

Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen.

Vortrag des Herrn Dr. Max Seiffert aus Berlin.

(Für den Druck erweitert.)

Bedarf das Unterfangen, an dieser Stelle über „Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen“ zu Ihnen sprechen zu wollen, nicht zunächst einer Entschuldigung? Vor der Berliner Akademie der Künste wurde doch erst kürzlich dies Problem höchst einfach gelöst.

„Stünden Händel und Bach und Palestrina aus dem Grabe auf und würfen uns vor: ihr führt unsere Musik falsch auf, so müßten wir ihnen antworten: falsch für euch, richtig für uns. Denn besäßen wir selbst alle Fertigkeiten der Künstler früherer Zeiten, so könnten wir uns doch niemals ihre Art zu hören und ihre Phantasie geben; wir müssen uns deshalb bescheiden, aus jenen alten Kunstwerken in der Weise unserer Zeit Ergöhung zu schöpfen“.)

Wozu also da noch weiter grübeln über diese „toten Künste“, wie „philologisch besonders veranlagte Köpfe“ höchst überflüssig getan haben! Man hat bloß den Impulsen des eigenen musikalischen Empfindens zu folgen, dann wird alles gut; man ergründet nicht mühsam, wie das Alte ehemals war, sondern macht's heute, wie man just will.

Dies subjektive Verfahren Bach gegenüber ist nun, wie Sie alle wissen, durchaus nichts Neues. Daß der weise Spruch trotzdem bei festlichem Anlaß wiederholt werden mußte, dafür glaube ich den Grund zu kennen. Er ist die Besorgnis ge-

*) „Schaffen und Nachschaffen in der Musik.“ Kaisergeburtstags-Rede von Karl Krebs in der Kgl. Akademie der Künste, Berlin 1902 (Mittler und Sohn).

wisser Kreise vor der großen, mächtigen Erregung und Bewegung, die Fr. Chrysanders Wiedererweckung der alten, echten Handelpraxis seit einem Jahrzehnt in weiten musikalischen Kreisen hervorgerufen hat*); das Erschrecken vor dem ganz unerwarteten Beweise, daß die sinngemäße Aneignung und Wiederbelebung der alten Kunstausübung mit hinreißenderer Kraft und feurigerem Schwunge Handels veraltet geglaubte Oratorien neu zu gestalten vermag, als die Intuition des genialsten Dirigenten aus sich heraus; das Bangen endlich, die jetzige Herrlichkeit bequemer Indolenz der alten Musik gegenüber könnte, wenn die Wellenbewegung dieses bösen Beispiels sich fortpflanzte, eines schönen Tages ein jähes Ende nehmen.

Aber das akademische Beruhigungsöl wird, so hoffe ich zuversichtlich, umsonst ausgegossen sein. So wenig der zündende Gedanke von Chrysanders Handel-Reform in absehbarer Zeit verglimmen kann, es sei denn, die Musikwissenschaft hörte auf zu existieren, — so wenig hat auch die Neue Bachgesellschaft Veranlassung, untätig nun die Hände in den Schoß zu legen. Nach akademischem Maßstab sind ja allerdings „vierhundert Jahre die äußerste Grenze für die Wirkungsfähigkeit musikalischer Kunstwerke“ — und die Hälfte davon hat der alte Bach schon hinter sich. Aber zweihundert sind ihm doch immerhin noch gelassen, genug, um vor seiner offiziellen Bestattung auf dem Friedhofe der Geschichte durch seine hehren Kunstschöpfungen uns, unsere Kinder, Enkel und Enkelkinder immer von neuem zu erfreuen und zu erheben, genug, um unser Streben zu rechtfertigen, seine Kraft uns so lange zu erhalten, als wir nur irgend vermögen. In der Pflege Bachscher Kunst die Dinge nun weiter so laufen zu lassen, wie sie laufen, das hieße jedoch mit Gewalt ihre Altersgrenze vor der Zeit herbeiführen. Lebendig erhalten wir sie nur, indem wir seinen Schöpfungen die Lebensbedingungen wiedergeben, die sie einst hatten. Freilich darf dabei nicht eine bis ins kleinste

