

LK 57



ZEMGALE AKADEMIJA  
LĪGĀ VĒSTU





ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Borszegyi Gyula  
konyvkötészete  
Budapest, V. ker.

NY 146



104

OFFENER

# BRIEF AN EDUARD HANSLICK.

ÜBER

146

BEARBEITUNGEN ÄLTERER TONWERKE

NAMENTLICH BACH'SCHER UND HÄNDEL'SCHER  
VOCALMUSIK.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

VON

ROBERT FRANZ.



LEIPZIG,

VERLAG VON F. E. C. LEUCKART  
(CONSTANTIN SANDER).

1871.



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

LK 57



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

73 146



~~104~~



Ihr freundliches Interesse an meinen Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Tonwerke, giebt mir erwünschte Veranlassung, mich über einen Gegenstand, der für die Praxis älterer Vocalmusik von höchster Wichtigkeit sein dürfte, ausführlicher gegen Sie auszusprechen. Die Frage, nach welchen Grundsätzen die Bearbeitung des Accompagnements solcher  Compositionen herzustellen sei, kann gegenwärtig mit vollem Rechte eine brennende genannt werden; daher ist möglicherweise dem Einen oder dem Anderen eine Orientirung über dieselbe nicht ganz unwillkommen. Die nachfolgenden Auseinandersetzungen sind als das Resultat einer Reihe von Erfahrungen, die ich in dieser Kunstangelegenheit machte, zu bezeichnen; — gerade deshalb haben sie vielleicht einigen Werth, wenn dieser auch nur in dem Nachweise bestehen sollte, dass ich es an ernsten Anstrengungen schwierigen Aufgaben gegenüber nicht fehlen ließ. Der persönliche Charakter, den meine Darstellungen an sich tragen werden, entschuldigt hoffentlich die Wahl einer erzählenden Form, der ich mich um so lieber bediene, als sie die Möglichkeit bietet, die etwas spröde Natur des zu behandelnden Stoffes zwangloser handhaben zu können. Demnach referire ich

1



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

eines Breiteren, wie ich überhaupt zu jenen Bearbeitungen gekommen bin, welchen praktischen Bedürfnissen ich mit ihnen zu genügen suchte und deute nebenbei an, welche künstlerische Ziele ich mir steckte.

Neigung, vielleicht auch natürliche Anlage, zogen mich seit Jahren zu Bach's und Händel's Musik. Mein bescheidener Wirkungskreis in Halle war diesen Bestrebungen nicht ganz ungünstig — sie wurden bald der Mittelpunkt der von mir geleiteten Singakademie. Damals, ich rede von den ersten vierziger Jahren, musste man sich zu behelfen suchen, wie es die Verhältnisse gerade mit sich brachten. Händel's Oratorien beschränkten sich für uns auf die von Mozart und Mosel bearbeiteten — Bach's Cantaten und Messen auf die von Marx beforgten Ausgaben. Wir führten die Sachen auf, wie sie die Vorlagen darbietet. ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM nahmen naiv genug an, dass mit ihnen der Inhalt jener Kunstwerke völlig erschöpft sei. Zwar machte das Publikum zuweilen grosse Augen, wenn ihm in einer Bach'schen Cantate ein seltsames Zwiegespräch zwischen Flöte und Contrabass vorgetragen wurde, oder wenn gar der Continuo einen langen, grämlichen Monolog zum Besten gab — dergleichen focht uns aber weiter nicht an und kam auf Rechnung der guten, alten Zeit, die man hinnehmen zu müssen glaubte, wie sie eben war.

In diese jugendliche Thätigkeit fielen plötzlich die Gesamtausgaben der Bach'schen, später die der Händel'schen Werke, den Aufführungen eine Fülle neuen Materials in wohlverbürgten Formen bietend. Da nahmen sich denn freilich Bach's Cantaten ganz anders aus, als bei Marx: überall reiche Bezifferungen, die doch nicht zwecklos vor-



handen sein konnten und auf eine früher geübte Kunstpraxis bestimmte Rückschlüsse gestatteten. Meine Zweifel an der Ausführbarkeit dieser Vorlagen gingen jedoch nicht tief genug, um mich vom Einstudiren der einen oder der anderen abzuhalten. Die im Tonsatz ziemlich abgeschlossenen Chöre stellten sich keineswegs als Hindernisse dar, dafür aber die Solonummern, der vielen defekten Stellen wegen, um so mehr.

Anfangs griff ich zu einem verzweifelten Mittel, das man auch jetzt noch vielfach in Anwendung bringt — ich strich munter darauf los, und benutzte höchstens die Pießen, deren Begleitung Bach einigermaßen vorgesehen hatte. Auf die Dauer konnte das freilich nicht so fortgehen: einmal wurde der Zusammenhang des Ganzen oft sehr bedenklich in Frage gestellt und dann standen wieder einzelne Arien in  <sup>ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM</sup> herlichen Umrissen da, als dass man sie ohne Weiteres übersehen durfte — kurzum, ich entschloß mich zu dem Versuche, ein Accompagnement auszuarbeiten. Zuerst probirte ich es mit accordischen Ausführungen, merkte aber sehr bald, dass damit hier nicht durchzukommen war: die Harmonien fielen bleischwer in die Bach'schen Stimmen hinein und fanden nirgends an dem geschmeidigen Continuo festen Halt: — statt zu unterstützen, hemmten dergleichen Zuthaten nur den Verlauf. Längere Zeit hielt ich es für ganz unmöglich, einen Satz nach Wunsche zu Stande zu bringen und bedauerte lebhaft, auf manche fein skizzirte Arie Verzicht leisten zu müssen.

Eines Tages ging ich jedoch wieder an's Werk, diesmal aber mit dem Vorsatze, es der Abwechslung wegen mit der polyphonen Schreibart zu versuchen. Und siehe

1\*

+ B



da: zu meiner freudigen Ueberraschung wurde plötzlich Alles lebendig, die Stimmen schienen nur darauf gewartet zu haben, dass man sie niederschriebe und waren offenbar prämeditirt worden. Schnell begriff ich, dass die Skizzen keineswegs flüchtige Entwürfe seien, sondern ebenso vollendet und abgeschlossen, wie der übrige wirklich ausgeführte Tonsatz. Indem die alten Meister dieselben aufzeichneten, schufen sie zugleich das noch fehlende Stimmgewebe im Geiste mit, und konnten sich wohl um so mehr darauf verlassen, es wieder zu finden, als sie gewöhnlich selbst für die Ausführung des Accompagnements Sorge trugen. Es muss also die Hauptaufgabe des Bearbeiters sein, hinter die eigentlichen Absichten der Autoren zu kommen und denen gemäfs sich zu verhalten: bleibt auch die Rekonstruktion aus naheliegenden Gründen für uns stets problematisch, so wird doch in sehr vielen Fällen ein Ergebniss zu gewinnen sein, das mit den Intentionen der Meister nicht gar zu sehr differirt. Bach's Bezifferungen namentlich dringen oft bis in das kleinste Detail — es bedarf nur eines scharfen Auges und einer geschickten Hand, um dann zuverlässiglich die letzten Entscheidungen treffen zu können. Demohngeachtet geht die Arbeit nicht überall so leicht von Statten: manch liebes Mal habe ich Tage lang rathlos vor ein Paar Taktten gesessen und kenne Stücke, die befriedigend zu lösen der gegenwärtigen Kunsttechnik kaum gelingen dürfte.

Der gewonnenen Ueberzeugung gemäfs, dass hier der polyphone Stil durchschnittlich vorbedacht sei, galt es nun die verschiedenartigsten Proben anzustellen: missglückte eine Arbeit, fasste ich sie anders an und ruhte nicht eher, bis brauchbare Resultate zum Vorschein kamen.



Allmählich bildete sich auf diese Weise eine Methode heraus, die, auf dem Material der Skizzen fußend, mit deren Bestandtheilen die Ausführung bestreiten lernte. Sowohl in der Struktur des Basses, als in dem Figurenwerke der Cantilene stellten sich Momente dar, die sich zu Motivbildungen eigneten und mit denen gearbeitet werden konnte — waren sie nur erst aufgefunden, dann entwickelte sich der weitere Verlauf wie von selbst. Begreiflich genug: der Stil der alten Meister entsprang aus den einfachsten, elementarsten Gesetzen — ihren Kunstgebilden liegt ein ganz ähnliches Princip zu Grunde wie das, nach welchem Pflanze, Blüthe und Frucht aus einem Keime emportreiben.

Aber auch die grösste Formgewandtheit würde noch kein sicheres Gelingen verbürgt haben, wenn sie sich ohne stete Rücksicht auf die  ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM inwohnende Stimmung hätte durchsetzen wollen: Beides musste vielmehr Hand in Hand gehen und sich wechselseitig unterstützen.

So war ich denn hinsichtlich des Accompagnements der Solofäzte ziemlich im Reinen und untersuchte nun weiter die Chöre. Um nicht unnütze Worte zu verlieren: das Accompagnement hatte fast überall mitzuwirken, und zwar lag in ihm recht eigentlich der Schwerpunkt dergestalter Musik. Ob der mit ihm Befraute an der Orgel, ob er am Cembalo fungirte: er war der Nerv des Ganzen, in ihm vereinigten sich sämmtliche Fäden. —

Es kam also vor allen Dingen darauf an, einen Tonsatz herzustellen, der ungezwungen in die eben vorliegende Composition passte, der die Grundstimmung derselben nicht störte, wohl aber ihren Ausdruck hob. Selbstverständlich



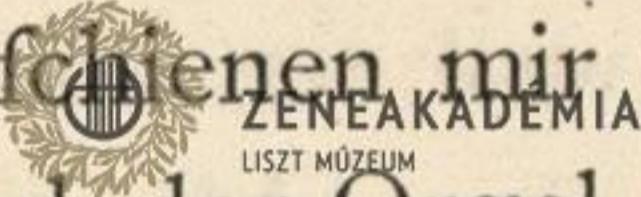
musste er im Stil und Geist des Meisters gehalten werden — eine Aufgabe, die eine sichere Herrschaft über die damaligen Formen voraussetzte. Die Künste des einfachen und doppelten Contrapunkts, der Imitation, des Canons und der Fuge: den Alten waren sie keine Schranken gewesen, der Bearbeiter durfte sich durch dieselben ebenfalls nicht beengt fühlen.

