie sie Adlung's *Musica mechanica* (I, S. 170) aus dem sechzehnfüßigen Gedackt, dem Achtfußprinzipal und der vom Vierfußklang ausgehenden Großmirtur erzielt; sie ermöglicht weiterhin jene unter andern von Adlung (a. a. O. I, S. 168) beschriebene Intensivierung und Verschärfung aus Prinzipal, Oktavstimmen, Quinten, Terzen und gemischten Stimmen wie Tertian, Sesquialtera, Prinzipalmirtur, Scharf, Zimbel usw.; sie läßt endlich jene die Gravität des Klanges erstrebende Kombination des Prinzipalchors samt seinen Aliquoten und Mituren mit den Trompetenregistern und dem sechzehnfüßigen Gedackt zu, wie sie etwa Marpurg's *Historisch-Kritische Beyträge* (III, S. 502) als Ideal ansehen. Für das Verhältnis der Werkplena bei Bachs Mühlhausener Orgel kann mit wenigen Änderungen eine Anweisung übertragen werden, die Matthesons *Vollkommener Capellmeister* (S. 468) aus der Disposition der großen Schnitger=Orgeln entwickelt, wenn er für das Hauptwerk den Prinzipal 16', die Oktavstimmen zu 8', 4' und 2', die zweifache Rauschpfeife und die Mirtur verbindet, für das Rückpositiv Prinzipal 8', Quintadena 8', Oktave 4', Sesquialtera „und etwa ein Quintflötgen von  $1\frac{1}{2}$  f.“, für das Brustwerk Prinz-

zipal 8', Oktave 4' und das geringer als die Hauptwerkmixtur besetzte Scharf, für das Pedal neben Großprinzipal und Großposaune 32' die Prinzipalstimmen zu 16', 8' und 4', die Rohrwerke zu 16', 8' und 4', Kauschpfeife und Mixtur. Nicht ohne Bedeutung ist, daß Bach eine Koppel zwischen Brustwerk und Hauptwerk fordert, die Plena beider Werke also aufeinander bezieht.

Der Werkcharakter der einzelnen Klaviere von Bachs Mühlhaufener Orgel drückt sich am deutlichsten in der unterschiedlichen Basierung der Prinzipale aus: das Pedal baut sich auf dem Sechzehnfuß-Prinzipal auf, das Hauptwerk auf dem Achtfuß, das Rückpositiv auf dem Vierfuß und das neue Brustwerk auf dem Zweifuß. Wenn den Chören des Hauptwerkes die sechzehnfüßige Quintadena unterlegt wird, so ist es logisch, dem Pedal einen Zwei- unddreißigfuß-Untersatz beizugeben, „welcher dem ganzen Werke die beste gravität giebet“. Die unterschiedliche Basierung des Haupt- und Brustwerkes wird weiterhin durch die verschiedene Höhenlage ihrer Zungenregister nachdrücklich betont.

Als Sologruppe neben den Plena wie innerhalb der Registerchöre sieht Bachs Blasius-Orgel eine ganze Anzahl von Cantus-firmus-Trägern vor. Ihr ist vor allem das Pedal in derselben Weise wie etwa der Orgel eines Schlick oder Scheidt Cantus-firmus-Klavier auch für die Diskant- und Altlage, wofür es die einfüßige Rohrpfeife und das zweifüßige Kornett enthält. Auf den Manualen dienen neben den Stimmen der Sologruppe die Sesquialterverbindungen für Cantus-firmus-Funktionen, und es erklärt sich hieraus, daß Bach gegenüber dem durchschnittlich verwirklichten Prinzip der Terzenreinheit mindestens eines Manuals auf allen drei Manualen Terzstimmen disponiert. Die einfachen Labialstimmen des neu erbauten Brustwerkes ergeben zusammen jenen für den Cantus firmus bestimmten Terzenzug, der als „vollkommene Sesquialtera“ bis zur Registermischung der Silbermann-Orgel zu verfolgen ist; die den geradzahligen Obertönen entsprechenden Oktavstimmen dieses Klaviers ergeben jene Mischung, die in den Registrieranweisungen für eine von ihrer Begleitung und Kontrapunktierung klanglich nicht abgespaltene Melodieführung vielfach belegt ist.

Daß es sich bei dieser Dispositionsform nicht um eine örtlichen Gegebenheiten entsprechende Zufälligkeit handelt, beweist ihre Über-

einstimmung zu den wenigen Registrieranweisungen, die wir in Bachs Werk überkommen haben, etwa beim Orgelbüchleinchoral „Gott, durch deine Güte“ die Forderung des Kanonspiels mit Manualprinzipal 8' und Pedaltrompete 8', bei drei der Schübler'schen Choräle die Cantus-firmus-Führung im Pedal mit dem Vierfußklang, beim Schübler'schen Choral „Wo soll ich fliehen hin“ die Kontrastierung von Acht- und Sechzehnfußklang auf verteilten Manualen, die Angabe einer Sesquialteraverbindung in der Orgelchoralbearbeitung von „Ein feste Burg“, im Eingangschor der Matthäus-Passion oder in der Kantate „Komm, du süße Todesstunde“.

