

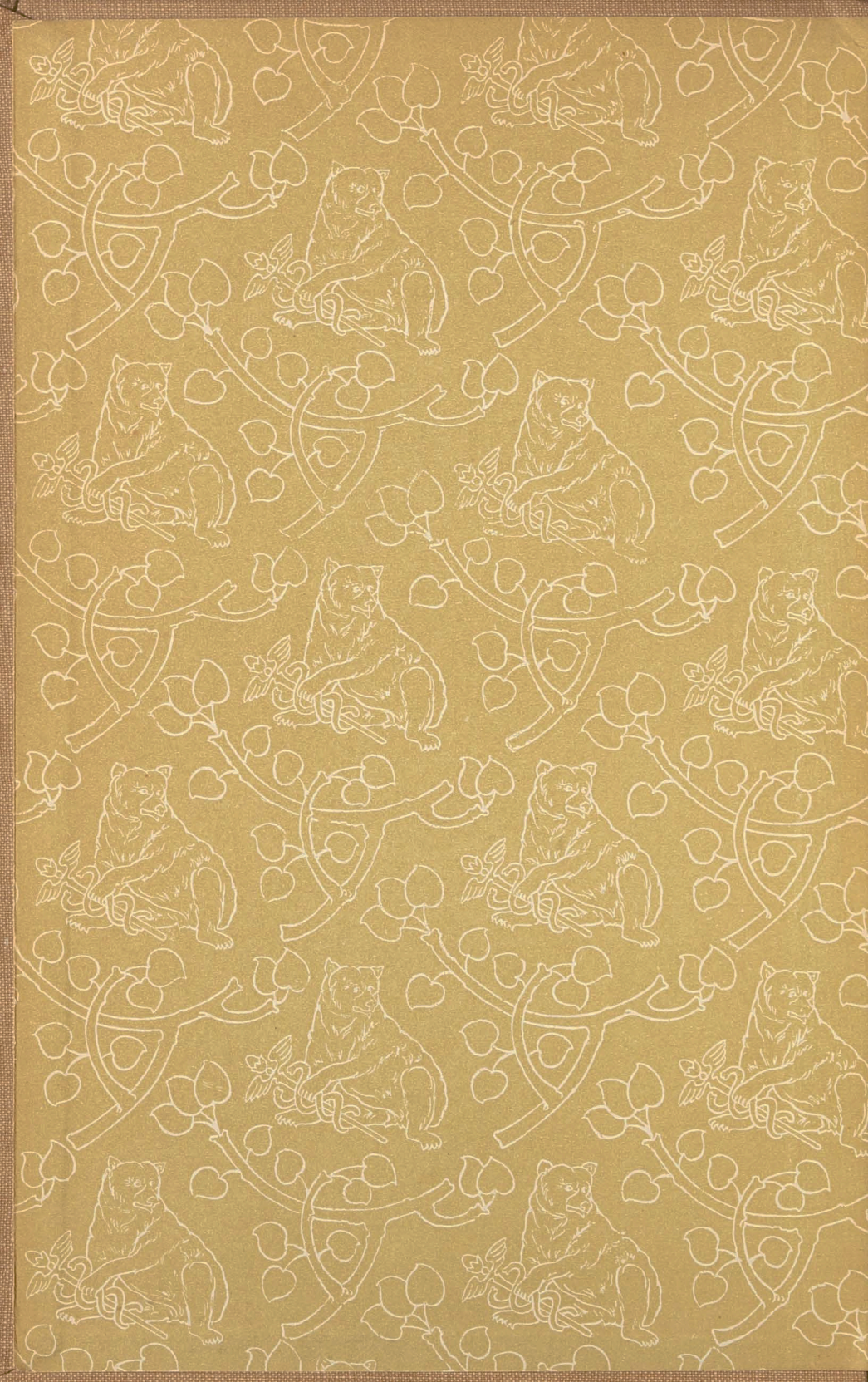
# Bach-Jahrbuch 1909

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek



*Mattische Lieder.*

---





# Bach-Jahrbuch

6. Jahrgang 1909

Im Auftrage der  
Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering



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



1947 F Fd 3

## Inhalt.

	Seite
Robert Handke (Pirna): Zum Linearprinzip J. S. Bachs . . . . .	1
Karl Nef (Basel): Bachs Verhältnis zur Klaviermusik . . . . .	12
R. Doppel (München): Zur Tenorarie der Kantate 166 . . . . .	27
E. Dannreuther (Übersetzung von A. W. Sturm, Oberkassel): Die Verzierungen in den Werken von J. S. Bach . . . . .	41
Rudolf Wustmann (Dresden): Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralstücken mitsingen? . . . . .	102
Reinhard Doppel (München): Buxtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters (mit einer Notenbeilage) . . . . .	125
Rudolf Wustmann (Dresden): Matthäuspassion, erster Teil. . . . .	129
A. Schering (Leipzig): Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchen- gesangvereinstages . . . . .	144
Mitteilungen . . . . .	153





## Das Linearprinzip J. S. Bachs.

Zum Begriff des Monumentalen in der Tonkunst.

Von R. Handke in Pirna.

Das Monumentale in der Tonkunst hat wohl kaum je eine größere Verschrumpfung in architektonischer Hinsicht erfahren als in unsern Tagen. Auf der einen Seite sucht man abgeschlossene Epochen auf Grund „moderner Mittel“ noch zu übertrumpfen, ohne die Normen zu berücksichtigen, die für die Entwicklung derartiger künstlerischer Höhepunkte maßgebend waren, und auf der andern Seite tobt ein wilder Kampf von Illusionen, für den ein gesundes Volksempfinden wohl kaum Verständnis finden wird. Man wandert seitab von jenen gebneten Pfaden, die die Tonkunst in ihrer monumentalen Schönheit zeigen und in der Erinnerung der Zeiten so wohlthuend ausprägen. Nicht in unheil kündendem Tongetöse und in der wilden Flucht harmonisch-figuraler Kombinationen kulminiert die Kunst der Töne, sondern in der großen und geordneten Gliederung reiner und edler Gedankenarbeit. Man versteht darunter — in graphischer Weise dargestellt — die klare Linienführung in der Struktur des Kunstwerkes und den damit verbundenen Wechsel der Gefühlsmomente, wie er sich durch die eigenartige Charakteristik des musikalischen Gedankens kennzeichnet. Meine Darlegungen beziehen sich zunächst auf die Disponierung in der Linienführung, um das Monumentale im Banne einer wohlgestalteten Einheit zu zeigen. Man wird dabei gewahren, daß es nicht allein der zarte, feine Instinkt für das Richtige ist, der gerade das Genie auszeichnet, um unbewußt das Rechte zu treffen, sondern daß vor allem eine kraftvolle geistige Aktivität den Kern des Künstlertums bildet, aus dem die Sichtung der Gedanken zu

lebendiger Charakteristik und Folgerung hervorkeimt. Es lassen sich eben nicht alle Werke im Lichte der Romantik und vom Standpunkte der Gefühlsekstase betrachten, sondern es gibt auch ein genießendes geistiges Schauen, das sich nicht in Illusionen versenkt, sondern im Werke selbst Herz und Geist Erfrischendes zu hören und zu sehen bekommt und dabei jene intellektuelle Freude erzeugt, die das Kunstwerk stetig im Innern nachklingen läßt. Es ist eine Freude, die nicht Stimmung „macht“, sondern die Stimmung „reinigt“. Wie ich schon vorher bemerkte, fasse ich den Begriff des Monumentalen rein linear auf. Linear ist die melodische Entwicklung der musikalischen Gedankenfolge, linear auch die Disponierung des harmonischen Grundstocks, linear die freie Entfaltung des stimmlichen Materials. Sowohl Bach wie die monodische Entwicklung der klassischen Instrumentalepoche haben dieses Schaffensprinzip gemeinsam, nur löst Bach dabei seine Aufgabe im polyphonen Sinne. Aber gerade die Art der spekulativen Gedankenarbeit ist es, die alle die Meister des 18. Jahrhunderts von jener harmonisch-dekorativen Gefühlsarbeit fernab hält.

Wir beginnen die Reihe der Darlegungen mit der einzigen zweistimmigen Fuge des Wohltemperierten Klaviers, der Fuge emoll. Wesentlich für die kompositorische Arbeit ist zunächst die Charakterisierung des Grundgedankens (Hauptmotivs) und die damit verbundene ausstrahlende Entwicklung desselben. Ganz abgesehen von der grundlegenden rhythmischen Charakteristik des Tonsatzes können die tonalen Ausdrucksmittel in vierfacher Form auftreten:

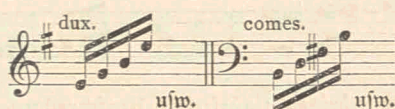
- a) als harmonisch bedeutsame Bestandteile, die in jedem fugierten Satze, sobald sie dominantisch sind, bei der Beantwortung eine besondere Berücksichtigung erfahren müssen;
- b) als harmonisch-melodische, wenn sie bei ihrer harmonischen Bedeutsamkeit in chromatischer oder diatonischer Folge verlaufen;
- c) melodisch-figürlich, wenn die Tonfolge die figürliche Umschreibung einer bestimmten melodischen Charakterisierung darstellt;

d) harmonisch=figürlich, wenn die Harmonie sich im Bilde einer figürlichen Umschreibung zeigt.

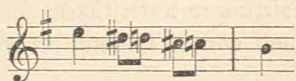
Wie stellt sich zu dieser verschiedenen Wesenheit der Grundgedanke unserer emoll-Fuge:



Wie das Tonbild zeigt, beginnt die Fuge mit einer harmonisch=figürlichen Umschreibung des emoll-Akkordes, der im comes in der Dominante beantwortet werden muß:



Daran schließt sich eine chromatisch absteigende Linie,



die durch die Note e in der oberen Lage auch harmonisch gekennzeichnet wird:



Es sind also damit die chromatisch bez. auch diatonisch durchgehenden Melodiennoten gemeint, wie sie unter der Fassung b) erwähnt wurden. Die weitere Folge des dux bildet die Wendung nach dem Sagende, dem Abschluß des Grundgedankens, die Wendung, die in veredelnder Wirkung das Ganze vertont:



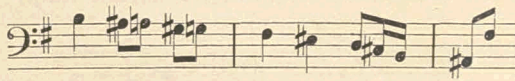
Wir gewahren aus diesen harmonisch=figuralen Kadenzbestandteilen, wie sich Bach auf Grund einer hier wohlangebrachten Beharrung jener melodisch=durchgehenden Wirkung auch hier nicht verschließen kann. Er setzt also die melodische Linie in nachstehender Weise diatonisch fort:



Die Anlage des Dux ist also in ihrer melodischen Grundgestaltung vollständig chromatisch=diatonisch verlaufend.



Die Beantwortung im comes kann daher nur folgenden Verlauf nehmen:



Und da die zugehörigen figürlichen Umschreibungen sich einerseits auf einen bestimmten Hauptton stützen, anderseits aber auch die Kadenzwirkungen unterstützen, so können die beiden Satzgruppen dux und comes sich nur in nachstehender Weise ergänzen:



Es ist wohl daraus ersichtlich, daß das Motiv im Comes keine Rückmodulation nach *e'* zuläßt. Ein solches engherziges Streben würde die ganze Wesenheit des Gedankens zerstören, die sich linear als chromatisch=diatonische Folge *e—e*, *h—h* in den Taktpaaren kennzeichnet. Darin liegt ja eben die elementare Kraft des Bachschen Genius, daß er seinen Fugebau

an die tonale Bedeutsamkeit im weiteren Sinne fettet, aber nicht an eine einseitige Formelauffassung.

Unter dem Eindrucke dieser ersten Durchführungsgruppe, wie wir diese erste fugierte Anlage des Grundgedankens nennen wollen, steht nun die ganze Disposition des Werkes, des Gedankenverlaufes, indem Bach die fallende lineare Charakteristik auch auf die Verteilung der übrigen Durchführungsätze und der überleitenden Zwischenätze anwendet. Aufschluß darüber gibt uns gegenüber der melodisch fortwehenden Höhenlinie die harmonisch grundlegende Fundamentallinie.

Ich verstehe darunter die in den Haupttönen die Satzentwicklung zeichnende Grundlinie des Werkes. Ordnen wir darum zunächst nach dem vorwaltenden Prinzip der fallenden linearen Bewegung den wiederkehrenden Grundgedanken nach seinen Durchführungsgruppen, so ergibt sich für denselben nachstehende Reihe in die fallende Unterquinte:

e      a      d      G  
1. D. 3. D. 4. D. 2. D.

Kleine Buchstaben bedeuten Moll, große dagegen Dur.

„D“ bezeichnet Durchführung.

Der harmonische Gegensatz in jeder erweiterten Kompositionsform bedingt es, daß dem Haupttone in Moll der parallele Durton zur Seite steht. Bach ändert daher die Reihe der Haupttöne obiger Durchführungsteile in folgender Weise:

$\overbrace{\text{e} \quad \text{G} \quad \text{a} \quad \text{d}} \quad \text{e}$   
 1. D. 2. D. 3. D. 4. D. Engführung.

In diesen vier Tönen liegen zugleich die Stützpunkte des ganzen Werkes wie der Fundamentallinie. Was außerhalb dieser Stützpunkte liegt, gehört in den Bereich der modulatischen Anordnung. Während also die Fundamentallinie zu allererst die harmonische Grundwirkung der thematischen Anlage disponiert, gibt sie im weiteren die klare harmonische Folgerung der Zwischen- bez. Überleitungsätze, und ist daher als Grundlinie zugleich auch Modulationslinie.

Wie entwickelt sich nun diese Modulationslinie? oder mit andern Worten: wie wird Bach in den Überleitungssätzen dem vorwaltenden Prinzip der fallenden Bewegung gerecht?

Wer die Überleitungssätze in dem von mir schon eingangs erwähnten Sinne studiert, wird finden, daß Bach, um dem harmonischen Kontraste in der Komposition gerecht zu werden, jenen harmonisch-bedeutsamen Durchführungsstönen gegenüber in den Zwischensätzen die harmonisch-melodische Folge zum Zwecke einer polyphonen figuralen Ausgestaltung wählt. Wir geben hierfür nachstehendes Bild:

$$\begin{array}{c} \underline{e \text{ (Z. 1 u. 2)} \quad h \text{ (Z. 3 u. 4).}} \\ \text{1. D. auf e.} \\ \underline{\text{ais (Z. 5), gis (Z. 7), fis (Z. 9 u. 10.)}} \\ \text{1. Überleitung.} \end{array}$$

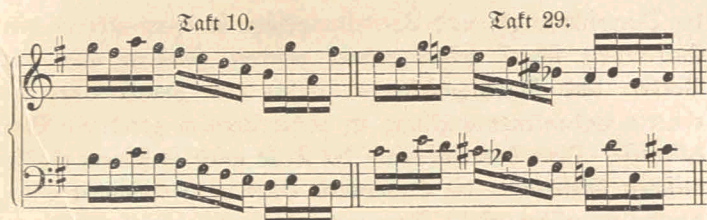
Die Noten ais, gis, fis der Überleitung sind melodisch durchgehend und erfahren durch die figurale Polyphonie ihre harmonische Charakteristik.

„Z“ bedeutet „Takt“.

In derselben Weise behandelt Bach die 2. Durchführung und den nachfolgenden Überleitungssatz:

$$\begin{array}{c} \underline{G \text{ (Z. 11 u. 12),} \quad d \text{ (Z. 13 u. 14);}} \\ \text{2. D. auf G.} \\ \underline{\text{cis (Z. 15), h (Z. 17), Kad. (Z. 19).}} \\ \text{2. Überleitung.} \end{array}$$

Es schließt mit diesen beiden Gruppenentwicklungen die eigentliche Arbeit an der Fuge. Was aber nun weiter geschieht, zeigt das Formgenie Bachs in seiner ganzen Größe. Er gibt den ganzen 2. Teil der Fuge in der Umkehrung des 1. Teiles, ohne sich durch die neuartige Entwicklung der Fundamentallinie, die im 1. Teile e (1. D.) — G (2. D.), im 2. Teile aber a (3. D.) — d (4. D.) zeigt, irgendwie stören zu lassen. Der kühne Wurf einer glücklichen Lösung liegt in dem Takte 29, als Pendant zu Takt 10. Beispiel:



Wir dürfen uns daher nicht verwundern, wenn wir auf Grund der Umkehrung die Fortentwicklung der Fundamentallinie in der Oberstimme suchen müssen. Zum Zwecke einer besseren Übersicht geben wir die gesamte Anlage derselben in nachstehender Zusammenstellung:

e (T. 1 u. 2), h (T. 3 u. 4);

1. D. auf e.

ais (T. 5 u. 6), gis (T. 7 u. 8), Fis (T. 9 u. 10);

1. Überleitungssatz.

G (T. 11 u. 12), d (T. 13 u. 14);

2. D. auf G.

cis (T. 15 u. 16), h (T. 17 u. 18), Rad. (T. 19).

2. Überleitung.

Umkehrung des 1. Teiles. Fundamentallinie in der Oberstimme:

a (T. 20 u. 21), e (T. 22 u. 23);

3. D. auf a.

dis (T. 24 u. 25), cis (T. 26 u. 27), h (T. 28 u. 29).

3. Überleitungssatz.

d (T. 30 u. 31), a (T. 32 u. 33);

4. D. auf d.

gis (T. 34 u. 35), fis (T. 36 u. 37), Radenz (T. 38)

e (T. 39—42), Engführung und Schluß.

Aus dieser Anlage aber ist nicht allein ein sorgfältiges Abwägen der harmonischen Verhältnisse ersichtlich, wodurch

die Durchführungs- und Überleitungssätze in ihrer affordlichen Entfaltung scharf gekennzeichnet werden, sondern auch die Vorder- und Nachsatzwirkungen treten zum Zwecke einer geordneten Gedankenentwicklung in architektonisch geordnete Verhältnisse. Dem Parallelismus der Teile wird in seinem rhythmischen Gleichlaute die Symmetrie einer proportionalen Gliederung gegenübergestellt. Nennen wir diese auf einem sorgfältigen Abwägen basierende Verteilung motivischer Wirkungen die rhetorische Schwebung. Denn wie der Gedankenfluß der Rede dafür sorgen muß, daß nicht eine einseitige Sättigung eines bestimmten Gedankens auftritt, wobei der Redefluß in der Breite sich verläuft und endlich versandet, so ist es auch für den motivischen Bau in der Tonkunst von höchstem Wert, eine sich gegenseitig auf dem Prinzip der Vorder- und Nachsatzwirkung auslösende Gedankenwelt zu einer großen monumentalen Gedankeneinheit auf Grund dieser rhetorischen Schwebung zusammenzuschweißen. Niemand hat in diesem Sinne klarer gearbeitet als Bach, niemand aber mehr gerungen als Beethoven. Jene Überleitungssätze sind also nicht selbständige Zwischensätze, sondern notwendige Folgerungen der vorausgehenden Durchführungsteile; beide stehen im Verhältnis von anklingendem Vordersatz und ausklingendem Nachsatz. Es gehört das feine, natürliche Empfinden des Genies dazu, jenen streng geregelten fugierten Vordersätzen gegenüber die Nachsatzwirkungen so abzuwägen, daß sie weder eine motivische Übersättigung noch motivische Verengung enthalten. Darum sehen wir Bach nicht nur im Bann eines erfindenden, gestaltenden, sondern auch eines ordnenden Geistes schaffen. In diesen drei Eigenschaften liegt die ganze Logik, der ganze Inhalt einer monumentalen Einheit verborgen. Darum ist uns auf Grund der Vorder- und Nachsatzwirkung nicht allein die harmonische Disponierung der Durchführungsteile in die fallenden Unterquinten von Wichtigkeit, sondern vor allem auch, wie Bach die Überleitungssätze gestaltet. Organisch festgefügt tritt der 1. Überleitungssatz aus der 1. Durchführung heraus und gibt die kontrapunktische Gegenstimme in der ausklingenden Nachsatzwirkung.



Cp.  
Comes.

Ausflingender Nachsatz.

usw.

Für die 2. Überleitung erwächst naturgemäß die Folgerung, ein neues Moment einzuführen, denn die Disponierung der ganzen Fuge bedarf der Wirkung des Kontrastes auch im motivischen Sinne, nachdem sie schon im harmonischen Sinne in der 2. Durchführung dargestellt worden ist. Der Fundamentallinie entsprechend ist auch hier die Form knapp gezeichnet. Wie gibt sich nun der Inhalt? Das freie Gestaltungsvermögen eines kraftvollen Genies weiß jederzeit das Rechte zu treffen, denn nicht jeder Gedanke ist brauchbar. Der Wert des musikalischen Gedankens muß aus dem Kompositionsorganismus heraus seine Begründung finden, und der Schaffenskraft muß ferner die Klarheit und Objektivität eines kritischen Geistes eigen sein.

Aus dieser Grundlage heraus folgert Bach die Nutzenanwendung für den Nachsatz der 2. Durchführung. Er läßt diesen in natürlichster Einfachheit auftreten, wodurch er zugleich ungewöhnlich auffallend und wohlthuend ins Gewicht fällt. Gegen-

über der chromatischen Charakteristik des *dux* gibt Bach eine einfache diatonische Folge. Gegenüber der bunten Mannigfaltigkeit der kontrapunktischen Lösungen Note zu Note stellt Bach die harmonische Einheit als stilistisches Gegengewicht auf, bis sich beide Bewegungen zu einer leichtflüssigen Diatonik vereinen und in einer fecken Unisonowirkung in den Umkehrungsteil der 3. und 4. Durchführung einspringen. Man hat dabei die Empfindung, als wolle Bach einen markanten Teilschritt in seine Gedankenarbeit einfügen:

cis

Überleitung.

h

Kadenz.

3. Durchführung.

Was der 2. Teil nun bringt, ist stilistisch nicht neu, wie wir schon früher angaben. Es ist eben die Umkehrung des

1. Teiles. Die Modulationsordnung aber gestaltet das ganze neu, infolge der veränderten Aufstellung der Durchführungsätze.



Daß aber Bach in diesem 2. Teil trotz der veränderten Modulationsordnung die gleichmäßige Disponierung der Fundamentallinie gegenüber dem 1. Teile festhält und die Umkehrung in ihrer kontrapunktischen Behandlung Note zu Note bis auf den Ton in unübertrefflicher künstlerischer Reinheit wiedergibt, darin zeigt sich allein der unerreichbar hohe Flug des Genius, der im Sinne einer höchsten Konzeption erfindet, gestaltet und ordnet.

Schluß:

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system contains four measures of music, and the second system also contains four measures. The notation is dense, with many sixteenth notes and rests, characteristic of Bach's intricate counterpoint. The piece concludes with a final cadence in the second system.



## J. S. Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten.

Von Karl Nef in Basel.

Der Artikel „Cembalo oder Pianoforte?“ von R. Buchmayer im letzten Jahrgang des Bachjahrbuchs, der eine Polemik enthält gegen die von mir im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903 geäußerte Ansicht, das Cembalo sei von großer Bedeutung für Bachs Klavierkompositionen gewesen, veranlaßt mich, die Frage nach Bachs Verhältnis zu den Klavierinstrumenten nochmals aufzurollen. Es muß dies mit aller Gründlichkeit geschehen, und ich muß zum voraus um Nachsicht bitten, wenn meine Untersuchungen etwas umständlich ausfallen; es ist aber hoch an der Zeit, daß wir in der Frage endlich einmal festen Boden unter die Füße bekommen und der Hydra der Mißverständnisse alle Köpfe abgebrannt werden.

Zuerst möchte ich untersuchen, was uns über das Verhältnis Bachs zu den Klavierinstrumenten tatsächlich überliefert ist; ich werde also zunächst die sogenannten innern Gründe vollständig ausschalten und nur danach fragen: was sagen uns die schriftlichen Überlieferungen?

Ph. Spitta und nach ihm R. Buchmayer sind bekanntlich der Ansicht, das Klavichord sei das Lieblingsinstrument Bachs gewesen und dieses habe die größte Bedeutung für seine Klavierkomposition. Spitta drückt dies negativ aus, indem er das Cembalo dem Klavichord gegenüberstellt und sagt, das Cembalo habe „für Bachs Kunstübung überhaupt die wenigst selbständige Bedeutung gehabt“ (Bach I. S. 655). Buchmayer gibt zu, daß Bach „eine beträchtliche Anzahl höchst genialer Werke“ für das Cembalo geschrieben habe, er meint aber,

Bach habe dieses Instrument nur notgedrungen gewählt, weil er „nicht nur ein großer Musiker“, sondern auch „ein großer Virtuose“ war. „Seine Virtuosität mußte ihn zum Cembalo hinführen, denn das Klavichord gewährte dafür keinen genügenden Spielraum“ (S. 87).

Die Ansicht dieser beiden Gewährsmänner stützt sich zunächst auf die bekannte Mitteilung J. N. Forkels in seiner Bachbiographie. Spitta beruft sich außerdem noch auf eine Angabe von Quanz. Mit dieser ist jedoch dem sonst so vorbildlich gewissenhaften, hochverdienten Forscher ein Irrtum unterlaufen. Es ist notwendig, auf die Sache hier einzugehen, da sie zugleich auch ein Schlaglicht wirft auf Forkels Mitteilung. Es handelt sich um folgenden Passus aus „J. J. Quanzens Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen“. (Dritte Auflage, Breslau 1789, S. 231 ff.), der an sich von Interesse ist, und den ich, um jeder irrthümlichen Deutung vorzubeugen, vollständig mittheilen muß:

„Wie auf einem jedem Instrumente der Ton auf verschiedene Art hervorgebracht werden kann: so verhält es sich auch gleichergestalt mit dem Clavicymbal; ungeachtet man glauben sollte, daß es bey diesem Instrumente nicht auf den Spieler, sondern auf das Instrument allein ankäme. Dennoch gibt es die Erfahrung, daß wenn das Instrument bald von dem einen, bald von dem andern gespielt wird der Ton von dem einen besser, als von dem andern herausgebracht wird. Die Ursache davon muß folglich auf den Anschlag, den ein jeder verschieden hat, ankommen: ob derselbe, bey einem jeden Finger mit gleicher Kraft und Nachdruck, und mit dem rechten Gewichte geschieht; ob man den Saiten die gehörige Zeit gönnet, daß sie ihren Schwung ungehindert machen können; oder ob man die Finger mit allzugroßer Gelassenheit niederdrückt, und ihnen nicht durch einen Schneller eine gewisse Kraft giebt, daß die Saiten, um den Ton länger auszuhalten, in eine länger anhaltende Sitterung versetzt werden können; um den Fehler, so dieses Instrument von Natur hat, daß sich die Töne nicht, wie auf andern Instrumenten, an einander verbinden, so viel als möglich ist, zu vermeiden. Es kömmt auch viel darauf an, ob man mit dem einen Finger stärker, als mit dem andern stößt. Dieses kann daraus folgen, wenn man sich gewöhnet hat, einige Finger einwärts zu beugen, andere aber gerade auszustrecken: welches nicht nur eine ungleiche Stärke im Spielen verursacht; sondern auch hinderlich ist, geschwinde

Passagen rund, deutlich und angenehm vorzutragen. Wie es denn bey manchem, wenn er einen Lauf von etlichen Noten stufenweis zu machen hat, nicht anders klingt, als wenn er über die Noten wegstolperte. Gewöhnt man sich aber gleich Anfangs, alle Finger, einen so weit als den andern, einwärts zu beugen; so wird man diesen Fehler nicht leicht begehen. Man muß aber bey Ausführung der laufenden Noten, die Finger nicht so gleich wieder aufheben; sondern die Spitzen derselben vielmehr, auf dem vordersten Teil des Tasts hin, nach sich zurück ziehen, bis sie vom Taste abgleiten. Auf diese Art werden die laufenden Passagen am deutlichsten herausgebracht. Ich berufe mich hierbey auf das Exempel eines der allergrößten Clavierspieler, der es so ausübte und lehrte“.

Gemeint ist mit diesem „einen der allergrößten Klavierspieler“ Bach, wie das Register beweist, wo unter der Rubrik „Bach (Johann Sebastian)“ auf diese Stelle verwiesen wird. Völlig irrig, die Sache auf den Kopf stellend, bezieht Spitta diese Quanzschen Ausführungen speziell auf das Klavichordspiel; er sagt ausdrücklich, die von Quanz beschriebene besondere Methode habe ein „deutliches Spiel auf dem Clavichord“ gefördert (I. S. 647). In einer kritischen Ausführung des Anhangs (I. S. 824) meint er sogar, Quanz habe „die Angemessenheit des Einziehens erst für das Clavichord erklärt; für den bekielten Flügel oder die Orgel wäre es unnütz“, während doch Quanz gerade speziell für das Klavichord nachweisen will, daß es auch bei diesem Instrument, wo man es kaum vermuten würde, auf den richtigen Anschlag ankommt\*).

Dagegen ist Spitta vollkommen im Recht, wenn er Forkel gegenüber betont, daß die Methode der Fingersezung Phil. Emanuel Bachs von derjenigen Sebastians verschieden ist. Forkel geht auf das Besondere des Bachschen Klavierspiels auch ein, mischt aber die Lehren von Vater und Sohn vollständig durcheinander. Es ist wiederum nötig, auch ihn etwas ausführlicher zu zitieren. Er vergleicht das Klavierspiel mit der Rede und entwirft ein Bild vom Ideal desselben, das an sich sehr bemerkenswert ist, weil heute die Forderungen ganz

\*) Die Anschlagsart ist auf dem Klavichord eine ganz andere, und das Einziehen der Finger dürfte auf diesem gar keinen Sinn haben.

anders lauten. Er sagt (J. N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802. S. 12 ff.):

„Es kommt nehmlich, wenn der Vortrag sowohl im Spielen als im Reden oder der Deklamation vollkommen seyn soll, auf den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlag der Töne, und in der Aussprache der Wörter an. Schon in den untersten Graden kann man verstehen, was gespielt oder gesagt wird; es erregt aber kein Wohlgefallen beym Zuhörer, weil ihn dieser Grad von Deutlichkeit zu einiger Anstrengung seiner Aufmerksamkeit nöthigt. Die Aufmerksamkeit auf einzelne Töne oder Wörter muß aber um deswillen unnöthig gemacht werden, damit der Zuhörer sie auf die Gedanken und deren Zusammenhang verwenden kann, und dazu bedürfen wir des höchsten Grades von Deutlichkeit im Anschlag einzelner Töne, so wie in der Aussprache einzelner Wörter.

Ich habe mich oft gewundert, daß C. Ph. Emanuel in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, diesen höchsten Grad von Deutlichkeit des Anschlags nicht ausführlich beschrieben hat, da er ihn doch nicht nur selbst hatte, sondern auch gerade hierin ein Hauptunterschied liegt, wodurch sich die Bachische Art, das Clavier zu spielen, von jeder andern auszeichnet. Er sagt zwar im Capitel vom Vortrag: „Einige Personen spielen zu flebricht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Tasten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen, und spielen zu kurz, als wenn die Tasten glühend wären. Es thut aber auch schlecht. Die Mittelstraße ist die beste.“ Er hätte uns aber die Art und Weise lehren und beschreiben sollen, wie man auf diese Mittelstraße gelangen kann. Ich will die Sache deutlich zu machen suchen, in so weit solche Dinge ohne mündlichen Unterricht deutlich gemacht werden können.

Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf das Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbey gezogen werden muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: 1) daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf. 2) Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliches Zurückziehen der Fingerspitzen nach

der innern Fläche der Hand, auf dem vorderen Theil des Tasten abgleitet. 3) Beym Uebergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder voneinander gerissen werden, noch ineinander klingen können. Der Anschlag derselben ist also wie C. Ph. Emanuel sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so, wie er sein muß. — Die Vorteile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel“ u. s. w.

Man sieht ohne weiteres, daß Forkel hier eine vollständige Konfusion anrichtet, in der Meinung, sie seien sich vollkommen gleich, die Ansichten von Vater und Sohn kritiklos durcheinander mengt. Dagegen protestiert Spitta mit Recht und weist namentlich darauf hin, daß Phil. Emanuel das Abgleitenlassen der Finger nur noch für bestimmte Fälle, nicht mehr im allgemeinen fordert. Wörtlich sagt Spitta (I. S. 824):

„Wenn aber Philipp Emanuel Bach das Einziehen der Finger nur auf gewisse Verkommnisse beschränkt — er nennt es ‚das Schnellen‘, wobei der Finger, ‚so hurtig als möglich von der Taste abgleiten‘ und das allezeit ‚durch einen gewissen Grad der Gewalt geschehen muß‘ (II. 1, § 36) — wenn er es allein beim geschwinden Abwechseln der Finger auf einer Taste (I. § 90), beim leztmaligen Anschlag des höheren Trillertons (II. 3, § 8), bei der Manier des ‚Schnellers‘ (II. 8, § 1) und beim Vortrage raschbewegter Gedanken (III. § 1) angewendet wissen will, es aber nicht als allgemeine Spielregel hinstellt, so war sein Fingersatz eben schon ein anderer, als der Sebastians. Forkels Verwunderung ist deshalb ungegründet. Mit ihm haben freilich viele alles, was Philipp Emanuel schreibt, unbesehen für Sebastians Lehre gehalten und dadurch irrtümliche Ansichten verbreitet“.

Es ist notwendig, das Urteil Spittas über Forkels Bachbiographie im allgemeinen noch hierher zu setzen, da Spitta diese doch bis in alle Einzelheiten hinein nachgeprüft hat. Er sagt (I. Vorwort S. VIII):

„So wertvoll Forkels Buch als Quelle ist, und so wenig man ihm wird vorwerfen dürfen, er habe irgend etwas darin vollständig aus der Luft gegriffen, mit Vorsicht muß es dennoch benutzt werden. Da er nämlich die tatsächlichen Überlieferungen und Urteile



der Bach'schen Söhne von seinen eignen Meinungen gar nicht getrennt, vielmehr in eine fortlaufende Darstellung verarbeitet hat, so weiß man oft nicht, wo dasjenige anfängt oder aufhört, was eben diese Quelle so außerordentlich schätzbar macht. Denn Forkels eignes Urtheil ist selbst über Bach oft auffällig befangen. Nicht selten führt die Forschung auf eigenem Wege zu einem Resultate, welches mit einer Äußerung Forkels derart übereinstimmt, daß über die reine Quelle, aus der er sie schöpfte, kein Zweifel bleibt. Dann aber befremden wieder offenbare Unrichtigkeiten oder die Entdeckung, daß er günstigen Falls seine Gewährsmänner mißverstanden haben muß. Endlich ist immer zu bedenken, daß auch Bachs Söhne irren konnten. Daher muß man wohl dieses Buch bei jedem Schritt berücksichtigen, aber darf, um möglichst sicher zu gehen, keinen Satz desselben ungeprüft lassen“.

Wer bis hierher aufmerksam gefolgt ist, der wird auch das, was Forkel über Sebastian Bachs Stellung zu den Klavierinstrumenten sagt, kritisch prüfen wollen. Es lautet (S. 17):

„Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge tun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, so wie 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 Ton-armen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument“.

