

Bach-Jahrbuch

1908

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek

Masside Löber.

Bach-Jahrbuch

5. Jahrgang 1908

Im Auftrage der
Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Berlin • Brüssel • Leipzig • London • New York

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1947 I Fd 3

Inhalt.

	Seite
Woldemar Voigt (Göttingen): Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3	1
Bernhard Friedrich Richter (Leipzig): Über Seb. Bachs Kan- taten mit obligater Orgel	49
Richard Buchmayer (Dresden): Cembalo oder Pianoforte? . . .	64
Max Schneider (Berlin): Bearbeitung Bachscher Kantaten . . .	94
Richard Buchmayer (Dresden): Nachrichten über das Leben Georg Böhm's, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie	107
Alfred Heuß (Leipzig): Ein interessantes Beispiel Bachscher Text- auffassung	125
Edgar Linel über Seb. Bach	129
Mitteilungen	135
Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Chemnitz (5. Oktober 1908).	144

Zu Bachs Weihnachtsoratorium, Teil 1 bis 3.

Von Prof. Woldemar Voigt, Göttingen.

Die nachfolgenden Zeilen stellen keine methodische Untersuchung dar, ja sie halten sich nicht einmal streng und ausschließlich an den in der Überschrift genannten Gegenstand. Dieser letztere bildet nur den Mittelpunkt, um den herum sich die Betrachtungen einigermaßen frei bewegen, bald weit fort ins allgemeine schweifend, bald nahe zu ihm zurückkehrend.

Der eine Hauptpunkt der Darlegungen ist eine Stellungnahme zu gewissen prinzipiellen, viel umstrittenen Fragen, zu denen die Bachschen Vokalwerke Anlaß geben, — Fragen, die sich bei verschiedenen Werken verschieden stark aufdrängen, die gerade bei dem Weihnachtsoratorium in ziemlicher Mannigfaltigkeit auftauchen und sich daher nicht unvorteilhaft mit diesem Werke in Beziehung setzen lassen.

Ich weiß sehr wohl, daß die folgenden Darlegungen hierin nicht durchaus oder vorwiegend Neues enthalten, wenn ich auch meine, in ihnen manche Hauptpunkte klarer zu formulieren und eingehender zu verfolgen, als gemeinhin geschieht. Das wichtigste Ziel ist mir, weitere, mit Bach noch nicht tiefer vertraute Kreise auf jene allgemeinen Fragen hinzulenken, deren richtige Beantwortung für das Verständnis der Bachschen Musik sehr wesentlich ist.

Daneben und im engen Zusammenhange hiermit möchte ich dann eine Erläuterung und Würdigung des Weihnachtsoratoriums im engeren Sinne des Wortes, — d. h. der Kantaten für die drei Weihnachtsfeiertage — darbieten. Dies Werk wird meines Erachtens, — zum Teil wohl, weil es eine Reihe von Entlehnungen enthält, — vielfach nicht für voll angesehen, sondern wie eine gleichgültig und eilig zusammengestoppelte Arbeit behandelt. Ich glaube, daß dies nicht richtig ist, daß darin vielmehr eine Fülle von Poesie und Sinnigkeit

steckt, die bei aufmerksamer Betrachtung kund wird, besonders wenn man sich dabei der allgemeinen Prinzipien erinnert, nach denen Bach in seinen Oratorien verfährt.

Ich werde im Folgenden einige Male auf die neue Bachbiographie von A. Schweizer*) Bezug nehmen müssen, die in weiten Kreisen verdiente Beachtung gefunden hat. In der Tat besitzt der Verfasser vieles von dem, was zur Lösung der gestellten Aufgabe gehört, besonders eindringende Sachkenntnis und leidenschaftliche Hingabe an den großen Meister, die auch da hervortritt, wo er den alten Herrn unbarmherzig ausschilt, weil derselbe anders getan hat, als dem Autor richtig scheint.

An unzähligen Stellen haben mich die Ausführungen Schweizers sympathisch berührt, in vielen Fragen der Praxis stimme ich völlig mit ihm überein. Dagegen kann ich mich einem Teil seiner allgemeinen Betrachtungen nicht anschließen. Hier gewinnen vielleicht die Verschiedenheiten der Anlagen und des Entwicklungsganges Bedeutung. Ich kam vor 40 Jahren zu Bach von Beethoven und Schumann aus; jetzt ist die Luft mit Ideen R. Wagners gesättigt. Wenn ich nun unten an seiner Stelle meinen abweichenden Standpunkt mit Nachdruck vertrete, so möchte ich damit nicht eine allgemeine Kritik des verdienstlichen Schweizerschen Werkes im Ganzen aussprechen.

Über die Grundanlage der Bachschen Oratorien.

Die fundamentale Verschiedenheit zwischen der Anlage der Oratorien Bachs und derjenigen Händels läßt schon die oberflächlichste Betrachtung erkennen. Während aber der Charakter der Händelschen Oratorien (mit Ausnahme der von der Regelform abweichenden beiden, Messias und Israel in Ägypten) als geistliche Opern direkt einleuchtet, fehlt es vielfach an einer klaren Einsicht in den Charakter der Bachschen Oratorien. Der gleiche Name verführt eben solche, die weniger genau zusehen, dazu, auf der letzteren Seite Ähnliches zu suchen und sogar zu finden, wie auf der ersteren. Und doch haben die beiden OratorienGattungen so gut wie gar nichts Gemeinsames.

*) Leipzig 1908.

Die Bachschen Oratorien auf Himmelfahrt und auf Weihnacht vermögen dies am leichtesten zu erweisen. Sie stimmen in Umfang und Disposition mit der gewöhnlichen Bachschen Kantate durchaus überein, sie geben sich direkt als Kantaten.

Der Text der Bachschen Kantate ist eine religiöse Betrachtung, sagen wir drastisch eine Predigt, über einen Gegenstand, der in vielen wichtigen Fällen durch den an der Spitze der Kantate stehenden Bibelspruch kurz formuliert wird. Besonders einfache Beispiele liefern hierfür u. a. die Kantaten „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, „Wer da glaubet und getauft wird“, „Sie werden euch in den Bann tun“, „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“, „Brich dem Hungerigen dein Brot“

Die genannten Oratorien unterscheiden sich nun von diesen Kantaten allein dadurch, daß der Predigttext bei ihnen ein Stück der evangelischen Geschichte ist. Was an freier Dichtung zugefügt ist, gibt eine religiöse Betrachtung jener Begebenheiten, eine Predigt über sie. (Das sogenannte Osteroratorium, dessen Text Bibelwort nicht enthält, bleibt hier außer Betracht.)

Hat man dies richtig aufgefaßt, so erkennt man sogleich, daß auch die Bachschen Passionen genau den gleichen Charakter haben, damit also Kantaten in mächtig erweiterten Formen darstellen. Der Predigttext ist in ihnen die ganze Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu, die Predigt selbst ist in der zugefügten (madrigalischen) Dichtung enthalten, welche die Erzählung Schritt für Schritt begleitet.

Ich wähle absichtlich den Ausdruck Predigt, denn die Art der Betrachtungen, welche die madrigalischen Einschaltungen enthalten, entspricht durchaus dem, was eine große Zahl von Predigten, namentlich früherer Zeit, bezweckten und erreichten: Erweckung innigster Anteilnahme an dem erzählten Vorgang, Verwertung desselben zu sittlicher Anregung.

Nach gut beglaubigter Kunde hat Bach an dem madrigalischen Text der Johannespassion persönlich erheblichen Anteil gehabt. Deshalb erscheinen diejenigen eigenartigen Verse, mit denen dort der Bericht von den Zeichen bei des Heilands

Tode begleitet wird, ganz besonders belehrend in Bezug auf die vorstehend erörterte Frage. An die Schilderung der Vorgänge im Tempel, in der Natur, an den Gräbern uff. durch den Evangelisten schließt sich nämlich folgende Einschaltung:

„Mein Herz, indem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten:
(Adagio) Was willst du deines Ortes tun.“

Hier ist der Zweck der madrigalischen Einlagen geradezu programmatisch ausgesprochen. „Wie würdest du dich als an dem Erzählten direkt Beteiligter verhalten?“ „Was folgt aus dem Erzählten für dein äußeres und inneres Leben?“, das sind die Fragen, die mit größter Regelmäßigkeit auch sonst in jenen Einlagen erhoben und beantwortet werden.

So wenig man nun auch der Dichtung der Bachschen Periode Geschmack abgewinnen mag, man wird bei genauerem Zusehen finden, daß die madrigalischen Einlagen der Bachschen Oratorien, wenn schon oft ungeschickt in der Form, doch vielfach Feinsinnigkeit und Wärme bekunden. Daneben ist auch eine gewisse Mannigfaltigkeit der Anknüpfungen anzuerkennen. Bald kommt das Mitgefühl nur still beschauend zum Ausdruck, bald leidenschaftlich erregt, bis zum Wunsche tätigen Eingreifens. Bald handelt es sich um den faktischen Vorgang, bald um die Bedeutung, die ihm die Kirche gibt. Bald werden eigene Schwächen von der Art der im Evangelium erzählten beklagt, bald Vorsätze für rechtes Handeln ausgesprochen.

Diese dem Evangelium eingefügten madrigalischen Dichtungen sind nun auch musikalisch durchaus von dem Evangelientext unterschieden. Letzterer wird im allgemeinen in dem von Bach umgestalteten Seccorezitatif vorgetragen, zur Belebung der Wirkung so zu sagen mit verteilten Rollen. Alles verläuft knapp und kurz, in nahezu dramatischer Wirkung.

Für die madrigalische Dichtung dagegen ist das Seccorezitatif ausgeschlossen; die für Solostimmen bestimmten

Worte werden in der Regel in ein einleitendes *Arioso* oder begleitetes *Rezitativ* und eine *Arie* gefaßt, die für Chor bestimmten in Musikstücke von einem Aufbau, der sich von dem der Chöre im Evangelientext merklich unterscheidet.

Weiläufig sei auch an das dritte Element erinnert, in dem die religiösen Betrachtungen der Geschehnisse Ausdruck gewinnen, an die eingelegten Choräle, die häufig eine ideale Gemeinde zu Worte kommen lassen und stets die Stimmung mit spezifisch kirchlicher Feierlichkeit sättigen.

Indem nun durchweg die erzählenden Textteile in knappster Form, die lyrischen Betrachtungen mit aller Breite behandelt sind, entsteht auch in den Passionen ein Gebilde, das Kantatencharakter besitzt. Es handelt sich in der Tat bei den Bachschen Oratorien keineswegs in erster Linie um die musikalische Wiedergabe der biblischen Begebenheit, sondern (um es präzise noch einmal auszusprechen) um den musikalischen Schmuck der Feier, welche die Kirche an die Geschichte der Begebenheit anknüpft.

Beispiele resp. Belege für alles das Gesagte wären aus den beiden Bachschen Passionen leicht zusammenzustellen; es muß des Raumes wegen davon abgesehen werden.

Das Verhältnis der freien Dichtung zu dem Evangelium erscheint mir nach dem Vorstehenden völlig klar. Darum ist es mir nicht recht verständlich, daß (trotz der Einfachheit dieses Verhältnisses) noch hier und da auch bei feinen Kennern Bachs von der „*Petrusarie*“ in der Johannes-, von der „*Judasarie*“ in der Matthäuspassion gesprochen, oder eine *Arie* im Weihnachtsoratorium der Maria in den Mund gelegt wird. Jedenfalls gibt dergleichen eine Veranlassung, auf den wirklichen Sachverhalt nachdrücklich hinzuweisen.

Die Mißverständnisse entstehen vermutlich in erster Linie durch die Haltung einiger madrigalischer Dichtungen, bei denen die Anteilnahme sich bis zum Schein einer tatsächlichen Beteiligung steigert. Es darf vielleicht hier (um nur ein Beispiel zu geben) an die Zwischenrufe „*Laßt ihn, haltet, bindet nicht!*“ erinnert werden, die in das Klageduett „*So ist mein Jesus denn gefangen*“ hineinschallen und den großen Chor

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ vorbereiten. Indessen macht die Art der musikalischen Behandlung meines Erachtens völlig unzweifelhaft, daß Bach alle madrigalische Dichtung als religiöse Betrachtung ansah. Nur der Evangelientext ist ihm Darstellung des Vorganges.

Ich will hier gleich einen Schluß einfügen, der sich mir aus dem Gesagten für das Weihnachtsoratorium ergibt.

Die Sinfonie, welche die zweite Kantate des genannten Werkes einleitet, wird häufig als „Hirtensinfonie“ bezeichnet, in dem Sinne, daß die Musik als von den Hirten auf dem Felde ausgeführt zu denken sei. Die Deutung des Stückes ist hier, wie in manchen andern bei Bach vorkommenden Fällen von einiger Wichtigkeit; denn bei dem gänzlichen Mangel von Vortragsbezeichnungen besteht bezüglich der Auffassung beim Vortrag große Freiheit. Nun ist aber der musikalische Inhalt jener Sinfonie mit obiger Deutung absolut nicht zu vereinigen, und Versuche von Dirigenten, dies Werk naiv zu spielen, die ich erlebt habe, ergaben wahrhaft betrübende Wirkungen.

Schweizer will von einfacher Hirtenmusik nichts wissen. Er meint, das erste Thema der Sinfonie „komme in Bachs Werken da vor, wo von Engeln die Rede ist“, er läßt also die Sinfonie durch ein gemeinsames Musizieren der Engel und der Hirten zustande kommen; das erste Thema soll das „fröhliche Fiedeln“ der Engel, das zweite das Blasen der Hirten wiedergeben. Aber ist die Sinfonie denn wirklich fröhlich? Meines Erachtens kommt darin stellenweis eine derart schmerzliche Sehnsucht und Leidenschaft zum Ausdruck, daß man, um der Schweigerschen Deutung zu folgen, den Vortrag der Sinfonie in den schärfsten Gegensatz zu dem Inhalt dieser Musik setzen mußte.

Erinnert man sich indessen des oben Auseinandergesetzten, so verschwindet meines Erachtens jede Schwierigkeit und jeder Zweifel. Nur der Evangelientext gibt die Schilderung des wirklichen Vorganges, so schlossen wir, — alle Zutat ist Ausdruck der kirchlichen Feier, die an den Text anknüpft. Sonach handelt es sich bei der Sinfonie weder um musizierende Hirten, noch Engel, sondern um eine musikalische Einführung in die

jenige Stimmung, mit der die Kirche, und demnach die nach ihrem Sinne die Weihenacht Feiernden, die herrliche Legende von der den Hirten gewordenen Verkündigung erfüllen. Ich gehe darauf unten an seinem Ort ausführlicher ein.

Hier mag nur auf ein bemerkenswertes Analogon zu der „Hirtensinfonie“ aufmerksam gemacht werden, das die vorstehend entwickelte Auffassung kräftig stützt.

Der Text einer Kantate auf den zweiten Ostertag (Nr. 42 der großen Ausgabe) beginnt mit der Erzählung, wie die Jünger in Furcht vor den Juden heimlich versammelt sind, und Jesus tröstend unter sie tritt. Dieser Evangelienabschnitt „Am Abend aber desselbigen Sabbathes“ uff. stellt den Prädigttext der Kantate dar, die damit durchaus an die Grenze zwischen Kantate und Oratorium rückt. Die Kantate wird von einer Sinfonie eingeleitet. Hier ist nun jede Möglichkeit, die Ausführenden der Musik in der Erzählung zu suchen, ausgeschlossen. Wiederum handelt es sich bei der Sinfonie um einen Teil der lyrischen Zutaten, um einen Teil der kirchlichen Feier, — eine Einführung in die Stimmung, mit der die Kirche die Erzählung erfüllt. —

Zwei allgemeine Bemerkungen mögen hier noch angefügt werden.

Nach dem Gesagten bietet uns Bach die evangelischen Geschichten nicht frei menschlich, sondern spezifisch kirchlich aufgefaßt dar. Das mag man beklagen, aber es ist so. Starke Effekte gehen bei dieser Darstellung verloren; jeder Einzelne hat sich selbst zu befragen, ob ihn das, was er dagegen an vertiefter Stimmung eintauscht, dafür entschädigt. Tatsache ist, daß die Sprache wahrer und reicher Empfindung in der Bachschen Musik so mächtig ist, daß sie Unzählige, die kirchliche Auffassungen im Übrigen ablehnen, in den kirchlichen Stimmungskreis hineinzwingt und in dessen Poesie erbaut

Weiter kann man die Frage aufwerfen, ob Bach selbst die Eigenart seiner Oratorien sich in ähnlicher Weise verstandesmäßig klar gemacht hat, wie das die obige Darlegung versucht. Diese Frage ist natürlich nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Hier, wie in anderen später zur Sprache kommenden

Dingen wird ihn wohl nur ein allgemeines Gefühl geleitet haben. Es scheint, daß das Genie das Angemessene und Zweckmäßige der Regel nach durch eine Art Intuition ergreift. Dem Beschauer bleibt nichts anderes übrig, als die vermutlichen Grundlagen dieser Intuition aufzusuchen, um das Vorgehen des Künstlers zu begreifen. In diesem Sinne wolle man die vorstehenden, wie auch spätere Überlegungen auffassen.

Die Doppelnatur von Bachs künstlerischer Persönlichkeit.

Die lyrischen Sätze der Oratorien, wie auch der erdrückenden Mehrzahl der Kantaten der Leipziger Zeit, entfalten sich sämtlich in Kompositionen von abgerundeter planvoller Form. Es ist dies der Stil von Bachs reifer Zeit, der sich von demjenigen seiner Jugendwerke stark unterscheidet. Die hierin angedeutete Entwicklung wird meines Erachtens keineswegs genügend erkannt und betont, ja gelegentlich direkt bestritten. Gewiß ist der Bach von 1740 von dem von 1725 nicht gar verschieden, aber eine weite Kluft liegt zwischen dem von 1725 und dem von 1707.

Als Bach zu produzieren begann, war in der Schaffung musikalischer Formen nur erst ein Anfang gemacht, und des Meisters innerlich tief leidenschaftlich und phantastisch veranlagte Natur lebte sich zunächst mit Wonne aus im Schaffen frei von der Fessel einer Form. Ist auch die Angabe Forkels über das wilde Wesen der frühesten Bachschen Werke angefochten worden, so zeigen doch die uns erhaltenen ersten Kompositionen für Orgel und Klavier (Toccaten, Präludien, Fugen) ein zügelloses Sichergehen in kontrastierenden Stimmungen, welches sie scharf von den geschlossenen Werken der späteren Zeit unterscheidet. Die starken Effekte, zu denen jene Kompositionen es bringen, die Ungebundenheit, mit der Freud und Leid sich in ihnen aussprechen, machen diese Werke zu den äußerlich wirksamsten des Meisters.

Die frühesten uns erhaltenen Vokalkompositionen Bachs, — es sind deren leider wenige, da das praktische Bedürfnis

zu einem späteren Hervorsuchen und Umgestalten für erneute Aufführungen zwang, — zeigen den gleichzeitigen Instrumentalkompositionen verwandte Züge. Bezeichnend für sie ist das Wirken durch Aneinanderreihen kurzer charakteristischer und kontrastierender Sätzchen, die zum Teil den Text hervorragend schön wiedergeben. Beispiele enthalten besonders die Kantaten „Gott ist mein König“ (Nr. 71), „Aus der Tiefe rufe ich“ (Nr. 131), „Nach dir, Herr, verlanget mich“ (Nr. 150), „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Nr. 106). Um doch etwas mehr als Titel anzugeben, sei erwähnt, daß der zweite Chor aus „Nach dir, Herr“ den Text behandelt:

„Leite mich in deiner Wahrheit | und lehre mich; | denn du bist der Gott, der mir hilfst, | täglich harre ich dein.“

Jeder der vier durch Striche abgegrenzten Sätze gibt Veranlassung zu einem Tonbild von wenigen Takten, die ohne inneren Zusammenhang sich aneinanderreihen.

Ab und an, namentlich in fugierten Schlusssätzen, nimmt der junge Komponist einen höheren Flug; aber auch da macht sich neben äußerer Lebendigkeit gelegentlich eine gewisse musikalische Kurzatmigkeit geltend. Bezüglich der Behandlung der Solopartien herrscht eine merkliche Unsicherheit; dieselbe zeigt sich besonders in der Kantate „Nach dir, Herr“, wo sowohl die unruhige Arie mit den dürftigen Ansätzen obligater Begleitung, als auch das liedartige Terzett wenig befriedigen.

Diese Jugendwerke haben trotzdem einen ganz eigenen Reiz. Das Ringen einer tiefen Empfindung nach angemessenem Ausdruck spricht in jeder Kunst besonders unmittelbar zum Herzen; und so vergißt man denn auch bei jenen Bachschen Kompositionen leicht vollständig die Schwäche der Themen und der Durchführungen über der hindurchschimmernden Empfindungstiefe. In der Kantate „Gottes Zeit“ ist diese Wirkung eine besonders lebendige.

Aber in Bachs Begabung bestanden zwei ganz verschiedene und sich scheinbar widerstreitende Kräfte nebeneinander. Außer der tiefen, ja leidenschaftlichen Empfindung lebte in ihm ein überaus starkes musikalisches Formgefühl, das anfangs schlummerte, dann erwachend sich geltend machte, sich mit

den Gegenkräften ins Gleichgewicht setzte, gegen Ende seines Wirkens sogar gelegentlich das Übergewicht erhielt.

Das lebendige Erwachen des Formgefühles in Bach scheint besonders bei der Beschäftigung mit der Instrumentalmusik vor sich gegangen zu sein. Hier macht sich ja das Zerflattern und Verrauschen der formlosen Kompositionen am unmittelbarsten geltend, während bei den Vokalkompositionen der Text einen äußeren, nicht musikalischen Halt und Zusammenhang zu liefern vermag. Jedenfalls ist in der Köthener, überwiegend der Instrumentalmusik gewidmeten Periode der großzügige Bachsche Stil definitiv gewonnen. Die Themen sind in den Werken der Leipziger Zeit kühner, lebendiger, leidenschaftlicher, als vordem; aber die starke Hand des Meisters bildet aus ihnen ragende Gebäude, deren Festigkeit ein eigenartiges Gegengewicht gegen die vulkanische Gewalt der Themen bildet.

Auf dem Zusammenwirken dieser beiden Elemente beruht schließlich jener Eindruck von Erhabenheit, der den meisten ernstesten, von Kraft, der den meisten festlichen Sätzen Bachs, speziell auch in der Kirchenmusik innewohnt.

Was nun die von Bach benutzten Formen angeht, so ist es ganz natürlich, daß er zunächst diejenigen heranzog, die anderwärts aufgetaucht waren, also insbesondere auch jene durch Abrundung bei größter Einfachheit ausgezeichnete Da capo-Form, bei der zwei gleiche oder korrespondierende Sätze (A, A') einen dritten abweichenden (B) einschließen nach dem Schema A B A'. Diese Form der „italienischen Arie“ spielt bekanntlich bei Bach eine große Rolle, insbesondere auch in seinen Arien; sie ist aber keineswegs die einzige in seinen Werken vorkommende. Selbst unter den Arien läßt sich eine sehr große Zahl aufzählen, in denen die Da capo-Form gar nicht oder nur in kunstvoller Verhüllung auftritt. Jeder, der die Kantatenbände aufmerksam durchsucht, wird Beispiele hierfür in Menge finden. Überhaupt ist Bach bei seiner Formkraft auch zugleich ungemein formenreich; es wäre eine lohnende Aufgabe, einmal die Gesamtheit seiner Werke, vokale, wie instrumentale, auf die von ihm benutzten, vielfach von ihm geschaffenen Formen zu durchmustern.

Eine naheliegende Parallele möge gestattet sein. Auch Beethoven verband mit Leidenschaft und Phantasie das kompensierende musikalische Formgefühl. Er fand ausgebildete Formen vor und hat sich ihrer ohne weiteres bedient, da sie seinen Bedürfnissen entsprachen. Dabei hat er sich mit einer sehr kleinen Zahl von Formen begnügt und hat die einzelnen nur unbedeutend modifiziert. Es ist sehr bemerkenswert, daß in der Reihe der Sinfonien (wenn man von dem letzten Satz der neunten absieht, der durch die Chorverwendung für sich steht) nicht die letzte die größten Abweichungen von der normalen Form hat, sondern die dritte, im ersten Satz durch die Einführung des dritten Themas im Verarbeitungsteil, im letzten durch das Mischen von Variationen und freier Durchführung. Die strenge Sonatenform genügte Beethoven in der Tat dauernd als Rahmen für die Gebilde seiner Phantasie. Hier liegt offenbar ein starkes Analogon zu dem Verhalten Bachs vor, und ich meine, man sollte das Verfahren der beiden großen Meister mit demselben Maßstab messen, also nicht bei Bach nur von Einwirkung der Mode sprechen. Wahrhaftig, wenn Bach durch das Schaffen in den von ihm mächtig erweiterten gesetzmäßigen Formen Beifall und Anerkennung der großen Menge zu erwerben gesucht hätte — er hätte nicht tüchtiger operieren können. Nichts wird ja dem Durchschnittshörer schwerer, als ein Großes als Ganzes aufzufassen.

Bach und die dramatische Musik.

Das Schaffen in großen abgerundeten Formen schließt bis zu einem gewissen Grad die musikalische Schilderung einer stetigen Stimmungsentwicklung aus, ist demgemäß mit dramatischen Zielen unvereinbar. Das zeigt die moderne Entwicklung der Oper in deutlicher Weise.

Bach war keineswegs ohne Begabung für den dramatischen Stil, der vor allem ein Charakterisieren in kurzen kräftigen Zügen verlangt. Die Behandlung des Evangelientextes in den Passionen mit den knappen, mächtig einschlagenden Volksschören beweist das eindringlich. Aber

Wachs durchschnittliche Darstellungsweise ist jene andere, oben charakterisierte. Demgemäß entwickelt sich die Stimmung in seinen Kantaten nicht in stetiger Linie, sondern in Stufen. Die ältere Oper verfuhr ähnlich; auch sie hielt die verschiedenen Stimmungen in den einzelnen Akten oder Chören der Regel nach fest und ließ das Fortschreiten wesentlich in den Intervallen stattfinden. Aber während dies Verfahren bei der Oper im allgemeinen zu einem Widerspruch mit deren Grundgedanken einer fortschreitenden Handlung, eines Drama, führt, ist es bei der Kantate und selbst bei dem Wachschen Oratorium im vollen Einklang mit deren Aufgabe. Diese letztere besteht, wie oben erläutert, in der Veranstaltung einer kirchlichen Feier, die bei dem Oratorium an eine evangelische Geschichte anknüpft. Ist nun das Wesen jeder religiösen Betrachtung stille, andächtige Versenkung, so nicht minder das einer kirchlichen Feier. Und gerade die großen abgerundeten Formen, welche die Stimmung (selbst wenn dieselbe leidenschaftliche Erregung darstellt, schließlich doch) voll und ruhig ausklingen lassen, vermögen solche Versenkung zu erschöpfendem Ausdruck zu bringen. Das Wesen des dramatischen Fortschreitens ist Bewegung, Spannung, ja Überraschung; meines Erachtens sind dies im allgemeinen nicht die Elemente, die eine religiöse Wirkung sicher zu üben vermögen.

Im Gegensatz gegen Schweitzer, der gegen „leere Formen“ eifert und beklagt, daß Bach „nicht zur wahren schlichten dramatischen Kirchenmusik zurückgekehrt“ sei, bin ich der Meinung, daß die Grundprinzipien Wachs durchaus gesund und großgedacht waren, daß die Anlage seiner Werke vollkommen der verfolgten Idee entspricht, daß wir es bei ihnen also mit wahrhaft klassischen Gebilden zu tun haben.

Daß diese Werke ihrem praktischen Zweck dennoch nicht oder nicht vollkommen entsprochen haben und entsprechen, liegt an äußeren Umständen, in erster Linie daran, daß die Hörer nicht jene Idealgemeinde zugleich musikalisch und religiös empfindender Menschen darstellen, für die Bach instinktiv schuf. Die Mehrzahl kann und will nicht das völlige Ausklingen einer Stimmung in einem Tonstück in sich auf-

nehmen, so wenig wie der Durchschnitt der Kirchgänger einer Beethoven'schen Sinfonie verständnisvoll zu folgen vermag. Eine knappe musikalische Illustration des Textes, gerade in dem Stil der Bach'schen Jugendwerke (s. S. 9) ist das Einzige, was ihnen taugt. Bach irrte also, — er irrte als Idealist, — und so ist auch seine Wiedererweckung im Rahmen des gewöhnlichen Gottesdienstes nicht oder nur in bescheidenstem Umfange möglich. Ich habe mich über diese Frage an einer früheren Stelle ausführlicher ausgesprochen. (Bach-Jahrbuch 1904, S. 41).

Hier wollen wir uns aber mit jenen praktischen Fragen nicht beschäftigen, nur die Werke an sich betrachten und zusehen, was aus dem Gesagten für ihr Verständnis folgt. Zunächst seien einige Beispiele für die stufenweise Entwicklung der Stimmung in den Kantaten gegeben.

Sehr klar und einfach verläuft dieselbe in der kleinen Kantate „Mein Gott, wie lang, ach lange“ (Nr. 155). Sie läßt sich in folgende Stichworte zusammenfassen:

1. Rezitativ. Gefühl der Gottesverlassenheit.
2. Duett. Mahnung zum Vertrauen.
3. Rezitativ. Eröffnung der Hoffnung.
4. Arie. Leidenschaftliche Hingabe der Seele.
5. Choral. Wiedergewonnene feste Zuversicht.

Jeder Satz ist mit tiefstem musikalischen Ausdruck gefüllt, das Werkchen kann in dem gegebenen engen Rahmen als vollendet bezeichnet werden.

Als zweites Beispiel will ich die herrliche Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Nr. 140) anführen. Der Text wird durch die drei Verse des bekannten Nicolaischen Chorales gebildet, zwischen die zweimal zwei madrigalische Dichtungen gefügt sind. Der Choral geht bekanntlich von dem Gleichnis von den flugen und törichten Jungfrauen aus, entnimmt ihm aber nur das Motiv des Wartens auf den Bräutigam und des Glückes der Vereinigung mit ihm. Beide Stimmungen werden durch die madrigalische Dichtung, die sich im Gedankenkreis des hohen Liedes bewegt und Partien desselben fast wörtlich übernimmt, breiter ausgestaltet. Als Braut wird in

beiden Textteilen ausdrücklich Zion oder die Tochter Zion oder die Seele bezeichnet, d. h., der geschilderte Vorgang wird, der kirchlichen Auffassung gemäß, auf die Gemeinde oder (da diese sich aus Einzelnen zusammengesetzt) auf die einzelne Seele gedeutet. Diese sollen sich bereit halten zur Vereinigung mit dem Heiland in der andern Welt.

Die Stimmungsentwicklung vollzieht sich hier in folgenden Stufen.

1. Choral. Weckruf an die Gemeinde, sich bereit zu halten.
2. Rezitativ. Ankündigung des kommenden Bräutigams.
3. Duett. Sehnsucht und Trost.
4. Choral. Näherrücken der Erfüllung, selige Vorahnung.
5. Rezitativ. Zusprache des Bräutigams.
6. Duett. Glück in der Vereinigung.
7. Choral. Dankgesang.

Der Gang ist klar und angemessen, dabei völlig dem oben geschilderten Prinzip entsprechend. Die musikalische Behandlung geschieht in den weitesten Formen mit überschwinglichem Ausdrucke.

Zum Schluß dieser Betrachtung möge noch an einem Beispiel gezeigt werden, wie, von dem skizzierten allgemeinen Standpunkt betrachtet, scheinbare Widersprüche oder Unverständlichkeiten in Bachs Werken sich mitunter leicht und auch harmonisch lösen. Andere Beispiele werden uns bei der Betrachtung des Weihnachtsoratoriums begegnen.

Schweizer verurteilt mit den härtesten Worten das Verfahren Bachs, bei dem Eingangschor der Kantate (Nr. 19) „Es erhob sich ein Streit“ die *Dacapo*-Form benutzt zu haben.

Der Text des Chores lautet:

„Es erhob sich ein Streit.
Die rasende Schlange, der höllische Drache
Stürmt wieder den Himmel mit wütender Rache.
Aber Michael bezwingt
Und die Schar, die ihn umringt
Stürzt des Satans Grausamkeit.“

In der That, wenn das letzte Ziel der Bachschen Komposition eine dramatische Schilderung des Kampfes wäre, so

müßte die Wiederholung des Einganges als sinnlos bezeichnet werden. Aber nach dem vorstehend allgemein und an Beispielen Dargelegten handelt es sich in Wahrheit nicht darum, sondern um eine kirchliche Feier, hier also um eine Siegesfeier, in der die Kampfesfreudigkeit hell nachklingt. Der erste Teil des Chores „Es erhob sich ein Streit“ ist auch keineswegs nur die Ankündigung des folgenden, — schon sein großer Umfang widerlegt dies; er ist bereits gesättigt mit Siegesjubel, — bei himmlischen Mächten ist ja Kampf und Sieg nur Eins! Das Wiederauf lodern des Siegesjubels nach dem Bericht vom Sturz des Feindes ist aber innerlich durchaus berechtigt, und da der Text seinerseits mit der Schilderung des Sturzes abschließt, so ergab sich das Zurückgreifen auf den Eingang, dem vielleicht gerade darum die beschriebene Haltung gegeben war. Das ist nicht die einzige und vielleicht auch nicht eine ideale Lösung; aber widersinnig erscheint sie nur dann, wenn man Bach Ziele beilegt, die er nach seiner ganzen Richtung nicht haben konnte.

Es darf hier auch noch einmal darauf hingewiesen werden, daß Bach bei zahlreichen Chören, die an sich eine Da-capo-Form zugelassen hätten, eine solche garnicht oder in Umgestaltung angewendet hat. Jene Form war ihm keineswegs die einzige.

Ich möchte nicht den Anschein erwecken, als ob es mir an einer Ehrenrettung Bachs um jeden Preis läge. Bei der vielfach erzwungenen, ja gelegentlich handwerksmäßigen Kompositionstätigkeit war ihm natürlich der Genius nicht immer und nicht gleichmäßig gehorsam; die Wirkungslosigkeit auch seiner größten Schöpfungen auf die Mitwelt mochte daneben nicht selten niederdrückend wirken. So gibt es unzweifelhaft Stücke, die sich in gewohnten Formen in einem gewissen Schlendrian bewegen, — nach meiner Ansicht indessen doch in relativ geringer Zahl. Worum es sich aber an dieser Stelle allein handelt, sind die Grundsätze seines Schaffens, die ich verständlich zu machen wünsche.

Bach und die Tonmalerei.

Die Musik vermag zeitliche Bewegungen unmittelbar wiederzugeben, räumliche nur infolge der Parallelisierung der Tonhöhe mit räumlicher Höhe, die uns nach irgend welchen Anlagen unseres Geistes natürlich scheint. Rhythmische und melodische Schritte erwecken in uns häufig mehr oder weniger bestimmte Vorstellungen, bei denen neben persönlicher Anlage Tradition und Gewöhnung eine erhebliche Rolle zu spielen scheinen. Endlich gestatten die Hilfsmittel der Harmonie und der Klangfarbe unmusikalische, insbesondere Naturlaute in Annäherung wiederzugeben. Auf diesen Elementen beruht die gesamte Tonmalerei. Aber verschiedene Meister räumen ihr eine ganz verschiedene Stellung in ihren Werken ein.

Zwei Behandlungsweisen stehen sich insbesondere diametral gegenüber. Die eine läßt sich bei der musikalischen Entwicklung direkt von der Vorstellung eines äußeren oder inneren Vorganges, gerne z. B. von dem Inhalte eines Gedichtes leiten (eigentliche Programmmusik); die andere wirkt mit Motiven von malerischem Charakter nach rein musikalischen Gesichtspunkten, also z. B. in klaren musikalischen Formen. In Beethovens Pastoralsinfonie ist der Gewittersturm der ersten Gattung, sind die übrigen Sätze der zweiten Gattung malerischer Musik zuzurechnen.

Über Bachs Stellung zur Tonmalerei bestehen stark widersprechende Ansichten. Spitta äußert sich in dieser Richtung einigermaßen ängstlich. Er kann die in die Augen fallenden malenden Züge nicht leugnen, behandelt sie aber als ziemlich nebensächlich und bis zu einem gewissen Grade zufällig. Im Gegensatz hierzu betrachtet Schweizer die Tendenz zu malen, bei Bach als die Regel, und ein Musikstück ist ihm erst verständlich geworden und erledigt, wenn er erkannt zu haben meint, wohin in ihm speziell diese malerische Tendenz gerichtet ist. Das ungemeine Gewicht, das Schweizer den Tonmalereien beilegt, kommt auch äußerlich in seinen Analysen Bachscher Werke zum Ausdruck. Werke allerersten Ranges, an denen die genaue Betrachtung eine Fülle origineller und

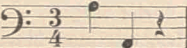
geistvoller Züge erschließt, in denen ihm aber eine Tonmalerei nicht auffällt, wie z. B. das mächtige Cum sancto spiritu der H-moll-Messe, der gigantische Choralchor „Nun lob, mein Seel“, werden keines Wortes gewürdigt, — Stücke geringer Bedeutung, in denen malende Züge vorzuliegen scheinen, finden ausführliche Besprechung.

Besonders charakteristisch für den Schweizerischen Standpunkt ist aber die mit großem Fleiß und erstaunlicher Belesenheit (wenn auch nicht ohne Gewalttätigkeit) durchgeführte Anlage eines „Lexikon“ der Bachschen Tonsprache und dessen Verwendung zur Deutung von in ihrer Auffassung zweifelhaften Stücken, — wir gaben dafür oben bei der Sinfonie aus dem Weihnachtsoratorium ein Beispiel — wie auch zur Entscheidung darüber, ob es sich um einen originalen oder untergelegten, einen zur Musik passenden oder nicht passenden Text handelt.

Man darf diese eigenartigen Bestrebungen meines Erachtens nicht leicht abtun, — sie sind mit hingebender Liebe und größtem Ernst verfolgt. Der Raum gestattet mir indessen nur an einigen Beispielen zu zeigen, in welcher Weise Schweizer bei den einzelnen Werken malerische Tendenzen auffindet und verwertet. Ich gebe zunächst eine beliebig herausgegriffene, aber sehr charakteristische Analyse vollständig wieder, nämlich diejenige des ersten Chores der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen“ (Nr. 72). Der Text des Chores lautet:

„Alles nur nach Gottes Willen,
So bei Lust als Traurigkeit,
So bei gut als böser Zeit.
Gottes Wille soll mich stillen
Bei Gewölk und Sonnenschein.
Alles nur nach Gottes Willen,
Dies soll meine Losung sein.“

Hierzu bemerkt Schweizer: das Hauptmotiv ist aus dem Wort „Zeit“ geholt. Bach drückt es durch Pendelschläge aus. „Darum zieht sich der monotone, auch vom übrigen

Orchester unterstützte Bassrhythmus  von An-

fang bis zum Ende des Chores hin; zu diesem großen Tick-Tack singt der Chor den ergreifenden Text.“

Hiermit ist die Besprechung des Chorsatzes erledigt. Es ist mir überaus merkwürdig und zugleich beweisend für die Verschiedenheit geistiger Anlagen, daß ein so feinsinniger Künstler, wie Schweitzer, in einer derartigen Betrachtungsweise eine Befriedigung findet. Ich gestehe offen, daß ich aus derselben nicht das Geringste für das Verständnis des Stückes entnehmen kann. Offenbar spielt auch das Wort „Zeit“ in dem Text gar keine wesentliche Rolle, am wenigsten bedeutet es dort Uhrzeit oder Stunde. Für mich lebt in dem Chor eine solche Mannigfaltigkeit der Stimmungen, insbesondere die Gewalt eines schweren göttlichen Gebotes, dem gegenüber das Herz um Gehorsam, Freude, Frieden ringt, dabei erscheinen mir die Hilfsmittel zum Ausdruck dieser Stimmungen so originell und so vielfältig*), daß ich gar nicht verstehen kann, was nun einem solchen reichen und tiefen Werk gegenüber mit der vermeintlichen Entdeckung, im Orchesterbasse tiefe eine Uhr, irgend gewonnen sein soll.

Und so komme ich auch in andern Fällen, als dem oben erörterten, über den Eindruck nicht hinweg, daß es sich bei der mühsamen Schweitzerschen Untersuchung schließlich meistens um Fragen handelt, die neben den eigentlichen großen und tiefen Problemen liegen, als welche ich die Feststellung des poetischen Inhaltes einer Komposition und der Mittel, durch welche dieser Inhalt Ausdruck gefunden hat, betrachten muß.

Hiermit ist die Anerkennung einzelner feiner Beobachtungen und treffender Bemerkungen in den bezüglichen Abschnitten des Schweitzerschen Buches natürlich wohl vereinbar.

*) Ich habe in meinem früheren Aufsatz (Wach-Jahrbuch 1906 S. 30) einige wenige Bemerkungen in dieser Richtung gemacht. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, wie majestätisch sich der Chor durch die Benutzung der Tacapo-Form rundet, und wie wenig mechanisch dieselbe dabei gehandhabt ist. Der Wiedereintritt des Anfangs ist z. B. in ganz eigenartiger Weise verhüllt, — man befindet sich plötzlich in der Reprise, ohne zu wissen, wie man hineingekommen ist.

Gerne will ich zugeben, daß Fälle denkbar sind, wo die Gewinnung einer, wenn auch nicht sicheren, so doch wahrscheinlichen Vorstellung über die speziellen von Bach bei seinem Schaffen verfolgten Ziele nützlich sein kann. Bach läßt uns meist über Tempo und Vortrag seiner Werke im Unklaren, und in der Willkür, die hier möglich ist, kann eine plausible Hypothese vielleicht eine Anleitung zu einer angemessenen und konsequenten Auffassung bieten.

Aber das Beispiel, das ich S. 6 angeführt habe, ermutigt mich nicht zur Anwendung der Methode und des Lexikons von Schweizer. Ich halte a. a. O. sowohl die Grundlage, als das Resultat der Betrachtung für hinfällig. Bach hat meines Erachtens kein „Leitmotiv“ für Engel — ich könnte leicht Stellen aneinanderreihen, wo Engel der Gegenstand der Dichtung sind (wie z. B. in der Kantate Nr. 149 am Michaelistage) und doch das Schweizerische Engelmotiv gänzlich fehlt —, und gegen die darauf gegründete Deutung der Sinfonie sprechen, wie ich dargetan zu haben glaube, schwere äußere und innere Gründe.

Leicht könnte ich auch zeigen, wie bei zahlreichen andern Anwendungen, die Schweizer von seiner Theorie macht, die bedenklichsten Resultate zutage kommen. Ich will nur noch auf die eine Kantate „Wachet auf“ (Nr. 140) kurz eingehen, da diese S. 13 u. 14 von mir schon einmal herangezogen ist.

Schweizer sieht in ihr „eine dramatische Behandlung des Gleichnisses von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen“ und schließt seine Analyse folgendermaßen:

„Der (Hochzeits-)Zug erscheint, er ist da. Im Festsaal wird das Gloria angestimmt. Die törichten Jungfrauen stehen verzweifelt draußen in der Nacht.“

„Erst bei Berlioz begegnet man wieder einer malerisch-dramatischen Musik, die sich mit dieser vergleichen läßt.“

Ich glaube, wer den Text der Bachschen Kantate vorurteilsfrei liest, wird zu der Überzeugung kommen, daß Schweizer, in seiner dramatischen Theorie befangen, in diesen Text ganz fremde Dinge hineingelesen hat. Es handelt sich nicht um fünf oder zehn zur Hochzeit geladene Jungfrauen, wie

im Gleichnis (der törichten wird überhaupt nicht gedacht!), sondern um die (eine) Braut, die ganz direkt als „liebliche Seele“ und als „Zion“ bezeichnet wird. Und der Sinn der maßgebenden ersten Choralstrophe (in der die klugen Jungfrauen erwähnt werden) ist doch, in nüchterne Prosa übersetzt, einzig der: „Eine Stimme von oben wird uns dereinst erwecken. Wer dann bereit ist, wie die klugen Jungfrauen, wird dem Herrn entgegengehen, wie sie.“

Schweizer unterwirft die Komposition der beiden ersten Choralstrophen einer eingehenderen Analyse. In der ersten findet er, offenbar wegen des Auftretens des „Affektrhythmus“ seines Verikons, das Erwachen der Jungfrauen geschildert. „Die Jungfrauen fahren erschreckt aus dem Schlummer auf; eine reißt die andere empor.“ Er schließt daraus für den Vortrag die Forderung der äußersten Hefigkeit. „Ein Zuviel dürfte hier kaum zu befürchten sein; je ungestümer die Akzente, desto klarer kommt die Bedeutung des Motivs dem Hörer zum Bewußtsein.“

Gegenüber dieser als Fortschritt angepriesenen Auffassung ist denn doch die Frage erlaubt, wie dieselbe mit dem so klaren Inhalt des Textes (und nebenbei mit dem Gedanken einer kirchlichen Feier) verträglich ist. Mir scheint, die Dichtung drückt eine Stimmung, die zusammenfließt aus der Vorstellung der geheimnisvollen Mitternacht, des majestätischen Weckrufes, der andächtigen und freudigen Erwartung „künftigen großen Glückes“ wahrhaft plastisch aus. Mir scheint auch, jeder Unbefangene müßte in der Bachschen Komposition die vollendete Wiedergabe eben dieser vom Text geforderten Stimmung finden, und der Gedanke ist mir ordentlich schmerzlich, wie bei Aufführungen nach dem angepriesenen Rezept die hebre Poesie des gewaltigen Tonsatzes vernichtet werden wird.

