

1953 vergriffen

XX

# Bach-Jahrbuch

## 1954

Sächs.  
Landes-  
Bibl.

- 4. Okt. 1955



# BACH-JAHRBUCH

IM AUFTRAGE DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

ALFRED DÜRR UND WERNER NEUMANN

*41. Jahrgang 1954*



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT BERLIN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT  
VEREINSJAHR 54

Sächsische  
Landesbibliothek  
Dresden

55/968

Evangelische Verlagsanstalt GmbH, Berlin 1955  
Veröffentlicht unter der Lizenz Nr. 420 des Amtes für Literatur und  
Verlagswesen der Deutschen Demokratischen Republik . 205-171-55  
Satz und Druck: C. G. Röder, Leipzig III-18-2

hg

1955 ICA 988

## INHALT

	Seite
Theodor Biebrich † .....	5
<i>Winfried Schrammek</i> (Jena), Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Joh. Seb. Bach .....	7
<i>Walter Serauky</i> (Leipzig), Die „Johannes-Passion“ von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild .....	29
<i>Carl Dahlhaus</i> (Göttingen), Bemerkungen zu einigen Fugen des Wohltemperierten Klaviers .....	40
<i>Reinbold Jauernig</i> (Weimar), Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21) .....	46
<i>Hermann Keller</i> (Stuttgart), Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs ....	50
<i>Klaus Speer</i> (Columbia, Missouri), Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs .....	66
<i>Alfred Dürr</i> (Göttingen), Neues über die Möllersche Handschrift.....	75
<i>Rudolf Stephan</i> (Göttingen), Über das Ende der Generalbaßpraxis.....	80
<i>Christoph Schubart</i> (Weimar), Johann Sebastian Bachs Wohnung in Köthen .....	89
<i>Conrad Freyse</i> (Eisenach), Der Nachlaß des Bach-Generalogen Hugo Lämmerhirt .....	94





## THEODOR BIEBRICH

*geboren am 26. Oktober 1876 in Leipzig-Neureudnitz*

*gestorben am 4. Dezember 1954*

Mit Verlagsdirektor Theodor Biebrich ist der älteste Mitarbeiter in der Leitung der Neuen Bachgesellschaft heimgegangen. Im gleichen Jahr, in dem die Neue Bachgesellschaft gegründet wurde, trat Theodor Biebrich als Bibliograph (später als Werbeleiter, Verlagsprokurist und seit 1940 als Verlagsdirektor) bei Breitkopf und Härtel in Leipzig ein, nachdem er vorher als Buchhändler in Leipzig, Wien, Lübeck und Alexandrien tätig gewesen war und sich durch Studien bei Kretzschmar und Heuß auf das Amt eines Musikverlegers im besonderen gerüstet hatte. Seine organisatorischen Gaben und sein nie rastendes Streben, die ihm übertragenen Aufgaben lebendig und anregend durchzuführen, gaben dem Verlag Veranlassung, ihm die Geschäftsführung einer Reihe von musikalischen Gesellschaften anzuvertrauen: Genannt seien die Max-Reger-Gesellschaft, die Gluck-Gesellschaft, die Händel-Gesellschaft und die Deutsche Musikgesellschaft. Aber das Herz Theodor Biebrichs hing doch an der Neuen Bachgesellschaft, deren Weg er von Anfang an begleitet hat und deren Geschäftsführung von ihm in großer Treue wahrgenommen wurde. So hat er auch an der Wiederbelebung der NBG einen hervorragenden Anteil gehabt; ohne ihn und seinen selbstlosen Einsatz beim Neuaufbau der im Kriege zerstörten Leipziger Geschäftsstelle wäre sie schwerlich gelungen. Seine Verdienste als Geschäftsführer wurden 1951 dadurch anerkannt, daß er in den Verwaltungsrat der Gesellschaft berufen wurde und nun selbst aktiv über die Geschicke der Bachgesellschaft mitbestimmen konnte. Wir gedenken des Heimgegangenen in Dankbarkeit. Er ruhe in Frieden, und das ewige Licht leuchte ihm!

DER VORSTAND DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT

D. DR. CHRISTHARD MAHRENHOLZ

DR. H. C. GÜNTHER RAMIN





# Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriofonaten von Joh. Seb. Bach

Von Winfried Schrammek (Jena)

Die „Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal“ von Joh. Seb. Bach (BWV 525—530) bilden einen Zyklus, den man durch die Bestimmung für ein Tasteninstrument mit Pedal zu den Orgelwerken rechnen kann, den man aber auch (eben als Sonatenzyklus) für ein Gegenstück zu den Kammermusikzyklen Joh. Seb. Bachs halten kann.<sup>1</sup> Zählt man die „Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal“ zu den Orgelwerken Bachs (und damit zur Kirchenmusik im weiteren Sinne), dann nehmen sie unter den Präludien, Fugen, Fantasien, Tokkaten und Choralbearbeitungen durch ihre stilistische und formale Eigenart als Triosonaten eine Sonderstellung ein. Zählt man die „Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal“ zu den Kammermusikwerken Bachs, dann nehmen sie durch ihre konsequente dreisätzig Anlage und vor allem durch die Verwendung nur eines Tasteninstrumentes (wahrscheinlich sogar der Orgel) auch hier eine Sonderstellung ein. Aus dieser eigentümlichen Situation ergibt sich einerseits die Frage nach der Instrumentierung und andererseits die Frage nach den stilistischen und formalen Besonderheiten dieser Sonaten. Beide Fragen einer Lösung näher zu bringen, um dadurch die musikgeschichtliche Stellung der Sonaten klarer zu erkennen, soll das Ziel dieser Studie sein.<sup>2</sup>

## I

Im Jahre 1844 begann F. K. Griepenkerl die erste Gesamtausgabe der „Orgelwerke“ Joh. Seb. Bachs herauszugeben. Die „Sechs Sonaten für zwei Manuale und Pedal“ veröffentlichte er im ersten Band; in dem Vorwort heißt es: „Eigentlich sind die sechs Sonaten und die Passacaille für ein Clavichord mit zwei Manualen und dem Pedal geschrieben . . .“ Auf der nächsten Seite kann man jedoch lesen: „Sehr belehrend würde es sein, hätte der Komponist selbst die Register angegeben, mit denen diese

<sup>1</sup> Unter einem Zyklus versteht man hier eine Reihe von Musikwerken, die nach dem Willen des Komponisten in inhaltlicher und formaler Hinsicht zusammengehören. Dies trifft sowohl für die Sechs Sonaten für zwei Klaviere und Pedal als auch für die folgenden Bachschen Werke zu:

Sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo (BWV 1014—1019).

Sechs Saiten für Violoncello allein (BWV 1007—1012).

Drei Sonaten und drei Partiten für Violine allein (BWV 1001—1006).

Drei Sonaten für Viola di Gamba und obligates Cembalo (BWV 1027—1029).

Drei Sonaten für Querflöte und obligates Cembalo (BWV 1030—1032).

Ob dagegen die Brandenburgischen Konzerte noch als Zyklus in diesem Sinn anzusprechen sind, ist schwer zu entscheiden, da hier die (zwar immer in gewissen Grenzen vorhandenen) formalen Unterschiede zwischen den einzelnen Werken wesentlich stärker spürbar sind. Außerdem sind die einzelnen Konzerte sehr unterschiedlich instrumentiert und wohl erst nachträglich vom Komponisten auf äußere Anregungen hin zusammengestellt. — Vgl. die Ausführungen H. Besseler's zu den Bachschen Zyklen im Kritischen Bericht zur Neuausgabe der Brandenburgischen Konzerte (Neue Bachausgabe).

<sup>2</sup> Herrn Prof. Dr. H. Besseler bin ich für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für zahlreiche fördernde Hinweise und für die mir gewährte Einsichtnahme in die Manuskripte der in dieser Studie zitierten Abhandlungen zu Dank verpflichtet.

Trios auf der Orgel gespielt werden sollten.“<sup>1</sup> Diese Meinung wird in der gesamten nachfolgenden Bachliteratur aufrechterhalten: Alle Forscher, die sich mit diesem Opus befaßt haben<sup>2</sup>, sind sich einig, daß die „Sechs Sonaten“ zur Bachschen Orgelmusik gehören und daß sie auf der Orgel „von herrlicher Wirkung“ sind — aber genauso einig ist man sich in der Annahme, daß die Sonaten „eigentlich“ für Pedalklavier oder -cembalo „gedacht zu sein scheinen“.

Dieser offensichtliche Widerspruch, der nur aus einer falschen Auslegung der Quellen entstanden sein kann, stellt hier die Aufgabe, die frühesten Ausgaben und Erwähnungen der Sonaten (bis 1844) nach aufführungspraktischen Bemerkungen hin zu untersuchen. Vielleicht läßt sich dadurch die Frage „Pedalklavier oder Orgel?“, die auf die Frage „Kammermusik oder Kirchenmusik?“ hindeutet, klar beantworten.

Hauptquellen für die Sonaten sind das Autograph (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. Bach P 271*) und ein teilweises Autograph (*P 272*). Beide Handschriften sind ohne Haupttitel. Jede Sonate hat jedoch ihre eigene Überschrift: *J. J. Sonata (1, 2, usw.) à 2 Clav. e Pedal di J. S. Bach*. In dem Vorwort zu Band XV der Gesamtausgabe der Werke Bachs weist W. Rust nach, daß die erstgenannte Handschrift die weitaus wichtigere ist. Sie war das Handexemplar Joh. Seb. Bachs bis zu seinem Tode und ging dann in den Besitz Carl Philipp Emanuels über. Sehr wesentlich für die Aufführungspraxis der Sonaten ist die Tatsache, daß sie nur einen Teil dieser Handschrift bilden. Das Autograph ist nämlich ein unzerlegbarer Sammelband, in dem sich sonst nur Orgelwerke finden, die Bach in seinen letzten Lebensjahren zusammengestellt, überarbeitet oder überhaupt erst komponiert hat. Es sind dies die „Achtzehn Choräle“, deren letzter („Vor deinen Thron tret ich“) von Bach nicht mehr in der Reinschrift vollendet wurde, die „Kanonischen Veränderungen . . .“ und auf einem eingelegten Blatt ein Trio *à 2 Clav. e Pedale* über „Nun komm der Heiden Heiland“. Der Wortlaut des Titels für die kanonischen Veränderungen lautet: *Vom Himmel hoch, da komm ich her, per Canones. à 2 Clav: et Pedal. di J. S. Bach*. — Die Bezeichnung „für zwei Klaviere und Pedal“ ist identisch mit der Bezeichnung der sechs Sonaten. Daß die „kanonischen Veränderungen“ jedoch ganz zweifellos für die Orgel geschrieben sind, geht aus dem Titel des Erstdrucks von 1748 hervor: *Einige canonische Veränderungen, über das Weynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal . . .*<sup>3</sup> Auch die „Achtzehn Choräle“ sowie das einzelstehende Trio sind natürlich reine Orgelmusik. Einige Choralbearbeitungen sind überschrieben mit *In Organo pleno*, andere wiederum mit *a 2 Clav. e Ped.*

Es kann also folgender Schluß gezogen werden: Das Autograph *P 271*

<sup>1</sup> „Johann Sebastian Bach's Kompositionen für die Orgel“, Leipzig, C. F. Peters, Bd. 1, 1844, S. III/IV.

<sup>2</sup> Unter ihnen W. Rust (Vorwort zu Bd. 15 der BGA, Leipzig 1867, S. XIII), Ph. Spitta („Johann Sebastian Bach“, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 691f.), A. Schweitzer („J. S. Bach“, Leipzig 1908, S. 256ff.), G. Froscher („Geschichte des Orgelspiels“, Bd. 2, Berlin 1935, S. 899f.), H. Keller („Die Orgelwerke Bachs“, Leipzig 1948, S. 101ff.), N. Dufourcq („J. S. Bach, Le Maître de l'Orgue“, Paris 1948, S. 284f.), W. Schmieder (BWV Leipzig 1950, S. 410).

<sup>3</sup> Georg Kinsky: „Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs“, Wien 1937, S. 67ff.

enthält nur Bachsche Orgelmusik. Die Mehrzahl der Stücke ist mit *a 2 Clav. e Ped.* bezeichnet. Es handelt sich dabei entweder um Trios oder um Choralbearbeitungen mit koloriertem c. f. In beiden Fällen ist es Ziel, drei klanglich differenzierte Melodielinien auf zwei Manualen und Pedal einander gegenüberzustellen; entweder drei gleichberechtigte Einzelstimmen in den Trios oder einen abgesonderten c. f., die Mittelstimmen und das obligate Pedal in den Choralbearbeitungen. Stücke, die mit einem festlichen Einheitsklang dargestellt werden sollen, tragen die Bezeichnung *In Organo pleno*. Eine starke Stütze erhält dieses Ergebnis durch die Anführung des autographen Sammelbandes im *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 1790: *Sechs Trios mit 2 Clavieren und Pedal und ohngefehr 20 Vorspielen und ausgeführten Chorälen für die Orgel. Von der eigenen Hand des Verfassers.*<sup>1</sup> — Es wird kaum zu bezweifeln sein, daß unter den „ungefehr 20 Vorspielen und . . . Chorälen“ die „Achtzehn Choräle“ und die „Kanonischen Veränderungen“ gemeint sind.

Eine ähnliche Bezeichnungweise findet sich übrigens auch im Bachschen *Orgelbüchlein* aus dem Jahre 1717: Von 45 Orgelchorälen tragen 13 die Bemerkung *a 2 Clav. e Pedale*, die übrigen 32 sind unbezeichnet; der Hinweis „für Orgel“ kommt also im ganzen Band überhaupt nicht vor. Daß es sich aber trotzdem um ausgesprochene Orgelmusik handelt, stände selbst dann außer Frage, wenn der Haupttitel („*Orgelbüchlein*“) fehlen würde, wie es bei der Handschrift *P 271* leider der Fall ist.

In der *Clavierübung. Dritter Theil* von Joh. Seb. Bach (1739) kommt fünfmal die Bezeichnung in *Organo pleno* vor, siebenmal die Bezeichnung *a 2 Clav. e Pedale*. In beiden Fällen aber ist die Orgel gemeint, wie auch hier aus dem Haupttitel *Dritter Theil der Clavier Übung . . . vor die Orgel* klar hervorgeht. — Auch D. Buxtehude (1637–1707) und J. G. Walther (1684–1748) gebrauchen für ihre Orgelstücke mit koloriertem c. f. den Hinweis *a 2 Clav. e Ped.*, ohne dabei das Wort Orgel noch extra zu erwähnen.<sup>2</sup>

Es kann also festgestellt werden: Um und nach 1700 bezeichnet der Ausdruck *a 2 Clav. e Ped.* ausschließlich die Orgelspieltechnik mit zwei verschiedenen registrierten Manualen und dem obligaten Pedal, nie deutet er auf den Gebrauch des Pedalklaviers hin! In der Bachzeit existiert überhaupt keine eigene Literatur für Pedalklavier.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Neudruck BJ 1938ff., eingeleitet und herausgegeben von H. Miesner. — Zitat: BJ 1939, S. 90.

<sup>2</sup> Vgl. die zeitgenössischen Handschriften der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, *Mus. ms. 30280*, *Mus. ms. 30245*, *Mus. ms. 22541/1*.

<sup>3</sup> Ausnahmen könnte man lediglich in der *a*-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers I“ und in einigen Jugendwerken (z. B. Capriccio *E*-dur, Fugen in *A*-dur) von J. S. Bach sowie in den „Sonate d'intavolatura per l'Organo e il cembalo“ des Padre Martini sehen (Erstdruck: Amsterdam 1742, Neudruck: A. Farrenc: *Trésor des pianistes*“ Bd. IX, ca. 1870). Hier finden sich in den Schlußsteigerungen einzelner Sätze Orgelpunkte, die nur mit einem (angehängten?) Pedal wiedergegeben werden können. — Zur Orgelmusik gehören die genannten Stücke wegen ihrer klavieristischen Anlage nicht: größerer Tonumfang als die Orgel, lebhaftere Tanzsätze, „Alberti-Bässe“, Akkordzerlegungen usw. — Der Untertitel „Für Orgel oder Cembalo“ bei Martini erinnert an das 16. und 17. Jahrhundert, als Orgel- und Klaviermusik noch weitgehend identisch waren. — Selbst in Martinis zweitem Klavierwerk „Sonate per l'Organo e il Cembalo“, Bologna 1747 (Neudruck in Heft 5, Reihe I des Mitteldeutschen Musikarchivs, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1954) tritt dieser alte *ad libitum*-Titel noch auf, obwohl es sich hier längst um reine Klaviermusik handelt. — Herrn Dr. Hoffmann-Erbrecht danke ich in diesem Zusammenhang für die mir erteilten Auskünfte sowie für die mir gewährte Einsichtnahme in das Manuskript seines inzwischen erschienenen Buches „Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit“, Leipzig 1954.

Daß es aber Pedalclavichorde und Pedalcembali gab, ist eine geschichtliche Tatsache.<sup>1</sup> Jedoch dienten diese Instrumente nur gewissen praktischen Versuchen und Übungen, ohne je konzertfähig und literaturtragend zu werden. Unser heutiges Klavier erfüllt beide Ansprüche: sowohl den der Konzertliteratur als auch den eines Übungs- und Versuchsinstrumentes, z. B. beim Partiturspielen eines Orchesterwerkes.

Wie aus dem Nachlaßverzeichnis hervorgeht, besaß Bach „3 Clavire nebst Pedal“.<sup>2</sup> Forkel berichtet, daß Bach auf einem „mit Pedal versehenen Doppelflügel“ „Kunststücke machte“<sup>3</sup>: „Nicht minder groß war seine Fertigkeit, Partituren zu übersehen und ihren wesentlichen Inhalt beim ersten Anblick auf dem Clavier vorzutragen. Auch nebeneinander gelegte einzelne Stimmen übersah er so leicht, daß er sie sogleich abspielen konnte . . . ja er ging sogar bisweilen so weit, . . . zu 3 einzelnen Stimmen sogleich eine vierte zu extemporieren, also aus einem Trio ein Quartett zu machen.“ Dann aber heißt es: „Am liebsten spielte er auf dem Clavichord.“ Hinzuzufügen wäre, „wenn es sich um wirkliche Klavierliteratur handelte!“ — Warum sollte Bach nicht diesen oder jenen Satz aus den Orgelsonaten am Pedalklavier probiert haben, wenn er „nun gern hören wollte, wie es klinge“? Das heißt doch noch lange nicht, daß die Sonaten für Pedalcembali geschrieben sind!

Nach der Besprechung der autographen Bezeichnungsweise und ihrer Parallelen sollen noch einige weitere frühe Erwähnungen der Sonaten nach aufführungspraktischen Bemerkungen hin untersucht werden.

1754 erschien in L. Chr. Mizlers *Musicalischer Bibliothek*, Bd. IV, T. 1, der Nekrolog auf Joh. Seb. Bach von C. Ph. Em. Bach, Joh. Friedr. Agricola und Mizler selbst.<sup>4</sup> Bei der Aufzählung der Bachschen Kompositionen bedienen sich die Verfasser der Einteilung in gedruckte und ungedruckte Werke. Unter Nr. 6 der ungedruckten Werke steht: „Sechs Trio für die Orgel mit dem obligaten Pedale.“ — In den beiden folgenden Nummern sind gewiß in erster Linie die „Achtzehn Choräle“ und das „Orgelbüchlein“ gemeint: „7. Viele Vorspiele vor Chorale, für die Orgel. 8. Ein Buch voll kurtzer Vorspiele vor die meisten Kirchenlieder, für die Orgel.“ — (Die „Kanonischen Veränderungen . . .“ für Orgel sind unter Nr. 6 der gedruckten Werke verzeichnet.)

<sup>1</sup> Abbildungen und Beschreibungen bei Georg Kinsky: „Katalog des Musikhistorischen Museums Wilhelm Heyer“, Band 1, S. 45, 47, 104; „Pedalclavichords waren im 18. Jahrhundert vielfach im Gebrauch der Organisten anzutreffen.“ (S. 45.) — „Für derartige ‚Pedale‘, deren Spuren man noch an einzelnen Kielflügeln erkennen kann, war meist keine besondere Besaitung vorhanden, sondern die Pedaltasten waren durch hölzerne ‚Abstrakte‘ an die entsprechenden Manualtasten gekoppelt. Man bediente sich des Pedals, wenn beide Hände in der Diskantlage der Klaviatur beschäftigt waren, so daß also die Baßtöne mit Hilfe des Pedals hervorgebracht werden konnten.“ (S. 104.) — Zur Darstellung einer obligaten Baßstimme wie in den Orgelsonaten waren solche Pedale also höchst ungeeignet.

<sup>2</sup> In dem Schriftstück vom 11. November 1750 über die Verteilung des Bachschen Nachlasses an die Erben heißt es: „Und weil der jüngste Herr Sohn, Herr Johann Christian Bach 3. Clavire nebst Pedal von dem Defuncto seel. bey Lebzeiten erhalten und bei sich hat; solches auch um deßwillen nicht in die Specification gebracht worden, weil derselbe solche von dem Defuncto seel. geschenkt erhalten zu haben angeführt, und dieserwegen unterschiedene Zeugen angegeben . . .“ (Spitta II, S. 968). — Die Fußnote 3 bei Keller a. a. O. S. 101 ist also nicht ganz zutreffend: „Ein Testament hatte Bach nicht aufgesetzt“ (Spitta II, S. 761).

<sup>3</sup> Johann Nikolaus Forkel: „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“, Leipzig 1802 — Neudruck hrsg. von Josef Müller-Blattau, 4. Aufl. Kassel 1950 — Zitat S. 32f. des Neudrucks.

<sup>4</sup> Neudruck im BJ 1920, S. 11 ff., hrsg. von B. F. Richter — Zitat S. 21f.

Ähnlich ist die Einteilung der Bachschen Kompositionen in Gerbers *Hist.-biogr. Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790, Teil 1, Sp. 91). Unter Nr. 6 der ungedruckten Werke sind „Sechs Trios für Orgel“ angeführt. In Sp. 216 des *Neuen hist.-biogr. Lexikons der Tonkünstler* von Gerber (Bd. 1, Leipzig 1812) wird der musikalische Nachlaß des Bachschülers Joh. Chr. Kittel († 1809) angeführt. In ihm befinden sich sehr viele Bachsche „Orgelstücke“ (Autographe und Abschriften). Unter Nr. 48 wird „1 Trio in A, von Sebast. Bachs eigener Hand geschrieben“ genannt.<sup>1</sup> Unter Nr. 49 sind „III Sonaten f. 2 Klav. und Ped. 1 in Es, 1 in B und 1 in Dmoll“ verzeichnet. In der Angabe der Tonarten hat offenbar ein Irrtum gewaltet. (Eine Sonate in B-dur für 2 Klav. und Ped. von Bach ist nicht bekannt.) — Wenn die Tonarten bei Gerber *d*-moll, *e*-moll und *C*-dur lauten würden, dann könnte man annehmen, daß es sich um dieselben Handschriften handelt, die in der Musikbibliothek Peters unter der Signatur Ms. 1 verzeichnet sind: „Sonata ex C# (bzw. D $\flat$ ): a 2 Clavier et Pedal obligato“ und: „Sonate (für Orgel) in E-moll“. Alle drei Abschriften stammen aus dem „Kittelschen Kreise“.

Als Orgelwerke werden die Sonaten mehrfach erwähnt in dem „Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach“ von Max Schneider<sup>2</sup>:

a) Im Jahre 1799 bietet der Katalog der Musikalienhandlung des Johann Traeg zu Wien „6 Sonate a tre per L'organo à 2 Tastature col Pedale oblig.“ als Handschrift zum Verkauf an.

b) Um das Jahr 1813 werden bei Birchall in London „6 Organ trios“ gedruckt.

c) 1827 erscheint bei Naegeli, Zürich, eine „Praktische Orgelschule, enthaltend 6 Sonaten für 2 Manuale und obligates Pedal“.

Derselbe Titel wird in der *Biographie universelle des Musiciens* von F.-J. Fétis angeführt (Bd. 1, 2. Auflage, Paris 1883, S. 199). Es findet sich hier noch ein Zusatz, der (übersetzt) lautet: Dasselbe Werk wurde bei Haslinger in Wien unter dem Titel „Sechs Trios für die Orgel mit 2 Klav. und Pedal“ veröffentlicht. (Jahreszahl fehlt.)

Als letztes soll die Erwähnung der Sonaten in der Bachbiographie Forkels besprochen werden.<sup>3</sup>

Im Kapitel IX behandelt Forkel die Werke Bachs. Auch er unterscheidet noch (wie der Nekrolog und Gerber) „gestochene“ und „ungedruckte Werke Bachs“. Letztere teilt er in „Clavier und Orgel-Sachen . . . , in Compositionen für Bogeninstrumente und für den Gesang“ ein.

Die „Orgelsachen“ sind wiederum untergliedert:

1. Große Präludien und Fugen . . . Passacaglia . . .
2. Vorspiele über die Melodien verschiedener Choralgesänge . . .
3. Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal.

Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt,

<sup>1</sup> Ganz gewiß ist hier das „Trio super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ gemeint (BWV 664 oder 664a).

<sup>2</sup> BJ 1906, S. 84 ff. — Zitate S. 91, 93.

<sup>3</sup> A. 2. O., S. 65 ff. — „Orgelsachen“ S. 75 f.

welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden . . . Mehrere einzelne, die noch hier und da verbreitet sind, können ebenfalls schön genannt werden, ob sie gleich nicht an die erstgenannten reichen.“<sup>1</sup>

Forkel rechnet die sechs Sonaten also ganz entschieden zu den „Orgelsachen“, trotzdem liegt aber bei ihm der Beginn der Unklarheit: Die Bezeichnung „für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal“ ist von den Einzelüberschriften der Sonaten her abgeleitet und stellt einen nur mangelhaften Ersatz für den fehlenden Haupttitel dar.<sup>2</sup> Seine philologische Genauigkeit gestattete es ihm nicht, das Wort „Orgelsonaten“ oder die Bezeichnung „für die Orgel mit 2 Man. und Ped.“ zu gebrauchen, obwohl er über die Bedeutung der Bezeichnung „a 2 Clav. e Ped.“ Bescheid wußte; denn andernfalls hätte er ja die Sonaten zu den Klavierwerken zählen müssen. Die vorhin genannten späteren Bachforscher, an der Spitze Griepenkerl und Rust, gingen dann noch einen Schritt weiter: Sie veröffentlichten oder besprachen die Sonaten zwar innerhalb der Orgelwerke, behaupteten aber, indem sie die eben nicht ganz klare Ausdrucksweise Forkels mißverstanden, die Sonaten seien ursprünglich für Pedalclavichord oder Pedalcembalo gedacht. — Dabei stützten sie sich noch auf die vorhin (S. 10) zitierten Forkelschen Ausführungen über die Benutzung des Pedalfügels, übersahen aber, daß der Zusammenhang dort ein ganz anderer war.

Zusammenfassend kann nun gesagt werden:

Alle erreichbaren Ausgaben und Erwähnungen der Sonaten bis 1844 lassen zweifellos erkennen, daß diese sechs Werke — wie die einzelstehenden Trios und die Choralbearbeitungen im Triosatz — ausschließlich für die Orgel geschrieben sind und in dem genannten Zeitraum auch stets zur Orgelmusik gerechnet wurden. Es gibt keinen einzigen Anhaltspunkt, der die Annahme, die Sonaten seien Stücke für Pedalklavier, beweisen könnte. Eine derartige Literatur existiert in der Bachzeit überhaupt nicht. — Das Autograph, das die Sonaten enthält, ist ein Sammelband reifster Orgelwerke Bachs. Die Bezeichnung *a 2 Clav. e Ped.*, die sich in der Bachzeit nur auf die Orgelspieltechnik bezieht, wurde in späterer Zeit mißverstanden und als Hinweis für den Gebrauch eines Pedalklaviers oder als „Klavizimbel mit zwei Klavieren und Pedal“ schlechthin gedeutet. Beide Meinungen dürften sich als nicht richtig erwiesen haben.

Die Bezeichnung „Orgelsonaten“, die sich jenen Ansichten zum Trotz eingebürgert hat, ist also zutreffend. Noch exakter wäre allerdings der Ausdruck „Orgeltriosonaten“, weil er Auskunft über Instrument, Stil und Form dieser Werke gibt.

<sup>1</sup> Damit sind die einzelnen Triosätze Bachs gemeint (BWV 583–586).

<sup>2</sup> Forkel besaß das oben erwähnte teilweise Autograph aus dem Besitze Friedemanns (Deutsche Staatsbibl. Berlin).

## II

Alle sechs Orgeltriosonaten zeichnen sich durch eine strenge und polyphone Dreistimmigkeit aus. Generalbaßakkorde oder Füllstimmen sind nicht vorgesehen, auch nicht für die zweistimmigen Anfänge der Fugensätze bis zum Eintritt der dritten Stimme. (Ausnahmen bilden lediglich die Schlußakkorde der Sätze V/3 und VI/1 sowie einige akzentuierte Akkorde im Hauptthema des Satzes II/1 mit je vier Tönen.) Ein Unisono-Gang aller drei Stimmen kommt nirgends vor. Unisono zwischen zwei Stimmen (den beiden Oberstimmen) findet sich nur im ersten Satz der sechsten Sonate.

Jede Stimme ist in einem eigenen Notensystem notiert; die erste und zweite Stimme stehen im Violinschlüssel, die Baßstimme steht im Baßschlüssel.<sup>1</sup> Der Grund für diese (autographe) Schreibweise ist in der musikalischen Gleichberechtigung der beiden Oberstimmen zu suchen: Sie benutzen stets dasselbe Themenmaterial, durchmessen ungefähr den gleichen Tonraum (1. St. *fis-c'''*, 2. St. *c-b''*) und überschneiden sich daher oft. — Die Baßstimme ist durchweg in größeren Notenwerten als die Oberstimmen gehalten. Dadurch wird die Bedeutung der Baßstimme als Harmonieträger erhöht und außerdem eine gute Spielbarkeit im Pedal erzielt. Überschneidungen mit einer der beiden Oberstimmen kommen sehr selten vor, z. B. Son. VI/1, Takt 3 (Tonumfang der Baßstimme: *C-d'*). Erst in zweiter Linie und nicht in allen Sätzen nimmt der Baß an der thematischen Durchgestaltung teil, der Themenkopf wird dann im Verlaufe eines Satzes mehrmals (meistens in veränderter, „pedalgerechter“ Form<sup>2</sup>) angeführt; nie beginnt ein Satz mit dem Thema im Baß.

Jede Sonate setzt sich aus drei Sätzen in der Folge schnell—langsam—schnell zusammen. Eine Ausnahme bildet der 1. Satz der 4. Sonate: dem Allegro geht eine viertaktige Adagio-Einleitung voraus. — Die Ecksätze stehen in der jeweiligen Haupttonart, die Mittelsätze in der entsprechenden Parallel- oder Dominanttonart.