Zuerst ist zu bemerken, daß, wenn noch irgend ein Zeugnis für diese große Vorliebe Bachs für das Clavichord vorhanden wäre, man selbstverständlich Forkel ohne weiteres wörtlich Glauben schenken müßte. Nun ist aber außer dieser 52 Jahre nach dem Tode des Meisters gemachten Mitteilung nicht die geringste ihr entsprechende Überlieferung vorhanden, dagegen hat Bach selbst einen größeren Teil seiner Kompositionen für das Cembalo bestimmt, und sein Zeitgenosse Quantz gedenkt ausdrücklich seiner besondern Kunst, das Cembalo zu spielen, während das Clavichord im Zusammenhang mit Bach zu seinen Lebzeiten gar nie erwähnt wird. Wir wissen, daß

Forkel in dem Irrtum befangen war, in bezug auf das Klavier seien Sebastian und Philipp Emanuel ganz ein und derselben Meinung gewesen, während dem erwiesenermaßen nicht so ist. Wir wissen ferner, daß Philipp Emanuel eine große schwärmerische Vorliebe für das Klavichord besaß, und er von verschiedenen Zeitgenossen als der beste Spieler dieses Instruments gepriesen wird. Da muß nun die Vermutung nahe liegen, Forkel habe die Vorliebe des Sohnes für das Klavichord einfach auch für den Vater angenommen. Und wenn sie auch bestanden haben sollte, so wird man zum mindesten Sebastian's Verachtung des Cembalos, die Forkel durchblicken läßt, bezweifeln müssen. Forkel lebte in einer Zeit, da das Klavichord selbst auf die höchst mögliche Stufe der Leistungsfähigkeit gebracht worden war, das Pianoforte schon seinen Siegeszug angetreten hatte und man das Cembalo zu vernachlässigen begann. Die frühere Zeit schätzte das Cembalo überaus hoch, wofür man die Zeugnisse in Wanda Landowskas Buch »Musique ancienne« (Paris 1909, S. 199 ff.) und in meiner Studie im Petersjahrbuch nachsehen mag.

Ich habe gesagt, daß aus Sebastian Bachs Zeit kein einziges Zeugnis für seine Vorliebe fürs Klavichord vorhanden sei. Dem ist in der Tat so, auch Buchmayer bringt keines bei. Er glaubt zwar damit, daß in dem Verzeichnis der Kompositionen, das dem Nekrolog in Mizlers Musikalischer Bibliothek 1754 angehängt ist, beim Wohltemperierten Klavier und bei „6 Toccaten“ der Zusatz „fürs Clavier“ beigefügt ist, schließen zu dürfen, daß diese speziell fürs Klavichord berechnet gewesen seien. Damit ist aber in Tat und Wahrheit nur gesagt, daß diese Stücke sowohl auf dem Klavichord als dem Klavizymbel gespielt werden können, zum Unterschied von andern, die nur auf dem letztern ausgeführt werden können. Ich habe schon im Petersjahrbuch darauf aufmerksam gemacht, daß erst am Ende des 18. Jahrhunderts der Ausdruck „Clavier“ im engern Sinne gleichbedeutend wird mit „Clavichord“; zur Zeit, da der Nekrolog geschrieben wurde, wurde „Clavier“ durchaus noch im allgemeinen Sinn verstanden, als Bezeichnung für alle Tasteninstrumente überhaupt, entsprechend der Bachschen „Clavier-

Übung“, die Stücke für Klavizymbel und Orgel in sich vereinigt. Auch muß man, abgesehen davon, annehmen, daß wenn Bach selbst das Klavichord unbedingt bevorzugt hätte, die Nekrologschreiber sicher auch „fürs Clavichord“ geschrieben hätten, statt des unbestimmten „fürs Clavier“. Dieser Ausdruck gibt also keinen Beweis dafür, macht es nicht einmal besonders wahrscheinlich, daß Bach das Wohltemperierte Klavier besonders für das Klavichord bestimmt habe.

Es mag auch noch darauf hingewiesen werden, daß J. Kuhnau seine biblischen Sonaten im deutschen Titel als „auf dem Claviere zu spielen“ bezeichnet. Buchmayer hat nachgewiesen, daß Kuhnau eine besondere Vorliebe für das Klavichord besaß, und ich gestehe gern ein, daß er den Beweis einer etwas größern Bedeutung des Klavichords in der ältern Zeit erbracht hat, als ich sie angenommen hatte. Wenn aber Buchmayer sagt: „Kuhnaus Klavierwerke, besonders die 1700 erschienenen ‚biblischen Historien‘ haben bekanntlich den jungen Bach in seinem Schaffen außerordentlich beeinflusst; nach Kuhnaus Äußerungen kann kein Zweifel bestehen, daß er für das Klavichord geschrieben hat“, so ist sein Nachsatz doch irrtümlich. Auf dem Titelbild zu den „biblischen Historien“, das auch in der Neuauflage von Paesler (Deutsche Denkm. I. 8. Bd. 4) reproduziert ist, befindet sich eine Orgel, an der ein Schild angebracht ist mit folgender Aufschrift: »Il Saggio facto Nella Rappresentatione Musicale d'alcune Historie della Bibbia contenute In sei Suonate da suonarsi sul Organo, Clavicembalo ed altri Stromenti famigliante da Giovanni Kuhnau.« Es geht also nicht an, Kuhnau als einen speziellen Klavichordkomponisten hinzustellen, und die deutschen Titel seiner Werke — ich habe früher schon darauf hingewiesen, daß auf dem ersten Teil seiner Klavierübung ein Spinett abgebildet ist — beweisen wiederum, daß in der ältern Zeit der Ausdruck „Clavier“ ein Sammelname war für alle Instrumente mit einer Klaviatur, sogar einschließlich der Orgel.

Ein negatives Zeugnis für Bachs Vorliebe fürs Klavichord ist dann noch die bekannte Tatsache, daß er laut amtlichem

Inventar zwar sechs Klavizymbel (außerdem noch zwei Lautenwerke, also Lautenklavizymbel) hinterlassen hat, aber kein einziges Klavichord. Wenn irgend ein Zeugnis vorläge, das dagegen spräche, so könnte man ja gewiß die Genauigkeit auch dieser gerichtlichen Urkunde anzweifeln, aber da dafür auch nicht der geringste Grund vorliegt und die Vorliebe Bachs für das Klavichord erst 50 Jahre später behauptet wird, so geht es nicht an, einfach anzunehmen, der Gerichtsbeamte sei ungenau gewesen und habe sich verschrieben. Und daß Bach vor seinem Tode seine Klavichorde verschenkt habe, wie Buchmayer annehmen will, ist im Grunde doch wenig glaubwürdig. Wenn ihm die Klavizymbel „doch zu seelenlos“ waren und er am liebsten auf dem Klavichord spielte, wie sollte er da auf seine alten Tage sich von seinem Lieblingsinstrument vollständig getrennt und doch nicht weniger als sechs, oder mit den Lautenklavizymbeln sogar acht Klavizymbel behalten haben.

Alles was aus Bachs Zeit selbst überliefert ist, spricht also eher gegen als für seine Vorliebe fürs Klavichord. Das aller-einzige Zeugnis ist und bleibt Forkel, der ein halbes Jahrhundert nach dem Tode Bachs schrieb. Sehen wir uns dieses nun noch genauer an. Was sagt Forkel eigentlich? Er meint, Bach „hielt das Clavichord für das beste Instrument zum Studieren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung.“ Und „er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten“, das ist der Kern seiner Mitteilung. Das besagt nur, daß Bach zur intimsten Art des Musizierens, hauptsächlich nur für sich allein, das Klavichord bevorzugt habe. Es schimmert auch durch diese Sätze durch, daß wenn es sich um irgendwie breitere Wirkungen handelte, das Klavichord nicht mehr ausreichte\*). Wer nun also nach all' diesen Auseinandersetzungen doch noch die Angabe Forkels für buchstäblich wahr zu halten geneigt sein sollte, der wird doch

\*) Ph. Spitta beschreibt einmal den Klang des Klavichords als „heiser, schwach und schüchtern“ (Zur Musik 1892, S. 229), welche Charakteristik eines unverfänglichen Zeugen für diejenigen Leser hierhergesetzt sei, welche den zwar reizvollen aber überaus schwachen Klang des Instruments nicht kennen.

seine Meinung über die Bedeutung des Klavichords für das Klavierschaffen Bachs auf das richtige Maß einschränken und einsehen, daß das Cembalo daneben seine große Bedeutung behauptet.

Bis hierher habe ich nur die tatsächlichen Überlieferungen berücksichtigt, jetzt möchte ich noch auf die Instrumente selbst und die sogenannten innern Gründe eingehen. Zunächst ist zu betonen, daß die alte Klaviermusik in Deutschland, soweit das rein äußerlich-technisch möglich war, skrupellos, je nach Vorhandensein, auf dem Klavizymbel oder dem Klavichord gespielt wurde. Das geht aus den Titeln vieler Klavierwerke und aus allem, was wir von der Praxis wissen, so unzweideutig hervor, daß es nicht erst bewiesen zu werden braucht. Auch Bach wußte, daß es mit seinen Kompositionen ebenso gehalten werde; hätte er großen Wert darauf gelegt, daß gewisse nur auf dem Klavichord gespielt werden, hätte er das sicherlich irgendwie bemerkt.

Aus diesem Gebrauch, beide Klaviere nebeneinander zu verwenden, kann man schon a priori schließen, daß die beiden Instrumente im Klang miteinander verwandt gewesen sein müssen. Das ist auch in der That so; namentlich gerade das, was sie von unserm Pianoforte unterscheidet, haben sie miteinander gemeinsam, die metallene Klarheit und Schärfe des Tons. Auf dem Klavizymbel und auf dem Klavichord treten in polyphonen Kompositionen die Mittelstimmen viel deutlicher hervor, als auf dem Pianoforte, das ganze Klangbild ist viel durchsichtiger. Das ist der große, für alle alten Klavierwerke in die Augen springende Vorzug der beiden alten Instrumente.

Zunächst möchte ich nun die Frage aufwerfen, ob es wünschenswert sei, mit den Bachschen Kompositionen zu den alten Instrumenten zurückzukehren, und wenn ich diese bejahe, so geschieht das natürlich nicht in der Meinung, daß es verboten sein soll, sie auf dem Pianoforte zu spielen. Aber es ist doch eine ganz natürliche und wäre auf jedem andern als unserm rückständigen musikalischen Gebiet eine selbstverständliche Forderung, daß diejenigen, die sich als die berufenen Inter-

preten fühlen: die Virtuosen, die vorbildliches Nachspiel bieten wollen, und die Herausgeber seiner Klavierkompositionen, sich so genau wie nur immer möglich über den Klang, wie er zu Bachs Zeit war, unterrichten sollten. Der Vorzug der größern Klarheit des Klangbildes bei den alten Instrumenten, namentlich auch in den Mittelstimmen, wurde schon hervorgehoben. Als besondern Vorzug des Klavizymbeltons hat ferner Ludwig Riemann („Kampf gegen die Alleinherrschaft des Klaviertones, Die Musik, Bd. XIV, S. 303 ff., Jahrg. 1904/05) nachgewiesen, daß er frei ist von den Schwebungen, die enge Intervalle und Akkorde in der mittlern und tiefen Lage, vom *c'* an abwärts, auf dem Pianoforte hervorrufen. Terzen und ganze Akkorde in der mittlern und tiefen Lage kommen bei Bach häufig vor und das Unschöne ihres Klanges auf dem Pianoforte empfindet jeder Spieler. Es wird also nicht nur das historische Interesse befriedigt, wenn wir statt des neuen das alte Instrument wählen, sondern es werden auch klangliche Vorzüge gewonnen, auf die Bach gezählt hat.

Damit sind Gründe genug gegeben für die Wünschbarkeit der Wiedereinführung des Klavizymbels, ganz besonders für diejenigen Werke, die auf dem Pianoforte unausführbar sind, wie vor allem die Goldberg-Variationen. Bei diesen darf man ruhig an das Gefühl der Musiker appellieren. Es gibt davon bekanntlich eine Bearbeitung für zwei Pianoforte; wer diese schon gehört hat, wird von dem klanglichen Eindruck schwerlich befriedigt gewesen sein. Bei solchen Kompositionen sollten die Versuche mit dem Klavizymbel einsetzen, bei denen auch der modernst gesinnte Musiker die Wünschbarkeit des alten Instruments einsehen muß, weil sie auf dem neuen schlechterdings unausführbar sind.

Von der tiefsinnigen Moll-Variation Nr. 25 sagt Buchmayer im besondern (S. 88): „Die Wiedergabe setzt eine Nuancierungsfähigkeit voraus, die selbst auf unserm modernen Klavier kaum erreicht werden kann.“ Nun ist sie aber doch des bestimmtesten für das Klavizymbel geschrieben. Daraus geht einfach hervor, daß Bach beim Hörer soviel Phantasie voraussetzt, als nötig ist, die fehlende Dynamik mit dem

innern Ohr zu ergänzen. Die muß man auch beim Orgelhören haben, und sie wird sich bei gutem Willen auch beim Cembalo wieder einstellen, wenn wir nicht ganz unmusikalisch sind. Der Musiker gibt sich gewöhnlich keine Rechenschaft davon, daß alles Musifikmachen unvollkommen ist, daß die Phantasie immer die gute Hälfte dazu tun muß und die Gewöhnung an ein Instrument die Hauptsache ist. Wir glauben auf dem Pianoforte die schönste Kantilene zu hören, während es in Tat und Wahrheit einzelne zerrissene, geklopfte Töne sind. Wir nehmen die Unreinheiten der Temperatur und des Orchesterklangs ruhig mit in Kauf, weil wir uns daran gewöhnt haben, sie stillschweigend, unbewußt zu corrigieren. So ist es mit allen musikalischen, mit den Sinneseindrücken überhaupt; sie erhalten erst durch die Umbildung in unsrer Psyche ihre abgerundete zusammenhängende Form und Bedeutung. Beim Klavizymbel werden wir also die Nuancen in unsrer Phantasie zu ergänzen haben, während auf diesem Instrument gegenüber dem Pianoforte die Phantasie weniger in Anspruch genommen wird in Bezug auf das Verfolgen der einzelnen Stimmen; was wir an Ausdruck opfern, gewinnen wir an Klarheit der Zeichnung (ganz abgesehen von der Abwesenheit der erwähnten störenden Schwebungen und anderer Vorzüge des Klavizymbels, von denen einer weiter unten noch namhaft gemacht werden soll). Für mein Empfinden überwiegen für die alte Klaviermusik und für Bach die Vorzüge des Klavizymbels gegenüber dem Pianoforte. Ich gestehe zu, daß dies letzten Endes ein subjektives Empfinden ist; aber wozu ich von allem Anfang an anregen wollte und von neuem anregen möchte, ist, daß möglichst Viele dieses gründlich sachlich nachprüfen möchten.

Wenn Buchmayer darauf hinweist, daß Bach in einem ausgesprochenen Klavizymbelwerk Stellen von so tiefem Ausdruck schreibt, daß selbst das Pianoforte kaum ausreichend ist, sie wiederzugeben, so darf man, wenn man ähnlichen tiefen Ausdruck in Klavierkompositionen findet, für die ein bestimmtes Instrument nicht vorgeschrieben ist, wie die Inventionen und das Wohltemperierte Klavier, nicht einfach an-

nehmen, diese seien speziell für das Klavichord geschrieben. Anders ausgedrückt: wenn Bach für die Goldberg-Variationen und die chromatische Phantasie das Klavizymbel nicht zu schlecht war, so ist gar kein Grund vorhanden, anzunehmen, es sei ihm für die Inventionen und das Wohltemperierte Klavier zu schlecht gewesen.

Der genaue Tatbestand bei den unbezeichneten Werken ist der, daß Bach die Wahl des Instruments vollständig frei ließ, dies entsprechend seinen Vorgängern J. Kuhnau, J. Krieger und J. E. F. Fischer, die in ihren Titeln oder Vorreden die Freiheit der Wahl deutlich aussprechen\*). Die großen Vorzüge des Klavichords verkenne ich keineswegs, und manches aus dem Wohltemperierten Klavier, mehr noch als die doch großzügige Cis-moll-Fuge und das vollklingende Afforde verlangende Es-moll-Präludium des ersten Teils, die man besonders auf das Klavichord verweisen wollte, haben zärtliche Stücke, wie das E-dur-Präludium des zweiten Teils, darauf ihre besondern Reize. Dabei muß aber doch betont werden, daß diese Reize bei dem überaus schwachen Klang eigentlich nur für den Spieler selbst bestehen, höchstens noch für einige wenige Zuhörer, die andächtig die zarten Klänge auffangen. Für größere musikalische Unterhaltungen, als welche wir uns schon die Bachschen Hausmusiken denken müssen, konnte der Klang des Klavichords kaum mehr ausreichen, und so wie ich die alten Instrumente kenne, deren Klang ich von neuem möglichst genau beobachtet habe\*\*), glaube ich annehmen zu müssen, daß man für den Vortrag einer großen Fuge das Klavizymbel bevorzugt habe. Man muß bedenken, daß nicht nur die Klangkraft an sich, sondern auch die Klangunterschiede auf dem Klavichord sehr gering sind, stärkere Akzente z. B. sind schon unmöglich, weil bei einigermaßen kräftigerem Anschlag der Ton sehr störend in die Höhe getrieben wird.

\*) Von Buchmayer zitiert S. 71. Wenn Fischer sagt „Klavichordium oder Instrument“ so ist natürlich mit dem Zusatz „oder Instrument“ die Verwendung eines Klavizymbels offen gelassen.

\*\*) In liebenswürdigster Weise hat mich dabei Herr Münsterorganist A. Hamm in Basel unterstützt.



Meinem subjektiven Empfinden widerspricht es auch, daß die gewaltigen Fugen, die ernste Cis-moll, die kräftig pulsierende D-dur, die Es-moll, die B-moll, um nur einige des ersten Teils zu nennen, von einem so zart intimen, mond-scheinfarbenen Instrument, wie dem Klavichord, ausgegangen sein sollen. Oder bleiben wir bei Kompositionen, von denen man zuversichtlich sagen kann, daß sie ausgeprägte Cembalostücke seien, wie die Cis-dur-Fuge des ersten Teils, so ist für solche zu betonen, daß sie auf dem Originalinstrument gespielt, in jedem Konzertsaal von glänzendster Wirkung sein werden und mit einer leichtbeschwingten Feinheit und Grazie in die Erscheinung treten, die auf dem Pianoforte nie und nimmer hervorzubringen ist. Auf dem Klavichord mögen sie zu ihrer Zeit im intimsten Kreis ebenfalls fein gewirkt haben, wo es noch Spieler gab, die das Instrument zart genug zu behandeln verstanden, aber die Wirkung blieb sozusagen auf das stille Kämmerlein beschränkt.

Schließlich ist noch ein Punkt hervorzuheben, der es wahrscheinlich macht, daß Bach namentlich bei der Komposition des Wohltemperierten Klaviers vielfach von der Klangvorstellung des Klavizymbels beeinflusst war. Wenn im allgemeinen eine Verwandtschaft des Klanges der beiden alten Instrumente unbestreitbar ist, so unterscheiden sie sich doch in einem Punkt wesentlich: beim Klavichord verklingen, wie die höhern so auch die tiefern Töne rasch, während beim Klavizymbel die Bass-töne lange und schön nachklingen. Und auf das Nachklingen der Bass-töne zählt das Wohltemperierte Klavier ja so oft. Schon das erste Präludium ist geradezu auf diesen Effekt aufgebaut, auf dem Klavichord ist die Wirkung bei weitem nicht so schön (auf dem Pianoforte bekanntlich gar nicht herauszubringen, weil mit Pedal alles zuviel ineinander klingt). Aber auch der Anfang der Cis-moll-Fuge mit den langgehaltenen tiefen Tönen wirkt auf dem Klavizymbel ungleich schöner als auf dem Klavichord. Als Beleg dafür, daß Bach das Nachklingen der Bass-töne in ausgesprochenen Klavizymbelwerken als einen besondern Effekt dieses Instrumentes wirklich nutzt, sei nur auf das Thema der Goldberg-Variationen verwiesen.

Darin, daß das Wohltemperierte Klavier häufig auf diesen Effekt zählt\*), scheint mir ein starker, rein sachlicher Grund für die Annahme zu liegen, daß Bach bei der Komposition des Wohltemperierten Klaviers häufig der Cembaloklang vorgeschwebt hat.

Die Schlußfolgerungen zu ziehen, kann ich füglich dem aufmerksamen Leser überlassen; nur möchte ich nochmals alle diejenigen, die sich für die Instrumentenfrage interessieren und mitreden wollen, auffordern, die Instrumente selbst genau zu studieren. Da in der Sache so viel Unsachliches vorgebracht worden ist, glaube ich mich zu dieser Mahnung berechtigt. Die Neue Bachgesellschaft hat erfreulicherweise beschlossen, bei ihren Festen Versuche mit den alten Instrumenten anzustellen; da man sich bekanntlich an jeden neuen Klang erst gewöhnen muß, so ist nur zu wünschen, daß sie nach Inhalt und Umfang recht ergiebig ausfallen.

---

\*) Man vergleiche Teil I Präludien C- Cis- Es- E- und H-dur, c- cis- es- f- fis- g- und gis-moll, Fugen C- G- und As-dur, c- cis- f- fis- a- und b-moll; Teil II Präludien C- E- F- G- A- und B-dur, cis- fis- und g-moll, Fugen Cis- D- E- und H-dur und e-moll.



## Zur Tenorarie der 166. Kantate.

Von Reinhard Doppel in München.

Im ersten Hefte des VI. Bandes von G. W. Körners Orgelfreund, den er in Erfurt im Selbstverlag herausgab, steht als zehnte Nummer ein Trio in g moll von J. S. Bach mit der Anmerkung: „War bis jetzt ungedruckt“. Das war im Oktober 1842, wie auf dem Titelblatt zu lesen. Ein Vergleich mit der Tenorarie „Ich will an den Himmel denken“ aus der 166. Kantate „Wo gehest Du hin?“ (Alte Bachges. XXXIII Seite 107, in den Veröffentlichungen der Neuen Bachges. Nr. 5 von X, 1) zeigt, daß Oberstimme und Baß des Trios bis auf ein paar kleine Züge mit der Oboenstimme und dem Continuo des ersten Teils der Arie identisch sind. In der Ausgabe der alten Bachges. ist das Trio nicht zu finden, Spitta erwähnt nichts davon, ebensowenig ist bei Schweizer und Pirro die Rede von ihm. Es scheint also bisher unbeachtet geblieben zu sein. Daß das Trio von Bach ist, ließe sich auch ohne die Existenz der Arie leicht aus seiner inneren Beschaffenheit heraus feststellen. Schon Spitta weist darauf hin (II 251), daß die Abfassung der sechs großen Orgeltrios in Sonatenform nachgewirkt hat bei der Sopranarie dieser Kantate; durch dieses g moll-Trio wird seine Ansicht wesentlich gestützt. Ich glaube, der Neudruck dieses Trios\*) wird allen Bachfreunden willkommen sein, zumal die Körnerschen Sammelwerke selten geworden und schwer zu erreichen sind. Die offenbaren Druckfehler habe ich stillschweigend korrigiert, die fehlenden Bindungen und Vorzeichen nach der thematischen und harmonischen Anlage des Stückes hinzugefügt.

Es fragt sich nun, hat Bach das Trio vor der Arie oder nach dieser entworfen, oder sind beide Fassungen gleichzeitig zu setzen?

\*) S. unten S. 35 ff.

Für die gleichzeitige Abfassung scheint die Viertelpause am Schluß des Trios zu sprechen, es bleibt doch rätselhaft sonst, warum Bach nicht einfach halbe Noten gesetzt hat. Diesem einen äußerlichen Grunde stehen aber eine ganze Reihe innerer, schwerwiegender Tatsachen gegenüber, die uns keinen Zweifel darüber lassen, daß das Trio zeitlich vor die Arie zu setzen ist.

Analysieren wir einmal genau! Formell, d. h. nach dem harmonischen und modulatorischen Aufbau steht das Trio näher bei den Inventionen; die Wahl des Themas und die Art des Kontrapunkts, das In- und Übereinandergreifen der beiden Oberstimmen, also das, was im wesentlichen den Charakter des Trios ausmacht, verweisen es in die Periode der Orgelsonaten.

Die Dreiteiligkeit der Inventionenform liegt klar vor Augen: Takt 1—7 I. Teil g moll, 7—11 Überleitung, 11—17 II. Teil d moll, 17—21 Rückführung zur Grundtonart, 21—30 Steigerung und Abgesang, III. Teil g moll wieder. Die treibenden Motive sind die vier ersten Bassachtel und der Anfang der Oberstimme:



daraus:



Auffallend ist die Ähnlichkeit des thematischen Materials mit dem der dreistimmigen d moll-Invention, namentlich im Hinblick auf die Takte 21 und 22:



Die Zusammenstellung der Parallelen des Trios dürfte seinen Aufbau vollends erhellen:

1—3 = 28—30, 1—7 = 11—17. Baßlinie 1—2 = 7—8, etwas verändert in 19—21. Baßlinie 4, 5, 6 = 25, 26, 27. 9—11 und 17—19 parallel im Überleitungscharakter.

Gehen wir nun an den Aufbau des Trios im einzelnen, so präsentieren sich uns die Gründe für seine Entstehung vor der Arie gleichsam von selbst:

1. Ist im Trio die Oberstimme Takt 12—17 der Mittelstimme 1—7 kongruent; genauer noch ausgedrückt, die ganze Hauptidee in g moll 1—7 wird von der Mitte des 11. Taktes an bis zum 17. in d moll wiederholt, Bach hat nur die Klaviere gewechselt.

2. Die Wiederholung der gleichen Harmonien beim Abgesang in der Exposition der Arie wirkt nicht gerade günstig:



Schärfer und zwingender wird der Fortschritt durch die Fassung, die das Trio zeigt; in diesem ist die Mittelstimme 3—7



der treibende Kern; Bach selbst bestätigt das dadurch, daß er 14—17 diese Linie allein beibehält, während er an dieser Stelle, 14—17, in der Mittelstimme einen neuen Kontrapunkt setzt; der genauen Beibehaltung der ersten Fassung hätte nichts im Wege gestanden, wie die Nachprüfung ergibt:

13 14

15 16

17

Aus dieser Nachprüfung erhellt, daß die Rücksicht auf den Umfang des Pedals Bach Takt 15, zur Änderung der Baßlinie zwang, gleichzeitig schwebte ihm auch der Ausweg der Versetzung in die höhere Oktave vor, den er 16 wirklich benützt im Trio; in der Arie läßt er ihn der Konsequenz halber wieder fallen. Warum hat Bach nun den alten Kontrapunkt durch

einen neuen ersetzt? Vielleicht um mehr Mannigfaltigkeit zu erzielen. Ich persönlich neige dazu, diese Inkonsequenz für einen weiteren Beweis zu nehmen, daß das Trio als erster Entwurf anzusprechen und vielleicht deshalb noch vor die Orgelsonaten zu setzen ist, in denen der Meister mit dem einmal gewählten thematischen Material überall folgerichtig verfährt.

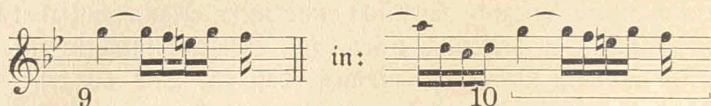
3. Aus der Bekräftigung des Abschlusses durch die Takte 7 und 8 gewinnt Bach die Überleitung 9—11, die Transposition des Abschlusses nach *d* moll beweist es:

The image shows a musical score with three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing measures 9, 10, and 11, with the label 'Thema-einsatz' to the right. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing measures 7, 8, and 9, with the label 'vgl.: | 7 | 8 | 9' below it.

Bach hat natürlich diese Stelle geändert, da die genaue Übertragung ein kompositionstechnisches Nonsens bedeutet. So hat in der Basslinie das letzte Motiv 11 rückbildend gewirkt:

The image shows a single bass clef staff with a key signature of one flat, containing a sequence of notes.

wobei wieder zu bemerken ist, wie die Rücksicht auf den Pedalumfang die gemachten Änderungen diktierte. Die Mittellinie ließ Bach fallen wegen ihrer harmonischen Härten und um der Pause willen, die er prinzipiell setzt vor der Wiederkehr eines Themas, um den Reiz des Eintritts zu erhöhen. In der Oberstimme endlich finden wir die Analogiewirkung der Modulationsfigur:



Daß er die Oberstimme weiterführte, war erforderlich, um den scharfen Abschluß zu vermeiden. Für die Überleitungsbestimmung dieser Stellen spricht auch ihre Wiederholung 20, 21 und die Verwendung des Anfangsmotivs:



Takt 24 und 25. Selbst wenn man diese Überleitungsstelle 9—11 rein harmonisch deuten will, so zeigt das sich ergebende Gerippe:



sofort, daß die Oberstimme die spätere Frucht der Entwicklung darstellt.

4. Ebenso beweist 23—25, daß hier nur durch die Imitation des Vorausgegangenen die Fortsetzung der Oberstimme gewonnen wurde:



5. Auffallend bleibt die Konsequenz der Benutzung des Motivs mit drei Sechzehnteln 21—23:





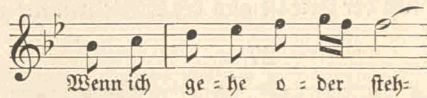
während in der Arie an dieser Stelle die Logik der Deklamation geopfert ist. Durch die Änderung der Oberstimme 22 in der Arie aus Rücksicht auf den scharfen Klang der Oboe in der Höhe ist auch ein Teil der Ausdruckskraft gefallen.

6. Der Schluß der Arie ist aus der Mittelstimme genommen:

Daß Bach an dieser Stelle des Trios nicht, wie in der Arie, auf den Anfang zurückgriff, bedingten die Steigerungsgesetze.

7. Die Sechzehntelpause nach „Ich“ in der Arie findet sich im Trio nirgends, aber auch im Vor- und Nachspiel der Arie nicht. Hätte Bach die Singstimme zuerst entworfen, hätte er die Pause jedenfalls überall beibehalten. Diese Gründe dürften für Datierung des Trios stichfest genug sein. Im Ganzen ist das Trio formell viel klarer und durchsichtiger und in seiner Entwicklung einheitlicher als die Arie. In dieser hat Bach manches geopfert, z. B. die Feinheit der Rückkehr 17—20 im Trio über die Parallel-Durtonart mit der Dehnung des Anfangsmotivs. Die Deklamation in der Arie ist nicht so glücklich, daß sie den unzweifelhaften Eindruck der Ursprünglichkeit macht. Immerhin bleibt die Meisterschaft zu bewundern, mit der Bach die Singstimme den beiden gegebenen Faktoren so organisch wie möglich angepaßt hat. Aus dem Vergleich der Singstimme mit der Mittellinie des Trios

läßt sich sehr viel lernen, namentlich in bezug darauf, wie die Rücksicht auf die Stimme und die Deklamation Bach ganz neue Linien eingibt. In der Arie findet sich auch noch eine harmonische Vertiefung der Vorlage gegenüber, durch das *as* der Singstimme Takt 25. Im zweiten Teil der Arie ist die Singstimme unverkennbar der Antrieb für die Entwicklung, daher ist auch die Deklamation natürlich und ungeschraubt. Wie innig aber der Zusammenhang der beiden Teile ist, geht aus der Verwebung der Elemente des Trios mit der neuen Linie:



hervor, wo bei mir die sporadische Verwendung des thematischen Materials in der Oberstimme und der Sequenzaufbau im zweiten Teil der Arie einen deutlichen Fingerzeig zu geben scheinen, wie die Kontinuostimme auszuführen ist: sie ist thematisch zu halten und ihre äußeren Linien sind durch die Sequenz gegeben:

Oboe

Kontinuo

31 32

33 34

Die gleiche Ausführung der Kontinuostimme für die Parallelstelle 41—44 versteht sich von selbst. Wenn Bach die Kontinuostimme an der Orgel selbst ausgeführt hat, was nach der erhaltenen transponierten anzunehmen ist, so wird er wohl auch beim Vorspiel der Arie die kontrapunktischen Kombinationen des Trios ausgenutzt haben. Die Annahme des Gegenteils entspräche weder seiner Logik noch seiner Gewissenhaftigkeit.



## Trio.

J. S. Bach.

Musical score for measures 5 and 6. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 5 is marked with a '5' below the first treble staff, and measure 6 is marked with a '6' below the second treble staff. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line.

Musical score for measures 7 and 8. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 7 is marked with a '7' below the first treble staff, and measure 8 is marked with an '8' below the second treble staff. The music continues with intricate melodic patterns and a steady bass accompaniment.

Musical score for measures 9 and 10. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 9 is marked with a '9' below the first treble staff, and measure 10 is marked with a '10' below the second treble staff. The music concludes with a final melodic flourish in the upper staves and a concluding bass line.

Musical score for measures 11 and 12. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 11 shows a complex melodic line in the upper treble staff and a supporting bass line in the lower bass staff. Measure 12 continues the melodic development with more intricate rhythmic patterns.

Musical score for measures 13 and 14. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 13 features a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 14 continues the melodic development with more intricate rhythmic patterns.

Musical score for measures 15 and 16. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 15 features a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 16 continues the melodic development with more intricate rhythmic patterns.

Musical score for measures 17 and 18. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 17 features a complex rhythmic pattern in the upper staves with many sixteenth notes and a fermata over the final note. The bass staff has a simple accompaniment with a '+' sign below the first measure. Measure 18 continues the complex patterns in the upper staves and has a '+' sign below the first measure in the bass staff.

Musical score for measures 19 and 20. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 19 shows a continuation of the complex rhythmic patterns in the upper staves. Measure 20 features a long, flowing melodic line in the upper staves and a steady accompaniment in the bass staff.

Musical score for measures 21 and 22. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 21 features a complex rhythmic pattern in the upper staves with many sixteenth notes and a fermata over the final note. The bass staff has a simple accompaniment with a '+' sign below the first measure. Measure 22 continues the complex patterns in the upper staves and has a '+' sign below the first measure in the bass staff.

Musical score for measures 23 and 24. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 23 shows a complex rhythmic pattern in the upper staves, while measure 24 features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Musical score for measures 25 and 26. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 25 shows a complex rhythmic pattern in the upper staves, while measure 26 features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Musical score for measures 27 and 28. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 27 shows a complex rhythmic pattern in the upper staves, while measure 28 features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Musical score for a tenor aria, measures 29 and 30. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The piano accompaniment line is marked with measure numbers 29 and 30. The vocal line begins with a '+' sign above the first measure. The bass line begins with a sharp sign (#) above the first measure. The score ends with a double bar line.





# Die Verzierungen in den Werken von Johann Sebastian Bach\*).

Von E. Dannreuther.

Autorisierte Übersetzung von A. W. Sturm.

1. Bachs Verzierungen sind diatonisch, d. h. sie verwenden leitereigene Töne. Chromatische, der Grundtonart fremde Abbiegungen sind nur in der Modulation erlaubt oder um unerlaubte Intervalle zu vermeiden. Übermäßige Intervalle können keinen Teil der Verzierung bilden; Verzierungen mit vermindertem Intervall — z. B. ein chromatischer Doppelschlag in vermindelter Terz (Es-D-Cis-D) — sind unstatthaft, wenn sie von Komponisten nicht ausgeschrieben sind.

2. Verzierungen gehören zum Wert der Hauptnote. Auf Tasteninstrumenten müssen die Verzierungen mit den Noten oder Akkorden, die ihre Grundlage bilden, zusammen angeschlagen werden. In einem arpeggierten Akkord bildet die Verzierung einen Teil des Arpeggios.

3. Alle Verzierungen — gleichgültig ob sie durch Zeichen oder kleine Noten angegeben sind — sind dem Taktschlag einzuordnen. Sie sind ein wesentlicher Bestandteil der melodischen Führung der Stimme, in der sie vorkommen. Ornamente in Rezitativen, nach einer Pause oder in einer Schlusskadenz (letztere in herkömmlicher Weise *ritardando*) sind — was Schnelligkeit und Dauer anbelangt — dem Belieben des Ausführenden überlassen.

---

\*) Das ausgezeichnete Kapitel über Bachs Verzierungen von Edward Dannreuther aus »Musical Ornamentation«, Part I, S. 161—195 (veröffentlicht 1893) erscheint hier zum erstenmal in deutscher Übersetzung. Die das Kapitel vervollständigenden Beispiele aus Werken Bachs mußten wegen Raummangel fortbleiben.

4. Triller — verlängerte noch häufiger als kurze — beginnen gewöhnlich mit dem oberen Nebenton. Besonders, wenn die Hauptnote unmittelbar vorher angeschlagen ist. Von dieser Regel weicht Bach nur ab, wenn der Triller ex abrupto, nach einer Pause beginnt oder wenn die melodische Linienführung verwischt würde, z. B. wenn die vorausgehende Note ein oder zwei Stufen höher steht als die getrillerte.