Um zu einer Auffassung von Bachs Musik zum zweiten Choralvers zu kommen, sucht Schweizer wieder nach malenden Zügen. Das Orchesterthema der Tutti-Geigen, das nur vom Bass begleitet wird, „damit es recht dorfmusikartig klinge“, liefert ihm die Deutung. Es handelt sich um die Schilderung

des Hochzeitszuges, „in dem der Bräutigam naht“; in dessen „einfache Tanzweise“ klingt der „Wächterruf“ des Chorales „disonant“ hinein.

Und nun vergleiche man mit dieser Auffassung Text und Musik! Wo ist in dem Text „Zion hört die Wächter singen, ihr Herz tut ihr vor Freude springen“ eine Spur von einem Wächterruf, wo in der Musik eine Spur von ländlichem Tanz? Ist wirklich bei Bach die Einführung eines Violintutti mit bloßem Continuo „dorfmusikartig“ zu verstehen? Auch im »Christe«, im »Agnus« der H-moll-Messe, auch in der Arie „Seht, was die Liebe tut“ und in zahlreichen anderen Stücken, wo jede Möglichkeit solcher Deutung entfällt? Nein, diese Instrumentation, wenn sie auch wohl einmal zum Cembalo dörflisch gemeint ist, wird von Bach zur Orgel mit großer Regelmäßigkeit da angewendet, wo es sich um Themen größten Stiles handelt, um Melodien, die in die Unendlichkeit hinausgesungen sind. Und ein solches Thema, voll überschwenglichen hoffenden Sehnsens und voll feierlicher Seligkeit, liegt in dem besprochenen Satz vor.

Meines Erachtens wirkt die Theorie von Bachs in erster Linie malender Tendenz hier, wie in zahlreichen anderen Fällen, verhängnisvoll irreführend. Ich würde es für ein Unglück halten, wenn Dirigenten sich von ihr bei dem Suchen nach einer Auffassung leiten ließen. Auch in dem ihr günstigsten Falle, daß wirklich Bach einmal diese malende Tendenz gehabt haben sollte, schiebt sie das Außerliche, das Bild in den Vordergrund, während in Wahrheit das Bild doch nicht seiner selbst wegen da ist, sondern wegen seiner poetischen und religiösen Bedeutung. Und das ist auch für den Vortrag eines Stückes ein ganz wesentlicher Unterschied. Ich komme hierauf unten zurück.

Natürlich bietet so manches Stück Bachs dem mit seiner Art nicht Vertrauten bezüglich der Auffassung Schwierigkeiten; ein eindeutiges mechanisches Schema, sie zu lösen, gibt es aber nicht. Ich habe bisher etwa 60 Kantaten bearbeitet und zur Aufführung gebracht; bei Versenkung in die Komposition und in die Stimmungsentwicklung des Textes ist mir dabei

aber immer der poetische Inhalt jeder Nummer schnell und zwingend entgegen getreten.

Nir sind dabei die malenden Züge der Bach'schen Musik keineswegs entgangen — ich finde dergleichen sogar an vielen Stellen, deren Schweizer nicht Erwähnung tut (wie z. B. auch in dem Choralchor „Nun lob', mein Seel'“), — und ich habe mich an der Lebhaftigkeit der Phantasie und der Naivität des Empfindens, die daraus spricht, oft genug herzlich erfreut. Aber in ihnen den Mittelpunkt der Bach'schen Musik zu sehen, ist mir nie beigekommen. Darum habe ich bei der Aufführung auch stets darauf gehalten, daß jene Malereien zwar deutlich herauskamen, sich aber nicht in den Vordergrund drängten, etwa gar mit ihren Außerlichkeiten die poetische und religiöse Stimmung störten. —

Werfen wir nun kurz einen Blick auf das Vorkommen der Tonmalerei bei Bach. Für eigentliche Programm-Musik kennen wir bei ihm nur ein Beispiel aus frühester Zeit, das *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*. Das Stück ist bezeichnender Weise durchaus humoristisch, nämlich im Ausdruck übertrieben, gehalten, auch ist bedeutungsvoll, daß die Schlußnummer »Fuga al imitatione del corno di postiglione« in ihrer Ausdehnung nicht weit hinter dem Umfang aller übrigen Sätze zusammen zurückbleibt.

Noch ist eine Notiz in einer andern frühen Komposition zu erwähnen, daß ein Thema das Gackern einer Henne imitieren solle. Sonst gibt es kein Instrumentalstück von Bach mit einer deutenden Überschrift oder Notiz — obwohl Programm-Musik von zeitgenössischen Komponisten gerne gepflegt wurde. Meines Erachtens sind dies Tatsachen von beträchtlicher Bedeutung, die lehren dürften, daß Bach die Malerei in Tönen als Selbstzweck nicht eben hoch geschätzt hat. In Wahrheit ist die Tonmalerei auch in seinen Vokalwerken (auf die hier allein Bezug genommen wird) in der ganz überwiegenden Zahl von Fällen mit Sicherheit stets nur im Dienste eines höheren Zieles stehend nachweisbar.

Hier mag in erster Linie von der Verstärkung des Wortausdruckes durch Einstreuen malender Wendungen ge-

prochen werden. Wie das leidenschaftlich tiefe Empfinden Bachs nach einer entsprechenden Deklamation drängte, ist schon früher erwähnt und fällt in die Augen. Dies auf der einen Seite, die naive Vortragsweise der Bachschen Knabensänger auf der andern Seite führte offenbar dazu, den Gesamtausdruck in die melodische Linie zu legen, und hier erweisen sich malende Wendungen vielfältig außerordentlich wirksam.

Man braucht nur eine Reihe Rezitative, z. B. diejenigen der Matthäuspassion, aufmerksam zu lesen, um Belege hierfür zu finden.

Natürlich muß man, um diesen Rezitativen gegenüber den richtigen Standpunkt zu finden, von einer affektvollen Redeweise ausgehen. Tut man dies aber, so wird man auch für manche Absonderlichkeiten der Bachschen musikalischen Deklamation die Erklärung finden, so insbesondere dafür, daß sie gelegentlich Begriffe oder Stimmungen andeutet, die nur im Wunsch oder gar in der Negation erwähnt werden. In der affektvollen Rede wird z. B. jeder Sprechende in dem Vers „Der Tränen Maß wird stets voll eingeschenkt, der Freudenwein gebracht“ die Gegensätze „Tränen Maß“ und „Freudenwein“ zum Ausdruck bringen. Ebenso verfährt Bach musikalisch.

Die genannte Stelle wird, wie auch ähnliche andere, stark angefochten; an sich kann das Bachsche Verfahren aber nicht als sinnlos bezeichnet werden. Entscheidend ist natürlich die Art seiner Anwendung, und ich stehe nicht an, zuzugestehen, daß nach meinem Gefühl Bach tatsächlich in der geschilderten Richtung gelegentlich zu weit geht. An obiger Stelle habe ich aber bei wiederholter Aufführung der Kantate (es ist die S. 13 besprochene Nr. 155) weniger Anstoß genommen. Das Wort „gebracht“ ist dort mit solchem Ausdruck erfüllt, daß es ein Vordrängen der Freude völlig aufhebt. Und man darf doch bei der Beurteilung des Verfahrens nicht das einzelne Wort aus dem Zusammenhang reißen.

Den Rezitativen stehen nahe gewisse Arien, bei denen das OrchestertHEMA fast nicht oder überhaupt nicht von der Singstimme aufgenommen wird, letztere vielmehr in eigenen Wegen

kaum mehr motivisch, sondern fast ganz rezitativisch wandelt. Ein typisches Beispiel ist hier die letzte Arie aus der Himmelfahrtskantate (Nr. 43) „Gott fährt auf mit Jauchzen“, welche den Text hat:

„Ich sehe schon im Geist, wie er zu Gottes Rechten
Auf seine Feinde schmeißt, zu helfen seinen Knechten
Aus Jammer, Noth und Schmach.
Ich stehe hier am Weg und schau ihm sehnlich nach.“

Die Mannigfaltigkeit der Stimmungen und Bilder, welche diese Zeilen bringen, mochte die geschilderte Form nahelegen; dieselbe läßt in der That jede Einzelheit zu ihrem Ausdruck gelangen, ohne dem Stück eine Einheit zu geben, die mit dem Stil der übrigen Nummern der Kantate, welcher derjenige der reifen Zeit ist, in Widerspruch tritt.

Die Arie ist dabei von bedeutender Wirkung; die Da capo-Form ist gewahrt und doch zugleich in genialer Weise verhüllt. Ein einheitliches, streng abgeschlossenes Musikstück, und doch von reich wechselnden Stimmungen belebt, — überaus charakteristisch für Bachsche Tonmalerei.

Malerische Tendenzen machen sich aber nicht nur in rezitativischer Deklamation, sondern auch in den eigentlichen Themen der Singstimmen geltend. Wiederum sei nur ein Beispiel gegeben: Der Eingangschor der Kantate, von der oben die letzte Arie besprochen wurde. Das Hauptthema lautet:



das Gegenthema:





Man sieht, die wundervolle Deklamation des Hauptthemas beruht zum großen Teil auf der Art, wie die Worte „fähret“, „auf“, „Zauchen“ malend wiedergegeben sind; das Gegenthema erscheint wie für Trompete gedacht.

Die Rolle, welche die Tonmalerei in der Bildung der Themen spielt, ist hier, wie in unzähligen Fällen, so auffallend, daß man sich ihr nicht verschließen darf. Indessen muß man sich auch vor Überschätzung hüten. Die Wirkung eines Musikstückes wird von den im Thema enthaltenen malerischen Wendungen der Regel nach nur zum kleinen Teil bestimmt. Bei dem herangezogenen Chor spielen noch ganz andere Elemente mit, als diese Malereien, so der allgemeine feurige Schwung des Stückes, der Aufbau aus zwei parallelen und doch ganz verschiedenen, sich zu prachtvollen Höhepunkten steigenden Teilen, die originelle und glänzende Verwertung von Pauken und Trompeten usw. Auch ist wohl zu beachten, daß im zweiten Teil Bach das Hauptthema (des nunmehr viel lockeren und freieren Fugengewebes) folgendermaßen deklamiert:

Dies zeigt ziemlich deutlich an, daß Bach auf die so auffallende Malerei des Themas doch keinen entscheidenden Wert legte; — ja man dürfte mit einigem Grund vermuten, daß das Thema gar nicht aus einer malenden Absicht entsprungen ist, sondern sich dem Komponisten, der von dem herrlichen Schriftwort ergriffen war, bei dem Bestreben seiner musikalischen Wiedergabe gewissermaßen von selbst so eingestellt hat.

Überhaupt meine ich, daß man gut täte, nicht überall bewußte Absichten anzunehmen, wo malende Wendungen vorkommen, sondern ein gut Teil Naivität des Schaffens zuzulassen. Intensiver Wortausdruck, das war das feststehende Ziel, dem in feurigem Eifer nachgestrebt wurde. Oft fiel dabei die musikalische Deklamation malerisch aus, oft aber auch nicht. In dem großen Sanctus in D ist bei den Worten *pleni sunt coeli et terra gloria* deutlich der Himmel oben, die Erde unten gemalt, — in dem köstlichen und (wie es scheint) ganz unbekanntem kleinen Sanctus in D ist nichts dergleichen zu finden. Die Tonmalerei erscheint hier also jedenfalls nicht als wesentlich.

In den Schlußchören der Passionen kommen Tonreihen vor, die mir immer als von der Vorstellung ins Grab rollender Erdschollen hervorgerufen erschienen sind. Aber Bach wußte sehr gut, wie Jesus begraben worden ist. Jene Vorstellung hat sich also unbewußter Weise wirksam gemacht.

Ferner möchte ich betonen, daß keineswegs regelmäßig die poetische oder gar religiöse Wirkung einer Komposition mit wachsendem Hervortreten malerischer Tendenzen zunimmt. Die letzteren sind ein feines, aber auch ein gefährliches Gewürz; nicht wenig Kompositionen Bachs lassen sich aufzählen, wo (mitunter vielleicht durch wenig stimmungsvolle Texte veranlaßt) die Tonmalerei herrschend und im Zusammenhang damit die Wirkung veräußerlicht ist. In der sonst sehr schwungvollen ersten Arie der Kantate „Gott fähret auf“ ist z. B. die aufdringliche Malerei von „Himmel“ und „Erde“ keineswegs stimmungsfördernd.

Es sind andere Elemente, die für die poetische Wirkung weit wesentlicher sind, als der malende Charakter der Themen. Manche sind bei eingehender Betrachtung der betreffenden Stücke nachweisbar, manche entziehen sich dem Herauspräparieren, — man möchte sagen: zum Glück. Denn wenn man Musikstücke von verlangten Eigenschaften wie chemische Verbindungen aus bekannten Elementen vollständig aufbauen könnte, so wäre es mit allem künstlerischen Schaffen vorbei.

Ist bei der Fassung der Themen meines Erachtens eine

malerische Tendenz selbst bei Vorhandensein malender Wendungen nicht immer sicher, so tritt dieselbe in den selbständigen Orchesterpartien in unzähligen Fällen völlig deutlich hervor. Aber auch hier ist bei Bach die Malerei nicht um ihrer selbst willen da, sondern sie dient der Vertiefung und der Begrenzung der Stimmung, sie bildet den Hintergrund, von dem sich das gesungene Wort nur um so ausdrucksvoller abhebt, oder mit dem es zur Verstärkung des Eindruckes zusammen wirkt.

Schweizer rühmt (an zwei Stellen) die Tonmalerei in der ersten Arie der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ in einer Weise, als ob darin das Stück sich erschöpfte, nicht anders, als wenn es sich um eine Nummer aus den „Jahreszeiten“ handelte. Wenn wirklich die Arie nichts weiter enthielte, als die (gleichviel wie virtuose) Schilderung des Lebens im Meere und auf den Bergen, so wäre sie trotzdem verfehlt. Denn es handelt sich im Texte um ein gewaltiges Prophetenwort, das sich nur des Bildes von Fischfang und Jagd für einen religiösen Gedanken bedient. Die Größe der Bachschen Komposition beruht aber darauf, daß sie diesem Verhältnis genau gerecht wird, daß nämlich das Bild, lebendig erfaßt, den Hintergrund bildet für die echt prophetische, nämlich zugleich feierliche und feurige Deklamation der Singstimme.

Kein aufmerksamer Hörer wird sich dem Eindruck entziehen können, daß in dem Moment, wo nach dem ausschließlich malenden Vorspiel der Arie die Singstimme so feierlich mit dem „Siehe ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr“ einsetzt, sich eine ganz neue und erhabene Stimmungswelt erschließt. Und in eben diesem Moment ist die Tonmalerei aus der herrschenden in die dienende Stellung verwiesen.

Nicht anders verhält es sich mit den zahlreichen Stellen, wo bei Texten, die von Todessehnsucht erfüllt sind, und die von dem erwünschten Klingen der Sterbeglocken sprechen, Glockentöne im Orchester angedeutet werden, welche den ersehnten Todesfrieden schildern helfen. Wiederum bedingt diese (naive) Malerei die Stimmung nur zum kleinsten Teil; die

Deklamation der Singstimme ist die Hauptsache, und die pflegt an solchen Stellen von hinreißender Überschwenglichkeit zu sein. Auch hier ist die Tonmalerei nur ein feines Gewürz, das, in vorsichtiger Weise zur Anwendung gebracht, der Stimmung eine bestimmte Nuance gibt.

Wie diskret aber gerade die Wiedergabe der Glockentöne von Bach im allgemeinen ausgeführt ist, erhellt daraus, daß der Durchschnittshörer meist erst aufmerksam gemacht werden muß, um sie überhaupt wahrzunehmen. Die eine Ausnahme, wo Glockentöne sich realistisch vordrängen, ist die, übrigens bezüglich der Autorschaft zweifelhafte *) Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde“ (Nr. 53), und hier wirken sie meines Erachtens wenig erfreulich. Die andere Ausnahme bietet das zweite Rezitativ aus der Trauerode, wo die Einführung der Glockentöne tatsächlich eine ganz erschütternde Wirkung übt. Aber gerade hier sind dieselben am allermeisten stilisiert, und die schauerlich düsteren Modulationen, in denen sie erklingen, und die einen großen Teil der Wirkung bedingen, sind ganz und gar nicht aus der Vorstellung der tönenden Glocken entwickelt.

Die vorstehenden Andeutungen müssen genügen; wir kommen auf andere spezielle Beispiele bei der Besprechung des Weihnachtsoratoriums zurück.

Die Entlehnungen bei Bach.

Die Mehrzahl der lyrischen Stücke im Weihnachtsoratorium ist nicht ursprünglich für dies Werk komponiert, sondern aus anderen Werken, eventuell mit Änderungen, übernommen. Die Art und Weise, in der dies geschehen ist, wird uns unten beschäftigen; hier sollen nur einige allgemeine Bemerkungen über die Entlehnungen bei Bach eingeschaltet werden.

Daß Bach überhaupt in der Weise seiner Zeitgenossen aus eigenen Werken entlehnt, hat weiche Gemüter vielfach verlegt, stärkere zu wegwerfenden Urteilen veranlaßt. Eben deshalb

*) S. Bachjahrbuch 1906, S. 55.

ist es wohl am Platze, an die Umstände zu erinnern, welche jenes Verfahren hervorriefen.

Hier kommt einmal in Betracht, daß zu Bachs Zeit Kompositionen nur selten in Druck erschienen. Von den fast unzähligen Bachschen Vokalwerken ist bei seinen Lebzeiten nur ein einziges Jugendwerk gedruckt worden. Die allein im Besiz des Autors vorhandenen Kompositionen erschienen aber offenbar viel mehr als sein unbeschränktes Eigentum, als das bei publizierten Werken stattfindet.

Mit dem Mangel an gedruckten Werken hing ferner zusammen, daß die Kantoren für den eigenen Bedarf weitgehend mit eigenen Kompositionen eintreten mußten. Der Zwang führte dann gelegentlich zu einem mehr handwerksmäßigen Betrieb; man mußte bei drängender Zeit sich helfen, wie es ging.

Noch wesentlicher für die richtige Beurteilung ist aber die alte Übung der Komposition für spezielle festliche Gelegenheiten; ein Gebrauch, der jetzt so gut wie ganz verschwunden ist. Bach hat ziemlich viel solcher Gelegenheitsmusik für verschiedene Zwecke im Auftrage oder freiwillig geschaffen. Mochte nun auch Text und Bezahlung meist elend sein, oft genug geriet der Meister über seinen geliebten Noten doch ins Schaffensfeuer, die ihm zufallenden Themen trieben Stämme, Zweige, Blüten, und schließlich überflog seine Komposition mit ihrem innern Leben himmelweit den Text und die Gelegenheit, die sie veranlaßt hatten.

Sollten nun nach einer einzigen Aufführung vor einem meist kleinen und kaum aufnahmefähigen Hörerkreis die Früchte angestrebter und begeisterter Arbeit für immer tot daliegen?

Nichts begreiflicher, als daß ihr Schöpfer sich bemühte, sie nochmals und womöglich dauernder zum Leben zu erwecken, und der eben zuerst besprochene Umstand mußte ihn in dieser Absicht noch bestärken. Daß Bach seine Gelegenheitswerke, auch wenn ursprünglich weltlichen Zwecken dienend, für kirchlichen Gebrauch umarbeiten konnte, erklärt sich aus der Haltung seiner Musik; es ist unzweifelhaft und schon oben erwähnt, daß sie nicht selten den Text weit überflog, ober-

flächlichen Echerz mit Innigkeit, erstere Betrachtung mit Schmerz und Trauer vertauschte.

In manchen Fällen, und gerade bei den für das Weihnachtsoratorium verwendeten Stücken, ist es sogar nicht unmöglich, daß eine anderweite Verwendung von vornherein in Rechnung gezogen worden ist. Nachweisbar ist dort die Benutzung von drei Huldigungskantaten für den König, die Königin und einen Prinzen aus den Jahren 1733 und 34; das Weihnachtsoratorium selbst stammt aber aus dem Jahre 1734.

Jedenfalls handelt es sich hier also nicht um ein in der Periode erlahmender Schaffenskraft erfolgtes Zurückgreifen auf frühere Kompositionen, sondern um die Umarbeitung von nahe gleichzeitigen Werken, bei denen insbesondere die ursprüngliche poetische Absicht dem Komponisten noch in frischester Erinnerung war.

Wie es sich nun auch in den einzelnen Fällen mit dem Vorgang der Entlehnungen verhalte, für oder gegen die Berechtigung entscheidet allein das Resultat. Kein Zweifel, daß bei einer Reihe von Umarbeitungen Lust oder Glück gefehlt haben, und dieselben übel geraten sind. Beim Weihnachtsoratorium ist aber in den meisten Fällen gutes, in einzelnen ausgezeichnetes Gelingen zu verzeichnen. Ich habe bei manchen Sätzen geradezu den Eindruck, als wäre die Komposition an dem ursprünglichen Platz in der Fremde gewesen und mit der Übertragung erst in das Heimatland verlegt.

Jedenfalls sollte man sich bemühen, den unbefangenen Blick zu bewahren. Die Literaturforschung hat im ersten Teil des Götheschen „Faust“ deutliche Nähte zwischen Stücken aus ganz verschiedenen Zeiten nachgewiesen. Bedauernd wert der, dem diese Nähte den ganzen Genuß an dem großen Werk verderben. Bedauernd wert ebenso, wer über den Entlehnungen den Blick für die Fülle von Schönheit und Poesie in einem Werke, wie das Weihnachtsoratorium, verliert.

Was die Art der Entlehnungen angeht, so ist der Grad der damit verbundenen Umarbeitung sehr verschieden. Drei

Beispiele aus einem der bekanntesten Werke Bachs, der H-moll-Messe, mögen das erläutern. Letzteres enthält einige Entlehnungen aus hervorragenden Kantaten, die vielleicht zunächst dadurch bedingt waren, daß die Messe nicht für Leipzig, sondern für Dresden bestimmt war, wo jene Kantaten unbekannt sein mußten.

Das *Gratias* ist die fast buchstäbliche Herübernahme des Anfangschores der Kantate (Nr. 29) „Wir danken dir, Herr“; in der Tat kann auch der eine Text als die wörtliche Übersetzung des anderen gelten. Das *Agnus dei* benutzt das Orchesterthema einer Arie aus dem Himmelfahrtsoratorium (Nr. 11), verbindet ihm aber eine überwiegend neue Singstimme. Das gewaltige *Exspecto resurrectionem mortuorum* ist derartig gegen sein Urbild verändert, daß, soweit mir bekannt, überhaupt noch kein Bachforscher die Tatsache, es sei eine Überarbeitung, wahrgenommen hat. Und doch ist der fünfstimmige Messensatz vollständig aus dem vierstimmigen Chor der Ratswahlkantate (Nr. 120) „Gott, man lobet dich in der Stille“ entwickelt, wie die Vergleichung lehrt.

Die uns in der Originalgestalt erhaltenen Werke, aus denen speziell die entlehnten lyrischen Stücke der Teile 1 bis 3 des Weihnachtsoratoriums entstammen, sind die Huldigungskantate für die Königin von Sachsen („Tönet, ihr Pauken“) und die für einen sächsischen Prinzen („Die Wahl des Herkules“), beide von Ende 1733. Die einzelnen in Frage kommenden Nummern werden unten an ihrer Stelle besprochen werden.

Die Umdichtung der Texte ist aller Wahrscheinlichkeit nach von Bach selbst vorgenommen. Man kann nicht sagen, daß sie durchweg gelungen wäre; manches ist allerdings tadellos geraten, anderes wirkt aber mühselig, in der Fassung holprig, im Ausdruck unklar. Einige (wenige) Partien lassen eine Umdichtung der Umdichtung dringend wünschenswert erscheinen. Es hat meines Erachtens wirklich keinen Sinn, verunglückte Textzeilen beizubehalten, während man sich mit der Komposition häufig die größten Freiheiten gestattet.

Bach ist eben kein Wortdichter; so wenig es aber der

Größe Beethovens Abbruch tut, daß er (nach Schindlers Bericht) nur mühselig zu den Einführungsworten des Chores im Schlußsatz der IX. Sinfonie gelangte, so wenig fallen diese textlichen Ungeschicklichkeiten bei Bach ins Gewicht. Wäre er ein allseitig feingebildeter Mensch gewesen, so hätte ihm unzweifelhaft auch die knorrige Urwüchsigkeit gefehlt, die vor allem seine unverwüßliche, sich in Jahrhunderten nicht mindernde Wirkungsfähigkeit bedingt.

Die Kantate auf den ersten Weihnachtsfeiertag.

Den Text bildet die Erzählung von der Schagung, von der Wanderung nach Bethlehem und von der Geburt des Heilandes (Luk. 2, 1 bis 7), — wie die ganze Weihnachtsgeschichte bei Lukas, ein Bericht von äußerster Knappheit und Schlichtheit, was eine unzweifelhafte Schwierigkeit für die oratorienhafte Bearbeitung enthält.

Ein großer Chor eröffnet, — die Übertragung des Eingangschores der Königinkantate. Der ursprüngliche und der neue Text sind unter a) und b) nachstehend einander gegenübergestellt.

a) Tönet, ihr Pauken, erschallet Trompeten, klingende Saiten, erfüllet die Luft; singet jetzt Lieder, ihr muntern Poeten: Königin lebe! wird fröhlich gerufen. Königin lebe, dies wünschet der Sachse, Königin lebe und blühe und wachse!

b) Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage, rühmet, was heute der Höchste getan. Lasset das Jagen, verbannet die Klage: stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an. Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören; laßt uns den Namen des Herrschers verehren.

Prüft man, wie die Musik sich den beiden Texten anschließt, so kann man sich kaum dem Eindruck entziehen, daß der neue Text der angemessenere ist. In der Musik lebt wirklich naive Fröhlichkeit, die der Weihnachtsvorfreude viel besser entspricht, als einer Huldigung für die Landesherrin. Das gleichsam anmutig sich verneigende Thema des Mittelsatzes schließt sich den Worten „Dienet dem Höchsten“ ungleich natürlicher an, als dem Urtext.

Daß die Tonmalerei bezüglich der Pauken und Trompeten völlig aufgegeben wurde, stimmt mit allgemeinen Bemerkungen, die sich oben finden.

Das Stück ist voll blühenden Lebens; die wirkungsvolle Instrumentation, die drei Chöre (Holzbläser, Streicher, Trompeten) in Wechselwirkung setzt, bewunderte schon Mosewius. Die *Dacapo*-Form gibt sich ganz natürlich; man wird indessen gut tun, bei der Wiederholung an das Vorspiel sofort den zweiten Choreintritt zu schließen.

Nun folgt der erste Teil der Erzählung des Evangelisten. Ruhig und schlicht wird mit dem Schatzungsbericht begonnen; lebhaftere Teilnahme klingt aus der Schilderung der Wanderung und aus der Ankündigung der Geburt.

An das Rezitativ schließt sich ohne Pause die erste lyrische Einlage. Dies Ineinanderübergehen der Erzählung und der Betrachtung ist eine öfter wiederkehrende Eigentümlichkeit des Weihnachtsoratoriums, auch völlig im Einklang mit der allgemeinen Tendenz der Bachschen Oratorien, von der im Eingang gesprochen ist.

Die erste an das Evangelium angeknüpfte freie Dichtung läßt eine einzelne Stimme Zion, d. h. die Gemeinde, aufordern, sich für den Empfang des Heilandes würdig vorzubereiten. Um dies richtig zu verstehen, hat man sich wieder zu erinnern, daß das Bachsche Oratorium die kirchliche Feier des Weihnachtsfestes musikalisch gestaltet. Diese Feier behandelt die Geburt Jesu als ein Gleichnis für das immer wieder sich vollziehende Einziehen Jesu in das menschliche Herz, das gerade durch die Weihnachtsfeier angeregt werden soll. Um die Vorbereitung hierzu handelt es sich bei der ersten lyrischen Einlage. In der köstlichen *Advent*-arie (aus Nr. 61) „Öffne dich, mein ganzes Herz: Jesus kommt und ziehet ein“ ist dieser Gedanke in wahrhaft herziger Weise ausgedrückt. Hier wird zu seiner Darstellung ein *Arioso* und eine *Arie* für Alt herangezogen, gefolgt von einem Choral.

Das *Arioso* ist in wenig Takten ein kleines Meisterwerk, in der Flammenschrift des Bachschen Rezitativstiles geschrieben.

Auf die Behandlung der Worte „so verlasse nun das Weinen“ sei im Anschluß an S. 23 aufmerksam gemacht. Die Arie ist umstritten. Ehe man ihre Herkunft kannte, war sie hoch geschätzt, und ich entsinne mich, sie damals relativ oft in Kirchenkonzerten als dankbares Einzelstück gehört zu haben. Jetzt ist sie etwas in Mißkredit gekommen. Sie ist nämlich eine fast ungeänderte Übertragung einer Arie aus der Prinzenkantate, und die Gegenüberstellung des alten und des neuen Textes gibt allerdings ein befremdliches Bild. In der Prinzenkantate antwortet der junge Herkules auf die Verlockung der Wollust:

a) Ich will dich nicht hören, ich mag dich nicht wissen, verworfene Wollust, ich kenne dich nicht. Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen, hab' ich schon lange zermalmet, zerrissen.

Im Weihnachtsoratorium steht:

b) Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben, den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn. Deine Wangen müssen heut viel schöner prangen; eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben.

Wie ist es nun möglich, daß dieselbe Musik mit diesen so verschiedenen Texten verbunden worden ist? Mir scheint, die leidliche Vereinbarkeit beider beruht einfach auf dem Umstande, daß der Charakter gerade dieser Komposition überaus stark mit dem Tempo variiert. Bei hinreichend schnellem Zeitmaß entsteht in dem Hauptsatz der Eindruck von Heftigkeit, bei auf etwa $\frac{2}{3}$ gemäßigtem bleibt davon nur eine Art mahnenden Ernstes übrig; auch der Mittelsatz ändert seinen Ausdruck durchaus.*) Gewiß bietet die Entlehnung keine überzeugende Wiedergabe des neuen Textes; daß sie nicht ganz verfehlt ist, beweist mir (außer dem immer erneuten eigenen Eindruck) die ehemalige Beliebttheit des Stückes.

*) Es sei hier an die Äußerung Glucks über die C-dur-Klagearie aus Orpheus („Ach ich habe sie verloren“) erinnert. Gluck soll gesagt haben „ändert ihr das richtige Zeitmaß der Arie nur ein Weniges, so macht ihr eine Tanzmusik daraus“. Wer die Arie daraufhin prüft, wird die Richtigkeit dieser Bemerkung erkennen. Es gibt unzweifelhaft Kompositionen, deren Ausdruck mit dem Tempo ungemein wechselt; die oben besprochene Arie scheint mir zu diesen zu gehören.

Die erste lyrische Episode wird durch den Choral „Wie soll ich dich empfangen“ beschlossen. Über eine frühere (insbesondere von Rüst in seiner Vorrede zur Ausgabe des Weihnachtsoratoriums vertretene) Deutung dieses Stückes und ihre neuerdings wahrscheinlich gemachte Unhaltbarkeit soll an dieser Stelle nicht gehandelt werden. Hier genügt der Hinweis, daß es die Antwort der (idealen) Gemeinde auf die in den Altfoli ausgedrückte Aufforderung enthält.

Es folgt nun die Erzählung von der Geburt des Heilandes und seiner Rettung in der Krippe. Daß dieselbe (nach der von Bach vorgenommenen Zerlegung des Textes) mit den Eingangsworten „Und sie gebar“ auf den Anfang des Berichtes zurückgreift, von dem sie durch drei Musikstücke getrennt ist, wirkt zunächst befremdlich; es entspricht aber genau der allgemeinen Tendenz der Bachschen Oratorien. Die Erzählung ist nicht die Hauptsache; die Tatsachen, wie die Fassung des Berichtes werden als allgemein bekannt vorausgesetzt; sie dienen nur als Ausgangspunkte für die religiöse Betrachtung.

Auch dieses erzählende Rezitativ mündet unmittelbar in einem lyrischen Stück aus, dem ersten eines Paares, aus Arioso und Arie bestehend, welches Gedanken über die Erniedrigung des Himmelskönigs Ausdruck verleiht.

Das Arioso ist Originalkomposition und besitzt einen eigenartigen Bau. In ein Trio für Oboe, Oboe d'amore und Bass ist der Sopranchoral „Er ist auf Erden kommen arm“ (Melodie „Gelobet seist du, Jesus Christ“) eingefügt; zwischen je zwei Zeilen desselben (während die Durchführung des Orchesterthemas unterbrochen wird) tritt eine kurze rezitativische Periode des Solobasses. Das Orchestertrio ist überaus anmutig, von einer leicht wiegenden Bewegung beherrscht; der Schluß des Ritornelles besitzt einen besonders innigen, man möchte sagen mitleidigen Ausdruck. Während der ersten Zeile des Chorales schweigt das Orchesterthema, in der zweiten Zeile setzt es auf der Schlußnote ein, die dritte Zeile ist zum großen Teil, die vierte ganz davon umspinnen (ganz kindlich klingen hier die Worte „lieben Engelein“ bei fehlendem Bass); die Schlußzeile: Kyrieleis verbindet sich dem wieder aufgenommenen

Ritornell, das jetzt mit vertauschten Oberstimmen vorgetragen wird. Ein Stück von ganz rührender Schönheit.

Mit großer, feierlicher Wirkung setzt nunmehr der Solobaß, der zuvor das Wunder nachdenklich überlegt hatte, mit einer Huldigung des Königs in der Krippe ein. Das Stück ist Entlehnung aus der Königinfantate, wo es von Jama vorgetragen wird, aber so glücklich umgedichtet, daß es erst mit dem neuen Text seine eigentliche Bestimmung erreicht zu haben scheint. Hier die beiden Texte:

a) Kron und Preis gekrönter Damen, Königin, mit deinem Namen füll' ich diesen Kreis der Welt. Was der Tugend stets gefällt, und was nur Heldinnen haben, sein (sind) dir angeborne Gaben.

b) Großer Herr und starker König, liebster Heiland, o wie wenig achtest du der Erden Pracht. Der die ganze Welt erhält, ihre Pracht und Zier erschaffen, muß in harter Krippe schlafen.

Namentlich die Musik des Mittelsages schmiegt sich dem neuen Text ausgezeichnet an. Ich glaube nicht, daß ein unbefangener Hörer bei dieser, so tiefsinnig und kühn mit der hellen Trompetenbegleitung an ihre Stelle in der Schilderung der heiligen Nacht gesetzten Arie von selbst auf den Gedanken kommen würde, es handle sich um eine Entlehnung.

Wie absichtsvoll die Einfügung dieses königlichen Stückes in das Weihnachtsoratorium geschehen ist, zeigt der Schlußchoral des Teiles, in dem die königlichen Trompeten fortklingen, und zugleich der Choral (erste Bearbeitung der Melodie „Vom Himmel hoch“) auf das Kindlein Jesus hinweist. Ich habe über denselben an anderer Stelle (Wach-Jahrbuch 1906, S. 13) gesprochen. Hier mag nur auf das S. 33 über den Sinn der kirchlichen Weihnachtsfeier Gesagte verwiesen werden, was in dem Text des Chorales („mach' dir ein fein sanft Bettlein, zu ruh'n in meines Herzens Schrein“) seine Bestätigung findet.

Die Kantate auf den zweiten Weihnachtsfeiertag.

Den Text bildet die wundervolle Legende von der Verkündigung an die Hirten auf dem Felde (Luk. 2, 8—14).

Eine umfangreiche Sinfonie, bei der sich das Orchester in

zwei Chöre (Violinen mit Flöten, dagegen vier Oboen) gruppiert, eröffnet das Werk. Es ist schon auf S. 6 ausgesprochen, daß das Stück eine weit höhere Aufgabe hat, als musizierende Hirten zu veranschaulichen. Um dasselbe — und auch gewisse Wendungen innerhalb der Kantate — ganz zu verstehen, hat man sich wieder der kirchlichen Deutung der Weihnachtsgeschichte, insbesondere auch des uns hier beschäftigenden Teiles, zu entsinnen. Die Nacht, in der die Hirten weiden, wird mit der Nacht des Heidentumes in Parallele gesetzt; die Erscheinung des Engels bedeutet das Anbrechen des neuen Weltmorgens. Vielfach, wie z. B. auch in Händels „Messias“, wird dabei Bezug genommen auf das Jesaiaswort „Das Volk, das im Dunkeln wandelt, sieht ein großes Licht“. Neben dieser Deutung geht dann parallel die andere her, daß das Menschenherz vor der Aufnahme Jesu dunkel ist, daß beim Weihnachtsfest Jesus in jedem Herzen neu geboren werden und damit Licht in dasselbe bringen soll. Dies sind alte feststehende kirchliche Auffassungen, die in Dichtungen häufig Ausdruck gefunden haben. Und das Weihnachtsoratorium ist eine ideale kirchliche Weihnachtsfeier.

Liest man nunmehr die Sinfonie mit Aufmerksamkeit, so, scheint mir, kann ein Zweifel über ihren poetischen Inhalt nicht bleiben. Ich möchte ihn, soweit Unausprechliches ausdrückbar ist, in die Worte Sehnsucht und Hoffnung, oder lieber noch spezieller Friedenssehnsucht und Friedenshoffnung fassen. Wundervoll vermittelt dabei die Heranziehung pastoreller Motive eben jene Parallelisierung, welche der kirchlichen Auffassung entspricht. Es ist ganz das Verfahren, welches Bach in der Arie „Siehe, ich will Fischer aussenden“ (von der S. 27 gesprochen ist) angewendet hat. Das Kolorit ist einem äußeren Vorgange entnommen, aber die Stimmung ist weit über denselben empor gehoben.

Friedenssehnsucht spricht insbesondere das erste Thema der Sinfonie aus, Friedenshoffnung das zweite, das im Bass des ersten vorweg angedeutet ist und so oft ausdrucksvoll, wie mit einem Seufzer, von dem ersten unterbrochen wird. Wo am Ende des ersten Teiles beide Themen sich im

achtstimmigen Satz verbinden, treten schmerzliche Akzente auf, und der Eintritt des Anfanges in E-moll atmet leidenschaftliches, klagendes Sehnen. Ergreifend ist nun, wie in einer kurzen intensiven Steigerung die Stimmung sich in fast jauchzende Zuversicht wendet, und so der erneute Wiedereintritt des zweiten Themas eingeleitet wird. Der Schluß des zweiten Teiles erfolgt in ähnlicher Stimmung, wie der des ersten, in H-moll. Nun ein kurzer Zwischensatz, in dem zweimal sehnsuchtsvolle Aufschreie von großer Herbigkeit tröstend beantwortet werden, — dann tritt — durchaus p zu halten und in gemildeter Andeutung alles Schmerzlichem — der gekürzte Anfang wieder ein. Schluß in ganz verklärter, frommer Friedenszuversicht! Ein Seelengemälde großen Stiles, den höchsten Leistungen deutscher Instrumentalmusik beizuordnen.

So vorbereitet setzt nun die Erzählung von den weidenden Hirten ein. Anfangs dunkles E-moll, dann mit dem Erscheinen des Engels schöne Modulation nach D-dur und ein Zurücksinken in die Molltonart, als über den drohenden Waßgängen berichtet wird, wie die Hirten „sich fürchten“.

Das dunkle H-moll wird strahlend beantwortet durch das leuchtende G-dur des folgenden Chorales „Brich an, du helles Morgenlicht“. Aber wie seltsam: der Choral nimmt die Verkündigung des Engels vorweg! Wieder ein Beispiel dafür, daß in den Bachschen Oratorien die Schilderung des Vorgangs nicht letzter oder Hauptzweck ist. Die Erzählung ist jedem Hörer im Voraus bekannt; es wird nur an sie erinnert, um sie nun religiös wirksam zu machen. Hier handelt es sich offenbar um die Vorstellung des anbrechenden großen Weltmorgens, die zum Ausdruck gebracht werden soll; darum dieser Triumphgesang, der sogar die Verkündigung des Engels überfliegt und die Erfüllung derjenigen Sehnsucht ankündigt, welche die Sinfonie so ergreifend aussprach. Heißt doch die Schlußzeile des Chorales (mit den schönen Synkopen im Tenor) „und letztlich Frieden bringen“.

Und nun spricht der Engel „Fürchtet euch nicht“ in jener großartigen, ich möchte sagen, siegreichen Deklamation, die Bachs eigenstes Eigentum ist. Hoch liegende ruhige Geigen-

afforde erinnern an die Klarheit des Herrn, die seinen Boten umleuchtet.

All dies ist von größter Schönheit. Nun aber bietet sich eine Reihe von Schwierigkeiten, in erster Linie bedingt durch den Mangel an geeigneten Ausgangspunkten für die lyrische, religiöse Betrachtung in der überaus kurzen und schlichten Erzählung. Daß dergleichen Anknüpfungen noch am ersten in den Verkündigungsworten zu finden waren, ist klar; der später folgende Engelschor ist ja selbst wesentlich lyrisch.

Da macht Bach ein bedenkliches Wagestück; er unterbricht die Verkündigungsworte und knüpft eine Betrachtung an deren erste, eine an deren zweite Hälfte. Daß dergleichen mit der Grundanlage seiner Oratorien übereinstimmt, ist klar, aber ebenso klar ist, daß die Wirkung in poetischer Hinsicht nicht ganz glücklich ist. Bach hat den störenden Eindruck offenbar dadurch zu mildern gesucht, daß er die zweite Hälfte der Verkündigung dem Evangelisten übergeben hat.

Es blieb nun die Wahl des Gegenstandes der religiösen Betrachtung, die aber durch den vorausgegangenen Choral (der bereits das Heilandswerk so großartig würdigt) merklich eingeengt war. Spitta weist überzeugend nach, daß Bach sich hierbei durch Gebräuche der Weihnachtsspiele hat leiten lassen. Es ist aber meines Erachtens noch ein anderes in Betracht zu ziehen, um den Ausweg, den Bach gewählt hat, zu verstehen.

Der Text der Bachschen Oratorien will eine Art Predigt über einen Abschnitt der evangelischen Geschichte geben. Der Mittelpunkt der Weihnachtsgeschichte ist aber das Kind in der Krippe. So lenkt denn Bach mit seinen lyrischen Einschaltungen den Blick von den Hirten auf dem Felde nach der Krippe, — wie das ja auch der zweite Teil der Engelsverkündigung tut! Es ist dies gewiß nicht sehr geschickt geraten, — aber es ist doch aus der Grundanlage des Werkes konsequent heraus entwickelt.

Die erste lyrische Einschaltung hebt die Erfüllung der alten Prophezeihungen hervor, preist den Hirtenstand, als den der göttlichen Offenbarung vor allem gewürdigten, und ruft die

Hirten zum Besuch des neugeborenen Heilandes auf. (Letzteres füllt übrigens in geschickter Weise eine Lücke in der Rede des Engels aus, welche das Gehen der Hirten zur Krippe stillschweigend voraussetzt.)

Wieder formt sich die Einschaltung musikalisch in *Arioso* und *Arie*.