*) „Handels Oratorien in Fr. Chrysanders Neugestaltung“; s. Caecilia (Haag, Nijhoff) LX Nr. 10.

hinein vom Urbild slavisch abhängige Kopie unser Ziel sein; denn eine solche würde bei unsern gänzlich anders gewordenen Kunst- und Kulturverhältnissen stets wieder verblaffen. Nein, ein Nachschaffen muß es sein, das klaren Auges die eigenartigen Erfordernisse der damaligen Praxis durch und durch erkannt hat und sie dann nicht wort-, sondern sinngemäß in unsere Art zu musizieren überträgt, erweiternd, was einst den Umständen nach eng war, durch Aehnliches ersetzend, was bis heute morsch geworden ist, beibehaltend, was seine unverwüßliche Tragkraft erwiesen hat. Diese pietätvolle, wahrhaft künstlerische Restaurationsarbeit, nicht aber platte Willkür ist, wie bei Händel, so auch bei Bach das „Recht unserer Zeit“.

„Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen“ — dieser Titel wird hoffentlich nicht die Meinung hervorgerufen haben, daß ich sämtliche bisher erschienenen praktischen Bearbeitungen hier große kritische Revue passieren lassen wolle. Weder aus persönlichen, noch aus sachlichen Gründen würde eine solche überhaupt ratsam sein. Wie ich es ablehne, mir in diesen Dingen die Autorität einer obersten, entscheidenden Kunstinstanz anzumassen, so wäre andererseits eine Kritik fruchtlos, die nicht klingend — falsche gegen richtige Bearbeitung — ausgeübt würde. Was ich in dem knappen Rahmen dieses Vortrages versuchen möchte, das ist allein die Beleuchtung eines wesentlichen Hauptpunktes, betreffs dessen zu gemeinsamer Erkenntnis zu gelangen ich für besonders dringlich halte. Ich werde also hier nicht sprechen von der gelegentlich notwendigen harmonischen Ausfüllung des Bachschen Klaviersatzes, nicht von der historisch zu begründenden technischen Behandlung der Orgelwerke, nicht von der unbedingten Freiheit, je nach persönlichem Geschmack im Instrumental- und Vokalsatz nichtvorgeschriebene Verzierungen anzubringen. Ich unterlasse auch danach zu fragen, in welchem Maße, liturgisch betrachtet, Bachs Kirchenwerke sich dem Zuschnitt unserer heutigen Gottesdienst-Ordnungen anpassen und bis zu welcher Grenze wir für die Texte seiner weltlichen Werke das Interesse der großen Konzertsinstitute erwarten dürfen. Nur das eine, rein musikalisch-praktische Problem stelle ich in den Mittelpunkt

meiner Darlegung: Wie beschaffen war Bachs Orchester? Weiß der Musiker genau, wie er sich in diesem Punkt Bachs Werken gegenüber zu verhalten hat, dann wird er nennenswerte Schwierigkeiten bei ihrer weiteren Herrichtung zur Aufführung nicht mehr zu überwinden haben.