Bachs Mühlhausener Orgel, und damit kehren wir zu dem eingangs Gesagten zurück, ist nicht schlechtthin eine „Barockorgel“ und ebensowenig eine norddeutsche Orgel. Ihr fehlen viele diesem Orgeltyp eigene Ausprägungen, etwa die verschiedenfachen Regalstimmen, deren klangliches Vorbild ja auch in Bachs Orchester nicht aufgenommen wird, die Vorliebe für die Kontrastierung von Eng- und Weitgedackten oder von Halb- und Vollgedackten innerhalb des Flötenchors, für die Gegensätzlichkeit von „stillen“ und „geräuschhaften“ Zungenwerken. Aber bei der starken Beeinflussung, die der werdende Bach vom norddeutschen Stilkreis her erfährt, ist es selbstverständlich, daß auch sein Orgelideal sich an dem der norddeutschen Organisten und Orgelbauer bildet. Durch Johann Friedrich Agricola kennen wir Äußerungen Bachs über ein besonders prächtiges norddeutsches Werk, die Orgel zu St. Catharinen in Hamburg, auf der er vor Reinken „sehr weitläufig“ improvisierte. Das Werk war in der Form, wie sie Bach kannte, 1670 von Johann Friedrich Besser nach dem Vorbild der großen Marien-Orgel zu Lübeck mit einem Großprinzipal und einem verstärkten Rohrwerkchor neu ausgerüstet worden; seine Disposition lautete nach Matthesons Aufzeichnung in der zweiten Auflage von Niedts Handleitung (1721, S. 176 f.):

#### Hauptwerk:

- |                      |                          |
|----------------------|--------------------------|
| 1. Großprinzipal 16' | 7. Oktave 4'             |
| 2. Quintadena 16'    | 8. Superoktave 2'        |
| 3. Bordun 16'        | 9. Rauschpfeife zweifach |
| 4. Prinzipal 8'      | 10. Mixtur zehnfach      |
| 5. Querflöte 8'      | 11. Trompete 16'         |
| 6. Spißflöte 8'      |                          |

## Rückpositiv:

- |                                 |                          |
|---------------------------------|--------------------------|
| 1. Prinzipal 8'                 | 8. Sifflet 1'            |
| 2. Quintadena 8'                | 9. Sesquialtera zweifach |
| 3. Gedackt 8'                   | 10. Scharf achtfach      |
| 4. Oktave 4'                    | 11. Regal 8'             |
| 5. Blockflöte 4'                | 12. Bärpfeife 8'         |
| 6. Hohlflöte 4'                 | 13. Schalmel 4'          |
| 7. Quintflöte 1 $\frac{1}{3}$ ' |                          |

## Oberwerk:

- |                            |                     |
|----------------------------|---------------------|
| 1. Prinzipal 8'            | 6. Waldflöte 2'     |
| 2. Hohlflöte 8'            | 7. Scharf sechsfach |
| 3. Flöte 4'                | 8. Trompete 8'      |
| 4. Nasat 2 $\frac{2}{3}$ ' | 9. Zink 8'          |
| 5. Gemshorn 2'             | 10. Trompete 4'     |

## Brustwerk:

- |                  |                      |
|------------------|----------------------|
| 1. Prinzipal 8'  | 5. Scharf siebenfach |
| 2. Oktave 4'     | 6. Dulzian 16'       |
| 3. Quintadena 4' | 7. Regal 8'          |
| 4. Waldflöte 2'  |                      |

## Pedal:

- |                          |                     |
|--------------------------|---------------------|
| 1. Großprinzipal 32'     | 11. Großposaune 32' |
| 2. Prinzipal 16'         | 12. Posaune 16'     |
| 3. Subbaß 16'            | 13. Dulzian 16'     |
| 4. Oktave 8'             | 14. Trompete 8'     |
| 5. Gedackt 8'            | 15. Krummhorn 8'    |
| 6. Oktave 4'             | 16. Schalmel 4'     |
| 7. Nachthorn 4'          | 17. Kornett 2'      |
| 8. Rauschpfeife zweifach |                     |
| 9. Mixtur fünffach       |                     |
| 10. Zimbel dreifach      |                     |

Was Bach an dieser pompösen Orgel begeisterte, war die Gravität der Prinzipale und die Klangpracht der Rohrwerke. Nach Agricolas Zeugnis (*Ablungs Musica mechanica I, S. 66*) ein großer Freund der Schnarrwerke, konnte er, wie Agricola (a. a. D., S. 187) schreibt, die Schönheit und Verschiedenheit des Klanges der Rohrwerke an diesem, wie er sagte, in allen Stücken vortrefflichen Werke nicht genug rühmen; er lobte (Agricola bei *Ablung, a. a. D., S. 288*) insbesondere auch die gute und durchaus vernehmliche Ansprache des Zweiunddreißigfußprinzipals und der Kontraposaune. Diese Kontraststimmen erschienen ihm demnach nicht als „Prahlsachte“, wie

Werkmeister solche Register wegen ihrer angeblichen geringen Klangqualität nennt, sondern als förderlich für die Gravität des Werkes.