Das *Arioso* für Baß ist gerade nach dem Engelsopran von schön kontrastierender Wirkung, auch in der Haltung von erwärmendem, feierlichem Ausdruck. Die *Arie* wirkt im ersten Teil etwas kühl, schlägt aber im zweiten innigere Töne an. Sie ist Entlehnung aus der Königinfantate, wo sie eine Altstimme (*Pallas*) zu einer Oboenbegleitung vorträgt. Im Weihnachtsoratorium singt sie der Tenor; die Begleitung ist der (zarteren) Flöte übergeben. Die beiden Texte lauten:

a) Fromme Musen, meine Glieder, singt nicht längst bekannte Lieder, dieser Tag sei eure Lust. Füllt mit Freude eure Brust, werft so Kiel als Schriften nieder, und erfreut euch dreimal wieder.

b) Frohe Hirten, eilt, ach eilet, eh' ihr euch zu lang verweilet, eilt, das holde Kind zu sehn. Geht, die Freude heißt zu schön; sucht die Anmut zu gewinnen, geht und labet Herz und Sinnen.

Die Umdichtung ist formal übel gelungen, der zweite Teil ist kaum verständlich. Immerhin ist der Parallelismus der beiden Texte ein sehr vollständiger, und man kann von dieser Seite gegen die Übertragung nichts einwenden. Die schlimmsten Ungeschicklichkeiten lassen sich auch, wie ich vorgeschlagen habe, durch eine kleine Änderung des Textes beseitigen. Ich empfehle:

„Eilt, nach Bethlehem zu gehn. Eilt, das holde Kind zu sehn; grüßt sein Kommen auf die Erden, das uns Freud und Heil soll werden.“

Immerhin ist die *Arie* von geringerer Wirkung; man wird gut tun, sie ziemlich lebhaft und leicht zu nehmen, auch mit dem zweiten Abschluß der Singstimme (in *G-dur*) zu endigen und daran direkt das Nachspiel zu schließen. (Die *Arie* hat übrigens nicht *Dacapo*-Form, was erwähnt werden mag.) —

An den zweiten Teil der Engelsbotschaft schließt sich die zweite lyrische Einschaltung, *Arioso* und *Arie*, von einem Choral vorbereitet. Alle drei weisen, wie oben schon bemerkt, nach

der Krippe, die an drei Stellen des Evangeliums auftritt, — im Engelwort aber durch die Einleitung „und das habt zum Zeichen“ ganz besonders betont wird, — Grund genug, hier an ihr Bild anzuknüpfen.

Der Choral „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall“ ist die zweite Bearbeitung der Melodie „Vom Himmel hoch“, die das Weihnachtsoratorium enthält, und eine ganz vortreffliche; es sei nur auf die malenden Bässe der zweiten und vierten Zeile hingewiesen, die dem stimmungsvollen Ausdruck so wirkungsvoll dienen.

An den Choral schließt sich ein neues *Vasario*, das in origineller, wenn auch nicht durchaus geschickter Weise (das „im Chor“ steht wohl nur des Reimes wegen!) auf das bekannte Wiegenlied vorbereitet. Daß Maria das Kind auf den Armen wiegt, war ein bekanntes Motiv der Weihnachtsspiele, das in Volksliedern Ausdruck gefunden hat. Daran ist hier angeknüpft, aber dem Motiv doch eine bemerkenswert geänderet Wendung gegeben. Es soll die Krippe durch die Musik zur Wiege gemacht werden; hierdurch wird ein eigener Ausdruck für die dankbare Liebe gewonnen, die der Beschauer dem Christkind entgegen bringt.

Dabei bietet sich nun aber die Frage, warum Bach das Wiegenlied nicht im dritten Teil angebracht hat, wo die Hirten wirklich an der Krippe erscheinen. Bloße Gedankenlosigkeit soll man bei einem großen Künstler nicht ohne zwingenden Grund annehmen. Ein solcher fehlt aber hier durchaus. Bach brauchte, wie das vorliegende Werk zeigt, an der betreffenden Stelle des dritten Teiles eine Arie; er nahm aber nicht das fertig vorliegende Wiegenlied, sondern eine andere Arie, von der nicht ganz sicher ist, in wie weit sie eine Entlehnung darstellt. Er sah sonach das religiös anregende Motiv an jener Stelle in einem andern Teil des Berichtes, — wie wir sehen werden, in sehr feiner und wirkungsvoller Weise.

Wie schon gesagt, das Wiegenlied ist eine Entlehnung, und zwar der befremdlichsten eine. Es ist entstanden aus der Arie, mit der in der Prinzenkantate die Figur der Wollust den

jungen Herkules zum trägen Genießen zu bewegen sucht. Die beiden Texte lauten:

a) Schlafe, mein Liebster, und pflege der Ruh', folge der Lockung entbrannter Gedanken! Schmecke die Lust der lüsterne Brust und erkenne keine Schranken.

b) Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh', wache nach diesem für Aller Gedeihen! Labe die Brust, empfinde die Lust, wo wir unser Herz erfreuen.

Sieht man nur diese beiden Texte, so kann man sich ernstlichen Unbehagens nicht erwehren. Die Sache gestaltet sich doch aber ganz anders, wenn man die originale Komposition mit dem originalen Text vergleicht. Nein, die Töne wolüstiger Verführung standen Bach wahrhaftig nicht zu Gebote — vielleicht zum Glück! — Die Komposition des Urtextes schlägt Töne von solcher Reinheit und Innigkeit an, daß ein Versuch, durch sie zu verführen, nur heiteres Lächeln erwecken kann. Wenn irgend wo, so war bei diesem Text Bachs Musik in der Fremde. (Was wollte übrigens das in dem Orchesterbaß auftretende Motiv der bewegten Wiege bei dem Originaltext? Ist es zu kühn, zu vermuten, daß die definitive Verwendung dieser Musik im Weihnachtsoratorium bereits vorgesehen war?)

Bei der Übertragung hat Bach zwei wesentliche Veränderungen vorgenommen; das Urbild (B=dur) ist für Sopran bestimmt, nur vom Streichorchester begleitet; die Übertragung (G=dur) ist dem Alt gegeben, die Begleitung ist durch Zuziehung von fünf Holzbläsern reicher gestaltet. Die Flöte geht in eigenartiger Wirkung in der Oktave mit der Singstimme. So wohnt dem Stück jetzt neben Anmut und Innigkeit eine sehr deutliche Feierlichkeit inne, die dem neuen Zweck trefflich entspricht.

Was den neuen Text angeht, so ist die Wendung „wache nach diesem“ besonders glücklich gewählt; dagegen befriedigt die Umdichtung des Mittelsatzes mit seiner ernsteren Haltung in keiner Weise. Ich möchte vorschlagen, es mit der folgenden Änderung zu versuchen:

„Kommende Zeit bringt Schmerzen und Leid, aber aus dem Leid blüht Freuden.

Wie bereits an anderer Stelle hervorgehoben, ist aus poetischen Gründen dringend davon abzuraten, die Arie mit dem Mittelsatz zu schließen. Die Wiederholung des Hauptteiles läßt sich, wie ich gezeigt habe (Bach-Jahrbuch, 1906, S. 41), leicht erheblich kürzen. In der von mir vorgeschlagenen Form ist das Stück von sehr schöner Wirkung, die über alle Bedenken bezüglich der Art seiner Einfügung an dieser Stelle siegreich hinweghebt. —

Der Evangelist führt den Hörer nunmehr von der Krippe hinweg wieder auf das Feld zu den Hirten. Mit dem großen Engelchore „Ehre sei Gott in der Höhe“ befinden wir uns auch wieder auf der Höhe poetischer und musikalischer Weisheit der Eingangssinfonie. Ein Stück von großartigem Wuchs, aber als Engelsgesang von lyrischer breiter Haltung. Dreimal entfaltet sich über einem, in mächtigem Flügelschlage emporstrebenden Bass der überschwengliche Gesang „Ehre sei Gott in der Höhe“ — in seiner dichten Stimmführung die „Menge der himmlischen Heerschaaren“ schildernd; dreifach antwortet hierauf, zunächst noch in fast wehmütigem Ernst, das „Friede auf Erden“. Dann entwickelt sich ein lebhaftes Fugato über „und den Menschen ein Wohlgefallen“, das in einer Steigerung zu der prachtvollen Wiederaufnahme des Anfanges zurückleitet. Nun erklingt das „Friede auf Erden“ in verklärten lichten Tönen, und nach einer kurzen Erinnerung an das Fugato schließt der Chor in größter Feierlichkeit.

Der Evangelientext ist hiermit erschöpft; die Kantate wird durch zwei lyrische Stücke geschlossen: ein kurzes Rezitativ (Baß), zum Einstimmen in den Engelgesang auffordernd, und der Choral, der dies wirklich leistet. Letzterer, die dritte Bearbeitung der Melodie „Vom Himmel hoch“, ist natürlich nicht als Gesang der Hirten aufzufassen, sondern, wie alle Choräle, der idealen Gemeinde in den Mund gelegt. Um die Stimmung der heiligen Nacht festzuhalten, ist der Baß des Chorales aus dem ersten Thema der einleitenden Sinfonie entwickelt, die Zwischenspiele bringen das zweite, dadurch

jetzt viel heller gestaltet, daß die melodieführende Stimme in der Oktave durch beide Flöten verstärkt ist. Das feierliche Verklingen des Schlusses ist von schönster Wirkung.

Kantate auf den dritten Weihnachtsfeiertag.

Das zugrunde liegende Stück des Evangeliums, den Gang der Hirten zur Krippe erzählend (Luk. 2, 15—20), ist an poetischer Kraft und Ausgiebigkeit den früheren beiden nicht zu vergleichen. Trotzdem halte ich das (insbesondere von N. Franz begünstigte) Verfahren, in Konzerten die zwei ersten Kantaten allein zur Aufführung zu bringen, für unzulässig. Der Engel verweist die Hirten an die Krippe, der Komponist unterstreicht dies Motiv sehr nachdrücklich, — es ist also die Szene an der Krippe zur Abrundung sachlich notwendig. Daß der Komponist mit derselben eine Entwicklung auch poetisch zum Abschluß zu bringen beabsichtigt, wird weiterhin deutlich hervortreten.

Die dritte Kantate ist daneben aber, als für einen eignen Tag bestimmt, natürlich auch wieder selbständig. Dies letztere veranlaßt Bach, da in der Erzählung selbst kein Anlaß zu einer einleitenden Nummer vorliegt, an die Spitze der Kantate einen Chor von allgemeinerem festlichen Charakter zu stellen. Der Chor ist wieder eine Entlehnung aus der Königinkantate; die bezüglichen Texte entsprechen einander wie folgt:

- a) Blühet, ihr Linden, in Sachsen wie Cedern!
Schallet mit Waffen und Wagen und Rädern!
Singet, ihr Musen, mit völligem Klang!
Fröhliche Stunden! Ihr freudigen Zeiten!
Gönnt uns noch öfter die güldenen Freuden;
Königin, lebe, ja lebe noch lang!
- b) Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen,
Laß dir die matten Gesänge gefallen,
Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht.
Höre der Herzen frohlockendes Preisen,
Wenn wir dir jezo die Ehrfurcht erweisen,
Weil unsre Wohlfahrt befestiget steht.

Die Umdichtung kann als sehr glücklich bezeichnet werden; sogar einige kleine malerische Züge der Musik sind gut zur Geltung gebracht. Die Komposition, die sich in zwei korrespondierende Teile gliedert, ist vortrefflich und voll Originalität; besonders wirkungsvoll ist der Eintritt des Tutti nach dem Präludieren der drei oberen Singstimmen. Es sei bemerkt, daß im Original jede der beiden Hälften der Komposition den ganzen Text verwendet; in der Übertragung je nur die bezügliche Hälfte.

Der Chor ist im Weihnachtsoratorium durchaus an seiner Stelle. Von dem Einleitungschor der ersten Kantate unterscheidet er sich durch die viel knappere Form und die viel feierlichere Haltung (man beachte die kraftvollen Bassschritte im Tutti beider Teile!). Beides ist sehr angemessen; früher handelte es sich um die Eröffnung der ganzen Kantatenreihe und um die Weihnachtsvorfreude; hier um die Eröffnung eines Teiles, dem andere von größter Weihe vorhergegangen sind. —

Nun bereiten sich die Hirten für den Gang nach Bethlehem vor. Der lebendige kleine Chor ist, trotz des Aufgebotes von kontrapunktischer Kunst, von sehr populärer Haltung; das erste Thema erinnert an ein bekanntes Kinderlied. Geigen und Flöten malen in rastlosen Läufen die freudige Unruhe, die der Erwartung entspricht.

Die Schlußworte des Chores: „Die Geschichte, die uns der Herr kund getan hat“ werden Ausgang der ersten Reihe lyrischer Betrachtungen, ernster gestimmten Dankes voll, die wiederum in Arioso, Arie (hier Duett) und Choral musikalisch behandelt werden.

Das Arioso schließt sich ohne Pause an den Chor, wie ähnliches im ersten Teil auffiel. Der Gegensatz der ruhigen Feierlichkeit desselben gegen die lebhafte Bewegung des Hirtenchores ist sehr eindrucksvoll. Der ihm folgende Choral „Dies hat er Alles uns getan“ ist die zweite Bearbeitung der Melodie „Gelobet seist du, Jesus Christ“. Das Duett ist Entlehnung aus der Prinzenkantate; dort wird es von der Tugend und Herkules(!) gesungen. Die Texte folgen hier:

a) Ich bin deine, du bist meine; küsse mich, ich küsse dich. Wie Verlobte sich verbinden, wie die Lust, die sie empfinden, treu und zart und eifrig, so bin ich.

b) Herr, de'n Mitleid, dein Erbarmen tröstet uns und macht uns frei. Deine holde Gunst und Liebe, deine wundersamen Triebe machen deine Vätertreu wieder neu.

Die Stimmung der sehr schönen und anmutigen Komposition ist befriedigtes Glück, im Mittelsatz ernster gewendet. Der neue Text widerspricht dem keineswegs, nur ist die Fassung des zweiten Teiles ganz übel geraten. Ich habe die Änderung vorgeschlagen:

„Deine große Huld und Gnade sendet Licht auf dunkle Pfade, zeigt deine Vätertreu uns auf's neu.“

Die Entlehnung ist übrigens durchaus keine bloße Übertragung. Im Original (F-dur) wird das Stück von Alt und Tenor zu Begleitung von zwei Violoncello gesungen, in der Entlehnung (A-dur) von Sopran und Bass zur Begleitung von zwei Oboen d'amore. Auch ist die Führung der Stimmen mehrfach recht beträchtlich geändert.

Ohne gerade tief zu ergreifen macht das Stück in der neuen Bearbeitung doch einen warmen Eindruck, und ich möchte es seiner Melodischschönheit wegen nicht missen. Eine wesentliche Kürzung halte ich indessen für angezeigt und habe sie früher vorgeschlagen. —

Das Evangelium berichtet nun weiter über den Gang der Hirten zur Krippe. An die Wendung „Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen“ schließt sich die zweite lyrische Einschaltung des Teiles, wiederum aus Arioso, Arie, Choral bestehend. Die Arie steht hier voran; ihr Text ist durchaus wohl gelungen, die Anknüpfung an das Evangelium musterhaft, ganz der Frage „Mein Herz, was willst du deines Ortes tun?“ von S. 4 entsprechend. Dabei ist nicht zu verkennen, daß der Text unter „Dies selige Wunder“ die ganze behandelte Weihnachtsgeschichte versteht. Die Arie (sowie auch das folgende Arioso) hat ausgeprägt abschließenden Charakter, was sehr zu beachten ist.

Die Komposition ist von rührender Innigkeit und Schön-

heit, die Deklamation der Singstimme von tiefem Ausdruck. Wie charakteristisch wirkt die Synkope, mit der immer das Wort „fest“ eingeführt wird. Blühende Melismen der Solovioline umschlingen die Singstimme.

Der Mittelsatz tritt dem beschaulichen Hauptteil mit etwas lebhafterem Charakter entgegen; man beachte die völlig geänderte Violinbegleitung. Nach stark gekürztem Vorspiel tritt — und wie innerlich begründet! — der Anfang wieder ein. Hier kann eine kleine Kürzung erwogen werden.

Nach diesem herrlichen Stück frommer Versenkung (das, wenn Entlehnung, als meisterhaft verwendet bezeichnet werden muß) wirkt das kurze Arioso, das den Gedanken der Arie viel nüchterner wiedergibt, unerfreulich; wie es scheint, ist es nur da, um die gewöhnliche Dreiheit: Arioso, Arie, Choral, ohne Lücke zu lassen. Ich entbehre es gern.

Dagegen ist der folgende Choral bedeutungsvoll. Er hebt die intime Stimmung der Arie auf die Höhe kirchlicher Feierlichkeit und betont mit seinem Text von einer neuen Seite den abschließenden Charakter der ganzen dritten Kantate, indem er einen Blick über Leben und Tod in die Ewigkeit tut. Bezüglich der Komposition sei darauf aufmerksam gemacht, wie die beiden übereinstimmenden Hälften der Choralmelodie durch die verschiedene Harmonisierung schön gegeneinander abgetönt sind.

Die Hirten gehen wieder heim; Bach läßt die Kantate durch einen einfachen ernstesten Dankchoral und Wiederholung des Eingangschores ausklingen.

Ich habe mich lebhaft dafür ausgesprochen, bei Aufführungen von dem Weihnachtsoratorium die ersten drei Kantaten, diese aber nahezu vollständig zu bringen. Die vorstehenden Erörterungen liefern dafür neue Argumente. Die dritte Kantate schließt eine Erzählung und eine Stimmungsreihe harmonisch und definitiv ab. In der Tat führt die vierte in ein ganz anderes Stimmungsgebiet, bietet auch, wie die fünfte und sechste, allgemein keine Steigerung, sondern eine Abschwächung bezüglich der Wirkung.

Faßt man aber die drei ersten Kantaten zu einer größeren

Einheit für den Konzertvortrag zusammen, so ist der originale Schluß der dritten Kantate nicht brauchbar. Ich empfehle hier nochmals die Einsetzung des Schlußchorals aus der Kantate (Nr. 129) „Gelobet sei der Herr“, der den Schlußchorälen der beiden ersten Weihnachtskantaten ähnlich stilisiert ist, sie nur wenig an Breite übertrifft und in seiner zugleich populären und glänzenden Haltung ausgezeichnet an jene Stelle paßt.

Ich glaube, daß in dieser möglichst originalen Form das Weihnachtsoratorium seinen Zauber voll betätigen kann. Ist es doch noch immer die einzige evangelische Weihnachtsmusik, in der die Wärme und die Naivität lebt, die wir von einer solchen Festmusik verlangen. Ich habe die Sonnenflecken in dem Bachschen Werk nicht verschwiegen. Der Sonnenschein, der daraus strahlt, ist aber so hell, daß er die Flecken kaum erkennen läßt.



Über Seb. Bachs Kantaten mit obligater Orgel.

Von Bernh. Friedr. Richter (Leipzig).

In den beiden Hauptkirchen Leipzigs, zu St. Nicolai und zu St. Thomä, besaßen zur Zeit Bachs die Orgeln Rückpositive, das sind vorn an der Brüstung des Orgelchores, also im Rücken des Spielers angebrachte, mit ihrem Prospekte in das Hauptschiff hineinragende Abteilungen der Orgel, die mit dieser durch eine unter dem Fußboden gelegene Traktur verbunden waren und von der Hauptorgel aus regiert wurden. Das Rückpositiv, das gewöhnlich, und so auch in Leipzig, nicht selbständig spielbar war, gehörte dem dritten Manuale zu. Seine besondere Aufgabe war, bei Musikaufführungen Sänger und Instrumentalisten zu unterstützen, und enthielt deshalb eine Anzahl diesem Zwecke besonders dienende Stimmen wie Gedackte und Flöten zum Begleiten, aber auch zum Füllen geeignete Schreier wie Quinten, Mixturen usw*). Es leuchtet ein, daß diese Einrichtung für die Musizierenden große Vorteile hatte; bei Solosätzen hörten Sänger und Instrumentalisten die begleitende zarte Stimme in nächster Nähe, und auch bei volleren Stücken wurde ein präzises Zusammenklingen ermöglicht. Man bedenke, daß es zu Bachs Zeit Kirchenproben kaum gegeben hat, wenigstens im Winter ganz sicher nicht, also ein auf gutes Zusammenwirken gerichtetes Einüben der Kirchenmusik vor der Aufführung nicht stattfand. Das Rückpositiv ist wohl ein Nachkömmling des ursprünglich transportablen Positivs, das in alter Zeit im hohen Chore stand und den Geistlichen zur Begleitung ihres Gesanges diente.

*) Die Dispositionen der Leipziger Orgeln bei Spitta II, 112 ff.

Als dann später nach manchen Wandlungen die Orgel ihren festen Platz an der Wand der Westseite der Kirche erhielt, die Instrumentalmusik in die Kirche drang und die Aufführungen größerer Musikstücke, aus denen sich dann u. a. die Kantate entwickelte, ermöglichte, stellte es sich für Sänger und Musiker als wünschenswert heraus, eben des präzisen Musizierens halber, einen Teil der Orgel mehr nach vorn in der Nähe der Musizierenden anzubringen. Die Unmöglichkeit, später überhaupt ohne ein begleitendes Instrument bei den Musikaufführungen auszukommen, veranlaßte Ende des 17. Jahrhunderts die Einführung des Cembalos in die Kirche, das an Anschmiegsamkeit die Orgel weit übertraf und dem Leiter der Musik die Möglichkeit gab, nach Belieben die Begleitung selbst zu übernehmen, ohne dabei den Platz wechseln zu müssen; denn es ist wohl anzunehmen, daß da, wo ein Cembalo war, der Kantor auch an diesem seinen Platz hatte, vorausgesetzt, daß es zu gebrauchen war. In Leipzig gab es Cembali in den beiden Hauptkirchen ungefähr seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts. Bachs Vorgänger im Amte, Joh. Kuhnau, hatte das Cembalo in den letzten Lebensjahren so ziemlich außer Gebrauch gesetzt, wahrscheinlich, weil ihm die Mittel, das so leicht verstimimte Instrument in Stand zu halten, nicht gewährt wurden. Es war Seb. Bachs erste Sorge in Leipzig, die Instandsetzung des Cembalos zu beantragen und zwar gleich bei seiner ersten Anwesenheit in Leipzig. Der ziemlich beträchtliche jährliche Posten dafür verschwindet während der Lebenszeit Bachs nicht wieder aus den Rechnungen der Kirchen*). Weder Cembalo noch Orgel wurden für gewöhnlich in den Kirchenmusiken solistisch gebraucht, höchstens einmal in Vertretung irgend eines gerade nicht verwendbaren anderen Instrumentes, wie z. B. in der Bachschen Johannes-Passion das Cembalo bei einer Aufführung die Partie der Laute ausführen mußte. Um so auffallender ist es nun, daß es unter den Kirchenkantaten Seb. Bachs eine Anzahl gibt, bei denen in

*) Über das Geschichtliche des Rückpositivs siehe die guten Bemerkungen Em. Ruppß in Monatschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst, 1908, S. 225 ff.

einem oder mehreren Sätzen die Orgel obligat verwendet wird. Es sind acht Kantaten, die sich auf folgende Sonn- und Festtage verteilen:

1. Pfingstfeiertag: „Erschallet, ihr Lieder“ (172)
6. Sonntag nach Trin.: „Bergnützte Ruh“ (170)
12. Sonntag nach Trin.: „Geist und Seele“ (35)
- Ratswahl: „Wir danken dir“ (29)
16. Sonntag nach Trin.: „Wer weiß, wie nahe“ (27)
18. Sonntag nach Trin.: „Gott soll allein“ (169)
20. Sonntag nach Trin.: „Ich geh und suche“ (49)
21. Sonntag nach Trin.: „Ich habe meine Zuversicht“ (188)

Die Entstehung dieser acht Kantaten oder doch wenigstens nachweisbare Aufführungen derselben fallen fast insgesammt in das Jahr 1731. In keiner früher entstandenen Kantate findet sich obligate Orgel, und auch bald nach 1731 hat Bach davon Abstand genommen, sie weiter zu verwenden. Es mußte für ihn also ein besonderer Grund vorhanden sein, gerade damals die Orgel an Stelle anderer Soloinstrumente häufiger zu benutzen. Denn die Orgel, in den betreffenden Sätzen durchgängig nur zweistimmig geführt, wobei der Baß gleichlautend ist mit dem Continuo, ersetzt in ihrer Oberstimme etwa nur eine Flöte. Es ist nicht recht glaubhaft, daß Bach sich von der Neuerung eine besondere Wirkung versprochen habe. Soweit es sich um die Begleitung einer Arie handelt, könnte man tatsächlich annehmen, daß die Orgel einfach nur ein Blasinstrument hat vertreten sollen. Aber einige dieser Kantaten haben noch lange Sätze aus Klavierkonzerten für Orgel bearbeitet als Einleitung, ja einer Kantate — Nr. 188 — sollte das ganze Orgelkonzert in d moll vorausgehen, so daß von einem bloßen Notbehelf, etwa durch Fehlen eines Stadtpfeifers veranlaßt, nicht die Rede sein kann. Schon Wilh. Rust spricht in dem wichtigen Vorwort zum 22. Bande der großen Bachausgabe, um eine Erklärung für die auffällige Erscheinung der obligaten Orgel zu haben, die Vermutung aus, daß um das Jahr 1730 das Rückpositiv der Orgel der Thomaskirche jedenfalls selbständig spielbar gemacht worden sein müsse, und daß Bach durch Einführung der obligaten Orgel den Hörrern

die Zweckmäßigkeit der neuen Einrichtung habe klar machen wollen. Diese mit mancherlei Gründen scharfsinnig belegte Vermutung fand ihre scheinbare Bestätigung, als Ph. Spitta in den Rechnungen der Thomaskirche von 1730 zu 1731 einen Posten von 50 Thlr. für eine Orgelreparatur entdeckte. Es steht allerdings in der Rechnung nur: „50 Thl. Dem Orgelmacher Johann Scheiben vor die beschehene Reparatur an der Orgel laut Zettel und des Organisten Görners Attestat“. Spitta meint, daß für diese 50 Thlr. in damaliger Zeit, wie ihm auch von einem erfahrenen Orgelbauer bestätigt worden sei, das Rückpositiv habe ganz gut spielbar gemacht werden können. Bei der großen Restauration der Orgel 1721, wo unter andern 400 neue Pfeifen zur Mixtur hinzugekommen seien, wäre die Sesquialtera, die damals erst in die Hauptorgel gesetzt sein kann, auch nicht besonders erwähnt*). Also dürfe man sich an der Ungenauigkeit der Angabe in den Rechnungen nicht stoßen. Was Rust vermutet, Spitta gewissermaßen bestätigt hat, ist für die Folge allgemein als Tatsache angenommen worden, so auch neuerdings wieder in A. Schweizers wertvollem Bachwerke. Es gab eine plausible Erklärung für den auffälligen Umstand, daß Bach im 9. Jahre seines Kantorats auf einmal eine ganze Reihe Kantatensätze mit obligater Orgel schrieb.

Und doch verhält es sich anders: eine Spielbarmachung des Rückpositivs hat damals nicht stattgefunden. In einem Altenband des Ratsarchivs — die Thomaskirche betreffend — (St. IX A. 2. f. 62) befindet sich die Eingabe des Orgelbauers Joh. Scheibe, die sich auf die fragliche Reparatur bezieht. Sie lautet:

Auff Befehl Herr Hoffrath und Burgemeister Langen, habe mich mit dem Organisten in der Thomas-Kirche Herrn Görnern in die gedachte Kirche verfüget, und das Orgelwerk in Augenschein genommen und befunden:

*) Es soll hier bemerkt werden, daß die Sesquialtera sehr wahrscheinlich aus der kleinen Thomasorgel stammt. Als Scheibe 1740 diese abbrach, fehlten ihr bereits u. a. einige Reihen Pfeifen des genannten Registers.

daß das Pfeiffwerck durch und durch wegen des vielen Staubes und Unflathes verstinet, daß es so gar die Temperatur nicht mehr hat; dahero muß es ganz und gar vom Staub und Unflath gereiniget, von neuen temperiret, und eine Hauptstimmung durch das ganze Werk vorgenommen werden. Weil auch der Posaun=Paß etwas zu schwach ist und nicht wohl durchdringet, als ist es nöthig, daß er in der Kirche, so viel es seyn kan, verstärket werde.

Weil nun das Stimmen und vom Staub und Unflath saubern eine langweilige und mühsame Arbeit ist, man auch die ganze Zeit über einen Balgtreter dazu halten muß, so kann solches, da ich keinen Thaler vorschlage unter 50 nicht wieder in Stand gesetzt werden.

Leipzig, d. 27. Febr. 1730.

Johann Scheibe.

Orgel Macher.

Hier ist also genau gesagt, was für 50 Thlr. geleistet werden soll: Gründliches Reinigen und Stimmen des Orgelwerkes und Verstärken des Posaunenbasses. Von einem neuen Manual und Pedal ist nicht die Rede. Für die geringe Summe wäre es gewiß auch damals nicht möglich gewesen, beide oder auch nur ein Manual herzustellen. Die Anregung zur Reparatur ging auch sicher nicht von Bach sondern von Görner aus, der im Dezember 1729 vom Räte einstimmig zum Organisten der Thomaskirche gewählt worden war. Es mußte dem neuen Organisten doch daran liegen, möglichst bald eine saubere Orgel unter den Händen zu haben. Die Reparatur wurde ja auch schon im Frühjahr 1730 bewerkstelligt, denn Scheibe erhält seinen Lohn noch in diesem Jahre. Hätte sich Bach für die angenommene Neuerung besonders interessiert, so würde er doch auch nicht noch ein ganzes Jahr gewartet haben, in einer Anzahl Kantaten obligate Orgel zu verwenden, was er bekanntlich erst 1731 tat. Die Orgelreparatur von 1730 und die Orgelkantaten, wie wir sie kurz nennen wollen, sind also nicht in ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Es liegt nahe, an die Möglichkeit zu denken, daß Bach eine zeitlang das Positiv der Thomasschule benutzt habe. F. Wüllner er-

wähnt im Vorwort Band 33 der Bachausgabe diese Möglichkeit, und wirklich fand ich einst, gewissermaßen als Bestätigung für diese Vermutung, an einem verstecktem Orte der Schulakten — leider habe ich mir die Stelle nicht angemerkt — die Notiz, daß während des Umbaues der Thomasschule, der 1731—1732 stattfand und bei dem die Schule um mehrere Etagen erhöht wurde, die Instrumente der Schule und mit ihnen das große Schulpositiv in die Thomaskirche geschafft und dort einstweilen verwahrt worden seien*). Daß die obligaten Orgelsätze auf diesem Positiv könnten ausgeführt worden sein, ist ganz gut denkbar; hat doch Bach jedenfalls auch bei wiederholten Aufführungen der Matthäuspasion das Schulpositiv als zweite Orgel benutzt. Aber dieser Annahme steht etwas sehr wesentliches entgegen: die meisten der acht Orgelkantaten, wenn nicht alle, sind garnicht in der Thomaskirche sondern in der Nikolaikirche aufgeführt worden. Von zwei Kantaten läßt sich das zunächst ganz bestimmt nachweisen. Laut den vor einigen Jahren in der Nikolaikirche von dem Herrn Custos Kuckelt aufgefundenen zwei Kantaten-Textbüchern von 1731, von denen das eine die Texte der zur Osterzeit, das zweite die Texte der zur Pfingstzeit aufgeführten Kantaten enthält, ist die Kantate „Erschallet, ihr Lieder“ am ersten Pfingstfeiertage in der Nikolaikirche aufgeführt worden. Sie wurde zwar Nachmittags in der Thomaskirche wiederholt, aber gekürzt; es kam da, altem Brauche nach, nur der erste Chor und etwa noch der Schlußchoral zur Vorführung. Die Kantate zur Ratswahl „Wir danken dir, Gott“ wurde am 29. August 1731 auch in der Nikolaikirche aufgeführt, weil überhaupt die Dankgottesdienste nach vollzogener Ratswahl um Bartholomäi stets in der Nikolaikirche stattfanden**). Es

*) Der Bau begann nach der Jubilatemesse 1731.

***) Die Intimation an Superintendent und Kantor protokolliert der Oberstadtschreiber beispielsweise: „Habe auf E. E. Hochw. Rath's Verordnung dem Herrn Superintendenten ersuchet auf nächstkommenden Sonntag die Abfindung des auf den Montag darauff einfallenden Rath's Wechfels ingl. die Rath's Predigt besagten Montags gütigt zu besorgen. Der Herr Superintendent gratulirte zum neuen Stadt Regiment und versprach solchen

bleiben also noch sechs Kantaten, für die ein direkter Nachweis, in welcher Kirche sie musiziert worden sind, nicht vorliegt. Nach dem oben erwähnten Textbuche für die Pfingstfeiertage und das Trinitatisfest wurden damals aufgeführt:

Am 1. Pfingstfeiertage, früh zu St. Nicolai, nachmittags zu St. Thomä:

„Erschallet, ihr Lieder“ (172)

Am 2. Feiertage, früh zu St. Thom., nachmittags zu St. Nic.:

„Erhöhtes Fleisch und Blut“ (173)

Am 3. Feiertage, früh zu St. Nic.:

„Erwünschtes Freudenlicht“ (184)

Am Trinitatisfeste, früh in St. Thom., nachmittags zu St. Nic.:

„Höchsterwünschtes Freudenfest“

Von der letzten Kantate, die in der großen Bachausgabe den weltlichen Kantaten eingereiht ist und deshalb keine Nummer trägt, wurde nur der erste Teil aufgeführt. Bekanntlich war dieses Werk ursprünglich für die Orgelweihe in Störmthal, 1723, bestimmt. Nach dem Turnus, wie er auch heute noch beim Thomanerchor gilt, wurde weiterhin in jeder der beiden Kirchen nur einen Sonntag um den andern „Musik gemacht“, sodaß also die Thomaskirche am 2. 4. 6. usw. Sonntag nach Trin. die Musik gehabt hätte. Da nun die acht Orgelkantaten fast alle für Trinitatissonntage mit geraden Zahlen geschrieben sind, so wäre allerdings die Orgel der Thomaskirche die benutzte gewesen.

Aber es verhält sich doch anders. Es gab nach Pfingsten noch einige Feiertage, durch die eine Verschiebung der Kirchenmusik stattfand. Zunächst der in Leipzig bis in neuere Zeit gefeierte Johannistag am 24. Juni und das Fest der Heimsuchung Mariä am 2. Juli. 1731 kam nun zwar der Johannistag nicht in Frage, weil er auf den 5. Sonntag nach

nachzukommen. eod. Meldete der Thürknecht Elias Stöer, daß er dem Cantoren H. Bachen die Besorgung der Kirchen Music auf besagtem Montag angesagt“. Bach war eben, wir würden heute sagen: kirchlicher Unterbeamter. Die Predigt hielt der Superintendent nicht selber, sondern der Montagsprediger zu St. Nikolai.

Trin. fiel, die Reihenfolge der Kirchenmusik also nicht änderte. Wohl aber geschah das durch das Fest der Heimsuchung, das auf den Montag nach dem 6. Trinitatissonntag fiel, sodas vom 7. Sonntag nach Trin. an die Musik für lange Zeit in der Thomaskirche auf die ungeraden, in der Nikolaikirche auf die geraden Sonntage kam. Also müssen die Kantaten „Geist und Seele“ (12. nach Trin.), „Wer weiß, wie nahe“ (16. nach Trin.) und „Gott soll allein“ (18. nach Trin.), wenn sie überhaupt in das Jahr 1731 gehören, in der Nikolaikirche aufgeführt worden sein. Nach dem 18. Trinitatissonntag (1731 am 23. September) schob sich der Michaelistag (29. September) ein, so daß schon am 19. Sonntag und dann wieder am 21. Sonntag die Musik in St. Nicolai stattgefunden haben muß. An dem letzteren Sonntag könnte die Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ zur Aufführung gelangt sein, von der nur eine sehr unsichere, jetzt erst 60 Jahr alte Abschrift aus dem Fischhoffschen Nachlaß als einzige Vorlage für die große Bachausgabe diente. Sie enthält eine Arie mit obligater Orgel, außerdem sollte ihr nach einer Bemerkung auf dem Titelblatt als Introdution das Orgelkonzert in d moll (Klavierkonzert Nr. 1 d moll) vorausgehen.

So wäre denn, vorausgesetzt, daß diese Kantaten wirklich alle 1731 aufgeführt worden sind, sechs davon der Nikolaikirche zuzuweisen, und nur zwei: „Begnügte Ruh“ (6. nach Trin.) und „Ich geh und suche“ (20. nach Trin.) blieben für die Thomaskirche übrig. In beiden Kantaten „Ich geh und suche“ und „Gott soll allein“, die nach den Perikopen nur 14 Tage auseinander liegen (18. und 20. Sonntag nach Trin.), ist das Klavierkonzert Nr. 2 E dur benützt. Sie werden auch jedenfalls zu gleicher Zeit entstanden und aufgeführt worden sein. Spitta läßt es unentschieden, ob das 1731 oder 1732 geschehen sei. Wäre das letztere der Fall, so würde auch hier wieder nur die Nikolaikirche in Frage kommen, die an den betreffenden Sonntagen die Musik hatte.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß es sich in Wirklichkeit so verhalten hat; Bach hat eben seine Gründe gehabt, die Nikolaiorgel und nicht die der Thomaskirche zu benutzen. Deshalb

möchte man die übrig bleibende Kantate „Vergnügte Ruh“ (6. nach Trin.) auch der Nikolaikirche zuweisen. Spitta nennt als Jahr der Aufführung „wahrscheinlich“ 1732. Weder dieses Jahr noch 1731 paßt für St. Nicolai; die Kantate könnte dann nur 1730 entstanden und vorgeführt worden sein. Sie bildet für die Erklärung noch eine besondere Schwierigkeit, weil in der Partitur die eine Arie in der Orgelpartie um einen Ton tiefer transponiert ist, die andere in der Tonhöhe steht. Fr. Wüllner, der Herausgeber dieser Kantate, meint, daß die transponierte Arie, deren Begleitung auf zwei Manualen ausgeführt werden mußte, auf der Hauptorgel, die andere auf dem wohl im Kammerton stehenden Schulpositiv begleitet worden sein könnte. Das klingt recht wahrscheinlich, da ja, wie wir wissen, das ziemlich große Schulpositiv eine zeitlang in der Thomaskirche aufgestellt war. Möglicherweise hat Bach tatsächlich auch, zunächst in der Thomaskirche, den Versuch gemacht, das Positiv zum Vortrag zu benutzen. Die eine nicht transponierte Arie spricht dafür. Aber es ist nicht ganz sicher, ob das Schulpositiv wirklich Kammerton gehabt hat. Als im Jahre 1756 ein neues Positiv für die Schule angeschafft werden sollte — Bach hatte 1740 eine Anschaffung dringend aber vergeblich beantragt — wird ausdrücklich betont, daß das neue Instrument im „Cammertthon“ stehen sollte, eine Bemerkung, die doch wohl überflüssig gewesen wäre, wenn das alte Instrument etwa Kammerton gehabt hätte.

Lassen wir die Frage nach dem Verhältnis der beiden Arien zueinander einstweilen auf sich beruhen und versuchen wir zu ergründen, was Bach nun eigentlich zu der Neuerung veranlaßte, die Orgel bei einer Anzahl Kantaten zu einer bestimmten Zeit obligat zu verwenden. Daß ihn rein künstlerische Gründe dazu bestimmt haben könnten, ist nicht recht glaubhaft. Dazu ist die Verwendung des Instrumentes, wie schon gesagt, doch zu dürftig. Sie gibt in den Arien nur einen kaum genügenden Ersatz einer Flöte oder sonst eines Blasinstrumentes. Man denke an die gewaltige Polyphonie in Bachs Orgelwerken und sehe sich dann die verhältnismäßig

bescheidenen Aufgaben an, die er in den Orgelkantaten der Orgel stellt*). Um kurz zu sein: Bach hatte gewiß nur persönliche Gründe. Nicht nur die Art der Verwendung der Orgel, das Transponieren in der Partitur, die Wahl der Kirche und die Beschränkung der Ausführung solcher Orgelkantaten auf einen kurzen Zeitraum — alles das spricht dafür, daß Bach irgend einer Persönlichkeit Gelegenheit geben wollte, sich als Orgelspieler zu bewähren. Denn daß er selbst sich an die Orgel gesetzt haben sollte, um den Orgelpart zu übernehmen, ist wohl ausgeschlossen. Wenn irgendwo, so war bei den einleitenden Orgelkonzerten mit ihrem großen Orchesterapparat seine Direktion vonnöten, die er vom Cembalo aus, aber keineswegs von der Orgel aus bewerkstelligen konnte.

Das nächstliegende ist, an den Organisten der Nikolaikirche zu denken. An dieser Kirche war Johann Schneider Organist. Er war ein Schüler Seb. Bachs gewesen und seiner Zeit von diesem für das Organistenamt empfohlen worden. Nach Mizlers Zeugnis**) war er einer der tüchtigsten Musiker Leipzigs. Mizler sagt von ihm, daß seine Vorspiele auf der Orgel von so gutem Geschmacke seien, „daß man in diesem Stücke außer Herrn Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts bessers hören kann“. Da liegt es denn nahe, in Schneider den Spieler der obligaten Orgel zu sehen. Aber auch für diesen erscheint das zu Leistende noch, ich möchte fast sagen, zu leicht; ihm hätte Bach noch andere Aufgaben stellen können. Schneider war seit 1729 im Amte, so daß Bach ihn schon früher und dann auch weiterhin und nicht nur in dem verhältnismäßig kurzem Zeitraum mit Ausführung obligater Orgelpartien hätte betrauen können. Man möchte eher an einen begabten Alumnus, etwa einen der Brüder Krebs denken, und noch mehr Wahrscheinlichkeit spricht für einen der Söhne Bachs, Emanuel oder Gottfried Bernhard.

Könnte nicht Schneider der Lehrer wenigstens der jüngeren Söhne Bachs im Orgelspiel gewesen sein? Das ist schon

*) Vgl. dazu Schweiger S. 616.

**) L. Mizlers Musikalische Bibliothek, Band III, S. 532.

um deswillen sehr wahrscheinlich, weil sonst für die Söhne keine Gelegenheit zum Orgelspielen vorhanden war. Wer eine Orgel benutzen will, muß zunächst beim Organisten Unterricht nehmen; das galt damals wie heute noch. Bei den Reibereien, die (wenigstens in den ersten Jahren) zwischen dem Thomasorganisten Görner und Seb. Bach vorkamen — man erinnere sich, daß Görner Bach aus dem Amte eines Universitätsmusikdirektors herausdrängte! — besteht wenig Wahrscheinlichkeit, daß der Bachschen Familie die Thomasorgel zur Verfügung stand, zumal es gewiß nicht in Sebastians Art lag, die geringe Meinung, die er von Görners Fähigkeiten hatte, besonders zu verbergen. Schneider war ein stiller friedfertiger Mann, dem er als einem bewährten ehemaligen Schüler gewiß gern seine Jungen anvertraut haben wird.

Aber hat denn der Vater die Söhne nicht selbst unterrichtet? Gewiß in allen möglichen musikalischen Disziplinen, aber im Orgelspiel wohl nicht, denn er hatte eben keine Orgel zur Verfügung. Auch das freundschaftlichste Verhältnis zwischen Bach und Schneider angenommen, — daß ein Organist einem anderen seine Orgel anvertraut, um darauf zu unterrichten, das gibt's heute nicht und war wohl auch früher kaum möglich, schon wegen der Verantwortung, die der Organist für sein Werk hatte, auch wenn der andere Seb. Bach war.

Zwanglos erklärt sich mit Annahme des Angeführten der befremdliche und ungewöhnliche Vorgang, zu einer bestimmten Zeit einigen Kantaten ein ganzes Orgelkonzert oder einzelne Sätze eines solchen vorausgehen zu lassen. Kürzere oder längere rein instrumentale Einleitungssätze haben eine ganze Anzahl Kantaten. Sie gehören verschiedenen Zeiten an, die meisten sind früh, einige wenige in der ersten Leipziger Zeit entstanden; die vier durch Orgelsätze eingeleiteten: „Geist und Seele“, „Ich geh und suche“, „Wir danken dir“, „Ich habe meine Zuversicht“ fallen wohl alle in das Jahr 1731. — Noch ist einer Kantate zu gedenken, die nach Spitta erst in einer späteren Zeit, um 1734 komponiert sein soll, doch wohl aber zeitlich zu den andern Orgelkantaten gehört: „Wir müssen durch viel Trübsal“ (146). Diese Kantate hat als Einleitung den

ersten Satz desselben Konzertes in *d* moll, das vollständig der Kantate „Ich habe meine Zuversicht“ vorangehen sollte. Auch das Adagio des Konzertes ist in der Kantate verwendet, indem dem unveränderten Orgelsatze in genialer Weise ein vierstimmiger Chor eingefügt ist, wie Bach das ähnlich bei der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens“ und dem Gloria der *A*dur-Messe ausgeführt hat. Wie die anderen Orgelkantaten so enthält auch diese Kantate eine von der obligaten Orgel begleitete Altarie; die eine der beiden vorhandenen Partiturabschriften nennt dieses Instrument ausdrücklich. Die Kantate den übrigen Orgelkantaten von 1731 einzureihen, könnte höchstens das Bedenken abhalten, daß dann das *d* moll-Konzert in einem Jahre zweimal drangekommen wäre. Allerdings zeitlich weit auseinander und auch nicht in derselben Kirche.