*

Es ist sehr auffällig, daß man in Bachs Partituren einer viel größeren Anzahl jetzt nicht mehr gebräuchlicher Instrumente begegnet, als in den Händelschen. Bei Bach finden sich neben den üblichen drei Gruppen (Streich-, Holz- und Blechinstrumente) in ziemlich reichlicher Anwendung noch: Violino und Violoncello piccolo, Violdigamben; Oboe da caccia und d'amore, Schnabelflöten; Zinken, Corno da caccia, Corno und Tromba da tirarsi; — Handel benutzt von dem ganzen Schwarm nur die Gamben. Dieser — das ist die Erklärung dafür — steht eben vollständig auf dem Boden des modernen italienischen Orchesters, während Bach auf die deutschen Stadtpfeifer zumeist angewiesen war, bei denen sich die mittelalterlichen Instrumentenformen länger im Gebrauch erhielten. Das Bedauern nun, alle diese ehrwürdigen Werkzeuge entbehren und an ihrer Statt mit modernen Ersatzinstrumenten vorlieb nehmen zu müssen, ist gelegentlich stark akzentuiert worden. Nicht ganz mit Recht, möchte ich meinen. In größeren Städten, wo Sammlungen alter Musikinstrumente und gewandte Spieler ausreichend vorhanden sind, da werden sich freilich ohne allzu große Mühe Aufführungen mit originaler Besetzung ermdöglichen lassen, was hin und wieder ja auch bereits geschehen ist. Und es gehört gewiß zu den Aufgaben der Neuen Bachgesellschaft, bei ihren Festen uns jene Instrumente nacheinander vorzuführen, um jedem Ohr Gelegenheit zu eigenem Urteil zu geben. Aber es wäre arg verfehlt, solche Ausnahmefälle zur Regel machen zu wollen. Unsere Instrumentenbauer werden sich zur fabrikmäßigen Massenherstellung rekonstruierter alter Modelle schwerlich bereit finden lassen. Daß sich dann überall die erforderliche Anzahl eingübter, sicherer Spieler finden sollte, ist auch zu bezweifeln. Vor allen Dingen hüte man sich aber vor allzugroßen Hoff-

nungen auf eine besondere Ueberraschung durch merkwürdige Klangeffekte. Nur, wo es sich um solistische Wirkungen handelt, wird ein musikalisch geschultes Ohr die spezifische Klangnuance gewahr werden. Im größeren Ensemble dagegen, wo Chor, Streicher, Orgel und Cembalo hinzutreten, verflüchtigt sich diese Eigenart vollständig, und ein wesentlicher Klangunterschied desselben von einem Ensemble mit italienischer Besetzung, der etwa zugunsten der deutschen Sprache, ist schwerlich zu bemerken. Eine wirklich angestellte Probe würde eher nur gegen die Beibehaltung der alten Instrumente ausschlagen. Denn ihr Gesamtklang erreichte ebensowenig den des italienischen Orchesters an Klarheit, Glanz und Abrundung, wie die alten Instrumente in Leichtigkeit und Sicherheit der Ansprache, in Reinheit der Intonation und in bequemer Handhabung den neueren nicht unbeträchtlich nachstehen. Die richtige Erkenntnis dieser Umstände führte schon zu Bachs Zeit die Abkehr von den mittelalterlichen Werkzeugen und die Bevorzugung der neueren herbei. Wollen wir da mit Gewalt die historische Entwicklung zurückschrauben? Wenn irgendwo, so ist gerade hier zuerst das „Recht unserer Zeit“ am Platze. Lassen wir die alten unbeholfenen und unvollkommenen Instrumente ruhen, wir haben die besseren. Es gilt nicht, den Buchstaben zu befolgen, sondern den Geist lebendig zu machen. —

Ist über die Wahl der Instrumente kein Zweifel mehr, so muß danach die Stärke ihrer Besetzung in Betracht gezogen werden.

In einem Plan, den Bach einmal beim Leipziger Räte einreichte*), verlangte er folgende Besetzung der Kirchenmusik als zum mindesten erforderlich: 2—3 erste, 2—3 zweite Violinen, 2 erste, 2 zweite Violon, 2 Violoncelli, 1 Violon, 2—3 Oboen, 1—2 Fagotte, 3 Trompeten, 1 Pauke; dazu einen Chor mit 3, wenn irgend möglich, auch 4-fach besetzten Stimmen; — also 22 Instrumentalisten (ungerechnet Orgel und Cembalo) und 12—16 Sänger (die Solisten mit eingeschlossen). Mancher Musiker mag dies historische Dokument für ein er-

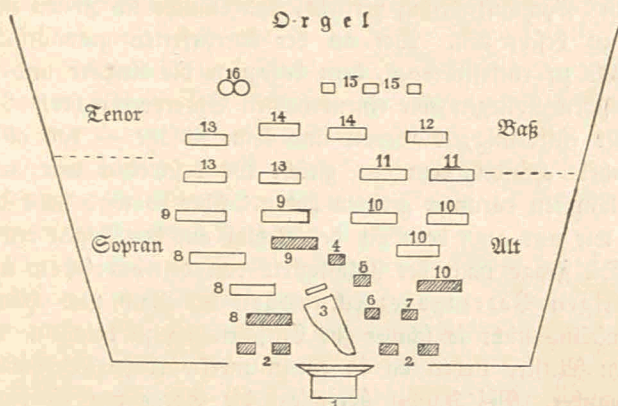
*) Phil. Spitta, „J. S. Bach“ II S. 74 ff.