Die Einzelbesprechungen der Sonaten sind am besten mit der Sonate Nr. 4 in *e*-moll zu beginnen. Dieses Werk erscheint in seiner Gesamtanlage durchaus rückwärtsgerichtet: So erinnert die kurze imitatorische Adagio-Einleitung an die viersätzigige Kirchensonate vom Corelli-Typus. Die übrigen Teile richten sich nach rein kontrapunktischen Gestaltungsprinzipien unter stärkster Wahrung des Einheitsablaufes: Die Sätze 1 und 3 sind ausgesprochene Fugen mit mehreren Durchführungen, sie sind aus einem Guß gearbeitet und zeichnen sich durch je ein markantes Fugenthema mit beibehaltenem Kontrapunkt aus. Auch die Zwischenspiele halten am

<sup>1</sup> Im allgemeinen werden Orgelwerke in der folgenden Weise in drei Systemen notiert: Zwei Systeme im Violin- und Baßschlüssel für die Manuale, ein System im Baßschlüssel für das Pedal. — In der Bachzeit wird der Violinschlüssel meistens durch den *c*<sub>1</sub>-Schlüssel ersetzt (siehe die autographe Schreibweise der „Kanonischen Veränderungen“ für Orgel), wenn nicht überhaupt nur zwei Systeme mit Sopran- und Baßschlüssel benutzt werden.

<sup>2</sup> Näheres hierzu bei Keller, a. a. O., S. 105.

thematischen Material fest, entweder durch Verarbeitung des Themenkopfes (1. Satz) oder durch Fortführung des Kontrapunktes (3. Satz). Fungiert die Baßstimme des 1. Satzes nur als obligater Stützbaß, so beteiligt sich die des 3. Satzes auch an den Durchführungen des Themas. — Zur Veranschaulichung sei der 3. Satz in seinem Aufbau skizziert:

1. Durch- führung	}	Takt 1– 8 Thema
		9–16 Thema und Kontrapunkt
		16–20 Zwischenspiel in Triolen (Weiterentwicklung des Kontrapunktes)
		21–28 Thema im Baß, Kontrapunkt in der 2. Stimme
2. Durch- führung	}	28–35 Zwischenspiel in Triolen
		36–43 Thema in 2. Stimme, Kontrapunkt in 1. Stimme
		44–51 Thema in 1. Stimme, Kontrapunkt in 2. Stimme
		51–59 Zwischenspiel in Triolen
3. Durch- führung	}	60–67 Thema in 2. Stimme, Kontrapunkt in 1. Stimme
		68–75 Thema in 1. Stimme, Kontrapunkt in 2. Stimme
		75–79 Zwischenspiel in Triolen
		80–87 Thema im Baß, Kontrapunkt in 1. Stimme
		87–97 Schluß.

Der Mittelsatz in *b*-moll, „die Krone der Sonate“, setzt sich aus einer Reihung von Imitationen zusammen. Formbildende Kraft ist also auch hier die kontrapunktische Gestaltungsweise. Thema und Kontrapunkt werden im Verlauf des Stückes über einem obligaten Stützbaß entweder einzeln oder zusammen angeführt; das Thema bleibt unverändert, der Kontrapunkt wird frei weiterentwickelt und dann selbst als Imitationsthema benutzt. Es ergibt sich folgendes Bild:

Takt 1	Th.	<i>b</i>		
3	Th. u. Kp.	<i>b</i>		
5	Kp.	<i>b-fis</i>	22	Kp. <i>a-e</i>
7	Th. u. Kp.	<i>fis</i>	24	Th. u. Kp. <i>e</i>
9	Th. u. Kp. (Stimmtausch)	<i>fis</i>	26	Th. u. Kp. (Stimmtausch) <i>e</i>
11	Kp. in freier Weiterentwicklung	<i>fis-D</i>	28	Kp. in freier Weiterentwicklung <i>e-G</i>
14	Kp., Umkehrung von 11	<i>D-Cis</i>	31	Kp., Umkehrung von 28 <i>G-Fis</i>
18	Kp., wie 11	<i>Cis-A</i>	35	Kp., wie 28 <i>Fis-D</i>
			38	Sequenzen <i>G-Fis</i>
			40	Th. in Engführung <i>b</i>
			43	Th. u. Kp. <i>b</i>

Die einander entsprechenden Teile wurden in gleiche Höhe gesetzt. Dadurch tritt eine Zweiteiligkeit der Form zutage, sie ist jedoch nicht formbestimmend wie in der Sonate Nr. 1 in *Es*-dur; denn hier weisen alle drei Sätze klare Zweiteiligkeit auf. Am ausgeprägtesten tritt sie im 3. Satz zutage, dessen Ähnlichkeit mit einer Gigue unverkennbar ist. Dieser Satz ist überhaupt ein kontrapunktisches Meisterstück: Er besteht aus zwei



gleich langen Teilen von je 32 Takten. Der zweite Teil ist die Wiederholung des ersten, jedoch mit vertauschten und umgekehrten Oberstimmen. Takt 5 und Takt 32 + 5 = 37 bringen jeweils den Eintritt des Comes (der beibehaltene Kontrapunkt ist aus dem Themennachsatz abgeleitet):

Beispiel 1:

Sonate 1, Satz 3

Trotz dieser kontrapunktischen Verquickung (auch das Pedal übernimmt mehrfach den Themenkopf) zeichnet sich dieser Satz durch behende Leichtflüssigkeit, durch „Mozartsche Grazie“ aus. Nicht zuletzt mag das an der sehr einfachen harmonischen Konzeption liegen. Der erste Teil steht fest in *Es*-dur, moduliert jedoch in Takt 24 nach *B*-dur und schließt in dieser Tonart. Der zweite Teil beginnt in *B*, bringt aber schon in Takt 36 die Rückmodulation nach *Es*-dur. Diese Tonart wird zwar nicht mehr verlassen, jedoch durch die zeitweilige Einführung von *des* nach der subdominantisches Region hin ausgeweitet: *As-Des-b*.

In den ersten beiden Sätzen ist trotz der herrschenden Zweiteiligkeit das Streben nach einer abrundenden Reprisenbildung zu bemerken: Sie schließen mit Wendungen aus dem Anfangsteil, ohne daß diese Wendungen zu einem selbständigen Teil des Satzes werden. — Eine Skizze über den Aufbau des ersten Satzes soll das Gesagte verdeutlichen:

Der Satz ist zweiteilig:

	A		B
	ab Takt 1		ab Takt 22
Beide Teile gliedern sich in mehrere	a      b		a'   b'   a <sup>R</sup>
Abschnitte:	ab T. 1    11		22   36   51

In den Abschnitten a und a' und in der den zweiten Teil beschließenden verkürzten Reprise a<sup>R</sup> wird das Hauptthema ungekürzt und mit einem beibehaltenen Kontrapunkt fugenmäßig durchgeführt. Sogar die Baßstimme deutet das Thema an. Die Abschnitte b und b' verarbeiten nur den Themenkopf, zum Teil in Umkehrung. Jedoch wird ein neuer Kontrapunkt beigegeben, der ständig mit dem Themenkopf vertauscht wird. Die Abschnitte a, a', a<sup>R</sup> zeichnen sich durch eine festzuhende, klare und einfache Harmonisierung aus, im Gegensatz dazu stehen die Abschnitte b und b', die ständig modulieren und dadurch den Eindruck von Zwischensätzen erwecken. Der Durchführung des gesamten Themas entspricht die großflächige Harmonisierung, die kontrapunktischen Umspielungen des Themenkopfes und die häufigen Sequenzen bedingen dagegen eine vielfältigere, schnell wechselnde Harmonik. Modulationsplan:

a = Es-B-Es,      b = Es-F-g-B-c-F-B,      a' = B-Es-f,  
 b' = f-As-F-B-Es-f-B,      a<sup>R</sup> = Es

Modulationsmittel sind vor allem die Einführung der kleinen Septime in den Durdreiklang und der häufige Wechsel zwischen großer und kleiner Terz. Als Beispiel der Beginn der Modulationen im Abschnitt b:

Beispiel 2:

Sonate 1, Satz 1

13

Themenkopf  
 neuer Kontrapunkt

Es      C7      F      C7

F      D7      g

Auch in diesem Satz ist also der kontrapunktische Einschlag sehr stark; jedoch herrscht hier nicht (wie in den Ecksätzen der e-moll-Sonate) ausschließlich das Fugenprinzip vor. Nur drei Satzabschnitte halten daran fest, die beiden übrigen begnügen sich mit der kontrapunktischen Umspielung

und mit der Veränderung eines Thementeils bei erweiterter Harmonik. Damit ist aber etwas ganz Neues gegeben:

Durch die zwar kontrapunktische, doch nicht fugenmäßige Verarbeitung eines Thementeils unter Verwendung reicherer harmonischer Mittel entsteht eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Durchführungsteil der klassischen Sonate. — Es wird für derartige Stellen der Ausdruck „durchführungsartiger Charakter“ gebraucht.

Auch der Mittelsatz (Adagio *c*-moll) zeigt nach dem fugenmäßigen Beginn seiner beiden Teile die Aufgabe der starren Fugenform, hier jedoch zugunsten einer frei improvisatorischen Entwicklung aus dem Nachsatz des Themas heraus. Der Themenvordersatz wird von der Baßstimme aufgegriffen. Hier bildet er die starke Kraft, die den ganzen Satz trotz des freien Dahinfließens der Oberstimmen und trotz vieler Modulationen fest zusammenhält.

Wie im ersten Satz wird hier klar, daß die Aufgabe der strengen Themendurchführung sofort einen großen Reichtum in der Harmonisierung mit sich bringt.

Die Orgelsonate Nr. 2 in *c*-moll ist nach ganz anderen Gesichtspunkten gestaltet als die beiden eben besprochenen Werke: Die Ecksätze weisen hier jeweils zwei Themen auf, die Reprisen sind voll ausgebildet, die dadurch entstehenden Mittelteile der Sätze zeigen dramatischen, durchführungsartigen Charakter. — Die starke Gegensätzlichkeit zwischen den beiden Themen geht schon aus ihren ersten Takten hervor:

Beispiel 3 a:

Sonate 2, Satz 1

## Beispiel 3b:

## Sonate 2, Satz 3

Das folgende Schema läßt die Gliederung des ersten Satzes erkennen:

	Hth.	Sth.	Hth.	Sth.	Hth.	Sth. (D)	Hth. (R.)
Takt	1	8	17	22	31	38	71
Tonart	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>Es</i>	<i>fc</i>	<i>g</i>	<i>gc</i>	<i>c</i>

Haupt- und Seitenthema wechseln in regelmäßiger Folge einander ab. Die vierte (letzte) Anführung des Hauptthemas ist die notengetreue Wiederholung der erstmaligen Anführung. Die beiden mittleren Hauptthemenstellen stehen in *Es*-dur bzw. *g*-moll, dadurch wird der Modulationsplan des Satzes in klarer Weise festgelegt: *c*–*Es*–*g*–*c*.

Zwischen den vier Anführungen des Hauptthemas haben die drei Anführungen des Seitenthemas ihren Platz. Die dritte von ihnen ist jedoch nicht mehr streng an dieses gebunden, sondern entwickelt sich quasi improvisatorisch zu einer Art Durchführung: Aus dem Seitenthema stammt die durchlaufende Sechzehntelbewegung in den Oberstimmen, die durch Hauptthemeneinwürfe unterbrochen und dramatisch gestaltet wird. Der Baß hat über weite Strecken Orgelpunktfunktion. Diese „Durchführung“ ist 32 Takte lang, sie nimmt also über ein Drittel des ganzen Satzes ein.<sup>1</sup> (Siehe Beispiel 4, S. 19.)

Auch die Anlage des Schlußsatzes ist durch einen Mittelteil mit durchführungsartigem Charakter gekennzeichnet. Die fugenmäßige Durchführung des ersten Themas (Takt 1–58) wird am Schluß des Satzes wieder-

<sup>1</sup> Auch H. Keller hebt in seiner Besprechung der Sonaten (a. a. O., S. 102) diese Stelle hervor: „In der Mitte vermischen sich Haupt- und Seitensatz sowohl thematisch wie formal auf so mannigfache Weise, daß ihre Abgrenzung gar nicht immer leicht festzustellen ist; diese Teile nehmen schon eine Art Durchführungscharakter an.“

Beispiel 4:

Sonate 2, Satz 1

holt (Takt 130–172). Diese Reprise beginnt mit einer Engführung des Hauptthemas und ist daher um einige Takte kürzer als der erste Teil. Außerdem sind die Oberstimmen vertauscht. — Der Mittelteil setzt sich aus der fugierten Anführung des Seitenthemas, einer Überleitung zum Hauptthema, das sofort in Engführung eintritt, und einer nochmaligen Anführung des Seitenthemas mit der anschließenden Überleitung zusammen. Es ergibt sich folgendes Bild:

A	B					A' (= R)
Hth.	-Sth. - Überl. - Hth. (Engf.)	- Sth. - Überl. -	Hth. (Anfg. = Engf.)			
1-58	58-73	74-85	86-102	102-118	119-129	130-172
<i>c</i>	<i>c</i>	<i>B-Es</i>	<i>c-f</i>	<i>f</i>	<i>Es-As</i>	<i>c</i>

Der Hauptunterschied zwischen diesem Satz und dem ersten liegt in der größeren Ausbildung der Rahmenteile A und A'. Das Thema wird nicht nur angeführt, sondern verarbeitet. Sogar das Pedal hat Anteil an der thematischen Durchführung. Richtet sich der erste Satz in seinem Aufbau wesentlich nach der Vivaldischen Konzertform, so handelt es sich hier um eine Weiterentwicklung der Konzertform: Tutti- und Solostellen werden nicht mehr einfach aneinandergereiht, sondern sie werden zwar in der Zahl beschränkt, dafür aber in sich fugenmäßig durchgestaltet: Ein einziger, fest abgegrenzter musikalischer Gedanke (das erste Thema) bildet die Substanz von 58 Takten! Es entsteht also ein selbständiger Teil, der als Reprise am Schluß des Satzes nahezu notengetreu wiederholt wird. Der eingeschlossene Mittelteil bildet ebenfalls eine Einheit; diese Einheit wird nicht durch das neu hinzutretende zweite Thema gestört, sondern im

Gegenteil durch die Zweizahl der Themen und die dadurch hervorgerufene Spannung charakteristisch gestaltet. Der ganze Mittelteil steht also im starken Kontrast zu den gleichlautenden Rahmenteilern. Die Kontrastwirkung wird durch die Wahl der Tonarten (siehe obige Skizze) noch erhöht. Damit sind die wesentlichsten Merkmale der Orgeltriosonaten angedeutet. Bevor eine systematische Zusammenfassung gegeben wird, soll noch an Hand von Beispielen aus der 3., 5. und 6. Sonate das Gesagte veranschaulicht und untermauert werden.

Alle sechs Ecksätze dieser hier noch nicht besprochenen Sonaten sind dreiteilig, ihre Mittelteile fallen durch den durchführungsartigen Charakter auf, der aus der Spannung zwischen zwei kontrastierenden Themen, aus der kontrapunktischen und harmonischen Verarbeitung von Themen und Motivteilen erwächst. Schnelle Modulationen nach Tonarten, die nicht zum Modulationsplan der Konzertform gehören, wie häufige Anwendung des verminderten Dreiklangs und des verminderten Septimenakkordes helfen mit, die dramatische Spannung des Mittelteils zu erhöhen. Es entsteht ein starker Gegensatz zu den meist gleichlautenden Außenteilen, die in ihrer Anlage undramatisch, spannungslos bzw. spannungslösend sind und eine einfache harmonische Konzeption aufweisen.

Die dreiteilige Anlage der Ecksätze wird besonders deutlich in den ersten Sätzen der dritten und fünften und im dritten Satz der dritten Sonate. Das Autograph schreibt hier die Reprise nicht aus, sondern begnügt sich mit dem Hinweis: „da capo“. Dadurch wird die Nähe zur barocken da-capo-Arie spürbar; zweifelsohne beeinflusst die festgefügte da-capo-Dreiteiligkeit der Arie nicht nur den Aufbau großer Vokalsätze (z. B. zahlreiche freie Chorsätze in den Bachschen Kantaten, Eingangschor zur Johannes-Passion), sondern auch den Aufbau von reinen Instrumentalsätzen (z. B. die Finalsätze des 5. und 6. Brandenburgischen Konzerts, den 1. Satz des *E*-dur-Violinkonzerts). — Es soll also nicht behauptet werden, daß die dreiteilige Form, wie wir sie in den Ecksätzen der Orgeltriosonaten finden, etwas völlig Neues ist. Hier wie dort ist es jedoch Bachs Verdienst, die aus der Arie bekannte Dreiteiligkeit aufzugreifen und sie in Werken anderer Art zu verwerten. Somit schafft Bach aus der Tradition heraus Neuartiges.<sup>1</sup>

Ähnlich steht es mit der Dreisätzigkeit. Die meisten der Bachschen Klavier- und Orgelübertragungen von Konzerten Vivaldis und seiner Zeitgenossen sind bereits dreisätzig in der Satzfolge schnell—langsam—schnell. Als eines der ersten selbständigen Werke Bachs in dieser Form ist die *Toccatà C*-dur für Orgel (BWV 564) zu nennen. Reife Ausprägung erhält die Dreisatzfolge dann in den Brandenburgischen Konzerten oder in den drei Sonaten für Flöte und obligates Cembalo. — Wiederum hat Bach also ein (in diesem Fall sogar neues) Gliederungsprinzip aufgegriffen und in wesent-

<sup>1</sup> Zu fast wörtlich entsprechenden Ergebnissen kommt N. Dufourcq in seinem Buch „J. S. Bach, Le Maître de l'Orgue“ (Paris 1948), das erst nach Fertigstellung dieser Studie zu einem Vergleich eingesehen werden konnte: Es ist offensichtlich, „qu'il y a plus de stabilité encore dans une œuvre de plan ternaire en laquelle la conclusion répète toute ou partie de l'exposition“ (a. a. O., S. 285).

lichen Werken selbstschöpferisch verwertet. Daß es sich nicht nur um ein neues, sondern auch um ein zukunftsweisendes Prinzip handelt, lehrt ein Blick auf die dreisätzigen Klaviersonaten der Bachsöhne Friedemann und Carl Philipp Emanuel, die unmittelbar zu der klassischen Sonatenform hinführen.<sup>1</sup>

Noch weiter in die Zukunft weist der Gebrauch von zwei Themen innerhalb eines Satzes.<sup>2</sup> Zwar ist schon in vorbachschen Orchesterkonzerten ein gewisser Unterschied zwischen Tutti- und Solothematik zu erkennen, bedingt durch die virtuose Spielweise der Solisten im Gegensatz zum breiteren Strich der Ripienisten.<sup>3</sup> Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich die Anlage der Themen im ersten Satz der 6. Sonate erklären. Sehr zutreffend sagt hierzu Keller: „Im ersten Satz, der wie das Unisono eines Konzerts für Streichinstrumente beginnt, heben sich die drei homophonen Zwischensätzchen (Takt 37, 85 und 137) deutlich von den vier Hauptsätzen ab; ähnlich ist es mit den beiden Seitensätzen des dritten Satzes, die Takt 19 und 42 beginnen.“

Beispiel 5:

Sonate 6, Satz 1

The image shows a musical score for the first movement of the 6th Sonata. It is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections. The first section, labeled 'Hauptthema' (Main Theme), starts at measure 1 and ends at measure 36. The second section, labeled 'Seitenthema' (Side Theme), starts at measure 37 and ends at measure 42. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Die Themen der 5. Sonate in C-dur sind eigengesetzlicher und orgelmäßiger gestaltet. Das Hauptthema des ersten Satzes wird zu einem Kom-

<sup>1</sup> Dufourcq, a. a. O., S. 286: „Bach ne fait plus, ici, figure d'organisateur, mais de créateur.“ — „En ce sens, il ouvre la voie à tous ceux — à son fils Karl-Philipp-Emmanuel — qui vont donner d'ici quelques années à la sonate classique sa forme définitive.“

<sup>2</sup> Dufourcq, a. a. O., S. 286: „Mais le mouvement rapide, de préférence, ira puiser à deux sources. Il y aura le thème principal et le thème secondaire; le thème principal par quoi l'œuvre doit débiter et conclure; le thème secondaire qui donnera naissance aux divertissements. Ces deux idées apporteront à l'allegro une ampleur jusqu'alors inconnue.“

<sup>3</sup> Dufourcq, a. a. O., S. 286: „Il est vrai de dire que certains mouvements de concertos italiens étaient déjà construits sur deux thèmes, notamment chez Vivaldi.“ — An dieser Stelle danke ich auch Herrn Dr. Eller, Leipzig, für wertvolle Hinweise.

plex von 50 Takten ausgesponnen („Thematische Arbeit“). Ab Takt 51 tritt das zweite Thema auf. In seiner fugierten Anlage und in dem durchlaufenden Sechzehntelrhythmus steht es in starkem Gegensatz zum Hauptthema.

Beispiel 6:

Sonate 5, Satz 1

1

Hauptsatz

51

Seitenthema

Detailed description: This musical score is for the first movement of Sonata 5. It is written in 3/4 time. The first system, labeled '1', shows the 'Hauptsatz' (Main Theme) starting in the right hand with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment. The second system, labeled '51', shows the 'Seitenthema' (Side Theme) starting in the right hand with a more complex, fugue-like rhythmic pattern, while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

Ab Takt 66–68 werden beide Themen zusammen angeführt:

Beispiel 7:

Sonate 5, Satz 1

66

Seitenthema

Hauptthema

Detailed description: This musical score shows the combined presentation of the two themes from Example 6. It is labeled '66'. The first system shows the 'Seitenthema' in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system shows the 'Hauptthema' in the right hand, which begins with the same rhythmic pattern as in Example 6, while the left hand continues with the accompaniment. The two themes are presented together, illustrating their contrast in rhythm and texture.



Dadurch erhält der Mittelteil einen durchführungsartigen Charakter, der durch die notengetreue Anführung des Hauptmotivs aus Teil A in *F*-dur und *a*-moll noch gestärkt wird. Mit dem erneuten Erklingen des Seitenthemas und der folgenden Kopplung mit dem Hauptthema schließt Teil B. Es ergibt sich folgender Gesamtaufbau:

A	Hauptthema und dessen Verarbeitung ab Takt 1	C-dur
B	Seitenthema	51
	Seitenthema und Hauptthema	67
	Hauptthema	72
	Seitenthema	84
	Seitenthema und Hauptthema	100
A = R	Hauptthema und dessen Verarbeitung	105 C-dur

Der durchführungsartige Charakter des Mittelteils (B) wird nicht nur durch kontrapunktische Mittel, sondern auch durch harmonische Erweiterungen erzielt. Während Beginn und Reprise (die Teile A) fest in der Haupttonart *C*-dur verankert sind und alle Berührungen anderer Tonarten auf *C*-dur bezogen werden müssen, zeichnet sich der Mittelteil durch schnelles Modulieren aus, ohne daß eine notwendige Beziehung zum Gesamtmodulationsplan gegeben wäre:

Teil A	Takt 1–16	<i>C</i> -dur und Modulation nach <i>G</i> -dur
	17–31	<i>G</i> -dur und Modulation nach <i>C</i> -dur
	32–50	<i>C</i> -dur mit Betonung der Subdominante.

Als Gegensatz dazu die erste Hälfte von Teil B:

Takt 51	<i>C</i> -dur	Takt 62	<i>a</i> -moll
53	<i>G</i> -dur	64	<i>d</i> -moll
55	<i>C</i> -dur	70	<i>C</i> -dur
57	<i>d</i> -moll	71ff.	<i>F</i> -dur (Hauptthema)
59	<i>E</i> -dur (!)		

Ähnlich ist der Aufbau des dritten Satzes:

A	Hauptthema	Takt 1–29	<i>C</i> -dur
B(=D)	Seitenthema	29–59	<i>C</i> - <i>G</i> -dur
	Hauptthema	59–119	Zahlreiche Modulationen
	Seitenthema	119–149	<i>F</i> - <i>C</i> -dur
A' (=R)	Hauptthema	149–163	<i>C</i> -dur

Die zweite Hauptthemastelle ist ein Lehrstück für die Verarbeitung eines einzigen Themas innerhalb eines größeren Abschnittes. Die vielfältigsten satztechnischen Mittel werden angewandt: Engführung, Erweiterung, Veränderung des Themas, Anführung des Themenkopfes im Baß, Bereicherung der Harmonik usw. Die beiden Seitenthemaabschnitte führen auch das Hauptthema an (ab Takt 43 bzw. 133) und schließen mit der Verwendung des Hauptthemakopfes als *basso ostinato* (Takt 51–59 und 141–149). Wiederum wird also ein ausgesprochener Durchführungscharakter

ter erzielt, wiederum wächst der ganze Mittelteil zu einer Einheit zusammen, die in starkem Kontrast zu den Rahmenteilten steht. Durchführungartige Stellen mit thematischer Arbeit sind schon in den Köthener Konzerten Bachs – wie überhaupt in der deutschen Orchester-musik der Bachzeit (Chr. Graupner, G. H. Stölzel) – anzutreffen. Auf alle Fälle geht aber auch hier Bach entscheidend voran, besonders zwischen 1718 und 1720 beschäftigt er sich intensiv mit der Durchbildung und den Verarbeitungsmöglichkeiten eines „Charakterthemas“<sup>1</sup>. Ein Blick auf Beispiel 8 zeigt, wie Bach diese Technik bewußt anwendet und zu einer zukunftssträchtigen Vollkommenheit entwickelt.

Beispiel 8:

Sonate 6, Satz 1

Der Schluß dieses Mittelteils bringt durch die erweiterte Harmonik über dem Orgelpunkt *D* noch eine letzte dramatische Steigerung, die Spannung erreicht den Höhepunkt, um sich gleich darauf in der Reprise zu lösen. In ähnlicher Weise enden die Mittelteile der Sätze II/1 und III/3. – Als Beispiel für die harmonische Weitung im Innern des Mittelteils seien die Takte 85 ff. des ersten Satzes und 108 ff. des dritten Satzes der 3. Sonate angeführt. Der verminderte Dreiklang bzw. Septakkord wird gern als Mittel zur Erzielung einer spannungsvollen Dramatik angewandt. Die Mittelsätze sind einfacher, unkomplizierter gehalten, jedoch zeigen auch sie zumeist einen dreiteiligen Aufbau. Er ist ganz genau durchgeführt in den langsamen Sätzen der 5. und 6. Sonate. Die langsamen Sätze der 1.

<sup>1</sup> Vgl. H. Besseler: „Bach als Wegbereiter“ (AfMw. 1955) und „Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs“ (Festschrift für Max Schneider 1955).

und 3. Sonate deuten Dreiteiligkeit nur an: Der zweite Teil (nach dem Wiederholungszeichen) endet mit den Schlußtakten des ersten Teils. Der Mittelsatz der 4. Sonate wurde bereits erwähnt, der der 2. Sonate erweckt durch das freie Fließen der Oberstimmen nach Beendigung der Imitationen (ab Takt 16) einen improvisationsmäßigen Eindruck.

Die Mittelteile der dreiteiligen langsamen Sätze fallen nicht durch dramatische Verdichtung und durchführungsartigen Charakter auf: Nicht die kontrapunktische Verarbeitung, sondern die Reihung des gegebenen thematischen Materials tritt als gestaltendes Prinzip in Erscheinung. Als Beispiel sei der Mittelsatz der 5. Sonate angeführt, der sogar zwei Themen aufweist:

Beispiel 9:

Sonate 5, Satz 2

The image shows two systems of musical notation for an organ trio. The first system, labeled 'Hauptthema' and starting at measure 1, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system, labeled 'Seitenthema' and starting at measure 13, shows a more complex texture with multiple voices in the treble clef and a bass line. Both systems are in 6/8 time.

Der Satz gliedert sich wie folgt:

A	B		A'
Hauptthema	Seitenthema	Hauptthema	Hauptthema
(a-moll)	(a-C)	(C-dur)	(a-moll)
ab Takt 1	13	21	41

Es herrscht also ein episches Nacheinander der Themen ohne kontrapunktische Verkettung und spannungserzeugende harmonische Bereicherung. Dasselbe gilt auch für den zweiten Satz der 6. Sonate: Ein viertaktiges Thema wird in den Oberstimmen fugenmäßig durchgeführt, während diese dann frei fortfahren, nimmt das Pedal den Rhythmus des Themenkopfes auf (Takt 11). Es schließt sich ein Mittelteil an, er bringt

die fugenmäßige Durchführung eines neuen, zweitaktigen Themas. Wiederum führt der Baß zur freien Weiterentwicklung der Oberstimmen den Rhythmus des Hauptthemakopfes an (ab Takt 22). Der dritte Teil (ab Takt 26) ist die notengetreue Wiederholung des ersten, jedoch mit vertauschten Oberstimmen und statt von *e*-moll nach *H*-dur, von *a*-moll nach *e*-moll führend.

Die formalen Besonderheiten der Bachschen Orgeltriosonaten lassen sich nun wie folgt zusammenfassen:

1. Die durch Corelli ausgebildete Triosonatentechnik und die durch Vivaldi geschaffene dreisätzliche Konzertform werden verknüpft: Es entstehen dreistimmige polyphone Sonaten in der Dreisatzfolge schnell—langsam—schnell. Die drei Stimmen der Triosonate sind auf einem Instrument, der Orgel, zusammengefaßt.
2. Die Ecksätze der Orgelsonaten sind in der Mehrzahl dreiteilig: die Außenteile entsprechen einander und stehen in ihrer einfachen und wohlgeordneten Anlage (häufig mit thematischer Arbeit) in starkem Gegensatz zu den dramatischen Mittelteilen mit durchführungsartigem Charakter. Die Mittelteile sind in ihrem Aufbau sowohl durch die Mittelteile der *da-capo*-Arien beeinflußt als auch aus der Zusammenziehung der mittleren Tutti- und Solostellen der Konzertform zu einer Einheit entstanden zu denken. Der durchführungsartige Charakter entsteht vor allem aus der Spannung zwischen zwei kontrastierenden Themen, die in den meisten Ecksätzen klar hervortreten und im Mittelteil verarbeitet werden. Es ergibt sich im Mittelteil eine Erhöhung der kontrapunktischen Satzkunst und des harmonischen Reichtums.
3. Die Mittelsätze sind ausdrucksvolle Stücke im kunstvollen polyphonen Satz, jedoch ohne dramatische Verdichtung des Mittelteils. Sie stehen in starkem Kontrast zu den Ecksätzen.

Wie ist nun die eingangs gestellte Frage nach der musikgeschichtlichen Stellung der Orgeltriosonaten zu beantworten?

I. Bach benutzt in diesen Werken die Triospieltechnik der Orgel. Ungefähr seit 1500 ist die Verteilung von drei Stimmen, die klanglich differenziert werden sollen, auf zwei Manuale und Pedal der Orgel gebräuchlich.<sup>1</sup> Ein Jahrhundert später ist diese Spielweise aus der Organistenpraxis bereits nicht mehr wegzudenken.<sup>2</sup> Wiederum 100 Jahre später schreibt Bach seine Orgeltriosonaten sowie seine übrigen Orgeltrios und die Choralbearbeitungen im Triosatz. Bach stellt sich also voll und ganz in die Tradition. Durch seine überragenden kompositorischen Fähigkeiten schafft er sogar

<sup>1</sup> A. Schlick (1511 „Spiegel...“) legt großen Wert auf an- und abstellbare Register und gleichberechtigte Werkgruppen (Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal). — Damit sind vom Instrument her die Voraussetzungen für das gleichzeitige Spielen dreier verschieden registrierter Stimmen gegeben. — Zur selben Zeit entsteht in einzigartiger Wechselwirkung diese Literatur: Die Orgelwerke von Paul Hofhaimer (1459—1537), Hans Buchner (1483—1540), Fridolin Sicher (nach 1500) und deren Zeitgenossen, wie auch von Arnolt Schlick selbst, sind zum großen Teil für eine Orgel mit zwei Manualen und Pedal geschrieben. — H. Keller beginnt seine Auswahl von Triosätzen: „Schule des klassischen Triospiels“ (Kassel 1928) mit einem Trio von Schlick. In der Tat beginnen mit Schlick „vier Jahrhunderte deutscher Orgelkunst“.

