

VORWORT.



Von den älteren deutschen Orgel- und Klaviermeistern, die musikgeschichtlich nahe vor Bach und Händel stehen, ist in verhältnismäßig kurzer Zeit eine erfreuliche Anzahl aus dem Dunkel der Geschichte herausgetreten. Auf Buxtehude, dessen gesammelte Orgelwerke Ph. Spitta 1876 herauszugeben unternahm, sind seitdem in Gesamtausgaben ihrer Klavier- und Orgelwerke Kuhnau, Fischer, Pachelbel, Froberger, Kerll, beide Muffat und Zachow gefolgt*. In ihren Kreis tritt nun als neues Glied Johann Gottfried Walther ein. Den Mann, der nicht nur verwandtschaftlich, sondern auch künstlerisch eine Reihe von Jahren hindurch Seb. Bach nahe stand, dessen erstes deutsches Musiklexikon wir heute noch als wichtige Geschichtsquelle bewerten, — diesen Mann auch in seinem Kunstschaffen vollständig überschauen und gerecht würdigen zu können, wird der Forschung wie der Praxis gleichermaßen willkommen sein.

Eine nach außen hin glänzende Laufbahn ist Walther nicht beschieden gewesen; in einem kleinen, engen Berufskreise hat er sein ganzes Leben zugebracht. Ihm war von der Natur kein Genie mit seiner unaufhaltsamen Entwicklungskraft verliehen; es waren durchschnittliche Anlagen, die er durch ausdauernden Fleiß und gewissenhafte Gründlichkeit zu achtungswürdiger, solider Tüchtigkeit steigerte. Mit dem Idealismus der Jugend vertraute er darauf, daß diese schätzenswerten Eigenschaften auch ohne persönliches Sich Hervortun ihm einen sonnigeren Platz im Leben verschaffen und sichern würden. Doch die Wirklichkeit ließ alle seine Hoffnungen nach und nach zuschanden werden. Die wachsenden Sorgen des Daseins erdrückten seine Schaffenskraft, müde Resignation trat an ihre Stelle, und in Bitterkeit über das Versagen der bescheidensten Wünsche zur Fürsorge für seine Familie schloß er endlich die Augen. Wie die jüngere Mitwelt den Menschen, so drängte die kommende Nachwelt den Musiker Walther beiseite. Sein eigentliches Lebenswerk, die kunstvolle Gestaltung des Orgelchorals, kam in fast völlige Vergessenheit. Ihm nach 200 Jahren neben Bach den gebührenden Ehrenplatz einzuräumen, ist eine schöne Pflicht unserer »Denkmäler«.

*

*

*

In einer Autobiographie als Beitrag für Matthesons »Ehrenpforte«*) hat Walther die hauptsächlichsten Nachrichten über sein Leben gegeben. Sie reichen freilich nur bis 1739 und beschränken sich auf die äußeren Daten. Aber eine Anzahl erhaltener Briefe schließt sich ihnen an und gewahrt dazu im Verein mit anderen Quellen einen tieferen Einblick in sein seelisches Leben. So gewinnen

*) Hamburg 1740, S. 387 ff.

wir ein Gesamtbild, das für unsere Zwecke genügen darf, mag auch die spätere Durchforschung namentlich der Erfurter und Weimarer Archive mancherlei daran zu bessern und zu ergänzen finden.

Walther wurde am 18. September 1684 in Erfurt geboren und am 21. in der Barfüßerkirche getauft. Sein Vater, Johann Stephan, war daselbst Bürger, Zeug- und Raschmacher, seine Mutter, Martha Dorothea geb. Lämmerhirt, eine nahe Anverwandte der Bachschen Familie. Frühzeitig wurde für die Ausbildung des Knaben Sorge getragen. Im Alter von vier Jahren (1688) begann schon der Privatunterricht im Lesen und Schreiben; siebenjährig (1691) wurde er in die Kaufmannsschule getan. Das ABC des Singens vermittelte natürlich die Schule. Besondere musikalische Anlagen traten aber anscheinend bei dem Knaben erst hervor, seit der neue Organist von der Kaufmannskirche, Johann Bernhard Bach (1676–1749, Sebastians Vetter) und sein Nachfolger Johann Andreas Kretschmar ihn im Klavierspiel unterrichteten. Dieser Unterricht gab ihm nicht nur für sein späteres Schaffen den entscheidenden Anstoß nach der Richtung Pachelbelscher Kunst hin, sondern forderte ihn auch so, daß der Kantor Jakob Adelung¹⁾ 1696–1697 nach nur drei vierteljähriger Unterweisung ihn als fertigen Konzertisten bei der Kirchenmusik gebrauchen konnte, Von Interesse ist hier Walthers Nebenbemerkung, daß dieser Kantor Adelung »zumahl im zierlichen Noten-Schreiben ungemein accurat« gewesen ist. Akkurate Zierlichkeit wurde und blieb auch ein Merkmal der Waltherschen Handschrift.

Im Mai 1697 bezog Walther das Ratsgymnasium, um es im Besitz der humanistischen Bildung, die alle seine Schriften bekunden, am 8. November 1702 wieder zu verlassen. Seine musikalischen Studien hatten inzwischen nicht geruht. Bei wachsender Spielfertigkeit machte man in der Stadt gern von seiner »Clavier-Information« Gebrauch, Hierdurch kam er in einen so guten musikalischen Ruf, daß er ohne sein Wissen auf Vorschlag des Kantors einer anderen Gemeinde zur Probe berufen wurde und demzufolge am 2. Juli 1702 den Organistendienst an St. Thomae erhielt. Obgleich der Klavierunterricht, der Kirchendienst und das am 11. September d. J. begonnene Studium der Komposition seine Zeit sehr in Anspruch nahmen, gedachte Walther dennoch, in üblicher Weise die wissenschaftlichen Studien auf der Universität fortzusetzen. Aber nach etlichen philosophischen und juristischen Kollegien wurde es ihm doch klar, daß er die Kunst und die Wissenschaft nicht ferner werde vereinigen können. Er entschied sich also, »der Musik einzig obzuliegen« und ging nun mit allem Ernst und Eifer daran, seine Kenntnisse und Fähigkeiten zu erweitern und zu vertiefen.

Das erste war, daß er sich »stumme Lehrmeister, namentlich Partituren und Bücher, so gut, als sie damahls zu bekommen waren«, anschaffte und studierte. Demnächst verwandte er seine Mittel auf Reisen, die seinen Gesichtskreis ausdehnen sollten. Im Herbst 1703 besuchte er Frankfurt a. M. und Darmstadt, ersteres wohl der Messen wegen, Michaelis 1704 Halberstadt und Magdeburg, wo er namentlich Andreas Werckmeister und Johann Graff kennen lernte. Graff, einen Schüler Pachelbels, kannte Walther schon von Erfurt persönlich, da dieser hier bis 1694 mehrere Organistenposten inne gehabt hatte. Er wollte ihn wieder hören, nachdem er inzwischen bei G. Böhm sich weiter gebildet hatte. Besondere Anregungen für seine Beschäftigung mit den theoretischen Hauptfragen seiner Zeit (Temperatur, Orgelbau) fand Walther bei Werckmeister, der bis zu seinem baldigen Tode (1706) mit dem jüngeren Kunstgenossen »einen vergnügten Brief-Wechsel« unterhielt und ihm »manches schönes Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehude ns Arbeit verschaffte. Im Jahre 1706 ging die Reise noch weiter bis nach Nürnberg, »um von Wilhelm Hieronymus Pachelbel und andern Musicis daselbst zu profitiren«, W. H. Pachelbel, 1686 als Sohn Johann Pachelbels in Erfurt geboren, war hier bis 1690 Walthers »Nachbar und Spiel-Geselle in der zarten

*) Gemeint ist vermutlich der Vater des als Schriftsteller bekannten Mag. Jak. Adlung, namens David.

Jugend« gewesen. Der alte Pachelbel war im Frühjahr 1706 eben gestorben. Was Walther nicht in Erfurt von dessen Kompositionen zu erlangen vermocht hatte, wird ihm der Sohn zur Genüge verschafft haben. Ein Rest der aus Nürnberg heimgebrachten Notenschätze war sicherlich jenes »Tabulatur-Buch« Pachelbels, welches im Goethe-Zelterschen Briefwechsel eine Rolle spielt, aber neuerdings in der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar nicht wieder aufzufinden ist.¹⁾

Das Können, das sich Walther in den Lehr- und Wanderjahren angeeignet hatte, befähigte ihn nun wohl sicherlich, mit den Kunstgenossen der thüringischen Heimat in Wettbewerb zu treten. Am 2. Dezember 1706 war der Organist an St. Blasius in Mühlhausen, Johann Georg Ahle, gestorben. Während ein Schüler zunächst dessen Dienst weiter versah, erließ der Rat der Stadt an verschiedene Organisten Berufungen zum Probespiel, bei welchem, wie man weiß²⁾, Seb. Bach am 24. Mai 1707 als Sieger hervorging. Neben diesen offiziellen Bemühungen um Ersatz machten sich aber noch private Wünsche geltend. Der Mühlhauser Orgelbauer Wender war es, der Walther veranlassen wollte, zwei Kirchenstücke seiner Komposition einzusenden und sich selbst am Sonntag Sexagesimae zur Probe einzufinden, wohl in der Meinung, für die Einführung des nicht offiziell berufenen jungen Künstlers durch seine persönliche Fürsprache genügend sorgen zu können. Walther muß davon im Freundeskreise gesprochen haben, wo man auch von Bachs dringendem Wunsch wußte, sich durch das neue Amt von den unerquicklichen Verhältnissen in Arnstadt loszulösen. Walther hätte wohl gern sein Glück versucht; aber da »solches Vorhaben von einigen (vielleicht eigennützig) Bekannten nicht für dienlich angesehen werden wollte«, so sagte er mit Dank ab und wartete auf eine andere Gelegenheit, die sich sehr bald ergab.

Der Organist der Stadtkirche St. Petri und Pauli im nahen Weimar, Heintze, war im Juni 1707 nach 16jähriger Amtsführung als Amtsschreiber nach Suhla weggezogen³⁾. »Auf abgelegte privat und öffentliche Probe« erhielt Walther am 29. Juli d. J. die schriftliche Vokation als dessen Nachfolger. Der Antritt des Postens verzögerte sich freilich bis Michaelis, da der Tod des bisherigen Mitregenten, Herzog Johann Ernst († 10. Juni 1707), allgemeine Kirchentrauer verursacht hatte.

