

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 5 (1931)

Artikel: Schweizerische Passionsmusiken (Barberini, Kyburz, Bachofen, Fröhlich)
Autor: Nef, Karl
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835014>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schweizerische Passionsmusiken.

(Barberini. Kyburz. Badhofen. Fröhlich.)

Von Karl Nef (Basel).

Der Literaturgeschichte gewann Joseph Nadler neue Seiten, einen neuen Anblick ab dadurch, daß er sie regional behandelte. Wie für andere Gebiete wies er auch für die Schweiz nach, daß gewisse Familien die Träger der Entwicklung sind, daß die literarische Begabung sich vererbt und auf diese Weise die Produktion besteht und aufs neue gedeiht. In der Musik, bei der die Vererbung nachgewiesenermaßen besonders stark und umfangreich sich geltend macht, wäre es von höchstem Interesse, wenn man ähnlich wie Nadler vorgehen könnte. Zur Zeit ist dies aber noch unmöglich, erstens sind wir über die Musikerfamilien viel weniger unterrichtet, als über die den literarischen Kreisen angehörigen, und sodann war die musikalische Produktion in der Schweiz in vielen Perioden nur sehr schwach; es gibt kaum eine durchgehende, ein Gesamtbild bietende Entwicklung, vielmehr zeigt sie sich nur sporadisch und stückweise. Auch fehlt es noch vielfach an den notwendigen Einzeluntersuchungen. All dies zugegeben, brauchen wir doch nicht ganz darauf zu verzichten, regional vorzugehen, uns zu fragen, was wurde in dieser oder in jener Kompositionsgattung auf dem Gebiet der Schweiz hervorgebracht?

In der letzten Zeit bemüht, einen Überblick über die Geschichte der Passion zu gewinnen, richtete sich mein Blick naturgemäß auch auf die Schweiz. Und, was nicht verwundern wird, es zeigt sich, daß auch unser Land sein Scherflein mit zur Geschichte dieser tiefernten Kompositionsgattung beigetragen hat, daß auch bei uns die Tonsetzer nach ihren Kräften sich bemühten, die Leidensgeschichte Jesu in ihren Tönen künstlerisch zu gestalten und zu verherrlichen. Anzunehmen ist, daß in den

Klöstern die Passion schon im Mittelalter gregorianisch im Choralton vorgetragen wurde. Daß dem wenigstens im 16. Jahrhundert im Kloster St. Gallen so war, dafür sprechen die ältesten mehrstimmigen Kompositionen, die in der Schweiz nachweisbar sind.

In St. Gallen war lange nur der einstimmige Gesang gepflegt worden, bis der regsame und kunstliebende Abt Diethelm Blarer von Wartensee (Abt seit 1531) den italienischen, aus Corregio stammenden Musiker *Manfred Barberini Lupus*, gewesenen Cantor in Locarno, nach St. Gallen berief und ihm die mehrstimmige Komposition von Gesängen der Messe und der Vesper übertrug. Sein Werk ist in zwei prachtvollen, in größtem Folio gehaltenen Pergamentbänden erhalten, geschrieben von Heinrich Keller aus Rapperswil, Organist und späterem Subprior des Klosters und mit reichem Bilderschmuck versehen durch Kaspar Härteli¹ aus Lindau. Es sind die Codices Nr. 542 und 543 der Stiftsbibliothek St. Gallen.

In dem zweiten Band, der die Vespergesänge enthält, finden sich drei Passionen, nach Matthäus, Markus und Lukas; d. h. es sind keine vollständigen Passionen, sondern vierstimmige Kompositionen der Reden der Menge und der Einzelpersonen, wie Pilatus, Petrus, Judas etc. Nicht in Musik gesetzt sind die Worte Jesu und ebenfalls nicht die ganze Erzählung des Evangelisten. Ähnlich behandelte Passionen finden sich in jener Zeit häufig, so von den großen Meistern Victoria, Orlando di Lasso u. a. Die Regel jedoch war, daß nur die Reden der Menge, des jüdischen Volkes, der Hohenpriester etc. komponiert wurden, während Barberini auch das, was die Einzelpersonen sagen, im vierstimmigen Satz wiedergibt. Damit nähert er sich der Form der sogenannten Motettenpassion, bei der überhaupt der ganze Bibeltext mehrstimmig komponiert ist, welche Art der Niederländer Jakob Obrecht mit einem Meisterwerk eingeführt und in der er zahlreiche Nachfolger gefunden hat.

¹ Nach der Darstellung des Härteli habe ich einen Trummscheitspieler in meiner kleinen „Geschichte unserer Musikinstrumente“ (in Quelle und Meyers Sammlung „Wissenschaft und Bildung“ 1926) reproduziert.

Die Meinungen über den Wert der Kompositionen Barberinis gehen weit auseinander. Raimund Schlecht¹, der zuerst auf sie aufmerksam gemacht hat, glaubt, sie würden einen Neudruck verdienen, während G. Eisenring², der die Messegesänge einer kurzen Betrachtung unterwirft, sie für belanglos hält. W. Merian³ veröffentlichte zwei Gesänge, die, wenn man sie mit den Schöpfungen der größten Meister der Zeit auch nicht vergleichen darf, in ihrem weichen Fluß, in ihrer Anmut eines besondern Reizes nicht entbehren.

Bar - a - bam, Bar - - a - bam, Bar - a - bam

cru - ci - fi - ca - tur, cru - ci - fi - ca - tur, cru - ci - fi - ca - tur.

¹ Monatshefte für Musikgeschichte, 1871 S. 12 ff.

² Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg, hsg. von Prof. Dr. P. Wagner. Heft 7. S. 188.

³ Werke schweizerischer Komponisten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Schweiz. National-Ausgabe Heft 1. Genf 1927. — Musikproben auch bei Eisenring a. a. O. und K. Greith, Cantarium Sancti Galli, 1845.

Die Passionen blieben bisher unberücksichtigt. Vom Komponisten am liebevollsten behandelt ist die nach Matthäus¹. Zwar sind auch hier die einzelnen Sätzchen knapp gehalten, ist auf höhere kontrapunktische Kunst verzichtet, aber trotzdem spricht aus der Partitur ein feinsinniger Meister, ein Meister, der mit den einfachsten Mitteln zu charakterisieren versteht. Der erste Chor „Non in die festo“ zeichnet sich durch scharfe Bestimmtheit aus, während der zweite, worin die Jünger sich über die Verschwendung des köstlichen Wassers beschwerten, heuchlerische Weichheit und sich aufblähenden Stolz zeigt. „Ubi vis paremus tibi comedere pascha“ ist kindlich heiter im Ton, die Jünger freuen sich auf das Ostermahl. „Numquid ego sum, Domine?“ zaghaft betrübt, die Frageform gut ausgedrückt. Ebenfalls dem Ton der Rede entsprechend sind die Worte in der Verleugnungsgeschichte des Petrus wiedergegeben. Vorzüglich deklamiert das „Barabam“ (siehe Seite 115) und „Crucifigatur“. In dem Sätzchen „Vere filius Dei erat iste“ weiß der Komponist mit feierlichen Dreiklangsfolgen dem Ganzen einen mystischen Ausklang zu geben.

Die Sätzchen sind frei gestaltet. Bei den Meßkompositionen legt Barberini die Melodien des gregorianischen Chorals als Cantus firmus zu Grunde, die Chöre der Passion setzt er unabhängig vom Lektionston. Trotz Schlichtheit und Knappheit erzielt er Mannigfaltigkeit, der Ausdruck ist, wenn auch gemäßigt, so doch wahr. Wo die Passion noch choraliter abgesungen wird, darf man ruhig empfehlen, einmal die Barberinischen Chorsätzchen einzuschalten.

Die weiteren Passionsmusiken führen uns auf protestantischen Boden. Zeitlich folgt nach Barberini *Johann Heinrich Kyburz*. Ihrem Stile nach gehört seine Komposition dem 17. Jahrhundert an, erschienen ist sie am Anfang des achtzehnten. Wir finden sie in der fünften Auflage der St. Galler „Seelenmusik“ von 1711. Von Haus aus ein Sammelwerk, hat die „Seelenmusik“

¹ Eine in Partitur gesetzte Abschrift der Matthäuspassion stellte mir mein Schüler Hr. Dr. Arnold Geering freundlich zur Verfügung.

bei ihrem vielfachen Wiedererscheinen doch auch die schweizerische Produktion angeregt. Zu den frühesten originalen Schöpfungen, die sie brachte, gehören drei „Passionsandachten“ des genannten J. H. Kyburz, eines aargauer Geistlichen (gest. 1740 als

Solo.

Ach, — schau-et doch der Schmer

zen, Ach, — schau-et doch der Schmer

zen, der ihn quä

Pfarrer zu Herzogenbuchsee.¹⁾ Die Gedichte – ihr Verfasser ist nicht genannt – reden in ähnlich geschmackloser, sinnlich maelender Weise vom Tod des Erlösers, wie der bekannte und auch hier gleich noch zu nennende Brockes. Der Komponist interessiert, namentlich im ersten Stück, das sich mit vorausgehender Sinfonie, Wechsel von Chor und Soli als eine kleine Kantate gibt, durch sein aufs Große gerichtetes Wollen. Er nimmt einen höheren Flug, als später Bachofen, er gestaltet dramatisch. Er will hoch hinaus, nur entspricht seinem Wollen nicht das Können. Seine Harmonieführung ist ungelenk, Schnitzer laufen mit unter. Zu alledem ist der Satz durch zahlreiche Druckfehler verunziert. Kyburz steckt mit seiner Art noch im Stil des 17. Jahrhunderts, aber er ist nicht nur für seine Zeit altmodisch, sondern auch unbeholfen. Immerhin bildet die fließende kleine Sinfonie in h-moll, für zwei Violinen und Continuo, eine passende Einleitung und der Wechsel des, wie später bei Bachofen, auch hier nur dreistimmigen Chores mit verschiedenen Soli ist wirkungsvoll. Wie stark auf dramatische Effekte hingearbeitet wird, mag die S. 117 zitierte Stelle zeigen, die zugleich auch die Art des Komponisten im allgemeinen illustriert.

Da die Bach'schen Passionen als die Höhepunkte der Gattung am meisten interessieren, richtet sich der Blick naturgemäß auf Erscheinungen, die in ihrer Nähe liegen und irgendwie Beziehungen zu ihnen haben können. Johann Caspar Bachofen, der bekannte zürcherische Komponist geistlicher Lieder, (1695 bis 1755) hat die seiner Zeit vielbeliebte Passionsdichtung des Hamburger Rats Herrn H. C. Brockes „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“, aus der auch Bach ein paar Verse für die Johannespassion entlehnt hat, vertont. Sein

¹ Über Kyburz und die andern hier erwähnten Komponisten vgl. E. Refardt *Musikerlexikon der Schweiz*. Geb. Hug & Cie. 1928. — Dr. Refardt verdanke ich auch eine Zusammenstellung der Komponisten, die sich mit der Passion beschäftigt haben. — Für Kyburz benützte ich ein in meinem Besitz befindliches Exemplar der 8. Auflage der „Seelenmusik“. Über diese sowie Bachofen und Schmidlin vgl. auch: Theodor Goldschmid, *Schweizerische Gesangbücher früherer Zeiten*. Verlag des Schweiz. Kirchengesangsbundes 1917.

Werk ist im Druck herausgekommen, ein einziges Exemplar nur scheint sich erhalten zu haben, es befindet sich in der Bibliothek des Kgl. Konservatoriums zu Brüssel.¹ Es muß gleich gesagt werden, die Verwendung einiger gleicher Verse ist alles, was Bach und Bachofen miteinander gemein haben; unser Zürcher ist ein Komponist so bescheidener Art, daß ich fast darüber erschrecke, den Kantor am Großmünster in Zürich und den Leipziger Thomaskantor in einem Atemzug genannt zu haben. Doch soll uns das nicht abhalten, dem Werk unseres Landmannes Beachtung zu schenken und es einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Das Liedschaffen Bachofens war, so bescheiden es sich künstlerisch ausnimmt, für die musikalische Kultur unseres Landes doch von großer Bedeutung. Bachofen und sein Nachfolger Johannes Schmidlin haben mit ihren hundertn von Liedern viel zur Entwicklung der Sangesfreudigkeit in unserm Volke beigetragen, die heute so erfreulich allgemein und groß ist. Die Art, wie ihre Gesänge im Kreise der Dorfgemeinschaften vorgetragen wurden, hat Gottfried Keller durch eine Schilderung in seinem Roman „Der grüne Heinrich“ poetisch verewigt.

Die Brodke'sche Passionsdichtung, die von einem Händel, einem Keiser, Mattheson und andern in großer oratorischer Form komponiert worden ist, entfacht in Bachofen keinen höheren Schwung, er kommt über seinen gewöhnlichen Liedstil nicht hinaus. Charakteristisch für ihn ist die Dreistimmigkeit. Sie setzt sich zusammen aus Cantus I, Cantus II und Bassus generalis, der zugleich auch Singbaß ist. Das 18. Jahrhundert bevorzugte den dreistimmigen Satz und stellte ihn am höchsten. Beleg und Beweis dafür gibt theoretisch der Artikel „Trio“ in J. J. Rousseaus „Dictionnaire de la musique“, geben praktisch die tausende von Triosonaten, die das 18. Jahrhundert hervorgebracht hat. In bescheidener, volkstümlicher Form handhabt Bachofen den dreistimmigen Satz. Er klingt gut, ja er ist klang-

¹ Der Bibliothekar, Hr. Prof. Van den Borren, hat es mir freundlich zur Einsicht zugesandt.

selig und in bescheidenster Form polyphon, indem die beiden Cantstimmen beständig sich kreuzen. Darin liegt ein besonderer Reiz, die zweite Stimme ist ebenso wichtig und selbständig, wie die erste.

Der Komponist zerlegt die Brookes'sche Dichtung in 42 kurze Sätzchen von 8 bis 12, nur in einem einzigen Ausnahmefall von 24 Takten; 27 davon sind Terzette der beschriebenen Art. Bachofen hat freilich nicht den ganzen Text in Musik gesetzt, sondern eine Auswahl getroffen; vielleicht etwa die Hälfte des Gedichts ist vertont. Der Verleger druckt aber das ganze Gedicht, für diejenigen, „so keine Liebhabere der Musik sind“ ab. Einmal ist ein kleines Duett der Tochter Zion für die zwei Cantstimmen ohne Continuo, abwechselnd mit Baßsolo, eingestreut. Einmal singen Jesus und Maria ein Duett, beide, auch Jesus, in der Sopranlage. Keinerlei Realistik ist angestrebt, nur nach musikalischer Abwechslung wird getrachtet. Zu solcher tragen auch die kurzen Rezitative über das Bibelwort, welches Brookes selbst zur Verbindung seiner Verse eingeflochten hat, bei. Häufig geben sich die Gesänge, mit Wiederholung des ersten kurzen Teils, als Da capo-Arien en miniature. Überschriften sind sie „Aria“, oder „Arioso“. Dramatische Abwechslung bescheidenster Art gibt es in dem Arioso des Jesus: „Erwachtet! Könnet ihr in dieser Schreckensnacht, da ich sink in des Todes Rachen, nicht eine Stunde mit mir wachen“, wo in die Pausen die Jünger hineinsingen: „Wer ruft? Ja Herr, ja, ja“, und bei den aus Bachs Johannespassion bekannten Worten der Tochter Zion „Eilt ihr angefocht'nen Seelen“ mit einfallender Frage und Antwort „Wohin?“ „Nach Golgatha“.

Nach dem Vorbericht des Verlegers wäre diese Passionskomposition das beste Stück, das Bachofen jemals gesetzt hat, „indem der starke Affekt, so in dem rührenden und gedankenvollen Passions-Gedicht überall herrscht, sehr wohl und glücklich ausgedrückt ist, und überhaupt viele neue und gute musikalische Einfälle enthält“.

Der Verleger mußte natürlich das nach dem Tode des Komponisten herausgegebene Werk empfehlen, möglich, daß

es ihm mit seinem Urteil ernst war; wir werden ihm auf keinen Fall beistimmen können. In seinem Hauptwerk, dem Musikalischen Halleluja, das von 1728 bis 1786 nicht weniger als zehn Auflagen erlebte, hat Bachofen zuweilen ebenso gute, wenn nicht noch bessere Einfälle gehabt und daß der Affekt des Passionsgedichtes gut ausgedrückt sei, das geht uns heute nicht mehr ein. Es finden sich einige anmutige, melodisch fließende Mollgesänge, wie etwa das Arioso „Sünder, schaut mit Forcht und Zagen“; wenn aber Petrus in traulichem G-dur auf einen tänzelnden Rhythmus, der bei Bachofen allzu häufig vorkommt, singt „Gift und Blut“ (S. 16), so verwundern wir uns über die Genügsamkeit unserer Vorfahren. Geradezu komisch wirken für uns gewisse Malereien, wie diese „Erzittere“ (S. 76), die in allen Stimmen wiederholt werden.



Doch wir wollen das Verdikt über die Komposition Bachofens nicht weiter ausführen, sondern lieber uns der Worte erinnern, die Paul Wernle¹ über seine Liedersammlung in Bezug auf die Texte ausspricht: „Unsere Literaturgeschichten mögen mit gutem Grund solche Poesiesammlungen ignorieren, aber unser Volk hat mehr von ihnen gelebt, als von allem, was Literatur zu nennen ist. Es sind im ganzen Lieder für die Müh-seligen und Geplagten im Volk, die Einsamen, die Verschupften“. Der kleine Mann, der im 18. Jahrhundert bei uns ein enges trübseliges Leben führte, erfreute sich an dieser Art Poesie und Musik und, nach dem Lebensbild zu schließen, das Max Fehr² auf Grund der freilich nur sehr spärlich erhaltenen Quellen von unserm Komponisten entwirft, gehörte auch er zu den Mühse-

¹ Der schweizerische Protestantismus im XVIII. Jahrhundert. Bd. 1. 1922 S. 452.

² Zürcher Wochen-Chronik, 1917 Nr. 46, 47, 48.

ligen und Geplagten, ja den Verschupften. Er machte in einem Land, das zu seiner Zeit wenig für die Kunst übrig hatte, fleißig seine Musik so gut er konnte, sicherlich hat sie ihn, wie seine Sänger, oft die drückende Enge des Daseins vergessen lassen.

Im Anschluß an Bachofen sei eine Komposition seines Nachfolgers als Tonsetzer geistlicher Gesänge, Johannes Schmidlin, genannt, die zwar nur ein Lied ist, aber ihres Inhaltes wegen doch hieher gehört. Im Jahre 1766 erschien in „Bürgklischer Truckerey“ zu Zürich „Jesus auf Golgatha, eine heilige Ode, nebst zweyen Osterliedern, ihrer Vortrefflichkeit wegen in Music gesetzt von Johannes Schmidlin, Pfarrer zu Wetzikon“.¹ Der ungenannte Dichter ist Lavater. Zweistimmig ist die heilige Ode gesetzt – man liebte nun einmal damals in Zürich die duettierende Art – und versehen mit einem ausdrücklich für Cembalo bestimmten Continuo. Die Ode verdient es, hier angeführt zu werden, weil sie ohne Zweifel zu den besten Schöpfungen Schmidlins gehört. Im Stil der Zeit, wie ihn die heutige Generation noch aus den Gluck'schen Werken kennt, klagt der Moll-Gesang in gehobenem Pathos. Der Anfang der Melodie kann einen Begriff geben; die kurz abschnappenden weiblichen Schlüsse sind ein Kennzeichen der Zeit.



Ein Passionsoratorium finden wir in der Schweiz zum erstenmal in Winterthur. Hier hatte Joh. Jacob Hegner, Lehrer der Geschichte, ein „Musicalisches Gemälde in zwei Zeitabschnitten:

¹ Exemplar in der Zentralbibliothek Zürich.

Jesus Christus im Leben und im Tode" dem Musikkollegium zugeeignet, der Winterthurer Musikdirektor *Joseph Hildenbrand* setzte es in Musik. Das Ganze zerfällt in zwei Teile; der zweite wurde am Karfreitag des Jahres 1811 zum erstenmal aufgeführt. Ohne Benützung des Bibeltextes, in breiter, für die Musik zu breiter Art und in trockener, aber gewandter Versifikation behandelt der Verfasser die Leidensgeschichte bis zum Tod und fügt in einem besonderen Abschnitt noch eine Totenfeier an.¹ Den größten Raum nehmen die stets in Versen gehaltenen Rezitative ein, eingeschaltet sind einige Arien und Chöre, je einmal ein Quartett und ein Wechselgesang. Dr. Max Fehr sagt in seiner, mit liebevoller Hingebung an den Stoff geschriebenen Geschichte des Winterthurer Musikkollegiums² nichts von der Musik, – sie ist vielleicht gar nicht erhalten, – er zitiert nur folgendes Urteil von Dr. Ziegler-Sulzer: „Die zwei Partituren, „Jesus Christus im Leben“ und „Jesus Christus im Tod“, welche er – Hildenbrand – aus Auftrag der Gesellschaft und für dieselbe schrieb, besitzen keinen größeren Wert, da dieselben, für den damaligen leichten, halb italienischen Musikgeist geschrieben, mehr eine Sammlung einzelner, gefälliger Melodien, als ein durchdachtes, zusammenhängendes Werk zu sein scheinen.“ Wie es sich damit verhält, können wir, da wir keine Einsicht in die Partitur gehabt, nicht beurteilen; der damalige „italienische Musikgeist“ war allerdings der Passion nicht günstig, es gibt italienische Passionen von Morlacchi, Zingarelli und a., die wir als solche kaum anerkennen können. Dr. Fehr erzählt weiter, daß der Text dem ehemaligen Lehrer Hildenbrands, Peter von Winter, so gut gefallen habe, daß er ihn seinerseits in Musik setzte. Seine Komposition wurde ebenfalls in Winterthur aufgeführt; zum ersten Mal am Karfreitag 1813.

Ebenso dem neunzehnten Jahrhundert gehört eine Komposition an, die ihrer künstlerischen Gestaltung nach und in der

¹ Das 1811 gedruckte Textbuch wurde mir von Hrn. Prof. Dr. R. Hunziker freundlich zur Einsicht zugestellt.

² Das Musikkollegium in Winterthur 1629—1837. Winterthur 1929. S. 209 ff.

Verwendung der Mittel am höchsten steht von allem, was bis jetzt besprochen wurde. Es ist eine Passionskantate von *Theodor Fröhlich* komponiert über einen Text seines Bruders Abraham E. Fröhlich. Sie wurde in der Kirche zu Aarau am 1. April 1831 aufgeführt. Die Partitur in der Handschrift des Komponisten und ein gedrucktes Textbuch befinden sich in der Universitätsbibliothek zu Basel, der in dankenswerter Weise der gesamte Nachlaß des Komponisten zur Aufbewahrung übergeben worden ist. Der Text setzt ein mit dem Bibelwort „Sie nahmen Jesum und führten ihn hin und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Schädelstätte“. Es folgt ein Chor „Gottes eingeborner Sohn trägt das Kreuz, die Dornenkron“. In dieser Weise geht es weiter bis zur Bestattung Jesu, abwechselnd Bibeltext, der als Rezitativ gedacht und behandelt ist und lyrische betrachtende Einschaltungen, welche in der Musik bald als Chöre, bald als Arien sich darstellen. Eine Ouverture, für das große Orchester der Zeit mit Trompeten, Hörnern, drei Posaunen, macht den Anfang. Man erkennt darin das Studium Beethovens, man erkennt aber auch sofort eine besondere Stärke des Komponisten, wirkungsvolle Gegensätze aufzustellen. Im langsamen ersten Teil eröffnen die Streicher mit einem kühn geschwungenen Rezitativ. Dem tritt eine weiche Kantilene der Holzbläser gegenüber, das Wechselspiel wird in dramatischer Weise weiter geführt.

Hat Fröhlich wohl schon Bach studiert? Nach dem ersten Chor mit seinem durchgehenden pendelnden Baß – d. h. eindrucksvoll wird der Hauptteil durch einen ruhig gesanglichen unterbrochen – möchte man es fast glauben, das Stück erinnert an Mendelssohn'sche Bachauffassung. Fröhlich ist Ende der zwanziger Jahre in Berlin mit Mendelssohn zusammengetroffen und soll sich mit ihm befreundet haben, aber als sein Schüler und Nachfolger darf er nicht angesprochen werden. Mit ihm gemein hat er die besondere Kunst, ein Motiv weiterzuführen und auszuspinnen. In ununterbrochenem Fluß bewegen sich seine groß angelegten Sätze und mit sicherem Können werden sie zum Schluß gesteigert. An Mendelssohn gemahnt auch eine da und

dort hervortretende Weichheit des Stils, gemahnt die Vorliebe für etwas sentimental klingende Vorhalte. Keineswegs wird aber diese Art, es ist die typische Art der Frühromantik, in ermüdender Eintönigkeit angewendet, es wird das Interesse vielmehr beständig angeregt durch Mannigfaltigkeit der Erfindung, durch den schon hervorgehobenen Sinn für Kontrastwirkung. In einem anmutigen Frauenchor tritt dem Gesang ein Ensemble von drei Violoncelli mit einschmeichelndem Klang gegenüber. Der Reichtum in der Instrumentation überrascht, der Komponist verfügt über eine außergewöhnliche Begabung für Erfindung charakteristischer Instrumentalfiguren. Fülle des Atems verlangt er vom Solosänger, oft mutet er ihm kühn hingesezte Koloraturen zu. Gegen den Schluß des Werkes bringt er eine groß angelegte, an Händel gemahnende Baßarie, die in ihrem Hauptteil mit Trompeten und Pauken in A-dur steht, unterbrochen wird er durch einen kurzen F-dur-Satz. Die Rezitative sind öfter dem Baß übertragen, sie sind immer lebendig deklamiert, im Ausdruck unterstützt durch das Orchester und oft gut gesteigert. Ein einziges Beispiel sei hervorgehoben, das Rezitativ Nr. 8, das auf die Worte ausgeht: „Denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn“, welche Worte durch chromatische Harmonieverbindungen und Ausklingen im Gesang allein zu einem eigenartigen Höhepunkt erhoben werden. Öfter tritt in den Arien zum Sologesang Chor hinzu, beides geschickt miteinander kombiniert, was zu einem abwechslungsreichen Eindruck nicht wenig beiträgt. Ein „Choral“ überschriebenes einfaches Stück steht am Ende; der Komponist gibt dem Ganzen zum Abschluß ein kirchlich-feierliches Gepräge.

Aus der Passionskantate spricht ein starkes Talent. Um so tragischer erscheint uns das Schicksal des armen Fröhlich, der, erst in den dreißiger Jahren stehend, den Verzweiflungstod in den Fluten der Aare suchte und fand. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß auch er, wie seine Vorgänger im 18. Jahrhundert, unter den primitiven Musikverhältnissen seiner Heimat litt, daß er, der zum Schaffen geboren war, durch die Not des Lebens, die Menge von Schul- und Privatmusikunter-

richt, den er zu erteilen hatte, erdrückt wurde, darunter zusammenbrach.

Fröhlich ist aus der gleichen Schule hervorgegangen wie Mendelssohn, neben ihm hat er von den gleichen Meistern, Zelter und Klein, gelernt. Wie verschieden ihr Schicksal! Um so höher sind die Leistungen unseres Landsmannes zu schätzen. Freilich, so talentvoll seine Passionskantate ist, so darf man sie gegenwärtig doch kaum zur Wiederaufführung empfehlen, eben weil sie aus der Epoche der Romantik, der Epoche Mendelssohns, Spohrs, Conradin Kreutzers stammt, die gegenwärtig als altmodisch, als veraltet erscheint, weil sie die Mode von gestern ist. Immerhin, die Aargauer und die schweizerischen Musikhistoriker haben die Pflicht, sich um Fröhlich zu kümmern und ihm zu seinem Platz in der Musikgeschichte zu verhelfen.¹

Überblicken wir nochmals die besprochenen Werke, so müssen wir sagen, musikalisch besteht zwischen ihnen, etwa von Bachofen und Schmidlin abgesehen, kein Zusammenhang. Und doch ist ein Zusammenhang da, ein innerer, höherer. Alle die Komponisten behandeln denselben Vorwurf, den höchsten Vorwurf, den der gläubige Christ sich wählen kann. Er ist noch immer nicht erschöpft, bis in die neueste Zeit hinein haben sich ihm, wie ausländische so auch schweizerische Tonsetzer gewidmet; ihre Namen mögen, soweit sie mir bekannt sind, zum Schluß noch genannt werden: Jos. Heinrich Breitenbach, Rudolf Löw, Otto Barblan, Gustave Doret, Joseph Gallus Scheel. Und Andere werden ihnen nachfolgen.

¹ Einen ersten Anlauf hat Dr. E. Refardt gemacht, der sich um den Nachlaß bemühte und in der Schweiz. Musikzeitung veröffentlichte: Th. Fröhlich, ein vergessener Schweizer Komponist (1927, Nr. 27), „Si, sol, mi, la, fa, re“ (über Lieder Fröhlichs 1928, Nr. 19).