War ein Tonsatz in diesem Sinne gewonnen, so handelte es sich demnächst um das Material, mit welchem er dargestellt werden sollte. Zu Bach's und Händel's Zeit hatte man sich des Cembalo und der Orgel bedient; zuweilen sollen sogar zwei Cembali und zwei Orgeln in Thätigkeit gewesen sein. Abgesehen davon, dass gegenwärtig Niemand die sehr wichtige Vorfrage, wann jenes Instrument und wann dieses mitzuwirken habe, bestimmt zu entscheiden vermag, ZENEAKADEMIA  
LISZT MÚZEUM noch andere Gründe von einer zu ausgedehnten Anwendung beider ab. Das Cembalo ist im Strome der Zeiten untergegangen und mit ihm eine Menge contrastirender Klangfarben, die, aus der Mischung des 4, 8 und 16-Fußtons entspringend, ohne Zweifel überraschende Wirkungen hervorgebracht haben mögen. So sehr dieser Verlust zu bedauern ist, wird man sich ihm doch fügen müssen: schwerlich ist der heutige Flügel ein passendes Aequivalent für das alte Cembalo. Haben z. B. die Violinen in hohen Tonlagen einen begleitenden Contrapunkt zur Cantilene auszuführen, indem sie sich dabei nur auf den weit abstehenden Continuo stützen, so werden dergleichen Klangverhältnisse durch den hinzutretenden Flügel keineswegs ausgeglichen, sondern klaffen noch weit schneidender auseinander. Unser durch das moderne Orchester verfeinertes Ohr wird aber



mit Recht wider solche Unvollkommenheiten protestiren und Abhülfe fordern dürfen.

Was nun die Benutzung der Orgel anbelangt, steht sie wohl bei Aufführungen in der Kirche, weit seltener aber bei denen im Concertsaale zur Verfügung. So lange diesem Uebelstande nicht abgeholfen ist, wird man oft genug auf die Mitwirkung derselben verzichten müssen. Aber auch noch andere, nicht minder wichtige Gründe sprechen wider einen zu ausgedehnten Gebrauch des mächtigen Instrumentes: selten stimmt es rein zum Orchester, weil seine Temperatur eine gleichschwebende, die des letzteren dagegen eine ungleichschwebende ist. Weiter hat sein Ton einen starren, unbiegsamen Charakter, der nicht in allen Registern leicht anspricht und durch einen äusserst complicirten Mechanismus hervorgebracht wird.

Diese Bedenken  erheblich genug zu sein, um dem Cembalo und der Orgel beim Accompagnement eine etwas beschränktere Thätigkeit anzuweisen. Ersteres, dem natürlich der Flügel zu substituiren war, eignete sich vorzüglich zur Begleitung der Seccorecitative, letztere konnte bei den entscheidenden Stellen, den etwa noch fehlenden Glanz hinzufügend, als Verstärkungsmittel dienen. Das eigentliche Accompagnement, also der aus den Basssignaturen gezogene Tonsatz, wurde aber dem Orchester überwiesen. Dieses hatte ja seitdem an Beweglichkeit, Mannichfaltigkeit und Ausdrucksfähigkeit, Eigenschaften, die ihm dem früheren Begleitungsmaterial gegenüber eine grosse Ueberlegenheit sicherten, außerordentlich gewonnen: es lag nahe, von diesen Vorzügen mässigen Gebrauch zu machen. — Die Clarinetten und Fagotte empfahlen sich, weil ihre Klangwirkungen so ziemlich denen



der Orgel entsprachen und sie außerdem ein treffliches Mittel zur Ausführung des vierstimmigen Satzes abgaben, der sich in ungezwungener Natürlichkeit überall einlegen ließ. Bei Aufführungen war dafür Sorge zu tragen, dies Bläserquartett in der Nähe des ersten Contrabasses, mit dem es im genauesten Verkehr stand, aufzustellen. So schmiegte sich das Begleitungsmaterial elastisch der Singstimme an und ließ fast vergessen, dass es nicht in der Hand einer Person, der des früheren Accompagnenten, lag. — Die weichen Hörner deckten die Schärfe der hochgeführten Trompeten, Oboen und Flöten setzten hin und wieder feinere Lichter auf und dergleichen mehr. —

Demgemäß traf ich also meine Einrichtungen und war über den Erfolg, den sie hatten, freudig erstaunt. Das Orchester fand sich bald zurecht; die Sänger gewannen an Zuversicht, weil sie von jenem theilnehmend getragen wurden, und den obligaten Instrumenten war eine Unterstützung, die wie ein feiner Kitt weit auseinanderliegende Tonverhältnisse sauber verband, auch nur erwünscht. Außerdem sahen sich meine Arbeiten reichlich belohnt durch gar nicht zu verkennende Theilnahme des Publikums, das kaum glauben wollte, sich noch jener alten, wunderlichen Musik, die ihm schon manche schwere Stunde bereitet hatte, gegenüber zu befinden: — kurzum, Alles trug dazu bei, mich von der Wahrheit meiner Principien und deren Werth für die Praxis zu überzeugen.

Dass sich meine Thätigkeit im Allgemeinen mit den Grundsätzen, denen Mozart's Bearbeitungen folgen, in Uebereinstimmung befand, konnte ich damals, wo der Einblick in die Originale noch sehr erschwert war, kaum ahnen: erst später nahm ich es nicht ohne Genugthuung

wahr. Wenn ich in dieser Thatsache keinen Zufall erblicke, vielmehr eine Nothwendigkeit, die mit der natürlichen Beschaffenheit der Vorlagen zusammenhängt, so wird mir dies hoffentlich nicht als Anmaßung ausgelegt werden.

Der Wunsch lag nun nahe, die in Halle gewonnenen Resultate auch für weitere Kreise nutzbar zu machen. Bald bot sich Gelegenheit zur Veröffentlichung einiger Partituren, so dass nach und nach folgende Bearbeitungen erschienen: Bach's «Magnificat», die Cantaten: «ich hatte viel Bekümmerniss», «Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit», «o ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe», «die Trauerode» und endlich: «die Matthäuspässion». Außerdem: Händel's «Jubilate», Astorga's «Stabat mater» und Durante's «Magnificat».

Von sämmtlichen  Publicationen versprach ich mir raschen Erfolg — fand mich aber leider sehr getäuscht. Der Verdacht, dass die Mehrzahl der Künstler Seb. Bach's Namen lieber im Munde führe, als dass ihr die Verbreitung seiner Werke ernstlich am Herzen läge, schien sich leider zu bestätigen. Ueberdies mochte man es für unangemessen halten, sich von einem der Zeitgenossen in Dingen vorschreiben zu lassen, die sich Jeder eben so gut, wenn nicht besser auszuführen getraute.

Dazu gesellte sich noch die unsicher tastende Haltung der Tageskritik: statt die betreffenden Werke als Novitäten, welche sie doch im Durchschnitt für die Gegenwart waren, aufzufassen und den lange genug vorenthaltenen Nachweis ihres außerordentlichen Werthes endlich zu führen, ließ man sie ganz unbeachtet und nörgelte dafür um so kleinlicher an meiner Thätigkeit.



Dass es sich hier möglicherweise um eine Angelegenheit handeln könne, an deren guten oder schlechten Austrag das nächste Schicksal dieser Werke geknüpft sei, davon mochten die Herren Recensenten wohl kaum eine Vorstellung haben. Dergleichen Arbeiten fielen nach ihrer Meinung in die Kategorie der Arrangements, die sich schon glücklich preisen durften, wenn man sie in die kleine Schrift der Musikzeitungen verwies.

Um aber meine Lage noch zu verschlimmern, tauchte damals eine Richtung auf, die sich zwar vorwiegend mit historisch-archäologischen, die Musik betreffenden Studien beschäftigte, jedoch wohl auch gelegentlich die Hand an rein Artistisches legte. Die Koryphäen derselben traten mit starkem Selbstgefühl, aber leider nur sehr mässiger Kunstbegabung auf — dessenohngeachtet wussten sie sich, da sie mit der Feder  ZENEAKADEMIA LISZT MÚZEUM zu unterschätzenden Einfluss auf die musikalischen Fachblätter ausübten, rührig zur Geltung zu bringen. Natürlich wurde die Frage, nach welchen Grundsätzen die Bearbeitung älterer Tonwerke gegenwärtig statt zu finden habe, alsbald in den Kreis ihrer Untersuchungen gezogen — fand sie auch keine befriedigende Lösung, so kam sie doch wenigstens in Bewegung. Hinsichtlich des Begleitungsmaterials ging man, wie sich das hier von selbst verstand, direkt auf die Darstellungsmittel der Altvordern, also auf das Cembalo und die Orgel, zurück. In diesem Punkte waren Alle untereinander einig: weniger über die Methode, welcher die ergänzende Thätigkeit zu folgen habe. Während Einige die curiose Forderung einer «gröfstmöglichen Neutralität der Ausfüllungen» stellten, letztere mithin auf das bescheidenste Maafs beschränkt wissen wollten, zeigten



sich dagegen Andere minder scrupulös und meinten, man brauche nur eine klare Einsicht in das ABC dieser Sache (der Accompagnementskunst) zu haben, um sich leicht überall selbst helfen zu können; jeder geschickte Musiker, ja jeder musikkundige Dilettant wäre befähigt, den Weg, der hier einzuschlagen sei, ohne langwierige Studien mit Sicherheit zu betreten. Dass die «größtmögliche Neutralität der Ausfüllungen» nothwendig zur Charakterlosigkeit, die «klare Einsicht in das ABC dieser Sache» aber zu offenbaren Leichtfertigkeiten führen müsse, kam dabei nicht weiter in Betracht.