Bemerkenswert ist nämlich, das die in Rede stehende Kantate (146) als eine Jubilate-Kantate nur in der Thomaskirche aufgeführt worden sein kann, gleichviel, in welchem Jahre das geschehen ist. Es wurde oben schon erwähnt, daß an jedem ersten Feiertag, also auch am ersten Osterfeiertage die Musik zu St. Nicolai war, dann wieder am dritten Feiertage. In regelmäßigem Wechsel war diese Kirche wieder an der Reihe an den Sonntagen *Misericordias*, Cantate, Himmelfahrt, während die Thomaskirche am zweiten Feiertage, *Quasimodogeniti*, Jubilate, *Rogate* und *Exaudi* die Musik hatte. Eine Änderung konnte hier niemals eintreten, weil in der *Quinquagesimalzeit* irgend ein an ein bestimmtes Datum gebundener Festtag, der eine Verschiebung nötig gemacht hätte, nicht einfiel. Wollen wir die Jubilatekantate den acht andern Orgelkantaten hinzufügen — und sie gehört durch die ganz gleiche Verwendung der obligaten Orgel auch tatsächlich zu ihnen — so können wir nur annehmen, daß Bach zunächst den Versuch machte, das gerade zur Verfügung stehende Schulpositiv oder die Orgel selbst in der Thomaskirche zu benutzen. Vielleicht wiederholte er den Versuch am 6. Sonntag nach *Trin.* bei der Aufführung der Kantate „*Vergnügte Ruh*“. Denn nur durch diese Annahme können wir eine Aufführung der letzteren Kantate zeitlich in die Nähe der übrigen bringen.

Dann fühlte Bach aus irgend einem Grunde sich veranlaßt, die Orgelkantaten ausschließlic in der Nikolaikirche zur Ausführung zu bringen.

Daß sicher ein rein persönlicher Grund für Bach beim Schaffen der Arien mit obligater Orgel maßgebend war, zeigt auch die auffällige Tatsache, daß alle Arien mit einer einzigen Ausnahme für eine Altstimme geschrieben sind. Warum nicht auch einmal für Sopran, Baß oder Tenor? Die erwähnte Ausnahme findet sich in der Kantate 49 „Ich geh und suche“, einem Dialoge zwischen Christus und der Seele. In dem Duette „Dich hab ich je und je geliebet“ werden diese Worte natürlich vom Baß gesungen, doch könnte für diesen mit andern Texten auch ganz gut der Alt eintreten. Der Text dieses von konzertierender Orgel begleiteten Duettes scheint eine Parodie zu sein, und der Satz ist vielleicht auch ursprünglich für Sopran und Alt geschrieben gewesen. So scheinen denn alle diese mit Orgel begleiteten Altarien einem bestimmten Schüler auf den Leib geschrieben zu sein, wie gleicherweise die Partie der obligaten Orgel einem andern Gelegenheit geben sollte, sich hervorzutun. Daß es zwei der Söhne Bachs, die damals alle drei noch im elterlichen Hause waren, gewesen sein könnten, möchte man gern annehmen. Hatten sie doch zu Haus die beste Gelegenheit am Flügel die Sätze durchzunehmen.

Noch muß erwähnt werden, daß in der Kantate „Wer weiß, wie nahe“ (27) die obligate Begleitung der Altarie ursprünglich auf dem Cembalo ausgeführt werden sollte. Die große Bachausgabe erwähnt das nicht, in der Partitur hat aber diese Arie die originale Weischrift: *Aria à Hautb. da Caccia e Cembalo obbligato*, während über der Orgelstimme allerdings *Organo obbligato* steht. Der Satz ist übrigens ganz klaviermäßig. Auffallend ist, daß bei den meisten Kantaten auch da, wo Originalstimmen vorhanden sind, die obligate Orgelstimme fehlt und daß, wie zum Ersatz, in der Partitur die Orgelpartie meistens transponiert erscheint, so daß es den Anschein gewinnt, als habe die Partitur dem Spieler als Vorlage gedient. Ich kann mir nicht vorstellen,

daß Bach für sich die Transponierung der obligaten Orgel vorgenommen haben sollte.

Um darüber eine klarere Vorstellung zu gewinnen, wie die Begleitung bei den in Rede stehenden Kantaten damals ausgeführt worden sei, bedürfte es einer genaueren Einsicht in die originalen Partituren und Stimmen. So ausführlich die bibliographischen Angaben der großen Bachausgabe auch sind, sie lassen doch manchmal im Stich. So erfährt man z. B. nicht immer, ob in den Partituren die obligate Orgel transponiert erscheint oder nicht. Es sind das keine Kleinigkeiten, denn die Kenntnis solcher Dinge kann dazu beitragen, uns das Bild einer Kantatenaufführung unter Bach deutlicher werden zu lassen.

Gar zu gern möchte man wissen, was Sebastian bei den Kirchaufführungen persönlich geleistet hat. Natürlich hat er dirigiert, aber kaum in unserem Sinne. An der Orgel hat er ganz gewiß nicht gesessen, da hätte er ja alle Musiker im Rücken gehabt; auch die obligate Orgel hat er nicht gespielt, für sich brauchte er die Orgelstimme nicht zu transponieren. Das Vorhandensein eines Dirigentenpultes machte das vorn an der Brüstung stehende Rückpositiv zwar nicht unmöglich aber unwahrscheinlich. Man muß auch annehmen, daß Bach bei den Aufführungen seiner Werke sich nicht mit dem bloßen Taktschlagen, worauf doch im 18. Jahrhundert das Dirigieren schließlich nur hinauskam, begnügt hat. Sein Platz ist gewiß am Cembalo gewesen, von wo aus er überall helfend und stützend, gelegentlich auch wohl Takt schlagend tätig gewesen ist. Man vergleiche dazu, was M. Gefner in einer Anmerkung seiner Quintilianausgabe über Bachs Direktion bei der Kirchenmusik sagt. Er läßt ihn ein bißchen viel auf einmal leisten, schildert aber doch recht lebendig die vielseitige Tätigkeit, wie Bach dem einen einen Wink zum Einsatz gibt, den Takt mit dem Fuße schlägt, einem anderen droht, Einsätze mit hoher, mittlerer oder tiefer Stimme angibt, dabei das Ganze zusammenhaltend. Von der Orgel aus konnte Bach unmöglich so vielfach tätig sein; er sah von da aus die Musiker nicht, und diese ihn nicht. Das war nur vom Cembalo aus mög-

lich. Gefners leider so kurze Tätigkeit als Rektor der Thomasschule fiel in die Jahre 1730—1733. In diese Zeit fiel auch der große Umbau der Thomasschule. Möglicherweise hat Bach während dieser Zeit in der Thomaskirche — wo Gefner auf dem Schülerchore seinen Kirchstuhl hatte! — gelegentlich auch das einstweilen dort aufgestellte Schulpositiv benutzt. Gefner läßt Bach am Klavier oder an der Orgel sitzen. Die Beschreibung (Spitta II, 89) wird um vieles klarer, wenn man für die damalige Zeit eine solche abwechselnde Benutzung der jedenfalls nebeneinanderstehenden Instrumente annimmt.



Cembalo oder Pianoforte?

Vortrag, gehalten in der Mitgliederversammlung des vierten deutschen Bachfestes in Chemnitz.*)

Von Richard Buchmayer.

Hochverehrte Anwesende! Die Vorbereitungen zum diesjährigen Bachfest haben mir ein so reichliches Maß von Arbeit auferlegt, daß ich gern davon abgesehen hätte, an den Vorträgen der heutigen Mitgliederversammlung teilzunehmen; dennoch habe ich die Notwendigkeit empfunden, mich zum Worte zu melden, weil ich eine Erörterung des von mir aufgestellten Themas für besonders dringlich halte und weil ich die Verpflichtung fühle, gewissen irrtümlichen Anschauungen, die weite Verbreitung erlangt haben, entgegenzutreten.

Eine Bewegung, die unsere ganze Sympathie verdient infolge ihres Bestrebens, die Musikinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts wieder in die Öffentlichkeit einzuführen, die Klangmischungen der alten Ensemblesmusik wieder herzustellen — diese Bewegung ist neuerdings im Begriff, nach einer bestimmten Richtung über Maß und Ziel hinauszugehen. Die junge Generation von Musikk Forschern kämpft heute unter einem gemeinsamen Feldzeichen: dem Cembalo. Wo immer jetzt historische Konzerte unternommen werden, da prangt im Vordergrund das Cembalo als sichtbares Pfand der historischen Treue, oder mindestens der loyalen historischen Gesinnung. Das moderne Klavier gilt fortan für solche Zwecke als unzulässig und soll selbst als Soloinstrument durchaus in den Bann getan werden.

*) Der Vortrag hat für den Druck eine etwas erweiterte Gestalt erhalten.

Ich bin nun keineswegs ein Feind des Cembalos, habe ich doch selbst schon in den ersten neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Cembalo in meine historischen Konzerte eingeführt und auch für Solovorträge verwendet. Damals standen mir noch keine eigentlich konzertfähigen Instrumente zur Verfügung, wirkliche Mustereemplare lernte ich erst kennen, als ich 1897 nach England kam. Dort, im Lande der Sammler, war von jeher das Interesse für alte Instrumente rege gewesen; schon Moscheles hatte 1837 in London für seine historischen Konzerte ein vorzügliches Tschudisches Cembalo benutzt, das später in den sechziger Jahren von Pauer ebenfalls öffentlich gespielt wurde. Während meines Aufenthalts fand ich vielerlei Gelegenheit, die reichen englischen Privatsammlungen zu besichtigen. Die vorzügliche Broadwoodsammlung stand zu jener Zeit unter Verwaltung des größten Kenners alter Klavierinstrumente, des verstorbenen Hipkins (man lese seine ausgezeichneten Artikel im Groveschen Lexikon). Eine Einladung des Herrn Fuller-Maitland vermittelte mir die Bekanntschaft mit dem weitaus besten Cembalo von allen, die ich bis jetzt gehört habe; es ist von J. Kirchmann 1798 gefertigt, stammt also aus der letzten Zeit des Cembalobaues. Herrn Fuller-Maitlands Vortrag einiger Grounds von Purcell überzeugte mich damals zum ersten Mal, daß tatsächlich eine gewisse Gattung von älteren Klavierwerken so an die Eigenart des Cembalos gebunden ist, daß sie auf unserem modernen Klavier nicht entsprechend wiedergegeben werden kann. Seit dieser Zeit habe ich mit wachsamem Interesse die Bestrebungen verfolgt, die in der Hauptsache von England damals ausgingen und über Frankreich verhältnismäßig spät nach Deutschland gekommen sind.

Zuerst begnügte man sich bei uns mit dem Versuch, das Cembalo als Begleitinstrument im Rahmen des Orchesters und als Ensembleinstrument in der Kammermusik wieder zur Geltung zu bringen. Nach und nach versuchte man es mit selbständigem Solospiel; besonders war es hierbei das erfolgreiche Auftreten der Frau Wanda Landowska, wodurch dem Instrument neue Freunde gewonnen wurden. Die Bewegung hat

nun in der letzten Zeit ihren Gipfelpunkt insofern erreicht, als von manchen Seiten die Forderung erhoben wird, die älteren Klavierkompositionen sollen nur auf dem Cembalo zu Gehör kommen; ja es wird sogar speziell behauptet, daß Joh. Seb. Bachs Klavierwerke „stilgerecht“ nur auf dem Cembalo vorgetragen werden können. Die eigentliche Veranlassung zu dieser irrthümlichen Anschauung sind einige zu weiter Verbreitung gelangte Aufsätze gewesen, die zu beweisen suchten, daß Seb. Bach nicht (wie man bisher annahm) in erster Linie für das Klavichord geschrieben habe, sondern lediglich für das Cembalo. Aus dieser vermeintlichen Tatsache hat man sodann den verhängnisvollen Schluß gezogen, daß der Vortrag der Bachschen Klavierwerke auch auf dem modernen Klavier sich durchaus der Natur des Cembalos anzupassen habe. Am nachdrücklichsten wird diese Ansicht von Herrn Dr. Karl Nef in Basel vertreten, einem Mann, der sicher wegen seiner Verdienste um die ältere Musik hochzuschätzen ist; sein hier am meisten in Betracht kommender Artikel steht im Petersjahrbuch von 1903 („Clavicymbel und Clavichord“). Nächste Herrn Dr. Nef hat Frau Landowska in einer sehr geistreichen, aber etwas einseitigen Broschüre (»Bach et ses interprètes«, Mercure de France 15./11. 1905) ähnliche, obwohl nicht ganz so weit gehende Ansichten entwickelt. Ich kann mein Thema nicht besser behandeln, als indem ich an der Hand des Nef'schen Aufsatzes die dort aufgestellten Behauptungen im folgenden einer Prüfung unterwerfe.

Herr Dr. Nef nimmt also Seb. Bachs Klavierwerke, einschließlich des Wohltemperierten Klaviers, völlig für das Cembalo in Anspruch. Vom Klavichord sagt er, daß es zwar schon im 17. Jahrhundert in Deutschland weit verbreitet gewesen sei, aber nur infolge seiner Billigkeit und leichten Transportierbarkeit. Nur wegen dieser Eigenschaften sei das Klavichord den Kindern als Anfangsinstrument gegeben worden, das Cembalo aber habe in der älteren Zeit den ersten Platz eingenommen, die damaligen Werke seien lediglich für das Cembalo geschrieben; erst Phil. Emanuel Bach habe das Klavichord in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses gerückt und habe bei

seinen Zeitgenossen jene schwärmerische Verehrung dieses Instruments hervorgerufen, die für die „Wertherzeit“ so überaus charakteristisch gewesen sei. Für die letztere Tatsache gibt Herr Dr. Nef sehr interessante Belege aus der zeitgenössischen Literatur, aus den Werken der Dichter Schubart, Gerstenberg usw.; zu bedauern ist nur, daß Herr Dr. Nef sich nicht mehr um Zeugnisse aus früherer Zeit bemüht hat, denn dadurch würde er zu einer abweichenden Meinung geführt worden sein. Ich werde Ihnen jetzt zeigen, daß die Prämissen, aus denen Herr Dr. Nef schließt, unrichtig sind, daß unter den deutschen Klavierkomponisten der Zeit vor Seb. Bach gerade diejenigen, welche Bach am meisten beeinflusst haben, nicht das Cembalo, sondern das Klavichord bevorzugt haben, daß sie die Mängel des stärkeren, aber ausdruckslosen Cembalos wohl erkannt haben, daß auch der ihren Spuren nachgehende Bach seinen Klavierstil am Klavichord gebildet hat, daß der größere Teil der Bachschen Klavierwerke für das Klavichord geschrieben ist, daß endlich selbst die für das Cembalo bestimmten Werke Bachs ihrem tieferen Gehalt nach nicht entfernt auf dem Cembalo zur Geltung kommen können. — Den Unterschied zwischen Cembalo und Klavichord kann ich bei Ihnen als bekannt voraussetzen; da aber gut-erhaltene Klavichorde so überaus selten sind, so dürfte es für das Nachfolgende von Nutzen sein, wenn ich das Urteil eines der besten Kenner von alten Klavierinstrumenten hier anführe. Herr Fuller-Maitland schreibt im vierten Bande der Oxford history of music (S. 113 ff.) ungefähr so: „Das Klavichord verfügt nur über ein Minimum von Kraft; aber zwischen seinen lautesten und leisesten Tönen liegt eine beinahe unendliche Reihe von Abstufungen, die alles das übertrifft, was auf einem modernen Klavier in dieser Beziehung möglich ist. Innerhalb der bescheidenen Grenzen ist jede Tonnuance erreichbar, und zwar mit einer so wundervollen Klarheit, daß im polyphonen Spiel jede Stimme erklingt, als würde sie auf einem besonderen Instrument vorgetragen oder für sich gesungen. — Das Instrument ist ein geradezu ideales Mittel für alles, was übersinnlich, intim, besonders ausdrucksvoll ist; die Möglichkeit, jede Note eines Akkordes für sich herauszuheben, macht es beson-

ders geeignet für fugiertes Spiel.“ Dagegen erlaubt das viel stärkere Cembalo bekanntlich keinerlei Modifikation des Klanges durch verschiedenen Fingeranschlag.

Die Ansicht des Herrn Dr. Nef und anderer heutiger Schriftsteller, daß die Bach vorangehenden Meister nicht für das Klavichord, sondern für das Cembalo geschrieben haben, hat ihren nächsten Grund in der Unterschätzung der Hauptwerke dieses Zeitraums, von denen freilich ein großer Teil noch immer unveröffentlicht ist. Herr Dr. Nef urteilt nämlich selbst über das Cembalo: „Nie konnte dieses Instrument zum Ausdruck der feinsten und zartesten Herzensregungen, der Melancholie und Empfindsamkeit dienen,“ und an einer andern Stelle: „Das Cembalo war das Klavierinstrument einer Zeit, die in der Spielmusik noch nicht in die Tiefen des Geistes hinabstieg, sondern (selbst in der Orchester- und Kammermusik) mehr nur erheiternde Anregung und Unterhaltung suchte.“ Nun, meine Herren, wer von Ihnen gestern die Georg Böhmsche Suite, oder auf dem zweiten Bachfest in Leipzig Böhms Präludium, Fuge und Postludium gehört hat, wer die Cmoll-Sarabande von Matthias Weckmann, die Fismoll-Suite von Christian Ritter kennen gelernt hat, der wird mir sicher bezeugen, daß diese Werke zarteste Herzensregungen, Gemütsriefe, Melancholie in reichstem Maße aussprechen. Was können die alten Meister dafür, wenn ihre Werke mit vorgefaßter Meinung beurteilt werden?

Von Literaturzeugnissen aus dieser Zeit vor Seb. Bach führt Herr Dr. Nef nur zwei an, und gerade diese hätten ihn in seiner Meinung stutzig machen sollen. Er sagt: Walthers nennt das Klavichord in seinem Lexikon ein sehr bekanntes, und Matthesons im Neueröffneten Orchester ein vor andern beliebtes Instrument. Der erstere meint, es sei so zu reden aller Spieler erste Grammatica, und der letztere weiß auch schon den Vorzug von einem Clavichordio zu schätzen, der darin bestehe, daß man „die Singart viel deutlicher mit Aushalten und Aboucieren ausdrücken kann, denn auf den allezeit stark nachklingenden Flügeln und Spinetten.“ „Aber im ganzen (fährt Herr Dr. Nef fort) wird man doch die Beliebtheit des Klavichords in dieser Zeit auf äußere Gründe zurückführen müssen. Es wird seiner

einfachen Mechanik wegen billig gewesen sein und war leicht zu transportieren und handlich.“

Nun, meine Herren, die ganze Stelle lautet bei Mattheson so: „Duverturen, Sonaten, Tockaten, Suiten etc. werden am besten und reinlichsten auf einem guten Clavichordio herausgebracht, wo man die Singart viel deutlicher, mit Aushalten und Adoucieren ausdrücken kann, denn auf den allezeit gleich=stark*) nachklingenden Flügeln und Spinetten. Will einer eine delikate Faust und eine reine Manier hören, der führe seinen Kandidaten zu einem saubern Clavichordio; denn auf großen, mit drei oder vier Registern versehenen Klavizymbeln werden dem Gehör viele Brouilleries echappieren, und schwerlich wird man die Manieren mit Distinktion vernehmen können.“

— Nun, ich möchte doch wissen, ob man hiernach sagen kann, daß es äußerliche Gründe sind, die Mattheson zugunsten des Klavichords anführt. Er schrieb dies im Jahre 1713, also zu einer Zeit, wo er längst die französischen und italienischen für Cembalo geschriebenen Klavierwerke dieser Periode kennen gelernt hatte; er wußte sich aber eins mit den deutschen Klavierkomponisten seiner Zeit. Wichtig ist, daß er gerade die Gattungen von Werken nennt, von welchen man am ehesten vermuten könnte, daß sie dem Cembalo angehört hätten: Duverturen, Sonaten, Tockaten, Suiten etc. Bei Werken polyphonen Stils hält er den Gebrauch des Klavichords für selbstverständlich. Diese seine Ansicht hat Mattheson auch ferner behalten; im Jahre 1725, lange nach dem Erscheinen von Händels Suiten, spricht er sich in der *Critica musica* ganz in demselben Sinne aus. Sonst findet man in den zahlreichen Schriften Matthesons wenig oder keine Stellen, die diese Frage behandeln, ein Zeichen, daß seine Ansicht geringen Widerspruch gefunden hatte. Mattheson war bekanntlich sehr streitbar und reizbar; hätte er Gegner gefunden, oder hätte er ahnen können, daß 200 Jahre später sein Urteil angetastet werden würde, er hätte die Cembalovertheidiger mit Namen belegt, die sie heute

*) Es ist gar nicht unwesentlich, daß Herr Dr. Neß unrichtig „stark“ statt „gleich stark“ zitiert.

noch in Wallung bringen würden. — Nun kann man sagen: Mattheson war ein Theoretiker, als Klavierkomponist nicht gerade bedeutend. Wie urteilten die wirklichen Meister? Sehen wir zu: Im zweiten Bande der *Critica musica*, Teil VII, ist ein Brief abgedruckt, den Kuhnau im Dezember 1717 an Mattheson gesandt hatte. Da heißt es: „Der vornehme und exzellente Lautenist, der Graf Logi, stellte vor 20 Jahren ungefähr“ (also etwa 1697) „und zu der Zeit, als Mr. Pantalon noch bei uns einen Maitre de Danse agierte, ein Konzertchen zwischen ihm, diesem und mir an. Der Graf ließe sich auf seinem Instrument in sehr gelehrtem Präludieren und mit einer schönen und galanten Partie, mit aller ersinnlichen Delikatesse, hören. Ich tat auch, was ich auf meinem Clavicordio vermochte, und war schon damals mit dem Orchester“ (er meint Matthesons Neueröffnetes Orchester) „in diesem Stücke einerlei Meinung, daß ein solches, obgleich stilles Instrument, zur Probe und guten Expression der Harmonie auf dem Klaviere am besten diene.“ Was will man mehr? Kuhnau wählt bei einem Wettstreit zwischen verschiedenen Instrumenten, an dem er sich beteiligt, das Klavichord zum Vortrag. Wie wenig Kuhnau das Cembalo liebte, geht ferner aus der Tatsache hervor, daß er auf seine alten Tage noch das Pantaleon erlernte; zwölf Jahre hat es ihn — wie er sagt — betört und zum Exercitio angelockt, trotzdem es Herculeum laborem erforderte. „Dieses Instrument hat auch diese Praerogatio und Eigenschaft vor denen Klavieren (Cembali), daß man es mit force und wieder piano, als worinnen ein großes momentum dulcedinis et gratiae musicae bestehet, tractieren kann.“ — Sie sehen, verehrte Anwesende, wie die alten Meister den Notstand, in dem sie sich mit ihren Klavierinstrumenten befanden, wohl erkannten; erst der neuesten Zeit, unseren jungen Herren Doktoren ist es vorbehalten geblieben, aus dieser Not eine Tugend zu machen. Mattheson bemerkt zu Kuhnaus Worten: „Es merke sich dieses, der die besiederten Instrumente den Clavicordiis vorziehen will.“ Kuhnaus Klavierwerke, besonders die 1700 erschienenen „biblischen Historien“, haben bekanntlich den jungen Bach in seinem Schaffen außerordent-

lich beeinflusst; nach Kuhnau's Äußerungen kann kein Zweifel bestehen, daß er für das Klavichord geschrieben hat.

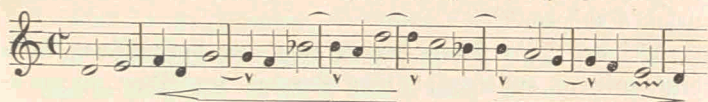
Nicht alle damaligen deutschen Meister traten so streng für das Klavichord ein als Kuhnau. Auf dem Titel der 1697 in Nürnberg erschienenen „sechs musikalischen Partien“ von Johann Krieger steht der Zusatz: „allen Liebhabern des Klaviers, auf einem Spinnet oder Clavichordio zu spielen.“ Man darf freilich auf solche Titel nicht zu viel Gewicht legen, da begreiflicherweise die Komponisten sowohl als die Verleger ein Interesse hatten, für ihre Werke möglichste Verbreitung zu erlangen. Man mußte ein tüchtiger Musiker sein, um auf dem Klavichord gut zu spielen; das Cembalo war leichter zu behandeln und in jeder Beziehung dankbarer für die Dilettanten. Wir wissen, daß Händel für den ersten Unterricht das Klavichord und den Gebrauch der Kriegerschen Partien empfahl; daraus darf man den Schluß ziehen, daß diese Stücke in der alten Zeit als für das Klavichord bestimmt angesehen wurden.

Ein süddeutscher Meister, der als Klavierkomponist ganz nachhaltig auf Bach eingewirkt hat, war Joh. Kaspar Ferdinand Fischer, dessen 1696 erschienenenes „Musikalisches Blumenbüschlein“ rasch große Beliebtheit erlangte. In der Widmung an die Markgräfin von Baden sagt Fischer: „Ich getraue mir aber nicht Dero hochfürstliches Cabinet mit Trompeten- und Geigen-schall zu beunruhigen und darmit etwan zur Verletzung des zarten Gehörs des neugebornen Prinzen Anlaß zu geben, sondern präsentiere hiermit eine etwas stillere Musik und gegenwärtige allein auf das Clavicordium, oder Instrument eingerichtete Partien als ein Blumenbüschlein.“

Was Georg Böhm betrifft, der den jungen Bach am allermeisten beeinflusst hat, so habe ich bereits in meinen Erläuterungen für das diesjährige Programmbuch auseinandergesetzt, daß mit Ausnahme einer den Lullyschen Stil nachahmenden Suite alle seine Klavierwerke für das Klavichord bestimmt sind; sie verlangen zum Teil in Folge ihres intimen Charakters und ihrer Ausdruckstiefe eine derartige Nuancierungsfähigkeit, das selbst das moderne Klavier kaum dafür ausreicht.

Schließen wir die Reihe! Meine Darlegungen reichen völlig hin, um zu zeigen, daß die Ansicht, als habe man die Klavi-chorde nur aus äußerlichen Gründen, aus Rücksicht auf die Billigkeit usw. benutzt und als seien die Werke der Bach voran-gehenden Meister lediglich für das Cembalo geschrieben, falsch ist. Gerade das Gegenteil ist der Fall, und wir sollten stolz darauf sein, daß zu einer Zeit, wo in andern Ländern das Cembalo die unbedingte Herrschaft hatte, in Deutschland die tiefere, mehr nach innen gekehrte Natur unserer Meister den Gebrauch eines so äußerlichen Instruments für Solowerke zu vermeiden suchte. Die Gewißheit dieser Tatsache widerlegt nun von selbst den neuerdings oft aufgestellten Satz, daß man beim Vortrag der alten Werke vor allem die Natur des Cembalos berücksichtigen müsse und daß man selbst auf dem modernen Klavier feinere Ausdrucksnuancen unterlassen und nur in sogenanntem „großen Zuge“ spielen solle. Man hat finden wollen, daß in diesen Klavierwerken die dynamischen Abstufungen durch den Zutritt und das Verschwinden von Stimmen ersetzt seien und daß in diesem Umstand ein beson-deres Kennzeichen des Cembalostils liege — als ob dieselbe Er-scheinung nicht in modernen Werken ebenso zu finden wäre; wollte man danach abschätzen, welche Werke für Cembalo ge-schrieben sind, so würde ich mich anheischig machen zu beweisen, daß gewisse Sätze von Schumann, Chopin, Liszt für das Cem-balo bestimmt sind. Wie sehr man mit all diesen Annahmen den alten Meistern Unrecht tut, zeigt sich aus dem Vorher-gegangenen zur Genüge. So alt die Musik überhaupt ist, so alt ist das »crescendo«, so alt sind dynamische Unterschiede; sind diese schon in der gewöhnlichen Sprache vorhanden, um wieviel mehr in der Tonsprache! Jede gesteigerte Gefühls-erregung drückt sich durch Zunahme der Dynamik aus. In der Musik verlangt schon die Darstellung des rhythmischen Maßes dynamischen Wechsel, und jedes nur irgend bedeutende kleine Motiv enthält eine Kulmination, zu der hin-, von der abgestrebt wird. Diese Nuancen stellen das Leben dar, das in dem Geäder eines musikalischen Kunstwerkes rinnt; über-treibt man sie, so schädigt man den Totaleindruck; nimmt

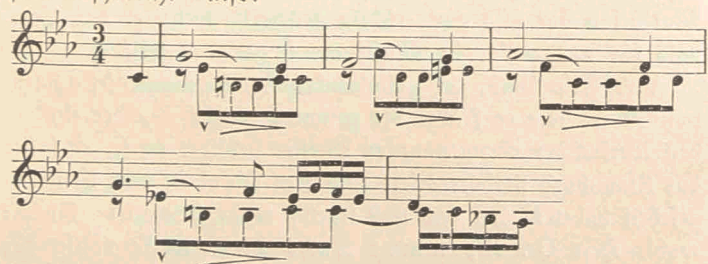
man sie aber heraus, so tritt Starrheit ein. Das gilt für die Schöpfungen aller Zeiträume. In der Gesangsmusik, in der Streich- und Blasmusik sind diese dynamischen Unterschiede ohne weiteres möglich, sie sind daher von jeher ausgebübt worden. Eine Ausnahme macht die Orgel, die in ihrem leidenschaftslosen Charakter für den Gottesdienst so wohl geeignet ist; aber auch der Orgelkomponist kann seine Themen nicht anders innerlich empfangen, als unter der Vorstellung dynamischen Wechsels, und die Phantasie des Hörers hat gegenüber freien Orgelwerken nicht nur das metrische Taktgewicht zu ergänzen, sondern auch die dynamischen Steigerungen. Wie könnten die nebenstehenden Themen anders gedacht sein und anders verstanden werden als folgendermaßen:



oder:



Die großartige Steigerung, welche das neueintretende Gegen-thema im Fugenteil der Bachschen Passacaglia*) verursacht, verlangt vom Hörer unbedingt, daß er die latente Dynamik des neuen Themas auffaßt (eine Vorstellung von gleichstarken oder gar zunehmenden Achteln würde die beabsichtigte Wirkung sofort aufheben). Also:



*) Dieses Stück kann heute als Orgelwerk gelten; daß es ursprünglich für Pedalcembalo geschrieben war, kommt für die obigen Ausführungen nicht in Betracht.

Es sei hier an Spittas Besprechung der Buxtehudeschen Orgelwerke im ersten Bande der Bachbiographie erinnert. S. 283 heißt es daselbst: „Wir treffen manchmal bei Buxtehude Gestalten, welche nach Tonbeseelung ordentlich zu dürsten scheinen, obgleich es ganz unzweifelhaft ist, daß sie für das mechanische, tote Orgelmaterial bestimmt waren. — Die Hinüberdeutungen auf ein ausdrucksfähigeres Instrument sind in diesen Stellen so stark, daß sie, auf unserm Pianoforte gespielt, wie für dasselbe geschrieben scheinen; man versuche es nur und wird sich überzeugen, daß es ganz unmöglich ist, den tiefen Gefühlsausdruck, der überall entgegenquillt, nicht durch Schattierungen des Vortrags wiederzugeben, es wird einem selbst das kaum genügen, und man wird den Gesang zu Hilfe nehmen mögen.“

Bei der Orgel stehen dem Mangel an dynamischen Ausdrucksmitteln außergewöhnliche Vorzüge gegenüber: imponierende Klangfülle, eine große Zahl möglicher Klangmischungen, ungeschwächtes Fortklingen des einzelnen Tones. Das Cembalo dagegen teilt den Mangel der Orgel, ohne ihre Vorzüge zu besitzen; seine Klangkraft ist sehr mäßig, der Ton verschwindet fast unmittelbar nach dem Anschlag, die durch verschiedene Registrierung möglichen Klangmischungen lassen zwar vielerlei äußerlich effektvollen Wechsel zu, ohne aber für die Wiedergabe empfindungstiefer Musik wesentliche Hilfsmittel zu bieten. (Auch die Zufügung eines Schwellers, für die Tschudi 1769 Patent nahm, konnte hierfür nicht helfen.) Mattheson hat also ganz richtig geurteilt, wenn er das Cembalo für ausdrucksvolle Musik als ungeeignet erklärte.

Und Seb. Bach, der „ausdrücklichste, harmonieufeste Komponist“ — wie er früher oft genannt wurde —, der sich an den Werken der obengenannten Meister gebildet hatte, er sollte das Klavichord perhorresziert und sein Ideal in dem Cembalo gesehen haben? Ist das nur irgend wahrscheinlich? Gleichwohl, Herr Dr. Nef nimmt Bachs Klavierwerke völlig für das Cembalo in Anspruch, sogar das Wohltemperierte Klavier. In seinen diesbezüglichen Darlegungen muß er freilich zunächst einen Stein des Anstoßes aus dem Wege räumen, das ist näm-

lich Forkels Zeugnis. In seinem biographischen Abriss über Bach sagt Forkel: „Am liebsten spielte Bach auf dem Klavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bei seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Klavichord für das beste Instrument zum Studieren, sowie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar tonarmen, aber im kleinen außerordentlich biegsamen Instrument.“

Herr Dr. Nef sagt nun hiergegen, daß diese Ausführungen durchaus die Meinung Phil. Emanuel Bachs und der späteren Zeit widerspiegeln. Im Gegenteil, sie decken sich völlig mit dem, was Mattheson und Kuhnau sagen. Herr Dr. Nef erwähnt, daß schon Spitta Forkels Urteile mit Mißtrauen angesehen habe. Ganz recht, Spitta bezweifelt Forkels Urteilsfähigkeit; darum handelt es sich aber hier nicht, hier handelt es sich um die einfache Glaubwürdigkeit. Man kann doch nicht ohne weiteres voraussetzen, daß ein so ernster, verdienter Mann, wie Forkel war, gelogen hat. Wenn er nicht gelogen hat, so stammte die Mitteilung von Friedemann Bach und Phil. Emanuel Bach. Diese müssen aber doch genau gewußt haben, welche Meinung ihr Vater hatte, oder sollen sie auch gelogen haben? Das könnte man doch nicht eher annehmen, bevor nicht die unwiderleglichsten Gegengründe vorhanden wären. Welches sind nun diese vermeintlichen Gegengründe?

Da wird zunächst darauf hingewiesen, daß Seb. Bach bei seinem Tode kein Klavichord hinterlassen habe, dagegen: „1 fournirt Clavegin, welches bei der Familie, so viel möglich bleiben soll, 1 Clavesin, 1 dito, 1 dito, 1 dito kleiner, 1 Spinettgen“. Das ist allerdings merkwürdig; sollte vielleicht der Gerichtsbeamte, welcher das Inventar aufnahm, einen falschen Ausdruck gewählt haben, sollte das „1 dito kleiner“ in Wirklich=

keit ein Klavichord gewesen sein? (Die Orthographie stammt sicher nicht von einem der Söhne Bachs.) Wir wissen freilich, daß Seb. Bach in seinen letzten Jahren an einer schweren Augenkrankheit litt, die auch seinen übrigen Gesundheitszustand ungünstig beeinflusste, aber wo waren die Klavichorde geblieben, auf denen er seine Söhne und vermutlich auch seine Töchter unterrichtet hatte? waren sie ebenso wie der ganze Musikalienbestand schon vor dem Tode verschwunden? Fest steht, daß Bach in der letzten Zeit mehrfach Klaviere verschenkt hat. Im 8. Kapitel des gerichtlichen Erbvergleichs kommt der Passus vor: „Und weiln der jüngste Herr Sohn, Herr Joh. Christian Bach, 3. Clavire nebst Pedal von dem Defuncto seel. bey Lebzeiten erhalten und bei sich hat etc.“ Diese Stelle darf nicht, wie vielerseits geschehen, so aufgefaßt werden, als hätte Joh. Christian drei Pedalklaviere erhalten; welche Veranlassung sollte Seb. Bach gehabt haben, seinem jüngsten Sohn drei solcher Klaviere auf einmal zu schenken? Die Worte „nebst Pedal“ bedeuten jedenfalls nur, daß für eines der Klaviere ein dazu passendes Pedal vorhanden war. Ein Pedal war damals ein selbstständiges kleines Instrument, daß je nach seiner Bauart unter ein Klavichord oder unter ein Cembalo gestellt werden konnte. Die Meinung, daß es nur Pedale für Cembali gegeben habe, ist irrig (siehe die ausführliche Beschreibung in Jak. Adlung's »Musica mechanica«, Teil II, 1768, wo viel mehr von dem Pedalklavichord als von dem Pedalcembalo die Rede ist). Christian Bach hatte demnach die volle Ausrüstung eines Klavierspielers erhalten, wahrscheinlich ein Klavichord, ein Cembalo und ein Klavierinstrument mit zugehörigem Pedal (Cembalo oder Klavichord). Außer ihm war auch Joh. Christoph Friedrich Bach noch zu Lebzeiten des Vaters mit einem Klavier bedacht worden, über dessen Beschaffenheit nichts Näheres mitgeteilt ist. Es wäre ein Wunder, wenn nicht auch die übrigen Kinder nach dem Besitz von Instrumenten gestrebt hätten, und da die Klavichorde so sehr viel billiger waren, als die Cembali, so konnten sie auch eher verschenkt werden. Wie nahe liegt z. B. die Möglichkeit, daß Bachs Lieblings Tochter „Liesgen“, als sie 1749 den Raumburger

Organisten Altnickol heiratete, das Klavichord, auf dem sie gelernt hatte, als Bestandteil ihrer Mitgift behalten durfte. Es fehlen uns eben genauere Nachrichten, um diese Angelegenheit völlig aufzuklären; sei sie, wie sie wolle, so ist sie doch von viel zu geringem Gewicht, als daß man damit das bestimmte Zeugnis Phil. Emanuel Bachs umwerfen und den kühnen Schluß ziehen könnte, Seb. Bach habe überhaupt kein Klavichord besessen.

Weiter hat man vorgebracht, es müsse merkwürdig erscheinen, daß Bach, wenn er das Klavichord besonders liebte, keine Versuche unternommen habe, es zu verbessern. Das ist doch gewiß kein stichhaltiger Grund. Bach konnte sehr wohl die großen Vorzüge des Klavichords schätzen, ohne es im übrigen für verbesserungsfähig zu halten. Auf die Frage, ob Bach für Klavichord geschrieben habe oder nicht, haben diese Einwände nicht den geringsten Einfluß. Fest steht die Tatsache, daß Bachs Jugendwerke sich vielfach direkt an die für Klavichord geschriebenen Kompositionen seiner deutschen Vorgänger anlehnen. Besonders treten diese Beziehungen im sogenannten „Andreas-Bachbuch“ zutage; wo daselbst bei im übrigen deutschen Titeln der Zusatz »pour le clavecin« vorkommt (er steht speziell bei der von mir gestern gespielten A moll-Fuge), da beweist er gerade, daß die Cembalostücke die Ausnahme bildeten und daß die übrigen Klavierwerke für das Klavichord bestimmt waren.

Unter den Sammlungen, die Seb. Bach von seinen Klavierstücken selbst zusammengestellt hat, gibt es zunächst eine, deren Bestimmung für das Klavichord am allerwenigsten bestritten werden kann: Wir besitzen das Zeugnis Phil. Emanuels, daß er ebenso, wie sein älterer Bruder Friedemann, den ersten Klavierunterricht von seinem Vater am Klavichord erhalten hat. Daraus folgt unwiderleglich, daß das „Klavierbüchlein“, welches Seb. Bach im Jahre 1720 eigens anlegte, um den zehnjährigen Friedemann zu unterrichten, für Klavichord geschrieben ist. In diesem Klavierbüchlein stehen nun dicht hinter den ersten Übungsstücken nicht weniger als 11 Praeludien aus dem späteren Wohltemperierten Klavier (teilweise in vereinfachter Form), der letzte Teil enthält fast sämtliche der späteren In-

ventionen und Sinfonien. Was kann näher liegen, als der Schluß, daß auch diese späteren Sammlungen für das Klavichord bestimmt waren?

Die Inventionen und Sinfonien tragen bekanntlich den Titel: „Auffrichtige Anleitung, Worumit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1.) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen (2.) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren — —, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen“ usw. Bisher hatte niemand daran gezweifelt, daß das von Bach angegebene Hauptziel: eine cantable Art im Spielen zu erlangen, auf dem Klavichord erreicht werden sollte. Herr Dr. Nef bringt es indessen fertig, zugunsten des Cembalos um die klar ausgesprochenen Worte Bachs herumzukommen. Er sagt: „Cantabel im modernen Sinn konnte man doch wohl nur auf dem Klavichord spielen. Aber auch dieser Grund verliert seine Kraft, wenn man der früheren Bedeutung des Ausdrucks nachspürt. Im Lexikon von Walther, dem Zeitgenossen Bachs, lesen wir: „Cantable heißet, wenn eine Composition, sie sey vocaliter oder instrumentaliter gesetzt, in allen Stimmen und Partien sich wohl singen läßet, oder eine feine Melodie in solchen führet.““ Der Ton (sagt Herr Dr. Nef) liegt hier wohl auf allen, d. h. cantabel bedeutete etwa so viel wie modern: selbständige, melodische Stimmführung.“ Daß Walther in seiner Definition von einem cantabel geschriebenen Werk, Bach aber von der zu erstrebenden cantabeln Art zu spielen spricht, das dünkt Herrn Dr. Nef einerlei; er resümiert sein Urteil, indem er fortfährt: „Korrektes Spiel mehrerer selbständig nebeneinander herlaufender Stimmen, das hat wohl Bach in den Inventionen und Sinfonien am allermeisten lehren wollen.“ Wäre dies der Fall gewesen, so hätte Bach in der Aufschrift zweimal dasselbe gesagt. Man stelle sich übrigens die unsagbar ausdrucksvolle, tiefsten Schmerz atmende Fmoll-Sinfonie vor als Schulbeispiel für korrektes dreistimmiges Spiel auf dem Cembalo!!