Triller auf punktirter Note bricht auf oder nahe bei dem Punkt ab — die folgende kurze Note wird gewöhnlich ein wenig um ihren Wert verkürzt.

Triller und Mordente auf verlängerter Note, die mit einer kurzen von gleicher Tonhöhe gebunden ist, brechen vor der gebundenen Note ohne Nachdruck oder Nachschlag ab.

Schnelligkeit und Zahl der Anschläge in Trillern und verlängerten Mordenten bleiben dem Spieler überlassen; ebenso die Ausführung der nachschlagenden Noten eines Trillers, falls dieselben nicht besonders angedeutet sind. Herkömmlich werden sie am Schluß einer Melodie oder einer Instrumentalkomposition angebracht.

5. Vorschläge (appoggiature) sind viel häufiger kurz als lang. Lange Vorschläge vor zweitheiligen Noten haben etwa den Wert der Hälfte der Hauptnote; vor dreitheiligen, zwei Drittel der Hauptnote. Die Dauer des Vorschlages hängt von dem Tempo, von dem harmonischen Fundament und den vorherrschenden Rhythmen eines Satzes ab. Der lange Vorschlag erhält den Nachdruck, während die Hauptnote selbst ziemlich leicht anzuschlagen ist.

Bachs eigene Liste von Verzierungen, die er für seinen kleinen Sohn Friedemann aufstellte, folgt unten. Sie scheint alles zu enthalten, was er zur Übung für wesentlich und praktisch hielt, aber sie ist durchaus nicht erschöpfend.

Klavierbüchlein von Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 22. Januar A<sup>o</sup> 1720\*).

\*) Über Einzelheiten des Inhalts dieser Handschrift, teilweise von J. S. Bach, teilweise von seinem Sohn geschrieben, siehe Vorrede Band III, Bach-Gesellsch. S. 14 und Spitta I, S. 660—63.

„Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten.“

Trillo. Mordant. Trillo und Mordant. Cadence. Double-Cadence.


Idem. Double-Cadence und Mordant. Idem. Akzent steigend.


Akzent fallend. Akzent und Mordant. Akzent und Trillo. Idem. NB.






NB. Das letzte Zeichen, das mit einem Vertikalstrich  $\text{m}$  beginnen sollte, ist in der Ausgabe der Bach-Ges., Vorrede zu Bd. III, falsch dargestellt. Cadence kann man übersetzen mit Doppelschlag, Doppel-Cadence mit verzierter Triller, Akzent mit Vorschlag.



### Vollständiges Verzeichnis der Bachschen Verzierungen und ihrer Zeichen.



- Triller, lang . . . . .  $\text{m}$  oder  $\text{m}$   
 manchmal  $t$ ,  $\text{tm}$ ; selten  $tr$ ,  $\text{m}$  oder  $\dagger$ .  
 Letzteres nur handschriftlich.
- Pralltriller, Praller, Schneller — kurz . . .  $\text{m}$
- Triller mit Vorschleife von oben . . . . .  $\text{m}$
- Triller mit Vorschleife von unten . . . . .  $\text{m}$


Mordent, kurz. . . . . 


Mordent, lang . . . . . 


Manchmal erhalten Triller mit oder ohne Vorschleife ihren Nachschlag durch einen Strich rechts im Zeichen angedeutet: , , . Diese Zeichen dürfen nicht mit denen für den langen Mordent, wo der Strich in der Mitte oder links steht, verwechselt werden: , .



Vorschlag, von oben, kurz. . . . .  oder 

von unten, kurz . . . . .  oder 


Diese Zeichen sind in der Edition Peters, Steingraber (Dr. H. Bischoff) und unglücklicherweise auch in Bd. III und XV Bach-Gesellsch. häufig und ohne Regelmäßigkeit durch kleine Noten von unbestimmtem Wert ersetzt worden — eine Quelle vieler Verwirrung und Mißdeutung. Das Doppelzeichen  ist manchmal von Bischoff und genau in Bach-Gesellsch. XXXVI und XXXVIII wiedergegeben. Der obere oder untere Bogen soll das Legato des Vorschlags von oben oder unten andeuten, aber das ist nur eine Vermutung.



Nachschlag hinter einer Note . . . . . 

oder durch eine kleine Note, dem gewöhnlichen Vorschlag ähnlich, angegeben . . . . . 

Doppelschlag . . . . .  oder 

Schleifer . . . . .  (selten )

Anschlag, eine Art Doppelvorschlag; immer ausgeschrieben . . . . . 



Arpeggio. . . . .  und umgekehrt 




Acciaccatura . . . . . 


Bebung . . . . .  oder 

Groppo (Gruppo), nur das Wort; kein bestimmtes Zeichen; sehr selten.

#### Doppel-Zeichen.

Verbindung von Vorschlag und Mordent . . . , 

Verbindung von Vorschlag und Trillo . . . , ; 

Verbindung von Doppelschlag und Pralltriller . . . 

(von zweifelhafter Echtheit. C. Ph. E. Bachs

„prallender Doppelschlag.“)

## Verbindung von Arpeggio und Acciacatura . . . . .

Es ist bemerkenswert, daß fast alle diese Zeichen, die von den französischen Meistern — Bachs Vorläufern in dieser Hinsicht — und von Bach selbst gebraucht werden, graphisch das Beabsichtigte darstellen: die Vibration des kurzen Trillers wird durch  $\omega$  dargestellt, die des langen durch  $\omega$ ,  $\omega$  oder  $\omega$ ; Triller mit Vorschleife von oben oder unten durch  $\omega$   $\omega$ ; Triller mit dem unteren Hilfsston (Mordent) durch einen Abwärtsstrich  $\omega$ ,  $\omega$ ; Vorschläge von oben oder unten durch  $\omega$   $\omega$ . Nur Bachs Zeichen für den Doppelschlag  $\omega$  ist unpassend, denn, graphisch, scheint es die umgekehrte Anordnung der geforderten Töne anzuzeigen. Aber die Zeichen für Schleifer, Acciacatura, Arpeggio und langsames Tremolo  $\omega$  oder  $\omega$  sind klar und ausdrucksvoll. Das ganze System ist also konsequent und außerordentlich praktisch, da es die melodische Linie unberührt läßt und dem Abschreiber Zeit und Mühe spart, was kein geringer Vorteil war zu einer Zeit, wo gestochene Musik selten und Papier teuer war.


## Einzelheiten über diese Verzierungen.

## Triller.

Triller, die mit dem oberen Hilfsston beginnen, sind durch  $\omega$   $\omega$   $t$   $tr$  bezeichnet\*):

\*) Einen Beweis für Bachs Gleichgültigkeit in bezug auf die Verwendung der verschiedenen Zeichen für Triller hat man vor einigen Jahren gefunden. Im Januar 1891 erwarb das British Museum 2 Exemplare der „Klavierübung“ II. Teil (das Italienische Konzert, Ouvertüre und Partita in Amoll „nach französischer Art“). Eins dieser Exemplare enthält die Werke, wie sie veröffentlicht sind, das andere besteht aus Korrekturbogen mit Bachs handschriftlichen Verbesserungen. Anscheinend bezeichnete Bach im Mscr. gewisse Triller durch die gewöhnliche kurze Wellenlinie ( $\omega$ ). Der Stecher verwechselte dieses Zeichen mit einem ( $\omega$ ), worauf Bach alle diese Striche in den Korrekturbogen verbessernd mit  $t$  oder  $tr$  versah ( $t\omega$ ). Das scheint dem Stecher auch nicht gepaßt zu haben, denn er ersetzte viele von diesen Verbesserungen durch  $\omega$ , und Bach ließ sie ruhig stehen. So



Die Zahl der Anschläge variiert von  aufwärts und ist ganz dem Belieben des Spielers überlassen.

Triller sollten immer mit dem oberen Hilfsston beginnen, wenn der Hauptton unmittelbar vorher angeschlagen ist:



Deshalb spielt der Verfasser die ersten Takte der beiden Gavotten in der Suite anglaise, Dmoll:



Die Hilfsnote, die den Triller beginnen sollte, kann auf Tasteninstrumenten ausgelassen werden, wenn die Ausführung eines anhaltenden Trillers zusammen mit einer Melodie in derselben Hand schwierig oder unmöglich wäre. Bach war der erste, der in solchem Falle die Noten voll ausschrieb. Vgl. 30 Veränderungen über eine Arie (Goldberg=Var.) 28\*):



findet man in den veröffentlichten Werken *w*, *ww*, *tr* nebeneinander, und offenbar bedeuten sie dasselbe.

\*) Vgl. auch das Finale von Beethovens Waldsteinsonate und Var. VI von Op. 109, wo die Hilfsnoten des Trillers weggelassen werden, wenn eine Note der Melodie eintritt.

Triller mit Nachschlag. Die nachschlagenden Noten werden häufig ausgeschrieben. Wenn sie nicht ausgeschrieben sind, können sie nach Belieben des Spielers hinzugefügt oder weggelassen werden.

Wohlt. Klavier I, Fuge Amoll, Takt 51—52:

Geschrieben: *tr* *tr*

Ausführung:

Oft wird der Nachschlag durch einen Strich rechts durch das Zeichen gefordert:  $\text{tr}$ ,  $\text{tr}$

oder:  $\text{tr}$

d. h.

Das ist der „Trillo und Mordant“ in Bachs eigenem Verzeichniss.

Vgl. Partita IV, D dur, Menuett:

Der oben erwähnte Hilfsstrich, der den Nachschlag angibt, kommt auch in Verbindung mit den beiden Vorschleifern vor:  $\text{tr}$  und  $\text{tr}$ .

In diatonisch aufsteigenden Läufen und in Sprüngen nach oben und unten ist der Nachschlag bei Trillern erforderlich, da er die Verbindung der Hauptnoten mit einander erleichtert.

Bei Trillern in chromatischer Fortbewegung kann der Nachschlag nach Belieben gespielt oder weggelassen werden.

## Orgelsonate II, Cmoll, Takt 13 vor dem Ende des Vivace:

tr

(oder)

tr

tr

Wenn diese Ausführung zu schwierig ist, kann sich mit einer geringeren Zahl von Anschlägen begnügen; jeder Triller muß aber mit dem oberen Hilfsston anfangen.

Triller in absteigend chromatischer Folge brauchen keinen Nachschlag. Vgl. Sonate in Gdur für Viola da Gamba und Cembalo, Bach-Gesellsch. IX.

Der Triller beginnt mit dem Hauptton:

a) wenn der Triller am Anfang steht. Wohlk. Kl. II. Fuge XIII:

(Zahl d. Anschläge beliebig.)

b) wenn der Triller nach einer Staccatonote oder nach einer Pause beginnt. Wohlk. Kl. I. Fuge VI, Takt 2:

Ausführung:

(tr)

Auf diesen Fall, wie auf das Beispiel oben [Trillo und Mordant] bezieht sich die Regel, daß die „melodische Linien-



führung nicht verwischt werden darf“ —, was der Fall wäre, wenn der Triller mit der Hilfsnote begänne.

c) wenn die Wiederholung einer Note thematisch ist.

Wohlt. Kl. I. Prael. XIII Fisdur, Takt 7, 12, 13 und 19.

d) wenn die Melodie springt und somit der Triller den Teil eines charakteristischen Intervalles bildet, wie z. B. die Septime im Thema der Fuge XV, Wohlt. Kl. I. Takt 25 und 26:



e) wenn die Bassbewegung durch Anfang des Trillers mit dem Hilfsston geschwächt würde. Auch hier kommt wieder die Regel in Anwendung, daß „melodische und harmonische Stimmführung nicht verwischt“ werden dürfen.

Wohlt. Kl. II, Fuge IV. Takt 32:



f) Franz Krolls Andeutung für Lehrer möge hier in Erinnerung gebracht werden, daß ein Triller besser nicht mit dem Hilfsston angefangen werden sollte, im Falle, wo auch ein Vorschlag von oben unangebracht erschiene.

Triller auf punktierten Noten, wo kein Nachschlag beabsichtigt ist, brechen auf oder nahe bei dem Punkte ab, wobei die auf den Punkt folgende kurze Note ein wenig ihres Wertes einbüßt; in solchen Fällen steht der Punkt oft für eine kurze Pause.



(oder wenn das Tempo langsam ist: legato von E nach D).  
Partita I, Corrente, Takt 21, 22.

Geschrieben: *m*

Gespielt:

(etwa)

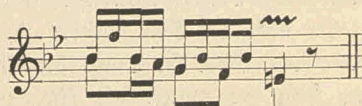
Triller auf gebundenen Noten haben keinen Nachschlag, sondern enden auf oder kurz vor der Note, die der Bogen bindet.  
Vgl. Wohlst. Kl. II Fuge in G.



Triller vor einer Pause lösen nur einen Teil des Wertes der Hauptnote auf und erfordern keinen Nachschlag.  
Partita I, Allemande, Takt 12, 27.



Und das ist, nebenbei bemerkt, noch ein gutes Beispiel um zu zeigen, daß die melodische Stimmführung es erforderlich macht, den Triller auf der Hauptnote anzufangen.

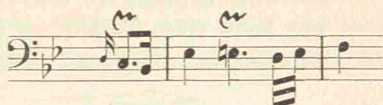


Triller auf einer punktierten Note, worauf eine Sechzehntelpause und zwei nachschlagende Noten folgen, findet sich in der Ouvertüre zur Partita H-moll, Takt 8 (Klavierübung II).



Hier bricht der Triller auf Fis kurz vor der Pause ab.

Triller mit Vorschleife von unten (Bachs Doppeltcadence) Partita I, Sarabande, Takt 3 und 4 vor dem Schluß:



Ausführung:



oder



Italien. Konzert — Schluß vom Andante:

Geschrieben.

Ausführung: (Zahl der Anschläge beliebig.)

Triller mit Vorschleife von oben. Partita, H-moll, Takt 19.

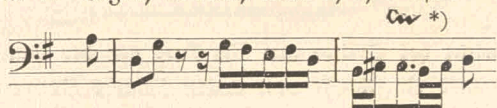
(oder eine größere Anzahl Anschläge)



Wohlt. Kl. I. Fuge V. Takt 22.



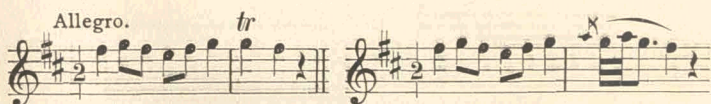
Partita V. Gigue, 2. Teil, Takt 2, 4, 5 usw.



Triller, die in diatonisch absteigenden melodischen Phrasen vorkommen, haben nur dann einen Nachschlag, wenn die Note nach dem Triller einen gewissen Nachdruck verlangt.



Es wäre abgeschmackt, Nachschläge anzubringen in Fällen, wie sie sich z. B. im Thema des Allegros der Sonate für Violine und Klavier in H-moll ergeben:



Triller, mit der vorhergehenden Note gebunden. Die Bindung muß klar zum Ausdruck kommen.

Sonate für Viol. u. Klavier V, F-moll. Largo, Takt 8 usw.

Ausführung

Viol.

Cembalo

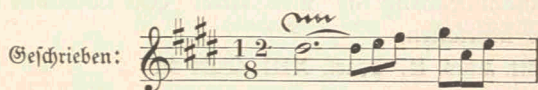
\*) Es kann sein, daß das Zeichen hier einen kurzen Vorschlag vor dem Triller andeuten soll. Das Zeichen wäre dann *tr* oder *trw*.

## Orgelchoral. Bach-Ges. XXV, S. 26:



Siehe auch Wohlk. Klav., II. Teil, Bmoll, Fuge, vorletzter Takt.

Ein Triller auf einer langen Note, an die eine kürzere gleicher Tonhöhe gebunden ist, bricht vor der letzteren ohne Akzent und ohne Nachschlag ab. Wohlk. Kl. I, Prael. IX, Edur, Takt 4:





Wohlk. Klav. I, Prael. XVI, Gmoll, Takt 1, 3, 7 und 11:



Wohlk. Klav. I, Gdur, Fuge XV, Takt 69/70:

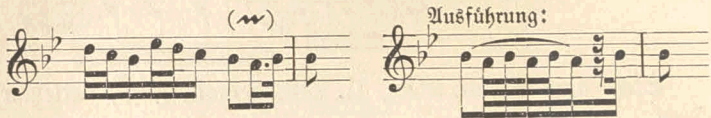


Das Zeichen für den Triller findet sich mit dem für den Vorschlag verbunden (der französische „Accent“ in Bachs Verzeichniss) () , oder wie Bach gewöhnlich schreibt: 



Kurze Triller werden manchmal als selbstverständlich angenommen. Sie werden am Schluß einer Periode oder eines Satzes gespielt, ob sie vorgezeichnet sind oder nicht.

3. B. Partita I, Prael., Takt 18.



Wenigstens fünf Fälle dieser Art lassen sich im 1. Teil des Wohlk. Klav. anführen: Fuge 1, Takt 13; Schluß der Fuge XI; Prael. XIV, Takt 12 und 18; Prael. XIX, Takt 14.

Die rhythmische Einpassung des Trillers hängt gewöhnlich vom Zusammenhang ab und bleibt dem Verständnis des Spielers überlassen.

Wohlk. Klav. II, Prael. XIII, Takt 44.



Wohlk. Klav. I, Fuge XIII, Takt 1.



Wohlk. Klav. II, Prael. IV, Takt 55.



Der Verfasser stimmt mit Kroll, dem Herausgeber des Wohltemp. Klaviers für die Bach-Gesellschaft, überein, der die obigen 3 Fälle anführt und der Lösung unter c den Vorzug gibt.

Ein langsamer, ganz ausgeschriebener Triller findet sich in Invent. IX\*), Takt 3, 7, 11 und 19.

NB.

Triller in Terzen (Tremolo). Orgel=Prael. und Fuge II, Ddur, Bach-Ges. XV, S. 88, Takt 12, 13, 14.

\*) Dieses klagende Stück ist in der Ed. Peters in abgeschmackter Weise mit Con spirito bezeichnet. Die Verzierungen Takt 15, 16 und

Auch Orgel-Präl. und Fuge III, Emoll, und Toccata III (Concertata) in E dur. Bach-Gesellsch. XV, S. 283.

Pralltriller, Schneller.

Invent. 15:

Geschrieben:



Gespielt:



a) in schnellem Tempo



b) in langsamem Tempo



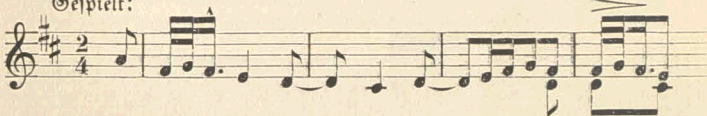
Diese Verzierung stammt von der Laute und auf diesem Instrument ist ihre Wirkung wie unter (a), mit dem Akzent auf der ersten Note. Der Spieler kann je nach Wunsch den Akzent so oder wie bei (b) anbringen.

Partita IV, D dur — Aria:

Geschrieben:



Gespielt:

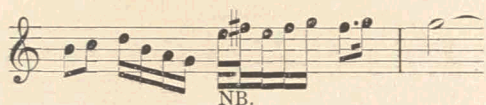


Wenn andere Stimmen in derselben Hand begleiten wie in Takt 4, so muß  $\sim$  mit den anderen Stimmen zusammen gespielt werden.

Schneller, ganz ausgeschrieben. Wohl. Klav. I, Fuge XX, Amoll, Takt 17.

im vorletzten Takt hätten von den Herausgebern in Betracht gezogen werden sollen.





Wenn die Hauptnote unmittelbar vorher angeschlagen ist, so beginnt  $\text{w}$  mit dem Nebenton. Partita III, A moll, Burlesca:

Geschrieben:



Ausführung:

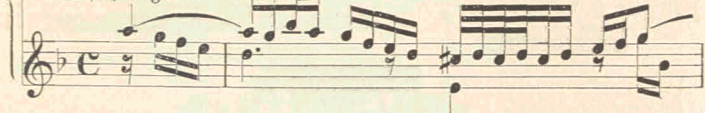


Das Zeichen  $\text{w}$  steht auch manchmal für einen kurzen Triller (Französische Suite Nr. I, D moll, Allemande, Takt 10, 11.)

Geschrieben:



Ausführung:



Es bezeichnet auch einen Triller, wenn auf den Hauptton der regelmäßige Nachschlag folgt, wie in der Gigue, Suite anglaise I; Courante, Suite angl. III, G moll, Takt 5, 19, 22, 25 und in ähnlichen Fällen.

Suite angl. I. A dur. Gigue.



Ausführung: 

Allemande, Partita III, Takt 7, 8:

Geschrieben: 

Ausführung: 



Vgl. auch Partita VI, Allemande, Takt 3 und 4 vor dem Schluß.

Die französischen Zeichen für »Tremblemens« *tr* oder *m*, *t* oder *tr* in Bachs Handschriften sind manchmal kurzweg durch das moderne Trillerzeichen *tr* wiedergegeben, z. B. in Davids Ausgabe (Peters) der Sonaten für Violine und Klavier, S. 19, 20 und Bach-Gesellsch. IX, 92, 93. Aber das hier geforderte *tremblement* ist nicht ein wirklicher Triller, sondern nur ein kleiner Pralltriller ohne Nachschlag:

(Violine)  
Andante un poco.

(f)

Außerdem ist Davids Phrasierung des Themas (Takt 2 usw.) falsch. Die erste Periode  $\square$  endet mit C#, nicht mit D. Der Ursprung dieses Fehlers liegt eben wahrscheinlich in der Mißdeutung der »tremblemens« und das verdirbt den ganzen Satz, wie ihn David darstellt.

Partita I, Bdur, Praeludium:

Geschrieben:

Ausführung:

Hier bringt die Ausgabe der Bach-Gesellsch., wie in vielen anderen Beispielen in den Partiten  $\sim$  statt des üblichen Trillerzeichens  $\sim$ . Der Stecher der ersten Ausgabe (1726—30) hat zwischen diesen Zeichen keinen Unterschied gemacht.

Auf jeden Fall müssen die Triller — lange wie kurze — im angeführten Beispiel mit dem Nebenton beginnen, da der Hauptton jedesmal unmittelbar vorher angeschlagen ist.

Obgleich obige Auslegung unzweifelhaft richtig und genau ist, läßt sie sich in der Praxis vereinfachen. Nach C. Ph. E. Bach kann gelegentlich für einen Schneller oder Pralltriller ein Vorschlag eingesetzt werden. Auf einem Harpichord oder Piano-forte mit schwerem Anschlage läßt es sich garnicht umgehen, daß die Zahl der Anschläge in den »tremblemens« vermindert werden muß.

Man vergleiche den Orgelchoral „Nun komm' der Heiden Heiland“, Bach-Gesellsch. XXV<sup>2</sup>, S. 114 Takt 5, wo Bach selbst den Notenwert eingezeichnet hat:



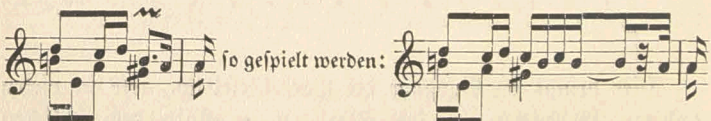
In der älteren Bearbeitung (ebenda S. 172, Takt 30) steht daselbe folgendermaßen geschrieben:



Man vergleiche auch die Sonate in Esdur für Flöte und Cembalo — Allegro moderato, Takt 3 —



Nach C. Ph. E. Bachs Anweisung muß folgender Takt (Kleine Prael. 6)




Die verwirrende Zweideutigkeit im Gebrauch von  $\sim$  und  $t$  für Triller, Pralltriller, Schneller läßt sich an den Eingangstakten der Sonate für Orgel (oder Cembalo mit Pedal) Nr. I in Esdur dartun. Nimmt man als Tempo Allegro an, so kann Takt 2 folgendermaßen wiedergegeben werden:




Wäre „Moderato“ vorgeschrieben, so könnte man so spielen:



Im Tempo moderato scheint die rhythmische Einpassung der Verzierung in Takt 4 die traditionelle Lizenz in der Ausdeutung des Punktes zu erheischen:

1. Klav. 

2. Klav. 

Pedale 

Vergleiche Takt 8, 2. Klav. (ursprüngl. Zeichen in Klammern):



Noch ein gutes Beispiel findet sich Wohlft. Kl. I, Prael. XII, Takt 10:



Obgleich beide Mal dasselbe Zeichen steht, kann kein Zweifel herrschen, daß das erste für den Schneller, das zweite für den regelmäßigen Triller steht:



Pralltriller mit der vorhergehenden Hauptnote verbunden:  
Partita IV, D dur, Sarabande, Takt 1.

Ausführung:

Orgel-Sonate III:

Andante. *w*

Ausführung:

oder

Orgel-Sonate IV:

Un poco allegro. *w*

Ähnlich: Partita II, C moll, Allemande, Takt 9. 10. Das ist Couperins »tremblement aspiré«, ein verkürzter Triller.

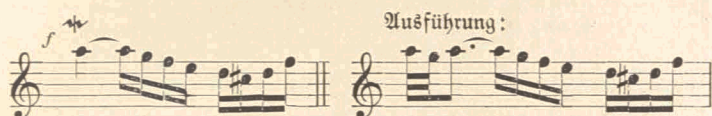
Mordent.

Mordent — kurz. Partita IV, Menuet:

(oder )

\*) Das ist der Pralltriller C. Ph. E. Bachs, der ihn gern vom Schneller unterscheiden möchte. Vgl. auch J. S. Bachs Partita V, G dur, Allemande, Takt 2. 6. 11. 15.

Italienisches Konzert, Andante, Takt 4. 12 usw.:





Wohlt. Klav. Fuge I.:      Französl. Suite IV, Sarabande.



Partita III, Allemande:      Kleine Praeludien, Nr. 1:



Der Mordent, wie der Schneller, stammt von der Laute, wo er so wirkt: , mit dem Akzent auf der ersten Note.

Jedoch ist die umgekehrte Form:  ebenso richtig und kommt oft in den Werken Bachs und seiner Zeitgenossen vor.

Mordent, eingefügt ins Zeitmaß des Taktes. Wohlt. Kl. I, Fuge VIII, Takt 21:



Diatonischer Mordent — ausgeschrieben in Kantate 88. Bach-Ges. XX, S. 170:

Fürch = te dich nicht, fürch = te dich

nicht, denn von nun an sollst du Men-schen

## Orgelsonate II, C moll, Allegro, Takt 69:

Sonate für Violine und Klavier VI, G dur, Allegro, Cembalosolo, Takt 15, 16, 17, 18.

gespielt (\*) (\*) (\*)

(\*) (\*) (\*)

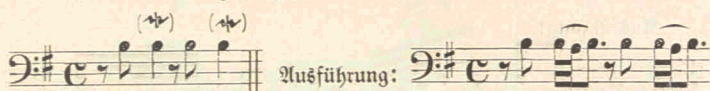
## Orgel-Loccata II, D moll, Bach-Ges. XV, S. 267:\*)

\*) In Taubigs Transkription für Klavier falsch ausgelegt.





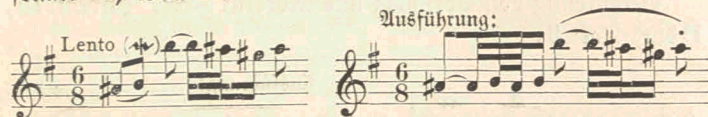
Ein ähnlicher Fall liegt vor in dem diatonischen Mordent im Thema der Orgelfuge, Emoll:



Hier sei die Bemerkung eingeschaltet, daß neuere Bearbeiter gar zu freigiebig in der Angabe der Versetzungszeichen sind. Bachs eigene Praxis in Bezug auf die Verwendung des diatonischen Mordent ist klar in seinem didaktischen Werke, den „Inventionen“, dargestellt.

Vgl. Invent. VI, Edur, wo sich viele ausgeschrieben finden.

Mordent, mit der vorhergehenden Note gebunden. Orgelsonate VI, Takt 13:



Verlängerter Mordent. Verlängerung ist verhältnismäßig selten. Gerade wie beim Triller, muß der Mordent auf punktierten Noten beim Punkt abbrechen.

Kleine Prael. VI, Dmoll:



Invent. VII, Emoll:



Ausführung:



Partita I, Sarabande, Takt 2:



Ausführung:



Lange Mordente mit dem Halbton waren als »Battemens« bekannt. Sie sind ausgeschrieben zu finden im Wohlst. Klav. I, Prael. A moll:



Verbindung von Vorschlag und Mordent  $\sim$   $\text{w}$ . Invent. III, Ddur, Takt 3:



Die kleine Verzierungsnote bei \*\* kann auch als Nachschlag zum Triller aufgefaßt werden:



Einen ziemlich kurzen Vorschlag mit Mordent findet man in der Orgelfantasie, C moll\*) Bach-Ges. XXXVIII:

\*) Eins von Bachs letzten Werken. Er hat die Fuge nicht beendet. Fragment, Bachges., Bd. 38, S. 209.

A musical score in G minor, 3/4 time. The top staff shows a main melody with a fermata over a dotted quarter note. The bottom staff, labeled 'Ausführung', shows a more ornate performance of the same melody, with a double bar line and a fermata over a note, indicating a specific performance instruction.

## Vorschlag.

Vorschlag, kurz — über eine Note gestellt:

A musical notation showing a short grace note (Vorschlag) placed above a main note on a staff.

bedeuten diese Zeichen einen diatonischen Vorschlag von oben; unter eine Note gestellt:

A musical notation showing a short grace note (Vorschlag) placed below a main note on a staff.

einen diatonischen Vorschlag von unten. Doppelte Bogen besagen wenig mehr als einfache. Der zweite Bogen soll dann das Legato zwischen Verzierung und Hauptnote andeuten; vielleicht bezeichnet er ein betontes Verweilen auf der Verzierung.

Beträchtliche Verwirrung und Zweideutigkeit herrscht in bezug auf die Notierung der Vorschläge in allen gedruckten Ausgaben, sogar in der für Bach gestochenen und von ihm selbst korrigierten Klavierübung. In ganz eigenmächtiger Weise haben dann spätere Herausgeber für die kleinen Bogen der autographen Quellen kleine Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelnoten eingesetzt. Häufig sind Bogen und ihre angeblichen Äquivalente einfach unterdrückt worden. Seit einiger Zeit erscheinen die Bogen und die kleinen Noten zusammen. Und um die Sache noch zu verschlimmern, sind kleine Noten, wie

A musical notation showing a grace note and a main note together on a staff, illustrating the combined notation mentioned in the text.

nach der Angabe C. Ph. E. Bachs so ausgelegt worden, als hätte J. S. Bach damit den tatsächlichen Notenwert des Vorschlages

angegeben. Es ist übersehen worden, daß in bezug auf Vorschläge (wie auf andere Verzierungen) E. Ph. E. Bach nur seine eigene Meinung darlegt und nie als Interpret der Werke seines Vaters oder irgend jemandes gelten will. Wir müssen daher auf die Tatsache zurückgreifen, daß die Notierung der Vorschläge durch Bogen in den autographen und anderen Manuskripten vorherrschend ist; daß die übergroße Mehrheit der kleinen Vorschlagsnoten im Druck für kleine Bogen eingesetzt ist, und daß nach J. S. Bachs Gebrauch der kleine Bogen den kurzen Vorschlag andeutet.

Wenn Bach wirklich einen langen Vorschlag braucht, so gibt er sich gewöhnlich die Mühe, ihn in den Takt einzufügen. Er hat es nicht immer getan, aber die Ausnahmen sind selten. Sie finden sich in Sätzen von besonders ausdrucksvoller Art wie z. B. in der Sarabande, Partita V, Gdur, im Prael. zur Orgelfuge Bmoll XIV, im langsamen Satz des Amoll-Konzerts für Flöte, Violine und Cembalo, wo er Couperins Notierung des Port de voix coulée anwendet, und wo der herrschende Gefühlsinhalt und das langsame Tempo wie von selbst das klagende Verweilen auf gewissen gebundenen Noten (coulées) — was eben das Charakteristische des langen Vorschlages in der zeitgenössischen französischen Musik ist — erforderlich machen

Vorschläge, lang oder kurz, gehören zum Zeitwert der Hauptnote und erhalten den Akzent:



Zahlreiche Beweise dafür, daß die durch Bogen oder kleine Noten angedeuteten Vorschläge gewöhnlich kurz sind, lassen sich aus den Partituren Bachscher Kantaten anführen, z. B. aus der Kantate: „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ (B.-G. I, S. 8, Takt 3). Die Oboi da caccia und die Violinen spielen unisono mit Alt und Tenor des Chores. Die Oboen haben den Vorschlag von oben, die Violinen Triller, Alt und Tenor unverzierte Noten — dann muß der Vorschlag kurz,

sein, damit er mit dem Triller (der mit dem oberen Nebenton beginnt) und mit den unverzierten Noten zusammenklingt.

Kurzer Vorschlag durch einfachen Bogen bezeichnet. Johannes-Passion, Arie: „Ach mein Sinn“, Takt 1.

Violinen.                      Ausführung:

Wohlt. Klavier II, Prael. Cis dur. Die ursprüngliche Notierung der Vorschläge im Allegro ist:

und wird deshalb am besten wie Sechzehntel oder Sechzehntel-Triolen wiedergegeben:

Doppelbogen sind eingedruckt in Band 36, S. 10, Bach-Gesellsch.

Sarabande.

Ausführung:

Genau ausgeschrieben müßten die Vorschläge folgendermaßen werden:

Vgl. auch die Sarabande, Amoll (ebenda), S. 4, 5.

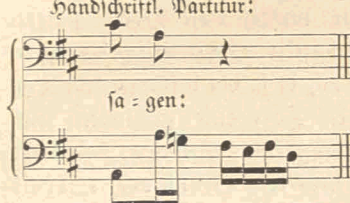
Vorschläge, als Sechzehntel ausgeschrieben. Wohlft. Klav. II, Prael. XXIII, Hdur, Takt 23—25.

Ausführung — etwa:

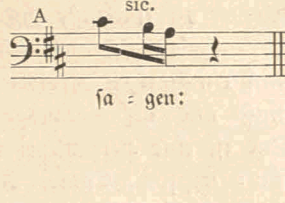
oder quasi flautato:

Bach-Gesellsch. VII, S. 79, Takt 3 ist der gewöhnliche Vorschlag gedruckt, wie er in der handschriftl. Stimme (unter A) eingeschrieben ist:

Handschriftl. Partitur:



Handschriftl. Stimme:



sa - gen:      sa - gen:

Ebenda, Band V, S. 10, Takt 6:

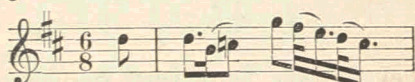
Tenor und Baß:



mei - ne      See - le      sic.

Der Zusammenprall mit dem Baß wird bei der Ausführung vermieden, wenn man sich klar macht, daß die Sechzehntel in den Stimmen als kurze Vorschläge zu nehmen sind.

Kurze Vorschläge und Schleifer, ausgeschrieben und dem Takt eingefügt:



„Vater unser im Himmelreich“, Takt 8, 9. Bach-Gesellschaft III, S. 217:



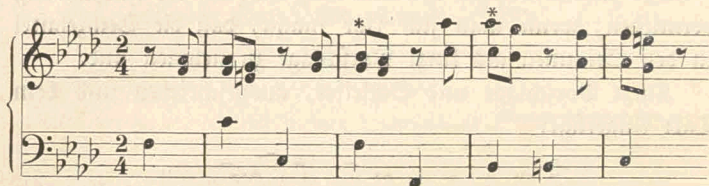
Langer Vorschlag.

