LK 211

ZEN AKADEMIA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Érczhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

313
470
645

Seb. Bach's Cantate:

„Sie werden aus Saba Alle kommen"

in den Ausgaben

von

R 470

Robert Franz

und dem

Leipziger Bach-Verein

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kritisch beleuchtet

von

Julius Schaeffer.

LISZT FERENCZ ZENEAKADÉMIA KÖNYVTÁRA
ORSZÁGOS MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875

Leipzig,
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1877.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 211
Zeneművészeti Főiskola
LM 202/1987
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

RR 470

LISZT FERENC • ZENEAKADÉMIA • KÖNYVTÁRA

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 OROSZLÁGOS

Seb. Bach's Cantate

„Sie werden aus Saba Alle kommen“

in den Ausgaben von

Robert Franz *und dem* **Leipziger Bach-Verein.**

Im Herbst 1875 brachten die Musikzeitungen folgende Ankündigung der Verlagshandlung von Rieter-Biedermann (Leipzig und Winterthur):

Kirchen-Cantaten von Joh. Seb. Bach, herausgegeben vom Bach-Verein zu Leipzig. Clavierauszug, Orgel- und Singstimmen.

No. 1. Am Feste der Erscheinung Christi (Sie werden aus Saba Alle kommen), bearbeitet von A. Volkland.

„ 2. Am vierzehnten Sonntage nach Trinitatis (Wer Dank opfert, der preiset mich), bearbeitet von H. von Herzogenberg.

„ 3. Am zweiten Sonntage nach der Erscheinung Christi (Ach Gott, wie manches Herzeleid), bearbeitet v. H. Kretzschmar.

(Wird fortgesetzt.)

Zu derselben Zeit war — was ich hier als bekannt voraussetze — der Federkrieg über die Frage des „Accompagnements“ entbrannt, und Herr Professor Dr. Spitta hatte das denkwürdige Wort ausgesprochen, dass er allein von dem Durchschnitt unserer intelligenten Musiker alles Heil erwarte. Bei dem Verhältnisse, in welchem Herr Spitta zu dem Leipziger Bach-Verein stand, war es begreiflich, dass man dem Erscheinen der angekündigten Cantaten mit grosser Spannung entgegensah. Aber man wartete lange vergeblich; der Sommer 1876 nahte heran, und Alles blieb still, auch die Ankündigung verschwand wieder aus den Zeitungen. Merkwürdige Gerüchte von Conferenzen zur nochmaligen Prüfung der Vorlagen, von wiederholter Beseitigung bereits fertig gestochener Platten u. drgl. m. durchschwirrten die Luft. Wahrscheinlichkeit hatte von allen Gründen, welche für die Verzögerung laut wurden, nur der eine: es wäre nicht gelungen, zu der in der dritten oben angeführten Cantate vorkommenden Bass-Arie „Erduld' ich Höllenangst und Pein“ ein befriedigendes Orgel-Accom-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

pagnement herzustellen.*) Denn als endlich — nach Jahresfrist! — die Cantaten herauskamen, erschien an Stelle der dritten die Cantate „Jesu, der du meine Seele“ in der Bearbeitung von Franz Wüllner. Die Cantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ war also bis auf Weiteres zurückgelegt worden.

Inzwischen feierte Robert Franz ebenfalls nicht; er unternahm die Bearbeitung der ersten von den drei Cantaten, und seine Ausgabe liegt bereits der Oeffentlichkeit vor. Es muss sich also zeigen, wer die Sache am besten versteht, und ob der Glaube des Herrn Spitta an seine Jünger ihn nicht betrogen hat. Spitta hatte nämlich gesagt: „Herr Schäffer darf versichert sein, dass die Herren, welche sich ausser mir um die Inscenirung bemüht haben, sehr selbständige Musiker sind, die wissen, was sie wollen, und an deren Jedem er seinen Mann finden wird“. Für mich gesellt sich also zu dem hohen sachlichen Interesse, welches eine kritische Vergleichung beider Publikationen darbietet, noch ein rein persönliches.

Für eine eingehende Kritik der beiderseitigen Bearbeitungen schiebt sich nun aber ein Punkt ganz besonders in den Vordergrund: ich meine die Frage über die Mitwirkung der Orgel bei Bach's Werken, oder, mit andern Worten, über den Umfang der Orgelstimme und die Art ihrer Behandlung. Eine umfassende Auseinandersetzung ist schon darum nicht zu umgehen, weil es gerade hier der historisch-philologischen Richtung noch nicht gelungen ist, in die Unklarheit der Meinungen einen festen Halt zu bringen.

Ich werde also zunächst für die Behandlung der „Orgelfrage“ die Geduld der geneigten Leser etwas länger in Anspruch zu nehmen haben.

---

*) Verbürgten Nachrichten zufolge hatte man sich bei der Aufführung dieser Cantate im Concert des Bach-Vereins noch in letzter Stunde entschlossen, für die Begleitung der Arie das bei Peters erschienene Rösler'sche Klavier-Arrangement zu adoptiren.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

313.

R 470

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875

LISZT FERENC HAGYATÉKA

I.

Die Orgelfrage.

Es steht fest — und muss nothwendig hier wieder in Erinnerung gebracht werden — dass man in früheren Zeiten zur Ausführung des im Continuo angedeuteten Accompagnements in den Kirchen ausser der eigentlichen grossen Orgel auch das Regal und das Positiv, ferner das Cembalo, unter Umständen noch die Laute und die Theorbe verwendete, dass aber auch in einzelnen Fällen der Autor das eigentliche Accompagnement für Orchesterinstrumente aussetzte. Die damaligen Musiker wuchsen mitten in einer lebendigen Praxis auf, und gerade weil diese allen geläufig war, unterliess man, sie durch schriftliche Aufzeichnungen der Nachwelt zu überliefern. Wo die sichern historischen Nachrichten fehlen, öffnet sich das weite Feld der Vermuthungen, und so konnte denn der historisch-philologischen Richtung der Missgriff passiren, Lieblingsmeinungen aufzustellen und hinterher nach Belegen für dieselben zu suchen, anstatt aus bestimmten Daten Schlüsse zu ziehen. Da bilden sich gewöhnlich die widersprechendsten Ansichten aus, die alle ihre Anhänger um sich sammeln, um schliesslich in erbittertem Kampfe auf einander loszuschlagen. So ist es auch in der Orgelfrage bei Bach's Werken gekommen — die Ansichten gehen weit auseinander, und es scheint als müssten wir darauf verzichten, je eine Einigung herbeigeführt zu sehen.

Die aufgetretenen Richtungen lassen sich kurz dahin skizziren:

Eine erste Gruppe, welche sich namentlich auf Ph. Em. Bach stützt, hält daran fest, dass in den Kirchen neben der Orgel noch das Cembalo, namentlich zum Accompagnement der Solostücke, zur Verwendung gekommen sei.*)

---

*) Dieses Cembalo-Accompagnement ist wenigstens bei Bach's „Trauer-Ode" durch ein sicheres Zeugniss historisch festgestellt, mit dem ausdrücklichen Zusatze, Seb. Bach habe es in eigener Person ausgeführt. Man darf daher wohl fragen, wie es denn hier der Leipziger Bach-Verein bei seiner Aufführung dieser Ode im vorigen Winter mit dem Accompagnement gehalten habe. Wie mir aus glaubwürdiger Quelle versichert wird, fungirte der Flügel nicht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine zweite Gruppe verficht die Ansicht, bei Bach habe nur die Orgel accompagnirt und jedes andere Begleitinstrument sei ausgeschlossen geblieben.

Innerhalb dieser zweiten Gruppe sind wieder zwei verschiedene Meinungen vertreten: nach der einen wäre das Accompagnement nicht von Bach selber, sondern von dem bestellten Organisten nach seiner Anweisung und unter seiner Aufsicht ausgeführt worden; nach der andern hätte Bach auf der Orgelbank gesessen und von da aus dirigirt, oder er hätte dem Organisten nur die leichteren Parthieen überlassen, die schweren dagegen und die obligaten selber ausgeführt; es müsste demnach angenommen werden, dass er sich zu diesem Behufe am Rückpositive der Thomas-Orgel eine eigene Klaviatur habe anbringen lassen.

Die Beweisgründe für jede dieser Richtungen bei Seite lassend kann ich nur wiederholt betonen und darauf hinweisen — es ist dies für die Frage nach der Berechtigung der Versuche, andere Begleitmittel als die Orgel zu verwenden, von entscheidender Bedeutung —:

> dass wir nicht **genau** wissen, ob bei Bach's Kirchensachen **nur** die Orgel das Accompagnement ausgeführt, und ob sie bei **allen** Stücken einer Composition mitgewirkt habe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Vorrede zu den Publikationen des Leipziger Bach-Vereins lässt sich auf Erörterungen hierüber gar nicht ein. Mit dieser Vorrede hat es überhaupt eine eigene Bewandniss. Wer hat sie verfasst? Ein Name steht nicht darunter. Der Herausgeber? Aber das ist eine Corporation, deren Mitglieder auf dem Titel ebenfalls nicht namhaft gemacht werden.*) Auffällig ist an diesem Schriftstücke die vorsichtige Reserve, die in dem, was sie verschweigt, beredter ist, als in dem, was sie sagt. Behutsam, wie eine diplomatische Note, beginnt der zweite Absatz des Vorworts:

„Zu einer ordentlichen Aufführung ist die Begleitung der Orgel schlechterdings unentbehrlich".

Schade, dass der Satz nicht lautet: „Zu einer Aufführung ist die ordentliche Begleitung der Orgel schlechterdings unentbehrlich" — dann wäre über einen fundamentalen Gegensatz mit den Herren vom Bach-Verein eine Verständigung möglich.

Doch davon später. In jener allgemeinen Fassung kann man

---

*) Ein Artikel über den Bach-Verein im Leipziger Tageblatt vom 16. Nov. 1876 berichtet über die Vorstandswahl und nennt als Vorsitzenden Herrn von Holstein, als Dirigenten Herrn von Herzogenberg und als Kassirer und Schriftführer die Herren Flinsch und Dr. Wustmann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Satz gelten lassen, zumal er keinerlei Vorschriften über den Umfang der Begleitung giebt und nicht im Gegensatz zu der Orchesterbearbeitung an sich steht. Auch Robert Franz hält ja bei der seinigen die Mitwirkung der Orgel für wünschenswerth. Freilich bleiben wir nicht lange im Unklaren über die Bedeutung dieses Satzes — ein Blick in die bisher erschienenen Cantaten belehrt uns, dass man allerdings eine durchgehende d. h. eine vom ersten bis zum letzten Takte ununterbrochen mitspielende Orgelbegleitung im Sinne hatte; und was die Vorrede unerörtert liess, wurde bald in einigen Commentaren, deren Verfasser mit dem Bach-Verein in engster Verbindung stehen, desto unverhohlener ausgesprochen. Die hier in Betracht kommenden Artikel, auf die ich mich in meinen Untersuchungen öfter beziehen muss, sind folgende:

1. Chrysander's Ankündigung und Anpreisung der Publikation des Bach-Vereins (A. M. Z. No. 44 vom 1. Nov. 1876.)
2. Der schon in der Anmerkung erwähnte Bericht über den Leipziger Bach-Verein im Leipziger Tageblatt vom 16 Nov. 1876. Er erschien anonym, aber in Folge eines Streites mit der Firma C. F. Peters enthüllte sich als Verfasser Herr Dr. Wustmann, der Schriftführer des Bach-Vereins.
3. Die Recension über meine Schrift „Friedrich Chrysander in seinen Klavierauszügen zur Händelausgabe“ von Dr. H. Kretzschmar (Musikalisches Wochenbatt 1877 No. 5 und 6.)

Es war vorauszusehen, dass Chrysander sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen würde, wieder einmal das Wort zu ergreifen. In jener Ankündigung haben wir den Mann in seiner ganzen Grösse vor uns mit den bekannten vornehmen Nörgeleien und den gewohnten Nadelstichen gegen Robert Franz. Zunächst muss jedoch der selige Hauptmann herhalten. Dieser hatte in seiner Vorrede zum ersten Bande von Bach's Werken befürwortet, die nicht mehr gebräuchlichen oder in anderer Weise als gegenwärtig behandelten Blase-Instrumente durch passende andere zu ersetzen, „denn es ist die besondere Klangfarbe des Instruments hier nicht in dem Grade von wesentlicher Bedeutung, als sie es in der neuern Musik ist“. Nun wird jeder Einsichtsvolle ohne Weiteres zugeben, dass Hauptmann mit diesem Satze einen vollkommen richtigen Gedanken aussprach: in der neuern Musik überwiegt eben das Colorit, in der alten dagegen, um im Bilde zu bleiben, die Zeichnung; in jener ist daher die Klangfarbe der Instrumente von wesentlicher, hier nur von secundärer Bedeutung. Chrysander dagegen wirft diesen Ausspruch des „verehrten Mannes“ in „die grosse Rubrik der zeitlichen Irrthümer“. Ihm ist also das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Instrument als solches — in unserm Falle die Orgel — Hauptsache. Stimmt er doch erst wieder in No. 20 seiner Zeitung (1877) die „beständige Klage“ an, dass für die reichen Schätze der alten Klavierliteratur „das rechte Instrument fehlt“. Nach seiner Ansicht müsste Jeder, der die Literatur der verschiedenen Epochen tractiren will, auch die zugehörigen Instrumente besitzen, also Bach und Händel auf einem Spinett, Harpsichord, Cembalo, oder wie die Instrumente sonst heissen, Mozart auf einem Mozartflügel u. s. w. spielen. Nun, ich bin zufällig im Besitze eines alten Spinetts und kann Herrn Chrysander versichern, dass seine Klavierauszüge auf demselben um kein Haar besser klingen, als auf einem modernen Flügel. — Die Ausführungen gegen Robert Franz gipfeln in dem Vorwurf der „Ueberinstrumentirung“ und wiederholen den höchst unglücklichen Vergleich von der „Uebermalung Raphaelischer Bilder“, welcher an anderer Stelle bereits genügend erledigt wurde. Einem Manne, welcher seine frommen archaistischen Wünsche als Postulate für die heutige Kunstübung hinstellt, und dessen Geschmack bei dem Spinett stehen geblieben ist, wird für Fragen, in denen nur ein künstlerisch organisirtes Ohr zu Gericht sitzt, wenig Bedeutung beigelegt werden können.

Interessant ist in jenem Artikel nur die Nachricht von der nach angeblich langer und alter Spaltung zwischen Bachianern und Händelianern glücklich zu Stande gekommenen Fusion „Spitta-Chrysander“. Dass diese „schönen Seelen“ sich endlich finden würden, konnte man voraussagen. Als Frucht des vereinten Wirkens erschaut Chr. schon im Geiste das Herannahen eines paradiesischen Zustandes, wo „Alle gewohnheitsmässig“ auf seinen und Spitta's Wegen wandeln, und es keine „Schmäher“ mehr giebt, die sie „belästigen“ und „ihr Werk zu verunreinigen suchen“; er hofft, „die mühsam gewonnene, schon gesicherte, aber“ — hört! — „noch nicht hinreichend befestigte Position nach und nach auszudehnen, dass sie der Kunst als Grund eines Tempelbaues dienen könne.“ Nun Gott bewahre uns vor einem Kunsttempel, zu welchem der Grund etwa mit Chrysander'schen Klavierauszügen gelegt wird! Und nun frage ich schliesslich: Wie gross muss die Selbstüberhebung desjenigen sein, der, nachdem er selber den hehren Tempel Händel'scher Kunst durch seine Sudeleien befleckt hat, noch wagt, von „Verunreinigung seines Werkes“ zu reden?!

Herr Dr. Wustmann reproducirt im Allgemeinen nur das in der Vorrede des Bach-Vereins Gesagte, praecisirt es aber dahin, dass die Orgelbegleitung von Bach „bei allen seinen kirchlichen Compositionen vorausgesetzt sei“; „sie müsse die Füllstimmen schaffen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und sei daher bei der Aufführung von ganz wesentlicher Bedeutung".

Viel weiter geht Herr Dr. Kretzschmar, der Bearbeiter der zurückgelegten Cantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid". „Was nämlich die Chöre betrifft" — sagt er — „so betonen wir hier den Orgelklang ganz unnachgiebig, ja so sehr, dass wir, wo die Benutzung der Orgel sich aus irgend welchen Gründen verbietet, die öffentliche Aufführung Bach'scher Werke als einen Missgriff bezeichnen". Auffallender Weise spricht Herr Dr. Kr. in seinem Artikel immer von „obligater" Orgel: er sagt: „Spitta verlangt bei der Aufführung der Bach'schen Messen, Cantaten und Oratorien die obligate Begleitung der Orgel", und „Es sprechen für dieses obligate Mitgehen der Orgel auch innere Gründe"; der Sinn dieser Stellen beweist aber, dass er eine **obligatorische** Orgelbegleitung meinte, denn Spitta will zwar, dass die Orgel immer dabei sein müsse, aber nicht, dass ihre Behandlung den Charakter einer obligaten Orgelstimme annehme. Auf eine ausführliche Begründung der Sache lässt sich Herr Dr. Kr. nicht ein — Spitta, dessen Heiligsprechung ihm hauptsächlich am Herzen zu liegen scheint (Chrysander, um den es sich doch eigentlich handelte, überlässt er seinem Schicksale), Spitta hat gesprochen, das genügt — Roma locuta est! — Eigenthümlich genug nimmt es sich aus, wenn nun Herr Dr. Kr. bald darauf meint: „ob bei den Arien die Orgel durch Instrumente ersetzt werden kann, darüber lässt sich in einzelnen Fällen unterhandeln". Mit dieser Concession wird er bei Spitta schwerlich Glück gemacht haben.

Spitta hat vielmehr an der Forderung der durchgehenden Orgelbegleitung stets consequent festgehalten und keinerlei Zugeständnisse zu Gunsten ihrer Ersetzung durch Instrumente gemacht. Aus seinen Sätzen geht — wie ich seiner Zeit nachgewiesen habe — hervor, dass er dieses Verhältniss der Orgelbegleitung in erste Linie stellt, und es ihm für wichtiger gilt, dass die Orgel dabei sei, als was auf ihr gespielt werde. Schon in seiner Bachbiographie sprach er sich in gleichem Sinne aus; er hatte sich da in den von ihm erfundenen „Orgelquell" so verliebt, dass dieser Begriff ihm schliesslich zur fixen Idee wurde. Auf Seite 717 versteigt er sich zu folgenden Behauptungen: „Die Orgel allein war noch im Stande, eine wirkliche Kirchenmusik herzustellen" — und — „Man nehme sie hinweg, und dem Tonwerke ist die Seele entzogen, ein **Automat** (!!!) bleibt übrig." — O ihr armen Sänger und Sängerinnen! *)

*) Wunderbarer Weise fügt Spitta wenige Zeilen hinterdrein — also bei-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Man hat bisher immer daran festgehalen, dass Melodie, Harmonie und Rhythmus die drei Grundelemente der Musik seien, dass also die Beziehung der Tonfolge auf einen Grundton, ihre Hebung und Senkung, die Intervallen-Verhältnisse der Zusammenklänge, kraft deren die Töne einander bald anziehen bald abstossen, die Modulation, die gesetzmässigen Proportionen der Bewegung und wie die mannichfaltigen Modificationen jener Elemente sonst noch heissen mögen, den eigentlichen Inhalt und Charakter eines Musikstückes ausmachen. Die Bedeutung des Klangwesens der musikalischen Instrumente soll damit keineswegs geleugnet werden, ja man kann zugeben, dass die besondere Eigenthümlichkeit einzelner Instrumente und ihrer technischen Behandlung auf die Gestaltung der Tonformen einen bestimmenden Einfluss mit ausüben. Will man aber diese Bedeutung so hoch anschlagen, dass der Klang der Instrumente geradezu zum constituirenden Elemente der Musik erhoben wird, so geht man entschieden zu weit. Damit würde das Unterste zu oberst gekehrt und alle Theorie auf den Kopf gestellt! Das instrumentale Klangwesen gehört in das Kapitel vom Reize der Musik d. h. von ihrer Wirkung auf das Nervensystem. Diese kann unter Umständen eine solche Stärke erreichen, dass der Reiz zu einem pathologischen wird. Namentlich in neuester Zeit spielen die pathologischen Reize eine grosse Rolle in der Musik und es giebt manchen Instrumentirungskünstler, der fast auschliesslich mit ihnen arbeitet; und die Herrschaft der Coloristen wird noch dadurch begünstigt, dass das grosse Publikum leider nur zu geneigt ist, den pathologischen Reiz mit dem aesthetischen zu verwechseln. Das Alles hat mit der rein musikalischen Natur einer Composition gar nichts zu schaffen. Ob man z. B. die Edur-Fuge aus dem zweiten Theile des wohltemperirten Klaviers auf dem Flügel oder der Orgel spielt oder sie von einem Streichquartette vortragen lässt, wird

---

nahe in demselben Athem — hinzu: „Aber eine Theilnahme der Art, dass der Orgel auch das Speciell-Wesentliche für jedes einzelne Musikstück anvertraut gewesen und somit Bach's gesammte Kirchenmusik uns nur skizzenhaft überliefert wäre, hat nicht stattgefunden. Es war genug geschehen, wenn die Orgel die allgemeine Ausdrucksweise bestimmt hatte, als mitwirkendes Instrument blieb sie secundär, die Hauptsachen wurden in Notenschrift aufgezeichnet.“ Das ist doch beinahe das directe Gegentheil des obigen Ausspruches; denn eins von beiden: entweder ist die Orgel die Seele des Stückes, dann ist sie nicht secundär, oder sie ist secundär, dann aber kann sie nicht die Seele sein. Dergleichen logische Widersprüche sind bei Sp. durchaus nichts Seltenes; bequem mögen sie jedenfalls sein, denn man kann ihm nun schwer beikommen; will man ihn bei dem einen Satze fassen, kann er sich ja schnell hinter dem andern verstecken.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

an dem rein musikalischen Wesen derselben nichts ändern; ob die Gmoll-Fuge aus Bach's erster Geigensonate von einer Violine allein, oder ob sie in Dmoll nach Bach's eigener Bearbeitung auf der Orgel erklingt: — es ist dasselbe Musikstück.

Betrachten wir die Eigenthümlichkeit des Orgelklangs etwas näher: sie besteht in der Stetigkeit, Eindringlichkeit, Unerschöpflichkeit; in Lieblichkeit, ruhiger Würde, leidenschaftsloser Erhabenheit, glänzender Pracht, imposanter Majestät und bei vollem Werke in einer Gewalt, die bis zur Riesengrösse sich steigert; endlich in dem Reize der mannichfaltigen Register-Combinationen. In allen diesen Eigenschaften liegt das Gegentheil des Sentimentalen, Subjectiven, Individuellen — kurz die Macht des Naturschönen. Die Orgel ist „die reine, volle, in majestätischer Hoheit oder lieblicher Ruhe sich äussernde, sich objectiv darstellende Kraft selbst, das eigentlich Hohe, das ruhig an uns herankommende Liebliche"; in ihr ertönt „die Materie selbst, Weltstoff durch Weltkraft in Bewegung gesetzt; das Universum redet aus ihr musikalisch"; „sie ist das rechte Organ für eine Musik, aus welcher dem Menschen ein Höheres als er selbst, ein Ansichseiendes, Substantielles, Universales entgegentönen soll". *)

Aber nun die Kehrseite: eben seiner Stetigkeit wegen ist der Orgelklang jeder Nüancirung unfähig, starr und seelenlos; die rhythmische Bewegung kann nicht durch Accentuation gehoben, sondern nur in der Quantitirung der Töne offenbar werden; in Räumen von ungenügender Schallkraft, wo die Töne nicht auf den Schwingen des Nachhalls weiter getragen werden, also in kleinen Kirchen und Concertsälen, verliert die Orgel ihren würdevollen Charakter: die sanften Register bekommen etwas Leierhaftes, die kräftigen etwas Hartes und Kreischendes, und ganz besonders störend ist das plötzliche Abbrechen des Tones, sobald der Finger die Taste verlässt — ein Uebelstand, der durch den modernen Schweller nur unvollkommen beseitigt wird.

Wohl zu beachten ist ferner, dass gerade die volle Macht der Orgel, wenn sie der Begleitung dient, nicht zu Tage tritt, mithin bei der Aufführung der Kirchenmusik des vorigen Jahrhunderts nicht zu Tage treten konnte. Etwas kräftigere Stimmen verwendete man wohl hie und da bei rauschenden Chören, das volle Werk zuweilen bei „Schlusschören auf Dorfkirmsen" — wie Adlung ironisch berichtet mit der tadelnden Bemerkung, dass man dann keinen Sänger und Instrumentisten hören könne, „welche zusammen doch die Musik aus-

*) Vischer: Aesthetik, dritter Theil, zweiter Abschnitt, viertes Heft: die Musik pag. 1043 u. ff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

machen“.*) Für gewöhnlich begnügte man sich mit sanften Registern, bei den Solostücken sogar mit einem einzigen Gedact 8′ (Still- oder Musicir-Gedact), wie dies besonders aus den Dispositionen jener alten Orgeln erhellt, welche im Chortone standen, aber zur Begleitung der „Musik“ einige Register im Kammertone besassen. So enthielt nach Adlungs Mittheilungen **) die grosse 75 Stimmen zählende Domorgel zu Merseburg nur folgende Register im Kammerton, nämlich im Rückpositiv: Gedact 8′, Gedact 4′, und Principaloctave 4′, im Pedal: Subbass 16′ und Octavenbass 8′. Mit diesen wenigen Stimmen ist man also in allen Fällen ausgekommen. Nicht selten wird man sich auch für die Begleitung der Solostücke, wo nicht ein Flügel (Cembalo) vorhanden war, eines jener tragbaren, orgelähnlichen Instrumente, des Positivs oder des Regals bedient haben, wie nach Matthesons Mittheilungen in seinem „Neu eröffneten Orchester“ (1713) und in seinem „vollkommenen Kapellmeister“ (1739) in Hamburg der Fall war.***) Die hin und wieder in Alterthums-Museen noch vorhandenen Exemplare dieser Gattung Instrumente zeigen zur Genüge, wie armselig es damit bestellt war.

In der Vor-Bachischen Zeit ist man keineswegs der Ansicht gewesen, die Orgel lasse sich durch Instrumente nicht vertreten, vielmehr wurde von ihnen der ausgedehnteste Gebrauch gemacht. Sehr lehrreich ist in dieser Beziehung der dritte Theil des „Syntagma musicum“ von Michael Praetorius. Hier giebt der Autor eine ausführliche Anweisung, wie man seine Kirchenstücke, die uns meistens als Vocalcompositionen mit hinzugefügtem Generalbass überliefert sind, mit unterschiedlichen Instrumenten aufführen könne. Nachdem er vorher genau angemerkt, welche Instrumentenchöre bestimmten Vocalchören entsprechen, entwickelt er in 12 Arten, von denen die dritte wieder in 9 Manieren zerfällt, die manichfaltigsten Combinationen, Und nicht allein seine eigene Musik und die seiner Zeitgenossen behandelt er auf diese Weise, sondern auch die früherer Jahrhunderte. So erzählt er uns wohlgefällig auf pag. 168 seiner Schrift folgendes: „Inmassen ich denn einstmals die herrliche aus der massen schöne Motetam des trefflichen Componisten Jaches de Werth, Egressus Jesus à 7 vocum, mit 2 Theorben, 3 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicymbeln

*) M. Jacob Adlung: Musica mechanica organoedi, 1768, I. Bd. pag. 172.

**) Ebendaselbst pag. 256.

***) Dass Spitta die Stelle im „Vollkommenen Kapellmeister“, welche er vielmehr als einen Beleg für den allgemeinen Gebrauch der Flügel in den Hamburger Kirchen aufführt, nicht richtig interpretirt habe, wurde von mir schon am andern Orte nachgewiesen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und Spinetten, 7 Violen de Gamba, 2 Quer-Floitten, 2 Knaben, 1 Altisten und einer grossen Viola (Bass-Geig) ohne Orgel oder Regal musiciren lassen: welches ein trefflich-prächtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, dass es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat."