Gegenüber dem Wohltemperierten Klavier scheint selbst

Herr Dr. Nef zeitweise unsicher in seinem Urteil zu werden, ob schon er das Cismoll-Praeludium aus dem 1. Teil als besonderes Beispiel für den Cembalostil anführt. Es gehört ja auch wirklich Mut dazu, Werke wie die Cismoll-Fuge oder das Es moll-Praeludium des 1. Teils auf das Cembalo zu verweisen; aber innere Gründe scheint Herr Dr. Nef kaum anzuerkennen. Um die Art seiner auf das Wohltemperierte Klavier bezüglichen Schlussfolgerungen zu charakterisieren, ist es unumgänglich nötig, den Schlußteil seines Aufsatzes hier ganz wiederzugeben: „Bei dem Wohltemperierten Klavier hielt man die Bestimmung fürs Klavichord deshalb (allein deshalb?) für wahrscheinlich, weil Bach darin das viergestrichene (soll heißen: dreigestrichene) Des vermeidet. Aber nicht nur weil dieses den meisten Klavichords seiner Zeit gefehlt hat, sondern weil zu seinen Zeiten auch viele Klavizymbels und Spinetts gebaut wurden, die nur bis zum viergestrichenen (dreigestrichenen) C reichen, hat Bach offenbar das hohe Des vermieden. Damit ist also weder für noch gegen das Klavichord etwas bewiesen. Gegen dieses aber scheint (!) mir zu sprechen, daß bundfreie Klavichords in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allem Anscheine nach (!) noch ziemlich (!) selten waren und man gebundene Instrumente gar nicht „wohltemperiert“ stimmen konnte. Und wenn wir auch ein bundfreies Instrument annehmen (!), so müssen wir doch für das Wohltemperierte Klavier am allermeisten Spitta zustimmen (hört, hört!), wenn er sagt: „„Das Idealinstrument, das Bach für seine Inventionen und Sinfonien, Suiten und Klavierfugen vorschwebte, war nicht ganz das Klavichord (!): zu wuchtig lasteten die aus der erhabenen Alpenwelt des Orgelreichs herabgebrachten Gedanken auf dem zarten Bau desselben.““ Darum wird man aber nicht weiter zu schließen brauchen, daß Bach, die Vorzüge des Pianoforte vorausahnend, gewissermaßen für dieses komponiert habe. Das Instrument, das Bachs Intentionen am besten verwirklicht, ist das Klavizymbel (!!), und zwar, wie mit Bezug auf Spittas eben zitierte Worte noch einmal betont sein möge, das orgelverwandte Klavizymbel. Dabei soll gar nicht geleugnet

werden, daß einzelne Stellen in den Klavierkompositionen auf den nuancereichern Klavichords und Pianofortes ausdrucksvoller wiedergegeben werden können — wie am Ende einzelnes auch aus den Orgelkompositionen —, aber in ihrer Grundlage sind sie doch auf das Klavizymbel berechnet und werden auf diesem stets die beste Wirkung hervorbringen (!). Wenn das Klavizymbel wieder zur Grundlage des Bachspiels gemacht wird, wird man auch zu sichern Normen für den Vortrag kommen, die heute noch fehlen, und dann erst werden wir den Klavierkomponisten Bach ganz wiedergewinnen.“

Soweit Herr Dr. Nef. Nun frage ich Sie, meine Herren: ist das logisch? Zuerst die Unterstellung, als sei bisher nur ein Grund geltend gemacht worden, der das Wohltemperierte Klavier als für das Klavichord bestimmt erscheinen ließ; sodann eine zögernd aufgestellte und wieder zurückgenommene Behauptung; ferner die Verufung auf einen aus dem Zusammenhang gerissenen und falsch ausgelegten Spittaschen Satz, dessen Umgebung gerade das Gegenteil von dem ausspricht, was Herr Dr. Nef versichert; endlich nach dieser lahmen Beweisführung: Wiederholung der früheren kühnen Behauptung, daß Bachs Klavierwerke nur auf dem Cembalo die beste Wirkung hervorbringen! Direkt vor dem aus der Bachbiographie zitierten Satze (Teil I, S. 655) sagt Spitta: „Das gesangreiche Spiel legte Bach aller Klavierkunst zu Grunde. Gegenüber dieser unbestreitbaren Tatsache fällt die hie und da verbreitete Meinung, daß Bach keinerlei Farbengebung beim Vortrage seiner Klavierstücke beabsichtigt habe und die Anwendung von Licht und Schatten eine eigenmächtige Modernisierung sei, als ungerechtfertigtes Vorurteil zu Boden.“ Wenn Spitta darauf erklärt, daß das Klavichord nicht ganz das Idealinstrument Bachs gewesen sei, so meint er natürlich, daß selbst auf dem Klavichord die Ausdrucksmittel gegenüber der Macht der Bachschen Ideen nicht ausreichen konnten, daß der Phantasie des Meisters ein vollkommneres Instrument vorschwebte. Erfährt fort: „Aber die Orgel war es auch nicht. Aus ihrem Gebiete emanierete eben das Bedürfnis nach reicherm Gefühlswechsel, das in der Kammermusik Befriedigung suchte — —. Erst ein Instrument,

das die Klangfülle der Orgel mit der Ausdrucksfähigkeit des Klavichords in richtigen Verhältnissen vereinigte, war im Stande, dem Erscheiner zu geben, was in des Meisters Phantasie erklang, wenn er für Klavier komponierte. Daß unser moderner Flügel dieses Instrument ist, sieht ein jeder. Nichts kann verkehrter sein, als zur Ausführung Bachscher Klavierstücke sich das Klavichord zurückzuwünschen, oder gar das Cembalo, das für Bachs Kunstübung überhaupt die wenigst selbständige Bedeutung gehabt hat — —. Wenn in neuester Zeit die Beschäftigung mit seinen Klavierwerken mehr und mehr zugenommen hat, so ist neben andern auch dies ein Grund, daß man fühlte, mit den großen Mitteln dem Inhalte nun endlich gerecht werden zu können“ usw. Soweit Spitta; man sieht wohl, daß er für die Cembaloschwärmer alles weniger ist, als eine Stütze.

Die beiden Sammlungen, Inventionen und Sinfonien einerseits und das Wohltemperierte Klavier andererseits, haben mit Recht von jeher als die zwei Hauptwerke der Bachschen Klavierkompositionen gegolten. Sie gehören eng zusammen; beide sind in erster Linie für die Musiker geschrieben, sowohl für die „Lehrbegierigen“, als für die „schon habil seienden“; beide dienen laut Titelangabe einem instruktiven Zweck, enthalten aber, ohne irgendwie äußerlicher Virtuosität Raum zu geben, die gehaltvollste, stimmungreichste, unter Umständen tiefstinnigste Musik, welche die Klavierliteratur überhaupt aufzuweisen hat. Naturgemäß mußte Bach dafür das ausdrucksfähigste Klavierinstrument wählen, das zu seiner Zeit existierte: das Klavichord.

Wer noch weitere Zeugnisse wünscht, der sei auf eine sehr naheliegende, aber merkwürdigerweise nach dieser Richtung hin noch unerwähnte Quelle verwiesen, die zugleich Ferkel von dem gegen ihn erhobenen Verdacht eines willkürlichen Urteils befreit. Diese Quelle ist der von Joh. Friedrich Agricola und Phil. Emanuel Bach gemeinsam verfaßte und in Mizlers „Musikalischer Bibliothek“ 1754 erschienene Nekrolog über Seb. Bach. Der Berliner Hofkapellmeister Agricola, ein vielseitig gebildeter Mann, war reichliche 3 Jahre hindurch

Seb. Bachs Schüler „in Spiel und Komposition“ gewesen; er hatte während dieser Zeit (1738—41) unter Bachs Direktion im Musikverein das Cembalo gespielt und auch in der Kirche akkompagniert. Natürlich muß er erfahren haben, welche Stellung sein Meister gegenüber den Klavierinstrumenten einnahm und wie er seine Klavierwerke ausgeführt wissen wollte. Phil. Emanuel Bach hatte die ersten 20 Jahre seines Lebens im väterlichen Hause zugebracht, er ist also der vollgiltigste Zeuge. Seine Verehrung für seinen Vater leuchtet bei ihm überall hervor, der Gedanke ist deshalb zurückzuweisen, als könne er bewußtermaßen in einem für das Gedächtnis seines Vaters verfaßten Nekrolog den Bestimmungen des Vaters seine eigenen abweichenden Anschauungen untergelegt haben. Der Nekrolog enthält am Schluß eine summarische Aufzählung der Werke Seb. Bachs, welche dadurch wichtig wird, daß bei den Klavierkompositionen hinzugesetzt ist, für welches Instrument sie bestimmt waren. Derartige Angaben sind bei älteren Schriftstellern deshalb oft schwer verständlich, weil die Ausdrücke zu unbestimmt gehalten sind. Das Wort „Klavier“ wurde im weitern Sinne als Synonym von „Tastatur“ gebraucht, es umfaßte dann alle Klavierinstrumente mit Einschluß der Orgel; im engern Sinne vertrat jedoch der Ausdruck „Klavier“ die für das Volk zu fremdartige Bezeichnung: Klavichord. Natürlich kann diese Doppelbedeutung heutigen Tages Mißverständnisse herbeiführen, glücklicherweise aber nicht im vorliegenden Fall; denn hier handelt es sich um die einfache Unterscheidung zweier Klassen von Klavierwerken, von denen die eine die Bezeichnung „für das Klaviersymbol“, die andere den Zusatz „für's Klavier“ trägt. In diesem Zusammenhang kann „Klavier“ nichts anderes bedeuten als „Klavichord“. Die Liste nennt zuerst die bei Lebzeiten Bachs gedruckten, dann die ungedruckten Werke; da die ersteren für das größere Publikum, für die „Liebhaber“, bestimmt waren, so ist es nur natürlich, daß sie sämtlich auf das Cembalo berechnet waren. Der Text lautet, so weit es die Klavierkompositionen angeht, folgendermaßen:

„1) Erster Theil der Clavier Uebungen, bestehend in sechs Suiten.“

[Hier ist der nähere Zusatz vergessen. Es handelt sich um die zweifellos für Cembalo geschriebenen Partiten, mit denen sich Bach einen Platz in der allgemeinen Gunst eroberte. Der genauere Titel der Originalausgabe lautet: „Clavierübung bestehend aus Praeludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Siquen, Menuetten und anderen Galanterien. Denen Liebhabern zur Gemüths Ergözung verfertigt“ usw.]

„2) Zweyter Theil der Clavier Uebungen, bestehend in einem Concert und einer Duverture für einen Clavicymbal mit 2 Manualen.“

[Im Originaltitel steht: „bestehend in einem Concerto nach italienischem Gusto und einer Duverture nach französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweien Manualen, denen Liebhabern zur Gemüths Ergözung“ usw.]

„3) Dritter Theil der Clavier Uebungen, bestehend in unterschiedenen Vorspielen über einige Kirchengesänge, für die Orgel.

4) Eine Arie mit 30 Variationen, für 2 Claviere.“

[Im Original: „Der Clavier-Uebung vierter Theil, bestehend in einer Arie mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicymbel mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths Ergözung verfertigt“ usw.]

Der zweite Abschnitt der Tabelle beginnt mit den Worten: „Die ungedruckten Werke des seligen Bach sind ungefähr folgende“. Darin ist enthalten:

„9) Zweymal 24 Vorspiele und Fugen, durch alle Tonarten, fürs Clavier.“

[NB. nicht für Clavier, sondern „fürs Clavier“! — Im Originaltitel des Wohltemperierten Klaviers heißt es: „Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio Habil seyenden besondern Zeitvertreibs aufgesetzt“ usw.]

„10) 6 Toccaten, fürs Clavier.

11) 6 dergleichen Suiten.

12) Noch 6 dergleichen etwas kürzere.

- 15) Verschiedene Concerte für 1. 2. 3. u. 4. Clavicymbale.
 (16) Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente.)“

Aus Versehen sind in dieser Aufzählung die Inventionen und Sinfonien nicht erwähnt. Wenn ich vorhin für nötig hielt, Phil. Emanuel Bach und Agricola von vornherein vor dem Vorwurf der Parteilichkeit zu schützen, so hatte ich den Umstand im Auge, daß hier sämtliche Suiten Seb. Bachs dem Klavichord zugewiesen sind. (Die Ausdrucksweise bei Erwähnung der französischen Suiten ist freilich nicht ganz klar, insofern man zweifeln kann, ob das Wort „dergleichen“ nur auf: „Suiten“, oder auch auf den Zusatz „fürs Klavier“ bezogen werden soll; wahrscheinlich aber ist das letztere gemeint.) Bisher hat man allgemein angenommen, daß die sogenannten französischen Suiten für das Cembalo geschrieben sind. Allerdings liefert der französische Titel, der sich in den Autographen und auch in den Gerberschen Abschriften findet, für sich allein noch keinen vollen Beweis für diese Ansicht; denn da die Bezeichnung „Klavichord“ nicht gebraucht wurde, und da das dafür übliche Ersatzwort „Klavier“ zu jener Zeit ganz unübersetzbar war, so konnte auch jemand, der nicht den Gebrauch des Cembalos vorschreiben wollte, sobald er den Titel französisch schrieb, kein anderes Wort wählen, als das auf den Titeln französischer Klavierwerke stets gebrauchte: »clavecin«. (Anders ist es, wenn der Ausdruck »pour le clavecin« inmitten deutscher Titel vorkommt, oder wenn es wie in dem gedruckten Werke heißt: „Duverture nach französischer Art“.) In Bachs französischen Suiten steht in technischer Beziehung nichts, was unbedingt den Cembalostil erkennen ließe. Nur der „elegante“ Charakter des Werks und der Umstand, daß die Suiten von den Schülern die französischen genannt wurden, machen die Bestimmung für das Cembalo wahrscheinlich. Seb. Bach verwandte sie für den Unterricht und ließ sie zwischen den Sinfonien und dem Wohltemperierten Klavier spielen; sie sollten wahrscheinlich

dazu dienen, die Schüler auch auf dem Cembalo geschickt zu machen, und aus dieser Praxis heraus mag vielleicht der bisher unerklärte Zusatz: „die französischen Suiten“ seinen Ursprung haben. Wie ist es aber dann zu erklären, daß im Nekrolog das Werk für das Klavichord in Anspruch genommen wird? Nun, es muß eben angenommen werden, daß Seb. Bach privatim die Suiten nicht allein auf dem Cembalo, sondern auch auf dem Klavichord gespielt hat. Auch dieses Instrument konnte den graziosen, naiven Inhalt der Suiten bestens zur Geltung bringen, ja der Reichtum an Verzierungen machte das Werk eigentlich noch mehr für das Klavichord geeignet. Ich bitte, hierzu das Urtheil eines Mannes zu hören, der nicht nur mit dem Jenaer Nikolaus Bach, sondern auch mit Seb. Bach selbst in engen Beziehungen stand (Seb. Bach besuchte ihn in Erfurt und spielte ihm viele seiner Klavierwerke vor): Jakob Adlung schreibt über das Klavichord in seiner »Musica mechanica«^{*)}, Teil II, S. 144 ff.: „Das Clavichordium hat den Namen von Chorda, eine Saite, und Clavis, Schlüssel; oder von Cor, das Herz, da man aber wohl Clavicordium schreiben müßte, und würde die letzte Derivation daher sein, weil das Clavicordium, wenn es rechter Art ist, und recht gespielt wird, so herzerührend und weit anmuthiger, als die meisten andern Instrumente, klinget. . . . Deswegen braucht man sie (die Clavichorde) auch bei der Information: denn wer darauf wohl gelernet, kann caeteris paribus auch auf Orgeln, Clavicymbeln u. dgl. fortkommen. Einige haben es zwar wegen der Heiserkeit verachtet; und ist es wohl wahr, daß viele allzu douce gerathen: aber man hat auch solche, die bei einer Musik von etlichen Violinen durchschlagen. Und gesetzt, sie gehen heiserer, als andere Instrumente; so bleibt die Delicateffe doch, und wird man die Manieren auf keinen andern so wohl exprimiren können als auf dem Clavicordio, daß also des Hn. Matthesons Ausspruch doch richtig

*) Die »Musica mechanica« erschien 1768, sechs Jahre nach dem Tode des Verfassers, mit Randbemerkungen von J. Friedr. Agricola.

bleibt, wenn er sagt: die beliebten Clavicordia haben vor andern den Preis. ... Ein Clavichord soll stark klingen, jedoch aber nicht so pochend, sondern lieblich, auf Harfenart. Es soll auch lieblich und lange nachsingen.“ Wenn also Seb. Bach die französischen Suiten oftmals auch auf seinem Lieblingsinstrument spielte, woran man nicht zu zweifeln braucht, so waren die Verfasser des Nekrologs im Recht, wenn sie dieses Werk nicht in die Cembalowerke einreichten.

Was die englischen Suiten betrifft, so konnten die ausdrückstiefen Sarabanden mit ihren Doubles auf dem Cembalo keinesfalls zur Wirkung gelangen, der Schwung der Einleitungssätze geht freilich über die Leistungsfähigkeit des Klavichords — wie auch des Cembalos — hinaus. Die Tokkaten sind von verschiedenem Charakter: während z. B. die Gdur-Tokkata, mindestens in ihrem Hauptteil auf die Natur des Cembalos berechnet erscheint, zeigt sich dafür gänzlich ungeeignet die schwermütige, sehnsuchtsvolle Fis moll-Tokkata, die von Spitta als die „instrumentale Wiederaufnahme des ersten Chores aus der Kantate „Nach dir, Herr, verlangt mich“ nachgewiesen ist. Bezüglich der Ausführung all dieser Werke muß man natürlich nicht glauben, daß die damaligen Musiker oder gar die Dilettanten in der Wahl des Instruments besonders peinlich gewesen sind. Man spielte auf dem Klavierinstrument, welches man hatte; standen verschiedenartige Klaviere zur Verfügung, so suchte man nach subjektivem Ermessen für jedes die Sätze heraus, die man dafür geeignet hielt. Wichtig ist für uns nur die Frage, von welchem Instrument Seb. Bach zumeist ausging, welches Instrument vor den andern sein Empfinden beeinflusste; aus allen Berichten sieht man, daß dieses Instrument das Klavichord war.

Ein letzter Einwand kann noch erhoben werden (Frau Landowska hat ihn in ihrer Broschüre sehr geschickt verwertet). Man kann fragen: wenn Seb. Bach das Klavichord so sehr liebte, wie konnte er es trotzdem über sich gewinnen, eine so beträchtliche Anzahl höchst genialer Werke zu schaffen, die ihrer ganzen Anlage nach unzweifelhaft dem Cembalo angehören? Die Antwort ist sehr einfach: Bach war nicht nur ein großer

Musiker, er war auch ein großer Virtuose. Seine Virtuosität mußte ihn zum Cembalo hinführen, denn das Klavichord gewährte dafür keinen genügenden Spielraum. In seinen hierher gehörigen Werken hat Bach die Klangeffekte des Cembalos genialer als irgend ein anderer Komponist verwertet; aber seine Natur war viel zu tief, als daß sie sich im übrigen mit den kärglichen Ausdrucksmitteln des Instruments hätte begnügen können. Seine Phantasie belebte ihm innerlich den starren Cembaloton zur Nuancenfähigkeit des Klavichordtones; von der größeren Klangfülle des Cembalos trug sie ihn ins Nachbarreich der Orgel, oder sie drang, angeregt durch die gegebenen Klangfarbenmischungen, in das Gebiet der Orchester- und Kammermusik ein. So wurde die „chromatische Phantasie“ die Schwester der großen Phantasie, welche die Gmoll-Orgelfuge einleitet; so stellte das „italienische Konzert“ eine Veredelung Muffatscher und Vivaldischer Orchestermusik dar. (Umgekehrt sind die Konzerte für Cembalo zumeist durch Transposition von Violinkonzerten entstanden.)

Die Cembalowerke Bachs stehen an innerem Ausdrucksgehalt keinem seiner übrigen Werke nach. Man hat behaupten wollen, daß wir heutigen Klavierspieler in diese Kompositionen vielerlei hineinhören, was gar nicht darin sei: jubelnde Freude, Heiterkeit, Melancholie, Sehnsucht, tiefsten Schmerz. Aber man vergleiche doch die Tonsprache dieser Werke mit der in Bachs Kantaten, und man wird ganz dieselben Ausdrucksmittel dort, wo der Text sie unverkennbar macht, wiederfinden. Soll das, was in den Gesangswerken das Resultat tiefsten Empfindens ist, in den Klavierwerken leeres Tonspiel sein? Ist es nicht sogar eine bekannte Tatsache, daß Bach mitunter ganze Teile seiner Kantaten in die Instrumentalwerke aufgenommen hat, und umgekehrt? Es sei nochmals an die oben erwähnten Beziehungen der Fismoll-Tokkata zu einer früheren Kantate erinnert und an die volle Identität des ersten Chores von „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen“ mit dem zweiten Satz des Dmoll-Klavierkonzerts.

Werfen wir zuletzt einen Blick auf Bachs größte Klavierkomposition für das Cembalo, auf die sogenannten Goldbergvariationen: Dieses Riesenwerk zerfällt bekanntlich in zwei stetig miteinander wechselnde Gruppen von Variationen. Die eine Gruppe ist darauf angelegt, die höchst mögliche Virtuosität zu entwickeln; alle Vorteile, welche die zwei Manuale des Cembalos in verschiedenartiger Kombination gewähren können, sind hier auf das effektivste ausgenützt. Die andere Gruppe birgt in kunstvollsten polyphonen Formen den edelsten, intimsten Stimmungsgehalt. Ich möchte besonders die fünfundzwanzigste Variation herausheben, ein Adagio von geradezu unbegreiflicher innerer Leidenschaftlichkeit, reich an harmonischen Kühnheiten, die durch keinen unserer „Modernsten“ überboten worden sind; die Wiedergabe setzt eine Nuancierungsfähigkeit voraus, die selbst auf unserem modernen Klavier kaum erreicht werden kann. Hier kann das Cembalo trotz aller Kombinationsmöglichkeiten nicht mit. Nun frage ich: Was ist wichtiger? Sollen wir Heutigen unsere Hauptaufgabe darin suchen, die „verblüffende Wirkung“ der Cembaloeffekte in den virtuososen Partien des Werkes vorzuführen, oder sollen wir nicht vor allem da in die Tiefe graben, wo sich uns Bachs Edelstes und Innerstes offenbart: die Gewalt seines Ausdrucks, die Innigkeit seines Empfindens, sein Gemüt, ja sogar sein Charakter, die Demut und Größe seines Herzens? Kann die Antwort zweifelhaft sein?

Lassen Sie mich jetzt das Fazit aus meinen Betrachtungen ziehen: Wenn solche Werke, die von Bach zunächst für das Klavichord gedacht waren, auf dem Cembalo vorgetragen werden, so ist das schon vom rein historischen Gesichtspunkte aus zu verwerfen; denn Klavichord und Cembalo sind Instrumente von grundverschiedenem Charakter. Wenn die von Bach wirklich für das Cembalo bestimmten Werke heutzutage auf diesem Instrument gespielt werden, so kann ein solcher Vortrag wohl instruktiv wirken, weil damit gezeigt wird, welche Klangmittel dem Komponisten zunächst zur Verfügung standen und auf welche speziellen Effekte des Cembalos er hier und da gerechnet hat. Wer aber glaubt, daß eine solche

Wiedergabe die „einzig stilgerechte und musterhafte“ sei, der ist meilenweit von der Wahrheit entfernt; denn das Cembalo kann niemals auch nur annähernd den Gehalt der Bachschen Werke ausschöpfen, es ist und bleibt — wie Forkel ganz richtig sagt — ein „seelenloses Instrument“. Unsere Historiker werden durch ihre Tätigkeit gezwungen, alle Erscheinungen mit gleichem Interesse zu beachten; das verführt sie leicht dazu, zu nivellieren, das Große wie das Kleine anzusehen. Es gibt aber ein Prophetentum in der Kunst, solche ausnahmsweise Genies wie Bach lassen sich nicht auf das Niveau ihrer Zeit niederdrücken und beschränken. Der Bach, der zwei Jahrhunderte überdauert hat, der Beethoven, Schumann, Brahms und Wagner begeistert hat, das ist nicht der „Cembalo-Bach“. Der wirkliche Bach würde, wenn er unter uns erscheinen könnte, den Cembalofanatikern, die ihn für sich in Anspruch nehmen, wahrscheinlich ebenso antworten, wie Beethoven einst dem Violinisten Schuppanzigh: „Herr, glauben Sie, ich habe an Ihr vermaledeites Instrument gedacht?“ Niemand kann verständigerweise behaupten, „Bach habe, das Pianoforte vorausahnend, dafür komponiert“; seine Gedanken schweiften in ganz anderen Gebieten. Aber Tatsache ist es, daß unter allen existierenden Klavierinstrumenten nur das Pianoforte den Werken Bachs genügend gerecht wird. Ich stimme ganz dem Urteil der Frau Landowska bei, wenn sie sich gegen das übermäßige „Pauken“ unserer Virtuosen ausspricht; die Schuld liegt aber in solchen Fällen nur am Spieler, nicht am Instrument, auf dem man sogar noch leiser spielen kann, als es auf dem Cembalo möglich ist. Ebenso verurteile ich alle modern-überfeinerten Lüfteleien und besonders alle Sentimentalität. Schlicht und einfach, das war Bachs Art. Wer aber in langer Arbeit sich redlich bemüht hat, in den Stil Bachs, seiner Vorgänger und Zeitgenossen einzudringen, der darf meiner Ansicht nach nicht davor zurückscheuen, seinen Vortrag mit subjektiver Wärme auszugestalten; denn nur auf diesem Wege kann wieder lebendig gemacht werden, was einst mit warmem Herzblut geschaffen war.

Verehrte Anwesende! Es bleibt mir für den letzten Teil meines Vortrages übrig, den Widerspruch aufzulösen, der zwischen meinen obigen Darlegungen und der anfangs gegebenen Versicherung, daß ich kein Feind des Cembalos sei, zu liegen scheint. Die Sache verhält sich so: Ich sehe in dem Cembalo viel weniger ein Melodieinstrument, als ein Begleitinstrument; als solches lasse ich es gelten. Oft genug habe ich den Eindruck gehabt, daß der moderne Klavierton im Akkompagnement dem Orchester gegenüber zu selbständig auftritt. Zwar gehe ich nicht so weit, die Meinung derer zu teilen, die auf Grund eines Wagner'schen Ausspruches in jeder Verbindung des Pianofortes mit einem Streichinstrument eine unglückliche Ehe sehen; gibt es doch gerade auf diesem Gebiete eine so reiche und großartige Literatur von Bach bis zu Brahms! Ich habe noch niemals im Konzertsaal eine Klage darüber gehört, daß beim Anhören beispielsweise der Beethovenschen Kreuzersonate das Zusammenwirken der beiden Instrumente den vollen Genuß des Werkes beeinträchtigt hätte. Trotzdem steht das Eine fest: Wo unser Klavier in Verbindung mit einer größeren Gruppe von Orchesterinstrumenten nichts Selbständiges zu sagen hat, da geht sein Ton nicht genügend in der Gesamtwirkung auf. Ein zweiter Eindruck kommt für mich hinzu: Die Feststellungen des Herren Prof. Dr. Seiffert über die Art, wie auf dem Cembalo begleitet werden muß, sind gewiß äußerst wertvoll; aber übertragen auf das Pianoforte scheinen mir diese Vorschriften gegen die Natur des modernen Instruments zu sein, dieses kann beanspruchen, seinem eigenen Charakter gemäß behandelt zu werden. Auf der anderen Seite erscheint es als sicher, daß der Klang des Cembalos sich vorzüglich mit dem der Streichinstrumente verbindet; die Schwäche wird hier zur Tugend. Ich möchte also meinerseits empfehlen, daß die Bachgesellschaft den Versuch machen möge, in dafür passenden Werken das Cembalo als Begleitinstrument zu verwenden. Diese Versuche werden dann auch ergeben, welche Bauart von heutigen Cembalos für einen solchen Zweck am günstigsten ist. Es fragt sich, ob das Bestreben, dem Cembalo mehr Kraft zu geben, nicht die ursprüngliche Klangfarbe und den Charakter

des Instruments verändert. In der alten Zeit benutzte man, sobald der Klang nicht ausreichte, mehrere Instrumente. Quantz hält noch bei 8 Violinen, 2 Bratschen, 3 Cellos, 1 Baß und doppeltbesezten Holzbläsern ein Cembalo für genügend; bei 12 Violinen, 3 Bratschen, 4 Cellos, 2 Bässen, 4 Flöten, 4 Oboen, 3 Fagotten fordert er zwei Cembali und eine Theorbe. Natürlich muß hierbei in Anrechnung gebracht werden, daß die Streichinstrumente früher schwächer waren als jetzt. [Zur Zeit Seb. Bachs wurden übrigens beim Cembalobau nur Kiele für den Anschlag der Saiten verwendet, keine Lederstücke. Angeblich sollten in Italien schon im 16. Jahrhundert Instrumente mit Lederstücken statt der Kiele gebaut worden sein; Hipkins hat aber nachgewiesen, daß das Leder in einer viel späteren Zeit angebracht worden ist. Der für uns maßgebende Adlung spricht in seiner Beschreibung des Cembalos (*Musica mechanica*, Teil II, S. 102 ff) nur von Kielen, ganz flüchtig erwähnt er einen Versuch, die Kiele durch Messingblättchen zu ersetzen. Erst 1768 wurden zum ersten Male Lederstücke verwendet in den vom Pariser Instrumentenbauer Pascal Taskin erfundenen »clavecins à peau de buffle« (S. Gerbers *Altes Lexikon* S. 625).]

Während das Cembalo für den Gebrauch im Orchesterensemble unbedingt empfohlen werden kann, finde ich seine Verwendung für die Bachsche Kammermusik im allgemeinen bedenklich. A. Schweitzer, der für die Solowerke Bachs ebenfalls — aus anderen als den von mir angeführten Gründen — den Gebrauch des Cembalos ablehnt, empfiehlt es doch für die Kammermusik, speziell bei der Ausführung der Sonaten für Klavier und Violine. Ich kann eine solche Ansicht nicht teilen; das Klavier tritt in diesen Werken viel zu selbständig und ausdrucksvoll auf, als daß nicht gegen die Verwendung des Cembalos dieselben Gründe sprechen sollten, wie bei den Soloklavierwerken. Übrigens fragt es sich noch, ob diese Sonaten nur auf dem Cembalo gespielt worden sind, zum Teil wenigstens waren sie auch für das Klavichord ausführbar. Ich verweise auf die obige Notiz von Adlung, wonach es Klavichorde gab, „die noch bei einer Musik von etlichen Violinen durchschlugen“.

Nun gebe ich gern zu, daß es in den Sonaten Stellen gibt, die unserem modernen Instrument ungünstig sind, besonders da, wo das Klavier nur zu begleiten hat. Der dritte Satz der C-moll-Sonate kann als Beispiel dienen: Die Melodie liegt hier nur in der Violine, die einzelnen Melodieabschnitte erscheinen immer zweimal, zuerst forte dann piano; dementsprechend ist auch für die Begleitung abwechselndes *f* und *p* vorgeschrieben, der Komponist hat aber dabei offenbar auf den Wechsel der Cembalomanuale, resp. auf die Oktavenverstärkung im forte gerechnet. Auf dem Pianoforte wirkt der bloße dynamische Wechsel der einzelnen Stimme zu eintönig und farblos. Man kann indessen die betreffenden Forte-Stellen so spielen, daß man, ohne stärker zu werden, Oktaven zufügt; doch wird die auf dem Cembalo mögliche Klangwirkung nur dann ungefähr erreicht, wenn die zugesetzten Noten das legato nicht zerstören und ganz unauffällig und mühelos klingen. — In diesem Falle bietet die Benutzung des Cembalos einen Vorteil dar, freilich weist der vorhergehende geradezu trostige Allegro-Satz Ansprüche auf, die über die Grenzen des Instruments hinausgehen. Als Beispiel der entgegengesetzten Art kann der erste Satz der F-moll-Sonate angeführt werden, in dem das ebenso zarte als ausdrucksvolle Hauptmotiv fast nur vom Klavier vorgetragen und unausgesetzt von Taft zu Taft wiederholt wird. Wer möchte das auf dem Cembalo hören? Die sorgfältigste Abtönung ist hier ebenso nötig als — selbst auf dem modernen Klavier — schwierig. (Ich erinnere mit Vergnügen an die ausgezeichnete Wiedergabe dieses Satzes durch Max Reger gelegentlich des letzten Leipziger Bachfestes). Es erübrigt sich, weitere Beispiele anzuführen. Von meinem Standpunkt aus kann ich den Gebrauch des Cembalos in der Bachschen Kammermusik nur in einzelnen Ausnahmefällen gutheißen, im allgemeinen muß ich ihn ablehnen.

Kurz vor dem diesjährigen Bachfeste habe ich mich veranlaßt gesehen, in den soeben erörterten Fragen mein Urteil abzugeben. Nachdem ich vom Vorstand mit der Leitung des diesmaligen Kammermusikonzertes betraut worden war, wur-

den mir mehrere Anträge übersandt, welche die eventuelle Hinzuziehung des Cembalos und sonstiger alter Instrumente für das Kammermusikkonzert zum Gegenstand hatten. Ich habe mich ablehnend äußern müssen, zum Teil aus den Gründen, die ich Ihnen heute vorgelegt habe, zum Teil auch aus anderen Gründen: Der Gedanke, ein Bachfest abzuhalten, war für die Stadt Chemnitz neu; wir mußten darauf bedacht sein, für unsere Sache die Gunst des Publikums zu erwerben. Meiner Überzeugung nach wird die Hauptaufgabe der Neuen Bachgesellschaft: die Werke Bachs populär zu machen, nicht gefördert, wenn man das Publikum glauben macht, daß zu einer stilgerechten Ausführung alte Instrumente gehören. Ich hielt es also für meine Pflicht, das Programm so zu gestalten, wie es nach meiner bisherigen Erfahrung seinen Zweck erfüllen konnte. Um indessen für die Zukunft allen berechtigten Wünschen entgegenzukommen, habe ich dem Vorstand gegenüber gleichzeitig den Vorschlag gemacht, auf einem der nächsten Bachfeste (womöglich in einem größeren Musikzentrum) zwei Konkurrenz-Kammermusikkonzerte anzusetzen, das eine mit alten Instrumenten, das andere mit modernen; in Bezug auf das erstere Konzert habe ich besonders gebeten, daß meine hochverehrte Freundin und Gegnerin, Frau Wanda Landowska, zur Mitwirkung eingeladen und die Gesellschaft des Herrn Dr. Bodenstein zur Beteiligung herangezogen werde. Mein ursprünglicher Gedanke, die Konkurrenz solle dadurch noch zugespitzt werden, daß für beide Konzerte durchaus dasselbe Programm gewählt werde, scheint mir nach reiflicher Überlegung mit der Würde der Bachfeste nicht recht vereinbar. Es wäre vielleicht angezeigt, eine gemeinsame Programmnummer anzusetzen; im übrigen aber müßte das Programm für beide Parteien so günstig wie nur möglich gewählt werden, damit sie in der Lage wären, friedlich und harmonisch zusammenzuwirken in Verfolgung des uns allen gemeinsamen Endziels.



Bearbeitung Bachscher Kantaten.

(Vortrag)

Von Max Schneider (Berlin).

Im nächsten Juni werden zehn Jahre verflossen sein, seit Hermann Kretschmar in seinem Berichte über die alte Bachgesellschaft die Notwendigkeit der Einrichtung regelmäßiger Bachfeste nachwies und anregte, der alten Bachgesellschaft eine neue folgen zu lassen, die da, wo noch Lücken sind, die Arbeit der Vorgängerin ergänzt, in die Praxis überführt und den Werken Bachs eine lebendige Zukunft sichert. Diese neue Gesellschaft will insbesondere auch Bachs für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienste nutzbar machen. Ohne Zweifel liegt hierin die wichtigste und schwierigste Aufgabe der Neuen Bachgesellschaft, denn in der musikalischen Statistik der letzten Jahre zeigen sich zwar unverkennbare Ansätze dazu, daß Bachsche Musik tatsächlich eine belebende Macht in der deutschen Musikpflege zu werden vermag; von einer Nutzbarmachung der Kantaten für den Gottesdienst ist jedoch nur wenig zu spüren, selbst wenn man dabei den Umstand nicht vergißt, daß sich eine gottesdienstliche Verwendung Bachscher Werke nur ganz allmählich und mit größter Vorsicht erreichen läßt. (Man denke an die Beschaffenheit der preussischen Liturgie!) Wir müssen uns leider trotz aller idealen Wünsche und Forderungen immer klar darüber bleiben, daß der Neuen Bachgesellschaft so lange die Hände gebunden sind, wie unsere Kirchenmusik nicht behördlich ausreichend organisiert ist. Bei dem jetzigen — ausdrücklich gesagt: im allgemeinen wenig erfreulichen Stande der Sache kann die Musik im Gottesdienste (ganz besonders aber da, wo es sich um Bachsche Musik handelt) meist nur als Ausnahme gelten, weil dem

Einzelnen, sei er ein kunstbegeisterter Privatmann oder ein opferfreudiger Kirchenbeamter, unverhältnismäßige, auf die Dauer unerträgliche Lasten aufgebürdet werden. Es mag dahingestellt bleiben, ob die Neue Bachgesellschaft wenigstens mittelbar Abhilfe herbeiführen könnte. Mit organisierter Kirchenmusik allein sind jedenfalls die Bachkantaten (und um die handelt es sich heute für uns hauptsächlich) der Praxis nicht sofort zurückgewonnen; das dürfte schon so manchem klar geworden sein, der es mit einer nur einigermaßen stilgerechten Aufführung von Kantaten Bachs versuchen wollte. Es fehlt eben an gebrauchsfertigem Notenmaterial, d. h. an vollständigen und richtigen Bearbeitungen. Und der Hauptgrund für diesen Mangel ist weniger eine Unterlassungssünde unserer deutschen Musikverleger, als die — offen gesagt — künstlich genährte Unklarheit über die Grundsätze zur richtigen Bearbeitung. (Unkenntnis und Unfähigkeit, minderwertige und unberufene „Kritik“ haben von jeher unendlich viel geschadet.) Daß fast alle alte Musik für den heutigen Gebrauch mehr oder weniger besonders herzurichten ist, und daß die Dirigenten über die dazu notwendigen Kenntnisse nur selten verfügen, muß hier als bekannt vorausgesetzt und übergangen werden.

Die Neue Bachgesellschaft steht jetzt im neunten Vereinsjahre und hat die Bearbeitungsfrage schon öfter erörtert. Daß sich dabei die verschiedensten Meinungen entgegenstanden, ist natürlich; daß aber nicht ernstlich versucht worden ist, die Gegensätze zu beseitigen und die Meinungen zu einwandfreien Gewisheiten zu erheben, muß befremdlich und wenig ermutigend erscheinen, besonders für den, der nun vor Ihnen die Bearbeitungsfrage abermals behandeln soll. Der Worte sind wahrlich schon genug gewechselt, und wenn wir uns heute wiederum auf das Wort angewiesen sehen, so wollen wir doch versuchen, wenigstens zu einem bestimmten Vorschlage, zu einem vorläufigen Plane für die praktische Einrichtung Bachscher Kantaten zu kommen; und zwar ohne uns in Einzelheiten zu verlieren, denn es hat wenig Zweck, diese oder jene Stelle aus Bachs Kantaten herauszugreifen und rein theo-

retisch Bearbeitungstechnik zu treiben. Auf Vollständigkeit und Anschaulichkeit mußte ja nach Maßgabe der Verhältnisse ohnedies verzichtet werden.

In Rücksicht auf die noch zu erledigende Tagesordnung und in Rücksicht darauf, daß die Bearbeitungsfrage tatsächlich nicht so kompliziert ist, wie sie manchem auf den ersten Blick erscheint, und schließlich in Rücksicht darauf, daß ein Teil des in früheren Verhandlungen Gesagten wegen des nötigen Zusammenhanges wiederholt werden muß, soll die Erörterung möglichst kurz gehalten sein.

Es erhebt sich zunächst die Frage: Weshalb vermochten die bisherigen Verhandlungen unserer Gesellschaft so wenig Einmütigkeit und noch weniger greifbare Resultate in der Bearbeitungsfrage zu erzielen, und weshalb haben unsere führenden Konzertinstitute, soweit sie sich ernstlich mit Bach beschäftigen, in der Befolgung der bisher vorgebrachten Reformvorschläge so verhältnismäßig große Zurückhaltung gezeigt? Augenscheinlich in der Hauptsache deswegen, weil, wie eben angedeutet, der theoretische Vortrag im Rahmen einer Mitgliederversammlung zu allgemein, zu wenig anschaulich ist (und natürlich nur sein kann). Andererseits hat der Leiter einer Vereinigung, die wirklich imstande ist, Bachsche Musik systematisch zu pflegen, meistens nicht ausreichend freie Zeit, um sich das oft sehr umfangreiche Notenmaterial selbst stilgerecht herzurichten. Da eine umfassende, leichtverständliche Anleitung zur sinngemäßen Bearbeitung bis heute noch nicht vorliegt, ist die Arbeit doppelt und dreifach zeitraubend und schwierig für den, der sich erst ad hoc historisch orientieren muß, wenn er es ernst meint. Und das wird vielleicht einen vorhandenen, wirklich guten Willen schon öfter gebrochen haben, als wir ahnen. Überdies entspricht die selbst hergestellte Bearbeitung des Aufführungsmaterials in dem Umfange, wie sie die alte Musik verlangt, ganz und garnicht der musikalischen Erziehung unserer Dirigenten. Damit muß man sich für jetzt einfach abfinden und kann nur immer wieder an maßgebenden Stellen die Forderung auf Abhilfe

stellen*). Wollen wir in absehbarer Zeit wirklich vorwärtskommen in der praktischen Verwendung Bachscher Kantaten, so müssen wir von bloßen Vorträgen absehen, weil das, was in Worten, in Thesen ausgedrückt werden kann, hier längst gesagt ist. Man wende nicht ein, daß ja die Bachfeste genug praktische Beispiele richtiger Ausführungen und Aufführungen bieten. Das genügt nicht! Wohl gelingt es den Bachfesten, „die großen Werke einzubürgern und solche Bachschen Kompositionen, deren eigentümliche Schönheit weiteren Kreisen unbekannt geblieben ist, ans Licht zu ziehen“, aber wir müssen gerade im Hinblick auf die hohe, ernste Sache den Mut zu dem Bekenntnis haben, daß es bisher auf den Bachfesten nicht gelungen ist, „schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Kürzungen, Ausarbeitungen Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungebräuchlicher Instrumente zum Austrag zu bringen“ und „einen Mittel- und Sammelpunkt für alle Ver-

*) Diese Forderung darf aber nicht ins Ungemessene gehen! Sie hat nur zu verlangen, daß die Dirigenten über gründliche Kenntnis der alten Praxis sowohl in der Vokal- wie in der Instrumentalmusik verfügen, denn nur die völlige Beherrschung dieser beiden so grundverschiedenen Stilarten vermag das Unvergängliche und Lebensfähige aus der großen Masse der auf uns gekommenen Musik vergangener Zeiten zu sondern und dem heutigen musikalischen Empfinden wieder nahe zu bringen. Es ist aussichtslos, vielleicht auch ein wenig ungerecht, bei der Kompliziertheit der modernen Musikpraxis zu hoffen, daß selbst ein kenntnisreicher, ernststrebender Dirigent die übergroße Schreibarbeit zur Herstellung des gebrauchsfertigen Aufführungsmaterials für ein umfangreiches Werk persönlich erledigt. Das taten die Alten ja auch nicht, denn sie schrieben nur das Wesentliche nieder und konnten deshalb vielmehr schaffen. Arbeitsteilung! Die muß auch für uns noch gelten! Allerdings können wir nicht erwarten, daß die Ausführenden (Sänger, Instrumentalisten, und unter diesen die Akkompagnisten) wie früher auch heute noch ihren Part selbst „einrichten“ und ergänzen, denn wir sind gewöhnt, eine Stimme möglichst genau so vorzutragen, wie sie geschrieben steht. Dafür haben wir aber den modernen leistungsfähigen Musikverlag, dem es bei nur einigem guten Willen nicht schwer fallen kann, sachkundige Musiker zu finden, die das aufführungskreife Notenmaterial nach den Angaben des wohlunterrichteten „vollkommenen Kapellmeisters“ unserer Tage ausarbeiten.

ehrer der Kunstrichtungen, die an Bach anknüpfen, zu bilden". Weshalb wird z. B. nicht bei jedem Bachfeste das so heiß umstrittene Cembalo vorgeführt, wo es doch eine so ausgezeichnete Meisterin desselben gibt? Weshalb wird nicht immer wieder geflissentlich auf die Gefährlichkeit, ja Unmöglichkeit des Verfahrens hingewiesen, der echten Bachpraxis fast ausschließlich vom Standpunkte unserer modernen Musikübung beikommen zu wollen? Was würden wir z. B. dazu sagen, wenn in den Bildergalerien Kopien der Werke großer Maler alter Zeit in moderner Farbentechnik dargeboten würden unter dem Hinweise, daß das Original und seine Darstellungsart, weil unserem Empfinden nicht mehr ganz entsprechend, nur für die Historiker von Fach sei, nicht aber für die heutige gebildete Allgemeinheit? Oder wird man die Ausdrucksweise alter Philosophen umändern wollen, bloß weil sie im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr angewendet ist? In allen Künsten und Wissenschaften sucht man das Original möglichst rein und unverfälscht darzustellen, nur die Musiker sträuben sich und bleiben zurück. Auf die Ursachen dieser Erscheinung können und dürfen wir hier nicht eingehen, wohl aber sei mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß die Neue Bachgesellschaft zu ihrem Teile viel, sehr viel zur Besserung dieses Uebelstandes beitragen kann, aber nicht durch Vorträge, d. h. durch Worte, sondern durch die That. Und diese That besteht darin, daß die Neue Bachgesellschaft so bald als nur irgend möglich das vollständig gebrauchsfertige Aufführungsmaterial zu Bachs gesamter Kirchenmusik, vor allem aber zu den Kantaten, beschafft und in Verwahrung nimmt, zunächst zu dem Zwecke, daß in erster Linie die Mitglieder jedes gewünschte Werk gegen eine mäßige Gebühr leihweise oder zur Abschrift erhalten können. Die unwürdige Kalamität, daß ein Dirigent, der es ernst meint mit der Bachschen Musik, meist vergebens nach dem Material fragt, muß aus der Welt geschafft werden! Man forsche nur einmal nach, wo z. B. eine richtige Akkompagnementsstimme zum Actus tragicus zu haben ist, oder eine Cembalostimme zu den Orchestersuiten. Man

bestelle sich auch einmal das landläufige Orchestermaterial zu Bachschen Instrumentalwerken. Gewiß bekommt man es, aber in welcher Bearbeitung! Man stößt da auf Vortragszeichen, die einen während der Probe zur Verzweiflung bringen können, so ungeschickt und sinnwidrig sind sie. Ganz unbezeichnete Stimmen oder besser solche, die sich an die kritische Gesamtausgabe der Werke Bachs genau anschließen, würden tausendmal brauchbarer sein, weil man da nur nachzutragen hätte; aber die gibts fast gar nicht. Kurz, wir müssen in absehbarer Zeit dahin kommen, wenigstens Bachs Kirchenmusiken vollständig gebrauchsfertig von unserer Neuen Bachgesellschaft erhalten zu können, so oft es nötig ist. Glauben Sie nicht, daß die Kosten unerschwinglich sind. Es genügt nicht nur, wenn das Material handschriftlich zur Verleihung oder Abschrift verfügbar bleibt, sondern es ist sogar von Vorteil. Denn bei der praktischen Benutzung des Materials wird sich so manche unvorhersehbare Verbesserung ergeben und anbringen lassen, ohne daß auf diese Weise eine ganze Auflage vorzeitig veraltet. Und außerdem kann das vorhandene gedruckte, möglichst unbezeichnete Stimmenmaterial durch die nötigen Eintragungen benutzbar gemacht werden. Interessiert sich dann früher oder später der Musikverlag für eine Anzahl der fertig bearbeiteten Werke und will sie drucken lassen, desto besser!