Das Orgelwerk der Stadtkirche, welches Walther anvertraut wurde, hatte eine merkwürdige Vorgeschichte gehabt, die ich am besten mit den Worten des Chronisten⁴⁾ mitteile.

»Die Orgel war vor Zelten an der West-Seite nebst dem Singe-Chor an der Mauer in die Höhe gebaut, das rechte *Corpus* war mit Flügeln deren der lincke auswendig mit dem Engel Gabriel und Maria *Luc. 1.* Der rechte mit dem Engel der zu den Hirten kam, und ihm andeutete: Siehe ich verkündige etc. *Luc. 2.* Inwendig mit denen Weisen aus Morgen-Land, und dem ihnen erschienenen Stern *Matth. 2.* Der lincke mit der *Historie*, da man Jesum in Windeln wickelt, und in eine Krippe legt, *Luc. 2* bemahlt war. Nachdem aber der alte Organist Herr [Johann Ernst] Löber mit Todt abgieng, und man wiederum Herrn [Johann] Effern von Erfurth aus *vocirte*, da sollte die Orgel hie einen Fehler und dort einen haben, welches auch so lange angetrieben wurde, biß man einer neuen wegen *consultierte*, auch darauf eine Anlage, auch bald darauf eine andere ansetzete, und so dann diese alte Orgel, welche Alters halben wohl noch eine Zeitlang hätte stehen können, wegzureisen anbefohlen wurde. Hierauf verdingte man das ganze Werk überhaupt dem damahl hiesigen Orgelmacher Herrn Johann Bernhard Rückern, und solte dieser die alte insgesamt annehmen, und noch 700. Rthl. darzu empfangen und eine neue von einer gewissen Zahl Pfeiffen und Registern verfertigen. Darauf, weiln ohnlängst hernach der Durchl. Fürst und Herr Joh. Ernst Hertzog zu Sachs. höchst-seel. Andenckens *anno* 1683, d. 15. *Maj.* starb, und den 8. *Jul.* beygesetzt wurde, . . . und also eine jährige Landes-Trauer gehalten wurde, fing man an, die alte abzubrechen und heim zu schaffen An dieser neuen nun brachte man ein Jahr zu, ehe sie gesetzt war, und da sie nun gesetzt werden solte, wurden auf dem Männer-Chor an der West-Seiten etliche Stühle weg, auch ein Stück vom Chor gänzlich eingerissen, und Bogen-weiß wurden neu angebaut, worauf man dann mit der neuen anfieng, und erstlich das Rück-*Positiv*, nachmahls aber das ganze *Corpus* setzete,

1) Denkmäler D. Tonkunst in Bayern, Bd. IV Vorwort S. IX.

2) Ph. Spitta, J. S. Bach, I S. 331 f.

3) G. A. Wette, Historische Nachrichten von der berühmten Residentz-Stadt Weimar, 1737, 1 S. 262.

4) Wette, a. a. O. I S. 256 ff.

woran oben das Fürstl. Wappen, unten aber am *Positiv* des Rath's-Wappen zu sehen war. Nachdem aber solche nach gänzlicher Verfertigung von einem andern und frembden Orgelmacher *probiret* worden, die *Prob* aber nicht gehalten, ist der Verfertiger, nachdem er etliches daran *mutiret*, endlich bey Nacht und Nebel fort gezogen, und sein wohlgebautes Hauß in der Mistgassen, welches er von der alten Orgel ziemlich ausgebessert, auch den Engel von dem linken Flügel in seiner Stube eingetäfelt, überdiß noch eine neue Unterstube gebaut, stehen laßen. Worauf der Rath abermahls darauf bedacht gewesen, wie der Kirchen entweder mit Ausbeßerung oder aber gänzl. Abnehmung dieser neu gemachten Orgel geholfen werden mochte; die man endlich auch abermahls einem andern verdinget, welcher diese neue verfertigte wieder abgenommen, das meiste davon, was dienlich gewesen, gebraucht, und eine andere verfertigt, daß nachgehends unten auf dem Chor man wieder Platz bekommen, und Stühle alda wieder anbauen können.

Der Orgelmacher der sie verfertigt, hieß Christoph Junge aus Laußnitz, und brachte er an solcher gleich Jahr und Tag zu, ehe er sie in völligen Stand setzte. Und wurden ihm und den Seinigen wöchentlich 8. fl. vor seine Mühe und *Materialien*. gereicht. Anno 1690 ließ sie Herr Sebastian Altmann, Müntzmeister allhier, durch Herrn Rentschen, Kunstmahlern in Weimar mahlen und stark vergulden.

Das gantze Werk hat von dar nemlich von 1683. biß 1727- d. 3. Julii aus einem Ober-Werck und Rück-*Positive*, von nachstehenden Registern bestanden. 1):

Ober-Werck.		Rück- <i>Positive</i> .
1) Principal 8. Fuß im Gesichte, von Zinn.		1) Principal 4. Fuß, Zinn.
2) Quintaden 16. Fuß		2) Gedackt 8. Fuß
3) Gemshorn 8. —		3) Kleingedackt 4. —
4) I Gedeckt 8. —		4) Octava 2. —
5) Octava 4. —		5) Sesquialtera
6) Viola di gamba 8. —	Metall	6) Quintaden 8.
7) Octava 2. —		7) Spiel-Flöte 4' —
8) Quinta 3. —		8) Violadigamba 4' —
9) Mixtur 4. Fach		9) Sifflöte 2. —
10) Cymbel		10) Cymbel.
11) Trompete 8. Fuß von weisen Blech.		11) Cymbel-Stern.
12) Tremulant		12) Tremulant
13) Coppel ins Pedal.		13) Coppel ins Pedal
Pedal.		
1) <i>Subbass</i> . 16 Fuß, von Holtz,		
2) Posaunen-Baß 16. Fuß, von Holtz,		
3) Trompeten-Baß 8. Fuß aus Blech.		
4) <i>Cornet</i> -Baß 2. Fuß aus Blech und 6 Blase-Bälge.«		

Dies war also das Instrument, auf welchem Walther seine gottesdienstlichen Obliegenheiten zu erfüllen hatte: den Gemeindecoral leitete und den Generalbaß zur Kirchenmusik ausführte. Für beide Zwecke war die Disposition gleich dienlich. Die mäßig starken achtfüßigen Register der Manuale und der Subbaß des Pedals kamen beim Generalbaßspiel hauptsächlich in Anwendung, die schärferen Register konnten in mannigfacher Weise den Choral als *Cantus firmus* in den Vorspielen hervortreten lassen, die Begleitung des Gemeindeganges mit mehr oder minder vollem Werk war sicherlich kraftvoll und eindringlich im Klang. Nur eine Schwäche weist die Disposition auf: dem Pedal fehlt ein weicher achtfüßiger Baß. Diesem Mangel konnte zwar der Spieler gewiß hier und da durch die Koppeln begegnen; aber daß ihn Walther gleichwohl empfunden hat und mit ihm rechnete, erweisen seine Orgelwerke ganz deutlich. Ein vergleichender Blick auf Buxtehudes und erst gar S. Bachs Kompositionen belehrt sofort, daß Walthers Pedalgebrauch, den er stets sorgfältig bezeichnet, ein ziemlich zurückhaltender ist. Zur Tiefführung des *Cantus firmus* oder eines aus ihm gewonnenen Hauptmotivs in den Choralvorspielen, sowie zur Unterstreichung der Tuttisätze in den

1) Diese Disposition, nur ungenauer, teilt auch Jac. Adlung, *Musica Mechanica Organoedi*, Berlin 1768, I S. 281 mit.

Konzertarrangements waren die sonoren Posaunen- und Trompetenbässe wohl geeignet, und so wendet sie Walther auch in der Regel an. Von der anderen Art des Pedalspiels, bei der das Pedal ohne besondere motivische Bedeutung den Baß weiterführt, um das Manualspiel zu entlasten, hält sich Walther auffallend fern, am auffallendsten in seinen Fugen. Wo er das Pedal gleichwohl obligat gebrauchen muß, nämlich in den triomäßigen Choralvorspielen Buxtehudeschen Stils, da bildet er dessen Art weiter, indem er die Bässe motivisch ausprägt und so dem überwiegenden Pedalklang eine innere Berechtigung verleiht. Nur in einem einzigen Ausnahmefall unterwirft sich Walther der durch das (Weimarische) Instrument gebotenen Beschränkung im Gebrauch seiner Ausdrucksmittel nicht, im Mittelteil der C dur-Fuge (S. 260), wo er einmal das Pedal zweistimmig behandelt.¹⁾

Von den Männern, mit denen Walther durch die Ausübung seines Berufes zusammen geführt wurde, ist hier hauptsächlich der Kantor und Ordinarius der Quarta des Gymnasiums, Georg Theodor Reineccius, zu nennen, der seit Ostern 1687 bereits in Weimar wirkte,²⁾ Nach den Worten Walthers im Lexikon über ihn:

»Dieser war ein guter Componist, ob er gleich die Composition bloß aus guten Partituren erlernt, so daß der seel Hr. Capellmeister Theile als selbigen auf seinem Kranken-Bette in Naumburg besuchte, ihn, wegen einer aus dem E# gesetzten Misse, einen gelehrten Componisten nennete.«

ist anzunehmen, daß er zu dem älteren, von ihm geschätzten Kollegen in einem ebenso guten Verhältnisse stand, wie wir es von Seb. Bach wissen. Ein Einblick in die Taufbücher würde vielleicht direkte Bestätigung dessen erbringen. Von der Art und Weise ihres Zusammenwirkens gibt übrigens das Titeltupfer zu Walthers Lexikon ein anschauliches Bild.