Endlich möge hier wieder in Erinnerung gebracht werden, dass unter den Bach'schen Werken eine beträchtliche Anzahl Stücke vorkommen, in denen augenscheinlich eine Ausarbeitung der sonst dem Accompagnement vorbehaltenen Ausfüllungen für Orchester-Instrumente vorliegt, wie z. B. in der Arie „Erbarme dich" in der Matthäuspassion. Warum nicht noch mehr Fälle dieser Art gefunden werden, erklärt sich aus verschiedenen Gründen, unter denen der vornehmste wohl dieser sein dürfte: Bach's schöpferische Thätigkeit musste, wenigstens in seiner Leipziger Periode, fast ausschliesslich auf die Erfüllung seiner amtlichen Pflichten gerichtet sein, und er scheint auch gar nicht daran gedacht zu haben, seine kirchlichen Werke durch den Druck zu verbreiten. Der angestrengte Kirchendienst, welcher jeden Sonn- und Festtag mit einer „Music" aufwarten musste, dabei die kärgliche Besoldung der vocalen und instrumentalen Kräfte, führte von selbst dahin, jeden Vortheil, der eine Ersparniss an Zeit, Proben und Instrumentisten ermöglichte, zu benutzen, und ein solcher Vortheil war, bei der hohen Ausbildung, welche das Generalbassspiel gewonnen hatte, in dem Orgel-Instrumente auf das Schönste gegeben; und da wir doch wohl annehmen dürfen, dass der Autor die Ausfüllungen entweder selbst übernahm, oder anordnete und überwachte, so können wir es nur ganz in der Ordnung finden, wenn er sich eines so bequemen Auskunftsmittels im ausgedehntesten Masse bediente.

So viel von der Orgel als Instrument. Es kann nicht oft genug gesagt werden: nicht der Orgelklang als solcher ist das Wesentliche in Bach's Kirchenmusiken, Hauptsache bleibt immer die Art, wie der Tonsatz, welchen die accompagnirende Orgelstimme vorzutragen hat, zu gestalten ist. Hic Rhodus, hic salta!

Der Leipziger Bach-Verein hätte in der Vorrede zu seinen Publikationen die beste Gelegenheit gehabt, über den zuletzt berührten wichtigen Punkt seine Ansicht der Welt zu offenbaren. Wir erfahren aber darüber kein Sterbenswörtchen. Die Vorrede sagt nur, dass der Tonsatz „erst aus der Continuostimme hergestellt werden muss und zu Bach's Zeit vom Organisten extemporirt werden musste". Damit sind wir natürlich ebenso klug wie zuvor. Herrschte vielleicht über

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

diesen Punkt unter den Gelehrten des Bach-Vereins eine Meinungsverschiedenheit? Und hielt man es darum für gerathen, ihn lieber ganz mit Stillschweigen zu übergehen? Nach den Stimmen in jenen oben erwähnten drei Artikeln zu urtheilen, will es fast scheinen, als neige man sich auf einer Seite der Ansicht zu, hier jetzt grössere Freiheiten zu gestatten, als man früher gewillt war, natürlich um dann desto strenger gegen jede Instrumentation sich zu erklären.

So spricht selbst Chrysander — etwas orakelhaft dunkel zwar — von „legitimen (?!) Freiheiten", die er „im Anschliessen an Sinn und Form, an Inhalt und Tonmittel des Autors gewährleistet sieht".

Noch weiter geht Dr. Kretzschmar. Dieser erklärt geradezu mit gesperrter Schrift, dass „in Bezug auf die Stilart, in welcher das Accompagnement zu ergänzen ist, zwischen der Franzschen Parthei und der von Spitta eine Meinungsverschiedenheit **nicht** bestehe" und dass er „die Arbeiten von Robert Franz nach dieser Seite hin für Muster halte". Ob Herr Dr. Kr. von massgebender Stelle zu dieser Erklärung ermächtigt war, weiss ich nicht — ein Widerspruch erfolgte bisher nicht — jedenfalls nehme ich mit Befriedigung davon Act, muss mich aber auf das Entschiedenste gegen die Unterstellung verwahren, als hätte nun eine Meinungsverschiedenheit auch niemals existirt, als hätte ich früher etwa nur eine Donquixotiade in Scene gesetzt oder, wie Herr Dr. Kr. sich auszudrücken beliebt, höchst unnöthiger Weise „Staubel (sic!) und Nebel herausgeklopft". Er selbst gesteht ja zu, dass Spitta mindestens „zu einem Missverständnisse Anlass gegeben, indem er von einem „„einfach accordischen Accompagnement"" sprach"; nun — Spitta's Ausführungen über diese wichtige Frage in seinem ersten Artikel über den Leipziger Bach-Verein (A. M. Z. 1875 No. 20.), ferner die heftigen Angriffe, welche unsere Ansichten durch ihn erfuhren, liegen schwarz auf weiss vor und lassen sich nicht wegleugnen. Die von ihm statuirten Freiheiten sind nur das Resultat seiner hin und her schwankenden Meinungen, welche beweisen, dass er sich in diesem Punkte nirgends sicher fühlte. Ich habe die Wandlungen derselben als proteïsche bezeichnet in dem Artikel, mit welchem ich bei Beginn des vorigen Jahres in der (Luckhardt'schen) „Allgemeinen deutschen Musikzeitung" sein sogenanntes „Schlusswort" beantwortete. Da Herr Kr. ihn nicht zu kennen scheint, so empfehle ich ihm, denselben nachzulesen.*) Dass jene Erklärung des Herrn Dr. Kr. doch nicht der

*) Da dieser Artikel hier einmal zur Sprache gekommen ist, so möge es mir gestattet sein, noch eine alte Rechnung mit Herrn Spitta abzuschliessen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

allgemeine Ausdruck der von ihm bezeichneten Spitta-Parthei sein kann, geht nicht nur aus dem Referat des Herrn Piutti über die Aufführung des Leipziger Bach-Vereins vom 22. Januar 1876, sondern mehr noch aus dem Artikel des Herrn Dr. Wustmann hervor. Jener erklärt sich „mit der schlichten vorwiegend accordischen Begleitung derjenigen Arien, welche die sogenannte Bearbeitung des Continuo-Basses erfordern, ganz und gar einverstanden", dieser, der Secretair des Bach-Vereins, erblickt zwischen den Anhängern von Robert Franz und der historischen Parthei einen Gegensatz, wie er schroffer gar nicht gedacht werden kann. Er sagt: „Die Anhänger von Robert Franz verfechten nun die Meinung, dass diese Orgelstimme im Anschluss an die Themen der Singstimme und der Instrumentalbegleitung möglichst reich und polyphon ausgestaltet werden müsse, während die historische Parthei, sich stützend auf die einfache und nicht zu leugnende Thatsache, dass dem Organisten in der Regel diese Orgelstimme vorgelegt wurde, ohne dass er sonst auch nur eine Note des Werkes kannte, an der Meinung festhalten, dass die Ausführung der Orgelstimme nur eine sehr einfache sein kann, deshalb aber keineswegs eine unkünstlerische und die Themen voll-

---

und damit Herrn Dr. Kr. zugleich zu zeigen, wie es „den vielen gelehrten Büchern", aus denen ich „bewiesen hätte, was sich von selbst versteht" Herrn Sp. gegenüber ergangen ist. Ich hatte die Belege für meine Sätze hauptsächlich zweien Werken entnommen: der Schrift von Heinichen über den Generalbass und der „exemplarischen Orgelprobe" von Mattheson. Herr Sp. erklärte, offenbar um meine Ansichten bei dem Leser zu discreditiren, diese beiden Schriften für die „trivialsten" ihrer Zeit und blieb auch weiterhin, ohne auch nur den Schein einer Begründung zu versuchen, bei dieser Behauptung so hartnäckig stehen, dass ich mich veranlasst sah, in dem bezeichneten Artikel folgendes an seine Adresse zu richten:

„Um dem Streite über diesen Punct ein Ende zu machen, fordere ich Herrn Sp. auf:

1, die Behauptung der Trivialität aus dem Inhalte der betreffenden Schriften selber nachzuweisen und

2, diejenigen, den Generalbass, das einfache und manierliche Accompagnement behandelnden Schriften aus derselben oder auch der vorangegangenen Zeitperiode namhaft zu machen, aus welchen man sich besser und gründlicher über diesen wichtigen Zweig der Musikpraxis unterrichten könne.

„So lange Herr Sp. dieser Aufforderung nicht nachgekommen sein wird, muss ich seine Behauptung als eine vage bezeichnen."

Seitdem sind bis zu dem Augenblicke, wo ich dies schreibe, mehr denn fünfviertel Jahre verflossen und noch immer ist Herr Sp. meiner Aufforderung nicht nachgekommen. Ich glaube deshalb jene angedrohte Schlussfolgerung jetzt mit vollem Rechte ziehen zu dürfen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ständig negirende (!) — wie die Gegner behaupten — werden müsse". Was den ersten Abschnitt dieses Passus anbelangt, so habe ich ihm bereits in meiner am 18. November 1876 im Leipziger Tageblatt veröffentlichten thatsächlichen Berichtigung den Satz auf pag. 35 und 36 meiner Broschüre über „Friedrich Chrysander" entgegengehalten, welcher mit diesen Worten beginnt: „Weder mir noch Robert Franz ist es je im Traume beigefallen, das einfach accordische Accompagnement ganz in den Bann zu thun" und folgendermassen schliesst: „Wir glauben aber, dass mit einseitiger Beschränkung auf das einfach Accordische das Ziel nicht vollständig zu erreichen ist; die Erfahrung wird zeigen, dass man zu jenem befriedigenden Resultate nur unter Benutzung polyphoner Ausdrucksmittel, die aber bei Leibe keine obligaten Stimmen im Sinne Bach's und Händel's sein dürften, gelangen könne".

Weiterhin ist sehr bemerkenswerth, dass Herr Dr. Wustmann die nothwendige „Einfachheit" der Begleitung etwas gewagt aus dem Umstande herleitet, dass der Organist das Accompagnement aus der Continuostimme improvisiren musste. So buchstäblich ist denn das „Extemporisiren" der Vorrede doch nicht zu nehmen, dass dem Accompagnisten gar keine Gelegenheit gegeben wäre, das Stück vorher einmal anzusehen. Dergleichen Nothfälle mögen ja vorgekommen sein, in der Regel aber blieb ihm doch wohl Zeit genug übrig, sein Accompagnement vorher zu überlegen; die Theoretiker empfehlen dem Accompagnisten ausdrücklich, vorher die Ripienstimmen oder die Partitur einzusehen, in Solostücken mit dem Solisten sich zu besprechen, die Hauptstimme wenigstens im Beginn der Abschnitte mit kleinen Noten über der Continuostimme zu markiren, ja auch wohl sich eine Cembalopartitur auszusetzen. Mag nun aber die Sache sich verhalten haben, wie sie wolle, und mögen immerhin auch unter Bach's Leitung mittelmässige Künstler auf der Orgelbank gesessen haben, wir haben uns das Verhältniss stets so vorzustellen, als wenn der Meister selber das Accompagnement ausführte, und es ist unsere Pflicht und Schuldigkeit, das letztere so zu gestalten, wie es allein seiner Idee gemäss sein kann. Welche Begleitformen zu wählen seien, ob einfache, ob complicirtere, hat die jedesmalige Vorlage zu lehren. Ich muss aber, trotz aller gegentheiligen Behauptungen, dabei beharren, dass es nur der unmittelbaren Intuition höher veranlagter Künstlernaturen gelingen werde, diejenigen Formen zu finden, welche sich für den Stil des vorliegenden Kunstwerkes als die allein gültigen ergeben. Und wenn Herr Dr. Kretzschmar fragt, wer denn die „Meister" zu Meistern ernenne, so antworte ich: die Meister sind eben „Meister

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von Gottes Gnaden“. Diejenigen, welche sich nicht im Besitz dieser Gnadengabe finden, mögen lieber ihre Finger davon lassen, oder sich doch in Acht nehmen, ehe sie ihre Versuche als massgebende der Oeffentlichkeit darbieten.

Die in der Publication des Bach-Vereins vorliegenden Orgelstimmen dokumentiren ebenfalls die schwankende Haltung, welche innerhalb des Vorstandes Platz gegriffen haben muss. Herr Dr. Wustmann belehrt uns, dass sie „nach den von Chrysander, Dörffel und Spitta vertretenen Grundsätzen bearbeitet“ seien, dass sie sich „auf das Nöthigste, aber, wie die Herausgeber glauben, (man sieht, er spricht in ihrem Namen) auf das Hinreichende“ beschränken, und dass sie „das Resultat der gewissenhaftesten und feinsten Erwägung“ seien*). Auf die Vermuthung des Herrn Dr. W., die gegnerische Parthei werde sie „natürlich“ wieder für „zu dürftig“ erklären, erwiderte ich schon in meiner thatsächlichen Berichtigung, dass er sich, wenigstens was mich betreffe, im Irrthum befinde. In der That, selbst die Arbeiten der Herren Volkland und von Herzogenberg, bei welchen das Streben nach der Dörffelschen „Neutralität“ nur allzu ersichtlich ist, beweisen zur Genüge, wie diese Herren sich der Erkenntniss nicht haben verschliessen können, dass ein einfach accordisches Accompagnement schlechterdings nicht durchzuführen sei. Was aber Franz Wüllner und seine Bearbeitung der dritten Cantate betrifft, so ergriff ich ebenfalls schon die Gelegenheit zu constatiren, dass er „in seiner gediegenen, trefflichen Arbeit überall reiche Ausfüllung und freie melodische Führung seiner mit dem Original innig verwobenen Zusatzstimmen erblicken lässt. Dass diese das rein Accordliche fast ganz verschmähende Bearbeitung vom Bach-Verein überhaupt zur Publication angenommen“ — und, wie es jetzt nach Herrn Dr. Wustmann nicht mehr zweifelhaft sein kann, von jenen drei Herren approbirt — „wurde, ist um so bemerkenswerther, als damit, was die rein musikalische Ausführung der Füllstimmen anbelangt, die Spitta-

*) Mit einiger Verwunderung habe ich hier zuerst den Namen des Herrn Alfred Dörffel gelesen. Es war mir bisher nichts von seinen Grundsätzen, ja nicht einmal von einer Betheiligung seinerseits an der Discussion über die schwebende Frage bekannt geworden. Jetzt wird mir berichtet, dass auf ihn das grosse Wort von der „möglichsten Neutralität der Begleitung“ zurückzuführen ist. Herr Alfred Dörffel und ich, wir sind alte Bekannte. Da ich nämlich, als junger Hallenser Student, vor 30 Jahren meinen ersten kritischen Gang versuchte, trat mir Herr Alfred Dörffel mit einer äusserst sinnreichen Anwendung der Fabel von dem Esel Buridans entgegen. Heute wird er zugestehen müssen, dass dieses edle Grauthier — sans comparaison! — einer der entschiedensten Vertreter der „Neutralität“ gewesen ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schen Grundsätze thatsächlich aufgegeben worden sind, und der Bearbeiter ein dem Franz'schen durchaus gleichendes Verfahren befolgt hat.“ Eine Anschauung, welche keinen Unterschied erblickt zwischen dieser Bearbeitung und der der beiden ersten Cantaten, sondern sie alle drei in einen Topf wirft, muss als eine durchaus unkritische bezeichnet werden. Wie in aller Welt war es möglich, dass dieser Unterschied der „gewissenhaften und feinsten Erwägung“ verborgen blieb? oder gebot es etwa die „Feinheit“, sich nach jeder Seite zu decken?

Das Folgende setzt den Auslassungen des Herrn Dr. W. die Krone auf. Anknüpfend an die Worte des „Vorworts“ zur ersten Cantate: „Es gilt als Grundsatz, keine Orgelstimme zu veröffentlichen, die nicht zuvor in den Aufführungen des Bach-Vereins erprobt ist“ sagt er: „Hiermit wird die Publication also **eigentlich von selbst über das Gebiet des Streites hinaus gehoben;** sie liefert den factischen Beweis von der Möglichkeit einer einfachen und doch echt künstlerischen Behandlung der Orgelstimme und damit indirect den Beweis für das Echte und Authentische ihres Verfahrens“.*) Herr Dr. W. vindicirt dem Leipziger Bach-Verein also geradezu Unfehlbarkeit, der man sich blindlings zu unterwerfen habe. In dem Ausspruche, dass eine Orgelstimme einfach darum, weil sie in den Aufführungen des Bach-Vereins „erprobt“ wurde, über jeden Angriff erhaben sei, und als echt und authentisch (!) hingenommen werden müsse, liegt doch eine Anmassung sonder Gleichen, die sogleich ins Grenzenlose wächst, wenn sich nun herausstellt, dass in der Publication des Leipziger Bach-Vereins Dinge vorliegen, welche beweisen, dass die Herausgeber noch nicht einmal über die ersten Elemente der musikalischen Technik mit sich selbst im Reinen sind. Das Urtheil einer Corporation, welche Aussprüche wie die vorstehenden, billigen kann und wahre Versündigungen an Bach's Meisterwerken mit der Autorität ihres Namens deckt, trägt seinen Unwerth in sich selbst, kein selbständiger Künstler wird sich ihm in Zukunft unterwerfen können.**)

---

*) Es muss hierzu bemerkt werden, dass in der Vorrede selber der Satz sich nur auf die Registrirung bezieht. Auf die spätere Erklärung des damals noch anonymen „Donnerstags-Referenten“: dass er für die Unabhängigkeit seiner „persönlichen Ketzereien“ einstehe und nicht den Bach-Verein dafür verantwortlich gemacht wissen wolle, ist aber kein Gewicht zu legen, weil aus jenem Donnerstags-Referenten, wie schon gesagt wurde, sich — der Schriftführer eben desselben Bach-Vereins enthüllte, und jene Auslassungen nun doppeltes Gewicht gewannen.

**) Die englische Händel-Gesellschaft bringt auf den Titeln aller ihrer Bände

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit der Stilfrage im Bereiche des Accompagnements hängt noch eine andere eng zusammen, die ebenfalls wichtig genug ist, um sie hier noch mit einigen Worten zu erörtern. Es ist diese:

Musste der Continuo Schritt für Schritt mit ausführlicher Begleitung versehen werden, oder war es gestattet diese zeitweilig pausiren zu lassen?“

Die Vorrede des Bach-Vereins berührt diesen Punkt eben so wenig als den vorigen, aus den drei vorliegenden Bearbeitungen ist jedoch ersichtlich, dass der Orgel von der ersten bis zur letzten Note ein vollgriffiges Accompagnement zugetheilt ist. Robert Franz nimmt sich die Freiheit, an gewissen Stellen das Accompagnement ganz schweigen zu lassen, wie weiter unten noch speciell gezeigt werden wird. Wenn ich mich hier im Allgemeinen für das Franz'sche Verfahren erkläre, so geschieht es aus folgenden Erwägungen:

In der Regel — das kann nicht geleugnet werden — galt als Grundsatz, das Accompagnement habe überall da einzutreten, wo im Continuo Ziffern gesetzt sind. Mit welcher Sorgfalt Bach sie in seine Orgelstimmen (wenn er sich überhaupt die Zeit dazu nahm) eintrug, ist bekannt und erklärt sich aus den künstlichen Verschlingungen seiner obligaten Stimmen und aus der Kühnheit seiner Modulationen. Diese sicher zu stützen, und ihrem Gange zu folgen, konnte dem Organisten nur dann gelingen, wenn alle Verhältnisse auf das Genaueste angegeben wurden. Man könnte also vorschreiben: Alles was beziffert ist, muss auch accompagnirt werden.

So einfach ist die Sache aber keinesweges, sie wird sogar sehr schwierig bei näherer Betrachtung. Wie lange ist man über Händel's Orgel-Accompagnement im Unklaren gewesen, bis das Handexemplar zum „Saul“ einen Fingerzeig brachte! Die originalen Vorlagen der Bach'schen Werke sind aber leider nicht in gleicher Weise geeignet, uns für alle Fälle Aufklärung zu geben. Die Bezifferung ist da nämlich keinesweges consequent durchgeführt: es giebt Werke mit durchgehender Bezifferung; andere, in denen sie ganz fehlt; noch andere, in denen einzelne Sätze vollständig beziffert sind, einzelne wieder gar nicht; endlich solche, wo die Bezifferung sich nur bei einzelnen Stellen vorfindet und dann plötzlich absetzt, als wenn der Autor bei dem Geschäfte ihrer Aufzeichnung unterbrochen worden wäre. Es finden sich ferner Sätze mit reicher Bezifferung, in denen durch den vollstimmigen Ton-

---

die Angabe, dass der jedesmalige Herausgeber für seine Zuthaten und Arrangements allein verantwortlich bleibe. Dies ist auch das einzig correcte Verfahren.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

satz der Originalstimmen Alles, was in den Ziffern angedeutet wurde, schon bis ins kleinste Detail ausgeführt ist, wo also das harmonisch auszuführende Accompagnement an sich entbehrt werden könnte; dagegen zeigen sich wieder ganz unbezifferte, die sehr wesentliche Zuthaten durch das Accompagnement verlangen. Die Hypothese, welche man aufzustellen versuchte und wonach Bach alles Bezifferte dem Organisten übertragen, alles Unbezifferte selbst accompagnirt habe, mag in einzelnen Fällen eine plausible Erklärung abgeben, in den meisten reicht sie nicht aus, genug — wir stehen wieder, wie in der Orgelfrage überhaupt, so auch in diesem speciellen Punkte, vor einem Räthsel, zu dessen sicherer Lösung die Quellen versagen.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Aufgabe der Orgel. Sie war eine doppelte: sie hatte die Lücken in der Begleitung auszufüllen und die Stimmen, wo sie etwa Gefahr liefen ins Wanken zu gerathen, zusammen zu halten (wie Gessner in seiner Anmerkung zu einer Stelle im Quinctilian sagt: „si quid et ubi titubetur, restituere"). So heisst es auch bei Ph. Em. Bach in der Einleitung seiner Lehre vom Accompagnement: „Die Orgel ist bei Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre und überhaupt der Bindung wegen unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung." Der Organist hatte also durch festes und sicheres Eingreifen die Direction des Ganzen zu unterstützen. Um hierzu jeden Augenblick vorbereitet zu sein, war es nicht minder nöthig, ihm den Verlauf der Stimmen durch eine sehr sorgfältige Bezifferung vorzuzeichnen; diese diente dann zu seiner Orientirung, und es liesse sich annehmen, dass sie mehr zum Nachlesen und zur Nachhülfe, als zur vollständigen Ausführung bestimmt gewesen sei. Dem sei aber, wie ihm wolle — heutzutage, wo wir eine andere Praxis haben, wo wir es uns angelegen sein lassen, das Gelingen der Aufführungen durch sorgfältiges Einstudiren wohlgeschulter Chöre und tüchtiger Instrumentisten, sowie durch häufige Proben im Voraus zu sichern, werden wir diese Aufgabe des Orgelaccompagnements, die Ordnung aufrecht zu halten, eher entbehren und uns darauf beschränken können, die Lücken auszufüllen.

Das Beziffern des Grundbasses scheint den Alten so sehr zur andern Natur geworden zu sein, dass sie die harmonischen Verhältnisse zuweilen auch da andeuteten, wo es sich von selbst verstand, in der Begleitung keinen Gebrauch davon zu machen.

Zwei hierher gehörende Fälle werden von Ph. Em. Bach behandelt, der eine im Kapitel „von dem Accompagnement im Einklange", der andere bei Gelegenheit des „Orgelpunkts". In Bezug auf den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ersten heisst es pag. 172: „Nichts destoweniger hat man mit Verwunderung angemerkt, dass einige Componisten, bei der Bezeichnung ihrer Grundstimmen, diese Progressionen im Einklange nicht allezeit andeuten. Man findet zuweilen Ziffern über den Bass gesetzet, wo keine gegriffen werden sollen. Der Erfolg kann nicht anders als widrig sein“. Bach schildert nun ausführlich die Bedeutung des einstimmigen Satzes und fährt fort: „Dieser (der Clavierist) vorbereitet und löset seine vorgeschriebenen Intervallen so ehrlich und so regelmässig auf, als nur möglich; zur andern Zeit mit vielem Beifall, nur jetzo zum Verdruss. Zum Glücke für den Accompagnisten besinnet sich der Componist, dass er selbst in der Vorstellung der Grundstimme etwas versehen hatte, und ist überaus froh, dass jener aus Eckel über seine unrechte Begleitung von selbst seine Harmonie fahren lässet; sich an keine Ziffer weiter kehret und diesen Gedanken mit dem Einklange so verstärken hilft, als es nöthig ist“. Vom Orgelpunkt heisst es: „Man beziffert die Orgelpunkte nicht leicht, sondern fertigt sie mit dem tasto solo ab. Wer sie beziffert, muss sich gefallen lassen, dass man sie dem ohngeacht tasto solo spielet. Es ist hieran nicht allein eine ***sehr nöthige Bequemlichkeit,*** sondern oft die ***Unmöglichkeit*** Schuld: und gesetzt, man könnte alle Orgelpunkte mit der rechten Hand mitbegleiten: so würde doch der Dank dafür lange noch nicht so gross sein, wie die Angst und Mühe, die es manchem dabei kostet“ (pag. 182 § 4. vergl. auch § 5).

Ich glaube, ganz dieselbe Rücksicht wird man andern Fällen, wo ein volles Accompagnement vom Uebel wäre, auch angedeihen lassen müssen, man wird da entweder mit der Orgel ganz pausiren oder den Bass nur tasto solo mitspielen. So scheint es auch Spitta in der ersten Aufführung des Bach-Vereins bei der Sopran-Arie in der Cantate „Lobet Gott in seinen Reichen“ angeordnet zu haben, wenigstens sagt sein Bericht, „die Orgel habe bei dieser Arie nur den Bass tasto solo mitzuspielen und bei den Cadenzen sich mit einigen durchsichtigen Harmonieen hineinzulegen“. Man wende nicht ein, dass bei dieser Arie die eigentliche Continuostimme (Contrabass etc.) gar nicht mitzuwirken habe, man sieht ja, dass Spitta deshalb das Accompagnement durchaus nicht entbehren, sondern nur sparsamer verwandt wissen will, wie denn aus andern Sätzen dieser Art, z. B. aus der nur von zwei Flöten und Oboe da caccia begleiteten Alt-Arie der Cantate „Schauet doch und sehet“ noch einleuchtender hervorgeht, dass auf ein ausfüllendes Accompagnement allerdings gerechnet wurde. Auf einem andern Gebiete der Bach'schen Musik wird von Spitta die Ent-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

behrlichkeit, ja Unangemessenheit der Begleitung auf das Stärkste betont: pag. 711 der Bachbiographie heisst es bei Gelegenheit jener im strengen Triostil gearbeiteten Werke Bach's für Kammermusik, in denen das Klavier zwei Stimmen, eine Geige, Gambe oder Flöte die dritte liefert: „Im Allgemeinen wird eine harmonische Ergänzung durch den bewunderungswürdig belebten, perfecten dreistimmigen Satz nicht nur überflüssig, sondern geradezu unmöglich gemacht, wenn anders nicht die Schönheit der Linien gründlich verdorben werden soll." Ist es nun nicht im höchsten Grade inconsequent, wenn dieser Grundsatz, dessen Richtigkeit gewiss Jedermann einleuchtet, bei dem nicht minder bewundernswürdig belebten, nicht minder durch Schönheit der Linien sich auszeichnenden, nicht minder „perfecten" mehrstimmigen Sätzen der Kirchenstücke nicht mehr gelten soll? Und zwar blos darum nicht, weil man hier ein anderes Princip — den „Orgelquell" — aufgestellt hatte, welches man nicht wieder aufgeben möchte?

Meiner Meinung nach thut man also in unserer Praxis wohl, an solchen Stellen, wo Ausfüllungen unnöthig sind, das Accompagnement pausiren zu lassen.