göttliches Kuriosum halten; für uns ist es jedoch von größter praktischer Bedeutung, da es vollständig klar zeigt, wie Bach das Gewicht der einzelnen Faktoren bei seinen Aufführungen gegeneinander abgewogen wissen wollte. Die Teilung der Streicher in Solisten und Ripienisten (dem Concertino und Concerto grosso der Italiener entsprechend), die klangliche Gleichstellung der Holzbläser mit den Streichern (das Verhältnis ist 5:13) und das Uebergewicht der Spieler über die Sänger — das sind nämlich genau dieselben Stärke- und Klangverhältnisse, die Fr. Chrysander auch bei Händel festgestellt und zuerst wieder in die Praxis eingeführt hat und wofür die 1894 aufgefundenen originalen Messias-Stimmen einen neuen evidenten Beweis erbrachten*). Bringen Sie die Verhältnisse bei Bach auf ähnliche Weise wieder in Ordnung, so werden Sie an der Wirkung erkennen, wie oft und schwer gerade in dieser Beziehung gegen Bachs Geist gesündigt worden ist durch willkürliche Besetzung ins Blaue hinein.

Bachs Absichten erfüllen wir nur, indem wir von seinem ursprünglichen Maßstab bedachtsam die für uns zweckmäßigen Dimensionen ableiten. Was im einzelnen dabei zu beobachten ist, mag ein Beispiel lehren. Nehmen wir an, der Dirigent in einer mittelgroßen Stadt beabsichtige mit einem Chor von 100 Mitgliedern (40 Sopran, 30 Alt, je 15 Tenor und Bass) eine Bachsche Chorkantate aufzuführen. Er wird zunächst erwägen, daß die Leistungsfähigkeit von Dilettanten verglichen mit der von Berufssängern höchstens im Verhältnis von 2:1 einzuschätzen ist, wird ferner bedenken, daß wir heute nicht ohne innere Berechtigung dem Chor ein kleines Uebergewicht über das Orchester geben dürfen, und so zu dem Resultat kommen, 50 Vollsängern ein Orchester von 30—40 Köpfen beizugesellen in folgender Zusammensetzung: 6 erste, 4—6 zweite Violinen, 4 erste, 2—4 zweite Violen, 3—4 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 6 Oboen, 4—6 Fagotte, 3 Trompeten (resp. Hörner, Flöten oder andere nur gelegentlich gebrauchte Instrumente), 1 Pauke.

*) Fr. Chrysander, „Die Originalstimmen zu Händels Messias“ im Jahrbuch Peters für 1895.

Bei der Verwendung dieser Massen ist stets im Auge zu behalten, daß das volle Orchester nur in den Chorsätzen in Aktion tritt, bei den Arien und akkompagnierten Rezitativen aber (gemäß den in der Partitur vorgeschriebenen *p* und *f*) die Teilung der Streicher im Verhältnis von 1:3 Pulten stattfinden muß*). Die bei Bachs kleinem Maßstab auf ein Soloinstrument (Concertino) beschränkte Begleitung müssen wir demgemäß auf ein Solopult ausdehnen. Sorgt der Dirigent schließlich noch für die konzentrische Anordnung der Solopulte um das Cembalo herum ganz in alter Weise:



1. Dirigent. 2. Vokalsolisten. 3. Cembalo. 4. Kontrabaß Solo. 5. Violoncello Solo. 6. 7. Andre Soloinstrumente. 8. Sechs 1. Violinen. 9. Sechs 2. Violinen. 10. Acht Violen. 11. Vier Violoncelli. 12. Zwei Kontrabässe. 13. Sechs Oboen. 14. Vier Fagotte. 15. Drei Trompeten. 16. Pauken.

