





18. 2. 21

BREITKOPF & HÄRTELS
MUSIKBÜCHER

JOHANN SEBASTIAN
BACH

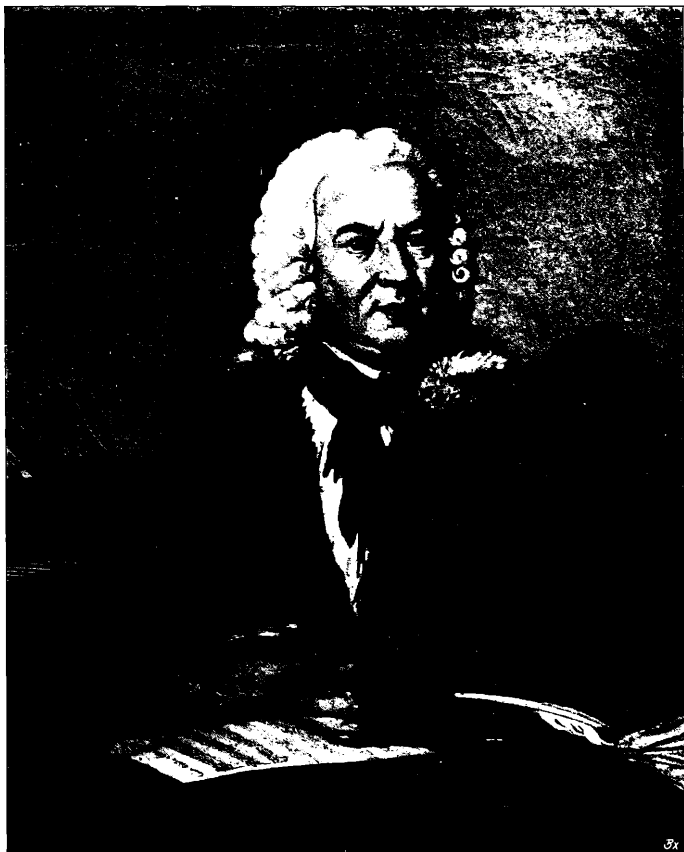
VON
PHILIPP WOLFRUM

ERSTER BAND:
BACHS LEBEN, DIE INSTRUMENTALWERKE
ZWEITE, NEU DURCHGESEHENE AUFLAGE



LEIPZIG 1910
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HARTEL





Nach dem Gemälde von C. F. R. Lissewsky (1772),
im Besitz des Joachimstalschen Gymnasiums in Berlin

JOH. SEB. BACH

Johann Sebastian Bach

von

PHILIPP WOLFRUM

Erster Band:
Bachs Leben, die Instrumentalwerke

Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles
Zweite, neu durchgesehene Auflage



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

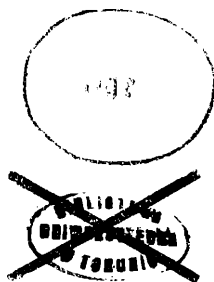
1910

1920 f. l.



18270

Außer den beiden, den früheren und den heutigen Stand der Bachforschung dokumentierenden Werken von J. N. Forkel (»Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke« 1802) und Philipp Spitta (»J. S. Bach«, 2 Bde., 1873 und 1880) und den Berichten der Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs sind verschiedene im Text bezeichnete Quellen und neuere einschlägige Literatur benutzt, ferner auch allerlei vereinzelte in C. F. Peters Jahrbüchern, Zeitschriften und anderweitig erschienene Aufsätze, von Hermann Kretzschmar und anderen. (Dies gilt auch für den soeben erschienenen II. Band »J. S. Bach als vokaler Tondichter«, wo außerdem auf die größeren Werke von A. Pirro und A. Schweitzer Bezug genommen ist.)



COPYRIGHT 1910 BY BREITKOPF & HÄRTEL · LEIPZIG

An Dr. Richard Strauß

»Nur soweit die Historie dem Leben dient,
wollen wir ihr dienen.«

In der Kunstbewegung der letzten 50 Jahre, die uns räumlich von den imponierenden Höhen eines Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven mehr und mehr entfernte, tauchte bei dem gleichzeitigen Vorwärtsbewegen unserer Schritte gegen Bayreuth und Weimar hin im Hintergrunde ein Kolosß auf, der, je weiter wir schritten und schreiten, zu wachsen und jenes gewaltige Gebirgsmassiv der Wiener Schule zu überragen scheint. Der Gipfel des Kolosses ist immer noch in Wolken versteckt, aber wir sehen bestimmt, daß es kein Doppelgipfel ist. Dieser Kolosß ist Johann Sebastian Bach. Wenn man heute noch üblicherweise unter allerlei schön klingenden Sprüchen den Meister G. F. Händel mit dem Propheten Johann Sebastian Bach zusammenkoppelt, ja zu einer Art siamesischen Zwillingspaars zusammendichtet, so sollte man bedenken, daß sogar schon in der Musikgeschichte dieses edle, aber gänzlich ungleiche Zwillingspaar auseinander operiert ist. Man lese nur aufmerksam das keines Rühmens bedürftige Ph. Spittasche Werk oder die alte, edel enthusiastische Schrift Forkels über J. S. Bach, die in ihrer

zum Teil fast leidenschaftlichen Sprache der Begeisterung sich auf eine »Vergleichung Bachs mit Händel gar nicht einlassen will« und — kann.

Der Olymp Händels liegt nach einer ganz anderen Richtung, zu der der Ausblick für uns eigentlich immer frei blieb; ein paar Mozartsche Klarinetten in den Händelschen Partituren konnten den Ausblick im Ernste so wenig stören wie die neumodischen Striche und ledernen Kadenzen Chrysanders. Er liegt zudem dem vulkanischen Gebirgszentrum unserer immer neu sich gestaltenden Kunst so fern, so fern! Unsere große Kunst hat sich längst, um mit Franz Liszt zu reden, »sattsam an Händels Dreiklängen erbaut,« es »drängt« sie »nach den kostbaren Dissonanzen der Passion, der H-Moll-Messe und anderer Bachscher polyphoner Speereien«¹⁾. Wie mit Recht

¹⁾ Man kann sich gegenwärtig kaum genug tun in Ausgaben alter Musik. Sofern damit Zwecke der musikalischen Kunstgeschichte, vielleicht auch der Hausmusik (und hier sicherlich in besserem als H. W. Riehlschen Sinne) im Auge behalten werden, sind sie gewiß teils notwendig, teils angenehm. Man hüte sich aber, sie zu mißbrauchen, indem man sie nach dem bequemen, philiströsen, des trivialen Beigeschmacks nicht entbehrenden Dictum von der »guten alten Zeit«, das im Kunsttreiben ohnehin genügend sich Geltung verschafft, gegen alle »moderne« Kunst ausspielt, indem man den an ihr einseitig geschärften Kunstverstand zum künstlerischen Orakel setzt. Es braucht für einsichtige und weitblickende Kunstfreunde wohl kaum ausdrücklich festgestellt zu werden, daß der Konzertsaal kein Anbau an den Hörsaal ist, daß das Katheder kein Richterstuhl über moderne Kunst und Kunstpflge sein kann. Wir wissen, daß die jungen Talente es sind, die den göttlichen



Stich von Bollinger (1802) nach dem Gemälde von E. Gottlieb Haussmann
(dem Jüngeren) in der Thomasschule zu Leipzig (1735)

JOH. SEB. BACH



Bachs und R. Wagners deutsche Kunst vielfach in direkte Beziehung zueinander gesetzt werden, so ist auch der verwegenste Kontrapunkt des R. Straußschen Orchesters, selbst seines Schlagzeuges, oder Strauß' energievollte Durchführung einer musikalischen Idee, auf jenen Eckstein gegründet, den, wie H. Kretzschmar treffend mit Bibelworten sagt, seinerzeit die Bauleute verworfen haben.

Ja, Bach ist heute geradezu »gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler«. Der Geistesverwandtschaft mit ihm gehört, so darf man wohl sagen, Gegenwart und Zukunft unserer deutschen Kunst. Die Widersacher des Bayreuther Werkes, der Wei-

Funken, der in einem alten Meister glomm, weiter hegen und zur Flamme entwickeln — ohne die Asche zu konservieren. Robert Schumann deutet es einmal an, wenn er sagt, 'die Quellen würden in den Meistern immer näher aneinander gerückt, jeder neuere nehme die Kunst seines Vorgängers in sich auf, nur — »aus einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen, aus J. S. Bach«. Dieser war bekanntlich in der Hauptsache gar nicht an die Öffentlichkeit und in die Kunstschule gekommen, er feierte also mit Hilfe deutscher Musiker eine Auferstehung. — Aufklärungen über alte Kunst- und Orchestertechnik werden stets willkommen sein, hingegen berührt es eigentümlich, in den Zeiten, wo das deutsche Kunstwerk von Bayreuth sich bei allen Nationen Geltung verschafft, ernste und biedere deutsche Gelehrte vom Schlage Chrysanders bei Händel an der Arbeit zu sehen, den Klingklang der alten italienischen Oper, der häufig, wie das Kadenzenwesen, mit der Kunst der großen Virtuosen steht und fällt, mit einer Art heiliger Begeisterung zu rekonstruieren, um uns dann letzten Endes statt Blütenduft — Schnupftabak zu bieten.

marschen Kunstbewegung und der ehrlich ringenden und wagenden modernsten Kunst — sie sind und waren häufig auch seine Widersacher, bis herunter zu dem bekannten Wiener Beckmesser, der bei Lebzeiten schon zu den Toten zählte. — Ein solcher Koloß nun, der seine Spitze in die Wolken sendet, bedarf eines riesigen Unterbaues. In der Tat faßt Johann Sebastian, indem er seine deutsche Kunstmission erfüllte, die Errungenschaften deutscher und auch fremdländischer Kunst, auf vielen heute kaum mehr gekannten Tonsetzern fußend, kühn zusammen. Dieser Koloß konnte dann wiederum Quellen als lebenspendende Kraft in entfernt liegende neue Gebiete und junge Pflanzungen unserer Kunst entsenden.

Zu dieser großartigen künstlerischen Emanation bedurfte es aber eines ganzen großen Geschlechtes zäher, energischer, kampfesmutiger und entsagungsfähiger Künstlernaturen, offener und zugleich harter Köpfe und weicher Herzen. Und solchergestalt tritt uns das Bachsche Geschlecht entgegen, das, einer vielhundertjährigen Eiche gleich, seine Wurzeln tief in die deutsche Erde senkte. Suchen wir ein Bild von der unverdrossenen idealen Tätigkeit der Glieder dieses Geschlechtes zu gewinnen!

2.

Manche der Leser, die ihre Jugend auf dem Lande, in Pfarrdörfern, Marktflecken oder auch kleinen Städten verlebt, hatten wohl vereinzelt noch

Gelegenheit, die Tätigkeit eines »Kantors« oder Chorregenten und Organisten zu beobachten, von der sie sich heute sagen müssen, daß sie eine unbegreiflich vielseitige, ungeheuer anstrengende, aber allerdings von großem Segen für einzelne wie für die Allgemeinheit begleitete war. So ein Kantor setzte eine Ehre drein, seiner Gemeinde zur Erbauung und Gott zu Ehren die »Orgel zu schlagen«, er konnte aber auch seine Orgel stimmen und reparieren. Er bildete und pflegte einen Knabenchor, mit dem er, die Dorfmusikanten beziehend, Kirchenmusik machte, mit dem er Hochzeiten und bei Sturm und Wetter »Leichen« sang. Er versicherte, daß er unter den Kirchenmusikalien »nichts Passendes« finde, in Wahrheit aber lag ihm viel Musik auf dem Herzen, und er komponierte denn Choralvorspiele und Postludien, Grabarien und Kirchenmusiken still für seinen Gebrauch. Um seinen Geist zu erfrischen, schrieb er sich die Nächte hindurch dicke Bände jener Musikstücke ab, in denen sein Ideal beschlossen schien, das Notenpapier rastrierte er sich selbst. Er entpuppte sich auch wohl eines Tages beim Kirchenpatron im Schloß, wohin er gerufen ward, um das Auftreten eines berühmten durchreisenden Virtuosen zu ermöglichen, als ein »sehr geschickter« Klavierspieler und nebenbei auch als Klavierstimmer, freilich als Instruktor für das gnädige Fräulein fand man ihn doch etwas zu »altmodisch«. Aber die Hauptsache: Der Kantor hatte nebenher mehr als 100 Knaben und Mägdlein in fast 30 Wochenstunden zu

unterrichten, und er war ein gewiegter Pädagoge! Das hinderte ihn indessen nicht, auch noch seine Geige im Quartett und sein Violoncellsolo zu streichen, seine Guitarre zu spielen und seine Lieder den Freunden zuliebe dazu zu singen. Wenn ein freier Nachmittag oder gar die Ferien kamen, sah man ihn leidenschaftlich bestrebt, diese oder jene neu gebaute Orgel kennen zu lernen, Neues zu hören, seine Kunst an der anderer zu messen. So kam er unter den Kollegen auch in den Ruf eines bedeutenden Organisten, der ihm wohl gar das Ehrenamt eines Orgelrevisors seitens der Regierung einbrachte. Freilich, von all der Arbeit konnte er mit seiner Familie noch lange nicht leben, und um sich ehrlich und wie sich's für einen Träger seiner Würde in der Gemeinde ziemt, durchbringen zu können, übernahm der Kantor noch allerlei Nebenämter. So ein Kantor hatte aber bei aller äußerlichen Misère auch noch die Kraft, bei Gelegenheit einen Krach mit pfarrherrlicher Anmaßung oder mit bureaukratischem Hochmut zu riskieren, und war überhaupt ein Mann aus einem merkwürdigen Holze geschnitzt! — Ja — ein solcher Kantor gibt uns selbst bei aller Zwerghaftigkeit seiner musikalischen Persönlichkeit ein freilich immer noch einseitiges Bild derer vom Geschlechte der »Bache«, jener Musikerfamiliengilde, die die Kantoreien und Stadtpfeifereien Mitteldeutschlands durch Jahrhunderte zu Ehren brachte, der welschen Kunst zum Trotze, welche überall, aber namentlich in Deutschland, die alte, treuherzige, einheimische Kunst, in-

sonderheit des »Hinterlandes«, auf lange hinaus brach legte. Und wenn uns aus jenen jetzt von Kirche wie Staat gleicherweise in betrübendstem Maße vernachlässigten Kreisen heute kein Johann Sebastian Bach mehr erwachsen kann, der, um mit Forkel zu schwärmen, der erste aller deutschen und ausländischen Künstler ist und bleibt (der Schwerpunkt unserer deutschen Musikpflege ruht auch nicht mehr bei Kirche und Schule, bei den protestantischen noch weit weniger als bei den katholischen), so genügt doch der Hinweis auf jüngst vergangene Zeiten, auf die Erscheinung Anton Bruckners oder unseres jungen Max Reger, um zu zeigen, daß der geschilderte Zusammenhang zwischen dem einfachen Schullehrer- und Organistenhaus und unserer großen Kunst allen Widrigkeiten zum Trotze noch besteht.

3.

Während der großen Periode der kirchlichen polyphonen Chorgesangkunst stand bekanntlich Deutschland zurück: hauptsächlich die Niederlande und Italien, gipfeln in den beiden Meistern Orlandus Lassus und Pierluigi da Palestrina, standen in vorderster Reihe. Insonderheit die Niederländer predigten das Evangelium des Kontrapunktes aller Kreatur, auch den Italienern, von deren religiöser und künstlerischer Metropole Rom ihnen der Tenor, das Thema zugewiesen worden war: der (gregorianische) Choral der Kirche. Ziemlich gleichzeitig

mit dem Tode jener Meister (1594) setzen Renaissance=Bestrebungen musikalischer Art in Italien ein, die zur Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik, zu einem vereinfachten Gesangsstil und dann zu einer Mischung jener beiden Musikarten führten. Der vereinfachte Gesangsstil, mit dem man an die antike Musik anknüpfen wollte, ergab sich allmählich einerseits als Rezitativ, andererseits als ariosor und liedmäßiger Gesang. Das begleitete Rezitativ ist aber tatsächlich eine Wiedergeburt des unbegleiteten alten lateinischen Sprechgesangs (Chorals) der Kirche, in freierer Art, mit neuen Mitteln belebt, auf anderer Grundlage (der Oper, des alte mit neuer Zeit verbindenden Oratoriums) versucht.

Von hier an finden wir die Deutschen emsig bemüht, es ihren Lehrern gleich zu tun. Sie zogen nach Italien, um neben alter Kunst auch die neue zu erlernen: etwa, um »Spitzen« zu nennen, von dem Nürnberger Meister Hans Leo Hasler an, der für die Kirche mehr in altem, als neuem Sinne und nebenher »Lustgärten« von Gesängen und »Venusgärten« von Tänzen komponiert, bis zu Heinrich Schütz, dem »Vater der deutschen Musikanten«, der die italienischen Reformen der deutschen Kunst vermittelt und bis zur geistlichen Konzertmusik, zur biblischen Szene, zur neueren Passion, ja zur Oper vordringt, ohne freilich überall seine deutsche Art völlig durchsetzen zu können.

Aber dieser Siegeslauf um die Palme sollte jäh unterbrochen werden. Der dreißigjährige Krieg warf



JOHANN AMBROSIUS BACH
DER VATER JOHANN SEBASTIANS



Deutschland zu Boden; es ward ein Tummelplatz und eine Beute für die rohen Söldnerhaufen aus aller Herren Länder. Die jungen Blüten der deutschen Kunst wie der Wissenschaft wurden geknickt. Nach dem Friedensschlusse treffen wir allenthalben Demoralisation, dumpfe Gleichgültigkeit, Jammer, Elend beim Volke, das in Wirklichkeit dezimiert ist; an den Höfen reißt Genußsucht und Sittenlosigkeit ein, gestützt auf »welsche Kunst und welschen Tand« — deutsches Wesen und deutscher Geist scheinen erstorben.

Und doch sollte dieser bald seine Auferstehung feiern! Er lebte und webte ja still und heimlich noch in der deutschen Musik, die sich durch Jahrhunderte hindurch in Kantoren und Organisten und namentlich in einem weitverzweigten deutschen Geschlechte der engen bürgerlichen Sphäre ein Gefäß zubereitet hatte. Als die Zeit erfüllet war, trat in Johann Sebastian Bach dieser deutsche Geist am großartigsten in die Erscheinung, freilich ohne daß er schon von dem zunächst auf einen »irdischen Messias« hoffenden Geschlechte begriffen werden sollte.

Johann Sebastian Bachs Geschlecht.

4.

Die weitausgebreitete deutsche Familie der Bach ist schon im 16. Jahrhundert nachzuweisen, und zwar in verschiedenen Orten in der Gegend von Arnstadt in Thüringen; in Wechmar bei Gotha scheinen schon vor 1550 unseres Meisters direkte Vorfahren gesessen zu haben. Der in der Bachschen Familienchronik¹⁾ als Ahnherr bezeichnete Veit Bach wanderte somit nicht, wie manchmal noch zu lesen, aus Ungarn ein, sondern kehrte von dort, wo er sich niedergelassen hatte, wieder in die Heimat zurück, da er dort als Lutheraner infolge der Gegenreformation seines Glaubens nicht leben konnte.

»Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (kleiner Guitarre) gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem

¹⁾ Ich zitiere neben dem Spittaschen auch den Abdruck einer Abschrift in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« des Jahres 1843. Der Anfang stammt von Johann Sebastian Bach, die weiteren Mitteilungen von seinem Sohn Philipp Emanuel, auch von anderen Gliedern des Bachschen Geschlechts, von dem über fünfzig als für die Kunst von Bedeutung aufgezählt werden.

Mahlen darauf gespielt. Es muß doch hübsch zusammen geklungen haben, wiewohl er doch dabei den Takt sich hat imprimieren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen.« »Im Anfang war der Rhythmus«, sagt Hans von Bülow, und wenn wir heute durch die Untersuchungen Carl Büchers wissen, daß viele Rhythmen, des Verses und des Taktes, in geordneten Arbeitsbewegungen wurzeln, so erscheint uns das Musizieren während des Mahlens nicht als eine Profanation der Kunst, sondern die Arbeit erweist sich als ein geweihter Boden, dem künstlerische Tätigkeit entspringt.

Von seinen zahlreichen Kindern wird Hans zu Caspar Bach nach Gotha »in die Lehre getan«, um dort hoch auf dem »Schloßturn« sein Handwerk zu erlernen. Nach »ausgestandenen Lehrjahren« kehrte Hans heim, er ist nun »Spielman«. Um allen Eventualitäten des Erwerbs aber als ein ehrlicher Mann gewachsen zu sein, erlernt er auch die Teppichmacherei. Bei ihm finden wir in hervorragendem Maße den im ganzen Geschlecht wie auch bei unserem Joh. Sebastian oft zutage tretenden Zug zu Fröhlichkeit und volkstümlichem Humor. Aus seiner nicht minder zahlreichen Nachkommenschaft kommen drei im musikalischen Berufe tätige Söhne in Betracht: 1. Johann († 1673 als Direktor der »Ratsmusikanten« und zugleich Organist in Erfurt, wo man später die Stadtpfeifer kurzweg als »die Bache« bezeichnet), unter seinen Nachkommen ist sein Enkel, der

Eisenacher Joh. Bernhard Bach († 1749), als ein heute fast unbekannter unter den Meistern jener Zeit hervorzuheben. 2. Christoph (Großvater unseres Joh. Sebastian † 1661 in Wechmar) und 3. Heinrich (Organist in Arnstadt † 1692).

Dieser Heinrich Bach überlebte, 77 Jahre alt, seine meisten Kinder, aber seinem Sarge folgten immerhin 28 Enkel und mehrere Urenkel. Es ist dem Bachschen Geschlecht der patriarchalischen Sitte gemäß Grundsatz und auch moralische Pflicht, sofort nach der ersten Anstellung zu heiraten, meist gemäß den Sitten der Zunft in die Zunft hinein, was dann bedeutete: in die Verwandtschaft. Der meist sehr reiche Kindersegen führte in der Regel zu einer weiteren Konsequenz, ein zweites, ja drittes Mal zu heiraten: sie scheuten trotz der Ungunst der Zeiten nicht vor der Gründung eines Hausstandes zurück, nicht selten auch erwählten Brüder Frauen, die im Schwesternverhältnisse zueinander standen. Von dem bereits seit langer Zeit weit in die Thüringenschen Gaue, ja bis in fremde Länder hineinverwachsenden Geschlecht werden seit Veit Bach in der Bachschen Familienchronik die Mädchen und jene Söhne, die Bauern und Handwerker wurden, gar nicht erwähnt, manche Seitenlinien vergessen; es wird auch auf manche taube musikalische Frucht (einer »ist auch der Musik zugetan, hat sich aber niemals zu einer Funktion begeben, sondern sein meistes Plaisier in Reisen gesucht«) und Familienmisère (ein »Chirurgus« Bach »wohnet jetzo zehn Meilen hinter Königsberg

in Preußen im Amte hat aber das ganze Haus voll Kinder«) hingewiesen. Wir können hier nur einzelne hervorragende Meister des Geschlechts berühren, von deren Tätigkeit uns glücklicherweise Beweise verblieben. Das Bachsche Geschlecht hat die Geschichte des deutschen Volkes von den Höhepunkten der Reformationszeit bis in die Sümpfe des dreißigjährigen Krieges hinein an sich miterlebt, es hat sich aber auch mit ihm wieder erhoben nicht allein, — es wurde der Stolz des deutschen Volkes. Wir begreifen, welche Triebkraft nötig war, damit das Geschlecht namentlich die Zeiten des dreißigjährigen Krieges einfach nur zu überdauern vermochte.

Übergehen wir also die »Kleinkunst« und verschollene Kunst des Bachschen Geschlechtes, und halten wir uns nicht bei Hoffnungen auf, die da durch glückliche Funde etwa noch realisiert werden könnten! Erfreuen wir uns aber noch an der Mitteilung Philipp Emanuel Bachs, daß von einer in Meiningen sich festsetzenden Seitenlinie, zu der Joh. Sebastian durch den Hofkantor Johann Ludwig Bach wieder künstlerische Beziehungen pflegen sollte, Musik und Malerei zugleich betrieben wurden. Der Sohn dieses etwas weitläufigeren »Vetters« unseres Meisters, Gottlieb Friedrich Bach (1714—1785), war herzoglicher Hoforganist und Kabinettsmaler. Er und namentlich sein in beiden Ämtern ihm nachfolgender Sohn Johann Philipp Bach brachten die deutsche Pastellporträtmalerei zu hohen Ehren. Letzterer (1752 bis 1846) war als Porträtmaler einer der

anerkanntesten und fleißigsten Meister, in seinem nicht ganz vollständigen Einnahmebuch hat er, abgesehen von zahlreichen Bleistiftzeichnungen, allein 985 Pastellgemälde als von seiner Hand stammend aufgeführt¹⁾. Von beiden schreibt Philipp Emanuel, der große Sohn Johann Sebastian's: »Vater und Sohn sind vortreffliche Porträtmaler. Letzterer hat mich vorigen Sommer besucht und gemalt und vortrefflich getroffen.« Philipp Emanuel selbst zeigte sehr viel Interesse an dieser Kunst, und sein Sohn Joh. Sebastian wurde der bedeutendste Schüler des Landschafters und Historienmalers Öser. Leider starb Joh. Sebastian in jungen Jahren.

Das Menschenmöglichste endlich an Talenten leistete ein Bruder des genannten Johann Ludwig Bach: Nikolaus Ephraim Bach, seit 1708 bei der Äbtissin zu Gandersheim in Stellung, wurde, wie

¹⁾ Besucher der Meininger Gemäldeausstellung vom Juni 1904 konnten angesichts seiner zahlreich vertretenen Kunstwerke wärmstens in das Lob eines Verehres einstimmen, das dieser ihm ehemals gelegentlich seines 60jährigen Jubiläums als Mitglied der Schützengilde (1835) darbrachte:

Eines Künstlers höchste Freude
Ist Genuß der Augenweide
An der schönen Frauen Bild:
In die Seele eingedrungen,
Bis zum Sprechen gut gelungen
Hast Du's schöner noch enthüllt.

Auch ein Enkel desselben, Herr Postbeamter Paul Bach in Themar, dem ich diese Mitteilungen verdanke, befeißigt sich noch dieser Kunst.

Spitta mitteilt, 1713 Lakai, zugleich mit der Aufsicht über die »Malereien und Statuen=Galerie« beauftragt, ferner muß er sich in »Musik und Komposition gebrauchen« lassen, weiterhin wird er noch »Mund=schenk«, dann Organist und »Kellermeister«, muß endlich die Bedienten in Musik und Malerei unterrichten und schließlich die Rechnungen führen!

5.

Der vielfach von Armut und Trübsal heimgesuchte Arnstädter Heinrich Bach, ein offenbar ganz auf der Höhe der Kunst jener Zeit stehender Komponist und Organist, der mit seiner Kunst »gnädiger Herrschaft, Hohen und Niedrigen, ja der ganzen Bürgerschaft aufgewartet« haben wollte, war gesegnet mit zwei Söhnen, die sich der Genius der deutschen Kunst ganz besonders zur keuschen Hülle erkoren hatte zur Zeit gänzlicher Ermattung des deutschen Volkes und Wesens: Johann Christoph und Johann Michael, beide Schüler ihres Vaters, beides in sich gekehrte, still und treu an ihrem Platze schaffende, sich ihres künstlerischen Ranges kaum bewußte Naturen. Weder sie noch andere besonders veranlagte, uns bekannte Vertreter des Bachschen Geschlechtes bis zu Johann Sebastian haben zu ihrer Ausbildung Italien, das gelobte Land der Kunst, besucht. So eifrig sie alle die Fortschritte in der Kunsttechnik studierten und Fremdes ihrer Kunst zu assimilieren suchten: sie blieben der

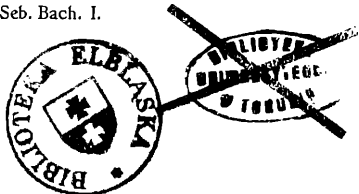
heimischen Scholle, sie blieben »ihrem Schlage«
treu.

Johann Christoph, der Genialere der beiden, »der profunde Komponist«, wirkte von 1665 bis zu seinem Tode 1703 in Eisenach als Organist, hiervon ein Jahr lang neben Johann Pachelbel. Leider ist nicht sehr viel von ihm erhalten. Die herrliche zweichörige Motette »Ich lasse dich nicht« lief bekanntlich lange unter Joh. Sebastians Namen zu dessen Ruhme um. Eine große biblische Szene (»Motette« bezeichnet) für zwei fünfstimmige Chöre, zwei Geigen, vier Bratschen, Fagott, vier Trompeten, Pauken, Baß und Orgel: »Es erhob sich ein Streit«, welche nach Offenbarung Joh. 12, 7—12 den Kampf zwischen dem Erzengel Michael und dem Teufel schildert, ist ein gewaltiges Tonstück, das mit allen von den Italienern und ihren deutschen Schülern (Schütz, Hammerschmidt) überkommenen Mitteln arbeitet, ohne den hier mehr »auf das Oratoriengebiet gedrängten« Bachschen Geist zu verleugnen. Philipp Em. Bach schreibt 1775 an Forkel hierüber: »Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seliger Vater hat es einmal in der Kirche aufgeführt, alles ist über den Effekt erstaunt.« Unser Meister hat in seiner bekannten Kantate »Nun ist das Heil und die Kraft« (doppelchörig mit Orchester) die aus dem Werke des Oheims empfangenen Anregungen nicht verleugnet. Zwei andere doppelchörige Motetten lassen den Eisenacher Bach vollständig mit dem Rüstzeug des großen Venetianers

Giovanni Gabrieli ausgerüstet erscheinen: gleich vollendet in der technischen Darstellung wie im durchgeistigten Ausdruck, ragen sie über ihre Zeit und Umgebung weit hinaus: »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren« und die vielleicht noch ergreifendere »Unsres Herzens Freude hat ein Ende« (Kl. Jerem. 5, 15. 16). Forkel konnte letztere noch bei Philipp Em. in Hamburg hören und erzählt: »Ich erinnere mich noch sehr lebhaft, wie freundlich der damals schon alte Mann bei den merkwürdigsten und gewagtesten Stellen mich anlächelte .« Auch einige andere eigenartige, eindringliche, plastisch gestaltete Vokalwerke von ihm sind gerettet. Weniger von seinen Instrumentalwerken, die meist in Choralbearbeitungen für Orgel und Variationen für Klavier bestehen. Genügen sie den höchsten Ansprüchen ihrer Zeit und sind sie anregend für unseren Joh. Sebastian wie für andere gewesen, so treten sie doch hinter die Vokalwerke zurück, in denen Johann Christoph ein besonderes Plätzchen neben seinem großen Neffen beansprucht.

6.

Johann Michael, von 1673 bis zu seinem Ende 1694 Organist und Gemeindeschreiber in Gehren bei Arnstadt, ist in ähnlicher Art tätig; er ist nach der Chronik »gleich seinem älteren Bruder ein habiler Komponist«. Zeigt er in seinen (zumeist Choral=)



Motetten, unter denen sich namentlich als eigenartig hervorhebt »Unser Leben ist ein Schatten«, eine Motette, in der ein sechsstimmiger und ein dreistimmiger Chor einander gegenübertreten, nicht immer die sichere Hand und den weiten Blick wie dieser, so entschädigt er andererseits durch manchen neuen, interessanten Zug. Johann Sebastian, der eine Tochter des Hauses, also seine Kusine, als Gattin heimführen sollte, hat diese Motettenkompositionen wohl gekannt. Nach J. G. Walthers Lexikon (1732) hat Johann Michael auch »starke Sonaten und Klaviersachen« gesetzt, die heute verschollen sind; wir besitzen neben jenen Motetten, ein- und mehrstimmigen Arien, einer kantatenartigen Kirchenmusik («Ach bleib bei uns») nur noch einige Choralbearbeitungen für die Orgel von ihm, in denen er sich mehr an den schon genannten Orgelmeister J. Pachelbel anlehnt.

Im übrigen ist Johann Michael (neben vielen anderen des Geschlechts) durch eine Kunstfertigkeit bemerkenswert, die auch bei Johann Sebastian durchbricht, die des Instrumentenbaus: er baut Clavichorde und Geigen. —

Von den Nachkommen dieser Oheime Johann Sebastians kommen nur solche Johann Christophs in Betracht: ein Sohn, Michael, wird Orgelbauer; ein anderer, Joh. Christoph, zieht in die Fremde, beide sind verschollen; ein dritter, Joh. Friedrich, wird Organist und vergeudet als Trunkenbold seine Talente; der älteste, Johann Nikolaus, macht dem

Geschlechte als Kirchenkomponist wie als Organist, als Klavier- und Orgelbauer in der Stellung eines Universitätsorganisten in Jena alle Ehre († 1753)¹⁾.

7.

Der mittlere der genannten drei Söhne Hans Bachs, Christoph, vertritt mit seinen Nachkommen gegenüber den Brüdern mehr die weltliche Musik, das Stadtpfeifertum, und stieg damit eine Stufe tiefer, in eine namentlich in jener Zeit nicht unbedenkliche Sphäre. Gegen das »Bierfiedlertum« und die wüsten Ausartungen eines Musikbetriebes ordinärster Gattung mußte sich die Zunft durch allerlei Verbände und Statuten schützen. Der Großvater Johann Sebastians trat aber offenbar keinem solchen Verbands bei. Die große Bachsche Musikerfamilie bildete ein natürliches »Instrumental-Musikalisches Kollegium«, seine Statuten waren nicht geschrieben, sondern fast allen von ihnen eingeboren und anerzogen: Pflichtgefühl und Sittenreinheit. Sie hatten auch ihren »Pfeifertag«, und Forkel, der ja den ältesten Söhnen Johann Sebastians noch nahestand, erzählt, daß sich die in Thüringen, Ober- und Niedersachsen und Franken verbreiteten zahlreichen Glieder des Geschlechtes alljährlich einmal versammelten. Als Ort wurde gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt bestimmt.

¹⁾ Von ihm stammt ein komisches Singspiel »Der Jena-ische Wein- und Bierrufer«, das Universitäts-Musikdirektor F. Stein in Jena kürzlich mit Erfolg wieder aufführte.

»Da die Gesellschaft aus lauter Kantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämtlich mit der Kirche zu tun hatten und es überhaupt damals noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nämlich nun Volkslieder, teils von possierlichem, teils auch von schlüpfrigem Inhalt zugleich miteinander aus dem Stegreife so, daß zwar die verschiedenen extemporierten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme anderen Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporierte Zusammenstimmung Quodlibet. Einige wollen diese Possenspiele als den Anfang der komischen Operette unter den Deutschen betrachten. Allein solche Quodlibets waren unter den Deutschen schon weit früher in Gebrauch.« Auch Johann Sebastian hat dieser Sitte und dieser humoristischen volkstümlichen Kunstbetätigung bekanntlich ein Denkmal errichtet im Schlußsatz seiner »Goldbergvariationen«.

Christoph Bach, der als fürstlicher Bedienter (und als solcher auch Musiker in der Hofkapelle) zu Weimar, in den letzten Jahren seines Lebens als »gräflicher Hof- und Stadtmusikus« in Arnstadt († 1661) tätig war, ist uns als Komponist nicht vorgestellt. Seine weniger beachtete Domäne mag jene Kunstgattung hauptsächlich gewesen sein, mit der

J. S. Bach seine »Bauernkantate« einleitet — eine Art Tanzpotpourri!

Von ihm zweigt mit dem Sohne Georg Christoph 1689 eine Linie nach Franken (Schweinfurt) ab. Diesem ältesten Sohne (geb. 1642) folgten 1645 Zwillinge: Johann Ambrosius und Johann Christoph, die bis in ihr Mannesalter zum Verwechseln sich ähnlich, auch von gleicher Gemütsverfassung gewesen sein sollen. Beide waren hauptsächlich Geigenschüler ihres Vaters. Johann Christoph kam 1671 als ein bei der Stadt wie Kirche aushelfender Hofmusikus in den Dienst des Grafen von Schwarzburg=Arnstadt, wo er 1693 stirbt, Johann Ambrosius hingegen 1667 als Hof- und Stadtmusikus nach Erfurt, wo er Nachfolger eines Veters wird. Der Sitte gemäß begründete er alsbald seinen Hausstand: 1668 holte er aus einer dem Geschlechte schon seit längerem befreundeten dortigen Familie seine ein Jahr ältere Frau, Elisabeth, Tochter des Kürschners Valentin Lämmerhirt.

Johann Ambrosius zieht 1671 oder 72 nach Eisenach, seinen Erfurter Platz wiederum an einen Vetter abtretend. Er war nicht gerade auf Rosen gebettet. 1684 muß er sich an den Rat wenden: es werde ihm fast unmöglich, durch seinen Dienst Weib und sechs Kinder zu ernähren, wegen Landes=trauern fielen oft Hochzeitsmusiken mit ihren Akzidentien weg, die »Bierfiedler« seien mit dem Lohn unzufrieden, gingen eigenmächtig auf Verdienst aus, man möge ihn wieder nach Erfurt ziehen lassen,

dort habe er nicht nötig, Gesellen und »frembt Gesind« zu halten. Doch wurde es ihm anscheinend ermöglicht, in Eisenach zu bleiben. Er hatte acht Kinder, von denen vier im jugendlichen Alter verstarben: es verbleiben Johann Christoph (geb. 1671), Maria Salome (geb. 1677), Johann Jacob (geb. 1682) und unser Johann Sebastian.

Johann Sebastians Werden.

8.

Johann Sebastian ist geboren 1685, nach der Familienchronik am 21. März, als Tauftag ist im Pfarrregister der 23. eingetragen. Nach dem neueren gregorianischen Kalender hätte dann der 31. März als Geburtstag zu gelten. Das Geburtshaus steht noch am Frauenplan in Eisenach, es ist mit einer Erinnerungstafel ausgestattet und neuerdings als Bachmuseum eingerichtet worden. Hier im Herzen Deutschlands, in der Obhut der alten treuen Wartburg, umrauscht vom deutschen Wald, genährt von den Wundern deutscher Kunst, Sage und Geschichte, fließen ihm die Jahre seiner Kindheit dahin. Wie einst der arme Bergmannssohn und tapfere deutsche Geistesheld Martin Luther, so mag auch der kleine Johann Sebastian als Kurrendeschüler die Straßen singend durchzogen haben. Hier wird er vom Vater hauptsächlich die Elemente des Geigenspiels erlernt haben. Wie wir aber von der Mutter Johann Sebastians nichts Genaueres wissen, so haben wir auch von der Kunst des Vaters keine bestimmten Dokumente. Einzig aus der für die Familienglieder

gedruckten Leichenrede (über Lukas 12, 48) am Grabe einer schwachsinnigen Schwester des Vaters erfahren wir im Verlauf, daß im Gegensatz zu dem »im Herrn verstorbenen einfältigen Geschöpf die Brüder eines guten Verstandes, mit Kunst und Geschicklichkeit begabt sind«. Da dieser Ambros nur einfacher Stadtpfeifer war, so dürfen wir diesen Ausspruch wohl wörtlich nehmen. In der Tat trug sich dieser Ambros, wie ein Bild von ihm zeigt, noch ganz bäuerisch=simpel: er trug keine Perücke und obendrein einen Schnurrbart.

Leider sollte das Familienglück jäh zerstört werden: 1694 stirbt Johann Sebastians Mutter, und als der Vater eine zweite Gattin heimgeführt, stirbt er selbst kurz darauf. 1695 wird der kleine Johann Sebastian der Obhut seines ältesten Bruders zugewiesen, und es schließt sich hinter ihm die Pforte seines Kinderglücks.

9.

Dieser Bruder, Johann Christoph, von 1686—89 des schon genannten, nun Erfurter Orgelmeisters Johann Pachelbel Schüler, von 1690 an Organist in Ohrdruf, seit 1694 verheiratet, nahm den Kleinen zu sich. Wir sind über das Können des Bruders nicht genauer unterrichtet — aber jedenfalls war er, der später seine fünf Söhne zu Kantoren und Organisten heranzubildete, ein erwünschter Lehrer für die Anfangsgründe im Klavierspiel. Auch existiert ein

Notenbuch von ihm, in das er sich einschrieb, was ihm das Schönste und seiner Leistungsfähigkeit Zugängliche damaliger bedeutender Komponisten zu sein schien. Doch mag dem Kleinen der Lehrgang des Bruders etwas gar zu breitspurig vorgekommen sein. Mizler erzählt in seiner »Musikalischen Bibliothek, IV. Teil« (1754): »Ein Buch voll Klavierstücke von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln, welches der Bruder besaß, wurde ihm alles Bittens ohngeachtet, wer weis, aus was für Ursachen, versaget. Sein Eifer, immer weiter zu kommen, gab ihm also folgenden unschuldigen Betrug ein. Das Buch lag in einem bloß mit Gitterthüren verschlossenen Schrancke. Er holte es also, weil er mit seinen kleinen Händen durch das Gitter langen und das nur in Papier geheftete Buch im Schrancke zusammenrollen konnte, auf diese Art, des Nachts, wenn jedermann zu Bette war, heraus und schrieb es, weil er auch nicht einmal eines Lichtes mächtig war, bey Mondenscheine, ab. Nach sechs Monaten war diese musicalische Beute glücklich in seinen Händen. Er suchte sie sich insgeheim, mit ausnehmender Begierde zu Nutzen zu machen, als, zu seinem größten Herzeleide, sein Bruder dessen inne wurde, und ihm seine mit so vieler Mühe gefertigte Abschrift, ohne Barmherzigkeit, wegnahm. Er bekam das Buch nicht eher als nach seines Bruders Absterben wieder.«

Zu jener Zeit (1721) hatte das Buch natürlich keinen anderen Zweck mehr, als ihn an einen schweren

Schicksalsschlag während seiner jugendlichen Kunstbestrebungen zu erinnern.

Die allgemeine Bildung des Knaben auf dem Ohrdrufer Gymnasium können wir an der Hand der neuerdings durch Fr. Thomas entdeckten und zugänglich gemachten¹⁾ Matrikel genau verfolgen. Das »Lyceum«, wie es damals hieß, hatte mit dem Rektor sechs Lehrer und sieben Klassen; die beiden untersten Klassen waren einem Lehrer zugewiesen. Bis zur Quarta war die Anstalt zugleich Volksschule. In dieser Klasse treffen wir zwei Abteilungen: die am fremdsprachlichen Unterricht Teilnehmenden und die sich nun bald aus der Schule begebenden »Germani«. Der Kleine trat in die Quarta ein, und zum ersten Male wird er 1696 im Schülerverzeichnis der Tertia als erster der sieben »Novitii«, die also erst innerhalb des letzten Jahres in die Schule aufgenommen worden waren, aufgeführt, somit als der leistungsfähigste unter ihnen, zugleich jünger als der jüngste der zehn Schüler der Klasse überhaupt. 1697 wird Johann Sebastian als der erste unter den elf Schülern der Tertia bezeichnet; er hatte etwa ein halbes Jahr der Quarta, aber zwei Jahre der Tertia angehört (dieses mehrjährige Verbleiben in einer Klasse ist mit der Jugendlichkeit Bachs und aus der Gepflogenheit jener Zeit zu erklären; die Prima z. B. sollte der Vorschrift gemäß vier Jahre lang besucht

¹⁾ Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 9. Jahrg., Nr. 2. (Langensalza, Beyer & Söhne.)

werden, damit der Schüler für die Universität reif sei).

1699 ist Joh. Sebastian als zweiter unter elf Schülern der Sekunda und als in die Prima abgehender verzeichnet. Zwei Jahre war der kürzeste Zeitraum zur Absolvierung der Sekunda. Johann Sebastian brachte es also in Ohrdruf bis zum ersten Jahre der Prima, die er erst 1702 mit der Berechtigung zum Universitätsbesuch verlassen haben würde.

Die allgemeine Bildung erstreckte sich nun in dieser Zeit bei dem, wie wir sahen, vorzüglich beanlagten und gewiß auch sehr fleißigen Knaben gemäß dem Lehrplane der Schule auf die »Repetition der deutschen Materien«, lateinische Grammatik und Exerzitien, sowie Lektüre (bis zu den Reden Ciceros), etwas Griechisch (namentlich neues Testament, dann auch Phocylides), Rhetorik, sowie Arithmetik und zugehörige Übungen, auch theologische Materien (bis auf die am Sonntag mittags in allen Klassen vorzunehmende »Examination« über die Predigt!), hiezu kamen die Musikstunden, deren Zahl für jeden dem Schülerchore Angehörigen vier, später fünf in der Woche betrug.

Die musikalische Betätigung war zweifellos das eigentliche Element des kleinen Sebastian, und ihr verdankte er auch die Möglichkeit, zu den Kosten seines Ohrdruffer Aufenthalts kräftig beizutragen. Es waren nie über 30 und nie unter 12 Chorschüler, unter welche ansehnliche Einnahmen aus der »Cantorei«, aus der Kirchenmusik, aus Hochzeits-, wie

Grabkantus, aus dem jährlich mehrmaligen Kurrende=singen (das namentlich als »Neujahr=Ansingen« ein=träglich sich gestaltete) verteilt wurden. Man darf mit Thomas für einen Schüler wie Bach als jähr=liche Durchschnittseinnahme die für jene Zeit erheb=liche Summe von 17 Talern annehmen. Bachs Bruder aber hatte als Organist neben einigen Naturalien anfänglich nur 45 Gulden jährlichen Gehalt! — In dieser Schulatmosphäre mochte Sebastian, der mit seiner schönen Sopranstimme und großen musika=lichen Begabung gewiß der Stolz seines Kantors Elias Herda war, und der sich jedenfalls auch als »Konzertist« (Solist) auszeichnete, wohl gedeihen, ähnlich wie später Joseph Haydn und Franz Schubert¹⁾.

10.

Indessen verließ Bach am 15. März 1700 die Schule. »Ob defectum hospitiorum liberalium«

¹⁾ Es dürfte solchen Geistern wohl weniger behagt haben in dem Gymnasio einer späteren — unserer — Zeit, wo die »klassische« Disziplin des Musikunterrichts meist die Rolle eines Aschenbrödels spielt und eigentlich in primitivster Form nur besteht für die Schüler, die nicht sang= und klanglos ihrem ge=lehrten Berufe entgegengehen wollen. Es ist dann wohl der Musikunterricht neben allerlei anderen Dingen, wie Zeichnen, Turn= und Handfertigkeitsunterricht, manchmal in die Hand eines Nebenlehrers gelegt! Woher es denn kommen mag, daß manche Gelehrte unserer Tage die Fühlung mit der musika=lichen Kunst gänzlich verloren haben und dann entweder »gar=nicht musikalisch« oder über alle, nicht bloß »moderne« Musik entsetzt sind.

heißt es in der Matrikel, ging er mit seinem ehemaligen Mitsekundaner, der aber nicht in die Prima mit vorrückte, Erdmannn, nach Lüneburg, in die Schule des Michaelisklosters. Dort war früher der Ohrdruf Kantor Herda gewesen, der seinen Landsmann Erdmann zur Aufnahme empfohlen hatte. Ihm konnte sich auch Joh. Sebastian anschließen, da man die Thüringer Knaben im Chor besonders schätzte.

Der Grund für Bachs Weggang von Ohrdruf lag also wohl in der beschränkten Lage seines Bruders, der bei dürftigem Gehalte und zunehmender Familie sich bequemen mußte — ein Zeichen kommender Zeiten! — zum Organistenamte eine Schulstelle hinzuzunehmen. Joh. Sebastian durfte unter diesen Umständen den Bruder nicht weiter belästigen. Andererseits wollte er wohl auch seinem inneren Drange genügen, dem, speziell in musikalischer Hinsicht, Ohrdruf nicht mehr viel zu bieten vermochte.

Im Frühjahr 1700 trat er in Lüneburg in die Elitegruppe der »Mettenschüler« als Diskantist mit einem entsprechenden Gehalte ein. Und als bald darauf »bey den Soprantönen wider sein Wissen und Willen die Octave tiefer sich mit hören ließ«, wurde er doch in seiner Stellung belassen. Er wird dann instrumentaliter, als Geiger, jedenfalls auch als Akkompagnist am Klavier, ferner als Präfekt (stellvertretender Dirigent) fungiert haben.

In der Bibliothek und in der Betätigung dieser Chorvereinigung fand der rege Geist unseres Kunstjüngers reiche Nahrung.

Der ältere Tonsatz war in der reichen Bibliothek durch die ausgezeichneten Sammelwerke des sächsischen Rektors Abraham Schade (Promptuarium musicum in vier Teilen mit 384 5—8stimmigen Motetten, 1611—16 erschienen), und des sächsischen Kantors, dann Pastors Erhardt Bodenschatz † 1638 (Florilegium Portense, das in zwei Teilen und acht, bzw. zehn Stimmbüchern mehr als 2¹/₂ Hundert 4—10stimmiger Tonsätze von mehr als 90 Komponisten aufweist) repräsentiert, und die neueren deutschen Meister lagen in allen irgendwie bedeutsamen Erscheinungen vor; wir finden Werke von dem Hallenser Meister S. Scheidt, dem Großmeister H. Schütz, dem Thüringer I. R. Ahle, dem Deutsch-Böhmen Andreas Hammerschmidt und anderen, welche ihrer deutschen Art die schon bezeichneten bedeutsamen italienischen Errungenschaften zunutze machten, bis herunter zu den bescheideneren Tonsetzern, etwa von der Art des Berliner Kantors Johannes Crüger († 1662), der als hauptsächlicher Träger des evangelischen Kirchenliedes des 17. Jahrhunderts die einfache, schlichte deutsche Art des kirchlichen, nun aber mit Chorstimmen oder Instrumenten verbundenen Volksgesangs zu wahren suchte.

Unter der Menge von abgeschriebenen Tonwerken waren auch Stücke des alten Heinrich Bach und seines Sohnes Joh. Christoph zu finden, die sich unserem Kunstjünger mahnend an das Herz drängen mochten.

Wir dürfen annehmen, daß nach jeder Richtung seiner musikalischen Ausbildung — abgesehen von den elementaren Anweisungen — die Werke der Meister, nicht irgendein trockener Kontrapunkthändler seine Lehrer gewesen. Es ist dies bei den meisten Großen der Fall. »Herr Walther von der Vogelweid« ruft Walter Stolzing den Meistersingern zu, »der ist mein Meister gewesen.« Auch bezüglich seines Orgelspiels tat wohl weniger die Unterweisung seines Vorgesetzten, des Kantors Braun, als die selbsttätige Nachahmung. An der Johanniskirche in Lüneburg wirkte zudem der Thüringer Georg Böhm¹⁾, der mit Bachs Künstlerahnen wohl bekannt war und dessen Tätigkeit auf Johann Sebastians Orgelkunst wiederum bestimmend einwirkte und ihn auch veranlaßte, der nordischen deutschen Kunst, an die sich Böhm weiterhin anschloß, bis zu den erreichbaren Quellen nachzugehen, die zeigten sich ihm zunächst in den Werken des Hamburger Organisten J. A. Reinken (geb. 1623), der zwar im Elsaß geboren, aber als Kind nach den Niederlanden ver-zogen war. Jan P. Sweelinck, der in neuerer Zeit wieder beachtete Amsterdamer Meister, der hauptsächlich in Venedig studiert hatte (gest. 1621), ist derjenige, von welchem die in S. Scheidt (tätig in Halle, gest. 1654), H. Scheidemann (Vor=

¹⁾ Vgl. hierüber im Bach-Jahrbuch 1908: »R. Buchmayer, Nachrichten über das Leben Georg Böhms«.

gänger und Lehrer Reinkens, gest. 1663), Reinken, Weckmann, Buxtehude (in Lübeck) und Lübeck (auch in Hamburg tätig) gipfelnde norddeutsche Orgelkunst ausgeht. Sweelinck baut auf den Tokaten, Canzonen, namentlich der Venetianer Gabrieli und Merulo energisch weiter und bereitet besonders in der einheitlich gestalteten Fuge J. S. Bach die Bahn. Der Thüringer Böhm nun suchte seine heimische, mitteldeutsche Schule der norddeutschen anzunähern, die in einem Gegensatz zur süddeutschen (J. J. Froberger, J. C. Kerll, G. Muffat) stand. Herrschte hier mehr das sinnlich schöne, so dort ein »phantastisches und spekulatives« Element vor. Mitten inne etwa stand J. Pachelbel, der namentlich in Nürnberg und im Thüringschen wirkte, in dessen Orgelchorälen insonderheit wir eine Phantasie und Technik beobachten, die inbrünstiger und strenger der einfachen Chormelodie zugewendet erscheinen, als es bei den norddeutschen protestantischen Meistern der Fall war. Johann Sebastian aber blieb es vorbehalten, die verschiedenen Stile und Formen zu einer höheren und universellen Orgelkunst einzuschmelzen. — Weit entfernt von einem Wunderkind, sich scheinbar langsam (allerdings auch mehr mit Ausschluß der Öffentlichkeit) entwickelnd, ergreift er alles mit äußerster Energie und dringt bei zähester Ausdauer und Fleiß bis zum Erreichbarsten vor.

Von Lüneburg wandert also der Jüngling nach Hamburg, jedenfalls mehrmals, um Neues in sich

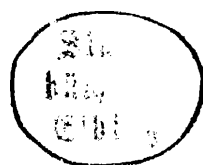
aufzunehmen. Um die Oper, derentwegen Händel 1703 dort eintraf, scherte er sich offenbar wenig. Reinkens Choralvorspiele oder besser Orgelchoräle, mit vielen geistvollen Zügen, reizvollen und aparten Klangkombinationen ausgestattet, wenn auch nicht immer nach unserem Begriffe einheitlich gestaltet, können nicht selten als Seitenstück zu einer Predigt gelten. Wie sie, gleich dieser, aus einem gegebenen Thema entwickelt werden, so lassen sie auch gleich jener an Länge nichts zu wünschen übrig; eines von ihnen zählt beispielsweise 335 Takte. Es ist wahrscheinlich, daß wir das, was wir noch an Orgel- und Klaviersachen von Reinken kennen, hauptsächlich mit dem Sammelfleiß Johann Sebastians verdanken, der übrigens auch durch ein gedrucktes Suitenwerk desselben (»Hortus musicus«) später noch sich anregen ließ, Reinkensche Kammermusik für Klavier zu übertragen und — auf eine höhere Stufe zu heben (Edition Peters) No. 213, Sonate in A-Moll und C-Dur, sowie Nr. 1959, S. 75, Fuge in B-Dur). Der Klavier- und der Orgelstil sind in jener Zeit noch nicht streng geschieden, das beweist namentlich auch die schon genannte Böhmische Kunst, der eine gewisse Freude am »Tonspiel«, am Schwelgen in Harmonien eignet, die uns oft dem Klaviere entsprechender zu sein dünkt. Die »Choralpartita« (variationenartig) ist das beste der Böhmischen Orgelkunst, die sich besonders eigenartig betätigt in der Gestaltung und Variierung der Chormotive und des Chorals. Seine Klaviersuiten sind noch höher

einzuschätzen. Sie sind übrigens von einer Kunst beeinflusst, der Bach auch von Lüneburg aus nachzugehen die Gelegenheit ergreift, einer Kunst, die in Celle besonders gepflegt wurde: der hochentwickelten, eleganten und dabei gehaltvollen französischen Klavierkunst. Manches schrieb sich Bach ab, und der große François Couperin (1668–1733) hat einen entscheidenden Einfluß auf seine Klavierkunst gewonnen. Kompositionen, die auf Böhmisches Einwirken deuten, sind frühe Choralpartiten (»O Gott, du frommer Gott.« »Christ, der du bist das helle Licht«); hier wie in dem in der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft nun veröffentlichten Orgelchoral »Erbarm dich mein« fließen Klavier- und Orgeltechnik ineinander. Wenn ich vom träumerischen Schwelgen in sehnsuchtsvollen Harmonien sprach, so darf vielleicht Bachs 1. C-dur-Präludium des wohltemperierten Klaviers eine spätere gereifte Frucht aus solchen Einflüssen vorstellen.

Die Lehrjahre sollten nun bald ablaufen; auch in der allgemeinen Bildung markiert der Lüneburger Aufenthalt eine Hauptstation: die vollendete Prima. Damit mußte es sein Bewenden haben, zur Universität »reichte es nicht«.



FRANÇOIS COUPERIN GEN. DER GROSSE



Erste Anstellung in Weimar und Arnstadt.

12.

Die kleinen deutschen Höfe haben sich um unsre deutsche Kunst in jener Zeit ein unbestreitbares Verdienst erworben, wozu jedenfalls der Umstand mit beitrug, daß sie sich nicht wie Berlin, Dresden und andere größere Höfe eine italienische Oper halten konnten, deren Primadonna bekanntlich oft allein das Regierungsgehalt eines kleinen Fürsten beanspruchte. Es reichte höchstens zu einem Opernhaus, in dem sich aber mehr einheimische Kunst betätigte, und zu einer Kapelle deutscher Musikanten. Diese war nicht sehr anspruchsvoll, und sie konnte sich schließlich schon ein Prinz leisten. So tritt auch Johann Sebastian am 8. April 1703, am Ostertag, nicht in die Hofkapelle, sondern in die Kapelle des Herzogs Johann in Weimar ein und »wartet« als Violinist »im Rothen Schloß auf«. Näheres über seine dortige Tätigkeit ist nicht zu erfahren, möglich, daß er auch zu den Konzerten der Hofkapelle, die sich viel mit italienischer Musik befaßte, herangezogen wurde. Vielleicht gab ihm diese erste Anstellung zu wenig Gelegenheit zum Lernen, — als

ihm nach einem Vetternbesuch in dem lieben alten Arnstadt, wobei er Orgel spielte, die Organistenstelle an der »Neuen Kirche« angetragen wurde, griff er zu. Denn die Kirche war zu jener Zeit die Aktionsstätte deutscher Kunst. Das Gehalt an der Neuen Kirche war entsprechend, das Amt nicht anspruchsvoll, die Orgel verlockend, Muße zur Arbeit genügend vorhanden; mit »Schüler- und Adjuvanten« (unterstützendem Dilettanten-) Chor konnte Bach experimentieren.

Die Orgel mit ihrem Reichtum an Tönen und Farben, ihrer ziemlich entwickelten Mechanik marschierte damals dem in der Entwicklung begriffenen Orchester voraus, sie war in Wirklichkeit die »Königin der Instrumente«. Hier fand der junge Genius zunächst ein ihm zusagenderes Arbeitsfeld als an einem Geigenpulte, ein Arbeitsfeld, das zudem noch nicht zu stark von den Ausländern okkupiert war.

13.

In Arnstadt »zeigte er eigentlich (wie der Mizlersche Nekrolog sagt) die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspielens und in der Komposition, welche er größtenteils nur durch das Betrachten der Werke der damaligen berühmten und gründlichen Komponisten und angewandtes eigenes Nachsinnen erlernt hatte«. Dieses »eigene Nachsinnen« ist ein Charakteristikum der Bachschen Kunst überhaupt, es beherrscht sie in stets sich steigendem



DIE SCHLOSSKIRCHE IN WEIMAR ZU BACHS ZEIT

Aus: Bojanowski, Das Weimar Joh. Seb. Bachs (Weimar, H. Böhlau Nachf.)



Maße bis zum Ende ihrer Tage. Dieses ununterbrochene eigene Nachsinnen ist der Hauptträger jeder wahrhaftigen künstlerischen Arbeit und jedes Fortschrittes, und es ist auch in unseren Tagen dem häufig ausschließlichen Schwelgen in den etwa durch den Bayreuther, Weimarer oder heute durch den Münchener Meister erworbenen Reichtümern entschieden vorzuziehen.

Bach hatte nun Gelegenheit, sein gesamtes Rüstzeug an einer »Kirchenmusik« zu erproben. Sogleich ergreift er sie. Im Anschlusse an die damalige Kirchenmusik der mittel- und norddeutschen Meister läßt er, gewiß zum staunenden Entsetzen der biedereren Arnstädter, eine Kantate auf den ersten Osterfeiertag los, die in bezug auf jugendliches Feuer, auf ungeniertes Wagen in betreff der Mittel, auf realistische Zeichnung keinen »neuzeitlichen« Wunsch unbefriedigt läßt; er wählt natürlich gleich die größere zweiteilige Form, von der die »prima parte« vor, »seconda parte« nach der Predigt musiziert wird. »Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen« ist der grundlegende Bibelspruch, mit dem nach einer majestätischen (Streichinstrumente und Orgel, Adagio) und siegesfreudigen (drei Trompeten und Pauken, Allegro) Einleitung (»Sonata« — im alten Sinne), deren letzter Teil als leitender Ostergedanke auch in »seconda parte« wiederkehrt, die Baßstimme einsetzt. Die »Objektivität« des Chores hat im ganzen ersten Teil gar keinen Platz, alles ist höchst persönlich und drama-

tisch empfunden, obwohl der Kantatentext in einem geistlichen Lied wurzelt, das sich Bach nach seinem Bedürfnis zerlegt. Die Baßarie sowie weiter folgende Arien sind mehr in der alten, aus der strophischen Liedform erwachsenen, knappen Gestalt gehalten, während das dazwischen liegende Duett für Sopran und Alt auf die kommende Dacapo=Arie, der Italiener deutet. Hier übrigens, wie in einem nach neuerer Art stilisierten, aber noch etwas steifen Rezitativ und in einigen anderen Episoden des Werkes hat eine Überarbeitung Platz gegriffen. Im zweiten Teile treffen wir neben der Gütergemeinschaft mit älteren Herren auch sehr Persönliches und »Kraftgeniales«, zum letzteren gehört das Schildern des »Rasens des Höllenhundes«. Ferner taucht hier eine bekannte wehmutsvolle Chromatik auf (>Ihr klaget mit Seufzen, ihr weinet<), wie auch bereits (im ersten Teile) Bachsche Schmerzensakzente sich (beim »Gekreuzigten<) zeigen. Den Beschluß bildet die vom vierstimmigen Chor vorgetragene Kirchenliedstrophe »Weil du vom Tod erstanden bist« in der der Gemeinde bekannten Weise. Die Instrumente schließen sich an, nur die erste Geige geht ihren eigenen Gedanken nach.

14.

Auch ein Klavierwerkchen legt Zeugnis ab von dem Werden und Wachsen des »Dichters in Tönen«, wie Forkel sagt. Der dem Wandern huldigende

ältere Bruder Johann Jakob entschloß sich, seine Stadtpfeiferkunst der Feldmusik des schwedischen Königs Karl XII. zugute kommen zu lassen. Als Abschiedsgruß nun widmet ihm Johann Sebastian ein »Capriccio über die Abreise seines geliebtesten Bruders«. Dieses famose Dokument alter »Programm Musik« stützt sich auf bereits vorhandene, namentlich auch bei den Franzosen gepflegte Kunst, die zum Teil ihr Programm dem zu erreichenden Ausdruck entsprechend »musikalisch« faßt und ihm auch völlig gerecht wird. Hierher gehört z. B. Kuhnaus, des Vorgängers Bachs in Leipzig, »Sonata: 1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2. Davids erquickendes Harfenspiel, 3. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe« aus den »biblischen Historien«, die (1895 neu herausgegeben) heute noch beachtenswerter sind als viele Dutzende alter Orgelfugen. Oder die mehr äußere Vorgänge malen will, wie es früher zumeist üblich war (Haydn) und auch bislang (z. B. bei Smetana) oft noch vorwaltete, aber nicht selten in den Augen kurzsichtiger Kunstrichter die ganze Gattung diskreditiert. In des schon genannten Buxtehude Suiten, worin »die Natur und Eigenschaft der Planeten abgebildet«, die bekanntlich von den Astrologen zu personifizierten Himmelmächten entwickelt worden waren, haben wir einen Nachklang jener Bestrebungen vor uns, die, auf griechische Philosophie sich stützend, durch das ganze christliche Mittelalter hindurch die Musik im Sinne mystischer, theologischer, allegorischer, symbolischer,

aber auch mathematischer Spekulationen werteten und auszubilden trachteten. So viel Unfruchtbares und Schiefes, namentlich in musikalischer Theorie, nun auch hiebei zutage gefördert wurde — in dem Trachten, die Musik mit als Dolmetsch metaphysischer Größen aufzufassen und auszubauen, offenbart sich doch auch etwas von tiefer Auffassung vom Wesen der Kunst. In ähnlichem Sinne pflegten die Kirche und einzelne Orden die Musik. Auch in diesem Sinne mit räumt Luther der Musik »den nächsten locum nach der Theologie« ein, und faßt wohl auch J. S. Bach seine »regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren« auf, in der wir einem gesunden Realismus wie allerlei symbolischen Elementen begegnen.

Jenes heute jedermann (E. P. Nr. 208, S. 30) leicht zugängliche, mit entsprechenden Überschriften versehene fünfteilige Capriccio nun läßt uns die Sicherheit und bereits gewonnene Selbständigkeit des Stiles und Ausdrucks des jugendlichen Künstlers nicht

1) Es bleibt sehr zu bedauern, daß der phantasievolle und künstlerisch begeisterte Bachforscher Philipp Spitta mit allen Mitteln Bach in diesem herzlich gemeinten Jugendwerke eine quasi polemische Absicht unterzuschieben bestrebt ist, etwa als ob Bach mit einem prophetischen Seitenblicke auf F. Liszts Programmusik und einem »ironischen« Lächeln diese Kunstfrage erledigt haben wollte, er, »dem es unerträglich sein mußte, die Kunst auf Krücken wandeln oder Magddienste tun zu sehen«! Spitta weiß so gut und besser als andere, wie bei Bach uns oft ein einziges Wort die musikalische Absicht des

genug bewundern¹⁾. Das in der durchgeführten Figur des ersten Teiles bis zum Liebkosen vordringende Schmeicheln, die möglichen schrecklichen »casus«, wie sie in dem Tonartenwesen des zweiten Teiles (die Fughette beginnt in g und endigt in f!) angedeutet sind, dieses sich auf Grund des klagenden Basso obstinato entwickelnde allgemeine Stöhnen, Schluchzen und Heulen des dritten Teiles, dieses hastige Abschiednehmen im kurzen vierten Teile, worauf im fünften das Posthorn zur Abreise mahnt, dessen Thema schließlich zu einer freigestalteten Doppelfuge benutzt wird und eine Art Familien-Trostunterhaltung vorstellt — alles außerordentlich treffend, sprechend, knapp, bestimmt, meisterlich.

Meisters deutet, was zu malen möglich ist, malt er mit musikalischen Mitteln. Die zahlreichen Orgelchoräle bedeuten samt und sonders Programmusik in deren höchstem Sinne. Freilich — das poetische Programm des Orgelchorals, die Liedstrophe, unterschlägt man auf den Konzertprogrammen meistens und duselt lieber in der Art der gedankenlosen Lyrik, etwa der »Lieder ohne Worte«. Spitta selbst erläutert manche poetisch-musikalischen Momente sehr treffend und muß zugeben, daß Bach vorhandene oder errungene Formen stets neu gestaltet, ganz wie auch der Programmusiker bereits Gewonnenes neu, der Idee entsprechend zu verwenden und zu gestalten sucht. Es gibt bekanntlich keine Fuge von Bach, die sich in der Form genau an eine andere bände, etwa an das Universalrezept mancher Kontrapunktlehrer von heute!

So scheint mir, daß der große Forscher in Berlin außer Kontakt geriet mit den auch in der modernen Kunst sich offenbarenden Wirkungen des »munteren«, stets »auf Neues sinnenden« Kunstgeistes.

In einem anderen, Sonate bezeichneten Stück (E. P. ebendort, S. 20, leider ist hier das »Imitatio Gallina Cucca« unterdrückt) wird im Schlußsatz das Gackern der Henne zum musikalisch treffend wiedergegebenen Thema und Gegenmotiv einer Fuge benutzt. Auch seinem Erzieher, seinem ältesten Bruder, widmet er ein Capriccio (E. P. ebendort, S. 1), daß es nicht lustig, sondern eine etwas umständliche Fuge geworden, daran war wohl die Erinnerung an den breitspurigen Unterricht und an die Grausamkeit des Bruders schuld, der ihm das mühsam abgeschriebene Fugenheft abgenommen hatte. Das war vielleicht Ironie! Im übrigen ist der Bachsche Fugenstil noch im Werden begriffen, wie auch verschiedene andere Arbeiten beweisen; auch die Einflüsse der genannten Orgelmeister stehen noch häufig unvermittelt nebeneinander. Bach, sie übrigens schon in verschiedener Hinsicht überragend, sollte noch immer lernen und in sich aufnehmen — was ihm natürlich in Arnstadt nicht möglich war.

15.

Ende Oktober 1705 bittet er sich einen vierwöchentlichen Urlaub aus und wandert nach Lübeck. Dort wirkte an der Marienkirche ein berühmter Orgelmeister, Dietrich Buxtehude, dessen Orgelkunst und Kirchenmusiken sich eines großen Rufes erfreuten. Hier sollte Johann Sebastian reiche Anregung finden. Er lernte einen Meister nordischer

deutscher Kirchenmusik und einen anerkannten Orgelmeister kennen, der zwar schon bejahrt war und sich bereits 1703 nach der auch an ihm erprobten Sitte vom Amt zugunsten desjenigen zurückziehen wollte, der »sein Eidam wolle sein«, aber von dem er ein um so reicheres Lebenswerk kennen lernen sollte. Zunächst von dem Orgelmeister. Für den Orgelchoral hatte Bach schon durch seinen Bruder von Johann Pachelbel sowie später durch J. A. Reinkens Kunst Fingerzeige erhalten, und schon als Knabe hatte er sich andre Formen süddeutscher Orgelkunst (I. J. Frobergers aus Halle, in Wien blühend, nachdem er bei Frescobaldi in Rom studiert hatte, J. C. Kerlls, in München hauptsächlich tätig) zu deuten versucht. Von Buxtehude, den er zunächst scheu und ehrfürchtig »behorchte«, sollte er noch weit entscheidender beeinflusst werden.

16.

Dietrich Buxtehude, dessen Orgelwerke zumeist Spitta in zwei Bänden veröffentlichte, ist zweifellos der bedeutendste Vertreter und Vollender jener nordischen deutschen Orgelkunst: In der »Orgelimprovisation« der Tokkata, »gefestigt durch einen fugenartigen Kern«, ist er es nicht viel weniger als in Präludien und Fugen, Ciaconnen und Passacaglien. Diese Formen, unter denen die Fuge allerdings mehr in der Entwicklung begriffen ist, haben einen großen Zug: die Themen sind sprechend

und charaktervoll, ihre Entwicklung zeigt eine große Innerlichkeit und Weichheit der Empfindung; der sehnüchtig geschwellte übermäßige Dreiklang, der uns bei R. Wagner so anheimelt, ist ein Charakteristikum jener Kunst. Nicht selten erscheint die Phantasie jener nordischen Meister überhaupt als ein Ausfluß der nordischen Natur: es klingt oft in ihren Pedalstürmen wie Meeresbrausen und in ihrem Rückpositiv-Spiel wie Wellenlispeln durch. Die Fuge Buxtehudes zeigt gegenüber früheren, namentlich aus den Kanzonen und innerhalb der Tokkaten, Capriccios, Phantasien ersichtlichen Bestrebungen, auch gegenüber anderen protestantischen Orgelmeistern, wie beispielsweise Pachelbel, die vermöge ihrer am protestantischen Orgelchoral gewaltig erstarkten harmonischen und polyphonen Kunst den katholischen süddeutschen Meistern bald überlegen sich zeigten, große Fortschritte. Sie strebt ins Weite, Große, und das einer bestimmten Physiognomie nie entbehrende Hauptthema wird in der Regel im Verlaufe, bei jeder neuen breiten Durchführung umgebildet, es wird auch manchmal ein neues eingeschmuggelt, ohne daß gerade die letzten Konsequenzen einer Doppelfuge gezogen würden. Wird hierdurch einer Ermattung vorgebeugt, so geschieht doch nicht selten der Einheitlichkeit Abbruch. Wie sehr Bach diesem Meister innerlich verbunden blieb, zeigt uns manche Fuge Bachs und namentlich sein gigantischer Passacaglio in C-Moll, der, so hoch er gleich einem Dome über Buxtehudes Gotteshaus sich erhebt, doch

volle Wesensgemeinschaft mit dem nordischen Meister selbst in Einzelzügen nicht verleugnet.

Endlich die von einer reichen Phantasie zeugenden, von glänzender Technik getragenen Orgelchoräle Buxtehudes wiesen Bach auf allerlei sinnvolle Klang- und Farbenkombinationen: die Melodie mittels vierfüßiger Register als Sopran im Pedal oder mittels achtfüßiger Register als Tenor im Pedal zu führen, wodurch der Charakter und die Farbe der übrigen Stimmen, namentlich des Basses in der linken Hand, sich verändert, ferner jenes bei den nordischen Meistern und Virtuosen beliebte mehrstimmige Pedalspiel, dann die mannigfache Art, die Choralmelodie neu einzukleiden und mit anderen Themen zu kombinieren. —

17.

Mittlerweile hatten auch die »Abendmusiken« Buxtehudes begonnen. Der erst erregt Lauschende, dann näher zur Orgel und an den Meister Buxtehude Herantretende sollte von neuem gefesselt werden. Die Abendmusiken sind Vorläufer der Kirchenkonzerte und vielleicht hervorgegangen aus Orgelvorträgen, die sich reiche Kaufherren zur Unterhaltung — natürlich gegen »Erkenntlichkeiten« — darbieten ließen, wenn sie Donnerstags abends zur Börse gingen. Der Zuhörerkreis erweiterte sich, die Erkenntlichkeiten setzten sich in eine »Kollekte« um, zum Orgelspieler gesellte sich bald die ganze

Kirchenmusik, ihre Abhaltung wurde dann auf die Sonntagabende der Adventszeit verlegt.

Sie gemahnen mit ihren frommen Betrachtungen meist biblischer Szenen oder Abschnitte an die alten, von Musik begleiteten Andachten («Oratorium») des Römers Philipp Neri, sind aber natürlich musikalisch eine Frucht der Bestrebungen des neueren Oratoriums; in Umfang und Zuschnitt unterscheiden sie sich oft nicht von der kirchlichen Kantate jener Zeit, der man sie am füglichsten zurechnet. Sie wurden früher als Drama per Musica, wobei die Handlung unterbleibt, bezeichnet; wir kennen auch unter Bachschen Kirchenkantaten gewisse dramatisch angelegte »Dialoge«, und jener Name verblieb den meisten weltlichen Kantaten. Treffen wir unter den Abendmusiken Buxtehudes mehr zum Dramatischen hinneigende, so unter seinen Kantaten (der »offiziellen« Kirchenmusik) mehr lyrisch=beschauliche Elemente. Die Kantaten Buxtehudes bedeuteten für Bach, der sich in ähnlicher Weise bereits betätigt hatte, nicht etwas völlig Neues, aber mancherlei konnte er beobachten: die freie musikalische Behandlung des meist aus Bibelwort, Gesangbuchversen und Zutaten bestehenden Textes, dessen dichterische Form freilich manchmal sehr anfechtbar erschien; dagegen bestand wohl auch einmal eine Kantate nur aus Bibelworten mit Liedstrophe oder aus einem Gesangbuchlied. Es fesselten ihn die phantasievolle Verwendung der orchestralen und vokalen Mittel und vielerlei malerische Züge, der nach älterer Art

meist fünfstimmig gehaltene Chorsatz, die rezitativisch-ariosen Versuche, die mancherlei Einkleidungen und Abwandlungen der alten strophischen Aria, die Stellung und Behandlung des Kirchenliedes und die vokale Ausbeutung seiner Melodien, ähnlich wie man's im Orgelchoral schon instrumental getan hatte. Die früheren Kirchenmusiken (Kantaten) Bachs erscheinen denn in der Tat nach verschiedenen Richtungen von Buxtehudes Kunst, über die ein neuerlicher reicher Fund von Manuskripten bald noch genauere Aufschlüsse wird geben können, an= geregt. Freilich, Bach hebt diese Kunst sogleich höher. Und wollen wir uns ein Bild machen von der höchsten Gestaltungsmöglichkeit dieser älteren Kantate, so dürfen wir nur J. S. Bachs berühmten *Actus tragicus* aus den nächsten Jahren ins Auge fassen: ein Wunder künstlerischer Wiedergabe des innerlich Erschauten und Erlebten. Als »musikalisch=architektonisches Werk« betrachtet (>»sofern dies möglich«) — ein »kurioses Monstrum von über= einandergeschobenen, ineinandergewachsenen Sätzen, wie sie die ebenso zusammengewürfelten Textphrasen sich haben zusammenfügen lassen, ohne alle Gruppierung und Höhenpunkt«, aber »von wundervoller Innerlichkeit, kein Takt Konventionelles, alles durch= gefühlt«, schreibt M. Hauptmann an O. Jahn. Man sieht, wie die ästhetischen Schönheitsbegriffe einer glücklich hinter uns liegenden Zeit ins Wanken geraten, ähnlich wie bei dem Wiederauftauchen A. Dürerscher Kunst.

Wer wäre erstaunt, zu vernehmen, daß Bach darüber die Heimkehr vergessen hatte? Am 21. Februar 1706 wird »der Organist Bach in der Neuen Kirche« vor das Arnstädter Konsistorium geladen und ihm vorgehalten, daß er, der vier Wochen »Verlaub gebethen, wohl 4mahl so lange außen blieben sey«. Aber auch ältere Sünden werden bei dieser Gelegenheit ihm vorgerückt, er habe »in den Choral viele wunderliche Variationes gemachet, viele frembde Thöne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden«, er habe da nicht selten »einen tonum peregrinum«, ja sogar »contrarium einfließen« lassen, er habe bisher »gar nichts musiciret, dessen Ursach er geweßen«, jedenfalls »weile mit den Schülern er sich nicht comportiren wolle«, aber man »könne ihm keinen Capellmeister halthen«. Ein Schüler motiviert eine vorgefallene »désordre zwischen denen Schülern und dem Organisten« damit, daß »Bach bißhero etwas gar zu lang gespiellet«, nach pfarrherrlicher Rüge aber gleich »auf das andere extremum verfallen« wäre.

Wir können uns lebhaft denken, daß diese Gerichtsszene einen Stachel im Herzen des jungen Künstlers zurückließ, und als er im November wegen einer versprochenen schriftlichen Antwort gemahnt und ihm vorgehalten wird, daß, wenn er die Be= soldung annehme, er sich auch nicht schämen dürfe, mit den Schülern zu musizieren, ferner, daß er ohne

Machtbefugnis ohnlängst eine »frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musizieren laßen« — da mag es in ihm aufgeköcht haben. Diese öffentliche Behandlung seiner intimeren Angelegenheiten, gar, wo er doch seinem Pfarrer Mitteilung gemacht, dieses ungehörige Qualifizieren seiner übrigens freiwilligen Arbeit mit den Schülern, der sich ihm aufdringende Vergleich mit dem reichen kirchenmusikalischen Leben in Lübeck und anderes mochten ihm den Aufenthalt in Arnstadt verleiden. Er suchte sich anderswo ein Nest, in das er jene fremde Jungfer, zweifellos seine Verlobte, als Meisterin führe.

Bach in Mühlhausen.

19.

In kleinen Städten und an kleinen Höfen — hier sehen wir das Lebenswerk J. S. Bachs, gestützt auf die Traditionen alter, heimischer und auf die Bestrebungen neuer Kunstbewegungen, heranreifen. Im Juni 1707 tritt er sein neues Amt in Mühlhausen i. Th. an, einer freien Reichsstadt, die ein kleines Stück protestantischer Kirchenmusik-Geschichte repräsentiert. Hier wirkte im 16. Jahrhundert, vorzugsweise auf dem Gebiete des vierstimmigen, meist deutschen geistlichen Liedes Joachim (Möller) von Burgk, der Genosse J. Eccards, der hier geboren ist; hier nahm die deutsche kirchliche Tonkunst durch Johann Rudolf Ahle (1673) einen neuen Aufschwung (»Geistliche Dialoge«, »Thüringischer Lustgarten« usw.); sein in gleicher Richtung tätiger Sohn und Nachfolger J. G. Ahle wurde auch als Dichter gekrönt. In dessen Amt nun rückt Bach ein. Nichts Kleines! Denn dieser jüngere Ahle war auch Stadtrat, der ältere aber sogar einer der Bürgermeister gewesen! Bach ist indessen vorläufig auf eine andere Standeserhöhung bedacht: Am 17. Oktober wird in

einem benachbarten Pfarrdorfe der »Ehrenveste Herr Johann Sebastian Bach, ein lediger Gesell und Organist zu S. Blasii in Mühlhausen copulirt« mit »der Tugendsamen Jungfrau Marien Barbaren Bachin, des weyland Wohlehenvesten und Kunstberühmten Herrn Johann Michael Bachens, Organisten im Amte Gehren jüngsten Tochter«. Dem hohen Rat aber, der sich am 4. Februar 1708 zu einem Viertel der großen Korporation erneuert, gilt ein großes Werk: Die Ratswahl-Kantate, von Bach selbst nicht als »Concerto« (d. i. konzertierende Musik), wie die Kantaten von ihm zumeist, sondern als »Motette« bezeichnet. Dieser Name läßt sich zwar kaum rechtfertigen, aber in jener Zeit deutscher Kunst, wo die reine Acappella-Musik ziemlich abgestorben war, in Anbetracht des Überwiegens biblischen Textes und der Gesangbuchverse über freigedichteten einigermassen begreifen. In der Kantate, die sich in vielen Punkten über die früher genannte erhebt, sucht er bereits Gewonnenes und bei Buxtehude Gehörtes zu vertiefen; das Orchester ist selbständiger, beredter, er teilt es in vier »chori«: 1. Streichquartett (Geigen, Bratsche, Baß); 2. zwei Hoboen und Fagott; 3. zwei Flöten und Violoncell; 4. drei Trompeten und Pauken. Einzelnes in der Darstellung und im Ausdruck wird flüssiger und höchst charakteristisch gestaltet. — Von Bach kalligraphisch schön und sorgfältig in Partitur und Stimmen geschrieben, wurde das umfangreiche Werk in Gemäßheit seines »hohen« Zweckes auf Kosten des

Rates durch den Druck veröffentlicht, eine Freude, die Bach an keinem seiner Kantaten-Meisterwerke mehr erleben sollte.

Auch den Fragen der praktischen Musikübung widmete er sich hier und später nach allen Seiten mit seinem ganzen eminenten, umfassenden Können. Er entwarf eine eingehende Disposition zur eingreifenden Reparatur der Orgel. — Aber Mühlhausen sollte dem jungen Aar nur als kurze Station für seinen ersten Flugversuch dienen. Der auf die musikalische Vergangenheit stolze und infolgedessen träge und lässig gewordene Sinn der Bürger, die Streitigkeiten zwischen den Theologen der Stadt, von denen die kirchliche Kunst sicherlich nichts profitierte, mögen das ihrige dazu beigetragen haben, daß Bach fortzukommen trachtete.

Man beobachtet heute mit Genugtuung, daß der Kirchenmusiker J. S. Bach auch bei den Theologen der verschiedensten Richtungen an Ansehen gestiegen ist und Bachs Kunst an Terrain gewinnt. Zu Lebzeiten des Meisters war es anders, Bach hatte kaum mit jemand mehr Hader als mit Theologen — wenn ihn auch mit einigen aufrichtige Freundschaft verband. Sein religiöses Empfinden und seine Überzeugung wurzelten wohl weniger in der Theologie seiner Zeit als vielmehr in der Bibel und ihrem Vertreter deutscher Art, Martin Luther, dessen Werke er anscheinend sogar in zweifacher Ausgabe besaß, dessen germanisch unbeugsame wie kindlich weiche Natur offenbar der seinigen sehr verwandt

war. Wie sein Nachlaß bewies, war ihm auch die alte mystische Richtung der deutschen Predigt vertraut. Gewiß nährte sich sein Geist auch an der herrschenden »Kirchenphilosophie« jener Zeit, selbst für theologische Polemik zeigte Bach großes Interesse, auch blieb er dem Kultus der Kirche, in der er erzogen, zeitlebens treu und verständnisinnig zugetan, aber im übrigen hielt er sich als echter und wahrhafter Künstler den Rücken frei und ließ sich nicht in das Schlepptau theologischer Richtungen nehmen. Seine kirchliche Tätigkeit stand ihm höher als das Behagen des Einvernehmens mit theologischen Kreisen. Nur so konnte er seiner eigenen hohen Mission gerecht werden.

In Mühlhausen zogen sich der orthodoxe und der pietistische (d. i. mehr auf lebendiges Christentum dringende) Hauptprediger auf den Kanzeln herum, so daß die weltliche Behörde eingreifen mußte. Man ist nun geneigt, hier wie bei späteren Gelegenheiten im Interesse Bachs anzunehmen, daß er dem Pietisten seine Sympathien schenkte. Aber das war nicht der Fall. So warm er — im Sinne aufrichtiger Pietisten — seine christliche Gesinnung betätigt hat und betätigt haben mag: wir finden ihn meist in Verbindung mit Geistlichen orthodoxer Richtung, so wenig ihm auch das Gebahren einzelner »kleiner Päpste« zugesagt haben wird. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Orthodoxen gemäß ihrer Auffassung des Kultus seiner Kunst Raum ließen und lassen mußten. Die Pietisten predigten

nicht minder lang, aber das Singen konnte nicht kurz genug sein — ein paar Liedverse neumodischen Geschmacks, das genügte. Ihnen galt die Kunst als ein Stück »Welt«, deren Fürst bekanntlich der Teufel ist.

Bach aber, der wie jeder Große seine Mission als eine göttliche auffaßte, wollte sein Kunstideal durchsetzen, etwa ähnlich, wie Richard Wagner sein Bayreuth. Seine von der kirchlichen Perikope abhängige, von gleichgestimmten, der Kirchenzeit angepaßten Kirchenliedern getragene Musik wollte wohl kaum bescheiden hinter die Predigt zurücktreten. Was da um ihn herum gewohnheitsmäßig gepredigt wurde, war ihm vielleicht manchmal ebenso gleichgültig als vielen Predigern das Singen und Musizieren, aber wer seinem großen Werke förderlich war, war ihm als Mitarbeiter willkommen, und das waren meistens, wie der Kantatendichter Neumeister, energische Orthodoxe, die übrigens, gleich dem alten Paul Gerhardt, innige Dichter sein konnten und die wohl auch ihr christliches Empfinden nicht minder betätigten wie die Pietisten.