Ganz ungehörig aber erscheint es mir, den Grundsatz des durchgehenden Orgelaccompagnements bis auf diejenigen Recitative auszudehnen, zu welchen der Componist schon eine ausreichende Begleitung mit Orchesterinstrumenten gesetzt hat. Ich rede — wohl gemerkt! — nicht von den eigentlich sogenannten begleiteten Recitativen, wo einzelne obligate Instrumente bestimmte Figuren auszuführen haben, wie z. B. im Alt-Recitativ „Du lieber Heiland du" (in der Matthäuspassion) — bei diesen wird ein stützendes und ausfüllendes Accompagnement meist nicht entbehrt werden können — sondern von denjenigen Recitativen, in welchen aushaltende Accorde Orchesterinstrumenten übertragen werden, und die sich von den Secco-Recitativen nur durch diese Begleitform unterscheiden. Denn war schon bei den Secco-Recitativen die einfache Orgelbegleitung allein, auch mit dem stillsten Gedact, so unbequem für den Sänger, dass man vorzog, im Interesse des deutlichen Verständnisses seiner Worte, die Accorde gleich nach dem Anschlage wieder abzusetzen, wie störend musste dann erst das Zusammenwirken von Orgel und Orchester werden! Aber — wird man einwenden — die Praxis wurde doch ehedem in dieser Weise gehandhabt! Das mag sein, doch wer sagt uns denn, aus welchen Gründen? Aus ästhetischen gewiss nicht — man wird auch hier wieder aus der Noth eine Tugend gemacht haben. Die ästhetischen Missstände, die sich aus solcher Praxis

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ergaben, konnten aber den damaligen besseren Musikern nicht verborgen bleiben. Ph. Em. Bach z. B. macht den Vorschlag, auch hier „auf der Orgel blos mit der Grundnote im Pedale liegen zu bleiben, indem man die Harmonie bald nach dem Anschlage mit den Händen aufhebet.“ Er hat hierbei noch einen ganz besonderen Uebelstand im Auge: „Die Orgeln sind selten rein gestimmet, und folglich würde die Harmonie zu den erwähnten Recitativen, welche oft chromatisch ist, sehr widrig klingen, und sich mit der Begleitung der übrigen Instrumente gar nicht vertragen“. Man könnte es nur beklagen, wenn diese mit der Zeit glücklich abhanden gekommene Art der Recitativbegleitung wieder aufgewärmt würde, denn ich halte sie nicht allein für unnöthig, sondern auch für geschmacklos, ich kann mich nicht überreden, anzunehmen, dass Seb. Bach z. B. in seiner Matthäuspassion die Orgel (vorausgesetzt, dass die Recitative des Evangelisten überhaupt mit dieser begleitet wurden, was noch keineswegs feststeht) auch das Accompagnement der Christus-Recitative habe mitspielen lassen — die hehre Corona, welche mit den lichten Strahlen der oscillirenden Geigentöne so schön das Haupt des Heilandes umgiebt, würde durch Beimischung des Orgelklanges nur verdunkelt werden. — Nicht auf die nackte historische Thatsache einer gewissen Kunstpraxis kommt es an bei der Wiederbelebung älterer Werke, sondern darauf, zu untersuchen, welche besonderen Gründe dahin geführt haben, und ob diese Gründe auch heute noch massgebend sein können oder nicht.

Die Vorrede der Ausgabe des Bach-Vereins theilt die Manieren der Recitativbegleitung nach den geschichtlichen Ueberlieferungen ebenfalls mit, lässt aber die höchst wichtige Unterscheidung der beiden Arten begleiteter Recitative vermissen. Auf eine Kritik der „verschiedenen Gewohnheiten“ geht sie gar nicht ein — diese werden schliesslich alle mit einander „der Berücksichtigung empfohlen“. —

Die Abhandlung über die Orgelfrage würde nicht vollständig sein, wenn sie nicht auch die Orgeltechnik in den Kreis der Betrachtung zöge. Meine Ansicht hierüber ergiebt sich von selbst aus dem von mir stets vertretenen Satze: Das Accompagnement müsse im Stil und Geiste des Meisters gehalten werden. Eine Orgelstimme zu einer Bach'schen Cantate muss also auch in jedem Tacte die Bach'sche Art der Orgelbehandlung aufweisen und darf nicht die etwa sich darbietenden Schwierigkeiten umgehen. Ich werde auf diesen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Punkt weiter unten bei der Betrachtung der Franz'schen und Volkland'schen Orgelstimmen zurückkommen.

Ganz unzulänglich ist, was die „Vorrede“ über die Orgeltechnik beibringt. „Gänzlich vermieden ist es auch“ — sagt sie — „über den Gebrauch des Pedals bei Ausführung der Orgelstimme irgend welche Vorschriften zu geben. Man liebte bei den Kirchenmusiken des vorigen Jahrhunderts stark besetzte Bässe. Regel war daher, den Bass auf dem Pedale mitzuspielen, oder wenn dies aus irgend einem Grunde unthunlich war, denselben auf einem stärker registrirten zweiten Manuale auszuführen.“ Das letztere ist nicht ganz richtig; denn Regel war immer nur die Ausführung des Continuo auf dem Pedale, jede andere bildete eine Ausnahme. Der Nothbehelf der manualen Behandlung des Continuo konnte nur dann eintreten, wenn letzterer so schnelle Figuren enthielt, dass die Füsse sie nicht „herauszubringen“ im Stande waren, oder wenn ein Stümper auf der Orgelbank sass. Als Regel ist immer diejenige Form hinzustellen, die Bach geschaffen haben würde, wenn er selber die Orgel gespielt hätte, und Bach war bekanntlich ein Pedalvirtuose. Der Verfasser des Vorworts scheint gar nicht zu beachten, wie die tiefere Octave der 8- und 16-füssigen Manualstimmen meist beschaffen war und ist. Sie spricht schlecht an, ist unklar, matt und klanglos, weil die Mensur der Pfeifen viel zu eng ist, um sofort einen runden vollen Ton herzugeben. Der Orgelbauer rechnet für diese Parthie stets auf das Pedal, dessen Mensur bedeutend weiter gebohrt ist, als die auf dem Manuale bei gleicher Tonhöhe, so dass dort der grösseren Windzufuhr wegen eine ungleich promptere Ansprache erzielt wird. Jeder, der dies einmal ausprobirt hat, wird mir hierin beistimmen. Hieraus folgt denn auch die leidige Thatsache, dass der Manualeffect, ungeachtet der Unterstützung durch ein sechzehnfüssiges Register, sich dem achtfüssigen nähert, während doch die Bässe unter allen Umständen den Sechzehn-Fuss-Ton erfordern. In einem brieflichen Berichte, den ich über eine der letzten Aufführungen des Leipziger Bach-Vereins erhielt, hiess es u. A.: . . . . „und der 16-Fuss-Ton des Basses klang sehr sanft, mehr wie eine 8-füssige Violoncellstimme und man hatte nirgends das Gefühl einer festen Basis, auf welcher die oberen Stockwerke sicher ruhten“. Wahrscheinlich hatte hier der Organist den Continuo nur auf dem Manuale gespielt. Was aber schliesslich die schnellen Figuren im Continuo betrifft, so werden sie auf dem Manuale, gerade wegen der schlechteren Ansprache der tiefen Octaven, schwerlich besser herauskommen; auch hier wird man sich des Manuals nur mit Vorsicht bedienen und lieber auf Mittel sinnen, die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Continuostimme — etwa durch Vereinfachung der Figuren — für die Füsse bequemer zu legen, wie dies z. B. Franz mit dem Fugenthema im Anfangschor der Saba-Cantate gethan hat:

Continuo:

Orgel-pedal:

Die Herausgeber der Publication haben, wie man sieht, in allen beregten Punkten der Orgeltechnik nicht gewagt, Stellung zu nehmen und sich für eine bestimmte Form zu entscheiden. Woher diese übertriebene Aengstlichkeit? Unternimmt Jemand eine Bearbeitung, so muss er auch Farbe bekennen und diejenige Gestalt, in welcher er sich das Werk aufgeführt denkt, bis ins kleinste Detail anschaulich machen. Sollten also die Orgelstimmen des Leipziger Bach-Vereins wirklich so über jeden Angriff erhaben sein, wie Herr Dr. Wustmann uns glauben machen will, so hätten sie auch genau so mitgetheilt werden müssen, wie sie in den Aufführungen „erprobt“ waren und man durfte nicht wieder Vieles dem Gutdünken der Organisten — unter denen es doch auch einige ungeschickte giebt — überlassen.

Die schwankende Haltung der Herausgeber, die sich übrigens gleicherweise über alle anderen Theile ihrer Publication erstreckt, wird die herrschende Unklarheit und Verwirrung der Ansichten sicherlich nicht beseitigen, sondern viel eher noch steigern.

Zunächst werde ich nun eine kurze Analyse des Bach'schen Originals zu geben versuchen und dann die Bearbeitungen von Robert Franz und Alfred Volkland einer ausführlichen Kritik unterwerfen. Gern hätte ich auch noch die oben erwähnten Bearbeitungen von H. von Herzogenberg und Franz Wüllner in den Kreis meiner Betrachtungen hereingezogen, allein es interessirt hauptsächlich, die Arbeiten Franz'ens mit denen der Künstler vom Leipziger Bach-Verein zu vergleichen, und hierfür fehlen zur Zeit noch auf Seite des Ersteren die nöthigen Vorlagen. Franz hat nämlich die Cantate „Jesu, der du meine Seele“ gar nicht bearbeitet, von der Cantate „Wer Dank opfert“ aber nur die Sopran- und Tenor- Arie im Klavier-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auszuge veröffentlicht.*) Was die Wüllner'sche Arbeit betrifft, so habe ich meiner achtungsvollen Meinung über dieselbe schon oben Ausdruck gegeben. Wer den Tonsatz des Herrn von Herzogenberg mit dem von Rob. Franz zu vergleichen wünscht, dem möchte ich folgende Probe aus der Tenor-Arie „Welch' Uebermass der Güte" (Tact 42 u. 43.) vorführen:

Franz schreibt:

Herr von Herzogenberg dazu (man denke sich die Singstimme wieder hinzu):

Exempla loquuntur!

---

*) Joh. Seb. Bach: Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von Robert Franz. Leipzig, F. Whistling.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

II.

Die Bach'sche Vorlage.

Die Texte zu den Bach'schen Cantaten sind viel geschmäht und bespöttelt worden. Es lässt sich nicht leugnen, dass sie den Stempel der Poesie ihrer Zeit tragen, unseren Geschmack oft durch ungeschickte, plumpe und schwülstige Ausdrucksformen, zuweilen sogar durch hässliche Bilder verletzen. Einen Vorzug aber haben sie fast alle: die glückliche Abrundung in der formalen Gestaltung des Ideenganges, wodurch sie sich für musikalische Composition äusserst brauchbar erweisen. Mit Hülfe dieser Texte gelang es Seb. Bach Werke zu schaffen, die nicht mehr dienend in den Cultus der Kirche aufgehen, um als integrirender Theil desselben da allein ihre passende Stelle zu finden, sondern ihn umgekehrt in Kunst auflösen (oder, wenn man lieber will, erheben), wonach sie ihre Selbständigkeit und innere Bedeutung auch ausserhalb der Kirche behaupten. Sie enthalten in der That schon den ganzen protestantischen Cultus in nuce: das Sacrament des Worts, seine Auslegung in der Predigt, und die Aneignung desselben durch die lebendige Theilnahme des gläubigen Herzens, die sich bald in Einzelgesängen, bald im Gemeindeliede kundgiebt. So auch der vorliegende Text, welcher jedenfalls zu den gelungeneren seiner Art gehört und durch die Einfalt und Innigkeit seiner Sprache wohl geeignet ist, empfängliche Herzen zu rühren. Das Fest der „Erscheinung (Epiphania) des Herrn", auf welches er sich bezieht, ist bekanntlich in der abendländischen Kirche identisch mit dem Feste der „Heiligen drei Könige" oder der „Weisen aus dem Morgenlande", denen die Geburt des Heilands durch die Erscheinung eines Sterns angekündigt wurde und die nun, seiner Leitung folgend hinzogen, dem Christuskinde ihre Huldigungen und reichen Geschenke darzubringen.

Ich theile den Text hier mit; er lautet folgendermassen:

No. 1. Chor.

Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch bringen und des Herren Lob verkündigen. (Jes. 60, 6.)

No. 2. Choral (Mel. Puer natus in Bethlehem).

Die Kön'ge aus Saba :|: kamen dar :|:
Gold, Weihrauch, Myrrhen brachten sie dar,
Alleluja!

No. 3. Recitativ. (Bass.)

Was dort Jesaias vorher gesehn,
Das ist zu Bethlehem geschehn.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hier stellen sich die Weisen
Bei Jesu Krippe ein,
Und wollen ihn als ihren König preisen.
Gold, Weihrauch, Myrrhen sind
Die köstlichen Geschenke,
Womit sie dieses Jesuskind
Zu Bethlehem im Stall beehren.
Mein Jesu, wenn ich jetzt an meine Pflicht gedenke
Muss ich mich auch zu deiner Krippe kehren
Und gleichfalls dankbar sein:
Denn dieser Tag ist mir ein Tag der Freuden,
Da du, o Lebensfürst,
Das Licht der Heiden
Und ihr Erlöser wirst.
Was aber bring ich wohl, du Himmelskönig?
Ist Dir mein Herze nicht zu wenig,
So nimm es gnädig an,
Weil ich nichts Edlers bringen kann.

No. 4. Arie. (Bass.)

Gold und (aus?) Ophir ist zu schlecht,
Weg, nur weg mit eitlen Gaben,
Die ihr aus der Erde brecht,
Jesus will das Herze haben!
Schenke dieß o Christenschaar,
Jesu zu dem neuen Jahr.

No. 5. Recitativ. (Tenor.)

Verschmähe nicht,
Du meiner Seele Licht,
Mein Herz, das ich in Demuth zu dir bringe.
Es schliesst ja solche Dinge
In sich zugleich mit ein,
Die deines Geistes Früchte sein.
Des Glaubens Gold, der Weihrauch des Gebets,
Die Myrrhen der Geduld sind meine Gaben,
Die sollst du Jesu für und für
Zum Eigenthum und zum Geschenke haben.
Gieb aber dich auch selber mir,
So machst du mich zum Reichsten auf der Erden;
Denn hab' ich dich, so muss
Des grössten Reichthums Ueberfluss
Mir dermaleinst im Himmel werden.

No. 6. Arie. (Tenor.)

Nimm mich dir zu eigen hin,
Nimm mein Herze zum Geschenke,
Alles, alles, was ich bin,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Was ich rede, thu' und denke,
Soll mein Heiland dir allein,
Dir zum Dienst gewidmet sein!

No. 7. Choral. (Mel.: Was mein Gott will.)

Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir
Getrost in deine Hände,
Nimm mich und mach' es so mit mir
Bis an mein letztes Ende:
Wie du wohl weisst,
Dass meinem Geist
Dadurch ein Weg entstehe,
Und deine Ehr'
Je mehr und mehr
Sich in mir selbst erhöhe.

An der Spitze steht die Vorherverkündigung des Ereignisses durch den Propheten Jesaias. Im Choral No. 2 ist es in Wirklicheit getreten: wir erblicken die Weisen im Stalle zu Bethlehem, wo sie anbetend vor dem Jesuskinde knieen und ihm kostbare Schätze zum Geschenke darbringen. Recitativ und Arie für Bass lassen sich als eine kurze Predigt über den Evangeliumstext auffassen. Sie erinnern den Christen an seine Pflicht, gleichfalls herzuzutreten und seine Gaben darzubringen. Diese sollen aber nicht in irdischen Schätzen bestehen: „Gold aus Ophir ist zu schlecht, Jesus will das Herze haben"! Und weil das Fest der Erscheinung in den Anfang des Jahres fällt, so fehlt es auch nicht an einer entsprechenden Hinweisung hierauf. In dem Recitativ und der Arie für Tenor bringt nun der gläubige Christ sein Herz dar, das von den kostbaren Geschenken erfüllt ist; denn es hat sein Gold im Glauben, seinen Weihrauch im Gebet und seine Myrrhen in der Geduld; als Gegengeschenk erbittet er sich Jesum selber und preisst sich in diesem Besitz als den Reichsten auf der Erde. Die Einigung ist nun vollzogen; der Christ befiehlt im Schlussliede getrost seine Seele in Gottes Hand und wandelt im Vorgeschmack der Seligkeit seinen Lebensweg bis ans Ende, in der Zuversicht, dass auch durch seinen Wandel die Ehre Gottes offenbar werde. In der schönsten Predigt, im längsten Gottesdienste konnte nicht besser und eindringlicher gesagt und geübt werden, als was hier in kurzen aber prägnanten Zügen gegeben ist! —

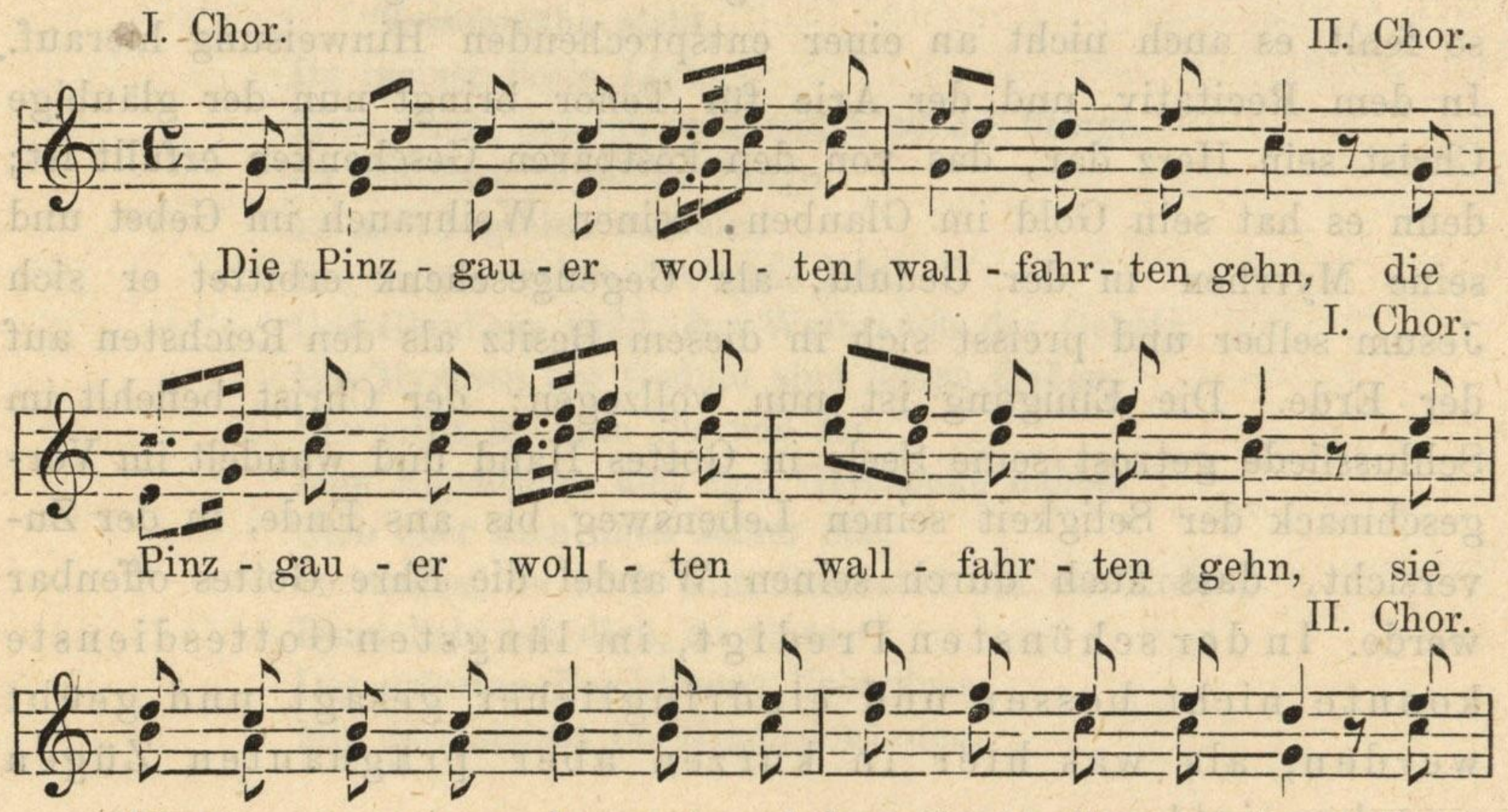
In allen Vocalcompositionen Seb. Bach's herrscht die Eigenthümlichkeit, dass nicht allein die Innerlichkeit der Stimmung mit ihren subtilsten Regungen bis ins kleinste Detail in den Tönen sich aus-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

prägt, sondern auch die sie begleitenden oder begründenden Vorstellungen von Dingen und objectiven Vorgängen in Tonbildern hingezeichnet werden. Oft geschieht dies letztere nur andeutungsweise, und dann entspricht das musikalische Bild etwa dem Gestus des Declamators; eine solche Stelle findet sich z. B. in der Matthäuspassion bei den Worten Christi: „von nun an wirds geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft, und kommen in den Wolken des Himmels“; hier gestalten sich die Tonlinien der begleitenden Geigen gleichsam zu feinen Umrissen von Wolkenbildungen. Oft aber auch — und in vorliegender Cantate wiederholentlich — giebt uns Bach solche Tonbilder in reichster Ausführung und beinahe plastischer Anschaulichkeit. Ein glänzendes Beispiel ist gleich der Anfangschor. Der Text „Sie werden aus Saba Alle kommen, Gold und Weihrauch bringen, und des Herren Lob verkündigen“ erweckt die Vorstellung eines unabsehbaren Zuges. Hornsignale ertönen, und sogleich sieht man (in den ersten 18 Tacten) die Karawanen von allen Seiten förmlich herbeiströmen und einander in freudigen Rufen die Kunde von der Erscheinung Christi zujauchzen; die wechselgesangsartigen Formen dieses Abschnittes lassen darüber kaum einen Zweifel aufkommen. Die ersten 4 Tacte der Instrumental-Einleitung lauten so:*)

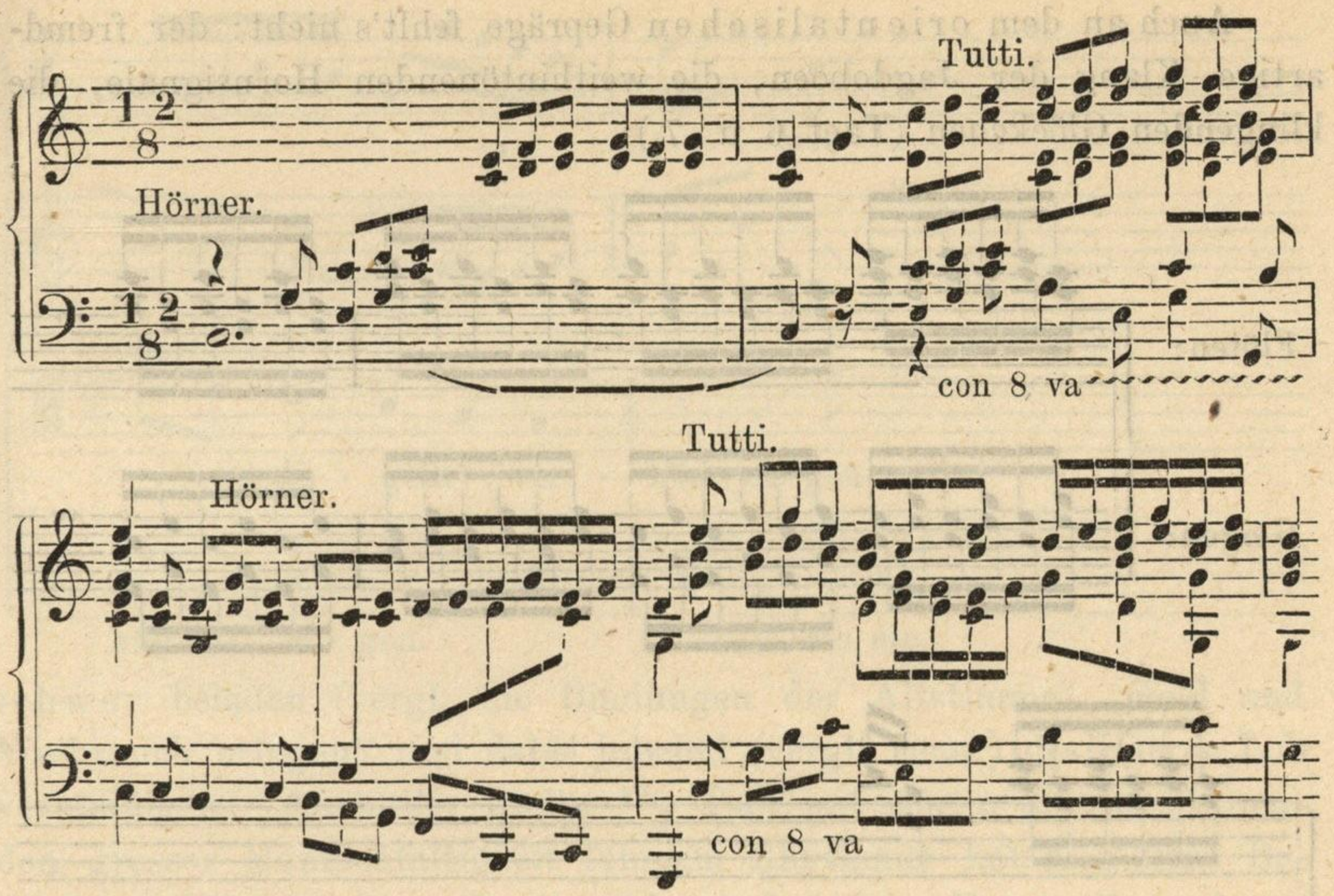
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

*) Auffallend ist die Aehnlichkeit dieses Satzes mit dem bekannten Volksliede „Die Pinzgauer wollten wallfahrten gehn.“ In den vierziger Jahren hörte ich das Lied in Thüringen also singen:



Es ist ein Wandergesang, die Sänger theilen sich in zwei Chöre, welche in einem Abstande von etwa 20—30 Schritt hinter einander marschiren. Hat

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Bach das Lied gekannt? Oder waltet hier nur ein merkwürdiger Zufall? Oder liegt beiden Weisen vielleicht als gemeinsame Quelle ein altes Wallfahrtslied zu Grunde? Dass alte kirchliche Weisen zuweilen in den Volksgesang übergingen — der umgekehrte Process war bekanntlich der häufigere — davon findet sich ein schlagender Beleg in einem Buche, welches den Titel führt: „Oesterreichische Volkslieder mit ihren Singweisen gesammelt und herausgegeben durch Franz Ziska und Julius Max Schottky. Pesth 1819. Hartleben's Verlag. Gleich in der ersten Nummer stösst man da auf folgende Paraphrase des „Resonet in laudibus".

Wiegenlied.

(Folgen noch 9 Verse, die eine wunderliche Mischung religiöser und profaner Elemente enthalten.)