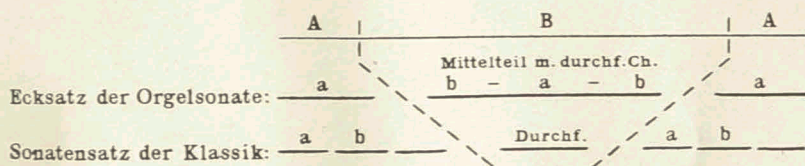
<sup>2</sup> Vgl. das Schlußwort der „Tablatura nova“ von Samuel Scheidt (1624) (DDT Bd. 1).

einen einzigartigen Höhepunkt dieser Tradition: nie vor ihm sind derartige schwierige, dabei aber kunst- und gehaltvolle Orgeltrios geschrieben worden.

II. Bach nimmt in seinen sechs Orgeltriosonaten wesentliche Merkmale der späteren klassischen Wiener Schule voraus: Dreisätzigkeit der Sonate, Dreiteiligkeit der Ecksätze, Zweithemigkeit, thematische Arbeit, durchführungsartigen Charakter.

Wichtige Unterschiede zur klassischen Sonate sind in der Anlage des zweiten Themas (in der Klassik auf der Dominante) und vor allem in der homophonen Grundkonzeption der klassischen Sonate zu finden.

Durch diese beiden Punkte ergeben sich andere Möglichkeiten der Themenverarbeitung und eine etwas andere formale Anlage, wie sie aus dem folgenden Schema deutlich werden soll:



Die Ähnlichkeit im Wesen beider Sonatentypen ist jedoch offensichtlich: Identität der Außenteile, Durchführung im Mittelteil.

Bach weist also — indem er auch hier (vor allem in der kontrapunktischen Schreibweise und im Anknüpfen an die barocke Triosonatenkunst) die Tradition wahr und bewußt hochhält — in diesen Sonaten weit in die Zukunft voraus.

III. Als letztes Verdienst Bachs in diesem Zusammenhang muß die geniale Vereinigung von Orgeltriospiel und Sonatensatz genannt werden. Bach erreicht die Form der Orgeltriosonate nicht im ersten Anlauf. Das Bestreben, die drei Melodieinstrumente der zeitgenössischen Triosonate auf ein Tasteninstrument zu vereinigen, macht sich schon in Bachs Köthener Zeit bemerkbar. Dort entstehen die Sonaten für Violine bzw. Flöte oder Tenorgambe und obligates Cembalo. Der Cembalopart ist zweistimmig gehalten: Er setzt sich aus der Baßstimme und einer Oberstimme zusammen, die andere Oberstimme — musikalisch vollkommen gleichberechtigt — übernimmt das Solo-Melodieinstrument.

Der nächste Schritt ist nun folgerichtig und einfach: Auch das Solo-Melodieinstrument verschwindet, dessen Oberstimme wird ebenfalls vom Tasteninstrument übernommen. Und dieses Tasteninstrument ist die Orgel mit ihrer jahrhundertealten Triospieltechnik.

Damit ist der Boden bereitet für die Klaviersonaten der Bachsöhne Friedemann und Carl Philipp Emanuel: Eine dreisätzige, bewußt durchgeformte Sonate für ein Tasteninstrument! — Gleichzeitig treten damit aber die Orgel-

sonaten aus der kirchlichen Kunst heraus, sie gehören nicht mehr zur kirchlichen Gebrauchsmusik wie die Choralbearbeitungen oder die Präludien und Fugen. Sie bilden eine eigenständige Orgelkunst mit kammermusikalischem Charakter, eine Kunst, die nicht mehr dienen will, sondern vom Hörer verlangt, daß er „von ihrer Schönheit nicht genug sage“.

Es ist gewiß von tiefer Bedeutung, daß gerade Mozart in seiner Wiener Zeit die Orgelsonaten Bachs studierte und sie bearbeitete. So wird die Brücke von Bach zur Klassik auch nach außen hin sichtbar geschlagen.

## Die „Johannes=Passion“ von Joh. Seb. Bach und ihr Vorbild

Von Walter Serauky (Leipzig)

Es darf seit geraumer Zeit als bekannt gelten, daß Joh. Seb. Bach, als er sich am Ende seiner Köthener Kapellmeisterzeit 1722 mit dem Abschluß seiner „Johannes=Passion“ beschäftigte, die „Johannes=Passion“ von Georg Friedrich Händel aus dem Jahre 1704 seiner besonderen Aufmerksamkeit würdigte. In jüngster Zeit gab Friedrich Smend<sup>1</sup> wichtige Aufschlüsse über gewisse innere Zusammenhänge zwischen Bachs und Händels „Johannes=Passion“. Schon die Tatsache, daß Bach bei der textlichen Grundlegung seiner „Johannes=Passion“ in besonderem Maße kritisch auswählend verfuhr, bedarf sorgsamer Beachtung. Denn offenbar hatte er die Wahl zwischen Christian Friedrich Hunolds (Menantes genannt) Passions-Oratorium „Der blutige und sterbende Jesus“ (1706) und der von ihm bevorzugten Passions-Dichtung „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ (1716) von Barthold Heinrich Brockes. Es bedarf hier nicht noch einmal einer Darlegung, wie es Bach schließlich verstand, durch Umformung der wesentlichen Bestandteile der „Brockes=Passion“ an Stelle des Oratoriums ein „kirchliches, gottesdienstliches Kunstwerk eigener Prägung“ zu setzen (Smend). Dem vorgenannten Bach-Forscher verdanken wir aber auch erste wichtige Aufschlüsse über gewisse Zusammenhänge zwischen Bachs und Händels „Johannes=Passion“. Neben einem nur in der „Johannes=Passion“ Händels zu findenden Choraltext, der sich anderweitig sonst nicht nachweisen läßt („Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“)<sup>2</sup>, entnahm Bach auch beachtliche Anregungen der Händelschen Behandlung der Evangelisten-Partie, indem gerade jene vier Textabschnitte, die bei Händel ausnahmsweise nicht im Sinne des Secco-Rezitativs gestaltet sind, sondern eine ariose Behandlung erfahren, auch in Bachs „Johannes=Passion“ ganz entsprechend aus der Evangelisten-Partie hervorstechen. Darüber hinaus gelang es Smend, sogar durch die Gegenüberstellung von Händels Accompagnato-Rezitativ „Es ist vollbracht“ mit Bachs Vertonung der gleichen Textpartie eine gewisse formale Verwandtschaft aufzuzeigen, mehr aber noch: das Grundverschiedene in der geistig-musikalischen Bewältigung dieses Vorwurfs durch Bach und Händel eindeutig herauszustellen. Es erhebt sich daher die Frage, ob sich nun, in Ergänzung Smends, noch konkretere musikalische Beziehungen zwischen beiden Werken nachweisen lassen.

Hier wäre zunächst das Problem zu erörtern, durch wen wohl Bach gerade auf dieses Frühwerk Händels aufmerksam gemacht wurde. Es scheint, daß in diesem Punkte der bekannte Musiktheoretiker Johann Mattheson eine gewisse Rolle spielte, zumal dieser im Jahre 1725 eine scharfe Kritik über Händels Jugendwerk im zweiten Bande seiner Zeitschrift *Critica musica*

<sup>1</sup> F. Smend, Bach in Köthen, Berlin (1952), S. 123 ff.

<sup>2</sup> F. Smend, a. a. O., S. 124 ff.

veröffentlichte. Wenn auch diese kritische Würdigung seitens Matthesons erst drei Jahre nach der Entstehung der Bachschen „Johannes-Passion“ erschien, so ist es doch sehr wohl möglich, daß Bach 1722 von Matthesons kritischer Einstellung zu Händels Jugendwerk gehört haben mag, ohne sich jedoch mit ihr befreunden zu können. Das Verhältnis Bachs zu Mattheson scheint überhaupt kühlerer Natur gewesen zu sein.<sup>1</sup> Schon die geistig-musikalischen Anschauungen Matthesons, wie sie in seinem *Forschenden Orchestre* (1721) sich ausprägen, werden kaum Bachs Beifall gefunden haben. Der hier von Mattheson entwickelte „philosophische Sensualismus“ zur Rechtfertigung der Autorität des Gehörs, insbesondere Gedankengänge über Themen wie „Sensus vindicae oder der vertheidigte Sinnenrang“ entsprachen keineswegs Bachs Wesensart. Denn für Bach „steht die Wertung der Musik als Dienerin zur Ehre Gottes und von da aus als Lehrerin des Menschen zum göttlichen Leben unerschüttert fest“.<sup>2</sup> Daß Matthesons Gedankengänge letztlich durch den englischen Philosophen John Locke und sein Hauptwerk *Essay concerning human understanding* (1690) inspiriert waren, erhöhte wohl für Bach unbewußt noch den Eindruck der Fremdartigkeit dieser dem Zeitgeist verbundenen Gedankenwelt.<sup>3</sup> Im übrigen ist es ungemein bezeichnend, daß einer der wenigen Bach-Schüler, von denen wir über ihr Verhältnis zu dem Meister nur geringfügige Einzelheiten besitzen, jener Ludwig Friedrich Hudemann war, dem Bach 1727 einen von ihm komponierten *Canon à 4* widmete.<sup>4</sup> Dieser Hudemann spielte seinerzeit in Hamburg als Doktor der Rechte und Advokat in Matthesons Umgebung eine nicht unbedeutende Rolle. In seiner Schrift *Der musicalische Patriot* (1728) rühmte Mattheson<sup>5</sup> an Hudemann, offenbar mit leichter Ironie, daß er nicht nur im allgemeinen ein musiktheoretisch versierter Mann sei, sondern auch in der musikalischen Ausführung nicht unerfahren, indem er die Feder bisweilen zur Komposition, die Finger zum Spielen und den Hals zum Singen gebrauchte. Hudemann war im Lager Matthesons somit hochgeschätzt, in Bachs Kreise hingegen nahezu unbekannt.

Wenn auch die hier nur angedeutete Frage nach dem Verhältnis Matthesons zu Bach noch weiterer Untersuchung bedarf, so ist es jedenfalls nicht von der Hand zu weisen, daß Mattheson, der Jugendfreund Händels, den Köthener Hofkapellmeister zur Beschäftigung mit Händels Jugendwerk ange-regt haben kann.

Händel eröffnet seine „Johannes-Passion“, die in ihrem Bibeltext auf das Johannes-Evangelium zurückgeht, in ihren Arien und ariosen Stücken aber von dem Hamburger Librettisten J. G. Postel stammt, mit einer *Sinfonia*, die er *Grave* überschreibt. Dieses verhältnismäßig kurze Stück — es umfaßt nur sechs Takte — erklingt in g-moll und fällt auf durch die

<sup>1</sup> W. Braun, J. Mattheson und die Aufklärung, Diss. Halle 1951, S. 15 ff. Diesem Autor verdanke ich schätzenswerte Hinweise auf das Verhältnis zwischen Mattheson und J. S. Bach.

<sup>2</sup> Ch. Mahrenholz, Gedenkrede, BJ 1951—1952, S. 5 ff., bes. S. 9.

<sup>3</sup> W. Krüger, J. S. Bach und der Zeitgeist, BJ 1951—1952, S. 86 ff., bes. S. 90.

<sup>4</sup> Ch. S. Terry, J. S. Bach, Leipzig (1929), S. 313.

<sup>5</sup> J. Mattheson, *Der musicalische Patriot* (1728), S. 349.



charaktervollen Intervalle seiner Violin- und Oboen-Partie (Takt 1, Takt 3/4), nicht minder durch den (latenten) Orgelpunkt der ersten zwei Takte:

Händel, *Johannes-Passion, Sinfonia*



Bach übernimmt für den Einleitungs-Chor seiner „Johannes-Passion“ nicht nur die Tonart *g*-moll, sondern vor allem auch die Technik des Orgelpunktes, die er nun aber für diesen Satz grandios ausweitet. Darüber hinaus werden die beiden fallenden Quartintervalle des ersten Taktes der *Sinfonia* Händels in gleichsam umgekehrter Projektion, d. h. im Sinne aufsteigender Quarten, für Bachs Fugenthema in diesem Einleitungs-Chor (Takt 33) zu charakteristischen Motiven, noch dazu mit denselben Intervalltönen wie bei Händel:

Bach, *Johannes-Passion, Coro (Nr. 1), Takt 33ff.*



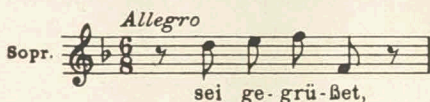
Doch auch die vorhaltigen Seufzer-Motive in Händels schlichter *Sinfonia* (Takt 3/4) begegnen, unter gewisser Stilisierung, erneut in Bachs Fuge, jetzt bei der Textpartie: „in allen Landen“ (Takt 44/46):

Bach, *Johannes-Passion, Coro (Nr. 1), Takt 44ff.*



Wieder ein anderes Bild ergibt ein Vergleich zwischen Händels Chor „Sei begrüßet“ (S. 4) und Bachs entsprechendem *Coro* (Nr. 34). Zwar sind hier zunächst die stilistischen Unterschiede keineswegs von der Hand zu weisen: Händels Chor zeigt eine durchaus homophon-akkordische Anlage, während der Bachsche Chorsatz polyphon durchwirkt ist. In der ironischen Persiflage geht Händel vielleicht sogar noch einen Schritt weiter als Bach, indem er auch die musikalische Deklamation in den Rahmen kecker Verhöhnung einbezieht, läßt er doch zuweilen deklamieren: „liebér Judén-könig“. Andererseits ergeben sich aber auch beachtliche Gemeinsamkeiten, sowohl in der Tonart (*B*-dur) wie im Rhythmus (Händel:  $\frac{6}{8}$ -Takt, Bach:  $\frac{6}{4}$ -Takt.) Noch auffallender ist die Verwandtschaft gewisser Taktmotive, wobei deutlich wird, daß Bach Händels schlichte Melodik durch melismatische bzw. rhythmische Umformung geschmeidiger zu gestalten weiß:

Händel, *Johannes-Passion*, Chor „Sei begrüßet“, Takt 6

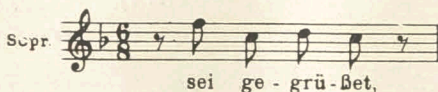


Bach, *Johannes-Passion*, Coro (Nr. 34), Takt 4ff.



Gleiches gilt von der folgenden Textpartie, bei der wiederum Bach das Händelsche Vorbild musikalisch übertrifft, wobei jedoch festzustellen ist, daß Händels Motiv das melodische Vorbild abgibt für sein „Halleluja“ im Schluß-Chor (Nr. 42) zum zweiten Teil seines „Messias“ (1741):

Händel, *Johannes-Passion*, Chor „Sei begrüßet“, Takt 11



Bach, *Johannes-Passion*, Coro (Nr. 34), Takt 7



Händel, *Messias*, Chor (Nr. 42), Takt 4



Bach muß Händels „Johannes-Passion“ sehr genau auch nach formal-technischen Gesichtspunkten durchmustert haben. Denn die Vernehmung Jesu durch Pilatus wird in seinem Werk, wie bekannt, aufgeteilt in Rezitativ- und Chor-Episoden, wobei das zweimalige Erscheinen der „Kreuzige“-Chöre von bezwingender Wirkung ist. Diese Gliederung aber hat zur Folge, daß der einzige Augenblick, in welchem Jesus bei jener Vernehmung durch Pilatus das Wort ergreift, in Bachs „Johannes-Passion“ gleichfalls dem Rezitativ überlassen bleibt. Händel jedoch nimmt diese Jesusworte zum Anlaß für die Baß-Arie: „Du hättest keine Macht über mir, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben.“ Händel durchbricht damit den architektonischen Rahmen des regelmäßigen Wechsels von Rezitativischem und Chorischem, der Ablösung von vokalem Solo und Tutti, eine Gestaltungsweise, die Bach, der auch dieses Stück kannte, offenbar befremdete, wes-

halb er von der Möglichkeit arioser Formung der Jesusworte an dieser Stelle bewußt keinen Gebrauch machte. Dabei ist nicht uninteressant, daß schon bei Händel die Jesus-Partie einem Baß anvertraut ist.

Daß Bach Händels Jesus-Arie kannte, bezeugt die bei beiden Meistern gleichartige musikalische Entwicklung der Textworte „wenn sie dir nicht wäre von oben herab“. Händel formt jene Worte im Sinne einer diatonisch aufsteigenden Skalenbewegung, wobei das „von oben herab“ einen melodischen Knick erhält, indem nunmehr eine absteigende Diatonik in Erscheinung tritt, die mitten in dem Worte „oben“ einsetzt. Bach folgt in seinem Rezitativ (Nr. 39) Händels Vorbild, läßt aber (Takt 12) die melodische Aufwärtsbewegung, die sich übrigens bei ihm schon zu Beginn der Jesusworte zeigt, bei dem Worte „oben“ noch voll ausschwingen und gibt erst das „herab“ interessanterweise in absteigenden Terzen:

Händel, *Johannes-Passion*, Arie „Du hättest keine Macht über mir“, Takt 10 ff.

Jesus  
(Basso)

Wenn sie dir nicht wä - re von o - ben her-ab,  
von o - ben her-ab ge - ge - ben,

Bach, *Johannes-Passion*, Rezitativ (Nr. 39), Takt 12 ff.

Jesus

wenn sie dir nicht wä - re von o - ben her-ab ge - ge - ben,

Nicht minder auffallende Gemeinsamkeiten und Unterschiede bietet die vergleichende Betrachtung des Chors „Weg, weg mit dem“ in der „Johannes-Passion“ beider Meister. Schon mehrfach hat man an Bachs Interpretation dieses Chortextes (Nr. 44) die häufige Verwendung von Terz-Motiven hervorgehoben, zumal in der Sopran-Partie (Takt 2), aber auch in den anderen Stimmen (Alt: Takt 2, Tenor: Takt 2 und 3, Baß: Takt 1 und 3/4). Während aber in Bachs Chor diese Terz-Verwendung, zumal im weiteren Verlauf, gleichsam „diffus“ begegnet, erweist sie sich zu Beginn jenes Händelschen Chors über den gleichen Textgedanken als das künstlerisch vorherrschende Motivmaterial, hier zweifellos in der Prägnanz des Ausdrucks von dramatisch hinreißender Wirkung. Nicht ohne Bedeutung aber scheint es, daß auch in der Orchesterbegleitung, vor allem in den Bässen, die Terz-Motivik den ersten Takten in beiden Fassungen das Gepräge gibt. Vor allem ist aber die eigentümliche Deklamation des Textes in der Formulierung: „Weg, weg mit dem, weg, weg“ in Bachs Chor offenbar von Händel inspiriert:





tonik einen Quarten-Raum durchmessend, findet sich bereits in Händels „Johannes-Passion“, worauf erstmals P. Robinson<sup>1</sup> aufmerksam machte, nämlich in Händels dreitaktigem Chor im Adagio-Tempo „Kreuzige, kreuzige“.

Die Übereinstimmungen liegen auf der Hand:

Chor Händel  
*Adagio*

Sopr.  
Alt  
Ten. I

kreuzige, kreuzige!

Ten. II  
Baß

Cont.

6 6 6b 6

Chor Bach

Sopr. kreuzige ihn

Alt weg mit dem, weg weg mit dem, weg, weg, kreuzige

Tenor dem, mit dem, weg, weg,

Baß dem, mit dem, weg, weg,

Bach verwendet in seinem eigentlichen „Kreuzige“-Chor (Nr. 36) allerdings noch neben dem eben zitierten Thema eine andere motivische Version des „Kreuzige“ (Takt 16), die mir, ihren Umrissen nach, gleichfalls von Händel angeregt scheint. Sie begegnet bei diesem jedoch an anderer

<sup>1</sup> P. Robinson, Handel's influence on Bach, Musical Times, Bd. 47, London 1906, S. 468/69. Robinson, der hier bereits Chöre der beiden Johannes-Passionen von Bach und Händel vergleicht, weist besonders auf die Zusammenhänge der Kreuzige-Chöre sowie auf die Parallelen zwischen Händels „Wir haben keinen König“ und Bachs „Wir haben ein Gesetz“ hin.

Stelle, nämlich wieder in dem bereits gewürdigten „Weg, weg“-Chor (Takt 4ff.):

Chor  
*Adagio* Händel

Sopr. 

Kreu-zi-ge, kreu-zi-ge ihn,


Chor Bach

Sopr. 

ge, kreu-zi-ge, kreu-zi-ge, kreu-zi-ge,


Es ist somit eine Beobachtung von besonderer Eigenart, daß auch zwischen nicht gleichnamigen Chortexten sich in den beiden Werken Händels und Bachs gewisse Übereinstimmungen entdecken lassen. Dies gilt vor allem von Händels Chor „Wir haben keinen König“, einem imitierend einsetzen- den Satz, der indessen im weiteren Verlauf eine polyphonisierende Struktur zeigt. Die melodische Substanz des einleitenden Themas, das zuletzt im Baß erklingt, ist durchaus verwandt derjenigen in Bachs Chor (Nr. 38) „Wir haben ein Gesetz“, einem viel strenger polyphon durchwirkten Satze. Während Händel die Imitation mit dem Sopran beginnt und im Baß endet, setzt in Bachs Chor der Baß mit dem Thema ein, und erst am Schluß der Imitationspartie vernehmen wir den Sopran:

Chor Händel

Baß 

Wir ha-ben kei-nen KÖ-nig denn

Chor Bach

Baß 

Wir ha-ben ein Ge-setz, und nach

Es ist bekannt, daß zwischen Bachs Chören „Wir haben ein Gesetz“ (Nr. 38) und „Läsest du diesen los“ (Nr. 42) Parodiebeziehung besteht, wogegen die entsprechenden Chöre Händels keinerlei besonders auffallende Zusammenhänge zeigen. Wohl aber scheint es vielleicht nicht zufällig, wenn das Tonrepetitionsmotiv zu Beginn von Händels Chor „Schreibe nicht: der Juden König“ in dem entsprechenden Chor Bachs (Nr. 50) wiederkehrt. Auch das kleine aus Dreiklangsbrechung entwickelte Motiv am Ende der Sopranmelodie von Händels Chor „Wir haben keinen König“ begegnet, worauf Robinson<sup>1</sup> bereits hinwies, wiederum in dem gleichnamigen Chor Bachs (Nr. 46), neuerlich in der Sopranmelodie.

<sup>1</sup> Robinson, a. a. O., S. 469.

Schließlich mag uns noch die verwandte Interpretation der Rezitativ-Episode: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet“ beschäftigen, bei Händel in der Form eines feierlichen Accompagnato-Rezitativs, in Bachs „Johannes-Passion“ als Rezitativ (Nr. 55) unter Voranstellung der Bezeichnung *Adagio*. Hier ist sowohl die harmonische als auch die melodische Ausgestaltung jener Textworte von gewisser Bedeutung. Händel kleidet den Textgedanken in *d*-moll ein, indem bei ihm unter dreitaktiger Orgelpunkt-wirkung Takt 1 und 3 diese Tonalität im begleitenden Streichorchester ausprägen, während der zweite Takt den Leitton *cis* im Nonenakkord der Dominante hervortreten läßt, wobei von Interesse ist, daß die Singstimme schon im ersten Takt diesen Leitton melodisch heraushebt. Die Singstimme endet ihren Gesang interessanterweise auf der Terz von *d*-moll (*f*). Bach übernimmt einzelnes von diesen Gestaltungsmomenten, formt aber das Ganze zielbewußter. Er basiert den Anfang des Textgedankens auf dem Dominant-Septakkord von *A*-dur, läßt in der Singstimme das *cis* sinn-gemäßer bei dem Worte „Kleider“ eintreten und bringt die Tonart *d*-moll erst am Schluß des Textgedankens, indem die Singstimme, ganz wie bei Händel, auf der Terz von *d*-moll die Melodie des Evangelisten anhalten läßt:

Händel, *Johannes-Passion*, Rezitativ „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet“

The score shows three staves: Evangelist (soprano), Viol. I. II Viola, and Bassi. The Evangelist part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The instrumental parts are in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are: Sie ha-ben mei-ne Klei-der un-ter sich ge-tei-let, with the text split across the staves. The bass line features a prominent organ point (pedal point) on the note D.

Bach, *Johannes-Passion*, Rezitativ (Nr. 55), Takt 2 ff.

The score shows two staves: Evangelist and Bass. The Evangelist part is in treble clef with a key signature of one flat and a tempo marking of *Adagio*. The Bass part is in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are: Sie ha-ben mei-ne Klei-der un-ter sich ge-tei-let, with the text split across the staves. The bass line features a prominent organ point (pedal point) on the note D.

Es ließe sich noch manche kleinere Beobachtung anfügen. So ist in Bachs Rezitativ (Nr. 64) die dreifache Tonrepetition (*Adagio*: „Sie werden sehen“)



von Händel angeregt, desgleichen im Anfang von Bachs Schlußchor (Nr. 67) das Anschlagen des oberen Nebentons (Takt 13).

Wir dürfen wohl annehmen, daß Händels „Johannes-Passion“ für Joh. Sebastian Bach zum hauptsächlichsten Vorbild wurde, als er sich vor dem Übergang nach Leipzig 1722 mit dem Gedanken einer Vertonung der „Johannes-Passion“ trug. Das ausschließliche Vorbild kann allerdings Händels Frühwerk von 1704 schon deshalb nicht genannt werden, weil Bach auch für Händels 1716 entstandene Passion nach der Dichtung des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes erhebliches Interesse zeigte. Es darf bereits als bekannt gelten<sup>1</sup>, daß der Meister sich dieses Händelsche Werk zur Hälfte abschrieb, in der nicht leichten Kopierarbeit durch seine Gattin Anna Magdalena vortrefflich unterstützt. Allerdings bedürfte es einer weiteren wissenschaftlichen Überprüfung, die hier nicht in Rede steht, die Zusammenhänge, die sich zwischen Händels Brockes-Passion und Bachs „Johannes-Passion“, mehr noch im Hinblick auf seine „Matthäus-Passion“, aufzeigen lassen, des Näheren zu würdigen. Wesentlicher aber scheint die Tatsache, daß Bach bei der Entstehung seiner „Johannes-Passion“ selbst die Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn Brockes benutzte. Wie Smend<sup>2</sup> schon richtig betonte, verhielt er sich diesem Text gegenüber „kritisch, auswählend, umformend“. Nicht nur machte er den Choral zu einem wesentlichen Teil seines Werkes, sondern — und das scheint mir entscheidend — er ersetzte die von Brockes in Reime gebrachte Dichtung der Passionsgeschichte durch das Bibelwort, das er vor allem dem Johannes-Evangelium entnahm. Bei dieser grundlegenden Umformung aber wurde ihm Händels „Johannes-Passion“ von 1704 das maßgebende Vorbild, nicht nur in textkritischer Hinsicht, sondern, wie wir nunmehr sahen, auch in markanten musikalischen Einzelheiten.<sup>3</sup>

Bach muß Händels Schaffen genauer gekannt haben. Wir wissen heute, daß er nicht nur Händels erste Oper „Almira“ (1704) zu schätzen wußte und Themen aus ihr in einzelnen seiner Kantaten verwertete, sondern daß er auch von Händels italienischer Solo-Kantate „Armida abbandonata“ (Nr. 13), einer künstlerischen Frucht der Italienfahrt, eine vollständige Abschrift herstellte. Immer aber scheinen es besonders Händels Frühwerke gewesen zu sein, für die Bach eine gewisse Vorliebe zeigte. Denn selbst Händels Vertonung des 109. Psalms, *Dixit Dominus*, 1707 in Rom beendet, war ihm genauer bekannt. So kann denn Bachs intensive Beschäftigung mit Händels „Johannes-Passion“ von 1704 keineswegs überraschend wirken.

<sup>1</sup> H. Leichtenritt, Händel, Stuttgart-Berlin 1924, S. 324.

<sup>2</sup> Smend, a. a. O., S. 123.

<sup>3</sup> Verfasser hofft, die Teilergebnisse, die er hier vorträgt, später in einen größeren Zusammenhang einordnen zu können.

## Bemerkungen zu einigen Fugen Des Wohltemperierten Klaviers

Von Carl Dahlhaus (Göttingen)

In Bachs Fugen ist weder die Harmonik nur unwillkürliches Ergebnis einer kontrapunktisch-thematischen Konstruktion noch die Stimmigkeit nur Ausarbeitung eines harmonischen Verlaufs. Und wenn wir von Bachs satztechnischer Universalität sprechen, meinen wir nicht nur den Abstand zwischen der Harmonik der „Chromatischen Phantasie“ oder der Orgelphantasie in *g*-moll und dem Kontrapunkt der „Kunst der Fuge“, sondern mehr noch das Zusammenwirken kontrapunktischen und harmonischen Denkens im einzelnen. René Leibowitz sprach von einem „dialektischen“ Verhältnis<sup>1</sup> und wies auf Zusammenhänge zwischen polyphoner Mannigfaltigkeit und harmonischem Reichtum sowie umgekehrt zwischen harmonischer Vielfalt und freier sich entwickelnder Stimmigkeit hin. Bei einer Durchführung seines Gedankens in einzelnen Analysen müßte man sich allerdings mancher Rekonstruktionen bedienen und z. B. einem Fugenausschnitt eine „normale“ Harmonisierung des Fugenthemas unterlegen, um sie mit der durch Bachs Gegenstimmen hervorgebrachten reicheren Harmonik zu vergleichen. Wir beschränken uns, um Fiktionen zu vermeiden, auf die Beobachtung harmonisch begründeter Veränderungen von Fugenthemen im „Wohltemperierten Klavier“.<sup>2</sup> Indem wir die Gründe für „Entstellungen“ der Themen suchen, möchten wir zeigen, welcher Anstrengung es bedurfte, die thematisch-kontrapunktische Konstruktion mit der harmonischen in jedem Augenblick zur Deckung zu bringen.<sup>3</sup> Als Spuren dieser Anstrengung lenken die „Entstellungen“ unseren Blick auf kompositionstechnische und formale Zusammenhänge, die uns im allgemeinen entgehen, weil wir am Vollkommenen selten die Schwierigkeiten bemerken, die auf seinem Wege lagen.

Die enge Verbindung der kontrapunktisch-thematischen Konstruktion mit der harmonischen erweist sich bereits an der thematisch-motivischen Aus-

<sup>1</sup> „La dialectique structurelle de l'œuvre de J.-S. Bach“ (In „L'évolution de la musique de Bach à Schönberg“, Paris 1951, S. 25–46).

