

Bach-Jahrbuch 1923

Sächsische

MZ 8°

10

Landesbibliothek



Bach = J a h r b u c h

20. Jahrgang 1923

Im Auftrage der

Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

von

Arnold Schering

(Halle a. d. S.)



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Leipzig

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Vereinsjahr 24,2



1947 I Fd 3

Inhalt.

	Seite
Hermann Kreßschmar †	V
Rudolf Steglich (Hannover), Das e-moll-Präludium aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers	1
Arnold Schering (Halle a. d. S.), „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium	12
Hans Ledffler (Neustadt a. L.), Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“	31
Ernst Dadder (Koblenz), Johann Gottlieb Goldberg	57
A. Schering, Hermann Kreßschmars „Bachkolleg“	72
A. Schering, Zur Bachpflege in England (Schriften von Ch. S. Terry)	74
Rudolf Steglich (Hannover), Kritik über Wilhelm Werker, Die Matthäusp passion	78



Hermann Krebschmar

geb. zu Olbernhau i. S. den 19. Januar 1848,
gest. in Berlin am 10. Mai 1924.

In seinem 77. Jahre ist der große Sohn des sangesreichen Erzgebirges nach langen, schweren Leiden von uns geschieden.

Aus evangelischem Kantoren- und Organistenblut hervorgegangen, Alumnus der Dresdener Kreuzschule, als Lehrer und Gelehrter, als Schriftsteller, Dirigent und willensstarker Gestalter gleich gefeiert und bewährt, hat er u. a. 22 Jahre hindurch der Bachstadt Leipzig seine beste Kraft geschenkt.

Seit 1888 dem Direktorium der (alten) Bachgesellschaft angehörig, ist er deren Geschichtsschreiber und zugleich der Vater unsrer gleichnamigen neuen Vereinigung geworden, seit 1912 ihr berühmtester und erfolgreichster Leiter, von Anfang an die Seele ihrer Arbeit, der Schöpfer ihrer Feste, seit Jahresfrist ihr allverehrter Ehrevorsitzender.

Verschwinden wird aus unserm Gedächtnis das erschütternde Marterbild seiner letzten Jahre. Bleiben soll uns die Gestalt des Mannes, in dem wir den Nestor deutscher Musikwissenschaft, einen erlesenen Kulturträger unsrer Nation, den Kanzler am Geistessthrone J. S. Bachs allezeit dankbar zu ehren haben, und dessen Lebenswerk in seinem Geiste fortzusetzen, unsre ernste und stolze Aufgabe sein wird.

„Die Lehrer werden leuchten wie des Himmels Glanz.“

Der Vorstand der Neuen Bachgesellschaft

D. J. Emend. Dr. R. Straube. Dr. H. von Hase.



Das c moll-Präludium

aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers
J. S. Bachs.

Ein Beitrag zu einer musikalischen Disziplin des Formhörens.

Von Dr. Rudolf Steglich (Hannover).

Da die weiten und tiefen Horizonte der Meisterwerke für gewöhnliche Augen nur schwer zu erfassen sind, sei bei der Betrachtung des c moll-Präludiums aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers Johann Sebastian Bachs von vornherein eine Brille aufgesetzt. Diese Brille, zunächst leider notwendig, hat nur den einen Zweck: sich selbst entbehrlich zu machen. Das Ergebnis dieser Betrachtung möge rechtfertigen, was dem und jenem zunächst vielleicht als eine ungebührliche Zumutung erscheint.

Es sei eine Brille gewählt, die das Bild vierfach verkleinert und demgemäß in wesentlichen Zügen auch verschärft: jeder $\frac{1}{4}$ -Takt des Urbilds sei durch den Wert einer Viertelnote wiedergegeben. Dadurch wird das Hörsfeld zusammengedrängt und der Lattenzaun der Taktstriche beseitigt, der manche daran hinderte, die musikalische „Gegend“ in ihrem großen Zusammenhang zu erfassen. Es wird also das Zuhören des Präludiums erleichtert. Im übrigen sei das Bild auf das Wesentlichste beschränkt. Nur die von den emporragenden Spitzentönen gebildete Melodielinie und der nicht minder deutlich von den Mittelstimmen geschiedene Baß seien aufgezeichnet. Es ergibt sich dann folgendes Kernbild des Präludiums:

5 10 15

20 25 30 (Presto)

35 (Adagio) (Allegro)

Die beiden Hälften des Adagiotaktes sind hierbei ohne Zeitmaßänderung als Viertel mit Fermate gegeben. Sie sind, der ganzen Haltung des Präludiums nach, dem folgenden Allegrotakt im Grunde gleichgeordnete, aber durch ausgeschriebene Kadenz der Oberstimme gedehnte Glieder der Schlusswendung $c^7 \ f^b \ g^7 \ | \ (c)$
 $D) \ S \ D \ | \ (T)$. Die Bezeichnung Adagio geht hier nicht auf Zeitmaßänderung im gewöhnlichen Sinn, sondern auf die sonst durch Fermate bezeichnete, zur freien Ausführung der Kadenz nötige Dehnung der Grundwerte. Auch das in Takt 28 einsetzende Presto ist nicht so aufzufassen, wie es der heutigen Gewohnheit entspricht. Dies „Presto“ geht weniger auf gesteigerte äußere Geschwindigkeit als auf die Empfindung der innerlich gedrängteren Folge wesentlicher Töne in diesen Takten. Der Eindruck des Drängens wird noch verstärkt durch den Hinzutritt der synkopierten Nebenstimme. Obige Skizze macht

das anschaulich. Wie man jenes Adagio nicht als neu eintretendes langsames Zeitmaß empfinden darf, sondern als Fermatendehnung der Grundzeiten, so kommt es bei dem Presto nicht darauf an, die Finger viel schneller als vorher laufen zu lassen, sondern darauf, das innerlich Drängende, Sichüberstürzende der Grundlinie zu empfinden, dem dann die Kadenzfermaten als Gegenkraft, sozusagen als Prellböcke sich entgegenstellen — ein Musterbeispiel einer musikalisch begründeten, notwendigen Kadenz.

Es erhebt sich nun die Frage nach der Gliederung dieses ganzen musikalischen Ablaufs. Für die organische Gliederung eines lebensvollen musikalischen Kunstwerks kann nichts von außen Herangebrachtes, etwa ein bloßes Taktschema Maß sein, sie muß vielmehr von innen heraus, aus der Bewegung der Musik sich selbst ergeben. Da nun eine Bewegung gegliedert wird durch Zwischenziele, die sie in ihrem Laufe erreicht, so wird es darauf ankommen, an welchen Stellen dieses musikalischen Verlaufs Zwischenziele vorhanden sind. Jede Stimmlinie ist zunächst als melodischer Verlauf in sich selbst gegliedert durch Zwischenziele, die sich aus Art und Richtung des Bewegungszuges in tonaler und rhythmischer Beziehung ergeben. Es ist zum Beispiel eine über mehrere Zeiteinheiten festgehaltene Stufe bei ihrem Eintritt, also auf der ersten dieser Zeiteinheiten melodisches Ziel, nicht auf einer der folgenden. Dazu tritt die Zielbewegung der Harmoniefolge, die Bewegung (von der Dominante) zur Tonika. Im weiteren Sinne ist jede von ihrer Dominante aus erreichte Harmonie ein Ziel. Zwischenziele, Gliederungspunkte einer Harmoniebewegung sind demnach vor allem die durch Zwischendominanten vorbereiteten Nebenharmonien der Tonika. Man spiele die obige zunächst rhythmisch gestaltlos erscheinende Skizze auf dem Klavier, und es wird dem Ohr alsbald eine Gliederung des Verlaufs durch die dominantischen Schritte förmlich aufgezwungen. Dabei ergibt sich aber in Takt 6 und den folgenden ein Widerstreit zwischen melodischer und harmonischer Gliederung. Solche „Verunklärung“ des Verlaufs durch Gegenrhythmen unmittelbar nach der planen Eingangskadenz kommt in Bachschen Werken

häufig vor, so auch im ersten Cdur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers¹⁾. Ein Übergewicht des Harmonischen über das Melodische anzunehmen, wozu das neuzeitliche vertikale Hören verleitet, ist wohl nur dann angängig, wenn tonal besonders bedeutsame Stufen an rhythmisch besonders gewichtiger Stelle des Basses auftreten, so in den Takten 17 und 21. Daß im übrigen der natürliche Rhythmus der Melodie keineswegs verdrängt wird von dem der harmonietragenden Baßstimme, zeigen z. B., worüber noch zu sprechen sein wird, die Beziehungen dieses c-moll-Präludiums und viel klarer noch jenes Cdur-Präludiums zur zugehörigen Fuge; mit den motivisch-melodischen Elementen der Präludien werden auch rhythmische Eigenheiten ins Fugenthema übernommen.

Kennzeichnet man in obiger Skizze die aus der Analyse des melodischen und harmonischen Verlaufs sich ergebenden Gliederungspunkte durch davorgesetzte Striche (die nun wohl nicht in Gefahr sind, als Lattenzaun genommen zu werden), so ergibt sich folgendes (auf S. 5 stehendes) Bild:

Die Gliederung in melodisch-harmonische Bewegungszüge ist durch Klammern gekennzeichnet. Das Präludium wird eröffnet mit der Kadenz $\begin{array}{c} c'' \text{ as}' \text{ h}' \\ \text{T} \quad \text{S} \quad \text{D} \end{array} \bigg| \begin{array}{c} c'' \\ \text{T} \end{array} \text{ (I)}$, die am Schluß, melodisch verändert, viermal wiederkehrt. Neben diesem ersten, in sich geschlossenen, stehenden „Motiv“ (man könnte es besser das „Stativ“ des Präludiums nennen) ist eigentlicher Bewegungszug die absteigende Linie (II), die von es'' „in einem Zuge“ bis zu es' herab (Takt 18) und weiter an es' in Takt 27 anschließend über d', das durch seine Oberoktave vertreten wird, hinab in den Grundton c' läuft. Über diesem letzten Schritt, von d' an, das gewissermaßen auf das d'' des sechsten Taktes zurückgreift, lebt sich die Abwärtsbewegung in erregten Brechungen und Verengerungen aus, zuletzt mit der Quarte as' g' f' | e' in

¹⁾ In der Zeitschrift für Musikwissenschaft V, 466 ff. habe ich das Cdur-Präludium kurz erläutert. Um den Zusammenhang mit dem Fugenthema zu betonen, habe ich dort den Rhythmus der Oberstimme in den Vordergrund gestellt, obwohl streng genommen ein Nebeneinander verschiedener Rhythmen vorliegt.

First system of musical notation. The upper staff has fingerings: 3, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 4. The lower staff has fingerings: 3, 2, 2, 3. There are vertical arrows pointing down from the upper staff to the lower staff at the first and seventh measures, and an upward arrow at the end of the system.

T S D | T Sp (D) | D (D) | S (D) | Tp (S D) | Tp S² D |

T
1

Second system of musical notation. The upper staff has fingerings: 7, 6, 3. The lower staff has a dashed line labeled '(Presto)'. There are vertical arrows pointing up and down. Above the system are markings 'II' and 'II'.

T S(D) | D⁶ = (D) | D

] D⁶₂ D₃

Third system of musical notation. The upper staff has time signature changes: 3/2, 4/4, 4/8. The lower staff has an '(Adagio)' marking. Above the system are markings 'II', 'I', 'II', 'I', 'I', 'I'. There are vertical arrows pointing down.

T² S D | T² S D | T² S D | T² S D | T² S D | T² S D | T² S D |

T
4 1 2 3 4

die Durterz des Grundtons stürzend. Hiernach muß die folgende (freie) Kadenz zunächst die Gegenkraft eines vollen Oktavlaufs nach oben aufwenden, um die Stellung des e' zu befestigen,

und auch die beiden nächsten auskomponierten Grundwerte f' und h haben noch damit zu tun, die erregten Kräfte ins Gleichgewicht zu bringen, bis endlich die absteigende Linie des' - e und, deren Schluß-e schon mitziehend (die Pausen, das Ausholen vom tiefen C!), das Emporschweben der letzten Takte die Bewegung in den Ruhezustand auslaufen lassen. Auch der Baß nimmt Teil an dem abwärtsstrebenden Bewegungszug, er bringt zweimal die absteigende Quarte c-G, das zweite Mal durch vorausgeschicktes es d zur Sext erweitert.

Ein Blick auf das Thema der zugehörigen Fuge zeigt, daß „Stativ“ und „Motiv“ des Präludiums zusammen das Thema der Fuge bilden. Aber sie sind im Fugenthema verdichtet und gefestigt:



Die Kadenz c" as' h' | c" erscheint in der verdichteten Form c" h' | c" (die man wohl auch als rhythmisch befestigte Form der im Präludium in den Mittelstimmen immer wiederkehrenden Schwebefigur empfinden kann). Entsprechend dem eigentlichen Bewegungszug des Präludiums, der absteigenden Linie, ist Grundlinie des Fugenthemas die absteigende Quarte as' g' f' | es', die gegenüber jenem weitläufigen Abstieg es"-(es')-c', dem Paroxismus der Prestotakte und den auf der Dominante schwebenden Baßquarten des Präludiums melodisch, rhythmisch und tonal verdichtet und gefestigt ist. Überdies tritt die absteigende Linie auch in allen übrigen Teilen der Fuge auf entweder als Quarte oder als Oktave, oder auch ihre Umkehrung als Sexte und Oktave. Aber nicht nur dieser aus den beiden Grundkeimen gebildete Grundriß des Themas, sondern auch dessen charakteristische ornamentale Umkleidung durch die Auftakte zu den vier Stufen der Grundlinie weist auf das Präludium zurück. Der erste Auftakt g' ergibt sich zwar ohne weiteres als der natürlichste Ausgangspunkt vom c-moll-Klang zum as'. Die beiden scharf herausgehobenen d" aber sind keines-

wegs derart „natürlich“, in ihnen wirkt offenbar das *d'* in Takt 6 und 28 des Präludiums nach, wo es betonter Anfang der Linie *d'*—*es'* war. Der letzte, ausgedehnte Auftakt vor *es'* endlich ist eine verengerte Form der Thema-Grundlinie selbst, er entspricht architektonisch den Prestotakten des Präludiums, und insbesondere noch deren letztem Sechszehntelquartenabsturz im Takt 33.

Noch eigenartiger als diese melodisch-motivischen Erscheinungen berührt heutzutage gewiß die in der gewonnenen Gliederung des Präludiums zutage tretende Folge nicht gleichlanger, sondern verschiedenlanger Grundstrecken. Nachdem in der ersten Kadenz ein fester Halt gegeben ist, schwellen die Glieder an von 2 zu 3, 4, 7 Einheiten Umfang und schrumpfen dann wieder ein zu 6, 3, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$. Einem Ausweiten (mit zunehmender Spannung) folgt eine Wiederverengung (mit zunehmend lösendem Auftrieb). Die Gliederungspunkte selbst sind freilich nicht durch besondere Akzente belastet. Sie haben nichts Ruck- oder Stoßartiges, wie zumeist die Akzente der Musik der letzten Jahrzehnte. Sie haben auch nichts von dem grundsätzlich im Wechsel leichter und schwerer Takte vorwärtsmarschierenden Rhythmus der achttaktigen Periode, wie wir ihn etwa bei Beethoven finden. Sie gehen vielmehr auf in einem stetigen rhythmischen Fluß, der das Ganze trägt. Die Einzelglieder wirken nicht in erster Linie durch ihre Schwere, sondern — man möchte sagen: durch ihre Wellenlänge. Und nicht nur in dieser Art des Verlaufes selbst, auch in der Art, ihn zu beginnen und zu enden, äußert sich hier ein anderes Wesen. Während bei dem periodischen Verlaufe etwa Beethovenscher Musik die Bewegung, die das Ganze treibt, gleich mit dem ersten Klang einsetzt, ist in dem Bachschen Präludium dem Beginn der eigentlichen Bewegung eine „stehende“ Kadenz vorausgeschickt. Und während die uns vertraute Form der achttaktigen Periode und, in größerem Maßstabe noch, ein aus solchen Perioden aufgebautes Werk mit einem Schlußpunkt endet, der die vorangegangenen Akzente an Schwere überbietet und gerade daher seine Schlußkraft nimmt, endet das Bachsche Präludium in einem zu immer freieren Schweben sich erhebenden Auslauf. Das sind Er-

scheinungen, die in der Musik jener Zeit in den verschiedensten Ausmaßen immer wiederkehren. Man denke etwa an die mit einer französischen Ouvertüre gewichtig auftretenden und in einer flüchtigen Gigue, einem leichtbeschwingten Tanzchor entschwebenden Suiten und Opern.

Nach alledem sind in dem Bachschen Präludium die Formkräfte anders eingestellt als in der neueren Musik. Zwar scheint ein Viertakter, dem ein zweiter nachgeschickt ist, als ein achttaktiger Grundriß durch den Verlauf hindurch (unter dem zweiten Notenbeispiel ist das angegeben), aber wie sind diese Viertakter „verbogen“! Es ist, als ob die Rhythmuskräfte, die in der achttaktigen Periode neueren Stils gewissermaßen in einer Ebene und einer Richtung verlaufen, hier zu ihrer Entfaltung noch einer weiteren Dimension des Raumes bedürften. Man könnte hier von einer Rhythmik der Wölbungen sprechen — dies in einer einzigen Wölbung verlaufende Präludium wäre ein besonders einfaches Beispiel dafür — im Gegensatz zu einer Rhythmik der geraden Linien, wie sie etwa Beethoven hat. Auf einer Geraden ist ein symmetrischer Verlauf eben nur darstellbar durch betonte (akzentuierte) Teilung, die in einem betonten Schlußpunkt ihr Ziel findet. Einer Wölbung ausgeglichene Form zu geben, dazu bedarf es keiner hervorgehobenen Teilpunkte. Der Verlauf der Wölbung selbst offenbart schon im Verhältnis der vordringenden zu den zurückweichenden Teilen, ob und in welcher Weise hier im Ganzen eine Gleichgewichtslage erreicht ist. Nur kann es hier, anders als bei der sich selbst genügenden, ihr Gesetz selbst offenbarenden Geraden noch nötig werden, einen Brennpunkt festzustellen, von dem aus die Gesetzmäßigkeit der Kurve ermessen wird. Dem entspricht der Beginn jenes Präludiums mit Feststellung des „Drehpunktes“, der durch die Kadenz festgestellten Tonika.

Hier sind Grundeigenschaften berührt, welche die Musik des Bachschen Zeitalters scheidet von derjenigen, die durch die Stilwandlung um 1750 unter dem Einfluß einer nach Aufklärung, nach Einebnung strebenden Geisteshaltung herrschend wurde. Wir finden auch in der Musik jenen Gegensatz der

seelischen Grundeinstellungen, deren Ausdruck dort auch die kraftgeschwellten, ausladenden, von der Gegenwart des Unbegrenzten erfüllten Formen der Barockbauten, da hingegen die glatten, abgezirkelten Linien und Flächen des der maßgebenden Vernunft huldigenden Klassizismus sind. So bedenklich es wäre, sichtbaren Dingen entnommene Begriffe wie Barock und Klassizismus schlankweg auf die Musik zu übertragen, so gewiß kann es doch den Horizont weiten, auch mit den Augen zu sehen, nachdem die Ohren gehört haben, und zu erkennen, daß beide Sinne Abbilder derselben Welt geben.

Wie aber findet sich die so anders veranlagte Neuzeit mit den Wölbungen jener alten Musik ab? Da die stetigen großrhythmischen Wölbungen der alten Musik um 1750 in ein lineares Akzentsystem sich einzuebnen und zu versteifen beginnen, stellt sich alsbald ein Ersatz für die verlorenen Wölbungen ein, etwas, das zwar auf die musikalische Substanz gesehen nicht Wölbung ist, das aber wenigstens den Eindruck der Wölbung erweckt. Das ist die neue Dynamik des Crescendo und Decrescendo, die damals bekanntlich bei den Komponisten der Mannheimer Schule Johann Stamitz eine besonders eindringliche Pflege erfuhr. Sie war Ausdruck einer neuartigen seelischen Haltung, welche die Wandlungen des Empfindungslebens an die Oberfläche des Bewußtseins hob und dadurch wohl die Lebhaftigkeit im Ausdruck des Wandelbaren erst recht entfesselte, leicht aber auch die Tiefgründigkeit minderte, eben indem sie sich von dem Urboden des Rhythmus löste. Da man die ursprüngliche Natur der Wölbungen Bachscher Musik nicht mehr empfand, hat man denn seither auch Bach vielfach mit dynamischer Schminke auf die „Höhe“ der Zeit zu bringen gesucht. Es ist schrecklich, wie manche Bach-Herausgeber mit cresc. und dim. gewütet und das gesunde Wesen Bachs in Hysterie oder Waschlappigkeit verkehrt haben. Ein Nachklang der Mannheimer Art findet sich sogar noch in einer sonst vortrefflichen, nur eben die Großrhythmik außer acht lassenden Analyse des c-moll-Präludiums, die Heinrich Schenker in der „Musik“ (Juniheft 1923) gegeben hat. Schenker kommt auf Grund seiner Analyse zu folgender Vortragsanweisung: Be-

ginn piano — crescendo — Höhepunkt im Presto — de-
crescendo bis zum Schluß. Diese dynamische Wölbung folgt
genau der inneren, großrhythmischen, aber sie gibt doch nur
Schein statt Wesen. Widernatürlich ist bereits der Beginn,
die Feststellung des Ohrenpunktes im piano. Es hat seinen
guten Grund, daß man nach einer alten musikalischen Haus-
regel altklassische Tonstücke grundsätzlich forte zu beginnen
pflegt. Die gekennzeichnete Bedeutung des Anfangs für den
Verlauf des Ganzen fordert das.

Bei der Wiedergabe altklassischer Musik kommt es also auch
darauf an, die Wölbungen in ihrer wahren, großrhythmischen
Natur sich (und den andern) ohne Ersatzmittel empfindbar zu
machen. Dahin gibt es heute wohl für die meisten keinen
andern Weg als: Übung. Handelt sich's doch zudem nicht
allein um das Einleben in eine ungewohnte Bewegungsart,
sondern auch um das Zueinshören weitgespannter, nicht durch
offenliegende Periodengliederung faßlich gemachter Verläufe,
bei diesem Präludium z. B. um einen ungeteilten Verlauf
von 38 Takt. Es handelt sich also nicht nur um ein Um-
stellen, sondern auch für viele um ein Ausweiten der Form-
empfindungskraft.

Es empfiehlt sich, beim Studium zunächst beides zu tren-
nen. Hier erweist sich nun die eingangs aufgesetzte Brille als
eine wesentliche Hilfe. Denn sie gestattet, vorerst an dem zu-
sammengedrängten, leichter zu überhörenden Kernbild des Prä-
ludiums in die Bachsche Wölbung sich einzuleben. Ist das
erreicht, so können die Schwierigkeiten mit dem erstarkenden
Fassungsvermögen allmählich gesteigert, die Bewegung verlang-
samt, der von der Empfindung zu umspannende Zeitraum ver-
größert, kann endlich auch von der Skizze zur auskomponierten
Form Bachs übergegangen werden, bis diese in ihrem rechten
Zeitmaß ganz beherrscht wird¹⁾. Das ist ein Weg, der für
viele nicht leicht begehbar sein wird, weil er ein Loslösen von
dem gewohnten Periodenrhythmus mit seinem einfachen Wech-

¹⁾ In dem erwähnten Aufsatz der Zeitschrift für Musikwissenschaft
habe ich dasselbe für das Cdur-Präludium angeregt.

sel leichter und schwerer Takte fordert und dazu eine scharfe Anspannung des Musikvorstellungsvermögens und strenge Selbstprüfung. Aber er dürfte viele immer noch leichter zum Ziele führen als ein Versuch, ohne Brille gleich die auskomponierte Gestalt des Präludiums sich zu erobern. Und es ist ein Weg, der die aufgewandte Mühe reichlich lohnt, denn er stärkt und weitet die Musik-Erlebniskraft, und das kommt nicht nur dem Verständnis altklassischer Musik, das kommt dem ganzen musikalischen Menschen zugute.

Damit wäre denn, hinausgreifend über die musikalische Analyse, ein Beispiel einer auf das Verstehen fremder und die Stärkung eigener formbildender Kräfte abzielenden praktisch-musikalischen Disziplin des Formhörens gegeben, welche die Analyse fruchtbarer machen kann, als sie bisher meist war. Es fehlt uns heute nicht an der Fähigkeit zu zergliedern, zu zereinzeln, zu zerdenken — wir haben vielleicht schon zuviel davon. Wohl aber fehlt es an der Kraft zum Zusammenfassen, zum Ineinshören und -gestalten. Es kommt darauf an, „nicht nur die Erkenntniskräfte zu stärken, sondern vor allem auch Gestaltungskräfte zu wecken“. Dazu kann eine neue Disziplin des Formhörens helfen.

„Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium.

Von Arnold Schering (Halle a. d. S.).

Mit den beiden klassischen Sätzen: „Es ist nicht möglich, . . . alle und jede Stellen, welche Vorschläge erfordern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas Willkürliches dabei übrig, welches von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers oder Ausfühlers abhängt“, hat Friedrich Agricola in der Übersetzung der bekannten Gesangschule von Zosi (1757) die Unmöglichkeit festgelegt, das Vorschlagswesen der alten Zeit in ein überall und immer gültiges System zu bringen. Auch das philologische Rüstzeug der modernen Musikwissenschaft läßt hier zuweilen im Stich, und der treue Wille, einem Bach nicht nur dem Buchstaben, sondern auch dem Geiste nach zu genügen, sieht sich oft schweren Hindernissen gegenüber.

Schon in früheren Bachjahrbüchern ist gelegentlich das Wort über die Ausführung der Bachschen Ornamente ergriffen worden¹⁾. Der hiermit folgende Beitrag will nichts Grundsätzliches zur Ausführung des einen oder andern Ornaments bringen, sondern zu den konkreten Fällen selbst herabsteigen und versuchen, die Vorhalts- und Vorschlagstechnik in den beiden Passionen und im Weihnachtsoratorium fortlaufend zu deuten. Daß ich da ganze Strecken lang nichts Neues sagen werde,


¹⁾ 1909 (E. Dannreuther), 1916 (H. J. Moser). Dazu die Werke von Hugo Goldschmidt, Die Lehre von der vokalen Ornamentik 1907, und Adolf Beyerslag, Die Ornamentik der Musik 1908.


ist mir wohl bewußt; ich folge aber der Anregung von geschäfter Seite, einige meiner im Laufe der Jahre gemachten Beobachtungen im Zusammenhang niederzulegen.

Wie seine Zeitgenossen so hat auch Bach im Bereich der Vorhalte und Vorschläge seinen Willen nicht überall eindeutig zum Ausdruck gebracht. Seine Partiturautographen sind in der Regel ärmer an Ornamentzeichen als die Originalstimmen, und mehr als einmal wird man bei deren Durchsicht daran erinnert, daß Bach viele der von ihm bei der Konzeption stillschweigend hinzugedachten Zeichen erst vor oder bei den Proben durch die Präsekte oder andere ihm musikalisch nahestehende Schüler in die Stimmen eintragen ließ. Liegen solche Originalstimmen vor, so ist an der Authentizität der Eintragungen nicht zu zweifeln, auch wenn nicht durchweg Folgerichtigkeit waltet.

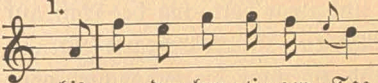
Bach selbst ist sich auch nicht immer gleich geblieben und hat zuweilen innerhalb ein und desselben Stückes verschiedene Schreibung angewandt. So gibt er in der Arie Nr. 51 der Matthäuspassion zweimal den Vorhalt auf „Mörderlohn“ in Gestalt zweier Achtel, ein drittes Mal mit kleiner Vorschlagsnote, ebenda Nr. 66 („Komm, süßes Kreuz“) das Wort „schwer“ in Vorhaltmanier, dreimal — und zwar dort, wo der Bass auf Eins pausiert — mit gleichen Achteln. In der Echoarie (Nr. 39) des Weihnachtsoratoriums sind zweimal die Echoachtel ohne sichtlichen Grund als Vorhalte, die übrigen Male in gleichen Achteln notiert. Ebenso steht es mit den fallenden Schlußquarten und ähnlichen Appoggiaturen am Ende von Rezitativen. Bach hat sie, da er nicht mit reifen Sängergroßen, sondern mit Schülern rechnen mußte, häufiger als irgendeiner seiner Zeitgenossen ausgeschrieben, besonders dort, wo wichtige, inhaltsschwere Worte damit zu bedenken waren (z. B. Weihnachtsoratorium Nr. 40 am Schluß bei „wie dank ich dir“, Nr. 61 bei „Zärtlichkeit umfassen“). An andern Stellen wiederum, wo sie nach Analogieschluß oder vortragsstilistischen Gründen stehen müssen und wohl auch ausgeführt worden sind, fehlt jede Andeutung.

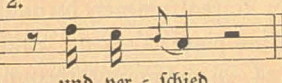
Geht man mit den üblichen Entzifferungstabellen an die Passionen und Kantaten, so wird man inne, wie wenig sie

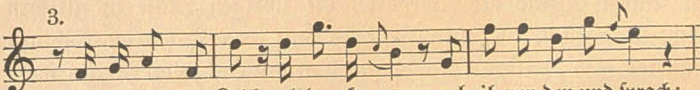
taugen, um allen Fällen der Bachschen Vorschlagspraxis gerecht zu werden, und erkennt, daß neben sorgsamer Vergleichung analoger Stellen sorgfältig geschultes, sicher gewordenes Stilgefühl oft als letzte Instanz übrig bleibt, — das also, was Agricola mit dem Appell an „Geschmack und Empfindung des Ausführers“ meint. Moser hat (a. a. V.) eine sehr einleuchtende und gewinnbringende Erklärung mancher zweideutiger Vorschlagsnotationen gefunden, deren Ergebnisse sich auch auf anderem Wege bestätigen lassen. Doch muß auch ihr gegenüber das Recht, im gegebenen Falle davon abzuweichen, betont werden. Das betrifft vor allem jene scheinbar harmlose Notation .

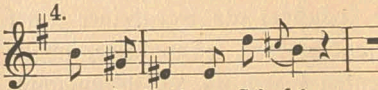
Der Theorie nach hat das kleine Vorschlagsachtel die Hälfte der folgenden Viertelnote zu beanspruchen derart, daß die Figur wie  erklingt¹⁾. Damit wird die Endung weiblich und bekommt etwas Weiches, ja wohl Sentimentales, das durchaus nicht überall angebracht ist. Häufiger ist, um einen festen, männlichen Schluß zu haben, dafür ein Vorschlag mit Sechzehntelwert einzusetzen.

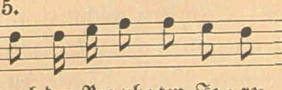
Dazu einige Beispiele.


1.  bis an den heu - ti - gen Tag.

2.  und ver - schied.

3.  Und er nahm den Kelch und dan - ke - te, gab ih - nen den und sprach:

4.  und sie fürch - ten sich sehr.

5.  Durch den Pro - phe - ten Je - re -

6.  mi - as, der da spricht: Sie ha - ben . . . Und

¹⁾ Quantz und Ph. E. Bach, ebenso Zosi-Agricola sind, wie schon oft hervorgehoben, als Gewährsmänner für Sebastian Bachs Verzierungstechnik abzuweisen.

7.

schlu-gen ihn auf sein Haupt. Und ka-men in die hei-li-ge

8.

Stadt. Mein Freund, war-um bist du kom-men?

9.

Was hat er denn Ü-bels ge-tan? Ich

11.

ken-ne des Menschen nicht. Es ist voll-bracht.

12.

Ich bins nicht.

13.

Se-het, welch ein Mensch!

In Beispiel 1 bis 4 wird die kleine Note, der ganzen Umgebung und der Feierlichkeit des Gesagten entsprechend, als Achtelvorhalt zu nehmen sein, in den übrigen Beispielen dagegen, wo die Diktion zu entschiedenem Abschluß drängt, nach Art eines Sechzehntelvorschlags. Bei 11 ist der Sechzehntelwert durch das Thema der folgenden Arie gerechtfertigt. Bei 6 würde ein Achtel die Energie der Stelle erheblich schwächen, ebenso bei 8, wo die leise Ironie der Frage an Judas verschleiert würde. In Beispiel 12 und 13 hat Bach die Vorschläge nicht ausgeschrieben; für 12 wird ein kurzer, für 13 ein langer Vorschlag zu wählen sein. Doch kommt auch hier, wie im gesamten Bereich der Vorhalt- und Vorschlagstechnik, die Art und Weise des wirklichen Vortrags und das Irrationale des Gefühlsimpulses entscheidend mit hinzu. Jedenfalls wird der Sänger sich jedesmal die Frage vorzulegen haben, ob der Sinn der betreffenden Stelle einen „Vorhalt“ (weiblich) oder einen „Vorschlag“ im engeren Sinne (mit männlichen Schluß) fordert.

Oft wird innerhalb ein und desselben Stücks die Vorschlags-
geltung wechseln dürfen. In Beispiel 3 würde bei „dankete“,
da es sich im Grunde um einen Dreiklangsabstieg handelt,
dessen letzte Note h nur „gestützt“ eintritt, ein kurzer Vor-
schlag, d. h. eine Appoggiatura (Stützton) im wahren Sinne
des Wortes, bei dem gefühlsgetränkten „sprach“ dagegen ein
Achtelvorhalt eintreten dürfen:



Daselbe Wort „spricht“ in Beispiel 5 wird, weil nicht
gefühlsbetont, als männlicher Schluß zu geben sein. In Nr. 13
der Johannespassion („Ich folge dir gleichfalls“) wird aus
ähnlichem Grunde im 16. Takte vor dem Schluß das Wort
„Licht“ mit Achtelvorhalt, das letzte, abschließende dagegen mit
Sechzehntelvorschlag auszuführen sein:



ebenso in Nr. 60 desselben Werks:



und in Nr. 10 der Matthäuspassion, wo im 4. Takte (nach
Maßgabe des 89. Takts) ein Achtelvorhalt, im 19. Takte dagegen
ein Sechzehntelvorschlag stehen muß:

Knirscht das
Sün = den = herz ent = zwei.

Nach der Schulregel wäre ferner die kleine Note auf dem Worte „Ruh“ im Weihnachtsoratorium Nr. 19:

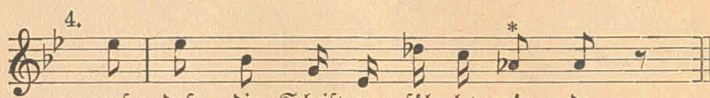
ge = nie = fe der Ruh.

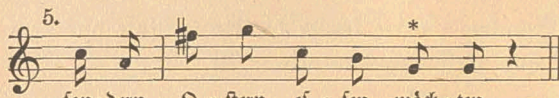
als Viertel zu geben. Dies widerspricht jedoch dem der Arie innewohnenden Melos. Auch ein Achtel kommt — wegen der zu Oboe und Violine entstehenden Quintenparallele — nicht in Betracht. Es bleibt also nur ein Sechzehntelvorschlag übrig. Ähnlich im 8. Takte der Hirten-symphonie (vgl. unten zu Nr. 10 desselben Werkes).

Eine überaus schwierige, nicht nur vom Stilgefühl, sondern von der ganzen geistigen Einstellung gegenüber Bach abhängige Frage ist die nach dem Anbringen von nicht vorgeschriebenen Appoggiaturen in den Rezitativen und begleiteten Ariosi. Daß Bach solche Appoggiaturen an unzähligen Stellen verlangte, ohne sie zu notieren, ist ebenso sicher, wie daß sie an gewissen Stellen, wo sie der Regel nach stehen könnten, nicht am Platze sind. Es handelt sich in der Mehrzahl um weibliche Wortendungen wie hier:

1.
Mein Je = sus hat sich mir er = ge = ben, mein Je = sus soll mir
im = mer = fort vor mei = nen Au = gen schwe = ben.

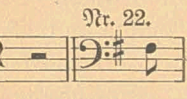
2.  und la-zei-ni-sche Sprache. 3.  und sie ab-ge-nom-men würden.

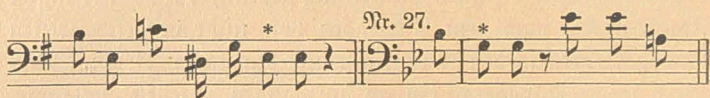

4.  auf daß die Schrift er = fül = let wü = re.

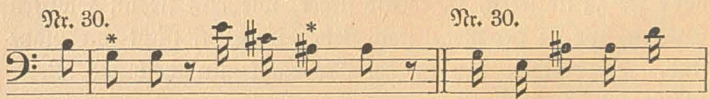
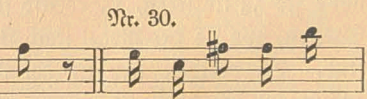
5.  son-dern D = stern es = sen möch = ten.

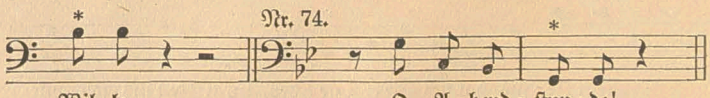
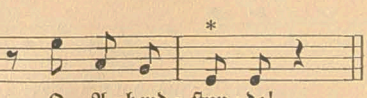
Mit Ausnahme von 1, wo die Ausführung fraglich bleiben kann, handelt es sich hier um „trockene“ Zerfall-Rezitativschlüsse auf unwichtigen Worten, die sämtlich, wie es die italienische Schule vorschrieb, zu „stützen“ sind. Davon zu trennen sind affektbetonte oder bildhaft gemeinte Appoggia-turen wie oben in Nr. 1 oder

Nr. 18.

 so liebt er — sie bis an das En = de. Nr. 22.  wirst

 du mich drei-mal ver-leugnen. Nr. 27.  Mein Va-ter, ist's mög-lich, ...

Nr. 30.  Mein Va-ter, ist's nicht mög = lich, ... Nr. 30.  so ge = sche = he dein

 Wil = le. Nr. 74.  D A = bend = stun = de!

Die ungeschriebenen Vorhalte bei * bedeuten keine bloße Akzentverstärkung der ersten Silbe, sondern sind von ariöser, konzertistischer Substanz erfüllt. Sie greifen tief in den Aus-

Lei - den gleichfalls lei - det, die Son - ne sich in Trau = er
 *
 klei - det, der Vor - hang reißt, der Fels zer - fällt, die Er = de
 bebt, die Gräber spal - ten, wie sie den Schöpfer sehn er = kal - ten.


glaube ich trotz Erscheinens der affektbetonten Worte „leidet“ und „erkalten“ nur für „kleidet“ einen (trockenen) Vorhalt vorzuschlagen zu dürfen; der musikalische Gehalt der 9 Takte ist bereits an sich so pathetisch, daß ein weiteres Nachhelfen in dieser Beziehung Hypertrophie erzeugen würde.


In den folgenden Angaben habe ich die Rezitative und Einzelreden, soweit sie improvisierte Zutaten erfordern, im allgemeinen unberücksichtigt gelassen und nur alle diejenigen Stellen angemerkt, bei denen eine besondere Vorschrift Wachs (oder der Originalstimmen) zu taktgerechter rhythmischer Deutung zwang.

Matthäuspasion.

1. Teil.


Nr. 10. „Buß und Reu“. Vorhalte in Takt 4, 36 (nur in den autographen Flötenstimmen vorhanden) und 60 auch in der Singstimme als Achtel. In Takt 19 dagegen wäre für die Silbe „ent-[zwei]“  vorzuschlagen, um gegenüber den beiden weichen Wortakten einen auch dem Wortsinne entsprechenden kräftigeren Akzent zu haben. Man wird ferner, ohne Wachs Niederschrift zu nahe zu treten, in Takt 47 vor derselben Silbe (eis) ein Sechzehntel-fis vorhalten dürfen.

Nr. 12. „Blute nur“. Takt 21 in der Singstimme auf „Herz“ , was auch für die erste Flöte gilt. Im zweiten Teil natürlich lauter Achtelvorhalte mit Ausnahme des drittletzten Takts.

Nr. 18. „Wiewohl mein Herz“. Es sei vorgeschlagen, im 2. Takte der Singstimme die zum Worte „schwimmt“ führende Terz durch einen Sechszehntelvorhalt a vor gis zu überbrücken, wie es z. B. in Nr. 12, Takt 21 der 1. Flöte und auch sonst häufig geschieht. Takt 7 auf „Hände“ Vorhalt fis e, ebenso am Schluß d c auf „Ende“, nicht aber f e bei „Seinen“. Takt 9 gleitende Sechzehntel. Die Schlußhalben der Oboen (Serte e c) wären vielleicht, um den weichen, mit weiblichen Endungen reich bedachten Satz sanft ausklingen zu lassen, in die Form  aufzulösen.

Nr. 19. „Ich will dir mein Herze schenken“. Takt 33 ist zu empfehlen 
ist dir gleich die Welt

Nr. 24. Rezitativ. Takt 7, Achtel.

Nr. 25. „O Schmerz“. Takt 2: ; Takt 26 auf hier zit = tert
„Zagen“ es d; ebenso Takt 28 auf „gerne“ c h.

Nr. 28. „Der Heiland fällt“. Takt 7 Vorhalt c b auf „trinken“, ebenso, jedoch mit anderem Vortragsakzent, zwei Takte später auf „stinken“.

Nr. 29. „Gerne will ich mich bequemen“. Takt 64 ist Sechszehntelvorhalt vorzuziehen, da offenbar männlicher Schluß beabsichtigt ist. — Im Mittelteile schreibt Bach bei „hat den Grund“ beide Male Achtelvorhalte (nicht Sechszehntelvorhalte, wie in der Ausgabe der B.:G. S. 81 und bei Peters); gemeint sind einfache gleitende Sechzehntel wie in Nr. 18, Takt 9.

Nr. 32. Rezitativ. Takt 15, 21 Achtel-, Takt 31 Sechzehntelvorhalt.

Nr. 33. „So ist mein Jesus“. Ungeachtet aller Reibungen der Stimmen untereinander sind die Vorhalte durchweg als Achtel zu behandeln, auch in den Singstimmen, wo Bach sie nicht besonders notiert hat, also:

So ist mein Je = sus nun ge-
fan: So ist mein Je = sus nun ge = fan:

Ebenso in den Takten 35—38 („weil mein Jesus ist gefangen“). Takt 8 ff. vor dem Tempowechsel werden am besten zu fassen sein:

1., 2. Fl.
NB.
NB.
A. = den, sie füh = ren ihn,

Bachs Partiturautograph hat hier nirgends Vorhalte, doch sind sie nach Maßgabe der Bläserstimmen, und weil thematisch, berechtigt. Nur bei NB. erscheinen sie, des männlichen Schlusses wegen, überflüssig, es sei denn, daß man auf „ihn“ (Takt 7) und in den Bläsern (Takt 6) je ein Sechzehntel *d* (vor *cis*) und *h* (vor *ais*) vorhielte. Ein solcher Sechzehntelvorhalt empfiehlt sich auch Takt 20 vor dem Tempowechsel in der ersten Flöte und Oboe.


2. Teil.

Nr. 36. „Ach, nun ist mein Jesus hin“. Im 3. Altsolo, Takt 3 bei „Tigerklauen“ ist seiner scharfen, die Dissonanz der Hauptzeit unterstreichenden Wirkung wegen der Sechzehntelvorhalt vorzuziehen; ebenso ist Takt 12 zur Vermeidung von Oktaven der Vorhalt als Sechzehntel zu nehmen.

Nr. 40. „Mein Jesus schweigt“. 2. Takt *g f* auf „stille“.

Nr. 41. „Geduld“. In Takt 5 ist, gemäß Takt 6 vor dem Schluß, der Vorhalt als Achtel zu behandeln, dagegen in

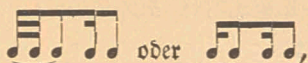
Takt 10 und später im fünftletzten Takte als männlichen Schluß betonender Sechzehntelvorschlag. Sechzehntel natürlich auch Takt 24.

Nr. 46. Rezitativ. Takt 3, 4 Sechzehntel: .

Nr. 47. „Erbarme dich“. Die Interpretation dieser viel besprochenen Schleifer und Vorhalte, von denen diejenigen des 1. Taktes nicht im Partiturotograph, sondern nur in den Stimmen stehen, gibt Bach im wesentlichen selbst an die Hand. Aus Takt 7 des Violinosolos:



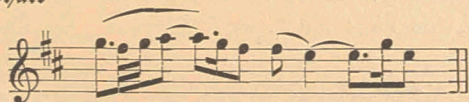
ergibt sich der rhythmische Fuß:



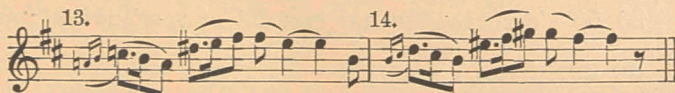
der für den 1. und 3. Takt und alle entsprechenden der Arie maßgebend ist, also:



Die kleine Achtelnote im 2. und 4. Takte wünschte Bach als Achtelvorhalt



denn in Takt 13 und 14 der 1. Violine schreibt er ihn deutlich als solchen aus, nämlich:



In Takt 12, zweite Hälfte, fehlt in der Singstimme der Vorhalt der Solovioline; es erscheint auch, wegen des Fortgangs auf „willen“, nicht ratsam, ihn dort mitzumachen. Dagegen würde Takt 13, 14 zu singen sein:

= bar = me dich, er = bar = me
dich, mein Gott, er = bar-

Die kleinen Einwürfe der Solovioline in diesen beiden Takten sind Fragmente der rhythmischen Figur in Takt 3 und wären demnach zu geben: Takt 16 Achtelvorhalt, ebenso in der Solovioline Takt 18, während das Wort „willen“ wieder ohne Vorhalt bleibt; Takt 19, 20 in der Solovioline Achtel, die Singstimme in 20 bei „Gott um“ ; in 22 Sechzehntel; in Takt 27–29 und entsprechenden jedesmal Sechzehntel (wie in 13, 14). Die in der zweiten Hälfte der Arie vorkommenden Fälle regeln sich hiernach von selbst.

Nr. 50. Rezitativ. Takt 4 Sechzehntel.

Nr. 51. „Gebt mir meinen Jesum wieder“. Takt 24 Achtel (vgl. Takt 34).

Nr. 56. Rezitativ. 2. Takt Sechzehntel.

Nr. 58. „Aus Liebe will“.

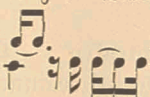
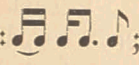
Ebenso in den entsprechenden Takten der Flöten. Takt 19, 23, 56 Achtel, dagegen auf dem Schlußwort „nichts“ besser ein Sechzehntel .


Nr. 61. „Können Tränen“. Takt 10, 11, 16, 18, 20 Achtel.

Takt 19
o, — so

Nr. 65. „Ja freilich“. 5. Takt wohl besser Sechzehntel als Achtel.

Nr. 66. „Komm, süßes Kreuz“. Takt 2, 10, 11 und ent-

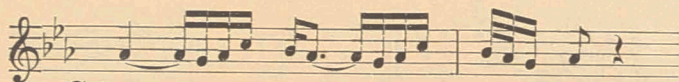
sprechende ; Takt 4: ; Takt 18: 

Takt 25: , entsprechend dem folgenden; ebenso
einst zu schwer

Takt 28, erstes Viertel. Da Bach jedoch auf „schwer“ zweimal Vorhaltnoten, dreimal reguläre Achtel schreibt, kann ein Zweifel entstehen, ob er nicht beide Fälle auch wirklich im Vortrag auseinandergehalten und im ersten Falle sanfte Sechzehntel gemeint hat. — Takt 41 in beiden Stimmen Sechzehntel.


Nr. 69. „Ach Golgatha“. Takt 2 und 14: 

Nr. 70. „Sehet, Jesus hat die Hand“. Takt 5 Sechzehntel, desgleichen Takt 9. Takt 10 und 42:



[Ge:] = = = = = = = = her,

Takt 2 vor dem Schluß Sechzehntel.

Nr. 74. „Am Abend“. Takt 8 Achtel; Takt 9 a g auf „-stunde“; Takt 16 c h auf „schenken“.

Nr. 75. „Mache dich, mein Herze rein“. Takt 16, 18 auf „dich“,
entsprechend der Nachbarfigur in der 2. Violine 
Takt 3 vor dem da capo Achtel. dich, mein

Nr. 77. „Mein Jesu, gute Nacht“. Takt 7 as g auf „[Ge-] beine“. Takt 13 c h auf „Dank“.

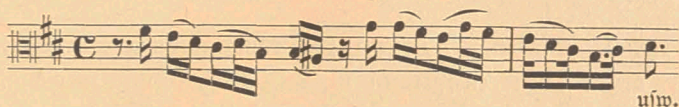
Nr. 78. „Wir setzen uns mit Tränen nieder“. Takt 6 und
entsprechende: ; dieser Vorhalt befindet sich
nur in den Instrumentalstimmen, wird aber nach allgemeinem
Brauch auch dort beizubehalten sein, wo die Singstimmen
ohne ihn eintreten. Takt 8 Achtelvorhalt.

Nr. 58. „Es ist vollbracht“. Anschließend an die letzten Worte des vorhergehenden Rezitatifs:



Es ist voll : bracht!

beginnt die Gambe:



usw.

und ebenso die Altstimme; Takt 6 und 7:




o Trost für die ge - kränk - ten

Takt 12 Sechzehntel-e vor dis, ebenso Takt 16.