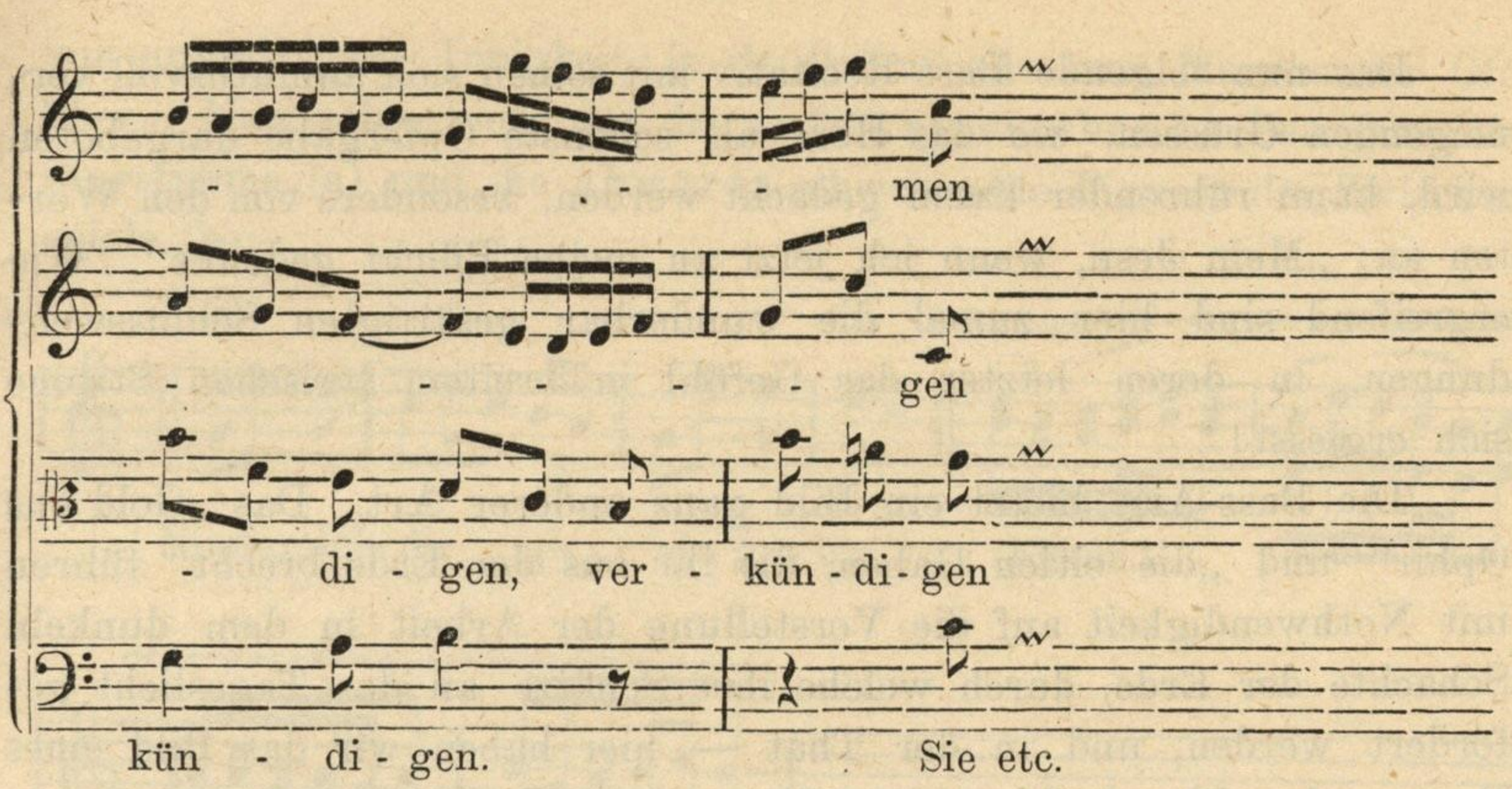
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auch an dem orientalischen Gepräge fehlt's nicht: der fremdartige Klang der Jagdoboen, die weithintönenden Hornsignale, die klingenden Glöckchen (Tact 6 u. 7.):

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

das Alles ist kaum misszuverstehen. Mit Beginn der Fuge (Tact 19) hat sich der Knäuel zu geordneten Massen aufgelöst. Die Führer schreiten nun den Zügen elastisch voran, während ihre Mannen in Schlangenlinien (vergl. die Sechzehntheile) nachfolgen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



schwer beladen (vergl. die Bindungen der Altstimme) „Gold und Weihrauch bringen“ und dabei jubelnd (vergl. Tenor) des Herren Lob verkündigen. Auch der breite $^{12}/_{8}$ Tact mit seinem weitausschauenden, grosser Mannichfaltigkeit fähigem Rhythmus hat hier seine Bedeutung. Eine weitere Analyse des technischen Baues dieses herrlichen Chors wird unten bei Betrachtung der Franz'schen Orgelstimme nachfolgen. Der natürliche Fluss der kunstreichen Formen des doppelten Contrapunkts und strengen Canons, der fast volksthümliche Charakter des Ganzen, die klare und übersichtliche Anordnung der weiten, vielfach in einander verschlungenen Linien: — das Alles versteht sich freilich bei Bach wie von selber, erweckt aber immer von Neuem unser Staunen und Bewundern.

Die zweite Nummer fasst die Situation wie in einem Bildchen, das durch seinen mittelalterlichen Ton lebhaft an die altdeutsche Schule mahnt. Das Kind liegt in der Krippe, und, die ihm huldigen, knieen in ehrfurchtsvollem Schweigen. Sehr tiefsinnig lässt Bach diesen Choral nur von den zarteren Blaseinstrumenten, 2 Flöten und 2 Oboen da caccia, begleiten. Ein rosiges Licht wird dadurch über die Scene verbreitet — von wem das Licht ausstrahlt, bedarf wohl nicht der Erwähnung. Wie herbe und süss-innig zugleich klingt z. B. die Modulation der Schlusszeile:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das nun folgende Bass-Recitativ mit seinen sich anmuthsvoll verneigenden Grüssen, wo das Herz als schönste Opfergabe dargeboten wird, kann rührender kaum gedacht werden, besonders von den Worten an: „Mein Jesu, wenn ich jetzt an meine Pflicht gedenke“. Wie ergreifend sind hier zumal die wunderbar gesättigten Schlusswendungen, in deren letzter das Gefühl in breitem lyrischen Strome sich ergiesst!

Die Bass-Arie bietet ein Bild ganz anderer Art. Das „Gold aus Ophir“ und „die eitlen Gaben, die ihr aus der Erde brecht“ führen mit Nothwendigkeit auf die Vorstellung der Arbeit in dem dunkeln Schachte der Erde, durch welche ihre Schätze an das Tageslicht gefördert werden, und in der That — hier haben wir das Bild eines Bergswerks. Man lächle nicht! Man sehe doch nur die fleissigen Leute an, wie sie einer dicht neben dem andern in den ersten drei Noten des Hauptmotivs munter darauf los picken und dann in den drei letzten die Goldstufen an's Tageslicht ziehen:

Das sind keine leeren Phantasien. Ob Bach mit bewusster Absicht diesen Ausdruck gewählt, oder nicht, bleibt dabei ganz gleichgültig. Das Bild drängte sich mir wie von selber auf; lebhaft wurde ich an meine Kindheit erinnert; herumziehende Bergleute zeigten da in einem grossen Kasten die Nachbildung eines Bergwerks, das durch einen Mechanismus in Bewegung gesetzt werden konnte; sobald dies geschah, pickten und pochten die kleinen Kerle aus allen Ecken und Enden auf ihre Erzstufen los — gerade wie in dem Tripel-Canon der Arie. Der herbe ablehnende Ton, mit welchem „die eitlen Gaben“, verworfen werden, ist sehr bezeichnend und bietet den Schlüssel zur Ausführung des Accompagnements, welches hier eine wichtigere Rolle zu spielen berufen ist.

Die drei letzten Nummern geben zu ausführlichen Schilderungen keinen Anlass. Ueber das Tenor-Recitativ liesse sich nur wiederholen, was bereits über das Bass-Recitativ gesagt ist. Die Tenor-Arie, in welcher Bach sämmtliche Instrumente des Anfangschors wieder verwendet und auf das Reizendste zu gruppiren versteht, ist ein Stück

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von anmuthigster Innigkeit, in ihr strömt alles von hingebender Glut über. Man achte wohl auf die aufwärtsstrebende Bewegung der Singstimme (a) und die abwärts schwebenden Figuren der Zwischenspiele (b):

klingt das nicht, als ob der liebenden Hingebung des Herzens der Heiland selber aus himmlischen Höhen auf Rosenwolken entgegenschwebe? Und wie unvergleichlich schön vollzieht sich die Einheit beider Momente in den Tacten 45—48! Man wird nach solchen Zügen bei anderen Componisten lange und vielleicht ganz vergeblich suchen.

Der milde Ernst des Schlusschorals giebt endlich davon Kunde, dass mit der Einkehr Christi in das Herz des Gläubigen das Himmelreich gewonnen ist — mag kommen, was da wolle: wer ihn hat, braucht nichts mehr zu fürchten! Die Wahl der Melodie „Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit" ist auch hier jedenfalls nicht ohne Bedeutung.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

III.

Die Franz'sche Bearbeitung.

Franz hat in vorliegender Cantate die Ausführung des Accompagnements — nur hierin besteht das, was man mit einem nicht glücklich gewählten Ausdruck „Bearbeitung“ zu nennen pflegt — in doppelter Gestalt veröffentlicht: das eine Mal hat er sie einer durchgehenden Orgelstimme, das andere Mal wenigen Orchester-Instrumenten übertragen. In gleicher Weise war er schon bei der Herausgabe des „Magnificat“ verfahren, nur mit dem Unterschiede, dass dort die Orgelparthie in der Partitur, hier aber in einer gesonderten Stimme abgedruckt wurde. Da man bei Aufführungen des Magnificat von der Orgelstimme keinen Gebrauch machte, sondern die Orchestration vorzog, so begnügte sich Franz bei weiteren Bearbeitungen mit letzterer Form, wird nun aber, so viel ich höre, zu einzelnen seiner Ausgaben eine durchgehende Orgelstimme noch nachträglich veröffentlichen. Damit sollen aber seine Orchestrationen keinesweges als Nothbehelf bezeichnet werden, was schon aus dem Umstande erhellt, dass er auch bei ihnen noch an eine Mitwirkung der Orgel gedacht hat. Diese Form der Instrumentirung ist bekanntlich ein Hauptgegenstand des Streites über das Accompagnement gewesen — Franz zeigt durch seine neueste Arbeit, dass er sich durch die Angriffe der Gegner nicht hat beirren lassen. Doch hören wir, was er selber über diese Ausgabe in der Vorrede zu seiner Partitur sagt:

Vorbemerkung.

„Obschon die nachfolgende Partitur der Cantate: „Sie werden aus Saba Alle kommen“ im Wesentlichen nach denselben Grundsätzen ausgeführt worden ist, die ich in der Vorbemerkung zum Bach'schen Magnificat (Joh. Seb. Bach, Magnificat, Partitur, Leipzig bei F. E. C. Leuckart) bereits entwickelt habe und auf die ich daher einfach verweisen könnte, so musste doch in der vorliegenden Arbeit in einigen Punkten von den Einrichtungen der Original-Partitur abgewichen werden, über die ich mich hier erklären will.

„Zunächst war von den beiden Oboe da caccia abzusehen, weil diese Instrumente jetzt ausser Gebrauch gekommen sind. Statt ihrer habe ich zwei englische Hörner eingeführt, die sich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Klangfarbe wegen am meisten empfehlen dürften. Da sie aber leider nicht überall zur Verfügung stehen, so wird man sich in solchen Fällen schon nothgedrungen zu Clarinetten bequemen müssen. Diese wurden selbstverständlich in die Partitur nicht mit aufgenommen, man findet sie aber den Orchesterstimmen beigelegt. Die übrigen Instrumente der Original-Partitur konnten unverändert beibehalten werden. — Als Ergänzungsmittel für das Accompagnement dienten mir in den Chorsätzen und in der Tenorarie zwei Oboen und zwei Fagotte, in den Recitativen und in der Bassarie dagegen das Streichquartett. Bei Aufführungen, wo eine Orgel vorhanden ist, wird deren Mitwirkung für die entscheidenden Stellen sehr wünschenswerth sein: meine Partitur giebt über dieselben den nöthigen Aufschluss.

„Daneben habe ich aber noch eine durchgehende Orgelstimme gesetzt, welche als selbständiges Material den Orchesterstimmen beigegeben wird. Mit derselben greife ich auf die Einrichtung zurück, die mir schon für das Bach'sche Magnificat massgebend war. Wer sich ihrer bedient, hat natürlich von dem neu hinzugebrachten orchestralen Satze keinen Gebrauch zu machen. Die Bezeichnung „durchgehend" findet jedoch auf einige Stellen im ersten Chore und in der Tenor-Arie: „Nimm mich Dir zu eigen hin" keine Anwendung — was namentlich die letztere betrifft, konnte ich mich mit dem besten Willen nicht dazu entschliessen, den sonnenklaren Tonsatz Bach's, wo er in der Harmonie vollständig ausgeführt ist, mit der Orgel zu belasten. Wer daran Anstoss nehmen sollte, wird sich durch eine einfache Uebertragung der Originalstimmen auf die Orgel leicht helfen können.

„Noch merke ich einige Punkte an, wo ich mir Abweichungen vom Original erlaubte; wer mit denselben jedoch nicht einverstanden ist, kann sich die ursprüngliche Fassung unschwer wieder herstellen. Seite 24, System 2, Tact 2 anticipirte ich den Vorschlag der zweiten Oboe da caccia in einem Zweiunddreissigtheil und Seite 40, Tact 3 wurde das querständige G der zweiten Oboe da caccia und der Viola beseitigt, sowie in beiden Instrumenten das punktirte zweite Achtel in ein einfaches verwandelt. Ferner verdoppelte ich die drei oberen Stimmen des Schluss-Chorals durch Streichinstrumente und änderte endlich ein Wort im Texte der Bassarie, wo meine Version also lautet: „Gold aus Ophir ist zu schlecht".

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„Schliesslich muss ich auch hier nochmals erklären, „dass mein Streben lediglich darauf gerichtet war, die mancherlei Schwierigkeiten, welche einer Aufführung Bach'scher Cantaten entgegenstehen, nach Kräften aus dem Wege zu räumen. Man mag in aller Freiheit von diesen meinen Vorschlägen Gebrauch machen und sie vor Allem nach der Originalpartitur, welche durch die vorliegende nicht ersetzt werden soll, immer neuen Prüfungen unterwerfen. Aehnliche Arbeiten anzuregen und so eine gleichmässige Tradition für die Wiederbelebung Bach'scher Werke anzubahnen, ist einer der Hauptgesichtspunkte, die mich zur Herausgabe der Cantate: „Sie werden aus Saba Alle kommen" in dieser Gestalt bestimmt haben."

Halle, den 29. November 1876.

Robert Franz.

Ich finde hier die passende Stelle, zwei Fehler in der Franz'schen Partitur zu verbessern. Gleich bei Uebersendung derselben machte mir Franz die Mittheilung, dass sich Seite 41, Takt 2 ein störender Fehler eingeschlichen habe. Das *dis* der ersten Oboe sei offenbar falsch und in dieser Form zu verbessern: Die gleiche Correctur müsse in der Orgelstimme vorgenommen werden. Der zweite Fehler findet sich Seite 40, Tact 5 in der Singstimme, wo als letzte Note e (statt d) gesetzt werden muss.

Zur Veröffentlichung der „Saba-Cantate" (wie ich sie nun kurz nennen werde) im 16. Bande der Ausgabe der Bach-Gesellschaft hat, den Mittheilungen W. Rust's zufolge, nur die von Bach's eigener Hand flüchtig und oft undeutlich geschriebene Originalpartitur vorgelegen; die Originalstimmen konnten nicht mehr aufgefunden werden. Da Bach in diese letzteren vieles auf den Vortrag Bezügliche und etwaige Veränderungen und Verbesserungen einzutragen pflegte, so ist ihr Verlust gewiss zu beklagen. Die Bezifferung des Continuo fehlt gänzlich und mit ihr jeder Fingerzeig über den Umfang und die rein musikalische Beschaffenheit des Accompagnements; der Bearbeiter ist also für seine Ausfüllungen allein auf die Originalparthieen und auf seinen Geschmack angewiesen.

Vor Allem interessirt die Franz'sche separate Orgelstimme, sie sei also zuerst betrachtet.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In dem Eingangschore (No. 1) ist die Orgel bestimmt, nicht allein die Stimmen zu stützen, sondern auch die „entscheidenden“ Momente kräftig herauszuheben. In den ersten 18 Tacten spielt sie deshalb alle jene Stellen mit, welche theils als Instrumental-Tutti, theils als Chor-Refrain gefasst werden müssen. Der schon erwähnte Charakter des Wechselgesanges tritt auf diese Weise wirksamer hervor. Im 19. Tacte beginnt die Fuge; folgen wir ihrer Entwicklung. Wie so häufig, lässt hier Bach die Singstimmen allein nach einander auftreten auf Grund eines vom Singbasse ganz abweichend geführten Continuo, und erst, wenn die letzte Stimme ihren Einsatz des Themas beendet hat, die Instrumente an dem weiteren Verlaufe theilnehmen. Nach dem Aufbau der vier Stimmen vom Basse aufwärts, erscheint das Thema sogleich in der Engführung des strengen Canons in der Octave zwischen Bass und Sopran (Tact 27 und 28):

der Continuo vereinigt sich nun mit dem Singbass und der Sopran wird von der ersten Oboe da caccia verstärkt; die beiden folgenden Tacte (29 u. 30) wiederholen den Canon in denselben Stimmen, aber diesmal schreitet Sopran voran und Bass folgt in der Unterquinte:

das ganze Orchester — mit Ausnahme der Hörner, welche erst am Schlusse der Fuge unerwartet mit dem Eingangsmotive wieder einfallen — setzt mit ein, und mit dieser Tutti-Wirkung schliesst der erste Theil der Fuge. Tact 31 entwickelt sich ein neuer Zug: der Alt übernimmt die Führung, dann Tenor, dann Sopran, dann noch einmal Sopran und Alt im Canon der Unterquinte, endlich Bass; jeder dieser Stimmen folgt der mit Schätzen schwer beladene Begleiter auf dem Fusse nach. So lange die 3 Oberstimmen, verstärkt von den Orchester-Instrumenten, allein singen, bewahrt der Continuo wieder seinen eigenen Gang, beim Auftreten des Singbasses aber (Tact 37)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vereinigt er sich mit diesem und bleibt nun mit ihm bis ans Ende des Chores verbunden. Dagegen erheben sich die beiden Flöten (unisono), die vom 29. Tacte an die Sopranstimmen unterstützten, Tact 35 zu selbständigem Gesange, sie bilden in hoher Lage die fünfte obligate Fugenstimme und haben namentlich zu den beiden Themen-Einsätzen der Bassstimme Tact 37—38 und Tact 43—44 den Canon auszuführen, das erste Mal in der Octave nachfolgend, das andere Mal in der Quinte vorauseilend. In dieser obligaten Weise verharren sie bis ans Ende des Chors. Vom 40. Tacte ab steigert sich das Gedränge, die Themeneinsätze erfolgen nicht mehr wie bisher alle zwei Tacte, sondern Tact um Tact, bis endlich (T. 45) jene Hornfanfare, welche den ganzen Chor intonirte, wieder ertönt und nun der Exodus die Instrumental-Einleitung, jetzt aber vom vollen Chor begleitet, genau wiederholt.

Franz lässt den Beginn der Fuge mit trefflich gearbeitem, vierstimmigem Satze begleiten:

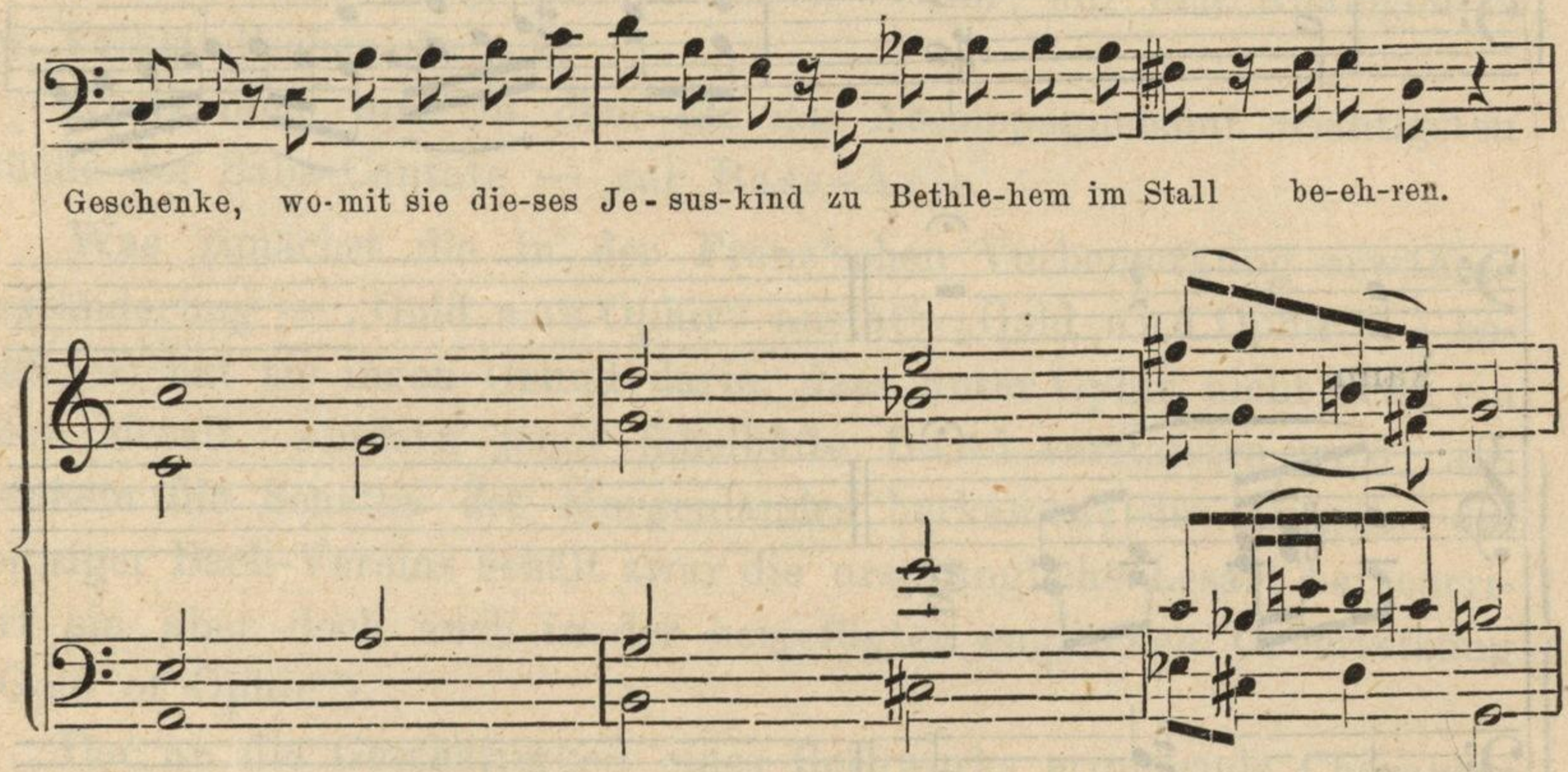
welcher den jedesmaligen Einsatz in der Oberstimme bringt und sich nach und nach mit dem Gange der vier Stimmen verschmilzt. Von dem Punkte an, wo Bach das Tutti der Instrumente einfallen lässt, tritt die Orgel mehr und mehr in den Hintergrund; zuerst schweigt das Pedal, der Satz wird manualiter dreistimmig weitergeführt, verflüchtigt sich zur Zweistimmigkeit und verliert sich Tact 35 ganz. Desto wirksamer ist nun das Wiedereingreifen der Orgel an jenen beiden erwähnten Stellen, wo die Flöten zum Bass den Canon auszuführen haben. Franz lässt nur die einfachen Canonstimmen auf dem Pedal und dem Manual (hier in Octavenverdopplung) mitspielen. Dieses Auskunftsmittel, den Canon, welcher namentlich einem starken Chore gegenüber wegen des schwachen Tones der Flöten, auch wenn man sie doppelt besetzte, kaum gehört werden dürfte, deutlich hervorzuheben, ist so einfach und liegt so auf der Hand, dass es mich Wunder nimmt, wie Volkland nicht darauf verfallen konnte. Der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Exodus wird von der Orgel vollstimmig ganz analog der Einleitung begleitet.

Die Choräle, in denen die Orgel einfach die Singstimmen mitspielt, geben zu weiteren Bemerkungen keinen Anlass.

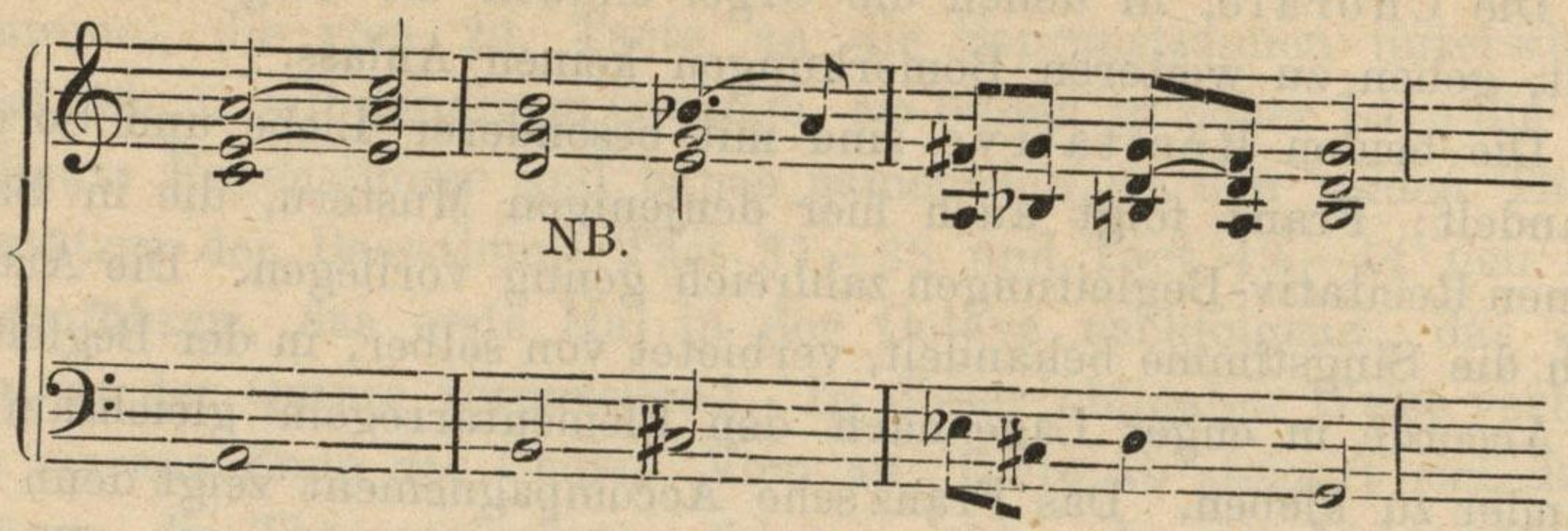
Die beiden Recitative sind mit besonderer Liebe und Sorgfalt behandelt; Franz folgt auch hier denjenigen Mustern, die in Bach's eigenen Recitativ-Begleitungen zahlreich genug vorliegen. Die Art wie Bach die Singstimme behandelt, verbietet von selber, in der Begleitung die Accorde in enger Lage nach den Elementarregeln gleichsam aneinander zu kleben. Das Franz'sche Accompagnement zeigt denn auch bei aller nothwendigen Einfachheit überall einen reizenden Wechsel enger und zerstreuter Accordlagen, prägnante Führung der Stimmen, lebendigen, warmen Ausdruck der Stimmungen. Wenn er z. B. im Tenor-Recitativ die Oberstimme sich durchweg in der höhern Discantregion bewegen lässt, so verleiht er damit dem Stücke jene Helligkeit des Colorits, welche durchaus in dessen Charakter liegt und auf die folgende Tenorarie anmuthig vorbereitet. Das Alles zeugt von der vollkommensten Einsicht und dem edelsten Geschmack des Bearbeiters. Schon oben erwähnte ich der wunderbar gesättigten Tonschlüsse, die sich im Bassrecitativ vorfinden — den gesteigerten Anforderungen gegenüber, die hier an den Bearbeiter gestellt werden, wachsen dem Genius des letzteren die Flügel. Man betrachte z. B. folgende Stelle (pag. 7. Tact 1—3):



Wer hätte nicht, wenn er diese blühende, entzückende Schlusswendung spielt, sofort das Gefühl: so und nicht anders würde Bach geschrieben haben? Aber auch nur einem dem Bach'schen Genius verwandten Meister war es gegeben, diesen einzig treffenden Ausdruck

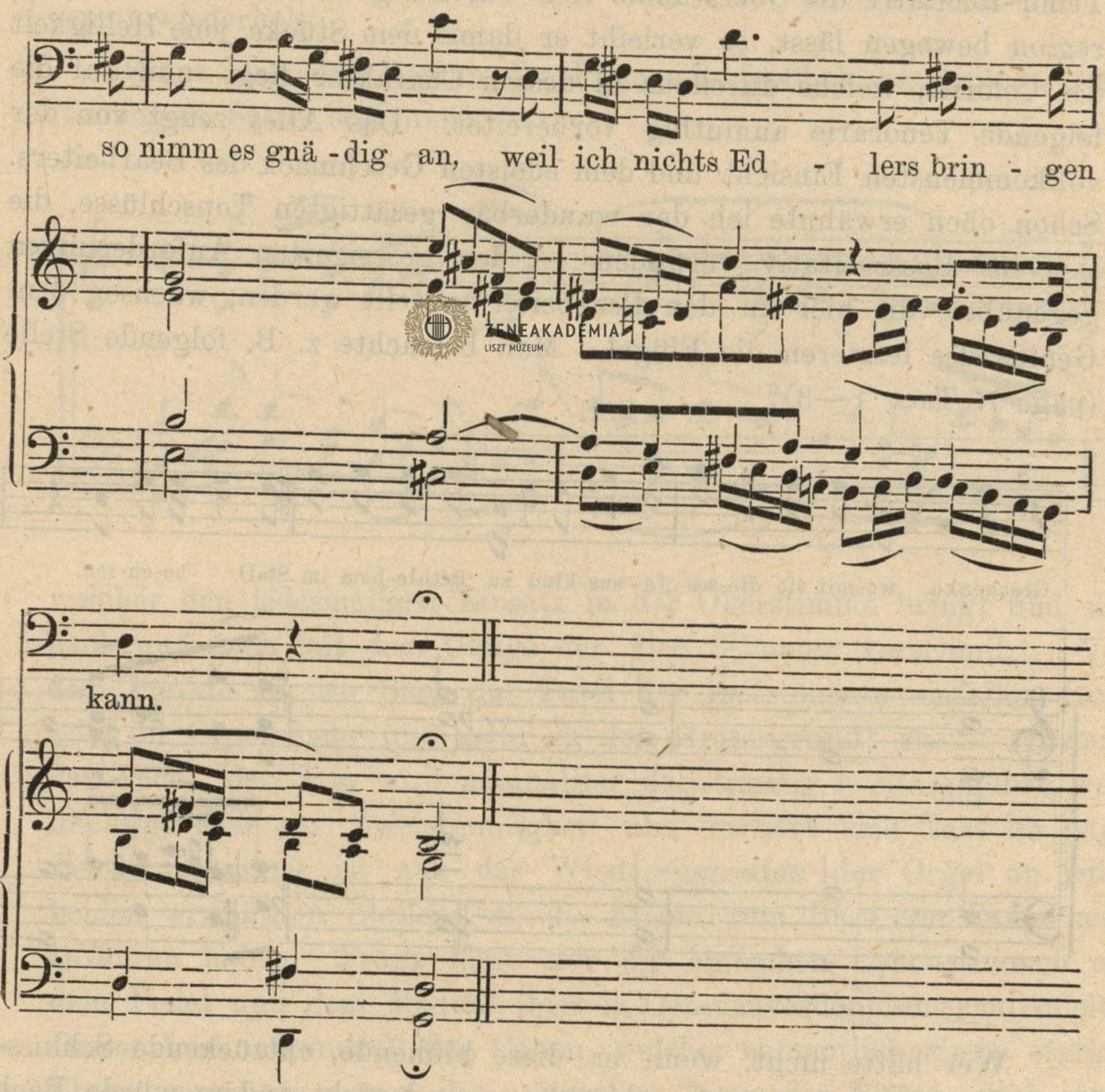
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mühelos zu finden! Wie nüchtern und armselig nimmt sich dagegen das Accompagnement in der Orgelstimme des Bach-Vereins aus!:



Wie hässlich zumal klingt die Verdopplung des Basstones in dem Sextaccorde auf h!