Wenn nun endlich dem Mühlhaufener Werk die Disposition einer Orgel Gottfried Silbermanns gegenübergestellt wird, so wird das Orgelideal Bachs, das aus dem Werke von Divi Blasii mit genügender Deutlichkeit erkennbar ist, an einem solchen Gegenbeispiel noch klarer hervortreten und zugleich die landläufige Gleichsetzung von Silbermanns=Orgel und Bach=Orgel als unhaltbar erkannt werden. Zum Vergleich diene eine um fünf Stimmen kleinere, in der Zahl der Manualregister gleiche Orgel Silbermanns, die 1733 bis 1735 für St. Petri zu Freiberg erbaute:

#### Hauptwerk

- |   |                         |
|---|-------------------------|
| 1. Großprinzipal 16'                      | 8. Superoktave 2'       |
| 2. Prinzipal 8'                           | 9. Terz $1\frac{3}{5}'$ |
| 3. Viola da Gamba oder Spiel-<br>flöte 8' | 10. Mixtur vierfach     |
| 4. Rohrflöte 8'                           | 11. Zimbel dreifach     |
| 5. Oktave 4'                              | 12. Kornett fünffach    |
| 6. Spitzflöte 4'                          | 13. Fagott 16'          |
| 7. Quinte $2\frac{2}{3}'$                 | 14. Trompete 8'         |

#### Oberwerk:

- |                          |                            |
|--------------------------|----------------------------|
| 1. Quintadena 16'        | 8. Superoktave 2'          |
| 2. Prinzipal 8'          | 9. Sesquialtera            |
| 3. Quintadena 8'         | 10. Quinte $1\frac{1}{3}'$ |
| 4. Gedackt 8'            | 11. Siffelöte 1'           |
| 5. Oktave 4'             | 12. Mixtur dreifach        |
| 6. Flöte 4'              | 13. Vox humana 8'          |
| 7. Nasat $2\frac{2}{3}'$ |                            |

#### Pedal:

- |                       |                |
|-----------------------|----------------|
| 1. Groß=Untersatz 32' | 4. Posaune 16' |
| 2. Prinzipal 16'      | 5. Trompete 8' |
| 3. Oktave 8'          |                |

Ein derartiges Werk, das lehrt schon die Betrachtung seiner Disposition ohne genauere Kenntnis der Mensurations- und Intonationsverhältnisse, ist einem anderen Klangideal entsprossen, als es in Bachs Mühlhaufener Disposition zum Ausdruck kommt. Seine Manuale sind einander weitgehend angeglichen; die Prinzipalchöre werden zwar um eine Oktave verschoben, aber durch Unterlegung je eines Sechzehnfußregisters in entsprechender Weise grun-

diert und durch das Überwiegen der Achtfußstimmen auf die Aqualbasierung zurückgeführt. Seine Prinzipalchöre haben den Weitchor verdrängt und dessen Stimmen aus einer chörigen Pyramide gelöst, um sie zu Füll- und Begleitstimmen werden zu lassen. Sein Pedal ist Baßklavier, ohne hohe Stimmen für Cantus-firmus-Führungen zur Verfügung zu haben. Auf einer solchen Orgel hätte Bach seine Registrierkunst, die nach Forkels Zeugnis auf „Fremdartiges, Ungewöhnliches“ ausging, nur abgeglättet zur Erscheinung bringen können. Wenn die von Bach disponierte Orgel eine Verbindung von Spaltklang und Klangverschmelzung darstellt, wie sie dem Stil seiner Komposition entspricht, so tritt hier überwiegend die klangliche Verschmelzung als Klangsynthese in Erscheinung, trotz der Helligkeit des Klanges, die dem Werke im Vergleich zu späteren eigen ist. Eine solche Orgel ist nicht mehr von der Mannigfaltigkeit der Orchesterchöre her gestaltet, sondern auf dem Wege zu einer Unifizierung, Typisierung und Normalisierung, die nicht Zielpunkt, sondern Abgleiten bedeutet.

