

Dianne M. McMullen

Die musikalische Entwicklung des „Geistreichen Gesangbuches“ von Johann Anastasius Freylinghausen

Johann Anastasius Freylinghausens *Geistreiches Gesangbuch*, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum berühmtesten lutherischen Gesangbuch wurde, entstand in August Hermann Franckes Waisenhaus. Freylinghausen war Franckes Schwiegersohn und engster Mitarbeiter beim Aufbau der Franckeschen Stiftungen. Als Franckes Assistent übte Freylinghausen sehr weit gefächerte Tätigkeiten aus: Er predigte, schrieb einen Katechismus (*Grundlegung der Theologie*, 1703), unterrichtete die älteren Schüler in Religion und Theologie, übte zahlreiche Verwaltungstätigkeiten aus und, für uns besonders wichtig, leitete die sogenannten Singstunden. Seinen wichtigsten Beitrag jedoch leistete er mit der Herausgabe des oben genannten Gesangbuches, aus dem Christian Friedrich Schemelli und Johann Sebastian Bach Lieder für ihr 1736 erschienenenes Gesangbuch übernahmen.

Das Freylinghausensche Gesangbuch wurde im ganzen protestantischen Europa bekannt, und ein Teil seiner Lieder wurde in andere Sprachen übersetzt. Trotz der weiten Verbreitung und Popularität des Freylinghausenschen Gesangbuches wurde es auch zum „Stein des Anstoßes“, nämlich einer tiefgehenden theologischen Kontroverse, die den Graben zwischen den orthodoxen und den pietistischen Lutheranern verbreiterte. Für weitere Informationen verweise ich auf meine Dissertation aus dem Jahre 1987,¹ auf die Magisterarbeit von Ulrike Harnisch aus dem Jahr 1997,² und auf die von Gudrun Busch und Wolfgang Miersemann 1997 veröffentlichten Ergebnisse der 1994 an den Franckeschen Stiftungen veranstalteten Tagung.³

Freylinghausen gab in Wahrheit zwei selbstständige Gesangbücher heraus, das *Geistreiche Gesangbuch* von 1704 und das *Neue Geistreiche Gesangbuch* von 1714. Das erstere, das *Geistreiche Gesangbuch*, erzielte zwischen 1704 und 1759 nicht weniger als 19 Auflagen, während es das *Neue Geistreiche Gesangbuch* zwischen 1714 und 1733 auf vier Auflagen brachten. 1741, zwei Jahre nach Freylinghausens Tod, vereinigte der Sohn und Nachfolger August Hermann Franckes, Gotthilf August Francke, in einer Neuauflage die beiden Gesangbücher in einem einzigen Band, einheitlich nach dem Kirchenjahr rubriziert, als *Geistreiches Gesangbuch*. Anzumerken ist, daß zwar Freylinghausens Name auf den Titelblättern der Gesangbücher von 1704 und 1714 als der des Herausgebers erscheint, sein wirklicher Anteil jedoch an der Beigabe

¹ Dianne M. McMullen: *The 'Geistreiches Gesangbuch' of Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739): A German Pietist Hymnal*, 2 vols. Ph. D. Diss., The University of Michigan 1987.

² Ulrike Harnisch: *Johann Anastasius Freylinghausen und das Kirchenlied im Pietismus, untersucht an seinem 'Geistreichen Gesangbuch' von 1704*, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1997.

³ Gudrun Busch u. Wolfgang Miersemann: „Geist-reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, Halle 1997.

der Melodien und Generalbässe noch unklar ist. Wir müssen annehmen, daß er Mitarbeiter hatte, die ihm wenigstens den Generalbaßsatz lieferten. Im Interesse schneller Verständigung nenne ich in diesem Artikel Freylinghausen als alleinigen Herausgeber, d. h. als ein Kürzel für die Summe der wahrscheinlich beteiligten musikalischen Mitarbeiter.

Ich beschränke mich auf die musikeditorische Entwicklung des ersten Freylinghausenschen Gesangbuches (1704). Mein Beitrag konzentriert sich auf vier ausgewählte Kirchenlieder, wie sie in den schnell nacheinander erscheinenden ersten vier Auflagen (1704, 1705, 1706, und 1708) im Notendruck zu finden sind.

Diese Pilotstudie hat die unerwartete Erkenntnis erbracht, daß das Freylinghausensche Gesangbuch einer permanenten Revision unterworfen wurde. Das heißt, es handelt sich nicht um Neudrucke mit wenigen oder gar keinen Änderungen, sondern im Gegenteil um wesentliche Unterschiede von einer Auflage zur nächsten, um Unterschiede, die auch aufführungspraktische Folgen haben, so daß wir mit vollem Recht von verschiedenen Auflagen und nicht nur von Neudrucken sprechen müssen.