<sup>2</sup> Wir schließen Varianten aus, die im Dux-Comes-Verhältnis begründet sind, Dur-Moll-Wechsel und Umkehrungen tonal einordnen oder Engführungen und doppelten Kontrapunkt ermöglichen.

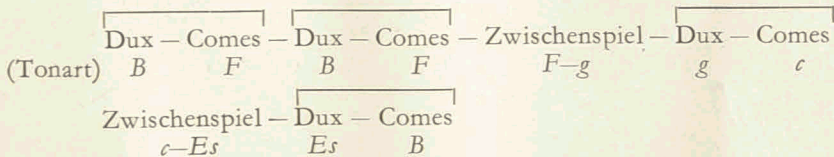
<sup>3</sup> Die Betrachtung von Fugen der Vorgänger und Zeitgenossen Bachs erweist das Zusammenwirken kontrapunktisch-thematischen und harmonischen Denkens als ein zentrales Problem der Fugenkomposition. Buxtehude bewahrt sich die Vielfalt der Möglichkeiten (Orgelwerke, ed. Walter Kraft, Wiesbaden 1952; eine *C*-dur-Fuge ist zweimal, S. 124 und S. 157, abgedruckt): Vgl. die vierfach verschiedene harmonische Auslegung des Themas der *g*-moll-Fuge (S. 78–81), die Themenabwandlung unter dem Einfluß der Modulation in der *e*-moll-Fuge (S. 28–30, Takt 28–34) und die Vertauschung großer und kleiner Sekunden oder Terzen in der nach Intervall-Verhältnissen (nicht funktionsharmonisch) konzipierten *g*-moll-Fuge (S. 39–40). In einzelnen Fugen trennen Buxtehude und Böhm die Bereiche: Mit dem Einsetzen freierer harmonischer Bewegung endet die Fugarbeit (Buxtehude, Fuge *C*-dur S. 118–20, Takt 55 ff.; Böhm, Fuge *d*-moll, Sämtliche Klavier- und Orgelwerke, ed. Gesa Wolgast, Wiesbaden 1952, S. 13–14, Takt 48 ff.). Bei Telemann dominiert das harmonische Denken: Er bildet die meisten seiner „20 kleinen Fugen“ (1731, ed. Walter Upmeyer, Nagels Musik-Archiv Nr. 13) aus Transpositionen vier- bis achttaktiger „Modelle“. Die Modelle bestehen aus einem längeren Thema und dessen gleichzeitig exponiertem Kontrapunkt (Nr. 1, 6, 8, 12) oder aus der Durchführung eines kürzeren Themas und einem Zwischenspiel (Nr. 2, 3, 4, 7, 9, 13, 19, 20). In der *a*-moll-Fuge Nr. 4 ist die Exposition eine Variante des Modells, das erst während der Transpositionen in seiner „ursprünglichen“ Fassung erscheint. In der einzigen streng gearbeiteten Fuge aus Gottlieb Muffats „Componimenti musicali“ (1739, ed. Guido Adler, DTO III 3, S. 46–47, *B*-dur) verursachen die Modulationen des Mittelteils (Takt 15–26) Störungen in der thematischen Konstruktion.

arbeitung von Modulationen: Bachs Verfahren, in modulierenden Zwischenspielen mit Teilen des Themas oder des Kontrapunktes zu arbeiten, zeugt nicht nur für seine Absicht, durch Entwicklung der ganzen Fuge aus dem anfangs exponierten Material deren Einheit zu wahren, sondern bedeutet zugleich auch, daß die kontrapunktisch-thematische Arbeit nicht abbricht, wo sich die Harmonik entfaltet. — In der dreistimmigen *B*-dur-Fuge (I)

*Beispiel 1:*



ist sogar die Grenze zwischen Themendurchführung und thematisch-motivischer Ausarbeitung der Zwischenspiele ungewiß. Acht Themeneinsätze sind nach einem regelmäßigen thematisch-tonartlichen Schema geordnet:



Beide Zwischenspiele (Takt 17–22 und Takt 30–37) enthalten eine tonartlich geschlossene harmonische Sequenz mit einer Umkehrung des ersten und einer Variante des letzten Thementaktes als Motivmaterial (Takt 19–22 in *g*-moll, Takt 30–35 in *c*-moll). Die Modulation bewirkt Bach im ersten Zwischenspiel durch eine Rückung der beiden letzten Expositionstakte von *F*-dur (Takt 15–17) nach *g*-moll (Takt 17–19), im zweiten durch einen fragmentarischen Themeneinsatz (Takt 35–37):

*Beispiel 2:*



Die Veränderung des Themas (Teiltransposition in die Unterterz) und die modulatorische Funktion des Fragments treffen mit formaler Unregelmäßigkeit des Themeneinsatzes (seiner „Überzähligkeit“ im Dux-Comes-Schema) zusammen. Der Einsatz bildet demnach weniger den Beginn einer Durchführung als vielmehr eine thematische Vorbereitung (ein Gegenstück zu der thematischen Fortsetzung Takt 17–19).

## In der dreistimmigen G-dur-Fuge (I)

## Beispiel 3:



trifft das Verfahren der Teiltransposition einen wesentlichen Einsatz des Themas (Takt 79–82):

## Beispiel 4:



Der Schlußteil der Fuge (Takt 69–86) enthält nur Umkehrungen des Themas außer dem zitierten Einsatz, auf den somit der Akzent der Reprise fällt. Die Teiltransposition (verbunden mit einem Übergang des Themas von der Mittel- zur Oberstimme) ist als dominantische Wendung, die eine subdominante Tendenz des Fugenschlusses ausgleicht, harmonisch-formal begründet.

Im Schlußteil der dreistimmigen *dis*-moll-Fuge (I)

## Beispiel 5:



führt Bach das augmentierte Thema (mit Engführungen in den ursprünglichen Notenwerten) durch die Tonarten *gis*-moll (Unterstimme Takt 62), *Fis*-dur (Mittelstimme Takt 67) und *dis*-moll (Oberstimme Takt 77):

## Beispiel 6:

62 63 64 65 66

67 68 69 70

Der zweite Einsatz folgt dem ersten unmittelbar; den dritten Einsatz bereitet eine Modulation vor, die von einer Variante des Themas getragen wird (Takt 72–75). Als Fortsetzung der Augmentation in der Mittelstimme entspricht die Variante der Fortsetzung in der Unterstimme Takt 67–69. Mechanische Analogie würde nach *E*-dur führen:

Beispiel 7:

— die Comes-Fassung des Themas nach *Fis*-dur:

Beispiel 8:

Die von Bach gewählte Wendung nach *gis*-moll bestätigt und entfaltet den Trugschluß Takt 71–72 (*H*-dur: V–VI = *gis*-moll: I) als Modulation von *H*-dur nach *gis*-moll, das als Subdominant-Tonart die Rückkehr zur Haupttonart *dis*-moll einleitet. Die Variante ist demnach als Themeneinsatz (analog zu Takt 67–69) in der regelmäßigen thematischen Konstruktion begründet, während die melodische Fassung durch den harmonischen Verlauf bestimmt wird.

Der Mittelteil der dreistimmigen *d*-moll-Fuge (I)

Beispiel 9:

beginnt und schließt mit äußerlich analogen Engführungen des Themas (Takt 13–15 und Takt 21–23):

Beispiel 10:

Die harmonisch-formale Funktion, den Modulationsgang des Mittelteils einzuleiten, veranlaßt in der ersten Engführung eine Änderung des Themas (Takt 15–16: *a-c-b* statt *g-b-a*); die zweite Engführung vollzieht (mit unversehrtem Thema) die Rückwendung nach *d*-moll.

Der Mittelteil der vierstimmigen *As*-dur-Fuge (I)

Beispiel 11:

enthält (Takt 10–21) drei analoge, „eigentlich“ viertaktige Abschnitte mit dem Thema (Dux) als Vordersatz und einer harmonischen Sequenz (I–IV–VII–III–VI–II–V–I) als Fortspinnung. Bach vermeidet den Schematismus gleichmäßiger Taktgliederung und Wiederholung durch drei Modifikationen: 1. Takt 10–13 folgt dem Thema in *As*-dur eine Sequenz mit *c*-moll-Stufengang des Basses, die aber durch die Gegenstimmen als Modulation von *As*-dur nach *f*-moll ausgelegt wird. 2. Zwischen dem zweiten (*f*-moll, Takt 13–16) und dem dritten Abschnitt (*b*-moll, Takt 17–21) vermittelt ein modulierender Takt. 3. Zwischen Vordersatz und Fortspinnung des dritten Abschnitts ist ein zweiter Themeneinsatz eingefügt (Takt 18 bis 19):

Beispiel 12:

Statt des Comes (den man nach dem Dux des Vordersatzes erwartet)

Beispiel 13:

wählt Bach eine Fassung des Themas, die zwischen dem Comes und dem verzögerten Sequenzbeginn (Takt 19: *b''-f''-ges''-es''*) vermittelt. In der vierstimmigen *c*-moll-Fuge (II)

Beispiel 14:

ist der Mittelteil nicht durch Tonartwechsel, sondern durch Augmentation des Themas ausgezeichnet. Um die Einführung des augmentierten Themas in der Haupttonart (Takt 14) harmonisch abzuheben, wenden sich die beiden letzten Themeneinsätze der zweiten Durchführung (Takt 8–13) zur Subdominante und Moll-Dominante (Takt 11–13):

Beispiel 15:



Da er den harmonischen Gang stören würde, fehlt der erste Ton des Tenoreinsatzes.<sup>1</sup> *Im T. II ist er vorhanden!*

Wenn wir versuchen, vom „Zusammenwirken“ melodischen (kontrapunktisch-thematischen) und harmonischen Denkens nicht nur durch Analysen besonderer Fälle eine Vorstellung zu geben, sondern den Sachverhalt auch theoretisch und historisch zu begreifen, geraten wir in eigentümliche Schwierigkeiten: Man kann die beiden Prinzipien theoretisch auseinanderreißen, dem melodischen Prinzip einen Idealtypus „bewegter, gespannter Linearität“, dem harmonischen Prinzip einen Idealtypus „ruhender, ausgewogener Klanglichkeit“ zuordnen und die historischen Erscheinungen nach den Anteilen und Funktionen des einen und des anderen bestimmen. (Die Harmonik übt z. B. nach dem Maß ihres Anteils eine regulierende, fundierende oder determinierende Funktion aus.) Man könnte aber auch theoretisch die wesentlichen Momente der harmonischen und melodischen Erscheinungen im Begriff des Tonsystems (als der Gesamtheit aller Tonbeziehungen innerhalb eines Tonvorrats) zusammenfassen und Melodik wie Harmonik als Spezifikationen des Tonsystems ansehen. Man würde unter diesem theoretischen Gesichtspunkt die historischen Erscheinungen nicht nach den „Anteilen“ der Melodik und Harmonik bestimmen, sondern fragen, wie die einzelnen Momente eines Werkes zusammenwirken, um den Beziehungsreichtum eines Tonsystems mehr oder weniger umfassend zu repräsentieren, und würde an Bachs satztechnischer Universalität in historischer und ästhetischer Hinsicht weniger den (ohnehin problematischen) Übergang von der Herrschaft des einen zu der des anderen Prinzips und das Gleichgewicht der „Anteile“ hervorheben, als vielmehr Bachs zusammenfassende Leistung betonen, den Beziehungsreichtum eines der historisch wechselnden oder sich modifizierenden Tonsysteme ganz entfaltet zu haben.

<sup>1</sup> Die Fuge ist bis Takt 19 trotz vierstimmiger thematischer Konstruktion äußerlich nur dreistimmig; den Tenoreinsatz Takt 14 übernimmt daher die Baßstimme.

## Zur Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (BWV Nr. 21)

Von Reinhold Jauernig (Weimar)

In meinem Beitrag zum Bach-Gedenkjahr 1950 in der Thüringer Festgabe „Johann Sebastian Bach in Weimar“ habe ich auf den von Bach bewirkten Umbau der Schloßkirchenorgel hingewiesen.<sup>2</sup> 1708, kurz vor Bachs Amtsantritt in Weimar, hatte Weishaupt aus Seebergen bei Gotha die Orgel umgebaut. Schon am 29. Juni 1712 wird mit Nicolaus Trebs ein Vertrag über die „Reparatur der Orgel und die Fertigung neuer Register“ geschlossen. Nach dem Umbau des Orgelraumes (der „Kapelle“) und der diesen Raum überhöhenden Kuppel der Schloßkirche kam diese Orgel zur Aufstellung, wurde im Mai 1714 gestimmt, im August mittels Stiften Bohlen, Klammern und Brettern gesichert und am 15. September 1714 bezahlt (200 Gulden). Aber schon am 17. Juni 1714, so führte ich weiter aus, wurde mit dieser Orgel die obengenannte Kantate aufgeführt. Ich verwies zugleich auf Spittas<sup>3</sup> Annahme, daß diese Kantate aus besonderem Anlaß entstanden sein müsse, da sie ungewöhnlich breit und reich ausgestattet ist. So war es naheliegend, die so gekennzeichnete Kantate mit der Vollendung des Orgelbaues und der Ernennung Bachs zum Konzertmeister (2. März 1714) in Verbindung zu setzen. Dabei war ich mir voll bewußt, daß diesen Ausführungen keine zwingende Beweiskraft innewohnt, und habe daher die rhetorische Frageform angewandt, auch alsbald weiter nach urkundlichem Material gesucht, um dem historischen Tatbestand so nahe als möglich zu kommen.

Infolge anderer vordringlicher wissenschaftlicher Arbeiten lege ich, leider sehr verspätet, nun dieses Material vor, wobei ich auf Alfred Dürrs spätere Besprechung der Thüringer Festgabe<sup>4</sup> verweise, der meine Charakterisierung der Kantate Nr. 21 als „Orgelweihkantate“ insbesondere wegen ihrer Transpositionsverhältnisse ablehnt. Damit hatte dieser ausgezeichnete Bachkenner das Urteil über die Kombination gesprochen, die mich als Historiker schon nicht befriedigt hatte.

Schon während der Arbeit an dem genannten Beitrag zur Thüringischen Festschrift fiel mir bei der Überprüfung der Kammerrechnungen auf, daß in der Particulier-Rechnung der Fürstl. Sächs. jüngeren Linie, zu der Ernst August und sein jüngerer Stiefbruder Johann Ernst gehörten, sich in der Zeit von Michaelis 1713 bis Juni 1714 Ausgaben finden, die mit Reisevorbereitungen des Prinzen Johann Ernst zusammenhängen, dann aber schlagartig Ende Juni/Anfang Juli aufhören. So lag es nahe, der Frage nachzugehen, ob diese Kantate Nr. 21 vom 17. Juni 1714 in irgendeinem erkennbaren Zusammenhang mit der Reise des lange schwerkranken Prinzen steht. Aus der Bachliteratur ist ja bekannt, daß dieser junge musik-

<sup>1</sup> Johann Sebastian Bach in Thüringen. Festgabe zum Gedenkjahr 1950. Weimar 1950.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 74f.

<sup>3</sup> Spitta I, 525.

<sup>4</sup> Die Musikforschung, 6. Jg. H. 3 S. 266.



begabte Herzog in einem engen, von künstlerischen Interessen getragenen und erfüllten freundschaftlichen Verhältnis zu Bach, Johann Gottfried Walther — vielleicht auch zu Wilhelm Drese<sup>1</sup> — stand. Johann Ernst war der jüngere Sohn des gleichnamigen Herzogs, in dessen Privatkanapelle Bach 1703 als Musiker eingetreten war; am 25. Dezember 1696 in Weimar aus der zweiten Ehe seines Vaters geboren, starb er schon am 1. August 1715 in Frankfurt (Main).<sup>2</sup>

Da die genannte Particulier-Kammerrechnung jede einzelne Ausgabe genau datiert, sind ihre Angaben von besonderem urkundlichen Wert für unsere Frage. Außer Betracht bleiben allerdings die Rechnungsposten, die den Umtausch weimarischer Münzen in solche des Hessenlandes und in Reichswährung betreffen, da solche Umtausche auch noch gelegentlich nach dem 1. Februar 1715 vorkommen, für den schon in meinem oben genannten Beitrag (S. 99, Anm. 13) der Aufenthalt Johann Ernsts in Frankfurt (Main) nachgewiesen ist.

Am 10. November 1713 wurde eine „neue Raiße-Chese“ für Prinz Johann Ernst gekauft (107 fl. 9 gr.). Im Frühjahr 1714 wurde für ihn eine „holländische Kutsche“ erworben, für die der Hofschmied Knauer am 2. Juni 1714 32 fl. erhielt. Bereits am 26. Mai hatte der Hofmaler Rentsch für das Malen dieser Kutsche 10 fl. 6 gr. kassiert. Am 4. Juni werden für eine „neue Pflachte auff den Raise Wagen“ 19 gr. verausgabt, an demselben Tage 4 fl. 12 gr. „Johann Christoph Voigten von Packwagen und anderen mit rother Oehlfarben anzustreichen“ gezahlt.

Am 5. Juni 1714 erhält der Seiler Hans Melcher (Melchior) Wächter 1 fl. 15 gr. „vor die Vorspannung für den Packwagen biß Erfurth“, am 18. Juni 1714 der Reitknecht Keyßer 10 gr. „Porto von einem Paquet nach Schwalbach incl. Zehrung solches nach Erfurth zu bringen“. „Restituiert“ wurde endlich am 5. Juli der Betrag von 12 gr. 6 Pf. „ausgelegt Porto dem H. Posthalter Wacken in Erfurth“.

Nach diesen Rechnungsposten sind die Vorbereitungen für die Reise Johann Ernsts nach Schwalbach am 4. Juni abgeschlossen. Am 5. Juni rollt der Packwagen von Weimar ab, am 18. Juni und kurz vor dem 5. Juli<sup>3</sup> wurden noch Pakete nach Schwalbach gesandt. Bei den damaligen Straßenverhältnissen war es selbstverständlich, daß Packwagen ein wesentlich geringeres Marschtempo hatten als gut gefederte Reisewagen, mochten nun die Packwagen fürstliche oder posteigene Fahrzeuge sein. So ist die Annahme gerechtfertigt, daß die Abreise des Prinzen erst nach dem 5. Juni, wohl erst nach dem 18. Juni 1714, vielleicht gar erst nach Absendung des zweiten Pakets, für dessen Porto der Posthalter nachträglich am 5. Juli abgefunden wurde, also etwa kurz nach dem 1. Juli 1714 erfolgte. Mehr gaben die Rechnungen nicht her, und es schien zunächst keine weitere Möglichkeit zu geben, über diese Kombination hinaus zu einer eindeutigen Klärung unserer Frage zu kommen.

<sup>1</sup> Ebenda S. 267 Anm. 3.

<sup>2</sup> Kirchenbuch der Hofkirche zu Weimar in der Stadtkirchnerci.

<sup>3</sup> Der Posthalter hatte das Porto ausgelegt. Es wird ihm am 5. Juli erstattet.

Eingehende, langwierige Nachforschungen führten aber schließlich doch zum Ziele und bestätigten die Richtigkeit der eben dargelegten Annahme. Im Notariatsinstrument vom 25. November 1715, in dem die Verhöre und Verhandlungen wegen des Nachlasses des Prinzen und der Gültigkeit seiner beiden Testamente niedergelegt sind<sup>1</sup>, ist der Tag der Abreise Johann Ernsts aus Weimar angegeben: der 4. Juli 1714. Im Eingang des ersten Testaments heißt es zunächst, daß jeder Mensch um seiner Sünde willen sterben und jeder Christ daher beizeiten sein Haus bestellen müsse. „Alß haben Wir bey der ietzo Uns von dem Höchsten zugeschickten Schmerzhaften Maladie, iedoch bey völligem guten Verstand und Vernunft, auch vorher bey Uns gepflogener Deliberation . . .“ dieses Testament gemacht. Ein ständiger Begleiter des Prinzen gab im Verhör zur Frage der beiden Testamente zu Protokoll: „Es hatten Ihre Hochfürstl. Durchlauchtigkeit der Hochseelige Prinz, Herzog Johann Ernst, schon allhier in Weimar ein Testament vorfertigen lassen, seines Behalts<sup>2</sup> im Monath November Anno 1713. Hierauff hätten sich Ihre Hochfürstl. Durchlaucht den 4. Juli 1714 nacher<sup>3</sup> Schwalbach, um den Brunnen daselbsten zu gebrauchen, begeben . . .“<sup>4</sup>

In meinem Bachartikel habe ich (S. 96f.) nachgewiesen, daß Bachs Verpflichtung bei der Ernennung zum Konzertmeister, „monatlich neue Stücke aufzuführen“, entgegen Bojanowskis Ansicht dahin auszulegen ist, daß Bach monatlich ein neues „Stück“, also eine eigene Komposition, zum Vortrag zu bringen hatte, und habe den vierwöchentlichen Zyklus für die festlose Hälfte des Kirchenjahres 1714/15 belegen können. Ganz unabhängig davon hat Alfred Dürr in seinem Lüneburger Vortrag und dann in seinen Studien<sup>5</sup>, von derselben Voraussetzung ausgehend, einen Kalender der Weimarer Bachkantaten aufgestellt, der — besonders eindrucksvoll für die Zeit von Palmarum bis 11. Sonntag nach Trinitatis 1714 — den eindeutigen Beweis dafür erbringt, daß Bach alle vier Wochen eine Kantate eigener Komposition zur Aufführung brachte.

Ordnen wir nun in diesen Kantatenkalender den Abreisetag Johann Ernsts ein, so ergibt sich, daß der 4. Juli 1714 in die Woche nach dem 5. Sonntag nach Trinitatis fällt, daß die letzte Kantate Bachs vor der Abreise des Prinzen am 3. Sonntag nach Trinitatis (17. Juni) zur Aufführung gelangte. An diesem Sonntag aber erklang die Kantate Nr. 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“, deren besonders feierliche und reiche Aufmachung „bisher noch keine plausible Erklärung“ gefunden hat.<sup>6</sup> Ich bin der Meinung, daß wir in dieser Kantate den feierlichen Abschiedsgruß Bachs an den jungen, ihm kunstverbundenen, leidenden Herzog sehen dürfen, den Prinzen, der in die Fremde zog, um zu genesen.

<sup>1</sup> Landeshauptarchiv Weimar, Abt. Staatsarchiv A 1990 (darin Teil 25 N. 15).

<sup>2</sup> d. i.: soviel er behalten hat, nach seiner Erinnerung.

<sup>3</sup> nach.

<sup>4</sup> Der Herzog läßt sich dieses Testament dann nach Schwalbach nachsenden und am 26. September 1714 ein neues aufsetzen. — Wir erfahren weiter, daß er sich nach einiger Zeit nach Wiesbaden begab, wo seine Krankheit sich verschlimmerte. Am 18. Oktober 1714 ging die Reise nach Frankfurt, wo er dann starb.

<sup>5</sup> Studien über die frühen Kantaten Joh. Seb. Bachs. Bach-Studien, 4. Band (Leipzig 1951), S. 54.

<sup>6</sup> Dürr in seiner Besprechung (vgl. oben Seite 46), S. 266.

Die oben wiedergegebenen Ausgabeposten lassen uns die Reisevorbereitung und deren Abschluß deutlich erkennen. Damit wird aber auch zur Gewißheit, daß der Reisetermin des Prinzen, wenn vielleicht auch nicht der Tag selbst, Anfang Juni bereits feststand. So kann ein Einwand des Inhalts nicht erhoben werden, daß die Umgebung des Prinzen und daher auch Bach nicht wissen konnte, wann der Leidende aufbrechen werde. Und wie steht es mit dem Inhalt der Kantate? Wir dürfen wohl annehmen, daß Johann Ernst dem Gottesdienst am 3. Sonntag nach Trinitatis beiwohnte, daß er, der in wenigen Tagen die anstrengende Reise antreten sollte, gesundheitlich so gefestigt war, daß er mit der Hofgemeinde der Predigt über Matth. 5, 1–16 und der Kantate über die Epistel des Sonntags (1. Petr. 5, 6–11) folgen konnte. In der Epistel ermutigt der Apostel die Gemeinde, das Leiden dieser Welt eine kleine Zeit zu tragen, sich unter die gewaltige Hand Gottes in Demut zu beugen, unter die Hand des Herrn, der ein Gott aller Gnade ist, uns berufen hat zu seiner ewigen Herrlichkeit in Christo Jesu und uns im Leiden stärkt, kräftigt und trägt. Das Apostelwort klingt aus in dem Jubelbekenntnis: Ihm sei Ehre von Ewigkeit zu Ewigkeit. Diese Epistel bildet die Klammer um die ganz verschiedenartig gestalteten Teile dieser Kantate, verschieden in Form, Instrumentation und Thematik.<sup>1</sup> Die vier großen Chöre der Kantate arbeiten die Grundgedanken des Textes in meisterhafter Weise heraus. Im Mittelpunkt des ersten Chores steht die Klage aus Psalm 94,19 im Mittelpunkt: Ich hatte viel Bekümmernisse — Worte, denen die Kantate ihre Bezeichnung verdankt. Dieser Klage folgt im zweiten Chor nach Psalm 42,6.12 die Trostbotschaft, daß Gott dennoch „meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist“. Der dritte Chor verwebt in die Worte aus Psalm 116,7 „Sei nun wieder zufrieden“ zwei Strophen aus Georg Neumarks Lied „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, wobei die Vertonung der Psalmworte in ihrer Thematik aus der Schlußzeile des Chorals gebildet ist. Dem abschließenden Chor liegt Offenb. Joh. 5,11f. zugrunde. Hier wird in unbeschreiblichen Klängen der Lobpreis der Epistel ins Überirdisch-Eschatologische erhoben: Das Lamm (Gottes), das erwürgt ist, ist würdig zu nehmen Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob.

Wer kann sich dem Eindruck entziehen, daß diese Kantate ganz besonders eindringlich zum Herzen Johann Ernsts sprechen mußte, daß sie ihm geradezu als Wegzehrung gereicht wurde für die Reise, deren Erfolg völlig in Gottes Hand lag? Daß Bach seinem jungen seit längerer Zeit an einer „schmerzlichen Maladie“ leidenden Fürsten eine Predigt in Musik hielt, die diesen in eine ungewisse Zukunft geleiten und ihm gläubigen Trost und überwindende Kraft schenken sollte? — So dürfen wir auch aus diesem Tatbestand folgern, daß die Kantate Nr. 21 deshalb so feierlich und reich gestaltet ist, weil sie zum Abschied Johann Ernsts von Weimar erklingen sollte.

<sup>1</sup> Vgl. Johann Sebastian Bach, Kirchenkantaten vom Trinitatisfest bis zum 7. Sonntag nach Trinitatis. Erläutert von Friedrich Smend (Berlin 1947), S. 27f.

## Studien zur Harmonik Joh. Seb. Bachs

Von Hermann Keller (Stuttgart)

Es mag merkwürdig erscheinen, daß in der unübersehbar groß gewordenen Literatur über J. S. Bach fast nirgends von seiner Harmonik die Rede ist; nicht nur, daß die großen Biographien ihr kein besonderes Kapitel gewidmet haben, sondern auch, daß mir von den Einzeluntersuchungen über Bachs Kunst nur zwei bekannt geworden sind, die sich mit diesem Thema beschäftigen: eine Dissertation von Max Zulauf „Die Harmonik J. S. Bachs“ (Bern, 1927) und die auszugsweise im Bach-Jahrbuch 1934 abgedruckte Arbeit von Hans Stephan „Der modulatorische Aufbau in Bachs Gesangswerken, ein Beitrag zur Stilgeschichte des Barock“, die, wie schon der Titel sagt, nur ein kleines Teilgebiet der Bachschen Harmonik behandelt. Der Grund für diese scheinbare Vernachlässigung eines so wichtigen Gebietes ist wohl der, daß von allen Elementen der Bachschen Tonsprache seine Harmonik am wenigsten selbständig hervortritt (von einigen wenigen berühmt gewordenen Ausnahmen abgesehen) und er darin am stärksten mit der Tonsprache seiner Zeit verwurzelt erscheint. Wir müssen daher bei dieser Betrachtung von der Harmonik des späten Generalbaßzeitalters ausgehen; dann wird sich freilich zeigen, daß Bach auch hier — nicht nur in den Genieblitzen der Chromatischen Fantasie und ähnlicher Werke — sein Verhältnis zur Tradition ebenso persönlich gestaltet hat wie auf allen anderen Gebieten. Da der Umkreis des zu behandelnden Gebiets weiter gefaßt ist als in den beiden obengenannten Studien, war im Rahmen eines Zeitschriftenaufsatzes eine Knappheit der Darstellung geboten, bisweilen eine statistische Kürze, die der Leser verzeihen möge.

Unter dem Begriff Harmonik sei hier nur die Harmonik im engeren Sinn verstanden, also nicht das, was die Zeit um 1800 an Bach so sehr bewunderte, was Beethoven meinte, wenn er am 15. Januar 1801 an Hoffmeister schrieb: „Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl tut“; in einem Brief an Breitkopf und Härtel vom 22. April 1801 spricht er von Bach gar als „dem unsterblichen Gotte der Harmonie“. Beethoven versteht wohl unter Harmonie das Zusammenwirken mehrerer selbständiger Stimmen, und ebenso meint es Forkel, wenn er schreibt: „Aus einer solchen Verwebung mehrerer Melodien, die alle so sangbar sind, daß jede zu ihrer Zeit als Oberstimme erscheinen kann und wirklich erscheint, besteht die Joh. Seb. Bachische Harmonie in allen Werken, die er ungefähr von dem Jahre 1720, oder von seinem 35sten Lebensjahre an, bis an sein Ende fertiggestellt hat. Er übertrifft hierin alle Componisten der Welt.“ Forkel bewundert also Bachs „harmonischen Kontrapunkt“ (wie man ihn besser und richtiger heißen müßte), in dem das reiche Eigenleben der einzelnen Stimmen sich doch einem höheren Gesetze der Harmonie unterstellt. Noch abstrakter und philosophischer



faßte Goethe den Begriff auf, als er von dem Wohltemperierten Klavier, das ihm der Organist und Bürgermeister Schütz von Berka vorspielte, den Begriff bekam, „als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhalte“. Wenn Liszt ein paar Jahrzehnte später bei einem Vergleich von Bach und Händel den Ausspruch tat, „man sehe sich von den Dreiklängen Händels bald nach den kostbaren Spezereien der Dissonanzen Bachs“, so meinte er damit wohl die harmonischen Vorgänge selbst, es bleibt aber ungewiß, ob er mehr an Kühnheiten der Stimmführung oder an selbständige dissonante Harmonien gedacht hat.