Nr. 60. „Mein teurer Heiland“. Takt 15 Achtelvorhalt, Takt 19 Sechzehntelvorschlag (beide Zeichen fehlen in der Peterschen Partitur).

Nr. 62. „Mein Herz“. Vorhalt am besten wohl nur in Takt 5 („kleidet“).

Nr. 63. „Zerfließe, mein Herze“. Takt 62 Achtel; 66 Vorhalt e f als Achtel bei „Not“; 67 kurzer Vorschlag es; 69 Achtel; 73 Sechzehntel, ebenso Takt 88; viertletzter Takt Vorhalt g f auf „Ehren“.

Nr. 67. „Ruh wohl“. Takt 26 und 90 im Sopran auf „Ruh“ g f in der Form ; ähnlich Takt 61 und 65.

Weihnachtsoratorium.

1. Teil.

Nr. 1. „Jauchzet, frohlocket“. Takt 18 a als Sechzehntel, in 66 nur in den Instrumenten.

Nr. 3. Rezitativ. Takt 4 zwei Sechzehntel auf „Trost“; Takt 10 Vorhalt a gis auf „Weinen“.

Nr. 4. „Bereite dich Zion“. Takt 4 Sechzehntel, ebenso in 8 und in allen folgenden, auch in 24. Die Singstimme wird

in 20 auf „Trieben“ den Vorhalt der Instrumente mitzunehmen haben.

Nr. 7. Choral. Takt 6, 8 Achtelvorhalte.

Nr. 8. „Großer Herr“. Kleine Note in Takt 16 (nicht im Partiturautograph) Achtelvorhalt (vgl. Takt 26), ebenso wohl in Takt 20 (vgl. Takt 34) und 30. Entsprechend später.

2. Teil.

Nr. 10. Sinfonia. Dem knapp rhythmisierten Sizilianotyp dieses Satzes entsprechen in Takt 2, 3, 5 und verwandten am besten sanft ausgeführte Sechzehntelvorschläge. Doch würden sich auch Achtelvorhalte rechtfertigen lassen unter Berufung auf die Takte 18, 26, 33–36:

Nr. 11. Rezitativ. Vorletzter Takt Achtel.

Nr. 13. Rezitativ. Takt 6 auf „geboren“ Vorhalt a gis.


Nr. 14. Rezitativ. Letzter Takt Vorhalt auf „wissen“.

Nr. 15. „Frohe Hirten“. In Takt 2, 4 und entsprechenden halten sich die beiden Möglichkeiten


die Wage. In Takt 8 dagegen wird der Vorschlag unbedingt als Sechzehntel, nicht als weiches Achtel (weiblich) zu geben sein; ebenso Takt 103. Takt 28 Achtel.

Nr. 18. Rezitativ. 2. Takt auf „geht“ ; ebenso in sanfter Ausführung beim Schlußwort „vor“.


Nr. 19. „Schlase, mein Liebster“. Takt 28 ; in Takt 52 ebenfalls sanftes Sechzehntel, da ein Achtel Oktavenparallelen

ergäbe. Takt 68 natürlich Sechzehntel. Takt 85, 86 in der Flöte  in sanfter Ausführung, ebenso daselbst Takt 2, 4, 21, 28, 30 nach der Fermate.

3. Teil.



Nr. 29. „Herr, dein Mitleid“. Takt 2 und entsprechende immer . Hierbei sind in den Takten 43, 45 Quinten unvermeidlich. Im 2. Teile nach der Fermate zuerst wiederum Sechzehntel, später Takt 28 ff. Achtelvorhalte.

Nr. 31. „Schließe, mein Herze“. Takt 12, 44 Achtelvorhalte. Takt 38 und 36 vor dem Schluß Achtelvorhalte in der Violine.


Nr. 34. Rezitativ. Vorletzter Takt  auf „war“.


4. Teil.

Nr. 36. Chor. Takt 7, 8: ; ebenso Takt 44 und später an gleichen Stellen Sechzehntel.


Nr. 38. Rezitativ. Takt 1 sanfte Sechzehntel, Takt 2 Achtel. Takt 7 c b bei „schweben“. Takt 9  in sanfter Ausführung; Takt 10 Sechzehntel; Takt 14 bei „so nimm“: ; Takt 18 auf „Sterben“ zwei Viertel d cis. Takt 19:




Takt 23 bei „Grauen“  7.

Nr. 40. Rezitativ. Takt 2 bei „Herzen“ ; in 5 besser sanfter Sechzehntelvorhalt statt zweier Achtel; in 9 auf „Liebster“ zwei Achtel c h; in 10 wiederum besser Sechzehntel, denn am Schluß schreibt Bach selbst den gewünschten inbrünstigen Achtelvorhalt aus.

5. Teil.

- Nr. 45. (Rezitativ.) 3. Takt sanfter Sechzehntelvorschlag vor „Luft“ entsprechend der Wendung in den Instrumenten.
- Nr. 48. Rezitativ. Am Schluß kräftiger Sechzehntelvorhalt.
- Nr. 49. Rezitativ. Takt 6 Vorhalt a gis auf „freuen“, entsprechend fis e auf „erneuen“.
- Nr. 51. „Ach, wann wird“. Takt 24, 28 bei „scheinen“: ; in 55 Sechzehntelvorhalt, da ein Achtel Quintenparallele ergäbe, wogegen in 57 das Achtel ungefährlich ist; in 102 und 125 sind, trotzdem Achtelvorhalte dem „komm“ entsprechender wären, Sechzehntelvorhalte vorzuschlagen, um im zweiten Falle eine Quinte zu vermeiden.
- Nr. 52. Rezitativ. Im letzten Takt wäre auf „Thron“ ein Achtel h vorzuhalten.

6. Teil.

- Nr. 55. Rezitativ. Takt 6 Sechzehntelvorhalt.
- Nr. 56. Rezitativ. Takt 2 (bei „fällen“) und 4 („stellen“) Vorhalte; in 6 Achtelvorhalt gis fis auf „Hand“.
- Nr. 57. „Nur ein Wink“. In Takt 4 entspricht wohl ein Achtelvorhalt dem kräftigen späteren Worte „Macht“ besser als ein Viertelvorhalt. Takt 25 zur Vermeidung einer Quintenparallele Sechzehntel in Form von ; ebenso später beim Worte „Höchste“.
- Nr. 61. „So geht!“ Im vorletzten Takt kurzer Vorhalt bei „sehn“.

Die Choralpartita „Ach, was soll ich Sünder machen“.

Von Hans Löffler (Neustadt a. L.)¹⁾.

„Ach, was soll ich Sünder machen.“

Thema und 9 Variationen; Ausgabe der Bachgesellschaft,
Jahrgang 40, S. 189—194.

Besprechungen.

Spitta (I. 207): In der Schweiz . . . „taucht das vermeintliche Autograph eines Partitenwerks auf, über „Ach, was soll ich Sünder machen“.

Spitta (II. 983): S. Bachs Partiten über „Ach, was soll ich Sünder machen“ sind seitdem von der Kgl. Bibl. in Berlin angekauft worden. Autograph ist das Manuskript nicht — echt können aber die Kompositionen immerhin sein, die denen über „Christ, der du bist der helle Tag“ und „O Gott, du frommer Gott“ sehr ähnlich sind“.

A. Schweizer (S. 260): „Ob die Partiten . . . Bach angehören, mag dahingestellt bleiben. Unmöglich ist es nicht“ — (Partiten = Suite von Variationen).

Ph. Wolfrum (S. 165) scheint diese Reihe als echt anzunehmen: „Es sind 10 Partiten (mit Thema) . . .“

Pirro-Engelke (S. 166): erwähnt sie gleichfalls mit den bekannten an dritter Stelle.

¹⁾ Herr Hans Löffler, evang. Pfarrer in Neustadt a. L. (Bez. Friedland, Böhmen), bereitet eine Veröffentlichung über Bachs Choralkunst in den Orgelwerken vor, in welcher alles Wissenswerte über Entstehungszeit, Quellen, Formen, Vortrag usw. der betreffenden Schöpfungen zusammengefaßt ist. Als Probe der noch unvollendeten Arbeit wird oben die Abhandlung über „Ach, was soll ich Sünder machen“ gegeben.

Der Herausgeber.

H. Luedtke (Bachjahrbuch 1918, S. 18): Echoartige und antiphonische Gestaltung. „Ebenso steht es mit der letzten Variation der „Partite diverse“ über „Ach, was soll ich Sünder machen“ . . . deren Autorschaft allerdings fraglich ist. Das Werk ist aber jedenfalls der Spielmusik in Waltherscher Art zuzuzählen: es stammt übrigens aus der Sammlung von Krebs, Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 802, in der sich auch die „O Jesu, du edle Gabe“ betitelte Handschrift von „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ befindet“.

E. Naumann = B.-G. Bd. 40, S. LIV . . . „Partite diverse. Vorlagen:

1. B. B. P. 489, zierliche alte Abschrift in einem kleinen Quartheft mit dem Titel: Partite diverse sopra il Chorale „Ach was soll ich Sünder machen“, J. S. Bach. —
2. B. B. P. 802. Das Stück steht zu Anfang dieses Sammelbuches von Krebs; das erste Blatt fehlt, sodaß die Vorlage mit Partita III beginnt. Diese alte, korrektere Handschrift ist entschieden der anderen vorzuziehen“ (5 kleine textkritische Bemerkungen s. a. a. D.).

Vorbemerkungen.

Es wird wohl kein stichhaltiger Grund genannt werden können, diese Jugendarbeit Bachs für unecht zu erklären; die zweite von Naumann genannte Quelle, der leider Titelblatt und Partita I—II fehlen, weswegen vor Auffindung der anderen Abschrift der Verfasser nicht erkannt war, gibt ein gutes Zeugnis; unterstützt wird es durch die enge Verwandtschaft mit den beiden andern bekannten Jugendpartiten (Bd. 40, S. 107—113; und S. 114—121), sowie durch den inneren Befund. Zeitlich würde diese Reihe aber voranzustellen sein (1700—1702).

Pedalverwendung ist nicht angezeigt. Gedacht sind die Partiten aber, wie die Vortragsbezeichnungen im letzten Satz dartun, für die (alte) Orgel (Oberwerk, Rückpositiv), doch blieben sie gleichzeitig auf dem Cembalo mit Pedal und 2 Klavaturen spielbar. Als Vorbild darf Böhmi bezeichnet werden. Wertvoll sind die Vortrags- bzw. Tempobezeichnungen.

Einigermaßen schwierig ist die Textfrage. Das Lied „Ach was soll ich Sünder machen“ von Joh. Flittner hat nur 7 Verse, deren Inhalt aber nicht recht zum Tonsatz passen will, und die für 9 Variationen auch nicht ausreichen würden. Es ist aber von vornherein anzunehmen, daß der Tonsetzer auch hier

unter Anregung eines bestimmten Textes gearbeitet hat. Die Melodie war indessen ehemals noch verschiedenen anderen Texten beigegeben und sehr verbreitet.

Einige Beispiele (nach dem Zittauer Gesangbuch von 1829, erstmalig erschienen 1712, dann 1730, 1737, 1745 erweitert auf 1054 Lieder):

- „Freuet euch, ihr Christen“ . . . 4 Verse.
- „Herr, es ist ein Tag erschienen“ . . . 6 Verse.
- „Nicht so traurig“ . . . 15 Verse.
- „Jesus ist mein Freudenleben“, 8 Verse.
- „Sollt ich meinem Gott nicht trauen“, 6 Verse.
- „Jesu, du bist mein Vergnügen“ . . . 5 Verse.
- „Jesu, dein betrübtes Leiden“ . . . 7 Verse.
- „Treuer Jesu, sei gepriesen“ 5 Verse.

sowie zwei Lieder zu 10 Versen:

- „Ich bin müde mehr zu leben“ (G. Neumark).
- „Trauter Jesu, deine Plagen“ (Joh. Menzer).

Beide sollen probeweise unterlegt werden; am besten eignet sich „Trauter Jesu“.

Partita I.

Das Thema, vollgriffig gesetzt und 4—7 Stimmen verwendend, ist Choralharmonisation; vgl. „Christ, der du bist der helle Tag“ (6 st.), „O Gott, du frommer Gott“ (ebenso), „Aus der Tiefe rufe ich“ (7 st.), „Ach was ist doch unser Leben“ (E. P. Bd. IX) (5 st.), „Liebster Jesu“ (A dur, E. P. V, 36). Die Melodie (Zeile 2 = 5):



Der Komponist ist unbekannt (1661, ursprünglich [1653] weltlich). Die Melodie erscheint in der Partite V unverzerrt in der durch > angedeuteten Fassung. In Edition Breitkopf 10 (Choral-

gesänge, 4. Aufl.) Seite 18. Nr. 39 lautet Zeile 1: e¹ e¹ g g
a a h h, Zeile 2: h d c h a a g, Zeile 3: a a h g fis fis e,
Zeile 4: e² e² d² d² cis cis h h. Die übrigen sind überein-
stimmend.

Texte:

- a) Der Text von „Ach, was soll ich Sünder machen?“
paßt, abgesehen von dem Kehrreim (Zeile 5 u. 6) nicht
zu dem feierlichen Wesen des Tonsatzes, ebensowenig
das Verzierungsweisen.
- b) Besser scheint die Unterlage des anderen Textes von
J. Menzer:

„Trauer Jesu, deine Plagen / die du mit der schwer-
sten Last / für uns ausgestanden hast / sind unmöglich aus-
zusagen, / denn du littest ohne Zahl. ||: Dank sei dir un-
zählig mal!“ :||

(Man beachte den Kehrreim 3. 6.)

- c) Neben diesem Passionslied sei noch der Wortlaut des
10strophigen Sterbeanges von G. Neumark zum Ver-
gleiche geboten:



„Ich bin müde mehr zu leben: / nimm mich, liebster Gott,
zu dir! Muß ich doch im Leben hier / täglich in Betrüb-
nis schweben! Meine größ're Lebenszeit / läuft dahin in Trau-
rigkeit.“

(Kein Kehrreim.)


Dem 12taktigen Choralsatz — ohne Zwischenspiele — mit
nur leichtgeschmückter Melodie (Wortbetonung in Bachscher
Weise) sind noch folgende Bemerkungen zu widmen.

Zeile 1 (Z. 1—2): 6 ft. Einatz. Pause zur 2. Melodienote in
den Begleitstimmen, 5 ft. Fortsetzung, Verzierung auf 6. Note
(„Plagen“), letzter Akkord 6 ft. Äußerst wirkungsvoller, orgel-
mäßiger Anfang.

Zeile 2 (Z. 3—4): C. f.-Noten 2, 3, 5, 6 durch Figuration
im Bass hzw. Tenor hervorgehoben; vgl. die Worte „schwer-
sten Last“. Schlußakkord voll, 7 ft. Vorletzte C. f.-Note
mit (*tr*).

Zeile 3 (Z. 5—6): Nun erwacht — ein Bachscher Zug! — in
den Innenstimmen das Leben, z. B. Note 2 und Sechzehntel-
figur im Alt („für uns“), vorletzte Noten mit  und 
bei Figuration im Tenor, ähnlich dem Schluß der 2. Zeile.

Zeile 4 (Z. 7—8): 5ft. Baßfigur Z. 7 (Note 3 und 4), Sechzehntelverzierung des Soprans Z. 8 erinnern z. B. an Ed. P. V/36. Textbeziehung: „unmöglich auszusagen“. Zeilenschluß wie Z. 2 und 4.

Zeile 5 (Z. 9—10): zur C. f.-Note 2 im Tenor \sim und  (vgl. Z. 3) als Wortbetonung „denn du littest“ zu beachten ist, daß Z. 5 = 2 hier anders harmonisiert ist; Schlußakkord gleich Z. 2.

Zeile 6 (Z. 11—12): Baß und Tenor figuriert. Schlußakkord 8ft. C. f. einfach. „Dank sei dir unzählig mal“; zugleich der Grundton für das ganze Werk.

Man vergleiche mit diesem Thema das Choralstück „Aus der Tiefe“ Bd. 40, S. 171/2 „Choral“, besonders Z. 2 und 4 dort mit Z. 4 und 5 hier.

Vortrag.

1. Handschriften ohne Angabe. (Manualiter?)
2. Volle Orgel im alten Sinn, wuchtig und breit.
3. Auf neuen, stark intonierten Werken genügt:

Man. I. Hohlflöte 8' Prinzipal 8' Oktave 4' ME.

Man. II. Gedackt 8' Flöte 4' Fugara 4'.

(Pedal: Subbaß 16' Oktav 8' und Koppelung [II.]).

Pedalunterstützung: Z. 1 erste Note, sowie an den Zeilenschlüssen nach der γ -Pause, allenfalls Zeile 5–6 vollständig; sonst manualiter.

Partita II. (Variatio I.)

Ein 2ft. Satz, C. f. im Sopran, Melodienoten verziert, synkopisch, ohne Zwischenspiele fortlaufend; Behandlung des C. f. nach Böhm'schem Vorbild, aber noch sehr einfach gehalten, wozu die linke Hand eine bewegte Achtelfigurierung ausführt, deren Tonumfang von E–g¹ reicht.

Zeile 1 (Z. 1–2): Note 2 \sim mit Nachschlag, siehe Text.

Note 6 mit $\frac{1}{16}$ -Figur wie im Thema.

Note 8 fehlt.

Zeile 2 (Z. 3–4): Note 2 und 6 freier behandelt, die Um-
spielung wird zur selbständigen Kantilene.

Zeile 3 (Z. 5–6): Note 2 ausgestoßen, Note 6/7 mit Er-
weiterung.

Zeile 4 (Z. 7–8): Note 2 und 3 übergangen, Melodie frei
gestaltet unter Berührung der Linie: e² d² cis² h².

Zeile 5 (T. 9–10): wie Zeile 4 behandelt, C. f. Linie $d^2 h^1$ $a^1 g^1$.

Zeile 6 (T. 11–12): Schlußzeile am freiesten gehalten: a^1 h^1 fis^1 e^1 .

Die Gegenstimme bewegt sich durchgehend in Achtelnoten, Schluß 3st. Der 2st. Satz ist ein wirkungsvolles Gegenstück zum volltönenden Thema, ohne leer zu klingen, rhythmisch belebt durch die Synkopen in der melodieführenden Oberstimme.

Texte:

- a) „Zwar es haben meine Sünden Meinen Jesus oft betrübt“ . . .
- b) „So entsetzlich viele Sünden Aller Menschen in der Welt, So die Schlange hat gefällt, Waren ganz auf dir zu finden. Ach, die sind ja ohne Zahl! Dank sey dir unzählig mal.“
- c) Möcht' es dir, mein Gott, gefallen Wollt ich herzlich gern in's Grab, Da mein Leib geschnitten ab; Da mein schmerzvolles Wallen Dieses Leben ganz verschwind't Und sein endlich's Ende find't.

a) paßt zur Musik nicht, c) wenig, b) am besten, mit dem Bilde Zeile 3 (von der Schlange), dazu man die Bassführung Zeile 2 und 5 vergleiche. Über das Bild der Schlange vgl. Partita IV von „Christ, der du bist“ (dort „des Teufels List“) und die Erläuterung von J. Müller (a. a. D.) „züngelndes Höllenfeuer“, ferner H. Luedtkes Besprechung (Bild zweier Streiter). Ähnlichkeit liegt auch in der Behandlung des C. f. vor, auch dort tritt am Schluß eine 3. Stimme ein, nur ist hier alles noch viel einfacher, die Tonsprache des Künstlers ist eben erst im Werden begriffen.


Man vergleiche mit dieser Variation klanglich etwa „Aus der Tiefe“ . . . T. 13–15.


Vortrag.

1. B.=G. 40: ohne Bezeichnung.
2. Vorschlag: im Gegensatz zum Thema: Manual II voll, ohne Mixtur (oder nur solche auf dem III. Klavier durch Koppel).
3. Auf neueren Orgeln: Geigenprinzipal 8' Gedackt 8' Flöte 4' Fugara 4' Piccolo 2'.


Partita III. (Variatio II.)

Den 2. Satz löst eine vollstimmige Bearbeitung ab: C. f. im Sopran figürlich umschrieben, doch ohne besondere Betonung oder Heraushebung der C. f.-Noten. Vgl. „Christ, der du bist“ . . . P. IV; „O Gott du frommer Gott“ P. IV. Keine Zwischenspiele; die linke Hand führt eine einfache Begleitung aus; zu 2 und 3 Stimmen, die nach Belieben ab- und zutreten.

Zeile 1 (Z. 1–2) Figurationsmotiv a)  und

b)  (fallend, steigend). Begleitfigur siehe Zeile 4 und 5, unten.

Zeile 2 (Z. 3–4) ebenso, Zeilenschluß durch *w* bezeichnet; vgl.

Part. I. Bassstimme dazu mit -Figuration.

Zeile 3 (Z. 5–6) wie Z. 1 gehalten. Warum wiederholt der Tonsetzer (entgegen P. I und II) diese 3 Zeilen? Vgl. Text.

Zeile 4 (Z. 7–8). Figurationsmotiv umgekehrt (steigend, fallend), nur die Hauptnoten der melodischen Linie berührend.

Zeile 5 (Z. 9–10a). Note 3 und 5 übergangen. Begleit-

figur wie Z. 1: ; Zeilenschluß mit *w*.

Zeile 6 (Z. 10b–11a). Drei erste Noten (a a h) Sopran solo, dann Figurationsmotiv a) frei (gehalten); zwei weitere (Melodie-) Noten (g fis), abermalige Einschaltung und Zeilenschluß (fis e); vgl. den Text. Zeilenschluß mit *w*. Schlußakkord durch allmähliche Stimmenvermehrung 4st. Diese Zeile erinnert besonders an Böhmsche Melodiezerpfückung.

Lerte:

- a) Der Text „Obgleich schweres Kreuz und Leiden / so bei Christen oft entsteht / mit mir hart darnieder geht“ . . . paßt wenig zur Musik.
- b) „Deiner Seelen Angst und Zagen, / da du alles Höllenleid / der verdammten Ewigkeit / hast auf einmal tragen müssen, bleibet ewig ohne Zahl / Dank sei dir unzählig mal.“
- c) „Ich verschmachte fast vor Sorgen, / meine wilde Thränenflut / und des Kreuzes heiße Glut / sind mein Frühstück alle Morgen. / Furcht, Betrübniß, Angst und Not / sind mein täglich Speis und Brot.“

Am besten paßt wieder b): Jesu Leiden = unsre Freuden, durch Wiederholung der Zeilen 1–3 betont, hervorgehoben.




Vortrag:

1. Bd. 40: ohne Bezeichnung.
2. Ausführung: a 2 Klav., stark. C. f. auf II. mit vollen Stimmen (Prinzipal), Begleitstimmen auf I. mf (Hohlflöte, Gedackt).
3. Zeitmaß mäßig. Phrasierung klar, Zeilenschlüsse *ritenuto*. Wiederholung der Zeilen 1–3 mit (wenig) verstärktem C. f. (Flöte 4').


Partita IV. (Variatio III.)

Die neue Variation bringt ein neues Bild: vollklingend, 4–7 Stimmen verwendend. Melodie im Sopran, teilweise im Alt und verdeckt. 12 Takte ohne Zwischenspiele. Diese Variation legt das Schwergewicht auf die Wucht der Gegenstimmen und den fließenden Rhythmus des Zusammenklingens. Vgl. „Christ, der du bist der helle Tag“ P. VII.


Zeile 1 (T. 1–2). C. f. im Sopran; Note 5 und 6 übergangen. Interessant ist das rhythmische Zusammenwirken der

Stimmen: Sopran , Baß , Tenor ; Führung der Mittelstimmen frei, nicht streng 4st.; am Zeilenschluß setzt auch der Baß mit der $\frac{1}{16}$ -Figuration ein.

Zeile 2 (T. 3–4). C. f. im Alt, durch die neuereintretende


Oberstimme verdeckt und von dem Motiv  umschrieben; Tenor und Baß einfach gehalten, am Zeilenschluß wird der Satz 5st. Vgl. zu Zeile 2 auch „Christ, der du bist“ . . . P. VI und VII.

Zeile 3 (T. 5–6). C. f. im Sopran bzw. Alt, während die Oberstimme in die Höhe (g^2) steigt, um schließlich in die Linie

der Melodie auszumünden. Alt mit der Figuration ; Schluß wieder 5st.

Zeile 4 (T. 7–8). C. f. im Sopran fast unangetastet (\bullet -Noten), Alt und Tenor wechselweise figuriert. Schlußtakt vollgriffig, 4 Stimmen rechter Hand, 2 Stimmen (Figuration) in der linken. Textbeziehung?

Zeile 5 (T. 9–10). Sopran mit den 4 ersten Noten; nach

einer freien Erweiterung () folgt der Rest der Zeile. T. 9 setzt die rechte Hand die Vollstimmigkeit fort, Tenor und Baß sind einfach gehalten. Textbeziehung?