Dann sind alle äußeren Bedingungen erfüllt, um einen in der Stärke dem Original proportional entsprechenden Orchester-

*) In der Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte“ (Bd. 35 der Gesamtausgabe S. 151) schreibt Bach als Begleitung eines akkompagnierten Rezitatifs vor: 3 Violini all' unis. 3 Viole all' unis. Ein moderner Dirigent würde hier natürlich 3 Violinen und 3 Bratschen nehmen und sich auf seine historische Gewissenhaftigkeit ordentlich etwas zugute tun. Bachs Absicht ist aber hier gerade auf das Einsetzen des Tutti gerichtet, so viele Streicher hatte er eben zur Verfügung. Er gibt die Vorschrift, weil der Regel nach nur das Concertino spielen würde.

klang herbeizuführen und dabei exzentrische Uebertreibungen, sowie gänzlichcs Versagen der Wirkung, stets Folgeerscheinungen unüberlegter Aufführungen, zu verhüten. Dies einfache Schema auf engere oder weitere Verhältnisse zu übertragen, dürfte niemandem Schwierigkeit bereiten. Es paßt auch für die Kammermusik; nur ist hier nicht die Chorstärke, sondern die Größe des Saales samt der ihn füllenden Zuhörerschaft das wechselnde Mittel. —

Eins kommt freilich noch hinzu. Was man heutzutage auf Grund langer Verwöhnung vielfach noch unter einer „stilvollen“ Bachaufführung versteht, das brauche ich Ihnen nicht erst zu beschreiben. Wer an der überlieferten gravitatatischen Perücke zu rütteln wagt, dem begegnen die Kritiker und pedantischen Kollegen wie einem halben Staatsverbrecher! Nur immer einförmig, würdevoll und keine Zusätze — das allein ist echt! Händel, dem das gleiche Los beschieden war, wird am längsten darunter gelitten haben. Aber es wird hohe Zeit, daß wir uns auch bei Bach den Schlaf aus den Augen reiben.

Die Frage nach der Zulässigkeit von dynamischen und sonstigen Vortragsbezeichnungen bei Bach und Händel ist wirklich nicht so schwer zur Entscheidung zu bringen. Die beiden Meister stehen da in einem merkwürdigen Verhältnis zueinander. Bei Händel überwiegt die Sorge um die dynamischen Effekte weitaus; für die Phrasierung genügen ihm gelegentliche Hinweise. Bach gibt herzlich wenig dynamische Andeutung, um so sorgfältiger phrasiert er dafür die Orchesterstimmen. In dem Umfange, wie es unsere heutigen Musiker gewöhnt sind und erwarten, hat also keiner von beiden seine Werke genau bezeichnet; und auf den ersten Blick hin scheinen sie in ihrem Verfahren sogar ganz getrennte Wege zu gehen. Aber der Zwiespalt findet seine Erklärung, sobald man nur die Verschiedenartigkeit der beiderseitigen Verhältnisse richtig erwägt. Händel stand geschulte Orchestervirtuosen zur Verfügung, die, der italienischen Schule angehörig (Corelli, Geminiani), in Vogenführung und Vortrag eine ganz bestimmte, gemeinsame Praxis besaßen*). Nur, wo Ausnahmen von den gewöhnlichen

*) Siehe F. Volbach, „Die Praxis der Händel-Aufführung. 2. Teil.

Phrasierungsregeln stattfinden sollten, brauchte Händel seinen Leuten besondere Fingerzeige zu geben; daher seine Kärglichkeit in diesem Punkte. Bach hatte dagegen mit den Stadtpfeifern zu tun, die nicht auf gleicher Stufe der Kunstfertigkeit standen und selbständiges Urteil in Dingen des künstlerischen Vortrags nicht allzuviel besaßen. Ihnen mußte Bach die Phrasierung genau bezeichnen; die dynamische Schattierung konnte seine persönliche Direktion bei der Aufführung nachtragen. Händel und Bach, weit entfernt sich als Antipoden gegenüberzustellen, ergänzen sich vielmehr aufs allerglücklichste, indem beim einen besondere Berücksichtigung findet, was beim andern selbstverständlich ist, und umgekehrt.