Befonders ließ es sich die Redaktion der «allgemeinen musikalischen Zeitung» angelegen sein, hier die Leitung zu übernehmen und führte dabei eine Sprache, dass man hätte glauben sollen, sie handle unter ganz bestimmten höheren Vollmachten. <sup>33</sup> ZENEAKADEMIA  
LISZT MÚZEUM Natürlich behielt sie die Gesangsinstitute, welche Händel'sche Vocalmusik zur Aufführung brachten, scharf im Auge. Ihre Forderungen beschränkten sich aber keineswegs auf eine treue Wiedergabe der Originale, ebenso energisch wurde auf das historische Accompagnementsmaterial gedrungen, und zwar fand besondere Gnade, wer sich so eng als möglich den Partituren der «deutschen Händelgesellschaft» anschloss, deren Redaktion bekanntlich mit der der «allgemeinen musikalischen Zeitung» zusammenfällt.

Dagegen erfreuten sich die sogenannten «Bearbeitungen» durchaus nicht des Wohlwollens der «allgemeinen musikalischen Zeitung». Mozart direkt anzugreifen, schien zwar aus naheliegenden Gründen ~~inopportun~~, obschon die Clavierbegleitung der «deutschen Händelgesellschaft» zum Alexanderfest indirekt wenigstens eine eigenthümliche



Kritik des Mozart'schen Tonsatzes liefert\*) — dafür wurde mit Mendelssohn um so weniger Federlesens gemacht \*\*), und nun gar das übrige obscure Gelichter ohne Umstände über Bord geworfen. So ließ sich unser Blatt noch vor Kurzem \*\*\*) veranlaßt durch ein Referat über die Auf-

\*) Als Beispiel dieser Kritik diene der 2. u. 3. Takt des Ritornells der Sopranarie: „Krieg o Held“. Mozart's Tonsatz lautet:



Die Clavierbegleitung der „deutschen Händelgesellschaft“ bemüht sich, die Mittelstimme etwas melodischer zu führen und überrascht uns bei der Gelegenheit mit einem nicht eben wohlklanglichen Quintenpaar; vielleicht wollte sie auch nur Mozart's verdeckte Quinten ironisch durch offene illustriren. Uebrigens passt das g der Mittelstimme hierher wie die Faust auf's Auge. Man sehe:



\*\*) Ob Mendelssohn's Orgelstimme zu „Israel in Aegypten“ in Händel's Weise gehalten ist oder nicht, darüber möchte ich mir keine Entscheidung anmaßen, hinsichtlich der von der „deutschen Händelgesellschaft“ gelieferten Clavierbegleitung genannten Werkes braucht man schon weniger zweifelhaft zu sein.

\*\*\*) Jahrgang VI. d. 19. S. 299.



führung des Händel'schen «Allegro» in der Wiener Singakademie, folgendermassen vernehmen:

«Hoffentlich wird die Akademie nach diesem ihr abermals gelungenen Versuche eine vollständige Aufführung des «Allegro» zu Wege bringen, wobei wir uns dem Wunsche des obigen Referenten um Benutzung der ursprünglichen Orchesterbegleitung (mit Auschluss der leidigen modernen\*) «Bearbeitungen») anschlieszen, weil nur dadurch die volle Wirkung verbürgt ist. Was wäre es anders als barbarische Geschmacklosigkeit, wollte man alte Gemälde neu überpinseln? Ist es aber in der Musik nicht genau dasselbe?»

(Die Red.)

Was die zuletzt aufgeworfene Frage betrifft, so ist sie auf das Entschiedenste zu verneinen. Es ist keineswegs dasselbe, ein fertiges Gemälde zu überpinseln, und die von dem Urheber  einer musikalischen Composition offengelassenen Lücken nach seinen gegebenen Andeutungen auszufüllen. Hierüber ist weiter kein Wort zu verlieren; wohl aber halte ich mich für verpflichtet, den in obiger Anmerkung enthaltenen Hetzereien, die wahrscheinlich auch auf meine Bearbeitungen zielen werden (ja vielleicht gerade auf meine Partitur des «Allegro», nach der damals in Berlin eine Aufführung stattgefunden hatte, vor welchem Unglück man jetzt Wien zu schützen gedachte), mit einigen Bemerkungen entgegenzutreten. Sie wollen in keiner Weise eine oratio pro domo sein, sondern beabsichtigen nur die Constatirung der Thatsache, dass, wenn etwa den väterlichen Warnungen der «allgemeinen

\*) Was mag hier das Wort „modern“ zu bedeuten haben? Sind etwa die Mozart'schen und Mosel'schen Bearbeitungen bei der nachfolgenden Verdächtigung ausgeschlossen?



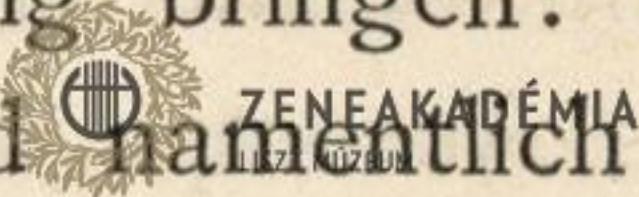
musikalischen Zeitung» Gehorsam geleistet würde, zur Zeit noch nicht einmal der Apparat zu Aufführungen irgend eines der grösseren Vocalwerke Händel's vorhanden sein dürfte; es sei denn, man suchte diese Aufführungen ohne Mitwirkung des Cembalo und der Orgel zu ermöglichen, oder mit dem Risico einer Improvisation, so gut oder so schlecht sie der Augenblick eben bringt.—Gelänge es mir übrigens, die so schnöde behandelten «modernen Bearbeitungen» einigermassen zu rechtfertigen und sie damit wider die Angriffe der «allgemeinen musikalischen Zeitung» in Schutz zu nehmen, so würde ich mich schon der Sache wegen darüber freuen.

Diese Infchutznahme liesse sich z. B. recht wirksam durch den Nachweis führen, dass die Verfasser der Clavierbegleitungen und Orgelstimmen, welche die «deutsche Händelgesellschaft» bringt, ebenfalls nichts weiter thun, als Händel durch «Bearbeitungen» zu «überpinseln» — jene Rechtfertigung aber könnte vielleicht am zweckmässigsten erzielt werden mittelst einer sorgfältigen Prüfung des Tonsatzes, dessen sie sich durchschnittlich zu bedienen pflegen.

Ersteres wird mit wenigen Worten geschehen sein. «Die deutsche Händelgesellschaft» edirt nicht allein die Originale, sondern auch ein von fremder Hand, offenbar für praktische Zwecke bestimmtes und ausgeführtes Accompagnement, durchgehends für Clavier, theilweise für Orgel. Eine solche Thätigkeit, die oft genug zu persönlichen Entscheidungen zwischen dieser oder jener Ausdrucksform nöthigt, fällt aber mit dem zusammen, was mit dem Worte «Bearbeitung» — sofern sie überhaupt die Vorlagen gewissenhaft respektirt und sich nicht grund-



lose Verletzungen derselben zu Schulden kommen lässt — bezeichnet wird. Demnach wäre die natürliche Consequenz aus obigen Behauptungen der Redaktion: jede Ausführung des Accompagnements, wenn sie die Mitwirkung eines Zweiten oder Dritten aus eigenen Mitteln erfordert, ist eine «barbarische Geschmacklosigkeit»; mit hin müssen die Clavierbegleitungen und Orgelstimmen der «deutschen Händelgesellschaft» derselben Beurtheilung unterworfen werden: — sie begehen ebenfalls die «barbarische Geschmacklosigkeit», ältere Kunstwerke mit ihren Zuthaten «neu zu überpinseln».

Ueber den zweiten Punkt, über den künstlerischen Werth jener Accompagnementsausführungen, kann ich mich leider auch nur kurz fassen und kaum das Allgemeinste zur Besprechung bringen: wollte ich recht nach Wunsch verfahren und  ZENEAKADÉMIA neben der negativen Kritik noch eine positive üben, so würde mein Brief leicht zu einem Folianten anschwellen.

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei Herstellung des Accompagnements in erster Linie um einen Tonsatz, der, unter steter Schonung des überlieferten Materials, den Intentionen des Autors, hier also Händel's, nach Form und Inhalt entspricht. Es kann nicht oft und nachdrücklich genug gesagt werden, dass dieser Tonsatz das Original ebenso zu heben und zu schmücken, als er es abzuschwächen und zu verunzieren im Stande ist. Im ersten Falle wird er das nur Angedeutete durch sachgemäße Ergänzungen zu lebensvoller Geltung bringen, im letztern verwischt er sogar die bedeutsamsten Umrisse, weil er sie in Umgebungen versetzt, die mit ihrem Wesen im direkten Widerspruch stehen. Was hier



nicht wie aus einem Gufse klingt, muss so lange Versuchen unterworfen werden, bis ein derartiges Resultat wirklich eintritt: die Möglichkeit dazu ist aber stets vorhanden. — Das Material, welches zur Darstellung der als sachgemäß bezeichneten Ergänzungen in Anwendung kommt, ob Orgel, Clavier oder Orchester, hat erst secundäre Bedeutung: die Wahl desselben mag füglich dem Geschmacke und der Einsicht des Dirigenten überlassen bleiben\*).