»Gleich nach meinem Antritt« — erzählt Walther — »bekam den Durchlauchtigsten Printzen, Herrn Johann Ernsten, und die Durchlauchtigste Princeßinn, Johannen Charlotten, in die Clavier-Information, welchem hohen Beyspiele verschiedene andere Personen adelichen und bürgerlichen Standes folgten. Ersterm habe auch, nach geschehener Wiederkunfft von der Universität Utrecht, vom Junio des 1713^{ten} bis in den Mertz des 1714^{ten} Jahres, in der musicalischen Composition Lection zu geben, und, bey dieser Gelegenheit, etliche mahl an Dero Tafel mit zu speisen, ingleichen des Nachts, während der Kranckheit, öffters bey Ihnen zu bleiben, die Gnade und Ehre gehabt.« Daß es Walthers Stolz und Freude zugleich war, zur Erteilung dieses Unterrichtes ausersehen zu werden, läßt sich wohl begreifen. Prinz Johann Ernst, 1696 geboren und ein Neffe des regierenden Herzogs Wilhelm Ernst (regierte 1683 — 1728), war jedenfalls musikalisch gut begabt. Das Kompendium der Musiktheorie, welches Walther zu dieser Zeit verfaßte und dem Prinzen zu seinem Namenstage am 13. März 1708 dedizierte, ist nicht nur ein bemerkenswertes Zeugnis für den tiefgehenden musikalischen Wissensdrang des prinzlichen Schülers, sondern gleichzeitig ein unwiderlegliches Dokument für die ernste Reife, zu der der noch junge Lehrer in dem theoretischen Wissen seiner Zeit stillfleißig sich hindurchgearbeitet hatte.³⁾ Die praktische Musikübung des Prinzen betätigte sich, wie nicht anders zu erwarten, in der Richtung der damals modernen italienischen Kammer- und Konzertmusik. Während seiner Kompositionsstudien bei Walther entstanden »19 Instrumental-Stücke, wovon 6 Concerten durch Kupfferstich in *folio publicirt* worden sindt«, und zwar 1718 durch G. Ph. Telemann⁴⁾.

1) Ph. Spittas Ansicht (a. a. O. I S. 383], daß Walthers Pedaltechnik »voll entwickelt« sei, ist demnach wesentlich einzuschränken. Sie hat nur Berechtigung im Hinblick auf Pachelbel. — Zur Schilderung der Weimarer Musikverhältnisse vergleiche man übrigen auch P. v. Bojanowski, »Das Weimar Joh. Seb. Bachs,« Weimar (H. Böhlau Nchf.) 1903. Das Büchlein ist ein komprimierter Extrakt aus Spittas Bachbiographie und gibt quellenmäßig nur wenig Neues. Die wenigen Notizen über Walther sind geradezu mehr als dürftig.

2) Ph. Spitta, a. a. O. I S. 389.

3) Vgl. H. Gehrman, J. G. Walther als Theoretiker (Vierteljahrschr. f. M. 1891 S. 468 ff).

4) Vgl A. Schering, Zur Bachforschung (Sammelbände der IMG., V S. 565 ff.).

Der frühe Tod des Prinzen am 1. August 1715 wird für Walther ein schwerer Schlag gewesen sein. Von der Prinzessin Johanna Charlotte wissen wir nur, daß ihr Walther nach 1741 ein Heft mit Vorspielen über »Wie soll ich dich empfangen« widmete, woraus zu entnehmen, daß sie eine respektable Spielfertigkeit als Resultat des Unterrichts bei Walther aufweisen konnte.

Bürgerliche Schüler Walthers sind nur drei namhaft zu machen: Johann Andreas Rothe, der später Aktuar am Dresdener Stadtgericht wurde; Johann Tobias Krebs, der von 1710 an von Buttelstädt, wo er Kantor und Organist zugleich war, nach Weimar wanderte, um bei Walther Komposition und Klavierspiel, letzteres später bei Seb. Bach zu studieren; Jacob Adlung, der sich vornehmlich aus Walthers Büchern bildete.

Seb. Bach war bekanntlich 1708 in die herzogliche Hofkapelle eingetreten. Sein Erscheinen wird Walther mit großer Freude begrüßt haben, waren sie doch beide fast gleichalterig und nahe verwandt, zudem jung verheiratet, Bach seit 1707, Walther seit 17. Juni 1708. Ein herzliches Freundschaftsverhältnis umschloß bald beide Paare, äußerlich dadurch dokumentiert, daß Bach bei Walthers ältestem Sohne Johann Gottfried am 26. September 1712 Pate stand. In der Musik be-seelte Bach wie Walther ein Streben nach gleichen Zielen, das sie oft zu anregendem intimen Meinungs-austausch zusammenführte. In Pachelbels Kunstrichtung aufgewachsen, suchten sie beide neue Bahnen. Boten Bachs künstlerische Erinnerungen an Böhm und Buxtehude Walther ersehnte neue Nah-rung, so blieb hinwiederum Walthers gründliche theoretische Durchbildung im Kontrapunkt nicht ohne Einfluß auf Bach. In der Kunst der Kanons taten sie sich um die Wette etwas zugute. Spittas Vermutung¹⁾, daß die beiden erhaltenen Stammbuchblätter mit je einem künstlichen Kanon Bachs und Walthers gegenseitige Erinnerungszeichen darstellen, hat deshalb die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Und die Anekdote²⁾, wie Bach davon überführt wurde, daß es nicht möglich sei, alles vom Blatt weg zu spielen, mag sehr wohl den gemütlichen und doch gehaltvollen Verkehr der beiden tief veranlagten Naturen illustrieren. Die gemeinsamen Beziehungen zum Prinzen Johann Ernst veranlaßten endlich auch Bach, sich neben Walther mit dem Arrangement italienischer und anderer Kammermusik für Orgel und Klavier zu befassen.

Aus der Beschaffenheit von Walthers biographischem Artikel über Bach im Musiklexikon leitet Spitta³⁾ die Ansicht ab, daß in späterer Zeit zwischen beiden Freunden eine Erkaltung ihrer Beziehungen eingetreten sei. Die Magerkeit des Artikels soll nicht bestritten werden, andererseits kann man aber auch nicht zugeben, daß alle angeführten Indizien stichhaltig sind. Wenn Walther in seinen Sammelbänden 29 Choralbearbeitungen Bachs bewahrt, so kann man dies zusammen mit einer Kopie des ersten Teils vom »Wohltemperierten Klavier«⁴⁾ nicht als wenig bezeichnen. Auch der Hinweis auf die Ausführlichkeit des Artikels über Georg Österreich ist nicht beweiskräftig. Wir werden später erfahren, daß Walther öffentlich und privatim alles versucht hatte, um die Musiker zu veranlassen, ihm ihre Biographien einzusenden, Österreich war einer der wenigen gewesen, die dieser Aufforderung Folge leisteten. Bach hat jedenfalls refüsiert, und so sah sich Walther in der Eile, mit der er sein Buch als Ganzes zum Satz fertig stellen mußte, genötigt, selbst die notwen-digsten Notizen zusammenzusuchen. Analoge Erfahrungen machte später Mattheson mit seiner »Ehren-pforte«. Ist diese Beleuchtung die passendere, dann ist Walthers Artikel schnell und dürrig, aber *sine ira et studio* konzipiert. Immerhin kommt Bach dabei noch besser weg als Händel, der im Lexikon ganz fehlt, und als Johann Pachelbel, der sich zwei widersprechende Artikel gefallen lassen muß.

1) Ph. Spitta, a. 1 O. I S. 383, 386.

2) Ebenda S. 387,

3) Ebenda S. 388,

4) Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Das Kirchenamt und der Privatunterricht drängten bei Walther, soviel Zeit sie erforderten, die Komposition nicht zurück. Es entstanden »13. Stücke, die zum Ausgange des 1708^{ten} und Anfange des 1709^{ten} Jahres dem damahligen Capellmeister in Gotha, Herrn Wolfgang Michael Mylio; und noch einige andere, die zu gleicher Zeit einem gewissen *Cantori* in Westphalen, zu Gefallen gesetzt; auch stecken verschiedene darunter, die ursprünglich Nacht-Musiken gewesen, und nachgehends mit *convenablen* geistlichen Texten versehen worden sind.« Vor allem beschäftigte Walther das Kunstgebiet des Orgelchorals und das Arrangieren fremder Instrumentalwerke für die Orgel. Hand in Hand mit eigenem Schaffen ging dabei immer nach alter Gewohnheit das Studium »stummer Lehrmeister«. Die persönlichen Beziehungen von früher und neu angeknüpfte waren die Kanäle, durch die ihm die wertvollsten Stücke der zeitgenössischen Orgelmeister zuflossen und die er in fünf noch erhaltenen Sammelbänden aufspeicherte. Den breitesten Raum nehmen darin die Vertreter der Pachelbelschen Schule ein, die in den thüringischen Landen meist wirkten. Nicht unbeträchtlich daneben ist die Zahl der Werke norddeutscher Meister. Wir werden schwerlich fehl gehen in der Annahme, daß neben Werckmeister vor allem Seb. Bach vieles seinem Freunde mitteilte.

Bei diesem Sammeln theoretischer und praktischer Schätze, das Walther nach vollbrachtem Tagewerk als Erholung und Vorbereitung gleichzeitig betrieb, mußte er leicht auf den Gedanken kommen, die Ergebnisse einmal übersichtlich zusammenzufassen und sie den Musikern in einer Form vorzulegen, wie sie bisher noch niemand in Deutschland versucht hatte. Im »Vorbericht« des Lexikons gibt Walther über dessen Entstehung folgende Erklärung;

