

Entsprechend den oben angedeuteten Überlegungen stellt die Kurve der Intensitätsunterschiedsschwelle von Dimmick und Olson zugleich — wenigstens angenähert — die für informationstheoretische Untersuchungen wichtige Kurve der Lautstärkeunterschiedsschwelle dar. Die Kurve von Riesz ist wegen der Adaptation dafür ungeeignet; für diagnostische Zwecke mag das Verfahren wegen der einfacheren Durchführbarkeit nützlich sein. Verfahren, bei denen die Intensität plötzlich geändert wird — auch wenn kein hörbarer Schaltknack auftritt —, sind in jedem Fall abzulehnen.

GEORG FEDER / KIEL

Das barocke Wort-Ton-Verhältnis und seine Umgestaltung in den klassizistischen Bach-Bearbeitungen

Wohl bei keinem Meister ist das Wort-Ton-Verhältnis eingehender untersucht worden als bei Bach. Weniger bekannt aber dürfte sein, daß Bachs Kunst der musikalischen Textausdeutung — und das ist für die geschichtliche Wort-Ton-Forschung nicht ohne Interesse — gerade einer der Gründe für die Krise war, der seine Vokalwerke in der Epoche zwischen seinem Todesjahr 1750 und dem Jahr der ersten Wiederaufführungen der Matthäuspassion 1829 verfielen. Das zeigen die Bearbeitungen seiner Vokalwerke in dieser Zeit. — Nehmen wir Beispiele.

W. Friedemann Bachs Bearbeitung *Gaudete omnes populi*¹ des Eingangschores der Kantate BWV 80 *Ein' feste Burg* ist eine lateinische Parodie. Wenn man auch bei Joh. Seb. Bachs eigenen Parodien hinsichtlich des Wort-Ton-Verhältnisses nicht immer den strengsten Maßstab anlegen kann, so sind die Diskrepanzen in dieser Bearbeitung so stark, daß man von großer Gleichgültigkeit gegen den textinhaltlich bestimmten Charakter der Komposition sprechen muß². Ähnliches gilt für eine gleichartige lateinische Parodie *Da pacem nobis domine* des Eingangschores der Kantate BWV 125, die noch 1836 bei Diabelli erschien, aber vielleicht älter ist (ebenfalls auf Friedemann Bach zurückgehend?).

Zweites Beispiel: Die Motette BWV 231 *Sei Lob und Preis mit Ehren* ist nicht nur eine Umtextierung und Acappellisierung des 2. Satzes der Kantate BWV 28, sondern gleichzeitig eine substantielle Bearbeitung. Es spricht daher gegen die schon von Spitta bezweifelte Echtheit dieses äußerlichen glatten Arrangements, daß schwerwiegende innere Widersprüche stehen geblieben sind. So werden z. B. bei dem für Bach bedeutungsvollen chromatischen Tetra- chord, oft einem schmerzlichen Ausdruck für Christi Erlösungstod, jedenfalls immer von nega-

¹ Abgedruckt in der Ausgabe der Bachgesellschaft (BG) XVIII, S. 381 ff. In der Quelle (BB Mus. ms. Bach P 72, jetzt in der Westdeutschen Bibliothek, Marburg) stammen die Unterlegung des lateinischen Textes, die Trompeten- und Paukenstimmen, aber auch die Orgelstimme, von Friedemanns Hand; das übrige ist von einem Kopisten geschrieben und von Friedemann korrigiert. Der Kopist hatte nur die Instrumentenbezeichnung und die Akkoladenvorzeichnung für die genannten Instrumente (außer für die Orgel, im untersten System) auf der ersten Seite schon selbst geschrieben, fand also diese Stimmen möglicherweise bereits in seiner Vorlage. Daß sich Friedemann aber die Ausfüllung vorbehielt, scheint darauf hinzuweisen, daß er eine Bearbeitung dabei vorgenommen hat und daß der lateinische Text auf sein Konto geht.