Zeile 6 (T. 11–12). C. f. von der 2. Note an wieder in der zweiten Stimme, Figuration wechselweise, Satz 3–5 ft., Schlußakkord sogar 7 ft.

Hingewiesen sei auf das Zeichen der Jugendarbeit: gebrochene Akkorde, freie Stimmenzahl. Klanglich und durch die vollen Akkorde erinnert das Stück auch in etwas an F. R. Ferd. Fischer. (Vgl. die Partiten „Allein Gott“ . . .).

Texte:

- a) Vers 4 von „Ach was soll ich“: „Ich weiß wohl, daß unser Leben / nichts als nur ein Nebel ist“ kommt kaum in Betracht.
- b) Vers 4 von „Trauer Jesu“, ein Beispiel alter „poetischer“ Sprache, lautet:

„Deine Striemen, deine Schrunden, / o du Schmerz-Blut-Bräutigam, / o zerfleischtes Gotteslamm, / Deine Blut- und Eiter-Wunden / übersteigen alle Zahl. / Dank sei dir unzählig mal!“

Sollte doch das zerschlagene, zerstoßene, tödlich verletzte Gotteslamm durch Rhythmus und Häufung der Stimmen ausgedrückt haben? Eher weist die allgemeine Stimmung der Variation auf den Grundgedanken des Textes hin.

- c) „Ich bin müde . . .“ lautet im 4. Vers (nicht weniger geschmacklos):

„Seh ich jene bösen Rotten, / die sich in die Welt verliebt: / werd' ich inniglich betrübt / wenn sie meiner höhnisch spotten, / wenn sie schreien: seht den Mann, / dem sein Gott nicht helfen kann.“

Vortrag:

1. Bd. 40: ohne Bezeichnung.
2. Ausführung auf Man. I: 8' 4' mf, sehr singende Stimmen mit etwas Strich, nicht ohne gedeckten Hintergrund. Auch Pedalverwendung wäre zu überlegen: unterste Stimme durchgehends, höchster Ton d^1 . Register (der Farbe nach) zurücktretend: Gedackt 16' und 8'. Die Stimme wird am Manual mitgespielt.

3. Eine andere Möglichkeit böte folgende Mischung manualiter: Bordun 16' Gedackt 8' Salicional 8' Flöte 4', aus beiden Manualen.

Partita V. (Variatio IV.)

C. f. im Sopran mit Gegenmelodie im Baß, manualiter, dazu 2 bis 3 Füllstimmen, Note gegen Note zum Sopran. Der Sopran ist unverziert, so daß der Choral feierlich dahinzieht, der Baß mit ruheloser, auf- und absteigender Sechzehntelbewegung. Zur Form vergleiche man u. a. Part. VI von „O Gott du frommer Gott“. Über Textbeziehungen vgl. Part. II (hier) und „Christ, der du bist der helle Tag“ Part. V mit der Erklärung von H. Luedtke („Teufels List“) und J. Müller („Höllengeheer“), zur Form ferner J. K. Ferd. Fischer, Ges. Ausg. S. 19. Prael. V. Bar. 2, besonders T. 9–11.

Zeile 1 (T. 1–2). Oberstimme 3 ft., Baß eine Tonleiter fallend, von der Quinte h aus zum Ausgangspunkt steigend, sodann ins E fallend; T. 2 Wiederholung eine Terz höher.

Zeile 2 (T. 3–4) wie vorher gehalten, Baßfigur aus e¹, sodann aus d.

Zeile 3 (T. 5–6). Wiederholung der Baßfigur aus T. 1; T. 6 ändert der Tonsetzer etwas das Figurationsmotiv. Zeilenschluß durch ♯ markiert.

Zeile 4 (T. 7–8). Oberstimmen 3: ja 4 ft. Baßfiguration ähnlich T. 6.

Zeile 5 (T. 9–10). Oberstimmen meist 4 ft., Baßfigur steigend, fallend.

Zeile 6 (T. 11–12). Oberstimmen 2: und am Schluß 3 ft. Baßfiguration wie T. 3, eine Terz höher, im letzten Takt ähnlich dem sechsten.

Man sieht, der Komponist streckt die Flügel aus; hier versucht er sich in der Form des Orgelbüchleins und sogar mit Erfolg.

Texte:

- a) „Sterb ich bald, nun gut, ich habe, / von der Welt Beschwerlichkeit / Ruhe bis zur vollen Freud', / und weiß, daß im finster'n Grabe / Jesus ist mein helles Licht. / Meinen Jesum laß ich nicht.“
- b) „Aller Lügenteufel Heere, / aller Feinde Wuth und Grimm, / speiten voller Ungestüm / auf dich ganze Lästereere; / Deine Schmach ist ohne Zahl. / Dank sei dir unzählig mal.“

- c) als Kuriosum sei aus dem dritten Lied Vers 5 mitgeteilt:
 „Dann geh ich in meine Kammer, fall' auf meine matten Knie,
 heul' und wins'le je und je, und beweine meinen Jammer.
 Meiner Thränen wilder Lauf, steigt zu dir wolkenauf.“

Tertbeziehung zu b): Der Bass stürmt — vergeblich — gegen die weisevoll dahinziehende Melodie an, ein Bild des Satans.

Vortrag:

1. Bd. 40 ohne Bezeichnung.
2. Ausführung: a 2 Klav.; II. rechte Hand mit Flöten (8' 4'), I. linke Hand mit Bordun 16' Gamba 8' (Gedackt 8').
3. Im Zeitmaß des Chorals.

Partita VI. (Variatio V.)

Der 6. Satz umfaßt 12 Takte und erinnert etwas an den dritten. Der C. f. liegt im Sopran und wird von der umspielenden Sechzehntelfigur verhüllt, so daß eine mehr oder weniger freie Melodie entsteht. Zwischenspiele fehlen. Die Pausen der einfachen 2-3st. Begleitung kennzeichnen die Zeilenschlüsse; nach Zeile 3 hat die führende Stimme einen größeren Ruhepunkt.

- Zeile 1 (T. 1-2). C. f. Note 1 ausgestoßen; Gegenstimmen frei; letzte 3 Noten der Melodie in tieferer Lage (a h h).
 Zeile 2 (T. 3-4). Satz streng 3st., einfach; berührt werden von der Kantilene die Liednoten: d² c² a¹ g¹.
 Zeile 3 (T. 5-6). C. f. vollständig benutzt; zur Viertelpause am Zeilenschluß tritt die Figuration überleitend in die linke Hand; s. Tert.
 Zeile 4 (T. 7-8). Melodienoten (e² d² . . . cis² h¹) gestreift; Pause an jedem Taktende wie Zeile 1.
 Zeile 5 (T. 9-10). Die Figuration nimmt großen Umfang ein: Sprünge von e² nach e¹; f² nach a. Takt 10 in der linken Hand unvermittelt ein 4st. Akkord; s. Tert.
 Zeile 6 (T. 11-13a). Im Schlußtakt fällt die Melodie, die bis h² aufstrebte, bis ins e (Bassschlüssel) und steigt nach Eintritt der letzten C. f.-Note noch ins e²; linke Hand mit Orgelpunkt der Tonika.

Terte:

- a) „Durch ihn will ich wieder leben; / denn er wird zur rechten Zeit / wecken mich zur Seligkeit / und sie mir aus Gnaden

geben; / muß ich schon erst vor's Gericht. / Meinen Jesum
laß ich nicht."

- b) „Ach in was für großen Nöten / preßte dir des Todes
Graus / große Tropfen Blut-Schweiß aus / als ein Gift dich
wollte töten! / Deine Not ist ohne Zahl, / Dank sei dir
unzählig mal!“
- c) Gott, wenn wirst du dich erbarmen / über meine schwere
Pein? / Wenn wirst du mir gnädig sein? / Ach! wenn wirst
du mich umarmen? / Ach! mein Gott! wie lang', wie lang'
soll mir doch noch seyn so bang'? (Dieser Text paßt wiederum
am wenigsten zur P. VI.)

Anmerkung: Der Satz (P. VI) erinnert einerseits an die
Variationskunst J. A. Ferd. Fischers, andererseits an die der
Nordländer (Buxtehude), da schon Klangwirkung der Manuale
(Lagenwechsel) versucht wird. Vgl. damit Bachs Jugendwerk
„Ach Herr, mich armen Sünder“ (E. P. Bd. 9, neue Ausg.).

Vortrag.

1. Bd. 40: (a 2 Klav.).
2. Ausführung: weiche Stimmen dunkler Färbung, z. B.
C. f. auf I mit 8' Hohlflöte (Rohrflöte), II mit Aeol-
line 8' Gedackt 8' Dolce 8' oder ähnlichen Stimmen.

Partita VII. (Variatio VI.)

Jedesmal zeigt schon der erste Blick aufs Notenbild, daß
und wie der jugendliche Tonsetzer bereits Abwechslung in der
Anwendung seiner Mittel anzubringen versteht. Diesmal gibt
der $12/8$ -Takt das Gepräge und die freie Behandlung der Me-
lodie, die zu „entdecken“ der laie Mühe hat. Man vergleiche
„Christ der du bist“ . . . Part. VII. (Die ursprüngliche Schluß-
variation; sollten auch hier anfänglich nur 7 Sätze beabsichtigt
gewesen sein?). Der Umfang von 12 Takten zeigt, daß
Zwischenspiele auch hier fehlen; die Rhythmen der Stimmen
ergänzen sich, so daß ungehemmte $12/8$ -Bewegung herrscht.

Zeile 1 (T. 1–2). C. f. in der 2. Stimme, Note 1 und 2
(e-fis) in höherer Lage angedeutet; dann in die Oberstimme
übertretend (a h h).

Zeile 2 (T. 3–4). C. f. in der 1. Stimme: d d c h g Bass
zweimal mit gehaltener Note, Satz 4 ff.

Zeile 3 (T. 5–6). C. f. in der 2. Stimme: a a h; erste Pause
2 7; sodann in hoher Lage mit den letzten Noten: g² fis² e²
Zeilenschluß mit Orgelpunkt auf e.

Seite 4 (Z. 7–8). C. f. in der Oberstimme: e² e² d², Fortsetzung aber in der zweiten: cis h; Bass meist pausierend.

Seite 5 (Z. 9–10). C. f. ganz aufgelöst. Zeilenschluß (a g) in hoher Lage.

Seite 6 (Z. 11–12). C. f. in der 1. Stimme: h g fis (w) e; am Schluß Aufstieg ins e²; vgl. p. VI.


Texte:

- a) letzter Vers: „Jesu du sollst mein verbleiben, Bis ich komme an den Ort, welcher in des Himmels Port, da du auch wirst einverleiben Meine Seele deinem Licht. Meinen Jesum laß ich nicht.“
- b) „Doch ist auch der reiche Segen, den du durch unzähligs Leid, In der Zeit und Ewigkeit, Auf dein armes Volk willst legen, mannigfaltig ohne Zahl. Dank sei dir unzählig mal.“
- c) „Setze mich doch einmal nieder, Laß mich kommen doch zur Ruh', allerliebster Vater du! Tröste mich doch einmal wieder, Gib mir endlich doch einmal Herzenslust nach dieser Qual!“

Vortrag.

1. Bd. 40: ohne Bezeichnung.
2. Ausführung mit weichen Flötenstimmen (8' 4', allenfalls noch 2' Ton). Fehlt ein entsprechendes Register 4' (2'), würzt ein zarter Streicher die Mischung; bei starker Intonation der Orgel genügen 2 Register, zumal in den folgenden Sätzen die halbe und volle Orgel eintreten wird.

Partita VIII. (Variatio VII.)

Wie in den andern Partiten werden auch hier die Sätze gegen den Schluß zu immer bedeutender und eigenartiger; es folgt ein zweistimmiger, aber höchst ausgeprägter Satz, dem klanglich die Zweistimmigkeit nicht zum Nachteil gereicht. Der C. f. im Sopran ist ganz in $\frac{1}{32}$ -Figuren aufgelöst, was im Verlauf noch gesteigert wird und dem Satz den sieghaftesten Klang gibt. Bassstimme mit dem Motiv 

Seite 1 (Z. 1–2). Das lebhafteste Fig.-Motiv umschreibt die C. f.-Linie e g a h; Bassmotiv im ersten Teil wechselweise fallend und steigend.

Zeile 2 (T. 3–4) ebenso. C. f. noch freier behandelt; Zeilenschluß in tiefer Lage.

Zeile 3 (T. 5–6) bedeutende Steigerung durch unmittelbaren, dreimaligen Eintritt der $\frac{1}{32}$ -Figur, während der Baß sich in Achteln bewegt; am Zeilenschluß wieder Sechzehntel.

Zeile 4 (T. 7–8). Sopranlinie $e^2 d^2 cis^2$ (h), Figurationsmotiv wie bereits Zeile 3 fallend und zur Pause im Sopran auch in den hochgeführten Baß eintretend, beim 2. Einsatz gleichzeitig im Sopran, fallend — steigend — fallend. Das ursprüngliche Baßmotiv tritt nicht mehr auf.

Zeile 5 (T. 9–10). Im Sopran neue Gestalt der Figuration als weitere Steigerung, Eintritt einer dritten Stimme; im Baß das bisherige $\frac{1}{32}$ -Motiv, wechselweise, die Gegenstimme pausiert jedesmal. Linie des Soprans: d h c h a g.

Zeile 6 (T. 11–12). Das ursprüngliche Motiv in beiden Stimmen wechselweise, fallend — steigend — fallend; zuletzt Unterstimme Solo (in Sopranlage) mit dem Motiv aus T. 9, mit unmittelbarer Überleitung auf den nächsten Satz. Linie des Soprans: (a²) g¹ fis¹ (e²).

Texte:

- a) fällt von hier ab weg.
- b) „Sünde, Hölle, Schmerz und Schande, Tod und alle andre Pein, Kann mir nicht mehr schädlich sein. Ich bin im gewünschten Stande voller Freiheit ohne Zahl. Dank sey dir unzählig mal!“
- c) „Doch wer weiß wozu es nützet, Daß du mich so züchtigest, Daß ich werde so gepreßt und vor welcher Not es schützt? Denn wer in der Welt sich freut, kommt oft um die Seligkeit.“

Hier ist klar, daß b) weit mehr der Musik entspricht; „Sünde, Hölle . . . kann mir nicht mehr schädlich sein“ entspricht dem Jubel über den Sieg des Geistes über das Irdische; der Text von c) ist matt.

Zur Figuration von T. 9 ff. vergleiche „Lobe den Herren“ aus den sog. Schüblerschen Chorälen. Ferner erinnert die $\frac{1}{32}$ -Figur auch etwas an die berühmte Ddur-Fuge im Wohltemp. Klavier I. Teil.

Vortrag:

1. Bd. 40: ohne Bezeichnung.
2. Ausführung: volle Orgel im alten Sinn; bei neuen Werken starker Intonation auf Man. I. starke 8' und

4' Register mit Prinzipalen, auf II. helle 8' und 4' Register, nicht ohne Streicher (Fugara 4'); Man. Copp., Vortrag auf I.

3. Zeitmaß lebendig, aber nicht rasend, hastend, unorgelmäßig!

Partita IX. (Variatio 8.)

Gegenstück zu P. VIII. Auf Sturm und Leidenschaft folgt feierliche Ruhe und der Frieden der Seligkeit; beide Sätze (VIII. u. IX.) sind in ihrer völligen Spiegelung der Textgedanken so bachisch, daß selbst mangelnde Beglaubigung dadurch überwunden würde: so schrieb nicht Böhms, nicht Buxtehude, so versenkte sich nur der junge Bach in den Text. In diesem ruhigen Satz leuchtet uns etwas vom Glanz überirdischer Seligkeit entgegen.

Kennzeichnend ist auch die Form:



Gruppe I, A)	Takt 1–20	Zeile 1–2
„ B)	20–28	„ 3
„ II, C)	28–36	„ 4
„ D)	37–42	„ 5
„ III, E)	43–49a	„ 5
„ F)	49b–56	„ 5
„ G)	56–64	„ 6

Der einfache Choral erfährt durch zeilenweise Behandlung in verschiedener Art eine Erweiterung; diese nordische Form zeigt also keinen „Orgelchoral“ mehr, sondern eine Art Phantasie, denn der C. f. läuft nicht mehr durch, sondern wird in jeder Zeile verschieden behandelt: koloriert, fugiert oder schlicht gesetzt, je nach Erfindung, unter Ausnutzung des Klavierwechsels, nach Buxtehudes, Böhms und der anderen Nordländer Vorbild. Man vergleiche zu dieser Form den (späteren) Satz „Christ lag in Todesbanden“ (emoll), sowie zur Stimmführung P. VII von „O Gott, du frommer Gott“.

Durchführung der Zeilen.

Gruppe I: Teil A. T. 1–20. Choralzeile 1 und 2.

T. 1: setzt solo in getragener Bewegung der Tenor mit dem Thema ein (I. Stufe, emoll, piano).

- L. 3: wiederholt es der Sopran eine Oktave höher (forte) in streng 4st. Satz; es umfaßt dies „Thema“ die ersten 4 Choralnoten (e fis g g).
- L. 5–9: Wiederholung dieses Abschnittes eine Terz höher, Thema aus g (Tenor, Sopran).
- L. 9: erklingt im Sopran frei angedeutet Zeile 2: d² c² h¹; im Bass erscheint nach dem ersten Akkordschlag rechter Hand ein Motiv aus dem Themafschluß: #g fis e; nach dem 2. Akkordschlag rechter Hand wird es gar figuriert: (p) a g fis; nach dem 3. Schlag erscheint es aus fis und leitet nach g; so weiß der junge Bach Böhmische Fortspinnungskunst für seine Zwecke auszunutzen.
- L. 12: Bass mit dem Thema (g); Sopran frei (c² d² d¹), sofort vom Bass nachgeahmt, während der Sopran
- L. 14: wieder das Thema bringt, wieder in der Tonika, im nächsten Takt nun auch 4st. gesetzt.
- L. 16/17: piano-Wiederholung. Unterstimme mit dem Thema (aus fis), beschleunigt ; Oberstimme mit Motiv aus L. 12 (erste Note fehlt).
- L. 18: Sopran Thema aus e¹.
- L. 20: Schluß auf g mit 4st. Akkord in linker Hand.
- Gruppe I: Teil B. L. 20–28, Zeile 3.
- L. 21–23: neues Thema: a¹ g¹ fis¹ (aus Zeile 3) im Sopran. Dazu bringt die unterste Stimme ein fallendes Tonleitermotiv in Achtelbewegung, der Alt L. 22 ist frei (Füllstimme), der Tenor nimmt das Tonleitermotiv (in Terzen zum Bass) wieder auf; im Sopran erklingt dazu als Fortsetzung des Themas der Anfang von Thema 1 aus Zeile 1.
- L. 23: Schluß auf e¹, im 4st. Satz.
- L. 24–28: notengetreue Piano-Wiederholung der 4 Takte. Zur Stelle vgl. P. VII von „O Gott du frommer Gott“ und A. Schweizers Deutung derselben.
- Gruppe II: Teil C. L. 29–36, Zeile 4.
- L. 29: Drittes Thema, aus B. 4 (5 erste Noten), sehr kennzeichnend, vgl. den Text. — Sopran solo (2 Takte). I. Stufe, aus e.
- L. 31: Alt, Thema, I. Stufe Kontrapunkt aus einfachen Sexten zum Thema bestehend; dazu vergleiche man die Fughette „Nun ruhen alle Wälder“¹⁾ (L. 5 Terzen, L. 12/3), so wie zur Themabildung auch die Figur  im

1) Bei Commer, Musica sacra I.

Orgelchoral „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“, der möglicherweise auch eine Jugendarbeit ist (Arnstadt).

L. 33: Baß mit Thema aus e I. Stufe; Oberstimmen in Sexten, einfach.

L. 36: Schluß auf h.

Themabeantwortung in der Oktave und einfachster Gegen-
satz sind deutlichste Zeichen früher Entstehung (Lüneburg,
etwa 1701).

Gruppe II: Teil B. L. 37–42, Zeile 5.

L. 37: Choralzeile im Sopran, vollständig, chromatisch:
 $d^2 cis^2 \sharp c^2 h^1 b^1 a^1$ (Erweiterung). Schlußnote g, vgl.
den Text. Die 2. Stimme folgt der ersten, meist in
Terzen und ist frei gehalten, die 3. (Tenor-)Stimme steigt
oder fällt in Achteltonleitern, springt (d–D) in die Baß-
lage, es tritt ein neuer Tenor ein; der Satz endet choral-
mäßig zu 4 Stimmen.

Gruppe III: Teil E. L. 43–56, Zeile 5.

L. 43: es beginnt mit dem Baßmotiv (Solo) aus L. 9
(S. 2–5) ein neuer Abschnitt; das Motiv erstarrt sofort
zum Orgelpunkt (4 Takte) auf a (vgl. L. 49). Den
Stoff der Oberstimme(n) gibt wieder Zeile 5, erst kurz,
jetzt ausführlicher behandelt: die Oberstimmen steigen in
Terzen ($cis^2 a^2$) und sind als Umkehrung der Zeile 5 (statt
fallend jetzt steigend) anzusprechen. Ausdruck des Verlangens;
vgl. den Text.

L. 45: gefüllt sich der (höchst einfache) Tenor dazu, Füllstimme.

L. 46: neuer Einsatz der Oberstimmen; vgl. L. 52.

L. 48–49a bringt der Sopran eine Erinnerung an L. 4.
Schluß auf D, 5 ft.

Gruppe III: Teil F. L. 49b–56, Zeile 5.

L. 49: Tenor (forte) mit $\frac{1}{16}$ -Einleitung, die ähnlich L. 43
wieder zum Orgelpunkte wird (h 4 Takte); Oberstimmen
aus h dis in Sexten steigend (vgl. L. 44). Wiederholung
des vorhergehenden Abschnittes, aber in neuer Gestalt; die ge-
nannte $\frac{1}{16}$ -Einleitung ist eine Erinnerung an Buxtehude, der
in Böhln und Genossen dem jungen Tonsetzer entgegentrat.

L. 53/54: der Baß bringt und wiederholt sein Tonleiter-
motiv aus L. 21 ff. Diesmal in Beziehung zu Zeile 5


aus h zuerst in \bullet , dann in \flat -Noten.

L. 52: erfolgte bereits im Sopran ein neuer Einsatz in
Sexten; der Tenor ahmt etwas die Linie der C. f.-Zeile
nach h a g (fis) e.

L. 56: Schluß in g.

Gruppe III: Teil G. T. 56–64, Zeile 6.

T. 56: Sopran tacet. Alt mit Zeile 6 vom Figur.-Motiv

 umschrieben. (Linie: a a h g).

T. 58: Unterstimme (Baß) ebenfalls mit Erinnerung an die letzte Zeile: a a h (a) g (gis).

T. 60: Sopraneintritt mit „Themaanfang“ d. h. das Figurationsmotiv aus Takt 56.

T. 61: Schluß der Zeile 6 im Sopran: fis¹ g¹.

T. 62/4: Dreistimmiger Schluß, Alt und Baß frei, dagegen der Sopran mit Anlehnung an die Choralzeile: e d cis a h g fis e.

Die Form wird dreiteilig, ebenmäßig, durch die Wiederholung von Zeile 5 in T. 43 f. Die Stelle könnte übrigens bei der Ähnlichkeit der Chorallinien auch schon als Anlehnung an Zeile 6 gedeutet werden. (Umkehrung: e fis g a (h).)

Zur Behandlung des C. f. vergleiche man auch die (spätere) Jugendarbeit „Jesu, meine Freude“ e moll, „Dolce-Teil“.

Auch an J. K. Ferd. Fischers „Chaconne“, Ges.-Ausg. S. 30/1 sei erinnert.

Texte:

- a) —
- b) „Heil, Gerechtigkeit, Trost, Freude, Friede, Leben, Herrlichkeit Ist mir nun durch dich bereit; Lauter süße Seelenweide Sind ich in dir ohne Zahl, Dank sei dir unzählig mal.“
- c) Drum laß hier die Straf ergehen, Schlage zu und stäupe fort, Liebster Gott nur schone dort! Doch damit ichs kann ausstehen, So verlei mir nur Geduld.

Hier ist klar und deutlich zu sehen, daß im Grunde genommen nur b) einen Text hat, der als Grundlage von Bachs Liedichtung gedacht werden kann, denn „schlage zu und stäupe dort“ — *horribile dictu* — als Text zu dieser weichen süßen Himmelsmusik kann wohl niemandem in den Sinn kommen.

Textbeziehungen:

Thema 1: Heil, Gerechtigkeit viermal; Zeile 2: Friede, Herrlichkeit, s. T. 2–4.

Thema 2: „Ist mir nun durch dich bereit“ Kontrapunkt: Tonleitern abwärts. Zeile 4: „Lauter süße Seelenweide“

Thema und Sexten, Z. 29–36. Zeile 5: . . . „in dir ohne Zahl“. Die Zeile wird in 20 von 64 Takten besonders behandelt. Zeile 6: Das Figurationsmotiv sprechend gedacht: Dank – Dank – Dank.

Vortrag:

1. Bd. 40 nach der Handschrift: Adagio (a 2 Klav.), piano, forte.
2. Ausführung: 2 gegensätzlich registrierte Klaviere, unterschieden in Farbe und Stärke, aber beide in duftigen Farben, nicht rauh, nicht voll, die eine im 8' Ton, die andere 8' und 4'.
 - a) auf kleinen Orgeln: piano-Voline 8'; forte-Hohlflöte 8' Salicional 8'.
 - b) ähnlich: Handregister für forte: II mit Gedackt, Salicional 8' (Flöte 4'), I mit Hohlflöte 8' Gemshorn 4', Bordun 16' etc. Für piano Registerwalze, I. Grad, pp und „Handregister ab“.
 - c) für größere Orgel: piano, Voix céleste-Mischung im Echowerk; — forte, Man. I. Rohrflöte 8' Dolce 8' Gamba 8' (wenn zart, sonst Salicional) Zartflöte 4'.
 - d) eine weitere Möglichkeit wäre: piano auf I (8' 8') — forte auf II (8' 4' 2'); Z. 49 Kopplung beider Farben; Z. 56, ohne Koppel.
 - e) auch zurückhaltende Pedalverwendung wäre denkbar; erstmaliger Eintritt bei Z. 43. Doch müßte das Pedal so schwach registriert sein, daß es nur wie ein dunkler Hintergrund wirkt (die vierte Stimme wird ja auch auf dem Manual mitgespielt) und sich zu den Pianostellen eignet, also Subbaß, besser Gedackt 16' (und Koppel II).
 - f) Zeitmaß: breit, getragen; weihesvolles Schwelgen im Klange.
 - g) Gelegenheit zur Anwendung des Echowerkes und Schwellers (II) bei 3 Manualen.

Partita X. (Variatio 9.)

Der Schlußsatz bringt die Entfaltung aller Nachtmittel, die dem jungen Komponisten zur Verfügung stehen: konzertierender Stil, Verwendung zweier gegensätzlicher Klaviere (D.-K.) und Zeitmaße (Allegro-Adagio), Entfaltung der Kunst Böhm's, wie dies schon Part. IX von „O Gott, du frommer Gott“ gezeigt hat. Die Form ist die der „Choralphantasie“, wie in Part. IX, nämlich zeilenweise Behandlung der Melodie, jede Zeile aber textentsprechend in ihrer Art gestaltet. So entstehen folgende Gruppen:

Gruppe I, I.	1–20	Choralzeile 1–3,
„ II,	20–39	„ 4 u. 5,
„ III,	39–65	„ 6.

Gliederung.

Gruppe I: A) I. 1–5, Choralzeile 1.

I. 1: Sopran mit Choralanfang (e fis g g) Alt frei, Füllstimme. Baß als Umschreibung der ersten Choralnoten

mit der Figuration  steigend, vom Sopran nachgeahmt.

I. 2: Sopran (e fis g) mit neuem Einfaß der Melodie aus e², wozu der Baß ebenfalls eine Oktave höher den Anfang wiederholt.

I. 2/3: Sopran mit 3. Einfaß: g h c d, eine Terz höher als I. 1. Die Stimmen treten ein: Sopran (aus g), Alt (aus e), Tenor (aus D), Baß (aus D) in Takt 4. Die ersten Noten als $\frac{1}{16}$ -Figur.


I. 3/4: bringt der Sopran zwei weitere Melodienoten: a h zur bereits erwähnten Baßfiguration.


I. 4/5: Spiel mit Bruchstücken der Melodie (a h); Satz 4 ft., unterste Stimme figuriert.



I. 5: Schluß in Gdur.

B) I. 5–9, Choralzeile 2.


I. 5b: Klavierwechsel (K). Satz 4 ft., C. f. im Tenor, mit Motiv aus I. 2/3, wodurch die Angleichung trotz verschiedener C. f.-Zeilen erzielt wird. Die Melodienoten a a c (c) h weisen auf die Linie der 2. Zeile hin (d d c h

a g). Der Baß verarbeitet das Motiv , im

Sopran erklingt der Rhythmus , der Alt folgt (in Terzen) dem Tenor.

- L. 8: tritt als 5. Stimme vorübergehend ein 2. Sopran ein, die Stimmführung ist noch recht ungezwungen, der Tenor verstummt dabei vorübergehend. Vgl. L. 16.
- C) L. 9–16: Rückkehr auf das erstgespielte Klavier (D.) und zum ersten Zeitmaß. (Allegro).
- L. 9/10: Sopranmotiv aus Zeile 2, vgl. L. 2/3 und 5/6. Stimmeneintritte: Sopran (aus g), Alt (aus d), Tenor frei (aus a), Baß (ohne Figuration, Füllstimme) (aus c).
- L. 11: Überleitung mit der in Jugendwerken nicht seltenen (Buxtehudeschen) Spielfigur . (Vgl. z. B. „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ G.)
- L. 12: Choralmotiv (aus g) im Tenor, (aus g) im Baß, (aus d) im Sopran unvollständig; wie die Stimmführung wird auch das Tonspiel immer freier, ungebundener.
- L. 14: erinnert der Sopran (d d c h a g) an Zeile 2, die unterste Stimme dagegen (h c d) an Zeile 1.
- L. 15: Sopran (g a h) Zeile 1. Tenor figuriert, Satz 4 ft.
- L. 16: Schluß auf g. Eintritt eines (Pedal-)Orgelpunktes G als 5. Stimme.
- D) L. 17–20: Choralzeile 3.
- L. 16: l. B. Klavierwechsel (N.). Die $\frac{1}{16}$ -Figur aus L. 2, 5, 9 leitet den neuen gegensätzlichen Abschnitt ein: C. f. im Sopran in $\frac{1}{2}$ -Noten, mit Ausnahme von Note 2 (s. Text) unverziert, Alt und sodann Baß mit reicher Triolenbewegung = , Satz 3 ft., Nachspiel nach dem Ausklang des C. f., in dem in Böhmischer Art der Baß solo ausläuft (Schluß auf E.).
- Gruppe II: E) L. 21–33, Choralzeile 4.
- a) L. 21: beginnt eine Überleitung (Passaggio) in Gestalt eines Sechzehntel-Sologanges vom E ins e² und zurück nach e¹ (s. Vortrag), eine Vorahnung der späteren kühnen Bachschen Läufe (z. B. Choralharmonisationen, Zwischenspiele) und Linienführungen; vgl. „Ein feste Burg“ oder „Der Tag der ist so freudenreich“ u. v. a. m.
- L. 23: umschreibt die Passaggio-Figuration bereits die C. f.-Linie e² d² $\frac{1}{2}$ c² h¹.
- b) L. 25–33: C. f. im Sopran in $\frac{1}{2}$ -Noten, unverziert, Alt nach üblichem $\frac{1}{16}$ -Anlauf einfach, Füllstimme, Baß figuriert, Erinnerung an die L. 1–3.
- L. 27: Klavierwechsel, C. f. im Alt, Figuration jetzt im Sopran, Baß einfach, aber wie der Alt mit der ein-


leitenden $\frac{1}{16}$ -Figur. Der Tonsetzer hält mit Absicht an solchen Figuren fest und erzielt Glätte und Einheitlichkeit des Ausdrucks bei aller Beweglichkeit und Buntheit.

c) T. 29–30: Oberstimmen (in Sexten) mit Motiv aus Zeile 1. Das kleine Leitmotiv wird jetzt (fallend) ein wenig verändert und von der Unterstimme benutzt: 

d) T. 30–33: Wiederholung der Stelle in verschiedenen Lagen (vgl. „Christ lag in Todesbanden“, emoll, T. 42 ff., das mit dieser Partita auch sonst sehr viel Ähnlichkeit hat).

T. 31: wendet das Choralmotiv (jetzt in Terzen) in die unteren beiden Stimmen, das freudbewegte Figurationsmotiv in den Sopran, aber sofort tritt (T. 32) wieder der Austausch ein; Bach beherrscht schon Böhmi-Burtehudische Technik. Noch einmal dasselbe Spiel, 4 ft. Schluss in G.


F) T. 33–39, Choralzeile 5.

T. 33: Ein neues Bild: Das Thema (5 erste Noten von Zeile 1, 2 erste verkürzt ) wird fugiert; Tenor (aus d) erste Stufe; Alt (aus g) Antwort, Sopran (aus d) Thema, Baß (aus g) Antwort.

T. 37: Sopran (aus d²) mit C. f., nicht vergrößert (wie Pachelbel es liebt). Im folgenden Takt wird der Baß figuriert und bildet als Sologang nach dem G dur-Schluss die Überleitung (g–d) zur nächsten Zeile.


Gruppe III: G) T. 40–51, Choralzeile 6.

a) T. 40: Nach der Überleitung setzt bei knappem Klavierwechsel im Sopran die letzte Zeile ein (3 erste Noten, a a h); die Triolenfigur der 4 Begleitstimmen ist uns aus Zeile 3 schon bekannt, dort steigend, hier fallend.

Das „Leitmotivchen“ lautet jetzt als Einleitung der einzelnen C. f.-Noten , eine neue Steigerung, wie die Behandlung der ganzen Stelle, eng im Anschlusse an den Text gedacht.

Satz 4 ft., komplementäre Rhythmen, Nachahmung der einsetzenden Stimmen in der Quinte. Die Einsätze erfolgen (nach der Linie des C. f.) in der Oberstimme: aus fis g h. Vgl. „Christ lag in Todesbanden“ emoll.

T. 43: schweigt der C. f.; oben treibt die Triolenfigur ihr Wesen, im Baß tritt ihr eine Böhmi-Burtehudische Figuration (ebenfalls Triolen) zur Seite; vgl. Böhmi „Auf meinen lieben Gott“, Burtehude „Wie schön leuchtet der Morgenstern“.

- L. 44: Choralmotiv in der Unterstimme, Einsatz aus h und c¹ (Melodienoten d e).
- L. 46: Überleitung wie L. 43, 3 ft., aber Unterstimme einfach (♩).
- L. 47: Sopraneseinsatz aus c², in beiden folgenden Takten Triolenspiel zur Rückleitung in die Tonika.
- b) L. 50: Sopran mit dem Choralmotiv: h¹ h² e² h¹ a¹ aus Zeile 6 in ♩-Noten: Bass siehe L. 43.
- L. 52: bringt der Alt neuerlich das Anfangsmotiv der Zeile aus L. 40 (♩), im folgenden Takt der Sopran eine lebhaftere Figur:  dis-fis. Vgl. Bach, „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, Schlußtakte. Ausdruck überströmender Freude.
- L. 56: Schluß in emoll.
- c) L. 56: erfolgt nun noch einmal der Einsatz des Choralmotivs (Melodienoten g h); neuerliche Steigerung des Tenors und vor allem des Soprans (s. Text) in L. 58.
- d) L. 60: bringt der Sopran die letzten C. f.-Noten: (g) fis f^{is} e.
- H) L. 62-65: Adagio. Schlußerweiterung, gebildet aus den letzten C. f.-Noten mit Sechzehnteleinleitung (vgl. L. 2/3); Figuration wechselweise in den oberen Stimmen, Unterstimme chromatisch (d dis e fis e) zum Ausdruck des Verlangens.
- L. 65: Nach der piano-Wiederholung (L. 64, verkürzt) Durchschluß.

Texte:

- a) —
- b) „Laß mich bald in vollem Lichte, / tief in diesen Abgrund sehn, Jesu, da wird es geschehn, / daß ich dir von Angesichte für dein Leiden ohne Zahl / danke viel unzählighmal.“
- c) „Und nimm mich nach deinem Willen / nach der ausgestand'nen Qual In den großen Freuden-saal, / da sich alle Not wird stillen. Komm, o Gott, wenn dirs gefällt, / und nimm mich von dieser Welt.“

Textbeziehungen nach b):

- Zeile 1: 3 erste Noten werden wiederholt: „Laß mich bald“.
- Zeile 2: „Abgrund“ gezeichnet im sinkenden Bass (h a g fis e).
- Zeile 3: „Jesu“ Eintritt der Triole in die C. f.-Linie.

Zeile 4: „Passaggio“-Aufstieg zur Höhe; freudig bewegte Bassfigurationen, Wiederholung der Zeile, Einführung des Eingangsmotivs „Laß mich bald“.

Zeile 5: Fugierung der Zeile zum Ausdruck der ernstesten Erinnerung an Christi Leiden; bei den Worten „ohne Zahl“ — ein tröstender Gedanke — setzt sofort die Figuration wieder ein.

Zeile 6: Daß ihr 26 Takte gewidmet werden, ist die deutlichste Beziehung zu b). Zuerst die Worte „danke“ T. 50 und die Fortsetzung „viel unzählig mal“ ausgedrückt durch die sich stets erneuernden Einsätze und die stürmischen Sechzehntel T. 53, 57, 58. Adagio-Erinnerung an Zeile 1: „Laß mich bald“; dazu der Tenor chromatisch steigend = Himmelssehnsucht; Durchschluß 5 ft. (s. Vortrag).

Für die Echtheit zeugen: die eine Quelle (Krebs); die auffallende Ähnlichkeit nicht nur mit anderen Partiten, sondern auch mit Sätzen wie „Christ lag in Todesbanden“, „Jesu meine Freude“, „Der Tag der ist so freudenreich“, „Nun ruhen alle Wälder“, „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, ja sogar mit „Ein feste Burg“, die jeweils an der betreffenden Stelle angedeutet wurde; ferner die wohlbedachte Textausdeutung der beiden Schlusssätze, wo die Deutung zwingend wird.

Vorbild ist Böhmi und durch ihn mittelbar Buxtehude, auch noch teilweise J. K. Ferd. Fischer.

Entstehungszeit: Lüneburg 1701 oder 1702. Doch soll die Möglichkeit der ersten Arnstädter Jahre nicht rundweg abgelehnt werden. Das würde dann auch für die beiden anderen Jugendpartiten (E. P. V) gelten, nicht jedoch für die 17 Variationen „Allein Gott“ . . .¹⁾.

Vortrag.

1. Bd. 40 gibt folgende Angaben des Tonsetzers:

T. 1: — Allegro, Oberwerk.

T. 5: — Un poco adagio . . . Rückpositiv.

T. 9: — Allegro . . . Oberwerk.

¹⁾ Diese gehören, wenn überhaupt echt, vor Lüneburg und weisen auf J. K. Ferd. Fischer als Vorbild.

- T. 16: — Rückpositiv (natürlich wieder Adagio).
 T. 21: — Passagio (Adagio am Rückpositiv).
 T. 25: — Oberwerk (Allegro).
 T. 27: — Rückpositiv (Adagio).
 T. 29: — Oberwerk.
 T. 33: — Rückpositiv.
 T. 40: — Oberwerk — T. 41: Rückpositiv.
 T. 42: — " — T. 43: "
 T. 44: — " — T. 45: "
 T. 47: — " — T. 49: "
 T. 50: — " — T. 54: "
 T. 56: — " — T. 60: "
 T. 62: Adagio, Oberwerk.
 T. 64: Rückpositiv.
 T. 65: Oberwerk.

Diese genauen Angaben: Oberwerk stets Allegro, Rückpositiv stets Adagio, wobei eine Ausnahme T. 62–65 am Schluß besonders vermerkt ist, sind für das Studium Bach'scher Vortragsbezeichnungen höchst bemerkenswert. H. Riemann¹⁾ hat sie leider noch nicht erwähnt bzw. gefannt.

2. Ausführung:

- Für eine Orgel „alter Intonation“ wären Oberwerk und Rückpositiv „voll“ zu besetzen ($8' 4' 2' 2\frac{2}{3}' 1\frac{3}{5}'$, ohne „Mixtur“).
- Bach gibt Gelegenheit die gegensätzlichen Farben der (vollen) Orgel zu zeigen; Oberwerk-Hauptmanual; Rückpositiv-Nebenwerk mit eng mensurierten Stimmen; dem entspricht auch das gegensätzliche Zeitmaß: Hauptorgel ff Allegro. Nebenorgel f Adagio.

Nach 20 Takten gibt das überleitende „Passaggio“ (noch am Rückpositiv gespielt) Gelegenheit zu bequemer Registerveränderung im Hauptwerk, sowie bei sinngemäßer Phrasierung (mit Zuziehung auf dem betonten Taktteil) auch im Nebenwerk (als Verstärkung des 4'- und 2'-Tones sowie der Mixturen).

¹⁾ Über den Vortrag in „Musikalische Rückblicke“ II.

- c) Das Allegro im Hauptwerk darf (in Rücksicht auf die späteren Triolenfiguren) nicht übereilt werden, es ist als Gegensatz zu der langsamen Bewegung auf dem Rückpositiv zu verstehen.

Man vergleiche die Schlußvariation von „O Gott, du frommer Gott“, wo Bach „Andante — Presto“ schreibt und noch Triolenbewegung einführt. Allegro ist also noch nicht die auf der alten Orgel mögliche größte Bewegung; daß neuere Werke (mit elektrischer Traktur) eine größere Geschwindigkeit erlauben, darf von Bachs eigenen Angaben nicht abführen, die Unlust der Hörer lehnt solches Bachspiel ab.

- d) Für eine stark intonierte Orgel neuer Bauart sei vorgeschlagen:

a) „Rückpositiv“ = II. Manual: Gedackt 8' Flöte 4' Piccolo 2' (p) allenfalls noch eine 8' Flöte (p) zur Deckung. Klang hell, freudig (s. Text).

„Oberwerk“ = I. Manual: ja nicht die volle Orgel! Es genügen etwa: Bordun 16' Principal 8' und 4' Flöte 8' Gedackt 8' Gamba 8' (stark) Gemshorn 4' (stark).

Pedal: Subbaß 16' Oktav 8'.

b) Z. 16: Pedaleintritt (Orgelpunkt auf G).

c) Z. 21: „Oberwerk“ verstärken: I. Man. alle 8' und 4' zu, auch Quinte Man. Koppel und kleine Mixtur aus einem Nebenwerk (III.), bei kleiner Disposition genügt Manualkoppel zum „Rückpositiv“ (II.).

d) Z. 62: Eintritt der vollen Orgel.

Z. 65: Pedaleintritt beim 2. Viertel, voll.

e) Es ist keine buntere Färbung der einzelnen Teile zulässig; nur die großen Linien des Satzes sollen dem Hörer klar werden, dafür aber mag Phrasierung und genaue Ausführung des Klavierwechsels alle Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

Johann Gottlieb Goldberg.¹⁾

Von Ernst Dadder (Koblenz).

Johann Gottlieb Goldberg wurde 1727 zu Danzig geboren und am 14. März in der protestantischen St. Marien-Kirche getauft. Die Angabe Forkels, der ihn unter den Schülern Joh. Seb. Bachs als „Goldberg aus Königsberg“ aufführt²⁾, hat veranlaßt, daß die neueren Lexika diese Stadt als Geburtsort Goldbergs angeben. Phil. Spitta³⁾ weist aber auch schon auf Reichardts Notiz im „Musikalischen Almanach“ von 1796 hin, wo dieser unter dem 20. April schreibt: „Goldberg Cl. u. JC geb. zu Danzig 173* gest. 176*“ [Cl. = Clavirist, JC = Instrumentalkomponist].

Die älteren Lexikographen — einschließlich Mendel-Reißmann — fußen durchweg auf dem kurzen Abschnitt im I. Teil von Gerbers „Lexikon der Tonkünstler“ und dem von Reichardt⁴⁾ beeinflussten Abschnitt im II. Teil desselben Werkes. Gerber hat aus der oben erwähnten Notiz die nicht genau feststehenden Lebensgrenzen entnommen, läßt aber die Frage nach Goldbergs Geburtsort, vielleicht durch Forkels Angabe irre gemacht, offen. Die Vornamen des Künstlers scheint auch Reichardt

¹⁾ Auszug aus einer größeren, im Bonner musikwissenschaftlichen Seminar entstandenen Arbeit über J. G. Goldberg.

²⁾ Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 43.

³⁾ Joh. Seb. Bach, II. S. 726 Anmerkung.

⁴⁾ Berichtigungen und Zusätze zum Gerberschen Lexikon. Musikalische Monatschrift 1792, September.

nicht gekannt zu haben. Die ersten diese betreffenden Vermutungen fand ich bei Gathy¹⁾. Bekannt sind sie F. J. Fétis aus der Handschrift von Goldbergs Präludium und Fuge f-moll, die er mit Farrenc in dessen »Trésor des Pianistes« herausgegeben hat. Er schickt dem Werke eine größtenteils seiner »Biographie universelle« entnommene, im kritischen Teil etwas breitere und um diese Vornamen bereicherte biographische Notiz voraus. Grove gibt in seinem bekannten Lexikon Daten von Goldbergs Schülerschaft bei Joh. Seb. Bach, nämlich 1733—46. Die Quellen hierfür ließen sich nicht feststellen; die erste Zahl ist bestimmt unrichtig. Von Fétis übernimmt er eine Änderung der Lebenszeit 172* — anstatt 173* — bis 176*, die auf einer bloßen Annahme beruhen dürfte.

Reichardt verdankte seine Kenntnis von Goldbergs Schicksalen größtenteils der Bekanntschaft mit der Schwester des Künstlers²⁾. Er hat von deren Mitteilungen einen starken Eindruck erhalten und sich Zeit seines Lebens das Interesse für Goldberg und seine Werke bewahrt. Darum verlangte, wenn auch diese Bekanntschaft in die Knabenzeit Reichards fällt³⁾ und seine späteren Bemühungen um Aufhellung der Lebensschicksale Goldbergs leider erfolglos waren, sein Zeugnis weitgehende Beachtung.

Zunächst jedoch wollten sich weder in den Bürgerverzeichnissen der Stadt Danzig noch in den Taufbüchern der in Frage kommenden Kirchen die geringsten Hinweise finden lassen. Nachdem ich in Frau Major von Petersson jene Schwester Goldbergs ausfindig gemacht zu haben hoffte⁴⁾, glaubte ich, die Nachforschungen von diesem Punkte wieder aufnehmen zu können. Herr Dr. Rauschning (Posen) bot mir dabei freundlichst seine Mithilfe an und fand denn auch im Taufregister von St. Marien, Danzig, 1722—38, jetzt daselbst im Staatsarchiv, folgende Eintragung:

1) Musikalisches Konversationslexikon, 2. Auflage, 1840.

2) Autobiographie 1805, S. 351 ff. und a. a. V.

3) Ungefähr in das 14. Lebensjahr. Vgl. H. M. Schletterer, Joh. Friedr. Reichardt 1865.

4) Rauschning, Musikgeschichte der Stadt Danzig 1911. Programme.

Anno 1727 Martius / 14 Johann Gottlieb¹⁾ ex Johann Gollberg et Concordia Renata / Comp, Martin Beyer / Johann Sack / Wilhelm Clärcke, an d. St. (= an der Stelle) Jacob Witting / S. Stephanus Torkowsky J. T. (= Jungfrau Tochter) Maria Elisabeth / Andrae Willet J. T. Regina Barbara.

Die Form Gollberg und Golberg findet sich auch in den Taufurkunden der beiden jüngeren Schwestern. Daß es sich um die richtige Familie handelt, geht aus zwei andern, später zu erwähnenden amtlichen Notizen hervor. Bei dem dreimaligen Vorkommen dieser Schreibweise ist es sehr unwahrscheinlich, daß ein Schreibfehler vorliegt, vielmehr scheinen verschiedene Schreibarten im Gebrauche gewesen zu sein. Der Vater Johann Goldberg (in der betreffenden Urkunde mit d geschrieben) stammte aus Ohra bei Danzig und erwarb am 18. Mai 1726 in Danzig das Bürgerrecht, „auf einen Arbeitsmann“²⁾.

Es ist wahrscheinlich, daß der junge Goldberg schon im Elternhause die ersten musikalischen Eindrücke empfangen hat. Der damalige Kapellmeister an St. Marien und der Ratskapelle Joh. Balthasar Christian Freißlich (gest. 1763) scheint ein Freund der Familie gewesen zu sein und ist unter den Taufpaten von Goldbergs Schwester Florentina Concordia an erster Stelle genannt³⁾. Freißlich war selbst ein fruchtbarer Komponist⁴⁾ und in seiner Stellung „der Träger und Förderer der Danziger Musik und des musikalischen Lebens und Treibens in der Stadt“⁵⁾.

Möglich ist es auch, daß der Organist an St. Elisabeth Du Grain auf Goldbergs musikalische Entwicklung Einfluß ausgeübt hat. Er führte später in Königsberg ein Sonderlings-

1) In den autographen Partituren nennt sich Goldberg: J. G. Die lateinische Form Theophilus (Spitta, Niemann, Eitner) ist auf die bei einigen Abschriften vorkommende französische Bezeichnung bzw. die daraus entstandenen Abkürzungen zurückzuführen.

2) Mitteilung des Staatsarchivs Danzig.

3) Taufregister von St. Marien 1732, 2. September.

4) Der Handschriftenkatalog der Danziger Stadtbibliothek von D. Günther weist eine große Anzahl Kantaten von ihm nach.

5) D. Günther, Musikgeschichtliches aus Danzigs Vergangenheit. (Mittlg. des Westpr. Geschichtsvereins 1911, S. 24.) Vgl. auch Rauschnig, a. a. D.

dasein, von dem Reichardt ergögliche Schilderungen gibt, und war in seinem Alter einer der wenigen, die Goldberg'sche Werke besaßen und spielten. In den Kompositionen Du Grains scheint Reichardt sogar eine gewisse Verwandtschaft mit denen Goldbergs gefunden zu haben.

Ob der Knabe in Danzig schon eine planvolle musikalische Ausbildung erhalten hat, ist ungewiß. Jedenfalls erregte seine Begabung schon früh die Aufmerksamkeit seines zukünftigen Protektors, des auch als Gönner Joh. Seb. Bachs bekannten Grafen Hermann Karl von Keyserling (geb. 1696 in Kurland, gest. 1764 in Warschau), damals Gesandter am königl. polnischen und kurfürstl. sächsischen Hofe zu Dresden. Reichardt berichtet in seiner Selbstbiographie: „Von seinen (Goldbergs) weiteren Lebensumständen weiß man übrigens nur so viel, daß ihn der . . . Ambassadeur Keyserling auf seinen öfteren Reisen von Petersburg nach Warschau einst von Königsberg als einen Knaben, der ein seltenes Talent zur Musik zeigte, mitnahm und ihn nach Leipzig an Sebastian Bach in die Schule gab, und daß er zu Anfang des siebenjährigen Krieges noch in Dresden im Hause des Ministers Grafen von Brühl ein höchst sonderbares, störrisches Leben führte und dann bald sehr jung starb“.

Genauerer über den Zeitpunkt zu ermitteln, an dem Goldberg im Gefolge Keyserlings seine Heimat verlassen hat, ist mir nicht gelungen. Es lassen sich an Hand des „Kerns Dresdener Merkwürdigkeiten“ verschiedene Reisen nachweisen, die der Graf während der Zeit seiner ersten Gesandtschaft am Dresdener Hofe (1734—45) unternommen hat. Meist sind es Reisen nach Rußland und Polen, sowohl privaten als offiziellen Charakters. Daß Keyserling dabei Königsberg besucht hat, ist nicht erwähnt, aber naheliegend; zu seinen Königsberger Verwandten stand Keyserling in engeren Beziehungen¹⁾ und er selbst hatte in dieser Stadt studiert²⁾. Zwei-

¹⁾ Heinrich A. J. Freiherr von Keyserling, Stammtafeln, Nachrichten und Urkunden von dem Geschlechte derer von Keyserlingk. Berlin, 1853. Vgl. auch Reichardt, Autobiographie.

²⁾ Curiosa Saronica 1735, Februar.

mal — 1734 und 1737 — führten den Grafen politische Missionen nach Danzig¹⁾.

Ein Anhalt für Reichardts Angabe, daß Keyserling den jungen Goldberg von Königsberg aus mit sich genommen habe, war nicht zu finden. Die Königsberger Bürgerbücher reichen nur bis 1746 zurück und weisen den Vater Goldbergs nicht nach. Die Familie scheint auch in Danzig sesshaft geblieben zu sein; denn bei Gelegenheit der Trauung von Goldbergs Schwester Constantia Renata Goldbergin (hier mit d geschrieben) mit dem Major Friedr. Gustav Petersson von der Danziger Garnison am 31. August 1762 heißt es in der Urkunde ohne andere Hinweise „Johann Goldbergs älteste Tochter“. Ich neige zu der Annahme, daß der Graf bei seinem zweiten Aufenthalt in Danzig den jungen Goldberg zu sich genommen hat. Keyserling war inzwischen zu Joh. Seb. Bach in Beziehung getreten und hatte sich den Meister verpflichtet, so daß es nahe lag, diesem den talentvollen Knaben zuzuführen.

Keyserling hatte sich nicht nur schon vor der Zeit seiner Gesandtschaft am Dresdener Hofe als einflußreicher und charaktervoller Diplomat erwiesen, auch im Geistesleben Rußlands hatte er, vielseitig gebildet, eine führende Rolle gespielt²⁾. In Dresden trat er vornehmlich als tatkräftiger Beschützer von Musik und Musikern hervor³⁾. In seinem „Hôtel“ in der Neustadt verkehrten Johann Georg Pisendel und Wilhelm Friedemann Bach, ferner der berühmte Lautenist und Freund Sebastian Bachs, Sylvius Leopold Weiß, der auch einen jungen Tscherkessen aus des Grafen Gefolge, Beligradsky, auf seinem Instrument unterrichtete⁴⁾. Von auswärtigen Künstlern genoß u. a. Franz Benda seine

1) 1734 nach der Kapitulation der Stadt, 1737 gelegentlich der Tagung der „Kurländischen Commission“. Vgl. Eur. Sar. 1741, September, und Kern Dresdener Merkwürdigkeiten, 1737, Oktober.

2) 1733 war er zum Präsidenten der Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg ernannt worden.

3) M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen . . . 1862. S. 180 ff.

4) Reichardt, Autobiographie; B. war später der Lehrer von Reichardts Vater auf der Laute.

Gastfreundschaft und Gunst¹⁾. Vor allem aber brachte er Joh. Seb. Bach ein nicht gewöhnliches Interesse entgegen²⁾. Wenn man einen Einfluß des Grafen auf die besondere Richtung, die die musikalische Entwicklung Goldbergs nahm, annehmen darf, so war sicherlich nicht allein der Virtuose in Joh. Seb. Bach das Vorbild, das Keyserling für seinen Schützling suchte. Die tiefe Religiosität, die dem Grafen nachgerühmt wird, bestärkte vielleicht noch eine echte Neigung zur Bachschen Kunst. Goldbergs Werke zeigen aber auch, daß Anlage und Neigung des jungen Musikers in Übereinstimmung mit den Plänen seines Gönners standen. Bei wenigen der Schüler Bachs ist eine ähnliche innere Bestimmung zum Nachfolger des Meisters zu finden, wie sie sich z. B. in den beiden Kantaten Goldbergs und — trotz neuer Wege — in seinen Klavierkonzerten dartut.

Hinsichtlich der Frage, ob Goldberg als eigentlicher Schüler Joh. Seb. Bachs zu bezeichnen ist, hat das Schreiben, mit dem Friedemann Bach die Widmung seines Klavierkonzerts in e-moll an die Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis von Sachsen begleitete (vom 29. Juli 1767³⁾), Zweifel hervorgerufen. Hier ist davon die Rede, daß „ein gewisser, damals bey den am Churfürstl. Sächsch. Hofe stehenden Russischen Gesandten Herrn Grafen von Keyserling befindlicher iunger Mensch, Namens Goldberg, die hohe Gnade hatte, eine Probe von seiner in der Musik unter meiner Anführung erlangten Fertigkeit abzulegen“. Spitta folgerte hieraus, daß Goldberg zwar zunächst Schüler Friedemann Bachs gewesen sei, aber nach 1741 von Keyserling auf dessen häufigen Reisen nach Leipzig zu Seb. Bach gebracht worden sei⁴⁾. Falc⁵⁾ nimmt Goldbergs Können in der Hauptsache für Friedemann Bachs Schule in Anspruch und glaubt, daß Sebastian ihm nur noch letzte Winke zu geben

1) Hiller, Wöchentl. Nachrichten, 1766, S. 192.

2) Über seinen Anteil an Bachs Anstellung als Hoffkomponist vgl. Spitta, a. a. D. II, S. 706.

3) Fürstenau, a. a. D. Neuerdings vollständig abgedruckt bei Falc, Friedemann Bach, 1913, S. 43f.

4) Spitta, a. a. D. II, S. 726.

5) Falc, a. a. D. S. 19.

brauchte. Einen Irrtum begeht er hier insofern, als er das in Frage kommende Konzert vor Maria Antonia in eine frühere Zeit verlegt, als es tatsächlich stattgefunden haben kann¹⁾. Die Bemerkung Friedemanns: „damals bey dem . . . befindlichen . . .“ läßt schließen, daß das Konzert in die Jahre 1749—51 zu setzen ist; denn von 1745—49 war Keyserling von Dresden abwesend. Damals aber war Goldberg schon ein bekannter und ausgereifter Künstler, von dem Marpur²⁾ schreibt: „daß er alle Tage von der seltenen Fähigkeit im Treffen eines unermüdeten Goldberg mit Erstaunen reden höre.“

Die Szene wird sich wohl so abgespielt haben, daß Keyserling bei einem der regelmäßig Donnerstags in den Räumen der damaligen Kurprinzessin stattfindenden Konzerte dieser den auf einer Reise in Dresden weilenden Friedemann als Lehrer Goldbergs vorstellte. Sicherlich beweist das Widmungsschreiben, daß Goldberg den Unterricht Friedemann Bachs genossen hat, der auch nicht ohne Einfluß auf den Schüler geblieben ist³⁾. Möglicherweise hat Friedemann wie auch in anderen Fällen seinem Vater als Lehrgehilfe zur Seite gestanden⁴⁾.

Die älteren Quellen (Gerber I, Hiller⁵⁾, Reichardt, Forkel und entsprechende Bemerkungen auf drei Handschriften) nennen

¹⁾ Dies geht aus der ersten Erwähnung des Konzerts bei Falc¹⁾ (S. 19) und aus den Sätzen, die er dem Abdruck des Widmungsschreibens vorausschickt (S. 43), klar hervor. Fürstenau schließt nämlich aus dem Schreiben, daß Friedemann Bach nach 1746 — dem Jahr seiner Entlassung aus dem Dresdener Amt und seiner Übersiedlung nach Halle — wieder in Dresden gewesen sein müsse. Und Falc¹⁾ schließt: „Wahrscheinlich überreichte er (Friedemann) es, als die Kurfürstin die Leipziger Michaelismesse besuchte, oder auf ihrer Weiterreise durch Halle, eine glaublichere Erklärung als die Fürstenaus, Bach sei zur Überreichung nach Dresden gekommen.“ Fürstenau hat aber gar nicht die Überreichung, sondern jenes Konzert im Auge; denn er weiß als Biograph der Kurfürstin (in der Allgem. deutschen Biographie), daß diese erst am 20. Juni 1747 von München nach Dresden gekommen war.

²⁾ Kritischer Musikus an der Spree, 25. Martii 1749.

³⁾ Auf eine Verwandtschaft der Charaktere Goldbergs und Friedemanns, wie sie Spitta vermutet, weisen vor allem manche Stellen in Goldbergs Klavierkonzert in d-moll hin.

⁴⁾ Falc¹⁾, a. a. D.

⁵⁾ Hiller, Lebensbeschreibungen . . . 1784, Joh. Seb. Bach.

Goldberg nur als Schüler Joh. Seb. Bachs¹⁾. Zu der von Spitta angegebenen Zeit war nun tatsächlich ein Umstand eingetreten, der nicht nur häufigere Reisen Goldbergs nach Leipzig, sondern vielleicht auch einen längeren Aufenthalt dortselbst gegeben erscheinen läßt. Im Jahre 1740 hatte Keyserlings einziger Sohn, Heinrich Christian (1727—87) die Universität Leipzig bezogen, und es liegt nicht fern anzunehmen, daß der Graf ihm den gleichaltrigen Goldberg als Begleiter mitgegeben hat. Der Aufenthalt des jungen Keyserling währte, vielleicht mit einer Unterbrechung durch Studien in Halle, bis 1745²⁾. In diese Zeit fällt auch die Komposition der „Aria mit 30 Veränderungen“ von Joh. Seb. Bach (4. Teil der Klavierübung). Der musikalischen und technischen Reise des fünfzehnjährigen Schülers stellt der Meister hier ein glänzendes Zeugnis aus. Die Entstehungsgeschichte dieses Werkes, das für Goldberg ein Denkmal geblieben ist, überliefert Forkel³⁾.

Am 4. Mai 1745 verließ Keyserling Dresden, um zunächst in Frankfurt bei der Kaiserwahl die Interessen Rußlands zu vertreten. Sein Sohn begleitete ihn als „Cavalier der Kur-sächsischen Gesandtschaft“. Beide gingen dann nach vorübergehendem Aufenthalt in Regensburg nach Berlin, wo der Vater Gesandter am preußischen Hofe wurde. Von 1749 bis 29. Juni 1752 weilte er in gleicher Eigenschaft wieder in Dresden, um dann an den kaiserlichen Hof nach Wien überzusiedeln. Sein Sohn unternahm 1747—49 eine Reise nach Italien, Frankreich und England⁴⁾, befand sich nochmals vorübergehend in Leipzig und wurde 1750 Hof-, Justiz- und Appellationsrat in Dresden.

Wie sich Goldbergs Schicksale infolge dieser Ereignisse gestalteten, war nicht festzustellen. Die amtlichen Dresdener Akten

1) S. auch Spitta, Joh. Seb. Bach II, Anhang S. 817. Reichardt behauptet, daß Seb. Bach selbst Goldberg für seinen stärksten Schüler auf dem Klavier und der Orgel erklärt habe.

2) Keyserling a. a. D. gibt an: 1740—43 Leipzig, 1743—45 Halle; nach Cur. Sax. 1745, April war der junge Keyserling aber auch damals in Leipzig „Studienwegen“.

3) Forkel, a. a. D. S. 51. Vgl. auch Spitta, a. a. D. II, S. 726.

4) Das könnte die Reise gewesen sein, an der Ph. Em. Bach teilnehmenden sollte. Vgl. Spitta, a. a. D. II, S. 715 f.

geben keinen Aufschluß, und alles, was zu ermitteln war, ist, daß Goldberg während der Berliner Gesandtschaft des Grafen nicht in dessen Gefolge war¹⁾. Vielleicht fällt in diese Jahre auch ein längerer Aufenthalt des Künstlers in seiner Heimat. Anzunehmen ist ein solcher auf Grund von Reichardts Bericht, wonach Goldberg seine beiden 1730 bzw. 1732 geborenen Schwestern im Klavierspiel unterrichtet hat²⁾.

Aus Friedemann Bachs obenerwähntem Schreiben scheint hervorzugehen, daß sich Goldberg zu Anfang der zweiten Gesandtschaft Keyserlings am Dresdener Hofe wieder in dessen Hause befand. Im Jahre 1751 verließ er seinen Gönner endgültig und trat in den Dienst des Grafen Heinrich von Brühl, des sächsischen Premierministers, als „Musikus“ mit 25 Taler monatlichem Gehalt³⁾. Die Kapelle Brühls bestand seit 1735 und war zur Zeit, als Goldberg ihr angehörte, 15 Mann stark. Konzertmeister war der Violinvirtuose Horn⁴⁾. Georg Gebel, Sohn, s. Z. berühmt als Virtuose auf dem Klavier und dem Pantaleon, war von 1739—51⁵⁾ Goldbergs Vorgänger.

¹⁾ Mittlg. des Geh. Staatsarchivs Berlin. In Regensburg sind keine Akten der einzelnen Gesandtschaften mehr vorhanden; die Archive sind seit der Reichsauflösung (1806) zerstreut. (Mittlg. des Stadtarchivs Regensburg.) Über den Leipziger Aufenthalt Goldbergs ließ sich mit den Mitteln des dortigen Archivs und der Stadtbibliothek nichts feststellen.

²⁾ Die ältere, die nachmalige Frau Major von Petersson, stellt Reichardt (Autobiographie) den bedeutendsten Klavierspielerinnen, die er gehört hat, gleich. „Sie spielte auch die ungeheuer schweren Sachen ihres Bruders mit unglaublicher Fertigkeit und Kraft.“ Von anderen Schülern Goldbergs ist mir nur der Dessauer Hoforganist Gottlieb Friedrich Müller, Lehrer Friedr. Wilhelm Rusts, bekannt. (Vgl. Wilh. Hofaus, Friedr. W. Rust und das Dessauer Musikleben, 1883.)

³⁾ Mittlg. des Herrn Grafen M. F. J. von Brühl, Schloß Pforten.

⁴⁾ Breitkopf zeigt 1761 Violinkonzerte und Partien von ihm an. S. auch Gerber, Lexikon.

⁵⁾ So Hiller, Lebensbeschreibungen . . . Georg Gebel, Sohn S. 73. Niemanns Lexikon gibt in Übereinstimmung mit Fürstenau (a. a. v.) 1735—47 an. Ich glaube Hiller den Vorzug geben zu dürfen. Die Entlassung Gebels aus den Diensten Brühls behandelt er im Ton des Eingeweihten und läßt etwas von Zwistigkeiten und Intrigen oder wenigstens von Verstimmung durchblicken. Möglicherweise ist hier auch der Grund dafür zu suchen, daß Hiller Goldberg in seiner Autobiographie gar nicht erwähnt und auch sonst nur ein einzigesmal, gelegentlich der Aufzählung der verstorbenen Bachschüler (Lebensbeschreibungen . . . Joh. Seb. Bach S. 24).

Goldberg starb im 30. Lebensjahre zu Dresden. Die „Curiosa Saxonica“ melden unter dem 15. April 1756 seinen Tod¹⁾ und im „Kern Dresdenerischer Merkwürdigkeiten“ finden wir folgende Notiz: „15. April ist auch Herr Johann Gottlieb Goldberg, Hochgräflicher Kammermusicus, so im 29. Jahre an der Verzehrung todes verfahren, und wegen seiner Geschicklichkeit im Clavecinspielen bedauert wird, nach St. Johannis begraben worden“. Für Mai und Juni sind laut Gehaltsliste noch je 25 Taler ausgezahlt worden, um Begräbniskosten und Schulden zu decken.

Zur Charakteristik Goldbergs sei auf die Urteile verwiesen, die Reichardt aus ersten Quellen schöpfend überliefert²⁾. Da ist Goldberg als ein „melancholischer und eigensinniger Sonderling“ bezeichnet, leidenschaftlich in Zuneigung wie in Abneigung, der die meisten seiner Kompositionen zerreißt, gutwillig nichts davon mitteilt und das, was man von ihm erhält, „elende Kleinigkeiten für Damen“ nennt. Sein Klavierspiel, dem er von früher Jugend an mit maßlosem Eifer oblag, vor allem seine freie Phantasie, findet die rückhaltloseste Bewunderung. Die „muthwillig gehäuften Schwierigkeiten“ in Goldbergs Klavierwerken geben Reichardt noch einen hohen Begriff von dem Wunder der pianistischen Fähigkeiten des Komponisten. Er kommt sogar auf den Gedanken, daß Goldberg „einen ganz eigenen Bau der Hände“ gehabt habe, „vielleicht von so seltener Größe und weiter Umspannung als man sie in letzter Zeit an Herrn Wölfl gesehen und bewundert hat“. Es scheint allerdings, daß Goldberg Stellen wie diese (Klavierkonzert Es dur, III. Satz):

Das ist auffallend, da doch Hiller, der 1754 als Hofmeister bei dem Neffen des Premierministers Brühl von Martinskirch nach Dresden kam, erzählt, daß er „im Hause des gewaltigen Ministers alles hörte, was die Residenz damals Bedeutendes in musikalischer Hinsicht bieten konnte“.

¹⁾ Der 15. April ist der Beerdigungstag, der Todestag war nicht zu ermitteln. Der kirchliche Wochenzettel (in Verwahrung der Kreuzkirche) gibt noch an, daß Goldberg „ledigen Standes“ gewesen sei und nennt seine Wohnung: „Eypfergasse in Bährs Hause“.

²⁾ Reichardt, Autobiographie a. a. O., desgl. auch Berichtigungen und Zusätze . . .



ohne Unterlegen des Daumens gespielt hat. Gibt man aber zu, daß Derartiges auch einer nicht übermäßig großen Hand bei natürlicher Führung wohl möglich ist, so bedarf es für keine Stelle in Goldbergs Werken jener Reichardtschen Erklärung.

Inbetreff der Einschätzung Goldbergs als schaffender Künstler kann Reichardts Urteil unterstrichen werden. Es wäre durchaus verfehlt, in ihm einseitig den komponierenden Klaviervirtuosen sehen zu wollen. Seine im strengen Stil geschriebenen Werke beweisen ein reifes, souveränes Können, seine Behandlung der Vokal- und Streicherstimmen ein ganz spontanes Einfühlen in deren Natur. Schon äußerlich unterscheidet sich die Orchesterbegleitung in seinen beiden Klavierkonzerten günstig von den dürftigen zweistimmigen Gebilden, die in der zeitgenössischen Produktion schon die Regel bedeuten. Ihre freie Polyphonie ist noch stark durchsetzt mit Resten des strengen Stils, daneben entfaltet sich aber die Individualität der Streichinstrumente in modern subjektiver Themenbildung. Auch der Klaviersatz verrät die Herkunft von der alten, in engem Zusammenhang mit der Orgel stehenden Schule. Technische Lieblingsmanieren jener Zeit wie das Übereinandergreifen der Hände, Trommel- und Albertibässe finden sich nur in einem einzigen Werke Goldbergs, den leicht hingeworfenen, spielerischen Polonäsen. In vielen Zügen weist der Klaviersatz auf eine starke technisch-schöpferische Begabung. Für die schärfsten Gegensätze einer wilden Leidenschaftlichkeit und einer ruhigen Beschaulichkeit, eines hohen Pathos und eines launigen Humors stehen Goldberg im engsten Rahmen immer wieder überzeugende Klangmittel zu Gebote. Skalen und gebrochene Akkorde wühlen die Klaviatur in ihrem ganzen Umfang auf, über rollenden Baßfiguren erklingen scharfe Oktavenakkente in der höchsten Lage, die tiefe und untere Mittellage müssen kantabeln Melodien ihren sonoren Klang leihen¹⁾.

¹⁾ In dieser Verwendung der tiefen Lagen berührt sich Goldberg mit Mützel.

Werke Goldbergs haben sich nur in geringer Anzahl erhalten. Von in der Literatur erwähnten Kompositionen scheinen noch einige Trios für Flöte, Violine und Baß¹⁾ und ein Klavierkonzert in Fdur²⁾ verlorengegangen zu sein. Die heute noch erhaltenen Werke sind folgende:

1. Präludium und Fuge fmoll für Klavier, B. B.³⁾ Mus. Ms. 30194 und Mus. Ms. 7928,2 und 7928,8⁴⁾
2. Präludium Cdur für Klavier oder Orgel, B. B. Mus. Ms. 30194, Mus. Ms. 7928 und B. P. 623.
3. Trio gmoll für 1 Violine und Klavier zweistimmig, B. B. Mus. Ms. 7921,6 (Stimmen).
4. Trio Cdur für 2 Violinen und bez. Baß, s. Anhang.
5. Quadro cmoll für 2 Violinen, Viola und bez. Baß, B. B. Mus. Ms. 7920 (Stimmen).
6. Kantate „Durch die herrliche Barmherzigkeit“ zum Feste Johannis d. T. für 5 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Violoncelli und bez. Baß. Partitur in einem Sammelbände der B. B. (ohne nähere Bezeichnung), Stimmen in B. B. Mus. Ms. 7918.
7. Der zwölfte Psalm für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola und bez. Baß, Partitur im gleichen Sammelbände der B. B. wie 6.
8. Konzert dmoll für Klavier mit Begleitung des Streichquartetts, Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin (Partitur), B. B. Mus. Ms. 7922,3, Ms. 7922,5 und Mus. Ms. 7922,4 (alle in Stimmen, letzteres mit zahlreichen Varianten und einer Kadenz von 88 Takten von Goldbergs Hand).
9. Konzert Esdur, ebenso, Amalienbibliothek (Partitur) B. B. Mus. Ms. 7922,1 und Mus. Ms. 7922,2 (Stimmen).
10. Sonate Ddur für Klavier, Hochschule für Musik in Berlin und B. B. Mus. Ms. 30193, einzelne Sätze in B. B. Mus. Ms. 7927, Mus. Ms. 7926,1 und Mus. Ms. 7926,2.
11. 24 Polonäsen in allen Tonarten für Klavier, Hochschule für Musik in Berlin Ms. 1752 G.

1) Breitkopfs Handschr.* Katalog, 1761 und Gerber I.

2) Neilsstabs Verzeichnis S. 69.

3) B. B.=Staatsbibliothek in Berlin.

4) Neudruck im »Trésor des Pianistes« von Farrenc, Bd. 11.

Anhang.

Fol. 514 der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin (Amalienbibliothek), Umschlagtitel: Goldberg—Due Sonate, enthält zwei Sonaten für 2 Violinen und bez. Baß, in deren erster wir das Cdur-Trio der Bach-Gesamtausgabe, Jahrg IX, S. 231 ff. sehen, und deren zweite sich als eine unvollständige Abschrift (der drei letzten Sätze) der fünfsätzigen Fdur-Sonate op. 2, Nr. 5 von Händel (zweite Fassung der Händelausgabe), nach Edur transponiert, darstellt. Das Cdur-Trio bezeichnen außerdem noch Mus. Ms. 7921,1 und 7921,5 der B. B. (letzteres für 1 Violine und Cembalo zweistimmig) und Ms. 15 859 Königsberg, Gottholdsche Sammlung „Choralvorspiele von den besten Meistern“ als Werk Goldbergs. Diese letztere Abschrift, die Ph. Spitta in den Göttinger Gelehrt. Anz. von 1871 (vgl. auch dessen „Joh. Seb. Bach“, Bd. I, Anhang S. 833) kurz behandelt hat, hat als Autornamen die Form der Taufurkunden¹⁾: Gollberg.

Der Bach-Gesamtausgabe lagen für das Werk, als dessen Autor Bach hiermit zweifelhaft wird, drei spätere Abschriften zugrunde²⁾. Eine Erwähnung des Trios fand sich weder in der Bach-Literatur, soweit sie der Zeit vor dem Erscheinen der Gesamtausgabe entstammt, noch in den Verzeichnissen und Katalogen. Die beiden Exemplare der B. B. sind in Schrift und Text genügend als Abschriften (Kopistenarbeit) gekennzeichnet. Die Quelle der Gottholdschen Abschrift ist vielleicht auf einem der in dieser Arbeit angedeuteten Wege (Du Grain, Keyserling) nach Königsberg gekommen. Die erwähnte Namensform, die doch kaum auf einen zufällig übereinstimmenden Schreibfehler zurückgeführt werden kann, spricht meines Erachtens für die Unmittelbarkeit der Quelle.

Das vorliegende Exemplar der Amalienbibliothek verlangt besonders eingehende Beachtung. Zunächst bedarf der Umstand der Erwähnung, daß die beiden Sonaten ursprünglich nicht vereinigt waren und der Umschlagtitel später hinzugefügt ist. Die erste Textseite zeigt die Aufschrift: »Sonata Cdur per il 2 Violini e Baßo dell' Sigre Goldberg«. Mit Bleistift ist nachträglich hinter »Sonata« eine »I« und darüber ebenso »2 Sonate« gekritzelt. Hinter die drei Doppelblätter dieses Trios sind drei weitere eingestekt, auf denen ohne ursprüngliche nähere Bezeichnung (Bleistiftvermerk: »Sonata 2.«) die Händelsche Sonate mit dem Adagio (3. Satz) beginnt. Das Papier der letzteren ist ein anderes, das Wasserzeichen ein etwa 10 cm hohes verziertes Oval mit einer Gestalt, möglicherweise Madonna, in der Mitte große verschwommene Buchstaben. Die Bogen sind

¹⁾ Siehe S. 59.

²⁾ S. Vorwort 3. IX. Jahrgang der Ausgabe der Bachgesellschaft.

etwas kleiner. Die ganz gleiche Schrift hat vermutlich den spätern Ordner bewogen, diese Abschrift, deren Titel mit den ersten Sätzen verloren gegangen war, mit der Cdur-Sonate zusammenbinden zu lassen¹⁾. Das Papier der Cdur-Sonate zeigt das gleiche Wasserzeichen wie die Partitur des Goldberg'schen Klavierkonzerts in d moll aus der nämlichen Bibliothek.

Für den Vergleich der Handschrift des Titels und des Notentextes bieten sich naturgemäß nur wenige ganz zuverlässige Anhaltspunkte (etwa C und C und einige andere). Hier müssen die Partituren der beiden Goldberg'schen Konzerte aus der Amalienbibliothek hinzugezogen werden, deren Notentext — bei dem in Esdur trotz der im ganzen zierlicheren Haltung der Schrift — bis in die kleinsten Einzelheiten dieselbe Hand verraten wie die Sonaten.

Auf Grund eingehender Vergleiche bin ich zu dem Urteil gelangt, daß Titel und Notentext dieser vier Werke von derselben Hand stammen. Einen Anhaltspunkt für die Datierung der Konzertpartituren, die danach wahrscheinlich schon zu Lebzeiten Goldbergs existierten, sehe ich in dem Umstand, daß sie in ein Umschlagpapier geheftet sind, das gegen Ende der Fünfziger-Jahre des XVIII. Jahrhunderts in Berlin in Gebrauch gewesen zu sein scheint (u. a. Marburg, Hist. krit. Aufsätze 1756, 57 und 58 — Exemplare der Bonner Univ.-Bibliothek — und Nichelmann, Klavierkonzert Cdur, B. B. Mus. Ms. 16 165,5).

Die einzigen ausdrücklich als Autographe bezeichneten Werke Goldbergs sind die Exemplare der beiden Kirchenkantaten der B. B., die unter sich dieselbe Schrift zeigen und vermutlich vor 1750 entstanden sind²⁾, während für die Abfassungszeit der anderen vier Handschriften, wenn sie sich als Autographe erweisen sollten, ein größerer Zeitraum bis 1756 offen ist. Eine gewisse Entwicklung der Handschrift ist also bei einem Vergleich der beiden Gruppen in Rechnung zu ziehen. Die Kantaten sind mit einer härteren (spitzeren) Feder geschrieben, das dünnere Papier hat anders reagiert als das durchweg viel kräftigere der anderen Gruppe. Die Stellung der Notenschrift ist dieselbe, die Textschrift zeigt die gleiche leicht zwischen schräger und steiler Schrift wechselnde Tendenz. Die Schlüssel sind verschieden — in den Kantaten sorgfältiger — behandelt, der c-Schlüssel hier in einer anderen Form. Annäherung an die eigenartig geschwungene Form, die der Bassschlüssel bisweilen annimmt, zeigt sich auch im d moll-Konzert sehr stark. Die großen Zahlen bei der Bezeichnung der Taktarten zeigen größtmögliche Ähnlichkeit, desgl. die dynamischen Vorschriften. Die Bezifferung weist nichts für verschiedene Hand Zeugendes auf. Was die Hand-

1) Bleistiftvermerk auf dem letzten Blatt: „gehört zu 514“, d. i. die Fol.-Nr.

2) Spitta, Bach, II, S. 816.

schrift in den Tempobezeichnungen, Angaben der Instrumente usw. betrifft, so sind die vielfach spitz nach oben gezogenen m und n usw. beiden Gruppen gemeinsam; aber hier weisen, wie durchweg, die Buchstaben wenig Konsequenz auf. (Besonders auffallend bei der Behandlung des v, desgl. d und l.)

Die Untersuchung scheint mir zu ergeben, daß es durchaus möglich ist, daß der Text, einschließlich Titel, der Cdur-Sonate von Goldberg geschrieben und mithin das Werk, da für die Annahme einer Fälschung keinerlei Gründe, für die Autorschaft Joh. Seb. Bachs aber keine sicheren Zeugnisse vorhanden sind, auch von Goldberg komponiert ist¹⁾.

Noch seien einige textliche Einzelheiten erwähnt. Das Exemplar der Amalienbibliothek stellt eine saubere, ausführlich bezifferte Partitur dar, zu der die beiden Exemplare der B. B. in Stimmen und die Königsberger Partitur, alle ohne Bezifferung, nicht ohne weiteres durch reiflose Übereinstimmung der Texte eine wesentlich nähere Verwandtschaft erkennen lassen als die der Bachausgabe zugrunde liegenden Handschriften. In der Phrasierung haben jene späteren Fassungen teilweise Auslassungen, teilweise — seltener — Zusätze. Mit der Notierung des zweiten Satzes im großen Allabreve-Takt steht das Exemplar in Bibl. Joachimsthal allein.

Auf alle notentertlichen Einzelheiten, in denen die Goldberg'sche Fassung von der der Bachausgabe abweicht und die meist unwesentliche rhythmische Varianten oder kleine Änderungen der melodischen Linie betreffen, einzugehen, würde zu weit führen; bemerkenswert ist aber die Stelle: Largo, Takt 14, an der die Bachausgabe den offenbaren Fehler, den ihre Vorlagen in der Bassführung aufweisen, durch einen Kompromiß zu beseitigen sucht, der sich aber mit der durchgängig übereinstimmenden Bezifferung im letzten Viertel auch nicht verträgt. Die Stelle findet in Goldbergs Bassführung ihre Erklärung:

Vorlagen der B.-A.

B.-A.: 7 5 6 Goldberg: 7 5

¹⁾ Das letzte Wort in dieser Frage könnte vielleicht ein Graphologe sprechen.

Hermann Kretschmar.

Bach-Kolleg. Vorlesungen über Johann Sebastian Bach. — 90 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1922.

Besprochen von A. Schering.

Was Hermann Kretschmar, der nunmehr Berewigte, in der Geschichte der deutschen Bachpflege bedeutet hat, wurde bereits im 14. Jahrgang des Bach-Jahrbuchs, als man seinen siebenzigsten Geburtstag feierte, mit wenigen Worten umrissen. Das oben angezeigte „Bach-Kolleg“ ist die letzte Schrift, die er dem Druck übergab. Sie umfaßt Vorlesungen aus der letzten Zeit seines Leipziger und der ersten Zeit seines Berliner Wirkens, und nur im wirklichen Sinne dieses Untertitels ist das Büchlein zu verstehen.

Wer in den besten, frischesten Zeiten seiner akademischen Lehrtätigkeit zu Kretschmars Füßen gesessen, wird hier den getreuen Spiegel seiner souverän über den Stoff gebietenden, geistvollen, Tatsachen und Charaktere mit wenigen Worten oft blichhaft erleuchtenden Vortragsart finden, aus der Saß für Saß die Wärme eines auserwählten Musikergemüts strahlte; der wird auch seine Abneigung gegen grübelnde technische Analyse und gegen Dinge wiederfinden, die — seien sie biographischer, statistischer oder bibliographischer Natur — längst anderwärts gedruckt zu finden waren. Dieses Bachbuch ist weder eine Biographie, noch ein lückenloser Wegweiser durch das gesamte Lebenswerk Bachs, sondern ein von stärkster Originalität der Auffassung getragener Versuch, Bachs Werden und Herkommen aus der Kunst älterer Geschlechter zu begreifen, — der Versuch einer Synthese, die, obwohl auf Spitta zurück-

gehend, doch auf höchstpersönlichem Durchleben nicht nur der Musik an sich, sondern der ganzen Musikkultur des Bachschen Zeitalters gegründet ist. Einzelne Partien, wie etwa die Abschnitte über die Arnstädter Jugendwerke (S. 20 ff.), über J. G. Walther (S. 44 f.), über die Inventionen (S. 60 ff.), stellten zur Zeit, als sie (vor nahezu 20 Jahren) niedergeschrieben wurden, geradezu neue Forschungsprogramme auf und werden, obwohl seitdem manche Erkenntnis hinzuerworben wurde, mit andern zusammen auch künftig durch die Lebendigkeit und Frische der Anschauung anziehend bleiben.

Daß das in den beiden ersten Dritteln des Buches genommene Crescendo gegen Ende leider nicht zu einem Höhepunkt führt, — die fruchtbarsten Leipziger Jahre Bachs mit ihren tiefen inneren Konflikten und ihrem Ausklang in den kontrapunktischen Alterswerken nehmen nur wenige Seiten zusammenfassenden Charakters ein — ist zu bedauern, erklärt sich aber aus der jedem Dozenten geläufigen Erscheinung, daß gegen Ende eines Vorlesungssemesters das Tempo der Stoffbehandlung gewöhnlich immer schneller wird und schließlich zur Aufgabe mancher in Aussicht genommener Fragen zwingt. Kretschmar hat diesen Mangel sicherlich selbst gefühlt und sich über die Schwäche des letzten Teils, der eine Reskapitulation seines Arbeitsberichtes über die Tätigkeit der Alten Bachgesellschaft darstellt, nicht getäuscht. Wenn er dennoch auf dem Druck des unveränderten Manuskripts bestand, so war er sich wohl bewußt, auch mit diesem Fragment noch dem deutschen Volke ein nicht unwürdiges Geschenk zu machen. Nun ist es zu einem seiner letzten Vermächtnisse geworden, und wir werden es dankbar zu jenen Büchern stellen, zu denen wir in Stunden der Erholung und künstlerischen Erbauung zu greifen pflegen.

Zur Bachpflege in England.

Bachschriften von Ch. S. Terry.

Besprochen von A. Schering.

Welche hochehrwürdigen Fortschritte die ernste Bachpflege in England während der letzten Jahre gemacht hat, davon legen einige jüngst erschienene Veröffentlichungen von Charles Sanford Terry Zeugnis ab. Schon im Bach-Jahrbuch 1919 (S. 62 ff.) konnte sein Name in Verbindung mit neuen Forschungen über das „Orgelbüchlein“ ehrenvoll genannt werden. Jetzt legt er nicht weniger als sieben mehr oder minder umfangreiche Publikationen über Bach vor, in der Hauptsache dessen Choräle betreffend. Unter ihnen dienen drei dem englischen Kirchengebrauch. Mit Terrys »J. S. Bach's Original Hymn-tunes for congregational use« (1922)¹⁾ ziehen 26 originale Bachsche Choräle und Chorallieder im vierstimmigen Satz in den Gottesdienst der englischen Kirche ein. Diese Tatsache allein schon verdient höchste Beachtung. Möglich wurde das freilich nur dadurch, daß die deutschen Originaltexte unterdrückt und durch entsprechende englische ersetzt wurden, die den Gemeinden des Landes vertraut sind. Terry hat sie in der Hauptsache älteren Choralbüchern der englischen Episkopal- und Presbyterianerkirchen entnommen und nur dort zu mehr oder weniger wörtlichen Übersetzungen gegriffen, wo wegen der Eigenart der deutschen Strophenbildung eine Anpassung an vorhandene englische Dichtungen unmöglich war (z. B. bei Ger-

¹⁾ Oxford University Press (unter Leitung von Humphrey Milford), London E. C. 4.

hardts „Gib dich zufrieden“). Die Anordnung hält sich an die Festzeiten des Kirchenjahrs, und am Schluß jedes Stückes steht, dem gottesdienstlichen Brauche gemäß, ein kurzes vierstimmiges Amen.

Ein zweites schmuckes Heft »A Bach hymn book for the church's seasons« (1923)¹⁾ gibt in gleicher Anordnung und mit gleicher kirchlicher Bestimmung 17 weitere von Bach harmonisierte Choräle, ein drittes »Johann Crügers hymn-tunes harmonized by J. S. Bach« (1923)²⁾, — also die von Bach gesetzten Crügerschen Choralweisen. Zwei weitere Ausgaben dienen dem praktischen Haus- und Konzertgebrauch: ein Klavierauszug mit geschickter englischer Übersetzung der „Kaffeeantate“ in der Gestalt, wie sie Terry in London auf der Bühne hat aufzuführen lassen (mit Voranstellung des Vorspiels zur „Bauernkantate“ [!] und Schlußchor aus „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten), und — unter Mitwirkung von W. G. Whittaker — eine aus Bachschen Kantatenstücken zusammengestellte Kantate »The Angels« für Frauenstimmen (Soli und Duette mit Klavier)³⁾.

Ist hiermit ein energischer Vorstoß unternommen, Bach mit drüben unbekanntem Sägen auch der englischen Hausmusik zuzuführen, so dokumentiert sich Terry in einer weiteren Schrift »J. S. Bach, his life, art and work, translated from the German of Joh. Nik. Forkel« (1920)⁴⁾ als feiner Kenner der deutschen Bachliteratur. Den Kern des Buches — dem Umfang nach aber kaum die Hälfte des Ganzen — bildet die mit Bildern geschmückte englische Übersetzung des bekannten Forkelschen Schriftchens. Schon das darf ein Wagnis und eine Leistung genannt werden. Darüber hinaus aber hat der Verfasser in einer Einleitung und reichen Anmerkungen viel Aufklärendes gesagt, Dinge zwar, die dem deutschen Bachfreund geläufig sind, nunmehr aber in voller Breite und mit wissenschaftlicher Akribie auch dem englischen Publikum zugänglich

1) London, Stainer & Bell.

2) Ebenda.

3) Im selben Verlag.

4) London, Constable & Comp.

gemacht werden. Ein Anhang von mehr als 100 Seiten ist im Sinne eines Nachschlagewerks gedacht; er gibt Auskunft über Titel, Entstehungszeit, Dichter und Stoffquellen der Kantaten, reproduziert den Inhalt der gesamten 46 Bände der Alten Bachgesellschaft und der Veröffentlichungen der Neuen, verzeichnet (in der Hauptsache nach M. Schneiders Verzeichnissen im Bach-Jahrbuch 1905 und 1910) die bedeutendere Bachliteratur, ferner den Inhalt der Peterserschen Bachausgabe und endet mit Übersichtstafeln zur Genealogie der Familie Bach. Diese Arbeit, auch wenn sie dem eigentlich produktiven Wert des Buches nichts hinzufügt, soll nicht unterschätzt werden. Sie leitet in das englische Publikum einen ungeheuren Strom deutscher Geistesarbeit und ebnet damit dort die Wege zu einer gesteigerten Empfänglichkeit für Bach und alles, was sein Leben und seine Kunst betrifft. Es wäre daher wohl zu wünschen, daß gerade dieses mit Hingabe und Sorgfalt geschriebene und außerdem prächtig ausgestattete Buch im Lande seines Verfassers weite Verbreitung fände. Es dient der Sache Bachs aufs allerbeste.

Terrys Hauptwerk jedoch bilden die drei stattlichen Bände, die er unter dem Gesamttitel »Bach's Chorals« hat erscheinen lassen.¹⁾ Der erste (1915) umfaßt Untersuchungen über die Choräle und Choralmelodien in den Passionen und Oratorien, der zweite (1917) über ebendieselben in den Kantaten und Motetten, der dritte (1921) über die Choräle in den Orgelwerken. Um es gleich zu sagen: des Verfassers Sinn stand nicht nach einer ästhetisch-kunstwissenschaftlichen Behandlung des Themas, auch nicht nach einer Erforschung der hundert und aber hundert geistigen Beziehungen des Bachschen Chorals zu seiner musikalischen Umgebung, zur Persönlichkeit des Schöpfers, zum seelischen, religiösen und kulturellen Leben seiner Zeit. Alle diese Fragen sind fast ganz ausgeschaltet. Es handelt sich vielmehr um eine mit Gewissenhaftigkeit, Belesenheit und Umsicht ausgeführte „Grundlegung“ der Quellengeschichte des Bachschen Chorals, um eine Art von riesengroßem, in Buch-

¹⁾ Cambridge, University Press.

form gebrachtem Zettelkatalog. Nicht nur was die Fassungen der Originalgestalt, des Vorkommens, der verschiedenen Bearbeitungen und Textversionen betrifft, sondern auch in Hinsicht auf die Dichter, die ersten Fassungen und Ausgaben ihrer Lieder, der Parodien usw. hat man hier ein Nachschlagewerk vor sich, das — soweit sich beurteilen läßt — auf jegliche Frage des bibliographisch interessierten Forschers Antwort gibt. Daß auch hier deutsche Gelehrtenarbeit das granitne Fundament geliefert hat, ist selbstverständlich. Was allein konnten J. Zahns „Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder“ für Ausbeute liefern! Es ist aber ein Zeichen für den wissenschaftlichen Geist, der Terry beseelte, daß er sich nicht mit Überlieferungen aus zweiter Hand begnügte, sondern, wo irgend es anging, zu den Quellen selbst herabstieg. Seine Kenntnis der deutschen Choralbuchliteratur aus bachscher und vorbachscher Zeit ist ziemlich ausgedehnt, und, soweit Stichproben möglich waren, sind seine Angaben auch zuverlässig. Er hat damit eine Arbeit getan, die ihm die Bachfreunde aus aller Welt danken werden und die in die Hände aller derer gelegt sei, die künftig an der gewaltigen Aufgabe mitarbeiten werden, Bachs Beziehungen zum protestantischen Choral in ihrer ganzen mystischen Tiefe und Gewalt aufzudecken.

Kritik.

Wilhelm Werker. Die Matthäuspassion (Bachstudien, Band II.) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1923.
96 S.

Besprochen von Rudolf Steglich (Hannover).

Dem ersten Band seiner Bachstudien, der dem Wohltemperierten Klavier galt — Arnold Schering hat ihn den Lesern des Bachjahrbuchs im letzten Jahre vorgestellt —, läßt Wilhelm Werker nun den zweiten folgen, der sich mit der Matthäuspassion beschäftigt. Auf die ganze Passion sind hier soviel Seiten verwandt wie dort etwa auf je vier Präludien und Fugen. Das könnte auf eine Klärung und Mäßigung Werkers deuten, ist aber eine Folge davon, daß er sich hier lediglich in einigen wenigen Fällen mit den Kleinformen, in der Hauptsache jedoch mit der Großarchitektur des Werkes befaßt. Auch die zeitlich gedrängtere Entstehung des Bandes mag mitsprechen. Im Grunde aber hat sich Werkers Sinn nicht geändert. Seine Art tritt sogar in mancher Hinsicht hier erst recht deutlich zu Tage, da die Bachsche Passion viel weiter ausgreifende und tiefer gehende Anforderungen an ihren Erklärer stellt als einzelne Präludien und Fugen.

Liegt doch diesem Werk zugrunde ein symbolhaftes Geschehen: die evangelische Passion, kommt dann hinzu das Mitleben des gläubigen Bachzeitalters in den Chorälen und andern zeitstilhaften Eigenheiten, und ist schließlich alledem durch die Musik das Gepräge der schöpferisch mitlebenden Persönlichkeit Bachs aufgedrückt. So klingt in dem Werk eine dreifache

via dolorosa zusammen, und das Erlebnis der Bachschen Passion ist in diesem Sinne das Erlebnis des Kontrapunkts jenes dreifachen: symbolischen, zeithaften und persönlichen Weges. Die erste Vorbedingung dieses Erlebnisses aber ist, was die Form anlangt — und die will ja Werker ergründen: überhaupt einen Weg, überhaupt zusammenschließende Bewegung empfinden zu können.

Das ist heute durchaus keine selbstverständliche Fähigkeit. Auch unter hochgestellten Musikern findet man heute so manchen, der nicht imstande ist, die charakteristische Bewegung selbst uns nächstehender Musik zu empfinden (etwa das Schreitende des Beethovenschen oder das Schwingende des Schubertschen Rhythmus); der darum mit all seiner Bemühung dem anderen Element des Rhythmus anheimfällt, der der horizontalen Bewegung entgegenwirkenden, im Akzent sich sammelnden Schwere; und der somit durch Akzentuierung, die nur in die Tiefe hinab, nicht aber in der Begrüchtung bis zum nächsten Schwerpunkt hinüberwirkt, also keine Bindekraft hat, den musikalischen Verlauf förmlich atomisiert. Die in solchen Fällen von immerhin zivilisierten Musikern zur Umhüllung des toten Akzentgerippes künstlich aufgesetzten Nuancen geben nur eine Maske statt des lebendigen Gesichts. Das ist freilich nur eine, eben die rhythmisch-musikalische Erscheinungsform eines viel weitere Kreise ziehenden mechanisierten, vereinzelt, der lebendigen Bindung der Elemente baren Lebens, eine Erscheinungsform des Lebenszerfalls, der eben in diesem vergangenen Jahrzehnt auch zur äußeren Katastrophe geführt hat.

Wilhelm Werkers Buch über Bachs Matthäuspasion ist (nicht weniger als das über das Wohltemperierte Klavier) in diesem Sinne eine katastrophale Erscheinung in unserm Schrifttum über Musik.

Nicht fähig, die Folge der Chöre, Choräle, Rezitative, Arien von einem geistig musikalischen Gesichtspunkt aus in eins zu sehen, die zusammenschließende Bewegung zu empfinden, sieht Werker nur die Splitter, die Atome der Bachschen Linien. Und da er auf solcher „Grundlage“, ohne etwas zu spüren von der Zeugungskraft der bewegenden Idee des Werks, nun die

Form des Ganzen sich zu errechnen sucht, bleibt er stecken in haltloser Spekulation. Das Ergebnis seiner Mühen ist: eine tote, obzwar sehr symmetrische Maske anstatt des bachischen Gesichts der Passion, ein Homunculus in der Retorte, der vor den klingenden Gedanken Bachs in nichts zerfließt. Was sich in Werkers erstem Bande an Hunderten von Beispielen im Kleinen, in der Zersplitterung und Vergewaltigung der Themen und Melodiebögen der Präludien und Fugen zeigte: die Unfähigkeit, die innere musikalische Bewegung zu empfinden, das führt hier im großen zur Zerstörung und Vergewaltigung des Passionswerks.

Die Erkenntnis der besonderen Art der Werkerschen „Wissenschaft“ wird dem gutgläubigen Leser aber sehr erschwert durch den Anschein von Logik, Tiefgründigkeit und Überlegenheit, den Werker seinen Ausführungen zu geben weiß — denn nicht immer sind seine Mittel, die eigene hohe Meinung von sich selber auch seinen Lesern einzupfropfen, so unmißverständlich wie jene erheiternde Vorstellung sogar eines Heinrich Schütz als seines „Musikantenbruders“ (S. 10). Konnte doch, wie im Vorwort zu lesen, Werker sogar beauftragt werden, im Sommersemester des Leipziger Bachjubiläumsjahrs 1923 am Leipziger Konservatorium über die Matthäuspassion zu lehren, hat er also dort dem musikalisch-künstlerischen Nachwuchs als amtlich bestellte Bachautorität eben jene Spekulationen vorgetragen, die er dann in seinem zweiten Bachband niederlegte. Nicht um dieser Schrift selber willen, sondern um der verheerenden Wirkung zu begegnen, die sie auf unkritische Leser haben kann, sei auf einige ihrer Hauptpunkte näher eingegangen.

Werker sucht die Form der Bachschen Matthäuspassion in ihrem Text — das deutet von vornherein auf eine nicht ursprünglich musikalisch gerichtete intellektuelle Veranlagung, die leicht der Gefahr unterliegt, die Musik durch das einseitig ausgebildete Begriffsvermögen zu tyrannisieren. Er beginnt damit, den Text in seine Teile zu zerlegen: in Choralstrophen, madrigalische Rezitativ- und Arientexte sowie Abschnitte des Evangeliums, die er dann noch in Erzählung des Evangelisten und direkte Rede teilt, diese endlich weiter in Worte Jesu und Worte

anderer Personen. Er hat nun die Teile wohl in der Hand, aber er hat ihnen durch die rein schematisch, ohne Rücksicht auf Sinngliederung durchgeführte Teilung jede Spur des „geistigen Bandes“ ausgetrieben. Und da er nun einen Angriffspunkt für die Untersuchung der Form des Ganzen sucht, innerhalb der atomisierten, entgeisteten Passion aber keinen mehr finden kann, bleibt ihm als einziger Ausweg, irgendwo außerhalb einen Notnagel zu suchen, an dem sich die Teile des Werks sozusagen aufhängen lassen. Das gibt dann nämlich — auch einen Zusammenhang.

Werker findet einen Notnagel, einen „formalen Gedanken“, in einigen anderen Werken Bachs, so dem E-dur-Präludium des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers (S. 2): „Dieses Zentrum der E-dur-Fuge steht so keck in seinem Raum, daß man nicht an ihm vorüber kann (?). Da dieser formale Gedanke in so manchem Werke Bachs, wengleich jedesmal anders gestaltet, wieder auftaucht, so mache ich ihn zum Ausgangspunkt für die Erschließung der formalen Seite des Matthäuspassionstertes“. „Ich mache ihn . . .“, nicht etwa „das Werk selbst fordert ihn“, oder wenigstens „legt ihn nahe“: die Willkür der „Methode“ liegt offen. Werker freilich ist anderer Meinung: „dieser Schritt bedeutet nichts als das bescheidenste Betreten des ‚Heeresweges der Wissenschaft‘“, wobei seine Erläuterung des „Heereswegs“ die Unwissenschaftlichkeit seines Vorgehens noch besonders klarstellt: „Ich zwinge meinen Stoff, den Text der Passion, auf meine Fragen zu antworten“. Da ist aller Nachdruck auf das Erzwingen der Antwort gelegt. Die erste und größte Schwierigkeit, nämlich die rechte Frage zu finden, ist nicht erkannt. Es kommt eben darauf an, daß man sich nicht begnügt mit seinen höchstpersönlichen, willkürlichen Fragen, — es könnte sonst sein, daß man mehr fragt, als zehn Bache beantworten können, sondern es kommt darauf an, die aus der Sache selbst erwachsenden, notwendigen Fragen zu finden, aus denen allein eine fruchtbare, aufschließende Antwort entspringen kann. Während das Antwort-Finden dann mehr eine Sache der Technik ist, gehört zum Frage-Finden freilich zumeist noch anderes als bloße Technik — „wenn ihr's nicht

fühlt, ihr werdet's nicht erjagen". Fehlt dieses andere und dazu noch die Erkenntnis dieses Mangels, wird aus dem „Heeresweg der Wissenschaft“ der Holzweg eines widerwissenschaftlichen Monomanen, aus begründeter wissenschaftlicher Untersuchung willkürliche, haltlose Spekulation. So in Werkers Buch.

Nach jener Aufklärung über den „Heeresweg“ fängt Werker an zu rechnen. Er zählt die Choralstrophen der Passion, rechnet dabei wiederholt das Verhältnis 2 : 1 heraus. Im Vorbeigehen zeigt er sich als kühn konstruierender und vereinfachender Historiker (S. 5): „Über die Oper war aus dem Accentusgesang des Priesters das Rezitativ geworden“. Im Vorbeigehen versteht er, eine Stelle der Bachbiographie verkennend, Spitta eine Ohrfeige. Wenn nämlich Spitta S. 464 seines ersten Bachbandes schrieb: „Das Deutsch der lutherischen Bibel war für das geschmeidige Rezitativ zu fest gefügt und wuchtig, schien auch wohl wegen seines ehrwürdigen Inhalts mit dem flüchtigen Sprechgesang nicht vereinbar“, so wollte er damit, wie aus dem Zusammenhang klar hervorgeht, nicht die Meinung Bachs, sondern den Gedankengang wiedergeben, der überhaupt dazu geführt hatte, auch Bibelworte in madrigalisches Rezitativ umzudichten. Werker aber höhnt Spitta, indem er an die Passionsevangelistenrezitative Bachs erinnert: „Dieser feinfühlig, gewissenhafte Mann“ habe da „einfach einmal ein schlechtes Gedächtnis gehabt“. Das Satyrspiel folgt allerdings dieser Probe Werkerscher Zuverlässigkeit und Vornehmheit auf dem Fuße. Werker fährt fort: „Einem Musiker wäre ein solches Übel nicht zugestoßen; der erlebt mehr und katalogisiert weniger“.

Werker „erlebt“ weiter, indem er die madrigalischen Rezitative und Arien zählt — „katalogisiert“ wäre zuviel gesagt. Dabei werden Chöre und Arien, da sie ja dieselbe Textform haben, in einen Topf geworfen. Daß das Duett mit Chor „So ist mein Jesus nun gefangen“ und der mit diesem von Bach zu einer tonalen Einheit (Nr. 33) zusammengeschlossene Chor „Sind Blitze, sind Donner“ als zwei Nummern gerechnet werden, möchte noch eher hingehen als die Merkwürdigkeit, daß der Eingangssatz der Passion in Werkers Rechnung doppelt zählt, einmal als Chor und ein zweites Mal als Choral, und

daß ferner das begleitete Rezitativ mit Chor „Nun ist der Herr zur Ruh gebracht“ (Nr. 77), weil der Vortrag des Rezitativs auf vier Einzelstimmen verteilt ist, viermal gezählt wird, obwohl Bach durch den eingefügten Chor „Mein Jesu, gute Nacht“ die geistige und musikalische Einheit des Stückes noch unterstrich. In Werkers Rechnung aber darf der Musiker Bach natürlich nicht hineinreden. Werker fertigt ihn kurz ab: „Die Nummer 77 als eine anzusehen verbietet sich, weil wir (nämlich Herr Werker) immer nach Stimmen der Solomadrigalisten und Chormadrigalisten gezählt haben“. Der Anteil des Chores wird übrigens von Werker unterschlagen, sonst hätte er das Stück ja für fünf nehmen müssen. Die Frucht der künstlichen Divisionsexempel genießt Werker alsbald in dem Ausruf: „16 mal Chorsängergruppen, 32 mal madrigalische Sänger. Wieder Gleichgewicht, 1:2!“ Da kommt zu aller Merkwürdigkeit noch ein Wunder: das Verhältnis $1:2 =$ Gleichgewicht! Welch ein Stabilisierungskünstler, dieser Werker! Die Regierungen des aus der Balance geratenen Europa sollten sich diese Kraft zunutze machen.

Vorläufig aber „erlebt“ Werker noch den Rest der Matthäuspassion. Jetzt kommt der Bibeltext an die Reihe. Wahrhaftig findet er da wieder das „Gleichgewicht“ $1:2$ heraus: Jesus spricht 22 mal in direkter Rede, die andern Bibelpersonen 44 mal. Diese 44 aber hat etwas ganz Besonderes in sich: die Botschaft der Frau des Pontius Pilatus: „Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten, ich habe heute viel erlitten im Traume um seinetwegen“. Bach legt diese Botschaft einer Solostimme in den Mund, offenbar weil er sie nicht als zurückliegende Rede auffaßt, die er stets dem Evangelisten läßt, sondern weil sie ihm durch die Botin, die diese Worte vor Pilatus berichtet, zur gegenwärtigen wird — ein Zeugnis dafür, wie lebhaft Bach den dramatischen Charakter der Matthäuspassion empfand und wie folgerichtig er ihn in seiner Komposition durchführte. Wohin aber gerät hier Werker, weil er lebendige Zusammenhänge nicht kennt und sich an tote Zahlen klammert: „Hier, wo eine Frau auftaucht, versagen Waltherr, Schütz, Theile, Sebastiani — ja sogar unser Heiliger! Alle führen Pilati Weib persönlich und

in direkter Rede ein. Daß Bach aus Liebe zur historischen Verfehlung unlogisch gehandelt haben könnte, ist ausgeschlossen; daß er aber darüber hinweggesehen habe, ist ebenso unmöglich; es muß also ein Gestalterwille dahinter verborgen liegen. . . Für diejenigen, die Bachs Pedeskunststücke kennen, wird diese Angelegenheit bald klar: 22 maliges Erklingen der Stimme Jesu fordert 44 maliges Erklingen der Stimmen der anderen Bibelpersonen. Aus Liebe zur Zahlensymmetrie hat der Gestalter Bach über den bibeltreuen Lutheraner gesiegt“ (S. 10). Noch einmal (S. 50) kommt Werker auf diesen Fall zurück — es gehört zu seiner Technik, die unverfrorensten seiner Konstruktionen dem Leser mehr als einmal vorzusetzen, natürlich als glatte Behauptungen; doppelt oder dreifach genäht hält doch vielleicht besser: „Daß der Architektoneker Bach stärker war als der Lutheraner, haben wir bei dem Falle ‚Pilati Weib‘ erkannt. Da haben wir gesehen, daß der Meister aus Liebe zur Zahlensymmetrie skrupellos an seinem Text modelte“. Kein Wort davon hält Stich! Werker unterstellt hier Bach skrupellos sein eigenes Verfahren. Weiter: „So entstand der Gegensatz von 22 maliger Jesusrede und 44 maligem persönlichen Eingreifen anderer Bibelgestalten; 81 mal singt der Evangelist“ — o weh, Herr Werker, 81 mal, warum um aller guten Geister willen nicht 88? Wo bleibt das „Gleichgewicht“ 1:2? Aber ein Werker läßt sich nicht verblüffen. Eine heroische Geste: $22 + 44 + 81$: „Das ist $147 = 7 \times 7 \times 3$, allerhand ‚heilige‘ Zahlen!“ Und die Lage ist werkerisch gerettet.

Unter Umständen wird aber sogar das „Gleichgewicht“ selbst gegen die Lücke des Bachschen Objektes errungen. Das zeigt die Zählung der im vorhergehenden Rezitativ motivisch vorbereiteten Arien. Werker findet unter den 18 Arien 9 vorbereitete, also wieder: 2:1. Aber er übersieht z. B., daß auch die Arie „Mache dich, mein Herze, rein“ (Nr. 75) motivisch aus dem vorhergehenden Rezitativ „Am Abend, da es kühle ward“ herauswächst, viel offener sogar als manche der von Werker herangezogenen Arien aus dem ihren. Welche befreiende, reinigende Wirkung, wenn jene absteigende Terz d' c' b (5 4 3), die das Rezitativ beschließt, ja überhaupt der Keim dessen ganzen

Instrumentalteils ist, das Arienthema, in die Durlage erhoben: f' es' d' (5 4 3), eröffnet und aus ihr die Melodie dann bis zur neuen Tonika b' emporsteigt!

Auf die gekennzeichnete Weise errechnet sich Werker schließlich einen „Bauplan“ der Passion. Der Leser seines Buchs sieht sich zuletzt vor einer Zeichnung, welche den errechneten symmetrischen Aufbau der beiden Passionsteile bestechend darstellt. Werker hat Sorge dafür getragen, daß die Symmetrie durch sehr dicke Linien so augenfällig wird, daß man über die sonstigen Eigentümlichkeiten des Planes, etwa das viermalige Vorkommen der Nr. 77, leicht hinwegsieht.

Nun wäre der Augenblick gekommen, die Probe aufs Experiment zu machen, um die Untersuchung wenigstens nachträglich noch auf festen Fuß zu stellen. Werker hat diese Gefahr aber schon frühzeitig (S. 22) beschworen. Dort heißt es: „Wir sind hier bei einem besonderen Punkt angelangt: Wie verhält sich die Textarchitektonik zum poetischen und erzählenden Stoff und Inhalt des großen epischen Gedichts?“ Aber Werker biegt diese vernünftige Frage sofort um: „Wie gruppiert sie (die Architektonik) das seelische Element?“ Das heißt: das seelische Element ist doch nur die Magd der Mathematik; vom Recht, das mit ihm geboren ist, ist gar nicht die Rede; die Probe aufs Experiment wird sofort umgebogen in eine Probe auf die Untertänigkeit des Seelischen unter die Diktatur des mathematischen Experiments. Man darf sich füglich nicht wundern, wenn nun der bisher schon nicht einwandfreie Experimentator vollends zum Jongleur wird.

Nach Werkers symmetrischem Bauplan setzt sich der erste Teil der Passion aus fünf viergliedrigen Gruppen zusammen. An zwei Stellen trennen die Gruppengrenzen begleitetes Rezitativ und Arie, die gemeinhin eng zusammengehören, dem Sinne wie der Musik nach. Ja sogar das Rezitativ „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz“ und der Choral „Was ist die Ursach aller solcher Plagen?“, die von Bach ineinander verwoben sind zu einer musikalischen Einheit, werden von Werkers dickem Strich getrennt. Sehen wir zu, wie sich Werker im ersten dieser Fälle aus der Schlinge zu jonglieren versucht: „Im

ersten Teile endet mit Nr. 9 ‚Du lieber Heiland du‘ die erste Gruppe. Die zweite beginnt mit der Altarie Nr. 10 ‚Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei‘, nämlich [und nun kommt der Trick:] ob des Verräters Tat“ — obwohl erst das folgende Rezitativ davon beginnt: „Da ging hin der Zwölfen einer“. So auf Seite 22. Seite 28 kommt Werker — ich erwähnte diese Technik bereits — wieder hierauf zurück: „Aus der Architektonik des Matthäuspasionstextes wissen wir, daß das Rezitativ Nr. 9 und seine Arie Nr. 10 je einem verschiedenen Formgliede angehören. Nr. 9 steht in der Bethanien-Gruppe, Nr. 10 setzt mit ‚Buß und Reu‘ ein, die ‚das Sündenherz entzwei knirschen‘. Das zielt auf Judas, den Verräter . . . Bauplan und seelischer Gehalt decken sich wie immer bei Bach.“ Sogar noch ein drittes Mal bearbeitet Werker seine Leser in dieser Angelegenheit, auf Seite 40: „Die Arie Nr. 10 gehört dem Judasbezirk an, ihr Rezitativ dem Bethanienbereich. Der Bauplangedanke fiel zusammen mit dem poetischen. Hier sei Kreßschmars dankend (!) gedacht, der die Naht im Bauplan zwischen Arie 10 und Rezitativ 9 geahnt hat“. Werker muß freilich selber zugeben: „Kreßschmar suchte eine Erklärung für Buß und Reu im Bethanienbereiche“ (Führer durch den Konzertsaal II, 1, S. 88). Wenn er dann fortfährt: „Daß er sie nicht fand, lag daran, daß er ein Nummernwerk in der Passion sah, keinen Bau mit kunstvollstem Grundriß“, so ist das eine Unterstellung ad majorem Werkeri gloriam. Werkers krampfhaftige Bemühungen um diese von ihm errechnete Naht sind allerdings leicht erklärlich, denn Bach selbst spricht hier allzudeutlich gegen ihn: die Arie ist die durch das *Accompagnato* vorbereitete Verinnerlichung des Bethanienvorgangs durch den Hörer, der im Herzen die Passion selbst als Zuschauer miterlebt — es ist gar nicht nötig, erst die allegorische Tochter Zion herbeizurufen. Wie das köstliche Wasser des Weibes, so fließen die Tränen des miterlebenden Christen auf Jesu Haupt — so überträgt das Rezitativ den biblischen Vorgang auf den betrachtenden Gläubigen. Und nun, in der Arie, tritt das Äußere zurück und der innere Beweggrund, der treibende Affekt in den Vordergrund: Buß und Reu. Hier haben wir ein Musterbeispiel für den Ideen-

aufbau, seelisch genommen: Nach-innen-Bau der Bachschen Passions szenen: ein In-sich-gehen, der Weg vom geschichtlichen evangelischen Vorgang zu dessen symbolischer, das ist vor allem auch gegenwärtiger Bedeutung für das innere Leben der Passionshörer. Die Arie, das Herz der Bethanienszene, von dieser Szene abtrennen, heißt also, nicht nur diese Arie gründlich mißverstehen, sondern überhaupt die Art, wie Bach die Passion erlebt und gestaltet.

Die besprochenen Fälle dürften über Grundlage, Verfahren und Ergebnis der Werkerschen Passionsanalyse genügende Klarheit gegeben haben. Nur sei noch einiges zum Bilde des „Musikers“ Werkers beigebracht. Dessen ganzer Ingrimm gegen die unmathematisch musizierende Natur spricht aus dem Urteil: Johann Theile ließe in seiner Passion „zum Rezitativgesang anhaltend zwei Violon quinquilieren wie tollgewordene Buchfinken im holden Mai“ (S. 47). Wenn Werker Bachs Choral „Herzlich tut mich verlangen“ „weit rhythmischer“ findet als das Haßlersche Urbild „Mein Gemüth ist mir verwirret“ (S. 15), obwohl die biegsame, rhythmisch mannigfaltigere Form Haßlers dort in ein gleichförmigeres Maß eingespannt und nur die Unterteilung mannigfaltiger ist, so erkennt man in diesem Urteil Werkers die eingangs erwähnte Neigung, das Taktmäßige, die Schwerpunkte über die bewegende Kraft zu stellen. Eben dieser Neigung entspringen die Taktstriche, die Werker den Bachschen Abendmahl-Einsetzungsworten aufzwingt (S. 48), — jeder dieser Striche ein Keulenschlag gegen die weitgeschwungene Melodie Bachs. Mit dem hier eingefügten Dank an Hans Joachim Moser, der diese Stelle in solcher Weise gesungen hätte, dürfte es ähnlich stehen wie mit jenem Dank an Kreßschmar. Der Sänger Moser ist viel zu musikalisch, um werkerisch zu singen. Bliebe vor allem noch zu sagen, daß die hier und da eingestreuten Kleinanalysen wiederum von jener Art sind, die Arnold Schering bei der Besprechung des ersten Werkerschen Bachbandes im vorigen Jahrbuch schon gekennzeichnet hat.

Die letzten drei der Analyse folgenden Kapitel sind mit wenigen Worten ausreichend charakterisiert. Unter dem verhei-

fungsvollen Titel „Bachs Methode“ werden dem Leser auf anderthalb Seiten (!) die Werkerschen „Baupläne“ der Johannis- und der Lukaspassion vorgelegt. In dem Kapitel „Mittel und Raum“ wird Bachs schon bei Spitta wörtlich zu lesender „Kürzer jedoch höchstnöthiger Entwurf einer wohl bestallten Kirchen Music“ nochmals abgedruckt und werkerisch kommentiert; ferner werden die Orgelverhältnisse der Leipziger Thomaskirche zu Bachs Zeit besprochen — dabei sind ganze Satzfolgen nahezu wörtlich aus Spitta abgeschrieben (vgl. vor allem Werker S. 66, vorletzter Absatz, Zeile 3—10 mit Spitta II, S. 114, Zeile 1—9!). Andere Spittasche Stellen hat Werker lediglich vom Organistenstandpunkt aus umschrieben, nicht ohne dem eben noch geplünderten Gewährsmann „Unkenntnis in Musikantenangelegenheiten“ und „Vermessenheit“ vorzuwerfen. Etwas wesentlich Neues kommt sonst nicht heraus. Im Gegenteil: Werker übernimmt hierbei Spittas Annahme der Instandsetzung des Rückpositivs im Jahre 1730, die Bernhard Friedrich Richter im Bach-Jahrbuch 1908 (S. 52 f.) als Irrtum erwiesen hat. Den Beschluß macht „Der Ausführungsplan“. Hier geht Werker gründlich fehl, wenn er aus der Aufführungspraxis der liturgischen Choralpassion, z. B. der Stellung der Sänger am Altar, Schlüsse zieht auf die Aufführungspraxis der oratorischen Passion Bachs. Daß Bach z. B. den Evangelisten nicht an den Altar stellte, geht schon daraus hervor, daß sich sein Evangelistenpart in der Chorstimme des Tenors befindet. Nach alledem ist auch die beigelegte Aufführungstabelle zu bewerten. Die sonderbar umständliche Art, jede Einzelstimme, jedes Instrument in jedem Falle für sich aufzuführen, obwohl gerade der Wechsel bestimmter Gruppen den Stil des Werkes kennzeichnet, stellt dem Leser nochmals den Atomisten Werker in Reinkultur vor Augen.

Gewiß sind in Werkers Buch auch Ideen und Beobachtungen enthalten, die zwar nicht völlig neu, doch für sich genommen wertvoll sind und fruchtbar sein könnten. Aber sie verlieren ihre beste Kraft in der katastrophalen Atmosphäre dieses Buches.

Daß die Bachsche Matthäuspassion in jedem ihrer Teile wie als Ganzes ein wohlgegliedertes Kunstwerk ist, ist auch uns

eine Gewißheit. Dieser Gewißheit, die bisher freilich mehr nur Empfindungs- als Verstandesache war, die aber neuerdings durch den Nachweis des wohlgegliederten Aufbaus anderer, in gewisser Weise verwandter großer Musikwerke verstärkt wurde, auch durch den unmittelbaren Nachweis der Passionsarchitektur eine feste Grundlage zu geben, ist ein erstrebenswertes und auch in mancher Beziehung sehr wohl erreichbares Ziel. Da aber Werker, befangen in seiner mathematisch-atomistischen Anschauung, sich an dieser Aufgabe versucht, ist das Ergebnis nur ein Zerfallsprodukt.

Die unsentimentale, unromantische Art, Musik zu empfinden, hat in der vom 19. Jahrhundert sich abwendenden Gegenwart immer mehr Boden gewonnen und hat sicherlich Zukunftswert. Bis zu blutloser mathematischer Abstraktion getrieben, wie bei Werker, verliert sie aber den Zusammenhang mit der lebendigen Musik, ist nur Erscheinung eines Lebenszerfalls.

Auch Werker vertritt, was die Aufführungspraxis der Matthäuspassion betrifft, die von anderen schon verfochtene Forderung, das in den Raum hinein komponierte Musikwerk des Barockzeitalters von der räumlich nivellierenden Auffassung des 19. Jahrhunderts zu befreien, es wieder in seiner räumlichen Mannigfaltigkeit erklingen zu lassen. Aber er bleibt auch hierbei am Außerlichsten haften und verfällt auch hierbei wieder in haltlose Konstruktionen. Zudem fordert die Besinnung auf eine innerlichere musikalisch-räumliche Mannigfaltigkeit eine erhöhte Kraft der musikalischen Phantasie, des zusammenfassenden Hörens — das Gegenteil des Werkerschen Zerfallshörens.

Endlich entspricht Werkers Abrücken von dem Massenchorbetrieb, das Eintreten für die kleine Bachische Besetzung der neuen Zeitströmung, die schon seit Jahren z. B. von der Monstre-Orchesterei zu einem Kammerstil hintreibt¹⁾. Dennoch aber wäre das Ergebnis, in Werkerscher Art erstrebt, etwas Unbachisches, Lebloses. Denn nicht der Verzicht auf die Wirkung durch ausgebreitete äußere Macht allein führt zum Ziel, sondern erst der Wiedergewinn einer angespannten, gesammelten, inneren Kraft,

1) Vgl. hierzu Bach-Jahrbuch 1920, S. 77 ff.

welche allein zu einer vollströmenden Bewegung befähigt, die von einer Note zur andern, von einem Einzelsatz eines großen Werkes zum andern trägt und dadurch alles Einzelne zur Melodie und zum großen Ganzen zusammenschließt. Von dem Wiedergewinn solcher tragender innerer Kraft hängt heute sehr viel ab, nicht allein das nächste Schicksal der Bachschen Musik. Werker aber führt nur davon weg in die Irre, die vertrauensselig zu ihm kommen. Das spricht seiner „Matthäuspassion“ das letzte Urtheil.

19. Feb. 1995

22. 4. 96

16. 1. 97

SLUB DRESDEN



3 2257736