»Mr *Brassard*, ein Frantzose, ist, meines Wissens, der einzige, dem nachhero beliebt, dergleichen [ein *Lexicon Musicum*] in seiner Sprache zu sammeln und heraus zu geben; weil Er aber nur die bloßen Nahmen der *Musicorum theoreticorum* (deren über 900 sind) hingezet, ohne zu melden, wer sie gewesen, und was sie geschrieben: so hat dieses eine Begierde in mir erwecket, dasjenige, so noch fehlet, zu eigener Nachricht und Ergetzlichkeit (nach verrichteter täglichen insgemein mühsamen Information) aufzusuchen, und, so viel als möglich seyn wollen, beyzufügen, wozu denn die hiesige Hochfürstliche vortreffliche Bibliothec die schönste Gelegenheit gegeben. Die *Auctores Practici* aber, und deren heraus gegebene Wercke sind aus des Paul Parstorffers an. 1653 in München ausgegangenen *Indice di tutte le Opere di Musica*, ingleichen des Rogers und seines Schwieger-Sohnes *Mr. Cene*, berühmter Kauffleute zu Amsterdam, in jetzigem Jahr-Hundert ans Tages-Licht gebrachten Musicalischen *Catalogis* leicht zu ersehen gewesen; wiewohl auch andere etwa besitzende eigene Sachen . . . vieles hierinn zu erkennen gegeben. Nechst diesen haben einige Gönner, und sonderlich der . . . seel. verstorbene Capell-Meister, Hr, Johann Christoph Schmidt, durch seinen gleichfalls verstorbenen Stief-Sohn, Hrn. Johann Christian Böhmen, gewesen Hof-Organisten in Dresden, und nachhero dessen jetziger *Successor*, Hr. Johann Christoph Richter, auf Veranlagung des auch nunmehr seel. Capell-Meisters, Hrn. John David Heinichens, aus denen daselbst in der Instrumental-Cammer verwahrlich beygelegten gedruckten alten Musicalien, ein ansehnliches beygetragen: wie denn auch des Chur-Bayerischen *Collegiat-Stifts* zur L. Frauen in München *Music-Director*, Hr. *Franciscus Xaverius* Murschhauser, der vor nunmehr 50 Jahren den sämmtlichen obgedachten Parstorfferschen Verlag an sich gekauffet, von denen noch bey Händen gehabt Wercken 104 kurtz gefaßte Nachrichten an mich gelangen zu lassen die besondere Güte für mich gehabt . . . Des rühmlich wohlbekannten Printzens *Histor. Beschreibung der edlen Sing- u. Kling-Kunst* . . . dienet nun wohl zum Durchlesen, nicht aber zum Nachschlagen; weil das daran befindliche Register nach den Vornahmen eingerichtet werden . . . Und eben dieses ist auch eine Ursache meines obgemeldeten und auf meinen Gebrauch zielenden Unternehmens mit gewesen.«

Wie mit dem Lexikon, so trug sich Walther, nachdem 1713 zwei Hefte Variationen über »Meinen Jesum laß ich nicht« und »Jesu, meine Freude« »auf Kosten eines nahen Anverwandten in Kupfler *radiret*« erschienen waren¹⁾, mit dem weiteren Plan, eine größere Zahl für den gottesdienstlichen Gebrauch dienlicher Choralvorspiele zum Druck zu bringen. Aber alle Mühe und Arbeit schien einstweilen für lange Jahre aussichtslos zu sein. Mattheson, mit dem Walther gelegentlich der Vorarbeiten in regen Briefwechsel trat, berichtet noch 1725:²⁾

1) Jac. Adlung, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, S. 697 f., gibt 1712 als Erscheinungsjahr an,

2) Mattheson, *Critica Musica*, II Hamburg 1725, S. 175 f.

»Weimar. Der Herr J. Gottfr. Walther, berühmter Organist allhie, hat einen Jahrgang von *Lieder-Praeludis*, so auf die Kirchen-Zeiten gerichtet ist, verfertigt, und wäre zufrieden, wenn ein guter Kupffer-Stecher solchen auf seine Kosten stechen und verlegen wollte: er *praetendirt* für sich weiter nichts, als etliche *exemplaria*. Die Gesänge sind, auf die Pachelbelsche Art, sehr nett und harmoniös ausgearbeitet, theils mit, theils ohne Pedal. Unter andern ist auf dem Choral: Wir Christen-Leut etc. eine *Fuga in consequenza, nella quale il conseguente segue la Guida per una Diapason grave, dopo una Pausa di Seminima, sopra'l Soggetto*, welches gewiß sehr künstlich ist. Die Helffte dieses Orgel-Jahr-Gangs so nur 3 Bogen in *quarto oblongo* ausmacht, kann ein Liebhaber oder *entreprenneur* bey dem *Auctore Criticae* in Hamburg zu sehen bekommen, welcher auch Vollmacht hat, das Werckgen, im *publitions-Fall* mit einem Titel und einer Vorrede zu versehen.

Daß der Herr Walther sonst ein curiöser und gelehrter *Musicus* sey, erweist unter andern ein starcker *Catalogus Auctorum Musicorum*, dessen Helffte sich schon über 400 erstreckt, und den er mit grosser Mühe aus *Antonii, Verdier, Toppi, Thuani, Lipenii, Draudi* und *Alegambe* sogenannten Bibliotheken, ingleichen aus *Leonis Allatii Apibus urbanis, Balei Centur*, insonderheit aber aus *Swertii Athenis Belgicis* u. d. g. zusammen gesucht, welchen man auch dereinst eindrucken lassen dürffte, um dadurch den Gelehrten Anlaß zu geben, die vielfältige leeren Nester . . . , zu *suppliren*, und was etwann von der *Auctorum Patria & Functione* ihnen bekannt, gütigst mit-zuthheilen.«

Da auch auf diese Öffentliche Anzeige hin sich keine Hilfe einstellte, so entschloß sich Walther allein vorzugehen, soweit er mit seinen Mitteln reichte. Im Dezember 1728 kamen die ersten drei Bogen, beinahe den Buchstaben A enthaltend, im Selbstverlage (von David Limprecht in Erfurt gedruckt) heraus. Und so wäre er buchstabenweise weiter fortgefahren, wenn nicht noch in letzter Stunde ein anständiger Verleger, Wolfgang Deer in Leipzig, sich der guten Sache angenommen hätte. Nun galt es, das Lexikon Bogen für Bogen schnell fertig zu stellen und für den Setzer fortlaufend die Satzvorlagen zu liefern, denn das Werk sollte nunmehr als Ganzes erscheinen. Zu Ostern 1732 erschien es im Handel.

Die Freunde und Korrespondenten Walthers beeilten sich nun, das fertige Werk weiter zu fördern, selbst Nachträge zu liefern, andere dazu aufzufordern und so, wenn möglich, eine zweite, stark vermehrte Auflage herbeizuführen. Dies wie verschiedene Einzelheiten aus Walthers weiterem Leben erfahren wir durch eine kleine Zahl von Briefen, die erhalten sind. Der älteste ist von Walther an Heinrich Bokemeyer (seit 1720 Kantor in Wolfenbüttel) gerichtet und lautet¹⁾:

»Weimar, d. 1. October 1732.

Mein Herr,

Inliegender Brief ist schon an verwichener *Laurentii*-Messe parat gewesen; als aber solchen an den Hrn. *Commissarium* Rosenbergen übersendete, welches 3 Tage vor der Messe geschähe, war derselbe schon 2 Tage zuvor abmarchiret. Nach deßen Zurückkunft habe von ihm erfahren, daß M. H. in seinem Gewölbe nach einem Schreiben von mir gefragt; woraus fast schluß: daß mein letzteres in der Char-Woche übersendetes *Paguet*, darinnen 1 Exemplar vom Musikal. *Lexico* gelegen, nicht müße an gekommen seyn, da es doch von hier richtig nach Erfurt bestellt, und von da aus dem Hamburger Bothen selber in die Hände geliefert worden, wie mich deßen der Organist an der Kauffmanns-Kirche daselbst, Hr. [Joh. Friedr] Landgraf, gewiß nachhero versichert hat. Solten Sie solches, wieder verhoffen, nicht bekommen haben, werden Sie solches schon gehörigen Orts zu suchen, und hierdurch Sich zu *legitimiren* wißen. Was, vor einigen Wochen, für ein *judicium* in den Nieder Sächsischen Nachrichten von gedachtem *Lexico* gefället worden, wird Ihnen ohne Zweifel aus dem 58. St bekannt seyn; dieses aber vielleicht nicht: daß näml. der Hr. Capellmeister M[attheson] *Auctor* davon sey, als der es selber mir zugeschicket hat

Meines Herrn ergebenster

J. G. Walther.«

In einem Briefe aus Leipzig, 6. November 1736, verspricht Lorenz Mizler²⁾ Walther Nachträge zum Lexikon, dankt ihm »ergebenst vor dero überschickte *Composition*« und bittet ihn um »ein *Concert* auf die *Traversiere*, so etwas schwehr ist.«

1) Eine Kopie des in der New York *Public Library* befindlichen Originals beschaffte mir freundlichst Herr O. G. Sonneck.

2) Eitner, Monatshefte f. M. 1890, Bd. 22, S. 51.

Walthers Brief vom 1. August 1737¹⁾, vermutlich an Bokemeyer gerichtet, ist inhaltsreich. Er übersendet mit ihm eine Kopie des »[Johann] Theilischen Kunst-Buches«, berichtet über einen Brief Mizlers aus Leipzig (9. Mai), das kurz zuvor erschienene Chemnitzer Musiklexikon [einen Auszug aus dem Waltherschen], klagt, daß er »[C. F.] Hurlbuschens Klaviersachen« [*Compositioni Musicali per il Cembalo*] immer noch nicht empfangen habe, erzählt von den Bemühungen seines »ehemaligen Scholaren« Joh. Andr. Rothe, von Pisendel und Hasse die Lebensläufe für das Lexikon zu erhalten, und fährt dann fort:

»Unsere Stadt-Kirche ist bey nahe fertig; nun durffte die Reihe auch an die Orgel kommen, *si Diis placet*.

Der Effect meines nunmehr 30jährigen Hierseyens, in welcher Zeit ich vielen, mit musikalischem Unterricht aufrichtig, u. ohne Ansehen der Person, gedienet habe, ist nun dieser: daß jene Brod gefunden, u. noch gegenwärtig finden; ich aber solches verliere . . . ich kan für Information meiner Scholaren, zu keiner mehr gelangen. Und so gehets auch in der Composition. Der, so nur 6 Jahr dabey ist, hat Zugang, und die Quelle wird verlassen, ja wol gar verachtet. Hierzu kommt noch, daß die Besoldung nicht richtig erfolget; wie denn jetzo 9 Quartale verflossen sind, da sie, gleich andern völlig gesehen habe . . . Bey so gestallten Sachen weiß fürwahr nicht, was hinführo anfahren soll, so als ein Neben-Werck, der edlen Music, als meinem Hauptwercke, nicht *descriptirlich* sey.«

Zu dieser trüben Stimmung hatte Walther wohl alle Ursache. Die Stadtkirche war seit langem baufällig gewesen. Schon 1726 hatte man begonnen, sie behufs Reparatur abzustützen, und hatte zeitweilig den Gottesdienst in die 1712/1713 neugebaute Jacobskirche verlegt. Aber 1727 schon kamen die Arbeiten ins Stocken; sie hörten vollends auf, als Herzog Wilhelm Ernst, der 1721 noch Walther zum Kammermusikus ernannt hatte, 1728 starb. Unter dem Nachfolger Ernst August deckte man die Kirche wieder zu und stellte sie zum Gebrauch notdürftig her, bis endlich 1735 die Erneuerung nochmals in Angriff genommen und 1738 glücklich beendet wurde¹⁾, ein Ereignis, welches Walther durch die Dedikation seines »Harmonischen Denck- und Danck-Mahles« an den Rat der Stadt feierte. Das zeitweilige Brachliegen seiner kirchlichen Pflichten ermöglichte ja freilich Walther die Arbeit am Lexikon, war ihm jedoch künstlerisch und materiell ein schwerer Schaden,

Dazu kam ein anderer Umstand. Bei Bachs Wegzug nach Cöthen 1717 war dessen ältester Schüler, Johann Martin Schubart, an seine Stelle getreten. Ihm folgte, als er 1721 starb, ein anderer Bachschüler, Johann Kaspar Vogler. Dieser war bei Herzog Ernst August besonders gut angeschrieben. Als Vogler 1735 bei einem Probespiel in Hannover über zehn Mitbewerber gesiegt hatte, ließ ihn der Herzog nicht fort, entschädigte ihn aber durch die Ernennung zum Vize-Bürgermeister, in welches Amt er am 16. Dezember eingeführt wurde. In dieser Stellung war er nun Walthers Vorgesetzter; aber es scheint nicht, daß er dem älteren Kollegen stets eine freundliche, wohlwollende Gesinnung bewies.