## **Bericht des Vorstandes über das 35. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft E. V. Leipzig**

Die „Deutsche Bach-Händel-Schütz-Feier 1935“ hat dem Gedenkjahr der 250. Wiederkehr des Geburtstages Johann Sebastian Bachs einen fest umrissenen Plan gegeben. An die Eröffnungsfeier, die am Geburtstage selbst im Bachhause in Eisenach stattfand, reihten sich ein-, zwei- und dreitägige Veranstaltungen in den Bachstädten Lüneburg, Ohrdruf, Arnstadt, Weimar, Mühlhausen, Köthen, Celle und Eisenach mit dem viertägigen Thüringischen Bachfeste an. Berlin und Potsdam hatten sich gleichfalls in den Rahmen eingefügt. Nebenher sind Aufführungen Bachscher Werke in größtem Umfange in den meisten anderen Städten aller deutschen Gaue erfolgt, soweit die Städte nur irgendwie Anspruch darauf erheben, als Pflegestätten der Musik zu gelten. Der Vorstand hat an den offiziellen Feiern, wie auch an der Gedenkfeier in Jena, persönlich teilgenommen, in einzelnen Fällen auch seine Verbundenheit und Anteilnahme in sonst geeigneter Form zum Ausdruck gebracht. In Arnstadt stellte die Gesellschaft Mittel zur Verfügung, damit Gedenktafeln an den Bachhäusern angebracht werden konnten; andere Bachstätten wurden gelegentlich der Bachfeiern festlich geschmückt.

Am Ende aller Veranstaltungen des Gedenkjahres stand das Reichs-Bach-Fest in Leipzig, das am Sonntag, den 16. Juni seinen Anfang nahm mit einer Aufführung der Matthäus-Passion in stilkgetreuer Besetzung, es wurde am 21. Juni mit dem 22. Deutschen Bachfest verbunden, das bis zum 24. Juni dauerte und mit einer

Aufführung der „Kunst der Fuge“ in der Thomaskirche zu Leipzig seinen Abschluß fand.

Die Beteiligung an diesem 22. Deutschen Bachfeste, wie am gesamten Reichs-Bach-Fest, war außerordentlich groß. Es hat die meisten Bachfreunde eineinhalb Wochen in Leipzig zusammengehalten. Die Teilnehmer werden Unvergessliches fürs Leben mit hinausgenommen haben. Wie das 21. Deutsche Bachfest in Bremen, so ist auch das zweiundzwanzigste den Großtaten im Rahmen der Deutschen Bachfeste beizuzählen. Denkwürdig wird es immer bleiben durch die Teilnahme des Führers und Deutschen Reichskanzlers Adolf Hitler an der ersten Veranstaltung dieses Festes, dem Orchesterkonzert im großen Saale des Gewandhauses am 21. Juni 1935.

Reich sind im 35. Vereinsjahr die Gaben geflossen. Altnikols „Befiehl du deine Wege“ wurde als erste vorgelegt. Als Sondergabe für das Erinnerungsjahr 1935 wurde Wilhelm Schäfers Bachrede vom Bremer Bachfest überreicht. Der 250. Geburtstag von Johann Sebastian Bach brachte den Mitgliedern den Klavierauszug zur „Matthäus-Passion“ in der Einrichtung von Max Schneider, der, wie die zahlreichen dankerfüllten Briefe zeigen, ihnen eine besonders willkommene und wertvolle Gabe bedeutet. Mit diesem Klavierauszug ist die Veröffentlichung des nach der autographen Partitur und erstmals auch unter Heranziehung der Stimmen durchgesehenen Aufführungsmaterials einhergegangen, was ein wichtiger Schritt vorwärts ist auf dem Wege der neuen Werkdurchsicht, eine der Aufgaben, die wir uns stellten. Als letzte Sondergabe folgte das Festbuch zum 22. Deutschen Bachfest, das zum umfänglichen Reichs-Bach-Festbuch ausgestaltet worden war.

Einem in Bremen gefaßten Beschlusse nachkommend waren mit den Verkaufsführungen für dieses Bach-Fest-Buch mehrere Verfasser betraut worden. Es zeigte sich nun, daß einzelne Teile dieser Einführungen in der Mitgliederversammlung von der Mehrzahl der anwesenden Mitglieder abgelehnt wurde, hierauf seien diejenigen Empfänger des Festbuches, die an dem Fest selbst nicht teilgenommen haben, ausdrücklich hingewiesen.

Die Mitgliederbewegung im 35. Vereinsjahre war rege: insgesamt sind 85 Mitglieder ausgeschieden; neu aufgenommen wurden 189, so daß also ein Zuwachs von 104 Mitgliedern zu verzeichnen ist.

Am Sonnabend des 22. Deutschen Bachfestes — 22. Juni 1935 — fand im Saale des Landeskonservatoriums zu Leipzig die satzungsgemäße Mitgliederversammlung statt. Sie war außerordentlich stark besucht. Zu Beginn ehrten die Anwesenden das Andenken unserer im verfloßenen Vereinsjahre verstorbenen Mitglieder. Es sind 12 Getreue, die wir durch den Tod verloren haben:

Organist M. Bartmuß=Dessau, Oberarzt Dr. M. Bockhorn=Altona, Gesangslehrerin Helene Brest=Berlin, Direktor Otto Gaebel=Niederschreiberhau, Prof. Dr. Paul Klengel=Leipzig, Rechtsanwalt Dr. Kulenkampff=Pauli=Bremen, Regierungsbaumeister G. Lubowski=Königsberg, Frä. Dr. Thea Müller=Marburg, Prof. Dr. Karl Nef=Basel, Dr. Paul Schmidt=Charlottenburg, Ephoralkirchenmusikdirektor Prof. Paul Stöbe=Zittau, der sich durch sein weitverbreitetes Bach-Chorbuch besonders um die Kenntnis des Bachschen Werkes in den Kreisen der kleineren Kirchenchöre verdient gemacht hat, und Fritz Vietor=Bremen.