Die Bezeichnungen Vorschlag und Vorhalt waren zu Bachs Zeit Wechselbegriffe. Daraus ist viel Verwirrung entstanden,

z. B. in C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, und daraus wieder viele Fehler späterer Herausgeber und ausführender Künstler. Theoretisch betrachtet muß ein Vorhalt vorbereitet werden, d. h. der dissonierende Ton muß aus der vorausgegangenen Harmonie gebunden sein. Das ist eine gute Regel für Gesangscompositionen, besonders für a cappella-Chöre. Aber es liegt kein Grund vor, weshalb ein Instrumentist nicht Dissonanzen in beliebiger Anzahl aufeinander folgen lassen sollte. So wurden die unvorbereiteten Dissonanzen „Vorschläge“, die vorbereiteten „Vorhalte“ genannt. Leider ist es niemand eingefallen, den Begriffsinhalt dieser Bezeichnungen genau zu bestimmen.

Beispiele für lange, eingefügte Vorschläge.

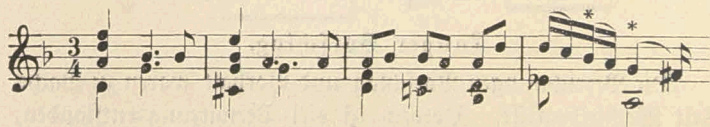
Noten, die als Vorhalte (= vorbereitete Dissonanzen) zu gelten haben. Wohlk. Klav. II, Prael. XII:



Dagegen sind folgende Noten lange Vorschläge (= unvorbereitete Dissonanzen) Suite franç. I, Dmoll, Menuet I, vorletzter Takt:



Violin-Partita II, Dmoll, Sarabande, Takt 4:





Lange und kurze Vorschläge nebeneinander: Joh.=Passion,  
Arie: „Es ist vollbracht“, Viola da Gamba:

Molto adagio.

Konzert für Flöte, Violine und Cembalo, A moll, Bach-  
Gesellsch. XVII, S. 248, Adagio ma non tanto e dolce,  
Takt 1, 2:

Weitere Beispiele für lange Vorschläge. Sonate II für  
Flöte und Klavier, Es dur, Takt 9, 10:

ähnlich Takt 34, 35, 38, 39.

Orgel-Prael. und Fuge XIV, Hmoll, Bach-Gesellsch. XV,  
199.

## Wohlt. Klav. II, Prael. VIII, Es dur:

Ausführung: <sup>NB.</sup>

Der Verfasser bevorzugt diese Ausführungen vor den herkömmlichen

<sup>NB.</sup>

weil der lange, von Bach verlangte Vorschlag zur Geltung kommt und doch die unschönen Quartetten mit dem Daß vermieden werden, die sich ergeben, wenn die Vorschläge genau nach Vorschrift ausgeführt werden.

Ähnlich kann der letzte Vorschlag im Prael. Adur (Wohlt. Klav. II) Takt 19 ausgeführt werden:

was besser ist als

Verbindung der Zeichen für Vorschlag und Triller <sup>tr.</sup>  
Johannes-Passion, Arie „Ach mein Sinn“, Takt 9, 11:

Notiert:                      Ausführung:                      oder

Ein anderes Zeichen dafür ist  $\text{w}$ , der französische trille appuyé, Bachs „Accent und Trillo“. Man vergleiche Wohlst. Klav. I, Prael. IV, Cis moll, Takt 29:

Ausführung:

Orgelchoral „Komm, heiliger Geist“, Bach-Gesellsch. XXV<sup>2</sup>, S. 86. Das Zeichen  $\text{w}$  kann folgendermaßen ausgeführt werden:

( $\text{w}$ )                      ( $\text{w}$ )

(a)

(oder beliebig größere Anzahl von Anschlägen)

obgleich streng nach der Regel die Ausführung lauten müßte:

(b)

Aber ein Vergleich mit den Zeichen der älteren Bearbeitung, Bach-Gesellsch. XXV<sup>2</sup>, S. 193, zeigt, daß die beiden Takte wie bei a ausgeführt werden sollen.


Verbindung von Vorschlag mit Schneller. Doppelzeichen  $\text{w}$   
Sarabande, Double, Takt 2. 3 der Suite A moll, Bach-Gesellsch. XXXVI, S. 5.


Ausführung:



Vgl. auch Menuet, C moll,  
Suite franç. II. (Edit. Vi-  
schoff).

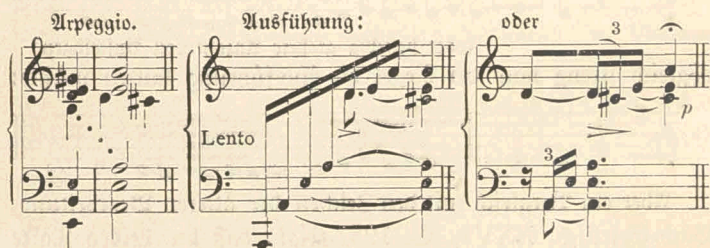
Verbindung von Vorschlag mit Mordent,  $\sim$ ,  $\sim$ . Siehe  
Sarabande Es dur, Taft 4 (zitiert Seite 69, 70); Invent. III,  
D dur (zitiert Seite 66); Menuet C moll, Suite franç. II. (Edit.

Vischoff). Ausführung: 

Vorschlag und Schleifer  (Doppelschlag) siehe unten S. 81.

Verbindung von Vorschlag mit Arpeggio. Chrom. Fantasie,  
Taft 49. 50, Ende des Arpeggio und vor dem Rezitativ:

Arpeggio. Ausführung: oder



Die langen und kurzen Vorschläge in der Sarabande,  
Partita V:



können auch so gespielt werden:

Der 2. Teil dieser Sarabande hat in Bachs gedruckter Ausgabe von 1731 folgenden Anfang:

Das Zeichen » (« in Takt 4 und 6 war bisher rätselhaft. Aber anscheinend kannte Bach D'Angleberts »Pièces« und Dieupart's »Suites«, und diese beiden Komponisten gebrauchten das Zeichen » (« oder ») « sowohl um einen Mordent mit dem Halbton, als auch um einen Vorschlag anzudeuten.

Die richtige Ausführung ist deshalb:



## Nachschlag.

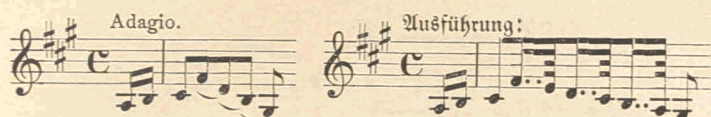
Eine Verzierung, die mittels eines kleinen Bogens — ähnlich dem Vorschlagbogen — angedeutet, aber so eingezeichnet wird, daß sie zwischen zwei Hauptnoten steht und so eine Verbindung bildet zwischen Noten, die in Terz- oder Sekundenschritten auf- oder abwärts führen.



Das Beispiel unter B wird gewöhnlich wie unter C notiert (Couperins Art).

In den alten französischen Chansons und Pièces de clavecin findet man das Zeichen überall, und es ist auch genügend erklärt worden (Walther, Marpurg, Quanz, Leopold Mozart). J. S. Bach macht sehr spärlichen Gebrauch davon, aber da es in manchen bedeutenden Kompositionen vorkommt, so darf es nicht übergangen werden. C. Ph. E. Bach berührt den Nachschlag nur ganz nebenbei als eine modische Verzierung und drückt sein Mißfallen darüber aus — vielleicht mit Recht. Dennoch kann Achtung vor C. Ph. E. Bachs Ansicht nicht als Entschuldigung für Fehler von Herausgebern dienen, die den Nachschlag überhaupt nicht beachten oder ihn verbessern, d. h. mißverstehen und mißdeuten.

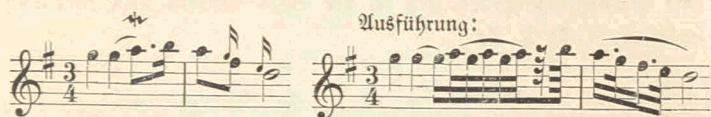
Orgel-Choral „Allein Gott in der Hdh' sei Ehr“ Bach-Ges. XXV<sup>2</sup> S. 122:



Flötensonate, E-dur:



Ariamit 30 Veränderungen („Goldberg Variationen“), Takt 2:



Vgl. Kantate 84, Bach-Ges. XX, S. 80:



Ich bin ver = gnügt mit mei = nem Glük = ke

Daß hier einfach die Vorschläge als Nachschläge behandelt sind, zeigt sich an der Violinstimme. Da lautet der 1. Takt:



A dur-Suite für Violine und Klavier, Courante, Bach-Ges. IX, Takte 22/23 enthalten wahrscheinlich Nachschläge, obgleich der dort (und in Ed. Peters) angeführte Text Vorschläge angibt.



Sonate für Viola da Gamba und Cembalo I, G dur, Schluß des Andante:

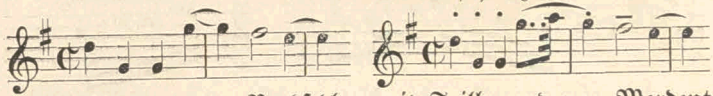


Ausführung:



Auch im Allegro moderato, Takt 6, 7:

Ausführung:



Verbindung von Nachschlag mit Trillo und von Mordent mit Nachschlag finden sich in der Aria variata alla maniera italiana, Takt 1, 3:



Ausführung:



Nachschläge, die Bach mit zwei Noten ausgeschrieben hat:  
Kantate 85:



Der Herr ist mein getreuer Hirt

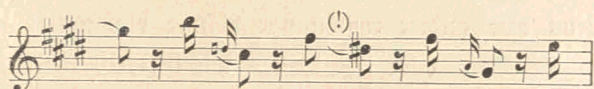
Wohlt. Klav. II., Präl. XVII As dur:



usw.

In der Kantate 67 „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“, Arie: „Mein Jesus ist erstanden“, ist eine Stelle, aus der man entnehmen könnte, daß ein feiner Unterschied bestand zwischen dem Vorschlag, bezeichnet durch kleine Noten und dem, der durch den kleinen Bogen gefordert wird (—).



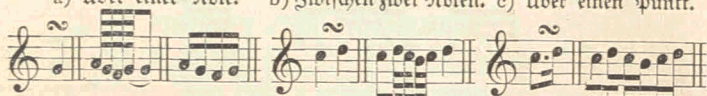


Es ist aber eher anzunehmen, daß der kleine Bogen den Nachschlag zum vorhergehenden Fis angibt:



### Doppelschlag.

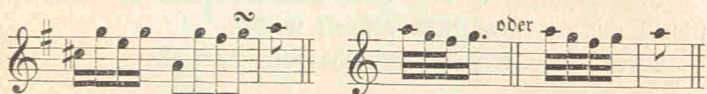
a) Über einer Note. b) Zwischen zwei Noten. c) Über einen Punkt.



Diese Verzierung fängt bei Bach immer mit dem oberen Nebenton an; sie ist immer diatonisch.

Die seltenen Ausnahmen sind stets ausgeschrieben.

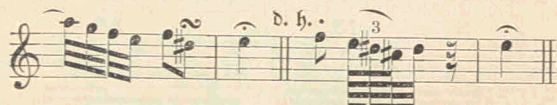
30 Var. über eine Arie, Bach-Ges. III, S. 269, Var. 5, Takt 12:



Takt 19 — ausgeschrieben:



Duetto I:



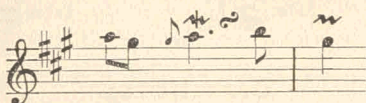
Der Doppelschlag bricht — wie der Triller — am Punkt ab. Suite angl. F dur, Prael.:



Wenn eine andere rhythmische Lösung beabsichtigt wird, schreibt sie Bach aus:  wie in »Agrémens de la Sarabande«, Suite angl. II, A moll, Takt 11:



Vgl. auch Suite angl. I, Sarabande, Takt 3:



Ausführung:

Ein Doppelschlag auf einer Note von Gewicht muß so schnell wie ein Pralltriller gespielt werden.

Wohlst. Klav. I, Prael. IV, Cis moll, Takt 13:

Ausgeschriebener Doppelschlag. Wohlst. Klav. I, Fuge XV, G dur, Takt 55:

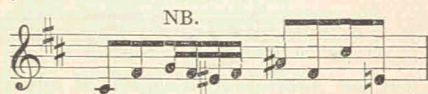
Doppelschlag, ausgeschrieben und rhythmisch bestimmt. Wohlst. Klav. I, Prael. VII, Es dur, Takt 9:



Ein diatonischer Doppelschlag ist im Thema der Fuge III, Cisdur, Wohlft, Klav. I, enthalten:



Ein chromatischer Doppelschlag findet sich Wohlft. Klav. II, Prael. XXIV, Hmoll:



Eine Verbindung von Doppelschlag mit Pralltriller und vorausgehendem Vorschlag — das Ganze von zweifelhafter Echtheit — steht in „6 kleine Praeludien“ Nr. 1, Takt 4:



### Schleifer.

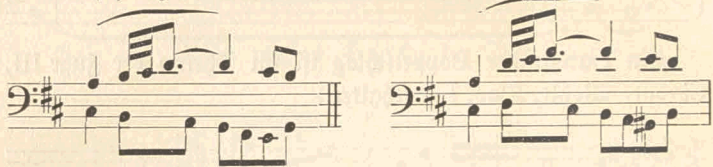
Der Schleifer stammt von der Laute. Man beobachte die sanfte, lautenähnliche Wirkung der Schleifer in den durch das Zeichen  $\approx$  angedeuteten Beispielen; Gavotte II der Partita Hmoll, Bach-Gesellsch. III (wo das Werk richtig als Partita bezeichnet wird, nicht als Suite, wie in der Edition Peters).





Ausführung: Takt 2.

Takt 6.



(b) Schleifer, die in kleinen Noten ausgeschrieben sind.  
Matthäus-Passion, Arie „Erbarme dich“:

solo Viol.



Viele Beispiele sind in der Sonate II (Ddur) für Viola di Gamba und Klavier zu finden. Bach-Gesellsch. IX, S. 194, 195 sowohl ausgeschrieben, wie auch durch das gewöhnliche Zeichen  $\sim$  angegeben.

Orgelsonate I, Esdur:



Orgelsonate VI:



Kantate 7, „Christ unser Herr zum Jordan kam“, Bach-Gesellsch. I, S. 206. Arie:

\*) Das englische Original Dannreuthers hat hier offenbar einen Druckfehler.

Alt:

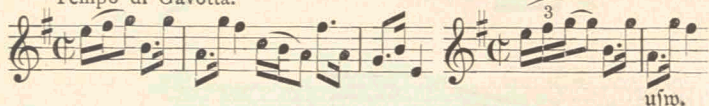


Men-schen glaubt doch die = ser Gna-de

(c) Schleifer, ausgeschrieben und rhythmisch eingefügt,  
Partita VI, Gmoll:

Ausführung:

Tempo di Gavotta.



usw.

Orgelsonate III, D moll:

Vivace.

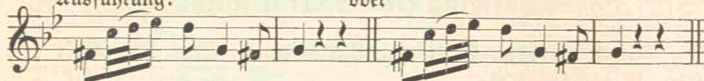


usw.

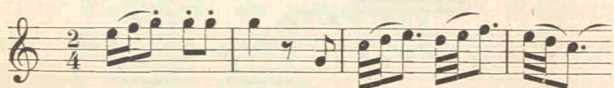
Wohlt. Klavier II, Fuge XVI, Gmoll, vorletzter Takt:

Ausführung:

oder



Kantate 11, „Lobet Gott“, Bach-Gesellsch. II, S. 1.



Das Thema des Prael. XXII, Amoll, Wohlt. Kl. I, be-  
ginnt mit einem Schleifer:



(d) Verlängerte Schleifer\*) sind ausgeschrieben in der Gigue  
der Hmoll Partita; auch in Kantate 92 „Ich hab in Gottes  
Herz und Sinn“) Bach-Gesellsch. XXII S. 50. 51):

\*) Davon macht Wagner ausgiebigen Gebrauch in der Götter-  
dämmerung.

Tenor: Seht! seht! wie bricht, wie reißt, wie

fällt

Anschlag (kein Zeichen; selten).

Ausgeschrieben: Goldberg-Variationen, Var. 25, Takt 14, 21 — wie bei NB:

NB.

Tokkata, Fismoll: 4. Takt vor Ende:

(A) (B)

(A Schleifer; B Anschlag)

Sarabande, Fmoll, Bach-Gesellsch. XXXVI, S. 230, Takt 6:

## Arpeggio.

aufwärts gebrochener Akkord,

abwärts gebrochener Akkord.

Peters Ausgabe (Fr. Kroll) bringt diese letztere Form am Schluß der Fuge III, Cisdur, transponiert nach Desdur. Wohlk. Klav. I:



Arpeggios, abwärts- und aufwärts gebrochen, sind ausgeschrieben in Kleine Prael. Nr. 3:

Das Muster für ein außergewöhnliches Violinarpeggio steht in Kantate 86 „Wahrlich, ich sage euch“, Bach-Gesellschaft XX, S. 124:



Derartiges ist von J. David in seiner Ausgabe der Sonaten für Violine und Klavier (Ed. Peters) korrekt angegeben.

Über die richtige Ausführung von Akkorden, die auf- und abwärts gebrochen werden sollen (Chrom. Fantasie und die 10 Takte: Fantasia arpeggio vor der Amoll-Fuge, Bach-Gesellsch. III, S. 334), ziehe man C. Ph. E. Bachs Anweisungen zu Rate; vgl. auch Mendelssohn's Briefe, II, 241 und

Bülow's, Vischoff's und Naumann's Ausgaben der Chromatischen Fantasie und Fuge.

Wenn einem arpeggierten Akkord ein Vorschlag vorgefetzt ist, so wird er als eine der Arpeggionoten ausgeführt und verzögert die Note, zu der er gehört, um die Zeit, die zu seiner Ausführung nötig ist — gleichgültig, ob er lang oder kurz ist.



Es ist vielleicht erwähnenswert, daß häufig die Akkorde auf dem Harpsichord leicht gebrochen angeschlagen wurden, um die ruckartige Wirkung zu vermeiden, die sich leicht ergibt, wenn auf einem gekielten Instrument mehrere Tasten zusammen angeschlagen werden.

#### Acciaccatura (Quetschung).

Das Zeichen (—) für diese veraltete Verzierung ist in der Ausgabe der Bach-Gesellsch. der Partiten und Suiten unterdrückt worden. Es steht — auch richtig erklärt — in Vischoff's Ausgabe. Bach hat in mehreren Fällen sowohl das einfache Arpeggio als auch das Arpeggio mit Acciaccatura ausgeschrieben.

a) Partita VI, Toccata, Takt 2, 90:



Der erste Takt enthält ein einfaches Arpeggio, der zweite ein Arpeggio mit Acciaccatura (das Zweiunddreißigstel G).



## b) Partita III, A moll, Scherzo, Takt 5 vorm Ende:

Presto.

Hier — nämlich das dissonierende Achtel Gis gegen A — ist die einfachste Form der Acciaccatura. Auch Domenico Scarlatti liebt derartige dissonante Schnörkel. Ausführung auf dem Klavier:

## c) Arpeggio und Acciaccatura, durch Zeichen angegeben.

Sarabande, Suite angl. I, A dur, Takt 4, 6, — und

## Sarabande, Partita VI, E moll.

Ausführung:

Auch Takt 4 und 12.

Man vergleiche auch das kleine A moll-Präludium in Friedemann Bachs Klavierbüchlein (Bach-Gesellsch. XXXVI, S. 237), wo das Zeichen — ohne Erklärung wiedergegeben ist.

### Bebung.

Rezitativ „Am Abend aber“, Kantate 42, Bach-Gesellschaft X, S. 72:

Continuo.

Cembalo oder Violone

usw.

Bebung für Klavier ausgeschrieben. Suite angl. I, A dur, Bourrée, Takt 30, mit demselben Finger zu spielen:

Suite angl. III, G moll, Gavotte I, Takt 22 usw. bedingt Fingerwechsel:


Wenn der Bass aus einer langausgehaltenen Note besteht, kann auf Tasteninstrumenten der Ton wieder angeschlagen werden, sobald er abstirbt. Dabei ist natürlich zu beobachten, daß dadurch der Rhythmus nicht gestört wird. Im C-Takt kann also je nach dem Tempo der Ton am Anfang und in der Mitte angeschlagen werden — z. B. das langanhaltende G in der bekannten Gavotte (Musette), Suite ang. III, G moll.


## Gropo.

Ein zu Bachs Zeiten geläufiges Synonym war »circulo-mezzo«. Das Gropo ist Kantate 99, „Was Gott tut das ist wohlgetan,“ Bach-Gesellsch. XXII, S. 257 vorgeschrieben:



Die Erklärung ergibt sich vielleicht aus folgendem:

Bachs Freund Walthers beschreibt in seinem Lexikon 1732 ein „Gropo ascendente“  und ein „Gropo de-

scendente“  und fügt hinzu, daß diese Verzierung oft auf dem vorletzten Teil einer Kadenz gebraucht wird, um als Abschluß des Trillo zu dienen. Das von Bach geforderte Gropo kann also aus dem Nachschlag zum Triller bestehen und wäre dann so auszuführen:



oder, wenn das Gropo den ganzen *tr* ausfüllen soll:



Die Abstufung von forte zu piano in der handschriftlichen Partitur kann auch bedeuten, daß ein Triller verlangt wird, der schnell beginnt und sich allmählich verlangsamt und dann ein abschließendes Gropo erfordert, um zum Schluß überzuleiten. Gruppetto ist eine moderne italienische Bezeichnung für den Doppelschlag — vielleicht ein Überbleibsel des alten »Gropo descendente«.

## Bachs Gebrauch des Punktes.

In Bachs Zeiten war doppelte Punktierung nicht allgemein gebräuchlich, und der einfache Punkt wurde verwendet, um eine

Verlängerung in weniger genauem Sinne anzudeuten, als wir es jetzt gewöhnt sind. Bach, Händel und alle ihre Zeitgenossen gebrauchen den Punkt, um eine Verlängerung der Geltung um mehr oder weniger als die Hälfte anzugeben. Manche Absonderlichkeit wird vermieden, wenn man diese Tatsache im Auge behält.

In der jetzt in Berlin befindlichen Handschrift der „Kunst der Fuge“, die Bach selbst für den Stecher verfaßte, hat er sich die Arbeit gemacht  anstatt des herkömmlichen, aber ungenauen  einzusetzen.

Man vergleiche Contrapunctus 6, in stile francese. Ähnliche Änderungen wurden für die gestochene Ausgabe der Duvertüre und Partita Hmoll (Klavierübung II) vorgenommen.

Demgemäß ist Wohlst. Klavier I, Fuge D dur, Takt 3:

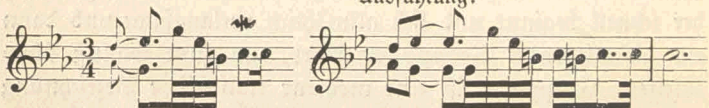


so zu spielen:



Sinfonia V, Takt 9:

Ausführung:



Suite franc. I, Dmoll, Gigue:

Ausführung:



In allen diesen Fällen wären Triolen falsch.

## Wohlt. Klavier II, Prael. Fis dur:

Ausführung:

Andante con moto.

der Baß beinahe so:

Leopold Mozarts Regel, daß der Punkt ein wenig zu lang zu halten sei, veranschaulicht die allgemeine Praxis zu und vor seiner eignen Zeit. Deshalb sollte die auf den Punkt folgende Note in den meisten Fällen ein wenig um ihren Wert verkürzt werden.\*)

Sehr oft wird der Wert des Punktes durch den herrschenden Rhythmus bestimmt.

\*) Agricola, ein Schüler Bachs, gibt in seiner Übersetzung von Tosi (Anleitung zur Singkunst S. 183) an, daß „kurze Noten, die auf punktierte folgen, besonders Sechzehntel und Zweiunddreißigstel und im Allabreve Takt  $C \frac{2}{2}$  sogar Achtel stets kurz zu singen sind, da die punktierten Noten viel länger gehalten werden“:

Notierung:

Adagio.

Ausführung:

Wenn die kurze Note vorausgeht und der Punkt steht nach der zweiten, so muß die erste Note so kurz wie möglich genommen und die punktierte verlängert werden (Walthers):

Ähnliche Stellen in Bachs Werken sind eben mit Vorsicht zu behandeln  $\overset{3}{\text{p}}$  =  $\text{p}$  und umgekehrt; besonders, wenn ein Ausgleich wünschenswert ist, um mit einer Hand zwei Stimmen auszuführen z. B. Partita III, Allemande, Takt 2 und 6:

Wohlt. Kl. II, Prael. XVI, G moll, muß  $\text{p}$  wie  $\text{p}$  ausgeführt werden.

Hierbei hat die erste Note den Akzent und die punktierte ist zarter zu bringen. Die beiden Noten sind immer legato auszuführen. Die punktierte Note muß ausgehalten werden, und falls genügend Zeit vorhanden ist, soll die Tonstärke wieder zunehmen:

Der umgekehrte Fall findet sich in der Gmoll-Fuge, Bach-Gef. XXXVI, S. 57—62:



In der ganzen Fuge können die auf den Punkt folgenden Sechzehntel kaum so kurz genommen werden, wie sie vorgegeschrieben sind. Sie müssen in der linken Hand des obigen Zitats und in anderen, bei Bach durchaus nicht seltenen Fällen mit den Achteltriolen zusammenklingen.

C-Takt läßt sich also gelegentlich als zusammengesetzter Tripeltakt  $\frac{1}{2}$  auslegen — aber es ist unumgänglich nötig darauf zu achten, daß solche Stellen nicht etwa auf Kosten rhythmischer Genauigkeit ausgeführt werden. Ob nun das Schwergewicht auf Triolen oder auf punktierten Vierteln, Achteln oder Sechzehnteln liegt — es handelt sich eben mehr um das Nachgeben, das sorgfältige Abwägen und Ausgleichen der einzelnen Stimmen, als um mechanisch strenge Genauigkeit.

C. Ph. E. Bach sagt, daß so etwas einen Grad Freiheit erfordere, der alles Sklavische und Mechanische ausschließt. Man vergleiche z. B. die oben angeführte Gigue in Dmoll, Suite franc I. Sie ist im C-Takt geschrieben, aber verrät deutlich die Neigung nach  $\frac{1}{2}$ ; oder die Gigue Emoll, Partita VI, mit der eigentümlichen Bezeichnung  $\Phi = \frac{3}{4}$ \*, wo zweiteiliger Takt vorgeschrieben ist, aber Spuren von dreiteiligem bemerkbar sind. Solche Feinheiten lassen sich genau ausgeschrieben kaum ausdrücken, und gröbliche Versuche, es doch zu tun, wie z. B. Czernys Karikatur des Ddur-Praeludiums (Wohlt. Kl. II) mit  $\frac{1}{2}$  Bezeichnung, richten mehr Schaden als Gutes an.

Behält man den gelegentlich variablen und unbeständigen Wert des Punktes im Auge, so schwindet manche angebliche

\*) Vier schnelle Halbe.

Schwierigkeit in Bezug auf rhythmische Einpassung der Verzierungen. Z. B. im Orgelchoral: „An Wasserflüssen Babels“, Takt 3 usw., lasse man den Punkt nach der gezerrillerten Note als lang (unsern Doppelpunkt) gelten und verkürze die nachschlagenden Noten zu Zweiundreißigsteln:

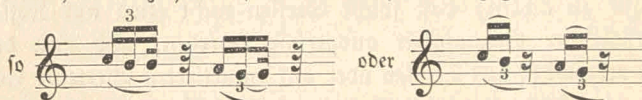


Manchmal steht der Punkt auch für eine kurze Pause.

Bach-Ges. XIII, S. 34, Trauungsantate, Arie „Rühmet Gottes Güte und Treue“:



Um Steifheit bei den Vorschlägen zu vermeiden, muß der Punkt hier kürzer, als sein Wert ist, wiedergegeben werden:



### Takt und Tempo.

Neben dem ziemlich ungenauen Gebrauch des Punktes als Verlängerungszeichen ist noch Bachs ungenaue Verwendung der Zeichen C und C zu erwähnen. In Bachs eigenen Handschriften und in den Abschriften seiner Schüler wechseln C und C ohne ersichtliche Veranlassung. In einer Bachschen autographen Partitur steht vielleicht C, während in den von ihm oder seinen Schülern ausgeschriebenen und von ihm korrigierten Stimmen, die zur selben Zeit und für dieselbe Aufführung hergestellt wurden, C, oder C und C steht. Dasselbe findet sich in den wenigen, zu Bachs Lebenszeit veröffentlichten, von ihm selbst durchgesehenen und unter seiner Aufsicht gestochenen Werken.\*)

\*) Vgl. die Ouvertüre zur Partita H moll und D dur (IV); Allemande, Partita II, G moll, Bach-Ges. III; Musikalisches Opfer, Kanon 4, Per augmentationem, contrario motu, Bach-Ges. XXXI. Nur in einem einzigen Falle schreibt Bach in Verbindung mit C genau „alla breve“ vor: Goldberg-Bar. XXII, Bach-Ges. III, S. 293.



Rusi kommt in seinen interessanten Vorreden zu Band 22 und 23 der Bach-Gesellschaft zu dem Schluß, daß Bach den Strich durch den Halbkreis C — was lange vor Bachs Zeiten das Kennzeichen für den halbierten zweitheiligen Takt war — lediglich als kalligraphischen Schnörkel ansah, der grade so gut wegbleiben könnte. Somit erweist sich ein Unterschied, der durch Bachs Notierung mit C und C angegeben scheint, in den meisten Beispielen als hinfällig, und man kann nicht einmal mit Sicherheit annehmen, daß die beiden Zeichen einen größeren oder geringeren Grad der Schnelligkeit andeuten, als ob C = moderato und C = allegro wäre; oder als Zeichen für größere oder geringere Anzahl von Akzenten im Takt: C  $\frac{4}{4}$  - ( ) - ( ), C  $\frac{3}{2}$  - ( ). Es entgeht uns dadurch eine wichtige Unterscheidungsmöglichkeit, welche die verschiedenen Grade von Schnelligkeit und Betonung zum Ausdruck brächte. Und da Bach so spärliche Anweisungen über Tempo, Phrasierung, Ausdruck usw. macht, so ist es schon möglich, daß gewisse Sätze falsch interpretiert werden.

Dennoch steht es mit der Frage über das Tempo bei weitem nicht so schlimm als es den Anschein hat. Es mag ja zu bedauern sein, daß uns Bach in vielen Fällen nichts als Noten hinterlassen hat. Aber wird denn nicht die Vortragsweise eines Werkes durch seinen Inhalt bedingt? Gibt die Musik selber nicht alles genauer an, als es begleitende, erklärende Worte auf Papier tun können? Sind wir nicht im Besitz vieler Tatsachen von mehr oder weniger Wert, deren Gesamtergebnis es uns ermöglicht, dergleichen Fragen aufzustellen und zu entscheiden? Abgesehen von Bachs eigenen gelegentlichen Bezeichnungen (Largo, Grave, Adagio, Andante, Allegro, Presto), die in analogen Fällen leicht einzusetzen sind, sind folgende Tatsachen zu beachten:

- 1) das Tempo alter französischer und deutscher Volkslieder, deren Rhythmus so vielen seiner Themen zugrunde liegt, ist noch genau bekannt;
- 2) Choräle werden noch in der alten protestantischen Weise gesungen, und die Überlieferung in Bezug auf Vortrag und Durchschnittstempo der figurierten Choräle hat sich unter den deutschen Organisten erhalten.

- 3) Wir kennen den Bau und die Beschaffenheit der Instrumente, die Fähigkeiten und den Stimmumfang der Musiker, die Bach zur Verfügung standen, sogar die akustischen Verhältnisse der Orte, wo er spielte und dirigierte.
- 4) Für uns, wie für Bachs Zeitgenossen sind die Worte einer Arie oder eines Chores, hinsichtlich der Noten oder Notengruppen, auf die sie zu singen sind, die Atmungsgrenzen eines Sängers und dgl. nicht leicht mißzuverstehende Zeichen und Führer.
- 5) Endlich — und das ist nicht das Geringste — ist es bedeutungsvoll und beachtenswert, welchen Aufschluß wir über das Tempo erhalten können durch Auftreten oder Fehlen von Verzierungen, durch die Stellung, die sie im Takt einnehmen, durch ihre Art und Anzahl.

Lassen sich alle Verzierungen in einem Satz klar und unverkürzt ausführen, daß sie sich ohne Gewalttätigkeit oder fühlbare Anstrengung dem Zusammenhang anpassen, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß das angeschlagene Tempo richtig ist. Vielleicht läßt man sich doch etwas zu leicht durch die Bemerkung im Metakrolog v. J. 1754 verführen, daß Bach das Zeitmaß „gemeinlich sehr lebhaft nahm“, was — wie Spitta\*) hinzufügt — besonders der Fall gewesen sein muß in Bezug auf seine Klavierwerke wegen der Konstruktion des Harpsichords und Clavichords. Das mag so gewesen sein, besonders bei den Tänzen in seinen Suiten und Partiten, wo er weniger Verzierungen anwendet als einige seiner Vorbilder (Couperin, Dieupart usw.), und und wo er deshalb das Tempo beschleunigt haben kann. Aber jeder, der ein Harpsichord gespielt hat, wird überzeugt sein, daß das äußerst schnelle Tempo, womit heutzutage berühmte Pianisten und sogar Organisten manche schnelle Sätze aus Bachs

\*) Spitta übersieht jedoch, daß der schwere Anschlag des Harpsichord nicht zu vergleichen ist mit dem einfacheren und leichteren des Clavichord. E. Ph. C. Bach hatte schon seinen guten Grund, daß er das letztere Instrument vorzog, ganz abgesehen von der Ausdrucksmöglichkeit. Was das Tempo auf dem Harpsichord anbelangt, so ist es mit dem der Orgel zu vergleichen, während das Clavichord der Vorläufer unseres modernen Flügels ist.

Werken vortragen, unerträglich, wenn nicht gar unmöglich wäre auf Instrumenten mit so unvollkommenem Mechanismus wie Harpsichord und Orgel zu Bachs Zeiten. Die Möglichkeiten eines modernen Klaviers sind aber eine schlechte Entschuldigung für so ein unpassendes Vorgehen.

Ähnlich lassen sich auch Violinvirtosen durch die vollkommene Elastizität eines Courte-Bogens verleiten, die Presto-Sätze für Violine Solo in einem Tempo zu spielen, das mit dem alten Bogen nur ein unerträgliches Gefrage ergeben hätte.

Es kann — vielleicht mit Recht — behauptet werden, daß die Neigung, das Tempo beim Vortrag von Musikwerken (und sogar von recht komplizierten Musikwerken) zu beschleunigen, instinktiv ist. In der Musik, wie auf anderen Gebieten, hat sich der Geist rascher bewegen gelernt, als es ihm vor einigen Generationen möglich war. Das fortwährende Anhören von schwer verständlichen Musikwerken hat auf die intellektuellen Fähigkeiten seine Wirkung ausgeübt, und wir haben gelernt, komplizierte Tonfolgen leichter aufzunehmen, als unsere Urgroßväter es konnten.

Um sich zu überzeugen, daß man wirklich die Neigung zum Beschleunigen hat, spiele man irgend eine alte Komposition vom Blatt, z. B. eine Fantasia oder Toccata für Orgel von Sweelinck, oder Harpsichordkompositionen von Byrd, Bull oder Gibbons aus der „Parthenia“, oder Lautenkompositionen in den sehr fesselnden Transkriptionen der cinquecento-Lautenmusik von Ghilesotti — und zwar spiele man sie vom Blatt ohne Beachtung der Anmerkungen der Herausgeber bezüglich Tempo usw. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß man herausfindet, noch ehe man die Mitte erreicht hat, daß das Tempo zu schnell genommen war. Und noch erstaunter wird man sein, wenn man merkt, daß ein langsameres Tempo — vielleicht das richtige — zuerst ganz unbefriedigt läßt, sodaß man immer wieder versuchen muß, ehe man den goldenen Mittelweg gefunden und seinem Gefühl bezüglich des Tempos Genüge getan hat.