Endlich mochten Sorgen mancherlei Art Einkehr in die Familie gehalten haben. Die Eltern Walthers waren gestorben, der Vater 1731, die Mutter schon 1727. Von acht Kindern, die ihm geboren wurden, starben vier dahin; zwei Söhne und zwei Töchter blieben nur am Leben. Der älteste Sohn, Bachs Patenkind, studierte seit Ostern 1732 in Jena die Rechte; ihm folgte dahin 1736 der jüngere, Johann Christoph, geboren 8. Juli 1715, welcher hauptsächlich die musikalischen Anlagen seines Vaters geerbt hatte. Allen so ihm erwachsenden Verpflichtungen nachzukommen, wurde Walther blutsauer So entschloß er sich, keine andere anständige Möglichkeit vor Augen, für ein Spottgeld alles das preiszugeben, was er aus idealem Interesse gesammelt hatte, seine Notenschatze und Abschriften. Die folgenden Briefe reden in dieser Hinsicht eine trostlose Sprache.

1) Vgl. S. XII, *Anm.* 2.

2) Wette, a. a. O. II S. 133 ff.

Vermutlich an Bokemeyer wiederum sendet er am 25. Januar 1740¹⁾ mit einer Übersetzung des *Musico Testore* von Tevo einen »*Catalogum* meiner in Besitz habenden Kirchen-Stücke von verschiedenen guten Meistern« und bittet, Gewünschtes zu bezeichnen, auch andern Interessenten den Katalog zu zeigen, »weil alle die darin *specificirte* Stücke zu *veralieniren* willens, und jeden vollgeschriebenen Bogen in Partitur für 1nen guten Groschen, dergleichen in Stimmen aber ausgeschrieben für 6 Pfennige weg zu geben gesonnen bin.«

Die Hoffnung, das fertige Lexikon werde die Musiker zu reichen Nachträgen veranlassen, erfüllte sich nur in kleinem Maßstabe; von der Wolfenbütteler Kapelle beteiligte sich nur Georg Oesterreich.

»Die Fortsetzung [des Lexikons] ist zwar in so weit zum Druck parat; sie beträgt aber im *Mst.* nicht mehr als 25 Bogen²⁾. Ich habe sie dem Hr Deer noch nicht angeboten, weil noch immer auf einen Zuwachs hoffe. Was also zwischen hier und Ostern noch einkommt, mag der Beschluß meiner Bemühung von dieser Gattung, die Folge und gantze Umschmelzung aber dieses Werckgens einem andern, der da will und kann, vorbehalten seyn, es geschehe nun solches gleich noch an meinem Leben, oder nach meinem Tode.«

Vom »Harmonischen Denck- und Danckmahl« sind »*in loco*« nicht mehr als 2 Exempl. jedes à 8 Groschen vertrieben.

Die Kirche ist nunmehr zwar fertig »aber meine Orgel noch nicht, als welche endlich (ich weiß aber nicht wem) der *Confect* werden wird.«

Wiederum schreibt Walther an Bokemeyer 1. August 1743³⁾:

»Ich hätte gerne den *Catalogum* einiger noch zu verkauffen habender Kirchen-Stücke, auch Italiänischer *Cantaten*, u. Telemannischer Instrumental-Stücke, mit beygelegt; weil aber ein Liebhaber sowol als ich selber, bey dermahliher Unordnung der Posten, nicht gesichert ist, daß die zu versendenden Sachen richtig ankommen möchten, habe es lieber unterlassen.«

und am 22. September 1742:

»Weil es nun wol nicht anders seyn will, als, daß das vorm Jahre an M. H. übersendete Paquet verloren gegangen ist; als *offerire* mich hierdurch zur nochmaligen Abschrift des Tevo . . .

Von den Telemannischen Kirchen-Stücken gehet immer eine Partie bald da, bald dorthin, nach und nach ab, daß dieser wegen Ihnen fernerhin nicht beschwerlich fallen darff; aber die Kuhnauische und Kriegerische sind, nebst etlichen 30 Schellischen, noch vorhanden. Sie sind alle schön und brauchbar. Wer für die letzten 90 St. 6 Rthlr- bey mir anwendet, u. für das *porto* stehet, soll sie haben zum Eigenthume. Der Herr Fredersdorff ist Königl. Preußischer Ober-Kammerdiener; diesem habe ich das zweyte von meinen Werkgen in Kupfer, so aus einem *Preludio*, einer Fuge u. einer *Aria* besteht, *dediciret*, u. am 26. *Januarii* 1741 6 *propre* eingebundene Exemplare durch die hiesige *Post-Expedition* bis Leipzig *franco* übersendet; aber hierauf keine Antwort erhalten, daß also in Ungewißheit bin, ob es an Ort u. Stelle angekommen sey, oder nicht? 1 Exemplar ist nun in Ihrem Paquete mit gewesen. Die andern sind alle weg u. ausgeflogen «

Mehrere Jahre später ist die Not immer noch nicht behoben. Im Briefe vom 6. August 1745⁴⁾ übersendet er, wahrscheinlich wieder an Bokemeyer, als Zeichen seiner Freundschaft »2 *Michaelis*-Stücke«, fragt an, ob er nicht zur Auswahl weitere Kirchenstücke von Kuhnau, Krieger, Bassani, Fiocco, Batistini, Bernardino della Ciaja, Albrici, Albinoni, Cherici usw. einsenden solle,

»Jeder vollgeschriebener Bogen so wol in Partitur ab Partien soll für 1 Marien-Groschen verlassen und weg gegeben werden. Es ist auch ein Schellischer gantz unbekannter sehr starcker Jahrgang, in Partitur und Partien à 75 St für 5 Rthlr. (ohne das *porto*) feil.«

1) Original des Briefes in Ms, 4^o 2 der Kgl* Bibliothek Berlin.

3) Ähnlich in einem Briefe an Mattheson; siehe »Ehrenpforte« S, 390 Anm. 2.

4) Dieser und der folgende Brief vollständig abgedruckt in La Maras Musikerbriefen aus fünf Jahrhunderten,

Nach des Kantors Reineccius Tode (1726) kam das Amt in verschiedene Hände. Am 11. April 1727 trat Lorenz Reinhard an, am 13. Juli 1729 Adolf Friedrich Labes¹⁾. Auch jetzt, 1745, steht wieder ein Wechsel bevor;

»Mein jetziger Hr. Cantor ist zum Pfarrer *denominiret*, . . . man *reflectiret* hauptsächlich auf die Schul-*Studia* und hiernächst auf eine starke Baß-Stimme . . . Es muß sich zwischen hier und *Michaelis* zeigen, wer mein 4^{ter} *Collega* hier werden wird. Gott gebe mir einen friedfertigen!«

Sebastian Brunner, der merkwürdige Kantatenpoet, war der neue Mann.

Nur einer Familiensorge wurde Walther ledig: die älteste Tochter hatte sich inzwischen nach Gera hin verheiratet und hatte ihn im Juni 1745 »zum 3^{ten} mahle zu einem Großvater gemacht.«

Bald nach diesem letzten Brief verschlimmerte sich bei Walther eine Krankheit, die ein Jahr zuvor ihn befallen hatte, und er sah sich genötigt, im Herbst 1745 seinen zweiten Sohn Joh. Christoph aus Jena zurückzurufen, damit er ihm im Dienst beistünde²⁾, Von seinem Krankenlager aus richtete er am 28. April 1747 eine bewegliche Bittschrift an Herzog Ernst August, ihm den Sohn als Nachfolger zu substituieren. Die Bitte wurde dem verdienten Manne nicht erfüllt; mit Bitterkeit im Herzen über diese Erfahrung schloß er am 23. März 1748 die Augen.

Einstweilen versah nun Joh. Christoph den Dienst des Vaters, wie bisher zwei Jahre, weiter. Inzwischen aber hatte J. Kasp. Vogler, der das Bittgesuch Walthers zu hintertreiben gewußt hatte, seine Kollegen im Rat der Stadt soweit bearbeitet, daß sie seinen eigenen Sohn, der eigentlich Tuchmacher war und ein wenig Orgelstudien betrieben hatte, zum Organisten erwählten. Die Stätte, an der Walther 40 Jahre treu seines Amtes gewaltet hatte, mußte nun die Familie räumen. Aber trotzdem versuchte Joh. Christoph alles, um in Weimar zu bleiben; es galt für ihn, der »alten schwachen Mutter« Stütze zu sein. So überwand er die offensichtliche, ungerechte Zurücksetzung und richtete am 23. November, gerade als der junge Vogler eintrat, ein Bittschreiben an den Herzog. Um seines Vaters willen, »dessen *Meriten* besonders durch sein *edirtes* musicalisches Lexikon dergestalt bekannt sind, daß auch die gute Nachwelt seiner so leicht nicht vergessen wird«, möchte er ihn dem alten Vogler im Hoforganistenamt adjungieren oder als Cembalisten bei den »wöchentlichen *Concerten*« des jungen Prinzen Ernst August Constantin annehmen. Aber Ernst August starb, ehe er diese Bitte erfüllen konnte.

Noch einen Versuch, festen Fuß zu fassen, machte Joh. Christoph 1749, Herzog Wilhelm Ernst hatte nämlich 1735 eine neue Gymnasialschulordnung für Weimar erlassen.

»Daß auch die *Gymnasiasten* Gelegenheit haben möchten, sich in *Vocal-* und *Instrumental-Music* zu *exerciren*, so wurde dem Fürstl. Sächs. Cammer-Diener, Herrn Georg Christoph Eilensteinen [Elyenstein], und einige Zeit darauf Herrn Andr. Mich. Weigmannen [Weymann], beyden Fürstl. Sächs. Cammer- und *Hoff-Musicis*, gnädigst anbefohlen, wöchentlich zweymahl, Mittewochs und Sonnabends, ein *Collegium Musicum* im *Gymnasio* zu halten, davor beyden eine Besoldung gnädigst ausgesetzt werden.«³⁾

Nun war Weymann 1744, Elyenstein 1749 gestorben. Walther reichte also seine Bewerbung beim Oberkonsistorium ein, mit ihm aber noch der Kantor Brunner. Das Konsistorium entschied sich für Walther. Die Fürstl. Obervormundschaft, die das Gehalt von 100 Meißner Gulden zu zahlen hatte, strich jedoch den Posten ganz, der erst 1753 auf Kasp. Voglers Betreiben wieder besetzt wurde.

1) Wette, a. a. O. I, S. 420.

2) Der Aufsatz von Ernst Pasque über Walther (Niederrheinische Musikzeitung, VI S. 321 ff.) bietet neues nur über diese letzten Lebensumstände, versäumt aber leider, die Dokumente dafür beizubringen.

3) Wette, a. a. O. I S. 415.

ganz neu endlich eine Bearbeitung; von »Meinen Jesum laß ich nicht« (s. Anhang] sowie die »Ciaccona sopra'l Canto fermo O Jesu, du edle Gabe« (s. Anhang). Die Niederschrift aller dieser Stücke fällt zeitlich vor die Anlage der großen Sammelbände.

Zu den Abschriften fremder Hand gesellt sich endlich noch hinzu *Ms. mus. 26* der Leipziger Stadtbibliothek aus C. F. Becker's Nachlaß, betitelt: Choralvorspiele von Pachelbel, Walther, Armsdorffer, Krebs, Buxtehude.« Von Walther befinden sich hierin »Schaffe in mir, Gott« (S. 203 f. unseres Bandes), »Wär Gott nicht mit uns« (S. 213), »Ach Gott und Herr« Vers 4, 1, 5 (S. 4 ff), »Allein Gott in der Höh« Vers 5 (S. 24). Der Band steht, wie man sieht, inhaltlich und kritisch auf der Stufe wie k.

* * *

Im Jahre 1739 zählte Walther von Werken eigener Komposition »92. Vocal- und 119, Clavier-Stücke über Choräle, (die zusammen über viertehalb-hundert *Variationis* ausmachen) ingleichen noch einige wenige Instrumental- und Clavier-Sachen; die von andern Verfaßern gesetzte und von mir aufs Clavier *applicirte* Stücke, 78. an der Zahl, nicht mit gerechnet«. Die Zeit hat von diesem stattlichen Bestande leider recht erhebliche Abstriche gemacht. Von Vokalwerken sind nur eins vollständig und zwei fragmentarisch erhalten: 1) *Kyrie* über »Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst«, 4stimmig mit Orgelbaß, 2) »Oeffnet die Thüre« und 3) »Güldner Fried uns wohl ergötzet« — sämtlich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Der letzte Rest seiner Kammermusik, eine *Partita a Violino solo con B. C.*, ist nach Brüssel versprengt worden¹⁾. Wir dürfen es demgegenüber als besonderes Glück betrachten, daß von den Orgelwerken der vorliegende Band immerhin 106 Choralbearbeitungen (in 590 Variationen), 7 freie Orgelstücke und 14 Arrangements fremder Werke darbieten kann.

Mattheson, Mizler und Adlung, Walthers befreundete Korrespondenten und Kritiker zugleich, haben von allen diesen Kompositionen hauptsächlich wohl nur die Choralvorspiele gekannt. Dem schon oben mitgetheilten Urteil Matthesons (*Crit. Mus.*) ist hier noch ein späteres von ihm zur Seite zu setzen. Im »Vollkommenen Kapellmeister«, 1759, S. 476, sagt er:

»Keinen bessern und glücklichem Nachahmer [Pachelbels] wüßte ich zu nennen, als den wolgeden und wolgelahrten, aber am Fleisse unvergleichlichen J. G. Walthern, welcher mit Recht der zweite, wo nicht an Kunst der erste Pachelbel genennet werden mag. Es hat dieser Walther mir Sachen von seiner Choral-Arbeit zugeschickt, die an Nettigkeit alles übertreffen, was ich jemahls gehört und gesehen habe.«

L. Mizler äußert sich bei Gelegenheit der Anzeige des »Denck- und Danckmahls« in der »Neu eröffneten Musikalischen Bibliothek«, 1738, 1. Th. 5, S. 77:

»Herr Walther hat hiemit auf das neue eine öffentliche Probe gemacht, daß er unter die Componisten gehöret, die wohl und rein setzen,«

und J. Adlung in der »Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit«, 1758, S. 4 und 697:

*Er war zugleich ein fleißiger Setzer vor die Kirche und sonderlich vor die Orgel . . . Hierinnen liebte er sowohl die Kunst als die Richtigkeit und wußte die Fehler derer Tonmeister genau anzumerken.

Walther hat wohl unter allen Klavierkomponisten die mehresten [Orgel-Choräle] verfertigt, welche zum Teil sehr künstlich, alle aber wohl zu brauchen sind.«

Auf den Grundton dieser zeitgenössischen Urteile ist denn auch Ph. Spittas erste eingehendere Würdigung Walthers²⁾ abgestimmt,

»Alles was Pachelbel technisch mehr oder weniger unausgeführt gelassen hat, ist von Walther vollendet.

Eine möglichst vollständige Veröffentlichung der Orgelchoräle Walthers würde ihm nur das gebührende Recht erweisen, denn ihre Feinheit und technische Vollendung, die Mattheson mit Glück »Nettigkeit« nennt, verdienen bewundert zu werden.«

1) J Katalog Wotquenne, II Nr, 5844*

2) Spitta, a. A. O, I S. 381 ff.

Das Bestehen einer nahen Geistesverwandtschaft zwischen Pachelbel und Walther empfängt man in der Tat beim Durchblättern seiner reichhaltigen Sammelbände als ersten Eindruck. Schreitet man jedoch vom Durchblättern weiter zum Kopieren, Sammeln und Einordnen der getrennten Teile zum Ganzen und unterzieht dann den gesamten Bestand einer eingehenden Prüfung, so erkennt man bald, daß die bisher als richtig betrachtete Klassifizierung Walthers wesentlichen anderen Merkmalen seiner künstlerischen Eigenart nicht gerecht wird, ja eine Einseitigkeit bei ihr voraussetzt, die ihr im Grunde fremd ist.

Um mit der Formenanalyse der Choralsätze zu beginnen, so zeigt sich zunächst, daß Walther die reinen Choraltypen Pachelbels mit ihren insgesamt schlichten, prunklosen Physiognomien¹⁾ verhältnismäßig selten anwendet.

So repräsentieren nur Nr.²⁾ 55, 145–147, 156, 201 die in einen knappen Rahmen gespannte Vorspielfuge über die erste Choralzeile; in anderen Stücken (Nr. 26, 32, 45, 118, 152, 277) dehnt Walther die Fughetta zur wirklichen Fuge aus. Deutet Pachelbel am Schlusse gelegentlich die zweite Choralzeile an, so läßt Walther dort die ganze Melodie rasch vorüberziehen (Nr. 246) oder verschränkt in der Fuge überhaupt gleich zwei Zeilenmotive (Nr. 54, 66, 76, 77, 95, 204).

Ebensowenig ist Walther bei der harmonischen Dürrigkeit und simplen Figurierung des Pachelbelschen Biciniums stehen geblieben; in der Mehrzahl (Nr. 11, 30, 35, 59, 100, 105, 150, 158, 162, 184, 192, 217, 219, 226, 237, 244, 255, 262, 278, 288) gewinnt er freien Ausblick aus der engen Form, indem er die linke Hand allein mit einem charakteristischen Sologang anheben läßt, der als quasi-Ritornell der ganzen Figuration ein einheitliches Gepräge gibt. Diesen Typus hatte zuerst Georg Böhm ausgeprägt, und in seiner Gefolgschaft trifft sich nun Walther mit Seb. Bach.

Die spezifisch orgelmäßige Form der dreistimmigen Choralbearbeitung hatte Pachelbel in vier Arten gepflegt: der Choral bildete in langen Noten den *Cantus firmus* oben, unten und in der Mitte oder, in kolorierende Umspielungen eingekleidet, die obere Melodie. Die allen diesen Arten als Erbe von Scheidt her anhaftende kontrapunktische Schwäche konnte auch Pachelbel noch nicht überwinden; aber Walther ist endlich ihrer Herr geworden. Mit Vorliebe liegt bei seinen dreistimmigen Sätzen der *Cantus firmus* oben (Nr. 9, 16, 20, 28, 29+ 46, 47, 49, 51, 53, 56, 57, 62, 71, 75, 80, 83, 89, 93, 109, 111, 115, 124, 138, 144, 155, 160, 166, 167, 174, 175, 176, 181, 186, 195, 196, 207, 211, 212, 213, 236, 239, 240, 241, 245, 251, 263, 264, 265, 268, 269, 272, 286) in ganzen, halben oder Viertelnoten, in letzterem Fall gern mit rhythmischer Freiheit behandelt und gelegentlich durch melodische Verzierungen geschmückt. Nirgends stößt man mehr auf die schablonenhafte Gleichmäßigkeit Pachelbels; Walther ersieht vielmehr alle Möglichkeiten, die Form durchzubilden und zu beleben. Die schlichte Figuration Pachelbels wächst sich bei Walther aus zu kontrapunktischem, ja selbst doppelkontrapunktischem (Nr. 279, 280) Spiel mit prägnanten Choralmotiven, die nicht nur die Zeilen verknüpfen, sondern auch auf ihrem weiteren Gange begleiten. Für Pachelbel bedeutete sein vereinzelter Versuch, den Choral durch charakteristische, ganz selbständig erfundene Gegenmotive musikalisch-poetisch auszudeuten, ein sprunghaftes Verlassen seines Formenkreises. Bei Walther erscheint er jedoch als die letzte, natürliche Konsequenz seines fortbildenden Gestaltens (Nr. 17, 22, 23, 36); er steht hier durchaus auf dem künstlerischen Niveau eines Seb. Bach. — Von den wenigen Fällen, wo Walther der Mittelstimme den Choral zuteilt, spiegelt nur einer (Nr. 21) rein Pachelbelsche Art wider; die übrigen verraten durch die Heranziehung des Pedals Beeinflussung durch die norddeutsche Schule. — Von Pachelbels typischer Form des Chorals in der Grundstimme (Pedal) hat Walther nur einigemale (Nr. 60, 101, 154, 173, 231, 242) den äußerlichen Umriß bei-

1) Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. IV', Vorwort S. XIII f.

2) Die Nummern verweisen im folgenden auf die im Bande den Versen vorgedruckten Zahlen.

behalten; im übrigen wandte er sich von ihrer Oberflächlichkeit ab. Verfielen bei Pachelbel die Oberstimmen, nachdem sie die Choralzeile motivisch eingeleitet hatten, weiterhin in ein Spiel gefällig sich rankender, musikalisch aber bedeutungsloser Figuren, so haben Walthers Gegenmelodien alle eine kontrapunktische Physiognomie; sie spinnen die Zeilenmotive wirklich weiter aus, verketteten sich untereinander oder mit dem Pedal zum Kanon, vertauschen in doppeltem Kontrapunkt ihre Rollen oder individualisieren sich klanglich auf zwei Manualen nach norddeutscher Art (Nr. 4, 52, 63, 67, 69, 79, 92, 103, 107, 130, 132, 134, 153, 170, 180, 185, 188, 208, 218, 227, 261, 274, 275, 282). — Koloriert Walther die oben liegende Chormelodie (Nr. 6, 8, 33, 173, 221, 223, 230), so geschieht es nicht in der zur Monotonie neigenden, von Scheidt bis zu Pachelbel gepflegten älteren deutschen Koloristenmanier, sondern mit der temperamentvollen, kecken Rhythmik Georg Böhms. — Böhms Vorbild ist es auch, dem Walther über Pachelbel hinaus noch weiter folgt; das zeilenweise Wechselspiel zweier Manuale (Nr. 72, 104, 114, 216, 234, 252) und die Einschaltung des freien Baßritornells (Nr. 1, 42, 126, 148, 187, 266, 267) sollten als Böhmsche Züge gar nicht zu verkennen sein.

In der vierstimmigen Choralbearbeitung ist Walther vollends nichts weniger als ein Parteigänger Pachelbels, in dessen Sätzen nur zwei Formengattungen zu finden sind; die Scheidtsche Grundform mit oben liegendem Choral, sowie die Kombinationsform. Letztere, Pachelbels ureigene Schöpfung, läßt Walther überhaupt vollständig beiseite aus Gründen, die ich hier nicht zu wiederholen brauche. Der ersteren zollt er nur geringen Tribut (Nr. 2, 41, 64, 67, 87, 90, 122, 203, 249, 250). — Auf seinem ferneren Wege läßt Walther Pachelbel weit hinter sich. Auf verschiedene Weise erhält zunächst Scheidts Grundform neue lebensvolle Züge. Einen effektvollen äußeren durch eine eigenartige Pedalführung (Nr. 58, 86, 197, 200, 214), einen das innere Wesen berührenden durch eine äußerst konsequente, motivische Ausprägung aller Begleitstimmen. Was die Choralzeilen nur hergeben können an Verkürzungen, Umkehrungen, Dehnungen, das treibt in engster Verschlingung sein Spiel um die gemessen hinschreitenden Töne der Chormelodie (Nr. 5, 10, 19, 44). Das genaue Spiegelbild dieser Art erscheint bei der Lage des *Cantus firmus* im Pedal (Nr. 159, 224, 225, 289 Anhang). Die Stücke weisen eine Ungezwungenheit des kunstvollen Satzes auf, wie wir sie sonst nur bei Seb. Bach gewöhnt sind. Andererseits bemüht sich Walther, während des ganzen Choralverlaufs an einem einzigen Begleitungsmotiv festzuhalten (Nr. 61; *Cant. firm.* im Pedal: Nr. 70, 102, 125, 143, 151, 163, 205, 206, 270}, so Stimmungsbilder schaffend von einer Intensität, die nur ein Seb. Bach verstärken konnte. — Walther tritt weiter an Scheidts ausgedehnte, in ihren Ausdrucksmitteln wechselnde Fantasieform moderner gestaltend heran (Nr. 7, 116, 127) und läßt sogar dessen *pleno organo*-Satz (allerdings nur mit einstimmigem Pedal) eine Wiedergeburt erleben (Nr. 202). — In Buxtehudes reizvoller Art, den melodisch verbrämten Choral des Rückpositivs durch Oberwerk und Pedal zu begleiten, versucht sich Walther ebenfalls mit Glück (Nr. 78, 120, 131, 168, 243, 284; er gewinnt ihr sogar dadurch eine neue Seite ab, daß er der kolorierten Obermelodie gegenüber vom Pedal den reinen *Cantus firmus* vortragen läßt (Nr. 13, 14, 73, 108, 128, 182). — Früchte seiner Bekanntschaft mit dem norddeutschen Orgelspiel sind unverkennbar zwei Stücke für zwei Manuale und Pedal, wo die linke Hand den choralführenden Tenor hervortreten läßt (Nr. 98, 229) Über ihnen schwebt ein Hauch von Orgelpoesie, der spezifisch Bachscher Art ist (vgl. Edition Peters, Nr. 2067 [neue Ausgabe] S. 74). — Vor allem aber bewahren sich in den vierstimmigen Sätzen Walthers Kanon und doppelter Kontrapunkt als formbildende Kräfte (*Cant. firm.* oben: Nr. 34, 58; *Cant. firm.* im Pedal: Nr. 12, 15, 18, 24, 25, 27, 31, 37, 38, 39, 40, 43, 48, 50, 68, 74, 81, 82, 84, 85, 88, 94, 96, 97, 117, 119, 129, 164, 165, 177, 179, 194, 210, 222, 228, 248, 253, 258, 260, 271, 273, 276, 281, 283). Nicht genug, daß eine Stimme den Choral zu Gehör bringt, läßt ihn Walther kanonisch noch von einer anderen durchführen, wie es eben gehen mag, in enger Folge sich

anschließend oder zeilenweise einander ablösend, in langen Noten oder verkürzt und melodisch ausgeschmückt. Wenn man von einem spezifisch Waltherschen Typus sprechen darf, so ist es vornehmlich dieser. Aber weit entfernt davon, wie Pachelbel sich in ein starres Schema zu verstricken, entfaltet Walther eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit. Seinem Auge enthüllen sich immer neue Kombinationsmöglichkeiten; in ihrem Aufsuchen kann er sich nicht genug tun. Mögen die kontrastischen Fäden noch so kunstvoll in- und durcheinander geschlungen sein, der Gesamteindruck des Tonbildes bleibt darum doch ein lichter, klarer; selten wird man von einem Stück den Blick wenden, bedauernd, daß alle Künstlichkeit die Hauptsache, den Choral, verdunkelt habe (Nr. 121, 123, 285, 287 Anhang). Gerade in dieser Kunstform ist Walther am mustergültigsten; quantitativ steht er unerreicht da, qualitativ ist ihm nur Bach gewachsen und überlegen. —

Die einzelnen Choralgebilde schließen sich nun bei Walther, wie man leicht sieht, ziemlich oft zu eigenartigen größeren Verbänden zusammen. Wir unterscheiden zwei Arten. Daß er mit der einen zunächst keine bestimmte künstlerische Absicht verfolgte, ergibt der Handschriftenbefund. Es läßt sich mehrfach genau beobachten, wie zu einer Choralkomposition sich allmählich weitere gesellen; erst dann kam Walther der Gedanke, diese zusammenzufassen, umzustellen, neue Bindeglieder einzuordnen und so schließlich eine wohlgestufte Folge von Sätzen über einen Choral¹⁾ herzustellen. Von größeren Zyklen dieser Art seien hier genannt:

Ach Gott und Herr.	Erschienen ist der herrliche Tag.
Ach was soll ich Sünder.	Lob sei dem allmächtigen Gott
Allein Gott in der Höh,	Wie soll ich Dich empfangen,
Aus der Tiefe rufe ich.	Wir Christenleut'

Es ist das von den norddeutschen Sweelinckschülern, namentlich Scheidt, der deutschen Orgelmusik zugeführte Prinzip der Versbildung, das in diesen Zyklen Walthers seinen vornehmsten und abgeklärtesten Ausdruck gefunden hat. — In scharfem stilistischen Gegensatz zu diesen Zyklen steht eine Gruppe anderer Gebilde, als deren Hauptvertreter

Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend.
 Jesu meine Freude.
 Lobt Gott, ihr Christen,
 Machs mit mir Gott.
 Meinen Jesum laß ich nicht.

zu gelten haben. Nicht aus allmählicher Kristallisation heraus entstanden, sondern einem vorher gefaßten künstlerischen Plan gemäß entworfen und im Zusammenhang ausgeführt, gehören diese zur Gefolgschaft, welche Pachelbels »Musikalische Sterbensgedanken« (klaviermäßige Variationen über Chorallieder fürs Haus) gefunden haben. Darauf deutet schon ihre Bezeichnung als »geistliche Clavierstücke« für Musikliebhaber und *Incipienten*. Die Behandlung eines *Cantus firmus* tritt bei dieser Serie merklich in den Hintergrund; dafür dominiert die flüssigere Umspielung und Ausdeutung des Chorals nach Art der Klaviervariationen. Während Pachelbel jedoch wirklich ganz klaviermäßig schreibt, läßt Walther Orgeltechnik und Orgelform nie aus dem Auge und im Hinblick auf sie temperiert er maßvoll den eindringenden Klavierstil. Andererseits führt er dem Pachelbelschen Grundriß neue Züge aus der Böhmschen Choralpartita zu, Reflexe aus der Tanzsuite. Wir finden ausgesprochene Allemanden (Nr. 91, 99, 110, 113, 136, 137, 141, 142, 149, 157, 169, 171, 178, 183, 189, 190, 191, 232, 238, 247, 354, 256), Couranten (Nr. 112, 140, 193, 199, 220), Gigue (Nr. 133, 161, 259) und ein sehr deutlich auf Zachow hinweisendes, chromatisches Lamento (Nr. 139). Von hier zur Buxtehudeschen Ciacona (Nr. 290 Anhang) war es dann nur ein einfacher Schritt. —