In der großen Mehrzahl seiner Werke finden wir bei Bach keine kühne oder gar revolutionäre Harmonik, vielmehr steht er fest auf dem Boden der Tradition des Generalbaßzeitalters, das mit ihm zu Ende ging. Als es um 1600 begann, als sich die Technik des Basso continuo mit einer geradezu unglaublichen Schnelligkeit einführte und durchsetzte, da bedeutete das eine Umwertung aller Werte: einerseits einen tiefen Absturz der Musik von den Höhen der klassischen Chorpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts — mit einem Male war das Komponieren leicht gemacht —, andererseits aber gab es einen mächtigen Ruck vorwärts in der Richtung einer Emanzipation der Harmonie von den Fesseln der Stimmführung. Die ungeheure, leichte und oft seichte Produktion des 17. Jahrhunderts ist darauf zurückzuführen: Es war nicht schwer, über einem durchgezogenen Baß eine Melodie zu erfinden und sie durch Dreiklänge zu stützen. Zu den Dreiklängen mit ihren Umkehrungen traten gegen Ende des 17. Jahrhunderts die leitereigenen Septakkorde mit ihren Umkehrungen, und damit ist der Vorrat an selbständigen Harmonien gegeben, mit dem die Musik um 1700 auskommt. Ein gutes, jedermann gegenwärtiges Beispiel dafür bieten die Triosonaten von Corelli. In der Verbindung dieser leitereigenen Dreiklänge und Septakkorde mit ihren Umkehrungen mußte jeder Musiker geübt sein, er mußte sie beherrschen wie das kleine Einmaleins, und aus diesem Grund schrieb Bach für seine Thomaner die bekannten Sequenzketten über bezifferten Bässen auf, in denen diese Verbindungen geübt werden mußten (Spitta II, S. 942 ff., Keller, Schule des Generalbaßspiels Nr. 18—31):

*Beispiel 1:*

The image shows three staves of musical notation in bass clef, illustrating a sequence of chords. The first staff contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, with figured bass numbers 6, 7, 7, 7, 7, 7. The second staff contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, with figured bass numbers 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7. The third staff contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, with figured bass numbers 6, 6/5, 6/5, 6/5, 6/5, 6/5.

Sie sind heute noch jedem Studierenden zu empfehlen, der rasch Gewandtheit im Generalbaßspiel bekommen will; zugleich lernt der Schüler auf diese Weise spielend das Gerüst der Generalbaßharmonie kennen.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts erweitert sich dieser noch recht enge Kreis durch Zutritt der Zwischendominanten zu den einzelnen Stufen und durch einige alterierte Akkorde, besonders den sogenannten neapolitanischen Sextakkord und den verminderten Septakkord. Die Dominante zur fünften Stufe, die sogenannte Wechseldominante, war schon länger im Gebrauch, sie findet sich schon bei Hasler; die bei den Wiener Klassikern so häufigen Dominanten zur 2. und 4. Stufe, in geringerem Maß auch die zur 3. und 6. Stufe finden von Vivaldi ab immer mehr Eingang. Jedermann kennt die monumentale Wirkung des Plagalschlusses am Schluß großer Chorsätze bei Händel (Halleluja aus dem „Messias“), bei denen die Subdominante durch ihre Dominante eingeleitet wird. Bach bedient sich in Chören dieses Mittels nie, aber zum mindesten in einem Fall verwendet er die Zwischendominanten so großartig und eindrucklich wie keiner vor und neben ihm: in der *F*-dur-Toccatà für Orgel, in der sogar der neapolitanische Sextakkord mit seiner eigenen Dominante als Sekundakkord auftritt,

*Beispiel 2:*

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'Ped.' and the second system is marked 'Ped.' with a fermata over the final chord. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

eine Stelle, bei der Mendelssohn ausrief: „Die Modulation am Schluß klingt, als sollte die Kirche einstürzen! Das war ein furchtbarer Kantor!“ Auch den Plagalschluß verwendet Bach zuweilen, einmal (nur einmal!) mit einer ganz außerordentlichen Wirkung, in der *d*-moll-Toccatà für Orgel:

*Beispiel 3:*

The image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Eine entschiedene Betonung der Unterdominante kurz vor Schluß war wohl in der norddeutschen Orgelmusik des 17. Jahrhunderts üblich gewesen und findet sich auch in manchen Jugendwerken Bachs, z. B. in der Orgelfuge *a*-moll (Pet. III, 9); wie ganz anders aber wirkt sie hier, wo nach der Leidenschaftlichkeit und Zerrissenheit der vorangegangenen Passagen diese breiten Quadern mit einer überdimensionalen Größe und Objektivität das ganze Werk abschließen!

Im gleichen Werk ist auch der verminderte Septakkord — vielleicht zum ersten Mal in der Musikgeschichte — als Dissonanz von elementarer Gewalt behandelt, breit hingelagert am Anfang über dem Orgelpunkt der Tonika, stürmisch in den vier Takten, in denen beide Hände in gebrochenen Harmonien sich auf ihm austoben. Ähnlich stark ist seine Wirkung am Schluß des *f*-moll-Präludiums für Orgel (Pet. II, 5) und in dem jähen Abbruch am Schluß des *b*-moll-Präludiums W. Kl. I, noch stärker — und wohl unüberbietbar — in dem Aufschrei „Barrabam!“ in der Matthäus-Passion, eine Stelle, die niemand vergessen kann, der sie einmal gehört hat.

Auch der neapolitanische Sextakkord, bei A. Scarlatti und seiner Schule nicht mehr als eine reizvolle Schärfung der Melodie, tritt bei Bach wohl zum ersten Male mit monumentaler Wirkung auf; am stärksten am Schluß der Passacaglia *c*-moll, vorher schon einmal in dem Orgelpräludium *g*-moll (Pet. III, 5).

Dieses Beispiele wurden nicht nur ihrer außerordentlichen Wirkung und Bedeutung wegen angeführt, sondern auch wegen ihrer Seltenheit. So wie Bach nur eine Passacaglia, nur eine Chaconne, nur ein großes Variationenwerk geschrieben hat (die Goldberg-Variationen), so möchte man meinen, habe es ihm auch genügt, an einigen wenigen Beispielen weithin sichtbar ein paar große harmonische Elementarwirkungen hinzustellen, auf die er später nicht mehr zurückgegriffen hat.

Ebenso merkwürdig ist es, daß er von den Möglichkeiten, die ihm die gleichschwebende Temperatur bot, nur im Wohltemperierten Klavier Gebrauch gemacht hat. Ja, auch im Wohltemperierten Klavier sind mehrere Stücke in hohen Tonarten ursprünglich in einfacheren komponiert und erst zur Aufnahme in das Sammelwerk in die fehlenden Tonarten umgesetzt worden. Außerhalb dieser zweimal 24 Präludien und Fugen benutzt er die hohen Tonarten kein einziges Mal, nicht einmal *As*-dur, auch *Des*-dur, *b*-moll, *Ges*- oder *Fis*-dur, *gis*-moll nie, *H*-dur nur einmal in einem Trio zu einem Passepied, *es*-moll einmal in einem Trio zu einem Menuett. Das Neuland, das hier den Komponisten gezeigt wurde, haben sie nur zögernd in Besitz genommen: Der kühnste Harmoniker des 18. Jahrhunderts war Phil. Em. Bach (wofür schon der Mittelsatz der ersten seiner „Preußischen Sonaten“ [1742] als Beispiel dienen kann); aber erst im Tristan sind die letzten Konsequenzen der unbegrenzten Verwandlungs- und Umdeutungsfähigkeit der zwölf Töne gezogen worden.

Ebenso falsch wäre es andererseits, Bach als konservativen Harmoniker zu bezeichnen. Das zeigt sich ganz deutlich an seinem Verhältnis zu den

Kirchentonarten. Diese waren im Laufe des 17. Jahrhunderts durch Dur und Moll immer mehr zurückgedrängt worden und zu Bachs Zeit am Aussterben; nur in einigen alten Choralmelodien, die sich einer modernen Harmonisierung widersetzen, hielten sie sich noch. Wo Bach gezwungen war, solche Melodien zu harmonisieren, ist von einer Pietät gegen die Kirchentöne, die ihm Forkel und Spitta zuschreiben, keine Rede: Der Orgelsatz zum „Te Deum“ (Pet. VI, 26) zeugt davon, noch mehr der Schlußchoral von Kantate 38 „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, der mit dem Akkord *d—e—gis—b* beginnt!

Noch auf einem anderen, kleinen aber aufschlußreichen Gebiet ist Bachs Verhältnis zur Tradition interessant: Ich meine den Gebrauch, Kompositionen in Moll der größeren Konsonanz wegen in Dur zu schließen. Das hatte seinen guten Sinn im 15. und 16. Jahrhundert; als man aber allmählich lernte, Dur und Moll als zwei gleichberechtigte, gegensätzliche Tongeschlechter zu empfinden, da war eine Auflösung von Moll und Dur nicht mehr selbstverständlich (und darum ohne eigenen Ausdruckswert), sondern sie mußte motiviert sein und bildete dann ein starkes neues Ausdrucksmittel. Man denke an Mozarts *d*-moll-Phantasie, an die 5. und 9. Sinfonie Beethovens und viele andere Beispiele der Klassik und Romantik. Ein derartiger Umschlag der Stimmung findet sich bei Bach, dessen Musik „musique d'une teneur“ ist, noch nicht. Er schließt sich aber dem alten Brauch da an, wo Bewahrung der Tradition oberstes Gesetz war, also in der Kirchenmusik und weiterhin in der Orgelmusik. Ebenso traditionsgebunden ist er in den Werken lehrhaften Charakters wie den Inventionen und der „Kunst der Fuge“, deren Moll-Sätze sämtlich in Dur schließen, ebenso im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, wo nur die *gis*-moll-Fuge in Moll endet. Dagegen schließen die Schemelli-Lieder, die ja für den Hausgebrauch gesetzt sind, alle in Moll, wenn sie in Moll stehen, und ebenso ist es bei der großen Mehrzahl der weltlichen Werke, besonders bei den Suiten, bei den Arien aus Kantaten, die ihrem Stil nach ja auch durchaus den weltlichen Typ darstellen. Natürlich ist diese Unterscheidung nur stichhaltig bei Werken, die im Autograph erhalten sind; Schüler und Kollegen, die sich Werke abschrieben, verfuhrten mit der Dur-Auflösung am Schluß oft nach ihrem Belieben, so daß z. B. bei der *g*-moll-Phantasie für Orgel und bei der Chromatischen Phantasie für Klavier, deren Autographe nicht erhalten sind, nicht einmal mehr festgestellt werden kann, ob Bach sie in Dur oder Moll schließen wollte. Nur so viel ist sicher, daß der heutige Spieler dieser Frage eine ganz andere Bedeutung zulegt als ein Musiker zur Zeit Bachs: Er faßt den Moll-Schluß als trotzige Behauptung, den Dur-Schluß als eine innere Lösung der Dissonanzen der Phantasie auf — beides wäre einem Spieler zu Bachs Zeit fremd gewesen.

Weiterhin soll Bachs Verhältnis zu der Forderung der Einheit der Tonalität betrachtet werden. Bei mehrsätzigen instrumentalen Werken wird diese Forderung stets erfüllt, aber nicht immer in Kantaten und Oratorien. Von insgesamt 223 Kantaten jeder Art endigen nur 160 in der Tonart des



ersten Satzes; von den übrigen schließen 20 in der Parallele zur Tonika, 20 in der Parallele zur Unterdominante, 20 in der Ober- und Unterdominante; in einem Fall (Kantate 104) hört Bach sogar einen Ton höher auf als begonnen(!), in Kantate 149 einen Ton tiefer, in der Bauernkantate eine kleine Terz tiefer! Die Einheit der Tonalität ist unter den großen Werken im Magnificat gewahrt, ebenso in der Trauerode, sogar in der *b*-moll-Messe, wenn man eine Doppeltonalität von *b*-moll und *D*-dur annimmt, auf die alle 25 Sätze der Messe bezogen werden können, dagegen nicht mehr in den Passionen, wo Bach dem dramatischen Geschehen zuliebe auf diese Einheit verzichtet. Es wäre reizvoll, würde aber vom Thema zu weit abführen, der Tonartenwahl (ich sage absichtlich nicht -symbolik) in den Passionen nachzugehen: wie die aktive Leidenschaftlichkeit die Kreuztonarten bevorzugt, aber da, wo von Trauer, Sterben, Grab die Rede ist, in Be-Tonarten musiziert wird.

Fragen wir nun nach dem Umkreis der nächstverwandten Tonarten, in dem sich Bach bewegt, so ist dieser so eng wie bei allen Komponisten seiner Zeit, am engsten in Suiten. In den insgesamt 36 Suitenwerken Bachs stehen alle Sätze in der Tonika mit alleiniger Ausnahme der Trios, bei denen meist das Tongeschlecht vertauscht wird; nur in zwei Fällen — in der 4. Englischen Suite und in der Französischen Oüvertüre — steht das Trio in der Paralleltonart. Scharf abgehoben dagegen sind die Sonaten und Konzerte. Da stehen die langsamen Mittelsätze nach italienischem Brauch stets in der Paralleltonart; nur zweimal unter 48 Fällen — in der 4. Orgelsonate und in der Violinsonate *f*-moll — steht der langsame Satz in der Oberdominante, zweimal — in der Solosonate für Violine in *C*-dur und in dem Klavierkonzert *d*-moll — in der Unterdominante. Daß die vier Sätze des Pastorales für Orgel mit ihrer Tonartenfolge *F*-dur—*C*-dur—*c*-moll—*F*-dur von Bach für den zusammenhängenden Vortrag gedacht waren, ist nach dem hier Dargelegten unwahrscheinlich (vielleicht sollten sie, ähnlich wie die Einlagen zum Magnificat, während eines weihnachtlichen Gottesdienstes einzeln gespielt werden?). Den Umkreis verwandter Tonarten in den Kantaten hat Stephan in seiner eingangs erwähnten Studie untersucht und dabei manche reizvolle Symmetrie festgestellt.

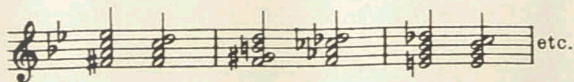
Was die Tonartenabfolge innerhalb eines Satzes oder einer Arie betrifft, so hält sich Bach dabei fast stets an das zu seiner Zeit übliche Schema, das ihm genügt. Bei den aus zwei zu repetierenden Teilen bestehenden Sätzen einer Suite schließt der erste Teil, wenn er in Dur steht, ausnahmslos auf der Dominante, wenn in Moll, in etwa zwei Drittel aller Fälle ebenfalls, bei einem Drittel in der Paralleltonart (nur Musetten bleiben natürlich in der Tonika). Bei einer dreiteiligen Arie moduliert der erste Teil nicht, weil er ja nach dem Mittelteil ohne Veränderung wiederholt wird, der Mittelteil steht in einer der nächstverwandten Tonarten. In einer Form, in der alles auf eine reichverzierte Melodie ankam, brauchte die Harmonie nur den Untergrund zu bilden, auf dem sich diese Künste entfalten konnten. Auch die Konzertform, derer sich Bach auch in einigen großen Präludien be-



in W. Kl. II; bisweilen steht an dieser Stelle der verminderte Septakkord (Präludium *b*-moll W. Kl. I) oder der neapolitanische Sextakkord (Passacaglia *c*-moll). Wieviel größer ist hier die harmonische Spannung als vor den Plagalschlüssen in den Oratorien Händels!

Was Bachs Verhältnis zur Chromatik betrifft, so ist er darin auch zunächst nach seiner geschichtlichen Stellung zu begreifen. Die kühnen chromatischen Experimente von Gesualdo und Vicentino wurden bald aufgegeben und vergessen; im Verlauf des 17. Jahrhunderts ist die Chromatik vor allem eine Angelegenheit der Melodie und greift wenig in das harmonische Gefüge ein. Nach 1700 sorgen die Zwischendominanten für eine allmählich stärker werdende harmonische Bedeutung chromatischer Schritte: In *C*-dur ist dann *cis* die Terz der Zwischendominante zur 2. Stufe, *dis* zur 3. Stufe, *gis* zur 6. Stufe; *fis* und *b* waren schon früher harmonisch legitimiert. Der häufigste Fall bei Bach ist der chromatisch das Tetrachord von Oktave zur Quinte abwärts ausfüllende Gang, also in *f*-moll: *f—e—es—d—des—c* (Lamento aus dem Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders, Kantate 12 „Weinen, Klagen“, *Crucifixus* der *b*-moll-Messe, Kantate 78 „Jesu, der du meine Seele“, Doppelfuge für Klavier *a*-moll, Fuge *d*-moll W. Kl. II), seltener ist der chromatische Abstieg von der Quinte zum Grundton (Musikalisches Opfer), noch seltener eine aufsteigende Chromatik (Fuge der Chromatischen Fantasie, Doppelfuge aus Kantate 131, die „Turbae“ der Passionen). Am Schluß der *G*-dur-Fantasie für Orgel schreitet das Pedal eine volle Oktave chromatisch abwärts, dabei entspricht jedem Baßschritt eine kühne, auf *G*-dur zu beziehende Harmonie; wenn aber am Schluß des *d*-moll-Präludiums (W. Kl. I) verminderte Dreiklänge chromatisch abwärts geführt werden, so haben sie (entgegen allen Versuchen, die gemacht worden sind, sie funktionell zu deuten) keine selbständige harmonische Bedeutung, sondern stellen lediglich eine auskomponierte chromatische Tonleiter dar. Ebenso ist es mit der großen, durch alle Halbtöne der Oktave abwärts geführten Sequenz im Präludium *g*-moll für Orgel (Pet. III, 5),

Beispiel 5:



bei der man sich über Bedeutung und Schreibweise der einzelnen Akkorde ebensowenig den Kopf zu zerbrechen braucht wie in dem oben angeführten Beispiel: die Tonalität ist vorübergehend aufgehoben, und erst mit dem *D* im Baß wird wieder der feste Boden von *g*-moll erreicht. (Eine ähnlich angelegte, den ganzen Quintenzirkel durchschweifende Einschlebung in einer einzelstehenden Fuge in *d*-moll, BG XXXVI, S. 104, ist wahrscheinlich unecht).

Was in dem Orgelpräludium in *g*-moll nur schematisch verwirklicht ist, so daß dieses interessante Stück doch immer unbefriedigend bleiben muß, das

hat seine letzte Vergeistigung am Schluß der Chromatischen Fantasie erfahren, wo zwölf verminderte Septakkorde über dem Orgelpunkt *D* langsam chromatisch absinken und in die Schlußkadenz führen.

Wie schon eingangs betont, soll auf die Einwirkung der melodischen Dissonanzen, besonders der Vorhalte in ihrem Zusammentreffen mit Durchgängen und Wechselnoten auf die Harmonik hier nicht eingegangen werden. Lediglich so viel sei gesagt, daß durch dieses Zusammentreffen bisweilen eine Mehrdeutigkeit der Harmonie entsteht, für die ein ebenso einfaches wie frappantes Beispiel angeführt sei: Die Musette in der 3. Englischen Suite, in der Takt 9–12 auf der Dominante schließt, ehe die Tonika wieder eintritt:

*Beispiel 6:*

Wer diese Stelle nur liest, ohne sie innerlich zu hören, wird geneigt sein, das *c* als Nebennote zu *b* aufzufassen, statt *b* als Vorhalt zu *c*! Nicht selten kommt es auf diese Weise zu einer doppeldeutigen Harmonik, die den sie durchströmenden Stimmen mehr Freiheit der Bewegung gibt, als die funktionell stärker gebundene Harmonik der Wiener Klassiker. Hierin beruht einer der Hauptunterschiede zwischen dem Eindruck, den ein fugierter Satz von Mozart im Gegensatz zu einem von Bach auf uns macht.

Wenn bis hierher Bachs Verhältnis zur Tradition vor allem in den Vordergrund gestellt worden ist, so darf doch nicht übersehen werden, daß Bach auch im Harmonischen seine Sturm-und-Drang-Jahre durchgemacht und überwunden hat. Das frappanteste Beispiel dafür sind jene Harmonisierungen von Gemeindechorälen, die er als junger Organist in Arnstadt gewagt hat und die ihm mit Recht den bekannten Verweis des Gräflisch-Schwarzburgischen Consistoriums eingetragen haben: „... halthens Ihm vor, daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet daß die Gemeinde drüber confundiret worden. Er habe ins Künfftige, wenn er ja einen tonum peregrinum mit einbringen wolle, selbigen auch ausszuhalten, und nicht zu geschwinde auf etwas andres zu fallen, oder wie er bissher im brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu spiehlen.“ Man darf billigerweise die musikalische Sachkenntnis der Behörde bewundern, die ihre Beschwerden musiktheoretisch so genau zu spezifizieren wußte. Was nun Bach betrifft, so besitzen wir einige dieser Choralharmonisierungen, bei denen wir feststellen müssen, daß die Klagen über ein allzu ausschweifendes Choralspiel nicht übertrieben

waren. In dem Choralsatz zu „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (Pet. IX, neue Ausgabe, S. 45) finden wir alle Vorwürfe des Consistoriums bestätigt:

Beispiel 7:

A musical score for a piano accompaniment, labeled 'Beispiel 7'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The music is in a common time signature (C). The right hand features a melodic line with some chromaticism and rests, while the left hand plays a more active, chromatic accompaniment. There are several instances of dissonant chords and chromatic lines, particularly in the left hand.

Dissonierende Akkorde statt Dreiklänge, Abspringen von Dissonanzen, Trugschlüsse; und wenn die 6. Zeile des Lieds gar so begleitet wurde:

Beispiel 8:

A musical score for a piano accompaniment, labeled 'Beispiel 8'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#). The music is in a common time signature (C). The right hand has a melodic line with some chromaticism and rests. The left hand features a very complex, chromatic texture with many dissonant chords and chromatic lines, illustrating the 'dissonant chords' mentioned in the text.

also fast ausschließlich mit verminderten Septakkorden (!), dann versteht man, daß die Gemeinde darüber „confundiret worden“, es würde jeder Gemeinde heute ebenso gehen! Es muß schon ein gewaltiger Kraftüberschuß gewesen sein, der den kaum zwanzigjährigen Organisten zu derartigen genialischen Exzentritäten verleitete, für die es weder bei den Zeitgenossen, noch bei Bach selbst ein Gegenbeispiel gibt! Es finden sich in Jugendwerken Bachs noch Nachklänge davon, bevor dieser gärende Most zu einem klaren Wein wird: im „Adagissimo“ der *d*-moll-Toccatà für Klavier, wo Bach mit einer wahren Unersättlichkeit des Gefühls durch die Tonarten schweift, oder im Grave-Schluß des Adagios der *C*-dur-Toccatà für Orgel (Pet. III, 8), dessen frei einsetzender vierfacher Vorhalt über der Terz der Tonika

Beispiel 9:

A musical score for a piano accompaniment, labeled 'Beispiel 9'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat (Bb). The music is in a common time signature (C). The tempo marking is '(Grave)'. The right hand has a melodic line with some chromaticism and rests. The left hand features a complex, chromatic texture with many dissonant chords and chromatic lines, illustrating the 'dissonant chords' mentioned in the text. The score ends with 'etc.' and a fermata.

eine frappante Ähnlichkeit mit der schneidenden Dissonanz aufweist, mit der Beethoven in der 9. Sinfonie das Finale einleitet:

*Beispiel 10:*



Mehr und mehr aber treten solche Kühnheiten zurück, werden seltener und finden sich in den Werken der Reifezeit kaum mehr (außer in den Fällen enharmonischer Verwechslung, von denen weiter unten die Rede sein wird). Immer mehr bündigt Bach seine Harmonik, sie gehört nunmehr zu den Fundamenten seiner Musik, aber es sind Fundamente, die kaum aus dem Boden herausragen. So findet sich z. B. im ganzen Wohltemperierten Klavier kein einziger Fall einer der festgezogenen Regeln überschreitenden Harmonik. Nur auf einem Gebiet gab er sich freier: im Rezitativ, das Marpurg „die fantastische oder recitativische Schreibart“ nennt. Hier, wo der Baß nicht durchgezogen ist, sondern sich auf Stütztöne beschränkt, wo alles auf den Ausdruck ankam, konnte und mußte sich auch die Harmonie freier entfalten. Man kann daher von dem deklamatorischen Stil der Bachschen Rezitative, über den schon so viel geschrieben worden ist, nicht sprechen, wenn man nicht gleichzeitig die harmonischen Unterlagen in Betracht zieht, die für den musikalischen Ausdruck, den Bach den Worten geben wollte, ebenso wichtig sind wie die melodische und rhythmische Führung der Singstimme.

Eine Erörterung dieser Frage würde eine gesonderte Abhandlung erfordern. Daher sei hier nur soviel gesagt: Wo Bach lediglich berichtet, bleibt er, melodisch wie harmonisch, in der Diatonik; wo der Bericht gefühlsbetont wird, treten in entsprechendem Grade übermäßige und verminderte Intervalle und Sprünge an die Stelle der ruhigen melodischen Führung. Verhältnismäßig häufig werden deklamatorische Höhepunkte, wenn der Affekt negativ ist, mit verminderten Septakkorden unterlegt; allein die Matthäus-Passion bietet dafür so viele Beispiele, daß es nicht nötig ist, einige davon hierher zu setzen. Modulationen nach entfernteren Tonarten werden meist nicht gewaltsam, sondern allmählich mit Benutzung von Zwischenstufen ausgeführt (zwei auffallende Gegenbeispiele siehe unten). Der Grad der Dissonanz hängt ganz vom Affekt ab: In Rezitativen, in denen von Sünde, Tod, Verzweiflung die Rede ist, häufen sich bisweilen die dissonantesten Harmonien. Dem Satzbau folgt Bach mit der größten Sorgfalt auch im Harmonischen: Erst am Ende eines Satzes oder Satzteils steht eine normale, in einen Dreiklang in der Grundstellung sich auflösende Kadenz. Bei der

Modulation spielt auch der Charakter der Tonarten eine Rolle. Hierfür bietet besonders die Matthäus-Passion einige bekannte, schöne Beispiele: so, wenn im ersten Rezitativ nach dem Eingangschor das milde *G*-dur des Evangelienberichts am Schlusse bei „daß er gekreuziget werde“ mit chromatisch aufsteigenden Schritten im Baß nach der Passionstonart *b*-moll geführt wird, oder wenn im Rezitativ Nr. 15 auf die Worte „Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den Zwölfen“, wo die Szene von der Straße in die Dämmerung des Hauses verlegt wird, sofort die Harmonik in *Be*-Tonarten wechselt und bis zur Abendmahlsszene darin bleibt, oder wenn (in Nr. 32) der Verrat des Judas vom Herrn seinen Jüngern in hohen, der Bachschen Zeit als gräßlich empfundenen Kreuztonarten (*gis*-moll) mitgeteilt wird (siehe Matthesons Tonartencharakteristik).

Diese Betrachtungen führen uns von selbst zu den Fällen, in denen Bach nicht nur von der Chromatik, sondern auch von der Enharmonik Gebrauch macht. Es sind nur wenige, aber ungemein charakteristische Stellen sowohl in den Instrumental- wie in den Vokalwerken. Unter den Instrumentalwerken seien besonders die folgenden vier genannt:

- Das Kleine harmonische Labyrinth (für Orgel oder Klavier)
- Die *g*-moll-Fantasie für Orgel
- Die Chromatische Fantasie für Klavier
- Die Sarabande aus der 3. Englischen Suite.

Eine enharmonische Umdeutung konnte — faktisch und ideell — erst nach Einführung und unter der Voraussetzung der gleichschwebenden Temperatur ausgeführt werden, d. h. der umzudeutende Ton durfte nicht, wenn auch noch so geringfügig, bei der Umdeutung in seiner Höhe verändert werden, und der Musiker mußte bereit sein, in seinem inneren Ohr die Umdeutung wirklich zu vollziehen. Daher finden wir „harmonische Labyrinth“, die musikalischen Irrgärten des Barocks, erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auch Beethoven hat in einem Jugendwerk, den beiden Präludien durch alle Tonarten op. 39, ein harmonisches Labyrinth entworfen, er führt uns aber ohne Überraschung im Quintenzirkel durch die Tonarten, während Bachs *Introitus* uns ruckweise hineinführt; im *Centrum* (Fugato in *c*-moll) angelangt befinden wir uns schon wieder nahe am Ausgang, und auch beim *Exitus* legen wir noch einmal einen Irrweg zurück, ehe uns endgültig wieder die klare Luft der *C*-dur-Harmonie umfängt. Das kleine, in seiner Echtheit wohl zu Unrecht angezweifelte Stück kann als Studie zu den beiden berühmten Fantasien angesehen werden, bei denen, wie im „Labyrinth“, als Hauptmittel zur Umdeutung der verwandlungsfähige verminderte Septakkord verwandt wird, jener später bis zum Überdruß abgebrauchte Akkord, der damals noch neu und dessen Umdeutungsmöglichkeiten etwas fast Unerhörtes waren. Durch solche Umdeutungen wirft Bach die Harmonie in der *g*-moll-Fantasie in Takt 14 von *d*-moll nach *b*-moll, in Takt 20 von *g*-moll nach *es*-moll herum; in Takt 31 beginnt die gewaltige Sequenz, in der die Bässe diatonisch abwärts, die Oberstimmen

chromatisch aufwärts geführt sind, so daß Bach räumlich und harmonisch an die Grenzen unseres Tonsystems gelangt (verminderter Septakkord als Dominante von *as*-moll), um von da durch enharmonische Umdeutung nach *e*-moll (!) und durch eine zweite von *e*-moll nach *g*-moll den Weg zurück zu nehmen! Eine der Handschriften der Fantasie (die Urschrift ist bekanntlich nicht erhalten) hat in Takt 15 auf das dritte Viertel statt *d*<sup>2</sup> ein *e*<sup>2</sup> — so daß hier eine noch kühnere Umdeutung (von *b-e-gis* nach *b-e-as*) vorliegen würde —, jedoch hat keine der gedruckten Ausgaben diese Version akzeptiert. Gleichfalls unsicher ist, ob in Takt 44 im zweiten Achtel nach Griepenkerl *c* oder nach BG *cis* zu lesen ist? Das erstere ist stärker, das zweite wahrscheinlicher:

Beispiel 11:



Was die Chromatische Phantasie und Fuge betrifft, so bleibt die Fuge trotz der chromatischen Schritte des Themas streng tonal, sie steht aber insofern einzig unter allen Fugen Bachs da, als mehrmals innerhalb des Themas moduliert wird: So beginnt der Baßeinsatz in Takt 76 in *d*-moll, führt aber über *a*-moll und *e*-moll nach *b*-moll, in welcher Tonart das Thema endet, was unter allen Fugen Bachs ohne Beispiel sein dürfte; was in der Jugendfuge *a*-moll Ungeschicklichkeit war — die Ausweichung in die Tonart der kleinen Terz —, ist hier eine souverän gehandhabte Kühnheit. Natürlich bedeutet trotz dieser Freiheiten die Fuge die Bändigung der in der Phantasie entfesselten Gewalten. Aber auch in der Phantasie heben die chromatischen Kühnheiten bis zum Eintritt des Rezitativs die Tonalität von *d*-moll auch vorübergehend nicht auf; erst im Rezitativ erleben wir Kühnheiten, die in den Instrumentalwerken Bachs ohne Beispiel dastehen. Auch hier weicht bekanntlich die Lesart nach Griepenkerl

Beispiel 12:

von derjenigen der Bachgesellschaft ab:



## Beispiel 13:



Hier ist es aber umgekehrt wie in Takt 44 der *g*-moll-Fantasie: BG hat die stärkere (und zugleich besser beglaubigte), Griepenkerl die auf den ersten Blick wahrscheinlichere Lesart.