Manchmal ersetzen ganz neue Stücke die Originalstücke; darüber schreibe ich nicht. Mein Thema sind die Fälle, wo nur einzelne Töne verändert sind. Was passiert, z. B., wenn eine Person auf einem betonten Takteil ein *d* sänge, eine andere ein *c*, der Zusammenklang wäre unangenehm (d. h. eine deutliche Dissonanz). Das wäre geschehen, wenn eine Person „*Mein Jesu, hier sind deine Brüder*“ aus der ersten Ausgabe des Freylinghausenschen Gesangbuches von 1704 gesungen hätte, eine andere jedoch aus der Ausgabe von 1708. Die zweite Phrase des Kirchenliedes in der Ausgabe von 1704 lautet:

(6)

Notenbeispiel 1: „*Mein Jesu, hier sind deine Brüder*“ (1704), T. 3-5.

In der Ausgabe von 1708 jedoch ist diese Zeile folgendermaßen notiert:

4 3 6 5 8 7 6 7 5 5 6 5 4 5 3 2 3

Notenbeispiel 2: „*Mein Jesu, hier sind deine Brüder*“ (1708), T. 3-5.

Grundlage der Fassung von 1704 ist diese Kadenz: Subdominante – Dominante – Tonika (IV – V – I), während die Fassung von 1708 auf folgender Kadenz beruht:

Quartsextakkord der Tonika – Septakkord der Dominante – Grundakkord der Tonika ($I^{6/4} - V^7 - I$).

Die editorische Arbeit geht also hier über kleine Retuschen hinaus bis zu einer wirklichen Neukomposition und Neuorientierung. Obwohl in diesem Falle nur anderthalb Takte der einen melodischen Fassung von der anderen abweichen, genügt es, um eine heftige Dissonanz entstehen zu lassen.

Eine andere Art des Auswechselns der Kadenz finden wir in „*Ich suche dich in dieser Ferne*.“ Hier ersetzt eine phrygische Kadenz, nämlich Sextakkord der Subdominante – Dominante, eine Kadenz mit Wechseldominante – Dominante. Damit verändert sich auch hier für die Gemeinde die Melodie. Die Fassung von 1704 führt über die Wechseldominante zur Dominante, mit *gis* als vorletzter Note.

Notensbeispiel 3: „*Ich suche dich in dieser Ferne*“ (1704), T. 3-6.

Und nun die Fassung von 1706 mit einer phrygischen Kadenz und mit *g* als vorletzte Note der Melodie:

Notensbeispiel 4: „*Ich suche dich in dieser Ferne*“ (1706), T. 3-6.

Hat eine melodische Änderung die harmonische verursacht oder umgekehrt? Hat die Gemeinde *g* statt *gis* gesungen, und ist Freylinghausen dann dieser Tendenz durch eine Änderung der Kadenz gefolgt? Oder hat er selbst (oder ein Organist) den Melodieverlauf des Liedes geändert?

„*Auf, hinauf zu deiner Freude*“ zeigt uns die allmähliche Weiterentwicklung zu einem komplexeren harmonischen und melodischen Verlauf. In den ersten beiden Auflagen ist der Melodieanfang auf einem D-Dur-Dreiklang aufgebaut, mit einfachster harmonischer Stütze: Tonika-, Subdominant- und Dominantakkorde.

Notensbeispiel 5: „*Auf, hinauf zu deiner Freude*“ (1704), T. 1-2.

Von der Ausgabe 1706 an jedoch beginnt ein Ton, der nicht mehr dem Tonika-Dreiklang entstammt, in der Melodie eine wichtige Rolle zu spielen. Auf dem betonten Takteil des zweiten Taktes erscheint das *g*, der vierte Ton der D-Dur-Tonleiter, und zieht eine Kadenz-Änderung nach sich: Septakkord der zweiten Stufe – Septakkord der Dominante – Tonika. Die Änderung vom *fis* zum *d* hat dagegen weniger harmonische Auswirkungen.

Musical notation for Notensbeispiel 6, showing a two-measure phrase in G major. The melody is "Auf, hin - auf zu dei - ner Freu - de". The bass line has figured bass notation: 6, 7, 7.

Notensbeispiel 6: „Auf, hinauf zu deiner Freude“ (1706), T. 1-2.

Die nächste, vierte Edition von 1708 wagt in diesem Falle noch ein bißchen mehr; sie benutzt im Baß unter dem zweiten Melodieton eine mit einem Septakkord verbundene Durchgangsnote. Dieser subtile Harmoniewechsel gibt einem Choral, der vier Jahre zuvor nur mit den Hauptfunktionen begleitet wurde, eine besondere Note.