¹⁾ Eine weitere Bestätigung gibt Jac. Adlung; der Anzeige des 1738 erschienenen »Denck- und Danckmahls« (Anleitung zur mus. Gelahrtheit, 1758, S- 697f.) fügt er die Bemerkung bei: »wiewohl einige Variation« schon sehr alt waren.«

Von Walthers freien Orgelkompositionen kennt Spitta nur die ersten fünf unsres Bandes und fällt über sie das Urteil:

»Fünf Fugen sind respektable, auf dem Grunde seiner thüringischen Vorgänger weitergeführte Arbeiten, noch mehr die Präludien beziehungsweise Toccaten, welche vieren derselben voran gehen.«

Egel wittert daneben einige Einflüsse Buxtehudes und Böhms heraus. Demgegenüber brauche ich nur auf die Gesamtausgabe der Orgelwerke Pachelbels zu verweisen. Der thüringische Vorgänger Walthers ist eben Pachelbel, Walther baut architektonisch wohl großzügiger und glanzvoller aus, aber seine melodische Erfindung und der Charakter seiner Formen sind unverkennbar aus dem Baugrund Pachelbels herbeigeht. Selbst alle kleinsten Details sind bei ihm schon vorhanden; ihre Erklärung bedarf nicht erst der Anrufung Buxtehudes und Böhms*

Das Thema der A dur-Fuge (S. 269) stammt aus einer Kantate Joh. Kriegers, von dem Walther sich viele Kirchenstücke gesammelt hatte, »Gelobet sei der Herr, denn er hat erhört.«¹⁾ Der Schlußsatz, eine Tripelfuge, hat als erstes Thema:

Die älteste Niederschrift der Fuge steht bezeichnenderweise ebenfalls in Cdur,

Mit wirklich neuen Gebilden haben wir es jedoch zu tun beim *Preludio con Fuga* (S. 271) und *Concerto* (S. 275). Das erste Stück beginnt mit einem dreiteiligen (*Adagio, Allegro, Adagio*), durch die französische Ouvertüre inspirierten Präludium. Die folgende Fuge, obwohl in Pachelbelscher Art gearbeitet, ist doch thematisch ein fremdes Gewächs; sie gibt die Durfassung eines ähnlichen Mollthemas von L. Manzia (S. 313). Die Fuge steht nicht selbständig für sich, sondern kadenziiert in einen *Grave*-Satz hinein, dessen Wechsel von *p* und *f* handgreiflich das *Concertino* und *Tutti* des *Concerto grosso* widerspiegelt. Den Beschluß macht eine *Aria* auf zwei Manualen. Ein noch reineres Abbild der damaligen Orchestermusik ist das zweite Stück. Einem zweiteiligen Präludium schließt sich ein schönes melodiöses *Largo* an, danach eine Sopran-*Aria* mit imitiertem Orchester-Vor- und Nachspiel. Eine Tenor-*Aria*, pastoral und reichlicher begleitet von Instrumenten, bildet die gehaltvolle Mitte, den Schluß ein frei fugiertes, mit Sequenzen arbeitendes *Vivace*. Vor allem dies *Concerto* sollte neben Seb. Bachs Italienischem Konzert als bedeutsamster Versuch, die Konzertform aufs Klavier resp. Orgel zu übertragen, fernerhin estimiert werden.

Der Gedanke, den Formenriß des italienischen *Concerto grosso* für eigene, selbständige Kompositionen zum Vorbild zu nehmen, mußte für Walther so nahe liegen, wie für Seb. Bach; er kam ihnen aus dem Arrangement fremder Werke für Orgel oder Klavier, das sie, sei es eigenen Gebrauch oder den ihrer Schüler zu befriedigen, reichlich betrieben. Jeder freilich auf seine Art Bach²⁾ änderte bei seinen Übertragungen alles, was ihm melodisch oder harmonisch am Original mißfiel; die subjektive Kritik des freien Künstlers, die in diesem Ausfeilen liegt, macht uns seine Arbeiten wertvoll. Walthers Verhalten ist ein objektiveres. Er trägt nur der vom Orchester abweichenden Orgelstimmung insofern Rechnung, als er seine Übertragungen um einen Ganzton nach unten transponiert. Im übrigen gibt er getreu das Original wieder und macht nur von einer Freiheit Gebrauch, die jedem reproduzierenden Künstler damaliger Zeit zustand: er nimmt die Ausschmückung der Hauptmelodie durch Manieren oder willkürlichen Zierrat vor. In dieser Hinsicht bedeuten Walthers Arbeiten für uns klassische Zeugnisse, die zur Behandlung der neueren Bearbeitungsfrage wertvolle Fingerzeige geben. Ein Mittelding zwischen Übertragung und freier Komposition sind die Variationen über einen *Basso continuo* Corellis, zu deren Würdigung man das Original (s. Krit. Kommentar) zur Hand nehmen muß. —

Will man Walthers künstlerische Persönlichkeit bis in die feinsten Nerven zergliedern und

1) Denkmäler d. Tonkunst in Bayern, Bd. VI, S. 160.

2) Vgl. A. Schering, Sammelbände der I. M. G. IV, S. 234, V, S. 565; E. Prätorius, ebenda VIII, S. 95.

erfassen, so genügt natürlich nicht ein so flüchtiger Gang durch seine Werke, wie wir ihn eben gemacht haben. Aber so viel dürfte dabei klar geworden sein, daß es nicht Pachelbel ist, an dem wir Walthers historische und künstlerische Bedeutung abzumessen haben, sondern nur Seb. Bach. Beide waren geborene Thüringer und durch die erste musikalische Erziehung zur Schulrichtung Pachelbels gehörig. Beide erfüllte das gleiche Streben, ihren Gesichtskreis vielseitig zu erweitern und aus beschränkter Einseitigkeit zu universaler Erfassung der Kunst und ihrer Mittel zu gelangen. Hierin ergänzten sie sich zunächst vortrefflich und mit erkennbarem gegenseitigen Nutzen: Walther besaß einen umfassenden Überblick über das Gesamtgebiet der Theorie und eine unschätzbare Sammlung von Werken der besten zeitgenössischen Meister, Bach kam reich an künstlerischen Erfahrungen aus Lüneburg und Lübeck und erfüllt von glühenden, nach Verwirklichung ringenden Idealen. Wie oft mag es da zu lebhaftem Gedankenaustausch über die Vorzüge und Schwächen der einzelnen Werke und Tonsetzer, zur Erörterung über technische und ästhetische Einzelfragen, zu gemeinsamen Probearbeiten über dasselbe Problem gekommen sein? Aber nun trennte sich ihr Weg. Walthers spekulative Neigung führte ihn zum Lexikon und vieler zeitraubender Schreibart, sie wurden Hemmschuhe für sein produktives Schaffen; Bachs Spannkraft und Elastizität wuchs, da er immer neue lebendige Kunstzentren aufsuchte, die ihm neue Ziele steckten. So blieb Walthers Wirkungskreis auf die Orgel beschränkt, Bachs gewaltige Hand umfaßte das gesamte Bereich der kirchlichen Musik. Dieses Größenverhältnis ist es, welches auch in ihrem gemeinsamen Gebiet der Orgelmusik in die Erscheinung tritt. Das gigantische Wesen Bachs sucht man bei Walther vergebens, er stellt nur eine Normalgröße vor. Aber was er im kleineren Rahmen des Orgelchorals geschaffen hat, das nimmt nach Zahl und Beschaffenheit einen Ehrenplatz in der Geschichte neben Bachs »Orgelbüchlein« ein. Einen gleich großen Schatz stimmungsvoller, formvollendeter, zum liturgischen Gebrauch bedingungslos gebrauchsfähiger Orgelchoralsätze hat uns kein Meister vor und nach Bach geschenkt, wie Walther. Wäre sein Streben wirklich nur darauf gerichtet gewesen, das Pachelbelsche Kunstideal in größter Vollendung darzustellen, von der Form die höchste Kunst zu verlangen und sie doch dem Inhalt, der musikalischen Idee unterzuordnen, sein Verdienst wäre dann schon groß. Aber Walther hat mehr geleistet: er hat, soweit es den Orgelchoral betrifft, den Ausgleich zwischen nord- und süddeutscher Technik vollzogen. Bach blieb es nur vorbehalten, die letzten Konsequenzen zu ziehen. —

Zum Schluß habe ich nur noch einige Bemerkungen zur äußeren Spieltechnik Walthers zu machen.

Die Spielmanieren (*agréments*) Walthers sind nicht komplizierte. Der Vorschlag (Akzent), welcher von oben oder unten gemacht wird, ist entweder in Noten selbst oder durch ein vorgesetztes Häkchen ' ausgedrückt. Ein aus mehreren Noten bestehender Vorschlag (Schleifer, *coulé*) hat das Zeichen w. Den Pralltriller (mit oberer Hilfsnote) bezeichnet Walther durch den Mordent (*find*) durch —. Beim Triller *tr* verlangt er mit der oberen Hilfsnote zu beginnen; der Triller mit beginnender Hauptnote hat das Doppelzeichen. Der hier und da gebrauchte Bogen — (er kommt bei Buxtehude und Bach mehrfach vor) scheint auf ein besonderes ausdrucksvolles gebundenes Spiel der betreffenden Stellen hinzuweisen, Die durch die Notenschwänze gehenden Querstriche (S. 287) deute ich als synkopiertes Nachschlagen der oberen Töne.

Mit Fingersätzen hat Walther seine Stücke namentlich in älteren Niederschriften reichlich ausgestattet (S. 20, 21, 24, 137, 139, 151, 156, 209, 342, 343, 250). Ihre Betrachtung lehrt, daß Walther sich wie Bach bemühte, den Daumen zur Überwindung der älteren unbequemen Spielweise heranzuziehen.¹⁾ Er setzt in der rechten Hand abwärts den 3., 4. und 5. Finger über den Daumen, aufwärts den Daumen unter den 2. Finger. In der linken Hand gehen aufwärts der 3. und 2. Finger über den Daumen, abwärts dieser unter den 3. und 2. Finger

1) Man berichtige danach Ph. Spitta, a. a. O. I, S. 648 f.