Der ariose Schluss des Recitativs lautet bei Franz so:



In der Ausgabe des Bach-Vereins wird dieselbe Stelle folgendermassen begleitet:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wie plump, querständig (gegen das „h“ der Singstimme) und der Stimmung durchaus widersprechend ist hier gleich im ersten Tacte der verminderte Septimen-Accord auf *cis*! Wie rein und edel dagegen bei Franz der einfachere Quintsextaccord mit den sich demuthsvoll herabneigenden und den vierstimmigen Gesang der folgenden Tacte so schön einleitenden Oberstimmen! Trostlose Oede herrscht in den beiden übrigen Tacten des letzten Beispiels; die Oberstimme wälzt sich in den drei Stufen *fis*, *g*, *a* einher, und die Mittelstimmen kleben auf einer und derselben Stelle fest, des bedenklichen Liegenbleibens des Tenors auf *a* am Schluss des vorletzten Tactes ganz zu geschweigen. Bei Franz dagegen Alles Leben und Bewegung! Und wie schön und beruhigend wirkt der sich sanft herabsenkende Schluss! Das Alles tritt so selbstverständlich, so überzeugend, weil so natürlich auf, wie eine Bach'sche Originalwendung. Wo findet sich, so frage ich die Herren Herausgeber vom Bach-Verein, nur ein Analogon in der Volkland'schen Arbeit?

Ich komme nun zu dem für das Accompagnement wichtigsten Stücke der Saba-Cantate — zur Bass-Arie.

Was zunächst die in der Franz'schen Vorbemerkung erwähnte Textänderung — „Gold aus Ophir“ anstatt „Gold und Ophir“ — betrifft, so hat sie ihren Grund darin, dass unter Ophir nicht etwa ein edles Metall, sondern jenes fabelhafte Land verstanden wird, aus welchem die Schätze des Morgenlandes herkamen; die Ausgabe des Leipziger Bach-Vereins behält zwar die ursprüngliche Lesart bei, corrigirt sie aber doch auch in der beigefügten englischen Uebersetzung („Gold of Ophir“).

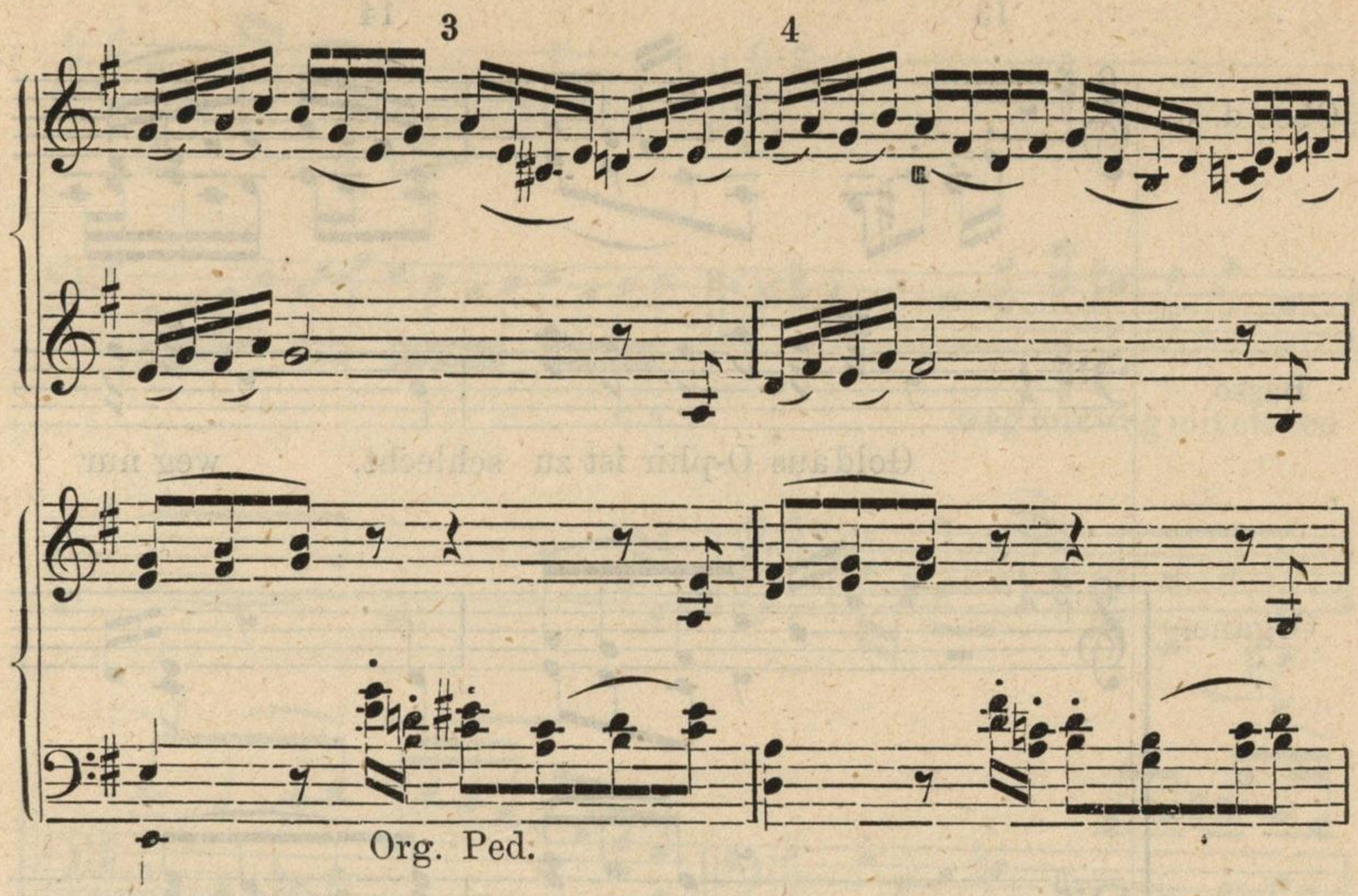
Der an die Geschäftigkeit eines Bergwerks erinnernde Charakter dieser Arie wurde bereits geschildert. Das Hauptmotiv:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

beherrscht den ganzen Satz von Anfang bis zu Ende, im Continuo findet es sich Tact für Tact, ja dieser enthält eigentlich nichts weiter und gewinnt so fast die Bedeutung eines Basso ostinato. Die Singstimme und die beiden concertirenden Oboe da caccia lassen es ebenfalls im reichsten Wechsel ertönen, oder ergehen sich über demselben in weit ausholenden Passagen. Für die Ausführung des Accompagnements konnte hier kaum ein Zweifel entstehen; denn, wie es sich dabei überhaupt in erster Linie um eine unmittelbare Auffassung handelt, die massgebend auf die musikalischen Formen einwirkt, so hatte sie hier Verhältnissen sich anzuschmiegen, die von Bach auf das Schärfste ausgeprägt und vorgezeichnet waren. Werfen wir einen Blick auf die Franz'sche Orgelstimme, so begegnen wir überall den Grundmotiven des Bach'schen Originals; die Orgel begnügt sich nicht damit, sie mit einfachen Harmonien zu stützen, sondern sie nimmt den lebhaftesten Antheil an ihrer Durchführung; indem sie die Lücken ausfüllt, vervollständigt sie zugleich das Bild, welches sich unserer Vorstellung mit Nothwendigkeit aufdrängte. Dies mögen statt aller Beschreibung und weitläufiger Erörterung einige Beispiele veranschaulichen. Ich gebe zunächst das ganze Ritornell (die Zahlen bezeichnen die Tacte, und die Oboen sind geschrieben wie sie klingen):

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hieran reihe ich noch folgende Stellen aus dem weitern Verlaufe der Arie:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

13 14

Oboe d. c.

Basso.

Gold aus O-phir ist zu schlecht, weg nur

Organo.

e

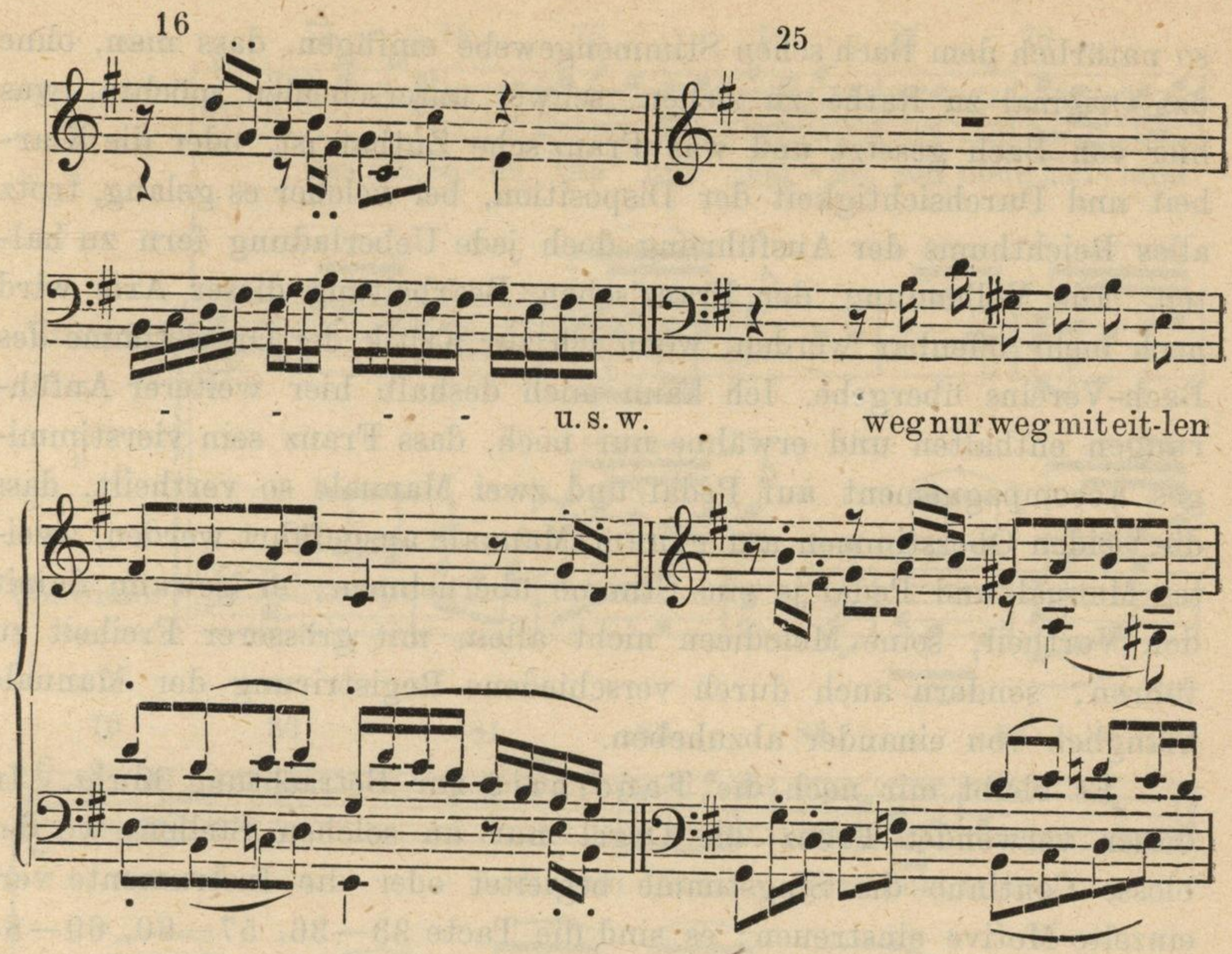
Continuo.

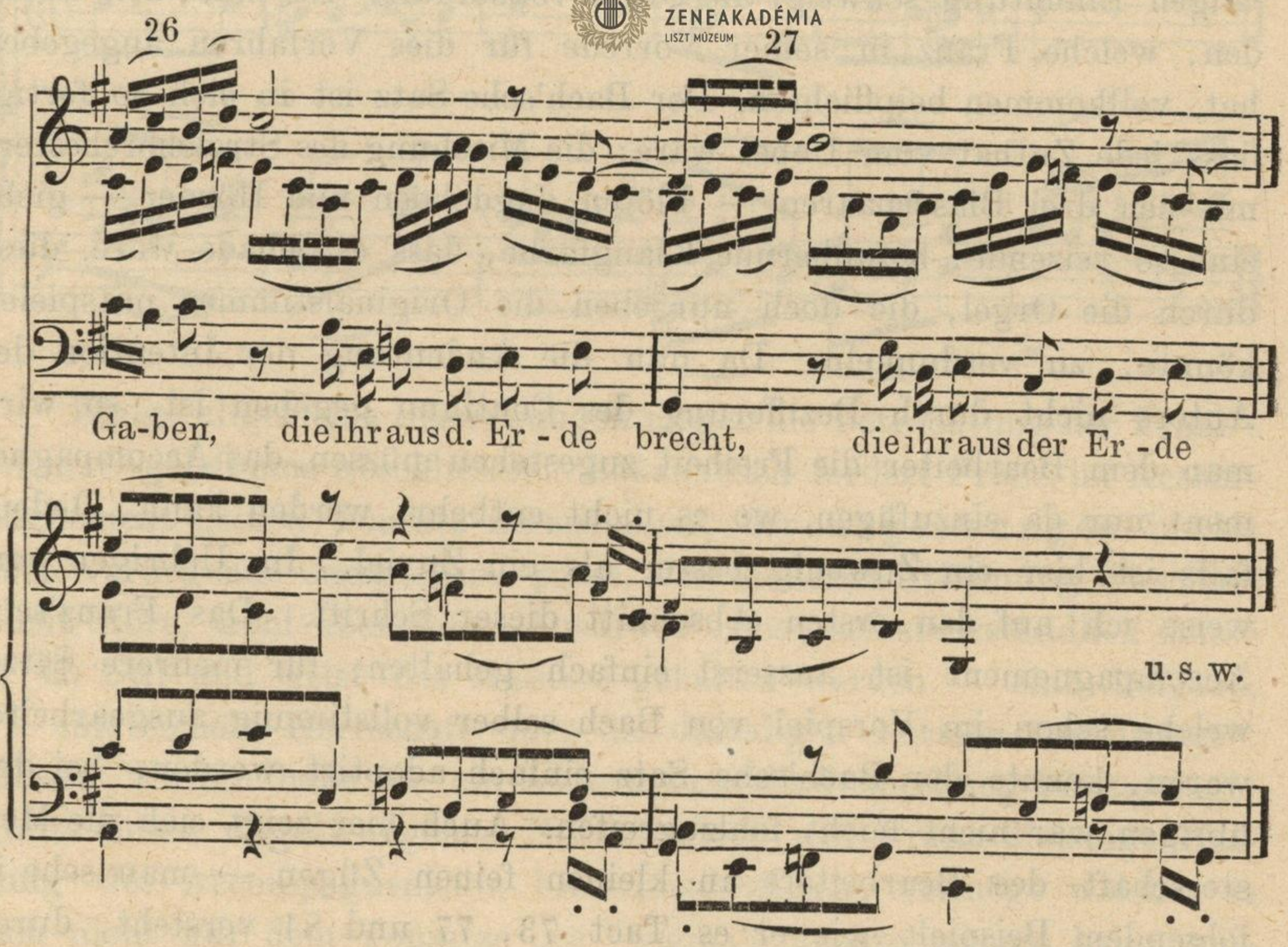
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

15

weg mit eit - len Ga - - - - -

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



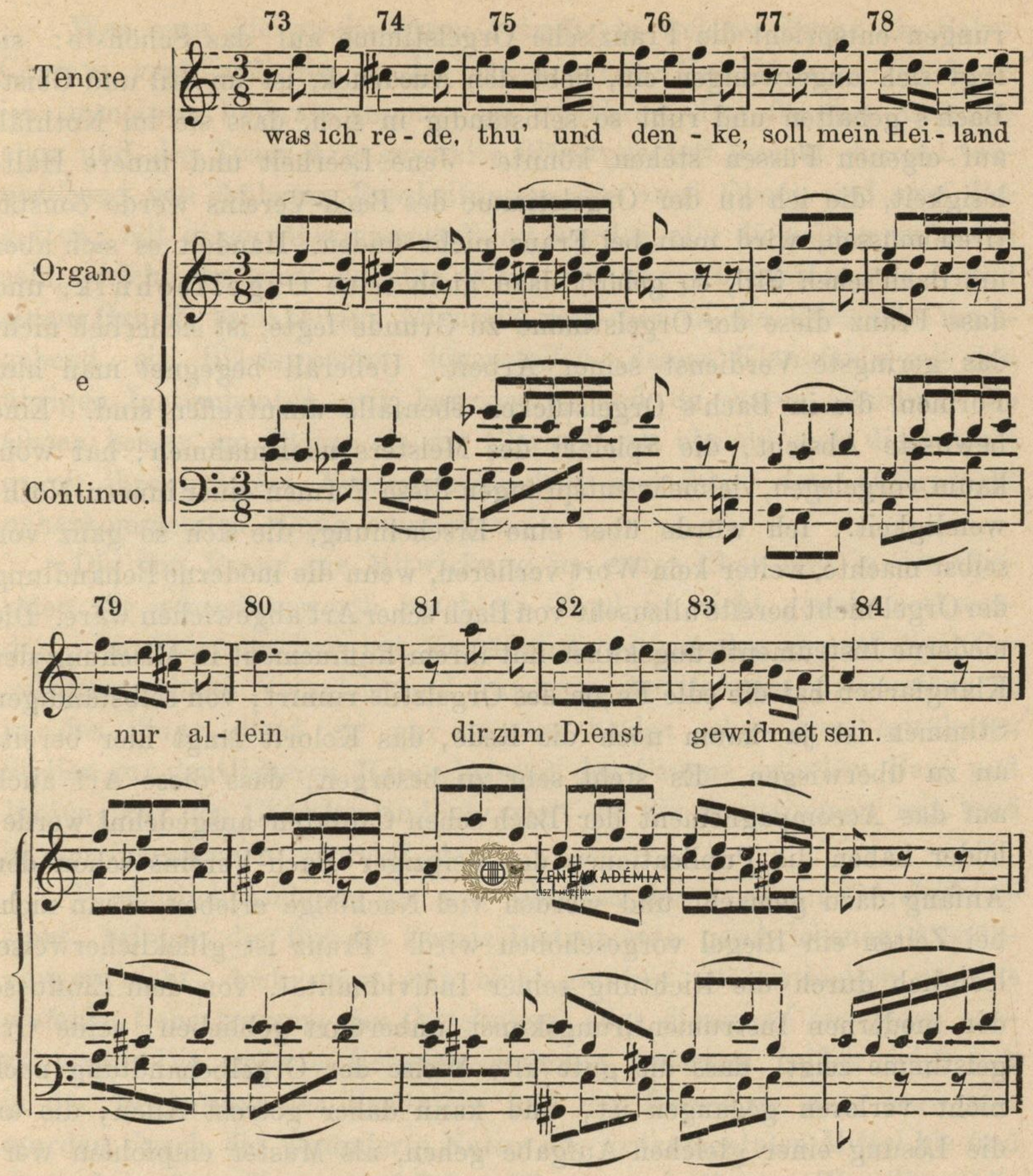


Man weiss in der That nicht, was man hier mehr bewundern soll: die Sicherheit in der Entwerfung derjenigen Linien, welche sich

so natürlich dem Bach'schen Stimmengewebe einfügen, dass man, ohne das Original zu Rathe zu ziehen, schwer unterscheiden möchte, was hier von Bach gesetzt und was Franz'sche Zuthat ist, oder die Klarheit und Durchsichtigkeit der Disposition, bei welcher es gelang, trotz alles Reichthums der Ausführung doch jede Ueberladung fern zu halten. Die Vollendung der Franz'schen Bearbeitung dieser Arie wird noch mehr offenbar werden, wenn ich zur Kritik der Orgelstimme des Bach-Vereins übergehe. Ich kann mich deshalb hier weiterer Anführungen enthalten und erwähne nur noch, dass Franz sein vierstimmiges Accompagnement auf Pedal und zwei Manuale so vertheilt, dass die beiden Oberstimmen auf einem Manuale ausgeführt werden, zweites Manual und Pedal je eine Stimme übernehmen; er gewann damit den Vortheil, seine Melodieen nicht allein mit grösserer Freiheit zu führen, sondern auch durch verschiedene Registrirung der Manuale klanglich von einander abzuheben.

Es bleibt mir noch die Tenorarie zur Betrachtung übrig. In dieser verwendet Franz die Orgel nur an solchen Stellen, wo der blosse Continuo die Singstimme begleitet oder die Instrumente vereinzelte Motive einstreuen; es sind die Tacte 33—36, 57—60, 69—84 und 97—116; in allen übrigen Stellen, namentlich in der 32 Tacte langen Einleitung schweigt die Orgel vollständig. Ich muss den Gründen, welche Franz in seiner Vorrede für dies Verfahren angegeben hat, vollkommen beipflichten. Der Bach'sche Satz ist in sich so fertig, dass jede Zuthat vom Uebel wäre; die Mischung des Streichorchesters mit den drei Bläserpaaren — Flöten, Jagdoboen und Hörner — giebt eine so reizende, bezaubernde Klangfarbe, dass es Schade wäre, diese durch die Orgel, die doch nur eben die Originalstimmen mitspielen könnte, zu verdunkeln. Da nun die Andeutung der Intention des Autors nicht durch Bezifferung des Continuo gegeben ist, so wird man dem Bearbeiter die Freiheit zugestehen müssen, das Accompagnement nur da einzufügen, wo es nicht entbehrt werden kann. Jedenfalls ist hier ein Zuwenig besser als ein Zuviel. Im Uebrigen verweise ich auf den ersten Abschnitt dieser Schrift. Das Franz'sche Accompagnement ist äusserst einfach gehalten; für mehrere Sätze, welche schon im Vorspiel von Bach selber vollstimmig ausgearbeitet waren, konnte der Bach'sche Satz einfach adoptirt werden, bei den übrigen war nicht leicht fehlzugreifen. Auch hier zeigt sich die Meisterschaft des Bearbeiters an kleinen feinen Zügen — man sehe in folgendem Beispiel, wie er es Tact 73, 77 und 81 versteht, durch die Wendung in der Oberstimme der Begleitung den Seitengedanken in innige Beziehung mit der Hauptmelodie zu setzen:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Einige allgemeine Bemerkungen mögen die Betrachtung der Franz'schen Orgelstimme abschliessen. Bekanntlich fordert Franz, im Accompagnement „einen Tonsatz herzustellen, der ungezwungen in die eben vorliegende Composition passe, der die Grundstimmung derselben nicht störe, wohl aber ihren Ausdruck hebe; selbstverständlich müsse er im Stil und Geist des Meisters gehalten werden — eine Aufgabe, die eine sichere Herrschaft über die damaligen Formen voraussetze". Diesen Worten habe ich am andern Orte die Bemerkung hinzugefügt: „mit dieser ungezwungenen Natürlichkeit will Franz diejenige Haltung des Accompagnements bezeichnet wissen, vermöge welcher es sich nicht nur dem Tonsatze des Originals anzuschmiegen habe, sondern auch gewissermassen frei in sich selbst ruhe, ein in sich zusammenhangendes Ganzes bilde". Nun, allen diesen Anforde-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rungen entspricht die Franz'sche Orgelstimme auf das Schönste: sie fügt sich ungezwungen ein, hebt den Ausdruck, ist im Stil und Geiste Bach's gehalten und ruht so selbständig in sich, dass sie im Nothfall auf eigenen Füssen stehen könnte. Jene Leerheit und innere Haltlosigkeit, die ich an der Orgelstimme des Bach-Vereins werde constatiren müssen, wird man bei Franz nicht finden. Handelt es sich aber um Bach'schen Stil, so gehört dazu auch seine Orgeltechnik, und dass Franz diese der Orgelstimme zu Grunde legte, ist sicherlich nicht das geringste Verdienst seiner Arbeit. Ueberall begegnet man hier Formen, die in Bach's Orgelstücken ebenfalls anzutreffen sind. Eine bewusste Absicht, die Spielart des Meisters nachzuahmen, hat wohl kaum vorgelegen, vielmehr entsprangen diese Formen einer innern Nothwendigkeit. Ich würde über eine Erscheinung, die sich so ganz von selbst machte, weiter kein Wort verlieren, wenn die moderne Behandlung der Orgel nicht bereits allzusehr von Bach'scher Art abgewichen wäre. Die moderne Instrumentirungskunst mit ihrem Raffinement in Mischung der Klangfarben hat die edle Façon des Orgelstils ruinirt; von selbständigen Stimmen ist ja kaum noch die Rede, das Kolorit fängt hier bereits an zu überwiegen. Es steht sehr zu besorgen, dass diese Art auch auf das Accompagnement der Bach'schen Cantaten ausgedehnt werde; leider haben die Publicationen des Leipziger Bach-Vereins schon den Anfang dazu gemacht und werden viel Nachfolge erleben, wenn nicht bei Zeiten ein Riegel vorgeschoben wird. Franz ist glücklicherweise, lediglich durch die Richtung seiner Individualität, von dem Einflusse der modernen Instrumentirungskunst unberührt geblieben; seine Orgelstimme zeigt, dass die gute alte Weise der Orgelbehandlung noch nicht verloren gegangen ist, und kann daher getrost Allen, die an die Lösung einer gleichen Aufgabe gehen, als Muster empfohlen werden. Da er nun aber durchweg mit obligatem Pedale arbeitet, so räume ich gern ein, dass seine Orgelstimme grössere Schwierigkeiten für die Ausführung bietet als die Volkland's und von Herzogenberg's — was wollen sie aber gegen Bach's Technik bedeuten? Wo es sich um so hohe Aufgaben handelt, wie im vorliegenden Falle, da darf man vor mechanischen Hindernissen und technischen Schwierigkeiten nicht zurückschrecken. Mag zu Bach's Zeiten accompagnirt haben, wer da wolle, wir haben die Pflicht, die Aufgabe in der Vollendung zu lösen, wie Bach sie selber gelöst haben würde. Der Bach, welcher einst seinem mittelmässigen Organisten mit dem zornigen Ausrufe „er hätte lieber Schuhflicker werden sollen“ die Perrücke an den Kopf warf, steht noch immer mit seinem Werke leibhaftig hinter dem Begleiter! Wehe jeder Pfuscherei!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Was nun die zweite Form betrifft, in welcher Franz die Saba-Cantate veröffentlichte — die Orchester-Partitur — so kann ich in meinem Referate summarisch verfahren. Das für den Anfangschor und die Tenor-Arie gewählte Bläserquartett besteht diesmal, abweichend von früheren Bearbeitungen, aus zwei Oboen und zwei Fagotten; mit dieser Zusammenstellung werden alle diejenigen zufrieden sein, welche die sonst beliebte Wahl von zwei Clarinetten aus irgend einem Grunde bemäkelten; jedenfalls war diesmal die Rücksicht massgebend, ein Bläserquartett hinzustellen, dessen Klangfarbe mit den übrigen Instrumenten gut harmonirt, und da waren allerdings die Oboen besser am Platze als die Clarinetten, obwohl sich diese sonst durch ihre grössere Ausdrucksfähigkeit und ihren dem Stillgedackt näherkommenden Klang empfehlen.