## Fingersatz.

Beim Vortrag Bachscher Klavier- und Orgelwerke verlohnt es sich, in einem Falle seinen Fingersatz beizubehalten: gelegentlich einen langen Finger über einen kurzen zu legen, wenn es sich um eine Fortschreitung von weißer nach schwarzer Taste handelt.

Suite angl. III, A dur, Courante II, Double I Takt, 1, 3, 19:



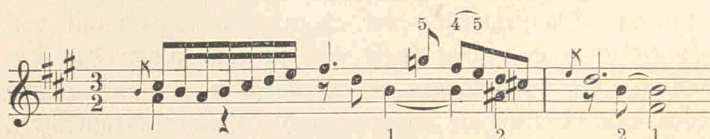
Suite angl. III, G moll, Gigue, 2. Teil, Takt 13, und ähnlich im drittletzten Takt:



Invention X, G dur, Takt 27, 28:



Gelegentlich setze man einen kurzen Finger unter einen langen. Suite angl. I, Double I zur Courante II, Takt 10:



## Tonart.

Bach schreibt 7 $\sharp$  für Cis dur, während Des dur mit 5 $\flat$  viel leichter zu lesen wäre; 6 $\sharp$  für Dis moll, wobei sich in der Modulation nach der Dominante Ais dur 10 oder noch mehr Kreuze einstellen — wogegen die Dominanttonart in  $\flat$  geschrieben als B dur erscheinen würde. Bachs Freund Mizler benennt in seiner Verdeutschung von Fur: Gradus ad Parnassum die

Stufen der Asdurtonleiter: Gis, B, C, Cis, Dis, F, G, Gis;  
die der Bdurtonleiter: B, C, D, Dis, F, G, A, B usw.

Wie mag man zu dieser eigentümlichen und inkonsequenten Benennung gekommen sein? Vielleicht findet sich eine Erklärung in der Tatsache, daß sich bis ins 17. Jahrhundert die deutschen Lautenisten, Organisten und Cembalisten der sogenannten deutschen Tabulatur\*) bedienten. Ein Häkchen nach einem Buchstaben bezeichnete ein Kreuz:  $F_c = \text{Fis}$ ,  $G_c = \text{Gis}$ ,  $C_c = \text{Cis}$ , und dadurch bezeichnete man zugleich genau die besondere (schwarze) Taste, die auf der Orgel oder auf dem Cembalo angeschlagen werden sollte. Die durch ein B erniedrigten Noten dagegen wurden durch eine angehängte Silbe bezeichnet wieder in der Absicht, die gewünschte Taste zu bezeichnen. Es wurde Dis genannt;  $As = \text{Gis}$ ,  $Des = \text{Cis}$ ,  $Ges = \text{Fis}$ . Es war also mehr traditionell als eine Ungeheimtheit, wenn Bach und seine Söhne von Praeludium und Fuge „aus dem Dis“ (wobei sie Es meinten) sprachen.

\*) Man vergleiche das Facsimile von J. P. Sweelincks Cdur-„Fantasia“ im Anhang von Bellermanns „Der Kontrapunkt“.

## Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?

Von Rudolf Wustmann (Dresden).

In dem Februarheft der Zeitschrift der *JMG.* hat A. Heuß (Leipzig) u. a. an einem Wort aus einem der Schlußsätze des zweiundzwanzigsten deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstags (Dessau 1909) Kritik geübt, daran, daß der Kirchengesangvereinstag im Gottesdienst bei den Schlußchorälen von Bachs Kantaten wie bei den einfachen Choralsätzen der großen Passionen aus praktischen und historischen Gründen das Mitsingen der Gemeinde billigt. Der den Wortlaut dieses Satzes vorgeschlagen und in einem vorausgehenden Vortrag u. a. begründet hatte, darf zur Verteidigung dieses Wortes hier das folgende sagen.

Heuß beginnt seine Ausführungen zu der Frage mit dem Hinweis auf einen nach seiner Meinung zutreffenden Spittaschen Satz aus dessen Passionsgeschichtsdarstellung (Bach II, 319): „Weisen, in die man früher begeistert eingestimmt hatte, ließ man sich jetzt vorsingen und begnügte sich mit der blaffen Nachempfindung.“ Auf diese Ansicht Spittas bin ich in Dessau nicht zu sprechen gekommen, da dort weder Zeit noch Ort war, die Frage von neuem historisch erschöpfend zu behandeln, wovon man sich durch Einblick in die Denkschrift der Tagung leicht überzeugen wird. Ich kann aber meine Ansicht über Spittas Ausführungen zu dieser Frage nun hier darlegen und will sie gleich dahin zusammenfassen, daß Spitta mit dem an ihm bekannten bewundernswerten Spürsinn und Fleiß ein vortreffliches Material zusammengebracht, jedoch aus ästhetischem Doktrinarismus einen irrigen Schluß daran geknüpft hat.

Die Tatsachen, die Spitta, soweit es sich zunächst um Passionen handelt, etwas anders geordnet, vorlegt, sind folgende. 1672 bringt Sebastiani eine Passion, darin „zu Erweckung mehrerer Devotion“ eine Anzahl Chorallieder; 1686 stellt er es in einer dazu gehörigen „kurzen Nachricht“ der Gemeinde frei, dabei mitzusingen. Nach 1680 tritt eine Spaltung in der Entwicklung dieser Einlagen ein: an ihre Stelle tritt zum Teil die (größere italienische) Arie, zum Teil der altertümlichere, möglichst einfache Choral, die Arie nur noch für Solofigurallisten auf dem Chor bestimmt, der Choral zugleich für die Gemeinde und den Chorus musicus. Arien 1683 in Lüneburg, 1688 in Rudolstadt\*); Choräle 1709 in Merseburg und um dieselbe Zeit auch in Sachsen. Für Sachsen gibt für die Zeit von 1680 bis 1730 Gerber in seiner 1732 veröffentlichten „Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen“ deutliche Auskunft. Ich setze die Stelle, S. 283 f., aus der Spitta einiges mitteilt, ganz hierher: „Vor fünfzig und mehr Jahren war der Gebrauch, daß am Palm-Sonntage die Orgel in der Kirche schweigen mußte, es ward auch an solchem Tage, weil nun die Char- oder Marterwoche anfangt, keine Music gemacht. Bis her aber [d. h. zwischen 1680 und 1730 allmählich] hat man gar angefangen [NB], die Passions-Historia, die sonst so fein de simplici et plano, schlecht und andächtig abgesungen wurde, mit vielerley Instrumenten auf das künstlichste zu musiciren, und bisweilen ein Geseßgen [d. h. eine Strophe] aus einem Passions-Liede einzumischen, da die ganze Gemeine mitsinget\*\*), alsdenn gehen die Instrumenten wieder mit Hauffen. Als in einer vornehmen Stadt diese Passions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und andern Instrumenten mehr, zum erstenmal gemacht ward, erstaunten viele Leute darüber und wußten nicht, was sie daraus machen solten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube [Emporenbalkon] waren viel hohe Ministri und Adelige Damen bey-sammen, die das erste Passions-Lied aus ihren Büchern mit

\*) Doch ist auch hier am Beginn von Actus III „Zum Anfange Paul Gerhards Aria“ wohl zugleich als Gemeindegesang gemeint.

\*\*) Im Original nicht gesperrt.

großter Devotion sungen: Als nun diese theatralische Music [Recitative und Arien] anging, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung“ usw. Daraus, daß in Leipzig 1699 und 1711 zwei neue vollständige Kirchengottesdienste (Neu- und Peterskirche) eingerichtet wurden und 1710 der in der Paulinerkirche zu einem regelmäßigen Sonntagsgottesdienst das Jahr über vervollständigt wurde, hat Spitta geschlossen: „Es steht außer Zweifel, daß damals in Leipzig ein sehr reger kirchlicher Sinn herrschte.“

Was ist aus diesen Zeugnissen anderes zu folgern, als daß die Leipziger Gemeinde zu Bachs Zeit das Recht hatte — dies der Wortlaut meiner Dessauer Ausführung —, die einfachen Passionschoräle mitzusingen, und daß sie es auch ausgeübt hat?

Spitta ergeht sich freilich in ganz andern Folgerungen. Er meint, arienhaft werde jetzt (?) der ganze (?) Choralgesang; der beträchtliche Raum, den der Choral unleugbar im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts in der Passionsmusik einnehmen, „bezeugt eine Verflüchtigung des lebendigen kirchlichen Gemeinfinns“! Seine Darstellung enthält noch mehr Willkürlichkeiten und historische Unrichtigkeiten. Er supponiert ohne die Spur eines Zeugnisses und wiederum gegen Gerbers Worte eine Periode vor Sebastiani, also um 1650, wo von der Gemeinde gesungene Choräle schon als Inneneinlagen in die à la Scandelli rezitierte Passion üblich gewesen seien\*), und konstruiert dann plötzlich nach 1700 eine völlig nichtachtliche Behandlung des Chorals in der Passion im Gegensatz zu den Jahrzehnten vor 1700, trotz Merseburg, trotz den Marcuspassionen Kuhnaus (1721) und Telemanns (um 1726) usw. Er setzt sich damit über alle geschichtliche Überlieferung hinweg um seines ästhetischen Dogmas willen von der angeblichen Unberührbarkeit der Bachschen Choraleinlagen durch die Gemeinde.

Es lohnt sich, die Spittasche Ansicht mit Hilfe zweier Beispiele noch etwas näher zu beleuchten. Spitta zitiert (II, 327) dafür, daß der Choral nach 1700 in der deutschen

\*) Nur am Anfang und am Schluß der Passion geht der Gemeindechoral in Leipzig bis in Selnekers Zeit zurück, worauf schon Dommer aufmerksam gemacht hat.



Figuralpassion „die verlegenste Rolle“ gespielt habe, die Vorrede des Passionstextdichters Seebach (Gotha 1714): „Daß sonsten in dieser Passions-Historie hier und wieder bewegliche Chorale mit eingemischet worden, das ist deswegen geschehen, damit die Gemüther eine desto kräftigere Empfindung davon haben möchten, sonderlich, wenn sich ein Christlicher Musicus bemühet, der Poesie [d. h. meiner madrigalischen Dichtung\*]) durch eine andächtige Composition das rechte Leben und die Seele zu geben . . . Ja, wofern der Choral mit des Poëten seinen Gedanken wohl zusammen hânget, so zwingen oft wohlgesetzte Dratorien und Cantaten Thränen und Seufftzer aus dem Herzen eines Kindes Gottes, vornehmlich wenn die Music den Worten der Poësie ein rechtes Gewicht macht“. Spitta bezieht die Worte (wenn . . . Gewicht macht) irriger Weise auf den Choral, gerade daran habe es damals gefehlt, die Tonsetzer hätten mit dem Choral nichts anzufangen gewußt usw. Seebach spricht aber garnicht von der musikalischen Formung des Chorals — diese stand für ihn im wesentlichen fest —, sondern von der „Composition“ zur „Poesie“, womit er nur seine madrigalische Dichtung meinte. Das Mitsingen der Gemeinde bei den Chorälen erwähnt er nicht ausdrücklich — doch wird man seine oben übersprungenen Worte „ein bekanntes geistreiches Lied hat in Wahrheit keine geringe Würkung. Es macht einen recht lebendig“ usw. ungezwungen auf das Singen und nicht auf das Hören beziehen —, weil es sich für ihn in Thüringen ganz von selbst verstand. Ich lege aber hier nicht den Nachdruck darauf, was Seebach über das Gemeindemitsingen gedacht habe, sondern darauf, daß Spitta den Seebachschen Gedankengang unwillkürlich mißverstanden hat, weil er den Choral mit in die gesamte höhere moderne Kunstsphäre rechnete, derselbe Irrtum, der seine Stellung zu der Frage des Gemeindemitsingens bei Bachs einfachen Choralsätzen bedingt hat.

Leider hat sich Spitta angeichts der erhaltenen Quasipar-

\*) So steht auf dem Titel der Originalpartitur des 1. Teils der Matthäuspasion: Passio . . . Matthaeum. Poesia per Dominum Henrici . . . Musica di G. S. Bach.

titur von Ruhnaus Markuspassion kein Urteil über unsere Frage gebildet; jederman sieht, wie wichtig gerade dieses Leipziger Beispiel für ihre Beantwortung sein muß. Die Direktionspartitur\*) des Werkes enthält 19 mal die Bezeichnung „Choral“; wenn Spitta die Zahl 20 angibt, so hat er wohl — wie mir scheint mit Recht — unter die Choräle auch die Aria „O teures Blut“ mitgerechnet, die nach der Einsetzung des Abendmahls („in meines Vaters Reich“) erklingt und bei der Tutti hinzugeschrieben ist. Dieses Tutti begegnet auch bei dem Schlußchoral (O Traurigkeit) und dem ersten Choral des zweiten Teiles (O Bäckensreich). Es auf die Gemeinde zu beziehen, scheint mir nicht ratsam; ich halte es für wahrscheinlicher, daß Ruhnau wollte, daß gerade an diesen Stellen der ganze Chorus Musicus (mit den Instrumenten) sang, während die übrigen Choräle nur von einigen angestimmt wurden, zur Orgel, um der Gemeinde einen Anhalt zu geben. (Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, daß Ruhnaus Leipziger Zeitgenosse Better, der Nikolaiorganist, auf die Unterscheidung von Choral und Figuralform gerade auch bei Chorälen dringt.) Und 20 Choräle in dem madrigalischen Kunstwerk von dem ganzen Chor vorgetragen hätten diesen überanstrengt; von den 20 Choraleinlagen war überdies eine dreistrophig, eine andere, die letzte, achttrophig. Doch sind bereits in Burmeisters Abschrift von den 20 Chorälen 8 gestrichen, indem bei diesen 8 nur die Stelle ihrer Einfügung und meist auch die Anfangsworte angegeben sind und dazugeschrieben „vorbey“, d. h.: wird übersprungen\*\*). Zwei modernere Choräle sind in Vierteln notiert (O teures Blut; O Traurigkeit), die übrigen 10 in Halben. Es liegt nicht das geringste Bedenken vor, daß die Gemeinde bei ihnen

\*) Ich benutze das Exemplar der Königsberger Bibliothek, eine Abschrift der Hauptmelodien und der Bassstimme (unbeziffert) von 1729 durch H. E. Burmeister, der 1720 an der Leipziger Universität immatrikuliert worden war.

\*\*\*) Ebenso sind einige Arien in der Quasipartitur gestrichen. Noch andere Striche sind dann nachträglich mit Roskitt eingetragen, sodaß man aus der Handschrift auf drei Aufführungen dieser Markuspassion schließen kann (1721, 1729 und ?).

habe mitsingen können, so gut wie sie es etwa in dem nahen Merseburg tat und höchst wahrscheinlich in Leipzig auch schon in der Scandellischen Passion sich gewöhnt hatte\*). Wer hätte es ihr bei der Figuralpassion auf einmal verbieten wollen? An Ruhnau aber schließt sich Bach unmittelbar an; er hat ja doch vermutlich auch Ruhnaus Passion wieder aufgeführt. Den Schnitt durch die Tradition, wie Spitta will, bald nach 1700 zu machen, geht meiner Ansicht nach nicht an.

Soviel über Spitta. Indes ist Spittas Ansicht ja nicht überall angenommen worden. H. Krehshmar äußert sich im 'Führer' II, 1 (3. Aufl.) S. 73 bei Gelegenheit der Johannespassion: „Ob in Leipzig zu Bachs Zeiten die Gemeinde die Oberstimme dieser einfachen Choräle mitsang, steht urkundlich nicht fest, aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür,“ und er bringt neue Zeugnisse aus Mecklenburg und aus Dresden bei für ältere Mitausführung der Choräle in der Karfreitagspassion durch die Gemeinde. Und in der liturgiegeschichtlichen Vorrede von G. Rietschel zu der Veröffentlichung des historischen Bachgottesdienstes am 2. Oktober 1904 bei dem zweiten (Leipziger) Bachfest sind die Choräle der Kantate 'Gott der Herr ist Sonn' und Schild' „als (Teil-) Abschlüsse von seiten des Chors und der Gemeinde“ bezeichnet mit dem gesperrt gedruckten Zusatz: „denn letztere soll ebenfalls im Gottesdienst die Melodie mitsingen“.

Ich hätte in Dessau diese Bachfrage nicht zur Sprache gebracht, wenn ich nicht Gelegenheit gehabt hätte, wiederum einige neue Zeugnisse, die gerade in Leipzig für Mitwirkung des Gemeindegesanges sprechen, bekannt zu machen. Das eine davon übergeht Heuß\*\*), mit dem zweiten liegt es so. 1714 geschah es auf Anordnung des Leipziger Superintendenten, „daß in der Sonnabendvesper zu St. Nicolai das Lateinische Magnificat, welches die Choralisten sonst gar allein gesungen, zu mehrerer Andacht der Weichtenden, und damit auch diese

\*) Vgl. in der Dessauer Denkschrift S. 35 die Mitteilung aus meinem Vopeliuseremplar.

\*\*) Wie er auch das „u. a.“ übersieht, mit dem ich meine neuen Zeugnisse den alten angereicht hatte.

möchten mitsingen können, ins Teutsche Meine Seele erhebet den Herrn verwandelt worden.“ Man sieht, daß es sich hier nicht um einen Tausch handelt, wie wenn statt eines vom Chore musizierten Gloria von der Gemeinde 'Allein Gott in der Höh' gesungen wurde, sondern um gemeinsamen Gesang auf dem Chor und in der Gemeinde, um eine Vermehrung des Choralgesanges der Gemeinde, wobei sich diese an den Chorgesang anlehnte. Wenn sich Heuß gegen diese von mir als Zeugnis einer gewissen Tendenz zitierte Neuerung mit der Bemerkung wendet, daß sich die Sonnabendvesper „denn doch bis auf den heutigen Tag von den Hauptgottesdiensten fundamental unterscheiden dürfte“, so übersieht er, daß es sich um die Nikolaikirche handelt, wo von einer Sonnabendvesper bis zur Gegenwart keine Rede sein kann, und übersieht, daß um 1700 noch Sonnabends sowie Sonntags in beiden Leipziger Hauptkirchen Predigtvespergottesdienste stattfanden, und daß ein Predigtvespergottesdienst auch der am Karfreitag mit der konzertierenden großen Passionsmusik und ihren Choraleinlagen war, übersieht, daß die Vesper zu Bachs Zeit ganz anders gestaltet war als die heutige Thomanermotette, und daß sich der damalige Zustand so sehr wie nur möglich verkehrt hat, wenn jetzt z. B. in der Sonnabendvesper der Dresdener Kreuzkirche die ganze Bach-Kantate aufgeführt und am Sonntag vormittag nur ein oder zwei Sätze daraus musiziert werden.

Ich möchte aber hier dem vorbachischen Zeugnis Siculs aus Leipzig noch ein gewichtiges nachbachisches, ebenfalls aus Leipzig, anreihen. Friedrich Rochlitz, Thomasschüler unter dem Kantor und Bachschüler Doles und später einer der ausgezeichnetsten Musikschriftsteller seiner Zeit, einer der historisch interessiertesten, konnte über Leipziger Dinge Bescheid wissen. Die Gesamtheit der heutigen Musikhistorik verfügt über ausdehntere Quellenkenntnisse als er, aber wo wir ihn für Leipziger Mitteilungen nicht widerlegen können, hat er uns, übrigens ein vornehmer und vertrauenswürdiger Charakter, als Zeuge zu gelten. In seiner zuerst 1822 veröffentlichten Anzeige von Bachs Kantate 'Ein feste Burg' bemerkt er über den Schlußsatz, daß dieser den Choral wieder aufnehme „ganz einfach als

vierstimmigen Kirchenchoral, in welchen die Gemeinde einstimmen soll\*)“. Zehn Jahre später veröffentlichte Rochlitz einen Aufsatz über die soeben bei Trautwein erschienene Johannespassion und erzählt darin eingehend von dem Anteil des Superintendenten Deyling an der Bachschen Passionsform; Riez hat das wichtigste daraus in der Vorrede seiner Matthäuspassionsausgabe der Bachgesellschaft wieder abgedruckt. Rochlitz legt den Plan der Verteilung einer Bachschen Passion auf die verschiedenen mitwirkenden Gruppen geradezu Deyling in den Mund — wir werden gleich sehen, mit welchem Rechte — und läßt ihn, nachdem Evangelist, dramatische Soli, Chöre und Arien besprochen worden sind, schließen: „Und damit wir Alle uns immer von Neuem dazu erfrischen, immer von Neuem die Herzen erheben und richten, flechtet fleißig wohlgewählte Verse Allen bekannter Kirchenlieder ein, in welche die Gemeinde einstimmen kann\*\*)“. Es ist klar, daß der Superintendent Deyling — „ein Mann, hochgeachtet als gelehrter Theolog und sehr eindringlicher Kanzelredner, gefürchtet wegen seiner Strenge in Lehre und Leben, ein Mann durchgreifenden, ganz entschiedenen Charakters, selbst durch seine Gestalt und Haltung Jedermann imponierend“ (Rochlitz\*\*\*) — während seiner Amtszeit (1720—1755) das entscheidende Wort in dieser Sache in Leipzig zu sprechen hatte, und es geht nicht an, die Worte von Rochlitz als freie Phantasie ganz bei Seite zu schieben. Wahrscheinlich unrichtig daran ist nur, daß Deyling erst mit Bachs Johannespassion diese Einrichtung in Leipzig getroffen habe: er tat es wohl vielmehr mit Kuhnaus Markuspassion. Hier erhalten wir endlich auch Licht über die Frage, warum Kuhnau erst an seinem Lebensende, nachdem andere Städte längst vorausgegangen waren, eine Figuralpassion in Leipzig brachte. Deshalb, weil der vorhergehende Superintendent kein Freund davon war. 1720 trat Deyling sein Amt an, 1721 durfte Kuhnau die erste moderne Figuralpassion in Leipzig

\*) Im Original nicht gesperrt; ich zitiere nach dem eigenen Wiederabdruck von R. „Für Freunde der Tonkunst“ III (1830) S. 379.

\*\*) Im Original nicht gesperrt; F. Fr. d. Tonk. IV, S. 397, bef. 424.

\*\*\*) Vgl. auch Spitta, Bach II S. 53 fg.

machen. Insofern hat Kochlyz freilich trotzdem recht, als das Deylingsche Placet vor allem durch die dann folgende 27 jährige gemeinsame Wirksamkeit von Deyling und Bach in Leipzig Einfluß gewonnen hat. Man nehme dazu die Tatsache, daß Bach zwar mit allen andern Vorgesetzten, mit dem Räte, mit dem Thomasschulrektor, mit der Universität hart aneinander geraten ist, stets aber mit dem Konsistorium gut gestanden hat, und man wird nicht leugnen mögen, daß er als Kirchenmusiker jedenfalls im Sinne Deylings (d. h. auch im Sinne Gerbers, vgl. oben und im flg.) gehandelt hat.

Da wir aber bei der Vermehrung der Leipziger Zeugnisse sind, höre man noch folgendes. Die Leipziger Stadtbibliothek bewahrt mehrere Hefstchen Kantatenterte aus Kuhnaus, Bachs und Hillers Zeit. Die Bachschen sagen über unsere Frage nichts neues. Die Kuhnauschen bestehen aus drei Stücken: Advent 1709 bis Mar. Verk. 1710, Weihnacht 1710 bis Sonntag n. Epiph. 1711, Pfingsten bis Trin. 1711. Von diesen enthalten die beiden letzten Hefte nur Arien und Rezitative, das erste aber nur Bibelwort und Choralstrophen. Über diese sagt Kuhnau in der Vorrede zu dem ersten Hest: „Ich habe zu zweyen Texten . . die Dicta selbst zusammengelesen, dabey aber dennoch einen und andern Vers aus bekandten teutschen Liedern mit untergemenet.“ So enthält z. B. die Musik zum 1. Advent zwei Strophen aus „Wie schön leuchtet“. „Bekannte deutsche Lieder“, das war das Stichwort, mit dem die Geistlichkeit dafür eintrat, die Gemeinde an der sonst fremdartig überwuchernden „Musik“ aktiv, mitsingend teilnehmen zu lassen. Kuhnau zitiert bei diesen Strophen am Fuße der Seite immer den Liedanfang; aus welchem andern Grunde, als um die mitsingenden Gemeindeglieder — die Kantatenterte waren zum Einlegen in das Gesangbuch bestimmt — an die Melodie zu erinnern? Die Wahrscheinlichkeit spricht also dafür, daß in diesen Kuhnauschen Kantaten einfache Choralätze von der Gemeinde mitgesungen werden konnten. In Bachs Kantaten spielt aber der Choral, auch im einfachen Satz, eine viel ständigere und bedeutendere Rolle; und da hätte Bach bei einfachen Schlußchorälen die Gemeinde ausgeschlossen wissen

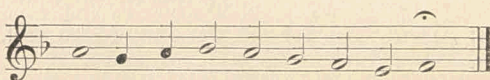
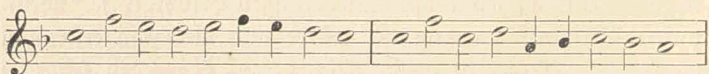
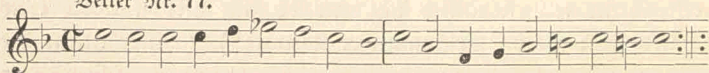
wollen? Der Choral war für ihn unvergleichlich viel mehr Herzenssache als für Kuhnau. Das kann aber der Choral nur einem sein, der auch das Recht aller daran anerkennt.

Von Hillers Kirchenmusiktexten befinden sich die vollständigen drei ersten Jahrgänge (Mar. Heims. 1789 bis 4. Sonnt. n. Trin. 1792) auf der Leipziger Stadtbibliothek. Sie enthalten eine Menge anweisende Bemerkungen von Hiller über den Choralgesang, über Melodieänderungen, über die Mittel, wie er neue oder geänderte Melodien der Gemeinde bekannt machte (Currendesingen, Turmblasen, Rathausabblasen, Sonderdrucke für 6 Pfennige), darüber, daß die Gemeinde „nicht überlaut“ mitsingen solle, sondern zugleich auf die Orgel und die führenden Instrumente zu hören habe usw. (Fast alle diese Mittel standen auch Bach zu Gebote.) Daß bei Hillers Kantatenaufführungen — seine Kantaten bestehen in der Regel nur aus einem Chorsatz, einer Arie und einem Choral — den Choral die Gemeinde mitsang (wie es sich schon aus seinen Melodieangaben und Gesangsbuchsverweisungen schließen läßt), spricht er selbst aus in dem Text zum 5. Sonntag n. Trin. 1790 gelegentlich einer Aufführung von „Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut“: „So schön es auch war, wenn bey den bisher aufgeführten Cantaten die Gemeinde in den Choralgesang mit einstimmt: so wird es doch bey gegenwärtigem, als Cantate bearbeiteten Chorale der Aufführung und dem Effecte vorteilhaftter seyn, wenn man ihn bloß mit Aufmerksamkeit stillschweigend anhört.“ Gerade dieses einmalige Ausnahmeereignis nun — die folgenden Texte sind wieder wie die früheren — verdient unser doppeltes Interesse, denn wahrscheinlich handelte es sich hier um die erste Hälfte von Bachs gleichnamiger Kantate\*). (Hiller nennt die Komponisten fast nie und führte doch durchaus nicht immer eigene Musik auf, wie aus Andeutungen hervorgeht). Wenn unsere Vermutung richtig ist, würde also hier zum erstenmal die Leipziger Gemeinde ausdrücklich veranlaßt worden sein, bei

\*) Hiller bezeichnet: „Choral. Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut. (Die ersten vier Verse)“.

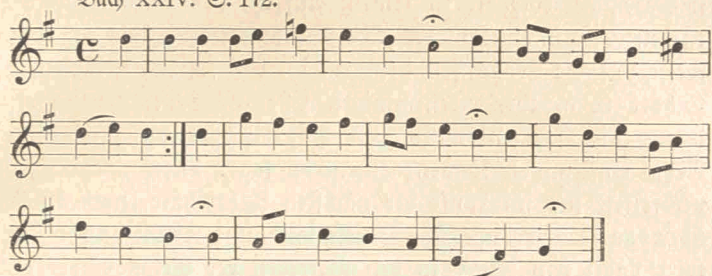
einer Bachschen Kantate gegen ihre Gewohnheit zu schweigen. (Was mag Kochlig dabei gedacht haben?) Hillers Anweisung erklärt sich daraus, daß er nicht selten die Kantate auch mit dem von der Gemeinde mitzufingenden Choral anfangen ließ und daß diese also leicht irrigerweise auch in Bachs ersten Satz hätte einzustimmen versucht sein können; wohl auch daraus, daß Hiller selbst damals ein (antibachisches) Choralgesangbuch vorbereitete, daß er es mit der Form des von der Gemeinde zu singenden Chorals sehr genau nahm zugunsten der von ihm einzuführenden Änderungen, daß bei ihm eine rationalistisch-pädagogische Tendenz ausgebildet war samt ästhetischer Empfindsamkeit, daß er Bach — in Folge seiner eigenen historischen Bedingtheit — als etwas historisch Abgesondertes empfand. Wir sind also geneigt, den Bruch der Tradition in unserer Frage, den Spitta bald nach 1700 ansetzen wollte, in den Sommer 1790 zu verlegen. Wie Bach selbst aber 60 Jahre früher über das Mitsingen der Gemeinde bei den einfachen Chorälen dieser Kantate am Ende des ersten wie des zweiten Teiles gedacht haben mag, sagt jedem, der das Ganze dieser geschichtlichen Frage übersieht, die Bezeichnung, die er mit eigener Hand über den einfachen Satz schrieb »Choraliter«. Schließlich teilen wir hier die Melodie mit, wie sie Better am Anfang des 18. Jahrhunderts als in Leipzig geläufig brachte, wie sie dann Bach hat und wie sie nach ihm Doles in seinem Leipziger Gesangbuch veröffentlichte, um zu zeigen, daß die Bachsche Form auch in ihren kleinen melismatischen Eigentümlichkeiten seiner Gemeinde teils geläufig war, teils wurde.

Better Nr. 77.

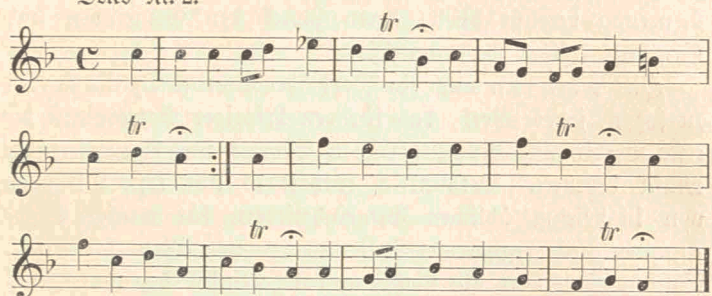




Bach XXIV. C. 172.



Dolés Nr. 2.



Soweit die Leipziger Zeugnisse des 18. Jahrhunderts.

Für meinen in diesem Zusammenhang angefügten und von Heuß gleichfalls angegriffenen Satz, daß wir der Absicht, die Gemeinde in den Chorus musicus einstimmen zu lassen, unsere vierstimmige Form des Chorals mit der Melodie in der Oberstimme verdanken, wie sie die evangelischen Kantoren um 1600 geschaffen haben, darf ich mich bezüglich des Zusammenhanges dieser Tatsache auch noch mit Bachs Passionschorälen auf die ganz gleiche Verknüpfung berufen, die Krebschmar gelegentlich seiner Besprechung der Johannespassion vorgenommen hat, der unmittelbar nach dem oben zitierten Satze fortfährt: „Darauf, daß die Gemeinde auch bei kunstvoller gesetzten Chorälen doch mitsingen sollte, haben einzelne Komponisten selbst aufmerksam gemacht, Eccard z. B. und M. Altenburg.“

Es ist jedenfalls richtiger, für die Erkenntnis der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn man die hellen Zeugnisse aus dieser Zeit selbst noch zu ergänzen wünscht, von den im 17. Jahrhundert neu geschaffenen Zuständen auszugehen, als,

wie Heuß wiederholt in seinem Aufsatz, von persönlich-ästhetischen Empfindungen des 20. Jahrhunderts. Und ich verweise auf die Zeugnisse Liliencrons\*), daß Psander, Raselius, Schott u. a. ihre vierstimmigen Choralsätze veröffentlichten, damit die Gemeinden in den Figuralvortrag lutherischer Lieder einstimmen können; Liliencron sagt: dieser „neue Styl verbreitete sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte [nach 1600] über das ganze evangelische Deutschland, und wieder und wieder wird dabei sein Zweck in den Vorreden der Gesangbücher betont, ein Zeichen, daß man sich so lange seiner als einer Neuerung bewußt blieb, deren Zweck den Gemeinden und Cantoren erklärt werden mußte.“

Hier wäre nun auch ein Wort über Scheins Opella nova I zu sagen, jenes Werk, das für den Leipziger Gottesdienst die erste Verbindung des lutherischen Chorals mit konzertierender Musik bedeutet. Bekanntlich enthält es nur erste Strophen von in Leipzig üblichen Gemeindeliedern für wenige Solostimmen und begleitende Instrumente, vor allem die Orgel. Man muß es aber als höchst unwahrscheinlich bezeichnen, daß Schein in der Kirche nur eine solche erste Strophe habe singen lassen können, und da auch alles gegen die stropfenmäßige Wiederholung dieser Musik spricht, so wird man zu der Annahme gedrängt, daß der Chorus musicus, in den die Gemeinde einstimmen konnte, fortfuhr das Lied zu singen, vielleicht mit Orgel und Gemeinde alternierend. Schein knüpft hier unmittelbar an einen Brauch an, den für die Zeit um 1600 Liliencron (S. 114 ff.) mit mehreren Zeugnissen belegt hat, deren eines, das von Geese, hier wiederholt sei: „Hierzu wollen die Cantores . . . dis merken, das solche Lieder bey der Christlichen Gemeine sonderlichen angenehm, auch lieblich vnd nütlichen anzuhören sein, wenn sie alternatim in choro vnd organo gebraucht werden, also dz ein Knabe mit lieblicher reiner stimme einen Vers im organo mitsinge, darauff den andern Vers der chorus Musicus, vnd also jederman neben

\*) Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700 (Schleswig 1893) S. 90 ff.

dem Concertu auch die verständliche Wort in gebrauchlicher vnd gewöhnlicher Melodia hören vnd mitsingen kann.“ In Scheins Form konnte nun freilich die frei konzertierende Solostrophe nicht mehr von der Gemeinde mitgesungen werden, wohl aber der sich wahrscheinlich anschließende Concentus des Chores. Und diese Vorstellung ist deshalb wichtig für die ganze Frage — der Leser sieht ja, daß es sich nicht mehr bloß um die Passions-, sondern nun auch um die einfachen Kantaten(schluß)choräle Bachs handelt —, weil mit Scheins Opella nova I in der Leipziger Kirche der Grundstein zu dem Gebäude gelegt worden ist, dessen Krönung die Bachsche Choralkantate von etwa 1740 wurde.