Prüfen wir also dieses Wichtigste an den Begleitungsformen, die uns die «deutsche Händelgesellschaft» in der 32. ihrer Lieferungen bietet. Dieselbe enthält einen Theil der italienischen Duette und Trios, eignet sich aber darum für unser Vorhaben ganz besonders, weil hier die Singstimmen nur von einem bezifferten Basse unterstützt sind, der ein selbständigeres Accompagnement bedingt, mithin einen volleren Blick in die Werkstatt der rekonstruierenden Thätigkeit zu werfen erlaubt.

Hoffentlich wird ein Jeder mit mir darin übereinstimmen, dass Händel's Stil keine Schulfehler: Quinten, Octaven und wie dergleichen verpönte Dinge sonst noch heißen mögen, aufgedrängt werden dürfen; nur wenn sie etwa der Zug der Stimmführung unter mildernden Umständen mit sich bringt, oder höhere Gründe für sie geltend gemacht werden können, lassen sie sich zur Noth entschuldigen. Leider kann der Tonsatz jener 32. Lieferung von dem Vorwurfe, dergleichen nicht zu rechtfertigende Schul-

\*) Man wird sehr wohl thun, die Werthverhältnisse zwischen Tonsatz und Ausführungsmaterial unausgesetzt im Auge zu behalten; eine unbefangene Würdigung beider trägt nur zur Klärung der Ansichten, die bisher über die Behandlung des Accompagnements verbreitet waren, bei. —





fehler in Masse gebracht zu haben, schwerlich frei gesprochen werden. Sehen wir uns denselben genauer an, wobei es gestattet sein möge, mit Notenbeispielen, einer zwar umständlichen, dafür aber um so anschaulicheren Beweisführung, vorzugehen.

Seite 10, in der zweiten Hälfte des vierten Taktes zeigt sich zwischen Tenor und Bass das Quintenpaar:



Seite 47, Zeile 3, Takt 1 und 2, Quinten zwischen den  
beiden äusseren Stimmen und im Uebergange von einem  
Takt zum andern:



Seite 49, Zeile 1, Takt 3, Quinten zwischen Alt und Bass:



Seite 53, Zeile 5, Takt 1—2, Quinten zwischen Mittelstimme und Bass:



Seite 58, Zeile 4, Takt 5, Quinten zwischen den beiden äußersten Stimmen:



Seite 61, Zeile 4, Takt 2, der Abwechslung wegen Octaven zwischen Tenor und Bass:



Seite 68, Zeile 4, Takt 2, Octaven zwischen den beiden äußersten Stimmen:



Seite 69, Zeile 4, Takt 2—3, Quinten zwischen Tenor und Bass:





Seite 76, Zeile 4, Takt 2—3, Octaven zwischen Mittelstimme und Bass:



Seite 92, Zeile 1, Takt 3, Octaven zwischen Tenor und Bass:



Dieses Contingent schwerer Verstöfse gegen den reinen Satz habe ich flüchtig herausgegriffen; mit geringer Mühe liefse es sich verdoppeln und verdreifachen, wenn man noch Jagd auf durchgehende, ungleiche oder verdeckte Quinten und Octaven, die doch ebenfalls ihr Bedenkliches haben, machen wollte. Dennoch lege ich auf dergleichen Vorkommnisse schon darum kein grosses Gewicht, weil sich ein Jeder durch verständige Correkturen leicht selbst helfen kann: angesichts der anderen Eigenschaften des Tonsatzes wird das leider erheblichere Schwierigkeiten haben.



Was läfst sich denn wohl mit contrapunktischen Führungen — ich citire nur einige Beispiele — wie sie Seite 8, Zeile 3 und 4, oder Seite 37, Zeile 2, 3 und 4 anzutreffen sind, beginnen? Nicht durch inneres Leben entwickelt sich hier der Clavier-Tonsatz, sondern folgt höchstens einer mechanischen Ordnung des Rhythmus. Darum stehen auch die Töne so müde und gleichgültig nebeneinander — es fehlt eben der schwungvolle Impuls, welcher wie mit fatalistischer Notwendigkeit einem bestimmten Ziele zutreibt. Diese drängende Gewalt, die, wie wir später sehen werden, auf der Gegenseitigkeit melodischer, harmonischer und rhythmischer Elemente beruht, ist einer der bedeutsamsten Züge des polyphonen Stils — auch in der Ausführung des Accompagnements wird sie eine hervorragende Rolle spielen müssen.

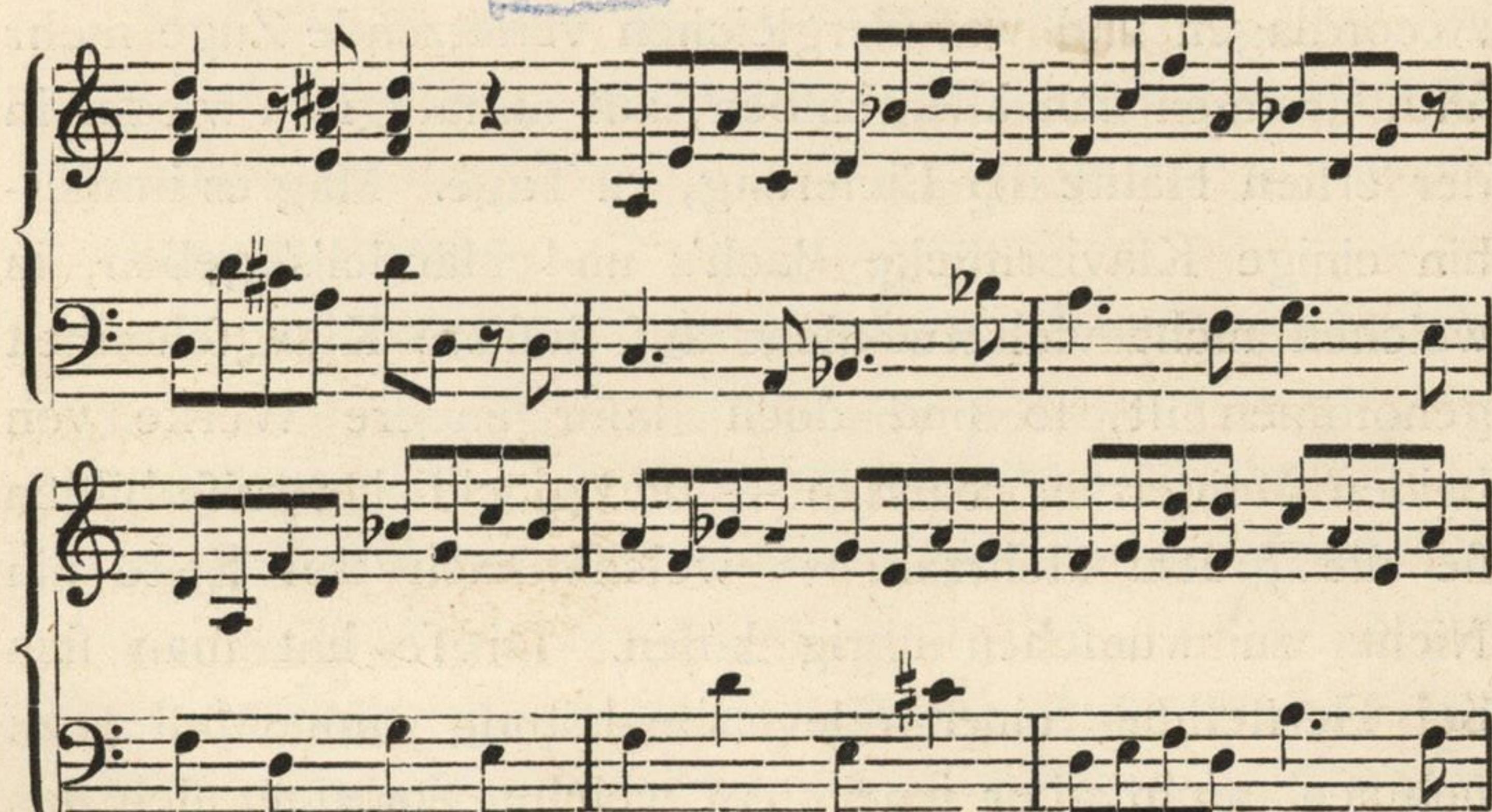
Und, um es nicht mit Stillschweigen zu übergehen, wie seltsam contrastiren dergleichen nichts sagende Gänge mit den prachtvollen Formen der Händel'schen Originalstimmen! Hier strömt es von sprudelnder Lebenskraft über — dort herrscht genau das Gegentheil davon.