Die von Franz zur Mitwirkung im ersten Chor und in den Chorälen für wünschenswerth erachtete Orgel ist nicht gerade nothwendig. Im Eingangschor hat sie, ähnlich wie in der eigentlichen Orgelstimme, beim Vorspiele und Ausgange die Refrains zu verstärken; in der Fuge dient sie nur an den beiden schon oben erwähnten Stellen zur deutlicheren Heraushebung des Canons zwischen Bass und Flöten; bei den Chorälen endlich spielt sie die Singstimmen mit, und in den Solostücken schweigt sie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wesentlich Anderes, als was schon in der separaten Orgelstimme steht, bringen die für die Zusatz-Instrumente geschriebenen Ausführungen nicht, doch muss man nicht glauben, sie enthielten nur die einfache Uebertragung des Orgelsatzes, oder dieser sei aus jenen ausgezogen. Die grösste Uebereinstimmung zwischen beiden zeigt sich in der Begleitung der Recitative und der Bass-Arie, aber auch hier wurden durch die veränderte Natur der instrumentalen Mittel hie und da andere Accordlagen und Stimmführungen bedingt. Wer diese Abweichungen vergleicht und genau prüft, wird finden, wie hier überall streng kritischer Sinn und feiner Geschmack den auf das Concert der Instrumente zu nehmenden Rücksichten gerecht werden. Abweichender von der Orgelstimme ergeht sich das Bläserquartett im ersten Chor und in der Tenor-Arie. Bald übernimmt es die Ausfüllung leer gelassener Stellen, bald folgen die einzelnen Instrumente dem Gange anderer (Franz liebt es z. B. im Chor die Hörner durch die Oboen zu verstärken), bald verdoppeln sie Singstimmen — selbst beim Beginn der Fuge, wo das Quartett die Begleitung des Continuo allein ausführt, stimmt es mit dem Orgelsatze nicht ganz überein. Franz ging von der ganz richtigen Voraussetzung aus, dass die Orgel einen anderen Stil erfordere, als ein Verein von vier an sich selbständigen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Instrumenten, deren jedes seiner Individualität gemäss behandelt werden muss. So lässt er sein Bläserquartett bei der Tenor-Arie auch in der Einleitung und noch anderen Stellen, wo seine Orgel pausirt, mitwirken, freilich in höchst discreter Weise, hier mit ganz leisen Accorden stützend, dort kleine feine Verbindungslinien einzeichnend, wie z. B. gleich im vierten Tacte also:

Ob. u. Fag.

Das reizende Spiel der Bach'schen Instrumentengruppen wird durch die Zusatz-Instrumente in keiner Weise verdeckt, die anmuthige Helligkeit des Colorits aber durch aufgesetzte Lichter noch mehr erhöht.

Was endlich den Schlusschoral betrifft, so enthält die Originalpartitur keine Angabe darüber, ob auch die Instrumente mitzuwirken haben. Sollte es in Bach's Absicht gelegen haben, sie hier ganz schweigen und die Orgel die Begleitung allein übernehmen zu lassen? Ich kann es mir nicht denken, und seiner sonstigen Gewohnheit wäre es entgegen. Die Abwesenheit der Angabe kann Zufall sein; vielleicht galt die Mitwirkung der Instrumente als selbstverständlich, vielleicht auch enthielten die abhanden gekommenen Originalstimmen den Choral. Franz hat die Singstimmen durch das Streichorchester verstärkt.

Ich kann die Betrachtung der Franz'schen Bearbeitung nicht verlassen, ohne noch eines letzten wichtigen Punktes zu gedenken. Er betrifft den Vortrag Bach'scher Vocalsachen im Allgemeinen und der Franz'schen Bearbeitungen im Besonderen.

Sehen wir zunächst von letzteren ab, so gewahren wir, wie in der Vorführung Bach'scher Sachen jetzt einige Verwilderung einzureissen droht. Was man hie und da über die „stilvolle Objectivität" der Leipziger und Berliner Aufführungen zu lesen bekommt, klingt nicht eben erbaulich und würde kaum zu glauben sein, wenn es nicht im engsten Zusammenhang mit gewissen Doctrinen der Philologen und Historiker stände. Wird eine neue Ausgabe eines Bach'schen Werkes zu dem ausgesprochenen Zwecke, als Vorlage für Aufführungen zu dienen, veröffentlicht, so ist vor allen Dingen nöthig,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dass der verantwortliche Herausgeber durch eine ganz genaue Vortragsbezeichnung, die sich auf Tempo, Strichart, Phrasirung, Dynamik etc. erstrecken muss, das Werk dem Verständniss der Ausführenden näher bringe und nicht genug gethan zu haben glaube, wenn er die Niederschrift des Originals unverändert reproducirt. Verlassen sich doch auch unsere heutigen Componisten so wenig auf das unmittelbare Verständniss der Ausführenden, dass sie denselben vielmehr durch die peinlichste Vortragsbezeichnung Alles so genau zurecht legen, als ob sie nicht mit denkenden Musikern, sondern mit seelenlosen Maschinen zu thun hätten. Was man ihnen aber in Bezug auf die richtige Wiedergabe von Werken der Gegenwart, die doch in Ausdrucksformen sich bewegen, welche durch stete Uebung geläufig sein sollten, nicht zutraut, das kann man noch weniger da erwarten, wo es sich um Stilformen vergangener Epochen handelt, die nicht in Fleisch und Blut übergegangen sind. Sicherlich überliess man zu Bach's und Händel's Zeiten dem Verständniss der Ausführenden mehr als in unsern Tagen; dessenungeachtet hielten es doch auch die Alten in Fällen, wo es ihnen darauf ankommen mochte, für angezeigt, die Vortragsbezeichnungen sehr genau zu markiren (vergl. z. B. die Originalpartitur der Matthäuspassion), woraus denn doch deutlich genug hervorgeht, dass sie ihre Musik nicht wie auf dem Reibeisen abgekratzt wissen wollten. In vielen Fällen aber nahmen sie sich nicht einmal dazu die Zeit, sondern verliessen sich beim Vortrag auf ihre eigene persönliche Einwirkung. Hieran sollte doch kein Vernünftiger zweifeln!

Man begeht, wie mir scheint, bei der Wiedergabe Bach'scher Vocalwerke oft den Fehler, ihren Rhythmus zu stiefmütterlich, also ohne feinere Nuancen zu behandeln. Die Phrasirung der Tonformen muss hier aus der der Sprachformen hervorgehen — diese bilden stets das Gerippe für jene. Man braucht ja nur näher hinzusehen, wie geistvoll Bach die Wortaccente mittelst der Musik zu reproduciren versteht, um sofort überzeugt zu sein, dass es sich bei seinen Gruppirungen keinesweges um gleichgültige Dinge handelt. Nennt ihn doch schon Forkel „den grössten musikalischen Dichter und den grössten musikalischen Declamator, den es je gegeben habe!" Die Feinheit, den Wortaccent durch die Musik zu reproduciren, verbreitet sich aber nicht nur über die Solonummern, sondern fast noch mehr über die Chöre. In der Vorrede zu den bei Whistling in Leipzig erschienenen Bach-Arien hat Franz diesen Punkt bereits zur Sprache gebracht; es heisst dort: „Der Vortrag Bach'scher Gesangwerke findet im Ganzen und Grossen festen Halt und die beste Stütze am Texte.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dieser ist für die Bach'sche Musik von grösserer Wichtigkeit, als gewöhnlich angenommen wird. Er muss nicht nur deutlich ausgesprochen, sondern mit richtigem Gefühl declamirt werden im engsten Anschluss an die wechselnden Wendungen der Musik. Diese legt bei Bach, wie man richtig gesagt hat, den Text aus: es ist also Sache des Sängers, durch sinnvollen Vortrag der Worte die musikalische Absicht des Meisters zu verdeutlichen. So gross die Schwierigkeiten sind, welche einzelne Stellen solchen Ansprüchen gegenüber bilden, so gross sind die Vortheile, welche sich aus steter Rücksicht auf den Text ergeben: in den meisten Fällen wird diese Rücksichtsnahme die musikalische Nuancirung auf den richtigen Weg führen, der gute Vortrag des Textes wird die musikalische Bedeutung einzelner Partien erst klar machen, und die richtige Betonung musikalischer Phrasen vielfach erleichtern." Hierin liegt nach meiner festen Ueberzeugung das Geheimniss des Vortrags Bach'scher Vocalmusik — hätte man es nur mit einsichtsvollen Sängern zu thun, dann wären fast alle „Piano's" und „Forte's" überflüssig, weil sie sich ganz von selbst aus der correcten Behandlung des Textes ergeben. Da man sich aber leider zumeist mit Dilettanten herumschlagen muss, von denen der grössere Theil gewöhnlich der tieferen musikalischen Bildung ermangelt, und die noch dazu durch die modernen Gebräuche verwöhnt sind, so sind eben dynamische Zeichen jetzt nothwendig — hat sie Bach nicht selbst geschrieben, so müssen wir uns dieser Aufgabe unterziehen. Den Chören gegenüber ist dies häufig ein schwieriges Stück Arbeit, weil hier jede einzelne Stimme selbständig auftritt, und die verschiedenen Stimmen oft ganz entgegengesetzte Vortragsformen hervortreiben; während z. B. die eine mit steigender Kraft sich entwickelt, muss die andere so zu sagen in das wogende Meer der Töne untertauchen, um dann ihrerseits an geeigneter Stelle wieder an die Oberfläche empor zu streben. Lässt man sich aber diese Mühe nicht verdriessen, so wird man sie reichlich belohnt finden durch die Ersparniss langer Erörterungen und Vorschriften, die immer wieder vergessen werden, durch die Leichtigkeit, mit welcher bei den Sängern nun Alles von selber zu gehen scheint und die damit verbundene Abkürzung des Studiums. Ich spreche hier aus Erfahrung, da ich seit vielen Jahren die Gewohnheit habe, die Vorlagen für die durch Autographie zu vervielfältigenden Chorstimmen älterer Vokalmusik — auch des XVI. Jahrhunderts — selber zu schreiben und bis auf die Athemstriche und Nummerirung der Tacte mit Vortragszeichen auf das Genaueste zu versehen.

Was die Solonummern betrifft, so galt bisher die stehende Regel,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

piano zu spielen, so lange der Sänger fungirte, und *forte*, sobald das Ritornello eintrat; aber auch hier wird man eine Menge Schattirungen in der Tongebung anwenden müssen, nur sind sie andere, als die der modernen Cantilene gegenüber. Die begleitenden Instrumente sind bei Bach eben concertirende, die Singstimme ist höchstens der *primus inter pares*, und es kommt oft genug vor, dass sie nur zu coloriren hat, während jene musikalisch dominiren. Hauptsache bleibt immer die Herstellung eines wohllautenden Ensembles, wo weder von Herren noch von Sclaven die Rede ist. Dies Ensemble ist nur zu erzielen, wenn die Betheiligten stets von einander Notiz nehmen und nicht Jeder, unbekümmert um seinen Nebenmann, darauf los streicht, sondern in die Harmonie hinein spielt. Letztere hat nun wieder ihre Basis im Continuo, der recht eigentlich als „Gott Vater" dieser kleinen Welt zu betrachten ist, und von dem es denn auch hier heissen darf: „*per quem omnia facta sunt*"! Er strotzt förmlich von harmonischer Zeugungskraft, ernährt die ganze Sippe und hält sie zusammen, vermittelt und gleicht aus, wo seine Hülfe eben nothwendig ist — kurzum, ihm im Vortrag gerecht zu werden, möchte wohl eine der schwierigsten Aufgaben sein, die für den Contrabassisten überhaupt existiren. Säbelt nun aber dieser unaufhörlich in wüthendem Forte nach starren Battuten auf sein Instrument los und regt damit die Uebrigen zu ähnlichen Excessen an, dann entstehen Härten und Reibungen entsetzlicher Art, die den Eindruck machen, als ob Alle einander in den Haaren lägen. Darf man es da dem Publicum verdenken, wenn es sich für solchen Ohrenschmaus bestens bedankt? Die übrigen Vorbedingungen einer guten Ausführung — tüchtige Gesang- und Spieltechnik, die Fähigkeit, in kleine rhythmische Theile zerlegte Harmonieen durch den Vortrag derart wiederzugeben, dass man die Wurzeln des Accordes allenthalben durchfühlt u. drgl. m. — liegen zu weit ab von meiner eigentlichen Aufgabe, um mich hier specieller auf sie einlassen zu können. Man gestatte mir nur noch einige Worte über den Vortrag der Franz'schen Bearbeitungen.

Schon in seinem „Offenen Briefe" hat Franz auf die Nothwendigkeit hingewiesen, das von ihm eingelegte Bläserquartett in die Nähe des ersten Contrabasses zu stellen. Dabei muss ein keilförmiges Eindringen des Orchesters in die Chormassen vorausgesetzt werden. Die stumpfe Spitze des Orchesters wird von den ersten Pulten der Streichinstrumente gebildet, und in deren nächste Nähe muss das Bläserquartett — ebenso wie Bach's obligate Instrumente — gestellt werden, wenn in den Solonummern nicht Alles darüber und darunter gehen soll. Mit jenem Bläserquartett beabsichtigte Franz die Wirkung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einer kleinen Orgel zu erzielen, die ja den harmonischen Hintergrund bei den Arien bildet, auf dem sich die Cantilene und die obligaten Stimmen individuell abheben. Sollte sich Rust's Hypothese bewahrheiten, dass Bach die Solonummern am Rückpositiv accompagnirte, also an einem Orgelwerkchen, das in nächster Nähe der Solisten stand, so wäre dies gerade die Form, welche Franz bei seinen Einrichtungen vorschwebte. Je feinere Fühlung das Accompagnement mit den obligaten Stimmen hat, um so schöner wird sich alles zum polyphonen Ausdruck verschmelzen lassen. Natürlich darf sich das Bläserquartett nicht geriren wollen, als wäre es der Meister — es muss eben Hintergrund sein und bleiben, was namentlich dem zweiten Fagottisten ganz besonders einzuschärfen ist. Um nun diesen Anforderungen gerecht zu werden und die daraus resultirenden Vortheile zu erreichen, wird es unter allen Umständen gerathen sein, mit dem Bläserquartett, dem sich vielleicht das erste Cello- und Contrabasspult anzuschliessen hätten, Separatproben zu halten. Für Wagner's Musik hat man dieses Postulat schon längst völlig in der Ordnung gefunden; was wollen aber ihre Schwierigkeiten gegen diejenigen bedeuten, die eine vollendete Wiedergabe des Bach'schen Stimmgewebes den Ausführenden auferlegt? Keinem billig Denkenden wird es einfallen, die Mittel, welche die Existenz der neuen Musik bedingen, ihr vorzuenthalten — dann darf man aber auch nachdrücklich verlangen, dass die Kunst der Alten nicht über's Knie gebrochen werde.

Franz hat seine Partitur auf das Genaueste mit Vortragszeichen versehen, ja sogar dem Organisten ist die Pedal-Applicatur bestimmt vorgezeichnet. Das Werk des Altmeisters steht also in deutlichster Ausprägung so vor uns, wie es von einem sachkundigen Geiste empfangen und angeschaut wurde, und es bedarf nur der correcten Ausführung, um in wahrhaft würdiger Weile lebendig zu werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IV.

Die Ausgabe des Leipziger Bach-Vereins.

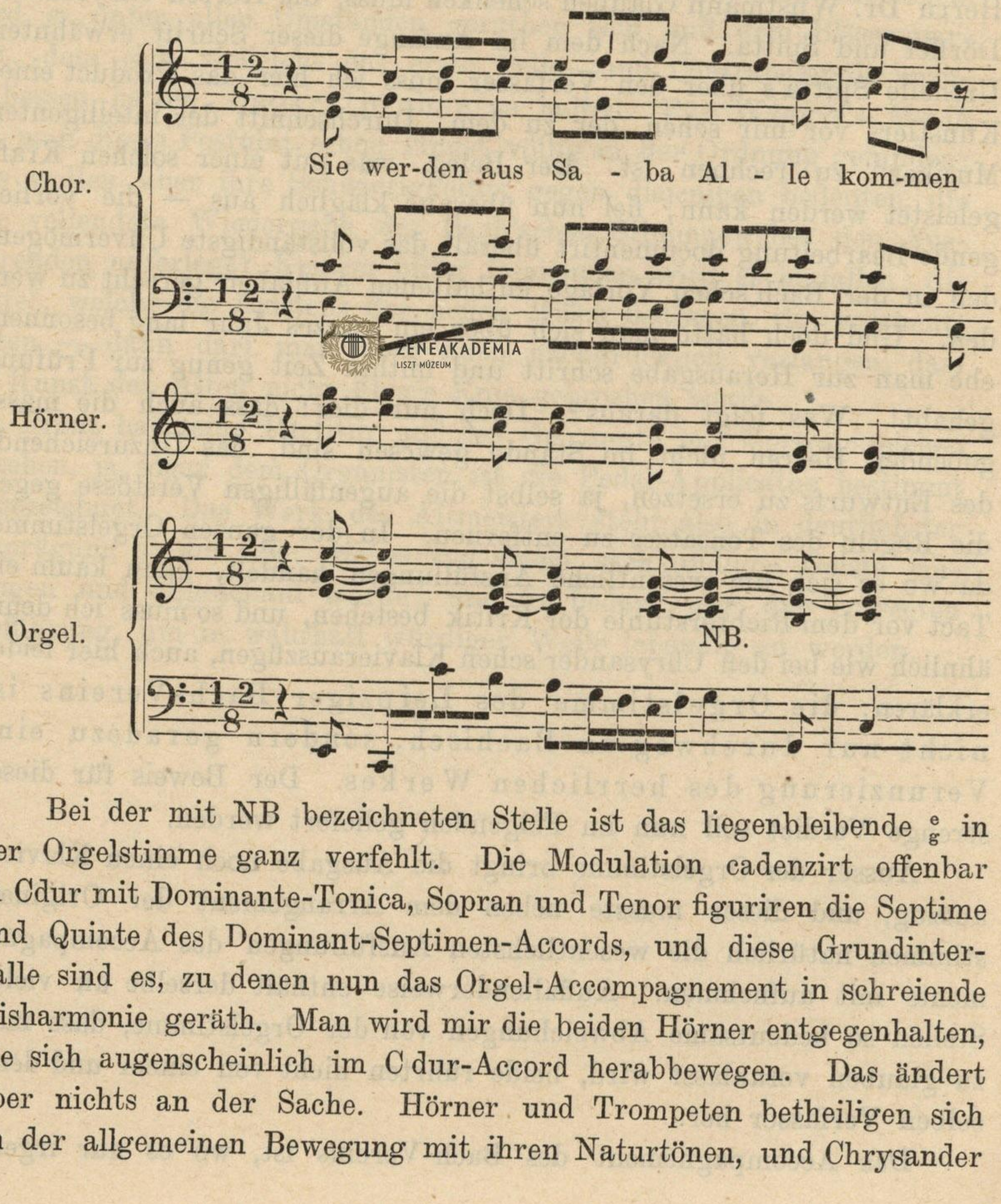
Indem ich mich nun schliesslich zur Kritik der in der Ausgabe des Leipziger Bach-Vereins veröffentlichten Bearbeitung der Saba-Cantate wende, erkläre ich ausdrücklich, dass ich weniger Herrn Alfred Volkland, der auf andern Gebieten ein tüchtiger Künstler sein mag, für diese letztere verantwortlich mache, als vielmehr die Gelehrten des Leipziger Bach-Vereins in Anspruch nehme, und zwar, wenn man Herrn Dr. Wustmann Glauben schenken muss, die Herren Chrysander, Dörffel und Spitta. Nach dem im Anfange dieser Schrift erwähnten Urtheile Spitta's über den Verfasser muss ich hier das Product eines Künstlers vor mir sehen, der zu dem „Durchschnitt der intelligenten Musiker" zu rechnen ist. Der Beleg, was mit einer solchen Kraft geleistet werden kann, fiel nun überaus kläglich aus — die vorliegende Bearbeitung documentirt überall das vollständigste Unvermögen, den in der Bach'schen Vorlage enthaltenen Aufgaben gerecht zu werden. Und doch hatte man sich über ein ganzes Jahr lang besonnen, ehe man zur Herausgabe schritt und mithin Zeit genug zur Prüfung gehabt! Was folgt daraus? Doch nur dies: dass auch die massgebenden Herren nicht im Stande gewesen sind, das Unzureichende des Entwurfs zu ersetzen, ja selbst die augenfälligen Verstösse gegen die Regeln des Tonsatzes zu entfernen. In der ganzen Orgelstimme, da wo es sich um wesentliche Ausfüllungen handelt, kann kaum ein Tact vor dem Richterstuhle der Kritik bestehen, und so muss ich denn, ähnlich wie bei den Chrysander'schen Klavierauszügen, auch hier leider erklären: die Orgelstimme des Leipziger Bach-Vereins ist nicht nur durchweg un-Bachisch, sondern geradezu eine Verunzierung des herrlichen Werkes. Der Beweis für dieses strenge Verdict soll nun im Folgenden geliefert werden.

Ausser der Orgelstimme bringt die Ausgabe noch einen Klavierauszug, und dieser musste neben dem Arrangement der Originalstimmen natürlich die wesentlichsten Ausfüllungen des Accompagnements mit aufnehmen. Auffallenderweise enthält derselbe an vielen Stellen so bedeutsame Abweichungen von der Orgelstimme, dass man zu glauben veranlasst wird, beide rührten nicht von einem und demselben Verfasser her.

Das Accompagnement des Bach-Vereins ist, wo es nur irgend

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

anging, (und wir wissen, dass es eben nicht überall möglich ist) einfach harmonisch gehalten. Wir sahen schon oben, dass, bei dem Mangel der Bezifferung, die harmonischen Grundlagen aus den Originalstimmen heraus construirt werden müssen. Im Allgemeinen ist dies für einen routinirten Musiker nicht schwer; immerhin aber treten bei Bach Fälle auf, wo die harmonischen Beziehungen durch eine reiche Figuration in den melodischen Bewegungen versteckt werden — da muss denn der Scharfsinn und Geschmack des Bearbeiters das Richtige zu finden wissen. Die Orgelstimme des Bach-Vereins wimmelt hier von Irrthümern der schlimmsten Gattung. Sehen wir uns einige davon etwas näher an. Im 11. Tacte des Anfangschors findet sich folgendes:



Bei der mit NB bezeichneten Stelle ist das liegenbleibende $\frac{e}{g}$ in der Orgelstimme ganz verfehlt. Die Modulation cadenzirt offenbar in Cdur mit Dominante-Tonica, Sopran und Tenor figuriren die Septime und Quinte des Dominant-Septimen-Accords, und diese Grundintervalle sind es, zu denen nun das Orgel-Accompagnement in schreiende Disharmonie geräth. Man wird mir die beiden Hörner entgegenhalten, die sich augenscheinlich im C dur-Accord herabbewegen. Das ändert aber nichts an der Sache. Hörner und Trompeten betheiligen sich an der allgemeinen Bewegung mit ihren Naturtönen, und Chrysander

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hat vor nicht langer Zeit erst aus Händel'schen Werken eine Anzahl Stellen angezogen, in denen dasselbe Verhältniss stattfindet als im vorliegenden Exempel, wie denn auch in der Tenor-Arie der Saba-Cantate die Hörner in den Dominant-Accord munter mit dem Dreiklang der Tonica hineinschmettern. Der gleiche Fall kehrt noch Tact 8, 16 und 46 wieder, jedesmal mit derselben ganz unmotivirten Harmonisirung — offenbar hat sich der Bearbeiter hierzu durch die Führung der Hörner (und Jagdoboen) verleiten lassen. Nur im Anfang (Tact 2) scheint er das Missliche derselben gefühlt zu haben, denn hier schreibt er zu demselben Gedanken folgende Begleitung:

Die Sache wird dadurch nicht besser, denn nun stimmt wieder das d nicht zu dem e der Originalstimmen; das einzig Richtige war also, den letzteren sich anzuschliessen und also zu schreiben:

wie auch Franz überall gethan hat.

Im weiteren Verlauf des Chores begrüssen wir nur im Vorübergehen Tact 18 folgende allerliebste Octavenfortschreitung:

um Tact 22 bei dieser Wendung Halt zu machen:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Bach'schen Originalstimmen sind unter a. angegeben, das Klavier-Arrangement unter b. und die Orgelstimme unter c. Der Klavierauszug ist offenbar falsch, denn hier handelt es sich um die Grundharmonie des Dominant-Septimen-Accordes; mithin war die Sechzehntelfigur im Singbass nicht in e—g zu vereinfachen. Ich würde dies für einen Druckfehler (statt d—g) gehalten haben, wenn sich nicht zwei Tacte später genau derselbe Fehler wiederholte. Die Orgelstimme bringt die Harmonie zwar richtig, aber in schülerhafter Fassung.