Der erste Schritt zur Erreichung des hohen Zieles wäre die Einsetzung einer Arbeitskommission, die die Beschaffung und Herrichtung des Materials zu übernehmen hätte. Daß diese Arbeiten am besten mit der der vor einiger Zeit eingesetzten Revisionskommission Hand in Hand gehen, sei nebenbei bemerkt. Außer dem gebrauchsfertigen Notenmaterial müßte ferner den einzelnen Werken je eine besondere Aufführungsvorschrift beigelegt werden, die alles für die richtige Wirkung des Tonstückes Wesentliche, wie überhaupt alles Wissenswerte enthält. Dabei müßte aber in Betracht gezogen werden, daß sich eins nicht für alle schickt, d. h. daß man nicht eine genaue Besetzung vorschreibt und dann dekretiert: diese oder keine! Das wäre grundfalsch, denn Größe

und Akustik des Aufführungsraumes spielen erfahrungsgemäß eine überaus wichtige Rolle. Nicht eine einzige bestimmte Zahl der Ausführenden wäre festzusetzen, sondern das Verhältnis der Stimmen und Klanggruppen zu einander. Und das ist glücklicherweise aus den uns erhaltenen didaktischen Schriften älterer Zeit noch ziemlich genau festzustellen. Weiter müßte eine solche Aufführungsvorschrift Auskunft geben für die von alters her eintretenden Fälle, wo einzelne Instrumente nicht zu haben sind, wo man also zu arrangieren, einzurichten hat. Auch hierfür fehlt es nicht an authentischen Belegen. Nur wäre bei dieser Gelegenheit ausdrücklich zu warnen vor Verwendung fremden Klangkolorits, z. B. der Klarinette als Oberstimme bei Trompeten- oder vielmehr Clarinstellen. Die Klarinette ist nun einmal ein Instrument, dessen Klangfarbe in die ältere Musik nicht ohne weiteres paßt. Wenn das von Vielen nicht empfunden wird, so ist diese Behauptung deswegen nicht weniger richtig. Man denke nur wieder an die Malerei. — So weit bis jetzt in der vorhandenen alten Literatur zu sehen, waren es meistens die Streicher, die die zuweilen fehlenden Bläser ersetzen mußten. Weit weniger Unklarheit wird über die Behandlung der vokalen wie instrumentalen Solostimmen herrschen, denn da finden wir bei Bach selbst eine große Menge Beispiele für die Ornamentik. Wie oft schreibt er einen langsamen Satz — die schnellen wurden fast nicht verziert, wenn man dabei von wenigen Vorschlägen und Durchgängen absieht — genau aus; und für die richtige Ausführung der Vorschläge und Endungen bei Rezitativen existieren noch heute erschöpfende Darstellungen aus Bachs Zeit.

Ein außerordentlich wichtiger Teil des zu beschaffenden Aufführungsmaterials werden die jetzt so schwer erhältlichen Continuoimmen sein. Mit diesen könnte unendlich viel Gutes gestiftet werden; denn die Unklarheit über das Wesen des Continuo ist auch heute noch größer und verbreiteter, als man glauben möchte. Selbst Musiker von Ruf sehen den Wald vor Bäumen nicht. So wurde z. B. vor einiger Zeit die Echtheit jener Korrekturen bezweifelt, die Bach in die bekannte, von Spitta veröffentlichte Gerbersche Continuo Begleitung (zu

einer Violinsonate Albinonis) einzeichnete. Jene Korrekturen, so meint der Zweifler, könnten deswegen „unmöglich“ von Bach herrühren, weil zwischen Mittelstimmen der Begleitung und der Solostimme an verschiedenen Stellen Oktavenparallelen zu konstatieren seien! Diese Beweisführung zeigt leider, wie sehr man sich bisweilen über den Charakter des Continuo oder Generalbasses noch irrt, trotzdem der erste Kammermusikband der großen Bachausgabe (9. Jahrgang) genügend (unzweifelhaft beglaubigte) Stellen enthält, die die Korrekturen bei Gerber durchaus nicht unbachisch oder unrichtig erscheinen lassen. Überdies wird das Wesen der Generalbass-(Continuo)begleitung bestimmt durch ihren Zweck: sie ist eben „Begleitung“ und enthält für gewöhnlich*) nicht die wesentlichen (realen) Stimmen einer Komposition, sondern die harmonisch selbstverständlichen, unwesentlichen und (bis zu einem gewissen Grade) nebensächlichen Stimmen, die man, wie so manche andere heute „verloren gegangene Selbstverständlichkeiten“ und „verschwundene Traditionen“ der älteren Musikpraxis nicht erst auf- oder auszuschreiben pflegte. Die Stimmen der Generalbassbegleitung sind der Solostimme (oder auch mehreren Solostimmen) gegenüber nicht gleichberechtigt, sondern untergeordnet. Daß schlecht klingende Fortschreitungen (einige Quinten) vermieden werden müssen, versteht sich von selbst; aber wenn diese oder jene Stimme der Begleitung mit der Solostimme geht, so war und ist das (auch heute noch) durchaus natürlich, denn wie ließe es sich in einem Stück mit mehreren Solo- oder sonst wie selbständigen Stimmen ohne Künsterei vermeiden? Außerdem hatte der Akkompagnist doch meistens nur die mehr oder weniger bezifferte Bassstimme vor sich; wie kann er da die beanstandeten Fortschreitungen unterlassen! Zum Überflusse sagen die meisten Generalbassschulen eben aus dem 18. Jahrhundert, daß mit der Stimmführung in der Begleitung zuweilen etwas frei zu verfahren ist. Und daß dies auch für

*) Wo der Begleiter eine selbständige Stimme oder mehrere zu übernehmen hat, finden wir diese stets mit Noten (nicht mit Zahlen) genau ausgeschrieben.

Bach zutrifft, dürfte die ausgeschriebene Begleitung der bekannten Bassarie in «Amore traditore» zur Genüge beweisen.

Wie soll nun der Continuo ausgesetzt werden: einfach affordisch oder kunstvoll melodisch? Auch hier bleiben uns die alten Schulen die Antwort nicht schuldig, und wenn man alle diesbezüglichen Äußerungen übersieht, so kann man sagen: beides ist richtig. Es kommt dabei auf die musikalische Fähigkeit des Generalbassisten an: ist er ein produktiver Künstler, so wird seine Begleitung auch kunstvoll sein. Trotzdem kann die einfach affordische Ausführung des Continuo zuweilen als die empfehlenswertere erscheinen. Das ist natürlich Sache des künstlerischen Geschmacks. Quod licet Jovi... Jedenfalls läßt sich die ganze Art und Weise der Continuoausführung durch originale Beispiele aus früherer Zeit ausreichend veranschaulichen. (Ich selbst habe im Laufe der Jahre eine ganze Anzahl verschiedenartiger ausgeschriebener Akkompagements nachweisen und sammeln können.)

Auch über die Art, wie Johann Sebastian Bach zu begleiten pflegte, fanden sich zwei Zeugnisse, die Ihnen nicht vorzuenthalten seien. So schreibt im April 1738 Lorenz Mizler gelegentlich einer Besprechung von Matthesons kleiner Generalbass-Schule in der „Neu eröffneten Musicalischen Bibliothek“ folgendes: „Wer das delicate im General-Baß und was sehr wohl accompagniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen unseren Herrn Capellmeister Bach allhier (in Leipzig) zu hören, welcher einen jeden General-Baß zu einem Solo*) so accompagnirt, daß man denkt, es sey ein Concert, und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden. Ich kan einen lebendigen Zeugen abgeben, weil ich es selbst gehöret.“ — 18 Jahre später äußert sich der Württembergische Kammermusikus Joh. Friedrich Daube so: „Bey der vollkommenen praktischen Ausübung des Generalbasses hat man dreyerley Arten zu wissen nöthig: 1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche oder die der

*) Man beachte: „zu einem Solo“; denn ein Tutti wird natürlich nicht „konzertierend“ begleitet.

Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte. Der vor-
treffliche Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grade, durch
ihn mußte die Oberstimme brillieren. Er gab ihr durch sein grund-
geschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte.
Er wußte sie, entweder mit der rechten oder linken Hand so
geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema
anzubringen, daß der Zuhörer schwören sollte, es wäre mit
allem Fleiß so gesetzt worden. Dabey wurde das ordentliche
Accompagnement sehr wenig verkürzt. Ueberhaupt sein Accom-
pagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße aus-
gearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertierende
Stimme*), wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte.
Dieses Recht wurde sodann auch dem Vasse ohne Nachtheil
der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehöret,
hat sehr vieles nicht gehöret.“

Ebenso gut wie über die Schreibart, den Stil des Akkom-
pagnements, können wir uns über seine verschiedenartige Spiel-
weise orientieren. Es gibt nämlich noch ausführliche Anwei-
sungen dafür, wie der Generalbass auf der Orgel und wie
er auf dem Cembalo zu begleiten hat. (Besonders scharfe
Unterschiede zeigen sich da bei der Rezitativbegleitung. Der
Organist soll die Rezitativakkorde nie aushalten, immer nur kurz
anschlagen und allein den Bass liegen lassen. Der Cembalist
dagegen kann die Akkorde aushalten und nötigenfalls arpeggieren,
damit der Sänger namentlich bei modulatorisch schwierigen
Stellen nicht entgleist.) Nicht so reichlich sind die Vorschriften
dafür, wo und was bei gleichzeitigem Vorhandensein von

*) Vielleicht ist hier die Bemerkung nötig, daß man bei diesem wie
bei dem Zitat aus Mizler, die „concertierende Stimme“ sich nicht gar zu
selbstherrlich vorstellen darf. In Seb. Bachs Werken gibt es genug (be-
kannte) Anhaltspunkte für eine solche „concertierende“ Cembalobegleitung.
Auch Heinichen zeigt uns ein außerordentlich instruktives Beispiel (leider ohne
begleitete Solostimme) für den „manierlichen“ Generalbass, der als Ideal
einer Begleitung niemals Sache des Durchschnittsakkompagnisten war
noch zu sein brauchte, zuweilen sogar Gegner hatte. So will z. B. Joh.
Adolph Scheibe von einem „Gegenthema“ in der Begleitung ganz und
gar nichts wissen.

Orgel und Cembalo die Orgel begleitete oder das Cembalo. Doch fanden sich praktische Beispiele, und zwar in einer größeren nur handschriftlich erhaltenen Komposition eines alten Thüringer Kantors. Partitur und Stimmen geben genau an, was das Cembalo, was die Orgel und was das Positiv (die kleine Orgel) zu begleiten hatte. — Das Cembalo ist uns nun verloren gegangen und an seiner Stelle müssen wir den modernen Flügel verwenden, ob mit Verlust oder Gewinn, wird generaliter nicht zu entscheiden sein, da sehr viel vom Spieler und dem vorgetragenen Stück abhängt. Jedenfalls mußte bei der Herstellung der Continuoimmen für die Ausführung auf dem modernen Flügel noch mehr Rücksicht auf die veränderten Klangverhältnisse dieses Instrumentes genommen werden als bisher. Auch wäre meines Erachtens die der Tradition gemäß beibehaltene Forderung, den Klavierbaß stets durch ein Violoncell zu verstärken, mindestens für die Sätze fallen zu lassen, wo der Spieler den Baß in Oktaven anschlagen kann. Beim Cembalo ist das etwas anderes, denn der Cembalobaß dringt selbst im Oktavenspiel nicht genug durch und bedarf der Unterstützung durch einen Streichbaß (Violoncell). Außerdem vermischt sich der Ton eines Streichinstrumentes mit dem Cembaloton vollständig, mit dem Flügelton jedoch nicht, und das wollen wir ruhig zugeben: ein Violoncell erscheint durch seine Klangfarbe bei der Verwendung des Flügels fast immer überflüssig und beeinträchtigt die Gesamtwirkung*). Als ungleich vorteilhafter erweist sich die (vorsichtige) Benutzung des Kontrabasses, denn sein Klang bildet schon bei einem nur einigermaßen guten Spieler eine brauchbare Ergänzung des Flügeltons. — Wird die Orgel zum Begleiten verwendet, so ist die Vorschrift in Niedts Handleitung von nun an scharf

*) Namentlich dann, wenn der Violoncellist nicht ein ganz ausgezeichneter Spieler ist. Hier rächt sich offenbar die Inkonsequenz der Trennung des Violoncells vom Cembalo. Das Verhältnis beider Instrumente zueinander ist ein so enges und klanglich durch sich selbst bedingtes, daß der Verzicht auf das Cembalo und sein Ersatz durch den modernen Flügel fast immer auch den Ersatz (gegebenenfalls den Wegfall) des Violoncells bedeuten sollte.

zu betonen, daß man nämlich bei nicht großer Anzahl von Mitwirkenden stets ohne Pedal begleiten solle. Wieviel wird heute noch in diesem Punkte verdorben!

Schließlich hätte die dem Aufführungsmaterial beizugebende Vorschrift noch Striche, Zusammenziehungen und Textänderungen vorzuschlagen. Hier dürfte mit die meiste Mühe und Sorgfalt aufzuwenden sein. Sehr oft werden sich Kürzungen durch Streichung von Ritornellen erreichen lassen, und wenn man auch eine dreiteilige Arie nicht immer gleich zu einer zweiteiligen zusammenstreichen soll, so kann das doch manchmal zur Pflicht werden, nämlich an allen Stellen, wo das da capo nach einem poetischen Höhepunkt die Stimmung zerstört. Schwache Arien in den Kantaten lasse man ohne weiteres weg und opfere verstreute schöne Einzelheiten unbedenklich der gesteigerten Eindruckskraft des Ganzen. Wirklich gute Textänderungen werden nicht allzuoft gelingen, denn die drei unerläßlichen Forderungen der unbedingten Wahrung des Affekts, des Wortakzents und des musikalischen Akzents bei den änderungsbedürftigen Stellen sind manchmal schlechterdings unvereinbar. Glücklicherweise kann man in ziemlich vielen Fällen mit dem Originaltext ganz gut auskommen.

So wäre der Plan für eine Arbeitskommission flüchtig skizziert. Vielleicht erwiese es sich als zweckmäßig, von Seiten der Neuen Bachgesellschaft endlich einmal eine Schrift ausgeben zu lassen, in der in möglichst leicht verständlicher Form Anleitung und Ratschläge zu stilgemäßer Wiedergabe Bach'scher und ihr nahestehender Musik gegeben werden, denn die Vorlage des ganzen gebrauchsfertigen Materials von Johann Sebastian Bach's Kirchenwerken wird immerhin ein paar Jahre dauern. Doch auch das genügt noch nicht völlig, und es muß, falls es statthaft ist, der Antrag eingebracht werden, daß nicht nur die Arbeiten für die Materialbeschaffung unverzüglich zu beginnen sind, sondern daß es durchaus notwendig erscheint, ernstern und strebsamen Dirigenten oder sonstigen Interessenten auf den Bachfesten Gelegenheit zu geben, sich durch Fragen ausreichend zu unterrichten. Wäre es nicht möglich und nicht auch sehr gewinnbringend, wenn immer ein ganzer Vormittag

des Festes der freien Diskussion in der Weise gewidmet bliebe, daß jeder (Dirigent, Sänger, Instrumentalist usw.) der etwas auf die Bearbeitungsangelegenheit Bezügliches wissen möchte, seine Fragen stellt, auf die er dann gegebenenfalls mit gleichzeitigen Demonstrationen Antwort bekommt? Wie leicht könnte so Klarheit geschaffen werden über die Verwendungsmöglichkeit oder den Ersatz ungebräuchlicher oder schwer zu beschaffender Instrumente, über gutes und schlechtes Akkompagnement, über richtige und falsche Besetzung, über die Notwendigkeit guter, nicht in Todts so bedenklicher irreführender, der Partitur ganz nicht entsprechend gearbeiteter Klavierauszüge usw. usw.

Es wird mir hoffentlich nicht übel angerechnet werden, wenn ich mir erlaubte, statt der vielleicht von vielen erwarteten rein theoretischen Behandlung der Bearbeitungsfrage praktische Forderungen zu stellen. Der unermessliche Schatz, der in Bach's Kantaten liegt, darf nicht länger schlummern; er muß gehoben und seine lebenspendenden Kräfte müssen geweckt werden. Möchten Sie alle getreulich mithelfen! Der Berg kommt nicht zu uns! —



Nachrichten über das Leben Georg Böhms, mit spezieller Berücksichtigung seiner Beziehungen zur Bachschen Familie.*)

Von Richard Buchmayer (Dresden).

Die in früherer Zeit oft wiederholte Angabe, Georg Böhms sei in Goldbach bei Gotha geboren, war schon Spitta zweifelhaft erschienen. Im Jahre 1901 glückte es mir nach mehrjährigem Suchen, den Heimatsort des Meisters aufzufinden: In Hohenkirchen, einem nahe der Stadt Ohrdruf gelegenen Dorfe, hat Georg Böhms am 2. September 1661 das Licht der Welt erblickt. Diese Tatsache würde allein schon zu dem Schluß berechtigen, daß J. Seb. Bach frühzeitig von Böhms Persönlichkeit und künstlerischer Bedeutung Kenntnis erhalten haben muß; denn bekanntlich lebte Bach von 1696—1700 in Ohrdruf bei seinem älteren Bruder, dem Stadtorganisten J. Christoph Bach.

Auch der Vater Georg Böhms, Joh. Balthasar, war Musiker; er war 1636 in Goldbach geboren, hatte einige Jahre hindurch das Gothaer Gymnasium besucht, war dann Organist in Ernstroda geworden, hatte 1654 die Tochter eines Ernstrodaer Bürgers, namens Marta Schambach, geheiratet und war 1660 als Schullehrer und Organist nach Hohenkirchen übergesiedelt. Unter der Leitung des Vaters erhielt Georg die erste allgemeine und musikalische Erziehung. Oft genug mag er als Knabe mit dem Vater nach Ohrdruf gewandert sein, um die Kirchenmusiken anzuhören. Neben Werken von Schütz,

*) Zuerst erschienen im Programmbuch des vierten deutschen Bachfestes in Chemnitz, Oktober 1908.

Schein, Hammerschmidt, Rosenmüller, dem älteren Ahle, Briegel usw. erklang da so manche Komposition der Arnstädter Bachs; denn der Ohrdruffer Kantor Joh. Heinr. Hildebrand*) war ein geborner Arnstädter und hatte seine Lehrjahre unter Heinrich Bach und dessen Bruder Christoph verbracht (in Gemeinschaft mit dem jüngeren Geschlecht: Joh. Christoph und Joh. Michael einerseits, und den Zwillingenbrüdern Ambrosius und Joh. Christoph andererseits). Organist von Ohrdruf war damals Paul Beck, über den leider nichts Näheres bekannt ist. Musikalische Ämter bekleidete außerdem der Kirchner (und Certus am Lyzeum) Franciscus Eisentraut. Er wurde in der Folge (1679) Schwiegervater von dem jüngeren Joh. Christoph Bach in Arnstadt (dem Zwillingenbruder des Ambrosius); sein Sohn Joh. Philipp, der mit Georg Böhlm in ungefähr gleichem Alter stand, hatte später, zur Zeit von Seb. Bachs Anwesenheit, die Stelle seines Vaters erhalten. Unter dem Superintendenten Joh. Mose, der selbst einmal Präsekt des Ohrdruffer Chores gewesen war, wurde die Musik in der Stadt eifrig gepflegt. Außer ihm war der Archidiaconus Melchior Kromayer ein großer Musikfreund. Er wurde 1676 Nachfolger von Mose und behielt sein Amt bis 1696, in welchem Jahre er durch seinen mit Böhlm ziemlich gleichaltrigen Sohn Joh. Abraham abgelöst wurde; dieser war also zur Zeit von Seb. Bachs Aufenthalt Superintendent und hatte als solcher die Oberaufsicht über das Lyzeum, an dem Bach Schüler war. Sehr wahrscheinlich ist es, daß auch Georg Böhlm von seinem zwölften Jahr an die unteren Klassen des Ohrdruffer Lyzeums besucht hat; da die Matrikeln der Anstalt aus jener Zeit nicht mehr vorhanden sind, so läßt sich darüber nichts Gewisses feststellen. Sei es, wie es sei, das Talent des Knaben wird ihm leicht die Gunst der Ohrdruffer Musiker und Musikbeflissenen errungen haben, bei so manchen öffent-

*) Gesangswerke von J. H. Hildebrand waren 1695 in der Chorbibliothek der Lüneburger Michaelischule vorhanden. Leider ist von dieser Chorbibliothek nur der Katalog erhalten geblieben (er ist von Prof. Dr. Seiffert in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang IX, Heft 4 veröffentlicht).

lichen und privaten Aufführungen wird er zugezogen worden sein.

Im Jahre 1675 erhielt Georg einen schweren Schicksalsschlag durch den Tod seines Vaters. Freunde der Großeltern nahmen ihn in Goldbach auf und ermöglichten ihm den Besuch der dortigen Lateinschule, einer Vorbereitungsanstalt für das Gothaer Gymnasium. Unter diesen Freunden war sicher der wichtigste der Goldbacher Pastor Wolfgang Heinrich Mahn, ein verehrungswürdiger Mann, der seit seinem Amtsantritt unausgesetzt bemüht gewesen war, die an den Folgen der langen Kriegsdrangsale darniederliegende Wohlfahrt seiner Gemeinde wieder aufzurichten. Als er Superintendent in Zickershausen werden sollte, bat die Goldbacher Gemeinde in einer Eingabe um sein ferneres Verbleiben, „da er in Kirchen und Schulen viel Gutes angerichtet und insonderheit der Jugend, so zum Studiren tüchtig befunden worden, mit Rat und That geholfen und derselben, um etwas Tüchtiges zu lernen, allen möglichen Vorschub getan habe“. Mahn hatte auch musikalische Anlagen und war ein persönlicher Freund sowohl des Hofkapellmeisters Georg Ludw. Agricola, als des Stadtkantors Joh. Gödel in Gotha. Gewiß hat Böhms in ihm einen hilfreichen Gönner gehabt. Noch direkter aber muß der heranreifende Jüngling von Mahns jüngerem Bruder beeinflusst worden sein, der Anfang 1677 Kantor in Goldbach wurde: Joh. Georg Mahn hatte von 1659 bis 1667 die Arnstädter Schule besucht, hatte also sieben Jahre hindurch drei der bedeutendsten Mitglieder der Bachschen Familie als Vorbilder vor sich gehabt, nämlich Heinrich Bach, damals in der Vollkraft seiner Jahre, Joh. Christoph als vielverheißenden jungen Mann, Joh. Michael als talentvollen Knaben und Jüngling. Von 1668 an war Mahn Schüler des Gothaer Gymnasiums geworden, auch hier hatte er einen der wichtigsten „Bache“ als Mitschüler erhalten: Jakob Bach, den späteren Stammvater der Meiningen Linie. Nach der Entlassung aus der Selektta war er 1674 zur Vollendung seiner Studien nach Leipzig gezogen, an dessen musikalischem Himmel damals die nordischen Sterne Werner Fabricius und Jakob Weckmann (Sohn von

Matthias) glänzten. Wie viele neue Anregungen muß Böhme von ihm empfangen haben! Aber der neue Goldbacher Kantor blieb nicht lange in seinem Amte, schon ein Jahr nach seinem Antritt wurde er als Quartus und Succentor an das Gothaer Gymnasium berufen. Fast gleichzeitig mit dem Lehrer übersiedelte der Schüler: am 27. Juni 1678 trat Georg Böhme in die Sekunda des Gothaer Gymnasiums ein.

Diese Anstalt hatte sich, dank der steten Fürsorge des Herzogs Ernst, einen wohlbegründeten Ruf durch ganz Deutschland erworben, aus fernen Ländern strömten Zöglinge herbei, namentlich aber stellte der Norden Deutschlands (die Städte Lübeck, Lüneburg, Hamburg) dauernd ein großes Kontingent der Besucher. (Die aus jener Zeit vollständig erhaltenen Schülerlisten geben hiervon Zeugnis und liefern außerdem ein höchst wertvolles musikgeschichtliches Material, welches auszusondern mir die Güte des jetzigen Direktors, des Herrn Oberschulrats von Bamberg, erlaubte.) Wir dürfen annehmen, obwohl darüber keine Nachricht erhalten ist, daß Georg Böhme auch dem Chöre der Anstalt beitrug; möglicherweise gelang es ihm sogar, den wenigen, auserlesenen Schülern zugesellt zu werden, die dem Hofkapellmeister Wolfgang Michael Mylius zu speziellen musikalischen Diensten jährlich überlassen wurden. Mylius hatte seine Ausbildung in Dresden unter Christoph Bernhard erhalten, er genoß eines großen Rufes als Gesangspädagog (von seinen Kompositionen haben sich leider nur einige Titel erhalten). Als Hofkantor fungierte Nikolaus Körner, über den ich nur berichten kann, daß er mit Heinrich Bach in Patenbeziehungen stand. Stadtkantor und Kantor des Gymnasiums war Johann Gödel, ein Sohn des seiner Zeit als Komponist geistlicher Lieder hervorragenden Liebensteiner Pastors Joh. Göde. Als Stadtorganist wirkte noch der alte Megidius Junck, ein Schüler vom Erfurter Johann Bach. Stadtmusikus war Sebastian Nagel, ein vom Schicksal, ohne daß er es jemals geahnt hat, begnadeter Mann: er war es, der am 23. März 1685 dem neugeborenen Sohne seines Eisenacher Kollegen Ambrosius Bach den Namen Sebastian verlieh; Nagel starb wenige Jahre später, ohne vom Aufblühen

seines Patenkindes Zeuge zu werden. Mit diesen Musikern und vielen andern, die hier erwähnt werden könnten (z. B. der 1665 — nicht 1660 — geborene spätere Hofkapellmeister Christian Friedrich Witt), blieb der junge Böhme sechs Jahre hindurch in steter Berührung; regelrecht rückte er durch die oberen Klassen auf (die Schüler blieben zwei Jahre in einer Klasse, außer der Prima gab es noch eine Selektta). Rektor der Anstalt war damals Joh. Georg Heß, ein human gesinnter Herr, der in seiner eigenen Lebensbeschreibung von sich rühmt, daß er die Behandlung der Schüler „so zu moderieren gewußt habe, daß er niemals wegen einer allzustreng geführten Disziplin bei den Herren Ephoris Gymnasii verklagt worden sei“; er legte großen Wert auf das Musikstudium, sehr im Gegensatz zu seinem Nachfolger, dem bekannten Musikkrieger Gottfried Vockerodt. Unter den Speziallehrern Böhms gab es hochbedeutende Männer: Da war zunächst der Tertius Cyriacus Günther, der noch heute als vorzüglicher Liederdichter in Thüringen bekannt ist (einzelne seiner geistlichen Lieder stehen im Freylinghausenschen Gesangbuch); er war ein Goldbacher Kind und hatte als Gymnasiast einen Sohn des berühmten Andreas Gryphius, Joh. Christian Gryphius, zum Klassennachbar gehabt, von dem er viele Anregung zu seiner späteren Tätigkeit empfangen haben dürfte (Joh. Christian Gryphius gab später die Werke seines Vaters heraus und wurde selbst ein angesehenes Liederdichter). — Einen besonders wichtigen, nicht nur auf die Schulzeit beschränkten Einfluß hat ferner der gelehrte, als Schuldichter berühmte Subkonrektor Joh. Heinrich Heß auf Böhme ausgeübt. Als im Jahre 1683 der Herzog Friedrich I. aus dem Türkenkriege zurück erwartet wurde, wünschte seine Gemahlin Christina ihn mit einer Oper zu überraschen, „zu welchem Ende sie Herrn Hessen zu sich fordern ließ und ihm das ganze Werk nach seinem Plaisir und Gutbefinden zur Direktion übergab. Weilen nun in aufgeführter Opera viel heidnische Götter sich praesentierten und damaliger Superintendent Herr D. Adam Tribschovius von dergl. theatralischen Sachen kein großer Freund war, brachte er nicht lange hernach wider Herrn Hessen gar

sensible Worte auf die Kanzel, welche diesem schwer zu verdauen fielen“. Durch einen auf solche Weise in die Öffentlichkeit gezerrten Streit müssen natürlich auch die Schüler in Mitleidenschaft gezogen worden sein. Bei der damals geltenden Denkweise mögen so manche Zweifel Böhms Herz bestürmt haben, sicher aber hat er auf der Seite seines Lehrers gestanden, der (wie ein anderer Schüler von ihm, der spätere Eisenacher Kantor Geisthirt versichert) in seltenem Maße die Gabe besessen hat, seine Zöglinge zu begeistern. Das Ende des Streites war, daß Heß Gotha verließ und das Rektorat in Schmalkalden übernahm, von wo ihn jedoch der Herzog oft „zu angestellten Festivitäten mit einer Kutsche abholen ließ.“ 1693 folgte Heß einem Rufe nach Lübeck, er wirkte dort als Konrektor des Gymnasiums, starb aber schon 1695. — Schließlich sei erwähnt der Professor classis selectae: Joh. Heinr. Rumpel; auch er war Autor von Hymnen und außerdem so berühmt, daß ihm nacheinander das Rektorat in Frankfurt am Main, in Lübeck und in Mühlhausen angetragen wurde, ohne daß er sich zur Annahme bewegen ließ.

Sehen wir jetzt Böhms Mitschüler an: In demselben Jahre, als Böhlm eintrat, ging aus der Selektta der nachmals so berühmte August Hermann Francke ab; er erhielt jedoch eine schlechte Note: »In classem selectam precibus fratris Licentiatii acceptus, abiit sine praescitu Dom. Ephori et Rectoris, homuncio ingrattissimus«. Wie mag Böhlm später über ihn geurteilt haben? — In der Selektta saß von 1678—1681, schließlich als primus omnium, Joh. Matthäus Schmiedeknecht, der spätere Kantor des Gymnasiums; er war zu Böhms Zeit jedenfalls auch Chorpräsekt. — Ein spezieller Busenfreund Böhms, nicht nur in der Schulzeit, sondern für das ganze fernere Leben, war Martin Christian Göldel, ein Sohn des Kantors Göldel; er blieb Böhms Klassennachbar bis zum gemeinschaftlichen Abgang. — Eine Klasse unter Böhlm saß Joh. Nik. Bremser, der die Anstalt 1687 absolvierte und später, 1696, der Nachfolger Pachelbels als Gothaer Stadtorganist wurde (nachdem Seb. Bachs Bruder Joh. Christoph den an ihn ergangenen Ruf ausgeschlagen hatte). — Während des Jahrgangs 1679/80

wurde in Böhms Klasse Mich. Ludwig Agricola, ein Sohn des früheren Hofkapellmeisters, aufgenommen, der aber später heimlich verschwand. — In demselben Jahrgang trat ein Better Böhms in die vierte Klasse ein: Joh. Anton Schambach, ein Sohn des Organisten Joh. Schambach in Krawinkel (des Bruders von Böhms Mutter); der ältere Böhms wird ihn sicher durch musikalische Unterweisung gefördert haben. Er besuchte die Anstalt bis 1687; in einer späteren Zeit, als Seb. Bach sich in Ohrdruf aufhielt, war er im Nachbarort Wechmar Organist. — Ebenfalls im Jahre 1679 wurde endlich ein dritter, für uns wichtiger Schüler aufgenommen: Joh. Bernhard Bonhoff aus Ohrdruf, dessen Schwester Johanna Dorothea sich später mit Seb. Bachs älterem Bruder Joh. Christoph vermählte; Bernhard Bonhoff ging 1682 aus der Selektta ab und kehrte zu dauerndem Aufenthalt nach Ohrdruf zurück.

Am Ende des Schuljahres 1683/84 wurde Böhms nebst seinem Freunde Göldel aus der Selektta entlassen; sie wanderten zusammen nach Jena, um die Universität zu beziehen. Böhms wurde am 28. August 1684 immatrikuliert. Ebenso wie der gleichzeitig eingetretene Joh. Martin Steindorf (der spätere Zwickauer Kantor, in seinen alten Tagen noch Mitbewerber J. Seb. Bachs um das Leipziger Thomaskantorat) dürfte er „durch Singen im Chor und durch Teilnahme an den Collegiis musicis“ die nötigen Lebensmittel erworben haben; denn er wird kaum so gut gestellt gewesen sein, als Martin Christian Göldel, der reichlich durch Gothaer Stipendien — darunter eines vom Herzog selbst — ausgerüstet war. Dazu kam, daß Böhms Antritt gerade in eine ungünstige Zeit fiel: seit anderthalb Jahren war in Jena die herzogliche Hofhaltung eingezogen worden; mit ihr waren eine Menge von Gesandtschaften anderer Höfe verschwunden, ein beträchtlicher Teil früheren Glanzes hatte sich verloren. Doch sollte bald darauf, noch während Böhms Anwesenheit, ein erneuter Aufschwung erfolgen.

Die herzogliche Linie Sachsen-Jena bestand seit 1662. Der erste Herzog Bernhard hatte sich eine vorzügliche, von Adam

Diese geleitete Musikkapelle gebildet; am Hofe wurden „Opem“ aufgeführt, wobei der französische Geschmack dominierte. (Die Gemahlin Bernhards war eine Tochter des Herzogs Henry de Tremouille, der Herzog selbst hatte mehrmals Reisen nach Frankreich unternommen; auch Drese war dem französischen Stil zugeneigt, wie die von Ecorcheville veröffentlichten französischen Balletts beweisen.) Nach dem Tode Bernhards (1678) hielt die Witwe die Kapelle weiter aufrecht; auch Drese, der den Titel Kammersekretär erhalten hatte, blieb an der Spitze. Jedoch die Herzogin folgte ihrem Gemahl schon 1682 im Tode nach, ihren einzigen Sohn Joh. Wilhelm im Alter von kaum 8 Jahren zurücklassend. Der junge Herzog wurde von seinem Vormund Joh. Georg nach Eisenach geholt, die Kapelle löste sich auf, Drese ging nach Arnstadt. So entstand für Jena eine leere Zeit, bis im Juli 1687 der im 13. Lebensjahre stehende Joh. Wilhelm seine Residenz wieder bezog. Anfang des nächsten Jahres wurde er unter großer Teilnahme fremder Fürstlichkeiten und Gesandten, unter „Solennitäten, dergleichen, so lange hiesige Universität gestanden, noch nicht gesehen worden“, zum Rektor Magnificentissimus inaugurirt; kirchliche sowohl als weltliche Musikaufführungen verschönten die Feier. Joh. Wilhelm wird als sehr begabt geschildert, die Neigung zur Musik war ihm von den Eltern vererbt. Die Hofkapelle wurde jetzt für ihn neugebildet; zum Direktor wurde Joh. Christoph Wenzel, der spätere Altenburger Schulrektor, dessen Studienzeit mit der von Böhme zusammenfiel, vom Herzog eingesetzt. (Wenzel erzählt uns dies selbst und fügt hinzu, daß Joh. Wilhelm beabsichtigt habe, ihn zu weiterer musikalischer Ausbildung nach Italien zu schicken.) Aus Wenzels Gedichtsammlungen ergibt sich, daß er zu jener Zeit mit Martin Christian Gödel befreundet war; Gödel aber hat zweifellos, wenn es überhaupt nötig war, Wenzels Bekanntschaft mit Georg Böhme vermittelt. Die Annahme liegt somit sehr nahe, daß Böhme einen Platz in der herzoglichen Kapelle gefunden hat. Nähere Nachweise hierüber sind leider nicht mehr zu erbringen; trifft aber meine Vermutung zu, so erklärt sich die Tatsache, daß Böhme bis über 1690 in Jena

blieb, dann jedoch genöthigt war, in der Fremde sein Glück zu suchen: 1690 nämlich starb der junge Herzog an den Blattern, die Linie Sachsen-Jena erlosch mit ihm, die Hofkapelle wurde von neuem aufgelöst.

Wenden wir uns zu Böhms Mitstudierenden, von denen einige bereits genannt sind! Besonders muß uns der Umstand interessieren, daß die späteren Ohrdruffer Hauptlehrer von Seb. Bach gleichzeitig mit Böhms studierten: Ein früherer Bekannter Böhms war Joh. Abraham Kromayer; er besuchte die Jenaer Universität von 1684—1691, ging 1692 wieder nach Hause und wurde 1696 in Ohrdruf Superintendent und erster Religionslehrer am Lyzeum. — Seb. Bachs späterer Rektor, Joh. Christoph Kiesewetter, der unter den Arnstädter Bachen aufgewachsen war und das Arnstädter Gymnasium absolviert hatte, studierte in Jena von 1686—1696, worauf er das Ohrdruffer Rektorat übernahm. — Auch Bachs Konrektor, Joh. Jeremias Böttiger, studierte in Jena von 1688—1693. — Dieser Liste sei der Ohrdruffer Kantor Elias Herda angefügt, der zwar nicht mit Böhms in derselben Zeit studierte, aber auf andere Weise mit ihm in Beziehungen kam: Herda besuchte von 1686—1689 das Gothaer Gymnasium. Ein Jahr vor seinem Eintritt war Böhms früherer Mitschüler Schmiedeknecht Kantor der Anstalt geworden (der Kantor Gödel † 1685); auch unter den jetzigen Zöglingen befanden sich noch viele Mitschüler Böhms, z. B. Joh. Anton Schambach, Joh. Nik. Bremser u. a. (Von 1688—1693 war übrigens der spätere Meininger Hofkapellmeister Joh. Ludwig Bach Schüler der Anstalt.) 1690 ging Herda nach Lüneburg, wo er sich 5 Jahre als Chorschüler des Michaelisklosters aufhielt. Böhms lebte damals in Hamburg, wo Herda ihn oft aufgesucht haben wird. Weiterhin studierte Herda von 1695—1698 in Jena und wurde dann Kantor am Ohrdruffer Lyzeum.

Von sonstigen Kollegen Böhms unter den Jenenser Studenten seien hier noch erwähnt: Georg von Bertuch (Student von 1688—1692, von 1693 in dänischen Kriegsdiensten), Salomon Franck (der 1685 in Jena seine erste Gedichtsammlung herausgab), Aug. Bohse (später unter dem Bei-

namen: Talander der gelesenste Romanschriftsteller der Zeit), Joh. Hinrich und Herm. Lorenz Decker (zwei Söhne des Hamburger Domorganisten Joh. Daniel Decker). Von großer Bedeutung für Böhlm war möglicherweise seine Bekanntschaft mit Joh. Peter Biefter, einem Sohn des Archidiaconus an der Hamburger Katharinenkirche: Matthäus Biefter. In einer viel späteren Zeit, als Böhlm schon seine Lüneburger Stellung innehatte, trat er in Väterverkehr mit Biesters Familie, der er verpflichtet gewesen zu sein scheint; vielleicht verdankte er ihr Empfehlungen an den Organisten der Hamburger Katharinenkirche, Joh. Adam Reinken. (Der junge Biefter wurde später berühmt als Physikus von Hamburg.)

Unter den Musikern, die zur Zeit von Böhms Aufenthalt in Jena wirkten, sind bemerkenswert: der Hofkantor Joh. Georg Koch, der Stadtkantor Christoph Pinckart und der Stadtorganist Joh. Magnus Knüpfer (ein Sohn des Leipziger Thomaskantors Seb. Knüpfer, in seiner Jenaer Stellung Vorgänger von Joh. Nikolaus Bach). Bald „Harrfenist“, bald „Organist“ wird in den Kirchenbüchern Nikolaus Niedt genannt; das war der Vater des bedeutenden Theoretikers Fried. Erhard Niedt, der ebenfalls Böhms Bekanntschaft gemacht haben muß, da er von seinem Geburtsjahre 1674 an bis über seine Schul- und Universitätszeit hinaus in Jena geblieben ist.

Der Zeitpunkt, in welchem Böhlm Jena verlassen hat, läßt sich nicht genau feststellen. Der nächstfolgende Abschnitt seines Lebens liegt noch im Dunkeln; sicher ist nur, daß er im Jahre 1693 bereits als Familienvater in Hamburg lebte. Hatte ihn der für Musiker immer hilfsbereite Georg von Vertuch unterstützt? oder war er von dem nach Hause zurückkehrenden jungen Biefter als Begleiter mitgenommen worden? Jedenfalls dürfte er dieselben Pläne gehabt haben, wie sein späterer Freund Joh. Konrad Rosenbusch, welcher einige Jahre später als Böhlm, „um fernerhin durch den Umgang mit andern berühmten Künstlern geschickt zu werden, als auch wo möglich sein Glück zu suchen“, von Gotha aus nach Hamburg zog. Indessen so leicht wie Rosenbusch, der bald nach seiner Ankunft durch

Vertuch's Vermittelung die Igehoer Organistenstelle erhielt, scheint Böhms sein Fortkommen nicht gefunden zu haben; wenigstens hat sich bis jetzt keine Nachricht darüber auffinden lassen, ob er ein musikalisches Amt versehen hat oder etwa als „Informator“ in einer angesehenen Familie tätig gewesen ist. Die auf meine Bitte unternommenen Recherchen der Hamburger Kirchenbeamten haben lediglich ergeben, daß Böhms in der Zeit von 1693—1697 drei Kinder in der Hamburger Jakobikirche hat taufen lassen. Aber welche vielseitig fördernde Anregung durfte er genießen, da er volle 5 Jahre an dem Beispiel des in der besten Kraft seiner Jahre stehenden Orgelmeisters Joh. Adam Reinken sich bilden konnte, zu einer Zeit, in der die Hamburger Oper unter Sigismund Kufferden bedeutendsten Aufschwung nahm (seit 1689 wurden Lully'sche Opern gegeben, 1693 erschienen die von Steffani, 1694 wurde „Basilius“ von Reinhard Keiser aufgeführt). Auch in Lübeck mag Böhms oft gewesen sein, sein alter Lehrer, der Konrektor Heß, ließ ihm gewiß jede Hilfe angedeihen. Noch enger jedoch als zu Heß stellte sich Böhms Verhältnis zu dem Nachfolger von Heß: das war nämlich kein anderer als der alte Freund Christian Martin Gödel. Dieser hatte 1691 Jena verlassen und war im nächsten Jahre Konrektor in Schleusingen geworden; von da wurde er drei Jahre später, auf die vom Sterbelager aus erfolgte Empfehlung des Konrektors Heß, nach Lübeck berufen. Hier erwarb er sich rasch hohes Ansehen, besonders als Schuldichter, seine Dramen wurden oft aufgeführt. Die Stellung, die er einnahm, mußte ihn in näheren Verkehr mit Dietrich Buxtehude bringen; man darf gewiß sein, daß er diesen Vorteil benützt hat, um auch Böhms bei dem großen Lübecker Meister einzuführen. Er dürfte es auch gewesen sein, der in einer noch späteren Zeit den jungen Seb. Bach, als dieser Buxtehudes wegen nach Lübeck kam, gastlich bei sich aufnahm. In der Folgezeit traten die beiden Jugendfreunde in wechselseitige Patenbeziehungen, Gödel überlebte Böhms, er starb 1738.

Als im Jahre 1698 das Organistenamt an der Lüneburger Johanniskirche frei wurde, bewarb sich Böhms darum. Er

wurde gewählt und hielt seinen Einzug als ein vollkommen in sich fertiger Meister. Sein Ansehen wuchs in der nächsten Zeit weit über die Grenzen der Stadt hinaus. Die Patentlisten seiner in Lüneburg geborenen Kinder geben Zeugnis von der Hochschätzung, die ihm seitens der Spitzen der Stadt und seitens angesehener Hamburger Bürger zu teil wurde. Seine Orgel- und Klavierkompositionen wurden vom Räte laut gerühmt; auch als Gesangskomponist ehrte man ihn durch immer neue Bestellungen (wobei der besondere Umstand mitwirkte, daß sein Kollege an der Johanniskirche, der als Historiograph Lüneburgs hochverdiente, aber als Kantor weniger bedeutende Joh. Heinr. Büttner, von der Komposition „kein Werk machte“).

In diese Zeit seiner Vollreife fällt das Auftreten des jungen Seb. Bach in Lüneburg. Die oft aufgeworfene, zuletzt von Schweizer wieder berührte Frage, ob Georg Böhm Bachs Lehrer gewesen sei, ist müßig: Lehrer Bachs im eigentlichen Sinne wurde der Kantor August Braun, Bachs Vorgesetzter am Michaeliskloster, ein sehr verdienter Musiker, über den wir leider wenig Nachricht haben. Das Verhältnis zwischen Böhm und Bach war ein viel engeres:

Böhm hatte von Kind auf Werke der „Bache“ in sich aufgenommen und war an ihnen herangewachsen. Er lernte sie kennen durch seinen Vater, durch den Ohrdruffer Kantor Hildebrand, durch den Goldbacher Kantor Mahn, durch alle die Gothaer Musiker, die ich hier nicht nochmals aufzählen will. Auch die Legenden der Familie blieben ihm nicht unbekannt: der alte Stadtorganist Megidius Funck, dessen Vater einst Organist von Suhl und Kollege des dortigen Stadtpfeifers Christoph Hoffmann gewesen war, kannte den ganzen Stammbaum; er konnte erzählen, wie der alte Spielmann Hans Bach zu seinem Vater gekommen war, wie Hansens Sohn die Tochter Hoffmanns geheiratet hatte, wie er selbst zu diesem Sohn nach Erfurt in die Lehre gekommen war usw. Daß Böhm mit einigen der Bache hie und da in direkte persönliche Berührung gekommen ist, darf als gewiß angenommen werden; wir können natürlich nicht erwarten, daß über solche

zufällige Ereignisse der Nachwelt besondere Protokolle zuteil werden sollten. Von Heinrich Bach steht fest, daß er mit dem Gothaer Hoforganist Körner verkehrte; Ambrosius Bach mußte durch sein Amt hin und wieder veranlaßt werden, nach Gotha zu kommen (auf Grund der 1653 in Mitteldeutschland angenommenen Artikel des Stadtpfeiferbundes hatten die Lehrmeister sich in Verbindung zu halten, gemeinsam Proben der Gesellen abzunehmen und Zwistigkeiten in der Zunft zu schlichten). Aus der heimischen, von dem Wirken der Wache erfüllten Sphäre war Böhms nach dem Norden gekommen, wo er lange Zeit ganz anderen Eindrücken hingegeben war. Und nun tauchte plötzlich wieder ein Sproß des wohlbekannten Musikergeschlechts vor ihm auf. Gewiß war ihm der junge Sebastian durch vorangegangene Briefe bereits empfohlen, wieviel mußte er von ihm erwarten, wie sehr seine Erwartungen übertroffen sehen! Dazu kam bei Böhms die Erinnerung an die Stätte seiner Kindheit, die Freude, von den noch lebenden Verwandten und Freunden Kunde zu erhalten, sowie die eigene Erfahrung von der Bitternis in der Fremde und die Sympathie mit einem von gleichem Streben beseelten, zum ersten Mal seine Schwingen regenden jungen Genie.

Umgekehrt mußte Seb. Bach von jedem älteren Ohrdruffer, der an der Musik Interesse nahm, Wunderdinge über Georg Böhms gehört haben. Insbesondere hatten diejenigen Personen, auf deren Urteil Bach das meiste Gewicht legen konnte, sein Verwandter, der Kirchner Philipp Eisentraut, ferner der mit Bachs Bruder verschwägerte Bernhard Bonhoff, dann Böhms Vetter, der Organist Schambach in Wechmar, endlich die Lehrer (Kromayer, Kieselwetter, Böttiger, Herda) die seltene Begabung Böhms aus persönlicher Erfahrung gerühmt. Wenn wir Forkels Bericht glauben dürfen, hatte Seb. Bach bereits in Ohrdruf Böhmsche Klavierwerke studiert. Alle diese Lobpreisungen, alle die eigenen früheren Eindrücke traten aber jetzt in Bach zurück; denn zum ersten Male lernte er in Böhms einen der größten damaligen Orgelmeister kennen, der ihn mit Werken bekannt machte, die in ihrer Fremdartigkeit, in ihrer machtvollen Größe jeden ungewohnten Hörer völlig über-

wältigen mußten. Dazu gesellte sich das Gefühl, in diesem verehrungswürdigen Meister den einzigen Landsmann in weitem Umkreis zu besitzen (Jakob Löw von Eisenach, den Spitta in seiner Bachbiographie erwähnt, war von Geburt ein Wiener). Wie hätten diese Beiden sich nicht von einander angezogen fühlen sollen! Böhms hat während Bachs dreijährigem Aufenthalt sein Führeramts getreulich erfüllt, er hat dem jungen Freunde die wertvollsten Fingerzeige für seine Wanderungen nach Hamburg gegeben, noch mehr aber hat er durch sein eigenes Schaffen auf ihn eingewirkt, Bachs Jugendwerke legen davon das lauterste Zeugnis ab.

In den nächsten zehn Jahren nach Bachs Weggang blieb Böhms Ansehen auf gleicher Höhe; er durfte hoffen, einen sorgenlosen Lebensabend vor sich zu haben. Leider war ihm dieses Glück nicht beschieden. Die früher so reiche Stadt Lüneburg verarmte, da die Erträgnisse ihrer Saline, der Quelle ihres früheren Reichthums, sich fort und fort verminderten. Politische Wirren verschlimmerten noch diese Zustände. Bittere Nahrungsforgen bedrückten den kinderreichen Meister; Krankheiten überfielen in der Folge seine Familie, die in Hamburg geborenen Söhne starben einer nach dem andern, Böhms selbst wurde mit vorrückenden Jahren von „Blödigkeit der Augen“ heimgesucht. Dazu trat noch der Ärger, den ihm seine neidischen Kollegen verursachten. Eine neue flachere Musikrichtung erwarb sich nach und nach den Beifall der Mäcene, Telemann wurde der Allerweltshelmsland der Menge. Noch immer wurde wohl Böhms geschätzt, aber es geschah mehr für seine langen Dienste und in Erinnerung an seine früheren Leistungen, als für seine jetzige Wirksamkeit. Von den noch übrigen zwei Söhnen wurde der eine auf Grund glänzender Empfehlungen seiner Lehrer, mit reichlichen Stipendien versehen, auf die Jenaer Universität geschickt — aber der Jüngling starb noch vor Vollendung seiner Studien. Der andere musikalisch reich begabte Sohn, das Lieblingskind Böhms, wurde vom Rat und den Juraten der Johannisikirche nach langen Verhandlungen, dem verdienten Manne zu Gefallen, zum Nachfolger in seiner Stellung

bestimmt, aber auch dieser Sohn starb noch vor dem Vater in der Blüte seiner Jahre. Im Vorgefühl des herannahenden Endes beschied Böhms den aus Gotha gebürtigen Organist Ludwig Ernst Hartmann, einen Schüler Stölkels, zu sich, legte ihm die Sorge um seine ledige Tochter ans Herz und schlug ihn dem Rat als seinen Nachfolger vor. Krank, lebensfatt, „gleichsam auf der Grube fahrend“ (wie er sich selbst in seinem letzten Briefe ausdrückt), schloß der Meister am 8. Mai 1733 die Augen. Die nachfolgende Zeit vergaß ihn rasch, kein einziger Nekrolog ist seinem Andenken gewidmet worden. Der Mann, der vor allen andern in der Lage gewesen wäre, reiche Kunde von der Wirksamkeit Böhms zu geben, der Hamburger Theoretiker Mattheson, ignorierte ihn beharrlich, während er doch so manchen unbedeutenden Musiker durch seine Gunst auszeichnete. Die Ursache hiervon lag augenscheinlich in Böhms engen Beziehungen zu Joh. Adam Reinken, der sich im Jahre 1705 Matthesons Nachfolgerschaft für das Organistenamt der Hamburger Katharinenkirche verboten hatte und dadurch sein Todfeind geworden war. Erst sechs Jahre nach Böhms Tode fühlte Mattheson die Verpflichtung, seine Schuld einigermaßen abzutragen, indem er Böhms in die Liste der „bedeutendsten Organisten“ einreichte: ein immerhin kärglicher Zoll gegenüber der wirklichen Größe des Meisters.



Quellen:

- Kirchenbücher von Gotha, Ohrdruf, Goldbach, Hohenkirchen, Ernstroda u. a. D., Jena, Hamburg, Lübeck, Lüneburg.
- Schulregister von Gotha, Ohrdruf, Goldbach, Lüneburg.
- Universitätsmatrikeln von Jena.
- Chroniken von Gotha, Ohrdruf, Goldbach, Lüneburg.
- Ratsakten von Lüneburg.
- Leichenpredigten mit angehängten Lebensbeschreibungen.
- Offizieller Nekrolog auf den Herzog Joh. Wilhelm von Jena, direkt nach seinem Tode verfaßt.
- Großherzogl. Archiv in Weimar.
- Joh. Christoph Wenzel, Gedichtsammlungen.

Christian Martin Gödel, Schuldramen.

J. H. à Seelen, Athenae Lubecenses.

J. Alb. Fabricius, Memoriae Hamburgenses.

Joh. Moller, Cimbria literata.

Geisthirt, Schmalcaldia literata und Historia Schmalcaldica.

Brückner, Kirchen- und Schulenstaat Gotha, mit Fortsetzung von Gelbke.

Hamburger Schriftstellerlexikon und Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte.

Jahresberichte des Museumsvereins zu Lüneburg.

Schulprogramme der Gymnasien von Gotha, Ohrdruf, Lübeck.

Festschrift zur 500 jährigen Jubelfeier des Lüneburger Johanneums.

Ved, Geschichte des Gothaischen Landes.

Ehr. Ferd. Schulze, Geschichte des Gymnasiums zu Gotha.

Keil, Geschichte des Jenaischen Studentenlebens.

Mattheson, Ehrenpforte. Lexika von Walther und Gerber. Gelehrtenlexikon von Zöcher usw.



Ein interessantes Beispiel Bachscher Text- auffassung.

Von Alfred Heuß (Leipzig).

Der einleitende Chor der Kantate: „Brich den Hungrigen dein Brot“ hat schon mehrere Interpretationen erfahren. Die erste suchte Ph. Spitta bei Besprechung der Kantate zu geben, indem er (II, 561) annimmt, daß die eigentümliche, zwischen Flöten, Oboen und Geigen geteilte Begleitung sich Bach zunächst wohl aus der Vorstellung vom „Zerbrechen des Brotes“ ergab. Sofort fügt dann aber Spitta die Worte hinzu: „Wie wenig er aber hierbei auf kleinliche Spielerei ausging, zeigt sich aus dem Verlauf, wo zu ganz anderen Worten die Begleitung sich fortsetzt“. Diese Auffassung hat Spitta einen bedeutenden Vorwurf von Seiten Albert Schweizers zugezogen, der (J. S. Bach, S. 441) schreibt:

„Hier ist sowohl die Erklärung wie die Entschuldigung der Tonmalerei unzutreffend. Die Entschuldigung, weil man Bach keinen größeren Vorwurf machen könnte als den, ein Bild in der Musik auch dann noch beizubehalten, wenn es im Text gar nicht mehr vorhanden ist; die Erklärung, weil kein Hörer das Brotbrechen abgebildet sieht“.

Schweizer gibt nun seine Erklärung, die in den Worten gipfelt: „Die Musik stellt also die Elenden dar, die gestützt und geführt ins Haus geleitet werden. In dem Augenblick, wo die Worte ‚führe in das Haus‘ im Text vorüber sind, läßt die Begleitung diese Schilderung fallen und erbaut sich aus ganz anderen Themen“.

In meiner Besprechung des Schweigerschen Buches in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (X, Heft 1, Seite 13) gab ich kurz an, daß auch die Schweigersche Erklärung falsch sei, aus Mangel an Raum dieses interessante Beispiel Bachscher Textauffassung aber nicht ausgeführt werden könne. Mehr oder weniger fühle ich mich dazu aber verpflichtet, und so sei denn an dieser Stelle nachgeholt, was dort unterbleiben mußte.

Vom Brechen des Brotes ist wohl sicher keine Rede, da diese Auffassung sowohl kleinlich wäre, als auch dieses Bild, wie sich schon bei Spitta herausstellt, zu andern Textstellen nicht passen würde. Noch weniger leuchtet aber ein, daß die Elenden geschildert seien, und der Eindruck erzielt würde, als „zögen unsichere, wankende Tritte am Ohr vorüber“. Diese Interpretation ist, auch von der Musik ganz abgesehen, nicht glücklich. Denn warum sollen denn Arme unsicher wanken oder vielmehr marschieren, wenn ihnen Brot gespendet wird? Eigentlich ist dies doch eine für die Armen erfreuliche Situation. Worauf konnte es Bach und eigentlich jedem andern gesund und scharf denkenden Komponisten vor allem ankommen? Wenn er die Armen um Brot bitten läßt, so ist das Zunächstliegende, daß ihnen solches auch gespendet wird, und damit die Erklärung auch gleich vorweg genommen sei: Bach denkt sich nichts anders als eine große Brotverteilung und geht, was ja sehr nahe liegt, wohl von nichts anderem als der Speisung der Zehntausend aus.

Es gibt nichts Nabeliegenderes, als daß neben die Bitte auch die Erfüllung gesetzt wird. Öffentliche Brotverteilungen waren zu Bachs Zeiten wohl noch etwas allgemein übliches, wobei das Wichtige ist, daß diese in strenger Ordnung vorgenommen werden. Von hier aus trete man nun auch an die Musik. Vor allem fällt die scharfe Markierung auf, die das einzige, aus zwei Tönen bestehende Motiv erfährt:

The image shows a musical score for four instruments: Flöten (Flutes), Oboen (Oboes), Violinen (Violins), and Bass. The music is in 3/4 time and features a motif that is distributed across the instruments. The Flöten part has two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The Oboen part has a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Violinen part has a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Bass part has a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The motif consists of a sequence of notes and rests that are repeated across the instruments in a way that suggests a distribution of a single idea.

Die Instrumentation ist sehr wichtig. Warum dieses Verteilen des Motivs in die drei Instrumentengruppen, was doch sicherlich kein bloßer Instrumentationseffekt ist? Die Sache ist nach dem bereits Gesagten sehr einfach; es handelt sich im buchstäblichen Sinne des Wortes um eine Verteilung; jede Instrumentengruppe mit ihren zwei scharf abgegrenzten Tönen versinnbildlicht eine Brodspende; man mache übrigens auf die Noten die Gebärde des Gebens (mit beiden Händen) und man wird bemerken, daß das Bild nicht schärfer getroffen sein könnte. Gerade daß strenge Ordnung herrscht, ist sehr wesentlich. Ferner wird nun auch verständlich, warum die gleiche Musik zu den Worten: „und die, so in Elend sind“ Verwendung finden kann. Denn der Kern der ganzen Sache besteht ja eben darin, daß es sich um eine Spendung handelt, die allen zu Gute kommt. Bach konnte die gleiche Musik auch zu den Worten: „führe ins Haus“ verwenden, denn symbolisch will ja das Motiv weiter nichts sagen, als daß den Armen geholfen wird. Man sehe auch zu, daß die Verteilungsmusik an einigen Stellen gleichzeitig zu der Musik erklingt, die das Führen (die gebundenen Sechzehntel) erklingt. Das geht alles sehr gut; während die einen hingeführt werden, werden die andern gespeist.

Indessen veranschaulicht die Orchestermusik nur die eine Seite des Textes, das Geben. Die Bitte liegt nun, sehr bezeichnend, in den Singstimmen ausgedrückt und zwar über-

aus treffend. Wie demütig bitten die Armen, wie charakteristisch sind die abgebrochenen Motive, wie vorzüglich paßt die Teilung der beiden Stimmgruppen und vor allem die Anwendung weicher Terzen:

Brich dem Hung = ri = gen dein Brot

Brich dem Hung = ri = gen dein Brot

So bitten die Armen, rührend bescheiden, wie es Brauch ist. Aber damit hat man noch nicht alles erklärt; denn da bei Bach, wie bei jedem andern sorgsam arbeitenden Komponisten, auch Einzelheiten nicht zufällig sind, so wird man sich auch über die ganz und gar eigentümliche, überaus charakteristische Paßstelle bei „und die, so in Elend sind“ Gedanken machen müssen:

Daß eine derartige Figur nicht zufällig sein kann, muß jedem ohne weiteres einleuchten. Die Erklärung gibt Bach natürlich wieder selbst, wenn es auch eine Stelle betrifft, deren Interpretierung Pünktlichkeit verlangt. Gebundene Sechzehntel kommen gerade unmittelbar vorher vor und stellen das „führen“ dar. Wer unsere Figur damit in Zusammenhang bringt, verwirrt ohne weiteres das ganze Bild zu einem konfusem Knäuel.

Die aufwärts gehenden Sechzehntel kommen aber, wenn auch nur ganz beiläufig, in den Singstimmen, z. B.:



vor, aber, was sehr wesentlich ist, nur auf das eine Wort: „Hungrigen“. Man hat nun aber nur noch zu bemerken, daß, während das immer gieriger hinaufdrängende Bassmotiv erklingt, auch die Verteilungsmusik gespielt wird, und zwar in zusammenhängender Form bei den Streichern allein, also nicht zwischen den Instrumenten verteilt. So macht die Verteilungsmusik also einen recht massigen Eindruck, und es wird, wenn man so will, hier sehr viel Brot verteilt. Und nun begreift sich das sich immer stärker und schneller in die Höhe erhebende Bassmotiv wohl von selbst; es sind die Hungrigen, die immer gieriger, ungestümer nach den vollen Brotkörben langen, vielleicht sogar Schreie ausstoßen. „Sprechender“ kann das Bassmotiv jedenfalls nicht gebildet sein als es der Fall ist. Es bleibt jedem unbenommen, auch in den nach jeder Figur der Begierde immer wiederkehrenden zwei Achteln (♩) etwas Programmatisches zu erblicken. Die Achtel sind ja nichts anders als das Motiv einer Brotspende, sodaß also hier demonstriert wird, wie nach jeder Bitte eine solche erfolgt. Hat man einmal bei Bach den Schlüssel, so ergeben sich derartige Dinge ganz von selbst, und meiner Ansicht nach ohne geringste Künstelei.

Indessen sei noch eine Bemerkung gemacht. Es existiert über Bach eine bekannte Anekdote — Forkel erzählt sie — wonach Bach auf Spaziergängen Bettlern ganz verschiedene Gaben spendete, um zu erforschen, in welcher Art sich die Gefühle der Begierde und des Dankes bei den Bittenden äußerten. Und an nichts anderes als hieran erinnert diese Kantatenstelle! Seit ich diese erklären kann, finde ich die Anekdote völlig glaubhaft, und die Erklärung halte ich deshalb für richtig, weil Bach in der Kunst gelegentlich ganz so verfuhr

wie im täglichen Leben! Bach ein Humorist auch in kirchlichen Werken, das erweckt immerhin einiges Interesse und reizt zu einigem Nachdenken. Im übrigen ist es wieder so ein Beispiel, wie Bach dann und wann seine Anregungen aus ganz trivialen Anlässen bezog.

Von dem Beispiel möge indessen nicht geschieden sein, ohne daran wenigstens ein paar Bemerkungen allgemeiner Art zu schließen. Man findet nicht viel geeignetere Stellen, bei denen Tonmalerei und rein musikalischer Ausdruck so klar nebeneinander stehen, wie in dieser Kantate. Auf der einen Seite das Orchester, das weiter keine andere Aufgabe hat, als uns das Bild einer Brotverteilung vor Augen zu führen, auf der andern Seite die Singstimmen mit ihrem demütig flehenden Ausdruck, — man kann den objektiven und subjektiven Bach, den Situationsmaler und den Schilderer eines Seelenzustandes kaum klarer nebeneinander finden, als es hier der Fall ist. Eine wirkliche Empfindung liegt im Orchesterteil durchaus nicht, diese wird erst von den Singstimmen hinzugetragen. Was dies für die Musikästhetik bedeuten kann, sei mit diesen Worten angedeutet.



Edgar Tincl über Seb. Bach.

Am 25. Oktober 1908 hielt Edgar Tincl, der bekannte belgische Komponist und seit kurzem Nachfolger Gevaerts im Direktorium des Kgl. Konservatoriums in Brüssel, als Präsident der belgischen Akademie der Künste einen Vortrag über »Pie X. et la musique sacrée«, der sich in bemerkenswerter Weise mit der Musik Joh. Seb. Bachs auseinandersetzt. Tincl war längst als begeisterter Bachfreund bekannt und gehörte dem Ausschuß der alten Bachgesellschaft an. Nachdem er schon vor einigen Jahren in seiner Schrift »La musique figurée à l'Eglise« (1902) mit Entschiedenheit für eine ausgedehnte Pflege Bachs eingetreten war, ergreift er jetzt aufs neue das Wort, um die sicherlich vielen unerwartet kommende These zu verteidigen, daß nicht mit einem Zurückgehen auf Palestrina, sondern auf Bach jene Reform der kirchlichen, spezifisch katholischen Figuralmusik zu erreichen sei, wie sie Pius X. im Motu proprio dringend fordert. Als nunmehr einflußreichster Musiker katholischer Konfession in Belgien und Leiter eines der angesehensten europäischen Musikinstitute wird Tincl ohne Zweifel durch seine an bemerkbarer Stelle gesprochenen Worte auf die weitesten Kreise seines Landes wirken, auch dann, wenn man in ihnen nur erst skizzenhafte Andeutungen eines künftigen Arbeitsprogramms der belgischen Kirchenmusikschule sieht. Wir teilen im Folgenden die erste Hälfte der auch im Druck*) vorliegenden Rede im Auszuge, die zweite Hälfte vollständig in Übersetzung mit.

Nach einer längeren Einleitung, die sich über den Unterschied des geistlichen und weltlichen Musikstils und über die

*) Brüssel, Imprimerie Th. Lombaerts, 1908. 24 S. 8°.

für richtig befundene Erkenntnis verbreitet, daß in der Kirche die Gesangsmusik vorzuherrschen habe — eine Ansicht, in der Pius X. mit Rich. Wagner übereinstimme — glaubt Tinel mit vollem Rechte eine Pflege der alten Vokalisten, Palestrinas und Genossen, empfehlen zu dürfen. Indessen sei damit kein Weg gefunden zur Gewinnung eines neuen Kirchenstiles, eines Stiles, der nach des Papstes Ausspruch „universell“ genannt werden könne. Jene alten Meister schlossen eine geschichtliche Periode von sechs Jahrhunderten ab; ihr Empfinden ist noch mittelalterlich und vermag, bei allergrößtem Respekt vor der Kunst an sich, uns nicht mehr überall zum Mitempfinden anzuregen. Mit andern Worten: der Palestrinastil gilt uns heute nicht mehr als der überall und allgemein verständliche Kirchenstil, auf dem die Zukunft weiterbauen kann. Was er zur Zeit der Kirchenreformation leistete, das leistet er heute nicht mehr. Tinel fährt alsdann fort:

„Wenn nun auch der musikalische Ausdruck des allgemeinen religiösen Gefühls nicht mehr identisch ist mit dem Stile Palestrinas, so liegt doch wenigstens seine Quelle dort: die geheiligte Quelle der Tradition. Die Kunst des 17. Jahrhunderts nahm alle die in der Luft liegenden Grundsätze auf, erweiterte sie und gab ihnen eine bis dahin ungeahnte Anwendung. Ein klares und natürliches tonales Gefühl schüttelte alsbald die leeren und schwankenden Wendungen des mittelalterlichen Harmoniesystems ab, und Schlag auf Schlag eroberte sich die neue Kunst die Freiheit: die allmählich zu schwer gewordenen Fesseln wurden gebrochen, das Musikdrama entsteht, mit ihm der Instrumentalstil. Und aus der so fruchtbaren Vereinigung der menschlichen Stimme mit dem Orchester ging nun eine Reihe von neuen Begriffen hervor, die, so weit die religiöse Musik in Betracht kommt, ihren ersten vollkommenen Ausdruck in der Kirchenkantate fand, die ihrerseits wieder das geistliche Drama, die Passion, entstehen ließ. Hier kamen die Elemente des religiösen Stiles zur höchsten Entfaltung. Damals bemächtigte sich ein Meister dieser Elemente und schuf kraft seines allmächtigen Genies, wie es aus geheimnisvollen Kräften der Natur hervorging, jene erstaunlichen

Gebilde, welche Matthäuspassion und Hohe Messe in h moll heißen. Mit ihnen hatte die religiöse Musik auf unberechenbare Zeit hin ihrer Macht das Siegel aufgedrückt und der „universelle“ Stil der Musik war geboren.

Ja universell ist der Stil Johann Sebastian Bachs. Kein Meister nach ihm, der nicht irgend etwas diesem Stile des erlauchten Kantors verdankt! Wie er die wunderbare Quelle gewesen, aus der nacheinander Haydn, Mozart, Beethoven und sogar Wagner geschöpft haben, so strahlt dieser Stil auch noch heute intensivstes, wirkliches Leben aus. Tyrannei und Vorrechte der Mode haben ihn nicht zum Welken bringen können. Wie er sich gewissermaßen das ganze Mark der Musik der Vergangenheit zu eigen gemacht hat, so enthält er auch die ganze Substanz der Musik der Gegenwart, und wahrscheinlich wird er auch die Achse bleiben, um die sich die Spirale aller künftigen Entwicklung drehen wird, sei es in aufsteigender Richtung, sei es — was wahrscheinlicher ist — in der Bewegung eines Rückschritts.

Wenn ich nicht fürchtete mit Recht für unmaßgebend gehalten zu werden, würde ich erklären, daß es vielleicht in keiner andern Kunst ein Denkmal gibt, welches so wie das gigantische Lebenswerk Bachs vollständiger alles zusammenfaßt, was je menschlicher Geist an Kühnem, Vollkommenem, Höchstem erfunden hat.

Man wird mir nun wohl ganz richtig entgegenhalten, daß Bach nicht viel Musik geschrieben hat, die sich vollständig der katholischen Liturgie anschließt, daß vor allem seine Hohe Messe die zulässige Dauer selbst eines feierlichen Hochamts weit übersteigt. In der That, so religiös im höchsten Grade der Stil des Meisters ist, in so vollkommener Weise er dem allgemeinen Gefühl der Frömmigkeit entspricht, so wenig steht die musikalische Form seiner Kirchenkompositionen in Beziehung zu den liturgischen Akten des katholischen Kultus: es fehlt ihnen, was man in der Ästhetik »rapport de convenance« nennt. Zur Zeit Bachs stand die musikalische Form noch durchaus im Vordergrunde. Nicht die Worte waren es, welche die Umrisse des musikalischen Modells bestimmten, sondern

diese waren es, die jene einfaßten, oft zum Nachteil der Logik. Daher die ermüdenden Textwiederholungen, die zur Zeit des bis zu den letzten Konsequenzen fortgeführten kontrapunktischen Nachahmungssystems so beliebt waren.

Sehen wir uns z. B. das Sanctus der hohen Messe an, dies gewaltige Meisterstück der Musik! Ergreift uns schon beim Lesen Schwindel, so zaubert es uns beim Hören geradezu jene strahlende apokalyptische Vision des Himmelsraumes vor Augen, wo die Menge der Engel, die Cherubim und Seraphim sich im Fluge nach allen Richtungen hin kreuzen und Gottes Majestät mit einem dreimal Heilig in alle Ewigkeit verkünden (Apok. Kap. 4 u. 5). Hier ist das durch die Situation ausgelöste religiöse Gefühl in einer so unvergleichlich hohen Weise ausgedrückt, daß das Stück riesenhaft über die Maße der liturgischen Handlung hinaus wuchs, die es begleiten soll. Es umfaßt nicht weniger als 316 Takte auf einen Text von sechzehn Worten.

Vorausgesetzt indessen, Bach hätte sich mit den rituellen Gesetzen des katholischen Gottesdienstes befreunden können, wäre der Gedanke so unwahrscheinlich, daß dann seinem überragenden Genie nicht neue Formen entsprungen wären, Formen, die den liturgischen Vorschriften vollkommen entsprochen und vielleicht für immer die Regeln fixiert hätten, nach denen sich die gottesdienstliche Komposition zu richten hat? Hätte er, der um anderthalb Jahrhunderte Richard Wagner voranging, dann nicht das Wort gefunden, das der große Reformator des Musikdramas der reuigen Kundry in den Mund legt: „Dienen“, das Wort, das von eifrigen Erklärern sofort aufgegriffen und zum Mittelpunkt der Wagnerischen Revolution gemacht wurde. „Dienen“, das soll hier heißen: die Musik sei dem Worte untertan und die Bedeutung oder der Sinn dieser bestimme Umfang und Anlage jener, mithin die musikalische Form.

Es gibt keine subalterne Kunst. Jedes Kunstwerk muß einer entschiedenen Bestimmung entsprechen, — je näher es diesem Ziele kommt, desto würdiger und schöner ist es.

Meiner Überzeugung nach wird uns der liturgische Musik-

stil der Zukunft, „der universelle Stil“, wie ihn Pius X. im Auge hat, von Bach kommen.

Wenn man einwendet, daß Bach Protestant ist, so entgegen ich, daß sich dieser Einwurf deshalb nicht ernstlich halten läßt, weil die Musik des großen Kantors ebensowenig als Ausdruck einer philosophischen oder theologischen Lehre betrachtet werden kann wie die Musik Palestrinas. Es gibt eben keine konfessionelle Musik! René de Récy hat recht, wenn er sagt: es hieße Bach verkleinern, wollte man ihn für eine religiöse Sekte in Anspruch nehmen (*Revue des deux Mondes*, 15. Nov. 1885).

Wie soll nun diese Wendung vor sich gehen? Ich will weder ein empirisches Rezept geben, noch ein pädagogisches System vorschlagen. Es wird wohl der Aufmerksamkeit mancher Beobachter nicht entgangen sein, daß einige Fortschrittmusiker es bereits natürlicher finden, die völlig moderne Sprache Bachs zu sprechen, als die verehrungswürdige, aber tote Sprache des Palestrina, daß sie ihre Schaffenskraft — vielleicht unbewußt — dazu verwenden, den Anfang eines liturgischen Repertoires zu schaffen, dessen Stil augenscheinliche Verwandtschaft mit dem des großen Thomaskantors hat. Bei diesem von allen Seiten günstig aufgenommenen Versuche wird man aber sicherlich nicht stehen bleiben. Befinden sich die Neuerer auch noch in einer Periode des Lastens, so liegt doch nichts vor, was sie entmutigen könnte, denn der Stil Palestrinas selbst ist ja aus Lastversuchen entstanden, aus Versuchen, die Jahrhunderte gedauert haben. Ich weiß wohl, daß dieser Vergleich hinkt, und daß das, was zu tun übrig bleibt, gerade umgekehrt ist von dem, was bis jetzt getan ist. Es handelt sich nicht darum, vom Einzelnen auszugehen und durch Induktion fortzuschreiten, sondern im Gegenteil in den bis jetzt erworbenen Kenntnissen eine Stütze zu gewinnen und den Weg mittels Deduktion zu suchen. Die Ausführung ist dann bei weitem leichter und das Ziel rückt bedeutend näher. Hat nicht Gounod gesagt, daß, wenn infolge einer unvorhergesehenen Katastrophe alle nach Bach entstandene Musik verschwinden müßte, sie durch den belebenden, schöpferischen Hauch des sächsischen

Meisters wiedergeboren werden könnte? So paradox das klingt, der Ausspruch ist so wahr wie eine menschliche Wahrheit nur sein kann. Bach ist kein Musiker: er ist die Musik selbst*).

Also, studieren wir Bach, lassen wir ihn eingehen in das Blut unsrer Adern, und darüber hinaus: hacken wir unsern Kontrapunkt um! Laßt uns gute Techniker sein, die Geheimnisse des Handwerks vertiefen und es als unermüdliche und geduldige Arbeiter ausüben, ohne uns zu sehr von der Originalität voreinnehmen zu lassen. „Wo alles unabhängig ist, gibt es keinen Fürsten“ lautet ein starker Ausdruck Bossuets, den Chateaubriand in seiner königlichen Sprache stolz ein niederschmetterndes Axiom nennt**). Bach, der allmächtige Bach als Mensch, hat er uns nicht ein hinreißendes Beispiel rührendster Bescheidenheit gegeben, er, der unbewußt schaffende Wunderkünstler, der sein ganzes Leben lang sowohl bei französischen wie italienischen und deutschen Meistern in die Lehre ging?

Bach war ein rastlos strebender Mensch, er war ein „Arbeiter“. Ohne Hintergedanken, ohne jeden berechnenden Stolz hat er sich dem Naturgesetz der Arbeit unterworfen. Keiner ist so wie er bei seiner Aufgabe gewesen, und niemand, so dürfen wir annehmen, hat seine tägliche Arbeit mit mehr Herzenseinfalt und ruhiger, innerer Freude vollbracht, wie er. Daher hat Gott seine Arbeit geheiligt, und der Name des göttlichen Kantors wird gesegnet bleiben im Gedächtnis der Menschen, so lange immer Musik auf Erden gepflegt wird.“

*) Edgar Tinel, *La Musique figurée à l'Eglise*, Paris. (Bureau d'édition de la Schola Cantorum) 1902.

***) Sur la Législation primitive.



Mitteilungen.

Herr Prof. Buchmayer (Dresden) teilt folgendes mit:

Ein vergessener Arnstädter Kantor.

Um keinen Geringeren handelt es sich, als um einen Kollegen der Brüder Heinrich Bach und Christoph Bach (Großvater Seb. Bachs) und um den Lehrer der beiderseitigen Söhne: Joh. Christoph und Joh. Michael, sowie Georg Christoph, Ambrosius und Joh. Christoph.

Vor längerer Zeit erhielt ich durch die Freundlichkeit des Herrn Geheimrats Kretschmar Gelegenheit, die ersten Druckbogen zur bevorstehenden neuen Ausgabe der Spittaschen Bachbiographie kennen zu lernen. Unter den neuen Zusätzen fiel mir ein aus dem Arnstädter Ratsarchiv mitgeteiltes Altenstück besonders auf, da es den Namen eines bisher völlig unbekanntes Musikers enthielt, der in engsten Beziehungen zu den direkten Vorfahren Seb. Bachs gestanden hatte. Das Dokument besagte freilich nicht mehr, als daß „am 1. August 1655 der Stadtpfeifer Christoph Bach gemeinsam mit dem Kantor Toma de Flatin dem Rat dafür dankte, daß den Adjuvanten des Chori musici am letzten Weihnachten, Ostern und Pfingsten drei Reichstaler geschenkt worden waren.“ Daß dieser Kantor, wenn er nur irgend bedeutend war, einen wichtigen Einfluß auf die Familien der Arnstädter Bache gehabt haben mußte, lag klar auf der Hand. Aus einer anderen Quelle, die leider den Namen verschwieg, wußte ich bereits, daß der im Jahre 1646 amtierende Arnstädter Kantor bei den musikalischen Feierlichkeiten zur Einweihung der Gothaer Schloßkirche hervorragend beteiligt gewesen war; es war also voller Grund vorhanden, um über diese Persönlichkeit nähere Nachforschungen anzustellen. Meine Absicht konnte wegen anderweitiger Arbeiten nicht sofort zur Ausführung gelangen, erst Ende des vorigen Jahres wurde es mir möglich, die nächstliegenden Schritte zu tun. Ich wandte mich an das fürstliche Landesarchiv in Sondershausen; der Vorstand, Herr Prof. Dr. Joh. Bärwinkel, nahm sich meiner Bitte in dankenswertester

Weise an und teilte mir umgehend das sehr erfreuliche Ergebnis seiner Untersuchungen mit.

Zunächst stellte sich heraus, daß der Name des Kantors in dem oben erwähnten Arnstädter Aktenstück nicht richtig wiedergegeben war, der Kantor hieß nicht Tomas de Flatin, sondern: Jonas de Fletin; so nämlich wird er in allen den nachfolgenden Quellen übereinstimmend geschrieben. Über sein Geburts- und Todesjahr geben zwei Schriftstücke die gewünschte Auskunft: In einem alten Extrakt aus den Arnstädter Todesbüchern findet sich die Notiz: „1665 H. Cantor de Fletin sep. 5. Febr. aet. 55“, und in einem anderen „Extrakt aus den Arnstädt. Kirchen Annalibus Tom. 1 in folio incipientis cum anno 1612“ heißt es: „H. M. Jonas de Fletin, Cantor, filius H. Samuels de Fletin, Bürgers und Bildhauers in Torge Sohn“. Danach war also unser Kantor 1610 in Torgau geboren und stammte aus einer kunstverwandten Familie. — Citner nennt in seinem Quellenlexikon an zwei verschiedenen Stellen (Bd. III, S. 476 u. 479) einen Lampertus de Fledien(n) [Flitin, Fletin, Flittin, Pletin], welcher der Zeit nach allenfalls der Großvater von Jonas sein könnte. Er war bis 1572 Kantor in Diensten des Kurfürsten August von Sachsen, trat sodann als Tenorist in die Berliner Hofkapelle ein und starb am 30. August 1581. In dem 1562 fertiggestellten Coder 1 der Pirnaer Stadtkirchenbibliothek (jetzt in der Dresdner kgl. Bibl.) befindet sich vor einer Totenmesse, die Scandellus dem Andenken des Herzogs Moriz gewidmet hat, eine fünfstimmige Komposition von „Lampertus de Fletin“. — Bezüglich der Ausbildung, die Jonas de Fletin genossen hat, läßt sich vorläufig nichts mitteilen; es ist mir noch unbekannt, welche Schulen (resp. Universitäten) er besucht und welche anfänglichen Stellungen er inne gehabt hat. Was aber die Arnstädter Anstellung betrifft, so geben die „Acta, die Bestellungen der Schuldieners am Arnstädter Lyceo von 1616—1680“ fol. 130 ff die folgenden Aufschlüsse: Im letzten Viertel des Jahres 1643 ist der Arnstädter Kantor Georg Men(h)ardt gestorben. Da bewirbt sich um die Stelle Jonas de Fletin, „Cantor zum Eybenstock“, der durch seinen Herrn „Heinrich den Anderen, Jüngeren von Neuß, Herrn zu Plauen“ auf die Gelegenheit aufmerksam gemacht worden war (wie er selbst in einem aus Hertenstein am 17. Dez. 1643 an seinen Herrn gerichteten Briefe vermeldet). Heinrich von Neuß geht noch weiter, er schreibt mehrmals im Interesse seines Schutzbefohlenen an den Grafen Christian Günther, zuerst am 28. Januar 1644 (datiert von Schleiz), dann nochmals am 12. Juni, nachdem Jonas de Fletin ihn gebeten hat, beim Grafen die Gewährung einer Frist zu erwirken. Am 4. März ist bereits mit de Fletin in Arnstadt verhandelt worden, am 3. September verlangt man von ihm den

Handschlag, am 1. Oktober 1644 erhält er sein Anstellungsdekret.

In seiner neuen Stellung mußte de Fletin sofort in nahe Beziehung zu zwei Mitgliedern der Bachschen Familie treten: Sein direkter Kollege war der um 5 Jahre jüngere Heinrich Bach, welcher bekanntlich seit September 1641 als Organist in Arnstadt wirkte; außer diesem lebte noch am Ort der alte Kaspar Bach, der schon 1620 seinen früheren Gothaer „Hausmanns“posten mit dem von Arnstadt vertauscht hatte (bald nach dem Jahre 1648, wo er noch unter den Hausbesitzern aufgezählt ist, muß er gestorben sein). Wie vorteilhaft es zu jener Zeit auch sein mochte, eine feste Stellung zu besitzen, so blieben die Inhaber doch nicht vom allgemeinen Elend verschont. Wir wissen von Heinrich Bach, daß er im August 1644 „aus sonderlicher Schickung des lieben Gottes nicht mehr das Brod für sich und seine Familie finden konnte, da die zugesagte Besoldung ihm schon über ein Jahr nicht gezahlt war und er alles vorher Erhaltene sich fast mit weinenden Augen hatte erbitten müssen“. Wir dürfen uns also nicht wundern, wenn die Akten ebenfalls vielerlei Klagen des Kantors über Ausbleiben seines Gehaltes verzeichnen. Zu der damaligen Geldnot trat noch die Nahrungsmittelnot, denn Banners Soldaten hatten in diesem Jahre alles Getreide der Umgegend mit sich fortgenommen. Auch die nächste Zeit brachte keine Besserung, im Februar 1646 erschien Wrangel auf seinem Zuge aus Böhmen vor den Thoren Arnstadts.

Damals vollzog sich im nahen Gotha eine wahre Großthat: Sofort, nachdem Herzog Ernst (der Fromme) die Regierung übernommen hatte, war seine hilfsbereite Hand bis ins kleinste Getriebe der Verwaltung zu spüren gewesen. In dem Bestreben, sein Volk vor Überfällen zu schützen, hatte er trotz aller Schwierigkeiten den Plan verfolgt, an der hochragenden Stelle, wo einst der Grimmenstein gestanden hatte, einen Bau zu errichten, der den Anfangspunkt der städtischen Befestigung bilden sollte. Obschon es in der Nähe an passenden Steinen fehlte, obschon das Handwerkszeug aus Erfurt geborgt werden mußte, obschon die Schweden auf einmal 50000 fl. Kriegskontribution erpreßten, obschon endlich im Februar 1646 ein großer Teil der Stadt mitsamt der Margaretenkirche in Flammen aufging — trotzdem wurde der Bau des Friedenssteins vollführt.

Am 17. September 1646 fand die Einweihung der Schloßkirche statt; zum ersten Male seit Jahrzehnten ertönte im Gothaischen Lande lauter Festesjubel, aus allen Gauen strömte das Volk in die Stadt. Fremde Fürstlichkeiten und zahlreiche Abgeordnete von befreundeten Städten waren als Gäste erschienen. Der Herzog hatte eine dreitägige Feier angeordnet, bei der die Musik — zumeist natürlich die kirchliche, aber auch die profane — einen solchen Anteil

hatte, daß wir nach heutiger Auffassung von einem Musikfest sprechen würden*). Die musikalische Leitung lag in den Händen des Gothaer Kantors Veit Dietrich Marold, eines verdienstvollen, vielseitigen Künstlers, der in den Jahren 1627—30 seine Ausbildung in Leipzig, höchstwahrscheinlich unter Joh. Hermann Schein, erhalten hatte. Aus diesem Grunde schon ist es erklärlich, wenn das Programm besonders Werke von Schütz, Schein und dessen Nachfolger Tobias Michael enthielt. Die Eröffnungsnummer nach dem einleitenden Orgelspiel des Sonderhausener Organisten Joh. Krause (Erusius) bildete der achtstimmige Schütz'sche Psalm: „Ich freue mich deß, daß mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herren gehen“ (Wunderbar ergreifend durch die Seltbarkeit der Harmoniefolgen ist in dieser Komposition die Stelle: „Es müsse Friede sein inwendig deinen Mauern und Stück in deinen Palästen“. Schütz komponierte das im Jahre 1618, am Anfang des großen Krieges, als wenn er alles Elend vorausgeahnt hätte; mit welchen Gefühlen mochte man es 1646 hören!). Auch die älteren Richtungen (Joachim à Burek, Melchior Vulpinus u. a.) waren bestens vertreten. Besonders wichtig für unsere Kenntnis vom musikalischen Zusammenhang zwischen dem Norden und Mitteldeutschland ist der Umstand, daß am dritten Festtage nach dem Vortrage des herrlichen doppelchörigen „Cantate Domino“ von Hieronymus Praetorius der älteste gleichnamige Sohn des Komponisten (also der Bruder des berühmten nordischen Orgelmeisters Jakob Praetorius) die Predigt hielt; Hieronymus Praetorius junior war nämlich seit 1642 Superintendent in Schmalkalden, er war ein berühmter Theologe und hatte an der Weimarschen Bibelausgabe mitgearbeitet.