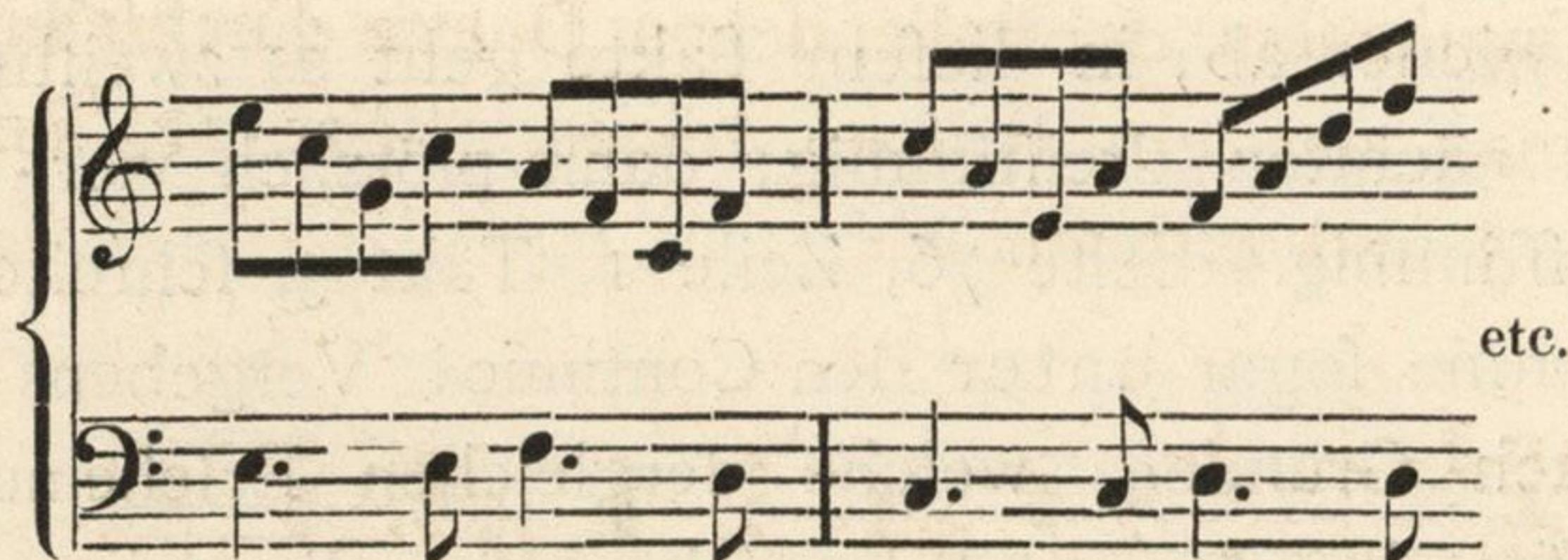
Was soll man ferner zu der Haltlosigkeit der Stimmführung sagen, von der jede Seite, jede Zeile, ja jeder Takt beredtes Zeugniß ablegen? Wird auch die Ausführung des Accompagnements nicht gar zu peinlichen Forderungen zu unterwerfen sein, so müssen doch wenigstens überall Spuren von den Gesetzen, nach denen sich reale Stimmen in künstlerischer Freiheit unter einander bewegen, sichtbar werden: die Begleitung der Kammerduette weist sie fast nirgends auf. Bald reproduciert der Klaviersatz die Singstimmen ohne jede Zuthat — kurz darauf dämpft er deren flüssige Beweglichkeit durch todte

Klänge wieder ab; in diesem Takte geht es zweistimmig her, im nächsten dreistimmig, dann plötzlich vier- oder gar fünfstimmig. Seite 76, Zeile 1, Takt 3, schreitet die Mittelstimme sogar unter den Continuo! Vergebens sucht man nach Gründen, welche dergleichen Erscheinungen veranlassen konnten: es herrscht eben die reine Willkür im Auftreten und Verschwinden der verschiedenen Partien.

Außerdem scheint man auch der Thatssache, dass die Tonqualität des Klaviers eine bestimmte Abrundung und Geschlossenheit der Harmonie verlange, wenig Berücksichtigung geschenkt zu haben: unaufhörlich wird Auge und Ohr durch verstümmelte Accordformen gemartert, die doch nur eine spröde Ergänzung in den Singstimmen finden können.

Weiter begegnen  **wir auf Schritt und Tritt**, namentlich in der ersten Hälfte der Lieferung, einem Klavierfazze, der den Fingern geradezu vorsündfluthliche Aufgaben zumuthet. So hat der Spieler Seite 42, Zeile 3 und 4, folgendes Tongespenst vorzutragen:



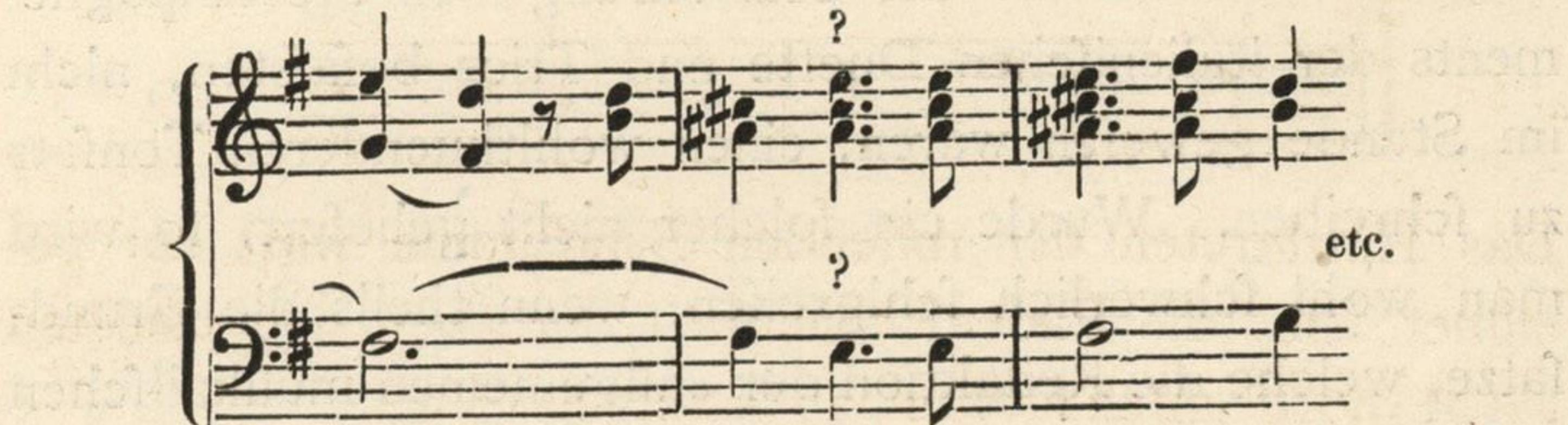



Das Hinzutreten der rollenden Singstimme wird nur geeignet sein, die Fadenscheinigkeit der eben mitgetheilten Stelle noch anschaulicher zu machen.

Das Gegenstück dazu liefert aber die 36. Seite, wo sich der Klaviersatz in knäuelartiger Verwachsenheit ununterbrochen hinschleppt.

Ferner dürfte die Bemerkung, so trivial sie auch klingen mag, hier nicht ganz überflüssig sein, dass sich ein gutes Musikstück in Bezug auf Wohllaut stets befriedigend entwickeln muss. Der Mangel an letzterem ist es aber vornehmlich, wodurch die Ausführung des Accompagnements der Kammerduette glänzt. Unmotivirtes Abspringen des Leittons — sogar in der Oberstimme — stechende Verdopplungen alterirter und strebender Töne, unschöne Accordlagen und was dergleichen verletzende Züge mehr sind, drängen sich allenthalben, am auffälligsten wieder in der ersten Hälfte der Lieferung, zu Tage. Mag es immerhin einige Klavierstücke Bach's und Händel's geben, in welchen nicht viel Rücksicht auf äußere Klangschönheit genommen ist, so sind doch dafür andere Werke von beiden Meistern vorhanden — und glücklicherweise bilden sie die grosse Mehrzahl — welche nach der Seite hin Nichts zu wünschen übrig lassen. Diese hat man sich bei Herstellung einer Klavierbegleitung zum Muster zu nehmen, nicht aber jene. An welche Vorbilder sich das

Accompagnement der italienischen Duette durchschnittlich lehnt, mag nur ein Beispiel zeigen. Seite 12, Zeile 2, Takt 2, 3 und 4, lesen wir:



Es wird nun keinen Augenblick befremden, wenn derartigen Erscheinungen gegenüber von einer lebensvollen Betheiligung des Accompagnements an dem Inhalte der Originale, der in den feinsten Färbungen überall durchschimmert, kaum die Rede sein kann. Ein solcher Tonsatz stellt auch die vollendetsten Leistungen der Sänger in ein bedenkliches ZENEAKADÉMIA Licht und trägt außerdem sehr dazu bei, jene massiven, ein gebildetes Ohr zur Verzweiflung bringenden Ansichten über Ausdruck und Vortrag älterer Compositionen, zu verewigen.

Endlich ist noch zu bedauern, dass die 32. Lieferung der «deutschen Händelgesellschaft» keine Generalbassschrift zu den Duetten gebracht hat. Zwei mir zur Verfügung stehende alte Handschriften, für deren Echtheit ich allerdings nicht bürgen kann, zeigen einen sorgfältig und reich bezifferten Bass. Sollte das Handexemplar, von dem in dem Vorwort der Lieferung wiederholt die Rede ist, keine Signaturen enthalten? Im Bejahungsfalle wäre es geradezu unverantwortlich, ein so werthvolles Material ohne weitere Angabe der Gründe den Kammerduetten entzogen zu haben, da es allein eine gewissen-



hafte Controle des Satzes ermöglicht und überdies den Werken Händel's zugehört. —

Weit bin ich nun von der Annahme entfernt, dass die, welche sich mit der Ausführung des Accompagnements der italienischen Duette und Trios befassten, nicht im Stande gewesen wären, einen wohlthuenderen Tonsatz zu schreiben. Wurde ein solcher nicht geliefert, so wird man wohl schwerlich fehlgreifen, wenn theils die Grundsätze, welche die Redaktion der «allgemeinen musikalischen Zeitung» gelegentlich über das A B C der Accompagnementskunst verlauten ließ, theils gewisse Ansichten über die Kunstmaximen vergangener Zeiten verantwortlich gemacht werden. Meinen Ueberzeugungen in Betreff dieser wichtigen Angelegenheit wurde bereits in der Vorbermerkung zu den von mir herausgegebenen Händel'schen Opernarien Ausdruck gegeben; da sie bisher zwar todtgeschwiegen, nicht aber widerlegt worden sind, werden Sie es mit mir ganz zweckmässig finden, sie hier wiederholt zu sehen. Es heisst dort: «Schliesslich kann es doch nur darauf ankommen, eine einmal gegebene Aufgabe künstlerisch, das heisst mit künstlerischem Formensinn, mit künstlerischer Freiheit, wo möglich mit künstlerischem Erfolge, also durch Herstellung eines einheitlichen, organisch entwickelten Ganzen zu lösen. Nur so können, wie auch Kritiker und Historiker über die berührten Fragen denken mögen, jene vergessenen Werke wieder in ihr Recht eingesetzt werden. Diejenigen, die gegen solches Unterfangen Bach's und Händel's Geister aufrufen, haben ihnen die Lippen zu lösen nicht vermocht und ihnen nur die eigene Weisheit in den Mund legen können.»

Man wird nun vielleicht den Einwand erheben: «die



32. Lieferung repräsentirt ja nur einen kleinen Theil des grossen Unternehmens der «deutschen Händelgesellschaft» — die Ausführung des Accompagnements jenes Bandes mag, wir gestehen es schon zu, ihre Schwächen haben; dafür bleibt uns noch eine lange Reihe anderer Lieferungen, deren Klavierbegleitungen doch hoffentlich mehr künstlerischen Werth beanspruchen können.»

Da es gegenwärtig nicht in meiner Absicht liegt, eingehendere Untersuchungen über diesen Punkt anzustellen, so halte ich mein Urtheil zurück. Die außerdentlichen Verdienste, welche sich die Hauptredaktion der erwähnten Gesellschaft, der anzugehören ich mir zur grossen Ehre anrechne, sonst noch um Händel und die korrekte Herstellung seiner unsterblichen Werke erworben hat, sind so über allem Zweifel, dass sie gar nicht hoch genug in Anschlag gebracht werden können. Diese Ueberzeugung darf mich jedoch nicht abhalten, wider Principien aufzutreten, die nicht die Ausgabe selbst, sondern nur deren Accidenz betreffen und mir geeignet scheinen, den ungetrübten Genuss an des Meisters Schöpfungen in Frage zu stellen.

Die Redaktion der «allgemeinen musikalischen Zeitung», statt die gelegentlichen Bearbeitungen Anderer, die doch auch nur auf Verbreitung Händel'scher Kunst gerichtet sind, bei jeder Veranlassung zu verunglimpfen, hätte aber besser gethan, energisch auf die Tilgung offensichtlicher Mängel der Klavierbegleitungen einer monumentalen Ausgabe, die ja stets den höchsten Anforderungen nach allen Seiten hin zu entsprechen hat, hinzuwirken.

Uebrigens ist das grollende Eifern wider «leidige Bearbeitungen» auch darum ungerecht, weil ihrer Ver-



mittlung es hauptsächlich zu danken ist, dass sich eine Anzahl Händel'scher Oratorien in Deutschland einbürgerten: ich erinnere dabei nur an den Messias. Selbst Mosel's Arbeiten, so wenig ich deren Rücksichtslosigkeiten in Schutz nehmen mag, haben, man sträube sich dagegen wie man wolle, darauf nur segensreich hingewirkt. Dass die unbearbeitet gebliebenen Oratorien Händel's — ich führe nur die Meisterwerke: Herakles, Semele, Susanna und Theodora an — bisher so ziemlich ignorirt worden sind, ist leider eine Thatsache, die gar nicht in Abrede gestellt werden kann. Das Gegentheil davon möchte aber wahrscheinlich nicht früher eintreten, als Bearbeitungen im Geiste Mozart's und Mendelssohn's zur Benutzung vorliegen. Sollte ich mich hierin getäuscht haben, so wird mir ein Widerruf gewiss nicht schwer auf's Herz fallen. —

Nach diesen Abschweifungen, die jedoch im Interesse der Sache nicht zu vermeiden waren, kehre ich zu meinen eigenen Angelegenheiten zurück.

Das vornehm ablehnende Verhalten der Kunstgenossen, der kleinliche Widerspruch der Tageskritik, endlich die aufreizenden Verdächtigungen der Historiker — Alles dies trug dazu bei, dass in kurzer Zeit mancherlei schielende Urtheile über meine Arbeiten in Umlauf kamen, die mich dem Publikum entfremden und damit der kaum begonnenen Thätigkeit störend in den Weg treten mussten.

Da spielte mir ein glücklicher Zufall die bereits erwähnten Händel'schen Opernarien in die Hände, die meiner Lieblingsbeschäftigung neuen Aufschwung gaben. Sie standen in einem alten englischen Sammelwerke: «Apollo's Feast», das die Partituren einiger 400 Nummern derselben enthielt. Mit geringen Erwartungen — Händel's Opern



waren ja sehr übel beleumundet — warf ich einen Blick auf die vergilbten Blätter, prallte aber wie geblendet zurück, als ich mich plötzlich einer lyrisch-dramatischen Musik gegenüber befand, nach der ich mich schon seit Jahren vergebens gefehnt hatte. Hier zeigten sich nicht einmal Spuren von jenen Aeusserlichkeiten, die mit einer energisch forschreitenden Action unzertrennlich verbunden zu sein scheinen, vielmehr war der Schwerpunkt in die psychologische Charakteristik der auf die Bühne gestellten Persönlichkeiten verlegt. Unter solchen Umständen konnte aber die Musik ihre ganze Macht ungehemmt entfalten und sie trug denn auch redlich das Ihrige dazu bei, jenen innerlichen Processen einen kaum geahnten Ausdruck zu geben. Trotz der unscheinbaren Formen, in denen sich die meisten Arien darstellten, pulsirte in jeder Note reiches, individuelles Leben, das nur darauf zu warten schien, sich mittelst einer angemessenen Ausführung zu noch vollerer Plastik zu erheben.

Ohne einen Augenblick zu zaudern, befand ich mich wieder in Thätigkeit, die sich zunächst auf die Herstellung eines Tonsatzes für Klavier richtete, der später, wenn sich überhaupt ein Bedürfniss dazu herausstellte, ohne Schwierigkeiten für Orchester ausgearbeitet werden könnte.

So wurden denn in rascher Folge je 12 Sopran- und Altarien fertig, denen sich weiter 12 Duette anschlossen — wie Sie wissen, sind diese drei Sammlungen bereits im Druck erschienen.

Ueber die musikalische Bedeutung derselben kann ich mich hier nicht verbreiten, weil dies ganz außerhalb der Aufgabe liegen würde, die ich mir gestellt habe — es genüge die Bemerkung, dass es sich auch bei ihnen um

Händel's hohe Kunst handelt. Diese weiss aber stets in das Centrum der Dinge zu dringen: darum giebt sie im Besondern zugleich das Allgemeine, im Individuellen das Generelle — auf Leistungen solcher Art ruht aber die Weihe der Poesie, in ihnen gewinnt die hehre Göttin gleichsam körperliche Gestalt.

\* \* \*

Obschon mein Brief an dieser Stelle eigentlich schlieszen sollte, da er den Verlauf meiner Bemühungen um Bach'sche und Händel'sche Werke bis auf die Gegenwart herabgeführt hat, erlaube ich mir dennoch geachtet noch einige Notizen, die zunächst das Material betreffen, dessen man sich zur Darstellung jenes aus den Bassbezeichnungen gezogenen Tonsatzes zu bedienen haben wird, dann aber auch vielleicht als Ergänzungen zu dem bereits Ausgeführten betrachtet werden können.

Die Redaktion der «allgemeinen musikalischen Zeitung» äussert sich hinsichtlich jenes Materials (Jahrg. 4, Nr. 23, S. 183) folgendermassen: «Jene «lückenhaften Stellen» sind durch Klavier und Orgel, und im Händel'schen Geiste nur durch Klavier und Orgel auszufüllen; alle Versuche mit Surrogat-Instrumenten\*) (und Niemand hat derartige Versuche öfter und unbefangener angestellt, als der Herausgeber) haben

\*) In der „allgemeinen musikalischen Zeitung“ wird häufig Klage geführt, dass eine Verstärkung der Instrumentation nur dazu dienen könne, Händel's Originalsatz zu erdrücken und zu verdunkeln. Gesetztenfalls, man brächte bei einer Aufführung des „Salomo“ oder des Dettinger „Te deum“ die von der „deutschen Händelgesellschaft“ gelieferten Orgelstimmen in Anwendung, was würde da wohl von jenem überhaupt noch zu hören sein?



Nichts gelehrt, als dass keine andere befriedigende Lösung hier möglich ist.»

Mit einer solchen Behauptung wird nun gar Nichts bewiesen, wohl aber ist sie ganz geeignet, die Ansichten in Betreff dieser Frage noch mehr zu verwirren, als sie es schon ohnehin sind. In Halle habe ich ebenfalls häufige und unbefangene Versuche angestellt, um über das zweckmässigste Accompagnementsmaterial ins Klare zu kommen. Nach meinem Dafürhalten wirkten die Formen am meisten befriedigend, welche ich oben bei Gelegenheit der Einrichtung meiner Partituren besprochen habe. Diese Ueberzeugung dränge ich jedoch Keinem auf und werde mich sehr hüten, ihr eine absolute Geltung beizumessen. Sollte sich nun gar der doch nicht unmögliche Fall bestätigen, dass man bei jenen «öfteren und unbefangenen Versuchen» dem Orchester einen ähnlichen Tonsatz, wie er in den Klavierbegleitungen der «deutschen Händelgesellschaft» durchschnittlich angetroffen wird, aufgebürdet habe, so müssen allerdings merkwürdige Klangeffekte zu Gehör gekommen sein: einen derartigen Stil vertuscht wohl das farblose Klavier, nicht aber ein auf Selbstständigkeit Anspruch machender Instrumentalchor. Wenn letzterer nicht für polyphone Formen herangezogen wird, wirkt er nur als Farbentopf, der freilich Bach's und Händel's inhaltsvoller Musik gegenüber übel genug angebracht wäre.

Dergleichen Erwägungen führen aber wie von selbst dazu, die alte Frage hier aufzuwerfen: wann sind Töne von Inhalt erfüllt, wann sind sie es nicht? Gern gestehe ich ein, mich einer Lösung derselben nicht gewachsen zu fühlen, kann es aber doch nicht unterlassen, einige cha-



rakteristische Merkmale, die im Durchschnitt an streng geführten Stimmen beobachtet werden können, einzuschalten: vielleicht trägt es dazu bei, etwas Licht über jenes dunkle Problem zu verbreiten. Ueberdies fordert die musikalische Produktion der gegenwärtigen Epoche dazu heraus, die Aufmerksamkeit wieder auf Erscheinungen hinzulenken, deren Werth ebensowenig zu bestreiten ist, als sie mehr und mehr in Vergessenheit zu gerathen drohen.

Jede gut geführte Stimme wird sich durch besondere melodische, harmonische und rhythmische Eigenchaften auszuzeichnen haben. Durch melodische, sofern sich ihre Intervallfortschritte als natürlich und wohlthuend darstellen; durch harmonische, sofern diese Intervallfortschritte die zu Grunde liegenden Accordfolgen nicht allein andeuten, sondern in fasslicher Entwicklung bestimmt ausführen; endlich durch rhythmische, sofern sich die Bewegung jener melodisch-harmonischen Formen in charaktervoller, wo möglich symmetrischer Gliederung vollzieht. Sehr deutlich lassen sich dergleichen Grundzüge an den sogenannten Hauptstimmen, also an Fugenthemen, oder an den Motiven grösserer Tonsätze — ich habe dabei Haydn's, Mozart's und Beethoven's Sinfonien, Quartette u. s. w. zunächst im Auge — wahrnehmen. Letztere Tonwerke stehen unferer Zeit näher und qualificiren sich daher besonders für die beabsichtigten Untersuchungen. Prüfen wir jene Eigenchaften an dem ersten besten Hauptmotive, z. B. an diesem Thema der zweiten Beethoven'schen Sinfonie:



Wem leuchten nicht sofort die Vorzüge dieses Stoffes nach jenen drei Seiten hin ein? Als Melodie fesselt er durch natürliche und wohlthuende Führung der Intervallfortschritte, deren Plastik sich alsbald unwiderstehlich einprägt; als auseinandergelegte Harmonie stellt er den Dreiklang der Tonika dar; als Rhythmus endlich lässt er an charaktervoller, symmetrischer Gliederung gar Nichts zu wünschen übrig. Demnach vereinigt er in sich die Quintessenz sämmtlicher Elemente, durch welche sich die Musik zum verständlichen Ausdruck erhebt und wirkt deshalb auch ohne weitere Zuthat vollkommen befriedigend. Wesentlich wird aber seine Bedeutung noch dadurch gesteigert, dass er den  ZENEAKADEMIA  
LISZT MÚZEUM Einfluss auf die melodische, harmonische und rhythmische Entwicklung des Tonstücks, dem er zu Grunde gelegt wurde, ausübt. Wie die Skizzenbücher beweisen, hat Beethoven dies Motiv erst nach und nach zu einer solchen Prägnanz herausgearbeitet: er war sich völlig darüber klar, was es mit der Motivbildung in Bezug auf jene drei Eigenschaften für eine Bewandtniss habe. —

Ganz ähnliche Erscheinungen können auch an den meisten Grundthemen der Haydn'schen und Mozart'schen Instrumentalwerke wahrgenommen und nachgewiesen werden.

Was soeben über dergleichen charakteristische Eigenschaften der «Grundmotive» bemerkt wurde, trifft vielleicht in noch höherem Grade bei jedem guten Fugenthema zu: Bach's Orgelfugen und die Fugen des wohltemperirten Klaviers bieten eine Fülle mustergültiger Beispiele. Nur



eins derselben, das schöne Thema einer Orgelfuge in Gmoll, schreibe ich hier nieder und überlasse Jedem, das selbe hinsichtlich der oben bezeichneten Punkte näher zu untersuchen:



Versteht es sich nun auch von selbst, dass man vornehmlich die Hauptstimmen mit allem Glanze melodischer, harmonischer und rhythmischer Vorzüge auszustatten suchte, so wurden doch, im strengen Stil wenigstens, die Nebenstimmen ebenfalls diesen Gesetzen gemäss durchgebildet. Abgesehen von dem gesteigerten Ausdruck, den das kunsttreiche ZEAKADEMIA ZSOLT MÚZEUM Zusammenwirken so beschaffener Stimmindividualitäten dem Tonstücke verlieh, war dies noch aus technischen Gründen geboten: wie bekannt, spielt die Versetzung der Stimmen in der polyphonen Schreibart eine sehr wichtige Rolle — was also unter Umständen die distinguirteste Stellung einzunehmen berufen ist, muss nach allen Seiten höheren Ansprüchen zu genügen wissen.

Dabei darf freilich nicht verschwiegen werden, dass auch die grösste Gewissenhaftigkeit in Erfüllung dieser Vorschriften allein nicht ausreicht, künstlerischen Erfolg zu erzielen: manches Tonstück sieht recht gut aus, klingt aber dennoch herzlich schlecht. Ist nicht das Einzelne wie das Ganze von geisterfülltem Leben getragen, so dürfte die Vollendung der Form eher verstimmt als wohlthuend berühren. Worin nun der Kern dieses geist-





erfüllten Lebens bestehe, gehört zu den geheimnissvollen Fragen, die sich, wie alle letzten Gründe, jeder Untersuchung entziehen — dergleichen kann eben nur gefühlt, nie begriffen werden. —

Niemand wird einen Augenblick darüber zweifelhaft sein, dass die Mehrzahl der Bach'schen und Händel'schen Compositionen auf einer Technik wie die, deren äufsere Signatur ich zu schildern versuchte, basirt ist. Dieselbe waltet aber nicht allein in den von ihnen wirklich ausgeführten Tonstücken, sondern erstreckt sich ebenso über die Stellen, welche dem Accompagnement überlassen blieben. Eine derartige Behandlung verlangt zunächst die Einheit des Stils, dessen reizbare Empfindlichkeit störende Unterbrechungen am allerwenigsten verträgt — außerdem die ganze Anlage der Skizzen. Alles entfaltet sich hier in Intervallfortschritten,  von melodischen und harmonischen Elementen förmlich überströmen — schon aus diesem Grunde ist eine stete Rücksichtnahme auf Prinzipien, die vom Wesen der Polyphonie nun einmal nicht zu trennen sind, unerlässlich.

Daraus erklärt sich denn auch, wie der Hinzutritt homophoner Bildungen jene Ausdrucksformen nur unangemessen durchkreuzen kann und höchstens ausnahmsweise am rechten Orte sein wird.

Wer mit der Technik der strengen Schreibart einigermaßen vertraut ist, erkennt schon aus der Führung des Grundbasses, von welcher Beschaffenheit die ergänzenden Zuthaten etwa sein müssen: durchschnittlich werden sich diese Anzeigen selten als trügerisch erweisen.

So viel steht jedoch fest, dass man mit der bloßen Kenntniss der Regeln des Generalbasses, wie sie nament-



lich von den Compendien der neueren Harmonielehren im Orakelton der Welt verkündet werden, bei der Ausführung des Accompagnements älterer Tonwerke schwerlich durchkommen wird. Hier hat man sich den Gebräuchen, die zu ihrer Entstehungszeit an der Tagesordnung waren, möglichst anzuschliessen, um zu erfreulicherem Resultaten gelangen zu können. Diesen Gebräuchen gemäss erblickte man damals in den Accorden weniger streng von einander geschiedene, auf sich selbst bezogene Körper, die nach bestimmten Vorschriften gegenseitig in Verbindung gebracht worden wären — man fasste sie vielmehr als freies Produkt einer kunsttreichen Stimbewegung auf: indem die melodisch geführten Contrapunkte sich momentan berührten, erzeugten sie harmonische Reihen, deren schwebende Schönheit einen unausprechlichen Zauber ausübte.



Freilich ist die Behandlung einer solchen Setzart mit mancherlei Schwierigkeiten verknüpft; wer sich diesen nicht gewachsen fühlt, wird die alten Kunstwerke am meisten ehren, wenn er sie mit seinen Bearbeitungen unbeküsst lässt. So wurde z. B. meine Feder sehr vielen Compositionen Bach's gegenüber schon längst zur Ruhe verwiesen. —

Mozart und Mendelssohn \*) erkannten nun klar genug, welcher Stil bei der Ausführung des Accompagnements hauptsächlich in Anwendung zu bringen sei\*\*); ihrem

\*) Auf die Orgelstimme zu „Israel in Aegypten“ beziehe ich mich hier nicht, wohl aber auf Mendelssohn's Bearbeitung dieses Oratoriums für Orchester.

\*\*) Wem fiel hier nicht Mozart's herrliche Bearbeitung der Bassarie aus dem Messias: „Das Volk, so im Dunkeln wandelt“, ein? Um



Vorgange wird man unbedingt folgen dürfen, nicht darum, weil sie für uns Autoritäten sein müsten, sondern weil die Erfahrung lehrt, wie tief sie diesen Dingen auf den Grund schauten. Namentlich verlangen Bach's so wunderbar gezeichnete Skizzen fast immer eine polyphone Führung der Stimmen, die seinem außerordentlichen Combinationsvermögen ein natürliches Bedürfniss gewesen zu sein scheint; aber auch Händel's plastischere Formen bedingen sie, obschon mit den ihrem Wesen angemessenen Beschränkungen.