Musical notation for Notensbeispiel 7, showing a two-measure phrase in G major. The melody is "Auf, hin - auf zu dei - ner Freu - de". The bass line has figured bass notation: 7/3, 6, 7, 7/6.

Notensbeispiel 7: „Auf, hinauf zu deiner Freude“ (1708), T. 1-2.

Das letzte Beispiel, „O Ursprung des Lebens,“ wurde von der zweiten bis zur vierten Auflage des Freylinghausenschen Gesangbuches ständig verändert. Wir beschränken uns auf die dritte und vierte Zeile.

In der ersten Auflage von 1704 beginnt dieser Abschnitt in d-Moll und endet auf dessen Dominante, A-Dur. Der Baß führt *h* zu dem abschließenden *a*. Die Sexte über *h* ist bei Freylinghausen nicht erhöht, was jedoch für die verminderte Quinte, *gis* – *d*, erforderlich wäre; wir hätten dann den Quintsextakkord des verminderten Septakkordes auf *gis*, d. h. auf dem Leitton zu *a*.

Musical notation for Notensbeispiel 8, showing a four-measure phrase in D minor. The melody is "Le - ben - di - ge Quel - le. so lau - ter und hel - le". The bass line has figured bass notation: 6, (6#), (#), (#).

Notensbeispiel 8: „O Ursprung des Lebens“ (1704), T. 9-13.

¹ *ibid.* 1809-1811, 4. Bd., S. 232.

² Georg Philip Telemann: *Für allgemeine Evangelisch-Musikalischer Lied-Buch*, Hildesheim 1977, Theobald.

In der Auflage von 1705 jedoch findet sich anstelle des *h* ein *b*, und die Sextakkord-Bezifferung fehlt ebenfalls. Setzen wir sie als gegeben voraus, d. h. Sextakkord der Subdominante (IV^6) auf *b*, so entsteht ein Halbschluß Subdominante – Dominante.

Notenbergispiel 9: „O Ursprung des Lebens“ (1705), T. 9-13.

1706, in der nächsten Auflage, kehrt der Herausgeber zu einer verfeinerten Fassung der Harmonien der ersten Auflage zurück. Der Baß auf „und“ ist jetzt wieder *h*, und diesmal wird der schon 1704 gewünschte Akkord klar; denn nach der Durchgangsseptime, *a*, wird die Sexte, *gis*, in der Bezifferung ausdrücklich gefordert:

Notenbergispiel 10: „O Ursprung des Lebens“ (1706), T. 9-13.

Die vierte Auflage von 1708 erbringt die stärkste Veränderung: Nun findet sich, statt der Modulation nach A-Dur, der Dominante von d-Moll, eine solche nach C-Dur, d. h. einer von d-Moll, der Grundtonart des Chorals, ziemlich weit entfernten Tonart. Hätte eine Gemeinde alle vier verschiedenen Auflagen gleichzeitig benutzt, so hätte es auf dem Schlußakkord eine heftige Dissonanz gegeben, besonders zwischen *c* und *cis*. Melodie, Tonart und Tongeschlecht sind sämtlich verändert.

Notenbergispiel 11: „O Ursprung des Lebens“ (1708), T. 9-13.

Wenn wir im Fall dieses einen Kirchenliedes schon einen Blick auf die zehnte Auflage von 1716 werfen, so entdecken wir, daß das Tongeschlecht ganz von d-Moll nach D-Dur umgewandelt ist, und nun klingen die dritte und vierte Zeile folgendermaßen:

In diesem Fall sind es nicht weniger als zwölf verschiedene Varianten für einen Choral von lediglich 18 Takten, d. h., die Varianten beanspruchen mehr Platz als der Choral selbst. Natürlich zeigt sich daran, daß es in der Zeit J. S. Bachs, Telemanns und Freylinghausens kein vereinheitlichtes lutherisches Gesangbuch gab. Beinahe jede Stadt und jede Landeskirche gaben ihr eigenes Gesangbuch heraus, und wenn Noten beigegeben waren, so druckten die Herausgeber die örtlich Variante einer Chormelodie.