Für jeden einsichtigen Dirigenten erwächst daraus die unabweisbare Pflicht, sich nicht an der Abstufung der Stärkegrade, wie sie die italienische Orchesterteilung mit sich bringt, genügen zu lassen, sondern mit der Differenzierung noch weiter vorzugehen. Die historisch zuverlässige Richtschnur ist gegeben; es ist Bach für Händel, Händel für Bach. —

Wer die Bedürfnisse des modernen Orchesters vor Augen hat, dem könnten die bisherigen Erörterungen zur vorläufigen Orientierung vielleicht genügen. Aber die Orchester des 17. Jahrhunderts und weiter bis zu Bach und Händel hin trugen noch ein anderes, klanglich eine sehr bedeutsame Rolle spielendes Schwergewicht in sich, dessen technischer Name „Generalbaß“ ist. Es sind einfache Notenzeilen, die Gänge des Grundbasses angehend, dürftig, reichlich oder gar nicht beziffert, hier und da mit Bemerkungen über Art und Anzahl der darüber befindlichen Stimmen versehen; aber in ihnen schlummert doch die eigentliche Seele des Tonstückes, die den ganzen Tonkörper nach allen Richtungen mit belebender Energie durchdringt, ihn mit Kraft und Glanz erfüllt. Wie oft ist sie latent geblieben trotz heißen Bemühens der Dirigenten, weil man in hilfloser Verlegenheit mit jenen Zeilen nichts anzufangen wußte! Wollen wir also nicht auf halbem Wege stehen bleiben, so müssen wir nach einer klaren Antwort suchen auf die Frage: „Auf

Das Händel-Orchester und die technische Behandlung der einzelnen Instrumente.“ Bonner Dissertation 1899.

welche Weise wurde bei Bach die Generalbaß-Begleitung ausgeführt?“ In den Bänden der großen Gesamtausgabe und anderswo ist dieser Gegenstand öfter schon behandelt worden. Aber mit Rechtigem mengt sich hier so viel Falsches, aus irrigen Voraussetzungen erwachsen, daß nur eine lange Abhandlung den entstandenen Knäuel von Widersprüchen entwirren könnte. Lassen Sie mich darum hier ganz schlicht den einfachen Tatbestand darlegen, wie er sich bei kritischer Durchsicht des in Betracht kommenden Materials, der Originalstimmen Bachs, ergibt.

Am einfachsten liegen die Dinge hinsichtlich des Grundbestandteils vom Generalbaß, der Baßinstrumente, nämlich Violoncell, Kontrabaß und Fagott. Abwechslung und Schattierung, sie treten uns auch hier wiederum als die treibenden Kräfte des Ausdrucks entgegen.

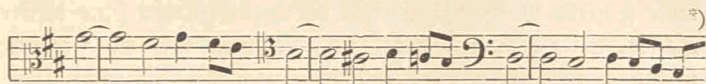
Die Grundregel ist die, daß Violoncell und Kontrabaß in Chorsätzen, Arien, akkompagnierten Rezitativen und Arioso stets zusammengehen, d. h. aus der gleichlautenden Continuo-Stimme spielen. Eine Absonderung beider Instrumente voneinander erfolgt, wenn das Violoncell concertant (d. h. selbständig gegen den Grundbaß) geführt wird, — wenn lebhaftere Figuren, Passagen oder Akkordbrechungen vorkommen:



wo der Kontrabaß nur die Hauptschritte markiert, — wenn drittens einzelne Töne in zwei Oktavlagen zugleich angegeben werden (oben vom Violoncell, unten vom Kontrabaß). Ein

^{c)} Ein instruktives Beispiel aus Quantz' „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“, Berlin 1752, Tab. XXIII.

besonderer Fall liegt dann noch vor bei fugierten Durchführungen. Die nacheinander einsetzenden Chorstimmen spiegeln sich im Generalbass durch den Wechsel der Schlüssel wider:



d. h. der Generalbass folgt unter dem Sopranschlüssel dem Chorsopran, bis der Alt, nach ihm der Tenor und Bass jeder mit seinem Schlüssel einsetzt. Alle Noten nun, vor denen Sopran- oder Altschlüssel steht, gehen die Bassinstrumente gar nichts an. Der Einsatz des Violoncells erfolgt erst beim Tenor-, des Kontrabasses beim Bassschlüssel.