Von diesen Choralkantaten als dem schließlich von Bach auf der Höhe seiner Meisterschaft am liebsten gepflegten Kantatentypus bin ich in Dessau ausgegangen und habe dabei auch auf die in der Regel starke Instrumentalbegleitung der Melodiestimme des Schlußchorals dieser Werke hingewiesen und diese Instrumentierung in dem Sinne gedeutet, daß Bach dabei an das Mitsingen der Gemeinde gedacht habe. Heuß versucht zunächst die Erscheinung selbst möglichst abzuschwächen; indessen kann sie niemand bezweifeln, der Regel und Ausnahme zu unterscheiden vermag, auch Spitta empfand es bei diesen Kantatenschlüssen „bedeutungsvoll, daß Bach gern die obere, melodieführende Stimme durch möglichst viele Instrumente verstärkt“\*). Dann sucht Heuß diese Sache als gewichtlos hinzustellen, indem er ausschließlich das rein praktische Prinzip ins Auge faßt, daß die Instrumentalbegleitung des Schlußchorals davon abhängt, welche Instrumente im vorherigen Verlauf der Kantate mitgewirkt hätten. Damit erhalten wir eine Erklärung der Möglichkeit, aber nicht der Notwendigkeit, keine künstlerische Erklärung. Daß aber gerade eine solche für die auffällige Erscheinung wünschenswert sei, hat wiederum schon Spitta erkannt, der bemerkte, daß die Melodiestimme hier in einer Weise hervortrete, „die rein musikalisch genommen etwas unverhältnismäßiges hat“. Spitta

\*) Bach II 580.

griff zu der Erklärung: „Das Gefühl von ihrer hohen symbolischen Bedeutung drängte den Künstler auch zu einem starken äußeren Mittelaufwande.“ Dieser Ansicht möchte ich nicht beistimmen. Man vergleiche z. B. im 16. Jahrgang der Ausgabe der Bachgesellschaft die Schlüsse der beiden Kantaten über den Choral 'Nun komm der Heiden Heiland'. 1714 schloß Bach die Weimarer Komposition mit den letzten Zeilen des Nikolaischen Jesusliedes 'Wie schön leuchtet': „Amen, Amen! Komm, du schöne Freudenkrone“ usw. so, daß dieses Choralende kirchenmelodiegetreu allein vom Sopran gesungen wird, den Alt, Tenor, Baß nebst zwei Violinen, zwei Violen, Fagott, Baß und Orgel höchst bewegt begleiten. Dreißig Jahre später schließt er die Leipziger Komposition mit der Endstrophe des Adventchorals selbst in einfachem vierstimmigem Satz\*) so, daß das Streichquartett mit den vier Singstimmen geht, mit dem Sopran aber außer der ersten Violine noch beide Oboen und Corni. Die Symbolik der Choralweise hatte gewiß schon der junge Bach empfunden; und der reife Bach sollte ihr mit einer so dicken Instrumentation haben zu Ehren verhelfen wollen?

Doch kommen wir endlich zu den Heußschen „positiven Gründen, warum es als ausgeschlossen zu gelten hat, daß die Bachschen Choräle auf eine Mitwirkung der Gemeinde rechneten.“ . . . „Der unwiderlegbare Grund liegt darin, daß Bach die Melodiestimme, also die traditionelle Choralmelodie, fortwährend Veränderungen und oft überaus einschneidenden, unterzieht.“ Von den auf der Hand liegenden Übertreibungen dieses Satzes abgesehen: um in dieser Frage zu urteilen, muß man eine Vorstellung von der Leipziger Choraltradition in dem Bachschen Jahrhundert haben. Da Heuß seinen Lesern auch nicht den geringsten Anhalt in dieser Richtung bietet, holen

\*) Der Begriff „einfacher Choral“, den Heuß bekämpfen zu müssen glaubt, stammt nicht von mir, auch nicht von Krehßmar oder Spitta, die ihn in demselben Sinne gebrauchen, sondern von Bach selbst: „Choral stylo semplice“ (Ausgabe der Bachgesellschaft Jahrg. 28 S. 50); er geht weiter zurück auf die Zeit Hasplers, der z. B. seine „Kirchengesäng“ als „simpliciter gesetzt“ bezeichnete.

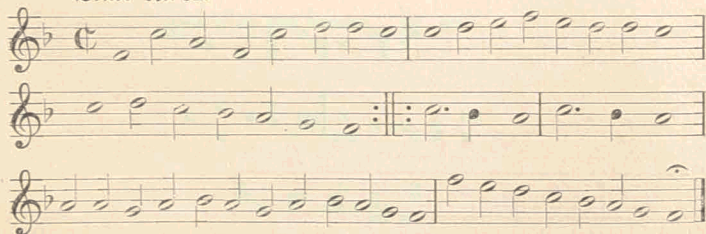
wir das zunächst nach. Nehmen wir gleich den ersten Band der großen Bachausgabe zur Hand; von dessen zehn Kantaten gehören sechs den von Spitta um 1740 angelegten Choral-kantaten an und von deren Chorälen lassen sich wiederum vier von 1680 bis 1780 in Leipzig verfolgen. 1682 erschien das 'Neu Leipziger Gesangbuch' des Nikolaikantors Vopelius, darin „in christlicher Gemeinde allhier . . . eingeführte und gebräuchliche Gesänge“, 1709 die 'Musikalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit', „bestehend in denen gewöhnlichen Christlichen Liedern, so durchs ganze Jahr bei öffentlichen Gottes-Dienst gesungen werden“ des Nikolaiorganisten Better, 1785 'Vierstimmiges Choralbuch . . . für Kirchen, Schulen . . . zum Singen und Spielen' von dem Thomaskantor Doles; zwischen Better und Doles ist Bach einzureihen. Und nun höre man die Beispiele:

Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Vopelius S. 814.



Better Nr. 91.



Bach I S. 51.\*)



\*) Wie sich Bach hier um die beste Form von Takt 9 u. 10 bemühte, darüber vgl. Jahrg. 39 S. XLIX der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

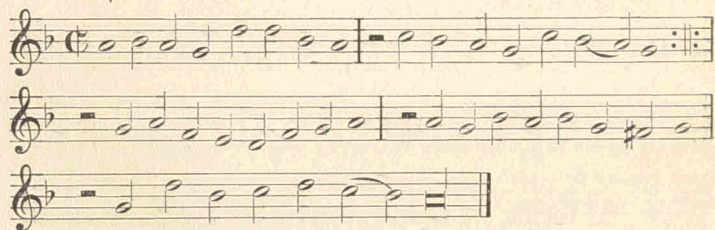


Dofes Nr. 100.

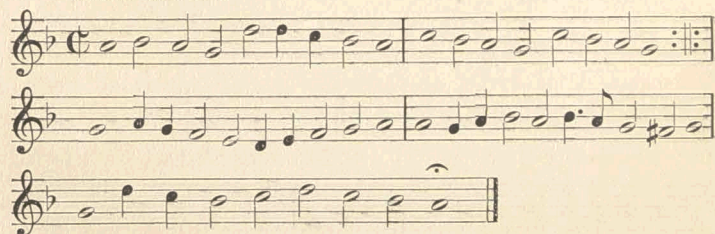


Ach Gott vom Himmel sieh darein.

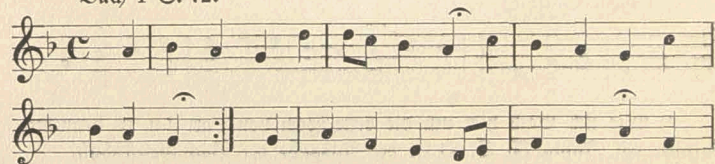
Bopelius S. 660.



Wetter Nr. 107.



Bach I S. 72.



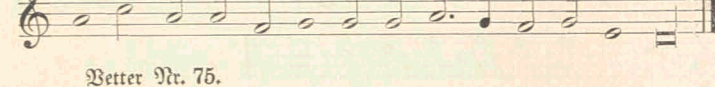
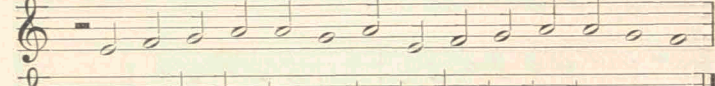
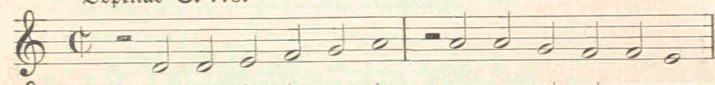


Dole's Nr. 32.

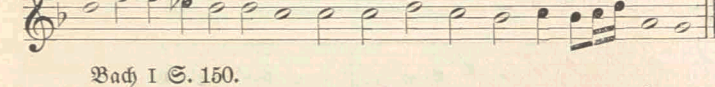
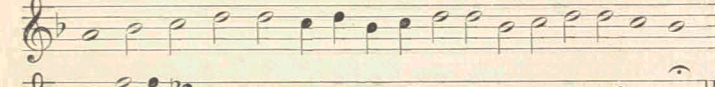
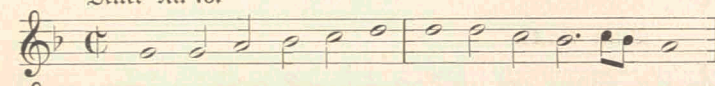


Auf meinen lieben Gott.

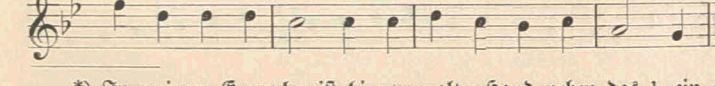
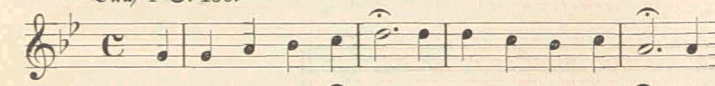
Bopelius S. 776.



Wetter Nr. 75.



Bach I S. 150.



\*) In meinem Exemplar ist hier von alter Hand neben das h ein a gesetzt, also die Wettersche Lesart hergestellt.

## Doleš Nr. 166.

Musical score for Doleš Nr. 166, featuring three staves of music in G major and common time. The first staff has a melodic line with a fermata on the final note. The second and third staves provide harmonic accompaniment, with the third staff including trills (tr) on the final notes.

## Christ unser Herr zum Jordan kam.

Bopelius S. 507.

Musical score for 'Christ unser Herr zum Jordan kam.' by Bopelius, featuring four staves of music in C major and common time. The first staff is the vocal line, and the following three staves are the piano accompaniment.

## Vetter Nr. 41.

Musical score for Vetter Nr. 41, featuring four staves of music in C major and common time. The first staff is the vocal line, and the following three staves are the piano accompaniment.

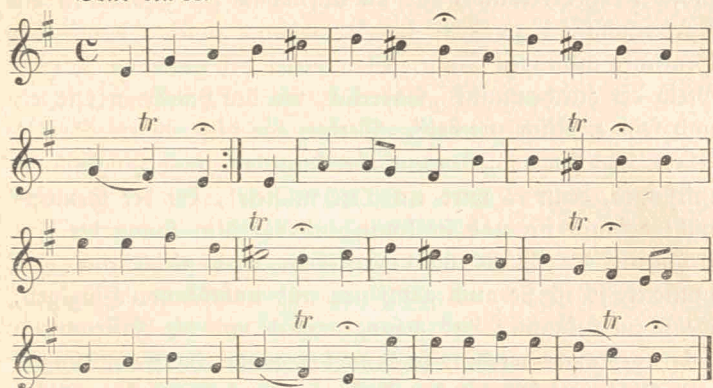
## Bach I S. 210.

Musical score for Bach I S. 210, featuring two staves of music in G major and common time. The first staff is the vocal line, and the second staff is the piano accompaniment.





Doles Nr. 38.



Diese Beispiele ergeben: 1) Der Choralmelodiegeschmack war von Geschlecht zu Geschlecht in Wandelung begriffen. 2) Bachs Formen reihen sich mit einer fast organischen Natürlichkeit zwischen Betteur und Doles ein: sie greifen manche kleine gefällige Neuerungen Betteurs auf, fügen auch einige hinzu, schließen sich aber stellenweise auch der älteren, Vopeliuschen Form an im Streben nach Einfachheit, aus dem sich auch einige Neuerungen erklären. Irgend etwas Störendes für die damalige Gemeinde oder eine Verhinderung für sie zum Mitsingen hat in der Bachschen Form nicht gelegen, wie denn auch noch niemand, selbst Spitta nicht, dem doch daran gelegen haben mußte, auf den für jene koloraturumwitterte Zeit doppelt haltlosen Einfall gekommen ist, aus dem und jenem kleinen Melisma des Chores und der Instrumente die Heußsche Follgerung zu ziehen.

Wichtig ist noch zur Beurteilung der ganzen Frage der damalige starke Kirchenbesuch — mancher ging allein Sonntags dreimal zur Predigt, wie Gerber bezeugt, und sang dann

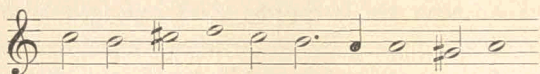
zehn bis zwölf vielstrophige Lieder mit —: die Melodien wurden vor allem durch das Mitsingen in der Kirche eingepflegt, man folgte, selber singend, dem singenden Chor und der Orgel und schloß sich kleinen Neuerungen des Zeitalters an\*), ließ andere unbeachtet. Dann ist nicht zu vergessen, daß zu Bachs Zeit von der Geistlichkeit die chorallose Kirchenmusik lebhaft bekämpft und die Aufnahme des Chorals in die Kirchen„musik“ zu dem Zwecke verlangt wurde, damit die Gemeinde mitsingen könne. Man berief sich dabei auf Luthers Preis der Kirchenmusik „sonderlich, wo der Hauffe mit singet, und fein ernstlich zugehet“. Gerber, der diese Worte S. 284 zitiert, fügt hinzu: „Bey uns aber kann der ganze Hauffe nicht mitsingen, denn es wird ein Text musicirt, der der Gemeine nicht bekannt ist, und sie kann auch vor dem Klang der Instrumente die Worte nicht verstehen, wird gleich eine Arie musicirt, so ist sie auch ganz neu und unbekannt. Hingegen, wenn ein bekanntes Lied gesungen wird und die Instrumente dabey gebraucht werden, so kann der ganze Hauffe mitsingen und Gott zugleich mit den Instrumenten loben und preisen.“ So dachten die sächsischen Geistlichen um 1730, und nirgends ist diesem Wunsche unter Wahrung der neueren Kunstentfaltung besser entsprochen worden, als in Leipzig von Bach in seinen Choralkantaten. Wie gern sächsische Gemeinden damals in den Kunstgesang einstimmten, dafür noch folgendes Zeugnis aus Gerber (S. 294): „Es werden auch an viel Orten zu Weihnachten Puer natus in Bethlehem und zu Ostern Surrexit Christus hodie, zu Pfingsten Spiritus sancti gratia und andere mehr gesungen: dieweil aber die teutschen Versicul dazwischen gesungen werden, so kann doch die ganze Gemeine alsdenn mitsingen. . . Die Ungelehrten könnten auch so lange

\*) Ein Zeugnis für die Bedeutung der Orgel dabei am Schlusse des Vorberichtes des Sachsen-Weißenfelsischen Gesangbuchs von 1714, das die Melodien so brachte, „wie sie von so vielen Jahren her, in Dero Hochfürstl. Schloß-Kirche gesungen und von Herrn Cammer-Verwalter Ehr. Edelmann auf der Orgel gespielt werden, damit alles fein mit dem Alterhum übereinstimme.“ Man mache die Anwendung auf Bette (und Bach) in Leipzig.

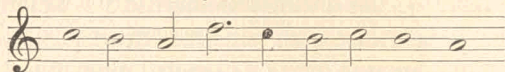
stillschweigen, wenn der lateinische Vers gesungen wird, und ließen die andern singen, die es verstehen. Sie schweigen aber nicht gern still, sondern singen die lateinischen Worte mit, radebrechen aber selbige vielmal wunderbarlich.“ Ähnliches berichtet Kuhnau in seiner oben zitierten Vorrede aus Leipzig: „Wie man denn bey uns in der Fasten-Zeit anmerket, daß auch Ungelehrte das Credo in DEum Patrem, woraus sie etwa einige Worte verstehen mit grosser Bewegung des Herzens mitzusingen pflegen.“

Mit alledem ist wohl das erste der angeblich den Gemeindegesang ausschließenden Beispiele von Heuß erledigt, die Bachsche Behandlung der Melodie 'Herzliebster Jesu' in den Passionen, bei der es sich nur um Melismen innerhalb des unveränderten Rhythmus handelt. Indessen ist dabei doch noch einiges beachtenswert. Diesen Choral brachten Bopelius (S. 153) und Kuhnau (am Schlusse des ersten Theiles seiner Marcuspassion) noch in der alten Crügerschen Form. Neben ihr bedeutet die Bachsche zunächst rhythmisch und harmonisch im Ganzen eine Vereinfachung — und daß sich diese in Leipzig einbürgerte, zeigt Doles (Nr. 81) —; die kleinen Melismen kommen dann als Zierat hinzu, zum Teil als charakteristischer Zierat. Jedoch scheidet von den fünf Heußschen Varianten eine aus, die nur vom zweiten Chor auf den Text 'Was ist die Ursach' in das Tenorrezitativ 'O Schmerz' hineingesungen wird. Und da ist es nun bezeichnend, daß sich nur bei ihr 6 oder 7 Melismen finden, in allen andern Beispielen der Strophe nur 3 oder 4, und daß hier auch die Bezeichnung 'Choral' fehlt, die Bach an den anderen Stellen hinzugeschrieben hat, wie denn auch die instrumentale Verstärkung der Melodiestimmen hier aussetzt. Gerade diese mit doppelt viel Melismen versehene Strophe war nicht für die Mitwirkung des Gemeindegesanges gedacht.

Bei seinem zweiten Beispiel, dem Ende der zweiten Zeile des Chorals 'Was mein Gott will, geschch allzeit, sein Will der ist der beste', meint Heuß, die längere Form der Kantaten Nr. 92 und 111 enthalte eine Bachsche Dehnung, die dem Gemeindegesang nicht entsprochen habe. Das Gegenteil ist richtig. Bei Bopelius (S. 840) heißt die zweite Zeile



und bei Better (Nr. 87), genau wie in Bachs Kantaten:



Dieselbe Ironie des Schicksals will es, daß man auch bei dem dritten Beispiel von Heuß die einfachen Leipziger Verhältnisse auf den Kopf gestellt findet. Denn der Tripeltakt von 'Ach Gott, wie manches Herzeleid' ist das ursprüngliche, ihn bieten Bopelius S. 754 und Better Nr. 99, und ihnen schloß sich Bach rhythmisch an in seiner Kantate 'Schau, lieber Gott', die in der ersten Leipziger Zeit, vielleicht (Spitta) in seinem ersten Leipziger Jahre entstand. Später hat Bach die Umlegung in den Viervierteltakt eingeführt, er bringt sie in der Kantate über diesen ganzen Choral als zweiten Satz erst vom Chor mit einem Rezitativ durchflochten und läßt sie dann am Schluß als „Choral“ vom Tutti erklingen: so erzog er seine Leipziger Gemeinde um. Doles (Nr. 83) erweist diese spätbachische Form im wesentlichen als in Leipzig eingebürgert. Was Heuß triumphierend als Bachsche Freiheit, um die Gemeinde gegebenen Falls „mit aller Absicht zu turbieren“, hinzustellen wagt, ist alte Leipziger Tradition; was Heuß für die Tradition hält, ist Bachs Neuerung, die durch seinen Vorgang zur Tradition wurde.

Genug. Auch nicht einen Schatten von Beweis hat Heuß für seine Ansicht beigebracht. Sein Hauptirrtum ist, daß er sich nicht klar gemacht hat, was Bachs Arbeit an den „einfachen Chorälen“ — ähnlich der seiner Amtsgenossen Calvisius, Schein, Hiller — gerade auch für die Leipziger Gemeinde bedeuten wollte. Man wird ihm aber dankbar dafür sein dürfen, daß er Anlaß gegeben hat, den guten Grund der Dessauer These ausführlicher darzulegen.



## Burtehudes musikalischer Nachruf beim Tode seines Vaters.

Von Reinhard Doppel (München).

In einem Sammelbände carminum lugubrium der Karlsruher Hofbibliothek (Sign.: Aa 36 V), den sich Ludwig Heinrich Zorn à Plopsheim im Jahre 1677 anlegte, befindet sich Burtehudes Nachruf auf den Tod seines Vaters gedruckt. Herr Professor Friedrich Spitta=Straßburg hatte die Liebenswürdigkeit, mich darauf aufmerksam zu machen. Wenn das Werk hier im Bach=Jahrbuch nun neu herausgegeben wird\*), so geschieht es einmal der engen Beziehungen halber, die zwischen Burtehude und Bach walten, sodann, weil es uns den älteren Meister in einem neuen Lichte zeigt, von einer Seite, von der wir bisher keine Kenntnis hatten (vgl. Spitta I 794, Anm. 14). Die Anordnung des Nachrufes ist folgende: Titelblatt, Contrapunctus I, Evolutio, Contrapunctus II, Evolutio, die sieben Strophen des Klageliedes und auf der letzten, achten Seite die Komposition desselben. In einem Manuscriptbände Burtehudescher Kompositionen der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Nr. 2680) finden sich die Kontrapunkte und Evolutionen unter dem Titel „Exempel 2 sonderbarer Contrapuncte ehedessen auf den Tod seines Vaters verfertigt von Dieterico Burtehuden, Organisten an der Haupt=Kirchen zu St. Marien in Lübeck. Ums Jahr 1690.“ Das Klagelied fehlt vollständig. Der Titel beweist, daß es sich um keine direkte Abschrift handelt, und daß dem Schreiber der Sinn der Stücke überhaupt nicht aufgegangen war. Im übrigen ist die Abschrift genau und größtenteils mit richtiger Beziffe=

\*) Siehe Notenbeilage.

rung versehen. Im Originaldruck stehen hier keine Ziffern, nur das Klagelied ist beziffert. Die Doppeltakte des Originals hat der Schreiber durch kleine Taktstriche in jeder Stimme geteilt, um einen besseren Überblick zu gewinnen; in der *Evolutio II* hat er sie aus Flüchtigkeit ein paar Mal an falsche Stellen gesetzt.

Stiehl hat in den „Monatsheften für Musikgeschichte“, Jahrgang 25, Seite 35, nachgewiesen, daß Buxtehude die Bearbeitungen des Chorals „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“, das sind unsere Stücke, schon 1671 komponiert hat; 1674 gab ihm dann der Tod seines Vaters Gelegenheit, sie mit dem von ihm selbst gedichteten Klagelied als Nachruf drucken zu lassen.

Der Originaldruck ist sehr gut und sauber, es wären nur folgende kritische Bemerkungen zu machen:

- 1) Alle Versetzungszeichen gelten nur für die Note, vor der sie stehen, nicht durch den ganzen Takt, auch bei unserem Neudruck.
- 2) Im letzten Takt des Kontrapunkt II steht im Alt h statt a.
- 3) Im 7. Takt der *Evolutio II* steht im Tenor halbe Note e statt Viertelnote c, die die genaue Umkehrung verlangte.
- 4) Im 4. und 5. Takt der *Evolutio II* sind die Taktstriche verdruckt.
- 5) Den letzten Takt der *Evolutio II* hat Buxtehude des Schlusses halber geändert.
- 6) Im letzten Halbtakt des Kontrapunkt II fehlen die Pausen im Sopran und Baß, ebenso an der Parallelstelle der *Evolutio II* im Baß und Tenor. Jedenfalls wollte Buxtehude die Fermaten überall durchgehalten haben.
- 7) Im Klagelied ist im vorletzten Takt im Tenor der Bindebogen überflüssig.
- 8) Im 8. Takt im Tenor des Klageliedes fehlt das Kreuz vor der halben Note c!

Damit der Leser bequem alle Verhältnisse überschauen kann, sind für die Übertragung die modernen Schlüssel gewählt (im Originaldruck sind überall Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel verwandt), und die *Evolutio* steht direkt unter dem zugehörigen Kontrapunkt. Die Reihenfolge und die tonale Anordnung der vier Stücke im Druck beweisen, daß Buxtehude sie hintereinander gespielt hat.

Kontrapunkt I ist im vierfachen Kontrapunkt der Oktave angelegt, wie die *Evolutio* zeigt, in der die Kombination  $\begin{matrix} 4 \\ 3 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$  vorliegt, wenn wir für Kontrapunkt I  $\frac{1}{2}$  ansetzen. Buxtehude

hat die *Evolutio* nach der Quinte versetzt, offenbar um das ganze Stück nicht in eine zu hohe Lage zu bringen und um eine gute Vorbereitung, oder sagen wir ruhig Vorderatzwirkung, für den Kontrapunkt II zu gewinnen, dessen *Evolutio* noch künstlicher gestaltet ist. Sie ist sein genaues Spiegelbild, nur wieder nach der Quinte transponiert; alle vier Stimmen sind vollständig umgekehrt. Vielleicht hat Bach sich hier die Anregung zu den *inversa*-Fugen in seiner Kunst der Fuge geholt. Jedenfalls zeigen uns diese Arbeiten Buxtehude auf einer solchen kontrapunktischen Höhe, wie sie nach den Niederländern außer ihm nur Bach erklommen hat.

Das Klage lied zeigt deutlich das herzliche Verhältnis Buxtehudes zu seinem Vater. Das Versmaß ist das des Chorals „Alle Menschen müssen sterben“, der damals schon bekannt war, und den Buxtehude sich wohl zum Muster genommen haben mag. Die Melodie hält die Mitte zwischen Choral und geistlichem Lied, überrascht durch die Tiefe des Ausdrucks und wäre wert, mit einem Text versehen zu werden, der ihr eine größere Verbreitung verbürgte! Die Harmonisation trägt die Züge seiner kleinen Choralbearbeitungen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Buxtehude das Ganze bei der Begräbnisfeier aufgeführt hat: einmal weist darauf im Klage lied der Zusatz „*Tremulo*“ bei den beiden Mittelstimmen hin (vgl. *Spitta I*, 850 IV), zum andern findet sich im gleichen Bande *carminum lugubrium* eine Trauer-Ode (8 Strophen) auf

Daniel Wencker, von der auf dem Titelblatt ausdrücklich bemerkt wird: „Am Tage seiner Beerdigung / welcher war der 29. Jenner des 1675. Jahres in der Stifts-Kirche St. Thomae mit betrübtem Herzen abgesungen Von den Alumnis des Colegii Wilhelmitani“. Der Text dieser Ode scheint uns heute ebensowenig geeignet für eine kirchliche Feier wie der Buxtehudes. Die Melodie dazu ist dem Gedicht vorgedruckt und Aria überschrieben; wenn ich sie hierherseze, wie sie im Original steht, so geschieht es, um jedermann einen Vergleich mit Buxtehudes Klagelied zu ermöglichen. Die Gegenüberstellung zeigt sofort, wie hoch Bachs Vorgänger über dem Durchschnitt seiner Zeit stand.





## Matthäuspassion, erster Teil.

Von Rudolf Wustmann (Dresden).

Die angespannte Vertiefung in die musikalische Entstehung und den malerisch-musikalischen Gehalt der Gesangskompositionen Bachs, der wir die großen Werke von Pirro und Schweitzer verdanken, hat in der Schrift von A. Heuß über die Matthäuspassion\*), einem erweiterten Abdruck aus seinem Programmbuch zum Leipziger Bachfest Kantate 1908, das eingehendste von Bacheregele hervorgebracht, das bis jetzt überhaupt veröffentlicht worden ist. Heuß ist seiner Aufgabe mit viel psychologischer Energie nachgegangen. Wenn seine Ergebnisse trotzdem im folgenden mehrfach als nicht zutreffend bezeichnet werden müssen, so sei doch die anregende Kraft anerkannt, die seiner Schrift innewohnt auch da, wo man den Verfasser Irrwege neben dem Wesen der Bachschen Kunst her einschlagen sieht. Es gibt ein produktives Irren, das durch seine Neuheit und Intensität zu wiederholtem Auffuchen der Wahrheit beinahe zwingt, und von dieser Art scheint mir die Heußsche Schrift zu sein.

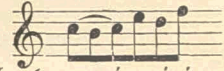
Die folgenden Zeilen wollen die textliche („phantasiedramatische“) und unkirchliche Auffassung des Werkes durch Heuß nur streifen\*\*), aber genauer zu den musikalischen Auffassungen des Hermeneuten Stellung nehmen, wobei sie sich mit der Prüfung einer Anzahl von Stellen aus dem ersten Teile der

\*) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1909.

\*\*) Über diese Seite der Heußschen Schrift darf die erschöpfende Kritik von J. Smend (Monatschr. f. Gottesdienst u. Kirchl. Kunst 1909 S. 175 ff.) hier als bekannt vorausgesetzt werden.

Passion begnügen; sie haben es also nur mit dem mittleren Drittel der Heußschen Arbeit zu tun und zwar teils mit rein theoretischen, teils mit praktischen Nachfragen.

Zu den Eigentümlichkeiten der neuen Schrift gehört die Annahme bestimmter „Leitmotive“ in der Matthäuspassion. Betrachten wir eines dieser Motive näher, das der „Verkündigung des Evangeliums über alle Welt“. So nennt Heuß ein bei den Abendmahlseinsetzungsworten dreimal in der Begleitung auftretendes kleines Nebenmotiv



von dem er meint, es sei ein und dasselbe (nur „in einiger Umbildung“) mit dem dort öfter im Gesang und im Dr-

chester vorkommenden Motiv



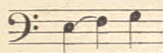
und Bach

habe es auch der Arie ‚Ich will dir mein Herze schenken‘ zu Grunde gelegt, um die Tochter Zion damit als erste Verkündigerin des Evangeliums zu feiern. So viel Behauptungen, so viel Unwahrscheinlichkeiten. Zunächst ist es vom kompositorischen Standpunkt aus nicht denkbar, die beiden Motive von ganz verschiedener Höhenbewegung und Strichart als im Grunde eines anzusehen. Das heitere Terzaufwärtsmotiv enthüllt uns seinen Charakter selbst am deutlichsten da, wo es am ausgiebigsten entwickelt wird, das ist als Gesangsmelodie zu den Worten ‚schenken‘ in Takt 18 ff. der Arie. Entstanden aber ist es als kolorierende Variation, wie leicht einzusehen ist, zu dem Gesangsanfang der Arie:



Es drückt frohes Entgegenneilen aus, ein sich willig darbietendes Gemüt. Ein ähnlicher Sinn, nur den gehalteneren Achteln gemäß ruhiger, ernster, läßt sich recht wohl auch bei

diesem Motiv in der Abendmahlsmusik empfinden, wo es in den kurzen Pausen zwischen Christi Worten gespielt wird, zuerst nach ‚Trinket alle daraus‘, an dessen Anfang



Trin - ket

es sich ja auch musikalisch anschließt, dann bei ‚vergoffen wird‘ im Daß und zuletzt am Ende des Satzes. Mit schöner Absicht läßt Bach, wenn auf das Abendmahls Geschenk Christi die Seele mit dem Gegengeschenk ihres Herzens antwortet, dem Achtermotiv Christi dasselbe Motiv in Sechzehnteln bei dem Gesang der Seele entsprechen. Die Heußsche Interpretation kommt mir daneben unmotiviert und aufgebauscht vor, und ich gestehe, daß mir seine übrigen Leitmotive der Matthäuspassion, das „Jesusmotiv“ und wie er sie nennt, nicht viel glücklicher erscheinen.

Heuß legt die Arie ‚Ich will dir mein Herze schenken‘ der Tochter Zion in den Mund. Zu dieser dramatisierenden Beziehung liegt keine Nötigung vor, man könnte mit demselben Rechte jede Sopranarie in den Kantaten so realisierend umdeuten wollen, wo es sich doch überall nur um Aussprache einer so gut wie jeder religiösen Seele in der Gemeinde handelt. Gerade die Übertreibungen aber des dramatischen und des realistischen Elements auch in der Musik sind eine weitere Eigentümlichkeit der Schrift von Heuß.

Die musikalische Sprache des Evangelisten ist bei Bach trotz der Herkunft des Rezitativs aus der Oper nicht die Sprache einer realen persona dramatis, sondern Erzählung, Erzählung voller Teilnahme, d. h. mit einem Plus von subjektivem Erzählerföntiment und zwar, da es sich um die Geschichte von Christi Leiden handelt, von großem Mitleiden.

Daß die Bachsche Intervallführung in der Melodik des Evangelisten wie der übrigen rezitativisch singenden Stimmen nicht rein dramatisch-realistisch gemeint ist, läßt sich leicht zeigen. Eine große Menge Intervallsprünge in Bachs Rezitativen sind aller gesprochenen Sprechmelodik völlig zuwider und können nur als Glieder der harmonischen Führung der Musik erklärt werden. Ein Beispiel statt vieler: und des Menschen Sohn wird

ii - ber - ant - wor - tet wer - den, daß

Der Sänger, der hier bei „werden“ mit Affekt und reichlicher Stimmausgabe, vielleicht sogar Dehnung — auch das habe ich gehört — in die Höhe geht, handelt nicht in Bachs Sinne. „Überantwortet“ hat er bedeutend zu gestalten, „werden“ daneben leicht zu halten. Bach legt zuerst das Harmoniegrundgefüge für den Gang eines Rezitativs an, um dadurch vor allem den Stimmungsverlauf zu sichern. Wer einmal die Schütschen Matthäuspensionsrezitative mit den Bachschen verglichen hat, weiß, daß Schütz in engeren Intervallen wunderbar treu realistisch und dabei innig deklamiert, Bach dagegen eine große, weitgespannte stilisierende Linie schafft. Diese Linie enthält wohl dramatische Ingredienzien, aber als Ganzes sowohl wie realistisch-dramatisch genommen wäre sie eine Karikatur; sie will vielmehr in schönem Bogen den Verlauf der Gefühlsteilnahme vor allem bestimmen unter kunstreichster Ausnutzung der Harmonien (die bei den Schütschen unbegleiteten Rezitativten bezeichnenderweise ganz fehlen). Das *Eli* der Bachschen Matthäuspension im Munde von Christus enthält gewiß viel unmittelbare, dramatische Wahrheit, aber ich empfinde den dramatischen Kern doch auch hier lyrisch eingehüllt; und wenn nun der Evangelist in seiner Verdeutschung dieselbe Weise wiederholt, so kann er sie nicht mit voller persönlich erlebender Dramatik vortragen, sondern nur als Erzähler. Erst nach Festhaltung der daraus sich ergebenden Hauptgesichtspunkte darf man sich auf die Möglichkeit einlassen, nachzufühlen, wie sich der Bachsche Evangelist unwillkürlich stellenweise von dem Berichteten wie von einem innerlich geschauten Drama ergreifen läßt.

Diese kunftwissenschaftlich geforderte Grenze ignoriert Heuß.  
Er fagt z. B. über die Stelle:



„Die Stimme treibt gewaltsam in die Höhe, das „und hielten Rat, wie fie Jefum mit Liften griffen“ wird förmlich hinausgefchrien, das unvermutete, heiße Hdur auf Rat nach der Gdur-Harmonie ift fo bezeichnend und fo draftifch, daß über die Abfichten Bachs kaum ein Zweifel beftehen kann. Der Evangelift berichtet in voller Empdrung; es steigt ihm bei feiner Erzählung gleichfam das Blut in den Kopf, und es ift, als ftände er vor etwas Unfaßbarem. Man beachte auch den allgemeinen Charakter des Rezitativs, fo befonders die Wahl der hellen Adur-Tonart, die fortwährenden Sechzehntel, die hier in diefem Zusammenhang auf ein fchnelles, teilweise überftürztes Tempo weifen.“

So kann fich nur äußern, wer den Harmoniebau diefes Rezitativs nicht verfteht. Es fegt fich aus drei rhythmifch ganz gleichen Kadenzen zufammen, jedesmal mit der untern kleinen Sekunde: cis d, fis g, dis e. Die Stimme erhebt fich nach ‚Jefum‘ zu nicht mehr und nicht höher als vorher nach ‚Hohenprieftler‘ zu. Der Oktavenfall auf ‚Jefum‘ fcheint bedeutendes Mitleid auszusprechen, die verminderte Septime über ‚Liften‘ bringt jedenfalls etwas heimlich Verhaltene mit fich. Den drohenden Akkord über dis als Hdur zu bezeichnen und nicht fofort — analog den zwei Kadenzen vorher — als vorschwebende Dominante zu dem betrübteten e moll-Schluff (töteten) zu empfinden, das vermag nur ein fehr kurzhöriger Harmoniker, der den Begleitungsakkord von der Gefangsmelodie (fis g a) abfchneidet; es kann hier weder von einem heißen oder kalten Hdur noch von einem Adur überhaupt die Rede fein. Und ein forgfältiger Rhythmiker wird feftftellen — man vergleiche z. B. das folgende Rezitativ —, daß Sechzehntel hier nicht häufiger find als fonft in dem Gefang des Evangeliften und daß auch in diefem Punkte die Heußfchen Darlegungen unrichtig find.