Es folgten der Bericht über das zuendegehende Vereinsjahr und Ausführungen über die wirtschaftliche Lage der Neuen Bachgesellschaft, die kurz gefaßt werden konnten unter Hinweis auf die Drucklegung des Rechnungsabschlusses, der diesem Bericht angefügt ist.

Den Hauptpunkt der Tagesordnung bildete die neue Satzung. Auf der Mitgliederversammlung in Bremen wurde der Vorsitzende beauftragt eine neue Satzung auszuarbeiten und gleichzeitig ermächtigt, sie in Kraft zu setzen. Diesem Auftrage ist der Vorsitzende nachgekommen; er legte die Satzung aber zunächst der Mitgliederversammlung zur Beschlußfassung vor. Die Satzung fand deren volle Zustimmung. Nach Annahme durch die Versammlung wurde sie durch den Vorsitzenden in Kraft gesetzt. Ihr Wortlaut findet sich am Schlusse dieser Ausführungen.

Im Anschluß hieran hat der Vorsitzende zu seinem Vertreter Herrn Prof. DDr. Max Seiffert=Berlin, zum geschäftsführenden Vorstandsmitglied Herrn Dr. Hellmuth von Hase=Leipzig berufen. Weiter erfolgten die Berufungen in den Verwaltungsrat und Beirat, denen hiernach folgende Mitglieder angehören:

## Verwaltungsrat

- Prof. DDr. Karl Straube, Kantor zu St. Thomae=Leipzig  
 Prof. Dr. Georg Schumann=Berlin  
 Prof. Dr. Max Schneider=Halle a/S.  
 Prof. Dr. Arnold Schering=Berlin  
 Prof. Günther Ramin, Organist an St. Thomae=Leipzig  
 Prof. Dr. Fritz Stein, Direktor d. Akadem. Hochschule für Musik=Berlin

## Beirat

- Prof. Heinrich Boell=Köln/Rh.  
 Dr. h. c. Wilhelm Furtwängler, Kapellmeister=Berlin  
 Prof. Fritz Heitmann=Berlin  
 Domorganist Richard Liesche=Bremen  
 Oberlandeskirchenrat Dr. Christhard Mahrenholz=Hannover  
 Direktor i. R. Albert Odermann=Sosnowice  
 Frau Prof. Maria Philippi=Köln  
 Prof. Wolfgang Reimann=Berlin  
 Prof. Dr. Otto Richter, Kreuzkantor i. R.=Dresden  
 Prof. Dr. Ernst Schmidt, Universitäts-Musikdirektor i. R.=Erlangen  
 Prof. Otto Schröder=Halle  
 Prof. Dr. Albert Schweitzer=Lausanne  
 Prof. Alfred Sittard, Organist=Berlin  
 Prof. Dr. Carl Zhiel, Direktor d. Kirchenmusikschule=Regensburg  
 Prof. Kurt Thomas=Berlin  
 Prof. Georg Adolf Walter=Berlin

Nachdem die neue Satzung eingeführt und die Berufungen in die Organe der Gesellschaft bekanntgegeben waren, theilte Präsident D. Simons der Mitgliederversammlung mit, daß er sich mit Rücksicht auf seine angegriffene Gesundheit und sein hohes Alter veranlaßt sehe, nach fünfjähriger Amtsführung seine Tätigkeit als Vorsitzender der Neuen Bachgesellschaft niederzulegen. Doch hat sich Präsident Simons auf die aus der Versammlung an ihn gerichteten Bitten bereit erklärt, sein bisheriges Amt bis zur Berufung seines Nachfolgers weiter zu führen.

Bachhaus und Bachgruft sind die beiden Gedenkstätten, die wir betreuen und die in dem gleichen Maße stärker in das Bewußtsein des Volkes treten, in dem die Kenntnis von dem Schaffen und Wirken Johann Sebastian Bachs zunimmt. Gegen 13000 Besucher hat das Bachhaus im 35. Vereinsjahre gehabt. Von ihnen besichtigten es 9286 gegen Entrichtung eines Eintrittsgeldes, während den anderen — Unbemittelten und Armen, Kleinrentnern, Arbeitslosen und Kriegsverletzten — freier Eintritt gewährt wurde. Beachtlich war die Zahl der Mitglieder der NBG, die in diesem Jahre das Bachhaus aufgesucht haben, meist auf der Fahrt zum Reichs-Bach-Fest oder auf der Heimfahrt von demselben. Den Mitgliedern steht der Besuch des Bachhauses bei freiem Eintritt zu.

Das Bachhaus wird alljährlich auf seinen baulichen Zustand genau geprüft und durch notwendige Ausbesserungen in bestmöglichem Zustand erhalten. In diesem Jahre waren größere Instandsetzungsarbeiten nicht notwendig, wohl aber galt es, die Kosten für die vorjährigen Bauarbeiten abzutragen. Umfängliche Arbeiten erforderte das Verwaltungsgebäude; ihre Durchführung wird sich auf längere Zeit hinziehen.

Das Museum des Bachhauses hat in der Musikinstrumentensammlung geringe Erweiterung erfahren; der Zugang bestand mit einer unbedeutenden Ausnahme nur in Geschenkstücken. Größer war der Zuwachs an Bildern, der aus musizierenden Gestalten für den Instrumentensaal besteht, aus alten Stichen von Zeitgenossen und Bachstätten, hierunter vor allem die letzten Innenaufnahmen von der Leipziger Thomasschule. Beachtlich ist der Erwerb einer Briefsammlung mit 71 Autographen bedeutender Künstler des 19. Jahrhunderts, die sich mit der Errichtung des Eisenacher Bachdenkmals befaßt. Für die Bücherei wurden Gesangbücher und Choralbücher der Bachzeit und anderes mehr erworben.

Im „Zeitgenossen-Zimmer“ wurde die überlebensgroße Bach-Büste der Bildhauerin Emma Cotta aufgestellt, die diese dem Bachhaus als Geschenk übermachte.

## Jahresrechnung

### 35. Vereinsjahr der Neuen Bachgesellschaft

Einnahmen		Ausgaben	
Eingegangene Mitgliedsbeiträge . . . . .	14 988.78	Veröffentlichungen und Sondergaben . . . . .	8 606.35
Vereinnahmte Eintrittsgelder (Bachgruft) . . . . .	120.—	Unterhaltsbeitrag Bachhausverwaltung, Unterhalt, Schmückung der Bachgruft . . . . .	1 000.—
Vergütung für nicht beanspruchte Jahresveröffentlichungen . . . . .	340.—	21. Deutsches Bachfest (Programme, Drucksachen, Spesen) . . . . .	270.—
Zinsen . . . . .	10.45	22. Deutsches Bachfest (Kundschreiben, Spesen) . . . . .	444.05
		Stiftungen und Aufwendungen für Reichs-Bachfeiern 1935 . . . . .	73.41
		Reisespesen . . . . .	485.35
		Drucksachen . . . . .	98.71
		Porti für Vereinsgaben usw. . . . .	418.05
		Verwaltungsspesen . . . . .	2 379.09
		Mehreinnahme . . . . .	1 025.32
			658.90
	<u><u>RM 15 459.23</u></u>		<u><u>RM 15 459.23</u></u>

### Vermögensübersicht der Neuen Bachgesellschaft am Schlusse des 35. Vereinsjahrs

Credit		Debet	
Städtische Sparkasse, Einlageguthaben . . . . .	546,24	Vermögensbestand . . . . .	2 434.64
Konto Bachgruft . . . . .	10.—		
Reisebeihilfe . . . . .	62.—		
200 RM Anleihe-Ablösungsschuld von 8000 M Kriegsanleihe. Kurs 25. Mai 1935 . . . . .	1 157.50		
Banckonto: Allgemeine Deutsche Credit-Anstalt, Bestand am 10. Juli 1935 . . . . .	68.—		
Postcheckkonto Leipzig 57889 am 10. Juli 1935 . . . . .	100.99		
Barbestand am 10. Juli 1935 . . . . .	489.91		
	<u><u>RM 2 434.64</u></u>		<u><u>RM 2 434.64</u></u>
Julius-Smend-Stiftung . . . . .	139.69	Stiftungsvermögen . . . . .	5 037.49
Emilie-Odermann-Stiftung. . . . .	2 026.96		
Oscar-von-Hase-Stiftung . . . . .	1 379.15		
Buhle-Stiftung . . . . .	1 491.69		
	<u><u>RM 5 037.49</u></u>		<u><u>RM 5 037.49</u></u>

### Jahresrechnung Bachhaus und Bachmuseum in Eisenach im 35. Vereinsjahr der NBG

Einnahmen		Ausgaben	
Eintrittsgelder, Spenden		Unterhalt d. Gebäude (Reparatur, Versicherung usw.)	2 223.14
usw. . . . .	3 243.23	Bachmuseum, Instandhaltung: Instrumente, Mobilar, Anschaffungen . .	762.60
Unterhaltsbeitrag von NBG	1 000.—	Personal. . . . .	1 269.12
Miete (Rittergasse 4). . .	240.—	Verwaltungskosten . . .	595.31
Mehrausgabe . . . . .	366.94		
<i>RM</i> 4850.17		<i>RM</i> 4850.17	

### Gesamtübersicht

Kassebestand am Schluß des 34. Vereinsjahres . . . . .	2 302.40
Mehrausgabe im 35. Vereinsjahre. . . . .	366.94
Kassebestand am Schluß des 35. Vereinsjahres . . . . .	<i>RM</i> 1 935.46

# Satzung Der Neuen Bachgesellschaft

Eingetragener Verein

Sitz Leipzig

Genehmigt in der Mitgliederversammlung vom 22. Juni 1935 in Leipzig

## § 1. Sitz und Vereinsjahr

Die am 27. Januar 1900 nach Auflösung der alten Bachgesellschaft von deren Vorständen begründete „Neue Bachgesellschaft“ hat ihren Sitz in Leipzig. Sie hat durch Eintragung in das Vereinsregister des Amtsgerichtes zu Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

Das Vereinsjahr läuft vom 1. Juli bis 30. Juni.