Die Enharmonik in der Sarabande der 3. Englischen Suite kann sich zwar mit solchen harmonischen Wundern nicht messen, aber als einziges Beispiel in sämtlichen Werken Bachs, die zur „Gemüts-ergötzung“ geschrieben sind – den Suiten, Konzerten und der gesamten Kammermusik –, nimmt sie sich drohend und unheimlich genug aus.

Noch seltener als in der Instrumentalmusik sind enharmonische Kühnheiten in der Kirchenmusik Bachs. Nur, wo er Ungeheures auszusagen hat, greift er zu diesem Mittel. Das großartigste Beispiel dafür ist die berühmte Stelle im *Confiteor* der *b*-moll-Messe, wo von Tod und Auferstehung die Rede ist: „Et exspecto resurrectionem mortuorum.“ Hier wehen uns Schauer des Todes an; die Bewegung stockt, die Bässe bleiben in bebender Bewegung auf einem Ton, die Harmonik führt uns von *D*-dur nach *es*-moll (!), an die Grenze der Be-Tonarten, und wieder zurück. Das einzige Beispiel von Enharmonik in der Matthäus-Passion findet sich in dem begleiteten Rezitativ „Erbarm es Gott“, wo Bach in der Erregung über die bevorstehende Kreuzigung immer höher in die hohen Kreuztonarten moduliert und auf den Ruf „Haltet ein!“ mit einem Ruck die Harmonie nach *g*-moll zurückzwingt:

## Beispiel 14:

Ähnlich ist es in der Kantate 121, wo Bach auf die Worte „Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren, um zu den Menschen sich auf wundervolle Art zu kehren“, das Wunder der jungfräulichen Geburt in hohen Kreuztonarten ausdrückt, um sich dann am Schluß „auf wunder-

volle Art“ d. h. durch enharmonische Umdeutung nach C-dur, d. h. zum schlichten Menschen zu kehren:

Beispiel 15:

Eh-ren, um zu den Menschen sich in wun-der-vol-ler

Art zu keh-ren.

6 5<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>/<sub>5<sup>b</sup></sub>

7<sup>b</sup>/<sub>5<sup>b</sup></sub> 6<sup>#</sup>/<sub>4</sub> 6/<sub>4</sub> 5/<sub>3</sub>

Diese Beispiele mögen genügen. Sie sollten zeigen, daß Bach, obwohl mit beiden Füßen fest auf dem Boden der musikalischen Handwerkslehre seiner Zeit stehend, doch sich auch im Harmonischen so weit über sie erhebt wie eben das Genie über die mittleren und kleinen Talente. Die Arnstädter Gemeinde-Choräle haben gezeigt, wieviel harmonischer Sprengstoff in dem jungen Feuergeist aufgespeichert lag; Bach hat aber den dort eingeschlagenen Weg nicht weiter verfolgt, sondern sich in immer strengere Zucht genommen. Die großen harmonischen Ereignisse seiner Leipziger Zeit sind hauptsächlich aus der Kombination kühn geführter Stimmen entstanden, wofür die Gigue der 6. Partita (*e*-moll), der Schluß der großen Orgelbearbeitung von „Kyrie, Gott, heiliger Geist“, das *Crucifixus* der *b*-moll-Messe, einiges im „Musikalischen Opfer“ und in der „Kunst der Fuge“ Zeugnis ablegt. Doch fehlen auch in den Leipziger Werken harmonische Elementarwirkungen nicht ganz: Außer den schon angeführten sei die gewaltige Stauung am Schluß von Präludium und Fuge C-dur für Orgel (Pet. II, 7) angeführt: eine Zwischendominantwirkung mit gleichzeitiger Moll-Trübung. Wenn dann am Schluß wieder sieghaft das C-dur aufstrahlt, erlebt man eine Höhenstimmung, die nur noch mit dem Eintritt des Finales in der 5. Sinfonie von Beethoven verglichen werden kann:

## Beispiel 16:

The musical score for Example 16 is presented in two staves. The upper staff (treble clef) shows a sequence of chords in the right hand, with the final measure containing a melodic line. The lower staff (bass clef) shows a sequence of chords in the left hand, with the final measure containing a melodic line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is marked with 'Ped.' in the first measure of the left hand and 'F.' in the first measure of the right hand.

All diese Kühnheiten wirken deshalb so stark, weil sie nicht Zeichen eines suchenden, innerlich zerrissenen Menschengemüths sind, sondern weil hinter ihnen die Festigkeit und Kraft eines Mannes steht, der vom Generalbaß verlangt hat, daß er „eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zur zulässigen Ergötzung des Gemüths, und soll, wie aller Music also auch des General-Basses Finis und End Ursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn . . .“ Diese „wohlklingende Harmonie“ entspringt jener inneren Harmonie, die Goethe als etwas Göttliches empfand. Darum vermag sogar die heutige Seelenheilkunde manchen Menschen, die das innere Gleichgewicht verloren haben, durch Einwirkung Bachscher Musik zur Heilung zu verhelfen. Das aber könnten schon die Werke Ph. Em. Bachs nicht mehr: Sie sind *confessions*, die Musik des Vaters ist *confessio* — das ist der entscheidende Unterschied. So führt uns eine nüchterne theoretische Betrachtung der Harmonik Bachs ganz von selbst auf die Höhe, wo es uns ist, „als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte“.

# Die Artikulation in den Orgelwerken Joh. Seb. Bachs

Von Klaus Speer (Columbia, Missouri)

Die Beschränkung dieser kleinen Studie über die Artikulation als wesentliches musikalisches Ausdrucksmittel auf die Werke Johann Sebastian Bachs, und innerhalb des Gesamtwerkes auf seine Orgelkompositionen, ist willkürlich. Ich hoffe, die folgenden Erörterungen werden zeigen, daß die Grundsätze weitere und allgemeinere Gültigkeit haben. Daß die der Arbeit zugrunde liegenden Ideen nicht von mir allein stammen, versteht sich. Erste praktische Anregung kam von meinem verehrten Lehrer, Fritz Heitmann, spätere von Carl Weinrich in Princeton, N. J., und Ernest White in New York. Möge meine Studie Heitmanns lebenslangen Dienst am Werk des Meisters dem Gedächtnis der Nachwelt erhalten und fortsetzen.

## I

„*Correct articulation must be regarded as the most essential aspect of performance because it is the decisive, and for instruments such as the organ the only, means of phrasing . . .*“ sagt Bukofzer<sup>1</sup> und gibt hierfür historische Gründe. Es ist mehrfach bezeugt, daß J. S. Bach auch noch die älteren Fingersätze benutzte, bei denen dem dritten und vierten Finger Passagen überlassen werden, obgleich es überliefert ist, daß er den Gebrauch des Daumens als Untersatzfinger im modernen Sinn sehr förderte. In der Einleitung und dem Nachwort zu seiner Ausgabe der Goldberg-Variationen<sup>2</sup> zeigt Ralph Kirkpatrick, wie wichtig es ist, daß der heutige Spieler mit älteren Fingersätzen bekannt ist, auch wenn er sie selbst nicht anwendet. Bukofzer weist auf die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Phrasierung und Artikulation hin. Zur Klärung des Unterschieds zwischen beiden Begriffen sei auf die Bedeutung der Bogensetzung bei Bach und Mozart einerseits und im späten 19. Jahrhundert andererseits verwiesen: Im ersten Fall ist der Bogen stets ein Artikulationszeichen, im zweiten wird er auch zur Kennzeichnung von Phrasen verwendet. Die Andeutung musikalischer Phrasen durch Bögen, die sich manchmal über mehrere Takte oder gar Systeme ausstrecken, behindert oft in unnötiger Weise die Übersichtlichkeit des Notenbildes, während die Artikulationszeichen z. B. bei Beethoven feine Unterschiede zwischen einzelnen Stimmen andeuten.

Offenbar liegt bei der Beschäftigung mit Artikulationsproblemen die Hauptschwierigkeit darin, daß die Mehrzahl aller Kompositionen auf die exakte Mitteilung artikulatorischer Markierungen verzichtet. Die Erklärung für diesen anscheinenden Mangel findet sich darin, daß der Organist (und in geringerem Maße auch der Cembalo- und Klavichordspieler) vom streng-

<sup>1</sup> Manfred F. Bukofzer: *Music in the Baroque Era* (New York 1947), S. 379.

<sup>2</sup> J. S. Bach: *The „Goldberg“ Variations . . .*, Kritische Ausgabe von Ralph Kirkpatrick. G. Schirmer, New York (ohne Datum), S. XXII et passim.

sten *legato* bis zum kürzesten *staccato* so zahlreiche Grade des Anschlages zur Verfügung hat, daß sie sich der Möglichkeit differenzierender Aufzeichnung entziehen. Dazu kommt, daß die verschiedenen musikalischen Zwecke, denen Artikulation dient, dem Spieler oft beträchtliche Freiheit in der Interpretation lassen.

In der Einleitung zu seiner Ausgabe der Johannes-Passion J. S. Bachs erklärt Arthur Mendel einleuchtend, warum Bögen und Punkte in Bachs Blasinstrumentstimmen häufiger als in Klavier-(oder Gesangs-)werken vorkommen.<sup>1</sup>

Artikulation in dem Sinne, wie sie hier verstanden werden soll, dient dem Spieler in zweierlei Hinsicht, erstens zur Verdeutlichung der instrumentalen Polyphonie, zweitens zu klarer Darstellung der metrischen und rhythmischen Organisation einer Komposition und ihrer Teile.

Die Möglichkeit, auf der Orgel Noten unbeschränkt und ohne Einschaltung der für den Bläser notwendigen Atempausen auszuhalten, ist einzigartig; aber wer diese technische Eigenschaft dazu ausnutzt, alle nicht wiederholten Noten auf der Orgel ausschließlich im strengsten *legato* zu spielen, verkennt das Instrument. Ein vergleichbares Ideal — glücklicherweise nicht erreichbar — wäre das Bestreben, alle Noten auf einem Streichinstrument ohne Bogenwechsel zu spielen. Viele Zeitgenossen bezeugen uns die große Virtuosität von Spielern wie Frescobaldi, Couperin oder Buxtehude. Wir wissen, wie wenig sie für ihre vielen Passagen den Daumen benutzten. Da es nun aber unmöglich ist, ein *legato* im Sinne des 19. Jahrhunderts mit den Fingersätzen dieser älteren Virtuosen zu erzielen, so scheint doch die Annahme unvermeidlich, daß ihr empfindliches Gehör von ihrem durchweg detachierten Vortrag befriedigt war. Sonst hätten sie entweder anders komponiert, oder der Gebrauch des Daumens als Untersatzfinger im heutigen Sinn wäre schon vor dem 18. Jahrhundert eingeführt worden. Noch 1759 schreibt Philipp Emanuel Bach<sup>2</sup>:

Die Noten, welche weder gestoßen noch geschleift werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt; es sei denn, daß das Wörtchen *ten* (gehalten) darüber steht, in welchem Falle man sie anhalten muß.

Philipp Emanuel schrieb nicht über die Orgel; 1759 schrieb er in erster Linie über Klavichord und Cembalo. Als 1787 Teil I seines Buches zum letzten Male zu seinen Lebzeiten im Neudruck erschien, war das Pianoforte bereits so weit in den Vordergrund gerückt, daß er auch mit Spielern dieses Instruments unter seinen Lesern rechnen mußte. Die zitierte Regel ist hier also auch für zwei Instrumente gegeben, deren Ton im Gegensatz zu Cembalo (und Orgel) auf Geschwindigkeit und Gewicht des Anschlags reagiert, d. h. Klavichord und Hammerklavier.

Das bis vor wenigen Jahren als grundlegende Orgelanschlagstechnik gelehrt klebrige Legato kann man nur selten erfolgreich anwenden, vielleicht

<sup>1</sup> J. S. Bach. *The Passion According to St. John*, hrsg. von Arthur Mendel (G. Schirmer, New York 1951), S. XXXVIIff.

<sup>2</sup> C. P. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* . . . Drittes Kapitel, § 22.

um eine sehr langsame Stimme, etwa die Sopran-Cantus firmi der einmanualigen Stücke des Orgelbüchleins vor andern hervorzuheben (NB: in der Ausführung fallen solche Stimmen fast ausschließlich dem 4. und 5. Finger zu!). Was wir im folgenden *legato* nennen, kann am besten einer Perlenkette verglichen werden, die dem Auge eine Einheit darbietet, ohne daß die Perlen ineinander greifen.

Mehrere Theoretiker des 18. Jahrhunderts, besonders Quantz<sup>1</sup>, erwähnen Artikulation in einer Weise, die ein Bewußtsein für die Notwendigkeit dieses Ausdrucksmittels voraussetzt. Die ergiebigste Quelle der Zeit ist *L'Art du Facteur d'Orgues* von Dom Bedos de Celles.<sup>2</sup> Dom Bedos war kein Theoretiker, sondern ein Mönch, der seinem Auftrag gemäß eine gründliche Geschichte des Orgelbaus und eine Beschreibung des gegenwärtigen Standes der Orgelbaukunst schrieb. Teil IV seines Buches „*De la Tontechnie ou Notage des Cylindres*“ unterrichtet uns nicht nur über die technische Vorbereitung von Walzen für mechanische und Uhr-Orgeln, sondern bietet auch mehrere Notationssysteme, mit deren Hilfe die Dauer jeder einzelnen Note ausgedrückt werden kann, bis herunter zur einzelnen Note eines Ornamentes. Wenn Hersteller solcher Walzen diesen Notierungen folgen, können sie genaue Imitationen hervorbringen, die einer Aufführung auf der Orgel entsprechen und nicht nur annähernd dem Notenbild auf dem Papier. Seine Gründe sind<sup>3</sup>:

Toutes les notes ont deux parties essentiellement constitutives, qui sont la tenue et le silence, lesquels réunis, sont la valeur totale de la note. La tenue occupe toujours la première partie de la note, et le silence la termine. Ces deux parties des notes ont une durée déterminée dans l'exécution de la musique, et elles doivent être appréciées avec exactitude dans le notage; ainsi il faut exprimer la valeur, non-seulement des parties parlantes de chaque note, mais celle de leur silences, qui servent à les détacher pour former l'articulation de la musique; et sans lesquelles, elles ne produiroient qu'un mauvais effet, semblable à celui d'une musette . . .

Dom Bedos' spezielles Notationssystem beruht auf Beobachtung von Spielern seiner Zeit — er nennt einen mit Namen — und auf dem Studium der Musik.<sup>4</sup>

Il n'est point d'articulation dans l'exécution de la Musique, non plus que dans le notage, si toutes les notes, ou plutôt les tenues de ces notes . . . ne sont suivies de Silences pris aux dépens de leur valeur.

Ces Silences doivent varier suivant le genre d'expression qui convient à la piece; dans les aire gais, ils sont ordinairement plus considérables que dans les gracieux . . .

## II

Klarheit der Polyphonie durch Artikulation läßt sich am deutlichsten in den Triosonaten und den kurzen einmanualigen Orgelchorälen studieren. Im allgemeinen findet man drei verschiedene Notenwerte innerhalb eines

<sup>1</sup> Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anleitung* . . . (Berlin 1752).

<sup>2</sup> Dom Bedos de Celles: *L'Art du Facteur d'Orgues* (Paris 1766–78), Neuausgabe Kassel 1934.

<sup>3</sup> Op. cit. Teil IV S. 597.

<sup>4</sup> Op. cit. Teil IV S. 599.

Satzes. Wenn man jedem dieser drei Notenwerte einen bestimmten Grad von Dom Bedos' *tenue* und *silence* zumißt — sagen wir: *legato*, *non-legato* und *staccato* —, dann werden die drei Linien in unabhängiger Klarheit hörbar. Phrasen, rhythmische Figuren, melodische Motive werden auf diese Weise nicht vernachlässigt, vielmehr können sie vom Zuhörer wahrgenommen werden, gewissermaßen ohne Hilfe des Spielers.



Man spiele in diesen Takten aus der C-dur-Sonate (BWV 529) die Sechzehntel *legato*, die Achtel *staccato* und die Viertel etwas *detachiert*. Da die Proportionen der Notenwerte nicht immer die gleichen sind (siehe c-moll-Sonate, letzter Satz, oder langsame Sätze der C-dur- und G-dur-Sonaten), kann man die Regel abstrakter so formulieren: Man spiele den Schlagwert etwas *detachiert*, den nächstkürzeren *staccato* und den kürzesten *legato*. Die Hauptsache ist natürlich nicht die Anordnung von den langsamsten zu den schnellsten und vom *Portato* zum *Legato*, sondern daß alle drei Werte verschieden artikuliert werden und daß man konsequent bleibt, sofern nicht der Komponist selbst eine Unregelmäßigkeit durch Bogen oder Punkte angedeutet hat. Dieses Prinzip kann auch in anderen Werken angewandt werden. Verhältnismäßig einfache Beispiele sind die beiden g-moll-Fugen (BWV 542, 578) und die c-moll-Fuge (BWV 546). In diesen kann man das Prinzip erst im Thema allein anwenden, um ihm dann mit Kontrapunkt und anderen Stimmen weiterhin zu folgen.

Aus dem Orgelbüchlein wählen wir „Wir Christenleut“ (Nr. 14) als Beispiel. Zur langsamen Cantus-firmus-Stimme tritt zweierlei Material hinzu,

die Achtel des Basses und die Figur  in Alt und Tenor. Hier

spielen wir den Cantus firmus *legato* mit kurzen Unterbrechungen, wo die Fermaten das Ende der Textlinien andeuten; für Alt und Tenor benutzen wir ein loseres *legato*, für die Achtel der Baßstimme im Pedal *staccato* oder zumindest einen sehr *detachierten* Anschlag.

### III

Wenn wir nun vom Wert und von der Anwendung der Artikulation im Dienste metrischer und rhythmischer Klarheit sprechen, dann müssen wir uns vergegenwärtigen, daß in der Musik des 18. und frühen 19. Jahr-

hunderts das relative Gewicht des Taktteiles innerhalb der Phrase von grundlegender Wichtigkeit ist. In der Ensemble-Musik der Renaissance und des frühen Barocks existiert dieses Formelement nicht, und in ihrer Klaviermusik kommt es erst allmählich zur Erscheinung. Selbst Bachs Musik weist Gradunterschiede im Vorherrschenden des metrischen Elementes auf je nach dem Klangkörper, dem Zweck und — im Falle von wortbezogener Musik — vermutlich auch dem Affektgehalt. Trotzdem muß metrisch weniger differenzierte Musik nach den obengenannten Regeln gut artikuliert werden. Der Spieler von Instrumenten, auf denen Tonstärke durch Anschlag oder durch Atem- oder Bogendruck kontrolliert wird, kann dem Zuhörer die metrische Organisation durch feine Akzente vermitteln; für die Orgel gibt es nur eine negative Methode des Betonens, nämlich das Detachieren (oder in der Sprache des 18. Jahrhunderts: das Abziehen) der Note, die der zu betonenden vorausgeht. Die metrische Regelmäßigkeit der Musik des 18. Jahrhunderts, ihren ständigen Wechsel zwischen schweren und leichten Taktteilen, unterbricht und belebt die Synkope. Da eine Synkope gewöhnlich einen Akzent auf einem leichten Taktteil (oder Untertaktteil) bedeutet, muß der Orgelspieler stets die der Synkope vorhergehende Note kürzer spielen als die übrigen. Einige wenige Fälle, in denen der Komponist durch Bögen scheinbar das Gegenteil fordert, werden später zu behandeln sein.

Die langsamen Orgelchoräle mit ausgezierten Cantus firmi sind gute Beispiele dafür, wie diese Artikulationsregel zu ausdrucksvoller Darstellung musikalischer Phrasen und ganzer Kompositionen beiträgt; dies gilt sowohl für die Cantus-firmus-Stimme wie für die kontrapunktischen. Siehe „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ (Orgelb. Nr. 24), „Allein Gott in der Höh“ (Achtzehn Choräle Nr. 12), oder Buxtehudes Orgelchoräle dieser Gattung. Die chromatischen Akkordfolgen in der *g*-moll-Fantasie BWV 542 und dem *b*-moll-Präludium BWV 544 bieten auch gutes Beweismaterial. Wenn man diese Kompositionen einem Hörer, der sie nicht kennt, zweimal vorspielen würde, einmal ohne Anwendung dieser Regel, das zweite Mal mit Unterbrechung vor den Synkopen, so würde er fraglos das zweite Mal besser folgen können, auch wenn er den Unterschied nicht spieltechnisch beschreiben könnte.

#### IV

Die dritte Grundregel geht mit dem vorangehenden Hand in Hand; sie dient ebenfalls metrischer und rhythmischer Klarheit und befaßt sich mit dem relativen Gewicht einzelner Noten oder Akkorde innerhalb eines Taktes, einer Phrase oder einer Gruppe von kurzen Noten. Auch da, wo keine Synkope vorliegt, muß eine kurze Note, die einer langen vorausgeht, gewissermaßen den Auftakt der langen bildet, oft detachiert werden, um der längeren oder schwereren Note einen feinen Akzent zu verleihen. Wenn man dies in bewußte Tonstärkenakzente auf dem modernen Klavier






übersetzte, würde es übertrieben wirken; aber auf Orgel und Cembalo kann man geradesoviel davon hervorbringen, um eine musikalische Phrase leben zu lassen.

Was Bach von seinen Blasinstrumenten verlangte, kann man in den erhaltenen Stimmen der Sätze studieren, die er mit Bögen und Punkten versehen hat. Die Flötenstimmen der Arie „Buß und Reu . . .“ in der Matthäus-Passion (Nr. 10) sind von Anfang bis Ende bezeichnet. Die Figur



zeigt leichte Auftakte und damit einen gewissen Akzent auf dem ersten Taktteil. In den folgenden Takten



Die andere eben erwähnte Komposition, „Vater unser im Himmelreich“, hat die größte Anzahl von Markierungen unter allen Bachschen Orgelwerken, die aus zuverlässiger Quelle erhalten sind. Die rhythmische Faktur der Baßstimme bleibt das ganze Stück hindurch gleich mit Ausnahme eines Taktes (41); diese Stimme ist daher nicht markiert. Die zwei anderen vorherrschenden rhythmischen Figuren sind  und  gegen gleichmäßige Achtel, gelegentlich Sechzehntel und . Es wäre nun falsch, die erste dieser Figuren als Synkope aufzufassen, selbst ohne Bogen; sie sind ausgeschriebene Vorschläge. Für die Synkope ist das Element der „falschen Betonung“ wesentlich. Wo aber die Unregelmäßigkeit des Lombardischen Rhythmus eines der Hauptmerkmale der Komposition darstellt, ist eine solche Auffassung unmöglich. Warum Bach hier genaue Notenwerte drucken ließ, anstatt — zumindest nach den ersten paar Takten — die üblichen Häkchen zu benutzen, ist gewiß nicht die einzige Frage, mit der uns diese Komposition bei jedem neuen Studium beläßt.

## V

Wir wollen nun noch ein paar einzelne Werke mit und ohne Markierungen des Komponisten betrachten. Nehmen wir das Thema der *c*-moll-Fuge BWV 537:



Wenn man dieses Thema gemäß der traditionellen *sempre-legato*-Vorschrift spielt, muß man die wiederholten *g* dennoch absetzen. Wenn man also *c'*—*g'* und *g'*—*as'* legato spielt, dann wird der Zuhörer den Eindruck erhalten, daß das Thema auf dem schweren Takteil einsetzt. Der Leser singe das Thema auf diese Weise (die Taktstriche sind im Zitat absichtlich ausgelassen) und sehe, wie lange er es einhalten kann. Die baldige Verwirrung entspricht der des unbefangenen Zuhörers. Comes und weitere Durchführung zeigen die Unmöglichkeit dieses Versuchs. Daß Bach dies nicht beabsichtigte, beweisen seine Taktstriche, sie aber kann der Zuhörer nicht sehen. Man kann das Thema auf zweierlei Weise spielen; beide ermöglichen dem Hörer Verständnis von Anfang an. Entweder (1) spielt man *c'* und *g'* mit gleichem non-legato und läßt das metrische Gefühl unbestimmt bis zum Eintritt des *as'*; oder (2) man spielt das *c'* staccato, das erste *g'* non-legato zum nächsten, und die andern drei *g'* staccato und kennzeichnet den auftaktigen Vierschlag sofort.

Für die Verwirrung, die aus dem *sempre-legato*-Grundsatz erwachsen muß, lassen sich leicht noch zahlreiche weitere Beispiele anführen. Erwähnt sei zum mindesten das lange Thema der *G*-dur-Fuge BWV 541.

## VI

Betrachten wir nun noch einige Beispiele aus den Orgelwerken, in denen Bach selbst Bindebögen verzeichnet hat! Für den Comes der Fuge *c*-moll-Passacaglia BWV 582 hat der Meister durch einen Bogen einen synkopierten Akzent auf dem ersten Achtel angedeutet.



Das ist alles. Dieser Bogen deutet klar genug an, daß die übrigen Achtel der Figur in gleichem Maße *detachiert* werden sollen. Wegen der wiederholten Noten wäre technisch nur ein anderer Bindebogen ausführbar, aber Bach hat ihn nicht verzeichnet; und wenn er *legato*-wo-immer-möglich vorausgesetzt hätte, dann hätte er sich den ersten kleinen Bogen ebenfalls sparen können.

Eine andere Stelle, in der ein paar Bögen mehr andeuten, als was aus ihnen unmittelbar hervorgeht, ist das zweite Motiv der *c*-moll-Fantasia BWV 537:



Das Zitat erscheint zuerst in der Pedalstimme; keine Bögen vom ersten *G* zum *g*, oder vom *f* der nächsten Gruppe zum *G*! Das Motiv geht durch die ganze Fantasia in allen Stimmen; die Bögen sind jedes Mal eingezeichnet. Offenbar soll das erste *G* *staccato* gespielt werden, damit der Akzent dort erscheint, wo der Bogen ihn verlangt. In der zweiten Gruppe sollte das *f* nicht so kurz sein wie das *G*, weil das *f* auf dem schweren Taktteil steht. Daß das metrische Element in diesem Werk vorherrscht, kann angesichts der unzähligen Synkopen kaum bezweifelt werden.

Man kann Bindebögen über ähnlichen Figuren in einer Reihe von anderen Orgelwerken finden. Im *c*-moll-Präludium BWV 546 erscheinen sie sowohl über Zweiachtel- als auch über Zweiviertelgruppen. Über den Vierteln unterstützen die Bögen die Betonung der Vorhalte, aber sie sollten den Spieler unserer Zeit auch darauf hinweisen, daß z. B. die zwei letzten Viertel in Takt 4 nicht aneinander oder an den nächsten Akkord gebunden werden sollen (der Bogen vom letzten Akkord in Takt 2 zum ersten in Takt 3 in der Peters-Edition dürfte auf einem Irrtum des Kopisten oder des Herausgebers beruhen; in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft findet er sich nicht und widerspricht überdies dem Gesamtcharakter der Stelle). Über den Achteln haben die Bögen anscheinend mehr den negativen Zweck, die Antizipationen unbetont erklingen zu lassen. Hier ebenfalls sind die Achtel des ersten Schlags in Takt 6, 8 u. a. ungebunden; diese beiden Achtel gehören noch nicht zu der mit Bögen versehenen Phrase und sollen nicht

gebunden gespielt werden. Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, daß Bögen unnötig gewesen wären, wenn der *sempre-legato*-Aufführungsstil vorausgesetzt wäre, da offenbar ein *legato* nur zwischen je zwei Achteln auf jedem Takteil technisch ausführbar wäre.

Das Autograph der Triosonaten weist viele Bezeichnungen auf. Eine Analyse dieser Zeichen, besonders in den langsamen Sätzen der C-dur- und G-dur-Sonaten, würde offenbaren, daß die meisten dieser Bögen und Punkte Unregelmäßigkeiten in der Artikulation fordern, d. h. sozusagen eine konsequente Durchführung unseres ersten Artikulationsprinzips verhindern. Daß solche mit guten musikalischen Gründen verlangt werden, ließe sich durch ein eingehendes Studium dieser Sätze sowie auch des Es-dur-Präludiums BWV 552 nachweisen. Die zahllosen staccato-Punkte in „Vater unser im Himmelreich“ (BWV 682) bestätigen unser erstes Prinzip, das des unterschiedlichen Anschlags für verschiedene Notenwerte einer Komposition.

### BESCHLUSS

Das hier dargebotene System entwickelte sich allmählich im Laufe mehrerer Jahre, besonders in periodischem Neustudieren von Werken, die ich aufgeführt und dann für eine Weile unberührt gelassen hatte. Der Vorteil einer Erklärung der Artikulation als des Hauptausdrucksmittels des Organisten — und als ein sehr unterschätztes Ausdrucksmittel für andere Musiker in der Wiedergabe aller Musik, nicht nur der des Barocks<sup>1</sup> — in einigen wenigen Regeln liegt darin, daß ein gut Teil von Auslegungsfreiheit innerhalb eines Rahmens belassen wird. Ich glaube, daß der Vorwurf eines pedantischen Dogmatismus leichter hätte erhoben werden können, wenn ich statt der hier verfolgten Methode versucht hätte, alle diejenigen von Bachs Orgelwerken, in denen wir Artikulationsbezeichnungen finden, systematisch zu untersuchen und dann allgemeingültige Prinzipien aus den Resultaten einer solchen Untersuchung zu schließen. Mit voller Überzeugungskraft können diese Grundsätze nur durch Spielen bewiesen werden.

<sup>1</sup> Mit Vergnügen darf hier auf die Arbeit der Pianistin Rosalyn Turek hingewiesen werden. Eine Anzahl ihrer Interpretierungen sind auf Schallplatten erhältlich.

## Neues über die Möllersche Handschrift

Von Alfred Dürr (Göttingen)

Nachdem Werner Wolffheim im Bach-Jahrbuch 1912, S. 42–60, die Öffentlichkeit zum ersten Mal mit der Möllerschen Handschrift bekannt gemacht hat, ist diese wichtige Quelle spätbarocker Klavier- und Orgelmusik zwar mehrfach als Vorlage zu musikalischen Veröffentlichungen herangezogen worden, doch hat sich die Musikwissenschaft, soweit ersichtlich, nicht eingehend mit ihr beschäftigt. Dabei bietet die Studie Wolffheims durchaus noch Anhaltspunkte für weitere Untersuchungen. So schreibt Wolffheim z. B. (a. a. O.): „Die Komponisten der drei anonymen, übrigens fragmentarischen Stücke konnten bisher nicht ermittelt werden.“ Dabei läßt sich das Fragment auf Bl. 49<sup>r</sup> unschwer als Schluß der Canzone *d*-moll (BWV 588) von J. S. Bach erkennen, deren letzte 16 Takte somit in einer frühen Abschrift erhalten sind<sup>1</sup>. Ein weiteres Fragment (Bl. 15<sup>r</sup>) erweckt aus anderen Gründen unsere Aufmerksamkeit und wird nachstehend ganz wiedergegeben:

Es ist von derselben Hand niedergeschrieben, die den gleichfalls anonymen konzertartigen Satz auf Bl. 71<sup>v</sup>–72<sup>r</sup> eingetragen hat und die sich durch ihren unklaren und flüchtigen Duktus sofort von der klaren und abgezielten Schrift des Hauptschreibers unterscheidet. Damit wird die Angabe Wolffheims widerlegt, daß außer Johann Sebastian Bachs Autograph

<sup>1</sup> Die Handschrift (heute BB Mus. ms. 40644, z. Z. Univ.-Bibl. Tübingen) enthält als erstes ein unbeschriebenes Blatt, das Wolffheim als Vorsatzblatt bezeichnet. Um keine Verwirrung hervorzurufen, wird dieses Blatt wie bisher bei der Zählung nicht berücksichtigt.

sämtliche Blätter von derselben Hand geschrieben seien. Was uns bei dem mitgeteilten Fragment besonders fesselt, sind die am Schluß in unüberhörbarem Unisono erklingenden Töne *BACH*, vermutlich das früheste Beispiel für das bekannte Tonbuchstabenspiel. Man erinnert sich sofort an den Satz, den Johann Gottfried Walther 1732 in seinem musikalischen Lexikon unter Johann Sebastian Bachs Namen mitteilt:

... alle, die diesen Nahmen geführet haben, sollen so viel man weiß, der Music zugethan gewesen seyn; welches vielleicht daher kommt; daß so gar auch die Buchstaben *b̄ ā c̄ h̄* in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese Remarque hat den Leipziger Hrn. Bach zum Erfinder.)

Eine derartige „Remarque“ pflegt man sich in Briefen zwischen Leipzig und Weimar nicht mitzuteilen; Walther hat sie ohne Zweifel in geselligen Gesprächen aus Bachs Weimarer Jahren erfahren. Damit wird aber auch die engere Beziehung der Möllerschen Handschrift zur Familie Bach von neuem bekräftigt, ohne daß sich aus den wenigen erhaltenen Takten unzweifelhaft Angaben über den Komponisten des Stückes machen ließen. Der auf Bl. 71<sup>v</sup>–72<sup>r</sup> niedergeschriebene konzertartige Satz für Klavier weist auf die Transkription italienischer Konzerte für Tasteninstrumente hin, wie sie im Kreise um Prinz Johann Ernst von Johann Sebastian Bach und Johann Gottfried Walther gepflegt wurde.

Eine ganz wesentliche Frage, die mit der Möllerschen Handschrift zusammenhängt, ist jedoch das Schreiberproblem, zumal da der Hauptschreiber der vorliegenden Handschrift mit dem Hauptschreiber des Andreas-Bach-Buchs identisch ist. Mit ihrer Beantwortung wird also gleich über zwei wesentliche Handschriften mit Orgel- und Klaviermusik des beginnenden 18. Jahrhunderts entschieden. Bei näherer Betrachtung der Handschrift zeigt sich, daß auch die von Wolffheim genannten Schriftzüge, „die zunächst wie zwei verschiedene Handschriften wirken, dann aber als von ein und derselben Hand stammend gedeutet werden“, zur Klassifizierung der Schreiber keineswegs hinreichen. Nachdem das Bachsche Autograph (Bl. 44<sup>r</sup>–45<sup>r</sup>) und der Schreiber der schon oben erwähnten beiden Fragmente (Bl. 15<sup>r</sup> und 71<sup>v</sup>–72<sup>r</sup>) ausgeschieden sind, lassen sich folgende Schreiber erkennen:

1. Der Hauptschreiber der Handschrift. Seine Schriftzüge finden sich auf den Bll. 1<sup>v</sup>–14<sup>v</sup>, 25<sup>r</sup>, 33<sup>v</sup>–39<sup>r</sup>, 41<sup>r</sup>–43<sup>v</sup>, 47<sup>r</sup>–60<sup>v</sup>, 62<sup>r</sup> (Korrektur), 62<sup>v</sup>–71<sup>r</sup>, 74<sup>v</sup>–100<sup>v</sup>, vielleicht auch 73<sup>v</sup>–74<sup>r</sup>. Die besonderen Kennzeichen seiner Schrift sind: Der Violinschlüssel, der mit einem Kreis auf der g-Linie beginnt und nach der üblichen Schleife am oberen Ende mit starkem, am Ende leicht einwärts geschwungenem Abstrich nach rechts noch innerhalb des Notensystems endet, ferner die Viertelpause, die mit einem senkrechten Strich beginnt, an dessen oberem Ende sich ein mehr oder weniger nach unten gebogener rechts seitlich führender Strich anschließt, schließlich liegt bei ausgefüllten Noten der Halsansatz stets rechts des Noten-

kopfes, die Achtelfähnchen bilden bei nach unten gestrichenen Noten eine im spitzen Winkel vom Hals ausgehende und mit starkem Federdruck geschriebene Gerade. Charakteristisch ist im Gesamtbild die sehr sorgfältige und wenig ausgeschriebene Handschrift mit einer gewissen Vorliebe für die Betonung der Waagerechten und Senkrechten ohne besondere Ausprägung des in dieser Zeit so häufigen Zuges zum Ornamentalen.

2. Ein Schreiber, dessen Züge denen des Hauptschreibers außerordentlich ähnlich sehen und der möglicherweise mit ihm identisch ist. Er tritt auf folgenden Seiten auf: Bl. 15<sup>v</sup>–24<sup>v</sup>, 25<sup>v</sup>–28<sup>v</sup>, 31<sup>v</sup>–33<sup>r</sup>, 39<sup>v</sup>–41<sup>r</sup>, 73<sup>v</sup>–74<sup>r</sup> (?). Das deutlichste Unterscheidungsmerkmal zu Schreiber 1 ist die Viertelpause, deren Beginn hier als schräg nach rechts unten führender, leicht geschwungener Abstrich erkennbar ist, während dieser Abstrich bei Schreiber 1, sofern er überhaupt ausgeführt wird, senkrecht verläuft und mit dem nachfolgenden senkrechten Aufstrich in eine Linie zusammenfällt. Ferner sind die nach unten gerichteten Hälse halber Noten stets rechts des Notenkopfes angesetzt, während bei Schreiber 1 auch Ansatz in der Mitte auftritt.

3. Der Schreiber der Seiten Bl. 45<sup>v</sup>–46<sup>v</sup>, ähnlich dem Hauptschreiber, aber mit abweichendem c-Schlüssel und kleinerem Baßschlüssel. Als Kustoden keine Haken, sondern Wellenlinien. Auch dieser Schreiber könnte möglicherweise mit Schreiber 1 identisch sein.

4. Schreiber der Seiten Bl. 29<sup>r</sup>–31<sup>r</sup>, erkennbar an einer abweichenden Schreibweise des c-Schlüssels, des Baßschlüssels und der Viertelpause (V-Form); Ansatz des nach unten gerichteten Notenhalses bei halben Noten stets in der Mitte des Notenkopfes.

5. Schreiber der Seiten Bl. 60<sup>v</sup>–62<sup>r</sup>, unordentliche Schrift, runder Ansatz der Achtelfähnchen, Kustoden mit Wellenlinien.

Bezieht man die beiden obengenannten Schreiber ein, so treten insgesamt 5 bis 7 Schreiber auf. Von diesen muß uns der Schreiber 1 im folgenden weiter beschäftigen. Wie schon Werner Wolffheim festgestellt hat, ist er identisch mit dem Hauptschreiber des Andreas-Bach-Buchs. Dort finden wir ihn auf den Seiten Bl. a<sup>r</sup>, b<sup>r-v</sup>, 1<sup>r</sup>–15<sup>r</sup> (oben), 15<sup>v</sup>–31<sup>v</sup>, 35<sup>v</sup>–40<sup>r</sup> (Mitte), Korrektur 40<sup>v</sup>, 42<sup>r</sup> (Mitte)–43<sup>r</sup> (Mitte), 43<sup>v</sup>–44<sup>r</sup>, 48<sup>r</sup> (unten)–50<sup>r</sup> (oben), 53<sup>r</sup>–69<sup>r</sup>, vermutlich 69<sup>v</sup> (Tabulaturschrift), 71<sup>v</sup>–72<sup>r</sup>, 72<sup>r</sup>–102<sup>v</sup>, 103<sup>v</sup>–117<sup>r</sup> (Mitte). Werner Wolffheim vermutet, daß es sich bei diesem Schreiber um den jungen Johann Gottfried Walther handle (a. a. O., S. 50ff.). Ein Vergleich mit den durch die Handschriften der Deutschen Staatsbibliothek Berlin vielfach belegten Schriftzügen Walthers<sup>1</sup> läßt jedoch erkennen, daß eine Identität so gut wie ausgeschlossen ist. Besondere Kennzeichen Walthers sind der Baßschlüssel mit langem, nahezu senkrechtem Abstrich nach links unten, der Violinschlüssel ohne Schleife am oberen Ende, der der Gestalt des G nahekommt, ferner der Buchstabe *p*, dessen Abstrich stark nach rechts seitwärts geneigt ist (z. B. in *piano*, *pedal*), sowie der gegenüber Schreiber 1 stärkere Schwung der Balken; die charakteristischen Merkmale

<sup>1</sup> Verglichen wurde insbesondere die Handschrift *Mus. ms. Bach P 1204*.

des Schreibers 1, insbesondere die Form des Violinschlüssels und der Viertelpause treten dagegen bei Walther nicht auf; seine ausgefüllten Noten tragen abwärts gerichtete Hälse fast stets in der Mitte oder links, nicht rechts des Notenkopfes. — Jeder Schriftvergleich kann aber nur von der Voraussetzung ausgehen, daß wenigstens die Mehrzahl aller Charakteristika eines Schreibers innerhalb längerer Zeit konstant bleibt. Hält man es überhaupt ohne zwingenden Grund für möglich, daß sich eine Schrift von der des Schreibers 1 in die bekannte J. G. Walthers wandeln kann, so ist damit gleichzeitig über der Methode selbst der Stab gebrochen.

Während somit Walther als Schreiber der beiden wichtigen Handschriften nicht in Frage kommt, ist auf eine Handschrift hinzuweisen, die in allen Zügen tatsächlich mit denen des Schreibers 1 übereinstimmt. Dies sind die Originalstimmen zu J. S. Bachs Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ (BWV 134a), die später zur geistlichen Parodie des Werkes „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“ (BWV 134) wiederverwendet wurden und sich unter der Signatur *Mus. ms. Bach St 18* (Stimmen Nr. 6–8 und 11–14) im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befinden. Obwohl die Stimmen nicht in Weimar, sondern in Köthen entstanden sind, ist die Übereinstimmung überzeugend. Lediglich einige wenige Seiten der Stimmen wurden von zwei weiteren, noch unbekanntem Kopisten niedergeschrieben. In diesem Zusammenhang gewinnt die Vermutung Philipp Spittas (J. S. Bach, I, S. 795 f.) an Bedeutung, daß der Schreiber des Andreas-Bach-Buchs Johann Bernhard Bach sei. Wolfheim lehnt diese Vermutung ab, und zwar mit der Begründung, daß das Bachsche Autograph in der Möllerschen Handschrift „etwa in der zweiten Hälfte des Jahres 1708 niedergeschrieben sein müsse“; „denn Bachs Schriftzüge zeigen in Weimar bald ein anderes Aussehen“. Johann Bernhard Bach kam 1715 fünfzehnjährig nach Weimar. Wenn nun schon ohnedies eine verbindliche Datierung eines Bachschen Autographs zwischen 1708 und 1715 nach unseren heutigen Kenntnissen nur schwer möglich ist, so ergibt sich noch die Möglichkeit, daß die Möllersche Handschrift nicht erst in Weimar angelegt, sondern bereits in früheren Jahren begonnen wurde. Das Wasserzeichen zeigt das A mit Dreipaß der Arnstädter Papiermühle; das Papier kann also ebensogut in Ohrdruf wie in Weimar beschafft worden sein. Hans Löffler macht wahrscheinlich, daß J. S. Bach im September 1713 zur Taufe eines Bruders Johann Bernhard Bachs in Ohrdruf anwesend war (BJ 1949–1950, S. 107), und wenn Bach seine Komposition nicht erst in Weimar eingetragen hat, so ist es sehr wohl möglich, daß er sie bereits 1713 in das bis Bl. 43<sup>r</sup> beschriebene Notenbuch seines Neffen einschrieb.

Nun läßt sich aber nachweisen, daß Johann Bernhard Bach seinem Onkel nicht nur 1717 nach Köthen folgte, sondern dort tatsächlich das Amt des Notenschreibers innehatte und bis zum März 1719 dafür besoldet wurde (Hans Löffler, a. a. O., S. 109). Die Kantate „Die Zeit, die Tag und Jahre macht“ erklang zu Neujahr 1719, wurde also wohl im Dezember 1718 in Stimmen ausgeschrieben. Da Johann Bernhard zu dieser Arbeit durch



seine Besoldung verpflichtet war, so kann kaum ein Zweifel bestehen, daß der Schreiber der erhaltenen Stimmen tatsächlich mit Johann Bernhard Bach identisch ist. Damit ist aber auch erwiesen, daß das Andreas-Bach-Buch und die Möllersche Handschrift tatsächlich von Johann Bernhard Bach geschrieben wurden.<sup>1</sup>

Erstaunlich ist, daß sich hier wieder einmal eine scheinbar schwach beglaubigte Hypothese Philipp Spittas späteren Deutungen zum Trotz als richtig erwiesen hat, ein schönes Zeugnis für die kombinatorische Sicherheit in der Beweisführung dieses Bachforschers.

<sup>1</sup> Für mich persönlich ist es besonders überzeugend, daß ich nicht auf dem Wege über Spittas Vermutung zu dieser Erkenntnis gekommen bin, sondern durch die Feststellung der Identität der Schreiber in BWV 134a und den beiden Notenbüchern. Erst auf der Suche nach einem Bachschüler, der Bach von Weimar nach Köthen begleitete, bin ich dann auf Johann Bernhard Bach und Spittas Hypothese gestoßen.

## Über das Ende der Generalbaßpraxis

Von Rudolf Stephan (Göttingen)

In seiner „Aufführungspraxis“ (1931) schreibt Robert Haas S. 199:

Bei der Neubelebung der Bachschen Chormusik im 19. Jahrhundert war die Erinnerung an den Generalbaß dem Bewußtsein der Musiker bereits so völlig geschwunden, daß man jahrzehntelang den bloßen Baß ohne jede harmonische Ausfüllung spielte, bis erst mit dem Erscheinen der Gesamtausgabe die Sache geklärt wurde.

Hier gehen drei Fragen zusammen: 1. Wie wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die großen Werke Bachs aufgeführt? 2. Wie war das Verhältnis zur Generalbaßtheorie? 3. Wie war das zur Generalbaßpraxis? Für die erste Frage, die Haas völlig zutreffend beantwortet, haben wir u. a. auch das Zeugnis von Robert Franz. Er schrieb (Ges. Schr. hrsg. von Bethge, 1910, S. 46):

Neigung, vielleicht auch natürliche Anlage, zogen mich seit Jahren zu Bachs und Händels Musik. Mein bescheidener Wirkungskreis in Halle war diesen Bestrebungen nicht ganz ungünstig – sie wurden bald der Mittelpunkt der von mir geleiteten Singakademie. Damals, ich rede von den vierziger Jahren, mußte man sich zu behelfen suchen, wie es die Verhältnisse gerade mit sich brachten. Händels Oratorien beschränkten sich auf die von Mozart und Mosel bearbeiteten – Bachs Kantaten und Messen auf die von Marx besorgten Ausgaben. Wir führten die Sachen auf, wie sie die Vorlagen darboten, und nahmen naiv genug an, daß mit ihnen der Inhalt jener Kunstwerke völlig erschöpft sei. Zwar machte das Publikum zuweilen große Augen, wenn ihm in einer Bachschen Kantate ein seltsames Zwiegespräch zwischen Flöte und Kontrabaß vorgetragen wurde oder wenn gar der Continuo einen langen, grämlichen Monolog zum besten gab – dergleichen focht uns aber weiter nicht an und kam auf die Rechnung der guten, alten Zeit, die man hinnehmen zu müssen glaubte, wie sie eben war.

Franz berichtet dann weiter von der Erlösung, die die Bezifferung in der Gesamtausgabe bewirkte, und von der damals üblichen Praxis, radikale Striche vorzunehmen.

Ein Blick in die Erstausgabe der Matthäus-Passion (hrsg. von B. A. Marx, Berlin, 1830, Schlesinger) zeigt dann auch das gänzliche Fehlen der Bezifferung. Ein Bild der Praxis läßt sich aber wohl besser am Klavierauszug, der zugleich im gleichen Verlag erschien, ermitteln. Hier zeigt sich, daß in den Rezitativen eine Aussetzung des Basses stattfand, während bei den anderen Nummern keine Aussetzung des Continuo vorhanden ist. Inwiefern bei den Rezitativen die originale Bezifferung herangezogen wurde, wäre noch zu ermitteln. (Es ist allerdings wenig wahrscheinlich). Als Beispiel diene hier ein Ausschnitt aus einer frühen Ausgabe der *b*-moll-Messe, aus der Arie Nr. 5. Das Beispiel ist entnommen der „Sammlung von Oratorien im Klavier-Auszuge mit Text, in einzelnen Nummern und in Chorstimmen (auf Schreibpapier)“, Verlag Ed. Bote & G. Bock. Der Abdruck ist diplomatisch mit der einzigen Ausnahme, daß hier nur zwei Systeme verwendet sind.

## Beispiel 1:

1

etc.

a - do - ra - - muste, glo - ri - fi - ca - - - muste, glo

ri - fi - ca - muste, glo - ri - fi - ca - - -

- mus te, etc.

Wie es zur Weglassung der Generalbaßbezeichnung kam, ist recht leicht zu erklären: Man benutzte zur Herausgabe nur die Partitur des betreffenden Werkes, die bekanntlich keine oder doch nur sehr selten Bezeichnung aufwies. Diese war meist nur in der entsprechenden Instrumentalstimme eingetragen. Immerhin wäre auch aus den gelegentlichen Ziffern in den Partituren die Mitwirkung des Continuoinstrumentes in den nichtrezitativen Teilen zu ersehen gewesen. Man betrachte nur die zahlreichen bisher veröffentlichten Faksimilia, z. B. bei G. Schünemann, *Musikerhandschriften* (1936), 1, 3 und 5, J. S. Bach, *Documenta*, hrsg. von W. M. Luther (1950), S. 103. Wie es möglich war, daß so umfassend gebildete Musiker wie Zelter, Mendelssohn, Marx u. a. aus den Bachschen Manuskripten die richtige Aufführungspraxis nicht herauslesen konnten, zumal doch die Mozartschen und Moselschen Händelbearbeitungen dies nahe genug legten, bleibt rätselhaft.

Für die Generalbaßtheorie läßt sich die Haassche These ganz gewiß nicht aufrechterhalten. Alle Harmonielehren zwischen Gottfried Weber und

Moritz Hauptmann, ja sogar die Schriften von Hegel und Schopenhauer verraten eine gute Kenntnis des Generalbasses. Auch waren in dieser Zeit die Bücher von Kirnberger und seinen Zeitgenossen keineswegs so völlig vergessen, wie dies vielleicht den Anschein haben könnte. Ja, A. B. Marx schrieb in G. Schillings *Encyclopädie* . . . III, 1863, S. 185–187, über den Generalbaß, doch bedarf es dieses Zeugnisses gar nicht, behandelt er doch stets den Generalbaß in seinen theoretischen Schriften ziemlich ausführlich. Er wendet sich zwar, zumal in seiner Schrift *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig 1841, die eine ziemlich törichte Erwiderung durch G. W. Fink, *Der neumusikalische Lehrjammer*, Leipzig 1842, erfuhr, heftig gegen die alte Harmonielehre, läßt jedoch an seiner Kenntnis und völligen Beherrschung des Generalbasses schon durch souveräne Kritik an Kirnberger keinen Zweifel. In der Tat macht nun diese Schrift von Marx den Eindruck, als ob sie der Generalbaßtheorie den Todesstoß versetzt hätte.

Eine ähnlich scharf ablehnende Haltung nahm Friedrich Schneider in Dessau, der Lehrer von Robert Franz, gegenüber der Generalbaßpraxis ein. Er schreibt am Ende seiner *Orgelschule* (= *Handbuch des Organisten*, II, Halberstadt 1830) S. 107 ff.:

#### Kapitel IV.

Von der Mitwirkung der Orgel bei Kirchenmusiken, der Liturgie, Intonationen, Responsorien usw.

Die §§ 31 und 32 behandeln die Orgel als Soloinstrument bzw. notieren nur die Möglichkeit der Mitwirkung.

#### § 33.

Insofern aber die Orgel nicht als Soloinstrument auftreten, sondern nur zur Verstärkung dienen soll, wird dem Organisten in der Regel nur eine Baßstimme mit sogenannter Bezifferung vorgelegt, diese bezifferte Stimme heißt:

Generalbaßstimme. Die über diesen Baßnoten befindlichen Zahlen nun deuten dem Organisten die Accorde an, welche er nächst dem Baß, den er auf dem Pedal oder auf dem Manual mit der linken Hand ausführen soll, mit der rechten Hand zu spielen hat. Daß diese Bezeichnung als unzuverlässig und dem Organisten, selbst dem tüchtigsten, das Unmögliche zugemuthet ist (wenn nämlich die Orgelbegleitung ihren vollen Zweck erfüllen soll), soll später entwickelt werden; vorher wird es aber doch nöthig sein, auf eine kurze Beschreibung dieser Generalbaßschrift einzugehen.

§ 34 bringt eine Erklärung der Ziffern, § 35 beanstandet die Ungenauigkeit der Angaben betreffs Höhenlage, § 36 bringt eine Darstellung des Reformversuchs von Schicht, der zwar als im Grunde sinnvoll anerkannt, aber als im Effekt zu kompliziert abgelehnt wird. Nach Schneiders Ansicht wäre es besser, dann gleich die Noten auszuschreiben.

#### § 37.

Das letztere Mittel würde also allem Übelstand und der unabwendbaren Unzuverlässigkeit eines solchen Spiels aus so unvollkommener Zeichenschrift abhelfen. Man schreibe die Töne vollkommen aus, wie man sie zur Verstärkung an dem oder jenem Orte wünscht; denn so wie bisher sucht der geschickte vorsichtige Organist wenigstens nichts zu ver-

derben, indem er ganz schwache Register zieht, — folglich wirkt die Orgel nicht — der Ungeschickte, Unvorsichtige registriert stärker, und auf einmal schreit die Orgel auf einer Stelle, vielleicht gar in einer ganz andern höhern Region, als die Komposition sich eben bewegt, vor, und der Effekt ist verdorben; da im Gegentheil bei genauer Angabe und bei bloßer Benutzung der Orgel zur Massenverstärkung die Wirkung groß sein kann.

Schneider gibt hier ein anschauliches Bild von der damaligen Generalbaßpraxis. Immerhin können wir aber feststellen, daß sie noch existierte (§ 33), wenn auch in bedauerlicher Weise. Die Gründe, die zu einer ständigen Leistungsminderung im Organistenberuf geführt haben, sind allgemein bekannt. Generalbaßspiel, Improvisation waren wahrscheinlich auch im 18. Jahrhundert den bedeutenderen Musikern vorbehalten, aber jetzt, da kaum ein hervorragender Musiker Organist war,

macht sich hier krassester Dilettantismus Platz, der bald zum Verbot jeglichen freien Orgelspiels im Gottesdienst führt. So zitiert eine späte Orgelschule (Davin, Theoret.-prakt. Orgelschule, 1861), die sich gegen das freie auswendige Präludieren wendet, zwei Erlasse von obersten Behörden: 1. Ausschreiben des Großh. Ministeriums des Innern in Baden vom 20. Juni 1836: „Ist den Organisten zur besonderen Pflicht gemacht, . . . nur allein die im Anfang des Choralbuchs vorgeschriebenen Vor- und Nachspiele zu spielen.“ Ausnahmsweise ist nur „solchen ausgezeichneten Organisten, welche bereits diese Tonstücke innehaben, auf ihr besonderes Ansuchen und auf zuverlässige Nachweisung ihrer vorzüglichen Befähigung, oder auf eine deshalb anzuordnende Prüfung gestattet, sich auch noch anderer im reinen Kirchenstil komponierter anerkannt trefflicher Orgelstücke . . . zu bedienen“. 2. Erlaß vom bayerischen Oberkonsistorium, 4. Nov. (1859?): „Vor-, Zwischen- und Nachspiele dürfen von keinem Organisten . . . extemporiert werden.“ (Michael Schneider, Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, 1941, S. 19.)

Dennoch haben manche Komponisten, trotz der Reformversuche der Zeit — was die Generalbaßtheorie betrifft, so wäre vor allem noch G. Weber zu nennen (vgl. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, 2. A. 1920, S. 509 ff.) — noch die Generalbaßschrift verwandt. Freilich sind es nach Mozarts Requiem, das noch Bezifferung aufweist, nur noch Einzelfälle, so Franz Schubert in einigen kleineren Kirchenwerken zwischen 1814 und 1816 und im *Tantum ergo op. 45* (1822), (GA. Ser. XIV), sowie der *Messe in C-dur*. Das späteste Beispiel ist das *Requiem* von 1849 (GA. XV, 1931) von Anton Bruckner. Bemerkenswert ist hier, daß Bruckner nicht nur in den Tutti-passagen die Orgel mitwirken läßt, sondern sich tatsächlich noch Spuren der alten Selbständigkeit zeigen, andererseits aber auch die Tonhöhe genau fixiert wird. Hier ein charakteristisches Beispiel: Takt 168 der *Sequenz* zeigt Selbständigkeit des Continuo, in Takt 169—170 (Tutti) ist die Tonhöhe ziemlich gleichgültig, Takt 172 ff. ist die Tonhöhe festgelegt, da die Orgel den zweistimmigen Satz der beiden Frauenstimmen und Violinen mitspielen soll. (Beispiel 2, s. S. 84.)

Eine Stelle relativer Selbständigkeit ist auch der Beginn des *Fugatos* aus dem gleichen Satz. (Beispiel 3, s. S. 84.)

Dieses Werk, die erste bemerkenswerte Komposition Bruckners, entstammt noch seiner Organistenzeit in Sankt Florian. So wenig es zweifelhaft ist,

Beispiel 2:

Violino I  
Violino II

Viola

Solo und Chor  
Chor und Baß

Violoncello  
Kontrabaß

Orgel

zus. *b*

(f)

sup - pli - can - ti par - ce De - us!

6 5 b 6 6 5 3 (b) 4 3 (f) (Pedal) 6 6

170

Viol. I

Viola *tacet*

Sopr. (P)

Soli

Alt

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - - sti

Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - - sti

(P)

6 3b 6b 4 5 3 8 (Tasto) 4 3 - 4 6 b - 6 8 10 5b 8b 7 5 3

Beispiel 3:

Alt  
(Chor)  
mit Viol. 2

O - ro sup - - plex et

Vcl., Kb.  
Orgel

*p*

6 4 3 7 5# 3# 6

daß Bruckner nach einer Bezifferung durchaus zuverlässig spielen konnte — eben das, was Friedrich Schneider für unmöglich hielt —, so war dies doch gewiß eine Ausnahme. Dennoch ist dieses Requiem ein „provinzielles“ Werk, wenn es auch schon gewisse persönliche Züge aufweist. Bruckner ist dann in seiner späteren Kirchenmusik, den drei großen Messen, dem Tedeum und dem 150. Psalm ganz andere Wege, neudeutsche, gegangen, so daß für den alten Generalbaß kein Platz mehr war. In dem Augenblick, wo Bruckner sich anschickte, ein bedeutender Komponist zu werden, und dies geschah durch die Aufnahme der Musik Liszts und Wagners, war für ihn der Generalbaß nicht mehr verwendbar. Vielleicht hatte sich schon bei Schubert dreißig Jahre früher ein ähnlicher Prozeß abgespielt. W. Vetter bringt in plausibler Weise die Generalbaßbegleitung in der Messe mit der Schnelligkeit der Herstellung des Werks in Zusammenhang (Der Klassiker Schubert, 1953, Bd. 1, S. 205 f., ohne Erwähnung der anderen Werke). Aber selbst in der Epigonemusik der ersten Jahrhunderthälfte scheint der Generalbaß keine bedeutsame Rolle mehr gespielt zu haben. Wenigstens geht z. B. aus der Dissertation von F. W. Donat (Ch. H. Rinck, Heidelberg 1933, bes. S. 104) nichts Gegenteiliges hervor. Indessen bedürfte diese Frage noch eingehenderer Untersuchungen.

Leider steht im Augenblick wenig Kirchenmusik dieser Zeit zur Verfügung, und so kann nicht endgültig entschieden werden, ob es sich bei Bruckner tatsächlich um einen singulären Fall handelt. Einzig sei hier festgestellt, daß weder Mendelssohn (in seinen beiden Oratorien und anderen Werken), noch Schumann (Requiem, Messe), Cherubini (Requiem f. gem. Chor), noch selbstverständlich Friedrich Schneider (Weltgericht) Generalbaßbezifferung irgendwie verwenden.

Wir müssen hier daran erinnern, daß im 18. Jahrhundert nicht nur Klavier- und Zupfinstrumente zum Generalbaß herangezogen wurden, sondern auch das Violoncello (vgl. R. Haas, a. a. O., S. 254 ff., und Arnold Schering, Bachs Leipziger Kirchenmusik, 1936, S. 106 ff. und 196 ff.). Auch davon hat sich noch etwas ins 19. Jahrhundert hinübergerettet. So entsprechen die Anweisungen in J. J. F. Dotzauers *Violoncelloschule op. 165*, Mainz o. J., nach MGG III, 705: 1832 — sie wurde vielfach nachgedruckt — noch genau denen der *Méthode du Conservatoire*, die auch schon wieder auf ältere Vorlagen zurückgeht (vgl. Schering a. a. O., S. 109). So sagt der Übersetzer der Dotzauerschen Schule, der selbst ein Schüler Dotzauers war, daß die Schule die Technik B. Rombergs vermittele. Auch sagt er, daß sie auf älteren Werken, nämlich Rousseau (Dictionnaire), Duport und der „Méthode“ basiere. So wurde dem ganzen 19. Jahrhundert — das doch weithin die Dotzauersche Schule gebrauchte — Kenntnis des Generalbaßspiels auf dem Violoncello vermittelt. In G. Meyerbeers Oper *Les Huguenots* finden wir eine bezifferte Kontrabaßstimme. Ich teile hier einige Takte mit (S. 86).

Eine besonders instruktive Stelle ist III/18: Das das Rezitativ begleitende Streichorchester bricht ab, und einzig ein Solokontrabaß und ein Solocello bleiben übrig. Dieses ist ausschließlich mit der Ausführung der Akkorde

## Beispiel 4:

I/3

Marcel

Sir Ra-oul Ciel! à ta-ble a-vec eux? a mon maître

Vcl.

Kb.

I/4

Vcl.

Kb.

später 6b

II/11

Vcl.

Kb.

III/18

Vcl.

Kb.

später 6 6 5 5

III 19  
Recit.

Marcel

Ciel! C'est lui et Ju-das

Vcl.