Das erste Übergrezitativ enthält folgende berühmten Takte:

Vivace

*mf*

*mf*

*mf*

Vivace

Ich wer-de den Hirten schla-gen, und die Schafe der Her-de

*mf*

$\frac{6}{6}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{3}$

*p*

*p*

*p*

werden sich zer-streu-en.

*p*

5  $\frac{7}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{\#}$

Heuß begnügt sich dazu nicht wie andere mit dem Hinweis darauf, daß es ein überlieferter Zug der Passionsmusiken gewesen sei, hier das Schlagen und Zerstreutwerden darzustellen,

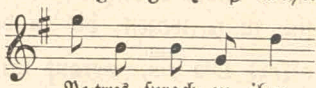
sondern meint, Bachs Musik zu der Stelle bedürfe einer besonderen Erklärung, denn „es müßte bei der traditionellen Erklärung auffallen, daß das Schlagen und [das] Zerstreutwerden mit dem ganz gleichen Motiv gegeben wird. Die Bachsche Vorstellung ist ganz einfach: eine ruhig schlafende oder weidende Herde wird plötzlich durch den Feind aufgeschreckt, der mit Alarmsignalen sie überfällt. Man sehe sich doch nur die Musik an.“ Das wollen wir tun! Die zu ‚Schlagen‘ ganz wie Schläge paarweise dreimal niedersausenden Sechzehntelakkorde fangen an bei ‚und die Schafe‘, wo der Bass hinzutritt, auseinanderzueilen — das Motiv ändert sich also —, sich zu zerstreuen, bis zu dem weitest gespannten Septimenakkord Dis  $\overline{\text{cis}}$ , worauf im Schlußtakt eine rein musikalische Beruhigung des Motivs (ohne Stakkatopunkte) folgt. Die alte Erklärung reicht vollständig aus\*). Was soll hier das Alarmsignal? Was die angebliche Trompetenfandare? Pfllegt der Angreifer den Angegriffenen zu ‚alarmieren?‘ Auch diese neue Erklärung häuft Mißverständnisse, sie ist unrichtig und überflüssig.

Bei dem folgenden Rezitativ fordert Heuß, daß wir ihm seine Deutung der Stelle ‚gingen sie hinaus‘ glauben sollen, wo er aus einem kleinen Gehmotiv (Tonleiter) in Bass und Singstimme folgert, daß Bach hier die „Sitte in ganz reizender, wenn noch so einfacher Weise verewigt“ habe, daß „manche Kirchenbesucher vor oder während des letzten Gemeindeganges das Gotteshaus verlassen.“ Und zwar: „Wir erfahren dadurch aufs gründlichste, daß das offizielle Verlassen des Lokals erst mit dem Eintreten der Singstimme erfolgen sollte, einige Jünger sich hie-

\*) Sie wird gestützt durch ein musikalisches Selbstzitat Bachs: am Ende des Schlußrezitativs des ersten Teiles, in dem Sage ‚da verließen ihn alle Jünger und flohen‘, wird ‚alle Jünger‘ auf  $\overline{\text{a}} \text{ h} \overline{\text{is}} \text{ d} \overline{\text{is}} \text{ h} \overline{\text{is}}$  gesungen, ein leiser Widerhall jener Orchesterakkorde über das Zerstreutwerden der Schafe. Vgl. übrigens Schweizer S. 476. — Ebenso unrichtig war in dem Chemnitzer Bachfestprogramm Buch S. 132 die Heußsche Deutung der Sechzehnteltriolenakkorde zu ‚Schafen‘, die auch dort kein Alarmmotiv sind, sondern weiter nichts wollen als eine Empfindung wecken für die über den Weideplatz hin in Ausdehnung und Bewegung befindliche Herde.

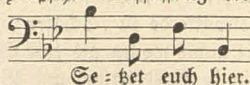
zu aber schon früher veranlaßt gefühlt hatten. Es sind das so kleine Züge vom Humoristen Bach.“ Oder vom Humoristen Heuß? Im Auslegen seid frisch und munter, legt ihrs nicht aus, so legt ihrs unter.

Heuß weist S. 75 mit Recht auf den Unterschied der drei musikalischen Fassungen hin von Petrus aber antwortete, Jesus sprach zu ihm, Petrus sprach zu ihm. Gute Evangelistensänger — ich denke z. B. an Liginger und Urlus — haben diesen Unterschied auch schon früher in entsprechender Weise, durch maßvollen Wechsel des seelischen Tones des Ausdrucks zur Geltung gebracht. Aber das genügt Heuß nicht.

Er sagt: „Bei den paar Noten  Petrus sprach zu ihm


sieht man Petrus ordentlich aufspringen und sich mit Händen und Füßen gegen eine derartige Verdächtigung wehren.“ Daß ‚Petrus sprach‘ auf einem klagenden e moll-Akkord gesungen wird, kummert ihn nicht\*); und es kummert auch die von Heuß neuerdings beeinflussten Sänger nicht, die sich an solchen Stellen jetzt gebärden, als ob sie aus der Haut fahren müßten — am Karfreitag in der Kirche. Zu dem Rezitativ ‚O Schmerz‘ — Heuß will es trotz Evangelium und Bach einem Jünger in den Mund gelegt wissen, um möglichst viel realistisch-dramatisches Kapital herauszuschlagen zu können — dem verhängensten und innigsten Stück der Gethsemanenacht, wo es dem Hörer bisher am feierlichsten und ernstesten zu Mute wurde, raffelt Heuß nach Kräften mit seinem musikhistorischen Säbel, um uns klar zu machen, das Bachsche p sei nur relativ gemeint: „die Richtschnur ist der Sänger, seine gesanglichen und darstellerischen [NB] Leistungen. . . So ist denn das Tenorsolo forte — nur je nachdem nicht vom ganzen Orchester — und mit starkem Affekt zu geben.“ Wehe diesem Bachschen Saße, wenn Heuß dafür die Richtschnur werden sollte!

\*) Zur Beurteilung der Heußschen Auffassung vergleiche man auch am Anfang von Gethsemane:





Auch die Heußsche Deutung der ariosen Rezitative leidet an übermäßiger Heraustreibung angeblich bei der Musik zu sehender Dinge und an grobem Positivismus. So meint er

„das von Bach selbst phrasierte Motiv  gibt

in den gebundenen Noten das Fließen der Tränen, mit dem gestoßenen Sechzehntel einen herunterfallenden Tropfen.“ Die hierdurch bei der anhaltenden Wiederholung des Motivs zustande kommende Vorstellung würde besonders dadurch läppisch sein, daß die Tropfen alle nach aufwärts fallen. Wie viel näher liegt es dem musikalischen Hörer, nicht von einem Augeneindruck, sondern von einer Gehörsempfindung auszugehen, der des leisen fortgesetzten Schluchzens. Für ‚Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt‘ verlangt Heuß von der Sängerin „feurige Hingabe“ „Ekstase“, das Tränenmoment „geht sie nichts an, da es Bach in die Instrumente gelegt hat. Würde Bach an das Traurige des Abschieds gedacht haben, so wäre die Singstimme ganz anders ausgefallen.“ Natürlich und dem Texte gemäß hat Bach hier sehr an den Schmerz des Abschiedes gedacht — und wir verbitten uns seine Hinausinterpretierung —, wenn er ihm auch allmählich, wiederum dem Texte gemäß, einen stillen inneren Trost abzugewinnen weiß.

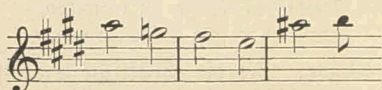
Wir kommen zu den Arien. Über die Mißdeutung des Sechzehntelmotivs von ‚Ich will dir mein Herze schenken‘ wurde schon gesprochen. Eine viel empfindlichere Entstellung mutet uns Heuß mit seinen Darlegungen über die Arie ‚Blute nur‘ zu. Bei der Erzählung vom Verrate des Judas findet man nach den Worten ‚Und von da an trachtete er danach, wie er ihn verriete‘ eine Arie mit folgendem Text eingeschoben:

Blute nur, du liebes Herz!  
Ach, ein Kind, das du erzogen,  
Das an deiner Brust gesogen,  
Droht den Pfleger zu ermorden,  
Denn es ist zur Schlange worden.

Einfache klare Worte: eine die christliche Einzelseele innerhalb der Gemeinde vertretende Sopranstimme wendet sich damit an Jesus: sein Herz wird (bildlich) blutend gedacht über den

Berräter, den er unter seinen Jüngern weiß. Auf diese Deutung, die ich für die einzig mögliche und für ganz naheliegend halte, kommt auch Spitta, dessen Bemängelung dieses Textes ich nicht verstehe, zu. Anders Heuß. Er tabelt an der Arie die „schwülstige übertriebene Sprache, daß selbst ein Spitta Worte und Arie mißverstehen konnte“ und verlangt, die erste Zeile als Selbstanrede der Tochter Zion an sich aufzufassen und erst von der zweiten Zeile ab Christus als angeredet anzusehen. Und hinter der eingeschmuggelten Tochter Zion her kommen nun seine neuen ästhetischen Forderungen: der erste Teil der Arie habe „wie ein Schrei der Empörung über die Schurkentaat“ zu wirken, „der Affekt der Arie ist heftig“, einige Stellen „steigern ihn bis ins dramatisch Unbändige“, im scharfen Gegensatz dazu habe die Sängerin den zweiten Teil zu gestalten, „ein Bachsches Liebesstück.“ Diese Spaltung der Arie in zwei so verschiedene Affekte widerspricht nicht nur allem, was die damalige Theorie über das künstlerische Wesen der Arie lehrte, sondern geradezu auch dem deutlichen Bau dieses Bachschen Stückes, das aus einem einheitlichen Motivschatz besonders eng und beziehungsreich zusammengewoben ist. Der Grundaffekt der Arie ist ein beinahe kindliches Mitleid, es kommt am reinsten in ihrem Hauptteil zum Ausdruck; in dem Neben- (Mittel-)teil mischt es sich mit dramatischen Unterströmungen (malende Koloraturen auf ‚ermorden‘ und ‚Schlange‘). Wenn also überhaupt von dramatisierenden Differenzierungen hier die Rede sein soll, so gehören sie in den Mittelteil; der Hauptteil der Arie will lyrisch gebunden vorgetragen sein. Nicht Spitta, sondern Heuß hat weder den Text, noch die Musik der Arie verstanden.

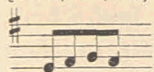
In dem Schlußchor sei folgendes Mißverständnis von Heuß berichtigt. Er macht auf die dort von den Violinen oft gebrachten Noten aufmerksam



und hält sie für ein Zitat eines Choralzeilenstückes „für uns er hie geboren“, Bach habe immer wieder an die Geburt Christi

erinnern wollen. Die Töne sind aber ein Krieg- und Passionsmotiv und deuten den Choralschluß an „wohl an dem Kreuze lange“, sie erhalten eine musikalische Erinnerung an das „gekreuziget“ in dem ersten Christusrezitativ, und lassen das Bild des Gekreuzigten während des ganzen Chores uns vorschweben (gewiß ein schöner Gedanke zur Introdution der Johannispassion, wofür der Chor ursprünglich komponiert war, aber nicht minder bedeutend auf die an den ersten Teil der Matthäuspassion dereinst anschließenden Karfreitagsvesperpredigt unmittelbar vorbereitend).

Ein verdrießlicher Irrtum ist durch Heuß in dem großen Satz ‚So ist mein Jesus nun gefangen‘ grotesk verdickt worden\*). Bach unterscheidet hier deutlich zweierlei auf einander Folgendes. Zu dem Duett ‚So ist mein Jesus nun gefangen; Mond und Licht ist vor Schmerzen untergangen, weil mein Jesus ist gefangen‘ ruft der ideale Christenchor, der dies alljährlich am Passionstag nacherlebt — Heuß interpretiert ihn trotz Bibel, Bach und Picander in die Jünger um — sein ‚Laßt ihn, haltet, bindet nicht!‘ Die nächtliche Gruppe befindet sich also in Bachs und unserer Phantasie noch am Orte der Gefangennehmung und ist hier mit dem Binden von Jesu beschäftigt, an das Bach durch verschiedene sich in einanderschlingende Motive erinnert, die sich zugleich als Träger eines sich windenden Klagegesanges eignen. Über den Schlingcharakter der beiden zuerst anhebenden Motive kann kein Zweifel sein, das dritte Motiv erinnert mit seinem Anfang



an das Hauptmotiv des Einleitungschores



, wie ja diese beiden großen Sätze auch in der charakteristischen Klage-tonart übereinstimmen. ‚Haltet‘ bedeutet hier nicht etwa ‚bleibt stehn‘, sondern wie in der ältern Sprache so oft, ‚haltet inne in eurer Lätigkeit.‘ Es wäre

\*) Gemeinsam mit Schweizer; die Wurzel der falschen Auffassung sitzt hier bei Spitta (II 385: langsam wandernde Achtelgänge bekunden die Fortführung).

ja auch absurd, sich das Binden im Gehen vorzustellen. Der größere Teil des Duetts, 44 Takte, ist also dieser inneren Vorstellung der Fesselung Jesu an dem Plage seiner Gefangennahme und zumal der schmerzlichen Tatsache der Gefangennahme gewidmet. Im 45. Takte beginnt mit dem zweiten Viertel etwas Neues: das Schreitmotiv setzt in ruhigen Vierteln der abwärts sich entfernenden Tonleiter ein, das Duett singt dazu: „Sie führen ihn, er ist gebunden (20 Takte), wonach dann der christliche Chor im Dreiachteltakt losbricht: 'Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden.' Heuß nimmt für die ganzen 64 Takte von Anfang an die Vorstellung eines nächtlichen Zuges in Anspruch, er verlangt — ohne Anweisung durch Bach, und das heißt gegen sie — Stakkato-vortrag der Achtelfiguren:

„Bei richtigem Vortrag dieser Marschstelle macht das Stück auf den Hörer eine geradezu schauerliche und unheimliche Wirkung, wozu allerdings gehört, daß der Hörer über die Absichten des Komponisten orientiert ist. Als ob nichts geschehen sei, zieht der nächtliche Zug — Bach denkt an einen geordneten Soldatentrupp — in eiserner Teilnahmslosigkeit daher, unbekümmert um die Klagen, die neben ihm sich erheben. Die Unheimlichkeit steigert sich, wenn der bewaffnete Zug, als höre er gar nicht die aufreizenden Rufe: „Laßt ihn, haltet, bindet nicht,“ in vollkommener Regelmäßigkeit weitermarschirt.“

Dies alles widerspricht der Komposition, wie sie Bach geschrieben hat; und wer einmal dieses falsche Gethsemanetrappel in Achteln, neben dessen massigem Eindruck der Gesang des Duetts nur eine untergeordnete Rolle spielen kann, mit hat anhören müssen, wird es nicht wieder zu hören wünschen.

Und ergeht es uns mit dem gewaltigen Einleitungsschor nicht ähnlich? Auch hier hat freilich schon Philipp Spitta den Abweg beschritten. Gehen wir, wie Bach es getan hat, von dem Texte aus, wobei wir den Choral zunächst ausschalten wollen. Die Tochter Zion, diese Gestalt des Hohen Liedes, die Braut des Herrn in der poetisch-religiösen Sprache und ein bekanntes Symbol der Kirche, und die gläubige Christenheit selbst, beide durch je einen vierstimmigen Chor repräsen-

tiert und als zeitgeschichtliche Irrealitäten mit dem Sinne eines realistischen Jesusdramas unvereinbar, rufen sich zu:

- (a) J. Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,  
Sehet! Gl. Wen? J. den Bräutigam.  
Seht ihn — Gl. Wie? J. als wie ein Lamm.
- (b) Sehet — Gl. Was? J. seht die Geduld.  
Seht — Gl. Wohin J. auf unsre Schuld;  
Sehet ihn aus Lieb und Huld  
Holz zum Kreuze tragen.
- (c) Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,  
Sehet! Gl. Wen? J. den Bräutigam.  
Seht ihn — Gl. Wie? J. als wie ein Lamm.

Also ein Doppelchorgesang in Arienform. Nach wiederholt dieser Form gemäß den ersten Teil (a) am Schlusse kurz (c) und gibt — man vergleiche das oben über die Arie ‚Blute nur‘ Gesagte — den Mittelteil b in dramatischerer Differenzierung als bei a und c. Die Grenze zwischen a und b findet man bei Heuß richtig, die zwischen b und c unrichtig angegeben: die letztere ist da, wo nach dem Hdur-Schluß auf ‚tragen‘ im zweiten Viertel unvermittelt der Tertianfang auf h moll einsetzt. Der Sinn des Ganzen wird nun in wunderbarer Weise verflammert und vertieft durch die Hineinschweifung der Choralstrophe so, daß die beiden allgemeinen Anfangszeilen ‚O Lamm Gottes unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet‘ an dem allgemeinen ersten Arienteil haften, dann die Zeilen

Allzeit erfunden geduldig,  
Wiewohl du warest verachtet,  
All Sünd hast du getragen,  
Sonst müßten wir verzagen,

die mehr geschichtlich zurückblickend sind, mit dem spezielleren Mittel- oder Nebenteil der Arie verschmolzen werden, der von dem Sündenträger auf den Kreuzträger und damit auf ein Sonderthema des Werkes vorübergehend zu sprechen kommt, worauf endlich zu dem wieder allgemeineren Schlußteil der erst recht allmeinsten Endruf der Christenheit erklingt, die Schlußzeile des Chorals ‚Erbarm dich unser, o Jesu.‘ Das Ganze zeitlich undefinierte christlich-kirchliche Gedankenlyrik, trilogisch ver-

woben, etwas ganz anderes als etwa ein realistisch-dramatischer Dialog.

Und was hat Bach als Musiker daraus gemacht? Nichts anderes, als was es war und ist: er hat im ersten und dritten Teil ein Meer der Klage geschaffen und hat im zweiten, wo er die Zwischenfragen individueller verstreut gibt, verwandte Empfindungen hineingewirkt, vor allen die einer in gestoßenen Achteln sich geißelnden Selbstanlage der Christenheit und die des besonderen Mitleids mit dem, der wie aller Sünden, so sein Kreuz nach Gethsemane getragen hat.

Bisher standen nun zwei Erklärungen nebeneinander, die musikalische Kreischmars, mit der die hier gegebene übereinstimmt, und die geistreiche Spittas, der die Ansicht ausgesprochen hat: „Was Bach musikalisch gestaltete, ist ein großartiges Bild einer sich unter Klagegesängen fortbewegenden, wogenden Menge.“ Es war von vornherein zu erwarten, daß Interpreten von der Richtung Schweizer-Heuß den Spittaschen Gedanken aufgriffen. In der Tat haben das beide getan, Heuß — der den Klagegedanken als etwas Sekundäres anschließt — besonders massiv: „Immer drängt der gewaltige Zug weiter, es gibt keinen Stillstand; die Wucht einer schweren, dumpfen, vorwärtssdrängenden Masse fand wohl kaum jemals eine gewaltigere Darstellung als hier.“ Eine Aufführung, die diesen Eindruck des Einleitungschores der Matthäuspasion an erster Stelle hervorzurufen strebt — durch breit-sinnliche Handhabung des Orchesters und durch plötzliche Temporückungen — schafft ein Erlebnis mehr physischer als psychischer Art; ich möchte sagen: sie transponiert den von Bach gewollten Gemütsindruck in die unteren Teile des Nervensystems unseres Körpers. Daß das „modern“ wirkt, d. h. mit den verbreitetsten Tendenzen unserer Art und Bildung von ca. 1900 parallel geht, ist keine Frage; aber es wird als unbachisch gelten müssen, als eine unechte Aufmachung der ursprünglichen Komposition.

Schweizer und Heuß sind darin einig, Bach als den stärksten „Maler“ unter den Musikern seiner Zeit anzusehen. Dagegen hat schon Schering Einspruch erhoben\*); ich stimme ihm bei

\*) Bachjahrbuch 1907 S. 186.

und verweise auf ein noch unverwendetes, allerdings nur indirektes Zeugnis aus Bachs Familie. In Lessings Nachlaß findet man Aufzeichnungen nach Hamburger Gesprächen Lessings — der sich für seine geplante Fortsetzung des Laokon für solche Fragen interessierte — mit Philipp Emanuel Bach über musikalische Dinge. „Telemann, sagt er [Ph. Bach], ist ein großer Maler . . ., aber er übertreibt auch nicht selten seine Malerei bis in das Absurde, indem er Dinge malt, welche die Musik gar nicht malen sollte“\*). Man wird aus diesem Zuviel, das Ph. E. Bach an Telemann rügte, schließen dürfen, daß er von seinem Vater her ein mäßigeres, bedingtes Verwenden dieser Kompositionsweise schätzen gelernt hatte.

---

\*) Deutsche National-Literatur (Kürschner) Bd. 71, S. 208. Die Stelle enthält auch eine interessante Parallele über Telemann und Graun, aus der hervorgeht, daß die Heußsche Beurteilung des von M. Schneider mitgetheilten Telemann-Graun'schen Briefwechselfstückes (S. 26 der Matthäuspaffionschrift) nicht recht zutrifft.



## Zu den Beschlüssen des Dessauer Kirchengesangvereinstages.

Von A. Schering (Leipzig).

Auf dem 22. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag zu Dessau (am 18. und 19. Oktober 1909), der von einer großen Zahl Theologen und Vertretern kirchlicher Tonkunst besucht war, wurden folgende fünf von Dr. R. Wustmann (Dresden) aufgestellte Leitsätze angenommen:\*)

Der 22. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag

1. wünscht eine Ausgabe von Sebastian Bachs Kirchenkantatentexten mit sprachlichen, hymnologischen, liturgischen und musikalischen Erläuterungen,

2. empfiehlt da, wo die geschichtlichen und praktischen Verhältnisse es zulassen, im sonn- und festtäglichen Predigtgottesdienst die organische Einordnung von Bachs Choralkantaten in kleiner Form: einfache Choralsätze, sämtliche Rezitative ungekürzt, sämtliche Arien gekürzt,

3. warnt vor einer überdramatischen, überflüssigeildeindrücke erzielenden Ausführung Bachscher Musik im Gottesdienst,

4. billigt aus historischen und praktischen Gründen im Gottesdienst ein andächtiges Mitsingen der Gemeinde bei den Schlußchorälen der Kantaten wie bei den einfachen Choralsätzen der großen Passionen,

5. bittet die Vertretungen vermöglicher Kirchengemeinden, vor allem in den Städten, die für Aufführung Bachscher

---

\*) Laut dem gedruckten, bei Breitkopf und Härtel erschienenen Bericht.



Kantaten im Gottesdienst erforderlichen Geldmittel zur Verfügung zu stellen.

Das Bachjahrbuch kann nicht umhin, hierzu Stellung zu nehmen, umsomehr, als das Thema „Bach im Gottesdienst“ schon früher in den Versammlungen der Mitglieder der „Neuen Bachgesellschaft“ auf den Bachfesten zur Sprache gekommen ist. Mehr noch als einige dieser Leitsätze zeigt die an sie anknüpfende Diskussion der in Dessau Versammelten deutlich, wie erschreckend gering noch das Verständnis für Bach in gewissen Kreisen ist. Wir lassen hier einzelne dem „Bericht“ entnommene Äußerungen folgen und knüpfen daran kurze Bemerkungen.

Leitsatz 5 heißen wir willkommen und hoffen, daß die in Dessau tagende Supplikantin überall Gehör finden möge.

Leitsatz 1. Zur Orientierung diene der Bericht Herrn D. Emends: Der Plan einer Ausgabe der Bachschen Kirchenkantatentexte mit entsprechenden, für die Praxis bestimmten „Erläuterungen“ sei bereits vor Jahren gefaßt worden, nachdem die Kantatentexte in den Ausgaben der Neuen Bachgesellschaft durch Friedrich Spitta scharfe Beurteilung erfahren. Die Gesellschaft habe den Referenten (Emend) mit der Aufstellung von Texten beauftragt. Auf seinen Antrag sei die Arbeit einem Ausschuß (den Herren Rietschel, Spitta, Emend) übertragen worden. Da sich das gemeinsame Arbeiten nicht bewährte, habe man beschlossen, die Formulierung der Grundsätze einem einzigen Herrn zu übertragen, nach dessen Vorschlägen der Vorstand seine Entscheidung treffen solle. Zum Referenten über das Thema, das bei der Tagung der Neuen Bachgesellschaft in Duisburg 1910 zur Beratung vorgesehen ist, sei Dr. Wustmann bestellt. So weit Herr D. Emend.

Das mehrfach geäußerte Verlangen nach einer allen Anforderungen entsprechenden Revision der Bachschen Kantatentexte läßt schnelle Inangriffnahme der Arbeit nur wünschen. Mit zu berücksichtigen wären wohl dabei auch die schon im Bachjahrbuch 1907, S. 195 f., ausgesprochenen Bedürfnisse.

Leitsatz 2. Einzelne der charakteristischsten Äußerungen aus

der Diskussion mögen die völlige Katlosigkeit kennzeichnen, mit der dieser Vorschlag entgegengenommen wurde:

Zu Bachs Zeit habe das liturgische Element die Predigt zurückgedrängt; damals sei die ganze Kantate im Gottesdienst möglich gewesen, heute kann sie nur in kleiner Form (?) geboten werden.

Im Rahmen des Gottesdienstes nach der neuen preussischen Agende sei eine Bachsche Kantate unmöglich, dagegen habe man in liturgischen und in Festgottesdiensten freie Hand.

Die preussische Agende verbiete die Aufführung von Kantaten nicht. Darüber sei in der Generalsynode nicht verhandelt worden, sondern nur über die betreffende Stelle, an der musikalische Einlagen möglich sind.

In Niedersachsen würde die Kantate als ein Fremdkörper (!) im Gottesdienst betrachtet und abgelehnt werden. Ebenso in schwäbischen Gemeinden.

Die Kantate hänge mit dem Gottesdienst einzig und allein durch den Choral zusammen. Eingang, Rezitativ, Soli dagegen muten wie ein Konzert (!) an. Die Kantate sei ein selbständiger Körper, der sich in den Gottesdienst einbränge. Das religiöse Element werde in den Hintergrund gedrängt. (!)

Die Kantate wäre als „Fremdkörper“ im Gottesdienst zu betrachten erstens, wenn sie zu lang sei — das wolle der Vorschlag („kleine Form“) vermeiden; zweitens, wo sie konzertmäßig wirke; das würde nicht der Fall sein, wenn wir fromme Sänger (!) haben; drittens, wo sie nicht organisch in den Gottesdienst eingegliedert sei. Wo diese Eingliederung erfolgt sei, könne der Prediger alle Elemente in der Predigt sammeln, auf das einzelne deutend zurückkommen, so daß dem Gottesdienst die Einheitlichkeit gesichert sei, auf die er Anspruch habe.

An Solisten, die „fromm“ singen, fehle es; man habe bisweilen bei Soli das Gefühl gehabt: jetzt wird der Eindruck gestört (!).

Das dringende Bedürfnis nach Mannigfaltigkeit unseres gottesdienstlichen Lebens führe unmittelbar zu einer Wiederbelebung Bachscher Kantaten im Hauptgottesdienst. Beklagenswert die Landeskirchen, deren Liturgie so starr und unveränderlich sei, daß sie Bachs für den Hauptgottesdienst geschriebene Kantaten an diesem Platz nicht verwenden können. Soli und Orchester können recht religiös und unmittelbar gottesdienstlich wirken, da nämlich, wo sie — wie in der Kantate — in den Dienst eines großen einheitlichen Gedankens treten, der meist auch mit dem Grundgedanken des betreffenden Sonn- oder Festtags übereinstimmt.

Man müsse auch die Zuhörer erziehen, die nach den Solisten die Köpfe umdrehn (!).

Es ist kürzlich — ebenfalls anknüpfend an die Dessauer Tagung — das Schlagwort „theologische Auffassung Bachs“ gefallen\*). In der Tat, hier liegt eine Auffassung vor, die sich so weit als nur denkbar von der „künstlerischen“ Auffassung Bachs entfernt. Wir stehen hier vor Ansichten, wie sie vor zweihundert Jahren, am schärfsten in Hamburger Theologenkreisen, gegen die Kirchenmusik laut wurden. Wen Geigen, Oboen und Gesangsoli bei Bachschen Kantaten in der kirchlichen Feier berühren „als sei er im Theater“, mit dem ist eigentlich eine Verständigung in der ganzen Frage von vornherein ausgeschlossen, dem wünschen wir als einem modernen Joachim Meyer einen modernen Johann Mattheson. Man muß fragen, wie steht es um unsere kirchliche Musikpflege, um die Begriffe von Andacht und Frömmigkeit, wenn es Gemüter protestantisch-cäcilianischer Prägung gibt, die sich beim Anhören Bachscher Kantaten „wie im Konzert“ fühlen, die den Gehalt Bachscher Musik so wenig auf sich wirken lassen können, daß ihre Gedanken außerhalb der Kirche spazieren gehn? Man vermutet, diese haben von der Religiosität und Frömmigkeit Bachs, auch wo er am dramatischsten ist, kaum einen Hauch verspürt. — Ansichten wie diese zu kritisieren, liegt uns indessen nicht ob, sie sind Eigentum der Persönlichkeit und mögen von jedem selbst vertreten werden. Gefährlich aber werden sie, wenn sie dahin führen, monumentale Kunstwerke zu verstümmeln, — in unserm Falle also: Bach kirchlichen Zwecken dienstbar zu machen und heillosster Willkür preiszugeben. Solcher Willkür ist mit dem zweiten Leitsatz Tür und Tor geöffnet. Man höre, was Dr. Wustmann auf S. 50 seines in Dessau gehaltenen Vortrags vorschlägt:

„Um den liturgisch wichtigen Gedankengang einer ganzen Choralkantate zu bewahren, bedürfen wir der ungekürzten Rezitative als der geistigen Gelenke. Die sich zwischen sie gliedernden Arien vertragen Kürzung um zwei Drittel — das letzte Drittel, meist Wiederholung des ersten, läßt man obnehin oft weg, das mittlere Drittel enthält gewöhnlich

\*) A. Heuß, Bachs Choral und die Gemeinde, in Heft 5 der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1910.

einen Nebengedanken, der dem Hauptgedanken weder an geistiger noch an musikalischer Bedeutung gleichkommt; die lyrischen Hauptgedanken aber, d. h. die ersten Teile der Arien, müssen alle erhalten bleiben. Dieser Reduktion der Soli gefelle man eine entsprechende der Chöre, indem man die erste Strophe nicht als figurale Prachtchor, sondern so einfach singen lasse, wie Bach die letzte in der Regel gibt.“

Eine Kritik dieser Worte und ihrer Konsequenzen erscheint unter unserer Würde und ist überflüssig an dieser Stelle, wo wir Leser voraussetzen, die ihren Bach lieben. Unbegreiflich bleibt nur, wie eine angeblich für Bach begeisterte Versammlung ohne ein einziges Wort des Widerspruchs hierüber zur Tagesordnung hat übergehen können. Dieser Vorschlag und seine einstimmige Annahme durch den Deutschen evangelischen Kirchengesangsverein im Oktober des Jahres 1909 dürfte wohl das Sensationellste sein, was die an peinlichen Kontroversen so reiche Bachbewegung der letzten 70 Jahre hervorgebracht hat; sie wird zweifellos spätere Chronisten an der Ehrlichkeit der Bachpflege in der Gegenwart vollkommen irre machen. Streben wir mit allen Mitteln dahin, diese Worte in unserm Gedächtnis auszulöschen, und kommen wir endlich zu der Erkenntnis, daß unter den gegebenen Umständen eine Einordnung Bachscher Werke in unsern Gottesdienst in dem Umfange, wie ihn so viele ersehnen, eine Utopie ist. Denn: entweder bedarf es einer Umgestaltung der Gottesdienstordnung — das erscheint ausgeschlossen — oder einer Vergewaltigung Bachs — dagegen erheben wir schärfsten Widerspruch. Zu Kompromissen ist weder der eine noch der andere Teil geschaffen, es müßte sich denn um „historische Gottesdienste“ handeln, wie sie bei den Bachfesten und auch andrenorts mit Glück abgehalten worden sind, oder um Experimente, deren befriedigender Ausfall nur als Ausnahme von der Regel gelten kann. Oder möchte jemand allen Ernstes wünschen, Bach Gemeinden preisgegeben zu sehen, deren Mitglieder beim Klang einer Oboe an den Konzertsaal, beim Solo eines Soprans ans Theater denken und — horribile dictu — nach dem Dirigenten die Köpfe umdrehn, selbst wenn an solchen Orten

— wie die höchst verlegene Klausel des Leitsatzes besagt — die „geschichtlichen und praktischen Verhältnisse“ solche Auf führungen zulassen?

Zum Leitsatz 4, das Mitsingen der Gemeinde bei den Schlußchorälen der Kantaten und Passionen betreffend, hat bereits Dr. A. Heuß im oben erwähnten Aufsatz die nötigen Anmerkungen gemacht. Wir schließen uns ihm an und würden bedauern, wenn jemals eine Zeit käme, die mit diesem Vor schlag Ernst machte. Es ist hier nicht die Frage, ob Bachs Gemeinde damals tatsächlich die „Schlußchoräle der Kan taten und die einfachen Choralsätze der großen Passionen“ mitgesungen hat (wir haben im vorliegenden Jahrbuch Dr. Wust mann selbst Gelegenheit gegeben, seine Ansicht gegen Dr. Heuß' schwerwiegende Einwände mit historischen Daten zu stützen\*), hier kommt es allein auf die Frage an: Was sind wir Bach schuldig? Selbst wenn die Teilnahme der Gemeinde geschicht lich unzweifelhaft erwiesen würde, sind wir heute der Pflicht doch nicht enthoben, die für unser Kunstempfinden inzwischen zu unverletzlichen und in eine gewisse ideale Ferne gerückten Gebilde Bachs in der denkbar vollkommensten Form aufzuführen. Mögen die mitwirkenden Kräfte an sich noch so Unvollkommenes leisten, sie werden und sollen ihr Bestes daran setzen, wenn sie Bach spielen und singen, auch bei den scheinbar einfachsten Chorälen. Tritt hier aber die Gemeinde hinzu, so wird nicht nur diese relative Vollkommenheit des Vortrags aufgehoben, denn selbst der beste, doch immer unvor bereitete Gemeindegesang dürfte vom künstlerischen Standpunkt aus mehr als genug zu wünschen übrig lassen, sondern auch die Einheit des Kunstwerks selbst wird mit einem Schlage zerstört. Bachs Choräle sind in unseren Augen organische Bestandteile des Kunstwerks, die den selben äußeren und inneren Bedingungen unterworfen sind wie jeder andere Teil der Kantate, der Passion. Die Mitwir kung der Gemeinde schließt ein Herabziehen des Kunstwerks

\*) Eine weitere Erörterung der Frage findet sich im Maiheft der Zeit schrift der Intern. Musikgesellschaft.

aus der ideal-objektiven Sphäre in die real-subjektive in sich, was vergleichbar wäre einem Drama, das sich am Schlusse in Vorgänge des realen Lebens auflöste, an denen das Publikum selbst teilnimmt. Indem die Diskufforen in Dessau diesen Sachverhalt ignorierten, verstießen sie gegen eine ehrwürdige alte Kunstregel: nicht die Kunst, sondern der praktische kirchliche Zweck war ihnen die Hauptsache. Uns aber liegt bei aller Anerkennung des Strebens, Bach auch „Gemeinden“ zuzuführen, nicht der kirchliche Bach, sondern der unvergleichliche Künstler Bach am Herzen, gegen dessen Verunstaltung — eine solche würde es sein — auch in diesem Punkte wir energischen Protest einlegen. Das böse Gewissen einzelner Herren in Dessau scheint sich hier übrigens leise geregt zu haben, denn es wurde vor den ursprünglichen Worten Dr. Wustmanns „ein Mitsingen“ die Worte „sinnemäßes“ und „sachgemäßes“ einzufügen vorgeschlagen. Man einte sich endlich für „andächtiges“!