## § 2. Zweck

Der Zweck der Neuen Bachgesellschaft ist, dem Werke des großen deutschen Tonmeisters Johann Sebastian Bach eine belebende Macht im deutschen Volke und in den ernster deutscher Musik zugängigen Ländern zu schaffen, insbesondere auch seine für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienste nutzbar zu machen.

## § 3. Mittel zum Gesellschaftszweck

Die Neue Bachgesellschaft sucht ihren Zweck zu erreichen durch Veranstaltung von wandernden Bachfesten, durch Veröffentlichungen, durch Erhaltung des Bachhauses in Eisenach und der Bachgruft in Leipzig.

## § 4. Bachfeste

Die Bachfeste sollen dazu dienen:

1. Die Bachschen Werke auf Grundlage der Urtexte in Deutschland und der gesamten Welt zu beleben, die großen Werke im Volke durch Aufführungen einzubürgern und solche Bachsche Werke, deren eigentümliche Schönheit weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist, ans Licht zu ziehen.

2. Schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Kürzungen, Ausarbeitungen, Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlich gewordener Instrumente zum Austrag zu bringen.
3. Mittel- und Sammelpunkt für alle Verehrer der Kunststrichtungen, die an Bach anknüpfen, zu bilden.

Die Bachfeste sollen in der Regel alle zwei Jahre stattfinden.

Es können bei den Bachfesten auch Werke von bedeutenden Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs oder von Vorgängern und Nachfolgern seines Kunstschaffens geboten werden. Die Aufführungen bei diesen Festen sind öffentlich. Die Mitglieder der Gesellschaft haben je nach Lage der Verhältnisse unentgeltlichen Zutritt zu diesen Veranstaltungen oder auch ermäßigte Eintrittspreise.

### § 5. Veröffentlichungen

Die Veröffentlichungen sollen umfassen:

1. Praktische Ausgaben von Bachschen Werken auf Grund der Ausgabe der alten Bachgesellschaft.
2. Solche Werke, die geschichtlich der Kunst Bachs nahestehen.
3. Aufklärende Schriften über Bachsche Werke, insbesondere ein jährlich erscheinendes Bach-Jahrbuch.

Diese Veröffentlichungen werden den Mitgliedern als unentgeltliche Vereinsgaben zugänglich gemacht.

### § 6. Bach-Museum

Die Neue Bachgesellschaft unterhält das von ihr erworbene Geburtshaus Johann Sebastian Bachs in Eisenach, das unveräußerlich ist, sowie das in diesem Hause eingerichtete Museum, und sammelt und bewahrt daselbst alles, was Johann Sebastian Bach und sein Lebenswerk angeht.

### § 7. Mitgliedschaft

Mitglied der Neuen Bachgesellschaft kann jede Person sowie jede Körperschaft gegen Entrichtung eines jährlichen Beitrages werden, der durch Beschluß des Vorstandes und Beirates festgesetzt wird. Der Beitrag beträgt zur Zeit 10.— Mark. Der Beitritt kann jederzeit erfolgen. Im Laufe eines Jahres eingetretene Mitglieder gelten als solche vom Beginn eines Vereinsjahres. Über die Aufnahme entscheidet der Vorsitzende. Die Empfangsbestätigung des Geschäftsführenden Vorstandsmitgliedes über den gezahlten Jahresbeitrag dient als Ausweis für die Mitgliedschaft. Der Austritt eines Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden und muß mindestens ein Vierteljahr vorher dem Geschäftsführenden Vorstandsmitglied angezeigt werden. Die Mitgliedschaft kann für erloschen erklärt werden, wenn zwei

Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind, unbeschadet der bestehenden Ansprüche der Gesellschaft. Der Vorsitzende kann das Ausscheiden eines Mitgliedes verfügen, wenn dasselbe sich einer unehrenhaften Handlung schuldig macht oder den Zielen der Gesellschaft grüßlich zuwiderhandelt oder den Frieden in der Gesellschaft gefährdet. Gegen die Verfügung des Vorsitzenden ist die Berufung an die Mitgliederversammlung zulässig.

#### § 8. Vorstand

Die Gesellschaft wird vom Vorsitzenden geleitet. Er führt die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der Gesellschaft. Im Falle seiner Verhinderung oder auf Grund eines besonderen Auftrages wird sein Amt vom stellvertretenden Vorsitzenden ausgeübt.