² Einzelnachweise und Notenbeispiele für diese und die im folgenden genannten Bearbeitungen in des Verfassers ungedruckter Kieler Diss. 1955 *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950. I. Die Vokalwerke*.

tivem Affekt, die unpassenden Worte gesungen: „daß wir ihm fest vertrauen“ (ursprünglich: „hat dir dein' Sünd' vergeben“)³. In einer neuen, circa 1819 gedruckten Umtextierung⁴ heißt es bei dieser haltlos gleitenden Modulation sogar: „Laß uns auf dich nur bauen.“

Drittes Beispiel: K. Ph. Emanuel Bachs Änderungen in der Kantate BWV 102⁵ zeigen eine deutliche Abschwächung nicht nur der krassen Bildlichkeit des Textes selbst, sondern auch des Realismus seiner musikalischen Interpretation. Bei Sebastian Bach geht die Wahrheit über die bloße Schönheit, bei Emanuel macht sich hier die umgekehrte Tendenz bemerkbar.

Viertes Beispiel: Die ersten Ausgaben der vierstimmigen Choralgesänge in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts waren textlose Arrangements für ein Tasteninstrument. Deshalb konnte später der Affektcharakter der oftmals nur für eine bestimmte Strophe passenden Sätze nicht mehr erkannt werden (bis J. Th. Mosewius 1845⁶ eindringlich darauf hinwies) und ist auch schon von den Herausgebern (Marpurg, Agricola, K. Ph. E. Bach, Kirnberger) mindestens für unwesentlich gehalten worden. Mißliche Strophenunterlegungen, die z. B. an der bildlichen Chromatik der Choralsätze vorbeigehen, finden sich schon in J. G. Schichts Motettenausgabe⁷.

Fünftes Beispiel: In Schichts Motettenausgabe 1802/03⁸ ist der Text stellenweise geändert. Die Zufälligkeit, mit der die Textänderungen mit den Figuren der Musik teils harmonisieren, teils ihnen gleichgültig gegenüberstehen, teils ihnen widersprechen, zeigt, daß dem Bearbeiter das spezifische Wort-Ton-Verhältnis bei Bach unbekannt oder gleichgültig war.

Sechstes Beispiel: Zelters Bearbeitung eines Arioso und einer Arie aus Kantate BWV 45⁹ verändert viele Stellen aus rein musikalischen Gründen in einer Weise, die den signifikativen Sinn der Musik weitgehend zerstört. An anderen Stellen wird Bachs extreme Affektivität der Textvertonung bewußt gemildert. In anderen Bach-Bearbeitungen Zelters entstehen aus bloßen Textänderungen Wort-Ton-Mißverhältnisse.

Letztes Beispiel: J. N. Schelbles Umschreibungen von Evangelistenrezitativen der Matthäuspassion für seine Frankfurter Aufführungen (ab 1829) in den „normalen Recitativstyl“ (Hauptmann) zeigen eine rigorose Glättung der gebrochenen Linienführung Bachs mit dem Ergebnis, daß die ursprüngliche Ausdrucksspannung stark vermindert wird¹⁰.

³ Belegstellen für die absteigende Form des Motivs gibt W. Gurliitt (Zu J. S. Bachs *Ostinato-Technik*, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, S. 242 ff.). In dieser Form kommt es sporadisch auch in BWV 228 auf die Worte „denn ich habe dich erlöst“ vor, ferner in BWV 150, 2 auf die weniger charakteristischen Worte „Nach dir, Herr, verlangst mich“ und koloriert (aber im Continuo unkoloriert) sogar auf die unpassenden Worte „daß sich meine Feinde nicht freuen“, was nicht gerade für die Echtheit dieser umstrittenen Kantate spricht. Auf- und absteigend findet es sich in BWV 78, 1 (die Strophe handelt von Christi Erlösungstod) und in BWV 80, 1 (auf die Worte „sein' grausam' Rüstung ist“). In BWV 28, 2 ist es aufsteigend, ebenso in BWV 245, 23 zu den Worten „ein Übeltäter“.

⁴ *Laß stets dein Reich sich mehren*, in J. D. Sanders *Heiliger Cäcilia*, Berlin, 2. Abteilung, Nr. 30. F. Smend machte auf diesen Druck aufmerksam.

⁵ Diese Bearbeitung wurde von A. B. Marx 1830 als Nr. 2 seiner *Kirchenmusik von Joh. Sebast. Bach* ... Bonn bei N. Simrock veröffentlicht und von W. Rust in BG XXIII, S. XIV ff, als Bearbeitung nachgewiesen.

⁶ *J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen*, Berlin, Trautwein.

⁷ Vgl. den von Schicht an BWV Anh. 159 *Ich lasse dich nicht* gehängten Choral *Dir, Jesu, Gottes Sohn, sey Preis* mit BWV 421 *Warum betrübst du dich, mein Herz*.

⁸ Breitkopf & Härtel.