Leitsatz 3 warnt vor „überdramatischer, überflüssige Bildeindrücke erzielendender Ausführung im Gottesdienst“. Der Vortragende nannte selbst als hierzu verleitend die Arbeiten von Schweiger, Pirro und Heuß und versuchte an der Deutung der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“ (s. Heuß im Bachjahrbuch 1908; Schweiger S. 713) die Überflüssigkeit und Widersprüche einzelner Deutungen nachzuweisen. Im Grunde spricht der Leitsatz nichts anderes als die Furcht vor allzustarker Dramatik aus. Auch hier mögen vorerst ein paar Stimmen aus der Diskussion den Stand der Ansichten kennzeichnen. Einer der Nachredner war „durch langjährige Erfahrung dazu gekommen, die Sänger Bach erst ohne Worte (!) singen zu lassen, damit (?) sie in die Stimmung einzudringen, dann erst gebe er die Worte und zeige, wie Bach einzelnen Worten besonderen Ausdruck gegeben habe durch Koloraturen (!)“, worauf ein anderer denn doch nicht umhin konnte zu erwidern, daß das Richtige wohl wäre, erst den Text, dann die Musik zu nehmen. — Ein anderer sprach von „kulissenreißerartigem Vortrag“ der Passionsrezitative gewisser neuerer Sänger, ein dritter leugnete das Dramatische in

Bachs Musik überhaupt und meinte, Bach sei durchaus Lyriker (!), ein vierter stellt „Bachs schlichte, einfache Art“ der „schlagfertigen Art“ Händels gegenüber usw., ein fünfter will nur das Wörtchen „über“ in überdramatisch gestrichen haben, um doch die moderne Bacharbeit wenigstens nicht ganz ungetan sein zu lassen usw. Kurz, die Unklarheit über das Wesen der Bachschen Musik dokumentierte sich in geradezu betrübender Weise, so daß man fragen muß: Bedeutet das „für Bach reif sein“, wenn niemand recht weiß, wofür er seine Musik zu halten hat? Wo hört Dramatik auf, wo fängt „Überdramatik“ an? Wo hört Andacht auf, wo beginnt Zerstreutheit? Wo liegen überhaupt die Grenzen zwischen „weltlicher“ und „geistlicher“ Musik? Das Bachjahrbuch veröffentlichte im vorigen Jahre zwei Beiträge über diesen Punkt: den Aufsatz von W. Voigt über das Weihnachtsoratorium und den Aufsatz von A. Heuß über die Kantate „Brich dem Hungerigen dein Brot“. Es standen sich da also ein älterer und ein jüngerer Vertreter der Bachgemeinde gegenüber. Das Bachjahrbuch hat damit gezeigt, daß es sowohl für die eine wie für die andere Ansicht die Spalten offen hat. Sollen wir unsern Standpunkt erklären, so haben wir zu sagen, daß wir den Begriff des „Überdramatischen“ nicht verstehen und die Ansicht Matthessons, der da sagte, daß „eine göttliche Materie nicht vertrage, daß man sie schläfrig ausarbeite“, dahin erweitern, daß auch ihr Vortrag so lebendig als möglich zu erfolgen habe. Wird der Nachdruck auf „überflüssige Bildeindrücke abzielend“ gelegt — das ist etwas anderes als „dramatisch“ —, so schließen wir uns dem Referenten an\*). Wir erkennen die geistreiche und höchst anregende Art recht wohl an, mit der A. Heuß in seiner Schrift über die Matthäuspassion das Werk Bachs zu zergliedern versucht hat, können uns aber mit vielen seinen Deutungen ebensowenig befreunden wie der Referent in seiner Besprechung im vorliegenden Jahrbuch.

---

\*) Ein kürzlich erschienenés französisches Büchlein von G. Robert, *Le descriptif chez Bach*, Paris 1909, nimmt zu dieser Frage — zum Teil gegen Schweitzer und Pirro — Stellung.

Der Versuch, an Bachs Passion mit den Voraussetzungen eines Rich. Wagner-Eregeten heranzutreten, mußte vielfach zu Gewaltthaten und Zwangsvorstellungen führen, bei denen sehr fraglich ist, ob sie eine Steigerung der Genußfähigkeit beim Hörer zur Folge haben. Auch mit gewissen „Bildeindrücken“ steht es so; sie können sich natürlich und ungesucht darbieten und harmonisch mit dem Gesamteindruck verschmelzen; sie können aber auch gesucht und von fern hergeholt sein und werden dann als aufdringlich empfunden, besonders wenn die Absicht des oder der Vortragenden hervorstricht, sie markant zu machen; dann ist die „Manier“ erreicht. Gegen diese Versuche wendet sich anscheinend der Leitsatz vor allem. Es hätte aber einer solchen Aufbausung gar nicht bedurft, da verständige Sänger sich wohl instinktiv vor Übertreibungen dieser Art hüten werden, und ein gut Teil der Nachweise solcher in Bachs Gedankensystem verklammerter wirklicher oder angeblicher „Bildeindrücke“ überhaupt nur für den reflexiv herantretenden Hörer vorhanden sind. Jedenfalls muß aufs neue betont werden, das die Grundsätze des künstlerischen Vortrags vom außerkünstlerischen Zweck kirchlicher Andachtserregung durchaus unabhängig sind. Mit blos „frommen“ Sängern wird Bach sicherlich nicht genügt, wir brauchen künstlerisch hochgebildete. Wie man zu Bachs Zeiten hierüber dachte, mag man in G. E. Scheibels kleinem freimütig geschriebenen Buch „Zufällige Gedanken über die Kirchenmusik“ 1721 nachlesen, das man angesichts der in Dessau zur Sprache gekommenen Fragen beinahe zum Neudruck empfehlen möchte. Scheibel hatte — was nicht unnötig ist zu erwähnen — in Leipzig Theologie studiert.





## Mitteilungen.

Herr F. Arnold (S. Margarets Landaff,) teilt mit:

An die Ausführungen des Herrn Joh. Schreyer im Bach-Jahrbuch 1906, S. 136 anknüpfend, möchte ich die Meinung aussprechen, daß sich für die Echtheit von Bachs Generalbasslehre und Gerbers von Bach forrigierter Generalbassaussetzung der Albinonischen Violinsonate doch etwas sagen läßt.

Herrn Schreyers Gründe gegen die Echtheit der Generalbasslehre sind: 1) Die Tatsache, daß Kirnberger, ein Schüler Kellners und Bachs, behauptete, Bach habe nie etwas Theoretisches über Musik geschrieben. 2) Die schlechte Aussetzung der Bässe, die als Beispiele dienen.

Was den ersten dieser Gründe anbelangt, so glaube ich nicht, daß allzuviel Gewicht darauf zu legen sei. Man bedenke erstens, daß das in Betracht kommende Werkchen nie veröffentlicht wurde und auch wahrscheinlich gar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war, daß es vielmehr ein „Kollegienheft“ war, welches sich Bach zum Zwecke seines Unterrichts zurecht gemacht hatte. Unter solchen Umständen durfte also Kirnberger doch behaupten, Bach habe nie etwas Theoretisches über Musik geschrieben, d. h. der Welt gegeben.

Es darf auch nicht vergessen werden, daß ein großer Teil des Werkes, Kapitel 1—9 des „Gründlichen Unterrichts“ — das ganze Werk zerfällt bekanntlich in zwei Teile, „Kürzer Unterricht von dem so genannten General Bass“ (etwa zwei Seiten betragend) und „Gründlicher Unterricht des General-Basses“ — der „Musikalischen Handleitung“ von Friedrich Erhardt Niedt, Hamburg 1700, entlehnt ist (vgl. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze S. 121 ff.).

Schon deshalb mag Kirnberger Bach als Verfasser des Werkes nicht genannt haben. Nebenbei bemerkt ist einiges bei Niedt klarer ausgedrückt wie bei Bach. Kapitel 6, Regula 4 „Der Vortheil ist zwey Quinten und zwey Oktaven zu vermeiden und verhüten daß man die 6<sup>te</sup> mit zu Hülfe nimmt und damit Umwechselung hält“ (Spitta, Bach II, S. 918) lautet z. B. bei Niedt, Musikalische Handleitung, Erster Theil, Cap. VI, Reg. 6: „Zwo Quinten und zwo Octaven zu vermeiden, ist diß der beste Vortheil, daß man die Sexta mit zu Hülfe nimmt, und damit Umwechselung hält.“

Dies spricht alles für Spittas Vermutung, daß Bach seinen Schülern die Regeln in die Feder diktirt hat und daß uns das Werk in einem Diktat vorliegt.

Um auf Herrn Schreyers zweiten Grund zu kommen: die fehlerhafte Ausarbeitung der Beispiele, so glaube ich, daß die Erklärung eine sehr einfache sei. Bach hat wohl nur die Bässe gegeben, und die vorliegenden Aussetzungen sind die unkorrigierte Arbeit Kellners oder eines anderen Schülers.

Noch weniger ist, glaube ich, die Echtheit der Bachschen Korrekturen zu Gerbers Aussetzung der Albinonischen Violinsonate zu bezweifeln. Die angeblichen Oktavparallelen, an denen Herr Schreyer Anstoß nimmt, beruhen, wie es mir scheint, auf einem Mißverständnis der Natur einer Generalbassbegleitung. In derselben ist die Solostimme oft dupliert. Oft muß sie es sein, wie z. B. bei Dissonanzen, die eine bestimmte Auflösung haben. Entweder muß die Begleitung die Dissonanz auslassen, oder falsch auflösen, oder aber die Solostimme duplizieren. Moderne Aussetzungen von Generalbässen suchen dies oft zu vermeiden; wo die Solostimme die Dominantseptime oder den Leitton hat, bleiben sie in der Begleitung weg, aber dies taten die Alten nicht.

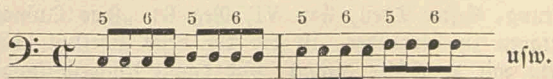
Man sehe sich nur Kirnbergers Aussetzung des Generalbasses der Sonate für Flöte und Violine im Musikalischen Opfer an! Die Quinte, die Herr Schreyer zitiert (S. 7, Zeile 3, Takt 5) ist nur im Durchgang und hat nichts auf sich:



Es bleibt noch ein Punkt zu erwähnen übrig.

In Bachs Generalbasslehre unter den „Grundsätzen zum Enquatre Spielen“ (Spitta II, S. 943) ist eine unverständliche Regel:

„3. Die 5. 6. Consecutive“



usw.

„Man muß mit der rechten Hand fein hoch anfangen und per motum contrarium gehen bey der 6 nehme man die 8.“

Diese Regel scheint keinen rechten Sinn zu haben. Wäre es nicht vielleicht möglich, daß die Ziffern 5, 6 auf einem Schreibfehler beruhen und daß 7, 6 dafür zu lesen wäre? Dann wäre alle Schwierigkeit gehoben. Bei einem stufenweise steigenden, 7, 6 bezifferten Basse, muß man ja mit der rechten Hand so hoch wie möglich anfangen, sonst kommen die zwei Hände gleich zusammen, und das allerwichtigste ist gerade, daß man bei jeder 6 die Oktave des Basses greift, um die folgende Septime vorzubereiten. (Vgl. Ph. Em. Bach, „Versuch usw.“, Zweiter Theil, Cap. 13. Erster Abschnitt. § 16.)

Wenn diese Vermutung richtig ist, so wäre das Beispiel etwa auf folgende Art zu begleiten:



Herr Schreyer erwidert darauf:

Zu 1) auf Seite 152: Ich glaube, daß Herr A. der Behauptung Kirnbergers allzuwenig Gewicht beilegt. Sicherlich würde das Heft, wenn es wirklich von Bach als „Kollegienheft“ benutzt worden wäre, von vielen seiner Schüler abgeschrieben worden sein. Schon aus diesem Grunde ist unerklärlich, daß wir keine andere und besonders keine sorgfältigere Kopie davon besitzen. Auch seine Nichterwähnung weder im Nekrolog, noch bei Forkel, noch in Ph. Emanuels „Versuch“, noch in Marpurgs Handbuch beim Generalbasse ist höchst auffällig.

Auch die Bemerkung des Herrn A. über die Entlehnung aus Niedt entkräftet meine Zweifel nicht, wenigstens was die Bässe betrifft. Diese sind zum Teil so ungelent, daß Bach sie nicht geschrieben haben kann. Ich verweise nur auf S. 926, Z. 3, T. 4, ferner auf S. 928, Z. 2 von unten, T. 2 (Auflösung der Dissonanz in der höhern Oktave!), S. 930, Z. 3, die letzten Takte, S. 939, Z. 1, T. 2 und 4.

Die Fehler in den Beispielen beurteilt Herr A. nach meiner Meinung viel zu mild. Zunächst wissen wir durch Gerber, daß Bach Elementarschüler überhaupt nicht unterrichtete (wenigstens um die Zeit, aus der Kellners Abschrift stammt). Sicher ist aber, daß

ein junger Musiker, der solche skandalöse Satzfehler machte, von Bach nicht unterrichtet worden wäre.

Zu 2) auf S. 154. Mein Hauptargument beachtet Herr A. gar nicht: Wie ist es zu erklären, daß Johann Sebastian Bach in eine korrekt ausgesetzte Generalbassbegleitung Fehler hineinkorrigiert haben sollte?

Beim Übergang von Seite 8 zu 9 ändert Pseudobach die Oktavlage des E-dur-Dreiklangs (die vor der Quintlage schon deshalb den Vorzug verdient, weil dann nicht der fünfte Takt auf der letzten Zeile der Seite 8 mit dem vierten ganz gleich lautet), wie es scheint nur aus dem Grunde, weil dann beim Übergang über den Taktstrich Oktaven entstehen. Gerbers Aussetzung ist wenigstens dort der Bachschen entschieden vorzuziehen.

Zu 3) „aber dies taten die Alten nicht“. Ich ersuche Herrn A. höflichst, das auch zu beweisen und mache ihn auf das 34. Kapitel im zweiten Teil des „Versuchs“ von Ph. Em. Bach aufmerksam, überschrieben: „Von einigen Vorsichten bei der Begleitung“, wo Ph. Em. wörtlich sagt: — „so müssen (um Fehler zu vermeiden beim Generalbassspiel) diejenigen Ziffern **wegbleiben**, welche Fehler veranlassen.“

Zu 4) „Die Quinte — hat nichts auf sich.“ Würde Herr A. so freundlich sein, mir aus Bachs sämtlichen Werken nur drei solcher Quinten aususchreiben? Und hier soll er sie einem Schüler als Muster hingestellt haben!

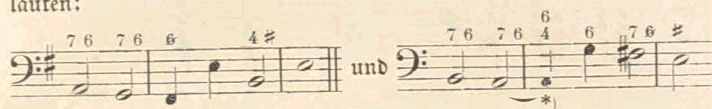
Ferner mache ich ihn noch auf die schauerhaften Oktaven auf S. 8, Z. 1, Takt 2/3 aufmerksam.

Über die Kirnberger zugeschriebene Aussetzung der Triosonate im Musikal. Opfer muß er nach dem (sicherlich von Prieger beeinflussten) Aufsatz, „Allgemeine Musik-Zeitung“ Nr. 42. XVII. Jahrg. 17. Oktober 1890, den ich erst voriges Jahr kennen lernte und der meinen Ansichten eine weitere Stütze gibt, umlernen.

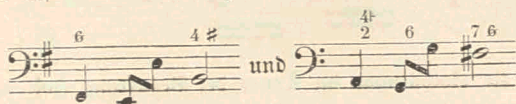
Herr Arnold entgegnet:

Es sei mir noch ein kurzes Nachwort gestattet. — Da der Text von „Bachs Generalbasslehre“ eigentlich nur eine Abschrift von Nietdts „Handleitung“ ist, so bleibt doch Kirnbergers Behauptung, „Bach habe nie etwas Theoretisches über die Musik geschrieben“, vollkommen berechtigt. Was die Beispielsammlung anbetrifft, so kann niemand bezweifeln, daß die Aussetzung der Bässe nicht von Bach, sondern von einem Schüler herrührt, aber die Beispiele, die Herr Schreyer anführt, wo eine Dissonanz in der höhern Oktave aufgelöst wird, genügen meiner Ansicht nach nicht zu beweisen, daß Bach die Bässe nicht geschrieben oder wenigstens gesammelt hat.

Bei einer Abschrift können ja alle möglichen Fehler unterlaufen, und wir wissen gar nicht, wie die Vorlage beschaffen war, nach welcher Kellners Abschrift gemacht wurde. Die beanstandeten Stellen lauten:



Wenn dafür in der Vorlage



stand, so war ja alles in Ordnung.

Um wieder auf Herrn Schreyers Hauptargument zu kommen, Bach habe in Gerbers korrekt ausgesetzte Begleitung Oktaven hineinkorrigiert!

Darauf antworte ich wieder: Die Duplierung der Solostimme (resp. Stimmen) in der Generalbassbegleitung galt nicht als Oktavparallele. — Dagegen mußten bei einer vierstimmigen Begleitung (bei einer vollgriffigen Begleitung auf dem Cembalo waren manche Freiheiten erlaubt. S. Heinrichs Generalbass, 1728, Erste Abteilung, Kap. II, § 32, S. 133) die begleitenden Stimmen untereinander fehlerfrei sein.

Nehmen wir nun ein einziges Beispiel von Bachs angeblich „hineinkorrigierten Oktaven“.

Die Stelle (Spitta II, Beilage 1, S. 2, Z. 3, Takt 3 ff.) lautete bei Gerber:

Man beachte die Oktavparallelen zwischen Alt und Bass in der Begleitung!

\*) Für  $\frac{6}{4}$  sollte  $\frac{4}{2}$  stehen.

Von Bach korrigiert lautete die Begleitung:

Also die Solostimme im Tenor der Begleitung (wie bei Gerber im Diskant) dupliert, aber die fehlerhaften Oktaven innerhalb der begleitenden Stimmen vermieden!

Herr Schreyer führt eine Stelle an (Spitta I. c. beim Übergang von Seite 8 und 9), wo Gerbers Aussetzung „der Bachschen entschieden vorzuziehen sei“. Das ist Geschmacksache! Spitta war wenigstens anderer Meinung! „Vier der wenigen Bachschen Korrekturen verdanken dem Streben nach einer solchen angenehmen Folge ihr Dasein (1, 2, 9 und 10)“ (Spitta II, S. 126). —

Ferner beanstandet Herr S. meine Behauptung „aber diese haben die Alten nicht“ und fordert mich auf, dieselbe zu beweisen! Vorerst möchte ich darauf aufmerksam machen, daß die von Herrn S. angeführte Stelle aus Ph. Em. B.s ‚Versuch‘: ‚so müssen diejenigen Ziffern wegbleiben, welche Fehler veranlassen‘ sich nur auf Fehler innerhalb der begleitenden Stimmen bezieht und deshalb mit der vorliegenden Frage nichts zu tun hat. Um auf die Beweise meiner Behauptung überzugehen, so sind sie teils negativer, teils positiver Art! Bei Auflösung einer in der Solostimme vorkommenden Dissonanz (Septime, None, Leitton usw.) muß die Solostimme in der Begleitung entweder dupliert oder ausgelassen werden. Wenn letzteres der Fall gewesen wäre, so wären in den Lehrbüchern sicherlich allerhand Vorschriften zu finden gewesen: „Bei Schlußkadenzten muß der Leitton und die Dominantseptime ausgelassen werden, wenn sie in der einen oder der andern der Hauptstimmen vorkommen, um Oktaven zu vermeiden“ oder ähnliches; aber von dergleichen finden wir nirgends eine Spur.

Auch an positiven Beweisen fehlt es nicht! Kirnbergers Aussetzung des Generalbasses zu Bachs Sonate für Flöte und Violine aus dem ‚Musikalischen Opfer‘ hätte schon ohne Weiteres genügt, aber nach einem mir von Herrn S. freundlichst zugeschickten Aufsätze (Allgemeine Musik-Zeitung Nr. 42, XVII. Jahrgang, 17. Okt. 1890) wäre Kirnberger nur für die Begleitung des dritten Satzes (Andante) verantwortlich. Aber schon dieser Satz liefert, gleich im

ersten Takt, ein Beispiel — (Meine Angabe der Begleitung ist direkt aus Kirnbergers Grundsätzen des Generalbasses Band II.)

Flöte und  
Violine.

Da haben wir beide Hauptstimmen in der Begleitung dupliert! Man sehe ferner die Menuetten in Bachs Sonate für Flöte und Continuo (B. G. Ausgabe, Jahrgang 43, 1. Lieferung, SS. 7 und 8), wo Bach den Generalbaß selber ansgesetzt hat.

Wir ersehen auch aus verschiedenen Stellen bei Ph. Em. Bach, Quanz usw., daß die Duplierung der Hauptstimme wohl eingeschränkt, nicht aber verboten war. Ph. Em. Bach sagt z. B. („Versuch“ II, Kap. 29, § 25) „so verwerflich die Begleitung ist, wobei man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspielt usw.“.

Bei Ph. Em. Bach sind ferner eine Reihe von Beispielen (l. c. Kap. 25, § 8. Err. bb, c, d, e, f, g, h, i, l, m, m (m), n, p, r — NB. in der 3. Auflage 1787 ist t statt r ein Druckfehler —) § 9, b, c, d, dd, e), wo die Hauptstimmen in der Begleitung dupliert werden

Was die Quinte anbetrifft, wovon ich behauptete daß, sie „nichts auf sich hätte“, so muß ich einstweilen Herrn Schreyer Recht geben, da es mir bis dato nicht gelungen ist bei Bach ein ähnliches Beispiel zu finden.

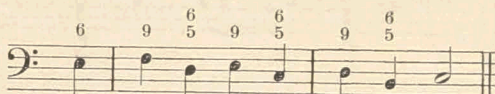
Man bedenke aber, daß sie Bach bei einer flüchtigen Korrektur der Arbeit seines Schülers sehr leicht übersehen haben kann.

Ph. Em. Bach war übrigens unter allen mir bekannten Generalbassisten des 18. Jahrhunderts bei weitem der genaueste mit Quinten. Vgl. „Versuch“ II, Kap. 34, § 1a.

„Bei (a) nimmt man, statt der 6, lieber 7 6 zum h, damit keine Quinten  $\begin{pmatrix} e & d \\ a & g \end{pmatrix}$  vorgehen, wenn die Hauptstimme das Akkompagnement übersteigt.“

In dieser Hinsicht ist ein Vergleich zwischen ihm und Christoph Gottlieb Schröter interessant, da sie über dasselbe Beispiel entgegengesetzte Meinungen aussprechen.

Ph. Em. Bach, Versuch, II, Kap. 17, § 8. „In folgendem Exempel,



wo der Nonen- und Sertquintenakkord abwechseln, ist nur eine Lage, nemlich die, wo die None in der Unterstimme liegt, ohne Fehler zu gebrauchen. Die Quinten, welche in den zwei übrigen Lagen vorgehen, sie mögen auch noch so verteidigt werden, sind und bleiben allezeit dem Ohr ekelhaft.“

Dagegen Schröter, Generalbass<sup>2</sup> 1772, Kap. 19, § 234. „Anbei erinnere ich mich eines Nonenexempels, . . . in welchem nicht mehr als sechs Quinten . . . zu sehen aber nicht zu hören sind.“

„Als ich nach richtiger Abspielung befragt wurde, wie mir dieses Stückchen gefallen; so gab ich aus angehörner Bescheidenheit folgende Antwort: Scheinquinten sind nicht wirkliche Quinten.“

Bemerkungen H. Schreyers zu H. Arnolds „Nachwort“:

Zu 1) „Für die ersten neun Kapitel hat Bach die ersten neun Kapitel von Niedts ‚Handleitung‘ zur Grundlage genommen“ sagt Spitta. (Er drückt sich viel vorsichtiger aus, als Herr A., der von einer „Abschrift“ spricht). Diese neun Kapitel bilden aber nur den 4. Teil der Kellnerschen Abschrift, und alle Fehler, wegen deren ich ihre Echtheit bezweifle, stehen im 10. Kapitel, für welches



demnach der Verfasser der Generalbasslehre (Bach?) allein verantwortlich ist. Kirnbergers Behauptung ist sicherlich „vollkommen berechtigt“, aber nicht aus Gründen, wie sie Herr A. dafür anführt.

Zu 2) Nirgends habe ich behauptet, daß „die Duplierung der Solostimme in der Begleitung“ in Form desselben Tones (im Einklang) ein Fehler sei. Herr A. möge mir aber eine einzige Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts nennen, wo die Verdopplung der Solostimme durch die Begleitung in der höheren oder tieferen Oktave als musterhaft bezeichnet wird. Mizler, ein Schüler Bachs, betont, daß zu einem guten Akkompagnement „mehr gehöre, als Quinten und Oktaven zu vermeiden“. Mit andern Worten: das Mindeste, was man von einem guten Akkompagnement fordern muß, ist, daß es Quinten und Oktaven vermeide, sowohl „innerhalb der begleitenden Stimmen“, als auch zwischen diesen und der Solostimme (vgl. damit die Bemerkung unter 3).

Die angeblichen Oktaven bei Gerber (zwischen Alt und Bass) sind von den wirklichen Oktaven-Parallelen, die dafür hineinkorrigiert wurden, durchaus verschieden. Marpurg sagt S. 58 seines „Handbuchs beim Generalbasse“: „Der Fehler der Oktave wird durch eine dazwischen gesetzte Quinte oder Quarte gehoben“. Er würde also an diesen Oktaven, die Herr A. als „fehlerhaft“ bezeichnet, keinen Anstoß genommen haben.

Zu 3) Herr A. führt unter 5) selbst einen Satz aus Ph. Em. Bachs „Versuch“ an, der beweist, daß an dieser Stelle nicht nur von Fehlern „innerhalb der begleitenden Stimmen“ die Rede ist.

Zu 4) „Da haben wir beide Hauptstimmen in der Begleitung dupliert“ sagt Herr A. Aber dadurch entstehen doch keine Oktavenparallelen, und nur gegen solche richtet sich meine Kritik. Auch in den von Herrn A. dabei erwähnten Beispielen (Menuett von J. S. Bach und Kap. 25 aus Ph. Em. Bachs „Versuch“) sieht nirgends eine Oktavenparallele.

Zu 5) Über diese Bemerkung bin ich erschrocken. Von einer „flüchtigen Korrektur“ Bachs zu sprechen, statt zuzugeben: Ich habe mich geirrt!

Zu 6) Solche durch Vorhalte entstehende Quinten sind auch nach meiner Meinung milder, als andere zu beurteilen. Marpurg schreibt sehr hübsch darüber: „Die Dissonanz ersticket allhier den aus der Quintenfolge sonst in den Ohren entspringenden Verdruß.“ Aber J. S. Bach schrieb auch solche Quinten nie.

Nach Fertigstellung dieser Entgegnung lese ich in Spitta einen Satz, der dieser Kontroverse eine neue Wendung gibt und für Herrn A. nicht günstig ist. Band I, S. 125 seiner Bachbiographie schreibt Spitta über die Arbeit Gerbers: „Die Hauptstimme und die Bezifferung fehlen, ebenso eine Angabe, aus welchem Werke

Albinonis die Sonate entnommen ist. Sie konnte aber vollständig hergestellt und als Beilage 1 mitgeteilt werden.“ Damit ändert sich von Grund aus die Beurteilung der Bachschen Korrekturen: Sie beziehen sich nur auf **Gerbers vierstimmigen Satz**. Die Behauptung **Spittas**: „in jedem Falle ist nach Einfügung der Bachschen Änderungen nunmehr ein ganz dem Sinne Bachs entsprechendes Akkompagnement eines Solos gewonnen“ ist nicht richtig. Daß Bach bei der Korrektur der Arbeit **Gerbers** die Solostimme nicht vor sich hatte, geht deutlich aus der Stelle hervor, wo Spitta [so] hinzusetzt: Seite 1, System 1; S. 4, S. 4; S. 5, S. 4. Dort kollidiert die Harmonie mit der Bezifferung bez. mit der Solostimme, weil Bach keine Bezifferung vor sich hatte. Aber auch an anderen Stellen sind seine Korrekturen nur mit Rücksicht darauf verständlich, z. B. S. 7, Syst. 3, Takte 5 und 6; S. 8, Syst. 4, T. 5 uff.



MZ 80 10X

18. APR 1979  
03. UKI 1979

29. 1. 99



Fried- und Freudenreiche  
Hinfarth  
Des alten großgläubigen Simeons  
bey seeligen ableiben

Des  
Weiland Wohl-Ehren Besten / Groß-Achtbaren  
und Kunstreichen

# Herrn JOHANNIS Bürtehuden /

In der Königlichen Stadt Helsingjör an der Kirchen S. Mai  
32. Jahr gewesenen Organisten,

Welcher im 72. Jahr seines Alters am 22. Januarii des 1674. Jahres  
alhier zu Lübeck mit Fried und Freude aus dieser angst und unruhe-vollen  
Welt abgesehen / und von seinem Erlöser / (des Er längst mit verlangen  
erwartet) heimgeholet / und darauff den 29. ejusdem in der Haupt-Kirchen  
zu S. Marien daselbst Christlich beerdiget worden.

Dem Seelig-verstorbenen / als seinem herzlich geliebten Vater zu schul-  
digen Ehren und Christlichen nachruhme in 2. Contrapuneten abgesungen

von

Dieterico Bürtehuden / Organisten  
an der Haupt-Kirchen zu St. Marien  
in  
Lübeck /

---

In Verlegung Ulrich Wettstein  
Buchhändler in Lübeck /  
1674.

Sächsische  
Landesbibliothek  
Dresden

Muß der Tod denn auch entbinden /  
Was kein fall entbinden kan?  
Muß sich der mir auch entwinden /  
Der mir klebt dem Herzen an?  
Ach! der Väter trübes Scheiden  
Machet gahr zu herbes leiden;  
Wenn man unsre Brust entherzt  
Solches mehr / als tödlich / schmerzt.

Unsre Herzen sind die Väter /  
Die bedenken was uns kränkt;  
Sie sind unsre Seuffzer-Väter  
Für das, was kein Kind nicht denkt /  
Sie erkennen diese Zeiten  
Und der Erde Eitelkeiten;  
Drum ihr Ach vom eitem loß  
Hält der Höchste theur und groß.

Solcher ist mir auch gewesen  
Mein Herr Vater / welcher mir  
Tausend Seegen hat gelesen  
Vor der reichen Himmels-Thür  
Durch sein stehen / dessen lehren  
Und sein sorgen mich verehren  
Täglich mit Vergnüglichkeit /  
Die noch Gott Er mir bereit.

Dieser nun wird mir entrisßen /  
Ach! wie hefftig ist der Schmerz /  
Daß ich den nun muß vermessen /  
Der war meines Herzens Herz!  
Dieses soll mein Trost nun werden /  
Weil ich lebe auff der Erden /  
Daß ich seyn in lust und pein  
Danckbahr eingedenk will seyn.

Und daß Er nun den empfangen /  
Den er liebet / seinen Horth:  
**Deiner warth ich mit verlangen**  
Dieses war sein letztes Worth.  
Sein verlangen ist gestillet /  
Al sein wünschen ist erfüllet.  
Jesu freuden überfluß  
Ich / als Sohn / ihm gönnen muß.

Er spielt nun die Freuden-Lieder  
Auff des Himmels-Lust-Clavier /  
Da die Engel hin und wieder  
Singen ein mit süßer Zier.  
Hier ist unser Leid-gesänge  
Schwarze Noten Traur-gemenge  
Mit viel Kreuzen durchgemischt /  
Dorth ist alls mit lust erfrischt.

Schlafe wol / du Hoch-geliebter /  
Lebe wohl / du Seelge Seel;  
Ich dein Sohn / nun Hoch-betrübter  
Schreib auff deines Grabes Höl:  
Alhie liegt des spielens gaben  
Selbsten GOTT erfreuet haben:  
Darumb ist sein Geist beglückt  
Zu des Himmels-Chor gerückt.

## Klag-Lied.

*Tremulo.* Muß der Tod denn auch ent -

*Tremulo.*

42 42 65 4 6 9 8 6  
43 76 4# 2 6 9 8 5

bin - den, was kein Fall ent - bin - den kann? Muß sich

5 6 5 6 5 # 6 5  
# 4 4 # 8 4 # # 6 5 9 8 # 6 6

der mir auch ent - win - den, der mir heebt dem Hert - zen

2 #6 7 4 4 6 6 7 #6 4 #  
4 2 5 5

an? Ach der Vä - ter trü - bes Schei - den

Figured bass notation: # 6 7 6 6 7 6 6 5 7 6 # 4 #

ma - chet gar zu her - bes Lei - den; wenn man uns - re

Figured bass notation: 6 2 6 7 4# 6 5 2 6 9 8

Brust ent - herzt, sol - ches mehr als tö - lich schmerzt.

Figured bass notation: 7 6 6 4 5# 6 9 8 6 6 6 4 4#



# Contrapunctus 1. et Evolutio.

Mit Fried und Freud ich fahr da - -

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a basso continuo line in bass clef, starting with a whole note and followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Das macht Chris - tus wahr Got - tes

The second system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a basso continuo line in bass clef, starting with a whole note and followed by a series of eighth and sixteenth notes.

hin in Got - - tes Wil - - -

The third system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a basso continuo line in bass clef, starting with a whole note and followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Sohn, der treu - e Hey - - -

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It begins with a whole note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is a basso continuo line in bass clef, starting with a whole note and followed by a series of eighth and sixteenth notes.

len. Ge - - trost ist mir mein Hertz  
 land, den du mich, Herr, hast se -

und Sinn, sanfft und  
 - - hen lahn, und machst

stil - - le. Wie Gott mich ver - - heis - sen  
 be - - kandt, daß er sey das le - ben und

hat, der tot ist mein schlaff wor - den.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a basso continuo line in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The basso continuo line provides harmonic support with chords and moving lines.

heyl in noht und auch im ster - ben.

The second system of music continues the piece with two staves. The vocal line in the upper staff continues with quarter notes D5, E5, and F#5, ending with a half note G5. The basso continuo line in the lower staff continues with its characteristic rhythmic and harmonic patterns.

## Contrapunctus 2. et Evolutio.

Den hast du al - len für - ge -

The first system of the second section features two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a basso continuo line in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. The basso continuo line is highly rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes.

Er ist das heyl und se - lig

The second system of the second section continues with two staves. The vocal line in the upper staff continues with quarter notes C5, D5, and E5. The basso continuo line in the lower staff continues with its intricate rhythmic and harmonic accompaniment.

stellt, mit gros - sen Gna - - -

The first system of music consists of a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Licht für die hey - - -

den, zu sei - - nem Reich die gant -

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slight melodic rise. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

den zu er - - leuchten, die dich

- - ze Welt heis - - - sen

The third system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line ends with a final note. The piano accompaniment also concludes with a final chord.

kennen nicht, und zu wei - - -

la - - - den durch dein theu - - -

- - - den. Er ist dei - - -

er heyl - sam wort an

nes volcks i - - sra - - el der

al - lem orth er - - schol - len.

prei, ehr, Freud und Won - - ne.

## Aria.

Der Trost betrübter Zeit ist nun in Traurigkeit / in tausend

Hert - zens-Ach und weh ver - keh - - - ret;

ja / E - lend! al - le Hoff - nung hat zu

Dir / o! Theu - rer Wen - cker / Vat - ter - -

lan - des Zier / jetzt auff - ge - hö - ret.









**SLUB DRESDEN**



**3 2257723**