Bach, der in der mystischen wie pietistischen Lebensauffassung, in der orthodoxen Predigt und Polemik wie in vermittelnder theologischer Literatur wohl bewandert war, suchte aber seine frommen Texte auch oft unter recht übel berückichtigtem »Dichtervolk«, es sei nur auf die Matthäuspasion hingewiesen. Sein Ideal nun, das er durchsetzen will, das sich auch bei seinen mancherlei Kunstreisen

herausgebildet haben mag, bezeichnet er bestimmt und klar in dem Entlassungsgesuch an den Mühlhausener Rat vom 25. Juni 1708, worin er schreibt: »Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren und Ihren Willen nach gerne aufführen mögen und sonst nach meinem geringen Vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden kirchen music, und oft beßer als allhier fasonierten harmonie möglichst aufgehoffen hätte, und darümb weit und breit, nicht sond kosten, einen guthen apparat der auserleßensten kirchen Stücken mir angeschaffet so hat sich doch ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen, gestalt auch zur zeit Die Wenigste apparence ist, daß es sich anders, obwohl zu dieser kirchen selbst eignen Seelen vergnügen künfftig fügen mögte .«

Also »Widrigkeiten« und, wie er an späterer Stelle seiner Eingabe sagt, »Verdrießlichkeiten« ließen ihn die Erreichung seiner Absichten fraglich erscheinen, namentlich da auch der Stand der technischen Hilfsmittel (façonierte Harmonie!) sehr zu wünschen übrig ließ. Bach aber mochte sich jetzt seines Könnens bewußt geworden sein und zugleich der notwendigen Voraussetzungen für sein Schaffen.

Bach in Weimar und Köthen.

20.

Der Stadtpfeiferknabe hatte sich zum Meister entwickelt. Nicht als ob damit »des Lernens ein Ende« gewesen sei — es dürfte vielmehr keiner unserer Großen in dem Maße fortgesetzt neue Anregungen in sich aufgenommen haben wie er. Und doch, eine einheitliche Grundstimmung durchzieht zugleich Bachs Schaffen wie kaum das eines anderen!

Überblicken wir nun zunächst den äußeren Rahmen von Bachs Tätigkeit, so setzt sich dieselbe an »Höfen und an niedrer Statt« fort, aber in erhöhter künstlerischer Position und mit wechselndem Programm.

In die Hofkapelle von Weimar wurde er zunächst, von 1708 an als Hoforganist und Kammermusikus berufen, 1714 wird er auch Konzertmeister. Seine Haupttätigkeit entfaltete er somit an der Orgel, sodann hatte er als Violinist und Cembalist bei der Kammermusik mitzuwirken, endlich widmete er sich hier der allmählich regelmäßig und nach neueren Mustern eingerichteten Kirchenmusik als Komponist und jedenfalls auch als Dirigent, da der alte Kapell-

meister S. Drese hinfällig war, und sein Sohn, der Vizekapellmeister, eine musikalische Null gewesen zu sein scheint. Bach hat hier seine Orgelbank in der Schloßkirche (die der Volksmund wegen einer vom Altar zur Decke aufragenden schmalen Pyramide »Weg zur Himmelsburg« nannte) zum Fürstensitz aller Orgelspieler und -komponisten auf Jahrhunderte hinaus erhoben. Nach späteren Perioden der Verflachung und beklagenswerten Tiefstandes der Orgelkunst haben wir erst in neuerer Zeit unter Mitwirkung der virtuosen Klavierkunst (Lisztsche Schule!) wieder die Einsicht in das wahre Wesen des Orgelstiles gewonnen, uns wieder etwas von Bachscher Technik und Gesichtsweite angeeignet. Hier, auf diesem Grunde, werden — etwa unter Berücksichtigung einiger Andeutungen des auch die Orgel als Medium verwendenden symphonischen Meisters F. Liszt — neue Bestrebungen einzusetzen haben, wie dies auch tatsächlich bereits der Fall ist.

In der Kammermusik, die von italienischen Meistern beherrscht wurde, sollte von jetzt an Bach bald seine Überlegenheit zeigen. In der Kirchenmusik ferner strebt er während der Weimarer Zeit neue Ideale an.

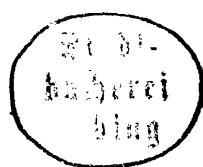
Die Ausflüge, die Bach alljährlich unternimmt, gestalten sich allmählich zu Gastrollen seiner Kunst. So führt er im Spätherbst 1714 in Leipzig eine seiner Kantaten im Gottesdienste auf, und im Jahre 1717 ist er in Dresden, wo er mit dem französischen Klaviervirtuosen Marchand im Kreise der Musiker

und Musikfreunde um die Palme des meisterhaftesten Spieles zu ringen sich bereit finden läßt. Der Franzose, vom Hofe hochgeehrt und reich beschenkt, zieht indessen vor, diese Öffentlichkeit zu vermeiden und Bach durch seine Abreise als Sieger anzuerkennen. Der deutsche Künstler aber verzichtet auf Ehren und Geld und begnügt sich mit der Anerkennung der »Kenner«. Ja, noch mehr Entsagung sollte von ihm gefordert werden. Nach Weimar zurückgekehrt, mag er der endlichen Anerkennung seines Weimarer Wirkens um so mehr gewärtig gewesen sein, als der Kapellmeister, dessen Arbeit er häufig mit übernommen hatte, vor Jahresfrist (1716) gestorben war. Er sollte sich schmerzlich getäuscht sehen; nachdem der beliebtere, modische Ph. Telemann in Frankfurt a. M. (zugleich Hofkapellmeister in Eisenach), der übrigens zu Bach im Verhältnisse eines »Gevatters« stand, abgelehnt hatte, scheint man Dreses Sohn ernannt zu haben, trotzdem ~~daß~~ große kirchenmusikalische Arbeiten zum dreitägigen Jubelfeste der zweiten Säkularfeier der Reformation (31. Oktober bis 2. November 1717) bevorstanden.

Bachs leidenschaftliches Künstlertemperament wird sich nun Luft gemacht haben, denn nach neueren Forschungen hatte er anscheinend nicht die Ehre, eine jener Festkantaten zu komponieren. Und als er in seinem göttlichen Eigensinn jedenfalls in nicht ganz höfischer und höflicher Form seine Dimission — offenbar wiederholt — forderte, scheint die »landesväterliche Fürsorge« des als ernst, fromm, den Künsten



FÜRST LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN



und Wissenschaften wohl gewogen bezeichneten Herzogs Wilhelm Ernst in dem Benehmen Bachs ein revolutionäres Moment entdeckt zu haben. Es deutet prophetisch auf die Lage des Bayreuther Meisters, wenn wir lesen: »6. November ist der bisherige Konzertmeister und Organist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung von zu erzwingender Dimission auf der Landrichterstube arretiert und endlich den 2. Dezember darauf mit angezeigter ungnädiger Dimission des Arrestes befreyet worden«¹⁾! Daheim harnten indessen die Frau und vier Kinder, auch einige »Lehrlinge« des Oberhauptes, das die Orgelbank bereits einem Schüler überlassen hatte!

21.

Ganz anders gestaltet sich die musikalische Aufgabe in Köthen, wohin Fürst Leopold unseren Bach als »Direktor derer Camtermusiquen« berief. Nach R. Bunes Mitteilungen²⁾ setzte der 13jährige Erbprinz 1707 bei seiner sparsamen Mutter die Anstellung von drei Hofmusikanten durch, um mit diesen die Kamtermusik pflegen zu können, bei welcher er Violine oder Gamba spielte. Als er 1715 majorenn geworden und bald darauf die Regierung von seiner

1) Mitgeteilt in P. von Bojanowskis Schriftchen »Das Weimar J. S. Bachs« 1903.

2) Bach-Jahrbuch 1905 »Johann Seb. Bachs Kapelle zu Köthen und deren nachgelassene Instrumente«.

Mutter übernommen hatte, scheint er sein Bestreben sofort darauf gerichtet zu haben, die Musikkapelle auszubauen. Und schon 1717 zeigen die Protokolle etwa 14 Kapellmitglieder und Trompeter (darunter bedeutende Kammermusici). Dieser instrumentalen Kapelle setzt Fürst Leopold Bach als neuen Kapellmeister vor, der sich also hier mehr auf die Kammermusik und damit zusammenhängende Orchestermusik zurückzog und darin vertiefte. Die reiche und vielfgestaltige Köthener Kammermusik des Meisters ist heute erst zum Teil unserem Musikprogramm wiedergewonnen worden. Es dürfte übrigens zu untersuchen sein, ob nicht schon manche der Orchesterwerke in die Köthener Zeit fallen. Die Kirchenmusik fiel hier weg, da der Hof calvinistischer Konfession war. Dem Meister erschien diese als »kunstfeindlich und schwunglos«, und er sandte seine Kinder in die neu gegründete lutherische Schule. Es konnte hier also auch nur sporadisch eine einfache vokale Kammermusik gedeihen, die hauptsächlich dem Preise des Fürsten galt, der Bach offenbar mehr war als ein »Gönner« und ihn selbst auf seinen Reisen nicht missen mochte. Von einer solchen Reise kehrte Bach einst im Sommer 1720 aus Karlsbad mit dem Fürsten wieder heim, als er die nicht mehr fand, die ihm durch die Zeiten seines jugendlichen Aufstrebens, seiner ersten Erfolge, als Mutter begabter Söhne und Töchter, als »Frau Meisterin« treu zur Seite gestanden hatte. Maria Barbara Bach war bereits begraben.

Mit der Kunstwelt blieb Bach übrigens auch hier durch Reisen in Kontakt. Er reist nach Leipzig, um eine Orgel in der Universitätskirche zu prüfen. Er reist 1719 nach Halle, um den eben anwesenden großen Sohn dieser Stadt, Georg Friedrich Händel, zu begrüßen. Dieser, wie alle darauf gerichteten Versuche Bachs mußten fehlschlagen, denn Händel bezeugte anscheinend keinerlei sichtbares Interesse für Bach, weder für dessen Person noch für dessen Werke: sogar seine laufenden Kapellmeistergeschäfte (Engagements von italienischen Sängern und dergl.) standen ihm höher¹⁾. Bach hingegen suchte sich ein geistiges Bild des berühmten »maestro« zu entwerfen: er schrieb sich z. B. Händels Passion nach Brockes ab. — 1720 im November finden wir Bach auf der Orgelbank des nun 97jährigen Reinken in Hamburg, wohl eine halbe Stunde phantasierend über das Kirchenlied »An Wasserflüssen Babylon«, die Kunst des nordischen Meisters zum Gipfel führend. Gerührt bezeugt der alte Herr: »Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.« In dem Orgelchoral mit Doppelpedal »An Wasserflüssen Babylon« hat Bach dieser Kunst ein Monument für alle Zeiten gesetzt.

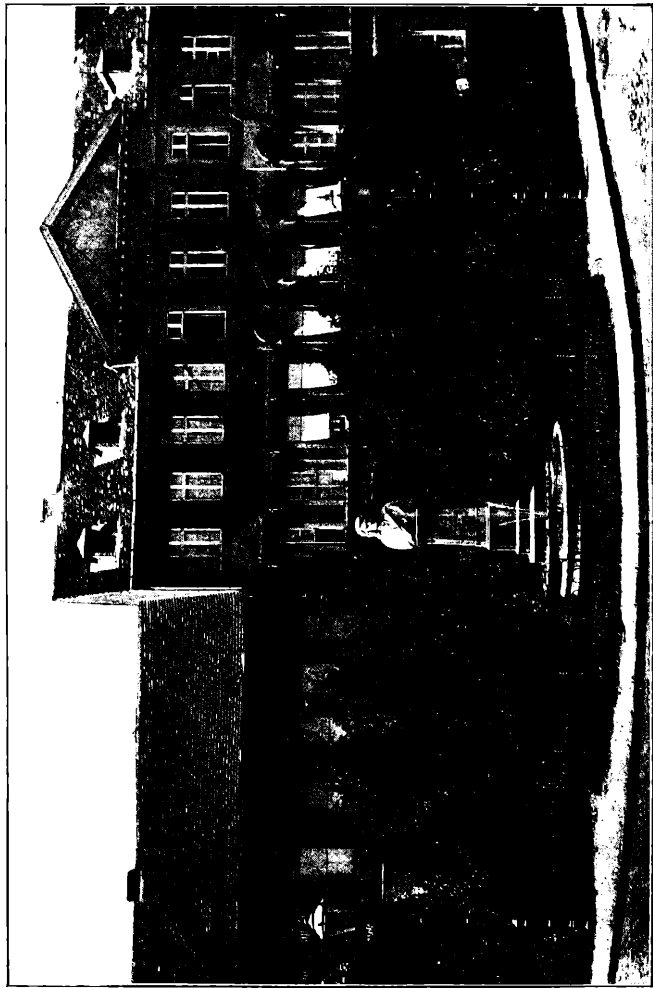
Obwohl der Köthensche Kapellmeister durch intensivstes Schaffen (mancherlei Klavierwerke, Suiten, Sonaten, Konzerte für verschiedene Instrumente,

¹⁾ An diesem Satze wird trotz aller beschönigenden Versuche Chrysanders und anderer nichts zu widerrufen sein.

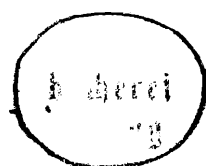
»wohltemperiertes Klavier« I. Teil, »Brandenburgische« Konzerte) innerlichst und gänzlich in Anspruch genommen war, schien er doch eine gewisse Sehnsucht nach seiner Orgel nicht unterdrücken zu können: er meldete sich auf den vakanten Posten eines Organisten der Jakobikirche in Hamburg, wo er soeben von einem Kreise maßgebender Kunstfreunde bewundert worden war. Indessen wurde statt seiner ein Organist gewählt, der »besser mit Talern als mit Fingern präludieren konnte« und 4000 Mark an die Kirchenkasse abführte, so daß der Bach befreundete, als Hauptträger der neueren Kantatenform bekannte Hauptgeistliche E. Neumeister, der »nicht in den simonischen Rat gewilligt hatte«, in seiner weihnachtlichen Festbetrachtung der Engelsmusik sich von der Hamburger Kanzel also vernehmen lassen durfte: »Er glaube ganz gewiß, wenn auch einer von den bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jakobi werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen.«

Doch sollte sich nach Erfüllung seiner Köthener Mission sein Programm nochmals im Sinne seines Mühlhausener Ideals nach jener Richtung hin vervollständigen und damit endgiltig regeln.

Am 3. Dezember 1721 verheiratete sich Bach zum zweiten Male, den vier (von sieben) überlebenden Kindern erster Ehe eine Mutter, den im Hause wohnenden »Lehrlingen« eine Pflegerin, sich eine Gefährtin durch alle Niederungen wie Höhen des



DAS BACHDENKMAL IN KÖTHEN



Lebens gewinnend, mit Anna Magdalena, der jüngsten Tochter des Hof- und Feldtrompeters J. C. Wülken in Weißenfels. Sie war in jedem Bezug seine »Gehilfin«: die erste Sängerin seiner »Hauskapelle«, seine Klavierschülerin, seine Notenschreiberin und die den Genius wärmende Flamme. Der Ehe entsprossen dreizehn Kinder.

Bach in Leipzig.

22.

Im Jahre 1723 hatte sich die Köthener Mission Bachs erfüllt, er fand infolgedessen kurz nach der zweiten Verheirathung des Serenissimus mit einer Berenburgischen Prinzessin, daß dessen »musikalische Inclination in etwas laulich werden wolte, zumahle da die neue Fürstin schiene eine amusa zu seyn«. Der Drang nach neuer Tätigkeit auf einem andern, ihm von Jugend auf teuren Gebiete ließ sich nicht dämpfen, und obwohl jene wirkliche oder vermeintliche »A-musa« nach kaum viermonatlicher Ehe verstarb, lenkte er seine Schritte weiter.

Um den »Endzweck« seines Lebens zu erreichen, »wagt er es in des Höchsten Namen«, sich in einen »Kantor« zu wandeln. Zwar in einem großen Gemeinwesen, auf einer Stelle, die ziemlich auskömmlich dotiert, in einer Tätigkeit, die umstrahlt war von dem Nimbus, der die Häupter einer langen Reihe von berühmten Künstlerahnen seit der Reformation umgab, aber sehr beschwerlich, dazu abhängig von einem »Rat«, in dem das Kunst-Banausentum stets vertreten ist und sich dann häufig doppelt mausig macht. Bach sollte in richtiger Erkenntnis seines

Wagemutes zeitlebens, und oft mehr als seine enorme Widerstandskraft vertrug, darunter zu leiden haben. Der neue Direktor Chori musici und Kantor zu St. Thomae war den Leipzigern wohlbekannt, er hatte auch neuerdings sein Probestück ihnen vorgeführt, trotzdem hätten sie Telemann und den Darmstädter Kapellmeister Graupner weit lieber gehabt. Nachdem beide abgeschrieben, mußte man, wie es in einer Ratssitzung hieß, mit »mittleren Kräften« vorlieb nehmen, und man scheint erst auf Graupners Empfehlung hin Bach gewählt zu haben, der sich an der Schule auch zu etwas verpflichtete, was man einem Telemann mit Vergnügen erlassen hätte: lateinischen Unterricht zu geben. Nachdem Bach noch vom Konsistorium hinsichtlich seiner religiösen Grundsätze und Kenntnisse auf den Zahn gefühlt und er »konfirmiert« worden war, die Konkordienformel unterschrieben und den vorschriftsmäßigen Eid geleistet hatte, wurde er am 31. Mai 1723 feierlich in sein Leipziger Amt eingeführt. Eine sehr verzweigte und vielseitige Tätigkeit harnte nun seiner.

Die siebenklassige Schule zu St. Thomae hatte die Aufgabe, die Kirchenmusik an den verschiedenen Kirchen der Stadt auszuführen. Sie war demgemäß (im Anschluß an die alten Kloster- und Stiftsschulen) mit einem Alumnat verbunden, in das musikalische, mit guter Stimme begabte Knaben kostenfrei aufgenommen und musikalisch wie wissenschaftlich unentgeltlich ausgebildet wurden. Der Kantor hatte somit einen wichtigen Platz, auch im Lehrerkollegium,

wobei freilich mehr seine Lehrer-, als seine Dirigenten- und Komponistentätigkeit in Anschlag gebracht ward. Er hatte sieben Gesangsstunden in der Woche zu geben und Lateinunterricht in Tertia und Quarta, er hatte auch für Ergänzung der Instrumentalisten durch seine Schüler zu sorgen, die Aufsicht im Internat der Schule mit auszuüben und die Schüler wöchentlich einmal zur Kirche zu führen. »Nebenbei« aber hatte er für den Sonntag und Festtag seine Kantate und sonstige »Figuralmusik« zu komponieren, einzustudieren, sowie für ein festes Repertoire zu sorgen. Die Thomaner zogen meistens in vier Sektionen aus, um in vier, ja, an Sonn- und Festtagen in fünf Kirchen die Gottesdienste, die in den beiden Hauptkirchen wiederum dreimal am Sonntag stattfanden, mit Musik zu versorgen. Rechnet man hinzu die Festmusiken der dreitägig gefeierten hohen Feste und der kleineren Feste, das dreimal jährlich stattfindende Umsingen in den Straßen und Häusern von Leipzig (Kurrende) mitsamt den Proben, das Singen bei Schulfesten, »Brautmessen« und Leichen, wobei der Kantor natürlich nicht überall mitwirken konnte, sondern sich durch »Präfekten« vertreten lassen mußte, so hat man einen ungefähren Überblick über die Arbeitsleistung des Musikdirektors, der im übrigen für alle Musik die Verantwortung trug. Dabei stellte ihm zu dem »Musiciren« im besonderen (mit Orchester) der Rat nur »vier Stadtpfeifer, drei Kunstgeiger und einen Gesellen«, »von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften



DIE THOMASSCHULE IM JAHRE 1723



etwas nach der Wahrheit zu erwehnen« Bach »die Bescheidenheit verbot«.

Bach, der sich bereits 1722 gemeldet, hatte somit alle Ursache, sich's einige Zeit zu überlegen, bevor er den ihm vorgelegten Revers unterschrieb, in welchem er weiter versprechen mußte, die Musik so einzurichten, daß sie »nicht zu lang währe«, auch »nicht opernhafftig herauskomme«, daß er die Knaben »freundlich tractiren«, höchstens aber »moderat züchtigen« wolle, daß er sich nicht ohne des regierenden Bürgermeisters Erlaubnis von der Stadt entferne, daß er »bei Leichenbegängnissen sovielmöglich bey und neben denen Knaben hergehe«, namentlich wenn wir noch die Zustände in der Schule und die von Leichen (also von mehr oder weniger »gesunder Luft«), Hochzeiten und dergleichen Dingen mit abhängige Art und Höhe der Besoldung Bachs berücksichtigen.

Die Alumnen der Schule standen häufig nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe, und es scheinen Überanstrengung und Verwilderung eingerissen gewesen zu sein. Bachs Vorgänger spricht in einem Memorial von »auff den Gassen sich heiser schreyenden, im übrigen krank- und krätzigten Schülern«, und Bach bezeichnet von seinen 55 Alumnen dem Rate 17 als »zu gebrauchende«, 20 als »noch nicht zu gebrauchende« und 17 als »untüchtige«, die wohl nicht einmal »eine Secundam im Halse formieren« können. Bei den tüchtigeren Kräften aber kam es nicht selten vor, daß sie davonliefen, um sich als »Operisten« während der Messe anwerben zu lassen.

Auch fielen sie, in die Universität übergetreten, von Bachs Kirchenmusik ab und bildeten eine Art Musikverein mit eigenen, namentlich Opernzwecken, sie machten zugleich auch in der Kirchenmusik Konkurrenz. Darunter hatte Bach sofort bei seinem Dienstesantritt zu leiden. Was der Organist an der Nikolaikirche, Görner, einem Telemann oder Graupner gegenüber nicht gewagt haben würde, nämlich den Universitätsgottesdienst zu St. Pauli an sich zu reißen, das setzte er mit Hilfe der Universität durch, die ihn vor Bachs Wahl 1723 zum akademischen Musikdirektor ernannt hatte. Bach, bald darauf die ihm von Rechtswegen zukommenden Bezüge einfordernd, wird von der Universität abgewiesen. Aber in Geldsachen verstand der Meister anscheinend keinen Spaß. Er wendet sich an den Kurfürsten und erreicht schließlich, daß die Universität, die da vermeinte, »nicht allemahl den Stadt-Cantorem anzunehmen schuldig zu sein«, den stiftungsgemäßen »alten« Gottesdienst (an Feiertagen und Festen) mit den anfallenden Geldern ihm überlassen muß, aber für den »neuen« (neu eingerichteten sonntäglichen) Gottesdienst den offenbar mehr mit Geschäfts-, denn mit Kunsttalenten gesegneten Görner¹⁾ behält.

¹⁾ Görner kam 1729 als Organist an die Thomaskirche. Wenn die allgemein verbreitete Erzählung auf Wahrheit beruht, daß J. S. Bach einmal in Aufregung und Wut dem akkompagnierenden Organisten seine Perücke an den Kopf warf mit den Worten: »Er hätte sollen ein Schuster werden«, so bezieht sich dies sicherlich auf G.

Damit Bach seine »regulierte Kirchenmusik« in diesem Treiben stützen könne, übernimmt er auch 1729 das von Telemann ehemals gegründete studentische Collegium musicum, mit dem er nebenher öffentlich im »Garten« oder »Kaffeehause« musizierte, auch gelegentlich der Anwesenheit hoher Personen, bei Feierlichkeiten usw. Festmusiken aufführte.

23.

Überblicken wir nun die ersten Jahre von Bachs Leipziger Tätigkeit, so staunen wir über die ungeheure Arbeitsleistung nach allen Seiten, über die ihresgleichen suchende Entfaltung seines musikalischen Genius, wobei natürlich außer Frage steht, daß er sich seine »Musikschule« durch Heranziehen von »Amanuenses« seinen Zwecken entsprechender einrichtete. Er faßte von vornherein seine Stelle in der Hauptsache als die eines Musikdirektors auf, gegen den der Kantor und der Lehrer zurücktraten. Den Latein=Unterricht ließ er — wie ihm zugestanden worden war — bald durch einen »Kollegen« gegen Entschädigung besorgen und übernahm ihn nur im Verhinderungsfalle desselben, dafür strebte er mit aller Energie danach, die Kirchenmusik dem jetzigen »hohen status musices« entsprechend zu heben; er verlangte, daß solche »subjecta choisiret werden so dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction geben« könnten. Und welchergestalt hebt er seine Kirchenmusik über die Kunst seiner

Vorgänger, seiner Zeit und Umgebung hinaus! Gedenken wir nur der Menge von tiefsinnigen Kantaten, des grandiosen Magnificat, der herrlichen »Trauermusik«, der als Gipfel deutscher Kunst hochaufragenden Johannis- und Matthäus-Passion, Werke, die uns der Genius Bachs in der Zeit bis 1729 bescherte!

Aber welches war der Dank? Bach, der, zwischen Rat und Konsistorium eingekeilt, überhaupt nur die Arme zum Arbeiten sich frei halten konnte, indem er die aufeinander eifersüchtigen Mächte unter sich zu beschäftigen suchte, er erntet nicht nur keinerlei Anerkennung, er sieht sich vielmehr fortgesetzt allerlei Schikanen, schließlich der schmähslichsten Behandlung ausgesetzt. Sein Kirchen-Oberster Deyling, der die Kantatentexte zensierte, läßt sich wohl über den Hymnus der Griechen und über Gesänge der Juden wissenschaftlich aus, über seinen Palestrina hingegen schweigt er. Ein anderer Theologe will dem Kantor, der als Kenner des Gesangbuches seinesgleichen nicht hat, die Auswahl der Gemeindelieder entreißen: »Gottes Ruhm suchend« und seine »Vergeltung« wünschend, bittet er das Konsistorium, dem mit »eitlen Vorwänden« arbeitenden Kantor das Handwerk zu legen. Der Rat gibt Alumnentfreistellen gegen den Vorschlag des Kantors nicht selten auch Schülern, »so nichts in Musik prästiren«, ja von denen Bach gar nichts weiß; die Studenten, die Bach der Kirchenmusik zuführt, durch eine vermehrte Vergütung einigermaßen schadlos zu halten, lehnt der Rat ab, sogar das seither Gewährte wird allmählich

entzogen. Zweifellos, daß da die Leistungen des Chores zurückgehen mußten! Darob natürlich große Entrüstung über den Kantor, der, offenbar verbittert, Ermahnungen und Vorstellungen über Schulpflichtenversäumnis und dgl. einfach ignoriert. Wünschte man schon beim Tode des alten Rektors Ernesti, daß man bei der Berufung eines neuen »besser fahren möge als mit dem Kantor«, der »unverbesserlich« sei, so ist das Ratsprotokoll vom 2. August 1730 ein wahrer Rattenkönig von theils lächerlichen Beschuldigungen, theils Invektiven gegen Bach. Er »habe sich nicht so wie es sein solle, aufgeführt«, »ohne Vorwissen des regierenden Herrn Bürgermeisters einen Chor Schüler aufs Land geschicket«, er sei »ohne genommenen Urlaub verreiset«. Ein Hofrat bestätigt die Wahrheit dieser Verbrechen des Kantors, den man »admoniren« solle. Ein anderer Hofrat: »es thue der Kantor nicht allein nichts, sondern wolle sich auch diesfalls nicht erklären, halte die Singstunden nicht, es kämen auch andre Beschwerden hinzu, es müsse doch einmahl brechen«. Es wird erwogen, ob man nicht zur Strafe dem Kantor »eine derer untersten Classen besorgen« lassen solle, schließlich resolvieret, »dem Cantor die Besoldung zu verkümmern — weil er incorrigibel sei«.

Bach besaß eine große Dosis Widerstandskraft, aber dieser Anpöbelung war er nicht gewachsen. Er trachtete »hinaus«.

Ein trauriges Zeugnis von der Gedrücktheit des damals im Zenith seiner Kraft stehenden Mannes

ist der fast schüchtern gehaltene Brief vom 28. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund, der einst mit ihm in die Lüneburger Klosterschule eingezogen war: Erdmann in Danzig. Diesem spricht er von seiner »wunderlichen und der Music wenig ergebenen Obrigkeit«, daß er »fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben« müsse, daß er sich »genötigt« sehe, »mit des Höchsten Beystand sein Fortune anderweitig zu suchen« und fährt fort: »Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen: an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens befließen seyn werde.«

Sein Wunsch sollte nicht erfüllt werden. Wenn der Meister nun in Leipzig blieb, so ist damit nicht gesagt, daß der Rat eine wohlwollendere Haltung ihm gegenüber eingenommen hätte. Als Bach 1739 die Passionsmusiktexte herumsandte, bedeutete ihn der Rat, daß die Aufführung zu unterbleiben habe, bis der Rat seine Erlaubnis gegeben. Auch für die Besserstellung und Vermehrung der Kirchenmusiker geschah nichts, und Bach war noch nicht zur Erde bestattet, als schon hämische Bemerkungen auf seine Lebensarbeit fielen. Als seinen Nachfolger wählte man auch nicht den bereits rühmlichst bekannten Sohn Philipp Emanuel, der sich 1750 von Berlin aus gemeldet hatte, wo er Kammercembalist

Hochwohlgebohrner Herr,

Euer Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, dass er sich die Freiheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verflossen seyn, da Euer Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn mich dann entsinne, dass Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlangt wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewusst, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Dasselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschliessen. Es muste sich aber fügen, dass erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählete, da es dann das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulich werden wolte, zumahle die neüe Fürstin schiene eine amusa zu sein: so fügte es Gott, dass zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weswegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermassen favorable beschrieben, dass endlich |: zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen:| es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und so dann die mutation vornahme. Hierselbst bin ich nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, dass dieser Dienst bey weiten nicht so erklecklich, als man mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruss, Neid und Verfolgung leben muss, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig

Brief Joh. Seb. Bachs an seinen Jugendfreund Erdmann, Kaiserl. russischen Agenten in Danzig. Zitiert nach Philipp Spitta, Joh. Seb. Bach.

zu suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, dass dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. Meine itzige Station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairn Leichen accidentia über 100 Thaler Einbusse gehabt. InThüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmahl so vielen hundertn, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehr muss doch auch mit noch wenigen von meinem häusslichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2. Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2. Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2 dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrner 6 Jahre alt. Ingesamt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, dass schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maass der Höflichkeit wenn Euer Hochwohlgebohren mit mehrern incommodire, derowegen eile zum Schluss mit allen ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgebohren

gantz gehorsamst ergebenster Diener

Leipzig, d. 28. Octobris
1730.

Joh: Seb: Bach.



Friedrichs d. Gr. war, sondern eine musikalische Null. Soweit es dem Rate möglich war, die Schaffensfreudigkeit des Genius zu lähmen, hat er es redlich besorgt. Wir können nur ahnen, was für Werke im größten Stile er uns noch geschenkt haben würde, wäre er mit seiner doppelchörigen Matthäuspassion nicht auf eine klägliche Musikerkorporation angewiesen gewesen, der »Kantor«, der wohl kaum die anspruchsvolleren Teile seiner H=Moll=Messe in Leipzig dem Original gemäß aufführen konnte, sondern sie nach Dresden schicken mußte, aber auch dahin nicht zum Zwecke einer Aufführung, sondern — um sich die Leipziger Obrigkeit in respektvollerer Entfernung zu halten, um weiterer »Bekränckung« und »Verminde- rung« seiner »Accidentien« (anfallenden Geldbezüge) vorzubeugen. Wir wissen, daß Bach nur höchst selten, mehr innerhalb der Schulwände von dem »Kantor«-titel Gebrauch gemacht hat, er unterzeichnete sich als Musikdirektor und mehrfacher Hofkapellmeister. Er sucht nun 1733 bei dem jungen Fürsten in Dresden unter Beilage des Kyrie und Gloria seiner H=Moll=Messe noch um den Titel eines Hofkomponisten nach, den er auch 1736 erhielt.

24.

Es wurde die außerordentlich intensive Tätigkeit Bachs bei Beginn der Leipziger Periode schon angedeutet. Der Schwerpunkt lag hier übrigens in der »regulierten Kirchen=Musik«, wie sie die sonn=

tägigen Feiern verlangten. Die lutherische Gottesdienstordnung fußt im allgemeinen auf der Messe, deren Opferfeier natürlich in Wegfall kommt. Im besonderen ist eine große Skala von Varietäten in der Gestaltung des gottesdienstlichen Verlaufs zu bemerken. Als Bach 1714 in Leipzig eine Gastrolle als kirchlicher Musikdirektor gab, mußte er sich vorsorglicher Weise auf dem Umschlag seiner mitgebrachten Hauptmusik den Verlauf des Gottesdienstes notieren, um keine Störung zu verursachen:

»Anordnung des Gottes Dienstes in Leipzig am
1. Advent-Sonntag frühe.

⟨1⟩ Praeludieret, ⟨2⟩ Motetta, ⟨3⟩ Praeludieret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird, ⟨4⟩ Intoniret vor dem Altar, ⟨5⟩ Epistola verlesen, ⟨6⟩ Wird die Litaneey gesungen, ⟨7⟩ Praelud. auf d. Choral, ⟨8⟩ Evangelium verlesen, ⟨9⟩ Praelud. auf die Haupt Music, ⟨10⟩ Der Glaube gesungen, ⟨11⟩ Die Predigt, ⟨12⟩ Nach der Predigt, wie gewöhnlich, einige Verse aus einem Liede gesungen, ⟨13⟩ Verba Institutionis, ⟨14⟩ Praelud. auf die Music. Und nach selbiger Wechselsweise praelud. u. Choräle gesungen, biß die Communion zu Ende et sic porrò.«

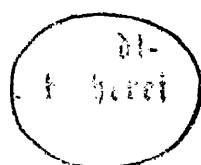
Fürwahr eine stattliche musikalische Leistung, denn rechnet man eine Stunde für die Predigt ⟨11⟩ und einige Minuten für »Verlesen« ab, so wird etwa zwei bis zweieinhalb Stunden Musik gemacht. Von dieser entfallen die Nummern 7 und 12, jedenfalls auch 10, auf den Gemeindegesang ⟨Kirchenlied⟩, die

Erinnerung? ist Gottesdienst in Leipzig
am 1 Advent-Donnerstag

- (1) Präludium. (2) Motetti (3) Präludium
auf des Hymne, so ganz modificiert (wie-
(4) Introitus wie am Altar - (5) Epistola
verlesen. (6) Givini Litanei gesungen
(7) Prälud. auf d. Chor. (8) Evangelium
verlesen. ~~(9) Prälud. auf~~
in Orgelmusik. (10) Evangelium gesungen.
(11) Die Psalmen. (12) Hymne der Hymnen in Orgelmusik
eingerichtet auf einem Chor gesungen. (13) Orgelmusik
in Fritulation. (14) Prälud. auf die Psalmen.
Unterwegs selbiger Psalmen Prälud. d. Chorale
gesungen. (15) in Communion gesungen. Ende

ANORDNUNG DES GOTTESDIENSTES AM 1. ADVENT 1714 IN LEIPZIG

Bach spielte während des Gottesdienstes die Orgel



Nummern 5, 8, 13 auf den Geistlichen, der zum Teil hier wie in Nummer 4 alternierend mit dem Chor <choraliter> singt. Der Organist kommt zur Geltung in Nummer 1, 7, sonst gibt er den Ton an, unterstützt und »verdeckt« durch Präledieren das Einstimmen der Instrumente, läßt seine Phantasie in die höchsten Höhen schweifen unter der Austeilung von Brot und Wein <nach 14> und entläßt die Gemeinde mit einem »Postludium«.

Die Hauptsache aber hat der Musikdirektor mit seinem Chor und dem Orchester samt Akkompagnement zu bestreiten.

Wir finden ihn somit beansprucht als Leiter der Motette <2>, der Nummer 3, welche die sogenannte »kurze Messe«, das Kyrie und Gloria, in sich begreift und in der »konzertierenden« <»musiciret«!> und »motetten«mäßigen Form — wir besitzen von Bach noch Abschriften von Messen Palestrinas, Lottis u. a. — also griechisch und lateinisch, auch als liturgischer Wechselgesang zwischen Geistlichem und Chor in fremder und deutscher Sprache oder deutsch <in diesem Falle von der Gemeinde> gesungen wird. Die »Hauptmusik« ist die mehrsätzliche Kantate <Nummer 9>. Unter Nummer 14 ist abermals der ganze Musikapparat in Tätigkeit gesetzt, etwa in einem »Sanctus«.

Hiezu kommt nun verschiedene Musik aus den Nebengottesdiensten, namentlich in den Festzeiten, der Passionszeit, wie z. B. das deutsche oder lateinische Magnificat — Bach selbst noch schrieb

und ließ sich abschreiben solche von Caldara, Zelenka u. a. —, lateinische und deutsche Hymnen, auch das Te Deum, auch konnte die Kantate hier Platz greifen, in der Passionszeit trat die Passionsmusik ein.

Da der Musikdirektor an Hauptkirchen seinen Bedarf in jener Zeit ehrenhalber wenigstens in der Haupt- und Festmusik aus eigenen Fonds zu decken suchte, ähnlich dem Pfarrer, der ja auch seine Predigt selbst verfertigte, so stellte die »regulierte Kirchenmusik« an unseren Meister enorme Anforderungen, denen er, wie wir wissen, zum ehrfurchtsvollen Staunen aller Zeiten gerecht wurde. Nicht als ob er auch in quantitativer Hinsicht das Höchste geleistet — der glückliche Rivale Bachs, Telemann, z. B. dürfte, abgesehen von seinen zahlreichen Opern, in Kirchen- und Kammermusik wohl das Fünf- und Sechsfache an Noten hingeschrieben haben, allerdings — um ein in der Literatur angewandtes Bonmot zu gebrauchen — »er schmierte, wie man Stiefel schmiert« und wußte schließlich selbst gar nicht mehr, was er alles komponiert hatte. Aber obwohl Bachs uns erhaltene Werke schon seit Jahren in einer Gesamtausgabe vorliegen, stehen wir noch immer geblendet von der reichen Fülle einer stets neue Wunder offenbarenden Schaffenskraft, wodurch namentlich hinsichtlich der Kantate und Kirchenmusik überhaupt die ersten Jahre der Leipziger Tätigkeit sich auszeichnen.

Die Berufung J. M. Gesners, des feinsinnigen Philologen und warmherzigen, erfolgreichen Pädagogen, an die Thomasschule sollte einen Lichtstrahl für Bach bedeuten. Gesner suchte manches für Bach Nachteilige hinsichtlich der Einnahmen wie des wissenschaftlichen Unterrichts zu paralysieren; er ist auch derjenige gelehrte Zeitgenosse Bachs, der wirkliches Interesse und Enthusiasmus für dessen Kunst empfand. In seiner 1738 erschienen Ausgabe von M. Fabius Quintilianus' »Institutiones oratoriae«, und zwar in einer Anmerkung über die alten Citharspieler und ihre vielseitige Kunstfertigkeit bringt er seine Beobachtungen und Eindrücke von der Kunst des ihm schon von Weimar her bekannten Meisters unter, die nach verschiedenen Seiten wertvoll sind und in Spittas Übersetzung lauten:

»Dies alles, Fabius, würdest du für gering halten, wenn du von den Toten auferstehen und Bach sehen könntest (ich führe gerade ihn an, weil er vor nicht langer Zeit auf der Thomasschule zu Leipzig mein Kollege war), wie er mit beiden Händen und allen Fingern das Klavier spielt, welches die Töne vieler Zithern in sich faßt, oder das Instrument der Instrumente, dessen unzählige Pfeifen durch Bälge beseelt werden, wie er von hier aus mit beiden Händen, von dort her mit hurtigen Füßen über die Tasten eilt und allein eine Mehrheit von ganz verschiedenen, aber doch zueinander passenden Tonreihen hervor-

bringt: wenn du diesen, sage ich, sähest, wie er, während er vollbringt, was mehrere eurer Zitherspieler und tausend Flötenbläser vereinigt nicht zustande brächten, nicht etwa nur eine Melodie singt, wie einer, der zur Zither singt und so seine Aufgabe löst, sondern auf alle zugleich achtet und von dreißig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Taktes, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und daß er ganz allein im lautesten Getön der Zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt, und alle zusammenhält und überall vorbeugt und, wenn es irgendwo schwankt, die Sicherheit wiederherstellt, wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohre erfaßt und alle Stimmen mit dem geringen Umfange der eigenen Stimme allein hervorbringt. Ich bin sonst ein großer Verehrer des Altertums, aber ich glaube, daß mein Freund Bach und wer ihm etwa ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Sänger wie Arion in sich schließt.«

Leider begleitete Gesner das Amt nur bis 1734, unter seinem Nachfolger J. A. Ernesti, der schon 1732 als Konrektor fungierte, sehen wir Bach um so dichter vor den tiefen Riß gestellt, der schon länger zwischen Kunstpflege und gelehrter Bildung



JOHANN MATTHIAS GESNER

Rektor der Thomasschule in Leipzig, Der Freund und Anwalt Bachs



aufzuklaffen begonnen hatte. Die Kunst erweiterte ihr Gebiet, erhöhte ihre Ziele in zuvor nie erlebter Weise, andererseits begannen die gelehrte Bildung, Dichtung und Wissenschaften neu aufzuleben. Nun hatten beide in der Schulstube keinen Platz mehr nebeneinander. Die Musik und ihre Pflege werden vom Gelehrtentum allmählich zurückgedrängt, hinausgedrängt aus der Schule und infolgedessen auch aus der Kirche, um sich im öffentlichen Konzert ein neues Heim zu gründen. Die Kantoren und Musikdirektoren dieser Schulen geraten allerwärts in eine schiefe Stellung. Ernesti war einer von denen, deren Gelehrtentöckel den Prozeß verhäßlichte, ohne ihn beschleunigen zu helfen. Ein ehemaliger Thomaner erzählt, wie er instrumental sich üben den Schüler anfuhr, ob er ein Bierfiedler werden wolle. Der Kantor insonderheit hatte darunter zu leiden, daß sich der Rektor musikalische Befugnisse anmaßte, die zu einem Ruin der Leistungsfähigkeit des Chors wie zur Mißachtung der Autorität des Kantors führen mußten. Bach andererseits war für eine Neugestaltung der Dinge weder zu haben, noch mochte er von seinen Kompetenzen jener Schulmeister natur auch nur ein Titelchen überlassen. Wie ein Löwe über seinen Jungen, so wachte er über seiner »regulierten Kirchenmusik«. In einem beinahe zwei Jahre sich hinziehenden Konflikt, dessen Ausgangspunkt war, daß der Rektor einen musikalischen Präfekten zu ernennen sich erdreistete, sehen wir ihn gegen eine ganze, auf musikalische Verständnis-

losigkeit, Gleichgültigkeit und gelehrte Anmaßung eingeschworene Gesellschaft seine Rechte wahren und nach mehr als einem halben Dutzend scharfer, wohlgezielter Geschosse auf sie, bombardiert er auch noch durch den Hof in Dresden, um »Satisfaktion« zu erlangen. Die scheint ihm durch den König selbst geworden zu sein. Bach aber, vor den Schülern wohl rehabilitiert, hatte im allgemeinen vor dem Lehrerrat an förderlicher Sympathie nicht gewonnen, er war gezwungen, ihm wie den anderen Mächten gegenüber in Kampfesstellung zu verbleiben. Und er tat das redlich. Er haßte die ganze Gesellschaft bis auf »die Schüler, die sich ganz auf Humaniora legten und die Musik nur als Nebenwerk trieben«. Sein unbestechlicher, stets nur auf die Sache gerichteter Gerechtigkeitssinn indessen sticht wohltuend ab gegen die häufig mit persönlichen Verunglimpfungen und gemeinen Insinuationen arbeitende Kampfesweise Ernestis.

Welcher Ingrimme gegen Gelehrten=Einseitigkeit und =Dünkel in seiner Seele aufgespeichert war, erfahren wir noch aus einem Vorkommnis kurz vor dem Tode unseres Künstlerhelden. In Freiberg hatte der offenbar auf den musikalischen Erfolg seines Kantors, eines Schülers Bachs, eifersüchtige Rektor Biedermann in Anlehnung an eine Stelle aus Plautus in seinem Schulprogramm dargelegt, daß die übermäßige Pflege der Musik die Jugend leicht zu einem zügellosen Leben verführe, wie das gewisse schlechte Subjekte der Schule bewiesen, daß Horaz

die Musiker in eine Klasse mit Bajaderen, Quacksalbern und Bettelpriestern setze, daß die Christen alter Zeit die Musiker von ihren frommen Versammlungen fernhielten usw. Bach bat sogleich seinen musikalischen Kollegen und Freund Schröter in Nordhausen, das zu widerlegen. Die Widerlegungsschrift war ganz nach Bachs Sinn, und er schrieb einem Dritten »die schröterische Rezension ist wohl abgefaßt und nach meinem gout«, er zweifle ferner nicht, daß durch diese und andere »Refutationes« »des Auctoris Dreckohr werde gereinigt, und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden«. Und um auch musikalisch das Seinige beizutragen, holt er seine aus gereizter Stimmung einer früheren Leipziger Zeit stammende Kantate »Der Streit zwischen Phöbus und Pan« hervor, um den gegen die Verächter Bachscher Kunst satirisch (Midasohren!) vorgehenden Text, leise geändert, gegen das edle Paar Birolius (Biedermann, nach Spittas Vermutung aus Orbilius, dem Namen des Horazischen Schulmeisters, gewonnen) und Hortens (Quintus Hortensius, einem alten Vertreter »der klassischen lateinischen Diktion« und somit einem »Vorläufer« des in diesen Dingen berühmten Leipziger Rektors) zu wenden:

»Verdopple, Phöbus, nun Musik und Lieder,
Tobt gleich Birolius und ein Hortens dawider«.

Doch wenden wir unsern Blick ab von diesem unerquicklichen Bilde, bei dessen Betrachtung wir gezwungen sind, anzunehmen, daß eine gewisse »Streitfreudigkeit« dem kernigen und gesunden Bachschen Geschlechte eingeboren und sozusagen Bedürfnis gewesen sein müsse. War Bach in der Leipziger Zeit hauptsächlich auf die Kirchenmusik gewiesen und sehr von dieser beansprucht, so sollte er hier doch auch seine Tätigkeit nach anderen Seiten hin abschließend krönen durch die in seinem Hause wie in seinem Musikverein gepflegte Kammer- und Orchestermusik, die wohl auch gelegentlich in die Kirche hinübergreift: mit Konzerten und Konzertbearbeitungen für ein und mehrere Klaviere, Orchesterpartien, mit allerlei scherzhaften Kantaten, im Klavierfache mit den englischen Suiten, den Partiten, dem italienischen Konzert, dem zweiten Teil des wohltemperierten Klaviers, den »Goldbergvariationen« und vielen Einzelwerken, hinsichtlich der Orgel mit den großen Präludien und Fugen, ausgeführten tiefsinnigen Orgelchorälen und Choralphantasien.

Jene unerquicklichen Händel wären schließlich nicht in der angedeuteten Weise verlaufen, wenn Bach eben nicht doch allmählich als ein angesehener und in vielen Punkten berühmter Künstler gegolten hätte. Hierzu trug er zwar direkt nichts bei — er hatte sogar Matthesons Aufforderung, seine Bio-

graphie für die »Ehrenpforte« einzusenden, unbeantwortet gelassen — aber er machte Aufsehen auf seinen Reisen und durch seine zahlreichen Schüler, die mehr und mehr die gewichtigen Stellen, speziell an den Orgeln, einnehmen, und unter denen neben seinen Söhnen Wilhelm Friedemann, dem ursprünglich zum Jus bestimmten Philipp Emanuel und Gottfried Bernhard, seines ältesten Bruders Sohn Bernhard, dem wir neben dessen Bruder Andreas Bach wertvolle Abschriften J. S. Bachscher Orgel- und Klaviersachen verdanken, namentlich hervorragt: Johann Ludwig Krebs (»das ist der einzige Krebs in meinem Bache«). Unter späteren Schülern wären hier gleich herauszuheben: der ausgezeichnete Theoretiker Philipp Kirnberger, der Orgelpädagoge Kittl, der Dresdener Kantor Homilius, welche den Ernst Bachscher Kunst gegenüber einem anderen Schüler, dem späteren Thomaskantor Doles, hoch hielten, endlich der von Bach zu Händel und zur italienischen Oper abschwenkende preußische Kapellmeister Agricola (dem wir jedenfalls den Bachschen Nekrolog bei Mizler hauptsächlich verdanken). Aus der Leipziger Umgebung flüchtete sich Bach häufig durch Reisen. Mehrfach war er in Dresden. Sein Verhältnis zur Oper war durchaus kein gespanntes, und Forkel erzählt darüber: »In Dresden war die Kapelle und die Oper, während Hasse Kapellmeister dort war, sehr glänzend und vortrefflich. Bach hatte schon in früheren Jahren dort viele Bekannte, von welchen allen er sehr

geehrt wurde. Auch Hasse nebst seiner Gattin, der berühmten Faustina, waren mehrere Male in Leipzig gewesen und hatten seine große Kunst bewundert. Er ging oft nach Dresden, um die Oper zu hören. Sein ältester Sohn mußte ihn gewöhnlich begleiten. Er pflegte dann einige Tage vor der Abreise im Scherz zu sagen: „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören?“

Im Jahre 1747 sollte ihm die Ehre widerfahren, an den preußischen Hof berufen zu werden, wo der Sohn Philipp Emanuel seit 1740 des Königs Flötenspieler akkompagnierte. Offenbar entschloß sich der Vater erst nach mehrfachem Bitten des Sohnes zur Reise. In Potsdam wurde er vor den König geführt, der dem Vertreter der weniger geschätzten deutschen Kunst respektvoll gegenübertrat, »seine Flöte weglegte«, wie es im Tagesbericht heißt, Bach auf den vielen von ihm zusammengekauften berühmten Silbermannschen Klavieren zu phantasieren bat, ihm auch ein Thema zur Durch- und Ausführung aus dem Stegreif gab, das Bach später in Leipzig für den König vielseitig ausarbeitete, stechen ließ und ihm als »musikalisches Opfer« überreichte. Des andern Tags mußte Bach unter des Königs Führung alle Potsdamer Orgeln probieren. Ein tieferes Verständnis Bachscher Kunst ist bei dem großen Könige wohl ausgeschlossen, dessen Begeisterung für französische Literatur in jener Zeit einigermaßen zu begreifen, und dessen Vorliebe für die italienische

R. EICHSTAEDT



Verlag von Ernst Keils Nachf. in Leipzig

FRIEDRICH DER GROSSE UND JOH. SEB. BACH IN DER
GARNISONKIRCHE ZU POTSDAM



Oper, wenn auch nicht immer zu rechtfertigen, so doch insofern milder zu beurteilen ist, als der große Deutsche sich seinen italienischen Opernbedarf zumeist durch die Muse seines eigenen deutschen Kapellmeisters decken ließ!

27.

Doch diese Reise war eine Ausnahme. War Bach schon früher nicht geneigt, durch Reisen »diejenigen Wege einzuschlagen, auf welchen vielleicht für einen solchen Mann, wie er war, besonders in seiner Zeit, eine Goldgrube zu finden gewesen«, wie Forkel schreibt, so zog er namentlich in seinen letzten Jahren »ein häusliches, stilles Leben, eine stete, ununterbrochene Beschäftigung mit seiner Kunst« dem Reisen vor. Vom Musikverein hatte er sich bereits 1736 wieder zurückgezogen, nun lebte er mehr seinem kirchlichen Berufe, auch verlegte er anscheinend einen großen Teil seiner Proben und Kammermusikaufführungen ins eigene Haus, dessen großen Familienkreis er sich durch die zur Familie zählenden Schüler, einen Schwiegersohn, durch musikalische Freunde und gelegentlich durch die zahlreichen durchreisenden, ihn bewundernden Amtsgenossen zu einer stattlichen Kapelle erweitert hatte. Auch veröffentlicht und vertreibt er einiges von seinen Instrumentalwerken. Aber sonst zieht er sich mehr und mehr in sich zurück. Die durch einen Klavierschüler Bachs, den schon öfters genannten Universitätslehrer der Mathe=

matik und Philosophie Mizler, 1738 gegründete »Societät der musikalischen Wissenschaften« vermochte noch durch anhaltendes Bearbeiten den unfruchtbaren theoretischen Betrachtungen seiner Kunst abgeneigten Meister zum Eintritt in ihren Kreis zu bewegen. Er arbeitete einen dreifachen sechsstimmigen Kanon und die kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch« als Probestück¹⁾ seiner Würdigkeit (was man dem »berühmten« Händel natürlich einige Jahre vorher geschenkt hatte). Aber wie ihm dieser Aktus jedenfalls zum mindesten höchst gleichgültig war, so stand er auch sonst dem musikalischen Tagesgetriebe fremd und teilnahmslos gegenüber, ähnlich wie Beethoven in seinen letzten Jahren. In der Stille und Einsamkeit der letzten Jahre hängt Bach tief sinnigen Problemen seiner Kunst nach, wie in den eben genannten Werken, so in dem auch schon aufgeführten »musikalischen Opfer«, in wundersamen mysteriösen Orgelchorälen und namentlich in der »Kunst der Fuge«, die seine kontrapunktische Spekulation und Kunst auf schwindelnder Höhe zeigt. Dieses Werk ist zwar vollendet, aber in konfusem Zustande und mit anderen Werken vermischt nach Bachs Tode veröffentlicht worden. Hieher gehört auch ein Werk, das Bachs polyphone Kunst in einer ungeheueren Tripelfuge für Klavier offenbaren, aber

¹⁾ Bezüglich der »canonischen Veränderungen« hegt der Herausgeber des 41. Jahrgangs der Bachschen Werke, Dörffel in Leipzig, Zweifel.

leider nicht zum Abschluß gelangen sollte; das dritte Thema ist gebildet — bis jetzt nachweislich der einzige Fall in Bachschen Tonstücken — aus den Bachs Namen darstellenden Noten B—a—c—h, dort, wo die drei Themen zusammentreten, im 239. Takte, bricht das Werk ab.

Hierher gehört ein Orgelchoral, den Bach seinem Schüler und Schwiegersohn Altnicol einige Tage vor seinem Tode in die Feder diktirte. Über die letzte Zeit läßt sich Forkel also vernehmen: »Der anhaltende Fleiß, mit welchem Bach besonders in seinen jüngeren Jahren oft Tag und Nacht ununterbrochen dem Studium der Kunst oblag, hatte sein Gesicht geschwächt. Diese Schwäche nahm in den letzten Jahren immer mehr zu, bis endlich eine sehr schmerzhaft Augenkrankheit daraus entstand. Auf Anraten einiger Freunde, die auf die Geschicklichkeit eines aus England zu Leipzig angekommenen Augenarztes großes Vertrauen setzten, wagte er es, sich einer Operation zu unterwerfen, die aber zweimal verunglückte.« Dies geschah im Winter 1749/50. »Am 18. Juli (am Morgen des 10. Tages vor seinem Ende) konnte er auf einmal wieder sehen und Licht ertragen. Aber wenige Stunden nachher überfiel ihn ein Schlagfluß, und dieser zog ein hitziges Fieber nach sich, dem sein abgematteter Körper, ungeachtet aller möglichen ärztlichen Hilfe, nicht mehr zu widerstehen vermochte.« Jener Orgelchoral, »Vor deinen Thron tret' ich hiemit«, ein unbegreiflich hohes Wunder der Vereinigung seelenvollsten Ausdrucks

mit höchster kontrapunktischer Kunst und größter Einfachheit, sollte sein Schutz- und Geleitsbrief sein, als er sich am 28. Juli 1750, abends $\frac{1}{4}$ nach 8, zur Reise nicht in »das unbekannte«, vielmehr ihm wohl- bekannte Land anschickte. Bach wurde in der Nähe der Johanniskirche begraben, später wurde sein Grab dem Boden gleich gemacht, der Straßenverkehr wälzte sich darüber hin¹⁾. Die treue Haus- und Geistes- gefährtin starb als »Almosenfrau« 1760, der Not und Dürftigkeit der jüngsten Tochter Regina Johanna erinnerte sich noch zartsinnig ein Beethoven, sie starb 1809. Der Sohn Philipp Emanuel (geb. 1714), der mit seinem älteren, genialeren, leider allmählich verkommenden Bruder Wilh. Friedemann sehr ein- sichtsvoll erklärte, er hätte sich notwendigerweise einen anderen Kompositionsstil erwählen müssen, da er den Vater in dem seinigen »doch nie erreicht haben würde«, war berufen, eine Verbindungsbrücke zur Mannheimer und zur großen Wiener Tonschule zu schlagen; der jüngste Sohn Johann Christian (geb. 1735) sollte den Ruhm des Bachschen Geschlechtes auch auf die Oper, sowie noch energischer als Ph. Em. auf den späteren Klavier-, Kammermusik- und Orchesterstil und deren Formen ausdehnen.

¹⁾ Neuerdings wurde auch die ehrwürdige Thomasschule, diese Hauptwirkensstätte des Meisters, die Schule, in der auch R. Wagner aus- und einging, abgetragen. In Weimar schützt man Goethes Gartenmauer, in Leipzig läßt man solche Barbarei zu! Wenn nur die Geldsäcke der heute vom Meister beschäf- tigten Handels- und Industriefirmen gedeihen, dann ist's ja gut!

Vor deinen Thron tret ich *pp*

Choral

Gloria

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

1. 2. 3. 4. 5.

DER ORGELCHORAL »VOR DEINEN THRON«, DEN
 DER STERBENDE KOMPOSIT SEINEM SCHÜLER
 UND SCHWIEGERSOHN ALTNIKOL DIKTIERT



J. S. Bach war von mittlerer Größe, wohl und kräftig gebaut. Seine Züge ließen auf Energie, unbeugsames Wollen und Herzensgüte schließen. Die Augen erscheinen den Bildern nach nicht groß, aber ungemein lebhaft. Ihr forschender, durchdringender Ausdruck wird durch dichte Augenbrauen in einer Weise gehoben, daß mancher sich's wohl überlegt haben mag, an ihn heranzutreten: doch erzählt Forkel wiederholt, wie geduldig, bescheiden und großmütig er sich selbst eingebildeten und untergeordneten Musikern und Virtuosen gegenüber gegeben habe. Die mächtige Stirn tritt in eine kräftig entwickelte, ausdrucksvolle Nase über, die auf große Verstandeschärfe und Entschlossenheit deutet. Der Unterkiefer tritt kräftig hervor. Das volle Gesicht und die geschwellten Lippen lassen auf eine gesunde Sinnlichkeit schließen. Einer solchen äußeren Hülle bedurfte der Held, dessen Lebenswerk uns kaum als die große Reihe von Taten eines einzelnen erscheinen will. In den Perioden seiner höchsten Meisterschaft, die, wie wir sahen, in Weimar hauptsächlich der Orgel und Kirchenmusik, in Köthen fast ausschließlich dem Klavier und der Kammermusik, in Leipzig in erster Linie der Kirchenmusik bis zu ihren höchsten Gattungen, dann aber auch allen genannten Musikarten zugewendet war, ist er nicht bloß der Tondichter, sondern auch der Virtuose, nicht bloß der erdentrückte Seher und Prophet, sondern auch

der mit kräftiger Hand die Schüler leitende und zu sich ziehende Pädagoge, nicht bloß der in träumerischen Harmonien schwelgende Orpheus, sondern auch der in allen praktischen Fragen des Kunsthandwerks wohlverfahrene Techniker. Die Saiten seiner Leier sind gestimmt auf die Andachtsschauer himmlischer Heerscharen wie auf die Glücksempfindung im traulichen Stübchen heimlich und gesellig musizierender Menschen, auf die sonntägige Erbauung einer frommen Gemeinde wie auf die Scherze der Dorfmusikanten und Bauern. Bach ist endlich der See, in dem nicht bloß die aus dem Urgestein sprudelnden Quellen unsrer alten Kunst zur Ruhe, ihr emsiges Trachten und Treiben zum Abschlusse gelangen, sondern der auch wiederum Ströme des Lebens entsendet zu einer Erneuerung und Verjüngung unserer Kunst.

29.

Ehe wir auf eine Übersicht der Gattungen seiner Meisterwerke eingehen, geziemt es sich, einen Blick zu werfen auf mancherlei nötige Vorarbeiten, auf den Techniker und Lehrer.

In Bachs Kunst stehen, so darf man wohl sagen, Orgel und Klavier im Mittelpunkt. Die Orgel und das Klavier seinen Kunstzwecken völlig verfügbar zu machen, dazu bedurfte es der zu jener Zeit wohl theoretisch erörterten und durchgesetzten, aber nicht praktisch verwirklichten »gleichschwebenden Temperatur«. Ohne ihre Voraussetzung sind die

kühnen Modulationen in Bachschen Präludien, das Musizieren in den 24 Tonarten undenkbar. Bach war der Praktiker, welcher diejenige Stimm-Methode geübt hat, die jenes Vorgehen ermöglichte. Die »gleichschwebende Temperatur« wurde durch das »wohltemperierte Klavier« zum künstlerischen Gesetz erhoben. Hiemit war der enge Zirkel von Tonarten, in denen die Alten musizierten, durchbrochen. Der gewonnenen reicheren Chromatik sollte aber auch »rückwirkende« Kraft verliehen werden. Die alten Kirchentöne oder Oktavengattungen kamen seit dem Beginne des 17. Jahrhunderts allmählich in Abnahme, oder vielmehr sie reduzierten sich im Bewußtsein und in der Kunstpraxis auf das Jonische (Dur), Dorische und Äolische, die beiden letzten, nahe verwandt, gehen allmählich gesondert oder zusammen in Moll auf. Bach selbst setzt die Herrschaft des Dur- und Moll-Geschlechtes, der Tonarten mit großer oder kleiner Terz fest, wenn er im Titel seines wohltemperierten Klaviers schreibt: »Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi (d. h. also C—E, große Terz=Dur) anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa«, (d. h. D—F, kleine Terz=Moll). Im zweiten der »Clavierbüchlein« erklärt er dies noch näher. Aber während selbst Kirchenmusiker einer späteren Zeit die einfachen Lieder des Kirchentons entkleiden und bald alte Kirchentöne gänzlich vergessen haben oder deren »gelehrte« Anhänger mitleidsvoll belächeln, eröffnete Bach der harmo-

nischen Behandlung der Kirchentöne eine neue Phase: all den großen Reichtum, der durch die Chromatik und neue Harmonik den simplen diatonischen Dur- und Moll=Liedern zugute kam, ließ er auch den Kirchentönen angedeihen. Zu welcher unerhörten Wirkung diese dadurch gelangen, ohne an ihrer Selbständigkeit einzubüßen, das beweise etwa der Mark und Bein durchdringende Schluß des fünfstim- migen Orgelchorals: »Kyrie Gott heiliger Geist«¹⁾.

30.

Wir lesen bei Forkel, daß Bach nicht allein den Flügel und das Clavichord sich selbst stimmte und »so geübt in dieser Arbeit war, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunde kostete«, sondern auch, daß ihm »niemand seinen Flügel zu Dank bekielen konnte«, was er denn selbst tat. Aber noch mehr, er nahm auch regsten Anteil an neuen Erfindungen in dieser Richtung. Dem voluminösen, oft mit mehreren, im Oktavenabstand zueinander stehenden, übereinander=

¹⁾ Den Kirchentönen Selbständigkeit oder Gleichberechtigung mit Dur und Moll abzusprechen, ist auch eine der Selbstherrlichkeiten allerneuesten Theorie, deren Urhebern natürlich neben vielem anderen auch die kirchenmusikalische Tätigkeit Franz Liszts als etwas Untergeordnetes erscheint. Würden sie diese neben Brahms, der indessen auch nicht frei von derartigen »Rückfällen« ist, etwas genauer ins Auge fassen, so würden sie beobachten, welcher sublimen Gefühlsäußerungen der alte Kirchenton mit Hilfe moderner Harmonik und Chromatik bei Liszt fähig ist.

liegenden Klavieren (Manualen) und Pedal (Fußklaviatur) ausgestatteten Clavicymbel (Clavicembalo, Flügel), das in seinem etwas gleichförmigen Ton eine der Orgel verwandte Seite zeigte, trat bekanntlich als holde, schüchterne Weiblichkeit das zartbebende, mondscheintrunkene, kleine Clavichord zur Seite, das in »enger Sphäre« ausdrucksvolles Spiel zuließ und in dieser Richtung unersetzlich war. Hat sich nun zwar Bach vorzugsweise des ersten, speziell im Konzert, im Orchesterakkompagnement, in ausgeführteren Klavierwerken bedient, so spielt doch auch das Clavichord bei ihm eine große Rolle. Gewisse Stücke des wohltemperierten Klaviers (wie z. B. die nach divergierender Richtung gefühlsüberschwänglichen Präludien und Fugen in Es-Moll (I.) und F-Moll (II. Teil)) und viele einzelne Klavierstücke sind an das Clavichord gebunden gewesen. Aber wie das Clavicymbel zu wenig Ausdruck ermöglichte, so lasteten die tiefen und inhaltsschweren Bachschen Gedanken »zu wuchtig« auf dem Clavichord. Ein drittes Klavier tauchte noch zu Bachs Lebzeiten auf, und er interessierte sich lebhaft für dasselbe: das Hammerklavier. Sein Freund Gottfried Silbermann, der berühmte Orgel- und Klavierbauer, konnte sich noch das Lob des alternden Meisters mit seiner Nachahmung der italienischen Erfindung erringen¹⁾. Einer Verbesserung des ihm

¹⁾ Beethoven und Liszt haben dann entschieden, daß unser moderner Flügel am meisten großen, ausdrucksvollen Ton gewährleistet. Gibt man zu, daß in Bachs Klaviermusik der Aus-

zu kurztonigen Clavicymbels strebte übrigens Bach selbst nach, indem er nach seinen Angaben ein Lautenclavicymbel erbauen ließ.

Nehmen wir hinzu, daß Bach nicht nur den unerschöpflichen Tonreichtum seiner Orgel bis in alle Tiefen kannte und seine Orgelchoräle mittels der Register und Klaviere »instrumentierte«, ähnlich wie etwa eine Orchesterpartitur, sondern auch den Orgelbau vollkommen beherrschte, daß seine Revisionen und Gutachten ebenso belehrend wie gefürchtet waren, daß er, um die bewegteren figurierten Bässe der Streichinstrumente leichter ausführbar zu gestalten, eine größere Viola (*Viola pomposa*, gestimmt wie das Violoncell, aber mit einer fünften (e') Saite versehen) konstruieren ließ, daß er eine divinatorische Gabe in der Beurteilung akustischer Verhältnisse überhaupt besaß, so müssen wir sagen, daß er ein musikalisches Rüstzeug innehatte wie kaum einer unsrer großen Meister.

31.

Aus der ihm von Gesner gespendeten Anerkennung entnehmen wir ferner, daß er als Dirigent

druck etwas tiefer zu suchen ist als auf der Oberfläche eines mechanisch-dynamisch (mit Oktavenverdoppelungen arbeitenden) oder auch in düftigerem oder massigerem Satz bearbeiteten Clavicymbels, dann wird man neuerliche sonderbare Wünsche unserer Musikwissenschaft, das letztere zu reaktivieren, um Bach endlich zu Ehren zu bringen, dankend ablehnen.

der alles beherrschende und belebende Mittelpunkt war, hiebei war offenbar selbst in komplizierteren Stücken nicht ausgeschlossen, daß Bach das sehr wichtige Akkompagnement gelegentlich selbst übernahm, welches im allgemeinen in der Kirche hauptsächlich der Orgel, bei konzertierender Kammermusik dem Cembalo zustand. Nach den Schilderungen Bachscher Schüler durfte sich der aus den fähigsten Schülern erwählte Akkompagnist mit einer »mageren Generalbaßbegleitung« gar nicht vorwagen, und er mußte immer darauf gefaßt sein, »daß sich oft plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers mischten und, ohne diesen weiter zu genieren, das Akkompagnement mit Massen von Harmonien ausstaffierten«. Wir lesen auch, daß ein unter Bachs Anleitung von einem Schüler ausgearbeitetes Akkompagnement noch von Späteren als unübertrefflich und als ein selbständiges Gebilde von musikalischem Ausdruck gepriesen wird.

Daraus ist zu ermessen, welche Ansprüche an Phantasie und Können Bach an den Akkompagnisten stellt. War es bei ihm eine Improvisation höchster Art, so müssen die Bearbeiter des Akkompagnements um so mehr sich bemühen, Bachschem Ideenflug nachzustreben, als nicht selten in Bachs Bässen sogar Generalbaßziffern fehlen. Es handelt sich also nicht einfach um dürftige Akkorde, sondern auch, wie namentlich beim Solo mit einem bezifferten Baß, um Gegenmelodien und deren Verarbeitung. »Wer das Delicate im Generalbaß und was sehr wohl accom-

pagniren heißt, recht vernehmen will, darf sich nur bemühen, unsern Herrn Capellmeister Bach allhier zu hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagniret, daß man denket, es sei ein Concert und wäre die Melodey, so er mit der rechten Hand machet, schon vorher also gesetzt worden« schreibt Mizler. Es ist natürlich viel bequemer, die Akkompagnementfrage in schablonenhaft italienischer und wenn's hoch kommt, Händelscher »Generalbaß« weis« zu erledigen.

Das Akkompagnement greift so ziemlich in alle Werke des Meisters ein, Orgel-, Klavier- und einige andere Instrumentalsoli ausgenommen; also erfordern beispielsweise sogar die Klavierkonzerte neben dem Streichorchester noch ein akkompagnierendes Instrument.

32.

Mit dem Generalbaß-Akkompagnement berührten wir schon die Lehrtätigkeit Bachs. Die Harmonielehre war ihm, der wenig für theoretische Neuerungen etwa im Sinne Rameaus (1722), mit dem er sich aber wohl in manchen Punkten praktisch traf, oder etwa gar für akustisch-mathematische Untersuchungen zu haben war, wesentlich Lehre des Akkompagnements, »Generalbaß«. Ein Schüler hat uns des »Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompagnement« handschriftlich hinter-

lassen¹⁾. Der Traktat ist bei Spitta abgedruckt und geht nach Aufstellung einiger Definitionen zu einer Aufzählung praktischer Regeln und Beispiele über, die im allgemeinen gegenüber den Generalbaßlehren berühmter Konservatorien recht liberal sich anlassen. Man findet da schon stufenweise aufwärts gehende Septimen, recht bedenkliche »verdeckte« Oktaven, übermäßige Sekundschrötte, Querstände u. dgl. Es ist übrigens kein Geheimnis, daß gar manche einfachen bezifferten Bachschen Bässe mit den gestrengen Lehren unseres Harmonielehr-Generalstabes im Widerspruch stehen. So fühlt sich Bach durchaus nicht verpflichtet, die etwa im Baß liegende Septime des Dominantseptakkordes »stufenweise abwärts« aufzulösen.

Im übrigen stützt sich alles Theoretische in diesem Traktat auf ein Buch, das Bach möglicherweise schon in Lüneburg zur Belehrung sich angeschafft hat, dem er also trotz seiner kühnen harmonischen Neuerungen treu verblieb, es nur vereinfachend und noch praktischer gestaltend, auf F. E. Niedts »Musikalische Handleitung« I. Teil, Hamburg 1700.

Seine »kontrapunktischen« Übungen ließ der Meister nicht zweistimmig, sondern gleich vierstimmig an

¹⁾ Die Authentizität wird neuerdings (Bach-Jahrbuch 1909) angezweifelt und hiebei das reine Mönchsgezünk über Satzfehler und beispielsweise »Quintenparallelen« vollführt, die gar keine sind. Um bei Bach Octaven- und Quinten-Parallelen zu finden, braucht man nicht in seinem nonchalanteren Akkompagnement zu suchen, die findet man schon in seinem »reinen« Satz!

Chorälen machen, die Harmonik, und zwar die reiche, »moderne« war Grundlage für »Stimmenführung« und Polyphonie. Im übrigen war ihm der Kontrapunkt nur Mittel zum Zweck, er konnte spötteln über die Fugen gewisser »alter, mühsamer« und ähnlicher »großer« Kontrapunktisten, Arbeiten, die er als trocken, pedantisch und hölzern bezeichnet haben soll. Richard Wagner zog bekanntlich Straußsche Walzer auch einer gewissen Sorte von gelehrtem Kontrapunkt vor.

Bachs Lehrtätigkeit stand durchaus nicht unter seiner Kunstübung, das »Klavierbüchlein« für seinen ältesten Sohn, die für seine zweite Gattin¹⁾, seine Klavier- wie seine Orgelwerke bezeugen es: von den kleinen Präludien, Inventionen und Symphonien bis zum wohltemperierten Klavier, von dem »Orgelbüchlein« bis zu den großen Orgelpräludien und Fugen (in der »Klavier-Uebung«) können wir gleichsam die Fortschritte der Schüler des Meisters mitverfolgen, dessen Motto auf dem »anfahenden Organisten«: »Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu be- lehren« füglich allen diesen Werken beigegeben werden könnte.

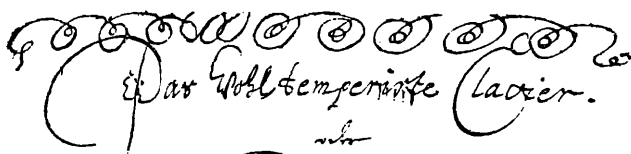
Für die Klaviertechnik der Bachschen Schule nun, die zugleich planmäßig das Gebiet aller 24 Ton-

¹⁾ Im Bach-Jahrbuch 1906 zweifelt Joh. Schreyer daran, daß die zwei Notenbücher von 1722 und 1725 für Bachs Gattin bestimmt waren; jedenfalls führt er sehr beachtenswerte Gründe ins Feld.

arten erschloß, war die alte Fingersetzung nicht mehr ausreichend. Hatte namentlich der Franzose Fr. Couperin in seinem 1716 erschienenen Werke »L'art de toucher le clavecin« schon für seine Zwecke den früher nahezu untätigen Daumen brauchbar gemacht, so ist Bach derjenige, der die Mitarbeiterschaft des Daumens konsequent ausnutzte und ihn, wie Forkel sagt, »zum Hauptfinger« machte. Handhaltung, Anschlag erfahren dadurch eine radikale Umgestaltung. Der Sohn Philipp Emanuel stützt sich in seinem Buche »Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen« (I. Teil 1753) auf die Methode seines Vaters, die aber hier insofern bereits wieder eingeschränkt erscheint, als das bei den Älteren und wohl heute bei den Organisten noch nicht gänzlich abhanden gekommene Über- und Untereinanderschieben der Mittelfinger meistens verpönt ist. Der Vater behielt es, wie aus seinen eigenhändigen Applikaturen in W. Friedemanns Klavierbüchlein zu sehen, neben seinen Neuerungen vielfach bei. Somit ist unseres Meisters Methode weitherziger, und er kommt so auch der »neuesten Zeit« entgegen.

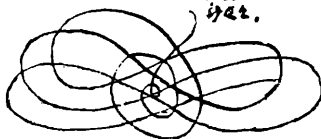
Nur dadurch war es möglich, der Bachschen Klavierkunst, die heute noch den einen Pol unserer gesamten Klavierkunst bildet, gerecht zu werden. Einerseits erreichte sie allein ein ausdrucksvolles Spiel auch in den Mittelstimmen, andererseits ein Bravourspiel, auch in Läufen und Trillern, ja Doppeltrillern, vor dem die Kunst anderer bescheiden zurücktreten mußte. Nehmen wir hinzu, daß er nach Forkel

»bei der Ausführung seiner eigenen Stücke das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft nahm«, und vergegenwärtigen wir uns die Fülle von Improvisations- und spielfreudiger virtuoser Kunst, die in seinen Toccaten, Phantasien, Präludien, Capriccios usw. wie auch in manchen »freieren« Fugen niedergelegt ist, so erscheint uns die Kunst und Methode eines anderen Meisters, die man natürlich zunächst als virtuose »Flitter«-kunst herabzusetzen suchte, als ein Seitenstück zur Bachschen, als der »Südpol« unserer Gesamtklavierkunst — nämlich diejenige Franz Liszts. Bach und Liszt sind das A und O aller Klavierkunst, wie F. Busoni einmal treffend bemerkt hat. Beide waren aber auch die unermüdlichen und unübertrefflichen »Pädagogen« ihrer Kunst.



Praeludis, 2^{tes}

Fugen über alle Töne und Semitonien,
 Es ist tertiam majorem oder 4te die an den
 pent, als auf tertiam minorem oder 3te.
 Mi Fa Terzophon. Zum
 Nutzen und Gebrauch aller Kunst-Gelehrten
 Musikalischen Schulen sehr anrathen in diesen
 die von Habel verordnet bestanden.
 Friedrich Wilhelm August
 und verfertigt von:
 Johann Sebastian Bach.
 1722.
 Leipzig.
 1722.
 1722.





Einführung in J. S. Bachs Werke.

33.

Wenn Bach als den Endzweck seines Schaffens eine »regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren« bezeichnet, so dürfen wir diese nicht engherzig und einseitig, etwa gar von unserer heutigen ziemlich erbärmlichen Lage der kirchenmusikalischen Verhältnisse aus fassen oder im Anschlusse an gewisse Anschauungen kirchlicher Kreise, die da nicht selten wohl »mangelhaft gebildete Bauernchöre« als kirchlich musikalische Organe und als einzig patentierte Träger der »Gemeindeidee«, nicht aber »bezahlte« Sänger und Musiker dafür anerkennen.

Die Bachsche Kirchenmusik ist eine höchste Blüte unserer Kunst überhaupt. Obwohl sie von dem deutschen volkstümlichen Kirchenliede ausgeht, schließt sie doch die ganze Kunst ihrer Zeit in sich ein, ja bildet schließlich den Gipfel alles dessen, was unter allerlei Namen als höchste Kunstform in und außerhalb der Kirche umläuft.

Eine spezifisch deutsche Kunst hatte sich betätigt und bewährt an den einfachen Formen des Liedes und Tanzes. Das deutsche evangelische Gesang=

buch barg edelste Blüten geistlicher und hauptsächlich weltlicher Volksweisen. Deren künstlerische Gestaltung für den Chor, für die Laute und namentlich für die Orgel war ein Hauptarbeitsfeld deutscher Meister, die im übrigen, was neue Kunstmittel betrifft, zumeist an Italien gewiesen waren.

Diese sich anzueignen, seinem deutschen Wesen zu amalgamieren und alle künstlerischen Mittel seiner Kirchenmusik zu sichern, war Bachs unablässiges Streben. Fest gegründet aber in der heimischen Scholle, gewinnt er sich von einem sicheren Punkte aus die Welt.

Italienisches Kirchen- und Kammerkonzert, französische Ouvertüre, Ciaconnen und Passacaglien und wie die Formen alle heißen: sie leitet er in das Bett seiner Kirchenmusik mitsamt mancherlei orchestralen Ausdrucksmitteln, wie sie die alte Kunst, sogar die vielen heute nur von ihrer schlechten Seite bekannte (vielmehr aber wenig bekannte) italienische Oper gezeitigt hatte. Den späteren Kantaten setzt er häufig einen ganzen Konzertsatz als »Sinfonia« voraus. Ja, nicht bloß einen Konzertsatz, dem er gelegentlich auch den Odem des Kirchenliedes einhaucht, ein ganzes dreisätziges Kammerkonzert läßt er als Sinfonia einer Kantate voraufgehen. Das Instrumentalkonzert Bachs steht in innigster Beziehung zu seiner Kirchenmusik. Forkel erzählt: »Zu Bachs Zeit wurde in der Kirche während der Kommunion gewöhnlich ein Konzert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke

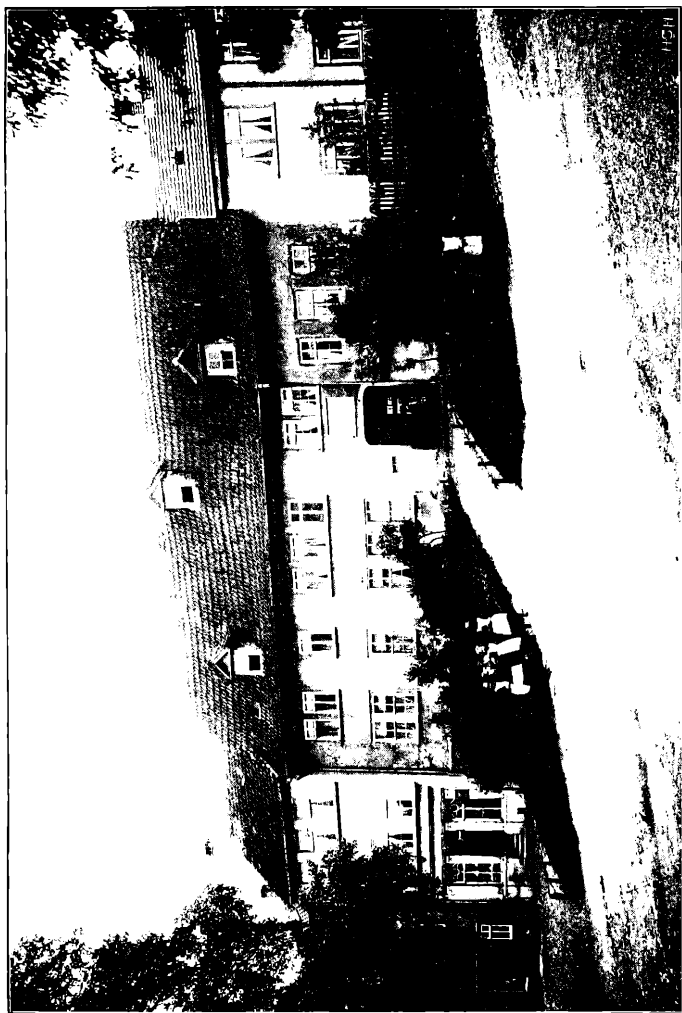
setzte er häufig selbst und richtete sie immer so ein, daß seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten.« Demgemäß läßt er die erhabene Violinciacona an einer Stelle musizieren, wo auch heute noch der bescheidenste Organist sich bemüht, alles edlere Metall aus dem Schachte seiner Phantasie zutage zu fördern, um »heil'ge Lust und tiefes Bangen« des Herzens bei dem »Geheimnisse der Himmelsspeise« durch Töne zu verklären. Oder: Kühn und mit der Sicherheit des schöpferischen Genies überträgt er Ciacona und französische Ouver= ture auf den Chor, läßt wohl auch Orchester und Chor in die beiden Sätze der letzteren sich teilen. Diese Formen aber, so überaus mannigfaltig, erscheinen immer wieder modifiziert und stets aus dem poetischen Gedanken heraus gestaltet. Fragt man sich, was hat in der Kirchenkantate »Nun komm, der Heiden Heiland« die Form der französischen Ouvertüre mit dem uralten Hymnus »Veni redemptor gentium« zu tun, so beachte man nur den poetischen Gedanken: »Nun komm, der Heiden Heiland« — Maëstoso $\frac{4}{4}$, 3. Zeile: »deß sich freuet alle Welt« — Gai (fröhlich, lebhaft) $\frac{3}{4}$!

Aber auch von den lebensvollen Rhythmen anderer Tanzformen, die Bach in seiner Klavier-, Kammer- und Orchestermusik in der »Partie« oder Suite und anderweitig zu höchsten Kunstgebilden entwickelte, sehen wir ihn in seiner Kirchenmusik auf der Orgel, wie im Chor, wie namentlich auch in den instrumentalen und vokalen Solosätzen ganz nach freiem

poetischen Ermessen Gebrauch machen, ja sogar auf das junge Kirchenlied übertragen. Er empfindet ganz richtig, daß dieses als Volkslied einen breiteren Boden beherrscht als den, welcher ihm durch eine nicht selten erst aufgepfropfte kirchliche Dichtung zugewiesen ist: das Volkslied der Kirche, das sich folgerichtig auch hier gar bald nach den Galliarden, »Balletti«, Vilanellen, »lustig und kurzweilig« zu singen, modelt.

Somit dürfen wir sagen, daß Bachs so reicher Stil, strenge genommen, kein zweifacher: kirchlicher und weltlicher ist, er erfährt nur gelegentlich, dem darzustellenden Gegenstand entsprechend, Abwandlungen. Es ist Prüderie, wenn man die »reizenden Liebesduette« zwischen Christus, dem Bräutigam, und der bräutlichen Seele, wie sie sich in einzelnen pietistisch angehauchten Kantaten finden, und die manchmal schon auf den Sänger der Liebe und Zärtlichkeit, auf Mozart, hinüberdeuten, entschuldigen zu sollen oder als unkirchlich verwerfen zu müssen glaubt. Und es ist nicht etwa »geistliche Hausmusik«, sondern echte Kirchenmusik, wenn Bach, wie in seinen Kantaten für Solostimmen, gelegentlich einmal auf das Kirchenlied gänzlich verzichtet.

Die Orgel ist ihm nicht ein Instrument im Sinne des sich stets auf eine engere Domäne zurückziehenden, allzuviel von rein theologischen Gesichtspunkten beherrschten Gottesdienstes. So unübertrefflich tief sinnig und poetisch er in seinen Orgel-



GEBURTSHAUS JOH. SEB. BACHS IN EISENACH



Violoncello

A handwritten musical score for Violoncello, consisting of three systems of staves. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. The first system has two staves, the second and third systems each have two staves. The handwriting is fluid and characteristic of 18th-century manuscript notation. The piece concludes with a double bar line and a final flourish.

DIE XV. SINFONIE VON JOH. SEB. BACH
Berlin, Königl. Musikbibliothek



chorälen den christlichen Mysterien und Dogmen nachfühlt — er weiß auch, wie in seinen Orgelsonaten, die herrlichste Kammermusik zu machen oder wie in seinen Toccaten und Präludien auf der Orgel mit der virtuosesten Klavierkunst zu rivalisieren. Die Fuge endlich ist das Band, das sich um alle Gattungen seiner Kunst schließt; in ihren hehrsten Gestalten lebt sich Bachsches instrumentales Empfinden ähnlich aus wie das Beethovens in seinen Sinfonien.

34.

Die ernste Kunst hatte zu Bachs Zeit in Deutschland noch immer ihren Schwerpunkt in der Kirche, und der Hauptnerv der kirchlichen Kunst ruhte bei der protestantischen Kirche in der Orgel, welche das Kirchenlied vom Chor und der Gemeinde übernommen und zu mancherlei Formen und Gestalten entwickelt hatte.

Ähnlich wie das Klavier in mancher Hinsicht noch eine Art Vorstufe zur Orgel bildete, so hatte man über der Pflege und Entwicklung der Kammer- und Orchestermusik deren Nutzbarmachung für die Kirche im Auge. Aber gerade bei Bach, der, wie seine Kirchenmusik, so auch seine Kammer- und Orchestermusik mit heiligem Ernste und »zu Gottes Ehren« pflegte, sollte sich zugleich diese Kunst außer der Kirche in einem Grade selbständig gestalten und gegenüber allen früheren und gleichzeitigen Bestrebungen in einer Weise vertiefen, daß

eine Weiterführung des kühnen Baues nach ihm vorläufig unmöglich ward. Nur Beethoven, von einer anderen Grundlage ausgehend, vermochte später einen ähnlichen, von der heimischen Scholle in das Welt=Universum hinausstrebenden Tempel zu bauen. In den Mittelpunkt dieser »außerkirchlichen« Kunst Bachs können wir das Klavier stellen. Und mit ihm und ihr beginnend, wollen wir eine kursorische Übersicht über Bachs Werke versuchen.

35.

Die Klavierskunst Bachs in ihren verschiedenen Richtungen ist treffend angedeutet in den pädagogischen Zwecken dienenden »Klavierbüchlein« für seinen ältesten Sohn (1720) und für seine zweite Frau (1722 und 1725 begonnen): Präludien und Präludien, Tänze und Suiten, Variationen, Fugen, Kirchenlieder, reich koloriert und verziert, auch wohl andere Vorübungen zum Orgelspiel; Lieder mit »Generalbaß«, um das Akkompagnement, eine sehr wichtige Aufgabe für das Klavier, zu erlernen, sind darin enthalten.

Von einigen Klavier=Gelegenheitsstücken, den Capriccios, war schon die Rede. In seiner Weimarer Zeit benutzte Bach das Klavier, um das italienische Konzert in der Art zu studieren, daß er Violinkonzerte des in Deutschland und Italien tätigen angesehenen Meisters Vivaldi nicht bloß übertrug oder umsetzte, sondern, wie aus den noch

vorliegenden Originalen und analogen Fällen späterer Zeit ersichtlich ist, zu vollkommenerem Leben erweckte durch eine reichere Ausarbeitung der Hauptthemen. Wie hier, so bemerken wir bei Fugen nach deutschen Meistern, wie bei Orgel- oder Klavierfugen nach Legrenzi, Albinoni, daß Bach erst eigentlich den Inhalt der Themen ausschöpft; oft ist Bachs Arbeit gegenüber der Vorlage von doppelter und dreifacher Ausdehnung und immer höchst anregend, während die kurzen Originale nicht selten matt und langstielig anmuten. (E. P. Nr. 217, vgl. Nr. 214, S. 12, Nr. 216, S. 28.) In und vor die Weimarer Zeit fällt eine große Zahl von Toccaten, einzelnen Fugen, Phantasien (z. B. E. P. Nr. 211, S. 4, einzelnes aus Nr. 212 und 214), die uns einen Blick tun lassen in einen ungeheuren Ideenreichtum. Wie die gewonnenen virtuoson Mittel allmählich den künstlerischen Idealen dienstbar gemacht und diese immer vollkommener nach den verschiedensten Richtungen erreicht werden, davon gibt eine Anzahl dieser von Bach später nicht selten wieder überarbeiteten reizvollen Stücke ein lebendiges Zeugnis; manche sind als »manualiter« zu spielen Gemeingut der Orgel und des Klaviers. Ein Variationenwerk »alla maniera italiana« ist ein Muster jener Art von Variationen, in denen es sich mehr um klangfrohe und reizvolle Umspielungen der Melodie handelt (E. P. Nr. 215, S. 12). Händel und viele spätere Meister bis zu Mozart hin sind in dieser »italienischen« Variationenmanier und darunter stecken

geblieben. Schon in einigen sehr frühen, durch Böhm angeregten Choralpartiten (Variationen) ohne Pedal zeigt sich die tiefsinnigere »deutsche Manier« Bachs, der später vorschreitet bis zu der Höhe der Goldbergvariationen, die erst wieder bei Beethoven ein Seitenstück finden sollten.

Und bereits in früher Zeit finden wir Bach bemüht, die Konzertform mit der Fuge zu verschmelzen (Concerto e Fuga in c, Ges.=Ausgabe, Jahrg. 42, S. 190). Eine Suite in B=Dur mit einem präludienartigen Satz beginnend und einem »Echo« schließend, dürfte wie ein Passacaglio in d auch hierher zu rechnen sein (E. P. 1959, S. 54 u. S. 40).

36.

Intensiver wendet sich Bach in der Köthener Zeit dem Klaviere zu, gegen welches er seine Weimarer Orgel eintauschen mußte. Von einzelnen Stücken seien herausgehoben zwei herrliche Toccaten (in fis und c, E. P. Nr. 210, S. 10 und 20) virtuos, glänzend und gedankenreich, inhaltlich sich noch mehr konzentrierend als frühere, eine dreistimmige Fuge in a (E. P. Nr. 207, S. 40), von virtuoson Ansprüchen, in freier, aber doch harmonisch sich auslebender Form von breitem Umfang: ein wahres »Perpetuum mobile«. Um die in dem Klavierbüchlein für W. Friedemann mit instruktiver Absicht niedergelegten, bereits angedeuteten verschiedenartigen Klavierstücke gruppieren sich eine

Anzahl tiefer und ernster oder auch glänzender Präludien und Fugen (Gesamtausgabe, Jahrg. 36, S. 81, E. P. Nr. 200, S. 36, Nr. 208, S. 22, Nr. 214, S. 44, S. 50, mit Fuge S. 49 usw.), worunter besonders ein Paar in A-Moll (S. 91, 98) hervorsticht, das italienische Konzertform und Fuge verbindet, und das Bach später unter Einschlebung eines langsame[n] Satzes aus einer Orgelsonate zu einem Trippelkonzert für Klavier, Flöte und Violine erweiterte (E. P. Nr. 211, S. 14, 22). Erquickende Früchte jenes Klavierkurses sind die zwölf und sechs sogenannten »kleinen Präludien« (E. P. Nr. 200), und die »Inventionen und Sinfonien« (E. P. Nr. 201, hier sind letztere als dreistimmige Inventionen bezeichnet), eine Vorhalle zu dem Wunderbau des wohltemperierten Klaviers. 1723 wurde dieses erste Hauptwerk abgeschlossen, durch das der Schüler gemäß des sich an die klassische Rhetorik anschließenden Titels »gute Inventiones bekommen« und auch »eine cantable Art im Spielen« erlangen sollte. Die (zweistimmigen) Inventionen und (dreistimmigen) Sinfonien, Meisterwerke polyphoner Kunst, außerordentlich vielgestaltig, von den verschiedenartigsten Stimmungen beherrscht, für ihre Zeit völlig neu, heute noch ihrem Spieler immer wieder neue Reize enthüllend, folgen sich (je 15) oder sind auch je zu einem Paar (in gleicher Tonart) vereinigt in den frühen Nieder- und Abschriften des Werkes. Die paarweise Reproduktion ist entschieden die von Bach beabsichtigte, denn es bestehen schon thema-

tisch allerlei Beziehungen zwischen einzelnen Inventionen und Sinfonien (vgl. 6, 12, 15), und auch im übrigen stehen sie in einem intimeren Verhältnisse zueinander als viele der Präludien und Fugen im wohltemperierten Klavier.

War bis jetzt die Tonartenfolge in auf- und absteigender Reihe noch eine lückenhafte (C, d, e, F, G, a, h, B, A, g, f, E, Es, D, c), so wird sie, nachdem die gleichschwebende Temperatur der Stimmung gewonnen ist, durch alle Halbtöne in Dur und Moll vervollständigt im »wohltemperierten Klavier«, nachdem schon in einem den Zirkel der 24 Tonarten durchschreitenden Orgel- oder Klavierstück »das kleine harmonische Labyrinth« (die Urheberschaft Bachs ist nicht sicher verbürgt — E. P. Nr. 2067, S. 16) die Stimmung mag ausprobiert worden sein.

1722 erscheint der I. Teil des »Wohltemperierten Klavieres« »Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden besonderen Zeit Vertreib aufgesetzt«. Wie bescheiden nimmt sich das aus auf dem Titel eines Werkes, das hohe Schule und zugleich höchste Erbauung sogar für unsere Meister seit des Meisters Tagen gewesen ist und heute noch das gemeinsame Glaubensbekenntnis der Künstler aller musikalischen Richtungen darstellt¹⁾!

¹⁾ Bach fußt auch hier auf Bestrebungen seiner Zeit, die mit der temperierten Stimmung zusammenhängen, wie beispiels-

In dem I. Teil sind auch Stücke aus der Weimarer und noch früherer Zeit, Präludien aus dem Klavierbüchlein des Sohnes in meist überarbeiteter Form aufgenommen. Noch einheitlicher gibt sich eine zweite Folge von 24 Präludien und Fugen, die wir als den II. Teil des wohltemperierten Klaviers ansprechen, und die 1744 abgeschlossen gewesen sein muß. Von dieser entdeckte man neuerdings unbestritten echte Autographe in London. Das wohltemperierte Klavier war das verbreitetste Klavierwerk Bachs, der Meister selbst hat den I. Teil wenigstens dreimal für seine Scholaren abgeschrieben, dabei aber immer wieder geändert und verbessert, woraus sich die Verschiedenheiten der seit 1801 (nicht schon 1799 in London) erscheinenden Drucke ergeben. Lehrte es eine ältere Generation mehr den Ernst und die Strenge der Kunst, so ist die jüngere vorgeschritten zur Erkenntnis der außerordentlich verschiedenen Gestalten und Charaktere, zur Wahrnehmung der reichen Ausdrucksmittel der Klaviersprache Bachs. Wie den Präludien, so eignet auch den Fugen ein ganz bestimmtes charaktervolles

weise auf des badischen Hofkapellmeisters und ausgezeichneten Klavieristen J. K. F. Fischer »Ariadne musica neo=organoe=dum« 1715, einer Sammlung meist ganz kleiner Präludien und Fugen für die Orgel, in der aber noch nicht alle Tonarten gewagt sind und das Moll noch meist als dorisch sich darstellt Bach hat das alte, an eine kirchliche Intonation gemahnende Thema seiner E=Dur=Fuge des zweiten Teils möglicherweise daraus genommen. Fischers Klavier- und Orgelwerke sind neu herausgegeben von Ernst v. Werra 1901.

Wesen: Grazie, Anmut, Übermut, Frohsinn, Zärtlichkeit, Ernst, Gehaltenheit, Nachsinnen, Klage, Melancholie, ja Todessehnen drücken sie oft mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit aus; manche hingegen scheinen allerdings der »subjektiven« Sphäre mehr entrückt. Was sich uns bei Betrachtung der Fugen des wohltemperierten Klaviers aufdrängt, das können wir von des Meisters Fugen überhaupt sagen: jede repräsentiert gemäß ihrem besonderen Wesen auch eine besondere Form; die Fuge ist Bach die reife Frucht des Samenkorns des Themas, sie ist die künstlerisch=logische Konsequenz aus demselben. Stets ist die doch so ungeheure Kunst nur Mittel, nicht Zweck, wie manchem es scheinen mag. Die Cis=Moll=Tripelfuge des I. Teiles z. B. ist so einheitlich in der Stimmung, wie irgendein in freier Weise mit dem Tonmaterial arbeitendes Präludium. Ist in der einen fast jede Note »thematisch«, so überwiegt bei einer anderen das freiere Musizieren. Die Präludien bewegen sich zwischen einfachster Homophonie und kompliziertester Polyphonie; ein derartiger Stimmungsreichtum ist in so kleinen Gebilden später nie wieder erreicht worden¹⁾. Wir können auf dem heutigen Klaviere dem Ausdrucke der Präludien und Fugen in ganz anderem Maße gerecht werden, als es auf den Instrumenten zu

¹⁾ Von den Petersschen Ausgaben des Werkes ist die Krollsche der Czernyschen entschieden vorzuziehen. Ich möchte hier auch auf die bei uns in Deutschland wenig bekannte von Robert Franz und O. Dresel verweisen.

Bachs Zeiten möglich war, es steht auch nichts im Wege, den modernen Flügel mit Pedal und einem zweiten Manual zu versehen. Natürlich hören manche Gelehrte besser und feiner als unsere reproduzierenden Musiker! Nach ihnen wird Bach erst gedeihen können, wenn das Rabenkiel-Instrument wieder eingeführt ist. Nach den neuesten Aufklärungen war er sogar dem für ausdrucksvolles Spiel geeigneteren Clavichord nicht sonderlich gewogen. Das blieb einem »empfindsameren« Zeitalter vorbehalten. Somit saß Bach etwa »rüstig« an seinem Clavicymbel und »arbeitete«! Ausdruck? Was wußte Bach von solch »modernen« Anwendungen!

37.

Vom Jahre 1726 an gab Bach stückweise »in Verlegung des Autoris« sein »opus I« heraus, das 1731 abgeschlossen vorlag unter dem Titel: »Klavier-Übung, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, Menuetten und anderen Galanterien; denen Liebhabern zur Gemüts-Ergötzung verfertigt.« Man sieht, mit der höchsten ernstesten Kunst des wohltemperierten Klaviers oder auch nur der Inventionen und Sinfonien (Vokalsachen wurden gar nicht gezählt) wollte er es nicht wagen, vor ein größeres Publikum zu treten. Er war der Unternehmer, der Verleger war bescheidener Kommissionär.

Bach griff also bei seiner ersten Publikation des Geschäftes halber zu »Galanterien« und selbst hier nur zu reifsten Früchten einer lange schon glücklich betätigten »Klavierübung«. Wir sprechen von der Suite oder Partita.

Wie man heute noch seine »Partie« Karten spielt, so spielte man bei der deutschen Musikantenzunft schon frühe seine »Partie« Musik. Das waren aneinander gereihte Tänze verschiedenen Charakters. Deutsch von diesen war eigentlich nur der »Deutsche«, und der mußte sich zu einer Zeit, als Deutschland am Boden lag, den fremden Namen »Allemande« gefallen lassen. Von ihm, der Teile im »geraden« und »ungeraden« Takt zeigte (die heute noch in Schwaben und Bayern lebenden, darnach benannten Tänze dürften mit der A. nur sehr entfernt verwandt sein), wurde schließlich nur der Teil im geraden Takte rezipiert oder, was vielleicht richtiger ist, der ungerade der folgenden »Courante« zugewiesen, so daß die Courante zugleich eine Art zweiten Teils der Allemande darstellt. Sonst steuerten alle tanzenden Kulturvölker bei, aber die künstlerische Bearbeitung scheint in »deutscher Art« besonders trefflich gewesen zu sein. Der 30jährige Krieg war der Entwicklung dieser »Partien« besonders günstig — sie sind sozusagen die künstlerisch ausgestatteten Visitkarten, die Franzosen und Engländer, Italiener und Spanier, Polen und Skandinavier in Deutschland abgaben. Und da man sich sonst so wenig verstand und verstehen wollte — in dieser Sprache

lernte man sich genauer kennen als in jeder anderen. Die künstlerische Verarbeitung der Tanzfolgen erfolgte aber zunächst nicht beim Stadtpfeifertum, sondern am Klavier, und zwar anscheinend zuerst bei den nordischen, deutschen Meistern. Sie bearbeiteten Tänze kontrastierender Art, aber gleicher Tonart unter dem Namen *Partie*, in den sich auch der Begriff der Variation mit einschlich, wie wir aus den schon angeführten Orgelpartiten (italienische Bezeichnung für »Partie«) wissen. Die Tanzformen werden auch zum Variationenmuster genommen, und wir haben von Buxtehude beispielsweise eine Suite (d. h. Tanzform=Variationen) über den Choral »Auf meinen lieben Gott« mit Sarabande, Courante und Gigue. Von den Deutschen ging die künstlerische Behandlung der *Partie* über an die Franzosen, die dem den Tänzen innewohnenden bedeutsamen rhythmischen Elemente im Gegensatz zu den Italienern besonders förderlich waren, auch in ihrer hervorragenden Veranlagung und Vorliebe für dieses rhythmische Element auf eine reiche Tanzkarte Bedacht hatten.

Als Suite nun erscheint die *Partie*, und dieser Name ist der Kunstform verblieben, obwohl Bach in einigen der einschlägigen Werke eine sehr angebrachte Korrektur eintreten ließ (Partiten, Orchesterpartita statt Orchestersuite!). Man spricht, abgesehen von einigen einzeln auftretenden Suiten für Klavier, von den kleinen oder französischen Suiten, den großen oder englischen Suiten und

endlich den deutschen »Suiten« (richtiger Partiten) Bachs (E. P. Nr. 202—206).

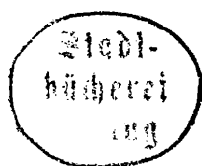
In dieser Klaviersuite faßt Bach das ganze weite Gebiet der Suite zusammen und — alle künstlerischen Errungenschaften berücksichtigend — führt er einen alle einschlägigen hübschen Anlagen übertragenden stattlichen Bau auf, der erst in der Klaviersonate späterer Meister ein Pendant finden sollte.

Die französischen Suiten erwachsen aus den »Galanterien«, die er vielleicht seiner zweiten Gattin »zur Gemüts-ergötzung« als Gabe fürs Klavierbüchlein dedizierte. Die in breiterer, sozusagen mehr sinfonischer Form gehaltenen englischen Suiten sind etwas später und vielleicht für einen Engländer komponiert. In ihrem Grundplan sind beide Arten nicht voneinander verschieden. Hauptbestandteile sind Allemande, Courante (von der die »Corrente« sich als italienische Modifikation abzweigt), Sarabande, Gigue. Zwischen den beiden letzten, einem spanischen langsamen und englischen lebhaften Tanz, finden wir eingeschoben: Bourrée, Menuett, Passepied, oder auch Gavotte, manchmal zwei von einer Gattung. Die französischen Suiten zeigen nun aber einen noch etwas farbigeren Tanzrhythmus (Anglaise, Polonaise, Loure, sogar schon ein (dreistimmiges) Trio beim (zweistimmigen) Menuett), und die englischen Suiten werden eingeleitet durch ein Präludium in meist größten Verhältnissen und stets neu versuchten Formen. Geben sich nun jene eingeschobenen Tänze mehr einfach, sozusagen etwas

Gavotte



GAVOTTE AUS DER DRITTEN FRANZÖSISCHEN SUITE IN G



mehr im Naturzustand, so sind die Haupttänze schon in den Bereich der Kunstübung eingetreten. Aber bei aller polyphonen Kunst, die Bach diesen Tänzen angedeihen läßt, behält er die äußerste Schärfe ihrer Rhythmen und den rhythmischen Aufbau bei. Die Allemande gibt »das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemütes, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzet«, sagt Mattheson. Wir können diesen Charakter bei Bach ziemlich bestätigt finden, der auch die zweiteilige je 8=, 12= oder 16taktige Form in geradem Takte beobachtet. Zu regerem Leben entwickelt sich die Suite dann in der folgenden Courante durch die etwas beschleunigte Bewegung, wie den ungeraden Takt, der meist ein $6/4$ Takt ist, und der wiederum, namentlich am Schlusse der Teile, die im alten Taktwechsel begründete Pikanterie der Verwandlung in den $3/2$ Takt zeigt. Das Ebenmaß der Teile ist hier wie auch bei der Sarabande ähnlich gewahrt wie bei der Allemande. Ist die Courante nach Mattheson »Hoffnung«, so sind die Sarabanden Bachs ganz »Andacht« im Gewande des feierlich, langsam schreitenden spanischen Tanzes. Wir kennen gewisse Lied-Themen («Arietten») aus Beethovens letzten Klaviersonaten — in diesen wundervollen, harmonisch reichen und melodisch weichen und inbrünstigen Sarabanden Bachs, besonders der englischen Suiten, haben sie ihr nicht übertrroffenes Vorbild. Zu einzelnen der beiden letztgenannten Tänze treten manchmal Doubles, d. h. Variationen, die bei Bach aber nie an der Oberfläche

haften bleiben. Auch erscheint die Sarabande häufig in doppelter Form (mit Agréments, vielleicht im Hinblick auf das zu benutzende Klavier zur Wahl gestellt); man hat also nicht beide zu spielen, sondern eine zu wählen. Der letzte Satz, eine lustige Gigue im kurzgeschürzten dreiteiligen ($3/8=$, $6/8=$, $9/8=$, $12/8=$ auch wohl mit Triolen gewonnenen $4/4=$) Takt, war von den deutschen Meistern mit dem fugierten Stil verquickt worden, worauf auch Bach meist zurückgreift. So finden wir hier Tanz und Fuge (der zweite Teil bringt das Thema in der Umkehrung) unbeschadet des Charakters der Gigue in eine höchst einheitliche, überaus geistvolle und lebensprühende Form verschmolzen.

38.

Erst den jenen großartigen Bau der Klaviersuite abschließenden Zyklus von sechs Partiten läßt er als sein opus I hinausgehen. Welch ein opus II! Ohne den festen Boden des volkstümlichen Tanzes unter den Füßen zu verlieren, mißt er von höchster Kunstwarte aus jeder an dieser Suitenkunst beteiligten Nation das Ihrige zu und kommt hierbei zu dem Gesamtergebnis, daß den Deutschen der Vorrang gebühre. Mit sechs »Partiten« und einer noch eigens später veröffentlichten führt er diese »altklassische« Kunst zu ihrem Gipfel, aber nicht bereits Erreichtes wiederholend: abermals erweitert und vertieft er diese Kunst, so daß sie sich vollendete, und

zwar in einem wiederum neuen und eigenartigen Typus. Als Einleitungssatz figuriert nun neben dem Präludium eine eigentümlich geartete, von einem stolzen Grave=Adagio zu einem melodisch bewegten Andante (c) vorschreitende Sinfonie, der sich ein lebhafter fugierter Satz im $\frac{3}{4}$ Takt anschließt, ein andermal eine »Phantasie«, aber in wohlgeordneter, ununterbrochener, einheitlicher Form, oder wieder eine französische Ouvertüre oder ein Präambulum, aber größten Stiles und mit konzertierenden Elementen ausgestattet, endlich erscheint auch die Toccata, wie eine Erinnerung an alte Zeiten, jetzt sehr konzentriert und gefestigt. Die Allemande zeigt mancherlei neue Seiten, hinter ihrer äußeren Ruhe scheint eine gewisse Leidenschaftlichkeit zu schlummern, sie bewegt sich in den größten Formen (einmal 24 + 32 Takte umfassend). Courante und Corrente wendet er abwechselnd an. In der Sarabande wie in der Gigue (in welcher er auch wieder eine frühere einfachere Gestalt berücksichtigt), bewegt er sich hart an dem Punkte, die vom Tanz gebotene Form zu sprengen und die Suite zu einem Träger musikalischer Charaktere zu gestalten. Das offenbart sich auch in der Aufnahme von allerlei Charakterstücken, die entweder nur im allgemeinen und weitesten Sinne an Tanzrhythmen anknüpfen: Rondeau (mit einem immer wiederkehrenden hüpfenden Hauptthema) oder in die Liedform hinüberleiten: Aria (mehr vokal) oder Air (mehr instrumental empfunden), oder die auch frei sich gerieren: Burlesca, Scherzo.

Noch einmal, in einer siebenten Partita, versucht sich Bach in dieser Kunstgattung: sie erscheint im zweiten Teil der »Klavierübung« (1735 etwa) und ist wie die Orchesterpartiten mit der (französischen) Overture verbunden und so bezeichnet (E. P. Nr. 208, S. 4). Wiederum hat er ein anderes Ideal im Auge: er will eine Brücke schlagen von der Orchesterpartita (die bekanntlich auch unter dem Namen Overture auftritt) zur Klavierpartita. Der ersteren Eigentümlichkeiten (keine Allemande, eine größere Zahl Tänze, der Gigue noch einen Satz folgen zu lassen) begegnen wir hier: das reizvolle Werk hat zwei Gavotten und zwei Passepieds vor und zwei Bourrées nach der Sarabande; nach der auf den volkstümlichen alten Typus zurückgreifenden Gigue ist als Schlußsatz ein »Echo« angefügt, so genannt nach dem für zwei Manuale (Klaviere) berechneten Effekte, der aber auch eine Variation des Motivs bringt; im übrigen zeigt der Satz ausgesprochensten Tanzcharakter. Außer den genannten Sammel-Suitenwerken sind noch verschiedene einzelne Suiten in a, Es (E. P. Nr. 214, S. 4 und 28) und F (E. P. Nr. 215, S. 29), letztere »Overture« benannt und an Stelle der Allemande mit einer »Entrée« versehen, in e (E. P. Nr. 214, S. 36) und c (anscheinend nicht bei Peters, Bach, Ges.-Ausgabe, 45. Jahrgang (1.), S. 156), diese mit einer Sarabande, die man als Studie zur Matthäuspassion bezeichnen könnte, sowie einige Fragmente (E. P. Nr. 212, S. 22 und Nr. 1959, S. 3) bemerkenswert.

Die Suite, wie sie nun vor uns steht, ist im wesentlichen ein deutsches Werk. Die Franzosen, so scharf sie die einzelne Tanzform rhythmisch herausmeißelten, zeigten weniger Sinn für die harmonische, einheitliche Gestaltung des Ganzen, die Italiener verwischten den Charakter der einzelnen Tänze; in der künstlerischen Ausarbeitung können die hervorragendsten ausländischen Suitenkomponisten sich in keiner Beziehung mit Bach messen, der in der vielseitigsten Entwicklung, wie in der Durchgeistigung dieser Kunst auch seine deutschen Kunstgenossen, Händel eingeschlossen, weit unter sich läßt. Nach Bach in der Suite noch etwas sagen zu wollen, ist ein ähnliches Unterfangen, wie nach der Beethovenschen Sinfonie weiterhin Sinfonie zu komponieren: sie mögen nach dieser oder jener Richtung kürzere oder längere Zeit Interesse erwecken, naturnotwendig sind sie kaum. Will man »Tanzfolgen« in der Orchester- oder Klaviermusik nicht missen, so halte man sich vorläufig an die populären Tanzfolgen der Wiener, etwa von Schubert bis Strauß. Die sind wahr und echt. Das Nachkonstruieren alter, in ihrem innersten Wesen uns heute fremder Tänze ist eine Art künstlerischer Philisterei.

39.

Bei einigen der zyklischen Klavierkompositionen Bachs begegnen wir auch der Bezeichnung »Sonate«, der hier natürlich nicht die frühere und nicht die heutige Bedeutung des Ausdrucks zukommt. Eine

ist aus der Nachahmung der Programm=Sonate Kuhnaus erwachsen: die erwähnte in D=Dur mit dem Gackern der Henne, eine spätere in D=Moll (E. P. Nr. 213, S. 30) schließt sich an die Kammersonate der Italiener an, die aber häufig in ihrer Violinsonate den Adagios und lebhaften fugenartigen Sätzen Suiten=tänze zugesellten. Hier liegt die Bearbeitung einer Violinsonate vor. Jene »Mischform« studierte er übrigens auch, wie wir sahen, an Werken von Reinken. — Reineres und Fertigeres aber liegt nach dieser Richtung in der Geigen= und Orgelkomposition vor.

Von einzelnen Klavierwerken der früheren Leipziger Zeit seien folgende, auf bekannte einfache, aber tief bedeutungsvolle Namen getaufte genannt:

Phantasie und Fuge in a, erstere von einem etwas unnahbaren, majestätischen Orgelcharakter, letztere eine Doppelfuge (E. P. Nr. 208, S. 22).

Phantasie in c, bekanntlich einst eines der entzückendsten Stücke der Bülow'schen Konzertprogramme, an dem in technischer Hinsicht das Kreuzen der Hände überrascht. Die hierzu gehörige, technisch ähnlich arbeitende dreistimmige Fuge, leider unvollendet, stellt in ihrer kühnen Chromatik selbst dem »modern« geschulten Ohre ungewohnte Aufgaben (E. P. Nr. 207, S. 36 und die unvollendete Fuge in der Ges.=Ausgabe, Jahrg. 46, S. 238).

»Chromatische« Phantasie und Fuge, jenes Werk, mit dem bekanntlich der »alte« Bach als wegenster der »Jungen« die Herrschaft Weimars



THEMA DER GOLDBERG-VARIATIONEN
AUS DEM »GROSSEN CLAVIERBÜCHLEIN«



über Leipzig vor einem halben Jahrhundert mit begründen half (E. P. Nr. 207, S. 20).

Von Klavierwerken wären ferner noch zu nennen die in der Klavierübung III. und IV. Teil (ca. 1739 und 1742) veröffentlichten vier Duette (E. P. Nr. 208, S. 36) und die Goldbergvariationen (E. P. Nr. 209), sowie Orgel=Choralvorspiele, dann Präludium und Fuge in Es (E. P. Nr. 242, S. 2), die das Clavicymbel mit Pedal als Vorübungsinstrument für die Orgel kennzeichnen, und das Konzert nach italienischem Gusto (E. P. Nr. 207, S. 4), welches zu den Klavierkonzerten zu rechnen ist.

Der Ausdruck Duett bezeichnet hier einen zweistimmigen Klaviersatz; in der Form schließen sich die Duette an die Invention an, nur ist sie erheblich erweitert. Im übrigen charakterisieren sich diese Duette durch einen fast erdrückenden harmonischen Reichtum; ähnliche Schätze und Feinheiten nach jener Seite sind im zweistimmigen Satze kaum jemals aufzuspeichern versucht worden.

Die Goldbergvariationen, von Bach auf seines Dresdener Freundes und einflußreichen Gönners von Kayserling Wunsch für Bachs Schüler komponiert, und zwar »vors Clavicimbal mit 2 Manualen«, zeigen uns Bach in der Kunst der Variation auf höchster Höhe. Das Thema (Aria) ist dem Klavierbüchlein seiner Gattin entnommen; für die Variationen ist aber nicht minder der (oft verschleierte) »Passacaglien«=Baß maßgebend — also Doppelthema! Die mit dem verschiedenartigsten Ausdruck begabten

Variationen stellen ein wahres Kompendium des Formenschatzes dar: Kanons im Einklang (Var. 3), in der Sekunde (6), Unterterz (9), Unterquarte (12), Quinte (15), beide zugleich in der Gegenbewegung, Sexte (18), Septime (21), Oktave (24), None (27); stellen das Thema und Var. 26 Sarabanden vor, so Var. 16 eine französische Ouvertüre, Var. 10 eine Fughette, Var. 7 eine Gigue, ja der Tanzrhythmus scheint in Var. 19 bis zum »Ländler« vorzuschreiten. Den Abschluß bildet ein humorvolles Quodlibet im »Volkston«, einer ewig frischen Quelle aller, auch Bachscher Kunst: zwei Lieder sind in ihren Hauptzeilen dem Thema aufgepfropft und mit höchster Kunst geistvoll und witzig gegeneinandergeführt:

- a) Ich bin so lang net bei dir gewest,
Ruck her, ruck her, ruck her.
- b) Kraut und Rüben
Haben mich vertrieben,
Hätt' mei' Mutter Fleisch gekocht,
So wär ich länger blieben.

40.

Es erübrigt uns noch, einen Blick zu werfen auf die Klavierkonzerte. Im Konzert — nicht für Klavier, sondern für Streichinstrumente — hatten die Italiener ähnliche Ziele und ähnliche künstlerische Erfolge zu verzeichnen wie in der Sonate. Diese zeigte im allgemeinen einen Wechsel zwischen lang=



BRUCHSTÜCK AUS DEM ERSTEN SATZ
DES KLAVIERKONZERTES IN D-MOLL



samen und raschen Sätzen, ähnlich wie die Suite, aber hier waren es lauter Tänze, dort durften sich die Tänze fugierten und freien Sätzen anschließen. Bach hielt sich hier bei Unreifem nicht auf. Sein Konzert besteht fast regelmäßig aus drei Sätzen, der langsame in der Mitte. Er schließt sich sogleich im allgemeinen an die einschlägigen Errungenschaften der mehr im »Tutti« der konzertierenden Instrumente sich betätigenden Scarlattischen Sinfonie, hinsichtlich des Kammer=Solokonzertes (mit einem konzertierenden Instrument) und des Concerto grosso (mit mehreren, meist drei konzertierenden Instrumenten) speziell an A. Vivaldi an und dokumentiert aber sogleich seine Überlegenheit im Aufbau und in der Durcharbeitung der einzelnen Sätze. Von den Konzerten für ein Klavier sind zwei (g, D) in ihrer Originalgestalt als Violinkonzerte (a, E) vorhanden, und auch weitere drei (sämtlich im Jahrgang 17 der Gesamtausgabe), nämlich in d, f, c, beruhen, wie sich aus ihrer Technik ergibt, zweifellos auf älteren, verloren gegangenen Violinkonzerten. Dieses wird wohl auch bei dem A=Dur-Klavierkonzert der Fall sein. Ein Konzert in E scheint ursprünglich für Klavier komponiert, es wurde hierauf aber in zwei Kirchenkantaten für Orgel benützt und dann endgültig als Klavierkonzert gefaßt. Wie Bach der Klavierkomposition im allgemeinen die Wege weist, so entwickelt er auch als erster das Klavierkonzert im Anschlusse an das allgemein übliche Violinkonzert. Ein Klavierkonzert in d, von dessen Original nur

einige Takte noch existieren, steckt in den beiden Sinfonien und jedenfalls einer Arie der Kantate »Leib und Seele wird verwirret«.

Überhaupt scheint in die Kirchenkantaten weit mehr von derartiger Konzertmusik hineingearbeitet oder in ihr verborgen zu sein, als momentan nachweisbar. Ein herrliches Beispiel des Hineinarbeitens bietet die Kantate Nr. 146. Der erste Satz des Klavierkonzertes in d dient als Sinfonie; der edlen, seelenvollen Erscheinung des zweiten Satzes (Adagio) haucht er einen neuen Geist ein, indem er einen vierstimmigen Chor ausdrucksvollst dazu singen läßt: »Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.« An solchen Arbeiten sollten unsre Bach-Generalbaßcymbalisten ihrer trockenen Phantasie zu einem sursum corda verhelfen¹⁾!

Die miteinander wetteifernden Tutti und Soli sind namentlich im ersten Satz das formbildende Prinzip, im zweiten Satz tritt das Tutti ziemlich zurück, in die Begleiterrolle, nicht selten ist hier ein immer wiederkehrendes, gesangreiches Baßthema der Garten, dem die Blumen der Solostimme entblühen. Ähnlich wie der erste entwickelt sich der letzte Satz, meist

¹⁾ Aber natürlich: es ist viel bequemer zu sagen, Bach könne auf den Geist, der in den Bearbeitungen eines Bülow, Schumann, Mendelssohn, Raff usw., also wirklicher Musiker, steckt, verzichten, — nur nicht auf den Geist mühseliger Generalbassisten, die in Ermangelung bestimmter Eindrücke und Anschauungen häufig großmütig dem Publikum es überlassen, zu entscheiden, ob die Bachsche Kunst Fisch oder Fleisch sei.

in anderem Takte stehend. Er knüpft wohl auch an die Gigue (Giga) an, ganz ähnlich wie bei Mozartschen Konzerten ein Tempo di Menuetto bezeichneter Satz Menuett und Schlußsatz vereinigt. Auch zweiteilige Gestaltung dieses Satzes ist zu finden. So sehr nun Bach dem Soloinstrument zur Herrschaft verhilft, so »symphonisch« bleibt es mit dem Orchester verbunden. Konnte er so der nächsten Generation zu wenig »annehmlich« und »zeitgemäß« erscheinen, so ist er doch in seiner »deutsch« konzertierenden Art an Händel, wie an Ph. E. Bach und Späteren gemessen, der »Modernere«!

Die Bachschen Konzerte verstehen sich stets unter Begleitung der Streichinstrumente und eines akkompagnierenden Clavicymbels.

Es gehören hierher zunächst die Konzerte für ein Klavier, zwei und drei, ja vier Klaviere.

Bezüglich dieser glaubte Forkel seiner Begeisterung Halt gebieten zu müssen, er nennt sie veraltet; selbst noch der junge Bülow findet anfänglich keine rechte Stellung zu dem D=Moll-Klavierkonzert, das sich neben dem in g als dasjenige erweist, dem man die Violinherkunft am wenigsten anmerkt. Aber wie rasch wurde durch die Praxis jene Anschauung korrigiert! Heute erscheint uns das Bachsche D=Moll-Konzert weit zeitgemäßer als das Mendelssohnsche, und die Bachschen Violinkonzerte behaupten sich neben den »beliebtesten« neuen und — werden sie überdauern!

In den bezeichneten Konzerten ist Bach, wie gesagt, erfolgreich bestrebt, dem Soloinstrument von

der mehr alternierenden Rolle zur herrschenden zu verhelfen; auch die Tuttis werden vom Tone des Soloinstrumentes mitgetragen. Das Tonmaterial, das Bach auch gelegentlich einmal von einem italienischen Meister nimmt, wird in dichter, aber doch übersichtlicher, stets aufs neue fesselnder Polyphonie entwickelt, die Form erscheint klar und das Ganze bis auf den Schlußton sich naturnotwendig aus dem Thema zu ergeben. Diese »logische Konsequenz«, diese anregende motivische Arbeit namentlich der Ecksätze, die sich niemals auf bloßes unterhaltendes Tonspiel in hergebrachter Art einläßt, versetzt uns sogleich in den ersten Takten in jenes künstlerische Behagen, welches, indem es unsere geistigen Kräfte beansprucht, sie zugleich erfrischt und stählt. Wir empfinden etwas Ähnliches, wenn das Vorspiel zu den Meistersingern einsetzt. Der mittlere Satz, an Sicilianos, Ciaconen sich haltend, gewährt heitere Ruhe oder ernstere Vertiefung. Dieses, Bachs Konzerte gegenüber der »italienischen« (auch Händelschen) Kunst Auszeichnende, »Fortschrittliche« tritt namentlich auch zutage im Concerto grosso — dem Konzert für mehrere Instrumente.

Die herrlichen Konzerte für zwei Klaviere (eines in C und zwei in c) gründen sich jedenfalls auf Konzerte für zwei Violinen, was man übrigens dem in C kaum anmerkt, so klaviermäßig mehrstimmig ist es gehalten. Auch das uns erhaltene Konzert für zwei Violinen in d findet sich in der Bearbeitung für zwei Klaviere. Die prachtvollen Konzerte für

drei Klaviere sind Klavieroriginale (d, C), sie sind jedenfalls für das Zusammenspiel mit den zwei ältesten Söhnen geschrieben, und namentlich das in C ist eine vollkommenste Meisterschöpfung. Das vierklavierige (in a) ist nach einem Konzert für vier Violinen von Vivaldi (in h) gearbeitet. Schon durch die Anwendung zweier Klaviere wird anscheinend das akkompagnierende Instrument mit zum Soloinstrument erhoben und späterhin gänzlich entbehrlich. Das nun sehr zurücktretende Tutti hat kaum noch Eigenes zu sagen. Die Soloinstrumente sind außer im Concertino, wo sie unter sich musizieren, auch im Tutti tätig, die fugierte Form wird in die letzten Sätze verflochten, in den langsamen schweigt das Tutti des Orchesters oft gänzlich, was aber dann ein gelegentlich vollgriffigeres Spiel der »Solisten« zu involvieren scheint. Ein solches vollgriffigeres Spiel ist übrigens auch bei vielen Klavier- und Kammermusiken erforderlich und findet sich beispielsweise schon frühzeitig durch Generalbaßziffern angedeutet in dem Capriccio für Klavier in B. Allerdings wird man bei Bach in diesem Punkte sorgsamer und bei seiner reichen Polyphonie sparsamer damit verfahren müssen wie bei den Italienern und auch bei Händel. Hat Bach doch auch in den Verzierungen weniger dem Zeitgeschmack gehuldigt und in den Singmanieren kaum etwas den Sängern überlassen, wie es z. B. Händel getan. Künstlerischer Geschmack ist hier nicht minder ein Führer wie die Kenntnis der alten Musikpraxis.

Die letzte Schlußfolgerung aus diesem Konzert war, das Orchester völlig schweigen zu lassen. Bach zog sie in seinem bewunderungswürdigen »Konzert nach italiaenischem Gusto«, das er im zweiten Teile seiner »Klavierübungen« als eine den klassisch bequemerem Italienern kaum zugängliche Meisterleistung hinstellte, eine Leistung, mit der wir insonderheit »den Ausländern trotzen können« und die diese »vergebens werden nachahmen können«, wie ein Zeitgenosse bemerkte.

41.

Nach diesem Abstieg des Meisters in sonnige italienische Gefilde, der sich auch in den schon berühmten Violinkonzerten und einem »Sinfoniesatz« für Violine und Orchester (Jahrg. 20, 1) aus einer verlorengegangenen Kantate, sowie in dem bekannten und geliebten, mit zwei Violinen duettenartig musizierenden Konzerte in d aus der Leipziger Zeit dokumentiert, kehren wir zurück zum höchsten Gipfel der Entwicklung der konzertierenden Musik im eigenen Sinne des Meisters, wie er in den sogenannten »Brandenburgischen Konzerten« zutage tritt. Wir verlassen damit zugleich das Gebiet des Soloklaviers und gehen zur Musik für Orchester und Orchesterinstrumente über. Die genannten Konzerte, in Köthen komponiert und dem Markgrafen von Brandenburg im hofmäßigen Französisch zugeeignet (1721), bezeichnet Bach als »six concerts avec

plusieurs instruments«. Sie stellen die verschiedenartigsten Typen einer aus dem Konzert mit größter Freiheit und Weitblick entwickelten Musikgattung vor und leiten zum Teil in das Gebiet der Orchestermusik hinüber. Der Grundplan ist Dreisätzigkeit (nur das erste hat noch einen Menuett und eine Polacca, beide mit einem Trio, das dritte zeigt an Stelle des langsamen Satzes zwei auf einen einzulegenden Solovortrag hinweisende breite Akkorde, wie um Luft zu schöpfen in der »Flucht der erregten Tonbilder«). Sie gehen mehr oder weniger deutlich von dem Boden des Concerto grosso aus, in welchem bei den Italienern (wie bekanntlich auch bei Händel) das Tutti und die konzertierenden Instrumente (zwei Geigen und Violoncell) um die Wette den musikalischen Gedanken in einem Nebeneinander behandeln. Es frappiert die eigenartige Wahl und Zahl der konzertierenden Instrumente und ferner, wie sich die Instrumentalgruppen und Themen gegenseitig durchdringen lassen. Bach hebt schließlich das äußerliche Tutti und Solo gänzlich auf und musiziert in alter und doch wiederum ganz neuer Weise mit verschieden gebildeten Gruppen, die sich nach Maßgabe der musikalischen Entwicklung zu einem reichen polyphonen Tutti vereinigen. So gibt sich gleich das erste Konzert (F), in dem sich das durch eine Violine »piccolo« und eine Violine »grosso« bereicherte Streichquartett mit den zwei Hörnern einerseits und drei Hoboen andererseits (denen sich der Fagott als Baß nach Bedürfnis anschließt) zur Darstellung des

Hauptthemas vereinigt, um dann eine gruppenweise Behandlung und ähnliche weitere Entwicklung eintreten zu lassen. In der eigentümlichen neuen Anlage entsprechen sich die Ecksätze, in den tief zu Herzen gehenden Gesang des Adagio teilen sich Hoboe und Violine I, ihn schließlich in kanonischer Weise zur höchsten Intensität steigernd.

Das zweite Konzert (F) zeigt vier Instrumente (Violine, Hoboe, Schnabelflöte und Trompete) als Concertino gegenüber dem Streichtutti. In lebhaftester Rede und Gegenrede, sowie Bekräftigung durch den Chorus gibt sich der erste Satz. Im zweiten singt das Concertino ohne die einer Ruhepause bedürftige Trompete auf Grundlage des Orchesterbasses (und akkompagnierenden Cembalos) wiederum einen herrlichen, nur Bach eigenen polyphonen Gesang, und im letzten wölbt sich über dem lebhaften Orchesterbaß ein vollendeter Fugenaufbau, intoniert von der Trompete, gestützt von dem begleitenden Streichorchester.

Im dritten Konzert (G) wird der konzertierende Orchesterkörper aus drei Geigen, drei Bratschen, drei Violoncellen und Kontrabaß gebildet, die nach alter »chorischer« Weise in den mannigfaltigsten Kombinationen sich ergehen und in heftiger polyphoner Brandung gegen die weise gezogenen felsigen Ufer schlagen.

Das vierte (G) erweist sich als ein noch intimeres, der Kammermusik näher tretendes Stück. Es konzertieren die Geige und zwei Flöten. Der erste

Satz zeigt ähnlichen Bau wie derjenige des ersten Konzertes, die Erhebung zu einer im Mittelpunkt stehenden Durchführung und ein Hinabsenken zur Anfangsgruppe. Der letzte Satz stellt eine »konzertmäßig« angelegte Fuge höchster Vollendung und dem Material angemessenster Klangwirkung vor, dazwischen ein ähnlich im schönsten Sinne nach der ernsten Seite der Kunst gravitierendes, manchmal an Händelsche Art gemahnendes Adagio, durch einen Halbschluß mit dem Schlußsatz verbunden. Von diesem Konzert haben wir eine sehr schöne Bearbeitung des Meisters aus der Leipziger Zeit: der Violinpart ist dem Klavier, das auch zugleich das Akkompagnement besorgt, zugewiesen. Die Bearbeitung steht in F.

Das Klavier mit Violine und Flöte bildet im fünften Konzert <D> das Concertino gegen das Tutti der Streicher <mit Cembalo!>, die im ersten Satze beide mit eigenen Themen arbeiten und sich in entzückenden Verschlingungen ergehen. Gegen das Ende reißt das Klavier, welches erst unter Begleitung, dann 65 Takte lang »senza stromenti« in virtuoson Gängen, Läufen und Arpeggien sich betätigt, die Alleinherrschaft an sich. Eine inbrünstige Bitte singt das Affetuoso des zweiten Satzes, bei dem das Tutti schweigt. Im letzten Satze entdecken wir eine Art »halbfugierter Form«, wie sie auch Mozart pflegt. Neue Ausblicke eröffnen sich!

Als ganz apart müssen wir das sechste Konzert <B-Dur> für zwei Violon, zwei Gamben, Violoncell,

Violonbaß bezeichnen. Es hat kein äußerlich zu-
tage tretendes Tutti und Solo. Die ernste Klang-
mischung ist eigenartig wie die ganze rückwärts zur
konzertierenden »Sinfonie« sich wendende Physiogno-
mie des ersten Satzes. Auch der fugierte zweite
Satz, gestützt auf ein eindringlich singendes Thema,
zeigt in seinem Doppelbaß (das Violoncell »koloriert«
in bescheidener Weise den fest einherschreitenden
Kontrabaß) alte Technik. Aber so frisch, als es die
Klangfarbe nur immer zuläßt, musiziert der letzte
Satz im $12/8$ -Takt; die »Violen« fühlen sich in ihrer
grundlegenden Bedeutung für das Geschlecht der
»Violinen«.

Die Brandenburgischen Konzerte werden auf den
ernsten, forschenden Musiker stets einen geheimnis-
vollen Zauber ausüben; man fühlt auch, daß nur ein
Bach den konzerthaften Gedanken in dieser Weise
universell beherrschen, zu Ende denken und doch
wiederum neu anregen konnte.

Speziell mit dem ersten Brandenburgischen Konzert
sind wir der Sphäre des Orchesters näher getreten.
Überblicken wir nun noch die übrigen Instrumental-
kompositionen (außer der Orgel), so begegnen wir
im allgemeinen nur noch bestimmteren Fassungen
der Sonate, im übrigen aber Anwendungen und
zugleich Modifikationen bekannter Kunsttypen.

Aber neben der aus der Sphäre der Kammermusik hervorgegangenen höheren Orchesterkunst lag es Bach nahe, eine andere, mehr volkstümliche, zu kultivieren, deren Träger die ehrsame Zunft der Stadtpfeifer und Ratsmusikanten war, aus der er ja selbst hervorgegangen. Und die Kultur dieser etwas derben, weitverbreiteten Kunst, die aber ähnlich wie das alte Kirchenlied eine »Heimkunst« bedeutete, ließ er sich aufrichtig angelegen sein. Die alte Orchesterpartie führte er zur größtmöglichen Vollendung. Auch andere Glieder der Bachschen Familie haben sich dieser Aufgabe mit Erfolg gewidmet, es sei namentlich auf Johann Bernhard Bach, den Vetter Johann Sebastians, in Eisenach verwiesen, dessen einschlägige Manuskripte wie bei diesem »Ouvertüren« (nach Gerber »Ouvertüren in Telemannischer (des »berühmten« Komponisten) Manier«) bezeichnet sind, die unser Meister besaß, und von denen er sich selbst Stimmenabschriften nahm. Auch der weitläufigere »Vetter« Johann Ludwig Bach in Meinigen, der etwas näher zur italienischen »Hofkunst« hinrückte, und von dessen Kantaten und Motetten Joh. Sebastian sich eine große Reihe abschrieb und aufführte, war auf diesem Gebiete neben vielen anderen der Bache, deren Arbeiten verschollen oder noch unbekannt sind, tätig. — Es sind vier mit »Ouvertüre« bezeichnete Orchesterpartiten, deren erste in C zu den Streichinstrumenten noch

zwei Hoboen und Fagott nimmt, die nach Art des Concertino auch als Trio allein musizieren, nämlich im ersten Satz und in der zweiten Bourrée, die sie allein ausführen. Die zweite »Ouverture« (in h) hat nur eine Flöte beim Streichquartett. Diese beiden ins Gebiet der Kammermusik zurückschauenden Werke gehören jedenfalls auch der Periode der Kammermusik (Köthen) an.

Die dritte der Orchesterpartiten (in D) greift hingegen beherzt in die Instrumentenschar, zwei Hoboen, drei Trompeten und Pauken nehmen regen Anteil, nur bei dem bekannten wundersamen Air schweigen sie.

Die vierte endlich (ebenfalls in D) vermehrt den Apparat abermals um eine dritte Hoboe und Fagott. Der Apparat ist ganz in der uns geläufigen Ökonomie verwendet: neben dem meist und auch allein beschäftigten Saitenchor betätigen sich die Holzbläser (auch solo und mit den Saiteninstrumenten vermischt), der Trompetenchor gibt nur ab und zu glänzendere Farben und Akzente. Die beiden letzten Werke gehören zweifellos in die Leipziger Zeit und zum Repertoire des Musikvereins, für welchen Bach jedenfalls auch sein I. Brandenburgisches Konzert, etwas beschnitten in Ausdehnung und an Instrumenten, als »Sinfonia« eingerichtet hat.

Die vier Werke zeigen die Verbindung der Partie mit einer breit auslegenden »französischen Ouverture«. Daß es Bach mit diesem Eröffnungsstück höchster künstlerischer Ernst war, beweist neben der geistvollen Mache auch der Umstand, daß die

Ouvertüre der letzten Orchesterpartie herrlich wieder verwendet wurde zu der Weihnachtskantate »Unser Mund sei voll Lachens«, mit dem rascheren $\langle \frac{9}{8} \rangle$ Teile der Ouvertüre setzt der Chor sich in feurige Tätigkeit. Der pompöse Grave= oder Maëstoso=Teil dient als Orchester=Vor= und Nachspiel.

Nachdem so das Orchester seine Partie kunstgemäß eröffnet, wird dem Tanz stattgegeben, denn wir haben es ja mit einer Suite zu tun.

In Nr. 1 folgen: Courante, zwei Gavotten, Forlane (venetianischer Tanz, die kräftig akzentuierte $\frac{6}{4}$ Takt=Melodie wird in zweiter Geige und Bratsche wie von Wellen umrauscht), zwei Menuette, zwei Bourrées, zwei Passepieds.

In Nr. 2: Rondo, Sarabande, zwei Bourrées, Polonaise mit Double, Menuett und Badinerie.

In Nr. 3: Air, zwei Gavotten, Bourrée, Gigue.

In Nr. 4: Zwei Bourrées, Gavotte, zwei Menuette — »Réjouissance«.

Auch diese vier Orchesterpartiten Bachs sind unerreichte Muster ihrer Art. Von volkstümlichen Formen und Farben ausgehend, erhebt Bach das Tanzstück, ohne seine rhythmische Grundlage anzutasten, in die Sphäre geistvollster, anregendster Kunst. Die H=Moll=Partite zeigt eine Eleganz und geistvolle »Galanterie«, wie sie nur in den gewählten Gesellschaftszirkeln zu finden sind; Bach wird hier selbst durch Mozart nicht übertroffen. Andererseits geht unser Meister, angeregt durch die Lehrer der Eleganz und der Tanzkunst, die Franzosen,

schon über die gegebenen Formen hinaus und betritt das Gebiet der freien künstlerischen Gestaltung: »Badinerie« (Tändelei), »Réjouissance« (Erlustigung), ist das für musikalische Feinschmecker bestimmte Programm. Wie einfach und eingeschränkt erscheint uns dagegen der Formenschatz, in dem die spätere Symphonie sich lange bewegt! Wie simpel und derb im Anschluß an die Technik der Opernsymphonie das Streichorchester der früheren Symphonie Haydns und Mozarts, wo der Bratsche erst wieder Selbständigkeit gewonnen werden muß! Überhaupt: Von Bachscher Orchestertechnik als von einer vormärzlichen und im besten Falle dem italienischen Musterorchester nachgearbeiteten zu sprechen, das dürfte man füglich endlich einmal unterlassen. Bach behandelt sein mit vielerlei Instrumentenvarietäten ausgestattetes Orchester nicht bloß viel polyphoner als Spätere, er weiß auch sehr gut, was die Farben desselben sollen und wollen. Darüber wird dort namentlich zu reden sein, wo Farbe und Charakter des Orchesters durch das Wort deutlich bestimmt werden: gelegentlich der weltlichen und kirchlichen Vokalwerke, der Kantaten, Passionen usw. Hier mag nur darauf hingewiesen werden, daß man im Anschluß an einen Ausspruch R. Wagners heute nicht mehr befugt ist, Mozart als denjenigen ausschließlich zu bezeichnen, der das »Unerhörte« vollbrachte, die einzelnen Instrumente »sprechen« zu lehren. Eine reizendere (ja manchmal geradezu kokette) Flöte hat niemand geschrieben als Bach in

seiner H-Moll-Partita, und wie seine Hoboe in den bekannten kurzen Einleitungs-»Sinfonien« oder »Sonaten« ausdrucksvoll spricht, klagt, seufzt, das kann keinem musikalischen Ohre entgehen. Auch wird die künstlerische Verwendung seines »großen« Orchesters kaum die These eines rein mechanischen »chorischen« Verfahrens rechtfertigen können (man beachte nur die vierte Partita!).

43.

Es ist nun noch flüchtig hinzuweisen auf Kammermusik für einzelne Instrumente des Orchesters, zum Teile solo, zum Teile mit akkompagnierendem, zum Teile mit selbständigem Clavicymbel. Bach wählt zwischen Sonate und Suite, deren Gegensatz da immer deutlicher herausgearbeitet wird. Die Werke gehören wohl alle der Köthener Meisterperiode an. Zunächst die Saiteninstrumente. Für Violine und Violoncell besitzen wir von Bach eine Art höchstes Repertoire dieser Kunst, namentlich in seinen drei Partiten und drei Sonaten für Violine »senza Cembalo« (von sechs »Sonaten« zu sprechen, ist falsch und verwirrend) und seinen sechs Suiten für Violoncell allein. Die Bachsche Violinkunst ist noch heute sozusagen eine Kunstgattung für sich, und sie stellt die höchsten Anforderungen an den Spieler. Besonders frappiert das mehrstimmige Spiel, das wohl zu unterscheiden ist von dem auch bei den Italienern

gepflegten, aber doch von Bach wiederum noch überbotenen mehrgriffigen Spiel. Der Deutsche ist gegenüber dem Romanen der harmonisch reicher und tiefer Empfindende, das zeigt sich auch hier. Es mag übrigens sein, daß schon vor Bach eine (natürlich auch zur Aschenbrödelrolle verurteilte) ähnlich geartete, spezifisch deutsche Geigenkunst vorhanden war, die Bach, indem er ihre Eigentümlichkeiten zusammenfaßte, durch seine Violinwerke krönte. Wenigstens spricht man beispielsweise von einer jenem mehrstimmigen, orgeltonfarbigen Spiel zugute kommenden deutschen Technik eines locker gespannten Bogens, dessen Haare durch Daumen-
druck am Frosch nach Bedürfnis straffer angezogen wurden. Bach war bekanntlich »Konzertmeister« in Weimar, und wenn er nach Forkel sich auch später mehr auf die Bratsche zurückzog, so hat er wie keiner die ganze Technik der Saiteninstrumente bis in die letzten Möglichkeiten überblickt.

Er stellt in dem genannten Werke immer eine Partita einer Sonate gegenüber, wie um ihre Verschiedenheiten besonders zu betonen. Die Partiten sind in verschiedenen Verhältnissen angelegt. In der H-Moll-Partita hat jeder der Tänze eine Variation bei sich, in der D-Moll-Partita nehmen sich Allemande, Courante, Sarabande, Gigue wie prälu-
dierende Kleinigkeiten aus gegen den Schlußsatz, die berühmte Ciacona (eigentlich ein Konglomerat von Ciaconnen, zum Passacaglio neigend und mit rondoartigem Wesen vermischt), diesem himmel-

Ciaccona.



ERSTE SEITE DER CIACCONA FÜR VIOLINE SOLO



stürmenden Tonriesen, der den zarten Geigenkörper zu zerbrechen droht.

In der dritten Partita (E) ist die Allemande durch einen reizenden, auf den Klavierstil deutenden »Prä-ludio« (später auf Orgel und Orchester als Einleitung zu der Kantate »Wir danken dir, Gott« übertragen) ersetzt, dem eine Loure folgt, auch die »Gavotte en Rondeau« fröhlichsten Gesichtes ist eine neue eigenartige Bildung.

Die Suiten für Violoncell bilden ein Seitenstück hierzu in jeglicher Beziehung, die letzte (D) ist eigentlich für die Bachsche Viola pomposa gesetzt, die fünf leere Saiten (C, G, d, a, e) zur Verfügung stellte, die fünfte Suite (c) macht von dem Kunstgriff des Herabstimmens einer Saite (a nach g) Gebrauch. Wie diese beginnen auch die ersten vier (G, d, C, Es) mit einem Prélude. Manche Tänze, namentlich die Sarabanden, sind reich mit Akkordklängen ausgezeichnet. Fast will es scheinen, daß diese Suiten bis jetzt ihren Vortragsmeister noch nicht gefunden haben.

Den Suiten oder Partiten tritt die Sonate, zunächst die für die Violine allein, scharf gegenüber. Unterscheidet sich schon die Kammer-Sonate der Italiener von unserer Suite durch eine Anzahl nur durch das Tempo (Adagio, Allegro, dies meist in fugierter Form) bestimmter, der Phantasie mehr Freiheit gewährender Sätze, denen Tänze beitraten, so ist bei den nun in Betracht kommenden Sonaten Bachs der Tanz mit verschwindenden Ausnahmen

gänzlich ausgemerzt. In den Violinsonaten kommt nur einmal (in der ersten, in g) ein Siciliano vor. Sonst bestehen sie aus einem langsamen Satz, der, wie sein öfter vorkommender Schluß auf der Dominante schon andeutet, mehr vorbereitenden Charakter hat, hierauf eine Fuge in lebhaftem Zeitmaß, dann ein gänzlich selbständiger Satz, endlich ein rascher Satz in der Art der letzten Konzertsätze, diese immer (wohl auch der vorletzte) mit Reprisen versehen. In den Sonaten, die wir nach altem Gebrauch, wie jedenfalls nach ihrer Bestimmung als Kirchensonaten bezeichnen können, sind, ganz besonders in der Fuge über »Komm, heil'ger Geist« (in der dritten) kaum zu bewältigende Schwierigkeiten aufgehäuft, die inhaltsschweren Stücke wurden denn auch von Bach zum größeren Teile, mit neuer polyphoner Kunst bereichert, für Klavier oder für Orgel bearbeitet. (Vgl. namentlich die schöne Orgelfuge in d (mit neuem Präludium) E. P. Nr. 242, S. 43.)

44.

Diese Kunst Bachs war und ist nur großen Meistern der Violine zugänglich. Wir haben aber auch Werke von ihm, die durch Beiziehen des Clavicymbels anspruchsloser gestaltet sind, ohne an Tiefe etwas vermissen zu lassen. Ein akkompagnierendes Clavicymbel verwendet Bach in einer »Sonate« in e, die noch nach italienischer Art mit Allemande und Gigue versetzt ist, sowie einer Fuge in g für

Violine mit »bezziffertem Baß« oder »Continuo«, ferner ist in vier (von wenigstens sieben) erhaltenen mehrsätzigen »Inventionen« unter der Oberstimme jedenfalls die Violine zu verstehen. Hier stoßen wir auf: Balletto, Scherzo, Bizarria. Endlich drei Sonaten für die Flöte (C, e, E). Auch hier hält er nur die zweite gänzlich von Tänzen frei; in der dritten ist ein Siciliano, in der ersten sind zwei Menuette mit eingereiht; der erste dieser letzteren gibt sich nach der von Bach ausgearbeiteten selbstständigen Klavierstimme als Duo (Jahrg. 43, 1), nach alter Bezeichnung aber vielmehr als ein »Trio«, denn wenn man nach selbständigen Stimmen zählt, ergeben sich für den in Baß und Oberstimme selbständigen Klavierpart zwei Stimmen. In diesem Sinne können wir also von den Kammermusikwerken, die der IX. Jahrgang der Bach-Gesamtausgabe bringt, als von Trios sprechen. Hierher gehören eine Sonate für zwei Violinen und bezifferten Baß in C mit einer Gigue, ihr tritt gegenüber eine schmucke Suite für Violine, Flöte und bezifferten Baß in A, die zwischen einer Fantasie und einem Allegro Courante, »Entrée«, Rondeau, Sarabande und Menuett einschließt, also eine merkwürdige Mischung darstellt, eine Sonate für zwei Flöten mit bezziffertem Baß (G), welche umgearbeitet ist zu einer Sonate für obligates Klavier und Gamba in G. Diesem höchst anmutigen und im Andante mit eigenartiger Stimmungsmalerei bedachten dreisätzigen Werke, das wir heute als Duo bezeichnen, schließen

sich zwei weitere Sonaten dieser Gattung an, in D und g, von denen namentlich die letztere als ein Werk reifster Schönheit sich ausweist.

Diesem herrlichen Kleeblatte können wir ein anderes gegenüberstellen in den drei Sonaten für obligates Klavier und Flöte in Es, A und h. In den weichen Melodien dieser Schöpfung, die der Flöte so angemessen sind, in dem Durchdringen konzerthafter Formen mit liedmäßigen Gebilden ist eine ganze kommende Zeit, die namentlich der Sohn Philipp Emanuel beherrschte, beschlossen. Man beachte etwa das an den Sicilianorhythmus sich anschließende Stück in g, oder den elegischen Anfang und den eleganten Schlußsatz der einzigartigen H-Moll-Sonate. Und doch reicht diese Kunst auch in alte Zeiten zurück, wenn Bach, wie in jenem Schlußsatz zuletzt, das Thema der vorhergehenden Fuge durch Kolorieren zum Thema einer gigueartigen Bildung benutzt. Andres wie der A-Moll-Eingang der A-Dur-Sonate scheint von der Orgel her zu kommen.

Vollendete Bachsche Kammermusik stellt sich uns endlich dar in den sechs Sonaten für Klavier und Violine (h, A, E, c, f, G). Hier hebt er mit energischer Hand das Klavier aus seiner alten akkompagnierenden Niedrigkeit herauf auf den ihm gebührenden Herrschersitz in der Kammermusik. Wie ferner schon in den Flötenkonzerten bemerklich, gewinnt hier Bach seinen fugierenden Sätzen auch die dreiteilige Form der italienischen Arie. Und

überhaupt begegnen wir auch in diesem Werke einer überraschenden Mannigfaltigkeit neuer Gestaltungen. Das erste »präludierende« Adagio oder Lento tritt meist sehr ausgeführt, also selbständiger auf, so daß wir eigentlich von vier Sätzen sprechen müssen. Die letzte Sonate zeigt einen andersgearteten fünfsätzigen Bau; hier schweigt die Violine einmal gänzlich. Diese Sonaten mit ihrem Reichtum an Stimmungen und Charakteren, an Licht, Farbe und Duft, tief im Ausdruck, von einschmeichelndem und oft üppig rauschendem Klang (sie bedürfen freilich mit Rücksicht auf das Clavicymbel und verschiedene auszufüllende »Generalbaß«episoden hier und da der Retouche) stellen sich, wie Spitta treffend sagt, über ein Jahrhundert hinüber neben die voll ausgebildeten Formen der Beethovenschen Sonate. Jeder, der sich ihnen widmet, ist gefesselt von ihrem Reiz, Seele und Leben, und er wird sich sagen, daß hier ein Höchstes erreicht war, dem sich eine spätere Meisterperiode erst ganz allmählich von einer anderen Grundlage aus wieder näherte.

45.

Im Mittelpunkt der kirchlichen Kunst Bachs und wohl der Bachschen Kunst überhaupt steht die Orgel, die, wie wir sahen, mit dem Klaviere mancherlei Gütergemeinschaft hat, deren mächtige Klänge auch den Hintergrund der Bachschen Saiteninstrumententechnik zu bilden scheinen, die ferner nach

der Kammermusik hin ihr Territorium ausdehnt, wie sie an Macht und Glanz mit dem Orchester wetteifert, die zugleich den Gemeindegesang in die höchste künstlerische Sphäre erhebt.

Die erreichte Meisterschaft betätigte, wie wir sahen, Bach hauptsächlich in der Weimarer Periode, und auch später, wie in der Leipziger Zeit, blieb die Orgel die Vertraute seiner Seele. Das Verhältnis Bachs zu seiner Orgel sollte nur ein Seitenstück erhalten, und zwar in der jüngst abgelaufenen Zeit: in F. Liszt und seinem Klavier.

Wir beobachteten bereits, wie sehr er von früher Zeit an unablässig bemüht war, alle Quellen der Orgelkunst in seinen »Bach« der Arnstädter und Mühlhausener Zeit zu leiten, wie beispielsweise Buxtehudesche Anregung sich geltend macht in ebenso brillanten wie tief sinnigen Fantasien in G (E. P. Nr. 243, S. 62, wo ich möchte sagen in dem kecken, spiel- und klangfreudigen, mit vielen (nicht angezeigten) Echo-Effekten ausgezeichneten »Très vite« des Anfangs und dem »Lentement« des Schlusses, sowie in dem über alle Maßen erhabenen und kirchlich majestätischen »Grave« die beiden Pole des Orgelspiels festgestellt werden, dann E. P. Nr. 2067, S. 25, hier als »Concerto« bezeichnet, dreiteilig, wo entwickelte Formen vermieden, aber die innere Einheit durch das Hauptthema, das die drei Sätze beherrscht, gewahrt ist) oder in Fugen wie der in G (E. P. Nr. 2067, S. 18) im $12/8$ Takt, Buxtehude »in der Potenz« sind endlich auch Stücke

wie »Präludium« und Fuge in C (E. P. Nr. 242, S. 62), vierteilig, das Fugenthema erscheint das zweite Mal in anderen Takt umgebildet.

Aus der Weimarer Zeit ist uns ein Zeugnis erhalten, wie er auch die Orgelkunst der Italiener zu studieren und sich zu assimilieren bestrebt war. Er besaß eine Abschrift der »Fiori musicali« des gewaltigen Orgelmeisters von St. Peter in Rom, G. Frescobaldi, der seine Herrschaft bis in die süddeutsche Orgelkunst ausdehnte und von der auch die nordische Kunst befruchtet ward. Was er in der fugierten Form Eigentümliches leistete, ging in Bachs Besitz über, weiterhin konnte er ihn nicht nachhaltig beschäftigen, denn jene katholische Orgelkunst war von der protestantischen der Nordländer schon vor Bach überholt, und mit Bachs Erscheinen trat sie in den Hintergrund. Von der »Canzone« Frescobaldis, einer jener rhythmisch an Chansons= oder Canzonen= Melodien sich anlehnenden eigenartigen Gestaltungen, (bei den Venetianern Andrea und Giovanni Gabrieli schon treffen wir »canzone alla francese per l'organo«) wird seine eigenartige Canzone (in d, E. P. Nr. 243, S. 58) angeregt, ebenso ist ein Allabreve (in D, E. P. Nr. 247, S. 72) auf jene mächtige, an den feierlichen Klang des alten Acappella= Gesanges gemahnende Orgelkunst zurückzuführen. Indem er weiterhin Themen des Kapellmeisters an St. Marco, Legrenzi (C=Moll, E. P. Nr. 243, S. 40), des römischen Sonatenmeisters und Geigenoberhauptes A. Corelli (H=Moll, E. P. Nr. 243, S. 50) zu Vorlagen benutzt und zu

Kunstgebilden entwickelt, welche die italienische Kunst weit hinter sich lassen, bereichert er seine Orgelkunst in mancherlei Punkten.

Unter den nun in die Weimarer Zeit fallenden Orgelkompositionen, von denen wir auch manche als Clavicymbelstücke (und umgekehrt) aufgefaßt und die sich im Jahrg. 38 der Gesamt=Ausgabe zumeist abgedruckt finden, heben wir heraus »Acht kleine Präludien und Fugen« (E. P. Nr. 247, S. 48), die namentlich in den Präludien von einer gewissen südlichen, oft etwas skrupellosen Orgelspielfreudigkeit, was seiner Beschäftigung mit Vivaldi (Orgelkonzerte, E. P. Nr. 247!) entstammen dürfte, zeugen und offenbar, wie die kleinen Klavierpräludien, für Unterrichtszwecke geschrieben sind. Sodann die beliebte »kleine« G=Moll=Fuge (E. P. Nr. 243, S. 46), ein glänzend dahinrauschendes Stück, mehrere Präludien und Fugen größeren Kalibers in G, C und e (E. P. Nr. 241, S. 7; Nr. 242, S. 88; Nr. 243, S. 2), in denen das virtuose Moment betont erscheint, ähnlich wie in der bekannten D=Moll=Toccata (E. P. Nr. 243, S. 27), Toccata in C (E. P. Nr. 242, S. 72) mehr in Form eines italienischen Konzertes, Präludien und Fugen in D (E. P. Nr. 243, S. 16), in g (Nr. 242, S. 48), in A (E. P. Nr. 241, S. 14), in f (S. 29), wobei in einzelnen Fällen bei höchster Meisterschaft der einzelnen Teile die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge, wie sie von den Abschreibern zusammengesetzt sind, doch fraglich erscheinen mag.



A. CORELLI



Auch die großartigen, Fantasie und Fuge bezeichneten Werke in c (E. P. Nr. 242, S. 55) und g (die »große«, E. P. Nr. 241, S. 20), namentlich letzteres ein Dokument höchster instrumentaler Fantasie und Kunst, werden schon für Weimar beansprucht werden können. Wäre noch auf den schon berührten grandiosen Passacaglio (E. P. Nr. 240, S. 76), der sich durch Übertreten des Themas in die Mittelstimmen und Oberstimme, sowie durch Umschreibung desselben zur Ciacona neigt und schließlich in eine Doppelfuge ausläuft, hinzuweisen, um sogleich anzureihen die gleich gotischen Domen ragenden »festen Burgen« Bachscher Fugenkunst aus der Leipziger Zeit: Präludium und Fuge in G, e, h, zwei in C (E. P. Nr. 241, S. 7, 64, 78, 2, 46). Ferner: Präludium in Es, welches den Beginn, die in ihrer »Dreifaltigkeit« auf ältere Fugenkunst zurückdeutende Fuge, welche den Schluß der Klavierübung 3. Teil (E. P. Nr. 242, S. 2), bildet. Aus dieser Anordnung der »Klavier=Übung«: Präludium, dann eine Art Gottesdienst in Orgelchorälen, hierauf Fuge zum Beschluß, dürfte wohl der Schluß gezogen werden können, daß Bach die großen Präludien und Fugen überhaupt in dieser Art beim Gottesdienst verwendete: Präludium zum Eingang, Fuge zum Ausgang. Das Präludium in Es zeigt übrigens Geist und Stil der späteren Mannheim=Wiener Meisterschule, von deren Mousseux die Rinck=Hessesche Orgelschule sozusagen den Bodensatz bildet. Auch die sogenannte »Haupt=form« der Wiener Sonate ist dort (nur ohne Reprisen)

schon vorgebildet. Mendelssohn vermutet richtig (1837), es müsse gerade das Präludium den Engländern sehr eingänglich sein, und man könne ferner p und pp und den »ganzen Orgelstaat« recht produzieren. Andere, kaum niedriger einzuschätzende Werke dürften Ergebnisse seiner Weimarer und Leipziger Orgelkunst sein, wie das häufig als Toccata in F bezeichnete Präludium und Fuge (E. P. Nr. 242, S. 16; von ersterem sagt bekanntlich Mendelssohn: »Die Toccata mit der Modulation am Schluß klingt, als sollte die Kirche zusammenstürzen. Das war ein furchtbarer Kantor!«), das Präludium und Fuge in c (E. P. Nr. 241, S. 36) mit dem gewaltigen symphonischen Prolog, wie man das Präludium bezeichnen könnte. Auch die sogenannte dorische Toccata (Präludium und Fuge, E. P. Nr. 242, S. 30), das große A=Moll=Präludium und Fuge (E. P. Nr. 241, S. 54), womit, wie mit fünf anderen, bereits genannten Orgelwerken Franz Liszt am Klavier die Organisten und das Konzertpublikum wieder auf den »Cantor Germaniae« verwies, ein Beginnen, das namentlich in den Klavierübertragungen C. Tausigs, E. d'Alberts, M. Regers, F. Busonis würdige Nachfolge gefunden, dürften die Vorzüge Weimarer und Leipziger Orgeltätigkeit in sich vereinigen. Ein Werk der Leipziger Zeit (in c) blieb leider Torso; nur die ernste, majestätische fünfstimmige Fantasie (E. P. Nr. 243, S. 70) ist vollendet.

Endlich sind die »sechs Sonaten für die Orgel« (E. P. Nr. 240) als ein dem Unterrichtszweck des

Triospiels bei seinem ältesten Sohne dienendes Meisterwerk der Leipziger Zeit aufzuführen, deren vollendete Gestaltungen aber richtiger als Kombination zwischen (Violin-) Kammersonate und Kammerkonzert sich erweisen¹⁾. Einzelne Sätze deuten aber schon in frühere Perioden der Orgelkunst des Meisters.

Wenn auch nicht rein dreistimmig, so doch auch als für zwei Manuale und Pedal berechnet, ist das weihnachtlich stimmende, jedenfalls auch in die Vor-Leipziger Zeit zu setzende Pastorale in F als Trio aufzufassen, das frappierenderweise in A-Moll schließt. Vermutet Spitta, daß das Stück unvollendet geblieben sei, so dürften doch die drei mit »Manual« bezeichneten, in mehreren Handschriften dem Pastorale folgenden Stücke in C $\frac{4}{4}$, c $\frac{3}{8}$ und F $\frac{6}{8}$ sich ganz gut anschließen und etwa im ersten und letzten als Allemande und Gigue anzusprechen sein. Das gäbe dann eine sich nicht übel an das volkstümliche Weihnachtsmusizieren, an die Pifferari-Musik anschließende »Weihnachtspartita« (mit den nötigen Modifikationen für die Orgel).

46.

Die eigentliche Seele der Bachschen Orgelkunst aber ruht in der instrumentalen Behandlung und Ausdeutung des Kirchenlieds (wofür wir bekanntlich

¹⁾ Eine sehr klare und klangschöne orchestrale Deutung erfuhr die erste durch eine Bearbeitung von H. H. Wetzler-Neuyork.

den Namen Choral angenommen haben). Hier verspüren wir den Herzschlag deutschen religiösen Lebens und Empfindens. Das, was wir Andacht nennen, deutet wohl häufiger einen in der Richtung unbestimmten Flug der Seele an, bei Bachs Orgelchorälen werden unsere Phantasie und Empfindung durch den Liedvers auf einen festen Punkt geleitet, und sie versenken sich dann um so tiefer in die christliche Vorstellungs- und Gefühlswelt.

Wir abstrahieren hier von den vorhandenen wenigen, gewiß nicht ganz unanfechtbaren Mustern nicht sehr »populärer« Bachscher Orgelbegleitung des Gemeindegesangs, die bekanntlich schon in Arnstadt ihm eine kirchliche Rüge eintrug und sich der gerade herrschenden Kirchengesangsmode anschmiegen mußte, sondern betrachten gleich die künstlerische Bearbeitung des Chorals im Orgelchoral, in der bescheideneren Form des figurierten, kolorierten oder fugierten Chorals, der sich dann weitete bis zum Choralvorspiel und Choralfantasie, sowie zur Choralvariation.

Wir haben einige Sammlungen von Bach selbst, die zum Teil von ihm veröffentlicht wurden, um welche sich dann eine große Zahl ähnlicher gruppiert, die durch verschiedene Nieder- und Abschriften verbreitet wurden.

1. »Orgel-Büchlein, worinnen einem ansehenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedal studio zu

habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal ganz obligat tractirt wird.«

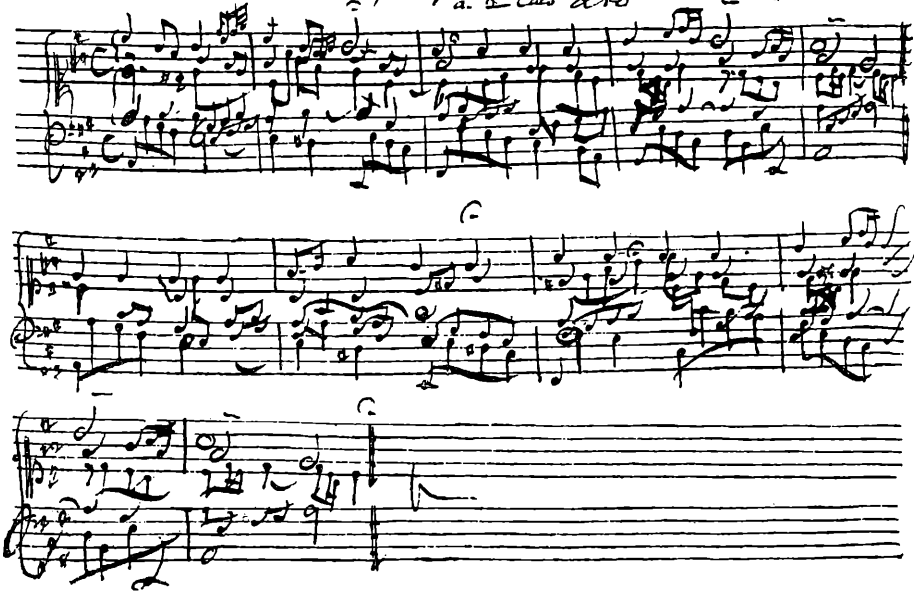
Dieses Sammelwerk (E. P. in Nr. 244) ist insofern nicht vollständig, als für eine große Reihe von Chorälen leere Blätter offengelassen sind, aber es enthält doch 45 Choräle für Studienzwecke seiner Schüler.

Bach bezeichnet sich auf dem Titelblatt als Anhalt-Köthenscher Kapellmeister, was vielleicht vermuten lassen dürfte, daß er in Köthen diese seine Weimarer Arbeit nachträglich noch bereicherte. In dieses bedeutungsvolle »Büchlein« sind die verschiedenen Quellen deutscher Orgel-Choralkunst geleitet, die Technik wie das religiöse Empfinden von Künstlergenerationen der verschiedensten kirchlichen Kunstschulen. In diesen einen »Bach« treten sie geläutert ein, werden zu einer höheren Einheit geführt und zugleich mit einem Elemente in reichstem Maße begabt, das früher unter der Technik nicht selten verschwand: mit tiefstem poetischem Ausdruck. Die Choräle sprechen zu uns in einer Sprache, vom Worte angeregt, aber durch das Wort nicht wiedergeben; ein innerlichstes, heiligstes Empfinden sucht durch das Ohr den Weg zu unserer Seele. Der Choral tritt meist in einfacher schlichter Form, ohne daß die einzelnen Zeilen getrennt wären (die Fermaten über dem cantus firmus bedeuten natürlich nur Cäsuren), vor uns hin, der Kontrapunkt aber sorgt auf »allerhand Art« dafür, daß gemäß dem gegebenen Programm des Liedverses der charakte-

ristische Ausdruck gewonnen werde. Unerschöpflich sind die Bildungen und Gestaltungen, die aus der poetischen Idee entspringen.

Man beobachte beispielsweise in »Durch Adams Fall« den ständigen Septimenfall des Basses, die aus dem Choral der Oberstimme entwickelte unerbittliche, stählerne Energie des Basses in »Dies sind die heil'gen zehn Gebot'«, die sich auch den Mittelstimmen mitteilt, in »Erschienen ist der herrlich' Tag« den freudig erregten Rhythmus der Mittelstimmen, während der strenge, herbe Kanon der Sopran- und Baßstimme deutet auf die letzte Zeile »All' sein' Feind' er gefangen führt«, die gespenstische Flüchtigkeit der Mittelstimmen und das huschende Wesen des Basses in »Ach, wie flüchtig«, die unsagbar ausdrucksvolle Chromatik und Melodik, zugleich schmerzlich bewegten Rückblick und dankbaren Aufblick in sich bergend, in dem Liede »Das alte Jahr vergangen ist«, die traulich-innige und doch zugleich in manchen fünfstimmigen Harmonien ganz apart feierliche Kirchenstimmung in dem mitgeteilten »Liebster Jesu, wir sind hier«, wo die Melodie im Kanon der Quinte auftritt, den Jubel in Bewegung und Gegenmotiv des Chorals »In dir ist Freude«, ein Jubel, der, ein ausnehmlicher Fall, das enge Maß der Choralzeile sprengt, das Wogen und Rauschen in »Vom Himmel kam der Engel Schar«. Und welche Kunst dabei! Man fasse das kurze »Christe, du Lamm Gottes« ins Auge! Diese Poesie eines Schmerzes, den man als Kako-

Liebster Jesu, wir sind hier. - in C-moll. alle. Quinta
 ai a C-moll & K.



AUS JOH. SEB. BACHS ORGELBÜCHLEIN

Liebster Jesu, wir sind hier. C-moll. Quinte.



Berlin, Königliche Bibliothek



phonien, die sich aus der Vereinigung des im Kanon der Duodezime geführten Chorals mit einem in den anderen drei Stimmen streng geführten Kontrapunkt ergeben, mit dem äußeren Ohr mitfühlen muß, bis man — je öfter man die paar Takte spielt, desto mehr — das Stück nicht ohne tiefste Erschütterung hört und gleich einem Kruzifix lieb gewinnen kann! Von einigen dieser Orgelchoräle gibt es auch frühere Versionen und spätere Bearbeitungen. Um die Orgelchoräle des Orgelbüchleins scharen sich noch eine Anzahl gleichgearteter Tonstücke, wie sie sich namentlich überliefert finden in der Sammlung des Weimarer Kunstgenossen Bachs, des Stadtorganisten und bekannten, in der Wertschätzung seines genialen Freundes aber recht kühlen Lexikographen I. G. Walther, ferner in der Sammlung seines Schülers Kirnberger, (Jahrgang 40 der Gesamtausgabe, bei Peters im 5., 6., 7. und 9. Band der Orgelwerke Bachs). Hier drängt aber der Orgelchoral schon in die Sphäre des Choralvorspiels, und zwar in jenen Gebilden, die das Choralthema oder die Themen zur Fughette und Fuge benutzen, sowie die Choräle durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele erweitern.

47.

Hierher gehören folgende vom Meister bewerkstellte Sammlungen:

2. »Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit zwei Clavieren und Pedal

vorzuspielen«, die bei Schübler zu Zella etwa 1747 erschienen und darum die Schüblerschen Choräle genannt werden. Wir haben hier fast ausnahmslos orgelmäßige Überarbeitungen von Chorälen aus früheren Kantaten vor uns. (E. P. Nr. 245, S. 4; Nr. 246, S. 16, S. 33, S. 72, S. 76, S. 84.)

3. »Dritter Theil der Clavier=Übung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus — und andere Gesänge, vor die Orgel: Denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt etc. In Verlegung des Authoris« (Um 1739).

Hier schon und auch im folgenden Werke tritt das Choralvorspiel häufig über in die »Fantasia sopra« wie der Meister schreibt. Das kleine Lied hat sich zur sinfonischen Dichtung, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, entfaltet!

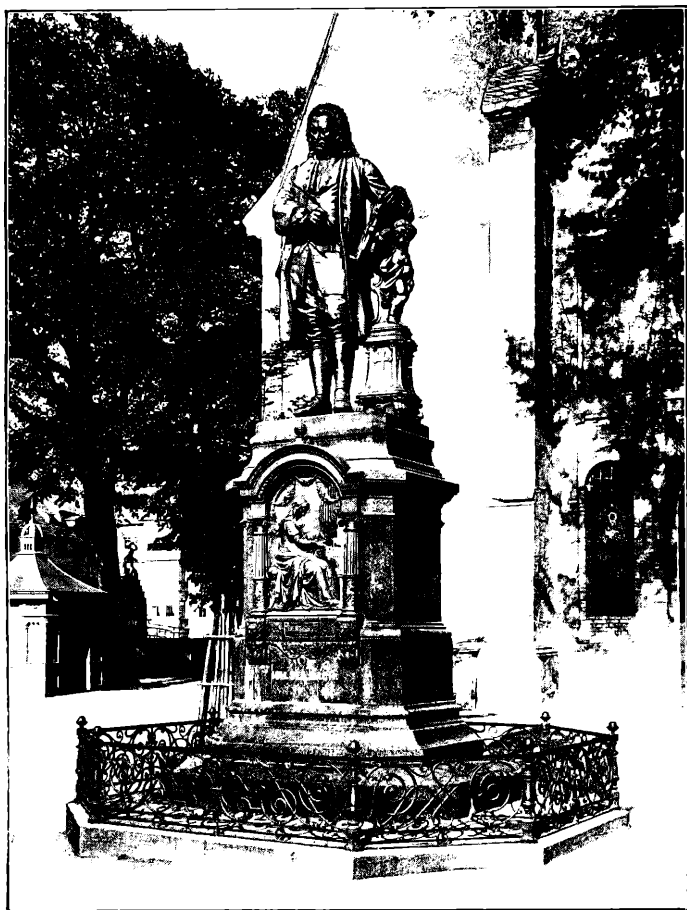
4. »Achtzehn Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit zwei Clavieren und Pedal vorzuspielen«, ein Autograph, das durch den plötzlichen Eintritt der Handschrift des Schwiegersohnes Altnikol vom Krankenlager des letzten Jahres zeugt.

Auch diese Sammlung mag in den meisten Stücken hinter die unter 3. genannten zurückzudatieren sein und neben dem Sammeln ein Umarbeiten und Fertigstellen für den Druck bedeuten (3 und 4 bei Peters in Nr. 245 und 246)!

Welche Schätze, zum großen Teil heute noch nicht gehoben, liegen hier vor uns aufgespeichert! Zu welcher Wucht und Größe hat sich die alte Kunst eines Pachelbel entfaltet in der Fuge über das »Magnificat«, wie ist das Ideal eines Reinken erfüllt in dem bei aller Klangfülle (Doppelpedal, Fünfstimmigkeit) so sanften, zarten und weichen, umfangreichen Choralvorspiele »An Wasserflüssen Babylon«.

Wahrlich, die Augen der alten Meister haben da ihren Heiland gesehen! Aber wie sind zugleich die verschiedenen Arten der Technik und Formen sinngemäß berücksichtigt, verschmolzen und der poetischen Idee dienstbar gemacht! Keine gewagteste, kontrapunktische Kombination um ihrer selbst willen, und vor keiner ein Zurückscheuen, wenn es charakteristischen Ausdruck gilt. An jedem Choral erprobt sich ein neuer Versuch. Ja, die verschiedenartigsten Charakterstücke erwachsen aus einem und demselben, je nachdem dieser oder jener Gedanke des Liedes in den Vordergrund der musikalischen Betrachtung tritt. Es sind drei Tondichtungen vorhanden über den Adventsgesang »Nun komm, der Heiden Heiland«. Die erste steigert die reiche Kolorierung des Chorals in der Oberstimme zu einem inbrünstig bewegten Gesang und erhebt die Bitte zu einem Flehen. Die zweite »a due Bassi e Canto fermo« stellt den nichts weniger als klangschönen, in der Tiefe wühlenden beiden Stimmen, der »Nacht der Heiden«, in der oberen Region »Das neue Licht« gegenüber, die

dritte, jedem zugängliche Bearbeitung mit dem »Canto fermo in Pedale« ist gegründet auf die Weihnachtsfreude: »Deß sich freuet alle Welt, Gott solch Geburt sich bestellt« heißt es im poetischen Programm. Ähnlichen Reichtum an Ideen zieht er aus dem Liede »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'«. Wie unerhört »subjektiv« der Meister unter Umständen mit der Behandlung des volkstümlichen c. f. verfahren und gegenüber dem kontrapunktischen Programm und technischen — »Verpflichtungen« möchte man sagen — gegenüber aus der Rolle zu fallen imstande ist, bewaise die Episode in der zweiklavierigen großen Behandlung dieses Liedes $\frac{3}{2}$ G=Dur, wo im Abgesang der Gegensatz von »Fehd'«, »Fried'« und »Wohlgefallen« ausgedrückt ist: plötzlich energisch auffahrende Figuren, kampfbereiter rezitativischer Ausbruch des Tenors — darauf ein Takt, mit »adagio« bezeichnet, in allen Stimmen die Versicherung des auf Gottes Wohlgefallen beruhenden Friedens gebend. Wie Bach die simple Liedmelodie schließlich auflösen vermag in einen freien poetischen Erguß, zeigt die dreistimmige »Fantasie« über »Jesu, meine Freude« (E=Moll, manualiter). Die äußere Form lehnt sich an etwas wie französische Ouvertüre an: der $\frac{4}{4}$ -Takt zeigt eine Fuge, dem cantus firmus dienend, der kirchengesangsmäßig breit in den verschiedenen Stimmen auftritt. Mit dem Abgesang ($\frac{3}{8}$ -Takt) tritt eine ganz freie, fantasievolle Umschreibung der Melodie ein, voll innigsten Ausdrucks und im Überwallen des zärtlichsten Emp-



BACHDENKMAL IN EISENACH

Nach dem Entwurfe von Karl Adolf Doandorf



findens die Stimmenzahl auf vier erweiternd. »Gottes Lamm, mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden nichts sonst liebers werden« — dazu schickt sich nicht mehr die alte Fugenweise!

48.

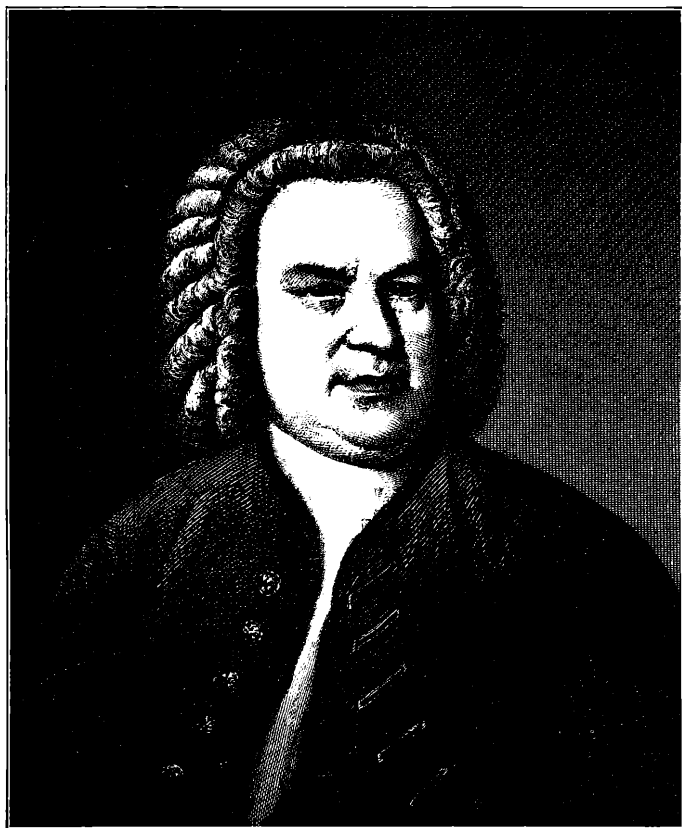
Alle Formen und Arten des Orgelspiels begegnen uns, auf alle erdenklichen Farbenmischungen reflektiert ihre kontrapunktische Kunst und ihre poetische Anlage. In allen Stimmregistern und häufig im Kanon ertönt die Melodie, daß das Pedal den Sopran übernimmt, ist nichts Seltenes. Der Meister greift auf das alte, nun aber instrumental erneuerte »Bicinium« zurück in dem geistvollen, von Orgelspielfreude getragenen Choralvorspiel über »Allein Gott in der Höh« (G, $\frac{3}{4}$), das Trio ist in prachtvollen Mustern vorhanden, und er dringt vor bis zur Fünfstimmigkeit und noch weiter.

Der Klang und die Technik speziell der letzten Sachen erscheinen uns heute ganz besonders orgelmäßig, ihre Wirkung anderweitig nicht zu erreichen. Aber auch schon rein vierstimmige Choralfantasien von der Art wie die in F über »Komm, heil'ger Geist« (canto fermo in Pedale) können sich bei richtiger Registrierung einen größeren harmonischen Reichtum und Bewegung, wie sie etwa das Orchester böte, nicht wünschen.

Wie der Meister die Stimmenzahl, Klaviere und Pedal zur Steigerung zu benützen versteht, wie er

gleichzeitig durch immer neue rhythmische und harmonische Mittel das blasierteste Ohr zu reizen vermag und dem enragiertesten Programm- und Gesangsbuchverächter das Gesangbuch, jenes bescheidene Gefäß eines tiefsten Seelenlebens, in die Hände zwingt, das möge das symphonische Orgelgedicht über die drei »Verse« von »O, Lamm Gottes, unschuldig« erläutern. In Wirklichkeit ist derselbe Text dreimal wiederholt, nur die Schlußzeile deutet uns die Betrachtung als innern Vorgang an: »Erbarm' dich unser, o Jesu« — »Gib uns deinen Frieden, o Jesu«. Wie immer inbrünstiger die Betrachtung des Crucifixus sich gestaltet und gleichzeitig das »Erbarm' dich« zur Bitte um Frieden sich beruhigt, wie hier die Situation zum Vorgange wird, das kann nicht das Wort sagen und nicht der gleichbeseelte Griffel Dürers malen — das ist das Geheimnis der Musik. Wir können aber hier auch des andeutenden Wortes nicht entbehren, das mit der Weise verwachsen ist. Es ist ein Unfug, bei Reproduktion solcher Werke (die natürlich in entsprechend stimmungsvolle Umgebung zu setzen sind) auf Konzertprogrammen den Liedtext einfach wegzulassen. Der Text ist sogar dreimal zu drucken, Bach hat nicht etwa Variationen geschrieben, sondern darüber gesetzt: versus 1, 2, 3.

Es ist bekannt, wie schön schon Robert Schumann von solcher Bachscher Orgelkunst (speziell von »Schmücke dich, o liebe Seele«) schwärmen konnte, es ist nur verwunderlich, wie ihr Vortragender,



Stich von Sichling nach dem Gemälde von E. Gottlieb Haussmann <d. J.> 1735,
Original im Besitz der Thomasschule zu Leipzig

JOH. SEB. BACH



Felix Mendelssohn, angesichts solcher Tondichtungen mit Worten auf die Flachheit des »Liedes ohne Worte« verfallen konnte. Daß Bach nicht etwa nach mancher Organisten Art gewohnheitsmäßig den ursprünglichen Liedanfang darüber setzte, sondern »nach dem Affekt der Worte« komponierte, zeigt uns auch sein letzter Orgelgesang, dem die »Wenn wir in höchsten Nöten sein« benannte Weise zugrunde liegt. Sein poetischer Vorwurf war hier ein anderer Liedvers in gleicher Melodie: »Vor deinen Thron tret' ich hiemit, mein Gott, und dich demütig bitt', ach, wend' dein gnädig Angesicht von mir, dem armen Sünder, nicht.« Hier namentlich (aber auch schon anderweitig, z. B. in »Ach Gott und Herr«) setzt Bach in seinem überschwänglichen Reichtum nur die allernötigsten, meist aus der Choralzeile gewonnenen Noten als Kontrapunkt und Schmuck hin. An solchen Mustern sollten manche unserer »Programmusiker«, die nicht immer planvoll und der ökonomischen Verwendung der Mittel mächtig arbeiten, ihren Geist und ihre Technik schulen.

49.

Eine ganz besonders hohe und zugleich intime Bedeutung für das kirchliche Leben und die kirchliche Kunst scheint jenen Orgelgebilden innezuwohnen, die Bach als Vorspiele für die Katechismus- und andere Gesänge in seiner Klavierübung veröffentlichte. Es sind Lieder, die, wie Spitta zeigt, die

dogmatischen Grundlagen des lutherischen Christentums stützen, das Werk bedeutet eine Art Vermächtnis an die Kirche, deren Gemeinschaft seiner Geistesarbeit Obdach und Nahrung gewährte. Das Unaussprechlichste wird hier Klangereignis, die Werke bieten aber nicht selten noch Probleme für den Spieler wie für den Hörer.

Das Dogma ist heute ziemlich in Verruf. Angesichts dieser Tondichtungen bekommt man wieder Respekt vor dem »Wundervollen und ganz Unvergleichlichen des religiösen Dogmas«, wie R. Wagner sagt, der aber auch zugleich nachweist, daß der ideale Gehalt des Dogmas nicht durch das begriffliche Wort, wie uns das »eitle Spiel jesuitischer Kasuistik oder rationalistischer Rabulistik« zeigt, sondern durch die Kunst und vor allem durch die Tonkunst, die jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, gehoben wird. Erinnern wir uns des »Et incarnatus« oder »Benedictus« irgendeiner Messe, so empfinden wir etwas von diesem Vermögen der Tonkunst.

Die Lieder stellen dar ein deutsches Kyrie und Gloria, sie beziehen sich auf die zehn Gebote (1. Hauptstück), den Glauben (2), das Vater unser (3), die Taufe (4), das Abendmahl (5), die Beichte (6).

Von allen sind zwei Bearbeitungen (eine manua= liter), vom Gloria (Trinität) drei vorhanden, das Kyrie ist natürlich ein dreifaches.

Die vier- und fünfstimmigen Bearbeitungen des letzteren sind unerhört »modernste« Ausdeutungen

des alten Kirchentons, dabei hinsichtlich der motivischen Ausarbeitung staunenerregend. Von den Gloria-Bearbeitungen sei namentlich das klangfrohe, breit ausgespinnene Trio im $\frac{6}{8}$ -Takt herausgehoben (das in Rede stehende Lied »Allein Gott in der Höh'« hat Bach überhaupt 13mal bearbeitet, von einem jedenfalls apokryphen Variationenwerk darüber zu schweigen).

Wenn Franz Liszt von Bach einmal als von dem heiligen Thomas von Aquin der Musik spricht, so ist dies namentlich anwendbar auf Werke wie die hier niedergelegten über das deutsche Credo (»Wir glauben all«), Hußens zu einem erschütternden Erlebnis ausgedeutetes Abendmahlslied (»Jesus Christus, unser Heiland«), das von der roten Flut des Blutes Christi wie von den Fluten des Jordan umrauschte Tauflied »Christ, unser Herr« (beide mit dem c. f. im Pedal), das Beichtlied »Aus tiefer Not« zu sechs Stimmen (mit Doppelpedal). Letzteres ganz besonders ist ein Wunderwerk sozusagen dogmatischer Kunst, es ist, als ob die ganze alte Acappellakunst der mit den Domen an Majestät und Erhabenheit wetteifernden Chöre übertreten sei auf die kleine Orgel und das einfache Lied.

Der gemühtiefen und warmen Umkleidung des starr in den Mittelstimmen als Kanon auftretenden Liedes »Dies sind die heil'gen zehn Gebot« (fünfstimmig, $\frac{6}{4}$) möchte man als Überschrift begeben: Die Liebe ist des Gesetzes Erfüllung. Ein

mysteriöses Stück voll unsäglichen Zaubers für den, dem es sich einmal erschlossen hat, ist das mit allen Sinnen gebetete »Vater unser« (dorisch auf e, $\frac{3}{4}$). Der Choral, in zwei kontrapunktierenden Stimmen in inbrünstige Kantilenen und Koloraturen aufgelöst, wird zugleich in zwei anderen in rhythmisch bestimmterer Weise, als es der Kirchengesang tut, im Kanon durchgeführt; die fünfte Stimme, das Pedal, ist unabhängig. Der verschiedenartigste, ineinander gearbeitete Rhythmus, dabei eine aus tiefstem Herzen seufzende Chromatik und Harmonik mit seltsamen Modulationen stempeln dieses Stück zu einem Gebet im Kämmerlein. Hier ist der Organist nur in richtiger Stimmung, wenn er keine Zuhörer hat.

50.

Auch der Meister verzichtete mehr und mehr auf Hörer, vom musikalischen Tagesgetriebe hatte er sich längst zurückgezogen. Seine letzten instrumentalen Werke versuchen sogar, wie es uns scheinen will, ganz vom Instrumente zu abstrahieren. Er geht tiefen Problemen seiner Kunst nach. Dieses sich durch die verschiedensten, — auch die früheren — Werke hindurchziehende Moment, was seinen »Geist« bis ans Ende »munter« erhielt, läßt einen Vergleich Bachs mit dem großen Denker Leibniz wagen.

Wir sprachen schon von Choralvariationen oder Partiten (diese Bezeichnung wird hier auch auf

die einzelne Variation angewendet) für Klavier oder Orgel. Es sind zehn Partiten (mit Thema) über »Ach, was soll ich Sünder machen«, sieben über »Christ, der du bist der helle Tag«, neun über »O Gott, du frommer Gott«. Auch in der Orgelvariation zeigt sich ein ähnliches Schreiten den höchsten Zielen zu, wie in den Klaviervariationen. Ein Werk, an dem er jedenfalls mehrmals arbeitete und in dem verschiedene Etappen seiner Bestrebungen in dieser Richtung erkenntlich, Böhmische und Buxtehudesche Einflüsse bemerkbar sind, wo vom alten Variieren der Melodie zu tieferem Erfassen des Gehaltes vorgeschritten wird, sind die schönen, zum Teil rührend innigen, milden »Partiten« über »Sei begrüßet, Jesu gütig«.

Aus den letzten Jahren aber stammt ein anderes hochbedeutendes Werk, in dem der gereifte Mann tiefste Gedanken offenbart über ein bekanntes, kindlich frohes Weihnachtslied. Das Thema wird gleich gar nicht angeschlagen, sondern es wird vorausgesetzt und sogleich begonnen mit der ersten von »Einigen kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm ich her«. Alle möglichen Arten von Kanons bilden die Schranken für eine ungeheure Fantasie; in der letzten »Veränderung« tritt die Melodie im Kanon der Sexte, Terz, Sekunde und None in der Gegenbewegung auf, und in den drei letzten Takten, »alla stretta« bezeichnet, strömen die vier Melodiezeilen (auch in verschiedensten Notenwerten!) gleich-

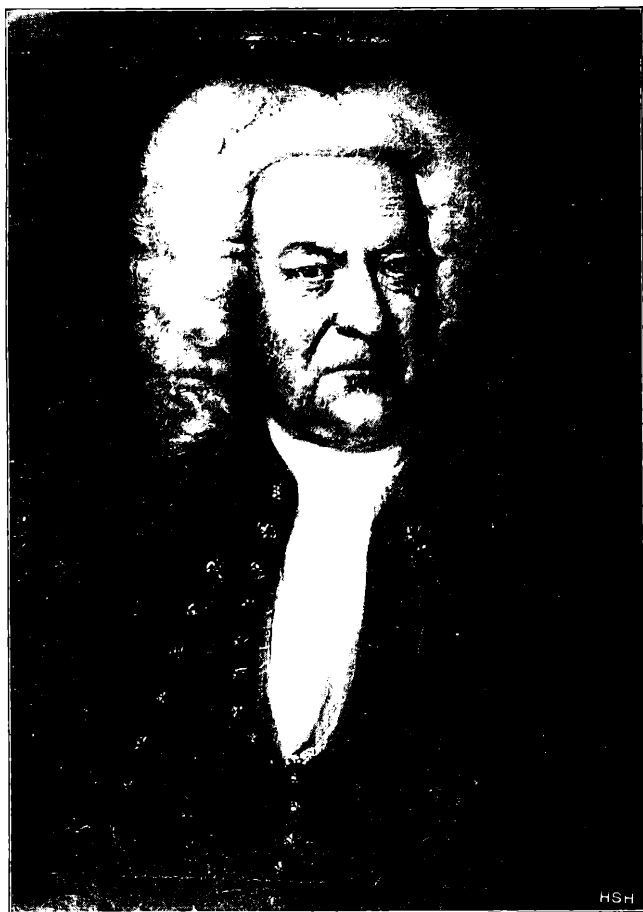
zeitig zusammen, ein Meer von Harmonie erzeugend, deren sich nur zitternd die Finger bemächtigen! Das Werk erschien etwa 1746 bei Balthasar Schmidt in Nürnberg.

Die kanonische Form spielt in der Bachschen Kunst eine große Rolle. Bach beherrschte sie derart, daß der Ausdruck der Musik nie Not litt. Aber auch der unbegleitete Kanon, welcher heute in sehr simplen Exemplaren produziert und da mit Recht als musikalische Spielerei bewertet wird, ist bei Bach in Mustern vertreten, die in jene Geistestiefe hinunterführen, aus der — so wunderbar das klingen mag — höchst mathematische und musikalische Phantasie ihre gemeinsame Nahrung ziehen.

In Weimar tauschte Bach diese musikalisch=technische Visitkarte mit seinem »Gevatter« Walther aus in einem »unendlichen« vierstimmigen Muster; einem Hamburger Doktor erwiderte er eine poetische Huldigung mit einem noch weit komplizierteren Kanon, dessen Lösung viel Kopfzerbrechens, sogar unter den »Kennern«, verursachte.

Ein besonders geistreiches Stück ist jener, der auf dem Ölgemälde des Meisters in der Thomaschule sich findet, wo er ein Notenblatt in der Hand hält. Es ist ein dreifacher Kanon zu sechs Stimmen.

Der Kanon wird aber auch besonders gepflegt in jenen Werken, die, wie gesagt, allmählich von einem bestimmten Instrument abstrahieren.



JOHANN SEBASTIAN BACH

Nach einem kürzlich aufgefundenen Ölgemälde im Besitze von
Professor Fritz Volbach in Mainz



»Tut man einen Blick in seine Schriften: so könnte man aus allem, was jemals in der Musik vorgegangen und täglich vorgeht, den Beweis hernehmen, daß ihn keiner in der tiefen Wissenschaft und Ausübung der Harmonie, ich will sagen, einer tiefsinnigen Durcharbeitung sonderbarer, sinnreicher, von der gemeinen Art entfernter und doch dabei natürlicher Gedanken übertroffen hat; ich sage natürlicher Gedanken und rede von solchen, die in allen Arten des Geschmacks, er schreibe sich her aus was für einem Land er wolle, ihrer Gründlichkeit, Verbindung und Ordnung wegen Beifall finden müssen.«

Diese einem Vorbericht zu Bachs letztem Werke entnommenen Worte des Musiktheoretikers F. W. Marpurg († 1795) können überhaupt auf die in Rede stehenden letzten Arbeiten des Meisters angewandt werden, die in inniger Beziehung zueinander stehen.

Es handelt sich um das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge. Ein allerletztes, gewaltiges Monument Bachschen Tief- und Scharfsinns, eine riesige Fuge mit drei Themen, ist »nur« bis auf etwa $2\frac{1}{2}$ Hundert Takte gediehen; das dritte Thema buchstabiert in Tönen den Namen des einzigartigen Künstlergeschlechts Deutschlands jedenfalls zum ersten Male, wo die drei Themen kombiniert werden, bemerkt Philipp Emanuels Hand: »Über dieser Fuge, wo der Name Bach im Kontrasubjekt

angebracht worden, ist der Verfasser gestorben«. Dieser Torso wurde in der Kunst der Fuge mit veröffentlicht.

Strenge genommen, gehört er gar nicht dazu, aber das Hauptthema und die ganze Arbeit wurzeln in der nämlichen weltabgewandten Stimmung.

Halten wir die Fugen des wohltemperierten Klaviers mit dem musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge zusammen, so ist es, als wenn wir vom Vorhofe aus das Heilige und Allerheiligste dieser Kunstform, für die nach Mattheson Deutschland »das wahre Land und Boden« ist, betreten.

Das musikalische Opfer (E. P. Nr. 219) ist angeregt von dem nach Bach »recht königlichen Thema«, das Friedrich der Große ihm in Potsdam zum Fantasieren gab, und das Opfer ist dem Könige dargebracht in verschiedenen, sozusagen zwanglosen Lieferungen.

Die erste umfaßt eine dreistimmige Fuge (Ricercar bezeichnet), einen (dreistimmigen) »Canon perpetuus«, der zweistimmig und krebsgängig ist, sodann fünf Canones diversi über das Thema, das vom dritten Kanon an mehr und mehr »koloriert« erscheint, ihm tritt eine kanonisch zu behandelnde Stimme gegenüber, so daß sich ein dreistimmiger Satz ergibt. Im zweiten Kanon folgen sich diese zwei Stimmen in gerader, im dritten in Gegenbewegung, im vierten tritt zu letzterer zugleich die Vergrößerung, endlich eine Fuga canonica in epidiapente (d. h. die zweite (kanonische) Stimme

setzt gegenüber der ersten in der Diapente oder Quinte ein).

Eine zweite Lieferung liegt vor in einer sechsstimmigen Fuge, einem Meister=Ricercar über das Thema (bei den dreistimmigen Kanons schon ist manchmal die Frage des zum Cembalo tretenden Instrumentes, das die dritte Stimme spielt, offen gelassen, für die sechsstimmige Fuge dürfte sich die Orgel geeigneter erweisen als das Klavier). Ihr folgen zwei weitere Kanons (bei Peters als II. und III. gedruckt). Hier deutet Bach beim ersten (zweistimmigen) den Eintritt der zweiten Stimme und der drei Stimmen beim zweiten (vierstimmigen) Kanon nicht mehr an: »Quaerendo invenietis« ruft er dem Leser zu, und der Scharfsinn derselben hat sich daran immer wieder zu betätigen Gelegenheit genommen.

Eine wahrscheinlich dritte Lieferung umfaßte endlich eine »Trio« überschriebene Sonate für Cembalo, Violine und Flöte über das Thema, das nun in verschiedener Art und mit freieren Kunstmitteln musikalisch beleuchtet und behandelt wird. Im zweiteiligen Largo wird mehr der klagende, wehmütige Inhalt des Themas frei exponiert, im fugierten Allegro erhebt gegenüber zwei selbständigen Themen allmählich das originale Thema als c. f. Ein herrliches Andante (Es=Dur) offenbart Blüte und Duft, die im Samenkorn schlummern. Hier wie im vorigen Satz zeigen sich Beziehungen zu der dreistimmigen Fuge der ersten Arbeit.

Das Schlußallegro in der Ausgangstonart C-Moll bringt eine Umbildung des Thema im $\frac{6}{8}$ -Takt mit fast leidenschaftlichem Ausdruck, das einer immer feuriger sich entwickelnden Fuge dient. Der Sonate ist als Schlußstück zugegeben ein »Canone perpetuo« in der Gegenbewegung für Flöte und Violine; an dem hier abermals Bachisch umschriebenen Thema sucht sich schließlich sogar das akkompagnierende Cembalo zu beteiligen.

Wir finden in diesem Gesamtwerke herrliche Kunstschatze um das Thema des Königs aufgehäuft ohne einen eigentlich strengeren Plan. Er wollte den König einen Blick tun lassen in die Kunstwerkstatt eines deutschen Musikers, und zum Dank für die freundliche Aufnahme in Berlin auch einen Beitrag leisten zur täglichen Kammermusik des Königs, dessen hoher Person er übrigens die tiefsinnigen kanonischen Arbeiten auch in zart verbindlicher Form darbot, indem er lateinisch allerlei symbolische Sprüche beifügte, z. B. bei der Vergrößerung des kanonischen Themas »Wie hier die Noten wachsen, so wachse des Königs Glück« oder später, wo der Kanon immer weiter in das Gebiet der Tonarten eindringt, »Wie die Modulation höher steigt, so steige der Ruhm des Königs«. Es war ein letzter selbstloser Blick, den der Meister von erhabener Stille und Einsamkeit warf auf die große Welt; nunmehr versank sie gänzlich für ihn.

Die Kunst der Fuge (E. P. Nr. 218) ist der abschließende Gipfel einer Kunst, die Jahrhunderte und ungezählte Meisterschulen zu ihrer Entwicklung bedurfte, Schulen, welche die polyphone Technik christlicher Kunst, namentlich auch im Acappellastil, entwickelten von den Niederlanden und England bis zu Italien und Spanien. Der Aufstieg bis zu diesem Gipfel ist bis jetzt nicht gelungen; das Werk, welches als ein Ganzes gehört werden müßte, ist erst in neuerer Zeit aus einem Wust von falschen Traditionen und befreit von Irrtümern und Stichfehlern hervorgeholt worden. Es bietet allerdings auch ein gutes Stück »Augenmusik«.

Das Werk bietet, auf einem Thema fußend, 13 Fugen (die als »Contrapunctus« bezeichnet sind, die letzte, 14., in der Gesamtausgabe Bachs ist nur eine andere Version der 10.) und vier Kanons. Spitta teilt die Fugen in vier Gruppen, die stets einen neuen Anlauf und Steigerung bringen: a) 1–4: Sämtlich vierstimmig, die dritte und vierte mit dem Thema in der Umkehrung. b) 5–7: Das Thema wird durch kurze eingeschobene Nebentöne melodisch und rhythmisch belebter gestaltet, in gerader und Gegenbewegung mit sich selbst kombiniert oder in die Enge geführt (Nr. 5, vierstimmig, aber sechsstimmiger Abschluß); das Thema gleichzeitig auch in verschiedenen Notenwerten eng geführt (Nr. 6 »in Stile francese«, siebenstimmiger Abschluß); das Thema

setzt in zwei Stimmen in der Diminution, in einer andern in der normalen Gestalt, in einer vierten in der Augmentation ein, zugleich werden gerade und Gegenbewegung angewendet (Nr. 7, fünfstimmiger Abschluß). c) 8–11: Hier kommen Gegenthemen zur Anwendung, die die Fuge auch eröffnen (in 8–10). Nr. 8 entwickelt sich nach und nach bis zum endlichen Auftreten des Hauptthemas zu einer Tripelfuge (zu drei Stimmen). Nr. 9 (vierstimmig) ist eine Doppelfuge, das Gegenthema wird auch in der Duodecime dem Hauptthema gegenübergestellt. Ähnlich ist das neue und doch Berührungspunkte mit dem früheren zeigende Gegenthema von Nr. 10 im Kontrapunkt der Decime erfunden. In Nr. 11 begegnet uns eine eigentümlich abgerissene Rhythmisierung des Hauptthemas, dazu die beiden Themen von Nr. 8 (das erste meist in der Umkehrung); wir haben eine vierstimmige Tripelfuge mit den unerhörtesten Themenkombinationen vor uns. Aber es sollen noch schwindligere Pfade zu einer Höhe erstiegen werden, wo die Wärme sich unter den Eisfirnen tief ins Innere zurückgezogen hat.

Die Schlußgruppe d) bringt ein Fugenpaar zu drei Stimmen und eines zu vier Stimmen, in denen die drei oder vier Stimmen in verschiedener Stellung zueinander umgekehrt werden können, so daß also die zweite Fuge jedes Paares alle Stimmen der ersten in der Gegenbewegung bringt. Kein virtuosester Techniker unter allen Meistern vermochte Ähnliches zu vollbringen, und höchstens in weniger gewagten

Formen vermochten sie neben kontrapunktischer Kunst inneres Leben zu dokumentieren. Bei Bach ist selbst das gewagteste Problem nicht der eigentliche Endzweck; dieser ist vielmehr Ausdruck seiner Empfindung, die sich in diesem Falle allerdings nicht mit der des Haufens deckt. Mutet schon die tief-ernste Haltung der Kunst der Fuge bis hierher nicht jedermann an, so wird die »grandiose Kälte« der letzten Gruppe noch einige selbst von jenen abschrecken, die nicht gerade immer das Herz auf der Zunge zu fühlen gewohnt sind. Die beiden dreistimmigen Fugen sind übrigens vom Meister unter Hinzufügung einer freien vierten Stimme auch für zwei Klaviere eingerichtet und mit veröffentlicht worden.

Den genannten Fugen schließen sich noch an vier Kanons. Alle sind zweistimmig, und jeder beginnt mit dem Thema in neuer, höchst phantasievoller Umbildung. Beim ersten <C> setzt die nachfolgende Stimme in der Vergrößerung und Gegenbewegung ein; der zweite < $\frac{9}{16}$ > ist ein einfacher Kanon in der Oktave; der dritte <c $\frac{12}{8}$ > in der Terz <Decime>; der vierte in der Quinte <Duodecime, und, wie der zweite, nach Belieben als »unendlicher« auszuführen>. Diese Kanons sind jedenfalls Beigaben und sollen das grandiose Fugenwerk nicht unterbrechen.

Überblicken wir die große Reihe von Werken Joh. Seb. Bachs auf den verschiedensten Gebieten der instrumentalen Kunst, so erstaunen wir heute wohl weniger über die Menge derselben als über die ungeheure vielseitige Betätigung dieses Meisters. Ähnlich energisch, zielbewußt, weitschauend, aus einem tiefsten und reichsten Fonds künstlerischer Erkenntnis und Phantasie schöpfend, bei aller dem echten Deutschen eingeborenen Empfänglichkeit und offenem Sinn für Fremdes die nationale Eigentümlichkeit treu wahrend, wucherte kaum einer mit dem ihm verliehenen Pfunde, mit seinem Genie. Niemals mit Errungenem sich zufriedengehend, stets neuen Kunstproblemen nachsinnend, alle fruchtverheißenden künstlerischen Gedanken bis auf die letzten Möglichkeiten in Meisterwerken auszudenken, um sofort neuen Anregungen Raum zu geben, ist Bach derjenige Meister, der den ernstesten Musiker unserer Tage ebenfalls stets von neuem anregen und zur Nachfolge ermuntern wird.

Wie Bach als der gute Genius des deutschen Volkes und deutscher Art sich erwiesen, möglichst alles in seiner Kunst bergend, was an idealem Wesen in deutscher Brust schlummerte: Religion, deutsche Dichtung, deren damalige beste Anthologie das Gesangbuch ist, ja deutsches Drama, dessen herrlichste Emanation nicht die Nachahmung der italienischen

Oper, sondern das Mysterium, die Passion war, so ist Bach insonderheit der gute Genius des deutschen Musikers. An ihm wird dieser sich stets wieder erfrischen, aus ihm neue Kraft schöpfen, durch ihn neuen Mut gewinnen können. Er ist der geistige Führer aller Vorwärtsschauenden, er segnet alle, die wahrhaftig arbeiten in unserer Kunst.

Es geht leider ein Zug durch unsere Zeit, alles Große als eine gewisse »schöne Selbstverständlichkeit« aufzufassen. Auch die Erscheinung des »Wundermannes« Bach scheint nicht davon verschont zu bleiben. Tieferblickende werden diesen philisterhaften Rationalismus nur belächeln, wie etwa auch jene neuesten bildnerischen Versuche, welche Bachs blitzendes Auge und seine eiserne Energie verratenden Züge »gemütlicher« zu gestalten trachten. — Es wurde aber neuerdings ein Bild des Meisters aus einer Zeit, wo er mit dem Leben abgerechnet haben mochte, entdeckt, das die Vermutungen bestätigt, zu denen das bekannte jugendlichere, aber nicht rein erhaltene Bild der Thomasschule anregt: ein Bild, das viel von Künstlers Erdenwallen erzählt, das jeden Beschauer auf Herz und Nieren zu prüfen und jedem Unehrliehen und Halben zuzurufen scheint: »Hebe dich weg von mir!« Lassen wir also jene aus Leipziger älterer oder neuerer Sympathie für Bach stammenden überschmierten oder rekonstruierten Bilder und Büsten auf sich beruhen!

Sehen wir überhaupt von allen bildnerischen Versuchen ab, die bekanntlich der körperlichen

Erscheinung des Genius nie oder nur höchst selten gerecht zu werden vermögen!

Unserem geistigen Blicke aber wird sich die Prophetengestalt dieses Meisters — je länger wir uns in ihre Betrachtung versenken, desto mehr — darstellen als ein erhabener Träger von Deutschlands wahrer — geistiger — Größe, als der früheste Repräsentant der Einheit des zerrissenen und zerstückelten deutschen Vaterlandes.

109 011

Namenregister.

Agricola, J. F. 83.
 Ahle, J. G. 50.
 — J. R. 30, 50.
 d'Albert, E. 150.
 Albinoni, T. 107.
 Altnicol, J. C. 85, 87, 156.
 Amsterdam 31.
 Arnstadt 10, 12, 15, 17, 19,
 35 ff., 42, 48 f., 146, 152.
 Bach, Andreas 83.
 — Anna Magd. 62 f., 88,
 98, 106, 116, 123.
 — Bernhard 83.
 — Caspar 11.
 — Christoph 12, 18, 20.
 — Elisabeth 21.
 — Georg Christoph 21.
 — Gottfried Bernhard 83.
 — Gottlieb Friedrich 13.
 — Hans 11, 19.
 — Heinrich 12, 15, 30.
 — Johann 11.
 — J. Ambros 21, 24.
 — J. Bernhard 12, 135.
 — J. Christian 88.
 — J. Christoph d. A. (Eise-
 nach) 15 ff., 18, 30.
 — J. Christoph d. J. 18.
 — J. Christoph (Arnstadt) 21.
 — J. Christoph (Ohrdruf)
 22, 24 ff., 42 f.

Bach, J. Friedr. 18.
 — J. Jacob 22, 39.
 — J. Ludwig 13 f., 135.
 — J. Michael 15, 17 f., 51.
 — J. Nikolaus 18.
 — J. Philipp 13.
 — J. Sebastian 14.
 — Maria Barb. 49, 51, 60.
 — Maria Salome 22.
 — Michael 18.
 — Nikol. Ephr. 14.
 — Paul 14.
 — Philipp Eman. 10, 13 f., 16,
 72, 83 f., 88, 99, 127, 144, 167.
 — Regina Joh. 88.
 — Veit 10, 12.
 — Wilh. Friedemann 83 f.,
 88, 99, 106, 108, 151.
 Bayreuth 1, 3, 37, 54, 59.
 Beethoven, L. v. 1, 86, 88, 93,
 105 f., 108, 121, 145.
 Berlin 30, 35, 72, 170.
 Biedermann (Rektor) 80 f.
 Bodenschatz, E. 30.
 Böhm, Gg., 31 ff., 108.
 Bojanowski, P. v. 59.
 Brahms, J. 92.
 Braun (Kantor) 31.
 Brockes, B. H. 61.
 Bruckner, A. 7.
 Bücher, C. 11.
 Bülow, H. v. 11, 122, 126 f.

Bunge, R. 59.
 Buchmayer, R. 31.
 Burgk, J. v. 50.
 Busoni, F. 100, 150.
 Buxtehude, Dietr. 32, 39, 42 ff.,
 51, 115, 146.
 Caldara, A. 76.
 Celle 34.
 Christian Ludw. v. Branden-
 burg 130.
 Chrysander, F. 2 f., 61.
 Cicero, M. Tullius 27.
 Cöthen 56, 59 ff., 89, 108, 130,
 135, 136, 139.
 Corelli, A. 147.
 Couperin, Fr. 34, 99.
 Crüger, J. 30.
 Czerny, K. 112.
 Danzig 72.
 Darmstadt 65.
 Deyling, S. 70.
 Dörffel, A. 86.
 Doles, J. F. 83.
 Dresden 35, 57, 73, 80, 83 f., 123.
 Drese, S. 57 f.
 Dresel, O. 112.
 Dürer, A. 47, 160.
 Eccard, J. 50.
 Eisenach 12, 16, 19, 21 f., 23,
 58, 135.
 Erdmann 29, 72.
 Erfurt 11, 19, 21, 24.
 Ernesti, J. A. 71, 78 ff.
 Fischer, J. K. F. 111.
 Forkel, J. N. 1, 7, 16 f., 19, 38,
 83, 85, 87, 89, 92, 99, 102,
 127, 140.

Frankfurt a. M. 58.
 Franz, Rob. 112.
 Freiberg 80.
 Frescobaldi, G. 43, 147.
 Friedrich II. v. Preußen 73
 84, 168.
 Froberger J. J. 25, 32, 43.
 Gabrieli, A. 147.
 — G. 17, 32, 147.
 Gandersheim 14.
 Gehren 17, 51.
 Gerhardt, P. 54.
 Gesner, J. M. 77, 94.
 Görner, J. G. 68.
 Goethe, W. v. 88.
 Gotha 10 f.
 Graupner, Chr. 65, 68.
 Händel, G. F. 1 ff., 33, 61, 83,
 86, 96, 107, 121, 127 ff.,
 131, 133.
 Halle 30 f., 43, 61.
 Hamburg 17, 31 f., 61 f., 97, 166.
 Hammerschmidt, A. 16, 30.
 Hanslick, E. 4.
 Hasse, J. A. 83 f.
 — Faustina 84.
 Haßler, H. L. 8.
 Hauptmann, M. 47.
 Haydn, Jos. 1, 28, 39, 138.
 Herda, E. 28 f.
 Hesse, A. F. 149.
 Homilius, G. A. 83.
 Horaz 80.
 Hortensius, Qu. 81.
 Jahn, O. 47.
 Jena 19.
 Joachim (Möller) v. Burgk 50.
 Johann v. Weimar 35.

Karl XII. v. Schweden 39.
 Karlsbad 60.
 Kayserling, Frhr. v. 123.
 Kerll, J. C. 25, 32, 43.
 Kirnberger, Ph. 83, 155.
 Kittel, J. C. 83.
 Königsberg 12.
 Köthen 56, 59 ff., 89, 108, 130,
 136, 139, 153.
 Krebs, J. L. 83.
 Kretzschmar, H. 3.
 Kroll, F. 112.
 Kuhnau, J. 39, 122.

 Lämmerhirt 21.
 — Elisabeth 21.
 Lassus, Orlandus 7.
 Legrenzi, G. 107, 147.
 Leibniz, G. W. 164.
 Leipzig 39, 57, 64 ff., 73, 86,
 88 f., 122 f., 130, 136, 146,
 149 ff.
 Leopold v. Köthen 59 f.
 Liszt, Fr. 2, 40, 57, 92 f., 100,
 146, 150, 163.
 London 111.
 Lübeck (Stadt) 32, 42, 49.
 — Vinc. 32.
 Lüneburg 29, 31 f., 34, 72, 97.
 Luther, Mart. 23, 40, 52.

 Mannheim 88, 149.
 Marchand, L. 57.
 Marpurg, F. W. 167.
 Mattheson, J. 82, 117.
 Meiningen 13 f., 135.
 Mendelssohn-Bartholdy, F.
 126 f., 150, 161.
 Merulo, Cl. 32.

Mizler, L. Chr. 25, 36, 83,
 85 f., 96.
 Möller, J. v. B. 50.
 Mozart, W. A. 2, 104, 107,
 127, 137.
 Mühlhausen 50 ff., 62, 146.
 München 37, 43.
 Muffat, G. 32.

 Neri, Ph. 46.
 Neumeister, E. 54, 62.
 Newyork 151.
 Niedt, F. E. 97.
 Nordhausen 81.
 Nürnberg 8, 32, 166.

 Oeser 14.
 Ohrdruf 24, 26 f., 28 f.

 Pachelbel, J. 16, 18, 24 f., 32,
 43 f., 157.
 Palestrina, G. P. 7, 70.
 Phokylides 80.
 Plautus, M. A. 80.
 Potsdam 84, 168.

 Quintilian, M. Fab. 77.

 Raff, J. 126.
 Rameau, J. Ph. 96.
 Reger, Max 7, 150.
 Reinken, J. A. 31 ff., 43, 61,
 122, 157.
 Riehl, H. W. 2.
 Rinck, J. C. 149.
 Rom 7, 43, 147.

 Scarlatti, A. 125.
 Schade, A. 30.
 Scheidemann, H. 31.
 Scheidt, Sam. 30 f.

-
- | | |
|--|--|
| <p>Schmidt, Balth. 166.
 Schreyer, J. 98.
 Schröter, G. 81.
 Schubert, Fr. 1, 28, 121.
 Schübler 156.
 Schütz, H. 8, 16, 30.
 Schumann, Rob. 3, 126, 160.
 Schwarzburg=Arnstadt 21.
 Schweinfurt 21.
 Silbermann, G. 84, 93.
 Smetana, Fr. 39.
 Spitta, Ph. 1, 10, 15, 40 f., 43,
 81, 97, 145, 151, 161.
 Stein, F. 19.
 Strauß, J. 98, 121.
 — R. 3, 37.
 Sweelinck, J. P. 31 f.</p> <p>Tausig, C. 150.
 Telemann, Ph. 58, 65, 68 f., 76, 135.
 Themar 14.
 Thomas, Fr. 26, 28.
 — v. Aquin 163.</p> | <p>Venedig 16, 31, 147.
 Vivaldi, A. 106, 125, 129, 148.</p> <p>Wagner, R. 3, 44, 54, 59, 88,
 98, 138, 162.
 Walther, J. G. 18, 155, 166.
 Wartburg 23.
 Wechmar 10, 12.
 Weckmann, M. 32.
 Weimar 1, 3, 20, 35, 37, 56 ff.,
 88 ff., 106 ff., 111, 122, 140,
 146 ff., 149 f., 153 f., 166.
 Weißenfels 63.
 Werra, E. v. 111.
 Wetzler, H. H. 151.
 Wien 1, 4, 43, 88, 149.
 Wilh. Ernst v. Sachsen=Wei=
 mar 59.
 Wülcken, J. C. 63.
 — Anna Magd. 62 f.</p> <p>Zelenka, J. D. 76.
 Zella 156.</p> |
|--|--|

Register der aufgeführten Bachschen Kompositionen.

A. Instrumentalmusik.

- | | |
|---|--|
| <p>1. Für Klavier 106 ff.:</p> <p>Capriccios 42, 106.</p> <p>— B, 129.</p> <p>— Über die Abreise seines
geliebtesten Bruders 38 ff.</p> <p>Duette 123.</p> <p>Fantasien 107.</p> <p>— c 122.</p> <p>— u. Fuge a 122.</p> <p>— u. Fuge, Chrom.</p> <p>Fugen 107, 109.</p> <p>— a 108.</p> <p>— B 33.</p> <p>— B=a=c=h 86 f.</p> <p>Goldbergvariat. 20, 82, 108, 123 f.</p> <p>Harmon. Labyrinth 110.</p> <p>Inventionen 109 f., 113.</p> <p>Klavierbüchlein 98, 106.</p> <p>— f. Anna Magd. 91. 98.
106, 116, 123.</p> <p>— f. Wilh. Fried. 98 f., 106,
108, 111.</p> <p>Klavierübung 98, 113, 118 ff., 161.</p> <p>— II 120 f., 130.</p> <p>— III 123, 149, 156.</p> <p>— IV 123.</p> | <p>Konzerte 82, 124 ff.</p> <p>— Italien. 82, 123, 130.</p> <p>— Tripel-, a (Viol., Flöte)
109.</p> <p>Partiten 82, 114 f., 116, 118 ff.</p> <p>Passacaglio d 108.</p> <p>Präludien 109.</p> <p>— Kleine 109.</p> <p>— u. Fuge a 109.</p> <p>Sinfonien 109 f., 113.</p> <p>Sonaten 61, 121.</p> <p>— C 33.</p> <p>— D (Imitat. gall.) 42, 122.</p> <p>— a 33.</p> <p>Suiten 113 ff., 120.</p> <p>— Engl. 82, 115 ff.</p> <p>— Franz. (Kleine) 115 ff.</p> <p>— Deutsche 116, 118 ff.</p> <p>— B 108.</p> <p>Toccaten 107.</p> <p>— c 108.</p> <p>— fis 108.</p> <p>Wohltemp. Klavier 91, 109 ff.,
113, 168.</p> <p>— — I 62, 110 f.</p> <p>— — I Präl. C 34.</p> |
|---|--|

Wohltemp. Klavier I Präl. u.
Fuge es 93.

— — I Fuge cis 112.

— — II 82, 111.

— — II Präl. u. Fuge f 93.

— — II Fuge E 111.

2. Für Orchester 60,
82, 105, 130 ff.:

Brandenbg. Konzerte 62, 130 ff.,
— — I 136.

Partiten 82, 115, 135 ff.

3. Für einzelne Orch.=
Instrumente 139 ff.:

Ciacona f. Viol. 103, 140.

Fuge f. Viol. u. Cont. g 142.

Inventionen f. Viol. u. Cont. 143.

Konzerte f. Viol. 127 f., 130.

— f. Viol. E 125.

— f. Viol. a 125.

— f. 2 Viol. d 128.

Partiten f. Viol. 139 ff.

Sinfoniesatz f. Viol. u. Orch. 130.

Sonaten f. Viol. 139, 141 f.

— f. Viol. g 142.

— f. Viol. u. Cont. e 142.

— f. 2. Viol. u. Cont. C. 143.

— f. Viol., Fl., Cont. a 143.

— f. Flöte u. Cont. 143.

— f. 2 Fl. u. Cont. G. 143.

— f. Klav. u. Viol. 144 f.

— f. Klav. u. Gamb. 143 f.

— f. Klav. u. Flöte 144.

Suiten f. Cello 141.

— f. Viol., Flöte, Cont. a
143.

4. Für Orgel 145 ff.:

Allabreve 147.

Canzone 147.

Choralfantasien, =fugen, =Vor=
spiele (s. a. Orgelchoräle)
82, 152 ff.

— Ach Gott u. Herr 161.

— Allein Gott in der Höh
<G 3/2> 158.

— Allein Gott in der Höh
<G 3/4> 159.

— Allein Gott in der Höh
<G 6/8> 163.

— An Wasserflüssen Ba=
bylon 61, 157.

— Aus tiefer Not 193.

— Christ unser Herr 163.

— Dies sind die heil'gen
zehn Gebot' 163.

— Erbarm dich mein 34.

— Jesu, meine Freude 158.

— Jesus Christus, unser
Heiland 163.

— Komm, heil'ger Geist
159.

— Kyrie, Gott, heil'ger
Geist 92, 162 f.

— Meine Seel' erhebt den
Herren 157.

— Nun komm, der Heiden
Heiland 157.

— O Lamm Gottes, un=
schuldig 160.

— Schmücke dich, o liebe
Seele 160.

— Vater unser im Himmel=
reich 164.

— Wir glauben all an einen
Got't 163.

Choralvariationen 164 ff.
 — Christ, der du bist der helle Tag 34, 165.
 — O Gott, du frommer Gott 34, 165.
 Fantasien 146.
 — c 150.
 — G 146.
 — u. Fuge c 149.
 — — g 149.
 Fugen 82, 105.
 — c 147.
 — d 142.
 — G 146.
 — g 148.
 — h 147.
 Kanonische Veränderungen,
 Vom Himmel hoch 86, 165 f.
 Konzerte 148.
 Orgelbüchlein 152 ff.
 Orgelchoräle 41, 82, 86, 123, 149, 152 ff.
 — Ach, wie flüchtig 154.
 — Christe, du Lamm Gottes 154.
 — Das alte Jahr vergangen ist 154.
 — Dies sind die heiligen zehn Gebot' 154.
 — Durch Adams Fall 154.
 — Erschienen ist der herrlich Tag 154.
 — In dir ist Freude! 154.
 — Liebster Jesu, wir sind hier 154.
 — Vom Himmel kam der Engel Schar 154.

Orgelchoräle Vor deinen Thron tret ich hiemit 87, 161.
 — Wenn wir in höchsten Nöten sein 87, 161.
 Passacaglio c 44, 149.
 Pastorale 151.
 Präludien 82, 105.
 — u. Fuge C 147.
 — — C 148.
 — — C 149.
 — — c 150.
 — — D 148.
 — — Es 123, 149.
 — — e 148.
 — — e 149.
 — — F 150.
 — — f 148.
 — — G 148.
 — — G 149.
 — — g 148.
 — — A 148.
 — — a 150.
 — — h 149.
 — — acht kleine 148.
 Schüblersche Choräle 155 ff.
 Sonaten 105, 150 f.
 — III d 109.
 Toccaten 105.
 — C 148.
 — d 148.
 — F 150.
 — Dorisch 150.

5.

Kunst der Fuge 86, 167 f, 171 ff.
 Musikal. Opfer 84, 86, 167 ff.

B. Vokalmusik.

H=Moll=Messe 2, 73.

Kantaten, kirchliche:

Denn du wirst meine Seele 37.

Gottes Zeit ist die allerbeste
Zeit 47.

Gott ist mein König 51.

Leib und Seele wird verwirret 126.

Nun ist das Heil und die
Kraft 16.

Nun komm der Heiden
Heiland 103.

Unser Mund sei voll Lachens
137.

Kantaten, kirchliche:

Wir müssen durch viel

Trübsal 126.

— weltliche:

Bauernkantate 21.

Der Streit zwischen Phoebus
und Pan 81.

Magnificat 70.

Passionen 2.

nach Joh. 70.

nach Matth. 54, 70, 73,

120.

Trauermusik 70.

1

2

3

4

5

6

7

Joh. Seb. Bachs Werke

Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch.

Bandausgabe.

Kirchen-Kantaten. 20 Bände je M. 15.—.	Passionen. 3 Bände je M. 3.—.
Weltliche Kantaten. Bd. I M. 15.— Bd. II M. 10.50.	Lieder u. Arien in 1 Bde. M. 4.—.
Motetten in 1 Bde. M. 12.—.	Choralgesänge in 1 Bde. M. 6.—.
Oratorien in 1 Bde. M. 4.50.	Orgelwerke. 9 Bände je M. 3.—.
Messen und Meß-Sätze. Bd. I. M. 3.—. Bd. II. M. 10.—.	Klavierwerke. 12 Bde. je M. 2.— bis M. 2.40.
	Einbanddecken für 8 ^o -Bände je M. 1.—, für 4 ^o -Bände je M. 1.50.

Joh. Seb. Bachs Werke

Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Bei Subskriptionsbezug jeder Jahrgang 15 Mark.

Bei Einzelbezug jeder Jahrgang 30 Mark.

Elegante Einbanddecken je 2 Mark.

Diese anerkannt beste und äußerlich prachtvoll ausgestattete Ausgabe der Bachschen Werke ist in 46 Jahrgängen vollständig erschienen.

Büsten:

Gipsbüste von Carl Seffner. Originalgröße 70 cm . .	M. 60.—
Verkleinert. Größe 40 cm . .	M. 20.—, Verpackung „ 3.—
Photographie derselben. Royal-Format . .	„ 2.—
— — — Kabinett-Format . .	„ 2.50
	„ 1.50

Bildnisse:

Joh. Seb. Bach. Kupferstich. 4 ^o	M. 1.—
— Kupferstich nach G. Haußmann von Bollinger. Fol. . .	„ 1.—
— Stich nach G. Haußmann von L. Sichling. Fol. . .	„ 1.50
— Nach einem von Dr. Fr. Volbach aufgefunden. Ölgemälde . .	„ 5.—

18.12.1921

BREITKOPF & HÄRTELS
MUSIKBÜCHER

JOHANN SEBASTIAN
BACH

VON
PHILIPP WOLFRUM

ZWEITER BAND:
J. S. BACH ALS VOKALER TONDICHTER



LEIPZIG 1910
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HARTEL

Johann Sebastian Bach

von

PHILIPP WOLFRUM

Zweiter Band:

J. S. Bach als vokaler Tondichter

Mit Notenbeilagen und Faksimiles

»Bach, c'est Bach, comme Dieu,
c'est Dieu.« (†) Hector Berlioz.

»Bach, ce n'est pas un musicien:
il est *la musique*.« E. Tinel.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1910

1921 7/12

COPYRIGHT 1910 BY BREITKOPF & HARTEL · LEIPZIG



An Dr. Richard Strauß

I. Bach in seinem Verhältnis zu Kirche und Volk.

1.

Mit der Reformation setzt sich im christlichen Gemeinwesen des Mittelalters die Eigenart der germanischen Rasse durch, die das im »internationalen« Betriebe allmählich vergriffene, verwaschene und so der Fälschung ausgesetzte christliche Ideal zu erneuen versucht. Nicht als ob Luther und seine Gehilfen es auf einen Bruch mit der Mutterkirche abgesehen hätten, der erst durch äußere Machtansprüche der letzteren herbeigeführt und durch Fürstenpolitik und die sogenannten Religionskriege besiegelt ward. Der lutherische Kultus und seine Kunst blieben in Kontakt mit der alten Kirche, aus deren Schoß die junge Gemeinschaft hervorgegangen war. Nicht als schroffer Gegensatz zu jener, sondern als Fortentwicklung ist sie gedacht und zu begreifen. Aber der Allgemeingültigkeit dieser Auffassung war doch wiederum die »allzu germanische« Ausdeutung des religiösen und Kirchenbegriffs hinderlich. Namentlich mit seinem Satze vom allgemeinen Priestertum ward der Protestantismus der herrschenden Kirche unbequem.

Ja, dieses germanische Wesen mit seiner unverbrauchten Energie, seiner Unbeugsamkeit, seinem Wahrhaftigkeitsfanatismus und gelegentlichen Eigensinn, wie es der religiöse Genius Luthers in vollblütiger Weise repräsentiert, konnte in jener Zeit schon nicht selten am eigenen Leibe unbequem empfunden werden — wir wissen, wie sogar Melanchthon nach Luthers Tode über die »unziemliche Knechtschaft« klagt, die er hätte ertragen müssen, da »Luther öfter seinem Temperament folgte, in welchem eine nicht geringe Streitlust lag«. Aber nur an diesem Wesen konnte für die nächste Zeit die christliche Gemeinschaft genesen und in einem gewissen Sinne auch die Mutterkirche sich regenerieren. Im Verlaufe der beiden nächsten Jahrhunderte tritt freilich auch in der lutherischen Kirche eine Art Erschlaffung zutage. Die Streitlust zwar ist bei den Orthodoxen erheblich gestiegen, aber in demselben Grade sind sie auch meist »bornierter« geworden, und das innerlich-religiöse Leben sucht sich da nicht selten neue Wohnungen.

2.

In die Zeit des mit neuen religiösen Regungen kämpfenden orthodoxen Luthertums ward die Erscheinung Johann Sebastian Bachs gestellt, der sich im Rahmen des lutherischen Gottesdienstes eine »regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren« zur Lebensaufgabe gemacht hatte. Hinter seinem Lebenswerke steht die durch die germanische Eigenart

bedingte freiere und doch tiefere christliche Weltanschauung, wie sie sich für ihre Zeit unter allen Reformatoren am weitherzigsten, volkstümlichsten und lebensvollsten in Luther offenbarte. In Bach setzt sich 200 Jahre später dieser nationale Geist in künstlerisches Empfinden in seiner ganzen Breite und Tiefe machtvoll um. Bach verklärt künstlerisch das kirchliche Lebenswerk Luthers, er veredelt die menschlichen Schwächen seiner einseitigen Eiferer; er hat Sinn und Herz für religiöse Regungen, die von der orthodoxen Kanzel aus häufig diskreditiert wurden. Zwar stellte er sich in den Streitigkeiten zwischen Orthodoxen und Pietisten entschieden auf die Seite der ersteren, die eben die Kunst gedeihen ließen und gemäß ihrer lutherischen Kirchenpraxis gedeihen lassen mußten, aber für die Gefühlsregungen des Pietismus hatte er doch etwas übrig, wie manche seiner Kantaten beweisen. Hingegen konnte er als Künstler wenig Sympathie für die Kahlheit und Nüchternheit des reformierten Wesens hegen. Ja, es mußte ihn ähnlich abstoßen, wie in späterer Zeit einen Franz Liszt das Genfer Kirchenwesen. Wir stellen denn auch einen sehr regen künstlerischen Verkehr zwischen Luthertum und Katholizismus fest, weniger zwischen Lutheranern und Reformierten, welch letztere in Calvin einen sogar gegen die Künstler, die ihm sein Gesangbuch dichteten und vertonten, sehr rigorosen, undankbaren und unduldsamen Kirchenpapst hatten. Überblicken wir nach dieser Richtung die Bücherei,

wie sie sich namentlich in Bachs Nachlaß vorfand, so beobachten wir, wie fest er in seinem lutherischen Kirchenwesen wurzelte.

Da sind Luthers Werke zweifach zu finden, da= neben noch die Tischreden und eine Hauspostille besonders, die lutherischen Orthodoxen sind in allen Schattierungen vertreten: der leidenschaftlich streit= bare Wittenberger Professor Calovius († 1612), die Erbauungsschriften des Rostocker Heinrich Müller († 1675), des Jenaer Johann Gerhard († 1637, »Schola Pietatis«), des unserer Zeit noch teuren Johann Arnd in Celle († 1621) »Bücher vom wahren Christen= tum«. Gegenüber den Juden gibt ihm Joh. Müllers »Judaismus . . . ausführlicher Bericht von des Jüdi= schen Volkes Unglauben, Blindheit und Verstockung. Hamburg 1644«, gegenüber den kunstfeindlichen Re= formierten August Pfeiffers »Anticalvinismus« (auch »evangelische Christenschule« und »Antimelancholi= cus«) Rückhalt und Deckung.

Seine ihresgleichen suchende Gesangbuchkenntnis fußt auf den verschiedensten Kirchengesangbüchern und namentlich auf dem großen achtbändigen Sam= melwerke »Leipziger Gesangbuch von Paul Wagner«. Wie gründlich seine ebenso umfassende Bibelkunde gestützt war, mag uns ein Buch beweisen, das ein Theologe unserer Zeit wohl nur mit Lächeln zur Hand nimmt: Pintingii Reisebuch der Heiligen Schrift, in dem die Reisen aller heiligen und ehrwürdigen Personen Alten und Neuen Testaments und alle einschlägigen Örtlichkeiten dargestellt sind, sowie

die Reisedauer genau berechnet ist. Auch Josephus' Geschichte des jüdischen Volkes ist hier zu nennen.

Mit der deutschen Mystik verbinden ihn die Predigten des Straßburger Dominikaners Tauler, mit »Gegnern« der Orthodoxen, den Pietisten, Werke von Spener und Francke. Sein Interesse an der Kritik der Gestaltung der alten Kirche erhellt aus »Examen concilii Tridentini«, dem bedeutendsten vierbändigen Werke des berühmten lutherischen Theologen M. Chemnitius († 1586).

Die deutsche Poesie ist ihm in erster Linie durch das Gesangbuch vertraut. Das evangelische Kirchenlied, aus dem Volke hervorgegangen, »blieb lange die einzige poetische Gattung, die, obgleich sie vorzugsweise von dem Gelehrtenstande geübt ward, doch immer einen volkstümlichen Charakter in Stoff und Form sich bewahrte und nie aufhörte, ein Eigentum aller Stände und Klassen des Volkes zu sein.«¹⁾

Dieses Gesangbuch bot ihm in jener Zeit der das Ausland oder Altertum nachahmenden gelehrthöfischen, platten oder schwülstigen, undeutschen »und oft bewußt unwahren Dichtkunst« in der dem Volksliede verwandten Lyrik eines Paul Gerhardt, Joh. Heermann, P. Fleming, J. Rist die Früchte einer wahrhaftigen, gemütvollen deutschen Empfindung, die sich erst nach Bachs Tode zu einer imponierenden nationalen Dichtung entfalten sollte. Wir begreifen da auch, weshalb er von der Oper

¹⁾ Koberstein, Gesch. der deutschen Nationalliteratur.

absah, für diese war eine große nationale Dichtung unerläßliche Vorbedingung. Aber für seine deutsche Kirchenmusik war er allerdings vielfach auf poetische Handreichung angewiesen. Was er für seine Passionen, viele Kantaten usw. außer der Bibel und dem Gesangbuch an sogenannten madrigalischen Texten vorzugsweise für die Rezitative und Arien benötigte, mußte er sich von einschlägigen Berufsdichtern holen. Da kommen für ihn hauptsächlich Geistliche von poetischem Ruf wie E. Neumeister, S. Franck in Betracht. Und als sein stets hilfsbereiter, gewandter, dabei der Bachschen Zensur stets löblich sich unterwerfender Verseschmied figuriert der Leipziger Chr. Fr. Henrici, der unter dem Namen Picander dichtete.

Will nun vielleicht manchem unsrer kirchlich mehr emanzipierten Zeit gleich Bachs unlauterem Antagonisten Scheibe (in seinem »Critischen Musikus«) der geistige Horizont des Meisters (welcher übrigens bekanntlich auch der Philologie näher stand) etwas beengt erscheinen, so darf wohl dagegen geltend gemacht werden, daß eben in Theologie und Kirche jener Zeit vieles beschlossen war, was sich später erst selbständig entfaltete.

3.

Wenn wir die bereits behandelte Instrumentalmusik des Meisters überblicken, so haben wir bei ihm, der die musikalische Technik und Sprache einzelner Instrumente auf einen kaum zu überbietenden

Gipfel gehoben hat, doch häufig den Eindruck, als sei fast seine ganze große instrumentale Kunst eine Art Vorstudie für die Kirchenmusik, die bekanntlich zu des Meisters Zeiten ziemlich durchweg eine begleitete¹⁾ war, und die ja auch mit viel reiner Instrumentalmusik ausgestattet war. Fast kein auf instrumentalem Gebiete errungener technischer Fortschritt, keine dort entwickelte Form, die nicht ihr zugute käme! Ist die Instrumentalkunst an der Vokalkunst erstarrt und, wie wir etwa am Orgelchoral sehen, auch an ihr mit im höchsten Maße selbständig geworden, so gibt sie dieser mit Wucherszinsen zurück: nicht allein die am Liede, sondern auch die am Tanze entwickelten Formen dienen ihr, ja die Vokalkunst wird nun durch die Instrumentalkunst neu belebt. Instrument und Stimme treten auf höherer künstlerischer Warte in eine Art Gütergemeinschaft und zugleich in eine Art Wettbewerb. Der Bachschen Kunst eignet so eine gewisse Erregtheit, die das frühere und heutige »Schwelgen« im Klange ziemlich ausschließt.

An der Gesangsmusik wird uns das Wesen und die Bedeutung Bachs noch ungleich deutlicher. Wir können hier das deutsche Element in Bachs Kunst bis in die Wurzeln verfolgen, seine vokale Tonsprache erscheint uns noch eindringlicher und überzeugender, weil sie, wie wir übrigens schon bei den

¹⁾ Mattheson im »vollkommenen Capellmeister« (S. 8): »So ist das Singen ohne Instrumente grössesten Theils abgeschafft«.

Orgelchorälen beobachtet haben, angeregt und beherrscht wird vom »Affekt der Worte«, dabei entwickelt der Meister einen Formenreichtum und innerhalb jeder Form wiederum eine Menge von Modifikationen und Abwandlungen wie kein andrer vor oder nach ihm.

4.

Die Wurzeln des deutschen Elementes der Bachschen Kunst liegen — so »gelehrt« diese viele anmutet — beim Volke. Mehr als ein andrer unsrer großen Meister fußt er auf dem deutschen musikalischen Volkstum. Nur Haydn ist ihm vergleichbar, der aber seinen weltlichen »cantus firmus« einem durch Österreichs Völkergemisch erweiterten (nicht so spezifisch deutschen) Liederbuch entnimmt. Wenn uns hinsichtlich Bachs dieses Bewußtsein nicht selten abgeht oder abhanden gekommen ist, so hat das darin seinen Grund, daß wir viel von unserer eigenen echtsten Volksmusik nicht mehr kennen. So ist beispielsweise der treueste Hüter kostbarster Volksweise und volkstümlichen Gesanges, das evangelische Gesangbuch, wie es in unsrer Zeit durch das bayrische wieder nahezu mustergültig vertreten ist, den Gebildeten namentlich in seinen Kernmelodien fremd geworden, und auch an ihm wurde namentlich in den Zeiten des Rationalismus gefrevelt, und echte Volksweisen durch »lieblicheren« d. i. faden oder leeren Singsang ersetzt. Bach benützt in seiner Kirchenmusik natürlich fast ausschließlich das sozu-

sagen »klassische Repertoire« des deutschen Kirchengesangbuchs. Dieses greift nun aber nicht immer nur zu »geistlichen« Melodien. Es stützt sich vielmehr in der Hauptsache auf die ganze edle musikalische Lyrik des deutschen Volklieses und seiner volkstümlichen Ausläufer. Freilich werden auch fremde Weisen von der alten Kirche übernommen, aber selbst in den alten lateinischen Hymnen, die ja in ihrer Form der römischen Volkspoesie, der Lyrik eines Horaz und ähnlichen Quellen entstammen, und die durch Verdeutschung und melodische Vereinfachung dem Volksgesang wieder mundgerecht gemacht wurden, mag manches »Weltliche« stecken, das uns aber begreiflicherweise lange nicht so anheimelt wie die Melodik des spätlateinischen Kirchenliedes (>»Quem pastores«) oder des lateinisch=deutschen Mischliedes (>»In dulci jubilo«), aus denen heimische »fahrende Schüler« geistlichen Standes hervorlugen mögen. Alle diese Weisen konnten jedoch bei weitem nicht genügen. Man griff auch zu den edelsten und ausdrucksvollsten »weltlichen« Melodien, um durch sie für die Sache der Reformation Propaganda zu machen.

5.

Etwas nüchtern, aber zutreffend wird dieses Adaptieren »weltlicher« Melodien dargestellt und begründet in der Vorrede zu einem Gesangbuch des Jahres 1615. »Je nachdem«, heißt es dort, »der Psalm (das

meist nach einem Psalm gereimte ‚Kirchenlied‘ von fröhlichen oder traurigen Sachen handelt, das Gesangsbuch allwegen auff dergleichen Melodeyen gerichtet ist.« Trauer mit tröstlichem Bewußtsein und Ausblick herrscht in dem alten Gesellenlied: »Innsbruck, ich muß dich lassen« wie in dem Kirchenlied »O Welt, ich muß dich lassen«. Der Lindenschmidt, die Melodie einer alten Mordballade, konnte ihre Melancholie leihen dem Bachschen Choral »Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn, all, die ihr seid beschweret nun, mit Sünden hart beladen«. Die Trauer um den sterbenden Heiland und die Zuversicht zu ihm, wie in den Bachschen Chorälen »O Haupt voll Blut« oder »Erkenne mich, mein Hüter«, hätte kaum eine treffendere, volkstümlich melodischere Grundlage gewinnen können, als durch das H. L. Haßlersche »Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart«. Und wenn jemand unter uns Skrupel aufsteigen sollten ob der Übertragung der Melodie des »kurtzweiligen teutschen Liedleins« des ehemaligen Wiener kaiserlichen Sängerknaben und nachmaligen Kapellmeisters Jacob Regnart (1574):

Venus, du und dein Kind,
Seid alle beide blind,
Und pflegt auch zu verblenden,
Wer sich zu euch thut wenden,
Wie ich hab wohl erfahren
In meinen jungen Jahren

auf Texte, wie sie Bach dem Gesangbuch entnimmt, wie:

Wo soll ich fliehen hin,
Weil ich beschweret bin
Mit viel und großen Sünden?
Wo kann ich Rettung finden?
Wenn alle Welt herkäme,
Mein Angst sie nicht wegnähme

oder:

Auf meinen lieben Gott
Trau ich in Angst und Not usw.,

dem werden alle Bedenken völlig schwinden, wenn er beobachtet, wie Bach in der mehrstimmigen vokalen oder instrumentalen Ausdeutung der in gewissem Sinne stets »objektiv« verbleibenden volkstümlichen Melodie dem adaptierten Text gerecht wird. — Sogar bis zu volkstümlichen ausländischen Tanzmelodien konnte das Gesangbuch vorgehen. Die wirkungsvolle Verbindung einer volkstümlichen »Ballett«-Melodie des Italieners Gastoldi mit dem Text »In dir ist Freude in allem Leide, o du mein süßer Jesu Christ« ist wohl vorbildlich geworden für die ganze pietistische Liederliteratur, die in tanzartigen Rhythmen, gestützt auf das Hohe Lied, Christus als den Bräutigam der Seele feiert. Wir kennen Bachs jauchzenden Orgelchoral dieses Namens, und wir finden bei ihm die pietistische Melodie »Schönster Immanuel« (natürlich von den Orthodoxen in »Liebster Imanuel« umgeändert) liebevoll behandelt.

6.

Aber nicht nur das deutsche Kirchengesangbuch dient als Nachweis, wie Bach in der deutschen

Volksmusik wurzelt. Wir wissen, wie innig diese durch die große Familie der Bache vortrefflich repräsentierten deutschen Stadtpfeifer und Ratsmusikanten mit der »weltlichsten« Lieder- und Tanzmusik vertraut waren und blieben, auch wenn sie ihr Amt der Kirche zuführte, wie sie bei ihren Zusammenkünften in Quodlibets ihre genaue Kenntnis auch der »schlüpfrigen« Volkslieder dokumentierten. Vieles von dieser alten volkstümlichen Musik ist uns heute nicht mehr bekannt, der lebendige Zusammenhang mit ihr verloren gegangen. Aber wie wir hinter manchen Themen und Rhythmen der Suitenmusik Volkskunst vermuten dürfen, so lugt auch aus den Kirchenmusikwerken (s. Notenbeilage I), ja aus Themen der H-moll-Messe das Kind aus dem Volke hervor, ähnlich wie auf Raffaels »Transfiguration«, ähnlich wie im Tenor der alten Messen das weltliche Volkslied. Das ist es auch, was die Chorsänger anheimelt und ihnen alle Schwierigkeiten überwinden hilft! Bei weltlichen Kantaten ist jener Zusammenhang ohne weiteres klar, und ihre Rückbeziehung auf die Volksmusik und ihre Fundierung durch dieselbe wäre gewiß natürlicher und — geschmackvoller, als wenn man dem deutschen Stadtpfeifersohne Jacques Offenbachsche Modernität¹⁾ andichtet. Aber auch hier harren eben noch manche Dinge des Aufschlusses. In der Bauernkantate konnten zwar viele Themen als Volkslied oder als auf Volksmusik ruhend nach-

¹⁾ Wie A. Schweitzer (J. S. Bach, 1908) bei der »Kaffeekantate« es getan.

Notenbeilage I.

1. Kantate Nr. der Bachausgabe 129, Klavierauszug Seite 33.



2. 17, S. 21. („Welch Übermaß der Güte“ usw.)



3. 96, S. 13.



4. 93, S. 32.



5. 15, S. 10.



oder S. 23.



(„Dir schenk ich mich ei-gen“ usw.)

6. 154, S. 6.



7. 134, S. 2.



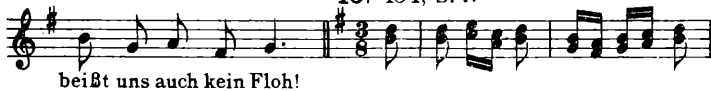
8. 145, S. 17.



9. Bauernkantate.



10. 184, S. 7.



gewiesen werden, doch bei manchen blieb die Frage offen. Beispielsweise gelang es mir erst kürzlich, durch Vermittelung einer würdigen Thüringer Pfarrfrau, zwei von Bach höchst drastisch verwendeten Melodieteilen die Sprache wiederzugeben. Unkundig des Textes, hat sie Spitta falsch aneinandergeleimt. Das Ganze lebt tatsächlich noch als Lied hie und da in der älteren Thüringer Generation:

In den ersten Dialog zwischen dem Bauernburschen und Mieke ist eine Melodie im Orchester eingesprengt, die man immer als Volksmusik ansprach. Der erste Teil erklingt als Zwischenspiel, nachdem der Bursche mit seiner Zumutung, Mieke solle ihn küssen, abgeblitzt ist. Der zweite Teil beschließt als Orchesternachspiel das »Rezitativ«. Mieke machte geltend, der neue Gutsherr könnte es sehen, der Bursche aber entgegnet: »Ach, unser Herr schilt nicht! Er weiß so gut als wir, und wohl auch besser, wie schön ein bißchen Dahlen (Liebeln) schmeckt.« Es folgt der zweite Teil der Volksmelodie, der bei der sich steigenden Temperatur der Situation dramatischerweise von G=dur nach A=dur geraten ist. Das Volkslied aber heißt heute wie ehemals (Notenbeilage I, 9):

Mit dir und mir ins Federbett,
Mit dir und mir aufs Stroh,
Da sticht uns keine Feder net,
Da beißt uns auch kein Floh.

Wie anders wirkt die die heimlichen Gedanken des Burschen andeutende Orchestersprache auf den Hörer, wenn er das Lied kennt!

7.

Ähnliches trifft zu bei vielen kirchlichen Tonwerken des Meisters. Kennt der Hörer eine unabhängig von der Singstimme im Orchesterhintergrund auftauchende Melodie samt ihrem (kirchlich gebräuchlichsten) Text nicht, so bleibt ihm die Situation oft unklar, die Wirkung ist abgeschwächt, vielleicht überhaupt fraglich; ihm erscheint »schwülstig«, was dem damit Vertrauten erst Klarheit verschafft. In der Kantate »Du wahrer Gott«, die sich anschließt an die Perikope von den zwei Blinden am Wege, die den seiner Passion in Jerusalem Entgegangenden um Hilfe anrufen, zieht in der Orchesterbegleitung dieses Zwiegesangs die Melodie »Christe, du Lamm Gottes, der du trägst die Sünde der Welt« als die Gestalt des Angerufenen dahin. Oder ein Rezitativ »Ach! daß mein Glaube noch so schwach« ist über einen Baß gesetzt, der die phrygische Melodie des Liedes »Aus tiefer Not schrei' ich zu dir« — im Aufgesang bei der Wiederholung in eine höhere Tonart gesteigert — darstellt. Anderswo erscheint wohl gar nur ein Bruchstück einer solchen Melodie.

Hört nun auch der an Bachsche Polyphonie gewöhnte Zuhörer dieses Melodiebruchstück, so weiß er doch nichts damit anzufangen, und der damit verbundene Sinn entgeht ihm, da er den Text nicht kennt! Wenn Bach in seinem Weihnachtsoratorium das Gerhardtsche »Wie soll ich dich empfangen« auf die »Passionsstimmung« atmende Melodie (»O

Haupt voll Blut«) setzt und umgekehrt mit seinem Thema »Laßt ihn kreuzigen« anknüpft an den uralten Adventshymnus »Nun komm, der Heiden Heiland«, so stellt er damit tiefsinnige Beziehungen her, die sich nur dem im deutschen Kirchengesang Bewanderten offenbaren. So wird man behaupten dürfen, daß sich die volle Kraft und Innigkeit, ja die oft dramatische Lebendigkeit Bachscher Kirchenmusik nur dem Musikfreunde erschließt, der sein »klassisches« (nicht immer heutiges) Gesangbuch und seine Bibel, namentlich die Perikopen, gut kennt. Es leuchtet also ein, daß es für den von Bach in den Mittelpunkt seiner Kunst gestellten »Herrn Jesus« und den Eindruck des Kunstwerkes vorteilhafter sein dürfte, wenn Sänger und Dirigenten sich für ihre Aufgabe durch das Studium guter alter Gesangbücher und gelegentliches Anhören eines musikalisch gut fundierten lutherischen Gottesdienstes vorbereiten, als wenn sie ihren einschlägigen theologischen Bedarf etwa aus »fortschrittlichen« Schriften vom Schlage jener des jetzt vielgenannten Philosophen Herrn Drews decken.

II. Die Kirchenmusik zur Zeit Bachs.

8.

Sehr instruktiv für die Kenntnis der rechtlichen Grundlage und des Rahmens der Bachschen Kirchenmusik ist beispielsweise das vor mir liegende »Hoch=

fürstliche Sachsen=Weissenfelsische vollständige Gesang= und Kirchenbuch . . zum Gebrauch so wohl in der Hochfürstlichen Residence, und der neu=erbaueten Schloß=Capelle zur Heil. Dreyfaltigkeit in Sangerhausen als auch zu Jedermanns Nutz und Erbauung Weissenfels . . 1714«.

Es verschafft uns einen Begriff von den Ansprüchen, die man an die »kirchliche« Kunst stellte. Es enthält in seinem ersten, hier in Betracht kommenden Hauptteil:

- I. »Die Sonn= und Fest=Tages Ordnung« für das ganze Kirchenjahr.
- II. Die Ordnung für besondere »Fest= und die Apostel=Tage«.
- III. Die Ordnung für die »Sonntägliche Communion«.
- IV. Die Ordnung für die »Vesper«=Gottesdienste und »Betstunden«.
- V. Diejenige für »Wochengottesdienste«.
- VI. Die »für allgemeine Fast=, Buß= und Bettage«.

Ferner, soweit die nötigen Kirchenlieder mit Melodie und beziffertem Baß nicht in den Abteilungen I—VI schon mitgeteilt, zur Auswahl:

- VII. Den »ganzen Psalter Corn. Beckers«. ¹⁾
- VIII. Die »gewöhnlichsten geistlichen Lieder und Kirchengesänge«.

¹⁾ mit vielen Melodien von Heinrich Schütz.

Fassen wir etwa die vormittägige Gottesdienstordnung ins Auge, so heißt es da:

1. »Wird ein Introitus musiciret«. ¹⁾
2. »Wird der 19. Psalm D. Corn. Beckers gesungen«. ²⁾
3. »Missa musiciret: Kyrie eleyson« usw.
4. »Intoniret vorm Altar: Gloria in Excelsis Deo«.
5. »Missa vollführet: Et in terra pax« usw. ³⁾
6. »Wird gesungen: Allein Gott in der Höh« usw. ⁴⁾
7. »Collecta«.
8. »Wird die Epistel verlesen aus Röm. XIII, vers 11—14.«
9. »Wird gesungen: Nun komm der Heyden Heyland« usw.
10. »Wird das Evangelium verlesen aus Matth. XXI, 1—9.«
11. Darauf ein Stück musiciret. ⁵⁾
12. »Folget der Glaube: Wir gläuben all« ⁶⁾ usw.

¹⁾ »musiciret« zeigt in jener Zeit eigentlich nicht reine Vokalmusik an, also vielleicht hier ausnähmlich oder weil damals auch die hier in Rede stehende Motette instrumental begleitet (gestützt) wurde.

²⁾ Gemeinde (auch in Nr. 9, 12, 13, 15, 17).

³⁾ also sogenannte »kurze« Messe, Kyrie und Gloria, wie wir ja von Bach mehrere haben.

⁴⁾ deutsches Gloria.

⁵⁾ konzertierende Kirchenmusik, also Kantate (1. Teil).

⁶⁾ deutsches Credo.

-
13. »Bey der Predigt, vor dem Vater Unser wird gesungen: Herr Jesu Christ dich zu uns wend« usw.
 14. »Nach der Predigt wird ein Stück musiciret.« ¹⁾
 15. »Alsdann gesungen: Herr Christ, der einig Gottes Sohn« usw.
 16. »Collecta und Seegen.«
 17. »Zum Beschluß wird gesungen: Sey Lob und Ehr mit hohem Preiß« usw.

An dieser Stelle steht aber sehr häufig gleich das »Christe, du Lamm Gottes«, weil sich die Abendmahlsfeier anreihet, bei welcher nach der Präfation »von der Capelle musiciret« wird ein »Sanctus«.

An den beiden ersten Nachmittagsgottesdiensten der hohen Feiertage wird mindestens das »Magnificat musiciret«, an den ersten außerdem »die Geburt Christi« bzw. die »Historia von der Auferstehung Jesu Christi«; an den dritten Nachmittagen findet »musikalische Vesper« statt (ohne Predigt), wobei außer im Magnificat die »Music« noch dreimal beansprucht wird. Ganz ähnlich war die Ordnung in Weimar, Leipzig und anderweitig.

Die »Passion« wurde anscheinend in dieser Zeit meist noch choraliter (rezitierend, wie heute noch in der katholischen Kirche) gesungen; so wird sie in dem obigen Gesangbuch für den Aschermittwoch früh neben einer Passionsmotette gefordert. Die uns geläufige »madrigalische« Passionsmusik zieht erst

¹⁾ Kantate (2. Teil).

1721 in den Leipziger Kirchen ein, sie wird zu Bachs Lebzeiten in der Karfreitagsvesper aufgeführt. Bach »musicirte« sonntägig oder an Festtagen vor- und nachmittägig abwechselnd in den beiden Hauptkirchen, der Thomas- und Nicolaikirche, während die Alumnus der Thomasschule Sonntags in vier Treffen auszogen, um auch noch in der Peters- (und Johannis-?), sowie in der »Neuen Kirche« unter Leitung von Schülerdirigenten (Präfekten) den Gottesdienst mit Gesang zu schmücken. Hierzu kamen noch Wochengottesdienste.

Die Motette und Kantate erstreckte sich außerdem noch auf Begräbnisse, auf »Brautmessen« (Hochzeiten), Kirch- und Orgelweihen, Schul- und Universitätsfeste, Stadt-, Landes- und Hoffeiern. Ferner ist zu gedenken des Currendesingens.

Wir sehen also, wie Luthers hohe Einschätzung und Förderung der Kunst im Kultus diesen nicht allein im Zusammenhang mit der alten Kirche erhält, sondern auch eine großartige neue Blüte der Kunst in nationalem Sinne heraufführt, die von unschätzbarem Werte auch für die Kirche selbst geworden ist. Für wie viele unserer Gebildeten ist heute Bach, nur Bach, mit seiner Kirchenmusik Prediger und Evangelist, ja — Heiland in einer Person! Und wir werden im Verlaufe unsrer Betrachtungen begreifen, daß diese wahrhaftige Kunst auch bei katholischen Völkern, namentlich bei den durch Rasse uns verwandten, sich durchzusetzen beginnt, daß ein Edgar Tinel in seiner Antrittsrede

als Direktor des Brüsseler Konservatoriums ihre Art und Stil als Grundlage für die katholische Kirchenmusik fordert, die sich kürzlich wieder einseitig auf die a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts festlegte und ihren großen, weitherzigen modernen Meister Franz Liszt nicht kennen will. Wir hoffen aber auch, daß die gesamte evangelische Kirche mehr und mehr den engherzigen, kunstfeindlichen »Kantönligeist« verjage und der Kunst im Sinne Luthers und Bachs wieder mehr Raum gebe¹⁾!

9.

In der angezogenen Kirchenordnung figurieren als musikalische Grundlagen: der Choral der alten Kirche (»Intonation«), meist lateinisch beibehalten, und das Kirchenlied, deutsch. Beides sind die eigentlichen Keime und Grundlagen für die Kunst, ersterer beispielsweise für die Motette, letzteres für die »Music« (Kantate usw.).

Der alte lateinische Choral und mit ihm die alte a cappella-Kunst sind seit dem 17. Jahrhundert im Absterben begriffen, das deutsche Kirchenlied treibt neue Zweige und zeitigt neue Früchte in der ihm angemesseneren konzertierenden Kirchenmusik, Bach

¹⁾ Als ich vor wenig Jahren eine Kirche im schweizerischen Fextale während des Läutens betrat, fand ich als einzigen Schmuck derselben (denn von Kunst konnte man bei den primitiven paar Holzbänken und der schafottähnlichen »Kanzel« nicht reden, Orgel war aber gar keine da) — die GemeindeFeuerspritze!

bringt diese zur höchsten Entfaltung. Dies hat scheinbar ein Erschlaffen und Zurückgehen des Volks- oder Gemeindegesanges, den Mattheson wegen seiner monotonen Form und seines wenig »geistreichen« Inhalts eine »Maladei der Melodie« nennt, zur Folge. Aber eigentlich tönt bei Bach das Gemeindelied in einem »höheren Chor« wieder. Es ist bei ihm in ausdrucksvollster Form künstlerisch gefaßt und beherrscht als eine Art neuen »cantus firmus« die Kirchenmusik.

Aber andererseits war auch die zeit- und sinn- gemäße musikalische Deklamation der deutschen Bibel nötig. Hierzu konnte der alte »lateinische« Choralsprechgesang kaum verwendet werden (wir erleben das heute noch). Bach hat zwar gemäß dem lutherischen Ritus manches vom lateinischen Choral beibehalten und in seiner Art der Kirchenmusik behandelt (Psalmton, Magnificat, Sanctus usw.), wie er auch lutherische »deutsche« Nachahmungen dieses Chorals (z. B. die Litanei) kultivierte. Jedoch — in der Hauptsache war er auf den weiteren Ausbau des namentlich von seinem großen Vorgänger Heinrich Schütz mit größtem Erfolge eingeführten und entwickelten Rezitativs angewiesen.

10.

Dieses Rezitativ ist bekanntlich von italienischen Renaissance-Männern auf der Suche nach der Darstellungsform des antiken Dramas gefunden worden,

es hat sich schließlich als nichts anderes entpuppt denn als eine Art Wiedergeburt des alten Choral auf Grundlage des modernen Tonsystems und auf instrumentaler Unterlage.

Diesem Rezitativ, welches sich jede musikalische Kulturnation nach ihrem sprachlichen und musikalischen Bedürfnis aneignete, hat Bach in einer Weise Leben und Geist eingehaucht, daß — ich stehe nicht an, dies zu sagen — in der Gesamtleistung selbst Richard Wagner hinter ihm zurückbleibt. Das Unterscheidende ist nur, daß bei Wagner sich lebensvoll Deklamiertes und Lyrisch-Beschauliches mehr durchdringen, während bei Bach, der sich erst elementare Formenprobleme stellen muß, sie noch mehr auseinandergelegt erscheinen¹⁾. Diese Vorarbeit der gesonderten Durcharbeitung des Rezitativs, Ariosos

¹⁾ A. Schweitzer in seinem Buche »J. S. Bach« (1908) meint, Bach habe, indem er sich die »italienischen Formen und Formeln auflud, die deutsche Musik auf dem Wege aufgehalten, der sie auf religiösem Gebiete schon damals zu einer Kunst geführt hätte, wie sie Wagner auf dramatischem verwirklichen sollte«. Analog wäre dann etwa zu sagen, was freilich Herrn Schweitzer in seinem gegen die »Moderne« gut abgeschlossenen »Gehäuse« sehr beunruhigen dürfte: Hätte sich dieser Beethoven nicht mit der (ähnlich wie beim Rezitativ) »leeren«, italienischen Symphonieform beladen, dann wären wir schon damals bei der einzig zeitgemäßen symphonischen Dichtung F. Liszts oder R. Strauß, angelangt! — O, diese unglückseligen Italiener! Weil sie zuerst begriffen, was dem musikalischen Satzbau not tut, sind sie an allem möglichen schuld! — O, diese Über-Wagnerianer, die da glauben, Richard Wagner habe alles allein geleistet, was

und der Arie, wie sie sich Bach in noch viel höherem Maße wie seine Vorgänger (in der Kirchenkantate namentlich Tunder, Böhm, Buxtehude) angelegen

der deutschen Kunst vonnöten war und ist! Man möge mich in Gottes Namen verfeuern, wenn ich behaupte: R. Wagner steht trotz allen genialen »Deutschtums« in vielen seiner rein deklamierenden Stellen (meinetwegen sogar noch in der ersten und zweiten Szene des zweiten Aufzuges der »Walküre«) der »leeren Form des italienischen Rezitativs« näher als Bach irgendwo, der im übrigen hier, im Rezitativ, sich oft auf ein »Leitmotiv« höchster Art, nämlich die Kirchenmelodie, stützt. Und ohne die andere von Sch. verpönte »italienische« Form der Dacapo=Arie wäre vielleicht Siegmunds Liebesgesang nie entstanden. Aber Bachs Dacapo=Arie hat in unserer Kunst und — wenigstens in meinem — Bewußtsein einen noch viel tieferen Sinn, als Herr Sch. mutmaßt. Ich schlage nach, was denn Herr Sch. zu dem grandiosen Weltuntergangsrezitativ und der darauffolgenden, höchst dramatisch kontrastierenden Aria des Basses (»Seligster Erquickungstag«) der Kantate »Wachet, betet« sagt. Da finde ich nun, daß ihm, der nach »Motiven« jagt und hier vom »Motiv des Erschreckens« spricht und zweimal das gleiche »Tumultmotiv« in Noten vorführt, ganz entgeht, daß jenes Rezitativ über dem durch die stets erhöhte (übermäßige) Quarte im Ausdruck unheimlich verschärften deutschen »Dies irae« (der Melodie »Es ist gewißlich an der Zeit, daß Gottes Sohn wird kommen«) als wirklichem Leitmotiv in der nun wirklich »schaurig« klingenden Trompete (Sch.'s als »schaurig« angesprochene Trompetenstelle ist ein einfaches Signal, das in jedem Zapfenstreich figurieren könnte) aufgebaut ist. Ferner finde ich, daß er das Wesen der darauffolgenden, in der Form ganz dem Text gemäß konzipierten Arie gar nicht erkennt. Er spricht von einem »ein und ausleitenden Adagio der letzten Arie«. Es ist eine unübertreffliche Dacapo=Arie mit Adagio im »Haupt=« und Presto im »Seiten=satz!

sein ließ, konnte füglich wohl nicht umgangen werden. Die so gewonnene außerordentliche Fähigkeit und Fertigkeit der Musik, der Sprache gerecht zu werden, nicht bloß um gut und richtig zu deklamieren, sondern zugleich auch den Ausdruck und die Anschauung des im Text Angedeuteten zu vertiefen, kam ferner allen rein musikalischen Formen des ein- und mehrstimmigen Gesanges zugute.

III. Bachs Musik in ihrer Beziehung zum Wort, zur Dichtung.

11.

Richard Wagner sagt in seinem »Kunstwerk der Zukunft (III, 140): »Ein notwendiges neues, kräftiges Erfassen des Wortes, um an ihm sich zu gestalten, gab sich in der protestantischen Kirchenmusik kund und drängte bis zum kirchlichen Drama in der Passionsmusik, in der das Wort nicht mehr verschwimmender Gefühlsausdruck war, sondern zum Handlung zeichnenden Gedanken sich erkräftigte.« Der Meister war nicht »Musikhistoriker«, er hat auch jedenfalls nur einiges von dieser protestantischen Kirchenmusik gehört, aber mit der divinatorischen Sicherheit des Genies spricht er hier einen Satz aus, der fundamental ist für alle einschlägigen Forschungen, insonderheit Bachs. Und vielleicht, ohne daß er's wußte, hat André Pirro in seinem eine neue Etappe in der Bachforschung bezeichnenden

Buche ¹⁾ »L'Esthétique de Jean = Sebastien Bach«
(Paris 1907) nach diesem Programme gearbeitet.

Pirro, der sich in höchst anerkennenswerter Weise auch auf die Vorläufer und Vorarbeiter unseres Meisters stützt und auf mancherlei ältere deutsche Literatur hinweist, die bis jetzt wenig beachtet wurde, behandelt die die Worte sinnenfällig widerspiegelnden musikalischen Motive nach ihrer Richtung (z. B. auf= oder abwärtsgehend im wirklichen und figürlichen Sinn), die Bildung der Motive aus bestimmten tonalen oder modifizierten Intervallschritten, um Trauer, Tränen, Verlangen, Verzagen, Heil, Hoffnung usw. auszudrücken, er untersucht den Rhythmus der Motive, um zu zeigen, was mit gehaltenen und rasch bewegten Tönen, mit seufzerartig unterbrochenen und enge verbundenen Tonreihen gesagt, oder wie die Natur in Motiven der Angst, des Lachens usw. nachgeahmt wird, ein geistvolles Kapitel widmet er den »mélodies simultanées«, dem Unisono wie der Harmonie der Stimmen, dem Nacheinander wie dem Zusammenklingen der Themen, dem in den Dissonanzen beschlossenen Ausdruck, er betrachtet das Orchesterakkompagnement, wie es aus der Situation heraus selbständig oder mit den Stimmen zusammen äußere und innere Vorgänge schildert und malt, die Vorstellungen verinnerlicht

¹⁾ Das A. Schweitzer neben Spitta etwas mehr und gerade in sehr wichtigen Punkten als »Steinbruch« hätte benutzen dürfen.

und vertieft, er geht genauer auf die Orchestration, wie sie durch den Text bestimmt wird, ein, behandelt die Orchesterinstrumente und die Frage des Akkompagnements, ferner beleuchtet er in dem Kapitel »la traduction du texte« Bachs »Rhetorik«, nachdem sein »Vocabulaire« in den ersten Abteilungen untersucht ist.

Weiter verbreitet er sich über die hauptsächlichsten Formen der Vokalmusik des Meisters, dann über die Übertragung derselben auf andere Texte, über den Ausdruck in Bachs Instrumentalmusik, seine »Programm-Musik« (mit vielen feinen Beobachtungen), endlich setzt er Bach in Beziehung zur alten und zur neuen, zur einheimischen und fremdländischen Kunst und beschließt seine Ästhetik, indem er Bach als den feurigen Bußprediger, den Vorläufer von Beethoven und Richard Wagner bezeichnet. Dieses sind in der Tat die Grundzüge einer lebensvollen zeitgemäßen Bach-Ästhetik im Gegensatz zu jenen Bemühungen, die meist darauf hinauslaufen, Bach als einen einfachen »Kollegen« der durch sie zutage geförderten Kleinmeister hinzustellen, auch wohl ihn als eine Art Sprungbrett für die, für viele natürlich kommen-surablere Kunst eines Händel zu benützen, oder Bach als das Ende aller Dinge hinzustellen. Wir können im Rahmen dieser Darstellung nicht genauer auf die von Pirro entwickelte Materie eingehen, hoffen indessen, hier manche neue Züge hinzubringen.

In jener Zeit, da die ernste Kunst noch zum guten Teil handwerksmäßig, etwa wie nach Art der Meistersinger, betrieben wurde, beobachten wir speziell in Deutschland einen ungeheuren Tätigkeitstrieb. Die von Italien her aufgepflanzten Ideale der *nuova musica* mit der Gefolgschaft des musikalischen Dramas, des Oratoriums, der Kantate, der ganzen, vom Lallen zur Virtuosität aufschnellenden Instrumentalmusik wurden mit wahrem Feuereifer für Kirche und Theater, für die deutsche Bibel und das Gesangbuch erobert. Daß es da, wo Altes mit Neuem kämpfte oder in solches sich umzusetzen trachtete, nicht ohne Experimente und Mißgriffe schlimmster Art, ohne musikalisches Schein- und Zwitterwesen, Abenteuerer- und Protzenthum abging, liegt auf der Hand. Dem Inhalte der Bibel konnte aber auch fürderhin nach echtem deutschen Begriffe nicht wahrhaftig und dauernd Genüge geschehen, wenn ein Kapellmeister nach oberflächlicher, in bestimmten schablonisierten Formeln befangener Art heute für die Bühne eine altbiblische Geschichte und morgen für die Kirche eine Passion produzierte. Selbst die imponierende Kraft eines Händel, die sich der italienischen Oper zuwandte, hat sich mehr in der Breite, denn in der Tiefe der musikalischen Kunst betätigt und so nicht selten ohne nachhaltigen Erfolg für die Zukunft ausgegeben. Erst als er sich, anscheinend notgedrungen, gänzlich dem Oratorium zuwandte, in dem er nament-

lich die Chöre ausbaute, konnte er nachhaltigeren Einfluß auf die Kunstentwicklung gewinnen, freilich lange nicht im Sinne Johann Sebastian Bachs, der unter der Tagesoberfläche still in dem letzten Beethoven, R. Wagner und der zeitgenössischen Kunst fortwirkt. Bach hat sich aber auch gleich vielen seiner dem deutschen Wesen treu bleibenden und ihrer Kirche dienenden Vorläufer von der Oper, die zunächst nur als eine romanische Frucht gedeihen konnte, ferngehalten.

13.

Der Segen, den die neue Kunst und die Bestrebungen des musikalischen Dramas, (das in seinen früheren Perioden durchaus nicht mit der späteren von Richard Wagner vom deutschen — also auch Bach — Standpunkte mit Recht scharf gezeißelten »italienischen Oper« identisch ist) ausströmten, kam aber gerade durch Bach der deutschen Musik zugute, und zwar in einem Umfange, wie wir ihn noch nicht überblicken können. Ja, Bach zeigt sich in seiner Kirchenmusik in einem tiefsten Sinne als Dramatiker — die Passionen sind dessen Zeuge. Der markerschütternde einmalige Schrei »Barabbas« ist ein in der deutschen dramatischen Musik jener und der folgenden Zeit einzig dastehender Genieblitz, der uns in künftige Zeiten blicken läßt und im Hintergrunde selbst den Bayreuther Hügel zeigt. — Zunächst aber mußte man namentlich in der deutschen Kirche dazu

gelangen, die deutsche Bibel musikalisch gut zu deklamieren und lebensvoll zu interpretieren und den kirchlichen Volksgesang des Gesangbuches künstlerisch der Zeit entsprechend zu verarbeiten. »Ist«, sagt Mattheson, »bey der Oper alles Schertz, so in Kirchen alles Ernst (oder sollte es doch sein).« Jetzt werden die Worte »Herren«, die früher bei der Motette »Knechte« waren.

Heinrich Schütz namentlich hat das neue Rezi-
tativ eingeführt, und wenn die Deklamation bei ihm
in der Kirche wohl in Rücksicht auf die kirchliche
Tradition oft noch steif und einförmig erscheint, so
war doch jetzt die Bahn frei, und Bach finden wir
zu einer so souveränen Meisterschaft über das Wort
und die sprachliche Struktur der deutschen Prosa
und Poesie gelangt, wie nur irgendwo Richard Wagner.
Gegenüber den unverschämten Vorwürfen Scheibes im
»Critischen Musikus«, daß Bach sich wenig um die für
die Musik so notwendige Rede- und Dichtkunst be-
kümmert habe, konnte Magister Birnbaum mit Recht
erwidern: »Die Teile und Vorteile, welche die Aus-
arbeitung eines musikalischen Stückes mit der Redner-
kunst gemein hat, kennet er so vollkommen, daß man
ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen
höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf
die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beider lenket,
sondern man bewundert auch die geschickte An-
wendung derselben in seinen Arbeiten«.

Freilich, zur Entfaltung seines musikalischen Aus-
drucks in bestimmten ausgebildeten Formen der Arie

im Sologesang, der kurzen Bibelworte in Chören u. dgl., war er auf Wiederholungen der Worte angewiesen, ähnlich wie z. B. die alte Motette, ähnlich wie noch die neuere Oper in ihren Arien und Chören.

14.

Werfen wir zunächst auf die musikalische Deklamation Bachs einen Blick, so können wir heute noch vom rhetorischen Standpunkt aus nichts Besseres finden (Notenbeilage II, 1). Der Meister legt immer auf die Sprachwurzel den Akzent. Wie kräftig, deutlich und doch wie ungewöhnlich ist die Chordeklamation »Bringet dem Herrn Ehre seines Namens«. Manchmal »skandiert« er sehr sinnenfällig (Beispiel 2). Wenn er dann wiederum die Nebensilben verlängert und mit mehreren Noten ausstattet, also nicht so kurz behandelt wie beim Sprechen, so trägt dies wesentlich zur Deutlichkeit bei (3). Die Gewinnung des Akzentes durch Synkopierungen (4), durch Verlegen des zweiteiligen Taktes in den dreiteiligen (5) schafft besonders heraustretenden rhetorischen Ausdruck. Die Interjektionen o, ach u. dgl. sind immer vom nachfolgenden Worte getrennt und dadurch wirklich eindrucksvoll, während sie heute in der gesprochenen und gesungenen Rede meist zu Flicksilben erniedrigt werden, was ja auch im Volkslied oft geschieht. Punkt, Komma sind aufs deutlichste beobachtet und die von ihnen eingeschlossenen Sätze und Satzteile gegeneinander abgewogen. Wo

Notenbeilage II.

1. 148, S. 2.



2. 2, S. 19.



3. 1, S. 21.



4. 1, S. 21.



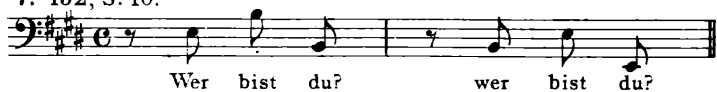
5. 20, S. 21.



6. 181, S. 8.



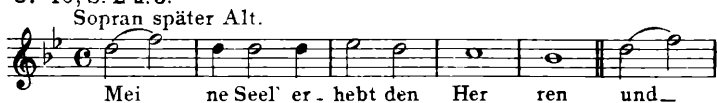
7. 132, S. 10.



8. 109, S. 11.



9. 10, S. 2 u. 3.



10. 69, S. 25.





Arie: (Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Er wird mich wohl bedenken
Er als mein Arzt und Wundermann)

11. 100, S. 19.



12. 45, S. 6. 7.



13. 63, S. 8. 9.



14. 9, S. 9. Alt:

der — hat — g'nug, g'nug für
uns, g'nug für uns all ge tan.

15. 8, S. 19.

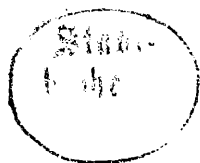
(„Nichts, was mir gefällt,
besitzt die Welt.“) dann:
nichts, nichts, nichts, nichts, was mir ge- fällt

16. 70, S. 2. Sopran.

Wa chet, wachet, wachet, wachet, wa
chet be tet, be tet usw.

17. 39, S. 2. Sopran.

Brich dem Hung-ri-gen dein Brot, usw.



findet man eine derartig subtile Behandlung des Fragezeichens mit Berücksichtigung aller Grade der Erregung, die hinter dieser Frage steht? <6, 7, 8.> Das sinngemäße Deklamieren kommt sogar dem alten lateinischen Sprechgesang, den die alten a cappella-Komponisten meist in gleich langen Noten monoton als c. f. behandeln, soviel als möglich zugute, und Bach weiß dem auf den »tonus peregrinus« gesetzten deutschen Magnificat in einem vierstimmigen Chore nach den beim alten Choral wie beim deutschen Rezitativ gültigen Regeln gerecht zu werden <9>. Ebenso ist seine Behandlung des Reims und der poetischen Unterlage, selbst wenn ihm die hier mitredende Kirchenmelodie manche Fessel anlegt, eine mustergültige, streng dem sprachlichen Sinne gerecht werdende. Arbeitet er einmal den bedeutungsvollen Reim oder Zeilenschluß, etwa an der Hand eines Melismas des Liedes, scharf heraus (in dem angezogenen Beispiel <10> fallen auf den Reim sogar immer Trompeten und Pauken ein!), so verwischt er ihn ein anderes Mal, wenn er den Sinn stört. Er setzt dann die musikalische Zäsur so, wie es der Sinn erfordert <11>.

Hierher gehört auch, wenn Bach Worte, die einen erklärenden oder spezifizierenden Satz ansagen, durch scharfes Hervorheben, Isolieren oder auch Wiederholen auszeichnet, was den rhetorischen Vortrag belebt, wenn er, um nachdrücklicher zu wirken, ein langsames Zeitmaß vorschreibt, oder wenn er bestimmte Worte auffällig wiederholt und plötzlich mit

besonderer rhythmischer Energie nachdrücklich, kurz angebunden hinstellt, ja hervorstößt (14, 15). Es kommt sogar vor, daß er ein Wort, das er hervorheben will, erst ansetzt, ehe er es ausspricht, ähnlich wie man's im täglichen Gespräch tut (Kantate »In allen meinen Taten« Sopranarie: »so — sobald er mir gebeut«).

Wir können beobachten, wie er den kompliziertesten Satzbau musikalisch=rhythmisch meistert und dem Inhalt durch seine rhythmisch=energievolle Interpretation derart Gehör verschafft, daß sich diese »Deklamation« — wobei die rhythmischen Kontraste der Worte oder Satzteile oft eine einschneidende Rolle spielen — ein für allemal im Bewußtsein des Hörers als zum Inhalt gehörig einbürgert. (Man vergleiche etwa die Anfangschöre der Kantaten »Wachet, betet, seid bereit allezeit« und »Brich dem Hungrigen dein Brot« 16, 17).

15.

Aber man kann das melodische Moment von dem rhythmischen eigentlich nicht trennen, bei der oben berührten mehr oder minder erregten Fragestellung ist es gar nicht denkbar. Ja, wenn das uns aus späteren Opern und Oratorien bekannte, in wenigen rhythmischen und kaum melodisch zu nennenden Formeln bestehende Rezitativ in Frage stünde! Aber hier handelt es sich um die Bach= und Vor=Bachsche Kunstübung, bei Bach im besonderen um eine im höchsten Grad musikalisch ausdrucksvolle dramatische

Rezitation alles Erzählten, das bei ihm zum Erlebten wird.

Und auch die Betrachtung ist getragen von einer so greifbaren Schilderung aller hierbei verwendeten, auf sinnlichen Vorstellungen ruhenden Worte, Beziehungen und Gleichnisse der bilderreichen Sprache, daß wir den Begriff der dramatischen Darstellung im allgemeinen auch hier aufrechterhalten müssen. Die Kantatentexte schließen sich bekanntlich eng an das Sonntagsevangelium an. Hier handelt es sich meistens um Darstellung einer Begebenheit (Erlebnisse Jesu, Wunder), und auch dort, wo es in kommende Zeiten blickt (Weltende, Zerstörung Jerusalems) oder Gleichnisse bringt, ist die Schilderung derartig farbenreich und lebensvoll, daß selbst für den mehr betrachtenden Kantatentext dramatische Momente genug abfielen. Dazu kommt, daß die Textdichter, wohl häufig von Bach direkt beeinflusst, solche dramatische Schilderungen besonders kultivierten. Auch wo es sich um eine Kantate für »jede Zeit« handelt, wie bei »Ich hatte viel Bekümmernis«, ist ein Seelendrama gezeichnet; die Kantate führt aus tiefster Verzweiflung zur höchsten Höhe beseligendster Liebesgemeinschaft zwischen Christus und der Seele. Wenn nun Bach diese vom literarischen Standpunkt aus oft angefochtenen¹⁾ Texte veredelte, vergeistigte, so ver-

¹⁾ Wer dächte da nicht an Mozarts »Libretti«, und wer erinnerte sich nicht an die Aufnahme der früheren »Opern-

sinnlichte er sie auch durch seine mit allen musikalischen Mitteln jener Zeit arbeitende Kunst. Unser heutiges Kirchenwesen samt Predigt und Gesangbuch wird immer abstrakter — da hat lebensvoll empfundene Musik selten einen Platz, und wir begreifen vollkommen, daß heute viele engbrüstige Vertreter einer sogenannten Kirchenmusik, abhängig und beraten von Geistlichen, die dem Kunstleben häufig ganz ferne stehen, und denen künstlerisches Empfinden fremd ist, sich ereifern gegen die Auffassung, als hätte der »fromme Kantor« verruchte dramatische Musik geschrieben! Da ist man denn auch nicht selten am Werk, Bach sich zurecht zu stützen: vieles (etwa als verfehlt oder veraltet, jedenfalls überflüssig) zu ignorieren und nach »kurzen«, »leichten«, »gefälligen« Stücken zu fahnden, die man auf das Niveau jener seichten und verschwommenen eigenen »Kirchenweis« bringen kann. Zu Bachs Zeiten herrschte ein frisch pulsierendes

texte« R. Wagners, die von Literaturhistorikern und — Dichtern! ignoriert oder belächelt wurden. Ohne nun Bachs Kantatentexte ihnen entfernt an die Seite setzen zu wollen, sei doch darauf aufmerksam gemacht, daß wie Wagner als Dichter von der Gesamtanlage des Kunstwerkes beurteilt sein will, wir auch Bachs Texten vom musikalischen Standpunkt aus gerecht zu werden suchen müssen. Bach hatte im übrigen keine große deutsche Dichtung hinter sich wie der Bayreuther Meister. Und der »Dichturfürst« Gottsched lieferte Bach in der »Trauerode« einen viel schlechteren Text, als ihn Bach sich beispielsweise von einem Pastor wie Neumeister nahm. Seine besten Dichter, die Bach auch am gründlichsten heranzog, waren die Dichter des Gesangbuchs.

Leben in der deutschen kirchlichen Kunst, die erfolgreich wetteiferte mit der Oper. Man war bei aller Idealität und bei allem Vertiefen in die »heilige Kunst« in den Darstellungsmitteln nicht prüde. Bach besuchte bekanntlich seine Dresdener Oper häufig von Leipzig aus, kannte Hasse und seine übel beleumdete Frau und blickte wohl sehr viel tiefer als Hasse in die Geheimnisse des »mystischen Abgrunds« des alten Musikdramas. Denen, die sich ereiferten wider die Aufnahme des »leichtfertigen« Opernstils in die Kirche — und zu ihnen gehörte auch der altgewordene Amtsvorgänger Bachs, Kuhnau, der ehemals beliebte »Programm-Musiker« — wies man nach, daß im Grunde die ganze Kirchenherrlichkeit doch auch ein Theater sei mit dem Geistlichen als Hauptperson, und Mattheson fand sogar in den Psalmen die Dacapo-Arie und die Rondeauform.

16.

Man hatte damals einen lebensvolleren Begriff vom »Komponieren eines Textes« als etwa zu R. Wagners Zeiten im Leipziger Konservatorium. Wir begreifen, wie ein Moritz Hauptmann, Zelter u. a., die einer musikalischen Biedermeierkunst in der Kirche huldigten, von Bachs musikalischer Deklamation in den Rezitativen sich abgestoßen fühlen mochten. Letzterer komponierte sie um und machte sogar damit Schule, der andere bezeichnete die Rezitative der Matthäuspassion als ein »Herumfahren in

der extremsten Lage der Stimme, oft ohne Bedeutung für die Worte¹⁾«. Auch Spitta scheint hier, ähnlich wie in der »Programm=Musik«-frage, Bedenken beschwichtigen zu wollen, wenn er sagt, daß durch das Hervortretenlassen des »Absolutmusikalischen die scharfen Zacken der Akzente sich mildern und ründen im Lichte rein musikalischer Formen=schönheit«. Ein von Pirro angezogenes, höchst primitives Büchlein von dem Göppinger Kantor Speer²⁾, das im Vorübergehen auch mitteilt, »wie man komponieren soll«, schreibt dem Komponisten folgende, heute mancherorts recht zu beherzigende Regel vor: »Er soll einen vor sich genommenen Text wohl betrachten und das darbey befindliche, es heisse nun lang, kurtz, hoch, tieff, Himmel, Erde, Lauffen, Stehen, Reden, Schweigen, Wiederkommen, Weinen, Heulen, Frölich seyn, Ewig, ohn Ende, Prächtig, Gering, Einer, Zwey, Drey, Alle, in Ewigkeit, Amen, Alleluja, und dergleichen nachdenckliche Wort mehr, mit gebührendem Noten=Satz observiren.« Und Mattheson (in seinem »vollkommenen Kapellmeister«) weist auf die Gemütsbewegungen hin, die in Kirchenstücken und Gesängen herrschen, nämlich: »erhabene Freude . . ., rührende Wehmut, tiefe Reue, herbes Leid, hefftige Sehnsucht, dringendes Verlangen, festes Vertrauen, heiliges

¹⁾ Man vergleiche den famosen Aufsatz »Bachs Rezitativ=behandlung« usw. von Dr. Heuß im Bach=Jahrbuch 1904.

²⁾ »Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst«. Ulm 1687.

Trotzen usw.«, verlangt daher vom Organisten, »daß er den vorhabenden Affect wohl kenne und seine Einfälle so darnach regiere, daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn sie freudig seyn sollen, noch jemand zum Lachen bewege, dessen Hertz vielmehr eine Zerknirschung erfordert«. Aber leider, »mancher Organist, der seine Einbildungs Krafft nie= mahls sonderlich beschweret, spiele immer getrost und beständig dasjenige daher, was er von Jugend auf auswendig gelernet hat, es reime sich oder nicht«.

Diese hier angedeutete »Ästhetik« war also eine allgemein giltige, und Bach fußt auf ihr wie seine Vorgänger und Zeitgenossen. Wir werden bei ihm einerseits ganz äußerliche Begriffe realistisch=musikalisch umgesetzt, andererseits physische und Seelenzustände deutlichst ausgedrückt finden, und wir werden nicht bloß allerlei vorhandene äußerliche und innerliche Beziehungen des Textes offenbart sehen, sondern auch neue Zusammenhänge entdecken. Dies bezieht sich auf die Deklamation im Rezitativ wie auf die Melodie im Solo= und Chorgesang. Von dieser künstlerischen Anschauung ist die ganze Harmonie und der Kontrapunkt getragen. Sie beherrscht das Orchester, das sie zum selbständigen Faktor ausbaut. Sie zeigt sich wirksam in Tonalität und Form der Werke. Auch die Kirchenmelodie, diese sozusagen mehr »objektive« Einkleidung des dichterischen Gedankens, wird subjektivem künstlerischen Ermessen unterstellt, andererseits aber auch in ihrer kirchlich=symbolistischen Bedeutung gestärkt. Aber hier hat der

deklamatorisch=ausdrucksvolle Gesang, den wir in Rezitativ, Arie, Chorgesang wie auch im Orchester bewundern, seine Grenzen, denn die Melodie wie auch der Rhythmus sind ja im großen ganzen gegeben. Ehe wir nun auf die hier natürlich nur andeutbare Materie der Bachschen Textinterpretation eingehen, wollen wir das gegebene und von Bach zugleich be- und verarbeitete Thema des neuen kirchlichen cantus firmus etwas näher beleuchten.

17.

Man nennt das Kirchenlied, die Volksmelodie, meist Choral, worunter man doch strenge genommen den rituellen lateinischen Sprachgesang der alten Kirche begreift. Die alten Meister des a cappella=Stiles behandelten melodische Stücke des Chorals als c. f. in ihren Messen und Motetten, und ähnlich wurde später das evangelische Kirchenlied im Chorsatz verarbeitet. Infolgedessen sprach man von einem »katholischen« und »protestantischen« Choral. Es ist aber ein großer Irrtum gewesen, diese beiden ganz heterogenen Dinge in einen Topf zu werfen. Denn der lateinische Choral hat nicht wie unser Kirchenlied metrisch streng geregelten Text und rhythmisch genau zugemessene Melodie. Es besteht zwischen ihnen genau derselbe Unterschied wie etwa zwischen einem Opernrezitativ und dem »Heil dir im Siegerkranz«. Dadurch aber, daß die alten Meister den alten Choral in lauter gleichlange

Noten brachten, um ihn so im mehrstimmigen Ton=satz bearbeitungsfähig zu machen, und dadurch, daß man das deutsche Kirchenlied in ähnlicher Art ver=unstaltete, steckte man beide in einerlei Uniform, die wieder zu entfernen man sich seit längerer Zeit auf beiden Seiten angelegen sein läßt. Daß der von Luther angedeutete, jener cantus firmus=Weise an=genäherte abus des lateinischen Choral singens (Luther spricht — im 16. Jahrhundert — vom »Qui=cunque=Blöken« und daß man »die Psalmen mit eitel Järgeschrei und mit starken, feisten Succentor=stimmen hinaustöne« —) nicht der wahre Choral=gesang ist, mag jedem Protestanten die ebenso sinn=gemäße als phantasievolle, ebenso einfache als musi=kalisch reiche Rezitation etwa der Beuroner Bene=diktiner beweisen. Sie hat mit jenem »wüsten, wilden Eselsgeschrei«, wie Luther weiterhin sich drastisch ausdrückt, gar nichts zu tun. Aber — die Prote=stanten haben im Verlaufe des 18. und 19. Jahrhun=derts diese Darstellungsweise als »Würde« ihrem Kirchenlied beigelegt, und man kann heute noch in vielen Kirchen des nördlichen Deutschland das ge=rade durch seine rhythmische Kraft und Mannig=faltigkeit imponierende evangelische Kirchenlied mo=noton, eine Silbe wie die andere, »blöken« hören. Zur Erholung wird dann nach der mit einer Fermate versehenen Schlußnote jeder Melodiezeile lange abgesetzt, vielleicht noch zur weiteren Ent=schädigung vom Organisten eine muntere oder min=dere Kadenz eingelegt. So wird in der ersten

Hälfte des 19. Jahrhunderts der evangelische Choralgesang als ein »feierlicher, würdiger« Kirchengesang ängstlich in Entfernung gehalten vom Volkslied, er hat Takt, Notenwerte und alle »weltlichen« Dinge abgestreift. Die rhythmische Vorzeichnung ist überflüssig, die Harmonien werden in den Choralbüchern in lauter gleichen »Pfundnoten« aneinandergereiht. »Der Choralgesang muß langsam einherschreiten, in einer möglichen Dehnung der Silben, und zwar so, daß die Dauer und rhythmische Geltung der Noten durchaus nicht genau gegeneinander abgemessen und abgewogen wird usw.« erklärt das Stuttgarter Universallexikon der Tonkunst des Dr. Schilling 1835.

Diese heute (trotz Preußen und Sachsen¹⁾) auf den Aussterbeetat gesetzte Vortragsweise steckt manchem Dirigenten der Bachschen Passionen noch dermaßen in den Gliedern, daß es angezeigt erscheint, hier auf das Verhältnis des Meisters zu seinem c. f. etwas einzugehen und nachzuweisen, daß Bach nicht als Sündendeckel für derlei musikalischen Unsinn und Unfug benützt werden kann.

18.

Im allgemeinen kann man sagen, daß die alte Volksweise, die bei den Tonsetzern und ihren

¹⁾ die allerdings in praxi hie und da mit ihren gleichlangen »würdigen« Kirchentönen eine recht unkirchliche Hetzjagd anstellen, um der »Neuzeit« Rechnung zu tragen. Als ob das rasche Singen mit rhythmischem Singen identisch wäre!

Gesangbüchern im Laufe der Zeit alle musikalischen »Moden« mitmachen sollte, dazwischen aber von der Sintflut der neueren, »lieblicheren« Arien häufig weggeschwemmt, sowie durch die verheerende Wirkung des 30jährigen Krieges dem in Wirklichkeit dezimierten, der kirchlichen Versammlungen meist entbehrenden Volke in ihrer ursprünglichen Kraft fremd geworden war, schließlich bei der Form des Gesanges der »Großkinderschule«, wie sie Winterfeld nennt, anlangte. Ein Zurückkehren zu dem frisch bewegten Volkslied fällt da natürlich sehr schwer, nicht zum wenigsten dem Organisten. Und man kann begreifen, daß namentlich der alte »polyrhythmische« Volksgesang bei dem herrschenden traurigen Zustande des trägen, verschlafenen Kirchengesanges kaum mehr überall rezipiert werden wird und kann, so wenig etwa, wie daß ein Salontänzer es im Rhythmus mit einem bayrischen oder schwäbischen Naturburschen aufzunehmen vermag, der, je nachdem die Musik im Verlaufe eines Tanzes im »geraden« oder »ungeraden« Takte spielt, blitzschnell mit seiner Tänzerin die Tanzschritte darnach ändert. Aber diese polyrhythmische Form zeigt nur ein kleiner Teil der Lieder, der übrige, sich in durchaus geradem oder ungeradem Takte gebende Teil muß durchaus und überall im Sinne des Volksliedes wiedergewonnen werden, wenn das Volk wieder Geschmack am Singen finden soll. Also keine Fermaten, dafür rhythmisch genau fixierte Notenwerte und Pausen oder weitersingen ohne Aufenthalt (wie

etwa in der »Wacht am Rhein«), ferner einen frischbewegten dreiteiligen neben dem zweiteiligen Takt, und beide mit den mancherlei rhythmischen Varianten, die ihnen ihre volkstümlich setzenden Komponisten gegeben haben. Dazu kann uns gerade auch der Meister verhelfen, der ja gewiß nicht auf Verbesserung des Volksgesanges bedacht war, der vielmehr im allgemeinen die Melodien gemäß dem gerade in Weimar oder Leipzig herrschenden Gebrauch wird übernommen haben, der aber doch in seinen vierstimmigen »Chorälen« trotz allen Tiefsinnes der Harmonie auf Leben und Bewegung hält, der noch Zusammenhang zeigt mit allen Arten des früheren kirchlichen Volksgesanges und hierin bei einzelnen Melodien sogar ein Übriges tut, der schließlich diese reiche rhythmische Skala in seinen Kantaten usw. anwendet, um dem »Affect« der Worte nicht allein, sondern den verschiedenen Stimmungen des Lobes, des Dankes, der Freude, des Schmerzes usw. wie der kirchlichen Jahreszeit gerecht zu werden, der also in seiner regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehre eben darauf sieht, daß die Gemeinde vor lauter »Würde« nicht einschlafe.

Also:

19.

1. Bach kennt im einfachen Liedgesang keinen Aufenthalt am Ende jeder Verszeile, die Fermate bezeichnet nur das Ende der Zeile und eine Zäsur etwa für das Atemholen. In seinen kleinen figurierten

»Orgelchorälen« gehen die begleitenden Stimmen ruhig weiter, da ist also trotz der Fermate ein Aushalten der Schlußnote undenkbar (vgl. »Alle Menschen« im Orgelbüchlein). Wo Bach eine solche Melodie um ihrer selbst willen, etwa vierstimmig, darbietet, da hat die Fermate auch meist nur den Sinn, die Zäsur anzudeuten. Bach unterläßt sogar oft, hier die Fermate zu setzen¹⁾ wie in »Lobe den Herren« (Kantate »Selig ist der Mann«). Ein Ausnahmefall wäre nur dort denkbar, wo die Urform der Melodie im kirchlichen Gebrauch einen (natürlich genau ausgedrückten) Halt zeigte. Z. B. in der Kantate »Christus der ist mein Leben« empfinden wir es als nicht natürlich und volkstümlich, wenn der Schlußchoral »Weil du vom Tod« in monotoner Viertelpause ohne Gliederung bandwurmartig durchgesungen wird. Bei diesem Liede finden wir denn auch in der Urform, daß jede Schlußnote der einzelnen Zeilen doppelt so lang ist und ihr eine Viertelpause folgt.

Wenn Bach, wie ja sehr häufig, die Melodien in seinen Hauptchören zeilenweise »durcharbeitet«, etwa wie die alten Motettenkomponisten ihre Choralzeilen, so kann natürlich aus den Orchester- und Chorzwischenreden nichts für jene Fermate der einfachen vierstimmigen Choräle Beweiskräftiges gefolgert werden. Demgemäß ist innerhalb der oft

¹⁾ In vor mir liegenden 6 handschriftlichen Kantaten des Zerbster Fasch († 1758) steht in den Chorälen auch keine Fermate.

wiederkehrenden Melodie »O Haupt voll Blut« in der Matthäuspassion auf jeden Halt zu verzichten und auf den fließenden »liedmäßigen Vortrag« zu sehen.

2. Bach gibt in seinen vierstimmigen »Chorälen«, wo die Gemeinde, auch wenn sie nicht einstimmt, doch in der volkstümlichen Melodie zur Geltung kommt, die letztere in lebensvoller rhythmischer Gestalt. Namentlich der lebhaft »hüpfende« Tripeltakt wird im Sinne des alten Volksgesangs, vielleicht auch hie und da der dramatischen Lebendigkeit oder dem Gesetze des Kontrastes zuliebe häufig verwendet. Und in vielen Fällen überschreitet Bach sogar seine Kompetenzen; er bringt eine Reihe von gemessen sich bewegenden Kirchenmelodien in jenen, bei Kindern namentlich beliebten rotwangigen Rhythmus (>»Gelobet seist du« im Weihnachtsoratorium I, »Valet will ich dir geben«¹⁾ in der Kantate »Christus, der ist mein Leben«).

3. Bei Bach ist sogar das Bewußtsein der alten »polyrhythmischen« Form noch nicht völlig geschwunden (vgl. »Freu' dich sehr, o meine Seele« in der Kantate »Wachet, betet«, welche Melodie hier (wie im Original) im Auf- und Abgesang im Tripeltakt beginnt, oder »Herzlich tut mich verlangen« (hier »O Haupt voll Blut«) in

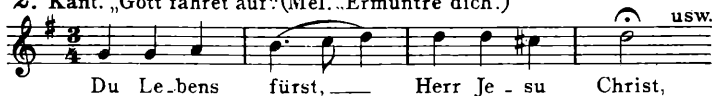
¹⁾ Merkwürdigerweise schreibt hier der in manchem Betracht verdienstvolle Bearbeiter der Kantatenklavierauszüge ein »Lento« darüber. Vielleicht um die Bachsche Freudigkeit der »Würde« des preußischen Kirchengesanges anzunähern?

Notenbeilage III.

1. Kantate „Christus der ist mein Leben“



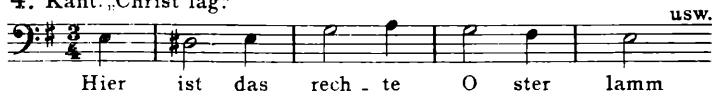
2. Kant. „Gott fährt auf“ (Mel. „Ermuntre dich“)



3. Kant. „Halt im Gedächtnis“



4. Kant. „Christ lag“



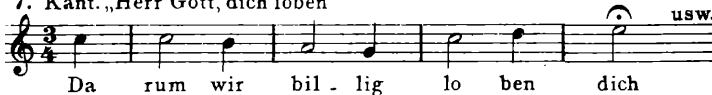
5. Kant. „Das neugeborne Kindelein“



6. Kant. „Wachet, betet“



7. Kant. „Herr Gott, dich loben“



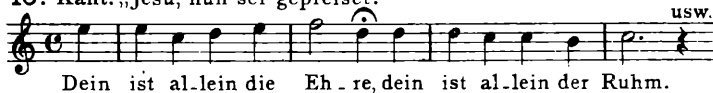
8. Kant. „Ich elender Mensch“
(im Orchester)



9. Kant. „Ach, Herr mich armen Sünder“
(Mel. „Herzlich tut mich verlangen“)



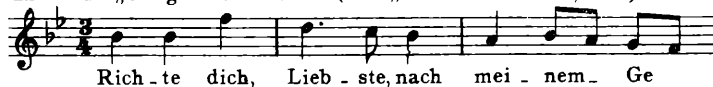
10. Kant. „Jesu, nun sei gepreiset“



(später:)



11. Kant. „Selig ist der Mann“ (Mel. „Lobe den Herren, den“)



12. Kant. „Liebster Immanuel“



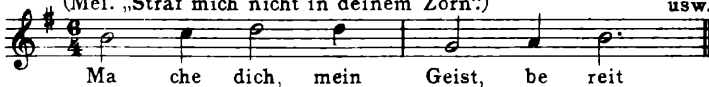
13. Kant. „Meinen Jesum“



14. Kant. „Mache dich mein Geist“

(Mel. „Straf mich nicht in deinem Zorn“)

usw.



15. Kant. „Wer Dank opfert“ (Mel. „Nun lob“)

usw.



16. Kant. „Schau, lieber Gott“ (Mel. „O Jesu Christ“)

usw.



17. Kant. „Christus der ist“

usw.



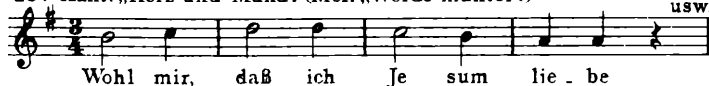
18. Kant. „Der Himmel lacht“ (Sopran-Arie; im Orchester)

usw.



19. Kant. „Herz und Mund“ (Mel. „Werde munter“)

usw.



20. Weihnachtsoratorium, I. Kant. (Mel. „Gelobet seist du“)

usw.

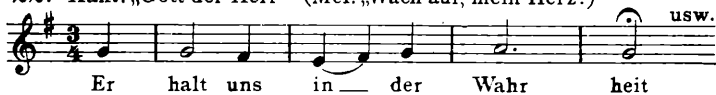


21. Choräle (Ph. E. Bachs Sammlung).

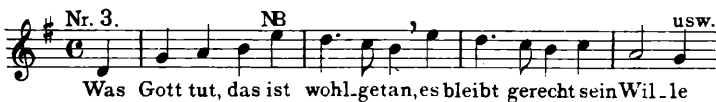
usw.



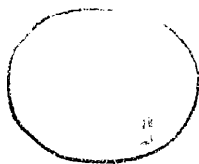
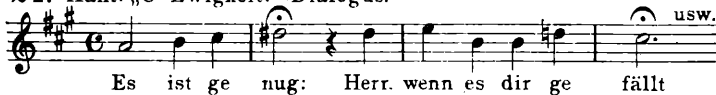
22. Kant. „Gott der Herr“ (Mel. „Wach auf, mein Herz“)



23. Aus den 3 Kantaten „Was Gott tut“



24. Kant. „O Ewigkeit: (Dialogus.)



der Kantate »Ach Herr, mich armen Sünder« im Orchester und Chorbaß, welchen in den anderen Stimmen die erste Zeile in ausgeglichener Form als Figurationsmotiv gegenübertritt).

4. Man kann endlich bei Bach Studien machen über die mit der Zeit gehenden Varianten der Kirchenmelodie. In den drei Kantaten über »Was mein Gott will« (Notenbeilage III, 23) finden wir die Kirchenmelodie in drei verschiedenen Gestalten. In Nr. 2 herrscht die ursprüngliche Lesart, in Nr. 1 tritt sie im (damals beliebten) Tripeltakt auf, in Nr. 3 stoßen wir auf unschöne Änderungen, wie in der ersten Zeile auf das von A. Hiller später perhorreszierte Hinaufziehen in die hohe Quarte (ins e^2), wodurch auch die Wirkung des Einsatzes der zweiten Zeile lahmgelegt wird.

Wir geben in der Notenbeilage III eine kleine Übersicht über Bachsche Melodieformen, die häufig sogar die ursprünglich »akzentuierende« Form negieren. Wir finden da auch, wie Bach unter Umständen auf die Quelle zurückgeht (>»Es ist genug« mit dem *dis* der ersten Zeile und dem Echo der letzten). Ja, in der Kantate »Wer weiß, wie nahe« nimmt er im Schlußchoral die Melodie »Welt ade« von Johann Rosenmüller samt dessen Tonsatz unverändert auf.

5. Demgegenüber behandelt Bach den alten lateinischen Choral, der deutschen Worten angeeignet wird, entweder in gleichlangen Noten (vgl. Hoboen und Trompete im Duett der Kantate »Mein' Seel

erhebt«, im »Suscepit« des Magnificat), also wie die alten Meister, oder er sucht trotz des Gebundenseins an einen strengen Takt, an Chor und Orchester, eine Deklamation im Sinne des Sprechgesanges zu gewinnen (vgl. den nämlichen Psalmton in der Chorbearbeitung, im Sopran und Alt des 1. Satzes der gleichnamigen Kantate).

Obwohl nun der Meister in der Kirchenmelodie hinsichtlich der Deklamation und des Ausdrucks gebunden ist, werden wir doch Gelegenheit haben zu beobachten, wie er Mittel und Wege findet, auch hier seinem subjektiven Empfinden Ausdruck zu geben.

20.

Kehren wir nun zur Bachschen Kompositionspraxis zurück! Das Wort und die von ihm veranlaßten Vorstellungen sind im Ton- und Akkordbild des Gesanges, wie des Orchesters schon äußerlich wahrnehmbar gezeichnet. Also zunächst in der **Melodie**, die aus Tonfolge und Rhythmus besteht: Es werden vorzugsweise lange, gehaltene Noten verwendet, wenn es sich um die Darstellung von immer oder relativ Festem, Bleibendem handelt: der Stein — »ich stehe hier am Weg«, die Ewigkeit, der Glaube, der Friede, ruhen, schlafen, warten, liegen.

Eine Beteuerung dieses Festen wird gerne mit wiederholtem Ton ausgedrückt »das ist je gewißlich wahr«.

Bei einfachen Bewegungen konstatieren wir meist diatonische Schritte und gleichmäßige Rhythmen, z. B. gehen.

Kommt hier eine Belebung hinzu, so dokumentiert sich dies im Rhythmus, z. B. »Ich gehe mit beherzten Schritten«.

Hieraus ergeben sich verschiedene Arten von rhythmischer Belebung einfacher fließender und sprunghafter Diatonik, wenn es sich handelt um weben, nagen, laufen, eilen, jagen, wallen, treiben, hüpfen (auch des Johannes im Leibe der Elisabeth!).

Und wie Gegenstände und Erscheinungen nach der Bewegung gezeichnet werden — Wagen, Wolken, Rauch, Strahl, Flammen (flackern), Wasser, Strom, Nebel (auch Malereien gewagter Art, wie »Donner«), so werden auch seelische Bewegungen damit angedeutet, wie entbrennen, bitten, flehen, trösten, einschlafen (abscheiden), freuen, lachen usw.

Bei abnormen Bewegungen, wie taumeln, irren, spielt meist schon die Chromatik hinein.

21.

Schalten wir ein, daß auch größere diatonische Intervallsprünge eintreten, wenn es die Darstellung von Raum- und Zeitveränderungen im wirklichen und figürlichen, körperlichen und seelischen Sinne gilt, wie hoch, nieder — Allerhöchster — Berg, Abgrund — Himmel, Erde, Hölle (Schwefelfuß) —

dort, hier — weit, nah — rechts, links — auch erster, letzter — groß, klein.

Demgemäß auch Luft (hoch), Meer (tief) — Staub, Erde — Schein, Finsternis — Tag, Nacht — (himmlische) Herrlichkeit, Grab — Auferstehn, Tod — Gott, Teufel.

Die Verachtung, Rache, Haß, Greuel usw. (s. z. s. »Unlustgefühle«) werden mehr mit dissonierenden Intervallen, Vergnügtsein usw. (»Lustgefühle«) mehr mit konsonierenden gezeichnet.

22.

Es ergeben sich also Bewegungen nach auf- oder abwärts: Erhöhen, erniedrigen — türmen — auferwecken — herausreißen — aufschwingen — toben — abtreiben — gen Himmel fahren — verschlingen — drohen (erhobener Arm). Daraus werden auch Tonbilder gewonnen für neigen — beugen — die Schlange — den Bogen, auch die demütig sich neigende »Magd des Herrn«.

Kommen Begriffe wie »ermessen«, »umfassen« oder Kollektivbegriffe wie »Alles«, »Volk« u. dgl. in Frage, dann wird wohl der ganze Umfang der Diatonik ins Treffen geführt.

Auch die Schwingen der Seele entfalten sich zum Fluge in die Höhe in Jauchzen, Jubel und senken sich in die Tiefe zur Trauer, Furcht. Hier werden gelegentlich auch Tanzrhythmen verwendet,

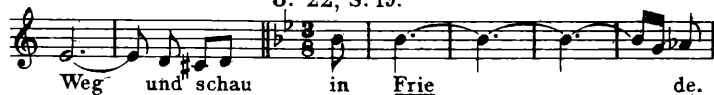
Notenbeilage IV.

1. Kant. 152, Kl. A. S. 11. u. ff.

2. 43, S. 28.



3. 22, S. 19.



4. 81, S. 1.



5. 141, S. 1.

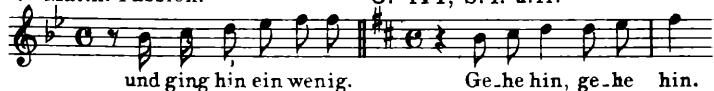


6. 166, S. 6. u. ff.



7. Matth. Passion.

8. 144, S. 1. u. ff.



9. 111, S. 18.



11. Joh. Passion.

12. 5, S. 12.

13. 147, s. 34.

14. 20, s. 35.

15. 63. S. 6. u. ff.

16. 168, S. 137.

17. 86, S. 9.

18. 116, S.10.

20.

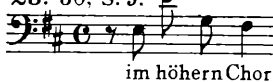
21. 44, S. 20.



22. 178, S. 129.



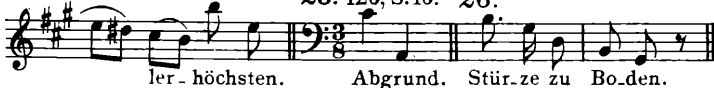
23. 30, S. 9.



24. 29, S. 14.



25. 126, S. 16. 26.



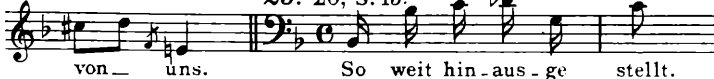
27. 131, S. 1. u. ff.



28. 101, S. 17.



29. 20, S. 15.



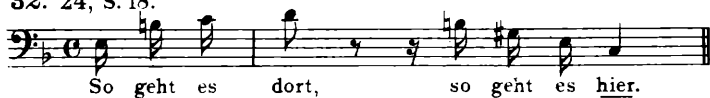
30. 78, S. 17.



31. 31, S. 16.



32. 24, S. 18.



33. 117, S. 7.



34. 6, S. 17.



35. 71, S. 14.



36. 21, S. 25.



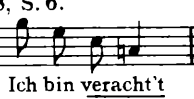
37.



38. 123, S. 16. u. ff.



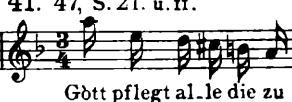
39. 138, S. 6.



40. 78, S. 25.



41. 47, S. 21. u. ff.



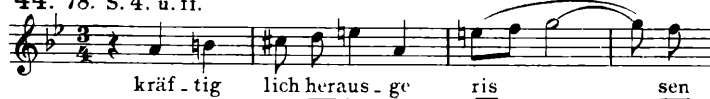
42. 84, S. 2.



43. 44, S. 19.



44. 78. S. 4. u. ff.



45. 123, S. 13.



46. 126, S. 20.



47. 45, S. 20.



48. 115, S. 23.



49. 55, S. 8.



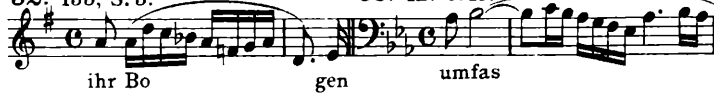
50. 179, S. 9.



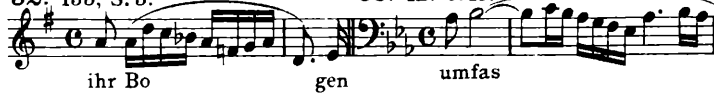
51. 165, S. 9.



52. 153, S. 5.



53. 12, S. 15.



54. 10, S. 15.



55. 121, S. 25.



56. 122, S. 11.



57. 107, S. 7.



um z. B. Seligkeitswonne (durch Siciliano) auszu-
drücken¹⁾. Die Seele vibriert im Lachen, Ver-
gnügtsein — Spotten usw. Oder Schrecken —
Trotz — Betrübtheit und ähnliche Gemütsver-
fassungen mögen gelegentlich mit den angedeuteten
Mitteln ausgedrückt werden.

23.

Doch kommt hier schon das bei Bach so außer-
ordentlich, wie bei keinem anderen Meister, entwickelte

¹⁾ Schweitzer will die Bachschen unendlich mannigfaltigen
Wortillustrationen schablonisieren und spricht von Tumult-
motiv, Seligkeitsrhythmen, Freudenmotiv usw. Wenn Pirro ge-
legentlich auf eine Figur nachdrücklicher hinweist, z. B. vom
Tumultmotiv spricht, so ist dies zu verstehen, aber gegen die
Schweitzersche Pedanterie müssen wir den Meister doch in
Schutz nehmen, sonst erscheinen schließlich noch Klavierauszüge
mit 8—9 Schmerz-, Freuden-, Trost- und ähnlich interessanten
Motivangaben nach dem etwas höher rangierenden, aber doch
auch anfechtbaren Vorgang gewisser moderner Klavierauszüge!
Wir könnten leicht $\frac{1}{2}$ Schock ganz verschiedener Tonfiguren,
die alle »Freude« atmen, hersetzen. Wenn beispielsweise Sch.
beim Magnificat»motiv« vom Freudenmotiv spricht und das
sogar im »Esurientes« entdecken will, so kann jemand mit vollem
Recht erwidern: Von letzterer Verwandtschaft merke ich absolut
nichts, und im übrigen ist das »Freudenmotiv« bei Bach als
»Lachmotiv« nachzuweisen (Altarie »Man nehme sich in
Acht« der Kantate »Wo gehest du hin«, bei den Worten
»wenn das Gelücke lacht« (z. »Koloratur«!), und es paßt als
solches jedenfalls noch weniger zum Text »Magnificat«! Auch
bei dem »Sehet«, »Bleibet« der letzten Altarie der Matthäus-
passion finden wir dieses »Motiv«.

Moment der Chromatik und das der komplizierteren Rhythmik in Anschlag. Und zwar der stufenweisen, wie der sprungweisen, kaum noch zu überbietenden Chromatik. Es gibt schlechterdings nichts an dissonierenden Intervallschritten, was Bach nicht, um das Wort zu »illustrieren«, gewagt hätte. Einfache chromatische Folgen, aber in verdichteter Art (Mehrstimmigkeit) kennen wir aus seinem »Crucifixus« der H-Moll-Messe, aus dem »Lamento« über das Scheiden seines Bruders. Damit bestreitet er hauptsächlich einfachere Arten des körperlichen und seelischen Schmerzes (Notenbeilage V), von dem Hungern, der Armut, dem Weinen, Seufzen, Betrübte sein, Trauern, Jammern, der Angst, dem Zweifeln, Sehnen, Verwirrtsein bis zum martervollen Leben, dem Schmerz und Elend, der Pein, dem Gift, der Rache, der Qual, dem Verfluchtsein, dem Greuel, der Sündenknechtschaft, den Verlorenen; auch falsch wird chromatisch gezeichnet. Das Kreuz (»Kreuzige ihn!«) ist durch mit Chromatik gewonnene dissonierende Intervallschritte gezeichnet, in die häufig das Kreuzeszeichen »hineingeheimnist« ist.

Bei Gewissensregungen, Zittern, Erbeben usw. spielt namentlich der Rhythmus eine Rolle.

Und wie dieser sich nicht gut eigens behandeln, also von der melodischen Tonfolge trennen läßt, so kann diese bei der Beurteilung der Bachschen Wortcharakterisierungen häufig auch nicht von dem Zusammenklang der Stimmen und Instrumente,

Notenbeilage V.

1. 55, S. 3.



2. 87, S. 11. u. ff.

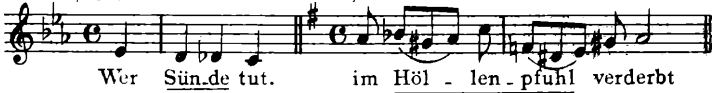


3. 13, S. 12.



4. 54, S. 7.

5. 7, S. 27.



6. 43, S. 28.



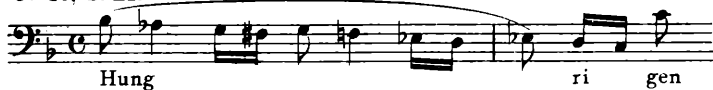
7. 143, S. 7.



8. 177, S. 33.



9. 10, S. 21.



10. 186, S. 10.



11. 110, S. 22.



12. 43, S. 20.



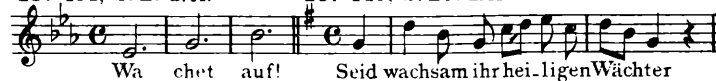
13. 179, S. 1-8.



14. Matth. Passion.



15. 131, S. 2. u. ff.



16. 149, S. 20. u. ff.

Seid wachsam ihr hei - ligen Wächter

17. 71, S. 1. u. ff.



18. 49, S. 27.

Die Ma.je.stät ruft selbst

29. 135, S. 14.



30. 9, S. 19.



31. 135, S. 18.



32. 132, S. 14.



von der Harmonie getrennt werden, die die komplizierte »Melodik« einesteils begründet, andernteils vertieft.

Neben der Diatonik kommt, wie wir schon beobachteten, die aus dem Naturdreiklang gewonnene Melodik in Betracht. Sie eignet namentlich dem Ausdruck des Sieges und Heldenhaften, des Wächterrufes (nach der Art des alten Kirchenliedes »Wachet auf«), des Aufweckens, Auferstehens oder — gemäß den bei Bach oft eingestreuten »Trompetentuschen« — wenn vom (himmlischen oder seinem Stellvertreter, dem weltlichen) Herrn, König, die Rede ist. Diese helle, strahlende Melodik wird auch bei Tonfiguren der Freude, des Jauchzens usw. verwendet, wie wir schon wahrnahmen. Dissonierende Akkordbrechung hingegen wird bei entgegengesetztem Begriffe angewendet: z. B. Trübsal, Spreu, stürzen, fletschen.

Diese musikalischen Ausdrucks- und Vorstellungsmittel, die von der äußerlichsten in die innerste Empfindungswelt führen, neben der noch zu betrachtenden Naturalmalerei sozusagen alte und neue Art der »Programm Musik« vereinigen, treten sehr oft kombiniert auf, wie etwa in folgenden Worten und Sätzen: »Kummerwolken«, »in den Tod (Abgrund) versinken«, »die Freude steigt auch unterwärts«, »Gott fährt auf mit Jauchzen«, »er stärkt, was schwach«, »gerissen aus der Not«, »vom Seufzen müde«, »Johannis freudenvolles Springen; »der Abgrund schluckt uns

ein«, »und ihre Pfeile rückwärts prallen«, oder schließlich »Ein Kind des Zorns in Satans Netze, ein falscher, heuchlerischer Christ«.

Wir sehen: Eine »Schablone« kennt der Meister nicht, er zeichnet auf die verschiedenste Art, aber immer deutlich ¹⁾.

24.

Selbstverständlich sind bei Bach die Naturmalereien und Schilderungen wie nur bei irgendeinem dramatischen Komponisten zu finden, namentlich in seinen größeren weltlichen Kantaten (»Der zufriedengestellte Aeolus«, »Was mir behagt« usw.) treffen wir sie reichlich. Auch in den Kirchenkantaten stoßen wir auf grandiose Naturbilder, auf Kriegssturm u. dgl., es werden da oft die Singstimmen wie Instrumente benützt. Sie werden auch nicht selten benützt, um einen ganz realen Begriff tonbildlich darzustellen, z. B. die Posaune erschallt sogleich im Chorbaß der Kantate »Gott fährt auf« (»mit dem Schall der hellen Posaunen«). Oder (Notenbeilage VI, 1—7): Die »Kette« wird dargestellt

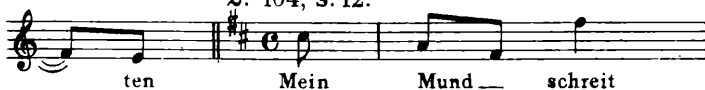
¹⁾ Angesichts dieser Realistik in der Vokalmusik schon — wer konnte da dem jungen Meister der symphonischen Dichtung, Richard Strauß, verübeln und es anzweifeln, wenn er da zudringlichen Philistern einmal erklärte, »Messer und Gabel« komponieren zu können? Wir begreifen aber vollkommen, wenn ein Schweitzer (J. S. Bach) gelegentlich seine Befriedigung äußert, daß er in seiner Betrachtung »von der fast allzu drastischen Musik« dieser oder jener Kantate »erlöst« sei.

Notenbeilage VI.

1. 74, S. 27.



2. 104, S. 12.



3. 15, S. 20.



4. 61, S. 13.



5. 36, S. 39.



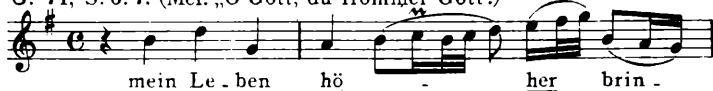
6. 102, S. 5.



7. 82, S. 9. u. ff.



8. 71, S. 6. 7. (Mel. „O Gott, du frommer Gott“)



9. 92, S. 11. (Mel. „Was mein Gott will“)



10. 94, S. 22. (Mel. „O Gott“)

Adagio.



durch eine rasselnde, wie durch eine gleich den Gliedern ruhig ebenmäßige Figur. Solche Drastik der Darstellung führt wohl auch einmal das Singen an die Grenze desselben, zum »Schreien« (>»mein Mund schreit«). Das Lachen geht als Nachahmung des wirklichen Lachens sogar in ein Duett über, und ein Echo sorgt für größere Realistik. Das Staccato=Singen hier wie bei »Ich klopfe an«, oder bei »schallet« in der Schlußarie der Kantate »Schwingt freudig euch« oder das Martellato=Singen (>»du schlägest sie«), das Summen und Halten auf einem Ton (>»schlummert ein« gleich dem wortlosen Summen der Mutter an der Wiege des einschlafenden Kindes) ist auf solche Naturnachahmung zurückzuführen.

Dieser anschaulichen und charaktervollen Interpretation des Wortes muß sogar die gegebene Melodie des Kirchenliedes ihren Tribut entrichten, indem er sie entsprechend »modelliert«, wie etwa (Notenbeilage VI, 8—10) in der »Aria con Corale« (>»Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen« oder »durch manchen sauern Tritt«), oder in dem »Rec. und Choral« für Baß bei den Worten »wenn er mich auch gleich wirft ins Meer«, oder in einem anderen Rezitativ und Choral für Baß »Die Welt bekümmert sich«. Derlei subjektive Art der Behandlung des Kirchenlieds verläßt ihn wohl auch nicht gänzlich, wenn er auf den Boden der »Objektivität« (bei der Begleitung des Gemeinde=

gesangs) gestellt ist (weswegen er sich ja auch vor dem Konsistorium in Arnstadt verantworten mußte), und findet sich namentlich sehr häufig in seinen Kantaten über Kirchenlieder, wo aber auch manchmal die mehr »tonspielerische« Variation angewendet ist.

25.

Schärfer tritt das alles nun hervor in dem Zusammenklingen der Stimmen, in der Fundierung der Stimme durch das Orchester, in der komplizierten polyphonischen wie in der einfachen Harmonie in Chor und Orchester. Wir haben also hier nicht im Auge das von der bewaffneten Macht des Orchesters getragene Chorunisono, das Bach nicht oft, aber dann mit großer dramatischer Wucht als einen spontanen Ausdruck des Gemeindebewußtseins in der Art des evangelischen Gemeindegesangs verwendet (wie z. B. am Schlusse des Chors »Du wolltest dem Feinde nicht geben« in der Kantate »Gott ist mein König« die Stimmen im Unisono nach Art der Litanei sich vereinigen oder in der machtvollen zweiten Strophe der Kantate »Ein' feste Burg«). Es ist ein ins Unermeßliche gesteigerter Jubel, wenn die Stimmen auf die verschiedenste Art durcheinander jauchzen wie in dem Chor der Kantate »Man lobet dich in der Stille« und er »steigt« gemäß den Worten sinnenfällig »bis zum Himmel«, wenn der Tenor auf dem kleinen a ihn einsetzt und Alt und Sopran ihn allmählich steigern bis zum a². Es ist

intensivster Ausdruck der Freude, wenn die vier Stimmen gleichzeitig in verschiedenstem Rhythmus ihr Ausdruck geben (Notenbeilage VII, 1). Im Anfangschor der Kantate »Der Himmel lacht« sind die Begriffe lachen, jubilieren, loben, triumphieren verschieden gezeichnet und durch die Fünfstimmigkeit zu eindringlichster Wirkung gebracht. Ähnlich ist es mit dem »erschrocken sein der Herzen« einer ganzen Gemeinde (Kantate »O Ewigkeit« I). Wie einschneidend wirkt die Chromatik in »Weinen, Klagen«. Welchen Seligkeitstaumel offenbart der Schluß des 2. Chores der Kantate »Nimm was dein ist«! Wie inbrünstig wird das »Flehen« in allen Stimmen (in der Kantate »Aus der Tiefe«, hier sogar mit Echoeffekten). Bei Worten mehrerer oder des Volkes wird erst durch imitatorische Chorbehandlung dramatische Anschaulichkeit erzielt (>»Herr, bin ich's?«), mancher Text durch Vorsänger und Nachbeter inbrünstiger gestaltet (Litaneibruchstücke! oder das Vorsingen einzelner Stimmen in »Liebster Immanuel«), in manchen Chören gehen verschiedene Empfindungen nebeneinander her, die sich ergänzen, wie in der Schlußdoppelfuge der Kantate »Aus der Tiefe«, wo das eine chromatische Thema die Sünde, das andre gleichzeitig tätige die Erlösung darstellt.

Manche Charakterisierung ist auf die Mehrstimmigkeit gegründet, wie wenn durch heftig dissonierenden Eintritt der einander folgenden Stimmen die Schmerzensakzente ausgedrückt werden. Dies

tut Bach z. B. in ganz gleicher Weise bei dem Worte »Sterben« (Kantate »Christus, der ist«) wie bei »Ärgre« (Kantate »Ärgre dich, o Seele, nicht«, Notenbeilage VII, 2). Oder wenn durch rhythmische Kunstgriffe das »vor dir hergehen« in den Chorstimmen gezeichnet ist (Kantate »Brich dem Hungrigen«).

26.

In den einfachen Chorälen schon wird durch die Harmonie der vier Stimmen der text- und sinn- gemäße Ausdruck geschaffen, und hier ist bereits jedem klar geworden, wie unerreicht Bach trotz der gegebenen Melodie den »Affekt der Worte« musikalisch herausarbeitet. Wie weiß er in der Schlußzeile »bis wir einschlafen seliglich« (Notenbeilage VII, 3) die Chromatik und den Wechsel zwischen Dur und Moll zu benützen, um die Stimmen friedvoll durch das Tor des Todes gleiten und einschlummern zu lassen, trotzdem der Choral auf der Dominante schließt. »Und ob gleich alle Teufel hie wollten widerstehn« beginnt er mit dem Sekundakkord. Die überraschendsten Lichter setzt er oft alten Liedern mittels der Modulation auf: Bei dem Text »Ob sich's anließ, als wollt' er nicht, so laß dich doch nicht schrecken« (Notenbeilage VII, 4) mag am Schlusse der ersten Zeile jedem Sänger und Hörer ein wahrhafter Schrecken in die Glieder gefahren, und eine mystischere und unheimlichere Wirkung wie mit den drei Akkorden

Notenbeilage VII.

1. 149, S. 2.

Mit Freu - den.

2. 186, S. 1.

Är - gre dich.

3. 127, S. 24; Mel. „Herr Jesu Christ, wahr“

bis wir ein - schla - fen se lig - lich.

4. 9, S. 29; Mel. „Es ist das Heil“

Ob sichs an - ließ, als wollt er nicht,

5. 90, S. 16; Mel. „Vater unser“

ver leih ein se ligs Stün-de lein

6. 167, S. 20; Mel. „Herzlich tut mich verlangen“

Was schadt mir dann der Tod?

7. 48, S. 28; Mel. „Ach Gott und Herr“

Solls ja so sein, daß Straf und Pein auf Sün-den fol-gen

müs-sen: so fahr hier fort, doch scho-ne dort, und

laß mich hier wohl bü Ben.



bei dem Hinweis auf das letzte »Stündlein« (Notenbeilage VII, 5) mag wohl noch kaum einem Meister in die Feder gekommen sein. Durch die Harmonisierung kommt gelegentlich sogar das Fragezeichen in einem Liedverse zur Geltung, z. B. bei »was schad't mir drum der Tod?« Hier ist das letzte Wort zugleich bedeutungsvoll hervorgehoben (Notenbeilage VII, 6). Bei diesem Choral können wir auch beobachten, wie der Meister oft im Orchester dem Gesang eine oder mehrere neue Stimmen hinzufügt und dadurch (wie auch durch konzertierende Stimmen, z. B. in »Der Herr ist mein getreuer Hirt« zwei Hörner!) den charakteristischen Ausdruck vertieft. Als Beispiel eines durch den Gang und die Harmonie der Stimmen »sprechenden« Chorals stehe der Liedvers »Soll's ja so sein« (Notenbeilage VII, 7). Wie der motettenartig bearbeitete Choral noch »deutlicher« werden kann, beweise das »Nun lob mein Seel« in der Kantate »Gottlob nun geht«. Bei polyphon durchgearbeiteten Chorälen mit selbständigem Orchester steigert sich der Ausdruck noch, und ist die Möglichkeit größter musikalischer Beredtsamkeit und Verinnerlichung gegeben und erreicht. Ich möchte hier unter den vielen nur auf den Anfangschor der Kantate »Mit Fried und Freud« mit seinen wundersamen Zeichnungen des »sanft und stille« oder »der Tod ist mein Schlaf worden« hinweisen.

Bei den charaktervollen Zeichnungen des Wortes, Satzes und der Situation kommt auch die instrumentale Grundlage wesentlich in Anschlag, die im Akkompagnement und im Orchester gegeben ist. Bei Bach haben die Instrumente nur äußerst selten die untergeordnete Funktion einer Begleitung im Sinne der harmonischen Ausfüllung. Sogar in den wenigen Akkorden der Orgel, die das Rezitativ stützen, steckt oft eine malerische Tendenz (z. B. »Gefahr« Notenbeilage VIII, 1), zwei Akkorde versinnlichen »Freudigkeit« und »Trübsal« (2) oder »reuen« (Kantate »Bereitet die Wege« im Altrezitativ). Die Verbindung heterogener Harmonien weist schon Züge des modernen »Impressionismus« auf, wo natürlich es ohne Quintenparallelen nicht abgeht, die dann auch dem Herausgeber Kopfschütteln verursachen¹⁾ (vgl. die Verbindung von A-Moll und As-Dur bei »Jammertal«, die — Adagio! — von unbeschreiblich eindringlicher Wirkung ist, Notenbeilage VIII, 3).

¹⁾ und (wie auch sehr häufig sonst) in der Bachausgabe zum »Anstreichen« veranlassen. Dabei bemerkt er gar nicht alle, obgleich bei den ersten Parallelen Bach durch ein pp bei der Bratsche die Sache auffällig macht! Die Herren könnten bei Bach ihre »Harmonielehre« endlich einmal etwas revidieren. Es stecken in Bachs Werken noch eine Menge sehr gefährlicher Dinge, die den Herren zum Glück meist entgehen, weil Bach die Sinne anderweitig beschäftigt. Und dieser Umstand vermag überhaupt die meisten »Verstöße gegen den reinen Satz« durchaus zu rechtfertigen.

Gewisse gewagte Modulationen der Instrumente sind Textillustrationen (vgl. »die Welt, auch unser Fleisch und Blut, uns allezeit verführen tut« (4), ähnlich am Schluß des Altrezitativs der Kantate »Christum wir sollen loben schon« bei »kehren«).

Manche Textinterpretation ist nur im Zusammengehen mit dem Orchester zu verstehen (z. B. »Ich folge Jesu nach«). Und so sehr auch Bach die Singstimme bei malerischen Darstellungen ins Treffen führt, — vieles kann eben doch nur das Orchester darstellen. Er läßt den Tenor sehr drastisch deklamieren »seht, wie bricht, wie reißt, wie fällt« und läßt die Stimme mit dem »krachen« sich abmühen (Kantate »Ich hab' in Gottes Herz«), aber wenn es sich um das »Zerreißen des Vorhangs von oben an bis unten aus« handelt oder um Wellenschäumen, um Sturm, Brausen, Feuerflammen, Blitz, Knall u. dgl., Rauch (vgl. die Violine der Sopranarie in der Kantate »Sehet, welch eine Liebe«) oder um manche Klangwirkungen, wie Sterbeglocken (»Trauerode«, Kantate »Liebster Gott«) usw., greift er zum Orchester, das, obwohl es sich oft mit der Stimme in die malerische Darstellung teilt, doch für dauernde »Szenierung« oder »Stimmungsgrundierung« einzig in Betracht kommen kann. Das Orchester ergießt einen Tränenstrom (»O Mensch, beweine«) wie neuerdings erst wieder bei R. Wagner im Tannhäuser; in Orchester, Laute und Orgel blüht die »Himmelsschlüsselblume« (Johannispassion), das Orchester kost ständig »Liebster Immanuel«

〈Kantate〉, das Orchester offenbart den »Zorn« Gottes in den Zwischenspielen der berühmten Baßarie der Kantate »Herr, gehe nicht ins Gericht«, es »atmet« in der Kantate »Jesus schläft«, es »bittet« aufs eindringlichste in der Kantate »Brich dem Hungrigen«, es stellt das heftig mahnende und in den Rhythmen 〈Sechzehntel, Achteltriolen, Achtel, Viertel〉 sich immer mehr beruhigende »Gewissen« 〈Kantate »Herr, gehe nicht«〉 dar, das Orchester gibt Zeichnung und Farbe für Pastoralen und Idyllen 〈Kantate »Du Hirte Israel«, weltliche Kantaten〉.

Bemerkenswert ist, wie Bach oft auch mit Farben operiert, wie etwa wenn nach aufgeregter, tumultuöser Geigeneinleitung die Stimme auf Grundlage ruhiger Bläser »Friede« verkündigt 〈Kantate »Halt im Gedächtnis«〉, und aus dem Text ergeben sich ihm sogar die Geigendämpfer 〈»Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen« in »Schwingt freudig«〉. Oder wie er gewisse Urbestandteile der Musik 〈Tonleiter, Naturklänge kompakt und gebrochen〉 in rhythmisch scharfer Ausprägung zur Zeichnung verwendet 〈z.B. »der Löwe aus Davids Stamm ist erschienen, sein Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt« 〈Notenbeilage VIII, 6〉, wo er mit der verschieden »gefärbten« Tonleiter arbeitet, oder Getümmel 〈wie in der Baßarie der Kantate »Wer weiß«〉, Lärmen, Tumult, 〈wo er mehr mit Akkordmassen operiert〉.

Die Tonleiter durch mehr als 3 Oktaven im Orchester stellt die Himmelsleiter vor für die Betenden,

Notenbeilage VIII.

1. 81, S. 5.

weil die - ser Weg nichts als Ge - fahr

(Orgel)

NB NB

2. 122, S. 19.

Freu - dig - keit, so durch die Trüb - sal dringt.

NB NB

Streich-Instrumente.

3. 91, S. 13.

er kommt zu dir, um dich vor sei - nen Thron durch

Streich-Instr.

Adagio.

die - ses Jam - mer - tal.

NB

4. 101, S. 25. Mel. „Vater unser“

al le zeit ver füh ren tut!

Handwritten musical score for 'Vater unser'. It consists of a treble and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are written above the treble staff.

5. 12, S. 12.
Violinen.

Gesang: Ich fol - ge Chri - sto nach.

Handwritten musical score for Violins. It consists of a treble and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are written above the treble staff.

6. 63, S. 17.
Tenor.

Der Löw aus Davids Stamme ist er.schienen, sein

Handwritten musical score for Tenor. It consists of a treble and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are written above the treble staff.

Bogen ist gespannt, das Schwert ist schon gewetzt

Handwritten musical score for Bogen and Schwert. It consists of a treble and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are written above the treble staff.

7. 44, S. 5. Chor u. Orch.

werauch töd

Handwritten musical score for Chor and Orch. It consists of a treble and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are written above the treble staff.



die dazu singen »Leite mich« (Kantate »Nach dir, Herr«). Der schmerzvoll=chromatische Ciaconenbaß in dem Chor »Jesu, der du meine Seele« ist das »Leitmotiv« für den letzteren. Das Festhalten gewisser die Grundstimmung zeichnender Figuren (wie etwa in »Schwingt freudig euch empor« die erste Triolenfigur des Orchesters) trägt zur charaktervollen Grundierung des Chors bei. Der »stolze« Rhythmus des Orchesterbasses in der Baßarie der Kantate »Christ lag« erklärt uns das »feiern« (»So feiern wir das frohe Fest«). Endlich müssen wir feststellen, daß manche eindringliche harmonische Charakterisierungen nur durch Zusammenarbeiten von Chor und Orchester erzielt werden. Wie der Meister da häufig mit seiner Kunst über seine und nicht selten unsere Zeit noch hinausragt, dazu nur das Beispiel des »Tödtens« (Notenbeilage VIII, 7). Man vergleiche hierzu auch das »Weh« in der Altarie der Kantate »Herr, deine Augen«. Zur Charakterisierung der Worte gehört endlich auch, wenn der Meister beim Eintritt gewichtiger Worte, wie »heiliger«, »Todes= schlaf« durch plötzliche Orchester=p oder =pp »Stimmung« schaffen will.

Wie sich so aus der Volksmelodie durch die Künste der von anschaulichster und sinngemäßeſter Textinterpretation getragenen Chorpolyphonie, wie davon inspirierter phantasievollster orchesterlicher und malerischer Gesangs= und Instrumentalkunst ein symphonisches Gesamtbild größten Umfangs entwickeln kann, dokumentiert die Kantate »Ach wie flüchtig«.

IV Die Kirchenkantate Bachs.

28.

Die eigentliche Kirchenmusik, die »regulierte zu Gottes Ehren«, war in der lutherischen Kirche jener Zeit die sogenannte Kantate, die Passion. Hier betätigte sich der musikalische Fortschritt. Die herkömmlichen Messen usw., auch wenn sie sich dem neuen »konzertierenden« Stil fügten, traten zurück und verkümmerten. Die Motette, die sich auch des Kirchenliedes bemächtigt hatte, wurde durch den neuen Stil um= und in die Kantate, namentlich deren Chöre, hineingebildet.

Bach bezeichnet seine Kirchenmusik niemals als Kantate; er schreibt Concerto¹⁾, wohl auch einmal »Motetto« darüber. Die Solokantaten und die »Dialogi« lassen noch am meisten den Zusammenhang mit der im 17. Jahrhundert aufgekommenen, anders gearteten Kantate erkennen. Noch bei Mattheson (1739) ist die Kantate eine Kombination von Arie und Rezitativ, und »ihre wahre Natur leidet²⁾ nicht«, daß man sie »mit Chören, Chorälen, Fugen usw. untermischt und unter die Kirchenstücke zählet«.

¹⁾ Man findet sogar die alte Bezeichnung »Concerto da chiesa«.

²⁾ d. h. duldet.

Trotzdem erscheint uns heute fast nur Bach als der wahre und höchste Repräsentant der Kantate, welche in ihrer Vielgestaltigkeit die großartigste und reifste Frucht jener konzertierenden Kirchenmusik darstellt¹⁾.

Sie ist sozusagen »Evangelienmusik«, sie hat ihren Keim in den über die Evangelien verfaßten Gesängen, die im 16. Jahrhundert und später als Kirchenlieder figurierten. Mit dem Aufkommen der neuen Musik suchte man auch in der Kirche dem neuen Kunstideal Raum zu schaffen auf Grund der Perikopen und des Kirchenliedes. Wenn die Bibel neben der antiken Götter- und Heldensage der Oper Stoff gab, wieviel mehr mußte sie nicht zu der neuen Kirchenmusik herangezogen werden! Während sich nun die Kantaten nordischer Meister wie Tunder, M. Weckmann, Buxtehude, des in Thüringen geborenen Böhm noch mehr an das durch gewisse Bibelworte und das Gesangbuch vertretene »andächtige« Moment halten, strebt in den Werken der mitteldeutschen Hammerschmidt, I. R. Ahle, Briegel u. a. die neue kirchliche Kunst energischer vorwärts durch Aufnahme madrigalischen Textes. Durch Ausgestaltung biblischer Szenen in dramatischem Sinne fügt der von einem Giovanni Gabrieli und einem Monteverde inspirierte Meister Heinrich Schütz die neue Kunst in erhöhtem Maße in die deutsche Kirchenmusik ein, und zwar hier ganz unabhängig vom Ge-

¹⁾ Allerdings ist es ein Gattungsname für manchmal auch recht verschiedene Dinge.

sangbuch. Wie die musikalischen Repräsentanten des Bachschen Geschlechtes mit diesen Strömungen zusammenhängen, wäre noch genauer zu untersuchen. Von J. S. Bach wissen wir nur, daß er von den nordischen Meistern direkt lernte, daß er dagegen Schützens Werke kaum kannte, und daß er nie in Italien gewesen ist. Trotzdem war es seinem Genius vorbehalten, in seinen Kirchenkantaten, Oratorien und Passionen alle Einzelbestrebungen zu einer Art Gesamtkunstwerk zu steigern. Die Spezialforschung hat hier sehr dankenswerte Arbeit geleistet. Indessen wird die öffentliche Musikpflege es ablehnen, auf die Vorliebe jedes Forschers für diesen oder jenen wieder ausgegrabenen alten Meister, von denen fast jeder schon Bach antizipiert haben soll, zu reagieren, so wenig als Monteverde als der eigentliche Gottvater unsres deutschen Musikdramas wird gelten können. Hier hat weniger der »dunkle Drang« als die reale Leistung zu gelten. Und solche reale Leistungen setzen voraus: die unendlich reiche Skala der Entwicklung und Ausbildung der musikalischen Formen, ohne welche wir auch keinen Richard Wagner hätten, der, beseelt von einer Idee, an der Hand seiner Dichtung den nun musikalisch gefügig gemachten Stoff besser meistern konnte!

Wenn nun andererseits Bach mit vermeintlichem Bayreuther Maßstab gemessen und beispielsweise auf das Dacapo des Kantatenchores »Es erhob sich ein Streit« in sehr wenig »kommentmäßigen« Ausdrücken (»geistlos«, »unter Mittelmäßigkeit« der Einsicht oder

Empfindung) losgedonnert wird, dann muß man wirklich bedauern, daß bei solchen »Gelehrten« so wenig von wahrhaftiger Kunstintelligenz durchgedrungen ist¹⁾. Ein Richard Wagner, der schon eher das Recht hätte zur Korrektur, äußert sich über das ähnliche Dacapo bei Beethovens bekannter großer Leonorenouvertüre recht milde, weil wirklich sachgemäß (>Über Franz Liszts symphonische Dichtungen«).

29.

Hinsichtlich ihrer textlichen Unterlage können wir die Kantaten zunächst in zwei Gruppen bringen. Die erste umfaßt wenige Werke, die sich ausschließlich auf Bibelwort und Gesangbuchlied stützen, deren Zusammenstellung wohl meist von Bach selbst herührt. Sie verteilen sich auf Arnstadt (1704: »Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen«), Mühlhausen (Ratserneuerungskantate »Gott ist mein König«, dann »Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir«), Weimar (>Der Herr denket an uns«, »Nach dir, Herr, verlanget mich«, mit einigen eingefügten, jedenfalls Bachschen Worten »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, Actus tragicus); von diesen jugendlichen Meisterwerken sind wohl die meisten verloren gegangen. Die zweite Gruppe umfaßt alle übrigen. Bach wendet sich in ihnen der freieren Kantatendichtung zu, die ihm wohl

¹⁾ Schweitzer, S. 576.

zunächst durch den Weimarer Sekretär des Oberkonsistoriums, den Dichter und Mitglied der »fruchtbringenden Gesellschaft« Salomo Franck, dargeboten wurde. Die geistlichen Liederdichter suchten ihre »Sonntagspoesieen« zu musikalischen »Kirchenan-dachten« zu erweitern. Sie nehmen zu Bibelwort und Lied auch zeitgemäße »galante Poesie«, anknüpfend an die »madrigalischen« Dichtungsformen.

Es sind namentlich Rezitativ und Arie, die hier in der Kirchenmusik gegenüber dem objektiven Bibelwort und dem Gemeindelied das Individuum zu Worte kommen lassen wollten.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts waren das Rezitativ und die Arie in die Kirchenmusik eingedrungen, ersteres in der harmonisch schwereren, deklamatorisch steiferen Art des Arioso, letztere mehr als Arietta, als erweiterte und ausgeschmückte Strophenliedform (auch als Duett, Terzett). Fürs erste verwendete man gerne Bibelworte, und die strophischen Arien zeigen noch die einfachen Formen des volkstümlichen Gesanges. Übrigens wurde auch das Bibelwort zu einer derartigen kurzen Arie verwendet.

30.

Schon 1653 hatte der Theologe und spätere Jurist Caspar Ziegler, gestützt auf die Autorität seines Schwagers Heinrich Schütz in einer Schrift »Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, wie sie nach der Italiener

Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten, nebenst etlichen Exempeln« eine neue Art freierer Poesie empfohlen, eine Poesie, die »keinen Zwang leiden könne, auch zu mehrenmalen einer schlichten Rede ähnlicher sein wolle, als einem Poemati«. Und um 1700 setzte der Theologe Erdmann Neumeister, der, selbst dichtend, auch Vorlesungen über Poetik gehalten hatte, weiterhin alles daran, die bislang in der Oper gepflegten Dichtungsformen auch der Kirchenmusik zugute kommen zu lassen. Er erklärte allen Anfeindungen zum Trotz, daß »eine Kantate nicht anders aussehe, denn ein Stück aus einer Opera, von Stylo Recitativo und Arien zusammengesetzt«. Die Arien sollten einen Affekt oder ein Morale in sich enthalten. Man könne Rezitative und Arien untereinander mischen und »kann bei einer Arie das sogenannte capo oder der Anfang derselben am Ende in einem vollkommenen Sensu wiederholt werden, läßt es in der Musik gar nette«. So erschienen von ihm seit dem Jahre 1700 mehrere Jahrgänge von Kirchenkantaten, die frischweg von Ph. Krieger, Telemann und anderen komponiert wurden. — Es ist für das Verhältnis der Kirchenkantate zur Predigt höchst beachtenswert, wie sich da der Prediger eine Konkurrenz schuf, der er häufig schließlich nicht mehr gewachsen war. Neumeister meint aber: »Wenn die ordentliche Amtsarbeit des Sonntags verrichtet, versuchte ich das Vornehmste dessen, was in der Predigt abgehandelt worden, zu meiner Privatandacht in eine gebundene Rede

zu setzen und mit solcher angenehmen Sinnenbemühung den durch Predigen ermüdeten Leib zu erquicken. Woraus denn bald Oden, bald poetische Oratorien und gegenwärtige Kantaten geraten sind.«

Überwiegt nun in der ersten Zeit bei Neumeister das »zeitgemäße« Streben, so findet er doch allmählich das richtige Gleichgewicht, indem neben der madrigalischen Dichtung wieder Bibelwort und Kirchenlied entsprechend zu Ehren kommen.

31.

Diesem neuen Kirchenstil wird nun freilich sowohl von den »Modernen« als den »Konservativen« mannigfach widersprochen. Mattheson geißelt diese Kantaten als »ein aus vielerlei Schreibarten zusammengestoppeltes Wesen«: das »Kantatenmäßige« darin gehöre zum »Madrigalstil«, die »vielstimmigen Chöre und Fugen zum alten oder neuen Motettenstil; die Begleitungen und Zwischenspiele (er hätte auch die Vorspiele nennen müssen!) zum Instrumentenstil; endlich die Choräle »zum melismatischen«. Bachs Vorgänger, Kuhnau, sucht beim Rat die (ihn schädigenden) Kirchenmusikunternehmungen »junger Leute, welche . von dem wahren Kirchen Stylo nicht viel wissen können«, zu diskreditieren, indem er bemerkt, daß »alles ihr Werk auf eine sogenannte Kantatenart hinauslaufe«. Und Bach muß bei seinem Amtsantritt eigens unterschreiben, daß er für eine Kirchenmusik Sorge trage, die »nicht opern=

hafftig herauskomme«. Indessen lag eine neue Gestaltung der gesamten Kirchenmusik sozusagen in der Luft, und konnte auch kein theologischer Widerspruch etwas dagegen machen. Den nur in ihre neuen Strophenliederchen »des Lammes« verliebten, der ganzen Kirchenmusik abholden Pietisten, von denen noch 1732 einer den Eindruck einer (jedenfalls Bachschen) Passion mit ihren Violinen, Hoboen, Fagotten usw. auf die Zuhörer mit den Worten schildert: »Alle aber hatten ein hertzlich Mißfallen dran und föhreten gerechte Klagen darüber«, begegnet der als Dichter achtungswerte orthodoxe Neumeister sehr nachdrücklich. In einer Kirchenkantate konnte er im Eifer sogar zu »Papst und Türken« auch die Pietisten in den Topf werfen und folgenden frommen Wunsch in einem Rezitativ zum Ausdruck bringen:

»So laßt uns seinem Worte gläuben,
Im Glauben heilig leben
Und in der Heiligkeit voll guter Früchte stehn,
Als rechte, fromme Christen,
Und nicht als Pietisten.«

Einer solchen Kunstrevolution und Stilvermischung nun war nur ein großes Genie gewachsen — unser Meister, der anfangs des zweiten Jahrzehnts sich der neuen »opernhafftigen« Kantate zuwandte, aber ohne sich und seinem Ideale untreu zu werden. Aus Motetten- und konzertierendem Stil, aus volkstümlichem Lied, Arien und Rezitativen hat er Gott, seinem Volk und seiner Kunst für alle Zeiten »Lob zubereitet«.

Nicht daß Bach den Kantatendichtern durch dünn und dick gefolgt wäre! Er wählte sich an Kantaten aus, was ihm zusagte, und komponierte nicht etwa, wie andere, jahrgangweise die Kirchenandachten eines Dichters. Er hatte eine gewisse Vorliebe für Salomo Franck. Neben ihm und Erdmann Neumeister treten Hunold, Helbig, Gottscheds Schülerin Marianne Ziegler und andere auf den Plan, und er erzog sich sozusagen in Picander einen willigen »Librettisten«. Er behielt sich weiterhin anscheinend vor, nötigenfalls zu ändern, zu bessern, zuzusetzen und wegzulassen an allen von ihm ins Auge gefaßten Texten.

Die große Gruppe der Kantaten im neuen Stil ist uns in etwa 180 Nummern erhalten. Ihre Komposition erstreckt sich über den letzten Teil des Weimarer Aufenthaltes, Cöthen und weitaus in der Hauptsache über Leipzig.

Indem wir im allgemeinen feststellen, daß Bach in dieser großen Gruppe von Kantaten allerlei Wandlungen durchmacht und beispielsweise von der Bevorzugung des madrigalischen Textes wieder zur nachdrücklicheren Betonung der im Gemeindebewußtsein haftenden Originalbestandteile der engeren Kirchenmusik zurückkehrt, ja in der Leipziger Zeit häufig ganze Gemeindelieder entweder originaliter oder einzelne Strophen nach Kantatenart madrigalisch umschrieben durchkomponiert, indem wir aber wiederum

beobachten, wie er subjektivstem Empfinden auch durch sogenannte Solokantaten Ausdruck verleiht, werden wir bei kursorischer Betrachtung der einzelnen Formen und ihrer Wandlungen in der Kantate ein genaueres Bild von der ungeheueren Vielgestaltigkeit derselben und damit von der zielbewußten Lebensarbeit des Meisters erhalten als durch vage Periodisierungen. Wir können diesem Bilde zwar hier nicht durch »Analysen« Farbe verleihen (— diesen nicht selten hohlen Schönrednereien und noch häufiger anmaßenden Schulmeistereien —), aber wir können an ihm die scharfen Konturen und Geisteszüge Bachscher Art studieren. Vor allem: Bachs rhetorisch-eindringliche, lyrisch=glühende und dramatisch=schlagkräftige Musik hat einen festen Mittelpunkt, der Leben ist und Leben schafft: das Kirchenlied. Nicht bloß, daß sein Gesang der symbolische Träger einer in seinem ursprünglichen Texte ausgedrückten Idee ist, oder daß es in künstlerischer Form als Eckstein und Eckpfeiler der Kirchenmusik erscheint oder daß es, wie bei den alten Meistern der Choral (auch wohl ein Volkslied), ehrbar als *cantus firmus* geführt wird — Bach springt mit diesem Kirchenlied um, wie irgendeiner unsrer großen Symphoniker mit seinem musikalischen Thema.

Natürlich! Wie könnte sonst das Kirchenlied in unserem heutigen Sinne Leben spenden, wenn es immer die starre Masse bliebe!

Die Stimme und der Instrumentaltón ergänzen sich bei Bach zum Kunstwerk, und zwar ohne daß immer in dem uns geläufigen Sinne die Grenzpunkte respektiert würden. Die Stimme koloriert und figuriert die Melodie, wie das Instrument, und es ist nichts Seltenes, daß der Chor »malt«, während im Orchester der feste Gesang schreitet. Für die Regel allerdings »illustriert« das Orchester den im Wort angedeuteten Sinn oder Vorgang.

Kaum, daß das Orchester lediglich stützt. Beide Elemente durchdringen sich gegenseitig.

Das setzt voraus, daß der vokale und instrumentale Tonapparat völlig entwickelt und ausgebildet sind. Bei den konzertierenden Instrumenten und ihrer Anwendung im Sinne einer edelsten Virtuosität sind wir in der Kirchenmusik heute noch nicht über Bach hinaus gelangt, ja wir haben ihn (wie beim Horn und der Trompete) noch lange nicht erreicht, auch manches andere, wie z. B. die Kettentriller der Hobe (Baßarie der Kantate »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut«) dürften heute noch zu schaffen machen.

Und auch den Chor- und Solostimmen ist das Höchste zugemutet. Im Schlußchor der Kantate »O ewiges Feuer« entwickelt der Chorsopran in den ersten beiden Takten sofort mit Feuer und Energie seinen ganzen regulären Umfang ($d^1 - a^2$), den Bach hier wie in anderen Stimmen häufig noch mehr er-

weitert, ähnlich wie die exzessivsten späteren Meister. Wir finden im Chorbasse das große C («Aus der Tiefe») wie das hohe fis¹ (H=Moll=Messe); Bach führt, wo es immer seine unerbittliche Logik erheischt, den Tenor unter den Baß und den Alt unter den Tenor herunter. Daß der Tenor über dem Alt mit dem Sopran in einerlei Tonhöhe steht, ist nichts Seltenes, der Tenor geht aber gelegentlich auch über den Sopran hinauf (wie im ersten Chor der Kantate »Ich elender Mensch«). Ebendort gelangt die Altstimme nicht nur in die Tiefe der Baßstimme, sondern geht auch noch unter die Baßstimme herunter. Daß die Chorstimmen aller chromatischen Töne sich bedienen und in den gewagtesten Sprüngen sich ergehen, ist ebenso bekannt, wie daß die Bachsche Rhythmik die universellste ist; alle anderen Meister, selbst Beethoven, erscheinen uns hier einseitiger. Dies wird namentlich deutlich, wenn wir die Sologesänge ins Auge fassen, angesichts welcher wir nur immer fragen: Ja, wer hat denn das gesungen? Welcher Baß hat denn einen Umfang von über zwei Oktaven, wie Bach ihn gelegentlich, z. B. in der Baßarie »Stürze zu Boden« (»Kantate »Erhalt uns, Herr«), verlangt¹⁾? So weit ab vom seichten Tonschwelgen und Virtuosenfirlfanz die Bachschen Sologesänge liegen, scheint der Meister doch auch mancher spezifischer Aus-

¹⁾ Es scheint, daß Bach sich wohl auch öfters seinen Solisten akkommodierte, so operiert er in der ersten Baßarie der Kantate »Höchsterwünschtes Freudenfest« ausnehmlich mit dem hohen g¹.

drucksmittel, die die Virtuosentechnik bietet, nicht entraten zu können. Wendet er schon im Chor allerlei Verzierungen und den Triller an, so weisen seine Sologesänge allerlei bravouröse Dinge, gelegentlich sogar einen üppigen Terzenkettentriller auf, wo der Text eine solche »Labe« verlangt (im Baß- und Tenorduett der Kantate »Wir müssen durch viel Trübsal« auf dem Worte »labe«), und die kolossale dramatische Baßbravourarie der Kantate »Wohl dem, der sich auf seinen Gott« zeigt sogar am Schlusse eine Kadenz von größter Dimension. Wenn diesen Dingen in den Schulordnungen große Aufmerksamkeit zugewendet wird und es z. B. heißt¹⁾: »Zu vorderist sollen unsere jungen Knaben bey zeiten angewiesen werden, Einen schönen Triller zu schlagen«, so hat man eben die unumgänglich notwendige technische Vorbildung der Stimme im Auge. Es darf aber nicht etwa aus dem Klavierauszug gefolgert werden, daß der kirchliche Meister das »Sterben« ähnlich wie Maëstro Verdi in einer seiner berühmtesten Arien mit unzulässigen virtuoson Mitteln malt, nämlich mit einem »Triller«, dessen Zeichen wir im Klavierauszuge der Siciliano=Arie der Altkantate »Gott soll allein« antreffen; — hier wünscht der Meister lediglich ein Tremolo (Tonbeben, wie z. B. auch im Chorbasse der Kantate »Erfreut euch« bei dem Worte »Trauern«),

¹⁾ Rotenburgische Schulordnung vom 15. XII. 1699, auszugsweise mitgeteilt von E. Schmidt im Bericht über den 8. Ver-
einstag des evangelischen Kirchengesangsvereins für Bayern.

hingegen schreibt er in der darauffolgenden Altkan-
tate »Vernügte Ruh« bei dem »frech verlacht« der
zweiten Arie einen langen »frechen« Triller vor!
Jedenfalls dürfen wir uns den Meister nicht vor-
stellen als einen jener bescheidenen »Entsagungs-
vollen«, von denen Wagner so treffend spricht; er
war kein kirchlicher Zeremonienmeister dieser oder
jener Observanz, sondern ein sich aller Kunstmittel
bewußter lebensprühender Musiker.

34.

Der Domäne des Orchesters ausschließlich sind
zugewiesen mancherlei Einleitungs- und Zwischen-
musiken, die wir merkwürdigerweise bei den Kantaten
weit zahlreicher antreffen als bei den größeren kirch-
lichen Tonwerken.

Die Kantaten werden häufig in herkömmlicher
Weise eingeleitet mit Sonaten im alten Sinne. Es
sind oft nur wenige Takte, die namentlich durch
reiche Harmonie sich auszeichnen und durch die
Art und Farbe derselben in die Stimmung des
Werkes einführen (vgl. die Osterkantate »Denn du
wirst meine Seele«, wo in einem Adagio feierliche
Streicherakkorde und in einem anschließenden Alle-
gro stolze Bläserfanfaren zweimal, zu Anfang und
kurz vor dem Schlusse der Kantate, den auferstan-
denen Sieger verkündigen, oder im Actus tragicus,
wo in einem etwas längeren, aber doch als »Sona-
tina« bezeichneten Sätzchen zartbebende Gampen

und weiche Flöten in die Stimmung der Sterbekammer geleiten).

Wenn eine Sinfonia als Einleitungsstück figuriert, so fußt der Meister hier auch noch auf altem Herkommen. Auf ältestem sogar in der Kantate »Christ lag in Todesbanden«, deren Sinfonia der Sonata ganz ähnlich in reicher, vielleicht nur durch den Stimmenfluß belebterer Harmonik besteht. Dies belebende Element dokumentiert sich in älteren Sinfonien (wie zu »Ich hatte viel Bekümmernis«) wohl auch in konzertierendem Soloinstrument.

Die neuere Form der »Sinfonie« bemächtigt sich des Konzerts und seiner Elemente. Die Kantate »Am Abend aber« wird eingeleitet durch einen größeren Satz für Streichinstrumente, Hoboen, Fagott und Continuo, der die dreiteilige Arienform dem Konzert zuführt. Hier, wo die Ciacona oft mit hereinspielt, unterläuft dem Meister, wie auch sonst noch manchmal, der alte Name »Sonata« (z. B. in der Kantate »Der Himmel lacht«, hingegen »Sinfonia« in der Kantate »Gleichwie der Regen«). Dann beobachten wir, wie der Meister ohne weiteres aus seinen Konzerten (z. B. den Brandenburgischen) ganze Sätze als Einleitungsmusiken, als »Sinfonien« verwendet (z. B. in der Kantate »Falsche Welt«). Freilich auch häufig mit Änderungen und weiteren Ausführungen, wie wenn er in der Kantate »Ich liebe den Höchsten« auf den ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts noch zwei Hörner und drei Hoboen pflöpft.

Auch die Klavierkonzerte avancieren hier zu Orgelkonzerten. Und den innigen Kontakt der »geistlichen« und »weltlichen« Musik in Bachs Phantasie können wir wahrnehmen in der Kantate »Wir müssen durch viel Trübsal«. Der erste einleitende Satz ist derjenige des D-Moll-Klavierkonzerts, der zweite Satz ist der Anfangschor der Kantate, dieser Chor ist in den zweiten Satz des Klavierkonzerts (Orchester) »hineinkomponiert«, wodurch das tiefsinnige Instrumentalstück geradezu sein »Programm« erhält.

35.

Die musikalische Gütergemeinschaft zwischen Einleitungsmusik und Chor beweist uns die »Ratswahlkantate« von 1723, wo sich Orchester und Chor in die französische Overture teilen. Das pompöse, mit vier Trompeten und Pauken ausgestaffte Grave ist als Sinfonia bezeichnet, wir sehen da mit Goethe die vornehmen, geputzten Herren »die Treppe heruntersteigen«, beim Allegro setzt der Chor ein, und das wiederkehrende Grave übernimmt wiederum das Orchester allein als »Epilog«. Ähnlich verhält es sich mit der Sinfonia in der Kantate »Unser Mund sei voll Lachens«.

Übrigens modelt sich Bach auch die französische Overture als Einleitungsmusik nach seinem Bedürfnisse. Die Kantate »Tritt auf die Glaubensbahn« wird eröffnet mit einem ausgesucht fein instrumentierten »Concerto«, das aus Adagio und

Allegro besteht, also eine verkürzte französische Ouvertüre darstellt. Aber hier hat das kurze Adagio wieder einen ganz anderen, an ältere Formen sich anschließenden Charakter. Die aus Adagio und Vivace bestehende Einleitung des zweiten Teiles der Kantate »Die Himmel erzählen« trägt ein Stück intimerer Kammermusik in die Kirche. In der Kantate »Gott fährt auf« fährt der Chor in das vom Orchester schon begonnene Allegro der französischen Ouvertüre hinein.

Wie sehr die Bachsche Sinfonie als stimmungschaffende Musik wirken kann, beweist die Sinfonia des zweiten Teils des Weihnachtsoratoriums. — Ein einziges Mal ist der Sinfonie das Kirchenlied eingewoben. Es handelt sich um die Einleitung zum zweiten Teil der Kantate »Die Elenden sollen essen«, der nach der Predigt musiziert wird. Der erste Teil schloß mit dem Chorale »Was Gott tut«. Um den notwendigen Zusammenhang herzustellen und die Erinnerung an den ersten Teil der »musikalischen Predigt« aufzufrischen, wird die Sinfonia zur »Choralfantasie« gestaltet.

Welche Selbständigkeit und führende Rolle auch bei Vokalsätzen das Orchester besitzt und entfaltet, zeigen uns namentlich die sogenannten Ritornelle, die häufig auch den Charakter von abgeschlossenen musikalischen Sätzen haben. Auch wenn der Chor erst etwas in den Orchesterstrom hineinsenken soll, wird dies häufig im Vorspiel schon angedeutet. Und wir können auch feststellen, daß das Orchester im Vorspiel

und Zwischenspiel mit einer ganz andern Melodie sich beschäftigt. In der Kantate »Herr Jesu Christ, wahr Mensch« weisen Einleitung und Zwischen=spiele des Orchesters auf Christus »das Lamm Gottes« hin.

36.

In den Sologesängen (Arien usw.) beteiligen sich die Instrumente meist ganz mit ähnlicher Intensität an der Durcharbeitung der Motive wie die Singstimme und bringen auch eigenartiges Neues hinzu. Wir sehen hier ab von den Fällen, wo das Kirchenlied instrumental verwertet ist und dadurch die Arie erst Kern und Halt bekommt (»Letzte Stunde« in der Kantate »Der Himmel lacht«, und verweisen nur auf mannigfache malerische Schilderungen. Aber es kommt vor, daß die Singstimme völlig abhängig ist von der Instrumentalstimme. In der Kantate »Du sollst Gott, deinen Herrn« (Alt=arie) bläst die Trompete die Melodie vor, und die Altstimme singt sie nach, dazu konzertiert dann weiterhin die Trompete¹⁾. Bekannt ist, wie viele Arien und Duette mit einer konzertierenden Instrumentalstimme ausgestattet sind (»Erbarme dich« in der Matthäus=Passion), so daß eigentlich von einem Duett bzw. Terzett gesprochen werden müßte.

¹⁾ Es ist von einer Art, die mein verehrter ehemaliger Münchener Lehrer Rheinberger für die »reine Gartenmusik« erklärte.

Auch in den Rezitativen begegnen wir oft einer derartigen Selbständigkeit des Orchesters, daß der Singendsprechende geradezu als der Dolmetscher der Instrumentalmusik erscheint. Das bezieht sich nicht bloß auf Naturschilderungen (wie namentlich auch in vielen weltlichen Kantaten), sondern auch auf seelische Vorstellungen. So wird das Baßrezitativ der Ratswahlkantate (1723) »So herrlich stehst du« durch eine Fanfare von vier Trompeten und Pauken unterbrochen und beschlossen. Die arios=rezitativischen Einsetzungsworte der Matthäuspassion sind sozusagen ein auf den lebensvollen Stamm des Orchesters aufgesetztes Reis. Wenn wir hier, wie in den nahestehenden Ariosi überhaupt mit ihrem die Singstimme warm und weich einbettenden, oft eine »unendliche« Melodie singenden Orchester schon »Bayreuther« Art fühlen, so zeigt andererseits uns manches Stück noch den Zusammenhang der Bachschen Kunst mit jenen ältesten Zeiten, wo die »musica nuova« sich aus der alten, mit Stimmen und Instrumenten zugleich operierenden strengstimmigen Motette herauschält: Das (ariose) Baßrezitativ »Verdoppelt euch demnach« der Kantate »Christen ätzet« ist streng achtstimmig, freilich treten die sieben Instrumentalstimmen zurück gegenüber dem Vokalpart.

Die Bedeutung des instrumentalen Apparates für die Bachsche Kirchenmusik dürfte noch lange nicht genügend gewürdigt und derselbe ähnlich wie der vokale mit Liebe, Einsicht und Ausdauer ausgebaut

sein. Man hat den Bachschen Männer- und Knabenchor ohne jeden Skrupel durch den modernen großen gemischten Chor ersetzt, kommt aber bei der Frage des Bachschen Orchesters häufig nicht über den antiquarischen Standpunkt hinaus. Im günstigsten Falle wird der Bachsche Orchesterausdruck dem den Chormassen gegenüber meist völlig ungenügenden Händelisch-italienischen Orchesterapparat zugemutet und höchstens eins oder das andre »altfränkische« Instrument zu reaktivieren versucht.

37.

Im Mittelpunkt des Bachschen Instrumentalapparates steht in der Kirchenmusik die außerordentlich farbenreiche und ausgiebige Orgel, dagegen jener »auf italienische Manier« oder in der weltlichen Musik das Klavier, welche als »Generalbaß«, »Continuo« Träger der Harmonie sind.

Zu einem außerordentlich reich und selbständig entwickelten Streichinstrumentenkörper der uns geläufigen Art kommen Violinen und Violoncells verschiedenen Umfangs, Kalibers (»piccoli« usw.) und Stimmung, verschiedene Arten von Kontrabässen, Gamben, Violen (Taille, Violetta usw.), auch sind öfters Teilungen der Violen, Gamben, Violoncells (I, II wie bei den Geigen, ja auch I, II, III) zu beobachten. Die Holzblasinstrumente sind vertreten durch zwei Arten von Flöten (a bec = Schnabelflöte und travers = unsere Querflöte) ver-

schiedener Stimmung, auch »piccolo«, die Hoboen in drei Arten: die gewöhnliche, die O. da caccia, die O. d'amore (heute durch R. Strauß dem Orchester wiedergewonnen); der Fagott. Zwischen Holz und Blech vermitteln Zinken, Kornett, Lituus. Die Blechblasinstrumente sind Trompeten (auch da tirarsi = Zugtrompeten), Hörner (verschiedener Gattung und Größe, auch da tirarsi), Posaunen (Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-). Hiezu kommen die Pauken und die Laute.

Wir stellen also ein sehr reichhaltiges, niemals schablonenhaftes Orchester fest, das Bach auch viel eigenartiger und in verschiedenerer Mischung verwendet, als es in der italienischen Oper damals Sitte war. Die Holzbläser sind kaum jemals nur Ripien- (d. h. etwa die Geigen verstärkende) Instrumente, und die dem Dreiklang entsprechende öftere dreifache Zahl derselben (wie der Hoboen, Trompeten, auch Flöten) hat in unsren Zeiten erst Richard Wagner wieder durchgesetzt.

Bach muß nicht Trompeten haben, wenn er die Pauke verwenden will, er kann sogar schon durch eine ganze Kantate auf Geigen verzichten und mit vier Bratschen musizieren, und er läßt gelegentlich einen Chor ganz von Blechinstrumenten begleiten (Kantate »O Jesu Christ, meins Lebenslicht«, wo ich allerdings die zwei Lituus oder Holzzinken, wie anderweitig den Kornett, als eine Art »Ventiltrompete« auffasse), er musiziert in einer Kantate ausschließlich mit einer Sologeige und Fagott oder mit



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT
aus der Kantate »O Jesu Christ«

Original im Besitz von Breitkopf & Härtel, Leipzig



Streichinstrumenten und Trompete usw. Auch »Virtuoseneffekte« verschmäht er nicht, wie wenn er z. B. in der Kantate »Ich freue mich« bei dem Texte »Wie lieblich klingt es in den Ohren« den Klangreiz der rasch wechselnden leeren und gedeckten Töne e, a, d der Violine anwendet, wenn er die Orgel an Stelle der hohen Holzbläser verwertet (»Willkommen will ich sagen« in der Kantate »Wer weiß wie nahe«). Interessant ist seine Gruppierung der Orchesterinstrumente in der Partitur von »Gott ist mein König«, 1708 — wie im I. Band gezeigt. Zu den »obligaten« häufig konzertierenden Instrumenten kommt der harmonisch ausfüllende »Generalbaß« der Orgel.

Bei der Betrachtung des stets neu gemischten Bachschen Orchesters (siehe die Kantatenübersicht S. 110ff.) läßt sich nicht ausdenken, was der Orgelfarbenmischer par excellence auch dem Orchester noch weiter hätte werden können, wenn er nicht auf elende 7—8 Stadtmusikanten wäre angewiesen gewesen, deren »Virtuosität« und Vielseitigkeit er offenbar bis zur äußersten — Unmöglichkeit ausnützte!

V Die musikalischen Formen in Bachs Kirchenmusik.

38.

Die Formen der kirchlichen und weltlichen Vokalmusik des Meisters, wie sie die Kantaten, Oratorien, Passionen bergen, tauchen in einem ungeheuren Reichtum vor uns auf. Die einfachen Grundelemente des Liedes und des Tanzes werden in größter Fülle bis zu den mächtigsten Trägern der Idee entwickelt, ein an den herkömmlichen kontrapunktischen Formen der Figuration, des Kanons, der Fuge gebildeter Stil durchgeistigt den einfachen Gesang, und eine unerhörte polyphone Kunst gestaltet aus einfachen Bausteinen einen hochragenden gotischen Dom, die Ergebnisse einer jungen dramatischen Kunst werden in vielseitigster Art und in eigenartigstem Sinne einer »regulierten Kirchenmusik« dienstbar gemacht, und Stimmen und Instrument durchdringen und befruchten sich gegenseitig wie niemals zuvor und — nachher.

Aus Altem und Neuem, aus Motette und »madrigalischer« Musik, aus altpolyphoner Kunst und einfachem heimischen Volksgesang mischt er sich seinen Stil, der durchaus nicht mit ihm zu Grabe getragen wurde, sondern der über ein Jahrhundert

hinüber in so intensiver Weise ästhetisch klärend und praktisch befruchtend wirkt wie kaum der eines andern Meisters ¹⁾.

39.

Dem Chor ist bei Bach die denkbar größte und höchste Aufgabe zugewiesen. Er ist zunächst im Kirchenlied (Choral), das in kaum einer Kirchenmusik fehlt, Träger der Gemeindeidee, der Gemeinde, die nicht eine Masse bedeutet, sondern sich aus denkenden und fühlenden Individuen zusammensetzt. Daher die Selbständigkeit und Durchgeistigung der Bachschen Chorstimmen überhaupt, daher ihre überzeugende musikalische Kraft, die aus dem Wort und Sinn herausgeboren ist. Will es zunächst und hauptsächlich scheinen, als sei in den Kantaten und Passionen der Choral das Ja und Amen der Gemeinde, so beobachten wir doch bald, daß das in ihm

¹⁾ Schweitzer orakelt zwar die merkwürdigsten Dinge, wie (S. 3): »So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus!« Wenn man freilich meint, in ihm habe sich die deutsche Kunst »erschöpft«!! Aber da lasse er als Theologe doch besser den lieben Gott sorgen — durch den dieselbe fröhlicher gedeiht denn je.

Es ist keine besondere Leistung, wenn man 150 Jahre nach des Meisters Tod glücklich Herz und Hirn auf ihn eingestellt hat, man sollte sich auch bemühen, den durch Bach angeregten modernen Schöpfungen, die freilich (und leider auch wenn sie für die Kirche berechnet sind) keine »Kirchenmusik« sein können, gerecht zu werden. Die Regersche Kunst z. B. bedeutet nicht bloß eine »Bach=Renaissance«, sondern schon etwas mehr. Und schon im 19. Jahrhundert ist mancherlei an Geist von Bach »ausgegangen«!

vorherrschende »lyrische« Moment auch häufig mit Träger der Szene ist, und daß der Choral sogar von dramatischer Bedeutung sein kann. Den klagend und weinend vorwärts drängenden Gruppen des Eingangschores der Matthäuspasion stellt er im Kirchenlied der Knaben das Golgatha vor Augen. Und auf die Frage »Wer ist's, der dich schlug?« antwortet der Choral dramatisch schlagfertig: »Ich bin's«. Gegenüber der Passion ist die Kantate mehr lyrischer, beschaulicher Art, namentlich, wo sie, wie etwa in den Choralkantaten, jedes dramatischen oder richtiger erzählenden Vorwurfs ermangelt. In der Regel schließt die Kantate mit einem Choral, auch wohl jeder der etwaigen beiden Teile derselben, doch auch im Verlaufe der Kantate stellen sich hin und wieder Choräle ein. Eine Kantate (>»Christus, der ist mein Leben«) ist sogar eine Art Quodlibet über Sterbelieder, sie enthält vier Choräle. Zuweilen (>»Kantate »So du mit deinem Munde«, »Schau, lieber Gott«) steht ein einfacher vierstimmiger Choral am Anfang. In der Regel gehen sämtliche Orchesterinstrumente, die in der Kantate verwendet wurden oder werden, mit. Es ertönen aber auch oft selbständige Instrumentalstimmen, so daß man, wie bei dem Schlußchoral der Kantate »Wachet, betet«, von einem siebenstimmigen sprechen muß. Auch einstimmige Choräle, von figurierenden Orchesterstimmen begleitet, mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel ausgestattet, finden wir häufig (>»Ich bitte dich« für Sopranchor in der Kantate »Wo gehest du hin«

oder »Und wenn die Welt voll Teufel wär« für Chorunisono in Oktaven in der Kantate »Eine feste Burg«).

Daß derartige einstimmige Choräle stets vom Tutti (bei Bach ja nur drei Sänger) gesungen worden sein mögen, beweist wohl die öfter vorkommende Bezeichnung »Arie mit Choral« (»Ich folge dir nach« und »Welt ade« in der Kantate »Der Friede sei mit dir«) statt der auch anzutreffenden Bezeichnung Duett (Kantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid« II, Dialogus, wo zu Beginn und Beschluß der Sopran zu der Baßarie einen simplen Choral singt). Wie derartige Choräle die subjektive Empfindung tragen und entzünden, beweist uns das »Duett« »So du willst« in der Kantate »Aus der Tiefe«: Grundlage ist das Kirchenlied »Erbarm dich mein«, von ihm abhängig ist der Psalmvers des Singbasses, wie die Figuration der Hoboe und der melodische Instrumentalbaß — es ist eigentlich ein »Quartett« im höchsten polyphonen Sinne.

40.

Wird die Kantate — abgesehen von den Choral-kantaten — mit einem Choral eröffnet, so handelt es sich meistens um einen durch das Orchester figurierten, in abgesetzten Verszeilen behandelten Choral (Kantate »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut« oder »Allein zu dir«), der übrigens auch im weiteren Verlauf der Kantate sich einstellen kann (»Nun danket alle Gott« in der Kantate »Gott der Herr«),

auch am Schluß (»Alleluja« in der Kantate »Es ist je gewißlich wahr«), oder um einen durch Orchester und Chor in verschiedener Art figurierten Choral (Kantate »Ach, wie flüchtig« oder »Wie schön leuchtet« oder »Nun komm, der Heiden Heiland« II (fugierende Figuration)), der auch häufig noch am Schlusse auftritt. Die Melodie übernimmt meist der Sopran, ausnahmsweise aber auch eine andere Stimme (z. B. der Baß in der Kantate »Ach, Herr, mich armen Sünder« oder nach ältester Satzweise der Tenor in »Christ, unser Herr« oder nacheinander verschiedene Stimmen in »Meine Seel' erhebt« Sopran und Alt). Dabei ist das Figurationsmotiv oft aus dem Choral selbst genommen (z. B. »Mach's mit mir, Gott«). — Auch merkwürdig gemischt treten diese Methoden auf, z. B. in der Kantate »Nun komm, der Heiden Heiland« I, wo die Choralbearbeitung in die Form der französischen Ouvertüre eingebettet ist, wird im Maestoso $\frac{4}{4}$ die erste Choralzeile nacheinander von jeder Stimme und die zweite Zeile glatt vierstimmig gesungen, wozu das Orchester figuriert, beim Vivace $\frac{3}{4}$ wird die Melodie in Figuren aufgelöst (koloriert) und so in allen Stimmen frei und ausgedehnt behandelt, die letzte Zeile tritt wieder einfach vierstimmig Maestoso $\frac{4}{4}$ auf. —

Statt des figurierten Chorals steht zu Anfang auch öfters die Choralmotette in jenem Sinne, daß die einzelnen Verszeilen des Kirchenliedes fugenartig durchgearbeitet sind, die Instrumente gehen mit den Singstimmen, nur daß der Continuo harmonisch füllt

und hie und da den gerade pausierenden Singbaß ersetzt (Kantaten »Ach Gott vom Himmel«, »Aus tiefer Not«), auch im Verlaufe stellt sich diese altertümliche, aber doch mit ganz neuen malerischen Reizen ausgestattete »Choralfuge« ein (»Nun lob, mein Seel« in »Gottlob nun geht«).

Auch in diese Choräle und Choralbearbeitungen spielen dramatische Momente hinein, wie wenn etwa in dem Himmelfahrtsoratorium (Kantate »Lobet Gott in seinen Reichen«) nach dem Bericht von Christi Himmelfahrt vierstimmig in sehr tiefer Tonlage der Choral ertönt »Nun lieget alles unter dir« oder in der Einleitung zu »Nun komm, der Heiden Heiland« II: die erste Choralzeile erklingt erst in breitem Rhythmus im Orchesterbaß, dann beschleunigter in den Hoboen und wird noch gedrängter von der Altstimme in Viertelnoten übernommen, während bald darauf alle figurierenden Singstimmen in rasche Achtel übergehen und so aufs dringlichste den Heiland fordern. Oder man beachte die dramatische Erregung in den unteren drei Stimmen »O Tag« im Abgesang des Schlußchorals des Himmelfahrtsoratoriums. Wiefern aber der Choral ein die ganze Kantate durchziehendes »Leitmotiv« ist, wollen wir später in Betracht ziehen.

41.

Mit der Bezeichnung Choralmotette ist schon angedeutet, daß Motettenhaftes in die Chöre der Kantate übernommen wurde. Der Typus der alten

Vokalmotette hat sich schon im 17. Jahrhundert durch den Einfluß der »konzertierenden« Gesangsmusik wesentlich verändert, aber doch kann man noch in Bachs Kantaten Stücke von mehr »objektivem« motettenhaften Charakter gewahren. Es sind fugierte Chöre (wie »Sehet, welch eine Liebe« oder »Wer Dank opfert«, »Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei«).

Einzelne uns »altmodisch« berührende Stellen der Bachschen Textbehandlung in manchen Chören sind auf Stil und Manier der Motettenkomposition zurückzuführen (z. B. das wiederholt vom Chor angeschlagene »Ich, ich, ich — hatte viel Bekümmernis« oder in dem mit zwei Themen in freierer Art arbeitenden »Halt, halt — im Gedächtnis Jesum Christ«).

Wie von da aus freilich Bachs Genius vorwärts dringt und diese Form in »fast dramatischer« Art (»Nimm, was dein ist«) gestaltet, wie er in ihr eindringlich predigt (»Es ist dir gesagt, Mensch«), niederschmetternde Energie und Kraft entfaltet (»Nun ist das Heil« doppelchörig), Händelschen Glanz und Größe mit Tiefe des Ausdrucks paart (»Das Lamm, das erwürget ist«, Schlußsatz der Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis«), ist ein Geheimnis seines Genius, der nun weiterhin auch seiner »subjektiven« Charakterfuge (wie etwa »Es ist ein trotzig und verzagt Ding«, bei der der Trotz allerdings das Verzagtein völlig aufsaugt) neues einverleibt und dem Orchester eigene Machtbefugnisse einräumt. In die

großartige Fuge »Singet dem Herrn« treten Choralstücke ein, bei gleichmäßiger Anspannung aller vokalen und instrumentalen Mittel entwickelt sich die Doppelfuge »Wer sich selbst erniedrigt«, die auf der Grundlage der konzertierenden Orchestereinleitung erbaut ist, welche letztere dann wiederum auf den Chor übertragen wird, der nun das Orchester trägt. Eine aus den schmerzdurchwühltesten Themen zusammengewobene ausgedehnte freiere Fuge ist auf ein klagendes, ja schluchzendes Orchester gesetzt (»Schauet doch und sehet«).

42.

Es bemächtigten sich aber auch die neuen Formen der einfachen und der Da capo-Arie, sowie die alten Tanzformen des Chores, und Bach löst hier die höchsten Probleme, indem er diese Formen zu willigen Trägern seiner Idee macht. Mehrfach baut er auf einem Ciaconenbaß den Chor auf (»Meine Tage« in der Kantate »Nach dir, Herr« oder erster Teil von »Weinen, Klagen«, oder mit Variationen in »Jesu, der du meine Seele«) und verwendet eine Gavotte (»Guter Hirte« in der Kantate »Erwünschtes Freudenlicht«). Ja die zweiteilige auch in Leipzig verwendete Kantate zur Einweihung der Kirchenorgel zu Störmthal (2. Nov. 1723) fußt in populärer Würdigung der »Kirchweihen« auf dem Suitentypus:

Chor und Orchester bieten im Eingangsstück eine regelrechte französische Ouvertüre, es folgt

eine Arie in rondoartiger Form, dann eine nach Art der Gavotte, eine solche im Charakter der Gigue, und schließlich spielt in eine vierte der Menuett hinein. Diese tanzartigen Gebilde sind durch Rezitative getrennt und durch zwei Choräle kirchlich »geweiht« (der letzte: »Sprich ja zu meinen Taten«!).

Der Form der einfachen Arie, auf den Chor übertragen, begegnen wir beispielsweise in der Kantate »Komm, du süße Todesstunde«, der Dacapoarie in »Freue dich, erlöste Schar« oder im Eingangschor des Himmelfahrtsoratoriums, in den berühmten »Grabarien« am Schlusse der Passionen. Selten aber sind sie in einfacher, mehr homophoner Gestalt zu finden (wie etwa im Schlußchor der Kantate »Erhöhtes Fleisch und Blut«), in der Regel sind sie mit allen möglichen »polyphonen Spezereien« durchsetzt. Die fugierte Form z. B. greift sehr stark ein, so daß der eine oder andere Teil der Arie fugiert ist (z. B. Kantate »Es erhob sich ein Streit«). Sehr instruktiv sind in dieser Richtung die Chorarien zu Beginn des 1., 3., 4., 5. u. 6. Teiles des Weihnachtsoratoriums. Manche Chorformen sind ganz apart, z. B. der knappe und kurze Einleitungsschor »Lobe den Herrn, meine Seele«. Als Präludium (reizend aus Orchester und Chor gewoben) und Fuge könnte man den Chor »Meine Augen sehen stets nach dem Herrn« in der Kantate »Nach dir, Herr« ansprechen.



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

aus der Kantate »Du wahrer Gott«



Der Chor ist aber auch in allerlei kleinen Formen dramatischer Faktor, von den mancherlei fugierten Sätzen <»Kreuzige ihn« in der Johannispassion oder »Sind Blitze«, Sätzchen <»Er ist des Todes schuldig«, den imitatorischen oder kompakteren vierstimmigen größeren und kleineren Einwürfen biblischen <»Herr, bin ich's«, »Wo willst du, daß wir dir bereiten«> oder madrigalischen Textes <»So schlafen unsre Sünden ein«, »Laßt ihn, haltet, bindet nicht«> bis zu dem Chorschrei »Barabbam« in der Matthäuspasion. Auch in der Kirchenkantate fehlen solche »greifbare« dramatische Einwürfe nicht, wie etwa in der Ratswahlkantate v. J. 1731 »Wir danken dir, Gott«, wo das »Volk« die Aufmunterung der Altstimme <»und alles Volk soll sagen«> gar nicht erst abwartet, sondern sofort mit einem kräftigen Unisono=Amen einfällt. Solche dramatische Chorfragmente werden namentlich auch aus der Litanei genommen, wo ja immer der Chor auf die Bitten des Geistlichen respondiert. So wirft in das Baßrezitativ <des Geistlichen> der Chor <die Gemeinde> ein, »den Satan unter unsre Füße treten« in der Kantate »Jesu, nun sei gepreiset«. Die Kantate »Gleichwie der Regen« könnte man als eine Predigtlitanei bezeichnen.

Der Sologesang bewegt sich in den Formen des Rezitativs, des Arioso, der Arie (des Duets, Terzets usw.), die sich auch häufig vermischen und durchdringen, sowie in mannigfachen Tanzformen. Auf die unerreichte, anschauliche, dramatisch erregte Deklamation des Textes überhaupt¹⁾, auch in den Chören (namentlich erregt, wenn da Bibelworte vorliegen), habe ich schon wiederholt hingewiesen. Speziell im Rezitativ aber tritt sie zutage. Das gewöhnliche schablonenhafte Seccorezitativ der Italiener mit seiner einfachen harmonischen Grundlage wendet Bach eigentlich nie an; seine Deklamation erfolgt auf melodisch reichen Tonreihen mit nichts weniger als einfachen Grundakkorden. Er geht gleich in die vom Text geschilderte Situation ein, und wo er erzählt, bemächtigt sich (wie in den Passionsrezitativen) des Rezitativs die Schilderung des dramatischen Vorgangs. Sie sind reich an malerischen und dramatischen Zügen in Tonfall und Tempo, in Singstimme und auch

¹⁾ Hiervon sind die Kirchenmelodien auszunehmen, deren (vor Opitz) oft holperige und ungleiche Versfüße einer festen musikalischen Form, dem Rhythmus des Tanzes und Liedes, parieren müssen. Bach, der sich in seinen Chorälen nach dem hierin weniger empfindlichen Gemeindesang richten muß, trifft keine Schuld, wenn der Dichter metrisch ungleich und roh versifiziert, wenn also »singen wir all« im Lied so skandiert wird wie im Liede anderweitig sonst »weil uns zu Trost« oder »Gott selbst wird heut«: — — —.

Orchester (Vgl. »Ehe der Hahn krähen wird« in der Matthäuspassion oder »geißelte ihn« in der Johannispassion oder »Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen (Orchester voraus) sie hinaus« und »Ich werde den Hirten schlagen« »vivace«, später »moderato« usw. oder das bekannte »weinet bitterlich«). Dieses dramatische einfache Rezitativ konstatieren wir auch vielfach in der Kirchenkantate (gegenüber dem mehr betrachtenden, überlegenden, »predigenden«, wie etwa dem Tenorrezitativ »Das heut'ge Christentum« in der Kantate »Siehe zu«).

45.

Wir beobachten also häufig, wie der Meister je nach Bedarf das einfache Rezitativ gleich in das durch flüssige Harmonie, Tempo, festen Takt bedingte überleitet. Rezitative, wie das des Basses in der Kantate »Siehe zu«, das viel mit selbständigem Orchester durchsetzt ist, wären somit zu bezeichnen, wie es der Meister anderweitig tut: als »Recitativo a battuta« (>»Ach daß mein Glaube« in der Kantate »Aus tiefer Not«) oder »a tempo« (>»Wohl aber dem«, in der Kantate »Herr, gehe nicht«). Das strenge Takthafte ist übrigens überall notwendig, wo eine Choralstimme zugrunde liegt wie im ersten Fall oder dasselbe auf eine reiche figurative Orchesterbegleitung gepropft ist, wie im zweiten Falle oder in der Kantate »Sie werden euch in den Bann tun« II (das »Altrezitativ« »Ich bin bereit«).

Wie harmonisch reich, rhythmisch gegensätzlich und wie ausgedehnt der Meister ein solches Rezitativ gestalten kann, beweist das erste Rezitativ der Kantate »Erwünschtes Freudenlicht«. Das Orchester gleicht einem ständig flackernden Licht, wozu der Tenor rezitiert; nur acht Takte sind mit »Arioso« bezeichnet. Das Rezitativ enthält meist auch ariose Stellen, die nicht immer durch die Bezeichnung »Arioso« (z. B. »Der Friede sei mit dir« in der gleichnamigen Kantate) gekennzeichnet sind. Und manches Rezitativ ist tatsächlich ein Arioso. Es handelt sich da eben um eine Form des Rezitativs, die von den Kirchenkomponisten gepflegt und ausgebildet wurde, ein Rezitativ mit einer reichen und mehr melodisch häufig selbständigen Orchesterbegleitung, die Bach besonders innig gestaltet und z. B. in seinen Passionen neben dem einfachen erzählenden Rezitativ anzuwenden liebt (in den Passionen z. B. »Betrachte, meine Seel«, »Du lieber Heiland«, »Der Heiland fällt«, »Mein Jesus schweigt«, »Er hat uns allen wohlgetan«, »Ja freilich«, »Ach Golgatha«, »Am Abend«, die Einsetzungsworte); er schreibt hier wie auch in weltlichen Kantaten, wo er das Arioso anwendet (»Hochteurer Mann« in »O holder Tag«) einfach »Rezitativ« drüber. Meist erscheint das einfache Rezitativ mit dem Arioso gemischt, und Bach zeigt da auch letzteres in der Regel an (z. B. »Gleichwie der Regen«.)

Das Verhältnis des Liedes zur Arie kann man namentlich an den weltlichen Kantaten gut beobachten.

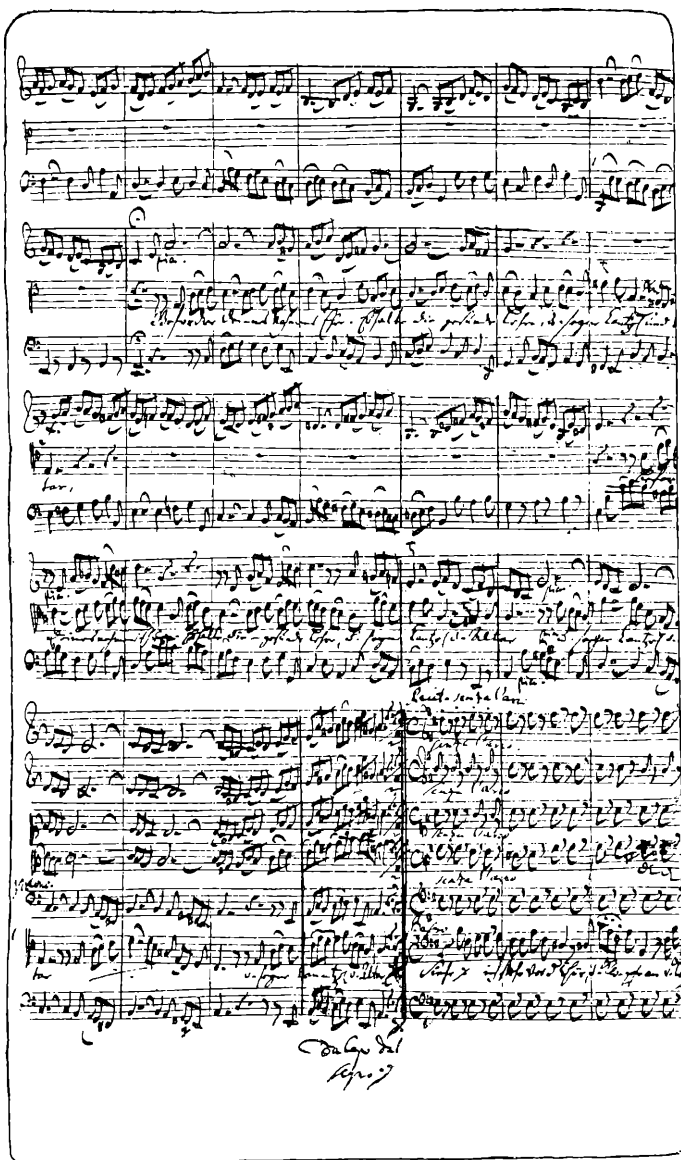
In der Bauernkantate herrscht die altmodische (liedmäßige) kurze Arie, in der »städtischen« Kaffee-kantate die neumodische italienische Dacapoarie. Eine kleine Dacapoarie ist etwa »Jesu, dir sei Preis« in der Kantate »Uns ist ein Kind geboren«, eine in den größten Dimensionen etwa die Tenor-arie »Bewundert, o Menschen« (>»Nun komm« II). In den Dacapoarien sucht der Meister oft durch neuen Rhythmus und Tempo im zweiten Teil den Kontrast zu verschärfen (>Adagio $\frac{4}{4}$ in der G-Dur $\frac{3}{4}$ =Takt=Sopranarie »Oeffne dich« in »Nun komm« I).

Der anschaulichen Deklamation entbehren auch die Arien nicht, ja wir können Züge konstatieren, wo sogar die Mimik und Gesten des fanatischen Bußpredigers durchdringen: im Baß»arioso« »Verachtest du« der Kantate »Herr, deine Augen« ver-
meinen wir bei der Interpretation der Worte »Du aber nach deinem verstockten und unbußfertigen Herzen« mit dem auf der schweren Taktzeit heftig akzentuierten Des (>später Es) den Prediger auf die Kanzel schlagen zu hören.

Der harmonisch reiche und weiche Orchesterstil, der das Arioso auszeichnet, greift oft auch in die Arie hinüber (z. B. »Die Seele ruht« in der Kantate »Herr Jesu Christ, wahr Mensch« mit den Sterbeglocken im Orchester).

Die Arie hat sich bei Bach zu etwas ganz Neuem und Anderem entwickelt. Sie ist ein ausgeführtes Tonbild von charaktervoller Haltung; nicht der Willkür des Virtuosen dient sie, sondern dessen Kunst wird durch einen höheren Willen gelenkt und geleitet. Um alle Kräfte anzuspornen, muß die Stimme in Wettbewerb treten mit der Instrumentalstimme: nur in harmonischem Zusammenwirken mit ihr offenbart sich dem Hörer neben der strengen Logik der Gedankenentwicklung die Tiefe des Bachschen Denkens und Fühlens. Die Form ist im übrigen dem Meister niemals Schablone, auch diese Arie formuliert sich Bach ganz nach Bedarf. Sie ist ihm ein gefügiges Mittel, nicht bloß madrigalischer Dichtung, sondern auch dem Bibelwort und dem Gesangbuchvers durch vertiefte Betrachtung beizukommen. Er behält das *Dacapo* bei, wie in der Arie »Entsetzet euch nicht« (Kantate »Denn du wirst meine Seele«), und er kürzt es ab oder er läßt es weg wie etwa bei dem Liedvers »Ich will dich all mein Leben lang« (Kantate »Sei Lob und Ehr«) oder der ebenso charakteristischen als klangvoll schönen Sopranarie »Wie zittern« (Kantate »Herr, gehe nicht«).

Auch wo ein Choral im Hintergrunde steckt und so formbildend wirkt (z. B. in der Kantate (Arie) »Komm, du süße Todesstunde« — die Orgel spielt ihn) fällt das *Dacapo* fort. Interessant ist, wie der Meister den Choral auf verschiedene Art



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT
aus der Kantate »Nun komm der Heiden Heiland« I.



in die Arie hineinarbeitet (>»Warum willst du« in der Kantate »Nimm von uns«). Er bezeichnet wohl auch freiere, im Arienstil gehaltene Tonbilder als Arien. In der kolossalen Baß»arie« »Siehe, ich will Fischer aussenden« stecken zwei Tonbilder a) »ich will Fischer aussenden« usw. ($\frac{6}{8}$ D=Dur), das sich über 100 Takte hinzieht und b) »darnach will ich viel Jäger aussenden« (in D=Dur beginnend und in G=Dur schließend), das fast genau denselben Umfang zeigt. Die Arie beginnt in D und schließt in G! Wer dem Meister nicht in die geheimnisvolle Unterwelt seiner Dacapoarien zu folgen vermag — und ein solcher »Kenner« hat an einem großen Teil des innerlichsten Bachschen Wesens keinen Teil — der wird hier sehr gelassen und kurzsichtig nur von »Zopf« sprechen können. — Wie sehr Bach andererseits seine Arien kurz und »populär« halten konnte, wenn es der Zweck erheischte, beweisen z. B. viele Arien der Passionen und des Weihnachtsoratoriums.

Die Arien schließen sich gerne an Tanzformen an, wie das Lied. Die Schlußariette der Kantate »Weichet nur« ist eine »Gavotte«. Dem Siciliano-Rhythmus begegnen wir sehr häufig, auch bei Arien über Liedverse (>»Gedenk an uns« in der Kantate »Wir danken dir«). Die Arie »Bald zur Rechten bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt« (>»Herr Christ der ein'ge«) ist ein taumelnder Menuett.

Ein Ciaconenbaß liegt zugrunde der Baßarie »In der Welt habt ihr Angst« (Kantate »Bisher habt

ihr nichts gebeten«). Eine charakteristische, dem Text gemäße, ausgearbeitete resolute achttaktige Ciacona birgt das Orchester im ersten Teil der Tenorarie »Hasse nur« (»Die Himmel erzählen«). Sogar die Form der französischen Ouvertüre ist in die Arie hineingearbeitet (Sopranarie »Gott versorget« in »Es wartet alles«). Rezitativ und Arioso, die in der verschiedensten Weise durcheinandergemengt werden, je nachdem es der Text erheischt, bilden sogar einmal eine rondoartige Form (Arioso »Gott soll allein« in der gleichnamigen Kantate).

Wir wissen, welch eine herrliche instrumentale Kunst sich an den Ariosi und Arien emporrankt — wo vom »Erbarmen« gesungen wird, geht fast immer eine tränenweiche Sologeige mit (vgl. zu der Matthäuspassionsarie die Tenorarie »Erbarme dich« aus der Kantate »Ich armer Mensch«) und, abgesehen von den Ritornellen, kommt es bei derartigen Arien wohl vor, daß ein kleiner Konzertsatz angehängt ist (»Mein gläubiges Herze« in der Pfingstkantate »Also hat Gott die Welt geliebt«, wo es vortrefflich zum Text (»frohlocke, sing, scherze«) paßt).

47.

Diese Formen des Sologesangs werden auch auf mehrere Stimmen angewendet und heißen dann als Arien Duette, Terzette usw. Wie die Dacapoarien, so sind auch die Dacapoduette vorherrschend. Und hier wiederum die auf »welsche« Art, die nach

Mattheson »ein fugiertes, gekünsteltes und ineinander geflochtenes Wesen« zeigen und worin Steffani, Marcello und Händel besonders exzellieren sollen — gegenüber denen auf französische Art, »wo die Stimmen die Worte zu gleicher Zeit singen und wobei entweder gar nichts oder nur hie und da etwas wenig Ungerades oder Konzertierendes, das hintereinander herschleicht, anzutreffen ist«; in instrumentaler Beziehung wird hier Telemann dem Lully an die Seite gestellt. Nun, in allen diesen mehrstimmigen Arien läßt Bach alle hinter sich, wenn man das polyphone Wesen gelten läßt; denn abgesehen von der dritten selbständigen Stimme des Basses konzertieren bei Bach in charaktervollster Weise noch ein oder mehrere Orchesterstimmen dazu. Man vergleiche etwa das Sopran- und Altduett »Du wahrer Gott« (zwei Hoboen). Das Bachsche »Kammerduett« ist auch öfters abgekürzt (z. B. das für Sopran und Tenor in der Kantate »Gottlob nun geht«). Mehr »französisches« Wesen zeigen das Dacapoduett für Sopran und Alt in der Kantate »Erwünschtes Freudenlicht« oder »Ich jauchze« (Kantate »Denn du wirst«). Auch beim Duett stellen wir vielfache Formabwandlungen fest, und wo es sich des Liedes bemächtigt, ist das Duett oft nur Figuration des im Orchester schreitenden Chorals (»Er kennt« in der Kantate »Wer nur den lieben Gott«). Als ein Terzett wäre etwa namhaft zu machen »Ach wir bekennen« aus der Kantate »Du Friede-
fürst«.

Aber auch das Rezitativ kommt öfter mehrstimmig vor in imitatorischer oder harmonischer Führung der Stimmen, und es ist da natürlich als »arioses« Duett usw. aufzufassen, wie in der Kantate »Nun komm« II: »Wir ehren die Herrlichkeit« für Sopran und Alt. Eine eigentümliche Mischung von einfachem Rezitativ und ariosem Duett weist das mit einem Choral verbundene »Rezitativ« für Alt und Tenor auf: bei den mit Adagio bezeichneten Stellen vereinigen sich Choral und Gegenstimme wie zum Gebet.

Die Formen des Rezitativ, Arioso erscheinen auch oft in die Arie eingesprengt: die große Baßarie »Ja, ja, ich halte Jesum feste« (in »Ich lasse dich nicht«) ist ein urwüchsiges Konglomerat von Arie, Rezitativ und Arioso. Rezitativ und Arie sind in eines verwoben in »Wenn einstens die Posaunen schallen« (Kantate »Herr Jesu Christ, wahr Mensch«) mit ihrem Anklang an »Blitze und Donner« der Matthäuspassion.

48.

Rezitative wie Ariosi und Arien werden auch häufig mit dem Chor verbunden.

Namentlich liebt es der Meister gemäß der kirchlichen Sitte (die ja auch im Kirchengebet oft das Vaterunser »paraphrasiert« — wie schließlich auch die Predigt eine Paraphrase des Bibelwortes ist), in Chorälen zwischen allen Zeilen Rezitative der ein-

zelen Stimmen einzuschieben (Kantate »Wer weiß, wie nahe mir mein Ende«). Sie suchen auch an einem bestimmten Orte dramatisch die beschauliche Lyrik des Gesangbuchverses zu beleben, wie etwa in dem Choral:

Warum betrübst du dich, mein Herz,
Bekümmerst dich und trägest Schmerz
Nur um das zeitlich Gut?

Alt:

Ach ich bin arm / mich drücken schwere Sorgen.
Vom Abend bis zum Morgen / währt meine liebe Noth.
Daß Gott erbarm!
Wer wird mich noch erlösen
Vom Leibe dieser bösen
Und argen Welt?
Wie elend ist's um mich bestellt!
Ach! wär ich doch nur todt!
Vertrau du deinem Herren Gott,
Der alle Ding erschaffen hat.

Ein ähnliches Rezitativ (Baß) leitet über zum zweiten Choralvers, wo im Verlauf wiederum der Sopran in einem Rezitativ eine andre Not darlegt. Mit einem gewissen Ungestüm verweist ihm dann der rhythmisch und imitatorisch verdichtete Choral das ungehörige Klagen und Jammern (»Dein Vater und dein Herre Gott, der steht dir bei in aller Noth!«). In der Geburtstagskantate »Schwingt freudig euch empor« (Schlußchor) treten in den Rezitativen die einzelnen Gratulanten vor, der Chor (einfache Liedform) fällt ein, beginnt und schließt. Umgekehrt wird auch ins Rezitativ ein Choral eingeschaltet,

z. B. in der Kantate »Gelobet seist du« (»Der Glanz der höchsten Herrlichkeit«.) Auch das Arioso tritt in Verbindung mit dem Chor auf (»O Schmerz« — »So schlafen unsre Sünden ein« in der Matthäuspasion). Ebenso die Arie (»Mein lieber Jesu« — »Jesu, der du warest todt« oder »Eilt, ihr angefochtenen Seelen« — »Wohin?« in der Johannispassion). Wie genial er in dramatischem Sinne Rezitativ und Choral im Nacheinander zu verbinden weiß, zeigt uns das mit der energisch und hartnäckig als Leitmotiv auf- oder abwärtsströmenden Tonleiter arbeitende Altrezitativ »Geh, Welt« (in der Kantate »Sehet, welch eine Liebe«); im anschließenden Choral »Was frag ich nach der Welt« beruhigt sich das Orchester zu gemessen schreitenden Gängen. Auch das Duett tritt mit dem Chor in Wechselwirkung (»Aller Augen« in »Du wahrer Gott«). Der Chor besteht gelegentlich zum großen Teil aus einem Chorduett (das Alternativ in der Chorgavotte der Kantate »Leichtgesinnte Flattergeister«). Oder der vierstimmige Chor ist aus einem Doppelchorduett zusammengearbeitet (»Wär Gott nicht mit uns« in der gleichnamigen Kantate). Diese schon berührte Vergeistigung des Chorsatzes hängt zweifellos damit zusammen, daß Bach einen ganz kleinen Chor von sozusagen lauter »Solisten« hatte. Die Sologesänge, sogar der Kantate, sind nicht selten Träger einer Szene in dramatischem Sinne. Eine solche z. B. stellen vor die Rezitative, Ariosi und ariosen Duette in der Osterkantate »Denn du

wirst meine Seele«. Die Formenprobleme, die sich Bach stellt, und die Formenmischungen, die er vornimmt, sind hier kaum alle auch nur anzudeuten. Der durch andauernde praktische Beschäftigung mit Bach tiefer in ihn Eindringende wird immer wieder durch neue Entdeckungen überrascht, ähnlich wie der den Ozean oder das Firmament beobachtende Forscher.

49.

Daß die Kirchenkantaten zum großen Teile zur dramatischen Kunst neigen, beweisen nicht bloß ihre Texte, die oft dramatische Szenen zeigen, welche aus der Evangelienerzählung genommen und weiter entwickelt sind, oder die die beteiligten Personen auf-treten lassen — sogar die Personen der heiligen Dreieinigkeit können wir feststellen! Christus selbstverständlich (der tritt in den Kantaten meist persönlich auf und wird sogar in Echowirkungen hereingezogen), aber auch der heilige Geist läßt seine Stimme vernehmen in der Kantate »O Ewigkeit« II., und Gott antwortet in der Doppeleigenschaft als Vater und Sohn der reumütigen Seele im zweiten Rezi-tativ der Kantate »Liebster Jesu« — sondern auch und namentlich ihre Musik, welche die Erzählung, wie wir sehen, oft zum dramatischen Vorgang er-hebt. Es ist nie ein »devoter Kirchenton« von der uns heute geläufigen Art, sondern eine Art drama-tisch anschaulicher Deklamation, die vor kei-nem Realismus des Ausdrucks und der Malerei, wie

wir früher sahen, zurückscheut, die auch oft, um die Worte eindringlicher zu machen, Bach zu dem Mittel der Temponuancen greifen läßt (vgl. das »Duettrezitativ« in der Kantate »Nur jedem das Seine«, wo neben dem Haupttempo vorgeschrieben wird »un poco allegro« — »adagio« usw.).

Aber im Kompositionsplan schon können wir diese dramatische Erregung feststellen: Die in Betracht kommenden Kantaten zeigen einen oft bunten Wechsel der Tonarten, die Rezitative entbehren meist einer einheitlichen Tonart, ihre Modulationen sind außerordentlich reich, der verminderte Septakkord¹⁾ spielt eine große Rolle, das Kirchenlied mit seinem Ideen- und Vorstellungskomplex unterstützt die dramatische Entwicklung wie irgendein Wagnersches Leitmotiv. Ist es nicht merkwürdig, daß von jenen Kantaten die meisten in einer ganz anderen Tonart abschließen, als sie begannen? Welcher dramatische Komponist übertrifft Bach an Kühnheit des Anfangs? Was hat

¹⁾ Es ist mir unbegreiflich, wie Dr. Schering (Bach-Jahrbuch 1904) von einer »äußerst seltenen« Verwendung des verminderten Septakkordes bei Bach sprechen kann, um daraus eine Moral für Kompositionsschüler zu schmieden. Kaum den Dominantseptakkord verwendet Bach so häufig. Wie viele Rezitative beginnen damit! Ja, oft erscheint jener zwei-, dreimal hintereinander (vgl. z. B. bei »Bethlehem im Stall« im Bassrezitativ der bekannten Kantate »Sie werden aus Saba alle kommen«). Gerade durch Bach wurde dieses Mittel gehörig »ausgenützt«, und den Modernen verbleibt auch hier nichts, als eben wie zu allen Zeiten — auf Neues, noch nicht »Abgegriffenes« zu sinnern.

da eine abgelaufene Zeit von Beethovens »Freiheiten« gefabelt, der mehrmals mit einem Dominantseptakkord begann! Bach ist gegen ihn ein Souverän, der über »Herrenmenschen« regiert; uns chokierte nur bei Bach, daß bei ihm das Formenproblem, das er sich stellt und stellen muß, eine so große Rolle spielt. Aber das herrscht auch bei Beethoven, wo wir heute es nur noch nicht so merken, weil dessen Formen — sehr beschränkt an Zahl! — uns näher liegen. Wenn wir zusehen, wie Bach mit einem heftig widerstreitenden Akkord beginnt, wenn etwa die »Sünde« und unser Verhalten zu ihr in Frage kommen (Beginn von »Widerstehe doch der Sünde«; ganz wie im Baßrezitativ »Wenn wir die Sünd« in der Kantate »Es ist das Heil«) nämlich mit einer Kumulation von Tonika und Dominante, wenn wir beobachten, wie er Rezitativ (für Tenor »Die ganze Welt ist nur ein Hospital« usw. in der Kantate »Es ist nichts Gesundes« — die ungelöste Schluß=Frage!) oder Chor (»Herr, wie du willst« in der gleichnamigen Kantate) schlankweg mit einem Septakkord schließt, wie — gegenüber unseren »Klassikern« — abnorm er im Orchester abbrechen kann (vgl. etwa den Schluß der Kantate »Gott ist mein König«) — mit einem doppelten Echo des Trompetenstoßes gc, oder mit einem langen Triller (Baßarie »Der Herr ist König« in der Kantate »Lobe den Herrn, meine Seele«) oder äußerst drastisch mit einem einzelnen Orgelton (Baßrezitativ bei »wenn alle Kraft vergeht« in der Kantate »O heiliges Geist und Wasser=

bad«), so vermissen wir bei ihm kaum etwas an musikalisch dramatischen Ingredienzien! Er hat auch schon Beethovensche »leidenschaftliche« Fermaten, von denen Wagner so anschaulich spricht, wie in der Baßarie »Es löschet im Eifer« der Kantate »Es reifet euch«, die den unerbittlichen »rächenden Richter« sichtbar hinstellt und seinen Auftritt mit — uns aus späterer Zeit wohlbekannten — Marschrhythmen zeichnet, oder in dem Chor »Der Herr hat Guts an uns gethan« (>Preise Jerusalem«) bei der Stelle »auf lange Jahre naus«, während bei den Worten »Schlaf« und »Nacht« der Kantate »Komm, du süße« die Fermate den Ton wie »einschlummernd« verklingen zu lassen vorschreibt.

50.

Bemerkenswert ist endlich, wie verschiedenartig Bach seine Kantaten=Solosänger dramatisch beschäftigt.

Der Hauptbußprediger und — Inszenesetzer ist der Baß. Es gibt keine noch so krasse Schilderung, die Bach ihm nicht zumutete, seine Predigtexpektorationen gemahnen nicht selten an Abraham a Santa Clara, aber die nachdrückliche, phantasie= und farbenreiche musikalische Einkleidung läßt ihnen für unsere Zeit alles unfreiwillig=Komische abstreifen. Andererseits wird der Baß entschädigt durch Empfindungswärme, Würde, Erhabenheit, wenn er Christus, die Stimme des heiligen Geistes, den göttlichen und irdischen

Hirten darstellt. Nächst ihm kann auch der Alt sich zu großer Eindringlichkeit der Rede erheben, er erscheint nicht selten als »Vikar« auf der Kanzel, etwa wenn der Baß schon zu viel beansprucht war. Er zeigt großen Tiefsinn in seinen Betrachtungen und bevorzugt die Tragik des Stoffes. Der Tenor ist stets der dramatische Erzähler und pathetische Lektionenvorleser (soweit nicht die in Betracht kommenden Personen selbst redend eingeführt werden), im übrigen bildet er mit dem Sopran eine Art »Objekt« für die kirchlich=religiösen Einwirkungen, er gibt den zerknirschten Sünder in vollem Umfang und in ausdrucksvollster Weise wieder, mehr als der Alt und Sopran. Für letzteren bleibt mehr als für den Tenor die Domäne des Naiven, Heiteren, Liebevollen, auch der Seligkeitsempfindungen reserviert. Selbstverständlich ist das nur im allgemeinen zu verstehen und ändert sich manches bei den Stimmen=gruppierungen in Duetten usw., wohingegen in »Dialogen« jenes charakteristische Wesen wiederum schärfer sich geltend macht und oft gleichzeitig nebeneinander hergeht (Kantate »O Ewigkeit« II.).

VI. Übersicht der Kirchenkantaten nach Bestandteilen, Orchestrierung und Entstehungszeit.

Abkürzungen:

S=Sopran, A=Alt, T=Tenor, B=Baß, C=Chor,
Ch=Choral, FCh=figurierter Choral, FChC=figurierter
Choralchor (FSCh=(einstimmiger) figurierter Sopran-
choral), ChF=Choralfuge, FChF=figurierte Choralfuge.
R=Rezitativ, A=Arie, Ao=Arioso, D=Duet, T=Terzett.
V=Violine, Va=Viola, Vc=Violoncell, G=Gamba,
C=Contraß, St=Streichinstrumente, F=Flöte,

O=Oboe, T=Taille, Fg=Fagott, H=Horn (Corno ver-
schiedener Art), Tr=Trompete (verschiedener Art,
Clarino, auch Kornett, Zinken, Lituus), Ps=Posaune
(Trombone), P=Pauken, Og=Orgel.
o=obligat, S=Solo (SV=Soloviolone), p=piccolo
(SVcp=Solo-Violonc. piccolo).
So=Sonata, Sa=Sonatina, Si=Sinfonia, Co=Con-
certo.

Kantatenanfang	Bachaus- gabe Nr.	Bestandteile	Orchester- besetzung 1)	Entstehungs- zeit
Ach Gott vom Himmel	2	ChF, RT, AA, RB, AT, Ch	St, SV, 20, 4 Ps	2. Lpz. Periode (nach 1735)
Ach Gott, wie manches H. I	3	C, RCh, AB, RT, DSA, Ch	St, 20, H, Ps	1733
Ach Gott, wie manches H. II	58	DSB, RB, AS, RS, DSB	St, SV, 20, T	2 LP
Ach Herr, mich armen Sünder	135	FChC, RT, AT, RA, AB, Ch	St, 20, Tr, Ps	2 LP
Ach, ich sehe . . .	162	AB, RT, AS, RA, DAT, Ch	St, Fg, H	1715
Ach, lieben Christen .	114	FChC, AT, RB, FSCh, AA, RT, Ch	St, F, 20, H	2 LP
Ach, wie flüchtig	26	FChC, AT, RA, AB, RS, Ch	St, F, 30, H	2 LP
Allein zu dir	33	FCh, RB, AA, RT, DTB, Ch	St, 20	2 LP
Alles nur nach Gottes Willen.	72	C, RAoAA, RB, AS, Ch	St, 20	zw. 1723—27
Also hat Gott die Welt	68	FChC, AS, RB, AB, Ch	St, SVc, 20, T, Tr, 3 Ps	1735
Am Abend aber.	42	Si, RT, RA, DST, RB, AB, Ch	St, SVc, 20, Fg	2 LP?
Ärgre dich, o Seele, nicht	186	I. Teil: C, RB, AB, RAoT, AT, FChC; II. Teil: RB, AS, RA, DSA	St, 20, T, Fg	1723
Auf Christi Himmelfahrt	128	FChC, RT, AB, DAT, Ch	St, 30, 2 H, Tr	1735
Aus der Tiefe rufe ich	131	C, DBS(Ch), C, DTA(Ch), C	V, 2 Va (G), O, Fg	1707/8
Aus tiefer Not	38	ChF, RA, AT, RS, TSAAB, Ch	St, 20, 4 Ps	2 LP
Barmherziges Herze	185	DST, RA, AA, RB, AB, Ch	St, O, Fg, Tr	1715
Bereitet die Wege	132	AS, RT, RA, AA, Ch	St, SV, O	1715
Bisher habt ihr nichts gebeten	87	AB, RA, AA, RT, AB, AT, Ch	St, 3 O	1735
Bleib bei uns .	6	C, AA, FSCh, RB, AT, Ch	St, SVc, 3 O	1736
Brich dem Hungrigen	39	I. Teil: C, RB, AA; II. Teil: AB, AS, RA, Ch	St, SV, 2 F, 2 O	2 LP
Bringet her dem Herrn	148	C, AT, RA, AA, RT, Ch	St, SV, 3 O, Tr	1725
Christen ätzt diesen Tag	63	C, RA, DSB, RT, DAT, RB, Ch	St, 3 O, Fg, 4 Tr, P	1723
Christ lag in Todesbanden	4	Si, FChC, ChDSA, FTCh, ChF, FBCh, DST, Ch	St, Tr, 3 Ps	1724?
Christum wir sollen loben .	121	FChF, AT, RA, AB, RS, Ch	St, O, Tr, 3 Ps	2 LP
Christ, unser Herr, zum Jordan	7	C(Ch), AB, RT, AT, RB, AA, Ch	St, 2 O	2 LP
Christus, der ist mein Leben .	95	(FCh, AoT, FCh), RFCh, RT, AT, RB, Ch	St, 2 O, H	28/IX. 1732?
Das ist je gewißlich wahr	141	C, AT, RA, AB	St, 2 O	1720?
Das neugeborne Kindelein	122	FChC, AB, RS, TSA(Ch)T, RB, Ch	St, 3 F, 2 O, T	2 LP?
Dazu ist erschienen	40	C, RT, Ch, AB, RA, Ch, AT, Ch	St, 2 O, 2 H	1723?
Dem Gerechten muß	195	a) C(8st., Solo u. Rip.), RB, AB, RS, C, b) Ch	St, 2 F, 2 O, 3 Tr, P	1730?
Denn du wirst meine Seele.	15	I. Teil: So, AoB, RS, DSA, AT, AS; II. Teil: ATB Solo, DSA, So, RT, BTAS Quart., FCh	St, 3 Tr, P	1704
Der Friede sei mit dir	158	RB, DBS(Ch), RB(Ao), Ch	St, SV	Weimar
Der Herr denket an uns	196	Si, C, AS, DTB, C	St	1708?
Der Herr ist mein getreuer	112	FChC, AA, RB, DST, Ch	St, 2 O, 2 H	1731/2

1) Die Continuo-(Generalbaß)-Stimme ist überall selbstverständlich.

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung	Entstehungszeit
Der Himmel lacht	31	So, C(5st.), RB, AB, RT, AT, RS, AS, Ch	St(2 Va, 2 Vc), 3 O, T, Fg, 3 Tr, P	1715
Die Elenden sollen essen	75	I. Teil: C, RB, AT, RT, AS, RS, FCh; II. Teil: Si, RA, AA, RB, AB, RT, FCh	St, 2 O, Tr	1723
Die Himmel erzählen	76	I. Teil: C, RT, AS, RB, AB, RA, FCh; II. Teil: Si, RB, AT, RA, AA, RT, FCh	St, SV, SG, 2 O, Tr	1723
Du Friedefürst	116	FCh, AA, RT, TSTB, RA, Ch	St, 2 O, H	15/XI. 1744
Du Hirte Israel	104	C, RT, AT, RB, AB, Ch	St, 2 O, T	1723—27
Du sollst Gott, deinen Herrn.	77	C, RB, AS, RT, AA, Ch	St, 2 O, Tr	1723—27
Du wahrer Gott.	23	DSA, RT, C (u. DTB), FCh	St, 2 O, Tr, 3 Ps	1723?
Ein feste Burg	80	ChF, AS, RB, AS, FCh, RT, DAT, Ch	St, 2 O, T, 3 Tr, P	1730? 39?
Ein Herz, das seinen Jesum	134	RTA, AT, RTA, DAT, RTA, C	St, 2 O	1735 (1721?)
Ein ungefärbt Gemüte	24	AA, RT, C, RB, AT, FCh	St, 2 O, Tr	20/VI. 1723
Erforsche mich, Gott .	136	C, RT, AA, RB, DTB, Ch	St, 2 O, H	1723—27
Erfreut euch, ihr Herzen.	66	C, RB, AB, RAT, DAT, Ch	St, SV, 2 O, Fg, Tr	1735
Erfreute Zeit	83	AA, ChRB, AT, RA, Ch	St, SV, 2 O, 2 H	2/II. 1724
Erhalt uns, Herr . .	126	FChC, AT, RChAT, AB, RT, Ch	St, 2 O, Tr	2 LP
Erhöhtes Fleisch und Blut .	173	RT, AT, AA, DBS, RDST, C	St, 2 F	1730?
Er ruft seinen Schafen	175	RT, AA, RT, AT, RA, AB, Ch	St, SVcp, 3 F, 2 Tr	1735
Erschallet, ihr Lieder . .	172	C, RB, AB, AT, DSA, Ch	St, o. Vc, Fg, 3 Tr, P	1724?
Erwünschtes Freudenlicht	184	RT, DSA, RT, AT, Ch, C	St, SV, 2 F	1724?
Es erhob sich ein Streit .	19	C, RB, AS, RT, AT, RS, Ch	St, 2 O, T, 3 Tr, P	1725
Es ist das Heil .	9	FChC, RB, AT, RB, DSA, RB, Ch	St, SV, F, 2 O	1731?

8 Es ist dir gesagt, Mensch	45	I. Teil: C, RT, AT; II. Teil: AoB, AA, RA, Ch	St, 2 F, 2 O	2 LP?
Es ist ein trotzig	176	C, AS, R AriettaB, AA, Ch	St, 3 O	nach 1732
Es ist euch gut .	108	AB, AT, RT, C, AA, Ch	St, SV, 2 O	1735
Es ist nichts Gesundes.	25	C, RT, AB, RS, AS, Ch	St, 3 F, 2 O, Tr, 3 Ps	2 LP
Es reifet euch	90	AT, RA, AB, RT, Ch	St, Tr	1732
Es wartet alles auf dich .	187	I. Teil: C, RB, AA; II. Teil: AB, AS, Ch	St, 2 O	1732
Falsche Welt	52	Si, RS, AS, RS, AS, Ch	St, 3 O, Fg, 2 H	27/VII. 1732
Freue dich, erlöste Schar	30	I. Teil: C, RB, AB, RA, Ch; II. Teil: RB, AB, RS, AS, RT, C	St, 2 F, 2 O, 3 Tr, P	1731/2
Geist und Seele wird verwirret .	35	I. Teil: Si, AA, RA, AA; II. Teil: Si, RA, AA	St, 2 O, T, o.Og	24/VI. 1738
Gelobet sei der Herr	129	FChC, AB, AS, AA, FCh	St, SV, F, 2 O, 3 Tr, P	1731?
Gelobet seist du.	91	FChC, RChS, AT, RB, DSA, Ch	St, SV, F, 2 O, 3 Tr, P	1732
Gleichwie der Regen	18	Si, RB, RSA, TBC, AS, Ch	St, 3 O, 2 H, P	2 LP
Gott, der Herr, ist Sonn .	79	C, AA, FCh, RB, DSB, Ch	4 Va, Vc, C, 2 F, Fg	1713—14?
Gottes Zeit .	106	Sa, C, (AT, AB, C), DAB, C	St, 2 F, 2 O, 2 H, P	1735
Gott fährt auf	43	I. Teil: C, RT, AT, RS, AS; II. Teil: RB, AB, RA, AA, RS, Ch	2 G, C, 2 F	1712?
Gott ist mein König.	71	C, DTS, C, AoB, AA, C, C	St, 2 O, 3 Tr, P	1735
Gott ist unsre Zuversicht	197	a) C, RB, AA, RB, Ch; b) AB, RAoS, AS, RB, Ch	St, 2 F, 2 O, Fg, 3 Tr, P	4/II. 1708
Gottlob! nun geht das Jahr	28	AS, ChF, AoB, RT, DAT, Ch	St, 2 O, o. Fg, 3 Tr, P	1737, 38?
Gott, man lobet dich	120	AA, C, RB, AS, RT, Ch	St, 2 O, o. Fg, 3 Tr, P	P
Gott soll allein .	169	Si, AoA, AA, RA, AA, RA, Ch	St, 2 O, T, Tr, 3 Ps	1723—27
Gott, wie dein Name	171	C, AT, RA, AS, RB, FCh	St, SV, 2 O, 3 Tr, P	1731. 1732?
Halt im Gedächtnis .	67	C, AT, RA, Ch, RA, ABC, Ch	St, SV, 2 O, 3 Tr, P	1730, 1736
Herr Christ, der ein'ge.	96	FChC, RA, AT, RS, AB, Ch	St, F, 2 O, H	1723—27
			St, F, Fp, 2 O, H	2 LP

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung	Entstehungszeit
Herr, deine Augen	102	I. Teil: C, RB , AA , AoB ; II. Teil: AT , RA , Ch	St, F, 2 O	1731?
Herr, gehe nicht . .	105	C, RA , AS , RB , AT , FCh Trauungskantate = „Gott man lobet dich“	St, 2 O, H	1723—27 1733 o. früher
Herr Gott, dich loben alle wir.	130	FChC, RA , AB , DRST , AT , Ch	St, F, 3 O, 3 Tr, P	2 LP
Herr Gott, dich loben wir	16	FChC, RB , ABC , RA , AT , Ch	St, 2 O, H	2 LP
Herr Jesu Christ, du	113	FCh, FChC, AB , RChB , AT , RT , DSA , Ch	St, F, 2 O	2 LP
Herr Jesu Christ, wahr'	127	FChC, RT , AS , RAB	St, 2 F, 2 O, Tr	2 LP
Herr, wie du willst.	73	FCh(R), AT , RB , AB , Ch	St, 2 O, H (o.Og)	1723—27
Herz und Mund	147	I. Teil: C, RT , AA , RB , AS , FCh; II. Teil: AT , RA , AB , FCh	St, SV, 2 O, Fg, Tr	1716
Himmelskönig	182	So, RB , AB , AA , AT , FChC, C	St, (SV, 2Va, Vc), F	1715
Höchsterwünschtes Freudenfest . (zur Orgelweihe)	194	I. Teil: C, RB , AB , RS , AS , Ch; II. Teil: RT , AT , RSB , DSB , RB , Ch	St, 3 O, 2 Fg	2/XI. 1723
Ich armer Mensch .	55	AT , RT , AT , RT , Ch	St, F, O	1731, 32?
Ich bin ein guter Hirt	85	AB , AA , FSCh , RT , AT , Ch	St, SVcp, 2 O	1735
Ich bin vergnügt	84	AS , RS , AS , RS , Ch	St, SV, O	1731, 32?
Ich elender Mensch .	48	C, RA , Ch, AA , RT , AT , Ch	St, 2 O, Tr	1732?
Ich freue mich in dir	133	FChC, AA , RT , AS , RB , Ch	St, SV, 2 O, Tr	1735?
Ich geh und suche	49	Si, AB , RSB , AS , RSB , DSB	St, Vcp, O, o.Og	1731, 32?
Ich glaube, lieber Herr	109	C, RT , AT , RA , AA , FCh	St, 2 O, H	1730?
Ich habe genug . . .	82	AB , RB , AB , RB , AB	St, 2 O	1731, 32?
Ich habe meine Zuversicht	188	Co, AT , RB , AA , RS , Ch	St (Vc), O, o.Og	1730, 31?
Ich hab in Gottes Herz .	92	FChC, RChB , AT , FChC, RT , AB , Ch(R), AS , Ch	St, 2 O	2 LP

* Ich hatte viel Bekümmernis.	21	I. Teil: Si, C, AS , RT , AT , C II. Teil: RSB , DSB , FChC, AT , C	St, O, Fg, 3 Tr, 4 Ps, P	1714, 15?
Ich lasse dich nicht .	157	DTB , AT , RT , AB (R, Ao), Ch	St (Violetta), F, O	Febr. 1727
Ich liebe den Höchsten	174	Si, AA , RT , AB , Ch	3 V, 3 Va, 3 Vc, C, 3 O, 2 H	1731, 32?
Ich ruf zu dir . . .	177	FChC, AA , AS , AT , Ch	St, SV, 2 O, Fg	6/VII. 1732
Ich steh mit einem Fuß .	156	Si, DST (Ch), RB , AA , RB , Ch	St, O	1730
Ich weiß, daß mein Erlöser	160	AT , RT , AT , RT , AT	SV, F	1713, 14?
Ich will den Kreuzstab	56	AB , RB , AB , RB , Ch	St, 2 O, T	1731, 32?
Ihr, die ihr auch von Christo	164	AT , RAoB , AA , RT , DSB , Ch	St, 2 F, 2 O	1723, 24?
Ihr Menschen, rühmet .	167	AT , RA , DSA , RB , FCh	St, O, Tr	1723—27
Ihr Pforten zu Zion .		Unvollst. erhaltene Ratswahlkan- tate (1730—40?) B-Ausg. Jahr- gang 51		
Ihr werdet weinen.	103	C, RT , AA , RA , AT , Ch	St, SV, Fp, F, 2 O, Tr	1735
In allen meinen Thaten	97	FChC, AB , RT , AT , RA , AA , DSB , AS , Ch	St, SV, 2 O, 2 Fg	1734
Jauchzet Gott . . .	51	AS , RS , AS , FSCh , AS	St, Tr	1731, 32?
Jesu, der du meine Seele	78	C, DSA , RT , AT , RB , AB , Ch	St, F, 2 O	Leipzig
Jesu, nun sei gepreiset.	41	Si, RT , AA , DST , RB , AB , Ch	St, 2 O, Fg	1736?
Jesus nahm zu sich	22	ATC , AA , RB , AT , Ch	St, O	1723
Jesus schläft	81	AA , RT , AT , AB , AB , RA , Ch	St, 2 F, 2 O	1724
Komm, du süße Todesstunde.	161	AA , RT , AT , RA , C, Ch	St, 2 F, o.Og	1715
Leichtgesinnte Flattergeister	181	AB , RAoA , AT , RS , C	St, F, O, Tr	1723—27
Liebster Gott . .	8	FChC, AT , RA , AB , RS , Ch	St, F, 2 O, H	1723—27
Liebster Emmanuel .	123	FChC, RA , AT , RB , AB , Ch	St, 2 F, 2 O	2 LP
Liebster Jesu, mein Verlangen	32	AS , RB , AB , RS , DSB , Ch	St, SV, O	2 LP?
Lobe den Herren, den . . .	137	FChC, AA , DSB , AT , Ch	St, SV, 2 O, 3 Tr, P	1732?
Lobe den Herrn, meine (D)	69	C, RS , AA , RT , AB , Ch	St, 3 O, Fg, 3 Tr, P	1724
Lobe den Herrn, meine (B)	143	C, FSCh , RT , AT , AB , AT , FChC	St, Fg, 3 H, P	1735

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung	Entstehungszeit
Lobet Gott in seinen Reichen	11	C, RT, RB, AA, RT, Ch, RTB, RA, RT, AS, FChC	St, 2 F, 2 O, 3 Tr, P	(s. Oratorien)
Mache dich, mein Geist	115	FChC, AA, RB, AS, RT, Ch	St, Vcp, F, O, H	2 LP
Man singet mit Freuden . .	149	C, AB, RA, AS, RT, DAT, Ch	St, 3 O, Fg, 3 Tr, P	29/IX. 1731
Meinen Jesum laß ich nicht	124	FChC, RT, AT, RB, DSA, Ch	St, O, H	2 LP
Mein Gott, wie lang .	155	RS, DAT, RB, AS, Ch	St, Fg	19/I. 1716
Meine Seel erhebt .	10	FChC, AS, RT, AB, DAT, RT, Ch	St, 2 O, Tr	2 LP
Meine Seele rühmt	189	AT, RT, AT, RT, AT	V, C, F, O	2 LP?
Meine Seufzer	13	AT, RA, FChC, RS, AB, Ch	St, SV, 2 F, O	2 LP?
Mein liebster Jesus	154	AT, RT, Ch, AA, AoB, RT, DAT, Ch	St, 2 O	1724
Mit Fried und Freud	125	FChC, AA, RChB, DTB, RA, Ch	St, F, O, H	2 LP
Nach dir, Herr . .	150	Si, C, AS, C, TA(Ch?)TB, C, C	St (ohne Va), Fg	1711?
Nimm von uns, Herr	101	ChF, AT, RChS, AB, RChT, DSA, Ch	St, F, 2 O, T, Tr, 3 Ps	2 LP
Nimm, was dein ist .	144	C, AA, Ch, RT, AS, Ch	St, O	1723—27
Nun danket alle Gott	192	Unvollständ. erhaltene Kantate nach dem gleichnamigen Kirchenlied.		1733/4?
Nun ist das Heil . . .	50	C(8st.)	St, 3 O, 3 Tr, P	2 LP?
Nun komm, der Heiden I	61	C, RT, AT, RB, AS, Ch	St, Fg	1714
Nun komm, der Heiden II.	62	FChC, AT, RB, AB, RSA, Ch	St, 2 O, H	2 LP
Nur jedem das Seine	163	AT, RB, AB, RSA, DSA, Ch	St (2 o.Vc), O	24/XI. 1715
O ewiges Feuer ¹⁾	34	C, RT, AA, RB, C	St, 2 F, 2 O, 3 Tr, P	1740, 41?
O Ewigkeit I .	20	I. Teil: FCh, RT, AT, RB, AB, AA, Ch;	St, 3 O, Tr	1723—27
O Ewigkeit II (Dialogus)	60	II. Teil: AB, RA, DAT, Ch DAT, RAT, DAT, RAB, Ch		
O heiliges Geist- u. Wasserbad	165	AS, RB, AA, RB, AT, Ch	St, Fg	1724?
O Jesu Christ, meins Lebens .	118	FChC	2 Lituus (Zinken), Tr, 3 Ps	ca. 1737
Preise, Jerusalem	119	Ouv. C, RT, AT, RB, AA, RS, C, RA, Ch	St, 2 F, 3 O, 4 Tr, P	30/VII. 1730
Schau, lieber Gott.	153	Ch, RA, AB, RT, Ch, AT, RB, AA, Ch	St	2/I. 1724
Schauet doch und sehet	46	C, RT, AB, RA, AA, FCh	St, 4 F, 2 O, Tr (H)	1723—27
Schlage doch .	53	Halte ich für untergeschoben		
Schmücke dich	180	FChC, AT, RS(Ch), RA, AS, RB, Ch	St, Vcp, 2 F, 2 O	2 LP
Schwingt freudig euch .	36	I. Teil: C, FChC, AT, Ch;	St, SV, 2 O	ca. 1730
Sehet, welch eine Liebe	64	II. Teil: AB, FTCh, AS, Ch		
Sehet, wir gehen hinauf	159	C, Ch, RA, Ch, AS, RB, AA, Ch	St, O, Tr, 3 Ps	1723
Sei Lob und Ehr	117	RAoBA, DAS(Ch), RT, AB, Ch	St, O	1729, 30?
Selig ist der Mann (Dialogus)	57	FChC, RB, AT, Ch, RA, AB, AA, RT, Ch	St, SV, 2 F, 2 O	1733, 34?
Siehe, ich will Fischer .	88	AB, RS, AS, RSB, AB, RSB, AS, Ch	St, SV, 2 O, T	2 LP?
Siehe zu, daß deine	179	I. Teil: AB, RT, AT;	St, 2 O, T	1732?
Sie werden euch in den Bann I	65	II. Teil: ATB, DSA, RS, Ch		
Sie werden euch in den Bann II	44	C, RT, AT, RB, AS, Ch	St, 2 O	18/VI. 1724
Singet dem Herrn	183	C, Ch, RB, AB, RT, AT, Ch	St, 2 F, 2 O, 2 H	6/I. 1724
So du mit deinem Munde	145	DTBC, AA, FTCh, RB, AS, Ch	St, 2 O, Fg	1723—27
Süßer Trost.	151	RB, AT, RA, AS, Ch	St, Vcp, 4 O	1735
Tritt auf die Glaubensbahn	152	C(Ch), FChR, AA, RB, DTB, RT, Ch	St, 3 O, 3 Tr, P unvollst.	1724
		Ch, C, DST, RT, AB, RS, Ch	St, F, 2 O, Tr	1729, 30?
		AS, RB, AA, RT, Ch	St, F, O	2 LP
		Co, AB, RB, AS, RB, DSB	Va d'amore, G, F, O	29/XII. 1715

1) Bearbeitung nach einer gleichnamigen Trauungskantate.

Kantatenanfang	Bachausgabe Nr.	Bestandteile	Orchesterbesetzung	Entstehungszeit
Tue Rechnung	168	AB, RT, AT, RB, DSA, Ch	St, 2 O	1723—27
Unser Mund sei	110	C, AT, RB, AA, DST, AB, Ch	St, 2 F, 3 O, Fg, 3 Tr, P	1734—37?
Uns ist ein Kind	142	Co, C, AB, C, AT, RA, AA, FCh	St, 2 F, 2 O	1712/3
Vergnügte Ruh	170	AA, RA, AA, RA, AA	St, (F), O, o.Og	1732?
Wachet auf	140	FChC, RT, DSB, FTCh, RB, DSB, Ch	St (SV, Vp), 2 O, T, H	1731
Wachet, betet.	70	I. Teil: C, RB, AA, RT, AS, RT, Ch; II. Teil: AT, RB, AB, Ch	St, o Vc, O, F, Tr	1716
Wahrlich, wahrlich	86	AB, AA, FSCh, RT, AT, Ch	St, SV, 2 O	1723—27
Wär Gott nicht mit uns .	14	C(FChC), AS, RT, AB, Ch	St, 2 O, H	30/I. 1735
Warum betrübst du dich	138	FCh(R), RB, Ch(R), RT, AB, RA, FCh	St, 2 O	1732?
Was frag ich	94	FChC, AB, RChT, AA, RChB, AT, AS, Ch	St, F, 2 O	1735?
Was Gott tut I	98	FChC, RT, AS, RA, AB	St, 2 O, T	1731—35
Was Gott tut II	99	FChC, RB, AT, RA, DSA, Ch	St, F, O, H	
Was Gott tut III	100	FChC, DAT, AS, AB, AA, FChC	St, o Vc, F, O, 2 H, P	
Was mein Gott will . . .	11	FChC, AB, RA, DAT, RS, Ch	St, 2 O	2 LP
Was soll ich aus dir machen .	89	AB, RA, AA, RS, AS, Ch	St, 2 O, H	ca. 1730
Was willst du dich betrüben	107	FChC, RB, AB, AT, AS, AT, FCh	St, 2 F, 2 O, H	1735/6?
Weinen, Klagen .	12	Si, C, RA, AA, AB, AT, Ch	St, O, F, Tr	1724
Wer da glaubet .	37	C, AT, FSCh, RB, AB, Ch	St, 2 O	1732?
Wer Dank opfert	17	I. Teil: C, RA, AS; II. Teil: RT, AT, RB, Ch	St, 2 O	1736?
Wer mich liebet I	59	DSB, RS, Ch, AB	St, 2 Tr, P	1716
Wer mich liebet II	74	C, AS, RA, AB, AT, RB, AA, Ch	St, SV, 3 O, 3 Tr, P	1735
Wer nur den lieben Gott	93	FChC, RChB, AT, DSA, RChT, AS, Ch	St, 2 O	1728(?)
Wer sich selbst erhöht	47	C, AS, RB, AB, Ch	St, 2 O, o.Og	1720
Wer weiß, wie nahe .	27	FCh(R), RT, AA, RS, AB, Ch(5st)	St, 2 O, o.Og	1731?
Widerstehe doch .	54	AA, RA, AA	St	1731—32?
Wie schön leuchtet .	1	FChC, RT, AS, RB, AT, Ch	St, 2 O, 2 H	2 LP
Wir danken dir, Gott	29	Si, C, AT, RB, AS, RCh, AA, Ch	St, SV, 2 O, 3 Tr, P, o.Og	27/VIII. 1731
Wir müssen durch viel Trübsal	146	Si, C, AA, RS, AS, RT, DTB, Ch	St, F, 2 O, T, o, O	ca. 1735
Wo gehest du hin	166	AB, AT, FSCh, RB, AA, Ch	St, O	1723—27
Wo Gott, der Herr	178	FChC, FChR, AB, FTCh, FChR, AT, Ch	St, 2 O	2 LP
Wohl dem, der sich .	139	FChC(u.ChF), AT, RA, AB, RS, Ch	St, 2 O	2 LP
Wo soll ich fliehen hin .	5	FChC, RB, AT, RA, AB, RS, Ch	St, SVa, 2 O, Tr	1735?
Wünschet Jerusalem Glück		Verloren gegangen (vgl. Spitta II, 299, 809)		27/VI. 1730

VIII. Die weltlichen Kantaten.

51.

Für allerlei Gelegenheiten benötigte der Meister der »szenischen« Musik, und er hat hier häufig von seinem Besten gegeben, ob es sich nun um ein anspruchsvolleres stolzes »Drama per musica« für eine Hoffeier oder um eine »Cantate burlesque« handelt, wie er beispielsweise seine »Koffee Cantate« nennt.

Viele dieser Gelegenheitswerke mögen verloren gegangen sein, wie manche Tonsätze in Kirchenkantaten beweisen, denen das aufgenötigte geistliche Gewand etwas schlotterig sitzt. Von der Zeit der erreichten Meisterschaft bis in die letzten Leipziger Jahre nahm Bach die Gelegenheit wahr, König und Rat, Gönnern und Freunden in dieser Art mit seiner Kunst »aufzuwarten« und auch gelegentlich seinem Humor einen Abzug zu verschaffen.

Die Jagdkantate »Was mir behägt«, eine Jäger- tafelmusik, die Bachs Weimarer Herr und Gebieter zur Geburtstagsfeier seines Nachbarn in Sachsen-Weißenfels bestellte und 1716 aufführen ließ, ist ein frisches, ziemlich umfangreiches Werk mit mancherlei szenisch-malerischen Zügen, die ihre Wirkung auch in den Umarbeitungen nicht ver-

fehlten. Aus ihr sind verschiedene Sätze in Kirchenkantaten übergegangen, wie in die Pfingstkantate »Also hat Gott die Welt geliebet« (z. B. »Du bist geboren mir zu gute«), die berühmte Sopranarie »Mein gläubiges Herze« hat aber nur den Basso ostinato von dort, auf ihn hat hier der Meister jene reizende Melodie gleich einem Edelreis gepropft. Eine andre Pfingstmusik (»Erhöhtes Fleisch und Blut«) wird zum größten Teil bestritten aus der »Serenada« zum Geburtstag (1717?) des Köthener Fürsten, die Bach jedenfalls selbst dichtete (»durchhauchtger Leopold«), die populären Formen und Rhythmen des Duets (Tempo di Menuetto!) und des Schlußchores deuten dies namentlich an.

Eine fragmentarisch erhaltene weltliche Kantate »Mit Gnaden bekröne« (dem Textbuch nach beginnend »Die Zeit, die Tag und Jahre macht«), aus glückwünschenden Solis und Ensembles für Tenor und Alt, sowie einem fröhlichen Chor bestehend, gehört ebenfalls in die Köthensche Zeit und wurde als Kirchenkantate dem Text »Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß« zugesellt.

Vielleicht auch noch in die Köthener Zeit gehört eine Musik, die während der Hochzeitstafel eines befreundeten Paares gesungen worden sein mag: »Weichet nur, betrübte Schatten«. Das reizende Werk malt den Frühling draußen und den drinnen im Herzen. Die Arie »Phoebus eilt« enthält den Embryo für den Schlußsatz der sechsten Sonate für Klavier und Violine.

Später noch — 1726 — fungierte Bach, mit seiner Künstlerschar aus Leipzig kommend, als Kapellmeister des Köthener Fürsten, indem er die Geburtstagsmusik »Steigt freudig in die Luft« in Köthen aufführte. Das schwungvolle Werk wurde bei einer weiteren Leipziger Gelegenheit verwendet und hiebei der Text umgedichtet, dessen erster Chor dem den Satz beherrschenden »Motiv« zuliebe beginnt »Schwingt freudig euch empor« (Picander). Auch diese Musik ging zum großen Teil in die Kirche über und behielt da von jenem Text natürlich möglichst viel bei.

Eine Hochzeitskantate für ein Leipziger Paar (1728, Picander) »Vergnügte Pleißenstadt« stellt sich später als eine Kantate auf Leipzig und seinen edlen Rat vor. Leider ist diese wie manche andere derartiger Musiken verloren gegangen.

52.

Für akademische Feiern und Festakte in Leipzig komponierte Bach eine Anzahl von Kantaten. Zunächst zum Namenstage des seinerzeit berühmten Philosophen Dr. August Müller in Leipzig das »Drama per Musica«: Der zufriedengestellte Aeolus (1725, Picander). Hier stehen dem Meister offenbar »Mittel« zur Verfügung, er hat das Orchester schön beisammen — samt drei Trompeten und zwei Hörnern. Durch den auf allerlei heimliche und unheimliche Naturgewalten sich stützenden allegorisch-mythologischen Text wird er zu großartigen Tonmalereien

DRAMA
PER MUSICA,

Welches
Vey dem Allerhöchsten

Erönnungs = Feste

Des
Aller-Durchlauchtigsten und Groß-
mächtigsten

Augusti III.

Königs in Pohlen und Chur-
Fürsten zu Sachsen,

in unterthänigster Ehrfurcht aufgeführt wurde
in dem

COLLEGIO MUSICO

durch
J. S. B.

Leipzig, den Jan. 1734.

Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

TITELBLATT DES TEXTES ZUR BACHSCHEN KANTATE »BLAST LERMEN«

Nachbildung des Originaldrucks



angeregt, das wütet, heult, rast, flüstert, lispelt, besänftigt, schäkert! Mit einem kräftigen Vivat auf den »beglückt gelehrten« August schließt das Gartenfest, als welches wir uns die Feier zu denken haben. Bach verwendete das Werk in aller Eile auch zur Feier der Krönung seines Kurfürsten Friedrich August II. als Königs August III. von Polen 1734 »Blast Lärmen, ihr Feinde«.

Für die Universitätsaula bestimmt ist das Drama per musica zu Ehren Dr. Korttes 1726, der eine Professur erhielt. Unter den Klängen eines Marsches ziehen da die Akademiker in den Saal, und die etwas trockenen allegorischen Gestalten des Fleißes, der Ehre, des Glückes, der Dankbarkeit preisen den Gelehrten. Ein Anfangschor pompöser Art »Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten« erhält sein Gegenstück in einem frischen, schneidigen »Vivat«-Schlußchor. Die Kantate diente später auch der Feier des Namenstags seines Königs (>»Auf, schmetternde Töne«).

53.

Damit kommen wir auf die Festmusiken zu Ehren des Königshauses, deren Besorgung ihm als Leiter des Telemannschen Musikkollegiums zustand. 1733 wird der Geburtstag des Kurprinzen mit dem Drama per musica »Hercules auf dem Scheidewege« (>oder »die Wahl des Hercules: »Laßt uns sorgen«> gefeiert (>Picander). Dieses blühende Werk

ist bis auf den Schlußchor und die Rezitative ganz ins Weihnachtsoratorium übergegangen.

Ein ähnliches ist der Fall bei der glänzenden Festmusik auf den Geburtstag der Königin (8. Dezember 1733), deren Komposition er erst tags vorher beendigte (»Tönet, ihr Pauken«).

Bei der »Cantata gratulatoria« zum 5. Oktober 1734 ging es, namentlich dem Textbuch nach zu schließen, etwas überhetzt her. Es war eine solenne Abendmusik der Studenten für die Allerhöchsten Herrschaften, und da wurde neben Pauken und Trompeten auch ein Doppelchor ins Treffen geführt, der festlich begann (»Preise dein Glücke«). Er wurde später dem »Osanna« der H-Mollmesse zu geeignet. Eine weitere Nummer der nicht ganz gleichmäßigen Musik ist im Weihnachtsoratorium verwendet. Unmittelbar darauf (7. Oktober) wurde im Collegium musicum der Geburtstag des Königs feierlich begangen. In dem Werke preisen unter feiner malerischer Zeichnung, deren technische Ausführung vom Meister sehr subtil angegeben ist, die vaterländischen Flüsse Weichsel, Elbe, Pleiße und — Donau (die Königin war österreichische Prinzessin) den Fürsten. Das Werk ist musikalisch außerordentlich blühend und reich. Der Picandersche Text mußte aber ziemlich neu gestaltet werden. Hier nur eine Probe dieses »Hofpoeten«. Die Elbe singt:

»Eh soll der Malabar / an meinen Ufern fischen:
Eh ich will ganz und gar / dich, theuerster Augustus,
missen.«

DRAMA
PER MUSICA,

Welches

Von dem Allerhöchsten

Seburths = Feste

Der

Allerdurchlauchtigsten und Groß-
mächtigsten

Königin in Bohlen

und

Churfürstin zu Sachsen

in unterthänigster Ehrfurcht

aufgeführt wurde

in dem

COLLEGIO MUSICO

Durch

J. S. B.

Leipzig, dem 8. December 1733.

Gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf

TITELBLATT DES TEXTES ZUR BACHSCHEN
KANTATE »TÖNET IHR PAUKEN«

Verkleinerte Nachbildung des Originaldrucks



54.

Solokantaten aus jener Zeit sind »Von der Vergnügbarkeit«, vielleicht für das häusliche Konzert bestimmt, »O holder Tag«, eine sehr anmutige Hochzeitskantate für Sopran aus Bachs letzten Jahren; sie wurde mehrfach mit neuem Text versehen und so reproduziert; sie preist mit Nachdruck die Musik gegenüber ihren Anfeindern aus dem »wissenschaftlichen« Lager. Eine italienische Solokantate mit Cembalo liegt vor in »Amore traditore«, die sich auffällig der italienischen Kammerkantate anschließt. Ein reizendes Kompromiß zwischen reichem Bachschen Gefühlsleben und romanischer Farbe und Duft stellt sich dar in der mit einer herrlichen Sinfonia ausgestatteten Soprankantate »Non sà che sia dolore«, deren Text ein weniger erfreuliches Kompromiß zwischen italienisch und deutsch vorstellt.

55.

Satirischer Tendenz sind zwei Kantaten. Der »Streit zwischen Phöbus und Pan« (>»Geschwinde, ihr wirbelnden Winde«, Picander, 1731 oder 1732) hat seine Wurzeln in dem unerquicklichen Verhältnisse, in das der Meister durch böartige Kritiken eines jungen Feder= aber nicht Orgelhelden, des schon genannten Scheibe, geraten war. Dieser hatte der Bachschen Musik Schwulst und Verworrenheit

der kurz zuvor aufgekommene und immer mehr überhand nehmende Luxus des »Kaffeetrinkens« geißelt wird. Der »Vater Schlendrian« stellt seiner Tochter »Liesgen« nur dann einen Mann in Aussicht, wenn sie das Kaffeetrinken unterläßt. Bei Picander wirkt dies. Bach wählt aber eine delikaterere Wendung: Lieschen streut heimlich aus: »Kein Freier kommt mir in das Haus, er hab' es mir denn selbst versprochen, und rück' es auch der Ehestiftung ein, daß mir erlaubt möge sein, den Coffee, wann ich will, zu kochen«. Mit dem Chorus »Die Katze läßt das Mausen nicht, die Jungfern bleiben Kaffeeschwestern« wird das Kaffeetrinken künstlerisch sanktioniert.

56.

Es verbleiben noch zwei Huldigungskantaten, beide von Picander verfaßt. Der ehemalige Lakai des Grafen Brühl war zum Reichsgrafen avanciert, und als solchem wurde ihm Wiederau als Lehen zugesprochen. Mit der reizvollen Kantate »Annehmes Wiederau« wurde ihm gehuldigt; sie ist zum größten Teil übergegangen in die Johannesfestkantate »Freue dich, erlöste Schar«, deren Chornamentlich fesselt! — Endlich die Bauernkantate!

Ein Herr C. H. v. Dieskau, königl. polnischer und kurfürstlich sächsischer Kammerherr und Kreishauptmann des Kreises Leipzig, nahm nach dem Tode seiner Mutter die beiden Güter Kleinzschocher und Knauthain in Besitz, und am 30. August 1742 wurde,

wie die Leipziger Chronik von Schwartz <1747> berichtet, in Kleinzschocher mit großem Gepränge der Einzug des neuen Herrn gefeiert. Dieses Fest hat unsere Kantate verherrlicht. Verfasser des Textes war wiederum Picander. Da v. Dieskau als Kreishauptmann auch das Steuerwesen unter sich hatte und also der hohe Vorgesetzte des Dichters war, so liegt die Vermutung nahe, daß dieser sich gedrungen fühlte, die Festdichtung zu verfassen, Bach aber hat seinem allezeit bereiten Textlieferanten zu Gefallen die Komposition übernommen.

Die Personen des dramatischen Dialogs sind ein Bauernbursche und sein Schatz Mieke, den Anfang und Schluß bilden Liedchen der Landleute. Die Auffassung der Bauern und des Landlebens ist derb-komisch: wie schon bei Hans Sachs, so diente auch damals noch — in dem Zeitalter vor Rousseau — der grobe Bauer in der Dichtung lediglich als Gegenstand der Belustigung für den vornehmen Städter. Demgemäß durchziehen ländlich derbe Ausdrücke und Wendungen das Ganze. Im übrigen sind aber die Sprachformen die der Schriftsprache, nur im Anfange mischt der Dichter einige Formen der Leipziger Landmundart ein, um dadurch die Sprache als bäurisch zu charakterisieren. Hoch über dem platten Texte steht die Musik Bachs, welcher in humorvoller Weise ländliche Lieder und Tanzmelodien (Quodlibeteinleitung des Orchesters) zur Grundlage seiner Komposition machte und dadurch ein Vorbild gab, nach welchem ein echt deutsches Singspiel sich hätte entwickeln können.

VIII. Die Oratorien.

57.

Wir haben von Bach ein Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium. Ist die Kantate «nichts anderes als ein Stück aus einer opera», so ist es ganz in der Ordnung, wenn Bach, wie im Weihnachtsoratorium sechs, die Weihnachtshistorie nach Matthäus und Lukas behandelnde Kirchenkantaten unter jenem Namen zusammenfaßt. Freilich überwiegt die Betrachtung, und Bach läßt auch mancherlei »dramatische« Gelegenheiten unbenützt. Insofern als in den Oratorien Züge aus den alten Volksschauspielen (Sinfonia mit »Hirtenmusik«, Baßrezitativ »Was Gott dem Abraham verheißt«, das in alten Liedern zum Lob des Hirtenstandes wurzelt, die Tenorarie »Frohe Hirten, eilt«, das »Kindelwiegenlied«: Schlafe mein Liebster usw., oder im Osteroratorium das Eilen der Jünger zum Grabe und die dramatische Szene daselbst, oder im Himmelfahrtsoratorium die Abschiedsklage und die anschauliche Haltung der musikalischen Ausdrucksmittel) neu aufleben, stellt sie Spitta nicht mit Unrecht mit den Passionen unter den Gesamtbegriff »Mysterien«.

Die sechs Kantaten haben zur Grundlage die Evangelien vom 1., 2., 3. Weihnachts-, vom Neujahrstag, vom Sonntag nach Neujahr und vom Epiphaniastag. Sie »handeln« also von der Geburt Christi, der Verkündigung derselben und der Lobpreisung durch die Engel, der Anbetung der Hirten; die 4. Kantate ist dem Namenstage Jesu, die 5. und 6. den Weisen aus dem Morgenlande und Herodes' Nachstellungen gewidmet.

Volkstümliche Grundlage bilden die Choräle. An erster Stelle steht das alte Lutherische »Kinderlied auf die Weihnachten«: »Vom Himmel hoch«, dann das alte deutsche »Gelobet seist du, Jesu Christ« und neben anderen, als ganz besonders bedeutungsvoll, das Gerhardt'sche »Wie soll ich dich empfangen« tief-sinnig der »Passionsmelodie« (>O Haupt<) angeeignet. Es steht als erster einfacher vierstimmiger Choral in der ersten und als »figurierter Choral« am Schlusse der letzten Kantate, sorgt also für eine gewisse Einheitlichkeit der musikalischen Fassung. Die madrigalischen Stücke stammen von Bach und Picander her, die sich bemühten, auf Grund vorhandener Fest- und Gelegenheitskantaten geistliche Parodien zu schaffen. Am 8. Dezember 1733 führte Bach, wie schon angedeutet, im Collegium musicum zum Geburtstag der Königin ein »Drama per musica« auf, dessen Text er augenscheinlich selbst verfertigte, aus ihm sind zwei Chöre (>Jauchzet« und »Herrscher des Himmels«), sowie die Arien »Großer Herr« und »Herrscher des Himmels« im Weihnachtsoratorium

wieder verwendet. Picander dichtete zur Geburtstagsfeier des Kronprinzen am 5. September 1733 das Drama per musica »Die Wahl des Hercules«, Bach komponierte es und verwendete daraus einen Chor («Fallt mit Danken»), vier Arien »Bereite dich, Zion«, »Schlafe, mein Liebster«, »Flößt mein Heiland«, »Ich will nur dir zu Ehren«, sowie ein Duett »Herr dein Mitleid« für das Oratorium. Von Picander ist jedenfalls auch gedichtet jene Gratulationskantate für den König, der am 5. Oktober 1734 Leipzig besuchte, ins Weihnachtsoratorium ist daraus übergegangen die Arie »Erleucht auch«. Die angeführten sich anpassenden Umdichtungen werden wohl die Urheber des Originals selbst besorgt haben. Es sei gleich weiter beigelegt, daß noch einige andre Stücke des Weihnachtsoratoriums in solchen festlichen Gelegenheitsmusiken wurzeln. Mit diesen Übertragungen hat der Meister wohl gewußt, was er tat, er, dem der Fürst nicht als Simplizissimusfigur, sondern als der weltliche Stellvertreter Gottes galt. Er rettete die vorüberrauschende Gelegenheitsmusik für die immer wiederkehrenden kirchlichen Zwecke.

Die Musik selbst ist im allgemeinen im edelsten Sinne volkstümlich und regt auch in vielen Dakapo-Arien eine weniger »geschulte« Hörerphantasie lebhaft an durch rhythmische, instrumentale und sonstige klanglich-charaktervolle Reize. Wir erinnern nur an Marias Wiegenlied, an die durch eine glänzend konzertierende Trompete ausgezeichnete stolze Arie »Großer Herr«, die in dem »arm auf Erden Gekom-

menen« den »starken König« feiert, an die kindlich-naive Echo=Arie, das innige Duett »Herr, dein Mitleid«, an die höfische, polonaisenhaft eingekleidete Arie »Nur ein Wink« (mit dem ausgeführten orchestralen »Aufzug« am Schlusse!), das dramatisch gehaltene Terzett, die wundersamen ariosen Rezitative (»Immanuel«, »So geht denn hin«, »Wohl-an«), den rührenden einstimmigen Choral »Er ist auf Erden« mit seiner ans Herz greifenden Hoboe! Auch die Choräle haben einen eigenen, fröhlichen und doch traulichen Charakter. Und darüber erheben sich noch die prachtvollen, meist die polyphon ausgestattete Arienform aufweisenden Chöre mit glänzend konzertierenden Instrumenten, über alle aber das durch alle Welten hallende und rollende, grandiose »Ehre sei Gott« der Engelscharen.

Das Werk stammt aus dem Jahre 1734, also der, wie v. Winterfeld es ausdrückt, »reifsten, bildungskräftigsten Zeit« des Meisters.

58.

Aus der gleichen Zeitperiode (1736) wird das »Osteroratorium« stammen, dessen Dichter unbekannt ist, und das Bach wiederholt umarbeitete. Ursprünglich rein dramatisch gedacht und auch mit den Namen der »handelnden« Personen versehen, wurde es später mehr dem Kantatencharakter ange-nähert. Der dramatische Grundzug bleibt aber nichtsdestoweniger bestehen. Wenn sich dem Duett des

Johannes (Baß) und Petrus (Tenor), die zum Grabe eilen wollen, der Chor mit dieser Aufforderung anschließt, so kann dies als eine Art österlicher Ermunterung an die Gläubigen, sich anzuschließen, gedeutet werden, denn in einer Zeit, wo Krippenspiele und dergleichen Reste alter Mysterien in der Kirche verboten waren, konnte eine rein dramatisch=musikalische Darstellung — ohne Bibelwort, ohne Choral — leicht Bedenken erregen. Dies Wettlaufen, wobei natürlich Petrus als der zu spät kommende figuriert, hat ohnehin aus den Volksspielen einen »Heiterkeits«=beigeschmack. Im übrigen blieben die Szenen und Dialoge am Grabe unverändert. Das Werk ist sehr lebendig und frisch. Das erste (zweifelloso solistisch gemeinte) Duett mit Chor steht in gewissem musikalischen Rapport zu dem glänzenden, eine gekürzte französische Ouvertüre bildenden Schlußchor. Einen tiefsinnigen Kontrast der Stimmung bringt namentlich die Tenorarie »Sanfte soll mein Todeskummer, nur ein Schlummer« (von gedämpften Geigen und Flöten träumerisch umspinnen) hinein mit der Bach so eigenen, stets neue Blüten und Reize entfaltenden Sterbenspoesie. Die einleitende, groß ausgeführte Sinfonia (Lebhafter $\frac{3}{8}$ =Takt, dann Adagio $\frac{3}{4}$) steht mit dem Anfangschor musikalisch in Kontakt, so daß man von einer — Duett und Chor eingerechnet — großartig ausgeführten neueren italienischen Sinfonie sprechen könnte.

Das Himmelfahrtsoratorium mit dem kurzen, aber dramatisch ausgebeuteten Berichte der Evangelisten Lukas, Markus und der Apostelgeschichte

figuriert meist unter den Kantaten («Lobet Gott in seinen Reichen»); es mag ebenfalls um 1736 entstanden sein; auch hier ist der Dichter des madrigalischen Textes unbekannt. Es ist strenger kirchlich gehalten. Der eingelegte einfache Choral (Mel. »Er-muntre dich«) hat, wie der figurierte Schlußchoral, mancherlei malerische Züge. In den Sologesängen, die instrumental charakteristisch fundiert sind, schweben uns Szenen vor. Die Abschiedsarie verwendete Bach für das Agnus Dei seiner H-Moll-Messe.

Der mit allen Mitteln des Chorsatzes und Orchesters arbeitende, klanggesättigte, hellstrahlende Einleitungsschor ist in der Da capo-Arienform gehalten.

IX. Die Passionen und Trauermusiken.

59.

Es ist eine im 12. Jahrhundert in der christlichen Kirche aufkommende und seitdem bestehende Sitte, die Passionsgeschichte nach den vier Evangelien in der Charwoche mit »verteilten Rollen« vorzutragen. Dies geschieht in der Weise des gregorianischen Gesanges, lateinisch, einstimmig. Einer der Geistlichen singt den erzählenden Teil, einer die Reden Christi, einer oder mehrere die Worte der übrigen auftretenden Personen, das »Volk« wird vom Chor repräsentiert.

Diesen Brauch behielt im 16. Jahrhundert die evangelische Kirche allgemein bei, nur wurde der Text verdeutscht, was auch oft zu leisen Änderungen des Choraltones führte. Von 1530 bis etwa Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte die Sitte in der evangelischen Kirche, im Choralton die Passionen zu singen — die stereotypen Formen derselben finden wir in unzähligen Gesangbüchern immer wieder abgedruckt. Das Singen ist ein Rezitieren auf bestimmten Tönen, nur bei Interpunktionszeichen, bei Schlußwendungen steigt oder fällt die Stimme nach den Regeln des Chorals, auch bei den sehr einfach mehr-

stimmig gesetzten »turbæ« (Worte des Haufens, des Volks) bemerken wir nur selten eine ausgesprochen melodische Wendung in unserem heutigen Sinne. Der Evangelist singt Tenor, Christus Baß, die »ancillae« (Mägde), »Pilati uxor« (Pilati Weib) — welche Benennungen beibehalten werden — wurden in der Regel für eine Altstimme gesetzt (in jener Zeit von Männerstimmen ausgeführt, wie heute noch in Italien). Der Passionserzählung ging häufig ein Chor voraus, der dieselbe ankündigt, sie wurde beendet durch einen solchen — meist einen Dankgesang mit einfachem schlichtem Text, der später sich zu motettenartigem Chorsatz auf einer Kirchenliedstrophe erweiterte.¹⁾

Neben diesen choralischen Passionen fanden von der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts an Passionen in der Kirche Aufnahme, die durchaus mehrstimmig und motettenartig gehalten waren. In ihnen wird niemals einstimmig gesungen, die Einzelreden werden durch kleinere Stimmgruppen ausgeführt.

Eine dritte Form bildete die zwischen den beiden genannten stehende, in welcher der Evangelist einstimmig im Choralton rezitiert, vielleicht auch Christus, alles andere aber mehrstimmig komponiert ist.

Im 17. Jahrhundert bemächtigt sich allmählich die konzertierende Musik der Passionen. Noch nicht völlig ausgesprochen in den Passionen von Schütz, die zwar zumeist das Rezitativ statt des Choraltones,

¹⁾ Bis 1806 konnte sich eine evangelische Passion aus dem 16. Jahrhundert in Nürnberg erhalten!

aber noch keine Instrumentalmusik und Begleitung aufweisen, aber in seinen »Sieben Worten Christi«, die einen Teil der Passion behandeln, treffen wir schon Instrumental-»Symphonien«.

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts stoßen wir auf verschiedene Mittel, der Passion die Arie zu gewinnen, die natürlich zu jener Zeit nicht die spätere ausgeführte Form zeigt, sondern mehr unserer Liedform entspricht. Die *Gratiarum actio*, schon länger als »Danksagungsliedchen« behandelt, wird mit Instrumentalbegleitung versehen; wir finden ferner Kirchenlieder, die nach Art der Arie von einer Diskantstimme (mit Begleitung von Instrumenten) gesungen werden sollen, was in dieser älteren Passion jedenfalls die ganze Gemeinde tat. Es steht fest, daß schon bei den choralischen Passionen die Gemeinde dazwischen Kirchenlieder sang. Mit dem Eindringen der Konzertmusik wurde der Kirchenliedergesang mehr und mehr arienmäßig gestaltet, das Mitsingen der Gemeinde fällt allmählich fort.

Nun sehen wir verschiedene Komponisten bemüht, die Passion ganz der geistlichen Oper, dem Oratorium, zu gewinnen. Im »blutigen und sterbenden Jesus«, im »weinenden Petrus (Keiser 1711) haben wir geistliche Opern in mehreren Aufzügen, denen der rezitierende Evangelist und der Choral genommen sind. Sie bestehen ausschließlich aus freier Dichtung.

Des Brockes Dichtung »Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt« (1712)

wurde von Keiser, Telemann, Händel u. a. komponiert. Hier ist zwar der Evangelist beibehalten, aber die Worte sind umgedichtet.

60.

Diese Art Behandlung der Passion hat im allgemeinen nachteilig auf die kirchliche Verwendbarkeit derselben gewirkt, es mußte neben dem Bibelwort das volkstümliche Element, wenn man es nicht ganz ausmerzte, die schwerste Einbuße erleiden: das Kirchenlied. Wo es weiterhin noch beibehalten wird, spielt es eine höchst »verlegene« und klägliche Rolle, wie etwa in dem hierher gehörigen »Tod Jesu«, einer Passionskantate von Ramler und Graun (1756).

Wir haben da die vollständige »Verwälschung« der deutschen Passion vor uns.

Dem Genius Bachs war es vorbehalten, einesteils all die verschiedenen brauchbaren, um die Passion herum aufgehäuften disparaten musikalischen Elemente zu verschmelzen und zu einer höheren Kunstform zu vereinigen, andernteils mit einzigartiger großartigster Wirkung zu Ehren zu bringen: den deutschen Geist, der schon im 16. Jahrhundert sich mit innigster, rührendster Liebe in die künstlerische Fassung der Passion versenkt hatte, um so erstehen zu lassen: die große Passion des 18. Jahrhunderts, »diese urdeutsche Kunstschöpfung, von keiner andern Nation gepflegt, von keiner andern auch nur entfernt verstanden, von keiner annähernd erreicht.«

Bach stellte die Passion ganz auf nationalen Boden: das deutsche Bibelwort, welches für ihn unantastbar ist, und das deutsche Kirchenlied bilden den Kern der Passion. Ersteres wird — abgesehen von den mehrstimmig behandelten »turbæ« — in dramatisch=rezitativischem Stile, der auch den ariosen Ausdruck sich angeeignet hat, mit verteilten Rollen wiedergegeben.¹⁾ Dazu tritt die madrigalische Dichtung.

Johann Sebastian Bach soll fünf Passionsmusiken hinterlassen haben. Von diesen erhielt Philipp Emanuel Bach die Partituren der Matthäus= und Johannes=passion, welche dieser berühmteste Sohn des Meisters sorgsam hütete. Drei Passionsmusiken, eine nach Markus, eine nach Lukas, sowie eine von Picander frei den Bibelberichten nachgedichtete, mehr lyrisch als dramatisch behandelte, kamen in den Besitz des genialsten, aber auch unsteten, »mehr und mehr verwildernden« Sohnes Wilhelm Friedemann, der sie verschleuderte. — Die nach Lukas vermeint man in dem in der Bachausgabe veröffentlichten Werke wiedergefunden zu haben. Sie ist aber, wie schon Mendelssohn vermutete und neuerdings namentlich E. Prieger nachzuweisen versuchte, sicherlich unecht. Einen derartig unbeholfenen und unreinen Satz, wie ihn da die Choräle aufweisen, würde Bach selbst als Sextaner nicht geschrieben haben. — Von der nach

¹⁾ Es sei auf Heuß' »Bachs Rezitativbehandlung usw.« (Bachjahrbuch 1904) verwiesen.

Markus wissen wir nur, daß Bach hier eine Anleihe von zwei Chören und drei Arien aus der »Trauerode« auf den Tod der glaubenstreuen Königin Christiane Eberhardine von Polen (Sachsen) aus dem Jahre 1727 machte.

61.

Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes ist jedenfalls schon am Karfreitage 1723 zuerst aufgeführt worden. Die ersten Entwürfe der Komposition gehören noch in die letzten Jahre der Köthener Zeit des Meisters (also 1720–22), die Hauptarbeit ins Jahr 1723.

Den etwas einförmigen Bericht des Johannes gestaltete der Meister mit Erfolg dramatischer durch Herübernahme zweier Episoden aus dem Evangelium des Matthäus. Die Choräle suchte er sich wie gewöhnlich selbst zusammen. Für einige Texte der »madrigalischen« Stücke — speziell für die Arien — gab ihm der geübte und viel komponierte Passionsdichter Brockes eine geeignete Vorlage, deren nicht selten unschöne Bilder und krasse Ausdrücke Bach taktvoll milderte; für andere madrigalische Stücke hat er sich den Text aus dem Schatze kirchlicher Sprüche, Gebete, kirchlich=volkstümlicher Gepflogenheiten wohl selbst zusammengestellt, so das an den achten Psalm anknüpfende Eingangsgebet in dem ersten gewaltigen Chor, der, wie Ph. Spitta treffend bemerkt, die höchste Majestät wie die tiefste Erniedrigung in ein Bild zusammendrängt. Oder jene

an die, lange Zeit in der evangelischen Kirche bestehende, Zeremonie der Grablegung Christi anknüpfende Schlußchorarie »Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine«, deren Text sich ganz ähnlich in den verschiedensten evangelischen Kirchenmusiken jener Zeit findet, wo er noch, wie auch in späterer Zeit, die Überschrift zeigt »Bei dem Grabe Christi«. Auch die Sitte, daß dieser Abschieds- (Grab-) Arie am Grabe Christi — im Chorraum der Kirche — ein Gemeindegelied folgt, hat Bach in seinem Schlußchoral beibehalten. Er wählte nur nicht das meist übliche »O Traurigkeit, o Herzeleid«, sondern »Ach Herr, laß dein lieb Engelein«, das zugleich als eine Art »Schlußgebet« dem »Eingangsgebet« gegenübergestellt ist.

An der Komposition hat der Meister mehrfach Änderungen vorgenommen. Er hat Chöre, die für die Johannespassion bestimmt waren, in der ersten Aufführung der Passion vermutlich gar nicht zu Gehör gebracht und sie bald an anderer Stelle verwendet (wie z. B. »O Mensch, beweine deine Sünde groß«, das jetzt den Abschluß des I. Teiles der Matthäuspassion bildet). Verschiedene dramatisch wirkungsvolle Arien hat Bach bei der zweiten Aufführung der Johannespassion ganz beseitigt, bei einer dritten Aufführung hat Bach statt der Matthäusepisode (Zeichen beim Tode Christi usw.), die er bei der zweiten Aufführung eingefügt hatte, eine leider völlig verloren gegangene Instrumentalsymphonie eingeschoben, bei einer vierten Aufführung stellte er wieder die vorige Anordnung her.

Man ersieht daraus, daß dem Meister das Werk nicht auf einen Wurf gelang. Aber wir haben doch in der Johannespassion ein Werk der höchsten Meisterschaft Bachs. Trotz der größeren Einfachheit der Mittel gegenüber der Matthäuspassion steht sie an Tiefe des Ausdrucks, dramatischer Spannkraft (deren sie nach Spitta fast zu viel besitzt — man beachte z. B. die trotz einiger Breite höchst schlagfertigen, realistischen und unheimlich fanatischen Judenchöre!) der Matthäuspassion nicht nach. Die Beredtheit, lyrische Innigkeit, Kraft und Zartheit der Choräle wird von der Matthäuspassion nicht übertroffen, die allerdings den kunstgeübteren, treffsichereren Meister offenbart.

62.

Die »große« Passionsmusik nach Matthäus wurde 1729 am Karfreitage erstmalig aufgeführt, später wohl mannigfach wiederholt, dann vergessen und endlich nach langem Schlummer 1829 von dem jungen Mendelssohn zu neuem Leben erweckt.

Den deutsch volkstümlichen Boden gewahren wir auch hier. Das deutsche Kirchenlied ist in 15 Strophen vertreten, von denen fünf nach der für die Passionszeit typisch gewordenen Melodie »O Haupt voll Blut und Wunden« gesungen werden, die bei Bach eine immer herzergreifendere harmonische Behandlung erfährt, drei entstammen dem Passionsliede »Herzliebster Jesu« von Heermann mit der Crügerschen eindringlichen Melodie, zwei dem

14. Passio D. N. I. Jesu Christi, Matthäus

This image shows a handwritten musical score for Johann Sebastian Bach's 'Passio D. N. I. Jesu Christi, Matthäus'. The score is written on multiple staves, with the top staves containing vocal parts and the lower staves containing instrumental parts. The notation is in a cursive, handwritten style, characteristic of Bach's manuscripts. The score is divided into two systems, with the first system containing the vocal parts and the second system containing the instrumental parts. The staves are labeled with the names of the instruments: Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in G major and 3/4 time. The first system contains the vocal parts, and the second system contains the instrumental parts. The score is a reproduction of a page from a manuscript, showing the original notation and the layout of the score.

JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT (REINSCHRIFT)

Verkleinerte Nachbildung einer Probeseite aus der »Matthäuspassion«



P. Gerhardtschen Passionsgesang »O Welt, sieh hier dein Leben« der mit der alten Volksweise »O Welt <»Innsbruck«> ich muß dich lassen« verbunden ist. Drei Melodien sind nur einmal verwendet. Diese Choräle treten vermöge ihrer Stellung und Beziehung zum übrigen sehr oft mit dramatischer Wirkung ein.

Zwei der Melodien, »O Mensch, beweine« <Schlußchor des ersten Teils>¹⁾ und »O Lamm Gottes«, <Eingangschor> treten im Schmucke einer Kunst auf, die Bach wohl allein eigen ist. Spitta sagt mit Recht, diese zweite, einfache Melodie vom 27 Takte langen Orgelchoral <wie ihn Bach in seinem Orgelbüchlein bearbeitet hat>, derart zu erweitern, wie es in jenem gigantischen Chor geschieht, dazu bedurfte es einer Kraft, die in ähnlichen Fällen, wie wir z. B. bei Ausbildung der symphonischen Form sehen, nicht einzelnen Künstlern eignet, sondern der Kunstvertreter von Generationen bedarf.

Die Bachsche Passion zeigt Züge, die darauf hinweisen, wie die Natur des Meisters mit dem »Empfinden, Tun und Denken des Volkes aufs innigste verwachsen war«, sie stützte sich auf eine mehr als hundertjährige Familientradition, die im »unausgesetzten, ausschließlichen Verkehr mit dem Leben des Volkes gegründet und gefestigt war«. Hier werden wir gleich im Eingangschor an einen volkstümlichen

¹⁾ Der übrigens erst bei der Umarbeitung der Matthäuspassion 1740 in diese aufgenommen wurde an Stelle einer Kirchenliedstrophe »Jesum laß ich nicht von mir«. Vor 1727 befand er sich an der Spitze der Johannispassion.

Brauch erinnert. Das »Passionsspiel« wurde in der Kirche begonnen oder vorbereitet, sein eigentlicher Kern bestand in einem Aufzuge nach einem erhöhten Platze, dem Kalvarienberg. Dieser Aufzug liegt dem Eingangsschor als poetische Idee zugrunde. Es ertönen klagende Gesänge, man sieht die verschiedenen biblischen Personen, durch Kleidung usw. kenntlich gemacht, in bestimmter Reihenfolge vorüberziehen, in der Musik sind durch die Zwischenspiele zwischen den Chören die »Stationen« angedeutet, der sich mühsam vorwärts schleppende und immer wieder zurücksinkende Kreuzträger blickt aus dem rhythmisch so überaus beredten Basse, der sich wie ein Stachel in unser Gemüt bohrt.

Jenes wundervolle Tonbild bei der Gefangennahme Jesu: »Mond und Licht sind vor Schmerzen untergegangen«, stützt sich auf einen Empfindungsreichtum, den das deutsche Volkslied in mannigfacher Weise zum Ausdruck bringt, z. B.:

Christus der Herr im Garten ging,
Sein bittres Leiden bald anfang,
Da trauert Laub und grünes Gras,
Weil Judas seiner bald vergaß.

Auch die naive Volkstümlichkeit, wie sie sich in den Passionsschauspielen oft weit über Gebühr Raum geschaffen hatte, ist in der Passion angedeutet. Hier ist z. B. das den Hahnenschrei imitierende Rezitativ des Evangelisten der künstlerische Reflex eines bei den alten Passionsschauspielen mit Behagen erwarteten Momentes: entweder durch einen geschickten

Fistelsänger oder auf einem Rohr der Hoboe wurde an der betreffenden Stelle der dreimalige Hahnenschrei täuschend nachgeahmt.

Bach verwendet zwei Chöre und zwei Orchester mit höchstem Feingefühl. Die Chöre stehen sich gegenüber, lösen sich ab, treten zusammen, wie es ihre symbolische Bedeutung (die »Sioniten« und die »Gläubigen«) erheischt. An der Spitze der einzelnen Stimmen stehen deren Vertreter, die im Namen ihrer Gruppe die lyrischen Solopartien singen.

Ein gutes Stück des Dramas steckt in der musikalischen Behandlung des Passionsberichts und es wurde von der lebensvollen Darstellung der Evangelistenerzählungen schon wiederholt gesprochen. Das »Rezitativ« zeigt auch bei den verschiedenen auftretenden Personen gewisse dramatische Nuancen. Jesu Worte sind durch den Klang des Streichquartetts wie mit einem Heiligenschein umgeben, wie v. Winterfeld schön sagt. Auch die musikalische Behandlung der »Turbæ« ist von einer dramatischen Schlagkraft, daß man mehr einen dramatischen, denn oratorienhaften Eindruck erhält.

Es sei nur auf das zweimalige, das zweite Mal aufgeregter (um einen halben Ton höher erklingende) »Kreuzige«, auf das haßgetränkte »Sein Blut«, das feierliche Überzeugtheit und innige Anteilnahme ausdrückende »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen«, das schauererregende »Barabbam« hingewiesen.

Die noch in Betracht kommenden sogenannten »madrigalischen« Bestandteile erstrecken sich auf die

freien Texte, an denen neben dem Dichter Picander auch Bach selbst Anteil hat.

Der Eingangsschor »Kommt, ihr Töchter« ist eigentlich nur die kostbare Fassung für das Kirchenlied »O Lamm Gottes«. Das Tenorrezitativ »O Schmerz« dreht sich um das vom Chor eingestreute Kirchenlied »Herzliebster Jesu« (>»Was ist die Ursache«). Die übrigen Chöre sind von einer »fast liedhaften« Einfachheit. So ist das »Gute Nacht« (>mit Rezitativ einzelner Stimmen) am Grabe von jener innigen Gefühlswärme, die sich jedem ganz unmittelbar mitteilt; so zeigt die darauffolgende Chorarie »Wir setzen uns mit Tränen nieder« in einfacher Form »eine Mischung von Seligkeit und Schmerz, wie sie nur Bach zu Gebote stand« (>Spitta).

Nichts anderes als eine zusammengezogene Chorarie ist auch jenes mit einfachen Mitteln eine der erschütterndsten Wirkungen hervorbringende Chorstück von elementarer Gewalt »Sind Blitze, sind Donner«.

Wir kommen zu den Sologesängen, zu den »Ariosos« und »Arien«. Die ersteren berührten wir schon. Unter diesen kleinen Gebilden treffen wir Perlen musikalischer Lyrik. Wir erwähnen nochmals das »Ach, Golgatha«, das zarte »Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt«, das innige »Er hat uns allen wohlgetan«, das »Am Abend, da es kühle war« mit seiner einen Dämmerungsschleier um die Singstimme webenden Begleitung,

das »Du lieber Heiland du« mit seinen tränen-
weichen Flöten.

Betrachten wir die Arien der Passion, so müssen wir gegenüber vielen anderen Werken des Meisters betonen, daß plastischere, uns zugänglichere nicht oft anzutreffen sind. Leider bekommt man viele nie zu hören, man sieht hier noch heute nicht selten in brutaler Einbildung den Meister mit einem »Zopf« versehen und — schneidet denselben ab!

Von den Arien sind drei dem Sopran, vier dem Alt, drei dem Tenor, vier dem Baß zugewiesen, das Duett für Sopran und Alt »So ist mein Jesus nun gefangen«, zu dem der Chor herbeigezogen ist, berührten wir schon.

Sie atmen alle Trauer und Zerknirschung und doch — welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, welcher Wechsel der musikalischen Farben! Es seien herausgehoben die Sopranarie »Blute nur«, hinter der sich vielleicht ähnlich wie im Eingangschor eine altdeutsche Marienklage verbirgt, ferner die von einem Bachisch-innigen Orchester getragene Baßarie »Mache dich, mein Herze, rein«.

Manche der Arien sind durch Herbeiziehung des Chors oder konzertierender Soloinstrumente oder beider höchst lebensvoll und dramatisch gestaltet, die Altarie »Erbarme dich« trifft mit ihrer Solovioline ins innerste Herz, auch die Baßarie »Gebt mir meinen Jesum wieder«, die wir uns dramatischerweise von einem der an Jesu Schicksal angstvoll-innigen Anteil nehmenden Jünger gesungen denken

müssen, ist mit einer konzertierenden Solovioline, die Baßarie »Komm, süßes Kreuz« mit einer konzertierenden Gamba ausgestattet, die Altarie »Sehet, Jesus hat die Hand«, stützt sich auf Matth. 23, 37; sie wendet sich an die »verlassenen Küchlein«, sich in Jesu Schutz zu begeben, die Gemeinde der Gläubigen unterbricht den Gesang mit dramatisch wirkenden Fragen, mit der Altarie »Ach, wo ist mein Jesus hin« ist der Chor, welcher Bibelworte (Hoheslied 5, 17) singt, dramatisch höchst reizvoll verbunden, in die Tenorarie »Ich will bei meinem Jesu wachen« wird der Chor, der in seinen »mild wiegenden« melodischen Gängen mit größter kontrapunktischer Kunst das »Einschlafen der Sünden« malt, in einem Maße verflochten, daß man sie füglich einen Chor mit »konzertierendem Tenor« (neben einer mit diesem alternierend konzertierenden Hoboe) bezeichnen könnte.

Das Orchester ist in seiner Einfachheit sehr vielfarbig, es zeigt oft Kombinationen von Instrumenten, vor denen eine spätere Zeit noch zurückschreckt. Man vergleiche die Anwendung der Oboe da caccia in »Ach Golgatha«, das Zusammenstellen von zwei solchen Instrumenten und einer Flöte zur Begleitung der Sopranarie »Aus Liebe will mein Heiland sterben«, die gemischten Klangfarben in dem Duett »So ist mein Jesus«. Die sich wie hier so anderwärts häufig an eine im Texte angedeutete romantische Naturstimmung anschließende Instrumentierung — ein wesentlicher Zug deutscher Musik — setzt Bach in direkte Be-

ziehung zu C. M. v. Weber und unsere moderne Kunst. Dabei ist sein Orchester in der Passion mit Rücksicht auf die kirchliche Sitte in der stillen Woche ein beschränktes — ohne Blech=Blasinstrumente — und es entzieht sich heute sehr häufig unserer Kenntnis, in welchem Maße und in welcher Abwechslung die Orgel ihre Farben dazu geliefert hat.

63.

Im Herbst des Jahres 1728 erhielt der Meister die Kunde von dem Hinscheiden seines Mäcenas, des Fürsten Leopold von Koethen. Hierzu komponierte er eine feierliche doppelchörige Trauermusik, von der Forkel, der Besitzer der Partitur, schwärmt. Sie ist verloren gegangen, es steht aber seit Rusts Nachweis (in der Bachgesamtausgabe) zweifellos fest, daß Bach hiezu Teile seiner Matthäuspensionsmusik benützte, der Textdichter Picander mußte sich hier= nach richten.

Ein ähnliches Verhältnis waltet zwischen der Musik, die Bach auf einen Gottschedschen Text gelegentlich des Ablebens der unglücklichen, edlen, glaubensstarken Kurfürstin und Königin Eberhardine von Sachsen=Polen 1727 komponierte, und der verloren gegangenen Markuspassion. Diese »Trauer=ode« ist eines der vorzüglichsten Kantatenwerke des Meisters. Von pathetisch großer Haltung ist der erste Chor, von innig=liedmäßigem der letzte, von reichem dunklem Kolorit das sehr malerisch verwendete, mit Gamben und Lauten vermehrte

Orchester, die Sologesänge haben einen sprechenden Ausdruck. Es steht außer Zweifel, daß Bach den Anfangs- und Schlußchor, sowie drei Arien in der Markuspasion, die 1731 zuerst aufgeführt wurde, aus jenem »Tombeau«, wie Bach der Sitte gemäß seine Trauermusik bezeichnete, wieder verwertete.

X. Bedeutung und Verwendung des Kirchenlieds 〈Chorals〉 in der Kirchenmusik.

64.

Die Bachsche Kirchenmusik wird vom Kirchenlied getragen. Es ist ihm musikalisches Leitmotiv im allgemeinen und besonderen Sinn. Die Kirchenlieder verordnete in früheren Zeiten der Kantor, welcher ähnlich wie der Geistliche in seinen Evangelien- und Episteltexten, an die kirchliche Zeit, an das *de tempore* gebunden war. Aus einer für dieses und jenes Fest, diesen und jenen Sonntag vorliegenden, von der Perikope abhängigen Gruppe von Liedern wählte der Kantor die Gemeindelieder für den allgemeinen Gesang, wie für seine Kantate. Wir wissen, wie eifersüchtig Bach über diesem Rechte wachte, und wie er die Anmaßungen des Predigers 〈dem heute im allgemeinen mehr wie ehemals sowohl die Übersicht über Lieder 〈und Melodien!〉 als die Begeisterung und das Interesse für das Gesangsbuch und die Musik nur selten im wünschenswerten Maße zu eigen ist¹⁾〉 zurückwies.

¹⁾ Ausnahmen wie die Namen eines Johannes Zahn oder eines Köstlin, denen aus der »Laienwelt« — v. Winterfeld,

Wir haben schon beobachtet, wie in den Kantaten und Passionen das Kirchenlied trotz der oft über=ragenden Hauptchöre die eigentliche musikalische Seele bildet, wie von ihm alle Strahlen ausgehen. Manche Kantaten behandeln ausschließlich das Kir=chenlied und stützen sich auf das Thema des »Cho=rals«, das sie meist in geistvoll psychologischer Weise an der Hand der einzelnen Strophen unter An=wendung der verschiedensten musikalischen Formen »variieren«. Und von diesem archimedischen Punkte aus, den der Meister gewonnen hatte, konnte er

v. Tucher usw. oder v. Liliencron mindestens die Stange halten, beweisen nichts gegen die Regel. Wo die Theologen Interesse für kirchlich=musikalische »Kunst« betätigen, geschieht dies häufig in durchaus einseitiger und engherziger Weise. Viele von denen, die gar keine Beziehungen zur Kunst haben, wollen ganz genau wissen, welche »Kunst« in die Kirche paßt. Von Manchen wird die heutige, häufig sehr einseitige Bachbegeisterung nur zu einer Art Kirchenstütze benützt, ohne daß die Kirche etwas dafür leistet. Die Bachbegeisterung der Kirche würde sich am aufrichtigsten darin dokumentieren, daß man wieder trachtet, einen tüchtigen, materiell unabhängigeren Kirchenmusikerstand zu bekommen, der da nicht bloß seinen Mendelssohn, sondern auch seinen Wagner, Liszt, Reger kennt und liebt, ganz wie Bach seine alt= und neitalienische Kirchenmusik und Oper (vielleicht sogar seinen Hasse und die Dresdner Liederchen!!), einen Kirchenmusikerstand, der es auch einmal riskieren darf, ganz wie Bach und mancher alte Kantor mit diesem oder jenem Kirchenpöpstlein sich auseinanderzusetzen. Wo Widerspruch ist, da ist Leben, und der regt sich erst, wenn wirklich »Kräfte« vorhanden sind. Vorläufig reden eben die meisten Kirchenmusiker wie der »Herr Pfarrer«. Leider auch wird in unsrer Zeit das Reden immer mehr eingeschätzt als das — Pardon! — »Arbeiten«.

unter Umständen wie in einzelnen Solokantaten oder in »Es ist gewißlich« oder »Ein Herz, das seinem Jesum« oder im Osteroratorium auch auf die materielle Mitarbeiterschaft des Chorals verzichten.

65.

Wir wollen nun noch eine kleine Exkursion in das Gebiet der Benützung des Kirchenlieds als eines »Leitmotivs« im besonderen versuchen.

Dasselbe durchzieht, wenn wir das ganze Gebiet des kirchenmusikalischen Schaffens Bachs überblicken, alle musikalischen Formen und ist so auch wieder formbildend. Nicht gerade immer, wie wir bereits feststellten, in dem es als Ganzes und in einfacher Form (»würdig« nennt man das in einer gewissen Theologensprache) bearbeitet wird, sondern auch, indem es als Träger einer Idee, als eine Art Symbol, auch als eine Art Reminiszenz bruchstückweise (motivisch) verwendet und in seinem »würdigen« Charakter durch allerlei Künste derart modifiziert wird, daß es sozusagen in vielen, auch weniger »würdigen« Farben schillert. Ich kann das hier nur andeuten. Es kommt hier nicht in Frage, wie Bach bei einzelnen Liedstrophen die Kirchenmelodie durch freies Rezitativ ersetzt (Kantate »Sei Lob und Ehr« oder »In allen meinen Taten«) oder durch Arien (»Was mein Gott will«), die vielleicht einige Anklänge an die Melodie aufweisen. Wir haben aber schon gesehen, wie sie ins Rezi-

tativ z. B. als Oberstimme oder grundlegender Baß eingreift, und wir können sie auch arios ins Rezitativ eingearbeitet finden (>»Denk nicht in deiner Drangsalshitze«) oder zur Arie (>»Man halte nur« in der Kantate »Wer nur den lieben Gott«) oder zum ausgeführten Duett entwickelt (>»Gedenk« in der Kantate »Nimm von uns« oder »Herr Gott Vater« in »Wer daglaubt«, interessante Beobachtungen gewährt das Duett »Ach Herr« in »Herr Jesu Christ, du«).

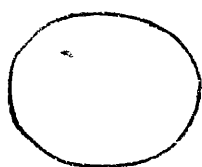
Einzelne Melodiezeilen bilden in der Verkleinerung das immer wiederkehrende leitmotivische Fundament durch Rezitativ und Choral hindurch (>»Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut« in der Kantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid« oder im Tenorrezitativ der Kantate »Du Friedefürst«). Wir begegnen gewichtigen Verszeilen mit ihrer Melodie innerhalb freier Arien (>»Ich will auf den Herren schauen« in der Kantate »Wer nur den lieben Gott«) oder auch am Schlusse des Rezitativs oder der Arie (>»Der Herr ist noch« — »Wenn Trost und Hilf« in der Kantate »Sei Lob und Ehr«) oder in der Tenorarie »Jesus nimmt die Sünder an« der Kantate »Herr Jesu Christ, du« als eine Art phantasie=anregenden, kraftspendenden Refrains. Oder auch: in dem musikalischen Schluß=»zitat« »Was Gott will, das geschieht« der Sopranarie in der Kantate »Was willst du dich betrüben« wird auf die Quelle der kirchlich=musikalischen Phantasie hingewiesen. Es kommt ferner der Fall vor, daß Bach,



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

aus der Kantate »Sei Lob und Ehr'«

Original im Besitz von Breitkopf & Härtel, Leipzig



wo in einem madrigalischen Text eine Sentenz aus einem Kirchenliede eingeflochten ist, wie in der Baßarie der Kantate »Was Gott tut« I. (B=dur), die zugehörige Melodie deutlich durchblicken läßt (»Meinen Jesum laß ich nicht«). Und wenn es im Rezitativ einer Weihnachtskantate heißt: »Die Engel . erfüllen nun die Luft im höhern Chor«, so ertönt von da an durch das ganze Stück im Orchester der Weihnachts=Choral »Das neu=geborne Kindelein« (gleichnamige Kantate).

66.

In den Kantaten, die ausschließlich auf dem Kirchenlied basieren, und die nach dieser Richtung eine eigene Untersuchung¹⁾ benötigen, ist Bachs Genie unerschöpflich im melodischen Ausbeuten des Kirchenlieds. Im Hauptchor der Kantate »Sei Lob und Ehr« stoßen wir auf eine tanzartige orchestrale Einkleidung der ersten Melodiezeile, und in dieser leichten, farbigen Gewandung durchtanzt die Engelsingestalt den ganzen ersten Chor (Notenbeilage IX, 1).

Wie die Bachsche (hier an die *horribile dictu!* lustigen Wiener Meister stark hinstreifende) charakter=

¹⁾ Diese dürfte wenig das Wohlgefallen Schweitzers erregen, der da S. 618 bei einer einfachen (zwar »geistreichen«, aber ihn »künstlerisch nicht befriedigenden«) Paraphrasierung der Melodie den ungeheuerlichen Satz aufstellt, daß Bach »die Choralweise in dieser Art sonst nicht antastet«!

volle »Variation« sich weiterhin am Kirchenlied bestätigt, sollen noch drei Beispiele andeuten:

a) die Gestaltung der Melodie »Vater unser« im $\frac{3}{4}$ -Takt (Notenbeilage IX, 2),

b) die »Variation« der Melodie »O Gott du frommer Gott« (Notenbeilage IX, 3),

c) Die Choralzeile der Melodie »Was Gott tut« in arienmäßiger Dehnung (Notenbeilage IX, 4).

Was Bach aus dem Marmor des uralten Kirchenlieds der in »düstrer Majestät« prangenden Osterkantate »Christ lag in Todesbanden« gemacht hat, wie das Hauptthema in allen möglichen Gestaltungen ein-, zwei- und vierstimmig herausgemeißelt ist zur Darstellung von Fröhlichkeit, Leben, Halleluja-Jubel (erste Strophe), wie die alte Melodie in der zweiten Strophe benützt wird, um in zwei Stimmen das »Zwingen« sinnenfällig zu machen (»den Tod niemand zwingen kunnt«), wie der Chor sich auf Grund der Melodie zur dramatischen Szene entwickelt gemäß der vierten Strophe (namentlich bei folgenden herausgehobenen Worten die Themen souverän meisternd):

»Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen,
Es hat den Tod verschlungen,
Das Leben behielt den Sieg.
Die Schrift hat verkündigt das
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden
Halleluja,

Notenbeilage IX.

1. 117, S. 1. u. ff. Flöte, Geige, Bratsche, Baß.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut

2. Mel. „Vater unser“:

Original.

101, S. 15 *ff*

Bach.

Ach! Herr Gott, durch die Treu

e dein mit Trost und Ret tung

uns er schein! Be weis an uns dei



3. 94, S. 12. u. ff. Mel. „O Gott du frommer Gott“



ten! Das a ber, was mein Herz vor An - dern
rühm - lich hält, ist Je sus nur al -
lein. Was frag ich nach der Welt!

4. Kirchenmelodie.

Was Gott tut das ist wohl ge - tan,
Bach 100, S. 22. Violine: (Einschießsel)

er ist mein

Licht, mein Le - ben



um dann die Melodie als Baß(chor) im Siegesjubil¹⁾ im $\frac{3}{4}$ -Takt rhythmisch belebt zu führen, wie festliche Stimmung, »Herzensfreud und Wonne« die sechste Strophe durchziehen und die Sünde verschwinden machen — das erforderte, wie so manche Kantate, eine Spezialstudie.

¹⁾ Leider dämpft den der Herausgeber wieder durch ein »würdiges« Lento!

XI. Die Lieder <»Arien«>.

67.

Die Allgemeingiltigkeit, Volkstümlichkeit des Kirchenliedes des 16. und 17. Jahrhunderts konnte in späterer Zeit nicht mehr erreicht werden, so wenig wie heute das alte Volkslied. Der feste Gang, das kernige Wesen namentlich der Lieder der Reformationszeit wich mehr und mehr einem empfindsamen oder tändelnden arienhaften Gebahren, das objektive einem subjektiven Empfinden. Bach berücksichtigt auch nur ganz ausnahmsweise eine neuere Kirchenmelodie, sein Feuer entwickelt sich am intensivsten auf dem weiten und breiten Herd der alten kirchlichen Volksweise.

Wir haben nun von ihm auch eine Anzahl von Gesängen zur Orgel oder zum Klavier, die er für das Gesangbuch des Zerbster Schloßkantors Schemelli <1736> lieferte. Wie in der Kunst, so huldigte man damals auch im volkstümlichen Kirchengesang dem Fortschritt. Zu »geistreichen« Liedertexten suchte man auch »geistreiche« Arien, und die Herausgeber suchten sich darin gegenseitig den Rang abzulaufen. Nach der Vorrede des genannten Gesangbuchs hat

Bach die darin enthaltenen Melodien teils »neu komponiert«, teils »im Generalbaß verbessert«. Schon in dem sogenannten Notenbuch der Anna Magdalena Bach vom Jahre 1725 finden sich drei solcher Melodien von ihm. Es wird auch die Autorschaft Bachs bei der Komposition von Chr. H. von Hoffmannswaldauschen Oden, wie ihnen solche in den Ausgaben von 1704 an teilweise beigegeben waren, im Bach-Jahrbuch von 1907 zur Diskussion gestellt. Die Zuverlässigkeit der hier angezogenen, Bachs Autorschaft bejahenden handschriftlichen Mitteilung bestreite ich entschieden, nicht bloß aus dem Grund, der Spitta schon an der Beteiligung Bachs am ersten Teil des Freylinghausenschen Gesangbuchs (1704) zweifeln läßt, sondern weil jene Kompositionen nur wässerig, aber kein Bach sind. — Alles in allem können dann Bach etwa 27 Lieder (»Arien«) zugeschrieben werden. Schon in den von Robert Franz herausgegebenen 20 Arien ist die Hälfte nicht von Bach, und die neue Bachgesellschaft gibt ohne jede Bemerkung sämtliche, auch die von Bach nur »im Generalbasse verbesserten« als sein Werk für den praktischen Gebrauch heraus! Die meisten davon sind nämlich bereits früher bekannte Kirchenlieder, denen Bach nur einen veränderten Baß (mit angedeuteter Harmonie) gegeben hat. — Jene 27 aber sind höchst ausdrucksvolle, verhältnismäßig einfache Gesänge, die durchaus den Geist des Meisters atmen, und die zumeist Lieblinge der Hausmusik, wie des Kirchenkonzerts geworden sind in der Gestalt des einfachen Gesangs am

Klavier oder an der Orgel, wie in der des vierstimmigen Chorsatzes, den vereinzelt auch Bach ausgearbeitet hat. Ich verweise etwa auf die mitgeteilten »Gib dich zufrieden« und »Dir, dir Jehovah« (Notenbeilage X). Daß das Liebeslied »Willst du dein Herz mir schenken« nicht von Bach stammt, ist längst erwiesen.

Notenbeilage X.

1. Gib dich zufrieden. *)

J. S. Bach.

Gib dich zu frie den und sei stil - le
in ihm ruht al ler Freu - den Fül - le,

in dem Got - te dei nes - Le - bens.
ohn' ihn müßt du dich ver ge - bens.

Er ist dein Quell und dei - ne Sonne, scheint täg - lich hell zu -

dei - ner Won - ne. Gib dich zu - frie - den, zu - frie - den.

*) Ein- und mehrstimmig ausgearbeitet in Ph. Wolfrum „Der evangelische Kirchenchor“ Leipzig. Breitkopf & Härtel.

2. Dir, dir, Jehovah.*)

J. S. Bach.

Dir, dir, Je ho-vah will ich
 dir, will ich mei-ne Lie der
 sin gen, denn wo ist doch ein sol
 brin gen, ach, gib mir dei nes Gei
 cher Gott wie du? da ß ich
 stes Kraft da zu,
 tu' im- Na - men Je su Christ, so
 wie es dir durch ihn ge-fäl - lig ist.

6 5
 4 3 6 7 4 2 6 5 6
 6 6

*) Ein- und mehrstimmig ausgearbeitet in Ph. Wolfrum „Der evangelische Kirchenchor“ Leipzig, Breitkopf & Härtel.

XII. Die Motetten.

68.

Mit dem Choral und der geistlichen Arie hängt auch einigermaßen zusammen die Bachsche Motette.

Die Motette war ein Stück althergebrachter Kirchenmusik, sie wurde also nicht mit dem Eifer und in dem Umfang zu Bachs Zeiten gepflegt wie die Kantate, in die, wie wir sahen, die alte Motette mit hineingearbeitet wurde und in anderer Art wieder mit auflebte. Und doch bedeuten die Bachschen Motetten wieder etwas ganz Eigenes! — Von den vielen, die unter J. S. Bachs Namen umliefen, hat F. Wüllner in der Bach-Gesamtausgabe nur vier zweichörige (>»Singet dem Herrn«, >»Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf«, >»Fürchte dich nicht«, >»Komm, Jesu, komm«), eine vierstimmige mit Continuo (>»Lobet den Herrn«) und eine fünfstimmige (>»Jesu, meine Freude«, die auch in einzelnen Sätzen mit vier und drei Stimmen operiert) als zuverlässig echt erkannt. Da in Bachs Kirchen zu Leipzig die lateinische Motette üblich war, scheinen diese sechs nicht als deren Stellvertreter bestimmt gewesen zu sein, Bach

hielt sich da an die der älteren Meister. In der Tat standen einige alte Motetten so fest, daß Neues gar nicht Platz hatte, und andererseits ist bei einigen der Bachschen Motetten erwiesen, daß sie als Begräbnismusik fungierten. Sie, wie die übrigen, mögen also vielmehr im Gottesdienste an Stelle der »verwandten« Kantate gestanden haben. Zweifellos wurden die Stücke nicht a cappella, sondern mit instrumentaler Unterstützung gesungen, das war damals üblich. Mit der Pflege des »altmodischen«, dabei subtilen, anspruchsvollen a cappella-Gesangs konnte man sich in jener von neuen musikalischen Idealen und Aufgaben erfüllten Zeit, wo die heikelsten Kantaten von Sonntag zu Sonntag oder in noch kürzerer Frist komponiert, ausgeschrieben und oft mit einer Probe erledigt werden mußten, nicht aufhalten. Das schließt für uns heute aber nicht aus, sie in ihrer reinen vokalen, ungleich gesteigerten Wirkung zur Darstellung zu bringen.

69.

Es sind meist ganz außerordentlich umfangreiche Schöpfungen über Bibelwort und Kirchenlied, die nur locker mit der alten Motette zusammenhängen. Sie neigen sich vielmehr zur Kantate, der sie zumeist durch den Choral und seine Behandlung verbunden, von der sie aber durch das Fehlen selbständiger Instrumentalmusik und madrigalischen Textes geschieden sind.

Spitta mutmaßt, daß die doppelchörige Begräbnis-
 motette »Der Geist hilft unsrer Schwachheit
 auf« durch einen dritten Satz, den Choral »Du
 heilige Brunst« (Mel. »Komm, heiliger Geist«) später
 erweitert, als Pfingstmusik vielleicht auch wegen ihres
 perikopischen (Epistel-)Textes am 4. Trinitatissonn-
 tage verwendet worden wäre. Und die unsagbar
 herrliche, mächtige doppelchörige »Singet dem
 Herrn«, deren grandiosem ersten Satz ein vierstim-
 miger Choral (»Wie sich ein Vat'r erbarmet« nach
 der Melodie »Nun lob, mein Seel«) folgt, der durch
 Zwischensätze des zweiten Chores (»Gott nimmt sich
 ferner unser an« — eines Liedtextes) unterbrochen
 ist, sodann ein neuer Doppelchor¹⁾ über Psalm 150,
 v. 2 und zuletzt eine Fuge zu vier Stimmen über den
 sechsten Vers des Psalms, soll eine Neujahrskom-
 position vorstellen. Diese Motette war eine Lieb-
 lingskomposition R. Wagners, auf die er Kunstbe-
 flissene gerne hinwies, bei ihrem Anhören entzündete
 sich Mozarts Geist, als er 1789 in Leipzig weilte.

Eine besonders eigenartige, auf einem J. Franck-
 schen Lieblingsliede des Meisters basierende Motette,
 die hinwiederum von einem Bibelworte durchzogen
 wird, das in dieser tiefsinnigen Beziehung zu ihm den
 Widerstreit zwischen Dogma und persönlichem Chri-
 stentum aufhebt (»die Liebe ist des Gesetzes Er-

¹⁾ in den die Choralzeile hineingewoben ist »Ist alles gut,
 wenn gut das End« (»Mach's mit mir, Gott«), was an die
 Schlußzeile des vorigen Satzes anknüpft (»sein End, das ist ihm
 nah«). Dies ist anscheinend Spitta entgangen.

füllung!«), ist »Jesu, meine Freude«. Die erste und letzte Strophe des Liedes bilden im vierstimmigen lebensvollen Choralatz Anfang und Ende des Werkes. Nach der ersten Strophe folgt ein fünfstimmiger, eindringlich deklamierter, ausgeführter Chorsatz über Römer 8, v. 1 »So ist nun nichts Verdammliches«, hierauf in reichem fünfstimmigen Satz des Kirchenliedes zweite Strophe »Unter deinen Schirmen«. In einem lebendigen Trio der beiden Sopranstimmen und des Alt wird der zweite Vers jenes Kapitels eingeschoben (>Denn das Gesetz«), worauf in kaum zu überbietender charaktenvollster Paraphrasierung der Melodie fünfstimmig die dritte Strophe des Liedes einsetzt (>Trotz dem alten Drachen« — der Abgesang lehnt sich an einen alten manualiter=Orgelchoral Bachs an, das Ganze ist eine vokale Choralphantasie einziger Art). Es folgt eine lebhafte fünfstimmige Fuge über Vers 9 jenes Kapitels (>Ihr aber seid nicht fleischlich gesinnt«) mit musikalisch=dogmatisch fester und nachdrücklicher Formulierung des Satzes »Wer aber Christi Geist nicht hat«.

Darauf erklingt vierstimmig die Versicherung »Weg mit allen Schätzen, du bist mein Ergötzen« (Str. 4) in bewegter, energischer polyphoner Einkleidung des Chorals, worauf wieder ein Trio der Baß=, Tenor= und Altstimme den zehnten Vers (>So aber Christus in euch ist«) abhandelt und bei der Stelle »der Geist aber ist das Leben« in lebhaften polyphonen Schwung gerät. Ein Quartett (ohne Baß) behandelt sehr stimmungs= und ausdrucksvoll die fünfte Liedstrophe in

ausgeführter Form: der Alt trägt zeilenweise abgesetzt den c. f. vor *«Gute Nacht, o Wesen»*, die übrigen Stimmen umspielen ihn in motivisch stets wechselndem dreistimmigem Satz, der auch ausgedehnte Vor- und Zwischenspiele bildet. Zurückgreifend auf den ersten, »dogmatisch« gefügten fünfstimmigen Chor setzt nun der elfte epistolische Vers ein, die Apostellektion damit künstlerisch abrundend, wie es darauf ebenso in der Schlußstrophe des Liedes *«Weicht, ihr Trauergeister»* mit dem vierstimmigen Choralatz der ersten Strophe geschieht. — Diese Motette, eine urschöpferische Tat, dabei »anheimelnd« im Sinne der alten kirchlichen Kunst, musikalisch ebenso überzeugend wie textlich des theologisch tiefsinnigsten Geistes voll, gehört zu den höchsten Emanationen Bachscher Kunst, die das außerordentlichste Vermögen und Streben in den Dienst der Idee stellt. Es würde sich sehr empfehlen, sie zwei gegeneinander (auch örtlich getrennt) musizierenden Chören zuzuweisen, von denen dem einen die Bibelworte, dem andern die Choralverse zufielen!

Die doppelchörige Motette »Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde« fußt auf zwei Liedstrophen eines Unbekannten. Die erste entwickelt sich in einem doppelchörigen Satze zu einer in der Stimmengruppierung, in der rhythmischen Anlage, in der anschaulichen Ausdeutung überzeugenden, ergreifenden Tondichtung der Todessehnsucht. Die zweite Strophe ist vierstimmig und gibt ein treues Bild des Bachschen arienhaften Liedes, auf den Chor übertragen.

XIII. Lateinische Kirchenmusik.

70.

Die lateinische Kirchenmusik stellt eine Art geistigen Bandes zwischen der alten und jungen Kirche vor. Obwohl Luther die »deutsche Messe« hauptsächlich mit Hilfe von deutschen Kirchenliedern eingerichtet hatte, verblieb doch auch aus der lateinischen Messe einiges an seinem Orte. Zu Bachs Zeiten wurden noch mancherlei lateinische Motetten gesungen und ferner »musiziert«. Das Kyrie allein oder das Kyrie und Gloria als sogenannte kurze Messe im festlichen Hauptgottesdienste, das Sanctus bei der Abendmahlsfeier, das Magnificat in der Vesper (Nachmittagsgottesdienst). An diesen seit mehr als einem Jahrtausend die christliche Gemeinschaft bauen und festigen halfen und die Phantasie der musikalischen Meister aller christlichen Kulturländer unablässig befruchtenden ehrwürdigen Monumenten religiösen Empfindens konnte der Meister unmöglich vorübergehen. Und in der Tat hat sich hier Bachs Genius am gewaltigsten offenbart: wie im Magnificat im

Kleinen, so in der H=Moll=Messe im Großen, Allergrößten.

Von Magnificat=Kompositionen des Meisters waren noch um 1850 zwei nachzuweisen. Doch ist kurz darauf, wie die Bachgesellschaft durch Rust berichtet, das eine, »einstimmige, in mehrere Arien abgeteilte, für Sopran und kleines Orchester, spurlos verschwunden«.

Auf die Schönheit und Großartigkeit des anderen hat zuerst wieder namentlich Robert Franz hingewiesen. Von diesem Werke besitzen wir 2 Autographe, ein älteres in Es=Dur und ein späteres in D=dur. Ersteres enthält noch vier Gesangsstücke: eine Art vierstimmiger Choralmotette »Vom Himmel hoch«, die nach dem »Et exultavit«, ein vierstimmiges Weihnachtslied für zwei Soprane, Alt und Tenor mit Continuo, welches nach dem »Quia fecit«, ein fünfstimmiges »Gloria« mit Continuo und obligater Violine, das nach dem »Fecit potentiam«, endlich ein Duett für Sopran und Baß mit Continuo »Virga Jesse floruit«, welches (es ist leider nicht vollständig erhalten) nach dem »Esurientes implevit« einzulegen ist und in seinem Text noch auf die alte Sitte des Kindelwiegens (Weihnachtsspiele!) bezug nimmt. Es ist also evident, daß dieses fünfstimmige, mit vollem Orchester (die Flöten treten im zweiten Autograph hinzu) ausgestattete Magnificat für die Weihnachtsvesper — jedenfalls 1723 — komponiert ist, ferner ist anzunehmen, daß die Einlagen auf der gegenüberliegenden kleineren Chorempore musiziert wurden. Die Sitte des Lieder=

singens in allen vier Ecken der Kirche bestand damals noch sogar in den Dorfkirchen (wie beispielsweise des Liedes »Quem pastores laudavere«, daher das »Quempassingen«!). Und hier folgte Bach ganz der Gepflogenheit. Bei der außerordentlich schönen zweiten Niederschrift ließ der Meister indessen die Einlagen weg, da er nun das Stück jedenfalls auch außerhalb der Weihnachtszeit verwendete.