Tact 26 lautet in der Orgelstimme also:

Die Querständigkeit der Mittelstimmen im Anfange ist von übler Wirkung; im Original bewegen sich die Stimmen so:

und der Klavierauszug giebt sie unverfälscht wieder. Das ausgehaltene h am Schlusse der Tenorstimme klingt ebenfalls schlecht; im Original bildet dies h als Viertelnote den Abschluss der Bassstimme — Willkührlichkeiten an allen Ecken!

Im folgenden Beispiel (Tact 28):

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bildet in der Orgelstimme das d eine Harmonieverbindung, wie sie unangenehmer kaum gedacht werden kann. Durch diese einzige Zusatznote wird die ganze Stelle verdorben — vereinfacht man sie, so kommt diese Kakophonie zum Vorschein:

Nicht besser geht es Tact 30 zu:

Die Octaven zwischen Alt und Bass beim NB. haben zwar nicht viel auf sich, weil ein Blick auf die Singstimmen uns belehrt, dass eine Kreuzung des Tenors mit dem Alt vorliegt; desto bedenklicher dürfte das aushaltende d zur letzten Gruppe des Tactes sein, weil der Tenor diesen Septimen-Vorhalt schon im zweiten Achtel nach c auflöst, womit also der Wechsel von Dominante und Tonica angezeigt ist. Der Klavierauszug reproducirt einfach die Singstimmen und vermeidet daher den Missgriff. Ein ähnlicher findet sich gleich im folgenden (31.) Tacte:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hier stört nämlich wieder das aushaltende f in der dritten Drei-Achtel-Gruppe — die Cadenzirung in Gmoll mit voraufgeschicktem Quartsextaccord in Fdur klingt ganz abscheulich. Der Klavierauszug mit dieser Wendung: ist zwar correcter, doch scheint mir das ausgeprägte Gmoll nicht recht am Platze zu sein, Franz gefällt mir viel besser, wenn er die Modulation leitereigen in Fdur also führt:

Das mag etwas herber klingen, ist aber jedenfalls im Bach'schen Geiste gehalten. Warum der Leipziger Bach-Verein den Einsatz des Fugenthemas in der Altstimme nicht auch in der Orgelstimme markirte, ist schwer zu begreifen.

Noch muss Tact 41 erwähnt werden:

Singstimmen. Orgel.

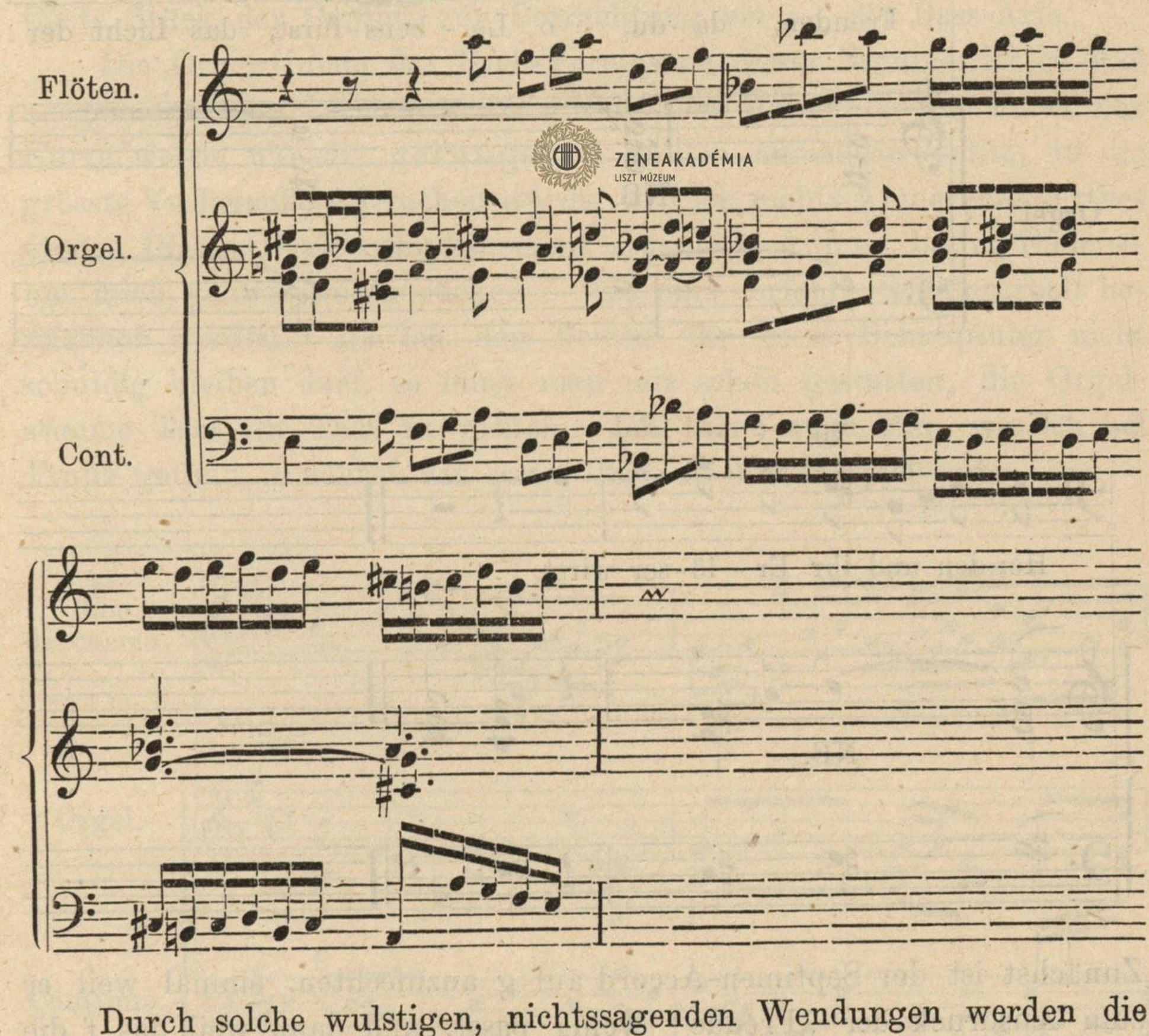
wo das in der Orgel liegenbleibende e sicher nicht im Bach'schen Sinne ist, wie der nach a sich hinabschwingende Tenor deutlich genug zeigt.

Schliesslich frappirt Tact 46:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

das e auf dem dritten Achtel, da Singstimmen sowohl wie Instrumente — auch die Hörner! — hier d haben. Wären die beiden Bindebogen nicht, so würde ich auch dies für einen Druckfehler halten — der Klavierauszug hat richtig d.

Ueberschauen wir die Orgelbegleitung zu diesem Chor noch einmal, so finden wir nirgends einen leitenden Grundsatz. Weder die Singstimmen werden genügend gestützt, noch die entscheidenden Parthieen herausgehoben. Gemeiniglich überlässt der Verfasser des Accompagnements den Sopran seinem Schicksale und liest sich aus Bass und Mittelstimmen einen Satz zusammen, der wohl hie und da, weil es nicht anders geht, sich der melodischen Führung der Originalstimmen anschliesst, aber ängstlich jede charaktervolle Form vermeidet. Erwähnt wurde schon, wie das Bedürfniss, die Canons zwischen Bass und Flöten mit Hülfe der Orgel zur Geltung zu bringen, den Blicken der Leipziger Herausgeber entging. Kann wohl eine Begleitung nüchterner und trockener gedacht werden, als die uns zur ersten jener beiden Stellen gebotene? (Tact 37 u. 38):

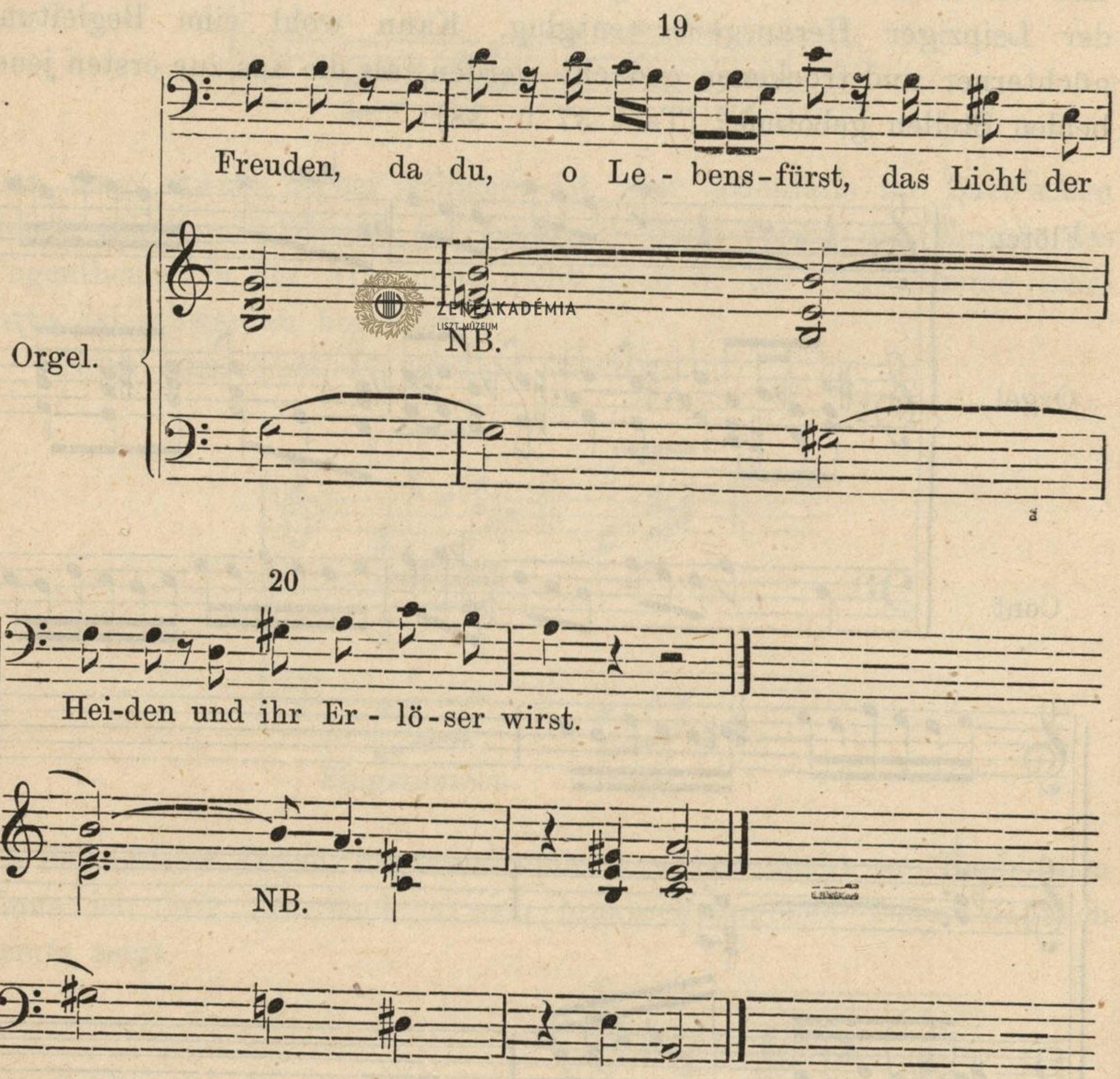


Durch solche wulstigen, nichtssagenden Wendungen werden die edlen Conturen der Originalstimmen dermassen verhüllt, dass Albert

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hahn's Gleichniss von den in Säcke eingenähten Bildsäulen hier seine volle Anwendung findet.

Die Recitativbegleitungen in der Ausgabe des Bach-Vereins sind so arm wie möglich. Ueberall nächstliegende, schulmässige Accordverbindung in enger Lage ohne Leben und Bewegung, ohne Rücksicht auf Charaeter, Stimmung und Wohlklang! Wie eine Bach'sche Recitativbegleitung beschaffen ist, ja dass auch nur der Bearbeiter wisse, wie sie aussieht, erfahren wir aus dieser Orgelstimme nicht. Und wenn wenigstens nur Alles so leidlich correct verliefe! Aber wir haben schon oben gesehen, dass es auch hiermit schlecht bestellt ist. Nehmen wir noch folgendes Beispiel (den 19. und 20. Tact des Bass-Recitativs):



Zunächst ist der Septimen-Accord auf g anzufechten, einmal weil er zum Ausdruck der „Freude" wenig passt, und dann weil das f die Wirkung des nachher eintretenden verminderten Septimenaccordes ab-

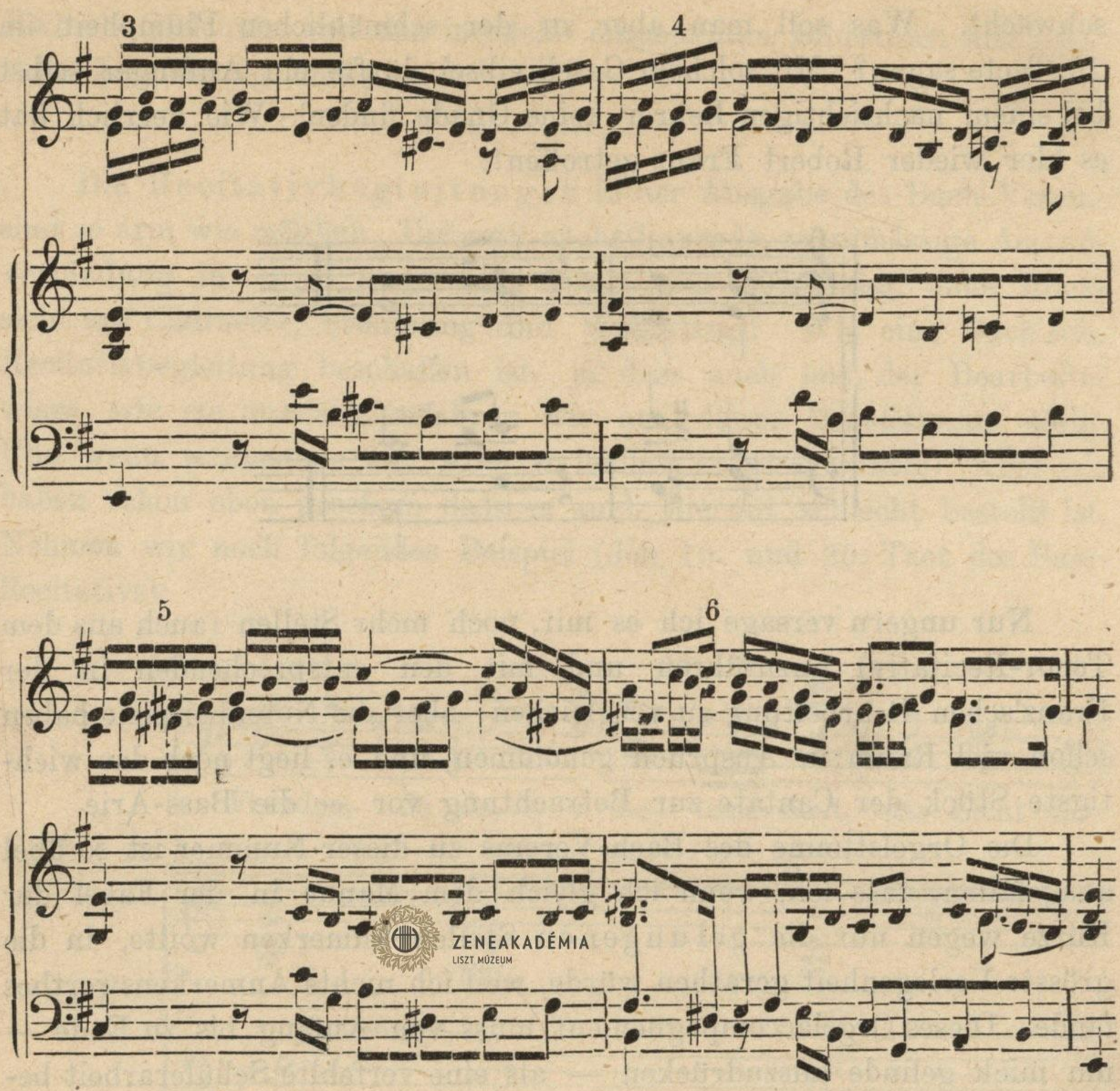
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schwächt. Was soll man aber zu der schmählichen Plumpheit im 20. Tacte sagen? Mit solchem Geschreibsel dürfte ein Anfänger selbst bei einem nachsichtigen Lehrer keine Gnade finden! Wie herrlich hat es hier wieder Robert Franz getroffen!:

Nur ungern versage ich es mir, noch mehr Stellen (auch aus dem Tenor-Recitativ) anzuführen und mit den entsprechenden in der Franz'schen Bearbeitung zu vergleichen; aber die Notenbeispiele haben schon viel Raum in Anspruch genommen, und es liegt noch das wichtigste Stück der Cantate zur Betrachtung vor — die Bass-Arie.

Die Orgelstimme des Bach-Vereins zu dieser Nummer ist so übel ausgefallen, dass ich, wenn ich gleich dem Manne in der Fabel der Kürze wegen nur die gelungenen Stellen anmerken wollte, in die grösste Verlegenheit gerathen würde, weil ich nichts Anmerkenswerthes fände. Dieses Orgelaccompagnement muss von Anfang bis zu Ende — um mich gelinde auszudrücken — als eine verfehlte Schülerarbeit bezeichnet werden. Da ich den Beweis für diese Behauptung nicht schuldig bleiben darf, so muss man mir schon gestatten, die Orgelstimme Tact für Tact zu prüfen. Ich theile auch hier, wie ich bei Franz gethan, zunächst das ganze Instrumentalvorspiel mit:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Vergleichung mit der Franz'schen Orgelbegleitung fällt, was Einfachheit, Natürlichkeit und Consequenz der Entwicklung anbelangt, durchaus zum Nachtheil der vorliegenden Arbeit aus. Hier ist nur eine einzige Consequenz anzutreffem: die unfehlbare Wiederkehr eines dicken Accords auf der Schlussnote des Continuo-Motivs, ein Verfahren, das die ganze Arie hindurch fortgesetzt wird. Ausserdem versteigt sich das Accompagnement einigemal zu contrapunktischen Wendungen, die zu schreienden Missverhältnissen führen. Am meisten verunglückte der zweite Tact. Die Lyra des Bearbeiters scheint nur 4 Saiten zu enthalten, wenigstens bringt er es fertig, über den charakteristischen Bässen Bach's drei- bis vierstufige Melodieen zu construiren; durch die Einführung des dis auf dem 4. Achtel und die Wiederkehr desselben dis auf dem sechsten wird der ganze Tact in die Dominant-Harmonie gezwängt und eine unleidliche Monotonie erzeugt. Und nun gar die None c, welche mit dem letzten Sechzehntheile der beiden Oboen einen Amoll-Dreiklang bildet, klingt so modern weltschmerzlich, will so gar

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nicht zu dem Ernste der Stimmung passen! (Franz hat sich mit richtigem Tacte an dieser Stelle aller Begleitung enthalten — die obligaten Instrumente mussten zunächst ihr Thema allein vortragen.) Die Führung der Füllstimme im fünften und sechsten Tacte, vor Allem das Hineinfahren in den Hdur-Accord mit dem Schritte „c—dis", ist auch nicht besonders geschmackvoll zu nennen. Endlich war es durchaus nicht nöthig, am Schluss des sechsten Tactes die Anticipation der Tonica in der Oberstimme mit dem Emoll-Accord zu begleiten — der schwebende Charakter des Schlussfalls wird dadurch in sein gerades Gegentheil verkehrt. Freilich entsteht bei einer Wendung wie diese:

eine Quintenparallele; diese würde aber zu den sogenannten Augenquinten, nicht zu den verbotenen harmonischen gehören, weil das *e* der Oberstimme auf den folgenden Accord bezogen werden muss, und auch stets so ausgeführt wurde (als Portament), als wenn zwei Punkte gesetzt wären, eine Schreibweise, die zu Bach's Zeit noch nicht allgemein eingeführt war. Solche Schlusswendungen werden von den besten Meistern ganz unbedenklich gebraucht, auch Volkland schreibt sie bei der Wiederkehr derselben Stelle in Amoll (Tact 31.); Franz, der sie ebenfalls anwendete, setzte zwei Punkte, um kein Missverständniss aufkommen zu lassen.

Dieses Ritornello erscheint nun im Laufe der Arie wieder seiner vollen Länge nach (Tact 19—24) in Gdur, auf zwei Tacte reducirt (Tact 30 u. 31) in Amoll, und am Schlusse unverkürzt wie am Anfange. Franz sowohl wie die Ausgabe des Bach-Vereins transponiren ihre von vornherein gewählten Füllstimmen unverändert in die neuen Tonarten (nur mit ganz kleinen Modificationen im 31. Tacte); während aber bei Franz diese Transposition sich ganz ungezwungen und natürlich bewerkstelligen liess, treten bei jener die gerügten Missverhältnisse erst recht grell hervor. Ganz unerträglich wird namentlich der zweite Tact in G dur — man prüfe selbst:

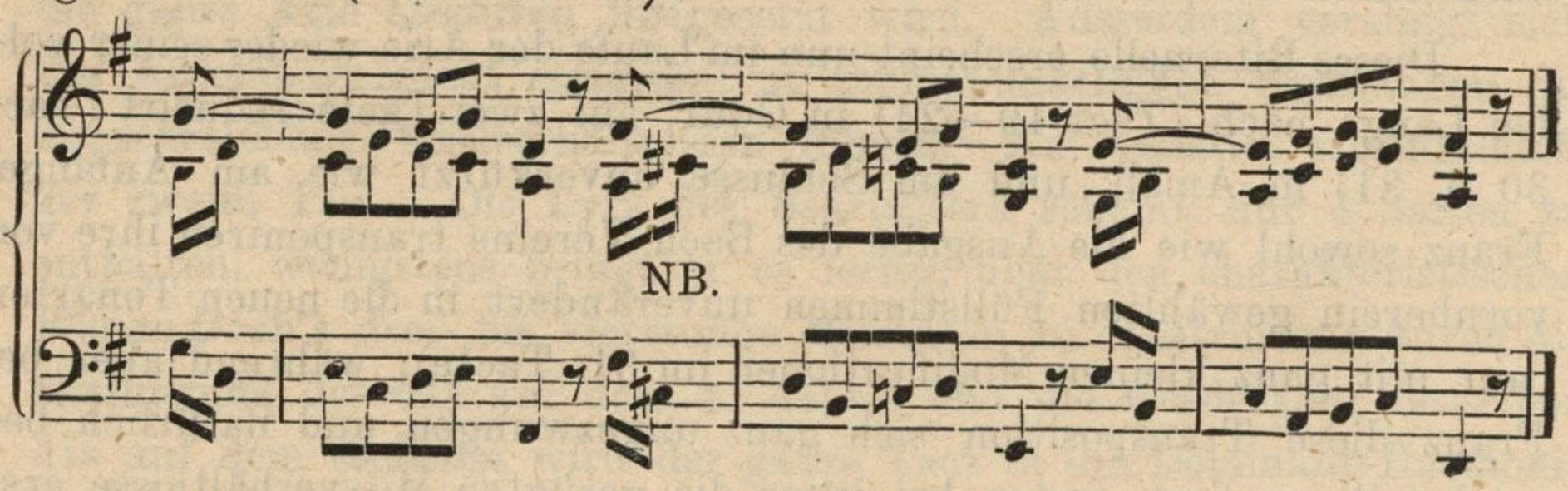
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Das *fis* im sechsten Achtel will nun gar nicht mehr stimmen, und wenn auch am Schluss des Tactes die hässliche None nicht wiederkehrt, so ist mit der Aenderung doch nichts gebessert, weil es unter allen Umständen schlecht klingt, sobald die eine Stimme d-c-h und die andere c-d-h singt, wie hier geschieht. Die Version in Amoll bringt die None wieder.

Ich bin mit der Betrachtung des Ritornells noch nicht zu Ende. Der Klavierauszug weicht nämlich in Gestaltung der Füllstimme von der Orgel im dritten und vierten Tacte wesentlich dadurch ab, dass er das springende Sechzehntelmotiv in der Gegenbewegung zum Continuo

einführt:

Dieser Contrapunkt, welcher weiterhin auch in die Orgelstimme übergeht und noch in der Weise entwickelt wird, dass die vier Achtelnoten des Continuo in der Gegenbewegung angefügt werden, sollte im Verlauf der Arie geradezu verhängnissvoll werden. Man betrachte folgende Stelle (Tact 15—17):

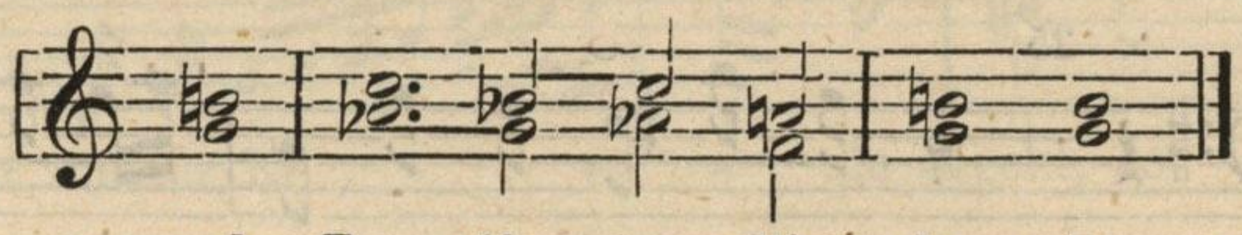


Das Continuomotiv bewegt sich gangartig stets um eine Stufe abwärts; die Tonart ist und bleibt dabei durchweg Gdur, denn das *cis* im Bass wurde nur der Consequenz wegen, um den Schritt der rei-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nen Quarte beizubehalten, gesetzt und bedingt keinenfalls eine Ausweichung nach Ddur. Folglich musste auch die Gegenstimme den leitereigenen Charakter festhalten und durfte das *cis* in dieser Weise nicht bringen. Man spiele die Alt-Stimme allein, um sofort zu erkennen, wie widersinnig das *cis* hier ist! Noch schlimmer gestaltet sich der Uebelstand Tact 21 und 22:

Hier findet eine Ausweichung nach Emoll statt, und es machte sich deshalb das eigenthümliche Gesetz der Moll-Scala geltend, nach welchem die Sexte, je nach ihrer Beziehung zum Leitton oder zur Dominante, bald gross bald klein genommen werden muss. Im vorliegenden Falle ist also das *cis* im Continuo, weil es auf *dis* zielt, wesentlich, in der Mittelstimme dagegen ist *cis* ein arger Verstoss, weil die (von Ph. E. Bach so genannte) Anschlagsfigur den Ton *h* umspielt. Dies Gesetz galt den Alten als so unumstösslich, dass sie seinetwegen selbst die ärgsten Härten nicht scheuten. Lotti z. B. lässt in seinem sechsstimmigen Crucifixus zwei Stimmen also singen:



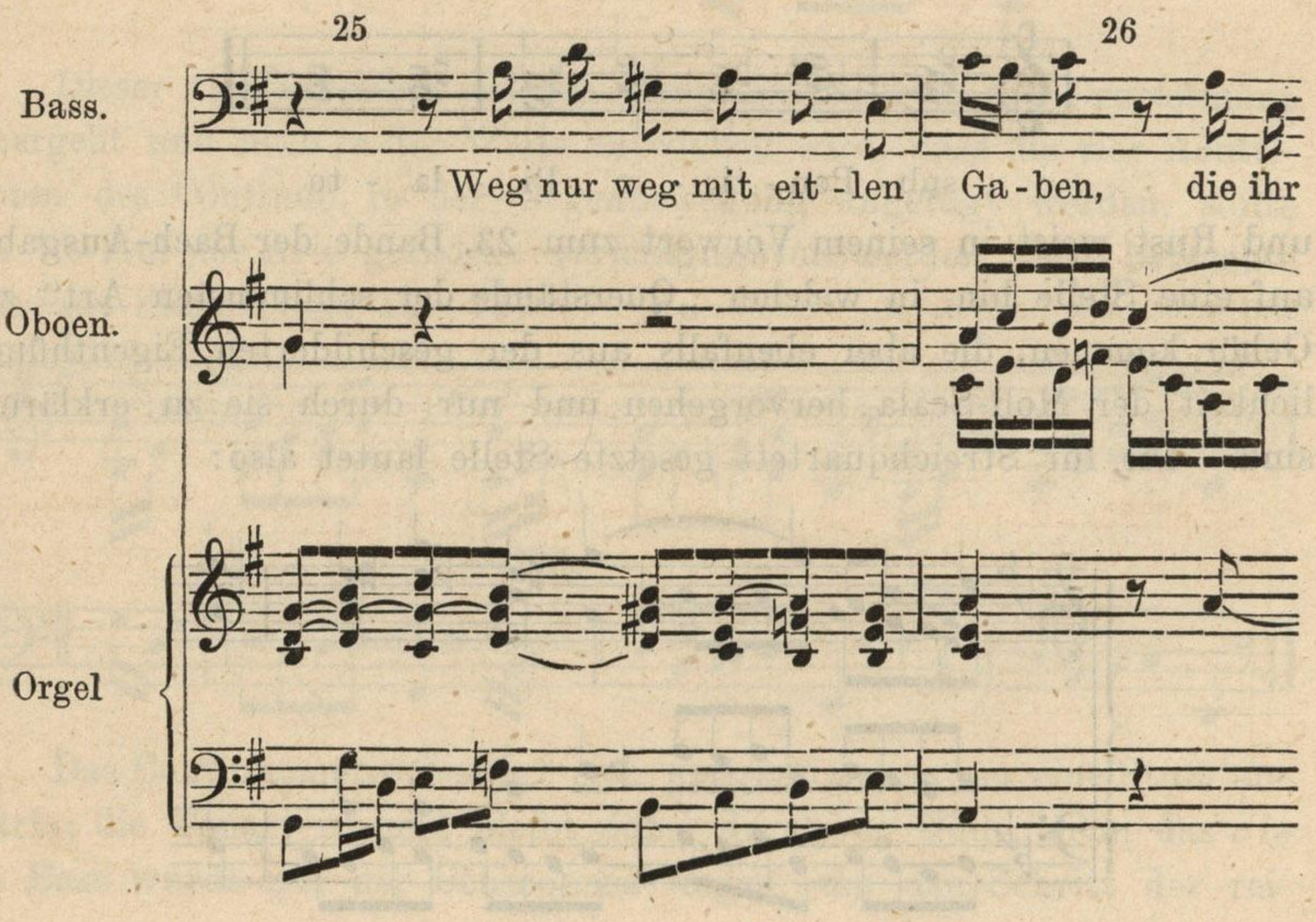
und Rust weist in seinem Vorwort zum 23. Bande der Bach-Ausgabe auf eine Stelle hin, in welcher „Querstände der schlimmsten Art“ zu Gehör kommen, die aber ebenfalls aus der geschilderten Eigenthümlichkeit der Moll-Scala hervorgehen und nur durch sie zu erklären sind. Die für Streichquartett gesetzte Stelle lautet also:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In der ersten Geige steht *e*, weil die Beziehung auf das folgende *fis* vorliegt; die andern Instrumente spielen *es*, weil diese Beziehung fehlt. Seb. Bach, der, wie man sieht, sich jenem Gesetze der Moll-Scala unterwarf und der logischen Entwicklung der einzelnen Stimme, wo es noththat, selbst den Wohlklang opferte, würde, wenn er einmal das Volkland'sche Gegenmotiv gewählt hätte, sicherlich auch ohne Bedenken a-c-h geschrieben haben. Das ganze Motiv ist jedoch ein Fehlgriff, weil sich bei der Durchführung in der Sequenz die stellenweise Unmöglichkeit desselben herausstellt. Zu verwundern bleibt nur, wie dieser Missstand trotz der langen Prüfung der Vorlage den Herausgebern entgehen konnte. Kurz — die Gegenbewegung ist zu verwerfen, und Franz hat mit der Terzen-Verdopplung des Continuo wieder das allein Richtige getroffen.