Sollen jedoch dergleichen Arbeiten einige Ausicht auf Erfolg haben, ist es durchaus nothwendig, dass die reconstruiriende Thätigkeit auf einer wirklich produktiven Kraft, wäre sie auch noch so eng begränzt, ruhe; außerdem muss sie dem Geiste, der in den Vorlagen herrscht, gewissermassen verwandt sein, weil sonst eine bedenkliche Zwiespältigkeit des Stils kaum ausbleiben kann. Unter der Voraussetzung solcher Qualitäten wird aber die Bearbeitung stets eine bestimmte Physiognomie, das nothwendige Ergebniss jeder individuellen Auffassung, annehmen. Je nachdem diese ausfällt, hat jene, die Bearbeitung, ihre gute Berechtigung, oder ist als eine hinfällige zu bezeichnen. Das sogenannte historische Reproduciren dürfte sich in der Kunst nur als ein leeres Hirngespinnst erweisen, dem eben das Beste fehlt: Fleisch und Blut.

sich den Werth einer Bearbeitung zum deutlichen Bewusstsein zu bringen, dürfte es gerathen sein, auf dergleichen Leistungen gelegentlich hinzuweisen, selbst auf die Gefahr hin, sich nicht in Uebereinstimmung mit der Meinung des berühmten Verfassers von: „über Reinheit der Tonkunst“ zu befinden.

3\*



In der Mehrzahl der mir bekannt gewordenen Bearbeitungen — von den Mozart'schen und Mendelssohn'schen ist hier natürlich nicht die Rede — vermisst man nun eine Begabung in jenem Sinne recht sehr: darum sind sie denn auch meist trocken und nüchtern; die Verfasser scheinen sich überhaupt wenig Sorge zu machen, ob ihre Zuthaten den Stimmungen der Vorlagen congruent sind oder nicht. Ueberall sticht die Ausfüllung der Lücken unvortheilhaft von dem übrigen Satze ab: während dieser in blühendem Leben strahlt, bietet jene nur eine mechanische Anhäufung von Accorden, die in theilnahmloser Trägheit neben einander stehen und weder mit der Singstimme noch mit dem Basse in geschmeidige Verbindung zu bringen sind. Mögen auch die Bearbeiter vom besten guten Willen beseelt gewesen sein, durch ihre Ausführungen den Originalen  zu dienen — der gute Wille, selbst wenn er von den idealsten Anschauungen getragen wäre, kann nun und nimmermehr für Leistungen ausreichen, wie sie hier verlangt werden müssen.

Bedenkt man endlich, dass Bach und Händel stets als Tondichter, und zwar im eminentesten Sinne des Wortes, aufzufassen sind, so vermehren sich damit die Schwierigkeiten einer Bearbeitung jedenfalls in hohem Grade. Ihren Werken wird nur gerecht werden, wer ihnen mit der bestimmten Voraussetzung nahet, dass sie in allen Theilen von der geheimnissvollen Macht eines poetischen Tonlebens durchdrungen sind. Beide Meister unter anderen Gesichtspunkten begreifen zu wollen, würde sicher zu der Gefahr führen, sich mehr und mehr von ihren wirklichen Absichten zu entfernen.



\* \* \*

Diese weit ausgesponnenen Mittheilungen könnten nun bei Ihnen leicht den Verdacht erwecken, als hege ich im Stillen den vermeßnen Glauben, der Mann zu sein, dessen Leistungen den obengestellten Forderungen auf das Beste entsprächen und dass nur in ihnen wahres Heil zu finden sei. Damit würden Sie mir aber entschieden Unrecht thuen. Stärker und bestimmter kann das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit so schwierigen Aufgaben gegenüber kaum an Jemand herangetreten sein, als es bei mir oft genug der Fall war. Die vielen Irrthümer — freilich musste ich sie meist selbst an mir aufdecken, ohne dabei von der Kritik unserer Fachblätter irgendwie unterstützt zu werden — konnten ebenfalls nur dazu beitragen,  ZENEAKADEMIA  
LISZT MÚZEUM wesentlich zu erhöhen. So hatte ich mich bei früheren Bearbeitungen für Klavier, wenn ich mir durchaus nicht zu rathen und zu helfen wußte, durch leichte Abänderungen an den Originalen verständigt — später, als das Orchester mit herangezogen wurde, fand ich keine Veranlassung mehr, bei diesen fatalen Auskunftsmitteln einer mangelhaften Einsicht zu beharren. Es kostet mir nicht die geringste Ueberwindung, dies hier in aller Freimüthigkeit zu bekennen, auch hoffe ich immer in der Lage zu sein, reiferen Erfahrungen dadurch die Ehre zu geben, dass ich ihnen das Recht einer nachsichtslosen Kritik, am allermeisten den eigenen Handlungen gegenüber, einräume: nur auf diese Weise kann ja der Mensch im erträglichen Gleichgewicht mit sich selbst bleiben. — Dass ich der Mängel aber allmählich inne wurde und sie mit der Zeit vermeiden lernte, gab mir



stets von Neuem den Muth, in meinen Arbeiten unbeirrt fortzufahren — jede Correktur, die ich an mir selbst vollzog, versprach ja den Werken zu Gute zu kommen, für welche mir kein Opfer gross und schwer genug zu sein dünkte.

Einer ähnlichen Stimmung gab ich bereits in der Vorbemerkung der von mir bearbeiteten Bach'schen Matthäuspassion Ausdruck; erlauben Sie, mit den dort gebrauchten Worten diesen Brief schliessen zu dürfen:

„Sonst bin ich weit entfernt zu glauben, allen Ansprüchen, die von ganz verschiedenen Standpunkten aus erhoben werden, gleichmässig entsprochen zu haben, hoffe aber die gebotene Lösung des gegebenen Problems nicht unwesentlich durch meine Arbeit gefördert zu sehen. In diesem Sinne werde ich stets bereit sein, ähnlichen Versuchen, denen es gelingt, dem erstrebten Ziele noch näher zu kommen, meine freudige Zustimmung nicht zu versagen, und jeder Kritik, die sich in solch positiver Weise zu be-thätigen weiss, mich willig unterzuordnen.“

Halle a/S. d. 1. Juli 1871.

Robert Franz.

104.

Fr 146



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

**Johann Sebastian Bach's Vocalwerke**  
 in Bearbeitungen von **Robert Franz**  
 im Verlage von  
**F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.**

**ACTUS TRAGICUS.**

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“

**Cantate von Johann Sebastian Bach,**

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 2 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen 14 Sgr.  
 Clavier-Auszug 1 Thlr.

Hieraus einzeln im Clavierauszug: Arie: „In deine Hände befehl' ich  
 meinen Geist“ für Alt 5 Sgr.

**Ich hatte viel Bekümmerniss.**

**Cantate von Joh. Sebastian Bach,**



bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur 4 Thlr. Orchesterstimmen  $4\frac{1}{3}$  Thlr. Clavier-Auszug: A. Grosse  
 Ausgabe in 4. 2 Thlr. B. Handausgabe in 8. 15 Sgr. Chorstimmen  
 1 Thaler.

Hieraus einzeln im Clavierauszuge:

1. Arie: „Seufzer, Thränen, Kummer, Noth“ für Sopran 5 Sgr.
2. Recitativ und Arie: „Bäche von gesalznen Zähren“ für Tenor 6 Sgr.
3. Recitativ und Duett: „Komm, mein Jesu, und erquicke“ für Sopran  
 und Bass 20 Sgr.
4. Arie: „Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze“ für Tenor 6 Sgr.

**O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.**

**Cantate von Johann Sebastian Bach.**

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur  $1\frac{2}{3}$  Thlr. Orchesterstimmen  $3\frac{1}{2}$  Thlr. Clavierauszug A. Grosse  
 Ausgabe in 4. 1 Thlr. B. Handausgabe in 8.  $12\frac{1}{2}$  Sgr. Chorstimmen  
 10 Sgr.



**ZENEAKADEMIA**  
 LISZT MÚZEUM

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

# Magnificat in Ddur

von

**Johann Sebastian Bach,**

bearbeitet von **Robert Franz.**

Vollständige Partitur  $3\frac{2}{3}$  Thlr. Orchesterstimmen  $3\frac{2}{3}$  Thlr. Orgelstimme 20 Sgr. Chorstimmen  $18\frac{3}{4}$  Sgr. Clavierauszug: A. Grosse Ausgabe in 4.  $2\frac{1}{2}$  Thlr. B. Handausgabe in 8. n. 15 Ngr.

Hieraus einzeln im Clavierauszuge:

- |  |        |
|--|--------|
| 1. Arie: „Et exultavit spiritus meus“ für Sopran . . . . .     | 5 Sgr. |
| 2. Arie: „Quia respexit humilitatem“ für Sopran . . . . .      | 5 Sgr. |
| 3. Arie: „Quia fecit mihi magna“ für Bass . . . . .            | 5 Sgr. |
| 4. Duett: „Et misericordia a progenie“ für Alt und Tenor . . . | 5 Sgr. |
| 5. Arie: „Deposit potentes“ für Tenor . . . . .                | 6 Sgr. |
| 6. Arie: „Esurientes implevit bonis“ für Alt . . . . .         | 5 Sgr. |



## Johann Sebastian Bach's Cantaten

im Clavierauszuge bearbeitet von **Robert Franz.**

### *Neue billige Ausgabe.*

Nr. 1. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	$1\frac{1}{3}$	Thlr.
„ 2. Gott fähret auf mit Jauchzen . . . . .	1	“
„ 3. Ich hatte viel Bekümmerniss . . . . .	2	“
„ 4. Wer sich selbst erhöhet. . . . .	1	“
„ 5. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	1	“
„ 6. Lobet Gott in seinen Reichen . . . .	$1\frac{1}{3}$	“
„ 7. Wer da glaubet und getauft wird . . .	1	“
„ 8. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig . . .	1	“
„ 9. Freue dich, erlöste Schaar. . . . .	$1\frac{1}{3}$	“
„ 10. Gottes Zeit (Actus tragicus) . . . . .	1	“

*(Die Chorstimmen zu diesen Cantaten sind in demselben Verlage erschienen und in jeder beliebigen Anzahl zu beziehen.)*

Druck von C. Grumbach in Leipzig.



**ZENEAKADÉMIA**  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



1982



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA  
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Műv. Főiskola  
könyvtára  
Leltározva: 1948. nov. hó  
146 tsz. alatt.