71.

Der von der Kirche als allgemeines »objektives« Kirchengebet in die Liturgie aufgenommene »Lobgesang der Maria« weist demütige, beschaulich innige, zarte, aber auch stolze, leidenschaftlich erregte Momente auf. Bach behandelt den Text nach seinem ursprünglichen, mehr subjektiven Sinn und hierbei kommt ihm seine in Arien und Chöre sinnvoll gegliederte Textanlage, seine Charakterisierungskunst, die bei ihm immer nachzuweisende Neigung zum Umsetzen des Bildes in den lebensvollen Vorgang, sein tiefsinniges Erfassen und Ausbreiten der lyrischen Stimmung (namentlich im Orchester) äußerst zu statten.

Dem intensiven, über die ganze Christenheit ausgebreiteten Jubel des Chores »Magnificat anima mea Dominum« folgt in der Arie des II. Sopran »Et exultavit« der spezifizierte Ausdruck »kindlicher Weihnachtsfreude« und mit der des I. Sopran »Quia respexit« zeichnet er auf dem Goldgrunde einer

konzertierenden Hoboe d'amore das ergreifende, zarte Bild der »Magd des Herrn«. Mit dem II. Teile dieser Arie »ecce enim ex hoc beatam« bemächtigt sich ihrer freudige Erregtheit, und der visionäre Moment wird von Bach durch den Chor, der der Beterin geradezu ins Wort fällt, in die dramatische Szene umgesetzt. Bei den Worten »omnes generationes« mit seiner leidenschaftlichen Steigerung zum Dominantnonenakkord (Beethovensche Fermate!) vermaßen wir ganze Völkerscharen zum Preise der Gottesmutter anrücken zu sehen.

Die Großtaten des Allmächtigen, der auch in dem Schwachen mächtig ist, kommen in einer auf einem kräftigen Basso ostinato ruhenden Baßarie »Quia fecit« zum Ausdruck, welcher gegenüber die Empfindung der unendlichen Barmherzigkeit des Ewigen in einem äußerst weichen, in zart gedämpfte Geigen und Flöten eingebetteten Duett des Alt und Tenor auf die rührendste Weise zum Durchbruch gelangt. Wie es hiebei noch möglich ist, den Ausdruck des »timentibus eum« zur Geltung zu bringen, das wußte nur Bach. Die drei Schlußakte mit ihrer wundersamen »kühnen« (seit Riemann aber nur scheinbaren) Modulation und dem chromatischen Abwärtsbeben des Tenor sind eine ureigenste Domäne des Meisters, die leider manchen unserer mit einem oft zu bescheidenen musikalischen Nervensystem ausgestatteten Sängern noch verschlossen zu sein scheint. Einen Kontrast der grellsten Art bringt das »Fecit potentiam« des Chors. Das vom Tenor intonierte

Hauptthema streckt sich, einem drohenden Riesenarme gleich, nach und nach durch alle fünf Stimmen, begleitet wie von harmonischen Keulenschlägen der anderen vier Stimmen und des Orchesters, im weiteren Verlaufe rhythmisch außerordentlich belebt durch das »dispersit«, um schließlich mit aller Kraft zu zielen auf die »superbos«, auf die aufgebläht »Hoffärtigen in ihres Herzens Sinn«.

In dem »mente cordis« erblicken wir trotz allen Zusammenhangs der Harmonik mit der alter Meister eine zweite Domäne Bachscher überwältigendster Charakterisierungskunst und dramatischer Kraft. Der Meister steht hoch über allem »Opernkomponieren« der damaligen Zeit und — beispielsweise — eine derartig eindringliche (auch schon bei Buxtehude und anderen charakteristische) Verwendung des sogenannten »übermäßigen« Dreiklangs dringt erst bei R. Wagner wieder durch. — Mit dem entgegengesetzten, scharf kontrastierenden, einfachen Mittel des Sologesangs wird Bach dem »deposuit« und »exaltavit«, dem »Vomstuhlstoßen der Mächtigen« und dem »Erheben der Niedrigen« gerecht. Jedem sich mit dieser Musik näher befassenden intelligenten Tenor wird klar sein, wie in dem herauszuschleudernden »deposuit« das »Fecit potentiam« wirkt und das Chormotiv hier im Sologesang sozusagen »nachgrollt«, und jedem sich dem Werke widmenden Dirigenten wird sich die charaktervolle Tonsprache in ihrem Erfassen des Wortes in Singstimme und Orchester und in den Bezie-

hungen der beiden zueinander ohne weiteres offenbaren¹⁾.

In der Altarie »Esurientes« nimmt zunächst das von zwei Flöten und Pizzicatobaß eingeführte Hauptmotiv unser Ohr gefangen. Es »versinnlicht« den Gedanken: »Die Hungrigen füllet er mit Gütern« durch Andeutung eines gewissen Luxus, der in dem tanzartigen Rhythmus und der fast wollüstigen Melodie sich kundgibt. Der zweite Teil »und lässet die Reichen leer« hat sein musikalisches Gegenstück in der Partie von den kanonischen Einsätzen der Flöten (4.—5. Takt) an bis zum Schluß des die ganze musikalische Grundlage darbietenden Vorspiels. Hier klingt auch wiederum das »Fecit potentiam« durch. Eine dritte Domäne ureigensten Bachschen Empfindens enthält das visionäre Terzett »Suscepit Israel«, wo bei den von eindringlich zarten Gefühlstönen getragenen Worten »recordatus miseri-

¹⁾ auch ohne die zumeist im Vollgeföhle der Unfehlbarkeit gegebenen, häufig wenn nicht falschen, so mindestens sehr anfechtbaren, im übrigen sehr lückenhaften und in einem wissenschaftlichen Buche über Bach sehr deplacierten »Gebrauchsanweisungen« Schweitzers. Herr Sch. tüftelt allerlei heraus, was jeder in Bach bewanderte Dirigent längst weiß, und spricht gerne zu den darstellenden Künstlern am Dirigentenpulte vom hohen Katheder = »Olymp« herab. So dankbar jeder echte Musiker streng wissenschaftliche Forschungen und Ergebnisse begrüßen wird (wie etwa die eines Ph. Spitta trotz dessen Berliner ablehnenden Haltung gegen Bayreuth und Weimar), so nachdrücklich müssen die Anmaßungen und Schulmeisterzensuren des genannten Herrn abgelehnt werden

cordiae suae« in den Hoboen der Stern von Bethlehem aufleuchtet — es ist die aus Bachs »deutschem Magnificat«, der Kantate »Mein Seel erhebt« wohlbekannte Psalmodie des tonus peregrinus. Wie dann nun weiterhin im Texte die Zeugnisse der Altväter angerufen werden, so kommt auch in der fest und kräftig einherschreitenden fünfstimmigen Chorfuge des »Sicut locutus est« der mehr objektive Stil der kirchlichen Altmeister zur Anwendung. Die nach altkirchlicher Sitte angehängte Doxologie »Gloria patri« beschließt den Lobgesang. Nach einem gewaltigen Ausruf rollen die Gloria-Rufe in Luftwellen von der Tiefe zur Höhe, von der Erde zum Himmel, als wollten Menschen- und Engelnungen sich vereinigen zu einem Hymnus auf das Walten der Dreieinigkeit. Größte gesättigteste Schallkraft auf »sancto«. Bei den Worten »sicut erat in principio« wird von Orchester und Chor das Hauptmotiv des Anfangschores wieder aufgenommen und nach einem längeren, die »Jahrhunderte« versinnlichen den Halt, in den die Chorstimmen nacheinander eingemündet sind, von dem Jubel des Orchesters umspielt, schließt der Chor mit einem kurzen, kernigen Amen.

Die H-Moll-Messe.

72.

Ein Hauptdokument christlich-religiösen Empfindens im Sinne einer kirchlichen Gemeinschaft ist die Messe. Man mag gegen sie eifern wie man will:

ob man sich auf den Standpunkt der frühen christlichen Jahrhunderte oder auf den der Erneuerung der Kirche stellt, so muß man sagen, daß sie eine ausgezeichnete Form und Grundplan für eine gottesdienstliche Gemeinde- und Kultusfeier ist.

Auch die Musiker aller Zeiten und Konfessionen waren von dem an religiös-poetischen Stimmungen so reichen Kunstwerk der Messe dermaßen gefesselt, daß sie das Beste ihres Könnens in ihren Dienst stellten. Dermaßen wurden sie von ihr gefesselt, daß sie selbst denjenigen Teil der Messe, der mehr eine Art juristisch feinsinniger Formulierung der Glaubensgrundsätze darstellt, das Credo, ohne jeden Wunsch einer Revision hinnahmen, ja gerade ihm oft die innigsten Töne liehen. Nicht bloß die katholischen Tonsetzer, sondern auch die protestantischen. Robert Schumann noch, der begeisterte Bachkenner und -Freund, schwärmte wohl wie andere von der Bachschen Kirchenkantate, aber er komponierte noch in späten Jahren eine lateinische Messe.

Im 16. Jahrhundert war die Forderung der Reinigung der Kirche allgemein anerkannt, und Luther wurde ihr in seiner spezifischen deutschen Art gerecht. Aber auch der musikalischen Interpretation der lateinischen Messe, dem musikalischen Kunstwerke sollte in deutschen Landen eine Reinigung und Vertiefung zuteil werden, wie wir sie auf anderen musikalischen Gebieten kaum zu verzeichnen haben. War die musikalische Komposition

der Messe in der Mutterkirche mehr und mehr auf das Niveau einer mehr dekorativen Kunst herabgesunken, so sollte ihr gerade in protestantischen Landen ein Sänger erstehen, der, gänzlich absehend von der äußerlichen Zeremonie, ihren geistigen Inhalt durch alle Mittel der Kunst intensiv erfaßte und dem Hörer vermittelte. Daß wir es gleich sagen: Alles, was da Messe heißt, steht bescheiden zurück hinter Bachs Meisterwerk.

Wie der Kölner Dom alle Kirchen seiner Umgebung überragt, so steht Bachs H=Moll=Messe hoch über all den vielen schönen musikalischen Gotteshäusern bis herauf zu Beethovens tiefsinniger Missa solemnis. Schon in rein technischer Beziehung läßt sie alles weit hinter sich. Die ungeheure polyphone Kunst der alten Niederländer wird in den Händen dieses Riesen zum gefügigen Spielzeug. Die reichen instrumentalen Ausdrucksmittel der jüngsten, von ganz anderer Seite angeregten Kunst, sie treten in umfassendster Weise in den Dienst einer reinsten, höchsten, allumfassenden Idee des deutschesten Meisters. Diese Messe ertönt sozusagen vom Aufgang bis zum Niedergang der christlichen Idee: Vom Dogma des gregorianischen Chorals schreitet sie über die Jahrtausende vor bis zum Gedanken des Erlösungszaubers Richard Wagners.

Im Jahre 1733 übersandte Bach dem König-Kurfürst von Sachsen das Kyrie und Gloria seiner H-Moll-Messe mit der unverblühten Bitte, ihm »ein Prädikat von dero Hofcapelle zu conferiren«.

Der Titel eines K. S. Hofkompositeurs wurde Bach nun zwar erst im Jahre 1736 verliehen, nachdem Bach wiederholt Veranlassung nehmen mußte, sich in seiner Not und in seinen Händeln mit Schul-, Kirchen- und Stadtvätern an das Herz des Landesvaters zu wenden, aber dieser Schrei aus Bedrückung und Enge, er war getan: es ist die H-Moll-Messe.

Sie bedeutet auch den Ruf aus der Gassenwinkeligkeit des deutsch-kirchlichen Wesens jener Zeit, wo sich beschränkt gewordene, hochtrabende Orthodoxe mit weltabgewandten Pietisten auf den Kanzeln oft dermaßen befehdten, daß die weltliche Behörde eingreifen mußte. Wir können in ihr erblicken das Bekenntnis des Luther verwandten Meisters: Ich als Künstler glaube doch an eine allgemeine christliche Kirche, so sehr dies im Hinblick auf reale Verhältnisse Vielen als eine Utopie erscheinen mag.

Das Credo der Messe, in die feierliche Intonation der alten Kirche eingebaut, spricht in diesem Betreffe besonders für die Gedankenrichtung Bachs, der auch im übrigen jedes künstlerische Partikularinteresse unterdrückt. Er, der die schlichten deutschen Kirchenlieder zu den wundersamsten Tempel-

bauten zu fügen gewohnt war, er entschlägt sich hier sozusagen seiner künstlerischen Muttersprache.

Überblicken wir zunächst den weiteren geschichtlichen Verlauf:

Das Credo könnte wohl auch ein oder zwei Jahre vor Kyrie und Gloria komponiert sein, jedenfalls aber ist es nur im Hinblick auf diese beiden und im Hinblick auf die Konzeption einer vollständigen Messe geschaffen.

Das Sanctus der H-Moll-Messe mag um die Mitte der 30er Jahre komponiert und erstmalig als Weihnachtsabendmahlmusik verwendet worden sein. Es ist nicht gemäß dem Meßkanon im direkten Zusammenhang mit Osanna und Benedictus entworfen. Es ist ein selbständiges und den großen Verhältnissen des Kyrie, Gloria und Credo völlig entsprechendes Werk; es läßt alle andern Sanktus- und Abendmahlsmusiken Bachs hinter sich.

Für die weiteren Sätze der hohen Messe verwendet Bach zumeist andere, ältere Kompositionen. Schon im Gloria macht er in dem Chore »Gratias agimus tibi« eine Anleihe aus der Kantate zur Leipziger Ratswahl 1731, wo der Text heißt: »Wir danken dir Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder.« Das »Qui tollis peccata« finden wir tief sinnig verbunden mit den erschütternden Tönen des Anfangschores der Kantate »Schauet doch, und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz.« Ebenso fußt der zweite Credo-Chor »Patrem omnipotentem« auf der »stolzen kraftvollen

Fuge« der Neujahrskantate »Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende.«

Es handelt sich in all diesen Fällen nicht um Bequemlichkeitsakte, wie wir sehen, sondern poetisch feinsinnige Übertragungen und zugleich, wie bei den meisten Bachschen Anleihen aus andern seiner Werke, um sorgfältige, oft sehr radikale Neubearbeitungen.

Auch das Crucifixus, das Bach dem Erlöser singt, behandelt ein Motiv, das man das Leidensmotiv benennen könnte, das Bach getreulich durchs ganze Leben begleitet. Dieses Motiv durchzieht den Chor, mit dem der Meister nun auch Christi Leiden und Kreuz schildert; nur führt er diese Leiden im Schlußabschnitt mit dem »et sepultus est« zur Ruhe des Grabes.

Auch für den Rest der Musik der H=Moll=Messe verwendet Bach ältere Schätze. Wir beobachten, wie er in den dem Sanctus folgenden Sätzen nicht von der mystischen Betrachtungsweise des Meßopfers geleitet wird, sondern die Bibelworte schlicht, einfach, aber dafür um so herzlicher singt. Und hier wäre auf den Unterschied zwischen einem Beethovenschen Benedictus der Missa solemnis und dem Bachschen hinzuweisen. Dort vermeint man, der Himmel öffne sich, und der Erlöser schwebe herab, wenn die Sologeige einsetzt. Zwar auch Bach, sehen wir, verwendet hier ein Soloinstrument, aber zu einem Gesang ohne jeden mystischen Beigeschmack, feierlich, ernst, ruhig, dabei der Anmut und Lieblichkeit nicht entbehrend. So kann es uns nicht wunder=

nehmen, wenn das doppelchörige Osanna als eine Art jubelnder Volkschor, wie sich der Meister etwa Christi Einzug in Jerusalem künstlerisch vorstellte, seine freudig erregten Töne leiht von einem weltlichen Drama per Musica: »Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen.« Und der ganze Schluß der Messe zeigt Bachs selbständige, auf eigene religiöse Anschauung und Empfindung gestützte Auffassung, die uns klar wird, wenn wir das Agnus Dei und Dona eines Beethoven, Schubert und des neueren, seine Kirchenmusik tiefernt erfassenden Meisters Franz Liszt dagegenhalten. Hier ist das Dona sozusagen ein grandioses christliches Wiegenlied, wie es am charakteristischsten Schubert in seiner Es-Dur-Messe darstellt.

Bach blickt auf das Lamm Gottes, das, nachdem es seine Erlösungstat vollbracht, Abschied nimmt von den Seinen. Er arbeitet die Arie aus dem Himmelfahrtsoratorium »Ach bleibe doch, mein liebstes Leben« zu seinem Agnus Dei um.

74.

Bach vollendete die H-Moll-Messe bis spätestens 1738. Aus dem Umstande, daß er zum Schlußchor »Dona nobis pacem« denselben Tonsatz verwendete wie zu seinem »Gratias agimus tibi«, ist man geneigt zu schließen, daß Bach rasch fertig werden wollte und pro forma den Schlußsatz beifügte. Ich glaube, nichts ist voreiliger behauptet. Abgesehen davon,



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

»Gloria« aus der »H moll=Messe«



daß Bach sich überhaupt niemals abschrieb, sondern stets ein Werk vollkommener und charakteristischer zu gestalten trachtete, wenn er es wieder benützte, ist uns auch aus dem Angedeuteten wohl bereits klar geworden, daß Bach nicht den uns geläufigeren Sinn mit dem *Dona nobis pacem* verband. Bei Bach bedeutet das feierlich, zuversichtlich gehaltene Stück faktisch eine Art Schlußdankgesang der christlichen Gemeinde, die von den Höhen des Sanctus kommend sich nun wieder, die kirchliche Versammlung verlassend, den Niederungen des täglichen Lebens zuzuwenden anschickt.

Eine vollständige Aufführung seiner Messe hat Bach nie gehört, die Dresdener Stimmen sind unberührt geblieben. Eine Aufführung des Kyrie und Gloria verbot sich in der katholischen Hofkirche schon durch die ungeheure Ausdehnung dieser Stücke.

Bach hat wohl neben dem Sanctus nur das Gloria ausnahmsweise an einem hohen Feste in Leipzig reproduziert. Im allgemeinen blieb das Werk für ihn eine »stumme« Partitur!

75.

Wenn man an Bachs **Kyrie** herantritt, so hat man schon nach den ersten Takten die Empfindung, daß man es nicht mit einer Art ernster Introdution zu einer feierlichen Handlung zu tun hat. Man erinnert sich unwillkürlich jener ergreifenden Schilderung, daß die Deutschen bei feierlichen Anlässen,

auch wenn sie in die Schlacht zogen, nicht drei und neun, sondern 100 und 300 und 900 mal in den Ruf »Kyrie eleison« eingestimmt hätten. Diesen erschütternden Akt ins Künstlerische übersetzt, wird uns eine Vorstellung von der Größe des Bachschen Kyrie geben. Es zerlegt sich in zwei dem Chore zugewiesene Kyrie und ein den Solostimmen anvertrautes *Christe eleison*.

Das erste Kyrie eleison für fünfstimmigen Chor, von größten Dimensionen, ist über einem Thema aufgebaut, das, von schmerzlichem Pathos durchdrungen, ungeheuer kühn einsetzt, nachdem ein dreimaliges Kyrie, vom ganzen Chor wie von allen Instrumenten gesungen, den ungeheuren Druck der Sündenlast, man möchte sagen nicht nur eines ganzen Volkes hinweggenommen hat, sondern der ganzen vorchristlichen Zeit offenbart hat.

Die kühne Melodik des ersten wie dritten Kyrie-themas ließ es Bach rätlich erscheinen, das Thema nicht einstimmig, sondern gleich in harmonischer Grundierung einzuführen.

Das *Christe eleison* ist ein Duett, das mildere Töne nach diesem ungeheuren Sturme bringt. In den Sologesängen, die Bach bekanntlich seinen Knaben anvertraute, bemerken wir weniger von der Leidenschaftlichkeit und Subjektivität, die uns heute ein notwendiges Ingredienz des Sologesanges dünken. Tief und unergründlich sind sie alle, aber — wie Spitta so poetisch sagt — wie mit einer Eisfläche überdeckt, so daß die keusche Knabenstimme sorglos

darüber hinzugleiten vermag. Aus dem Zusammenhange gerissen, werden zunächst nur einzelne dieser Sologesänge auch dem Nichtkenner Bachs Größe offenbaren.

Noch dramatisch erregter als das erste gibt sich das dritte Kyrie für vierstimmigen Chor. Was wohl die vom *bel canto* der damaligen italienischen Oper erfüllten Ohren zu diesem Thema gesagt haben mögen, das in seiner beispiellosen Chromatik heute noch nur von den mit sensiblen Tonnerven ausgestatteten und geschulten Hörern sofort erfaßt wird? Hier erreicht das leidenschaftliche Drängen und Sehnen nach dem Erreter die höchste Spitze. Und überhaupt die inbrünstige Kyriestimmung in dieser Weise und Ausdehnung künstlerisch festzuhalten, wie es Bach im ersten und letzten Satze seiner Messe zu tun vermochte, das ist ohne Seitenstück.

76.

Das **Gloria** zerlegt sich in acht Sätze. Den englischen Lobgesang behandelt Bach in einem imposanten Chor eigens: er trennt ihn ab von den dogmatischen Gloria-Ausführungen. Dieser Satz speziell ist eine echte Weihnachtsmusik in größten Verhältnissen. Das Gloria ist gestellt auf ein frisches, volkstümlich jubelndes Motiv. »*Et in terra pax*« schließt in seinen friedvollen, weichen Harmonien alle Weihnachtsseligkeit einer in sich gekehrten Seele ein. Und die Vorahnung kommender Zeiten führt

gelegentlich auch zu leisen, schmerzlichen Akzenten.

Schließlich wird das *Et in terra pax* als Kern festgehalten im Fugenthema und vom äußerlichen Glanz und Jubel wie von einer Schale umkleidet im Gegenthema. Die Fuge, die Bach aus diesen beiden Motiven entwickelt, läßt die Weihnachtsstimmung in vollstem Umfang, nach ihrer äußerlichen sinnlichen, wie ihrer innerlichen geistigen Seite und Richtung sich ausleben.

Eine von der Solovioline entzückend umrankte Arie »*Laudamus te*«, in welcher Singstimme und Instrumente in zartem, keuschem Jubel wetteifern, leitet über zum feierlichen vierstimmigen Dankeshymnus (»*Gratias agimus*«) der Herrlichkeit Gottes, der aus zwei kontrastierenden Themen gewoben erscheint, deren erstes, hauptsächlichstes, auch selbständig in die Instrumente übertritt, so daß sich die Vierstimmigkeit zur Sechsstimmigkeit erhebt.

Das Duett »*Domine Deus*« steht auf dem dogmatischen Grunde von der Wesenseinheit des Vaters und Sohnes. Diese Anschauung ist musikalisch versinnlicht in einem durch das ganze Stück festgehaltenen, aber merkwürdigerweise nicht verarbeiteten charaktervollen Motiv, das Pizzicato-Bässe und Flöten mysteriös umspinnen. Wie streng und anhaltend der Meister bei der Sache zu bleiben vermag, seine Betrachtung immer mehr vertiefend, wie sinnig er seine Töne und seine Kunst der geistigen Idee dienstbar macht, mögen uns die Singstimmen

zeigen. Beide setzen mit dem gleichen Motiv in der Vergrößerung ein! Dabei besingt der Tenor den Vater, der Sopran den Sohn. Wer diese geheimen Beziehungen der Bachschen Tonsprache zu ihrem religiös poetischen Programm nicht kennt und sich nicht die Mühe nehmen mag, den Anregungen des Meisters zu folgen, für den wird Bach ebenso umsonst oder nur mit halber Wirkung musizieren, wie irgendein Meister der modernen Programm-Musik. »Ich denke mir bei der Musik, was ich mag« — ist sehr stolz gesprochen, es beschönigt aber in den meisten Fällen nur die Bequemlichkeit und ist ein Zeichen von wenig wahrem Interesse. Bei keiner ernstesten großen Kunst ist der geistige Führer gänzlich überflüssig.

Aber der Eigensinn spielt hierbei oft auch eine Rolle. Ich unterschreibe vollständig, was Spitta über den unvermuteten Oktavengang der Bratschen und Geigen nach abwärts im 42. Takte sagt, »er symbolisiere das Niedersteigen des Gottes zur Menschheit«. Ich möchte aber gehört haben, was derselbe verdienstvolle Gelehrte gesagt hätte, wenn ein Liszt oder Strauß diese Symbolik gewagt und ausgesprochen haben würde.

Nach diesem der Menge etwas unzugänglicheren Stück ist in dem »Qui tollis« der volle Gefühlsstrom innigster, aber immer nur vom Texte aus verständlicher Melodik entfesselt. Bach hatte in seiner Messe jede Stimme höchstens dreifach besetzt. So sehr die großen Chorwerke die Besetzung bis zu

einem gewissen Umfange vertragen, — jede vermehrte Chorstimme wächst, wenn sie ihren Beruf richtig erfaßt, sozusagen zu einer Kolossal-Persönlichkeit heran, während in anderen Chorwerken der einzelne Sänger häufig nur als Klangmaterial zählt — so scheint mir doch gerade dieses Stück für die große Besetzung weniger geeignet, sie paßt auch zu der instrumentalen Unterlage und den zart konzertierenden Flöten nicht. Bach hat den Choreintritt hier nicht angegeben, es wäre also möglich, daß auch er nur die Quartettbesetzung anwandte. Auch dieses Stück ist aus einem Thema gewoben, weich und tränenvoll, überraschende schmerzliche Modulationen verbreitern und vertiefen das Bett des melodischen Stromes. Bach schließt den Chor auf der Dominante, was eigentlich ein Überleiten auf das Kommende ist. Die Arie »Qui sedes« betont im Gegensatz zum »Qui tollis«, wo es sich um Sühne handelt, den vermittelnden Charakter des hohenpriesterlichen Amtes Christi. Sie hat die konzertierende Begleitung einer Bachschen, neuerdings von Strauß in seiner *Domestica* reaktivierten Hoboe d'amore, die, eine Terz tiefer stehend, die gewöhnliche Hoboe an Liebenswürdigkeit übertrifft. Die Baßarie »Quoniam tu solus« fußt auf der Betrachtung des königlichen Amtes Christi. Aus dem weichen H-Moll wird in das stolze D-Dur übergetreten, der liebliche, zärtliche Klang der Hoboe weicht dem prächtigen Klange des corno da caccia, eines kleinen Hornes. Wir erinnern uns, wie Bach auch im

Weihnachtsoratorium dem Baß in der Arie »Großer Herr und starker König« die verwandte Trompete als königliches Attribut beigibt. Stolz durchmißt hier im Ritornell das Horn in Oktaven- und Septimenschritten das Gebiet seiner glänzendsten Tonregion.

Alle diese Einzelbetrachtungen und Versenkungen münden schließlich in einen Gloriahymnus sondergleichen auf Christus, der nun mit dem heiligen Geist in der Herrlichkeit des Vaters thront. Von universellem Wurf und Kolorit ist der Chor »Cum sancto spiritu«. Nordisches, dem Meere ähnliches Rauschen und Brausen, das die Kunst des nordischen Protestanten, seine Orgel- wie Singkunst charakterisiert, ist hier vereinigt mit langgezogener heller Akkordgebung, die unter der südlichen Sonne geboren zu sein scheint, wie wir es direkt nebeneinander im Schlusse der unaufhörlich und unaufhaltsam vor- dringenden Fuge gewahren.

77.

Das **Credo**. Zum musikalischen Dogma des gregorianischen Chorals, diesem Ur- und Elementarschatz aller Melodik, in die Zeiten der alten Kirchentöne, der großen kirchlichen Vokalkunst, in die Zeiten der einigen, unzertheilten Kirche greift Bach zurück, um das christliche Glaubensbekenntnis würdig zu vertonen. Die Intonation des Priesters, die wir noch heute mit unabgestumpftem musikalischen Interesse hören, nimmt er dem Sänger am Altar vom Munde

weg. Der Chortenor singt das Thema mit höchster Inbrunst, nicht gestört von Überlegungen und Bedenken. Die anderen vier Stimmen greifen das eherne Thema mit gleicher Kraft auf. Das Feuer, das in den langgezogenen Tönen schlummert, wird angefacht und ständig geschürt durch einen Basso ostinato, der durch das ganze Stück wie auf Sturmesfittigen den Gesang trägt. Aber nicht bei der Krone der Schöpfung macht das Bekenntnis Halt. Nachdem alle Singstimmen das Bekenntnis abgelegt, tritt es über auf die uns umgebende Natur, die durch den Mund der Instrumente redet: Sie singt vereint mit dem Menschen »Credo in unum Deum«.

Wahrlich es ist, wie wenn selbst die Steine redeten.

Diese siebenstimmige Fuge, um wieder zur Prosa der Kunstschule zurückzukehren, zeigt dabei die kunstvollste Arbeit, die je diesem Thema zuteil wurde. Gegen das Ende, in der sogenannten Engführung, wird es zum Kanon für alles, was singt und spielt. Breit intoniert es der Baß auf dem Tone a, sofort folgen Alt und II. Sopran, die es in Sexten auf g und e singen, mitteninne in synkopiertem Rhythmus gibt ihm der I. Sopran auf dem Tone cis Ausdruck, dazwischen schmettert der Tenor auf dem hohen a sein credo und unmittelbar drängen sich auch die Instrumente zu ihrem Bekenntnisse heran. Selbst der gewiegteste Chor geht mit heiligem Bangen an diese Aufgabe. Das »Credo in unum Deum« gibt sich noch nicht zur Ruhe, auch wenn im folgenden

Chore das »Patrem omnipotentem« zu seinem Rechte kommen will. In dem energisch kraftvollen Hauptthema dieses Satzes, das der Baß intoniert, entdecken wir bekannte Bachsche Tonsymbolik. In den sieben Tönen der Tonleiter ist alle Melodie und alle Macht der Musik begründet. Indem Bach den kühnen Schritt vom höchsten Ton der sieben zum tiefsten, dem Grundton, macht, eine Kühnheit, die erst neuerdings wieder gewagt wird, hat er die Omnipotenz treffend gezeichnet.

»Et in unum Deum Dominum Jesum Christum«. Duett.

Noch schärfer als im Gloria betont und vertont hier der auch mit allem theologischen Rüstzeug ausgestattete Meister die Wesensgleichheit des Vaters und des Sohnes. Das aus vier Noten bestehende Hauptthema erklingt in Instrumenten, wie in den Singstimmen, im Kanon: ein Thema in zwei Stimmen, und in jeder doch wiederum verschieden (legato, staccato). Aber Bach vermag noch weiter in Tönen zu symbolisieren.

Bei der Fortsetzung des Themas (zweiter Takt der Singstimme) springt die untere nachahmende Stimme auf einen anderen Ton, die Unterquarte über, was vom rein musikalischen Standpunkte nicht notwendig gewesen wäre. Bach hatte entschieden die Absicht, die Abtrennung des Sohnes vom Herzen des Vaters anzudeuten. Ex corde natus!

In den abwärtsgehenden Schritten des später eingefügten »Incarnatus est« (die Worte wurden zuerst

dem vorigen Duett mit zugewiesen) senkt sich der Gott hernieder. Zärtlicher, inniger, keuscher kann nicht gesungen werden wie hier. Von der Mitte an schleichen sich schmerzliche Akzente ein, die sich häufen um die Worte »et homo factus est«.

78.

Und nun das Crucifixus!

Bis zu welcher Höhe des Könnens, des Veredelns und Vergeistigens alles Klanges und Rhythmus der Meister hier vorgeschritten ist, um das Bild des Dulders in den Tönen erschütterndster Klage und tiefsten Mitleidens vor unsre Seele zu stellen, zeigen uns Grundthema und Form dieses Satzes. Das menschliche Leidensmotiv, das Bach, wie gesagt, durchs Leben begleitete, ist in die Form eines langsamen viertaktigen Tanzes, des Passacaglio, gebracht, der den Baß beherrscht und dreizehnmal wiederkehrt. »Was nun«, um mit Spitta zu reden, »über diesem Baßthema die Singstimmen in chromatischen, übermäßigen, verminderten Melodieschritten einzeln und im Zusammenklang ihrer Gänge sagen, ist eben so unerhört wie das Ereignis, dessen Bedeutung sie ausdrücken sollen.«

Senkt die Musik des Crucifixus sich in die Tiefe hinab, verblaßt und erstirbt der Ton zum Hauch, so schnellen Chor, Orchester und Orgel im Siegesjubel der Harmonie und in lebensfrischer, volkstümlicher Melodie beim »Et resurrexit« einmütig empor. Bei

alledem hat der Chor manchmal etwas Schwebendes, man vermeint geradezu, die lichtumflossene Gestalt des Erlösers wiege sich im Äther. Eindringlich und freudig erregt, das Resurrexitthema als Seitensatz »durchführend«, verkündet der Chorbaß die Wiederkunft Christi, und jubelnd feiert der Chor wie das Auferstehen, so die Unermeßlichkeit des Reiches Christi, auf das Hauptthema zurückgreifend.

79.

Der dritte Glaubensartikel wird eröffnet mit einer von zwei konzertierenden Hoboen d'amore gleich weichen, milden Pfingstlüftchen umkosten Baßarie. Wir sehen, wie hier der Meister in schönster sinnlicher Auffassung nicht sich den Kopf zergrübelt über Wesen und Bedeutung des Heiligen Geistes, sondern draußen in der heiligen Frühlingsnatur das Weben des Heiligen Geistes sucht, des Lebensspenders (>»Vivificantem«>).

Aber andre Saiten schlägt er an, wenn es sich um die dogmatischen Folgerungen der Wirksamkeit des Geistes Gottes handelt, um das mehr als tausendjährige Lehrgebäude der Kirche.

Wenn Spitta gesagt hat, daß es dem eingeweihten Hörer der Messe zumute ist, als rausche der Genius von zwei Jahrtausenden über den Häuptern dahin, so trifft diese geistvolle Bemerkung insonderheit auf den Chor des »Confiteor« zu. Die gedankenschwersten Künste der alten Meister der Kirche, vereinigt mit

den einschlägigen kirchlichen Choralintonationen, führen vor uns ein Gebäude auf gleich der imposantesten Dogmatik, gleich dem gewaltigsten Dom.

Zwei Themen werden namentlich in höchster geistiger Kraft entwickelt («confiteor unum baptisma» und »in remissionem peccatorum«), und zu ihnen treten schließlich mit der Gewalt der Weltgerichtsposaune die kirchlichen Intonationen des »Confiteor in unum baptisma« im Kanon (Baß und Alt), denen später der Tenor mit dem Thema in der Vergrößerung folgt. Und nun beobachte man, mit welcher divinatorischen Gabe der Meister in die Zukunft blickt bei dem Bekenntnis »Et exspecto resurrectionem mortuorum«. Mozartsche Seligkeit, Beethovensche Energie des leidenschaftlichen Jubels, Wagnerscher Stimmungszauber, wie er sich namentlich in seiner Modulationskunst zeigt, sind da geoffenbart. Ja, sie, die Meister, sie glauben bescheiden an ein ewiges Leben und Fortleben ihrer Kraft in anderen Meistern!

80.

Der vierte Hauptteil umfaßt Sanctus, Benedictus, Osanna, Agnus Dei und Dona.

Das **Sanctus** ist immer eines unmittelbar ergreifenden Eindruckes sicher. Dieser Glanz, diese Wucht, Majestät, dieses grandiose Schreiten des Basses, dieses Wogen und Rauschen des Tonmeeres überwältigt jeden Hörer.

Bach ändert die Mechanik seines Apparates, des Chores, wie Orchesters. Drei ist die vollkommenste Zahl, sie versinnlicht uns das Dogma der Dreieinigkeit Gottes.

Im Orchester: Neben drei Trompeten nun auch drei Hoboen, die chorisch im Dreiklang verwendet werden. Der Chor erhöht sich auf sechs Stimmen. Die drei höchsten bilden eine Gruppe gegen die drei tiefsten, sie musizieren gegen- und miteinander, auch ein Wechsel in der Dreiergruppierung tritt hier und da ein. Erklären wir uns die Zahl drei, so können wir uns auch die Zahl sechs erklären: zwei Sopran-, zwei Altstimmen, zwei Männerstimmen. Die Seraphim vor dem Heiligsten hatten sechs Flügel, mit zweien bedeckten sie ihr Antlitz, mit zweien die Füße, mit zweien flogen sie. Auch sonst scheint Bach auf die von Jesaias geschilderte Situation dramatisch lebensvoll einzugehen.

Ganz diesen Verhältnissen angemessen ist auch das frische und jubelgesättigte »Pleni sunt coeli«, dessen Thema im Überschwange oft in mehreren Stimmen zugleich auftritt.

Aber nochmals sollte der Chorapparat eine Steigerung erfahren. Ein **Osanna**, wie es Bach vorschwebte, in dem etwa ganze Völkerscharen den einst in Jerusalem Einziehenden feiern, mußte sich von dem Chore des Sanctus abheben, es mußte mindestens eine Verdopplung des regulären vierstimmigen Chores zur Voraussetzung haben.

Man sehe nun, wie sich der Meister mit der wachsenden Kompliziertheit der Ausdrucksmittel leichter und freier fühlt. Wenn man von einem achtstimmigen Chore spricht, so hat man dabei in der Regel den Eindruck des Schweren, Schwerbeweglichen, Schwerverständlichen, Unfaßlichen oder Unklaren. Aber hier — »wie sich die Stimmen gleich Herzen und lieblich umfassen, freundlich einander begegnen und gleichwie einen himmlischen Tanzreihen führen«, wie sie sich vereinigen, trennen, einander antworten, »wer, der von uns solches versteht, würde nicht« (um mit Luther zu reden) »herzlich davon bewegt«?

Dem hochragenden Osanna tritt als bereits bekannter, erhaben=schlichter, feierlicher Chorschluß=gesang das »**Dona**« gegenüber. Dazwischen liegen, gleich einer freundlichen grünen Matte, die von hellen Tönen (jedenfalls einer Solovioline) umstrahlte Tenor=arie des »**Benedictus**« und der »dunkle See« des »**Agnus Dei**«, — eine Altarie auf der leidenschaftlich=düsteren Grundlage der tiefen Saiten des Geigenchores.

81.

Wenn wir die Kirchenmusik und die Chorliteratur aller Zeiten überblicken, so suchen wir vergeblich nach einem Seitenstück zur H=Moll=Messe. Höchstens, daß wir in Franz Liszts »Christus« ein zartes »holdes Geschwister« vermuten möchten — etwas »Weibliches« gegenüber jenem kraftvoll »Männlichen«. Wir

müssen sagen: Bachs Messe gleicht einem Riesendome, der mit seiner Spitze in den Himmel reicht. Obwohl aus einem Geist geboren, der als der sogenannte »Arianismus der Germanen« den katholischen Uniformierungsbestrebungen schon seit der Zeit der Gothen zu schaffen machte, sehen wir doch auch hier, daß der germanisch=christlichen Auffassung »die größere Dauer beschieden ist«¹⁾, und wir beobachten, daß von der H=Moll=Messe ein Strom des Segens ausgeht, auch nach der Seite der alten Kultusgemeinschaft. Ja, werden die Modernen von der äußersten Linken sagen, aber die Spitze dieses Riesendomes ragt in einen erträumten christlichen Himmel! Aber welchem künstlerisch veranlagten Menschen wäre nicht das Land seiner Träume das eigentliche, wirkliche Land?

Die kurzen Messen.

82.

Die H=Moll=Messe gelangte zwar in Dresden nicht zur Aufführung, aber Bach zum Titel eines Königlich Sächsischen und Kurfürstlich polnischen »Hofcompositeurs«. Es liegt der Schluß nahe, daß Bach sich erkenntlich zeigen wollte durch Übersendung einiger (übrigens auch im lutherischen Gottesdienste figurierender) »kurzer Messen«. Daß es ihm darum

¹⁾ wie v. Schubert sagt.

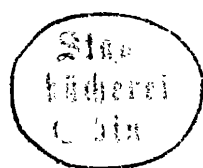
zu tun war und er Eile damit hatte, beweist der Umstand, daß der größte Teil seiner vier kurzen Messen in F=Dur, E=Dur, G=Moll und G=Dur aus Kirchenkantaten stammt, die er den Leipziguern wohl nicht als Messen vorsetzen konnte. Der Meister scheint sich bei diesen altkirchlichen Resten im Gottesdienste mehr an altkirchliche und zeitgenössische katholische Meister gehalten zu haben, deren Werke er sich abschrieb. Mannigfach hat er wohl kurze Messen eines weitläufigen Vetters, des Meininger Hofkapelldirektors Johann Ludwig Bach, benützt, von dem er auch eine große Anzahl von Kantaten sich abschrieb. Für eine dieser Messen, deren Kyrie er aufführte, hat er eigens ein »Christe eleison« für Sopran, Alt und Continuo komponiert, das mit seiner Umgebung in der Bach-Ausgabe (Ergänzungsband, S. 197) abgedruckt ist. Noch Bitter (»Bach«) schreibt dem Meister eine Anzahl von Messen zu, die dem Meininger Bach angehören. Von den oben bezeichneten kurzen Messen, die 1737—38 komponiert bzw. »kombiniert« sind, hebt sich als Ganzes die in F=Dur heraus, obwohl auch den anderen geniale Züge (wie namentlich das kanonische »Christe eleison« der A=Dur-Messe) nicht fehlen. Speziell das Kyrie der F=Dur-Messe zeigt Bach von seiner tiefsinnigsten Seite. Zu den fugierten, allmählich erregter werdenden drei Chorsätzen erklingt in Hörnern und Hoboen das dreimalige deutsche Agnus dei »Christe, du Lamm Gottes« (das übrigens im Verlauf auch durch die Singstimmen hindurchschimmert) und gleichzeitig in



JOH. SEB. BACHS HANDSCHRIFT

aus »Missa in G«

Original im Besitz von Breitkopf & Härtel, Leipzig



Instrumental- und Singbaß das die deutsche Litanei einleitende und abschließende Kyrie mit dem Amen.

Zu den lateinischen Messen kommen noch einige für die Abendmahlsfeier benötigte Sanctus. In ihnen versucht sich Bach offenbar (auch in den wertvollsten in C-Dur und D-Dur (Bach-Ausgabe 11. Jahrgang, 1. Teil S. 69 und 81)) auf dem »breiteren« Weg der glänzenden katholischen Dresdener Kirchenmusik. Ob übrigens alle, auch das im Ergänzungsband (S. 177) abgedruckte echt sind, scheint mir fraglich; der Name J. S. Bach steht nur bei dem obengenannten in D-Dur.

XIV Bachs Musikapparat.

83.

Bei den großen Anforderungen, die der Meister in seinen Werken an die Ausführenden stellt, begegnet wohl die Frage nach Bachs Musikapparat dem regsten Interesse¹⁾.

Dieser Apparat setzte sich zusammen aus den Alumnen der Thomasschule und »Stadtpfeifern und Kunstgeigern« (Stadtmusikanten) der Stadt Leipzig. Die ersteren sangen und wurden zum Teil auch zur Instrumentalmusik mit herangezogen, und beide Gruppen suchte der Direktor durch »Adjuvanten« (Studenten, absolvierte Thomaner) nach Möglichkeit zu verstärken. Während nun heute dem Thomaskantor für seine viel eingeschränktere Musik, die namentlich den Knaben sehr wenig Sologesang zumutet, 40–50 Sänger und das Gewandhausorchester zu Gebote stehen, mußte sich Bach für die Regel mit 17 Chorsängern und 7–8 Stadtmusikanten bei der Aufführung seiner Kirchenmusik behelfen; denn die Hilfskräfte versagten, weil Bach keine Unterstützung für

¹⁾ Vgl. B. Fr. Richter im Bach-Jahrbuch 1907.

sie gewährt wurde. Und jene 17 Chorsänger stellten zugleich die Solisten und gaben noch einige Alumnen zur Aushilfe bei den Instrumenten ab. Denn schon die instrumentale Begleitung der Chöre und mancher Arien ging über die Zahl der Stadtmusikanten hinaus, geschweige denn die Besetzung der oft sehr anspruchsvollen Instrumentalstücke. Hier ist auch wohl anzunehmen, daß mancher Alumnus erst instrumentaliter und nach der Einleitungsmusik sich vocaliter betätigt hat. Dies setzte gute musikalische Anlagen, großen Fleiß und langjährige Übung voraus. Es ist nachgewiesen, daß diese sich stetig vervollkommnenden »Alumnen-Conservatoristen« möglichst lange sich der Schule und ihrem Chore verschrieben. Sie verdienten sich hier oft ihr Geld für die Universität, die sie nicht selten erst bezogen, nachdem sie das 20. Jahr lange überschritten hatten. Viele wandten sich auch für immer mit Erfolg der Musik zu, und manche verkamen wohl auch bei dem zigeunernden Leben als »Operisten«.

Merkwürdigerweise scheint es keine »Mutationspause« gegeben zu haben. Wer heute mittels der Fistel seiner Sopran- oder Altgesangsverpflichtung noch genügen konnte, sang wohl schon gar in der nächsten Woche ein Baßsolo! Noch vielseitiger waren die eigentlichen Musiker von Profession, die Stadtpfeifer und Kunstgeiger! Noch 1769 mußte ein Stadtpfeiferaspirant unter dem Thomaskantor Doles zur Probe blasen: ein Waldhornkonzert, einen konzertierenden Choral auf der Zugtrompete, einen

simplen Choral auf den viererlei Posaunen und ferner geigen: eine Violinstimme eines Trio und eine Kontrabaßstimme eines konzertierenden Chorals! Wir müssen also annehmen, daß diese Stadtpfeifer oft während einer Kantatenaufführung von einem Holzblasinstrument zum andern, von da zu einer Geige und wohl auch gar zu einem Blechinstrument griffen. Wie bescheiden nehmen sich dagegen unsre heutigen Hof- und Stadtmusiker aus, die sich oft sehr überlegen, von einer Tenor- auf eine Altposaune überzugehen!

84.

Zu einer »Musik« nun werden dem Meister, der im Chor und Orchester auch Solo- und Ripien- (Tutti)-Stimmen häufig anwendet, etwa zwölf Sänger und neben den sieben bis acht Stadtmusikern als weitere Musiker und als Ripienisten (verstärkende Streichinstrumentalisten) fünf seiner Alumnen zur Verfügung gestanden haben. Bei Werken wie der Matthäuspassion kam wohl noch der anderweitig nicht beschäftigte, freilich weniger tüchtige »Motettenchor« mit in Anspruch, und da können wir etwa die doppelte Zahl von Sängern und Instrumentalisten vermuten. Berücksichtigen wir, daß in diesen Zahlen alle »Solisten« oder lyrische und dramatische Sänger inbegriffen waren und daß auch wohl noch Verhinderungen durch Krankheiten usw. eintraten, die neben der Instrumentalaushilfe den Chor reduzierten, so begreifen wir die Not, die dem Meister immer wieder die



BACHS I. TROMBA- (UND HORN-) BLASER
REICHE IN LEIPZIG



Feder in die Hand drückt, den Rat auf die Unzulänglichkeiten des Instrumentalapparates aufmerksam zu machen, hierin stand Leipzig offenbar weit hinter Weimar und sogar hinter Mühlhausen zurück. Festliche Sonntagsmusiken mit dem Orchester wie die Weimarer Kantate »Der Himmel lacht« waren offenbar in Leipzig ganz undenkbar. Aber der Rat hatte keine Einsicht, und »Wohlwollen« anscheinend nur, wenn eine Musik zu seinen Ehren in Frage kam (vgl. die Ratswahlkantate »Preise Jerusalem, den Herrn«), auch bei Hochzeiten (vgl. »Dem Gerechten muß das Licht«) scheinen sich Mittel »losgelöst« zu haben.

Wenn Bach, der seine Streichinstrumente meist schon von der II. Geige an bis zum Kontrabaß hinauf mit Schülern besetzen muß, um Beihilfe für die »Assistance« von Hilfsmusikern nachsucht, wird sie ihm verweigert. Während die vielen ähnlichen Gesuche von einem gewissen Gerlach, einem ehemaligen Schüler Bachs, der mit anderen Studenten das Collegium musicum und die Kirchenmusik in der Neuen Kirche übernommen hatte, stets mit einem »fiat« des Magistrats erledigt werden, begegnen diejenigen Bachs meistens einem »differatur«¹⁾. Gerlach

¹⁾ Schweitzer spielt sich in seinem »Bach« (S. 126) als Anwalt für die Herren Hinz und Kunz auf und konstruiert sich allerhand »Wohlwollen« des Rates für Bach zusammen, dem weiterhin »sinnlose Heftigkeit«, »wilder Eifer«, und »unklug« Taktik imputiert werden. Auf diese Pfade können wir S. nicht folgen. Bach ist keine Krämer natur, die mit sich handeln oder

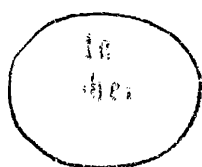
scheint bei den Stadtvätern überhaupt mehr gegolten zu haben als der Meister, der nur Beihilfe für einen offenbar dringend nötigen Baßsänger, seinen nachmaligen Schwiegersohn Altnikol, erhält. Wer kann sich bei dieser Sachlage meiner bereits ausgesprochenen Meinung verschließen, daß Bachs Schöpferkraft für große Chorwerke, wie die Matthäuspasion und die als Ganzes für ihn »auf dem Papiere« stehende H=Moll=Messe, gelähmt und er gezwungen wurde, sich bis an sein Lebensende auf die mit einfachen und einfachsten Mitteln arbeitende Kantate zurückzuziehen, im übrigen aber kontrapunktischen Spekulationen nachzuhängen? Es scheint, daß seine Söhne die Hauptkräfte für seine »wohlbestellte« geträumte Kirchenmusik gewesen waren, wie ja der Bericht über sein »Hauskonzert (vocaliter und instrumentaliter)« der einzige Lichtpunkt in seinem trostlosen Briefe (1730) an seinen Jugendfreund Erdmann ist!

»reden läßt« (s. Meistersinger!), er ist »aus der Wahrheit« kraft seines Genius, und man ist entweder »für ihn oder wider ihn«! Ich zweifle keinen Augenblick, daß S. (vgl. »Bach« S. 102), falls er im Leipziger Rat gesessen wäre, mit »votiret« hätte, daß man, während der »mittelmäßige« Bach seine Probe ablegte, noch in allerletzter Stunde eine Supplik an den Landgrafen von Hessen richte, er möge dem Rate seinen mit Telemann unter die »besten« rangierenden Kapellmeister Graupner ablassen (vgl. B. F. Richter im Bach-Jahrbuch 1905), ebenso, wie daß er mit dafür gestimmt hätte, daß der 1750 um die Stelle seines Vaters nachsuchende, damals schon berühmte Philipp Emmanuel Bach als Bewerber durchfalle und eine ehrenwerte Person, aber gegen diesen eine musikalische Null als Thomaskantor ernannt werde.

Daß Darzinger Joseph H. Hofmann Spitzkopf Altmeister
seit Michaelis d. 1745. dem Herrn Musico meiningen,
selbst aspiriret, insonderlich bald all Violine, halb all
Violoncellen, insonderlich aber all Vocal-Parten sehr
exhibiret, und also dem Mangel von andern Thei-
men. Desgleichen selbst in der Bass-Dimmen (Viel-
lin) und in andern als sehr geistigen Abzuehl nicht wenig ge-
richtliche Remmen) aspiriret; Wieweil fürwahr eigenständig
bezogenet. Dinstag. d. 25. Maji. 1747.
Joh: Christoph Bach.

EIN ZEUGNIS BACHS
FÜR SEINEN SCHÜLER UND SPÄTEREN SCHWIEGERSOHN ALTNICKOL

Aus den Ratsakten der Stadt Leipzig



—

XV Bach heute.

85.

Man begreift da, daß Bachs Werke in ihrer Größe und Tiefe sich ihrer Gegenwart nicht offenbaren konnten. Aber abgesehen von den unzulänglichen Mitteln der Darstellung streben sie auch in vielfacher Beziehung aus der Enge des Schul- und Stadtpfeiferbetriebes hinaus. Werke, wie die H-Moll-Messe, die Passionen, die meisten der Kantaten als eine Art »Kammermusik« aufzufassen, will uns mit Recht widerstreben. Sie streben ins Große, Weite, und wir beobachten auch heute, wie sich an ihnen der Geist der Chor- und Orchestermassen entzündet. Dem in der letzten Zeit bislang häufig abflauenden »Chorgeiste«, wie er sich etwa an den Oratorien Händels und Haydns entwickelt hatte, geben Bachs Werke neue Nahrung, ihn zugleich veredelnd und auf eine geistig höhere Stufe hebend. Sie bilden in unserer Gegenwart das tägliche Brod für alle die großen, nun aus Frauen und Männern aller Bildungsklassen gebildeten Chorinstitute, ohne Bach würden sie verkümmern.

So deutlich sich nun auch hin und wieder in den Niederschriften der Werke der Wille des Meisters kundgibt, so beobachten wir doch, daß Bachs Persönlichkeit der Inspirator für die Ausführenden, der alles belebende Mittelpunkt und in mannigfacher Beziehung auch der Improvisator war.

Berücksichtigen wir z. B. jene Ariosi, wo Bach zu einer Singstimme weiter nichts als einen oft sogar unbezifferten Baß setzt! Auch die nur in allgemeinen Umrissen die harmonische Grundlage darstellende Generalbaßschrift (in der Kirchenmusik zweifellos nur für Orgel,¹⁾ in der sonstigen hauptsächlich für Cembalo giltig) wird oft vermißt oder zeigt bei der Eile des kirchenmusikalischen Betriebes, bei den oft unzulänglichen Kopisten usw. Irrtümliches; zudem zeigt sie die Einzelheiten und Feinheiten des Bach und seiner Schule eigenen Generalbaßspiels, das mit improvisierten Imitationen, feinfühlig, grobe Kakophonien vermeidenden Durchgängen und zum mindesten mit einer gesangreichen Oberstimme operierte, so wenig an²⁾ wie etwa die

¹⁾ Ausnahmen werden bei Bach bezeichnet, sind aber vielleicht auf frühere anderweitige Verwendung des betreffenden Stückes zurückzuführen.

²⁾ Schweitzer mit seinem »vertieften und geläuterten Temperament« scheint ein etwas bedenklich rustikanes Orgelgeneralbaßspielen (mehr ex faustibus) als einzig Bach gemäß hinstellen zu wollen (Bach S. 812 ff. u. a.). Er verlegt sich mehr auf das Herausarbeiten der Bässe, die erst durch einen 4' im Orgelbaß »deutlich« werden müssen, und er geht dem Bearbeiter (S. 820) der Klavierauszüge der Bachschen Kantaten zu Leibe, der auch

Mozartsche Dynamik den lebensvollen Vortrag einer seiner sonnigen Kantilenen.

Viele Instrumente der Bachschen Kunstübung sind längst außer Gebrauch gesetzt und auch wohl nur zum kleinsten Teil — in kleineren Orchestern überhaupt nicht — zu reaktivieren. Auch die Klaviere, Orgeln und die uns noch ebenso geläufigen Holzblasinstrumente zeigen heute einen mehr oder minder veränderten Klangcharakter. Ein ganz genaues Klangbild aus jener Zeit können wir uns also nicht rekonstruieren, und wir könnten wohl auch die vom Meister selbst in wenig verlockenden Farben geschilderten Bemühungen der Stadtpfeifer

etwas fürs »Gemüt«, für die Oberstimme tut! Jene mittelalterlich grobe Nerven voraussetzende Baßbehandlung, der offenbar Sch. durch seine Pedaltechnik mit dem Orgelpedal noch häufig zu Hilfe kommt, müssen wir im Interesse unserer etwas feinnervigeren »Konzertabonnenten« entschieden ablehnen, zumal es mit Bach nichts zu tun hat, der nicht bloß Organist — und wenn, dann aber ordentlich — war. Es ist zuzugeben, daß der — übrigens nicht auf Orgelgeneralbaß besorgte Kantatenbearbeiter manchmal etwas zuviel, namentlich an »Chorälen«, in die Oberstimme des Generalbaßsatzes »hineingeheimnißt« hat — der Klavierauszug der Bauernkantate muß sogar als kaum brauchbar bezeichnet werden. Indessen ist darüber viel besser reden als darin arbeiten und besser machen. Ein solcher Bearbeiter, der mindestens ebensoviel denkt und überlegt wie ein Buchverfasser, ja oft etwas wie »Schaffenswehen« verspürt, muß zu nächst ein Dankeswort beanspruchen dürfen. Und ich stehe nicht an, eine so geist- und phantasievolle Oberstimme wie z. B. die des Versus II der Kantate »Christ lag in Todesbanden« hoch über Sch.s Baß- und Pedalphantasien zu stellen.

um seine Werke nicht mehr vertragen. Unsere Ohren sind durch die Mozart, Beethoven, Wagner zu einer gewissen Kultur hinsichtlich des sinnlichen Klanges gelangt, und diese Ohren können wir nicht abschrauben und an ihrer Stelle andere einsetzen. Wir müssen auch sagen, daß im Allgemeinen Klang und Technik der Instrumente dermaßen veredelt und verbessert sind, daß wir dem komplizierten Melos der Bachschen Tonsprache viel entsprechender zur Darstellung verhelfen können als jene abgelaufene Zeit.

Man kann wohl sagen, daß Bach eben deswegen in seiner Zeit nicht beachtet wurde, weil die Möglichkeit fehlte, seine polyphon so kompliziert, harmonisch und melodisch so fein organisierten Werke entsprechend zur Darstellung zu bringen. Es fehlten oft die Voraussetzungen der Vortragsmöglichkeiten. Es bedurfte der »Vorarbeit« eines Beethoven, Wagner. Erst die an ihnen gewonnenen Errungenschaften gewährleisteten eine deutliche, plastische, eindringliche Wiedergabe und somit eine allgemeinere und tiefer gehende Wirkung Bachs. Wer Bachs Partituren nicht irgendwie in Kontakt etwa mit der Meister-singerpartitur zu bringen, wer nicht einzusehen vermag, daß stets von einem jüngeren Genius Licht auf den Ahn strahlt — dem ist nicht zu helfen.

Ein großer Teil unserer Musikgelehrten oder gelehrten Musiker sehnt sich nach der Bachschen Stadtpfeiferei oder »Kunstpraxis«, wie die Philologen nach der wahrhaft »klassischen« Musik der alten Griechen. Sie belächeln diese Mendelssohn, Schumann, Franz, v. Bülow mit ihren Bachbearbeitungen, ohne zu bedenken, daß überhaupt alle Wiederbelebungen älterer orchestraler wie vokaler Werke stets ein Kompromiß bedeuten, daß jede Zeit sich neu wird bemühen müssen, dem Geist des alten Meisterwerks gerecht zu werden, der leider dem Buchstaben allzuoft aufgeopfert wird. Und auch da macht man sich's oft recht bequem, wie wenn man z. B. Bach ganz auf die Händelpraxis d. i. die der italienischen Oper einstellt, von der er sich sehr wesentlich entfernt hält.

Man wird selbstverständlich zu erforschen suchen, welcher Art die Darstellungsmöglichkeiten der alten Kunstübung waren, man wird charakteristische Klangmittel derselben zu reaktivieren suchen, aber man wird nicht alle Forschungsergebnisse ohne weiteres auf die öffentlichen Aufführungen übertragen. Einerseits sind diese Möglichkeiten nicht ohne weiteres gegeben¹⁾ und sind in idealerer Weise nicht zu erreichen, andernteils kann man einen Meister, der so

¹⁾ Die sehr wünschenswerten »Bachtrompeten« sind z. B. geradezu eine Luxusfrage, schon für die Kapellen großer Städte!

wie Bach an eine Auferstehung der Toten und ein Leben der zukünftigen Welt glaubt — man lese nur die entsprechenden Partiturseiten der H-Moll-Messe! — nicht zum zweiten Male mit rohen Generalbaßklangmassen begraben wollen. Die Musik ist auch eine sinnliche Kunst, und die sinnliche Seite des Klanges darf um so weniger vernachlässigt werden, je komplizierter das Tonwerk ist, und je größere Anforderungen es somit an das Fassungsvermögen des Zuhörers stellt. »Siehe zu, daß dein Bachkultus nicht Heuchelei sei« möchten wir allen denen zurufen, die da, selbst wenig von musikalischen Nerven geplagt, dem mit einem so bewunderungswürdigen Nervenorganismus ausgestatteten Meister auf die meist recht hahnebüchene philiströse Weise des alten »Musik-Collegiums« beikommen wollen. Kommt die Forschung zu wirklich nutzbringenden, das Orchester bereichernden und allgemeiner zugänglichen Klangresultaten, so wird das niemand mehr interessieren als den mit den Darstellungsmöglichkeiten vertrauten praktischen Musiker. Das wird er besser beurteilen und dem Interesse der Meisterwerke dienlicher verwerten können als der häufig rücksichtslos mit der »historisch-philologischen« Methode arbeitende Musikgelehrte. Die praktischen Musiker sind geistig so elastisch, daß sie stets mit neuen Mitteln versuchen werden, dem Inhalt des Meisterwerkes beizukommen, während die Gelehrten leider häufig mit jedem Tage sich dogmatischer geberden. Wie weitherzig und milde ist ein Philipp Spitta und wie

eng und selbstherrlich jene, die sich als seine Nachfolger (und — Überwinder seines Standpunktes!) gerieren, wie Schweitzer!

Man verdonnert Richard Strauß, der sich Mühe gibt, mit entsprechenden Mitteln die hohe Trompete des II. Brandenburgischen Konzertes zu retten, aber man nimmt in der musikgelehrten Welt ruhig Vorschläge hin, wie etwa den, die Solotrompetenstimme mit einer — Geige zu besetzen, weil Bach mit seiner unzulänglichen Stadtpfeiferei traurigerweise irgendwo einmal in die Lage versetzt war, Instrumentalstimmen zu vertauschen. In dem angezogenen Falle bedenkt man aber gar nicht, daß neben der Trompete schon eine Solovioline konzertiert, daß also der von Bach beabsichtigte künstlerische Effekt einfach preisgegeben wird! Man bekreuzt sich vor einer verstärkenden oder füllenden Klarinette, ohne sich mit der Frage zu beschäftigen, wie man dem heutigen großen gemischten Chor gegenüber den Bachschen Orchester=gesang durchsetzen soll; man redet von einer Ver=zehnfachung der Hoboe, ohne über die Mittel, sie aufzutreiben, sich klar zu sein und über ihren trotz=dem unzulänglichen, im Plural enttäuschenden Klang sich weiter Rechenschaft zu geben (man denke sich die meist von Monstreichören gesungene Kantate »Wachet auf, ruft uns die Stimme« mit je 10 I., II. und III., also 30 Hoboen besetzt!).

Man schreibt Bücher über Klavichord oder Cembalo des wohltemperierten Klaviers und muß sich doch bei gesunden Ohren sagen, daß es Unsinn ist,

das Bachsche Meisterwerk wieder in die Kinderstube des Instrumentenbaus zu verweisen.

Aber es scheint, daß wir in einer Zeit leben, wo man zunächst einmal die Vertreter der »grauen« Theorie sich ausleben lassen muß. Die Vertreter der Praxis müssen dann eben zusehen, was von dieser wirklich zu brauchen ist. Es ist mir aber völlig klar, daß alle die unter den musikalischen Theoretikern wie Praktikern, die mit den Geisteserben Bachs, den neueren schaffenden Meistern auf gespanntem Fuße stehen, nichts Nennenswertes für die Pflege Bachscher Kunst erreichen werden. Es sei denn, daß man Bach weniger als lebensspendende Kraft, denn als eine Art überkommenen musikalischen Hausrates ansieht. Wir wollen aber nicht nur etwas wie »Großvater«, sondern ein Stück ewiger deutscher »Jugend« in ihm erblicken!

109 011



Namenregister.

- | | |
|--|---|
| <p>Abraham a Santa Clara 108.
 Ahle, I. R. 63.
 Altnikol, J. C. 200.
 Arnd, Joh. 4.
 Arnstadt 54, 65.
 August II. von Sachsen 123, 175.

 Bach, Anna Magd. 159.
 — Joh. Ludw. 194.
 — Phil. Eman. 139, 200.
 — Wilh. Friedemann 139.
 Bayreuth 28, 34, 64, 171.
 Becker, D. C. 17.
 Beethoven, L. v. 22, 26, 28,
 65, 107 f., 169, 174, 177 f.,
 190, 204.
 Berlin 171.
 Beuron 39.
 Birnbaum, Magister 29.
 Bitter, C. H. 194.
 Böhm, G. 23, 63.
 Briegel, W. K. 63.
 Brockes, B. H. 137.
 Brühl, Graf v. 127.
 Brüssel 20.
 Bülow, H. v. 205.
 Buxtehude, D. 23, 63, 170.

 Calovius 4.
 Calvin, J. 3.
 Celle 4.</p> | <p>Chemnitz, Mart. 5.
 Christiane Eberhardine v. Sach-
 sen 140, 149.
 Cöln 174.
 Cöthen 70, 121 f., 140, 149.
 Crüger, Joh. 142.

 Dieskau, C. H. v. 127 f.
 Doles, J. F. 197.
 Dresden 35, 179, 193.
 Drews, A. 15.

 Eberhardine v. Sachsen-Polen
 140, 149.
 Erdmann 200.

 Fasch, J. F. 43.
 Flemming, P. 5.
 Forkel, J. N. 149.
 Franck, J. 163.
 — S. 6, 66, 70.
 Francke, A. H. 5.
 Franz, Rob. 159, 167, 205.
 Freylinghausen, J. A. 159.

 Gabrieli, G. 63.
 Gastoldi, G. G. 11.
 Gerhard Joh. 4.
 Gerhardts, P. 5, 14, 143.
 Gerlach 199.
 Göppingen 36.
 Goethe, J. W. v. 77.</p> |
|--|---|

Gottsched, J. C. 34, 70, 149.
 Graun, K. H. 138.
 Graupner, Chr. 200.
 Händel, G. F. 26f. 101, 138,
 201, 205.
 Hamburg 4.
 Hammerschmidt, A. 63.
 Hasse, Joh. Ad. 35, 152.
 — Faustina 35.
 Hassler, H. L. 10.
 Hauptmann, M. 35.
 Haydn, Jos. 8, 201.
 Heermann, Joh. 5, 142.
 Helbig 70.
 Henrici, Chr. Fr. 6.
 Heuss, A. 36, 139.
 Hiller, A. 45.
 Hoffmannswaldau, C.H.v. 159.
 Horaz 9.
 Hunold, Chr. Fr. 70.
 Jena 4.
 Jerusalem 14, 178, 191.
 Jesajas 191.
 Josephus 5.
 Keiser, Reinh. 137f.
 Kleinzschocher 127f.
 Knauthain 127.
 Koberstein 5.
 Köln 174.
 Köstlin, Heinr. 151.
 Köthen 70, 121f., 140, 149.
 Kortte, G. 123.
 Krieger, Ph. 67.
 Kuhnau, Joh. 35, 68.
 Leipzig 4, 6, 18f., 35, 42, 70,
 91, 120, 122, 126ff., 163, 179,
 196, 199ff.

Leopold von Köthen 121, 149.
 Liliencron, R. v. 152.
 Liszt, Fr. 3, 20, 22, 65, 152,
 178, 183, 192.
 Lully, J. B. 101.
 Luther, Mart. 1ff., 4, 19ff., 39,
 168, 173, 175, 192.
 Marcello, Bened. 101.
 Mattheson, Joh. 7, 21, 29, 35f.,
 62, 68, 101.
 Meiningen 194.
 Melanchthon, Ph. 2.
 Mendelssohn Bartholdy, F. 139,
 152, 205.
 Monteverde, Cl. 63f.
 Mozart, W. A. 33, 163, 190,
 203f.
 Mühlhausen 65, 199.
 Müller, Dr. Aug. 122.
 — Heinr. 4.
 — Joh. 4.
 Neumeister, E. 6, 67ff.
 Nürnberg 136.
 Offenbach, J.
 Opitz, M. 94.
 Paris 25.
 Pfeiffer, A. 4.
 Picander, H. 6, 70, 122ff., 130f.,
 139, 149.
 Pittingius 4.
 Pirro, André 24ff., 36, 49.
 Prieger, E. 139.
 Raffael Santi 12.
 Ramler 138.
 Reger, M. 85, 152.

Regnart, Jak. 10.
 Richter, B. Fr. 196, 200.
 Riemann, H. 169.
 Rist, J. 5.
 Rheinberger, J. 79.
 Rosenmüller, J. 45.
 Rostock 4.
 Rotenburg 74.
 Rousseau, J. J. 128.
 Rust, W. 149, 167.

 Sachs, Hans 128.
 Sachsen-Weissenfels 16, 120.
 Sangerhausen 16.
 Santi Raffael 12.
 Scheibe, J. A. 6, 29, 125.
 Schenelli, G. C. 158.
 Schering, A. 106.
 Schilling, G. 40.
 Schmidt, E. 74.
 Schubert, Franz 178.
 — H. v. 193.
 Schütz, Heinr. 16, 21, 29, 63 f.,
 66, 136 f.
 Schumann, Rob. 173, 205.
 Schwartz 128.
 Schweitzer, A. 12, 22 f., 49,
 52, 65, 85, 155, 171, 199 f.
 202 f., 207.
 Speer, D. 36.
 Spener, Ph. 5.
 Spitta, Ph. 13, 25, 36, 129, 140,
 143, 146, 159, 163, 171, 180,
 183, 188 f. 206.
 Steffani, A. 101.
 Störnthäl 91.

Straßburg 5.
 Strauß, Rich. 22, 52, 82, 183 f.,
 207.
 Stuttgart 40.

 Tauler, J. 5.
 Telemann G. Ph. 67, 101, 123,
 138, 200.
 Tinel, E. 19.
 Tucher, G. v. 132.
 Tunder, Fr. 23, 63.

 Ulm 36.

 Verdi, G. 74.

 Wagner, Paul 4.
 — Rich. 22 ff., 26, 28 f.,
 34 f., 59, 64 f., 75, 82, 106, 108,
 152, 163, 170, 174, 190, 204.
 Weber, C. M. v. 149.
 Weckmann, M. 63.
 Weissenfels 16, 120.
 Weimar 18, 42, 65 f. 70, 120,
 171, 199.
 Wiederau 127.
 Wien 155.
 Winterfeld, K. v. 41, 132, 145,
 151.
 Wittenberg 4.
 Wüllner, Fr. 161.

 Zahn, Joh. 151.
 Zelter, K. Fr. 35.
 Zerbst 43, 158.
 Ziegler, Casp. 66.
 — Marianne 70.

Register der aufgeführten Bachschen Kompositionen.

(Die arabischen Ziffern bedeuten die Seitenzahlen, die römischen die eingefügten Notenbeilagen.)

A. Instrumentalmusik.

Klavierwerke:
Capriccio über die Abreise
seines geliebtesten Bruders 50.
Konzerte 77.
~ D-Moll 77.

Orchester- und
Kammermusik:
Brandenburger Konzerte 76.

Brandenburger Konzert Nr. II,
207.
Sonate für Klavier und Violine
Nr. 6, 121.

Orgelwerke:
Choral, Alle Menschen müssen
sterben 43.
Konzerte 77.

B. Vokalmusik.

Kirchenkantaten 62ff.
Ach Gott vom Himmel 30, 89.
Ach Gott, wie manches Herze-
leid (II) 87.
Ach Herr, mich armen Sünder
44f., III, 51f., V, 88.
Ach, wie flüchtig 61, 88.
Allein zu dir 87.
Alles nur nach Gottes Willen
51, V.
Also hat Gott die Welt ge-
liebt 100, 121.
Am Abend aber 76.

Ärgre dich, o Seele, nicht 50,
V, 56, VII.
Aus der Tiefe rufe ich, 47, IV,
51, V, 55, 65, 73, 87.
Aus tiefer Not 89, 95.
Bereitet die Wege 31, II, 52,
V, 58.
Bisher habt ihr nichts gebeten
50, V, 99.
Bleib bei uns 48, IV.
Brich dem Hungrigen 32, II,
56, 60.
Bringet her dem Herrn 30, II.

Christen ätzt diesen Tag 31,
 II, 47, IV, 60, VIII, 77, 80.
 Christ lag in Todesbanden 45,
 III, 61, 76, 156, 203.
 Christum wir sollen loben schon
 48, IV, 59.
 Christ, unser Herr, zum Jordan
 kam 50, V, 88.
 Christus, der ist mein Leben
 43f., 45, III, 56, 86.
 Das ist je gewißlich wahr, 46,
 IV, 88, 153.
 Das neugeborne Kindelein 45,
 III, 48f., IV, 58, VIII, 155.
 Dem Gerechten muß das Licht
 199.
 Denn du wirst meine Seele 12,
 I, 53, VI, 65, 75, 98, 101,
 104.
 Der Friede sei mit dir 87.
 Der Herr denket an uns 65.
 Der Herr ist mein getreuer
 Hirt 57.
 Der Himmel lacht 45, III, 48,
 IV, 51, V, 55, 76, 79, 199.
 Die Elenden sollen essen 78.
 Die Himmel erzählen 78, 100.
 Du Friedefürst 47, IV, 101, 154.
 Du Hirte Israel 53, VI, 60.
 Du sollst Gott, deinen Herrn 79.
 Du wahrer Gott 14, 104.
 Ein feste Burg 54, 87.
 Ein Herz, das seinen Jesum
 12, I, 121, 153.
 Ein ungefärbt Gemüte 48, IV.
 Erfreut euch, ihr Herzen 74.
 Erhalt uns, Herr, bei deinem
 Wort 47f., IV, 73.

Erhöhtes Fleisch und Blut 92,
 121.
 Erwünschtes Freudenlicht 12,
 I, 51, V, 91, 96, 101.
 Es erhob sich ein Streit 92.
 Es ist das Heil uns kommen
 her 32, II, 51, V, 56, VII,
 107.
 Es ist dir gesagt, Mensch 31,
 II, 90.
 Es ist ein trotzig und ver-
 zagt Ding 90.
 Es ist nichts Gesundes an
 meinem Leibe 107.
 Es reifet euch ein schrecklich
 Ende 57, VII, 108.
 Es wartet alles auf dich 100.
 Falsche Welt, dir traue ich
 nicht 76.
 Freue dich, erlöste Schar 47,
 IV, 92, 127.
 Geist und Seele wird verwirret
 51, V.
 Gelobet sei der Herr 12.
 Gelobet seist du, Jesu Christ
 58, VIII, 104.
 Gleich wie der Regen 76, 93,
 96.
 Gott der Herr ist Sonn und
 Schild 45, III, 48, IV, 87.
 Gottes Zeit ist die allerbeste
 Zeit 47, IV, 65, 75.
 Gott fährt auf mit Jauchzen
 45, III, 46, IV, 50, V, 52,
 78.
 Gott ist mein König 48, IV,
 51, V, 53, VI, 54, 65, 83,
 107.

Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende 57, 89, 101.	Ich hatte viel Bekümmernis 33, 48, IV, 76, 90.
Gott, man lobt dich in der Stille 54.	Ich lasse dich nicht 102.
Gott soll allein mein Herze haben 74, 100.	Ich liebe den Höchsten 76.
Gott, wie dein Name 177.	Ich ruf zu dir 50, V.
	Ihr Menschen, rühmet 57, VII.
	In allen meinen Taten 32, 153.
Halt im Gedächtnis Jesum Christ 45, III, 60, 90.	Jesu, der du meine Seele 48, IV, 91.
Herr Christ, der ein'ge Gottessohn 12, I, 99.	Jesu, nun sei gepreiset 45, III, 93.
Herr, deine Augen 53, VI, 61, 97.	Jesus nahm zu sich die Zwölfe 46, IV.
Herr, gehe nicht ins Gericht 60, 95, 98.	Jesus schläft, was soll ich hoffen 46, IV, 58, VIII, 60.
Herr Gott, dich loben alle wir 45, III.	Komm, du süße Todesstunde 92, 98, 108.
Herr Jesu Christ, du höchstes Gut 72, 87, 154.	Leichtgesinnte Flattergeister 31, II, 104.
Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott 56, VII, 79, 97, 102.	Liebster Gott, wann werd ich sterben 32, II, 59.
Herz und Mund 45, III, 47, IV.	Liebster Immanuel 45, III, 48, IV, 59.
Höchsterwünschtes Freudenfest 73, 91.	Liebster Jesu, mein Verlangen 105.
Ich armer Mensch 48f., IV, 50, V, 100.	Lobe den Herrn, meine Seele (D) 31, II.
Ich bin vergnügt 48, IV.	Lobe den Herrn, meine Seele (B) 50, V, 92, 107.
Ich elender Mensch 45, III, 57, VII, 73.	Lobet Gott in seinen Reichen 89, 133f.
Ich freue mich in dir 83.	Mache dich, mein Geist, bereit 45, III, 48f., IV.
Ich geh und suche mit Verlangen 51, V.	Man singet mit Freuden vom Sieg 51, V, 55, VII.
Ich glaube, lieber Herr 31, II.	Meinen Jesum laß ich nicht 45, III.
Ich habe genug 53, VI.	
Ich hab in Gottes Herz und Sinn 53, VI, 59.	

Mein Gott, wie lang 48, IV.
Meine Seel' erhebt den Herren
31, II, 45, 48, IV, 50f., V,
88, 172.

Meine Seufzer, meine Tränen
50, V.

Mein liebster Jesus ist verloren
12, I.

Mit Fried und Freud fahr ich
dahin 57.

Nach dir, Herr, verlanget mich
60, 65, 91f.

Nimm von uns, Herr 48, IV,
59, VIII, 98, 154, 156, IX.

Nimm, was dein ist 47, IV,
55, 90.

Nun ist das Heil und die Kraft
90.

Nun komm, der Heiden Heiland
(I) 53, VI, 88, 97.

Nun komm, der Heiden Heiland
(II) 88f., 97, 102.

Nur jedem das Seine 106.

O ewiges Feuer 72.

O Ewigkeit, du Donnerwort
(I) 30, II, 47, IV, 48, 55.

O Ewigkeit, du Donnerwort
(II) 45, III, 105, 109.

O heiliges Geist- und Wasser-
bad 48, IV, 107.

Preise, Jerusalem, den Herrn 108.

Schau, lieber Gott 45, III, 48,
IV, 86.

Schauet doch und sehet 48,
IV, 91, 176.

Schwingt freudig euch empor
53, VI, 60f., 103, 122.

Sehet, welch eine Liebe 59, 104.
Sei Lob und Ehr 48, IV, 98,
153f., 155, IX.

Selig ist der Mann 43, 45, III,
51, V.

Siehe zu, daß deine Gottes-
furcht 48f., IV, 50, V. 95.

Sie werden aus Saba alle kom-
men 106.

Sie werden euch in den Bann
tun (I) 47f., IV, 61, VIII.

Sie werden euch in den Bann
tun (II) 95.

Singet dem Herrn ein neues
Lied 91.

So du mit deinem Munde be-
kennest 12, I, 86.

Tritt auf die Glaubensbahn 46,
IV, 77.

Tue Rechnung! Donnerwort!
47, IV.

Unser Mund sei voll Lachens
50, V, 77.

Uns ist ein Kind geboren 97.

Vergnügte Ruh 75.

Wachet auf, ruft uns die Stimme
207.

Wachet, betet, seid bereit 23,
32, II, 44, 45, III, 86.

Wahrlich, wahrlich, ich sage
euch 47, IV.

Wär Gott nicht mit uns 104.

Warum betrübst du dich 48, IV.

Was frag ich nach der Welt
53, VI, 156, IX.

Was Gott tut, das ist wohl-
getan (I) 45, III, 155.

Was Gott tut, das ist wohl-
getan (II) 45, III.

Was Gott tut, das ist wohl-
getan (III) 31, II, 45, III,
156, IX.

Was mein Gott will 47, IV, 153.

Was willst du dich betrüben
48 f., IV, 154.

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
48, IV, 51, V, 59, VIII, 91.

Wer da glaubet und getauft
wird 47, IV, 154.

Wer Dank opfert 12, I, 45, III.

Wer mich liebet (II) 52 f., VI.

Wer nur den lieben Gott läßt
walten 12, I, 101, 154.

Wer sich selbst erhöht 48,
IV, 91.

Wer weiß, wie nahe mir mein
Ende 45, 60, 83, 103.

Widerstehe doch der Sünde
50, V.

Wie schön leuchtet der Mor-
genstern 30, II, 88

Wir danken dir, Gott 47, IV,
65, 77, 80, 93, 99, 176.

Wir müssen durch viel Trüb-
sal 74, 77.

Wo gehest du hin 47, IV, 49, 86.

Wo Gott der Herr nicht bei
uns hält 47, IV, 51, V.

Wohl dem der sich auf seinen
Gott 74.

Wo soll ich fliehen hin 47, IV.

Weltliche Kantaten 120 ff.:

Amore traditore 125.

Auf, schmetternde Töne 123.

Bauernkantate 12 f., 97, 127 f.,
203.

Blast Lärmen, ihr Feinde 123.

Cantata gratulatoria 124, 131.

Der zufrieden gestellte Aeolus
52, 122.

Herkules auf dem Scheidewege
123, 131.

Kaffeekantate 97, 120, 126 f.

Laßt uns sorgen 123, 131.

Mit Gnaden bekröne 121.

Non sà che sia dolore 125.

O holder Tag 96, 125.

Preise dein Glücke, gesegnetes
Sachsen 178.

Serenada 121.

Steigt freudig in die Luft 122.

Streit zwischen Phoebus und
Pan 125.

Tönet, ihr Pauken 124, 130.

Vereinigte Zwietracht der
wechselnden Saiten 123.

Vergnügte Pleißenstadt 122.

Von der Vergnügsamkeit 125.

Was mir behagt 52, 120.

Weicht nur, betrübte Schatten
99, 121.

Oratorien 129 ff.:

Himmelfahrtsoratorium 89, 92,
129, 133 f. 178.

Osteroratorium 129, 132 ff., 153.

Weihnachtsoratorium 14, 44,
45, III 78, 92, 124, 129 ff., 185.

Passionen und Trauer- musiken 135 ff.:

Johannespassion 47, IV, 59, 92 f.,
95 f., 104, 139, 140 ff., 143.

Lukaspassion 139.

Markuspassion 139f., 149f.

Matthäuspassion 15, 28, 35, 44,
47, IV, 49f., V, 55, 59, 79f.,
86, 92f., 95f., 100, 104, 139,
141, 142 ff., 198, 200f.

Trauerode 59, 140, 149f.

Lieder 158 ff.

Motetten 161 ff.:

Der Geist hilft unsrer Schwach=
heit auf 163.

Jesu, meine Freude 163 ff.

Komm, Jesu, komm 165.

Singet dem Herrn 163.

Lateinische Kirchen=
musik 166 ff.:

H=Moll=Messe 50, 73, 124,
134, 167, 172 ff., 200f.,
206.

Magnificat 46, 166 ff.

Messen 193 ff.

Sanctus 195.

Die Register sind gefertigt von Hermann Poppen, Heidelberg.

109.011.



1

2

3

4



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Joh. Seb. Bach. Lebensbeschreibung. Von Philipp Spitta. 1. Bd. XXVIII, 862 S. gr. 8, geh. M. 15.—, geb. in Leinwand M. 16.50, in Halbfranzband M. 17.—.

— Dasselbe. 2. Bd. XIV, 1034 S. gr. 8, geh. M. 15.—, geb. in Leinwand M. 16.50, in Halbfranzband M. 17.—. (Neue Ausgabe in Vorbereitung. (1. Band erscheint 1911, 2. Band voraussichtl. 1912.)

Schweitzer, Albert, J. S. Bach, le Musicien-Poète. Avec la collaboration de Hubert Gillot. Préface de Ch.-M. Widor. Avec un portrait de Bach. 2e Tirage. XX, 455 S. gr. 8, geh. M. 8.—, geb. M. 9.—.

— Joh. Seb. Bach. Mit 5 Abbildungen. Vorrede von Charles Marie Widor, Professor am Konservatorium Paris, Organist zu St. Sulpice (deutsche Ausgabe). XVI, 844 S. gr. 8, geh. M. 15.—, geb. in Leinwand M. 16.50, in Halbfranz M. 18.—.

— Joh. Seb. Bach. (Englische Ausgabe in Vorbereitung. Erscheinungstermin: Anfang 1911.)

Pirro, André, L'esthétique de Jean-Sébastien Bach. VIII, 538 S., 8, geh. M. 12.—.

— Joh. Seb. Bach. (Deutsche Ausgabe in Vorbereitung. Erscheinungstermin: 1912.)

Heuß, Alfred, Seb. Bachs Matthäuspasion. VIII, 166 S., 8, geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Musikalische Studienköpfe von La Mara. 4. Band: Klassiker. 4. umgearbeitete Aufl. mit einer Lichtdrucktafel. IX, 491 S., 8, geh. M. 4.—, geb. M. 5.—. (Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven.)

Bach-Studien. Ästhetische und technische Fingerzeige zum Studium der Bachschen Orgel- und Klavierwerke. Eingeleitet von einer Abhandlung über Polyphonie, das Verständnis polyphoner Tonwerke und das Verhältnis Johann Sebastian Bachs zur modernen Musik von P. Isidor Mayrhofer. Erster Band: Orgelwerke VI, 182 S., gr. 8, geh. M. 3.—. geb. M. 4.—.

Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte kontrapunktische Kunst betreffenden Einleitung von C. van Bruyck. 2. Aufl. VI, 188 S. gr. 8, geh. M. 1.—, geb. M. 2.—.

Sammlung musikalischer Vorträge:

Nr. 1. Über **Joh. Seb. Bach.** Von Philipp Spitta. 58 S. 8. M. 1.—. Nr. 3. **Die Entwicklung der Klaviermusik** von Bach bis Schumann von C. van Bruyck. 40 S. 8. M. 1.—. Nr. 49. **Die Söhne Sebastian Bachs.** Von C. H. Bitter. 40 S. 8. M. 1.—.

ROTANOX
oczyszczanie
VIII 2011



KD.14349
nr inw. 18270