Die geehrten Leser haben vielleicht schon genug an den bisherigen Anführungen; ich muss jedoch bitten, mit mir den bittern Trank bis auf die Neige zu leeren — das Schlimmste steht leider noch bevor.

Die Tacte 25—29 bieten für das Accompagnement so gefährliche Klippen, dass auch wohl ein Tüchtigerer daran gescheitert wäre. Ich theile sie hier in Partitur mit der Orgelstimme des Bach-Vereins mit:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

27

aus der Er - de brecht, die ihr aus der Er - de

28

29

brecht, aus der Er - - - de brecht, Je - sus

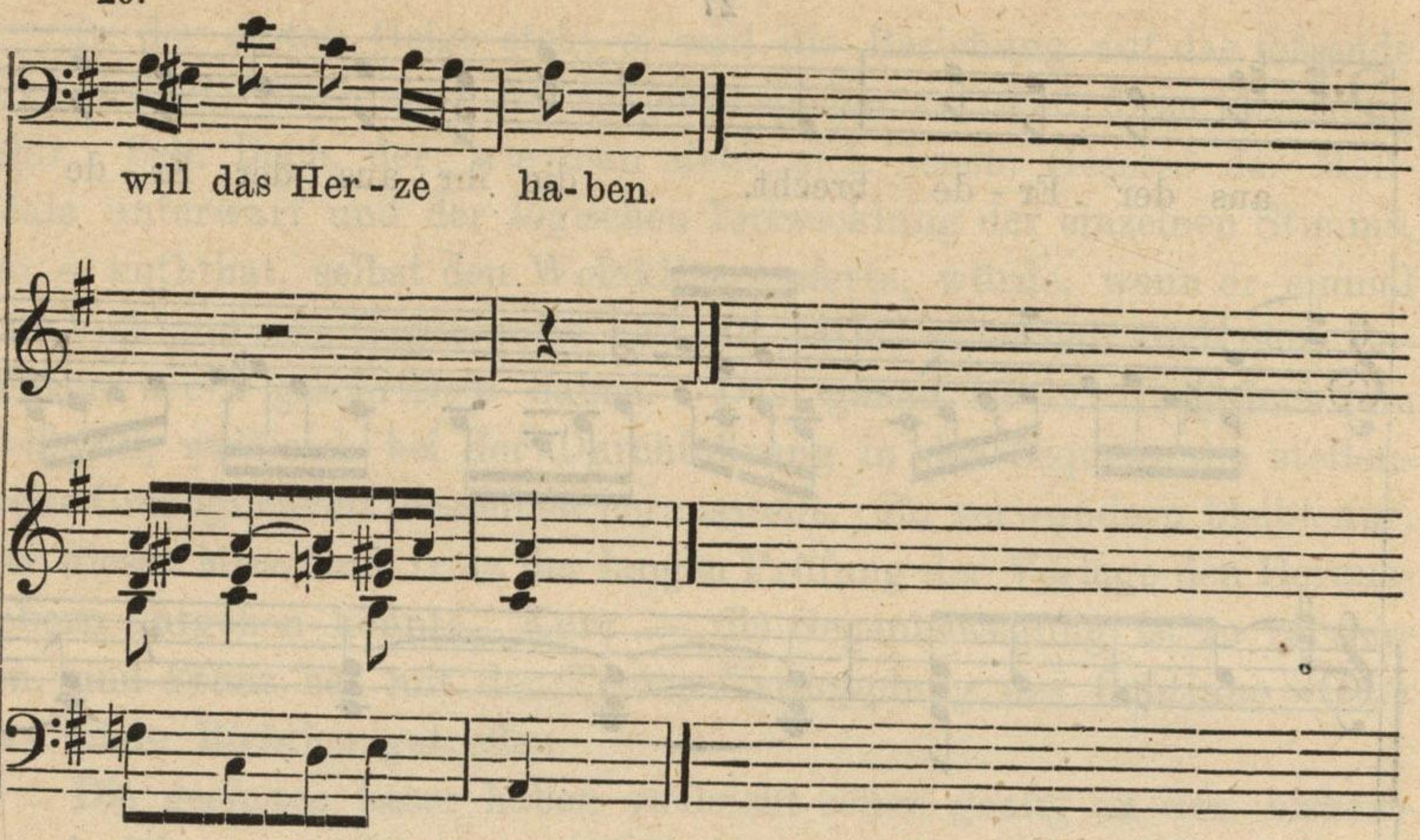
II.

NB.

NB.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

29.



Der Sekunden-Accord auf dem vierten Achtel des 25. Tactes ist falsch — das ergiebt sich aus dem Bassschritt von *f* nach *h*; die einzig mögliche Harmonisirung dieser Stelle wäre $\overset{3}{4}\,6$. Schülerhaft ist ferner die Verbindung vom 26. zum 27. Tact, ganz verfehlt aber der liegenbleibende Gdur-Dreiklang Tact 27. Dieser Accord kann doch unmöglich zu dem *e* des Continuo stimmen. Wollte man die Stelle harmonisiren, so bliebe nichts weiter übrig, als so zu schreiben:

schön ist das gerade auch nicht, wie denn die Stelle zu denjenigen gehört, die eine einfach harmonische Begleitung gar nicht vertragen. Noch grössere Schwierigkeiten enthält der 28. Tact. Die Singstimme, deren tiefes *F* übrigens nicht als Grundton aufzufassen ist (der Continuo erklingt im 16-Fuss-Ton), bietet für die Harmonisirung gar keinen Anhalt, sie läuft eben durch und markirt erst weiterhin entschieden die Amolltonart. Es scheint mir aber ebenso unrichtig zu sein, den Fdur-Sextaccord über das zweite Achtel auszuhalten (denn seine Ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

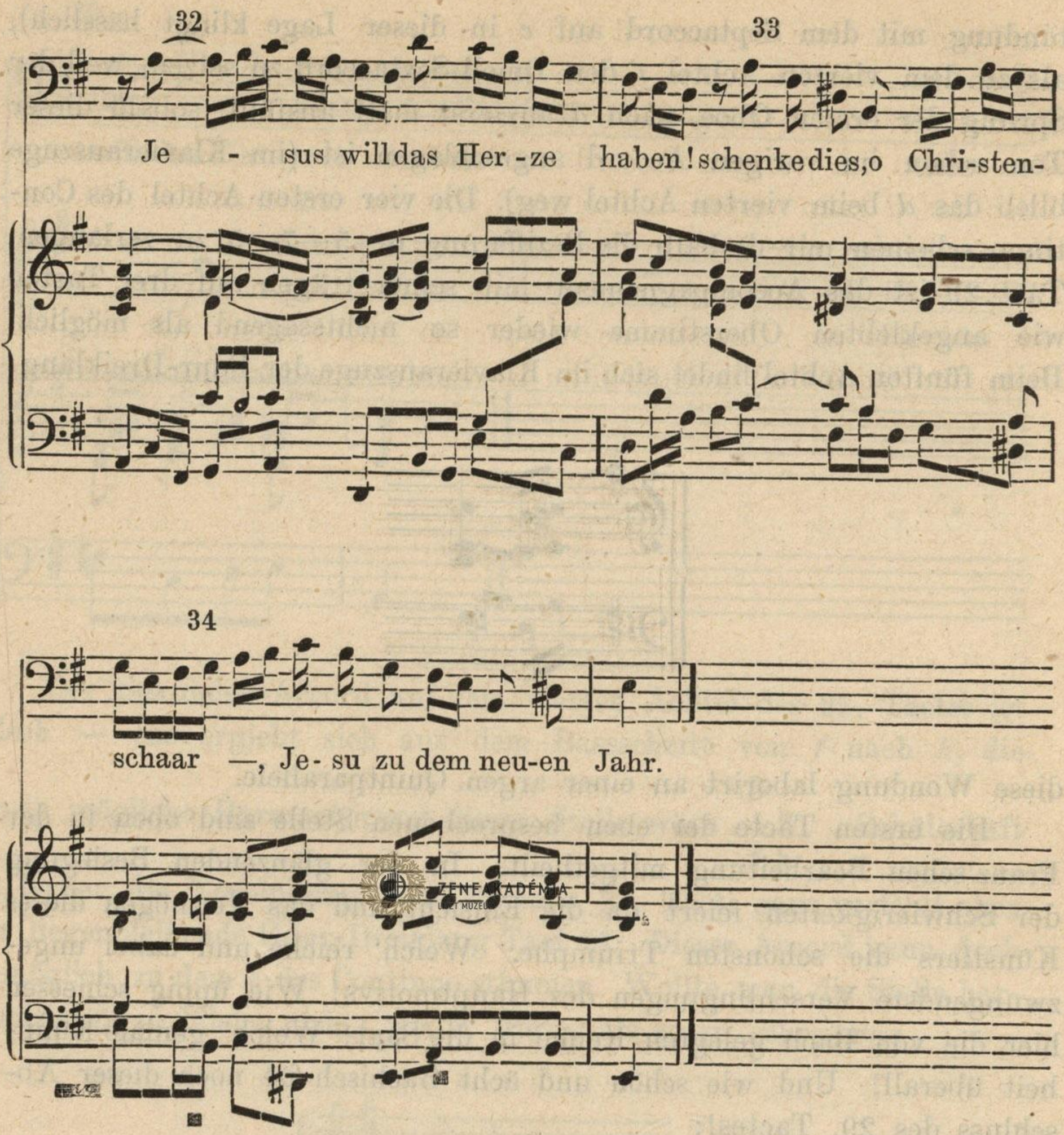
bindung mit dem Septaccord auf *e* in dieser Lage klingt hässlich), als zu dem vierten Achtel *f* den Dmoll-Sextaccord zu setzen, weil der Sprung der ersten Oboe nach *d* äusserst matt ausfällt, sobald dieser Ton schon im vorigen Accord angeschlagen ist (im Klavierauszuge blieb das *d* beim vierten Achtel weg). Die vier ersten Achtel des Continuo scheinen mir deshalb die Bezifferung 6—5—7—5 zu verlangen. Tact 29 ist das Accompagnement mit seiner trägen auf drei Tasten wie angeklebten Oberstimme wieder so nichtssagend als möglich. Beim fünften Achtel findet sich im Klavierauszuge der Fdur-Dreiklang:

diese Wendung laborirt an einer argen Quintparallele.

Die ersten Tacte der eben besprochenen Stelle sind oben in der Franz'schen Bearbeitung mitgetheilt. In der glänzenden Besiegung der Schwierigkeiten feiert da die Einsicht und das Vermögen dieses Künstlers die schönsten Triumphe. Welch' reiche und dabei ungezwungendste Verschlingungen des Hauptmotivs! Wie üppig schiessen hier die von Bach gelegten Keime in die Saat! Welch' geniale Kühnheit überall! Und wie schön und ächt Bachisch ist noch dieser Abschluss des 29. Tactes!:

Tact 30 und 31 wurden schon bei Gelegenheit des Ritornells besprochen. In Tact 32—34 pausiren die Oboen, die Orgel hat also auf Grund des Continuo allein zu begleiten. Die Ausgabe des Bach-Vereins entledigt sich dieser Aufgabe folgendermassen:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Wie ein Bleigewicht hängt sich das Accompagnement den so schön geschwungenen Linien Bach's an. Die Harmonisirung im 32. Tacte kann nur als harmonischer Unsinn bezeichnet werden. Oder wollen die Gelehrten des Bach-Vereins etwa im Ernste behaupten, der Amoll-Accord sei eine gute Begleitung zu dem *fis*, und es sei correct, den Terzquartaccord auf *a* in den Quartsextaccort auf *d* aufzulösen? Im fünften Achtel dieses Tactes ist nicht das *g* der Singstimme, sondern *fis* der Harmonieton, es war also der Dominantaccord zu setzen, dann aber passte weder zu dem *a* des Continuo der Terzquartaccord, noch zu dem *g* der Gdurdreiklang, die Accordfolge musste vielmehr diese sein: Emoll-Sextaccord — Amolldreiklang — Ddurdreiklang (oder Septaccord). Auch dieser Tact widerstrebt durchaus der einfach harmonischen Behandlung — das hatte Franz wohl gefühlt, als er ihn so niederschrieb:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

32

Im 34. Tacte der Orgelstimme des Bach-Vereins wirkt das *d* im Alt nicht nur querständig, sondern klingt auch an und für sich gegen das *g* der Singstimme ziemlich hart; ganz schülerhaft aber ist wieder die zweite Hälfte mit den Quinten zwischen Tenor und Bass.

Die folgenden beiden Tacte bringen unerträgliche Kakophonieen:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

35 36

Nicht sowohl die frei eintretenden Dissonanzen bilden hier das Verletzende, als vielmehr die durchhaltenden Töne *a* und *g*. Ist denn das noch Musik? Dergleichen lässt sich ja kaum auf dem Klaviere ertragen, wo der verschwindende Klang doch in etwas die Härte mildert! Was soll man aber von den Ohren derjenigen halten, die solche Uebelklänge auf der Orgel in Aufführungen „erprobt“ und ganz in der Ordnung gefunden haben?

Die Tacte 38 und 39 endlich, mit denen der Gesang der Solostimme, nur vom Continuo unterstützt, zum Abschluss gelangt, zeigen dieselbe Hülflosigkeit, wie die früheren:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

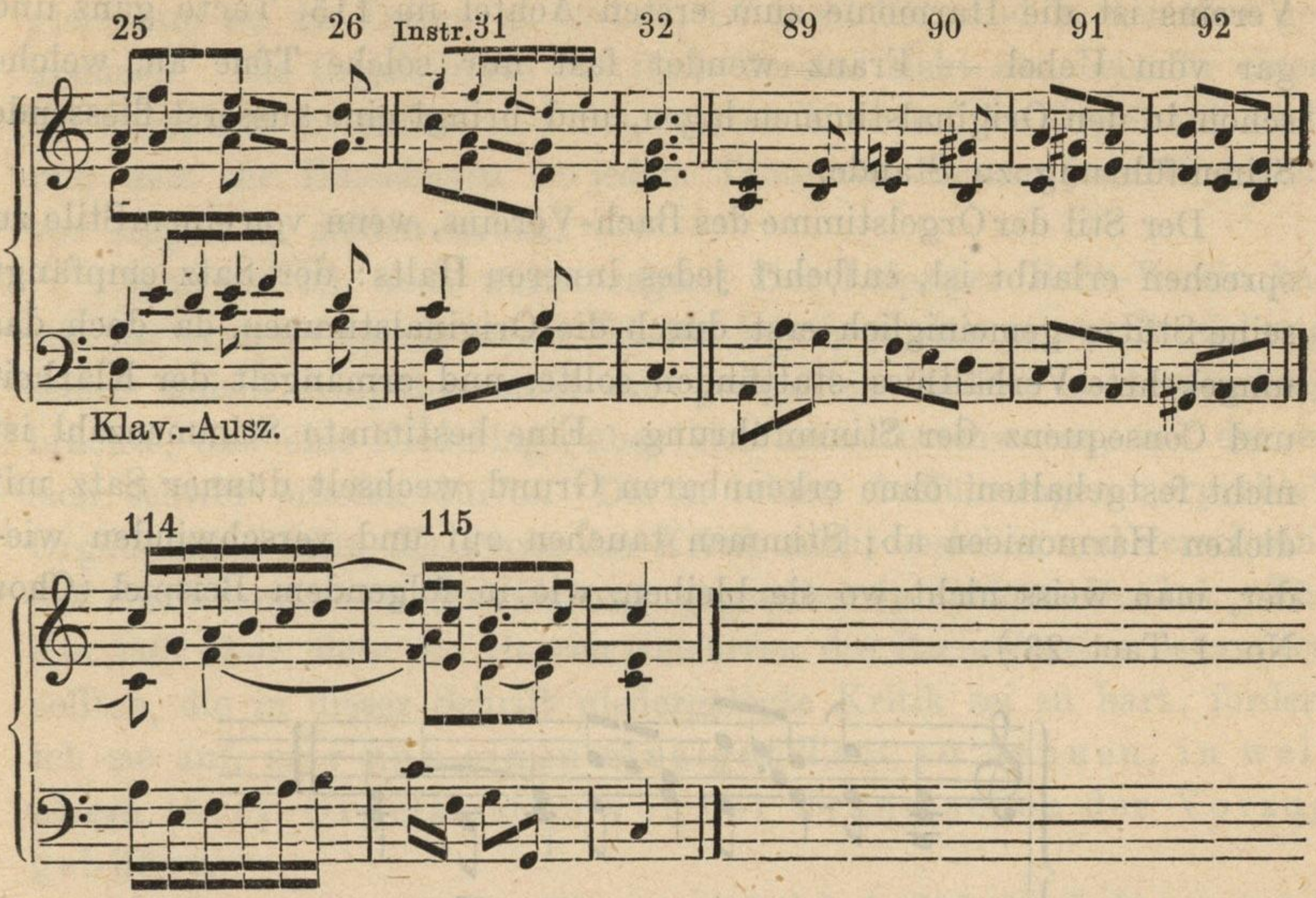
Auf dem vierten Achtel im 39. Tacte steht wieder ein falscher Accord, denn das *fis* der Singstimme ist nur Vorschlag oder Wechselnote zu *e*; wollte man *fis* mit dem Dominantaccord begleiten, so durfte man diesen nicht stehen lassen, sondern musste ihn mit dem *e* der Singstimme nach Emoll auflösen. Schliesslich beachte man noch den aufstrebenden Gang und den schwungvollen Schluss der Solo-Stimme und halte dagegen die sich träge abwärts schleppende Begleitung und das verdriessliche Murren des Tenors am Schluss — wie anders versteht es Franz mit dem Componisten sich aufzuschwingen!:

Bei den rein negativen Eigenschaften der Orgelstimme des Bach-Vereins kann natürlich von einem Vertiefen in die Bedeutung der Arie durchaus nicht die Rede sein, geschweige denn von einer Entwicklung der von Bach zu Grunde gelegten Idee, wie sie aus allen Zügen der Franz'schen Bearbeitung auf das Hellste hervorleuchtet.

Ueber die Tenor-Arie ist wenig zu sagen, weil hier nur einzelne Stellen Gelegenheit zu selbständigen Zusätzen geben. Diese aber

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sind hier nicht besser gerathen, als alles Uebrige. Ich begnüge mich mit einer kleinen Blumenlese (die Ziffern bezeichnen die Tactzahl):



Die Schnitzer der ersten beiden Beispiele springen von selbst in die Augen; die Tacte 89—92 geben ein Bild von der grenzenlosen Leerheit des Orgelsatzes, und die Tacte 114 und 115 beweisen wieder einmal, dass der Verfasser eine Schwierigkeit nur durch eine Plumpheit zu lösen verstand. Die im Original nur vom Continuo und von den Hörnern begleitete Stelle ist von Franz so gesetzt worden:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Schwierigkeit lag hier in der Bindung der Singstimme und in dem Sprung des Continuo vom *c* nach *f*. In der Ausgabe des Bach-Vereins ist die Harmonie zum ersten Achtel im 115. Tacte ganz und gar vom Uebel — Franz wendet fast nur solche Töne an, welche schon in den Originalstimmen lagen, und bringt eine äusserst fliessende Stimmführung zu Stande.

Der Stil der Orgelstimme des Bach-Vereins, wenn von einem Stile zu sprechen erlaubt ist, entbehrt jedes inneren Halts: der Satz empfängt seine Stütze gemeiniglich erst durch die Originalstimmen, da doch das umgekehrte Verhältniss stattfinden sollte, und ermangelt der Klarheit und Consequenz der Stimmführung. Eine bestimmte Stimmenzahl ist nicht festgehalten, ohne erkennbaren Grund wechselt dünner Satz mit dicken Harmonieen ab; Stimmen tauchen auf und verschwinden wieder, man weiss nicht wo sie bleiben, wie in folgendem Beispiel (Chor No. 1 Tact 23.):

Im Allgemeinen wurde die harmonische Zuthat so eingerichtet, dass sie von der rechten Hand allein gegriffen werden könnte, damit die linke Hand frei bliebe für die Ausführung des Continuo etwa auf einem stärker registrirten Manuale; genug, der lieben Mittelmässigkeit nur alles so handrecht wie möglich zu machen, darauf scheint man viel mehr bedacht gewesen zu sein, als ein künstlerisches Ziel zu erreichen.

Eine Eigenthümlichkeit findet sich aber doch in dem Orgelsatze, und zwar eine recht absonderliche. Den geehrten Lesern sind gewiss die vielen Bindebogen in den angeführten Notenbeispielen aufgefallen. Diese abgeschmackte Manier der ewigen Bindungen verfolgt uns mit wahrhaft komischer Consequenz. Sowie der Verfasser nur zwei Noten auf gleicher Stufe sah, flugs war er mit einem Bogen bei der Hand., unbekümmert darum, ob sie in einer und derselben Stimme auftraten oder in verschiedenen. Dergleichen Ligaturen decken ja den Rhythmus völlig zu und nehmen der Orgel diejenige Eigenschaft, durch welche sie einzig und allein belebend wirken kann. Dass man auf der Orgel „gebunden“ spielen muss, ist eine unleugbare Wahr-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

heit, wenn auch keine neue. Dass aber damit eine Anforderung an die Orgelstimme gestellt wird, welche den Erfolg hat, die Hand gleichsam an die Tasten zu kleben, ist wohl Niemand in den Sinn gekommen. Die Orgelstimme des Bach-Vereins sieht aus, wie für einen Klavierspieler bestimmt, der zum ersten Male auf der Orgelbank sitzt, und dem die Bindebogen in jedem Tacte von Neuem jene Wahrheit vor Augen zu stellen haben. —

Was soll ich noch weiter sagen? Der Leipziger Bach-Verein hat mit der ersten Cantate seiner Edition bewiesen, dass er zur Erreichung seiner hohen Aufgabe nicht die geeigneten Kräfte in Anwendung brachte, und eine Niederlage über sich heraufbeschworen, von der er sich schwer erholen dürfte. Die in seinen Aufführungen „erprobte“ Orgelstimme kann die Probe der Kritik nicht bestehen und verschwindet der Franz'schen Bearbeitung gegenüber in tiefstes Dunkel. Für den Fall aber, dass die Herren Gelehrten des Bach-Vereins behaupten sollten, die in dieser Schrift niedergelegte Kritik sei zu hart, fordere ich sie auf, mir nur einen einzigen Tact zu nennen, in welchem ihrer Orgelstimme vor der Franz'schen der Vorzug gebühre.

Viel schwerer, als das Fiasco, wird sich freilich das Lob verwinden lassen, welches Chrysander in No. 44 seiner Zeitung vom 1. Nov. 1876 der Ausgabe des Leipziger Bach-Vereins mit diesen Worten spendete: „Wer einen Führer haben will, um Bach's harmonische Kunst in der eigenartigen Begleitweise des Meisters kennen zu lernen, für den werden die hier begonnenen Clavierauszüge mit Orgelbegleitung unentbehrlich sein.“ Wem fiele dabei nicht ein bekanntes Epigramm ein!

Herrn Chrysander aber, dessen Urtheil und Kritik vor der Bearbeitungsfrage (um den missverstandenen Ausdruck noch einmal zu gebrauchen) still zu stehen scheint, wollen wir die volle Seelenverwandtschaft der besprochenen Begleitung mit seinen eigenen Arbeiten auf diesem Gebiete bereitwilligst einräumen. —

Breslau im Juni 1877. Julius Schaeffer.

K 470

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875

Vocalwerke von Johann Sebastian Bach

in Bearbeitungen von

Robert Franz.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig sind erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.

Cantate

von

Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von

Robert Franz.

		Mk.	Pf.
Partitur	netto	8.	—.
Orchesterstimmen	netto	20.	—.
Orgelstimme	netto	4.	—.
Clavierauszug A. Grosse Ausgabe in 4.	netto	3.	—.
Clavierauszug B. Handausgabe in 8.	netto	1.	50.
Chorstimmen	netto	—.	50.

Sie werden aus Saba Alle kommen.

Cantate

von

Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von

Robert Franz.

Partitur	netto	6.	—.
Orchesterstimmen	netto	15.	—.
Orgelstimme		2.	40.
Clavierauszug in 8.	netto	1.	50.
Chorstimmen		1.	—.

Partituren und Clavierauszüge stehen auf Wunsch zur Ansicht zu Diensten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTARA
Leltározva: 1948. nov. hó
470 tsz. alatt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM