

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Johann Sebastian Bach's Werke

Joh. Seb. Bach's Trauer-Ode auf das Ableben der Gemahlin August des Starken "Christiane Eberhardine", Königin von Polen und Churfürstin zu Sachsen

Bach, Johann Sebastian

Leipzig, 1863

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-313821](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-313821)

VORWORT.

Joh. Seb. Bach's Trauer-Ode

auf das Ableben der Gemahlin August des Starken

«Christiane Eberhardines», Königin von Polen und Churfürstin zu Sachsen.

Inhalt: Vorlage. — Der Tag der Aufführung verschieden angegeben. — Verfall des Autographes. — Die früheren Besitzer desselben. — Was Forkel über das Werk geschrieben. — Hinweis auf die grössere Trauermusik. — Der Dichter. — Seine Dichtung für den allgemeinen Gebrauch der Musik unbrauchbar. — Nothwendigkeit einer Umdichtung. — Die Aufnahme von Chorälen statthaft. — Bibliographische, musikalische und allgemeine Beweise dafür. — Notizen für eine Aufführung. — Bemerkungen und Fehler. — Die Originaldichtung mit Varianten des dritten vom Dichter besorgten Abdruckes. — Die Umdichtung. — Anmerkungen zur Textunterlage. — Die in der Umdichtung eingeschalteten Choräle von J. S. Bach. —

Vorlage: Originalpartitur auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Originalstimmen fehlten.

Der von Bach eigenhändig geschriebene Titel lautet:

„Trauer-Musik, | so | Bey der Lob- und | Trauer-Rede, welche | auff das Absterben | Ihro
Königl. Maj. und Churf. | Durchl. zu Sachsen, Frauen | Christianen, Eberhardinen, | Königin in
Pohlen etc. und | Churfürstin zu Sachsen etc. geb. | Markgräfin zu Brandenburg Bayreuth | Von
dem Hochwohlgeb. Herrn | Von Kirchbach | in der Pauliner | Kirche zu Leipzig gehalten wurde, |
aufgeföhret worden | von | Joh: Sebast: Bach | ao. 1727 | d. 18 Octob:“

Die innere, autographe Überschrift:

„J. J. Tombeau de S. M. la Reine de Pologne.“

Am Schlusse des Werkes findet sich neben dem üblichen *S. D. G.* Ort, Jahreszahl und Datum noch einmal verzeichnet.

Wenige Handschriften des Meisters geben über Zweck und Entstehung eines Werkes in ähnlicher Weise Aufschluss. Um so mehr muss es befremden, dass hier, wo sogar eine doppelte, sich gegenseitig bekräftigende Angabe vorliegt, Bach's Datum mit dem des gleichzeitigen Leipziger Chronisten nicht übereinstimmt. Nach Sicul, — siehe dessen *Prodromus Annalium Lipsensium*,*) — wäre der 17. October 1727 der Tag der Trauerfeierlichkeit gewesen. Wer von Beiden geirrt, Bach oder Sicul, bleibt vorläufig unentschieden.

Eine andere, dem Ereignisse des Tages besonders gewidmete Schrift führt den Titel: «Das thränende Leipzig». Der Verfasser derselben ist ebenfalls Sicul. C. H. Bitter giebt in seiner vor einiger Zeit erschienenen Biographie J. S. Bach's einen Auszug daraus. Wir dürfen uns deshalb um so kürzer fassen. Erwähnt sei nur, dass in diesem Berichte kein Datum verzeichnet, und, da für uns der Originaldruck nicht zu erlangen gewesen, wir auch nicht nachzuweisen vermögen, ob sich Sicul in seiner Angabe

*) Band 4, Sectio XXXI, Seite 497.

treu geblieben. Von beiden Schriften ist indessen «das thränende Leipzig» die frühere. Nehmen wir den Auszug Bitter's als erschöpfend an, so wäre aus den *Annales Lipsienses* ausser dem in Rede stehenden Datum nur noch nachzuholen: dass der Zug aller an der Trauerfeierlichkeit Theilnehmenden sich «aus der Nikolai-Kirche» nach der Pauliner-Kirche bewegte, «während dessen alle Glocken gelautet wurden».

Der frühere Besitzer des Autographs war Forkel. Er hatte es, wie so manches Andere, von Friedemann Bach erworben. Er war es auch, der 75 Jahre nach Entstehung des Werkes zuerst wieder auf den hohen Werth desselben aufmerksam machte, und darüber Folgendes schrieb: «Unter sehr vielen Gelegenheits-Musiken, die er (Bach) in Leipzig verfertigt hat, gedenke ich nur zweyer Trauer-Cantaten, deren eine bey der Begräbniss-Feyer seines geliebten Fürsten Leopold zu Cöthen, die andere aber bey der Trauerrede auf den Tod der Königin von Pohlen und Churfürstin zu Sachsen, Christiane Eberhardine in der Paulinerkirche zu Leipzig aufgeführt wurde. Die erste enthält Doppelchöre von ungemeiner Pracht und vom rührendsten Ausdruck; die zweyte hat zwar nur einfache Chöre, aber so anziehende, dass wer einmahl angefangen hat, einen durchzuspielen, nicht davon kommen wird, ohne ihn geendigt zu haben».*) Wiederum sind seit Forkel 63 Jahre verflossen. Seine Worte verhallten und Niemand nahm Notiz davon: Auch wir haben in dem Vorworte zum zweiten Bande des vorigen Jahrganges in Betreff der von Forkel zuerst genannten grösseren Trauermusik Ähnliches gethan. Vergeblich! Das Verzeichniss der Mitglieder der Bachgesellschaft zählt in seinen Reihen die Herren Redacteurs einflussreicher, sowohl musikalischer als politischer Zeitungen wohl vertreten. Unseres Wissens hat aber nur Herr Selmar Bagge zu Leipzig eine Bitte erfüllt, die doch nur der Kunst und unseren Mitgliedern selbst zu Gute kommen kann.

Originalstimmen sind, wie bereits erwähnt, nicht mehr vorhanden. Es bleibt dies überhaupt, besonders aber hinsichtlich der äusserst flüchtig und unleserlich geschriebenen Partitur, die sich ausserdem im grössten Verfall befindet, sehr zu bedauern. Ältere oder neuere Abschriften kommen ebenfalls nicht vor. Der Zustand des Originals erklärt es in begreiflicher Weise. Um eine Copie zu Stande zu bringen, musste der Herausgeber selbst Hand an's Werk legen.

Der Dichter des Textes ist J. C. Gottsched. C. H. Bitter entlehnt den Wortlaut der Dichtung Sicul's Schrift: «das thränende Leipzig». In den *Annales Lipsienses* findet man die Ode ebenfalls. Einen dritten Abdruck unter den Oden der deutschen Gesellschaft in Leipzig besorgte der Dichter selbst**). Sämmtliche Ausgaben weichen im Wortlaute von einander ab. Nach Bitter heisst es z. B.: «vor Gruft und Sorgen», — in den Annalen: «vor Gruft und Särgen»; nach Bitter: «bis dieser Welten Bau zerbricht», — in den Annalen: «bis dieser Weltbau einst zerbricht»; u. s. w. Bedeutendere Abweichungen enthält aber der oben genannte dritte Abdruck. Wir geben sie weiterhin als Anmerkungen zu dem Urtexte, wie ihn Bach aus den Händen des Dichters empfing und componirt hat.

Es tritt nun die Frage an uns heran: können die Worte Gottsched's noch Theilnahme erwecken und erwärmen? Können wir nach 140 Jahren wirklich noch Trauer anlegen für die fromme Königin Christiane Eberhardine und, bewältigt von Bach's ergreifender Musik, mit dem Dichter weinen und ausrufen: «mein Schmerz muss unbeschreiblich heissen»? Wir glauben diese oder ähnliche Fragen mit einem entschiedenen Nein! beantworten zu dürfen. Weder Interesse noch Theilnahme, weder freudige noch traurige Gefühle lassen sich für Personen, von denen man absolut nichts weiss oder deren Andenken erloschen, in näher eingehende Mitleidenschaft ziehen. Bei aller poetischen Schönheit eines Gelegenheitsgedichtes bleibt unter solchen Verhältnissen selbst ehemalige Wahrheit nur ein kühles Wetterleuchten aus der Ferne; mit ihr die Musik ein stolzer Bau, in dem die Worte, unheimlichen Schattenbildern gleich, auf und nieder schleichen. Soll Vocalmusik nicht zu einem seelenlosen Getöse herabsinken, so

*) J. N. Forkel: Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, Seite 36.

***) Oden der deutschen Gesellschaft in Leipzig. Mit einem Vorworte herausgegeben von J. C. Gottsched. 1728. Siehe daselbst Seite 79.

muss sie die treue Interpretin des gesungenen Wortes sein und bleiben. Wo aber der Text durch Verhältnisse oder durch den Lauf der Zeit gegenstandslos geworden, da kann auch nichts interpretirt werden. An sich würde es darum stets ein seltsamer Einfall genannt werden müssen, Gratulationscantaten und Traueroden für längst Verstorbene von Neuem absingen zu wollen. Historisches Interesse könnte doch nur hie und da vereinzelte Ausnahmen gestatten.

Wir halten demnach, bei dieser dargelegten Anschauungsweise, die Umdichtung der Texte zu Bach'schen Gelegenheitscantaten für eine unabweisliche Nothwendigkeit. Gedenken wir des Weihnachts-Oratorium, der H moll Messe, desgleichen dieser oder jener Cantate: so hat uns Bach selbst ein Beispiel gegeben. Folgen wir demselben. Möge der dichterische Versuch, der am Schlusse des Vorwortes zu finden, nachsichtige Beurtheiler gewinnen und seinen Zweck einigermassen erfüllen. Bach's herrliche Musik dem allgemeinen Gebrauche zugänglich zu machen, das allein ist unsere Absicht.

Ferner fanden wir uns bestimmt, der hohen Bedeutung, die in anderen Bach'schen Werken dem Chorale beigelegt wird, auch in unserer Umdichtung die gebührende Rücksicht zu zollen. Viele Anzeichen deuten darauf hin, dass Bach kaum irgend eine seiner Kirchenmusiken vorgeführt haben wird, ohne da oder dort einen Choral einzuschalten, sollte derselbe auch in der Partitur nicht verzeichnet stehen. So findet man z. B. in der Cantate: *«Du wahrer Gott und David's Sohn»* den Choral auf besonderen Blättern geschrieben allein unter den Stimmen. Ein anderes Mal, nämlich in der Cantate: *«Nur Jedem das Seine»*, sogar nur die Worte: *«Choral semplice stylo»* als Hinweis auf Selbstverständliches, dem ein bezifferter Bass genügte. U. s. f. Nach solchen Erfahrungen erscheint die Annahme durchaus nicht willkürlich, dass bei Aufführung der vorliegenden Trauermusik der Choralgesang ebenfalls wohl vertreten gewesen sei. Galt es doch dem Gedächtnisse einer hochverehrten Fürstin, die ihrem lutherischen Glauben treu geblieben, als ihr Gemahl, der Polnischen Königskrone halber, abtrünnig ward. Wie hätte da, bei einer Trauerfeierlichkeit, die der allgemeinen Stimmung Ausdruck verleihen sollte, der Choral fehlen können!? Frage bleibt es freilich, an welchen Stellen Bach die Choräle eingeschoben haben mag; dem neuen Texte gegenüber ist sie aber ziemlich müssig. Bach selbst brachte bei Umwandlungen — wie namentlich das Weihnachts-Oratorium lehrt — die Verwebung der Choräle stets in Abhängigkeit; zunächst vom Texte, sodann von der musikalischen Wirkung. Dem Kennerauge wird es sich nicht verschliessen, dass die äussere Anlage vorliegender Partitur die Gelegenheit für Steigerung des Effectes gleichsam offen gelassen hat und eben dadurch möglich macht. Solch' offene Stellen bieten nicht nur die zahlreich auf einander folgenden Sologesänge, sondern auch die Tonarten der einzelnen Sätze. Selbst bei einer Trauermusik muss es wohlthun, nach drei Mollsätzen, von fünfzehn bis zwanzig Minuten Dauer, einen Dursatz zu hören; nicht minder, wenn eine Folge von fünf Sologesängen durch zwei kurze Chöre unterbrochen wird. Die richtig gestellte Frage kann also nur die sein: ob es uns geglückt, durch Wahl und Stellung der Choräle die Wirkung des Ganzen zu erhöhen. Die Choräle selbst sind sämmtlich den weniger bekannten Werken unseres Meisters entlehnt und nach den besten Quellen redigirt.

Hinsichtlich der Wirkung möchten wir aber noch vorschlagen:

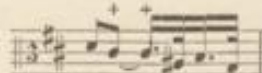
den Choral: *«Soll ich denn auch des Todes Weg»* auszulassen, falls zwischen dem ersten und zweiten Theile keine Pause stattfinden sollte; ferner:

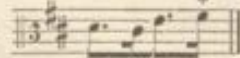
das Nachspiel zu dem Schlusschore dahin abzukürzen, dass Seite 64, Takt 1, nach Umbildung des Basses in *H, d, fis, Fis, H* mit dem siebenten Achtel abgeschlossen wird. Im Übrigen keine Wiederholung! Die sogenannten Reprisen Seite 69 und 72 scheinen nur Theilungszeichen zu sein.

Was schliesslich die Unterlage des neuen Textes betrifft, so kann dieselbe nirgends Schwierigkeiten bereiten. In Chören und Arien wiederholt man Wort für Wort und Satz für Satz, wie es mit der Originaldichtung geschehen. Für die wenigen Ausnahmefälle, von denen fast ausschliesslich nur die Arie Seite 35, sowie die beiden Recitative Seite 41 und 61 betroffen werden, sind die nothwendigen Anweisungen unmittelbar nach unserer Umdichtung gegeben.


Bemerkungen und Fehler.

Seite 3—25. Die Bezeichnung der Stricharten ist im Original, wie vorliegende Partitur zeigt, sehr flüchtig und mangelhaft angegeben. Der Verlust der Originalstimmen macht sich deshalb diesem Chore gegenüber besonders fühlbar. Andere Ungenauigkeiten bezüglich der punktirten und nicht punktirten Sechszehnteilgruppen konnten dagegen durch vollgültige Vergleiche unbedenklich beseitigt werden. Nur bei einer Parallelstelle mochten wir uns nicht entscheiden. Eine Variante, weder erheblich noch störend. Will man aber durchaus vollkommene Übereinstimmung, so wird die Entscheidung jedenfalls auf subjectiver Meinung beruhen müssen. Vergleiche Seite 7 Takt 1 mit Seite 17 Takt 3.


Seite 3, Takt 1, Viola da gamba II., drittes und viertes Viertel: 

Seite 3, Takt 2, Viola da gamba I., drittes Viertel: 

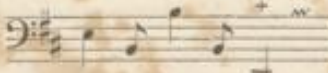
Correctur beider Stellen nach Seite 22, Takt 1 und 2.

Seite 17, Takt 2, Violino II., drittes Viertel: 

Correctur nach Seite 6, Takt 3, wo die ursprüngliche, congruente Note (hier also *cis*) von Bach selbst in *h* verbessert worden ist.

Seite 22, Takt 3, Continuo und Liuto: 

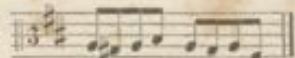
Correctur nach Seite 12, Takt 1, wo ebenfalls eine autographe Verbesserung ersichtlich.

Seite 37, Takt 2, Continuo:  Ein offener Schreibfehler.

Seite 39, Takt 10, Continuo und Liuto. Der Umfang der Laute gestattete das hier vorkommende *Contra-H*.

Seite 40, Takt 9, Viola da gamba II., letztes Achtel *e*, statt *g*. Vergl. Seite 37, Takt 2, Viola da gamba I. Seite 41, vorletzter Takt. Die letzte Note im Continuo: *fis*, steht im Autograph sehr deutlich. Wir halten sie für richtig.

Seite 43, Takt 5, Viola: *h*, Viola da gamba II.: *d*; im folgenden Takte Quinten zwischen Viola und Continuo; Seite 51, Takt 4, Octaven zwischen Tenor und Flöten. Es bleibt dahingestellt, was von diesen und ähnlichen Dingen richtig oder falsch ist. Im Grunde kommt darauf wenig oder nichts an. Nur erwähnt sollte es sein, als «nicht» übersehen.

Seite 48, Takt 2, Viola da gamba I.:  Siehe dagegen ebendasselbst Viola da gamba II.

Seite 48, Takt 4 und 7, Flauto traverso II.: *g*, statt *gis*.

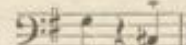
Seite 52, Takt 2, Flöten und Continuo. Hier *d*, dort *dis*, und Beides zusammentreffend, scheint im ersten Augenblicke bedenklich. Der Bass nimmt aber seine Gestaltung aus der reinen Grundharmonie, während das *dis* der Flöte nur als erhöhter Nebenton von *e* gilt. Führt man den Bass in das Elementare zurück, so kann kein Zweifel über die Richtigkeit der Stelle mehr bestehen.



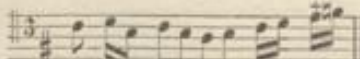
Flöte. 
Bass. 

Seite 55, Takt 7, Flauto:  auf dem letzten Viertel.

Vergleiche zwei Takte vorher, sowie Seite 56, Takt 12 und 14.

Seite 58, Takt 5, Continuo:  Vergleiche Seite 56, Takt 4, und Seite 60, Takt 13.

Seite 59, Takt 13—17, Tenor. Das Autograph ist in diesen fünf Takten besonders unleserlich, selbst bei Anwendung der Lupe. Hoffen wir auch das Richtige getroffen zu haben, so lässt sich doch dafür nicht einsehen. Im letzten Takte namentlich könnte man auch folgenden Gang herauslesen:

 Des folgenden Taktes wegen scheint aber der Rückgang nach *e* besser.

Seite 66, Takt 1, Viola und Viola da gamba II., erstes Achtel: *d* (statt *fis*), wodurch Leere und fehlerhafte Fortschreitung mit dem Continuo entstehen würde.