Die Ausführung der Chöre beschränkte sich nicht allein auf einheimische Kräfte. In der Beschreibung des Festzuges zur Schloßkirche wird gesagt, daß ein Schulchor unter Leitung des Kantors Marold und unter Anreihung von Instrumentalisten den Anfang machte; dann folgte der Rektor Andreas Neyher mit Vertretern des Gymnasiums, die Geistlichkeit usw. Hierauf kamen abermals Schüler, die „vocaliter gesungen, und zwar die besten, deren Direktor der Kantor von Arnstadt gewesen“. Hinter ihnen erschienen die Mitglieder des Fürstenhauses. In der weiteren Folge nahmen noch zwei getrennte Mädchenchöre teil, der eine unter

*) Eine ausführliche Beschreibung des Festes mit genauer Angabe des musikalischen Programms steht im 1. Bande von „Brückner, Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulstaats im Herzogtum Gotha. Gotha 1753“. Sie ist im Auszug wieder abgedruckt von Max Schneider in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang VII, Heft 2.

Führung des jungen Stadtorganisten Agidius Fund (in späterer Zeit Lehrer von Georg Böhm), der andere unter dem Schulkollegen Joh. Hartung; den Schluß des Zuges bildeten die Waltershausener Schüler unter ihrem Kantor Kaspar Reinhardt. Mit Jonas de Fletin dürfte auch Heinrich Bach aus Arnstadt herübergekommen sein, wie so viele andere Musiker der Nachbarstädte. Auch aus Erfurt, wo die Bewohner unter dem schweren Druck der Schweden seufzten und jedenfalls mit geheimem Neid auf das selbständige Vorgehen der Gothaer sahen, waren Teilnehmer erschienen; wir dürfen unter ihrer Zahl Johann Bach und den jungen Rudolf Ahle vermuten. Jedenfalls war diese erhebende Volksfeier inmitten der unendlich tristen Zeit ein Vorgang von größter kultureller Bedeutung; ein solches Ereignis spendete nicht nur Trost, sondern gab dem Volksbewußtsein neue Kraft und die Anregung zum einigen Handeln. Die musikalischen Eindrücke dieser Tage haben gewiß Jahre lang nachgewirkt, auch die Entwicklung der Arnstädter Musikipflege wird durch sie für die nächste Zeit sehr wesentlich beeinflusst worden sein.

Daß der Rat von Arnstadt fernerhin sein möglichstes tat, um Jonas de Fletin in seinem Amte festzuhalten, erfahren wir aus den nächsten Aktenstücken: Am 29. September 1647 bietet man dem Kantor an, die vierte Klasse und die völlige Information in musicis an Stelle des zum Bürgermeister beförderten Meineccius mit zu übernehmen; er lehnt aber ab mit dem Hinweis, daß er schon zu viel beschäftigt sei. — Mittlerweile ist er an seinen früheren Wirkungsstätten unvergessen geblieben: Am 21. Dezember 1652 schreibt er an den Grafen, er sei wiederholt nach Altenburg berufen, sei aber noch nicht entschlossen, dem Rufe Folge zu leisten. Am nächsten Tage bittet der Rat den Grafen, de Fletin zu halten, „da er unersetzlich sein würde“. Die Bitte muß gefruchtet haben, denn fernerhin verlautet nichts mehr von anderweitigen Engagementsversuchen.

Zu eben jener Zeit, in der de Fletin als unersetzlich bezeichnet wurde, war der zehnjährige Joh. Christoph, der Sohn Heinrich Bachs, gerade reif für den Beginn des musikalischen Unterrichts. Er sowohl, als der sechs Jahre jüngere Joh. Michael, ist während der ganzen ferneren Amtstätigkeit de Fletins in Arnstadt verblieben, beide Söhne Heinrich Bachs müssen also in ausgedehntester Weise den Unterricht des Kantors genossen haben, unter seiner Leitung sind sie ständig bei den Arnstädter Musikaufführungen tätig gewesen. Leider bleibt es vorläufig unserer Phantasie überlassen, sich auszumalen, einen wie großen Anteil de Fletin an der wunderbaren Entwicklung ihrer reichen Anlagen gehabt haben kann. — Anfang 1654 wurde Seb. Bachs Großvater Christoph Bach in Arnstadt als Hof- und Stadtmusikus angestellt, bis zu seinem frühen Tode

(1661) wirkte er hier einträchtiglich mit dem Kantor zusammen. Von seinen Schülern war zur Zeit der Übersiedelung Georg Christoph 12 Jahre, das Zwillingenspaar Ambrosius und Joh. Christoph war 9 Jahre alt; auch diese Knaben blühten als Zöglinge von de Fletin empor, sie blieben über das Todesjahr des Vaters hinaus in Arnstadt, Georg Christoph wurde dann Schullehrer in Heinrichs bei Suhl, während Ambrosius und Joh. Christoph nach Vollendung ihrer Lehrjahre auf die Wanderschaft gingen. Noch in demselben Jahre (1665), wo Jonas de Fletin nach mehr als zwanzigjähriger Amtstätigkeit seine Augen schloß wanderte Heinrich Bachs Sohn Joh. Christoph nach Eisenach und erlangte die dortige Stadtorganistenstelle. Über die Nachfolgerschaft de Fletins melden die Akten: „Am 14. März 1665 bewirbt sich Joh. Friedr. Heyendorf um die Stelle des vor einem Monat verstorbenen Kantors. Kantor wird aber Zacharias Hänisch, vorher Kantor in Eisleben, während Heyendorf (Heindorf) Hofkantor wird“.

Eine Frage wird nun in jedem Leser aufstauen: Wo sind die Kompositionen von Jonas de Fletin geblieben? Von seinem Nachfolger Heindorf ist ein Gesangswerk in dem alten Bibliothekskatalog*) der Lüneburger Michaelisschule verzeichnet, freilich ist auch diese Komposition selbst verschollen. Was aber die Werke von Jonas de Fletin betrifft, die doch unzweifelhaft existiert haben, so kann ich leider nicht die geringste Nachricht darüber geben. Trotzdem besteht sehr wohl die Möglichkeit, daß sie wenigstens teilweise noch irgendwo verborgen liegen; war doch der Name des Autors viel zu unbekannt, als daß er die Aufmerksamkeit der Musikschriftsteller sonderlich erregt haben sollte. Welch hohen Wert es aber für die Bachforschung haben könnte, wenn Kompositionen des alten Kantors wieder ans Licht gezogen würden, ergibt sich aus dem Vorstehenden, und nach dieser Richtung hin eine Anregung zu weiteren Nachforschungen zu geben, ist der Hauptzweck dieser Zeilen.

*) Kürzlich von Prof. Dr. Seiffert in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, Jahrgang IX, Heft 4, abgedruckt. Daß dieser Katalog so viele Werke von Thüringer Musikern enthält (W. C. Briegel, G. L. Agricola, W. M. Mylius, Heinr. Bach, J. Christoph Bach, Heindorf, J. Heinr. Hildebrand usw.), erklärt sich durch folgende Tatsache: Der berühmte Rektor Andreas Nepper war, bevor er sein Gothaer Amt antrat, ein Jahr lang (1640) Rektor in Lüneburg gewesen; infolge seines großen Rufes wurde in der Folge Jahrzehnte hindurch die Prima des Gothaer Gymnasiums von Schülern aus Lüneburg besucht, ein Umstand, der natürlich nach vielen Seiten hin engere Beziehungen zwischen den beiden Städten herstellen mußte.

Herr Dr. Curt Sachs (Berlin) teilt mit:

Bachs »Tromba da tirarsi«.

Johann Sebastian Bach verwendet in seinen Werken neben der gewöhnlichen Trompete, die bald unter der Bezeichnung Tromba, bald als Clarino und Principale vorkommt, eine andre Art Trompete, die er mitunter allgemein als Tromba oder Corno, gelegentlich jedoch auch als Tromba da tirarsi oder Corno da tirarsi — Zugtrompete — führt. Ihre Stimme unterscheidet sich von der der anderen Trompeten gewöhnlich durch die Vorzeichnung der Orchestertonart und durch das Vorkommen der ganzen chromatischen Skala. Bach bringt sie in den Kantaten Nr. 5 „Wo soll ich fliehen hin“ (Ausgabe der Bachgesellschaft Band I), Nr. 10 „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Band I), Nr. 20 „O Ewigkeit du Donnerwort“ (Band II), Nr. 46 „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei“ (Band X), Nr. 69 „Halt' im Gedächtnis Jesum Christ“ (Band XVI) usw.

Im Vorwort zum I. Band (S. XVIII und XX) findet sich M. Hauptmann mit der ungewohnten Bezeichnung ab, indem er unter der Tromba da tirarsi schlechtthin eine Diskantposaune verstanden wissen will.

Da diese Deutung nur hypothetisch gegeben wird, so rechtfertigt sich eine Spezialuntersuchung des Problems.

Die gewöhnliche Ansicht geht dahin, daß das mit Zugtrompete bezeichnete Instrument unter Wahrung der normalen Trompetenform einen beweglichen Bügel als Verbindungsteil des ersten und zweiten Röhrenstücks hatte, und stufenweise herausgezogen die Naturtonskala des Instruments um einen oder mehrere Halbtöne verlängerte. Offenbar liegt hier eine Verwechslung mit der Inventionstrompete vor, bei der allerdings das untere Bogenstück auswechselbar ist, um durch das Einschalten von größeren oder kleineren Stimmbögen am Anfang eines Stückes eine beliebige Stimmung zu erhalten. Um ein freies Aus- und Einziehen des Bügels handelt es sich dabei aber nicht, und kann es deswegen schon nicht, weil die enge Führung der Trompetenröhren ein freies Hantieren verbietet. Es hat ein solches Instrument in früheren Zeiten nicht gegeben. Erst in der Neuzeit haben die Engländer eine Slide-Trumpet gebaut, die auf diesem Prinzip beruht, aber anders konstruiert ist.

Wollte man einen Ausziehbügel haben, so war eine Umgestaltung des Trompetenschemas im Sinne einer lustigeren Konstruktion geboten: der Zug durfte weder unten noch an der Seite anstoßen. Diese Konstruktion war aber im Schema der Posaune gegeben: es bedurfte nur der Verkleinerung der Altposaune, um eine

brauchbare Zugtrompete zu erhalten. Die Diskantposaune ist schlechterdings nichts anderes als eine umgelegte Zugtrompete.

Das war aber nicht die einzige Lösung. Es hat tatsächlich eine eigentliche Zugtrompete gegeben, die weder mit der englischen Slide-Trompete noch mit der Posaune etwas zu tun hat. Hier wird nicht ein Auszugbügel zur Verlängerung der Schallröhre benutzt, sondern die Einstechhülse des Mundstücks ist dermaßen verlängert, daß durch Ausziehen der Trompete der Ton um drei Halbtöne vertieft werden kann. Das Instrument muß in der Weise regiert werden, daß die Linke das Mundstück andrückt, während die Rechte, von unten greifend, führt.

Die mir vorliegende Trompete dieses Systems (in der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin) trägt die Signatur des Hans Weit in Raumburg und das Datum 1651. Ihre Stimmung ist nach heutiger Benennung Es: sie ist demnach eine D-Trompete, wie alle in jener Zeit.

Eine zweite Zugtrompete dieser Art ist mir nicht bekannt. Lange wird sie sich neben der Diskantposaune nicht haben halten können, da doch die Posaune durch ihren Ausziehbügel zwei Röhren zugleich verlängert, also nur die halbe Auszugweite erfordert wie die Zugtrompete und daher bequemer zu handhaben ist.

Hat nun Bach diese Zugtrompete oder die Diskantposaune gemeint? Die Antwort scheint von der Partitur der 46. Kantate „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei“ gegeben zu werden. Die Notierung der betreffenden Stimme im zweiten Teil des Werkes weicht in zwei Punkten von der sonst beobachteten Praxis ab. Erstens nämlich ist die Partie nicht wie sonst in der Tonart des Stückes geschrieben, sondern in C wie für die gewöhnliche Trompete, und zweitens ist statt Tromba oder Tromba da tirarsi „Tromba o Corno da tirarsi“ vorgeschrieben.

Was für Instrumente können die bezeichnete Stimme ausführen? Da nicht nur die Naturskala, sondern auch eine ganze Reihe von andern Tönen, und zwar an wichtigen Stellen gefordert wird, so sind die gewöhnlichen Trompeten und Hörner von vornherein ausgeschlossen. Es bleiben also nur die Zugtrompeten und die Posaunen übrig. Gegen die Posaunen würde zunächst die ungebräuchliche Transposition nach C und der G-Schlüssel sprechen. Bei näherem Zusehen indessen zeigt es sich, daß Bach hier durchaus logisch verfahren ist. Da das Stück in B-dur steht, so kann es sich nur um ein B-Instrument handeln; das trifft aber auf die Diskantposaune zu. Da auf der Posaune die durch die Züge gewonnenen außernatürlichen Töne von den Naturtönen abgeleitet sind, in derselben Weise wie es auf der Ventiltrompete durch die Ventile geschieht, so rechtfertigt sich für die Soloposaune die Trompetennotierung;

besonders wenn, wie hier, in einem B-dur-Stück die natürliche Notation der B-Posaune die Übersichtlichkeit der Stimme erhöht.

Da nun die Notierung und die erste Überschrift Tromba = kleine Trombone die Diskantposaune als das primäre Instrument für diesen Satz hinstellen, so muß der Name Corno da tirarsi notwendig die Zugtrompete decken, die nächst der Diskantposaune einzig in Betracht kommt.

Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß Bach beide Instrumente gekannt und benutzt hat. Eine reinliche Scheidung zwischen Zugtrompete und Diskantposaune in den einzelnen Partituren ist aber schlechterdings nicht möglich, da bei Bachs sorglosen Bezeichnungen die Überschrift kein Kriterium abgibt und da der etwas verschiedene Tiefgang der B-Posaune und der D-Trompete bei der stets nur geringen Tiefführung der Stimme — bis c' — ebenfalls nicht als Unterscheidungsmerkmal herangezogen werden kann.

Mitgliederversammlung der Neuen Bach- gesellschaft

abgehalten bei Gelegenheit des vierten deutschen Bachfestes in Chemnitz, Montag, den 5. Oktober 1908, vormittags 9 $\frac{1}{2}$ Uhr im kleinen Saale des „Kaufmännischen Vereinshauses“ zu Chemnitz.

Tagesordnung.

1. Eröffnung durch den Vorsitzenden Herrn Geheimen Kirchenrat Professor D. Georg Rietschel.
2. Neubeschaffung verschwundener Bachinstrumente durch die Neue Bachgesellschaft.
3. Bericht des Arbeitsausschusses zur kritischen Revision der Gesamtausgabe der Werke Joh. Seb. Bachs.
4. Welche Kantaten eignen sich in erster Linie zur Darbietung
 - a) in Gemeinde-Festgottesdiensten,
 - b) in Festgottesdiensten anlässlich großer allgemeiner kirchlicher Versammlungen, z. B. Kongressen und Tagungen der Innern Mission, der Heidenmission, des Gustav Adolf-Vereines und des Evang. Bundes.
Referent: Herr Pastor Greulich aus Posen.
5. a) Vortrag des Herrn Max Schneider, Bibliothekar des Musikhistorischen Seminars der Universität Berlin: Bearbeitungen Bachscher Kantaten (Einrichtung für besondere Zwecke, Chor- und Orchesterverhältnisse, Continuofrage, Kürzungen, Textveränderungen). Diskussion hierüber.
 - b) Vortrag des Herrn Professor Richard Buchmayer aus Dresden: Cembalo oder Pianoforte.
 - c) Etwaige weitere Vorträge und Diskussionen über Joh. Seb. Bach und seine Werke.
 - d) Vortrag des Herrn Konzert- und Dratorienängers George H. Walter aus Berlin: Die vier Söhne Joh. Seb. Bachs.

1. Der Vorsitzende der Neuen Bachgesellschaft, Herr Geh. Kirchenrat Professor D. Rietschel, eröffnet die Versammlung unter Hinweis darauf, daß sie sachungsgemäß laut Einladung im deutschen Reichsanzeiger, sowie auch durch besonders gedruckte Mitteilungen erfolgt ist, begrüßt die Mitglieder und gedenkt zunächst in bewegten Worten Joseph Joachims, des treuesten Mitgliedes der Bachgesellschaft, der noch beim letzten Bachfeste seine Anhänglichkeit und Liebe zur Bachgesellschaft betätigt hat. Er macht weiter Mitteilung über das Anwachsen der Mitgliederzahl der Neuen Bachgesellschaft, deren Zahl sich auf 731 erhöht hat.

Zur Tagesordnung teilt der Vorsitzende mit, daß Punkt 4 der Tagesordnung, die Frage „Welche Kantaten eignen sich in erster Linie zur Darbietung in Gemeindefestgottesdiensten und in Festgottesdiensten anläßlich großer allgemeiner kirchlicher Versammlungen“, kaum zur Verhandlung kommen könne, da der Referent, Herr Pastor Greulich aus Posen, dringlich verhindert sei zu erscheinen. Die Versammlung verzichtet darauf, daß der betreffende Punkt der Tagesordnung verhandelt werde und schließt sich der Meinung des Herrn Vorsitzenden an, daß der Gegenstand vielleicht passender im Bachjahrbuche zu behandeln sei.

2a. Ferner schlägt der Vorsitzende vor, den Vortrag des Herrn Professor Buchmayer aus Dresden „Cembalo oder Pianoforte“ (5b) vor Punkt 2 der Tagesordnung „Neubeschaffung verschiedener Bachinstrumente durch die Neue Bachgesellschaft“ einzuschieben, da dessen Ergebnisse vielleicht für den zweiten Punkt der Tagesordnung von Bedeutung seien. Die Versammlung erklärt sich damit einverstanden*).

2b. Neubeschaffung verschiedener Bachinstrumente durch die Neue Bachgesellschaft. Herr Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist aus Weimar führt im Anschluß an den Vortrag des Herrn Professor Buchmayer Folgendes aus:

Daß Herr Professor Buchmayer das ausdrucksvolle, wenn

*) Den Vortrag des Herrn Prof. Buchmayer s. S. 64 dieses Jahrbuches.

auch nur für kleine Räume bestimmte Klavichord wieder etwas in den Vordergrund rückt, ist an sich dankenswert, und bei historischen Konzerten wird das Klavichord an geeignetem Orte sicherlich wieder zu Worte kommen müssen. Viele Sätze im Wohltemperierten Klavier z. B. sind von Bach wohl nur für Klavichord konzipiert (das ja Jahrhunderte lang schlechthin „Clavier“ genannt wurde im Gegensatz zum Cembalo, das „Instrument“ oder „Flügel“ hieß); andererseits kommt aber vieles darin, sowie in anderen Werken Bachs nur mit dem glänzend rauschenden zweimanualigen und immerhin nuancenreichen Cembalo zur beabsichtigten Wirkung. So ist der langsame Satz des Italienischen Konzerts, das ausdrücklich »per Cembalo a due manuali« geschrieben ist, wahrlich auch auf diesem kein ausdrucksloses Stück.

Man darf auch die Klangfarbe des Cembalo nicht untergehen lassen aus einem psychisch-musikalischen Grunde. Diese durch nichts zu ersetzende Klangfarbe ist an sich, wie jede sehr charakteristische Klangfarbe, eine Bereicherung unseres musikalischen Empfindens und Genießens, und bringt uns geeignete Kompositionen jener Zeit mit ganz eigenem, lebhafterem, unbewußt wirkendem Zauber näher, als wenn wir sie in der gleichen Klangfarbe oder klanglichen Ausdrucksart hören, in der wir Chopin, Liszt oder Reger vernehmen. Neben diesem inneren Grunde ist auch als wirklich stilgerechtes Ensembleinstrument eben doch nur ein großes Cembalo geeignet.

Um dies einmal zu erproben, wird Redner im Verein mit Herrn Musikdirektor Josephsohn und hoffentlich auch den Herren Professor Buchmayer und Dr. Bodenstein ein historisches Bachkonzert für das fünfte Bachfest in Duisburg 1910 zusammenstellen, in dem neben- und nacheinander Cembalo, Klavichord und Pianoforte zu hören sein werden, damit endlich einmal etwas praktisch-Anschauliches in der Sache geschieht. Auch neu konstruierte Zinken, Schnabelflöten (viel von Bach verwendet) und anderes mehr sollen dort vorgeführt werden.

Um zu zeigen, daß der deutsche Instrumentenbau fleißig bei der Arbeit ist, um der Nachfrage nach brauchbaren und preiswerten Cembali entgegenzukommen, weist Redner

schließlich auf die im Vorraum aufgestellten neuen großen, zweimanualigen Kieflügel hin, von denen zwei von Paul de Wit=Seyffarth=Leipzig, einer von der Firma Schramm (Maendler)=München erbaut sind.

Herr Dr. Bodenstein aus München nimmt zu der Frage in Folgendem Stellung:

Es ist in anbetracht der Tagesordnung dieser Mitgliederversammlung sehr zu bedauern, daß die Neue Bachgesellschaft der schon so oft gegebenen Anregung, ihren Mitgliedern durch praktische Vorführungen alter Bachinstrumente ein eigenes Urteil über deren Wert und Verwendbarkeit zu ermöglichen, nicht gefolgt ist. Es ist ja gewiß aner kennenswert, daß die Herren Maendler (M. J. Schramm=München) und Seyffarth (Paul de Wit=Leipzig) infolge einer Aufforderung des Herrn Dr. Obrist die von ihnen erbauten Cembali nach Chemnitz gebracht und vor dem Versammlungs saal aufgestellt haben, aber eine gerechte Entscheidung im Streite: hie Cembalo, hie Pianoforte ist nicht möglich, so lange nicht beide Instrumente unter gleichen Bedingungen vorgeführt werden. Das Cembalo der Firma M. J. Schramm habe ich von Anbeginn entstehen sehen und weiß, daß es konzertfähig ist (daher wird es auch die „Deutsche Vereinigung für alte Musik“ in Zukunft in allen ihren Konzerten verwenden, da es dem bisher von ihr benutzten an Ton und Präzision weit überlegen ist), aber wenn auf der einen Seite die besten Klavierspieler als z. B. die Herren Professoren Buchmayer und Schumann ihre Flügel, die sie virtuos zu behandeln verstehen, im Konzert vor einem andächtigen Publikum spielen, auf der anderen Seite jemand im Korridor vor ab- und zugehenden, sich unterhaltenden Leuten ihm fremde Cembali probiert, so muß das zu einem schiefen Urteil führen, und es wäre besser, man klappte diese zu und schloße sie ab.

Es ist vielmehr zu verlangen, daß die Neue Bachgesellschaft, bevor über die Punkte „Cembalo oder Pianoforte“ und „Neubeschaffung verschwundener Bachinstrumente durch die Neue Bachgesellschaft“ verhandelt wird, ihren Mitgliedern Gelegenheit gibt, diese Instrumente im Konzert von Spielern, die

sie virtuos beherrschen, sich vorspielen zu lassen. Nur so können sie zu einem richtigen Urteil gelangen.

Nach einer nochmaligen Ausführung des Herrn Dr. Obrist schlägt der Vorsitzende, Herr Geh. Kirchenrat Rietschel, der Versammlung vor, beim nächsten Bachfeste in einem öffentlichen Konzerte die Frage des weiteren zum Austrag zu bringen. Die Versammlung schließt sich dem einmütig an.

3. Die Mitglieder des Arbeitsausschusses, die Herren Geh. Regierungsrat Professor Dr. Hermann Kreschmar und Professor Dr. Max Seiffert, sowie Dr. Arnold Schering, sind am persönlichen Erscheinen verhindert, letzterer durch schwere Erkrankung. Der Bericht ist deshalb schriftlich erstattet worden und gelangt durch den Herrn Vorsitzenden zur Verlesung:

Bericht der Arbeitskommission zur kritischen Revision der Gesamtausgabe von J. S. Bachs Werken.

Von den verschiedenen möglichen Wegen bezeichnet die Kommission diesen als den gangbarsten: auszugehen von den im Vordergrunde der musikalischen Praxis stehenden Werken der Kirchenmusik (Passionen, Kantaten) und Kammermusik (Konzerte), sodann nach beiden Richtungen hin den Arbeitsbezirk allmählich weiter auszudehnen, als letzte Etappe erst Orgel- und Klaviermusik in Angriff zu nehmen.

Um die Resultate der musikalischen Welt mitzuteilen, erhält die Kommission den Auftrag, die erforderlichen Plattenkorrekturen zu veranlassen und im Bach-Jahrbuch alljährlich einen zusammenfassenden Bericht abzustatten. Nur bei den Orgel- und Klavierwerken wird man voraussichtlich mit diesem Verfahren nicht auskommen, sondern zu teilweiser Neuredaktion schreiten müssen. Deren erforderlichen Umfang zu bestimmen, ist jedoch eine cura posterior.

Als Arbeitszentrale wird zweckmäßig Berlin zu wählen sein; hier befindet sich der weitaus größte Teil des Quellenmaterials, hier ist auch ein ständiger Nachwuchs geschulter, jüngerer Arbeitskräfte zur Verfügung.

Um die Arbeiten in die Wege zu leiten, wird die Bereitstellung einer ersten Quote in Höhe von 300 Mark beantragt.
Kreßschmar. Seiffert. Schering.

Der Bericht wird in seinen einzelnen Teilen durchberaten und in allen seinen Bestandteilen einstimmig angenommen.

4. Punkt 4 der Tagesordnung ist, wie unter 1. ausgeführt worden ist, erledigt worden.

5a. Vortrag des Herrn Max Schneider, Bibliothekar des Musikhistorischen Seminars der Universität Berlin, über „Bearbeitung Bachscher Kantaten“ (Einrichtung für besondere Zwecke, Chor- und Orchesterverhältnisse, Continuofrage, Kürzungen, Textänderungen)*).

Der Vorsitzende eröffnet die Diskussionen, an der sich die folgenden Herren beteiligen:

Herr Dr. Carl Schäffer aus Leipzig, Herr Pfarrer Löscher aus Zwönitz i/S., Herr Dr. A. Heuß aus Leipzig, Herr Max Schneider aus Berlin, Herr Professor Dr. Julius Emend aus Straßburg, Herr Geh. Kirchenrat Professor D. G. Rietschel aus Leipzig, Herr Hofkapellmeister Dr. A. Obrist aus Weimar, Herr Kantor Otto Richter aus Dresden und Herr Musikdirektor Müller aus Dresden.

Herr Pfarrer Löscher führt folgendes aus:

Nach den Satzungen hat die „Neue Bachgesellschaft“ den Zweck, den Werken des großen Tonmeisters eine belebende Macht im deutschen Volke zu schaffen und seine für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienst nutzbar zu machen. Dieser Zweck soll erreicht werden durch Einführung der Werke Bachs in weite Kreise des Volkes. Als Vertreter des Kirchenchorverbandes der evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens, dem zurzeit gegen 550 Chöre, vom großen wohlgegliederten Kirchenchor bis zum kleinen Schülerchor angehören, gestatte ich mir im Anschluß an die zur Behandlung stehende Frage eine Anregung zu geben. Es ist gewiß etwas läßliches, Bachs Werke von großen Chören in musterhaften Darbietungen zu hören, wie es uns in diesen herrlichen Bachtagen wiederum

*) Siehe denselben S. 94 dieses Jahrbuchs.

zuteil geworden ist. Aber Motetten wie die gewaltige „Singet dem Herrn“, die uns die Thomaner in Eisenach ins Herz gesungen haben, und die uns heute abend der Lukaskirchenchor vorsingen wird, kann und soll nur ein großer und an Bach geschulter Chor singen, sonst wird man das Gefühl der Angst nicht los, und die Darbietung hört auf Kunstgenuß zu sein. Und das gilt von den meisten Motetten und Kantaten Bachs. Demnach wäre also der größte deutsche Kirchenmusiker für mittlere und kleinere Kirchenchöre ein unerreichbares Ziel. Dann würden wir aber auch davon absehen müssen, den Satzungen gemäß Bach in weite Kreise unseres Volkes einzuführen (3) und seine für die Kirche geschaffenen Werke dem Gottesdienst nutzbar zu machen (2).

Der Schwerpunkt der Bachgesellschaft liegt aber nicht nur in diesen großen Bachfesten, die wirkliche Festtage für eine auserlesene Bachgemeinde sind, sondern darin, Bachs Einfluß auch in weitere Kreise zu tragen. Nach meiner Meinung, die auch von angesehenen Fachmännern*) geteilt wird, ließe sich dies dadurch erreichen, daß man die Chorwerke Bachs, die sich für kleinere Kirchenchöre eignen, in möglichst billigen guten Ausgaben verbreitete. Es handelt sich hier zunächst um Bachs Choräle und sodann um einzelne leicht aufführbare Stücke seiner Kantaten. Die Bedeutung des Chorals im Bachschen Satze ist von unseren Chören noch lange nicht genug gewürdigt. Das liegt zunächst daran, daß unsere Choralbücher J. S. Bach so gut wie nicht berücksichtigen. Unser sächsisches Landes-Choralbuch enthält weder im Hauptteil (193 Nummern) noch im Anhang (Choräle in rhythmischer Form) Bachs Namen. Selbst in Quellenwerken, wie in Dr. Friedrich Kayritz: „Kern des deutschen (evangelisch-lutherischen) Kirchengesanges“ kommt J. S. Bach bei 613 Nummern nur viermal vor. Es hat dies seinen Grund darin, daß Bachs Choralatz sich meist

*) Vgl. z. B. den Aufsatz von Kirchenmusikdirektor R. Vollandt (Zwickau) in der Zeitschrift des Sächsischen Verbandes „Der Kirchenchor“ 1908 Nr. 6: Inwieweit ist Bachsche Musik in der Kirche zu verwenden? — Dieser Artikel, wie alle in dieser Zeitschrift über Bach erschienenen Aufsätze werden der Bibliothek des Bachmuseums überwiesen. Er.



um seiner Figuration willen nicht zum Gemeindegesang eignet. Um so mehr eignet er sich in seiner charakteristischen Form zum Chorgesang. Es ist für die Gemeinde viel erbaulicher einen Bachschen Choral zu hören, als eine der alten wässerigen Motetten oder „Arien“, wie sie sich leider noch durch so viele Notenarchive kleiner Chöre schleppen. Nun haben wir zwar fürtreffliche Ausgaben der Bachschen Choralsätze. Bei Breitkopf & Härtel sind 371 Chöre aus den Kantaten und Passionen, sowie aus dem Schemellischen Gesangbuch erschienen, aber sie sind ohne Text und darum für den Chor nicht zu verwenden. Die Peterssche Ausgabe von Erk (2. Bd.) hat nur zum ersten Teil Stimmenhefte, die aber für kleine Chöre zu teuer sind (à 75 Pf.). Ebenso sind die andern Ausgaben von Urban, Kümmerle, Röder, so brauchbar sie sein mögen, zu kostspielig. Die Chorstimmen sich selbst herzustellen, wie empfohlen wurde, dazu haben viele Chorleiter keine Zeit.

Da würden es viele Bachfreunde in diesen Kreisen mit großer Freude begrüßen, wenn die Neue Bachgesellschaft außer ihren großen musikwissenschaftlichen und meist nur für engere Kreise bestimmten Veröffentlichungen einmal zuerst ein Heftchen Bachscher Choräle und zwar gleich für das Kirchenjahr geordnet (Advent, Weihnachten, Neujahr, Passion, Karfreitag, Palmsonntag, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Reformationsfest, Erntefest, Totenfest) herausgäbe. Diese zehn bis zwölf Choräle mit Text in Partitur und in Stimmen gedruckt, dürften für letztere nicht mehr als 10 Pfennige kosten. Die Verbreitung würde sicher der deutsche Kirchengesangsverein und die bestehenden Chorverbände gern übernehmen, so daß keine Händlerspesen entstanden.

Als zweites Heft könnte man eine Auswahl aus den Kantaten geben, kleine leichtere Stücke ebenfalls nach dem Kirchenjahr geordnet. Den Anfang solcher Stücke aus Bach auszuwählen haben wir in unserm Sächsischen Landeskirchenverband in unserm bei Breitkopf & Härtel erscheinenden „Choralbuch für die Kirchenchöre Sachsens“ gemacht. Heft A, acht ganz leichte Chöre enthaltend, bietet den Satz: „Herr Gott, dich loben wir“. (1. Satz aus der Neujahrskantate: „Singet

dem Herrn ein neues Lied“ (1714) und „Weide mich und mache mich satt“ aus der Lukaspassion. Das demnächst erscheinende Heft C enthält wieder zwei Stücke von Bach.

Ein solches Unternehmen würde den Dank vieler verdienen. Hier könnte die Neue Bachgesellschaft wirklich etwas tun, Bach im besten Sinne volkstümlich zu machen. Die genannten Vereinigungen würden gewiß gern die Hand dazu bieten, das, was sie darreichen, an den rechten Mann und die rechte Stelle zu bringen. Ich hoffe, daß diese meine bescheidene Anregung sich verwirklichen läßt. Bitte, helfen sie dazu!

Die Bitte des Vorredners um eine gute, handliche Ausgabe der Bachschen Choräle unterstützend, möchte Professor S Mend-Straßburg den auf die Kantaten bezüglichen Bemerkungen nicht beipslichten. Es gibt noch große und kleine Landeskirchen genug, deren Gottesdienst nicht durch liturgische Gesetzbücher ein für alle Mal festgelegt ist. In diesen Territorien ist es, wo die nötigen musikalischen Mittel zur Verfügung stehen, sehr wohl möglich, Bachsche Kantaten (natürlich nur eine Auswahl) in die Gottesdienstordnung einzubeziehen. Und hier wird das auch ohne Gewaltthat geschehen können, wenn alles Übrige mit der betreffenden Kantate organisch verbunden wird, was freilich Sache künstlerischer und liturgischer Weisheit und Tüchtigkeit bleibt. Selbstverständlich wird es sich dabei um Festgottesdienste handeln. Aber wenn diese von besonderer, durch die Agenden nicht vorgesehener Art sind, so wird selbst in denjenigen Landeskirchen, die sich agendarisch an feste und komplizierte Ordnungen gebunden sehen, die Bachsche Kantate nicht als schlechtthin ausgeschlossen betrachtet werden dürfen. Auch aus diesem Grunde bedauere ich, daß wir in Chemnitz nicht einen Festgottesdienst erlebt haben. Ein solcher hätte aufs neue den Beweis liefern können, daß auch in Sachsen bei besonderen Gelegenheiten eine Kantate von Bach im Gottesdienst Raum gewinnen kann. Erst recht ist aber ein solcher regelmäßiger Gottesdienst bei unseren Bachfesten notwendig, damit wir (bei unseren kostspieligen Aufführungen) die Bachsche Musik in die breiten Schichten des Volks einführen. Ich hoffe auf

allseitige Zustimmung, wenn ich den Wunsch ausspreche: Niemals wieder ein Bachfest ohne Festgottesdienst!

Die anwesenden Damen und Herren werden um ihr freundliches Interesse für eine Unternehmung gebeten, die im nächsten Frühjahr verwirklicht werden soll. Aus Anlaß des Haydn-Zentenariums veranstaltet die Internationale Musikgesellschaft im Mai 1909 einen Musik-Kongreß in Wien, dem unter anderem auch eine Sektion für evangelische Kirchenmusik eingegliedert werden soll. Es wird sich dabei nicht nur um Referate dieses Inhalts handeln, sondern, wenn irgend möglich, auch um einen Festgottesdienst. Daß dabei Bachsche Musik nicht fehlen darf, leuchtet ein. Die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft wollen der Angelegenheit ihre Teilnahme nicht versagen.

Dr. Aloys Obrist bespricht noch einen allgemeinen Übelstand in der Ausführung Bachscher Musik, nämlich die geradezu grassierende Unsitte des Schleppens und Ritardierens (womit natürlich nicht eine feinfühligte Differenzierung des Taktflusses gemeint ist). In allen deutschen Gauen, sei es Berlin, Leipzig oder Stuttgart, hört man kaum eine Arie, kaum einen Orchesteratz von Bach ohne Duzende von meist gänzlich unmotivierten Ritardandi. Namentlich Dratorien-sänger glauben, keine harmonische Kadenz, sei es nach Tonika, Dominante oder Medianten, singen zu können, ohne diese durch ein, zwei bis sieben Takte währendes Ritardando vorzubereiten. Schon der Dirigent ritardiert oft den Schluß des Ritornelles zu viel; dieses Tempo nimmt der Sänger womöglich auf, um es bald noch zu verbreitern, und so hören wir eine Musik von gänzlich Unbachischem Charakter. (Der gerügten Unsitte wird leider auch durch manche Bachausgaben gelegentlich Vorschub geleistet.) Hierher gehört auch das ungeheuerliche Dehnen der Rezitative, besonders in den Passionen, wodurch Bach eine Schwerflüssigkeit und eine Sentimentalität angeeignet wird, die er nie besaß. Dieser Ritardandoseuche muß von den Dirigenten energisch zu Leibe gegangen werden, mag auch einmal irgend ein selbstherrlicher, krauser Sänger absagen.

Im Anschluß an Dr. Obrists Bemerkungen über die „Ri-

tardandoseuche“, die bei allen Schlüssen bei Bach ein ritardando anbringe, bemerkte Professor C. E. R. Müller (Chicago-Dresden), daß auch Bülow (siehe Theodor Pfeiffer, Studien bei Hans von Bülow; Berlin, Luckhardt 1894) sich so geäußert habe, daß nach Bülow ein Ritardieren am Schlusse nur dann am Plage sei, wenn die Harmonien sich häufen, daß aber ein Ritardieren am Schlusse eines jeden Bachschen Stückes ein Unfug sei, eine Unart alter Organisten, welche dabei mit klugem Blick über die Brille sähen. So sei es auch, wie Professor Müller des weiteren bemerkte, mit dem Portamento, dieser wichtigen Gesangsnuance. Mit Maß und Verstand angewendet, sei sie außerordentlich wertvoll und wirksam, aber bei fortwährender Anwendung sei sie ebenso bedeutungslos und unsinnig wie der übermäßige Gebrauch von Zärtlichkeitsausdrücken.

Herr Musikdirektor Otto Richter (Dresden): Der Vortragende (M. Schneider) hat sich gegen den Ersatz Bachscher Trompeten durch Klarinetten ausgesprochen. Ich kann ihm hierin nur beistimmen. Man sollte auf den Bachschen Originalklang nur in wirklichen Notfällen verzichten. Und doch sei die Frage erlaubt: Hat Bach die Klarinette nicht vielleicht schon gekannt und am Ende selbst verwendet? Die Annahme Riemanns zwar, Händel fordere sie bereits im Jahre 1724 in der Oper „Lamerlano“, hat sich als irrig erwiesen (es kommen dort nur Flöten, Oboen, Fagotte und Kornette vor). Doch enthält das von Rudolf Bunge im Bach-Jahrbuch 1905 mitgeteilte Verzeichnis der Cöthenschen Bachinstrumente zweimal den Vermerk: „2 D Clarinetten“, „2 D. Clarinetts“. Bunge selbst hält diese Instrumente für „Klarinetten“ (S. 42), oder handelt es sich dort nur um kleine Clarinos (Trompeten?)*.

Herr Dr. A. Heuß-Leipzig: Es ist sehr zu begrüßen, daß, wie man aus Herrn Dr. A. Obrists Worten sieht, sich das Interesse allmählich auch den eigentlichen Vortrags- und Auffassungsfragen zuwendet und wir uns nicht nur immer über

*) Es sei darauf hingewiesen, daß das erste Cöthener Verzeichnis aus dem Jahre 1773, das zweite aus noch viel späterer Zeit stammt, so daß beide für die vorliegende Frage nicht in Betracht kommen.

den Bearbeitungsapparat unterhalten. Das Wesentlichste ist hier geschehen, die Hauptsache bleibt aber insofern zu tun, als man sich über die künstlerischen Absichten Bachs immer klarer zu werden sucht. Wir stehen hier immer noch ziemlich am Anfange unserer Erkenntnis, und in zwanzig Jahren wird man — wenn es nicht schon heute geschieht — z. B. über die Bearbeitungen Bachscher Werke, auch wie sie von unserer Gesellschaft publiziert werden, teilweise andere Ansichten haben. Es bezieht sich dies eben gerade auf die den Ausgaben beigegebenen Vortragszeichen, die in das Innere des Werkes hineinleuchten sollen. Da hierüber, wie gesagt, verschiedene Meinungen herrschen können, so wäre es nicht nur angebracht, sondern auch sehr nötig, wenn sämtliche Zutaten des Bearbeiters auf irgend eine Art kenntlich gemacht würden, damit die Ausgabe auch das Original erkennen läßt. Die wenigsten sind im Besitz der kritischen Gesamtausgabe, vielen dürfte ein Vergleich mit dieser sogar fast unmöglich oder doch sehr schwierig sein. Gesagt sei dabei auch, daß auch Albert Schweitzer in seinem Bachwerke die hier vertretene Forderung in aller Schärfe aufstellt. Bearbeitungen, die das Original nicht erkennen lassen, führen zu Bequemlichkeit und willensloser Hinnahme, und gerade das sollte verhütet werden. Bach und die ältere Musik sollen selbständig machen, das macht einen Hauptwert des Studiums ihrer Werke aus.

Im Anschluß an Dr. Heuß Forderung, in den Veröffentlichungen von Notenwerken der Neuen Bachgesellschaft die Zutat des Bearbeiters durch kleinere Notentypen zu kennzeichnen, äußerte Herr Max Schneider: Ich möchte den Wunsch nach Unterscheidung von Original und Zutat deshalb unterstützen, weil ich hoffe, daß dieser oder jener, der die Ausgaben aufmerksam durchliest oder durchspielt, etwas von der Art der Ergänzung behält und anwenden lernt, weil er sieht, wie und wo eine Zutat zum Original nötig werden kann. Das Original ist sehr oft nicht zur Hand.

Herr Max Schneider aus Berlin als Referent nimmt sodann das Schlußwort, indem er den Inhalt seiner Vorschläge in den folgenden drei Punkten zusammenfaßt:

1) Die Neue Bachgesellschaft möge aus ihrer Mitte eine Anzahl Herren wählen, die berufen sind, das gesamte kirchenmusikalische Material an Werken Joh. Seb. Bachs aufführungsreif vorzubereiten.

2) Die Neue Bachgesellschaft möge die Abfassung einer besonderen Schrift veranlassen, die allgemein verständlich Anweisungen mit Beispielen und Ratschlägen für Aufführungen enthalte und Anleitung zum Selbstherrichten des nötigen Materials bieten.

3) Den Verhandlungen über die Fragen der Bearbeitung und Aufführung möge zwecks Behandlung von Spezialfällen, Anfragen und Auskunftserteilungen (für Dirigenten, Sänger, Instrumentalisten usw.) auf Bachfesten ein besonderer Vormittag gewidmet werden.

Der Vorsitzende, Geheimrat Rietschel, stellt fest, daß eine weitere Diskussion nicht gewünscht werde und empfiehlt die Wahl des Ausschusses dem Vorstande zu überlassen. Dem wird zugestimmt, ebenso dem Grundsatz, daß in den Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft die Zutaten der Herausgeber zum Originale zu kennzeichnen sind. Im Übrigen beschließt die Versammlung einstimmig, den Anträgen des Vortragenden unter 1 und 2 zuzustimmen, sowie den unter 3 nach Möglichkeit auszuführen.

5 b und c. Des Vortrages des Herrn Professor Richard Buchmayer ist bereits zu Eingang gedacht worden. In Aussicht genommene etwaige weitere Vorträge und Diskussionen finden im Hinblick auf die vorgerückte Zeit nicht statt.

5 d. Vortrag des Herrn Konzert- und Dratoriensängers George A. Walter aus Berlin „Die vier Söhne Johann Sebastian Bachs“.

Herr G. A. Walter erstattet seinen Vortrag und erbietet sich künftighin zu einem Konzerte, das im Anschluß an den Vortrag durch Vorführung das Dargelegte illustriere. Es schließt sich eine Diskussion daran, die namentlich der Bewertung des Charakters Friedemann Bachs gilt.



18. Aug. 1979

04. Okt. 1979

11. Okt. 1984

X

Datum der Entleiung bitte hier einstempeln!

12. Okt. 1984
 Solp

(204)JG 162/14/79

m 7 80 10X

SLUB DRESDEN



3 2257721