Selbst am Ende des 18. Jahrhunderts war noch immer keine Einheitlichkeit erreicht. Johann Adam Hiller mußte, als er Thomas-Kantor geworden war, in der Vorrede zu seinem 1790 erscheinende *Allgemeines Choral-Melodienbuch* erläutern, daß „fatale Abweichungen“ und „willkürliche Abänderungen“ einige der Melodien befallen hätten. Er beklagte ferner, daß einige Choräle „fast an jedem Orte auf eine andere Weise gesungen werden“ und „der guten Sache, der Einförmigkeit im Choralgesange ist dadurch viel geschadet worden.“⁶

Während also einige der Kirchenmusiker des 18. Jahrhunderts, von seinem Anfang bis zu seinem Ende, den lutherischen Kirchengesang zu vereinheitlichen suchten, bewegte sich die Praxis auf anderen Wegen. Gerade das Freylinghausensche Gesangbuch bildet für uns ein interessantes Beispiel dafür, daß sogar in einem einzigen Gesangbuch die Variantenbildung einen steten Wandel erkennen läßt. Die meisten der Gesangbücher des 18. Jahrhunderts, denen der Druck der Melodien beigegeben war, erreichten nur ein oder zwei Auflagen. Freylinghausens *Geistreiches Gesangbuch* dagegen mit seinen 19 Auflagen ist ein Beweis für die Mühe, die er und seine Mitarbeiter sich gaben, und für die Befriedigung, die sie empfanden, Melodie und Generalbaßbegleitung mancher Lieder ständig neu zu gestalten, offensichtlich jedoch ohne Rücksicht auf mögliche Unstimmigkeiten im Gemeindegesang.

Keine der Melodien, die ich heute diskutiert habe, wurden in die lutherischen Kernlieder aufgenommen, was, wenigstens teilweise, die Freiheiten erklären kann, die sich Freylinghausen bei ihrer Bearbeitung nahm. Zwei dieser Melodien, „*Mein Jesu, hier sind deine Brüder*“ und „*Ich suche dich in dieser Ferne*“, erschienen in Freylinghausens Gesangbuch überhaupt zum erstenmal. „*Auf, hinauf zu deiner Freude*“ war ebenfalls verhältnismäßig neu; denn es war, nur sechs Jahre vor der ersten Auflage des *Geistreichen Gesangbuches* von 1704, in einem Darmstädter Gesangbuch erschienen, das Freylinghausen als Quelle benutzt hatte. (Es gibt allerdings eine noch ältere Fassung der Melodie, und zwar in Johann Rudolf Ahles *Arien*, Viertes Teil, 1662, auf den Text „*Seelchen was ist schöners wohl, als der höchste Gott?*“) „*O Ursprung des Lebens*“ ist dagegen etwas älter – 1655, jedoch in einem recht unbekannt gebliebenen Andachtsbuch. Wahrscheinlich gab es nur wenige Personen, denen dieses Lied bekannt war, bevor es im Freylinghausenschen Gesangbuch erschienen.

Dr. Wolfgang Miersemann, Barockorganist an der Humboldt-Universität Berlin, und ich haben die Absicht, in Zusammenarbeit mit den Franckeschen Stiftungen (wie sie dank der Initiative von Prof. Dr. Paul Raabe in Halle seit der „Wende“ wiedererstand sind), eine kritische Ausgabe beider Freylinghausenschen Gesangbücher zu

⁶ Johann Adam Hiller: *Allgemeines Choral-Melodienbuch*, Hildesheim 1978.

erarbeiten, des ersten Teils von 1704 und des zweiten Teils von 1714; das heißt, Herr Miersemann wird für die Textedition verantwortlich zeichnen und ich für die Musik. Wie Sie gesehen haben, werden wir dabei mit einigen Problemen konfrontiert werden: Wie sind die vielen Varianten einer bestimmten Melodie zu erfassen? Das erste Gesangbuch erreichte allein 19 Auflagen, und wir haben gesehen, daß die wichtigen Änderungen sich kontinuierlich von Auflage zu Auflage fortsetzen. Sollen wir alle verschiedenen Melodie-Fassungen auf einer Seite parallel drucken oder die Telemannsche Methode benutzen, nur die Takte mit der jeweiligen Variante anzuhängen? Oder sollen wir alle Varianten in einen Anhang verweisen, so daß der Leser erst einmal ein klares Bild der Erstfassung bekommt? Ähnliche Probleme entstehen bei den Revisionen der Generalbaß-Bezifferung von Auflage zu Auflage. Freylinghausens *Geistreiches Gesangbuch* hat offensichtlich eine sehr komplexe Geschichte, der wir gerecht werden müssen.

(übersetzt von Gudrun Busch)

Der Loblichen Theologischen Facultät zu Wittenberg Bedenken über das zu Glücke an Halle 1703 im Wittenberg-Haus herausgekommene Gesang-Buch, Frankfurt a. M. v. Leipzig IIIE 2. 67
 Edda 2 [3]
 Edda 2 28