Kb.



beauftragt, während nicht mehr zu ermitteln ist, was eigentlich die Bezifferung soll. Auf jeden Fall kommt diese Art des Generalbasses in dieser Oper nur im Zusammenhang mit der Figur Marcells vor, und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß hier eine tonpoetische Absicht vorliegt, die sich dieser alten Technik bedient. In anderen Opern der Zeit (Spontini, Weber, Spohr, Marschner, Boieldieu) konnte nichts Ähnliches gefunden werden. Daß gerade Marcel in Meyerbeers Oper auf so merkwürdige Weise begleitet wird, hat seinen Grund in der Schwierigkeit, eine tiefe Männerstimme charakteristisch und doch nicht aufdringlich zu begleiten. Fraglos hat diese Meyerbeer-Stelle Wagner beeindruckt, denn bei ihm finden wir (noch?) im *Rheingold* ein ähnliches kompositorisches Verfahren, ohne daß freilich noch von richtigem Generalbaß gesprochen werden könnte. Die Begleitung einiger Wotan-Rezitative in der zweiten Szene zeigt ein Akkordspiel der (reduzierten) tiefen Streicher, Bratschen und Celli, freilich ohne jede Bezifferung. Die Stelle ist auskomponiert und die Generalbaßbezeichnung von mir hinzugefügt.

Beispiel 5:

2. Scene

Wotan: Seid ihr bei Sinn? Was ich nicht be - sit - ze, soll ich euch

Va. zu 6

Vcl. geteilt zu 6

Kb. nur 4 (6) (6b)

Scham - lo - sen schen-ken?

(6) (3#)

Kein Zweifel, daß wir es hier mit dem letzten Ausläufer der alten Generalbaßtradition zu tun haben. Wagner hat einfach die bei Meyerbeer schon überflüssige Bezifferung weggelassen. Er konnte — seines riesigen Orchesterapparates wegen — nicht mehr nur ein Solocello mit der Ausführung der Begleitakkorde beauftragen, sondern bedurfte eines größeren Ensembles,

das sich aber immer noch deutlich vom Tutti unterschied. Das folgende Beispiel aus derselben Szene zeigt dann schließlich auch die Aufhebung der quasi-solistischen Besetzung: Sie wird von allen Bratschen und Celli begleitet. Ich lasse sie hier weg und gebe nur die Hauptstimmen und die virtuell vorhandene Bezifferung.

Beispiel 6:

2. Scene

Wotan

Für euch müht' ich mich um den Al-ben? Für euch fing ich den

Kb.

Feind? Un-verschämt und ü-ber-be-gehr-lich macht euch Dumme mein Dank.

*f* *f* *f* *p*

In der *Walküre*, besonders in I/1 und II/1 lassen sich noch ähnliche Stellen finden, doch entfernt sich hier Wagner schon weit von seinem Vorbild und erreicht bereits fast seinen „Normalstil“.

## Johann Sebastian Bachs Wohnung in Köthen

Von Christoph Schubart (Weimar)

Die Frage nach Bachs Wohnung oder Wohnungen in Köthen scheint sich nun endlich, nach jahrzehntelangem unfruchtbaren Hin- und Hertasten, auf einen festen Punkt zu konzentrieren.

In dem jüngsten kunstgeschichtlichen Inventarwerk des Landes Anhalt vom Jahre 1943<sup>1</sup> gibt der Bearbeiter für Köthen Ernst Haetge das Haus Wallstraße 25/26, das „sogenannte Bachhaus“, mit folgenden Worten als Bachs vermutliche Köthener Wohnung an: „Wallstraße. Durch die Abtragung des Walles 1720 angelegt... Bebauung schritt langsam vorwärts... Einige Häuser entstammen noch der Zeit um 1714–1760 (von mir gesperrt), die Mehrzahl der klassizistischen Periode. — Nr. 26 (sogenanntes Bachhaus). Langgestrecktes zweischossiges Doppelhaus. Erbaut 1712. Wiederherstellungsversuch des Stadtbauamtes 1932. (Vgl. Abb. 66 Fachwerkhäuser [rekonstruiert].) Hier wohnte Stricker 1714–1717, der Vorgänger Joh. Seb. Bachs, und vermutlich dieser selbst von 1717–1723.“<sup>2</sup>

Stellt man damit zusammen, was in dem Bethge-Götzischen Büchlein<sup>3</sup> über Bachs Wirken in Köthen in betreff der Frage, ob Bachs auf der Wallstraße gewohnt haben können, vertreten wird, so besteht bei genauerem Zusehen kein Widerspruch zu der 18 Jahre später in übersichtlicherem Zusammenhang der Geschichte des Häuserbaus vorgetragenen Haetgeschen Auffassung. Der Wortlaut bei Bethge-Götze (a. a. O., S. 20) ist folgender: „Schließlich könnte man auch der Vermutung Raum geben, daß der Fürst (sc. Leopold) ihm (sc. Bach) eine Wohnung in der Wallstraße, die 1720 auf dem abgetragenen Stadtwalle neu errichtet wurde, zugewiesen haben könne, wobei dann allerdings die Wohnung für die Jahre 1717–1720 fraglich bleibt.“

Meine eigenen Nachforschungen im Köthener Ratsarchiv im August 1952 vermochten die Haetgesche Ansicht weitgehend zu bestätigen und teilweise zu verstärken. Seine Quellen für das über Stricker und Bach Gesagte gibt Haetge zwar nicht an. Aber hören wir, was sich aus den Ratsrechnungen, die für den Titel „Einnahmegeld von Schoss — Im Hällischen Viertel“ auf die Jahre 1705–1723 hin von mir durchgesehen wurden, zur Geschichte des Häuserbaus ergibt.<sup>4</sup>

Schon im Jahre 1705 zahlen der Kramer oder Handelsmann Johann Andreas Lautsch, der spätere Besitzer von Wallstraße 25/26, und sein Nachbar in jenem außerhalb des Häusergürtels befindlichen Stadtvorgelände, der Salzfaktor Johann Friedrich Werth (ebenso wie Lautsch in Köthen sehr angesehen; † Köthen 18. 9. 1738 73jährig) — ein jeder seinen Schoß von

<sup>1</sup> Die Kunstdenkmale des Landes Anhalt. Bd. II, 1 Landkr. Dessau-Köthen. Erster Teil: Die Stadt Köthen usw. Bearbeitet von Ernst Haetge und Marie-Luise Harksen. Burg 1943.

<sup>2</sup> A. a. O., S. 126/127 und Abb. 66.

<sup>3</sup> Bethge, W., und Götze, W., Johann Sebastian Bach 1685–1750 und sein Wirken in Köthen 1717–1723. Schriftenreihe des Köthener Heimatmuseums, Heft 1. Köthen 1925.

<sup>4</sup> Die Durchsicht für die Jahre vor 1705 und nach 1723 wird zu noch größerer Deutlichkeit der Besitzverhältnisse verhelfen.

ihren draußen befindlichen „Budenhäusern“. Budenhäuser sind alle regulären Häuser ohne Braugerechtigkeit. Johann Andreas Lautschs eigentliches Wohnhaus mit Stallungen usw. befand sich damals, ganz getrennt von jenem Besitz im Neubaugelände, innerhalb des Schallaunischen Viertels in Köthen. Beim Herrn Salzfaktor mögen die Dinge etwas anders gewesen sein. Jedenfalls finden wir über ein Jahrzehnt hindurch die beiden Hausbesitzer im Rechnungsregister Schoß zahlend nebeneinander.

Dann aber lesen wir in der Ratsrechnung 1716/17 eine neue Notiz. Es heißt da zum ersten Male — und wiederholt sich dann so in den Rechnungen noch bis 1721/22 —: „Johann Andreas Lautsch von Salzfaktor Werth's Budenhause, welches er zu seinem neuerbauten Hause (von mir gesperrt) in eins gezogen 2 Thaler, 3 gr., 4 Pf.“ Diese erste Erwähnung vom Jahre 1716 darf nun von uns, abgesehen von der bemerkenswerten Bestimmung, daß Neubauten in Köthen das erste Jahr steuerfrei blieben<sup>1</sup>, keineswegs so ausgelegt werden, als wäre der Neubau Lautschs auf der späteren Wallstraße erst im Jahre 1715 bzw. 1716 wie ein Pilz aus der Erde geschossen. Es gibt Anhaltspunkte dafür, wie wir gleich sehen werden, daß der Hausbau des Lautsch bereits vor dem Jahre 1715 vollendet gewesen sein kann.

Das von Haetge angegebene Baujahr 1712 mag durchaus nicht aus der Luft gegriffen sein. Ich darf hier folgendes einschalten: Es ist dem Verfasser Ernst Haetge nicht zu verdenken, wenn er bei einem solchen Inventarwerke bei einzelnen Häusern nicht jedesmal auf die Quellen, die ja einleitend im ganzen genannt werden, verweist. Jedoch bei einer solchen in weitester Welt nicht gleichgültigen Frage nach Bachs Köthener Wohnung wären natürlich sorgfältige Wiederholung der Quellenangabe sowie genaues Zitat des urkundlichen Textes am Platze gewesen.

Als am 17. April 1713 der neunzehnjährige Fürst Leopold von Anhalt-Köthen von seiner dreijährigen italienischen Reise in die väterliche Residenzstadt zurückkehrte, könnte es also möglicherweise Lautsch schon glücklich sein, dem Fürsten die Fertigstellung seines stattlichen Neubaus, des jetzigen Doppelhauses Wallstraße 25 und 26, vor Augen zu führen.

Abschließend sei zu dem Bisherigen also festgestellt, daß jenes aus biographischen Gründen uns aufs allerhöchste interessierende Gebäude in der Wallstraße frühestens innerhalb der Jahre 1712—1714 errichtet und bezogen sein kann<sup>2</sup>, auf jeden Fall aber nicht sehr lange danach.

Die Frage nach Bachs Wohnung in Köthen würde aber immer noch stocken, die Suche nach dieser — sagen wir ruhig — deutschen Nationalstätte in Anhalt würde wohl für alle Zeiten vergeblich sein, wenn nun nicht von ganz anderer Stelle urkundlicher Überlieferung aus, nämlich aus musikalischer Sphäre, uns eine ganz unerwartete Aufhellung des Dunkels zuteil würde.

Nach der Köthener Hofkammerrechnung<sup>3</sup> 1716/1717 (Nr. 218) erhält der

<sup>1</sup> Oskar Hartung, Geschichte der Stadt Köthen, Köthen 1900.

<sup>2</sup> Auch vor dem Erweiterungsbau des Kfm. Lautsch kann natürlich in dem weniger anscheinlichen, bis dahin vorhandenen Lautschschen Hause Vermietung angenommen werden.

<sup>3</sup> Diese, wie alle des weiteren hier herangezogenen Hofkammerrechnungen im Landesarchiv Sachsen-Anhalt, Abt. Oranienbaum.

„Crahmer Lautsch Senior eines Jahres Hauß Zinss von Ostern 1715 biss dahin 1716 Vor die Capelle oder Collegium Musicum“. Und zwar sind es zwölf Thaler, die ihm — übrigens zum erstenmal aus solchem Anlaß belegt — am 14. Oktober 1716 dafür ausgezahlt werden. Es wiederholt sich dann eine entsprechende — übrigens sofort als Nr. 219 desselben Rechnungsjahres anschließende Eintragung zum 29. Mai 1717 mit folgenden Worten: „Noch Demselben Vor dergleichen Biss Ostern 1717 — 12 Thaler.“ Und um es gleich vorweg zu sagen — dieser Rechnungsposten von gleicher Höhe und zu demselben Zwecke kehrt noch dreimal wieder am 1. Oktober 1718, am 13. Oktober 1719 und am 21. Januar 1721 — je für ein Jahr — für die Zeit vom 10. Dezember 1717 bis zum 10. Dezember 1720.<sup>1</sup> Es sind dies die drei ersten Jahre der Wirksamkeit Bachs als Kapellmeister in Köthen. Welches der Grund sein mag, daß dieser Betrag in den Rechnungen nach 1721 nicht wieder erscheint, darüber unten ein Wort.

Lautsch stellte also seine Neubauräume, die er offensichtlich nicht für sich benutzen wollte, aus deren Vermietung vielmehr gute Einnahmen zu erzielen er von Anfang an gesonnen gewesen sein wird, der Hofkapelle seines Landesherrn in doppelter Weise zur Verfügung.

Einmal gab das geräumige Haus Wohnungen her, und nach Haetges Angabe hat kein geringerer als Bachs Vorgänger im Amt Reinhard Augustin Stricker mit seiner Familie in den Jahren 1713—1716 hier gewohnt — eine Angabe, die völlig damit übereinstimmt, daß Strickers von Weihnachten 1716 bis Michaelis 1717, dem Zeitpunkt ihres Wegzuges von Köthen, in der Magdeburger Straße wohnhaft nachgewiesen sind.<sup>2</sup>

Zum anderen stellte Lautsch einen Teil der neuen Wohnung seit Ostern 1715, vielleicht auch schon früher, der Hofkapelle unter Stricker als Probelokal für die Vorbereitungen der höfischen Musikdarbietungen zur Verfügung.

Daß es sich hinsichtlich dieser Proberäume der hier als collegium musicum bezeichneten Hofkapelle einzig und allein um das neue Lautschsche Wohnhaus in der Wallstraße und nicht etwa um das alte im Schalaunischen Viertel gelegene Lautschsche Familienhaus handelt, versteht sich von selbst und geht aus dem Gesagten hervor.

Und erst recht ist die Identität des Budenhausbesitzers seit 1705 Johann Andreas Lautsch mit dem Kramer Lautsch senior, der seit 1715 an die Kapelle vermietet, schon dadurch gesichert, daß die Stammtafel der Lautsche<sup>3</sup> nur einen Kramer Lautsch (senior) namens Johann Andreas kennt, dessen einziger Sohn Johann Heinrich Lautsch, der im November 1716 als Kramdiener das Köthener Bürgerrecht erwarb, zu der fraglichen Zeit bereits als junior gelten konnte.

Wir kommen nun zu dem wichtigsten Abschnitt unserer Untersuchung, nämlich der Frage, in welcher Weise es der Kapellmeister Bach mit dem Lautschschen Grundstück Wallstraße 25/26, mit dessen Wohnräumen und

<sup>1</sup> Vgl. Friedrich Smend: Bach in Köthen. Berlin 1931, S. 151, Anm. 20.

<sup>2</sup> Paul Ehrhardt: Gisela Agnes — Bach. Bilder aus Köthens Vergangenheit. Köthen 1935, S. 23, auf Grund von Archivakten der Agnuskirche in Köthen.

<sup>3</sup> Vgl. des Verfassers „Das Köthen Johann Sebastian Bachs“ (noch Ms.).

Musikprobesälen zu tun gehabt hat. Lassen uns auch die Quellen hinsichtlich der Wohnräume zunächst im Stich, so bergen sie doch in betreff der Musikzimmer so großartiges und reiches Material, daß uns dadurch auch zur Lösung des Rätsels von Bachs Köthener Wohnung hinreichender Aufschluß geschenkt wird.

Es sei noch einmal das bisherige Ergebnis unseres Beweisganges kurz wiederholt: In dem Wallstraßenmietshaus des Kaufmanns Joh. Andr. Lautsch, in dem Bachs Vorgänger Stricker gewohnt haben wird, versammeln sich die Köthener Hofkapellisten schon längere Zeit, ehe Bach nach Köthen kommt, zu den Singe-, Klavier- und Orchesterproben — ich darf wohl hinzufügen — in angemessener Entfernung von dem fürstlichen Schloß, wohin sie dann zu den Hofkonzerten mit ihren Instrumenten anrücken.

Ich setzte an die Spitze des nun folgenden Schlußabschnittes der ganzen Erörterung die drei bedeutsamen Eintragungen im Ausgabeetat der schon erwähnten Hofkammerrechnungen Joh. 1718 bis Joh. 1721:

- 1.) 1. Okt. 1718 „Den Capellmeister Bachen einjährigten Hausszinn Vor das Collegium Musicum Von den 10. Dec. 1717 biss dahin 1718 — 12 Thaler“.
- 2.) 13. Okt. 1719 „Demselben (J. S. Bach) wegen habender Probe in seinem Hauss und die Clavecin imstande zu erhalten vom 10. Dec. 1718 bis den 10. Dec. 1719 — 12 Thaler“.
- 3.) 21. Jan. 1721 „Demselben (J. S. Bach) wegen habender Musiq Probe in seinem Hause und die Clavecin imstande zu erhalten 10. Dec. 1719 bis 10. Dec. 1720 — 12 Thaler“.

Die entscheidenden Worte, um die sich bei diesen hochwichtigen und glücklicherweise erhaltenen Quellenberichten alles dreht, sind die drei Worte „in seinem Hause“. Bach war aber in Köthen nachweislich weder im Besitz eines Hauses noch des Bürgerrechtes. Wer der wirkliche hier in Frage kommende Hausherr gewesen ist, das zu enträtseln dürfte nach allem Gesagten niemandem mehr schwer werden.

Zu der Frage warum seit 1718 Bach, der doch nicht Hausherr war, die 12 Thaler empfängt, welche vorher zweimal hintereinander für eben dieselbe Zurverfügungstellung an Lautsch ausgezahlt worden sind, muß umgekehrt gefragt werden, warum erhielt am 14. Oktober 1716 und ebenso am 29. Mai 1717 nicht Stricker der Kapellmeister, sondern Lautsch selbst direkt das Geld?

Wie in dem Kapitel über Stricker in Köthen ausführlicher berichtet ist, muß derselbe im Laufe des Jahres 1716 bei seinem Fürsten in Ungnade gefallen sein. Eine ziemlich rigorose Gehaltskürzung<sup>1</sup>, der Umzug aus der größeren in eine kleinere Wohnung von vierteljährlich nur 5 Thaler Miete<sup>2</sup>, sein und seiner Familie vollständiges, auch für die Forschung vorläufig vorhandenes, Verschollensein seit seinem Abgang aus Köthen<sup>3</sup> — diese

<sup>1</sup> Seine Gage wurde vom 1. Dezember 1716 an um 10 Thaler monatlich gekürzt: statt 25 Thaler nur 15 Thaler — Rückzahlungsverpflichtung für eine nicht ausgeführte Italienreise.

<sup>2</sup> Vgl. S. 91 Anm. 2.

<sup>3</sup> Am 30. August 1717 hob seine Frau, Frau Katharina Stricker geb. Müller, das letzte Monatsgehalt für September in Höhe von 15 Thalern ab. Auch für Juli und August holte nicht er, sondern sie jedesmal das Geld ab.

Punkte, zu denen noch manches gekommen sein mag, was wir nicht mehr wissen, mögen hier etwa zur Erklärung für den genannten Umstand herangezogen sein.

Aber freilich mag sich alles auch ganz anders erklären. Bach, der das doppelte Gehalt hatte wie Stricker<sup>1</sup>, wird an Lautsch eine erheblich höhere Miete als Stricker bezahlt haben. Dabei mag er sich ausbedungen haben, daß alle Untermieteverrechnungen und ähnliches Geschäftliche durch seine Hand gingen. Haben wir doch Beweise, daß Künstlerhonorare, die in anderen Fällen von der Kammer direkt an auswärtige Kräfte gegeben wurden, in Köthen durch Bachs Hand gegangen sind.<sup>2</sup>

Es läuft doch alles darauf hinaus, daß Bachs in der zweiten Hälfte des Jahres 1717 in die leer gewordene Strickersche Wohnung Wallstraße 25/26 als Mieter bei Johann Andreas Lautsch, mit dem Bach auch sonst noch, zum Beispiel im Jahre 1722 (siehe unten) — in angenehmem Verkehr gestanden haben muß<sup>3</sup>, von Weimar kommend eingezogen sind. Ferner zeigt sich deutlich, daß die Wohnung des Köthener Hofkapellmeisters eine gemietete Dienstwohnung gewesen ist, welche, wie es auch daraus hervorgeht, für die Proben des Hoforchesters etwa in ebensolcher Weise zuständig war, wie heutzutage ein städtisches oder ländliches Pfarrhaus für das darin befindliche von der Gemeinde möblierte Konfirmanden- oder Vereinszimmer. Hochinteressant ist nun folgende in Köthen noch lebendige und mir durch Frau Pfarrer Holzmann, die bis vor kurzem im Bachhause gewohnt hat, aus älteren zuverlässigen Überlieferungen<sup>4</sup> gemachte Mitteilung, daß auf dem Boden des Wallstraßendoppelhauses mindestens noch bis Ende des 19. Jahrhunderts Bestandteile einer alten Orgel gelagert haben.<sup>5</sup> Schließlich hat man ja auch das Bachdenkmal von Köthen in unmittelbarer Nähe des Hauses Wallstraße 25/26 errichtet, weil zu jener Zeit die Überlieferung, daß Bach hier und nirgend anderswo gewohnt hat, noch voll lebendig war.

In tabellarisch kurzer Darstellung gebe ich hier noch einmal das parallele Verhältnis bei Lautsch und Bach hinsichtlich der Hofkapellmiete und glaube, daß diese Gegenüberstellung für die Identität des Hauses Wallstraße in beiden Fällen mit schlagender Beweiskraft überzeugen muß.

Lautsch 1716ff.  
 „eines Jahres Haus Zinns“  
 „Vor die Kapelle oder  
 Collegium Musicum“  
 „Zwölf Thaler“.

Bach 1718ff.  
 „einjähriger Hauszins“  
 „Vor das  
 Collegium Musicum“  
 „Zwölf Thaler“.

<sup>1</sup> Hermann Wäschke, Die Hofkapelle in Köthen unter Johann Sebastian Bach. Zerbster Jahrb. 3. 1907, S. 33/34: Bach jährlich 400 Thaler, Stricker 222 Thaler.

<sup>2</sup> Zum Beispiel 20. Oktober 1718 (Hofk. R.), „Demselben (J. S. Bach) zur Abfertigung des Diskantisten aus Rudolstadt — 16 Thaler.“

<sup>3</sup> Zu Lautschs Schwiegertochter Charlotte Jacobi aus Leipzig und der vielleicht für Bachs Übersiedlung nach Leipzig nicht bedeutungslosen Taufe am 9. November 1722 (!) in der Familie Lautsch s. meine S. 91 Anm. 3 genannte Arbeit.

<sup>4</sup> Zurückgehend auf die im 19. Jahrhundert im gleichen Hause wohnende bekannte Köthener Familie Rieger.

<sup>5</sup> Dieser wichtigen verschiedene Erklärungen, von denen eine jede bedeutsam sein würde, gestattenden Mitteilung soll nach Möglichkeit noch sorgfältig auf den Grund gegangen werden.

## Der Nachlaß des Bach-Genealogen Hugo Lämmerhirt

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Zu den Beständen des Bachmuseums in Eisenach gehört seit einigen Jahren der Nachlaß des am 16. April 1945 in Leipzig verstorbenen Hugo Lämmerhirt. Da es sich vermutlich um das bisher umfangreichste Material an genealogischen Bachforschungen handelt, soll über diesen Besitz berichtet werden.

Dem mit dem Erblasser befreundeten Verlagsdirektor Theodor Biebrich (†) in Leipzig ist es zu danken, daß der Nachlaß in jenen schicksalsschweren Tagen gerettet und später dem Bachhaus als Geschenk übermittelt wurde. Die völlig durcheinander gerüttelten Bestände wurden im Sommer 1953 durchgesehen und geordnet. Eine systematische Aufstellung, die einen Eindruck von dem weiten Umkreis der Forschungen Hugo Lämmerhirts gibt, liegt seitdem vor. An einzelnen Sachgebieten sind darin, neben der Bach-Genealogie, vertreten: Ortskunde, deutsche und ausländische Volkskunde, Volksbräuche, Philosophie, Religionsgeschichte, Heroenkult, Musikgeschichte, Literaturgeschichte, Sagen und Märchen, Vererbungslehre und politische Kulturgeschichte. Die eigenen Abhandlungen und Aufsätze weisen u. a. folgende Themen auf: Die bayerische Berta-Sage (Neufassung der Sage von Karls des Großen Geburt und Jugend). — Die Mutter als Spenderin der Naturkräfte (mehrere Fassungen). — Die Kindheit der Mutter Joh. Seb. Bachs (geschichtliche Forschungen). — Bachs Mutter und ihre Sippe (siehe Bach-Jahrbuch 1929). — Von der Mutter Sebastian Bachs, wie sie den Weg zu den Sternen fand und in die tönende Seele der Welt einging (Novelle). — Eine Symphonie: Elisabetha Bachs Sternentraum (Legende). — Das Walperfest in Erfurt (ein Tag aus dem Leben der Mutter Joh. Seb. Bachs). — Menschheitsschwärmerei und Nationalgefühl (eine Studie). — Gibt es noch lebende Nachkommen Bachs? (Vortrag.)

Ein umfangreicher Briefwechsel (mit Terry, Schering, Feuerstein, Panoff, Biebrich u. a.), 22 Hefte Reisetagebücher, zahllose Notizen und Zeitungsausschnitte ergänzen das Bild. Von besonderem Interesse sind die Tagebücher der Bachforschung 1921–44 mit Bemerkungen über Besuche und Briefe. Schließlich sind noch Bach-Stammtafeln, Sippschaftstafeln und Ahnentafeln der Lämmerhirts von Wichtigkeit.

Hugo Lämmerhirt, als Sohn des Apothekers gleichen Namens am 28. 5. 1866 in Küstrin geboren, verlebte seine Schülerzeit in Stettin (Marienstift-Gymnasium). Die Universitäten Tübingen, Leipzig und Göttingen vermittelten ihm die Kenntnisse des klassischen Philologen und Germanisten. Seit 1891 war er zunächst Hilfslehrer, von 1895 ab Privatlehrer in Italien und der französischen Schweiz. Von 1900 ab war er am Gymnasium in Weimar angestellt. Da seine sensible Natur den Aufregungen eines Pädagogen auf die Dauer nicht gewachsen war, trat er auf ärztlichen Rat schon 1912 in den Ruhestand. Im ersten Weltkrieg finden wir ihn als



Dolmetscher und freiwilligen Sanitäter (1914–1918). Die 1906 mit der schwedischen Lehrerin Karin Petersson, geb. Ljusdal, geschlossene Ehe mußte, da beide Parteien „nervöse und gereizte Naturen waren“, 1924 geschieden werden; die Ehe war kinderlos.

Nach dem Tode des Vaters wohnte Lämmerhirt seit 1912 mit seiner Mutter zusammen in Leipzig. Als Frau Lämmerhirt, geb. Bartels, 1918 mit 79 Jahren verstarb, zog er zu einer Frau Marie Dreßler, wo wir ihn in den folgenden Jahren bis zu seinem Ableben in der Nacht zum 16. April 1945 finden.

Die älteren Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft werden sich die Persönlichkeit Lämmerhirts noch vergegenwärtigen können. An keiner Stelle des öffentlichen Lebens ist Lämmerhirt hervorgetreten; er lebte völlig zurückgezogen. Sein reiches Wissen, seinen beweglichen Geist lernten nur die kennen, mit denen er im engsten Kreise verkehrte. Dann traten die Eigenheiten seiner schwärmerischen Veranlagung zutage, aber auch seine menschlichen Tugenden: Bescheidenheit und Gutmütigkeit. So ist es zu verstehen, daß Lämmerhirt auf seinen Forschungsreisen oft das Bachhaus in Eisenach aufgesucht hat. Seine romantische Gefühlswelt fand an der Geburtsstätte Bachs reiche Anregung.

Die verwandtschaftlichen Verknüpfungen seines Geschlechtes mit dem Bachschen hatten bei Hugo Lämmerhirt ein stolzes Familienbewußtsein entwickelt. Die Berechtigung dazu hatte er in sorgfältig ausgeführten Ahnenlisten vorgelegt.<sup>1</sup> Nach diesen ist sein Urahn Tobias Lämmerhirt († 1654 Erfurt) der Bruder von Valentin Lämmerhirt († 1646 Erfurt), dem Großvater von Elisabeth Lämmerhirt (1644–1694), der Mutter Johann Sebastian Bachs. Auch mit den Nachkommen von Johann Bach (1604–1673 Erfurt) sind durch Eheschließungen verwandtschaftliche Beziehungen nachzuweisen.

Überblickt man den geistigen Nachlaß Lämmerhirts, erkennt man sofort den Nährboden seines Schaffens. Daß sein Geschlecht der Thüringer Musikantenfamilie der Bache die Mutter eines Genies geschenkt hatte, wurde ihm zur Quelle seines Strebens. Immer ist es die Muttergestalt, die ihn in Sage, Geschichte und Dichtung fesselt. Der Wissenschaftler untersucht die biologischen Kräfte und versucht an Beispielen die Geheimnisse der Naturgesetze zu ergründen, die bei der Vererbung des mütterlichen Einflusses in physischer und geistiger Hinsicht zutage treten. Er verschaffte sich eine wörtliche Abschrift der ältesten Fassung der Perchta-Sage, die er mehrfach neu gestaltete. Goethes Faust-Worte über „die Mütter“ wurden das Thema für umfangreiche philosophische Betrachtungen. „Das Wort Mutter darf man nicht sprechen, sondern beten“, war ein Ausspruch Lämmerhirts. Zu einer ähnlich hohen Gestalt wurde bei ihm die Mutter Bachs. Ehrfurcht und Verehrung wurden ihm zu einer poetischen Schwärmerie, der er sich in einsamen Stunden aus einem Glücksgefühl reichen Besitzes hingab. Solche Niederschriften sind zugleich Zeugnisse einer künst-

<sup>1</sup> Ein Exemplar liegt in Dresden, Sächs. Landeshauptarchiv, A L Nr. 1110. Dem Verwalter und Genealogen Kurt Wensch bin ich für die Einsichtnahme zu Dank verpflichtet.

lerischen Gestaltung, die sogar einer Fachkritik standhalten würde. Aber es wäre nicht in seinem Sinne, sie zu veröffentlichen.

Bedenkt man, daß die geistige Entwicklung Lämmerhirts in die Dekadenz der Spätromantik fällt, so wird man seine Gefühlswelt besser verstehen. Allerdings wird man sich des Bedauerns nicht erwehren können, daß ihm die Schöpferkräfte versagt blieben, die jede wissenschaftliche und künstlerische Fassung fordert. Hier haben wir die Gründe zu suchen, warum er so wenig publiziert hat. Viele seiner genealogischen Einzelergebnisse sind von anderen Forschern verwendet worden. Seine gutmütige Natur gestattete einem Bittsteller gegenüber nur ganz selten eine ablehnende Haltung. Mit geistigen Gütern ebenso freigebig und helfend einzuspringen wie mit realen, erschien ihm eine gleich verpflichtende Notwendigkeit zu sein. Es ist wohl kein Geheimnis, daß aus der umfangreichen Korrespondenz mit C. S. Terry mancher Nutzen für den englischen Bachbiographen erwachsen ist. Der Nachlaß gibt ferner Aufklärung, daß auch noch andere bachforschende Schriftsteller Rat und Hilfe bei ihm gesucht und gefunden haben. War doch Lämmerhirt — das darf man ohne weiteres sagen — bis zum Ausbruch des Krieges eine Art Zentralstelle für genealogische Entscheidungen. So hat sein Schaffen auf diesem Wege doch einen weitumspannenden Niederschlag gefunden. Hugo Lämmerhirt war in der Bachwelt eine seltene Erscheinung: er war ausschließlich Genealoge. Er blieb bis heute ohne einen ebenbürtigen Nachfolger.

09 März 1982

14. Jan 1983

05. Aug 1985

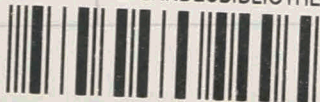
28. 5. 98

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

29. Mai 1998

17. 6. 00

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0422362