⁹ Abgedruckt von W. Rust in BG X, S. XVII ff.

¹⁰ Ein Aufsatz des Verfassers über Schelbles wiedergefundene Partitur wird nächstens veröffentlicht.

Und was sagen die literarischen Quellen? Forkel behauptete 1802 fälschlich, Bach habe nicht „den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereien entstehen, sondern nur den Ausdruck des ganzen Inhalts“ im Auge gehabt¹¹. Reichardt¹² bestritt das 1806 und tadelte an Bachs Kantatenrezitativen und -arien im Gegenteil „das unnatürliche, gezwungene der Declamation, das jagen nach auffallendem Ausdruck der einzelnen Worte“; ähnlich Nägeli 1829: Bachs „Wortausdruck ist, im Ganzen genommen, einer der gezwungendsten“¹³. Noch Moritz Hauptmann lehnte mit Beziehung auf Schelble bekanntlich die erregte Deklamation des Evangelisten in der Matthäuspasion als der Würde der epischen Bibelsprache unangemessen ab. Auch für Winterfeld war Bachs Wortausdruck an vielen Stellen zu realistisch, unedel und unkirchlich¹⁴, und J. Ch. Lobe¹⁵ meinte, Bach besitze „Kraft und Wahrheit des Ausdrucks ... Aber Kraft und Wahrheit allein geben nun und nimmermehr ein Kunstwerk voll Schönheit“. Das sind keine kühnen subjektiven Ansichten, sondern Zeugnisse einer allgemeinen klassizistischen Bach-Kritik, die in anderer Beziehung schon zu Bachs Lebzeiten mit Scheibes berüchtigter Polemik begann und noch in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts reichte. Nicht in diesen Zusammenhang, sondern in die von Kritik freie „romantische“ Bach-Bewegung gehört Mendelssohn, der nach den übereinstimmenden Berichten glaubwürdiger Zeugen bei seinen berühmten Aufführungen der Matthäuspasion im Gegensatz zu Zelter und Schelble und entgegen einer noch heute verbreiteten Meinung auf eigentliche Umkomponierung verzichtete¹⁶.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Wenn in der klassizistischen Epoche Bachs Vokalwerke aus formalistischen musikalischen oder aus rationalistischen textlichen Gründen bearbeitet wurden, so ignorierte man weitgehend ihre genaue figürliche Übereinstimmung von Wort und Ton. Darüber hinaus empfand man das Bedürfnis, Bachs universale und realistische Textausdeutung im Sinne eines „erbaulichen“ Andachtsbegriffs und in Richtung auf das zeitgemäße Kirchenmusikideal „edler Simplität“ umzumodeln.

HELLMUT FEDERHOFER / GRAZ

Zur Einheit von Wort und Ton im Lied von Johannes Brahms

In den Liedern von Franz Schubert und Johannes Brahms läßt sich nicht selten ein Widerstreit zwischen Takt- und Sinnakzent beobachten. Er rührt zumeist aus der Vorliebe beider Meister für die Form des Strophenliedes und die dadurch bedingte Übereinstimmung von Vers- und Taktschema her; er kann aber auch allein durch die musikalische Gestaltung begründet sein, wofür in der Brahmsliteratur gerne auf das bekannte Lied *Wie bist Du meine Königin* als Beispiel verwiesen wird. Es gibt nun scheinbar Fälle, wo ähnlich wie in

¹¹ Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig, Hoffmeister & Kühnel, S. 35 f. K. Hasse (J. S. Bach, Köln 1941, S. 162) machte auf diese Stelle aufmerksam.

¹² Einige Anmerkungen zu Forkels Schrift: Über Joh. Sebast. Bach, in: Berlinische Musikalische Zeitung, hrsg. v. J. F. Reichardt, 2. Jg., S. 201 f. Auf diesen Aufsatz wies E. Schmitz in *Musica* 1950, S. 298 ff. hin.

¹³ Zitiert nach W. Tappert in: *Allgemeine Musik-Zeitung* XXVIII, Charlottenburg 1901, S. 217.

¹⁴ Der evangelische Kirchengesang ... III. Teil, Leipzig 1847, vgl. speziell S. 324, 367, 411 f., 366, 420.

¹⁵ *Musikalische Briefe ... Von einem Wohlbekannten* (anonym), Leipzig 1852, 2. Tl., S. 8.

¹⁶ Siehe Feder a. a. O., S. 67 ff.