Zur Erledigung der laufenden Geschäfte besteht in Leipzig eine Geschäftsstelle. Zur Aufsicht über die Tätigkeit der Geschäftsstelle und zur Verwaltung des Gesellschaftsvermögens ist ein Geschäftsführendes Vorstandsmitglied mit dem Wohnsitz in Leipzig zu bestellen.

Der Vorsitzende, der stellvertretende Vorsitzende und das Geschäftsführende Vorstandsmitglied bilden den Vorstand, jedoch gilt als Vorstand im Sinne des § 26 des B.G.B. nur der Vorsitzende selbst, in seiner Verhinderung oder in seinem Auftrage der stellvertretende Vorsitzende oder das Geschäftsführende Vorstandsmitglied.

Der Vorsitzende wird jeweils von dem bisherigen Vorstand und dem Beirat (§ 10) in gemeinsamer Sitzung mit einfacher Stimmenmehrheit auf die Dauer von drei Jahren berufen.

Der Vorsitzende beruft jeweils den stellvertretenden Vorsitzenden und das Geschäftsführende Vorstandsmitglied.

#### § 9. Verwaltungsrat

Der Vorsitzende beruft zu seiner Entlastung einen aus sechs Mitgliedern bestehenden Verwaltungsrat. Diesem liegt insbesondere ob

- a) die Überwachung der Programme für die Bachfeste und sonstigen Veranstaltungen der Gesellschaft,
- b) die Auswahl und Überwachung der Veröffentlichungen,
- c) die Prüfung der Verwaltung des Bachhauses in Eisenach und der Bachgruft in Leipzig,
- d) Die Prüfung der Rechnungsführung.

Von den sechs Mitgliedern des Verwaltungsrates sollen zwei ihren Wohnsitz in Leipzig haben.

#### § 10. Beirat

Der Vorsitzende beruft ferner aus dem Kreise der Mitglieder einen Beirat von 12—24 Personen. Die Mitglieder des Verwaltungsrates gehören dem Beirat ohne weiteres an.

### § 11. Gemeinsame Sitzungen des Vorstandes und Beirates

Jährlich einmal findet eine vom Vorstand auszuschreibende gemeinsame Sitzung des Vorstandes und des Beirates statt. In dieser berichtet der Vorstand über das letzte Vereinsjahr; er legt Rechnung ab und stellt acht Tage vor der Sitzung eingebrachte Anträge zur Beratung. Die Sitzung findet ohne Rücksicht auf die Zahl der Anwesenden statt.

### § 12. Mitgliederversammlung

Bei jedem Bachfeste findet eine ordentliche Versammlung der Mitglieder statt. Die Zeit der Einberufung der Bachfeste und Mitgliederversammlungen bleibt dem Vorstand überlassen, doch sollen sie tunlichst aller zwei Jahre stattfinden. Auf Antrag von wenigstens 30 Mitgliedern hat der Vorstand auch außerordentliche Mitgliederversammlungen einzuberufen. Die Einberufung selbst erfolgt rechtswirksam durch eine mindestens vier Wochen vorher zu erlassende Anzeige im Reichsanzeiger unter Angabe der Tagesordnung. Spätestens eine Woche vor der ordentlichen Mitgliederversammlung ist den Mitgliedern der gedruckte Arbeitsbericht des Vorstandes sowie der Rechnungsabschluss über das vorangegangene Vereinsjahr zuzustellen.

Die Mitgliederversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Vorstandes geleitet. Über jede Mitgliederversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist. Ein Abdruck des Protokolls ist den Mitgliedern der Gesellschaft gelegentlich der Versendung der nächsten Veröffentlichungen zuzustellen.

### § 13. Satzungsänderungen

Zu Satzungsänderungen bedarf es eines Beschlusses des Vorstandes und Beirates, der nur in einer gemeinsamen Sitzung mit Zweidrittelmehrheit der Anwesenden gefaßt werden kann. Der Antrag muß vier Wochen vor der Sitzung gestellt werden. Nach Annahme bedarf es noch der mit einfacher Mehrheit zu beschließenden Gutheißung der Mitgliederversammlung.

### § 14. Auflösung

Zur Auflösung der Gesellschaft bedarf es eines Beschlusses des Vorstandes und Beirates, der nur in einer gemeinsamen Sitzung mit Dreiviertelmehrheit der anwesenden Mitglieder gefaßt werden kann. Der Antrag auf Auflösung muß vier Wochen vor der Sitzung gestellt werden. Bei Auflösung der Gesellschaft ist über eine Verwendung des Vermögens zu beschließen.

### § 15. Übergangsbestimmung

Der Vorsitzende ist ermächtigt, diejenigen Änderungen am Wortlaut der Satzung vorzunehmen, die die Registerbehörde etwa verlangen sollte.

1882

13. Aug. 1965

24.08.65 i.D.

MZ 8° 10x

SLUB DRESDEN



3 2257766