Eine geringere instrumentale Belastung hat bei dem im Tempo vollständig freizügigen Secco-Rezitativ zu erfolgen; das harmoniefüllende Cembalo wird im Bass nur durch ein Solo-Violoncell begleitet. Bedarf es übrigens eines Verweises, daß auch Bachs Rezitative nicht in vermeintlich würdevoller Steifheit, sondern „nach ihrem Inhalte bald langsam, bald hurtig, ohne Rücksicht auf den Takt, abgesungen, ob sie schon bey der Schreibart in den Takt eingetheilet, werden“^{*)}, so genügt es darauf hinzuweisen, daß Bach in seinen gesamten Werken nur bei zwei, halb ariosen Secco-Rezitativen^{**)} *a battuta* und *a tempo* ausdrücklich vorschreibt und so die Ausnahme von der Regel kennzeichnet. Diese Feststellung ist wichtig angesichts der so häufig vorkommenden Wechsel zwischen Secco-Rezitativ und Arioso; die damit bezweckte Konzentration und Steigerung des Ausdrucks wird verfehlt, wenn man die Abstufung der Vortragsweise und der instrumentalen Begleitung außer acht läßt.

Von den Bassinstrumenten dürfte bei den bisherigen Ausführungen wohl das Fagott am stiefmütterlichsten behandelt

*) H. moll-Messe, *Dona nobis pacem*, Bd. 6² der Gesamtausgabe S. 299.

**) Ph. E. Bach, „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, II 1762, S. 314.

***) Kantate „Aus tiefer Not“, Bd. 7 der Gesamtausgabe S. 285; Kantate „Schauet doch und sehet“, Bd. 10 S. 219.

worden sein. Das Fagott ist nämlich nicht nur dann, wenn es konzertierend auftritt und deshalb ausdrücklich notiert wird, zur Mitwirkung heranzuziehen, sondern nach alter Praxis, selbst ohne spezielle Vorschrift, überall da vonnöten, wo seine bessere Hälfte, die Oboe, mit dabei ist. Nehmen Sie die Partitur irgend eines großen Chorstückes zur Hand. Der volle Chor, von Streichern und Oboen begleitet, setzt ein; den Continuo halten demgemäß Violoncell, Kontrabaß und Fagott. Nun mag eine Fuge beginnen: Sopran, von Violinen und Oboen, Alt, von Bratschen, Tenor, von Violoncellen geführt, treten nacheinander an; zum Chorbaß gesellen sich dann Kontrabaß und Fagott. Weiter, in Arien, wo Oboen allein oder unisono mit den Violinen die Begleitung ausführen, sind die Fagotte im Generalbaß ebenso selbstverständlich. Wenn der Sologesang anhebt und die Oboen den Violinen allein das Wort lassen, schweigen die Fagotte. Und so, wie die Oboen, ihrem *p* und *f* gemäß, sei es als Solopult oder als Tutti wirken, so tun es ganz parallel die Fagotte.

Die nach diesen Grundsätzen wechselnde Beteiligung der Baßinstrumente, die Sie auch in Handels Werken bestätigt finden können, macht uns ohne weiteres eine Sitte der Zeit begreiflich, der man heutzutage nicht ungestraft huldigen dürfte. Gab die konzertante Führung der einzelnen Instrumente dazu Veranlassung, so schrieb man nämlich die Stimmen für Violoncell und Fagott besonders aus; sonst legte man jedem Spieler einfach ein Exemplar des Continuo aufs Pult, aus dem er das ihm Zukommende zu entnehmen hatte. Die aufgestellten Regeln boten dafür eine ganz sichere, unzweideutige Handhabe. Die Teilung in Konzertisten und Ripienisten war den Spielern durch *p* und *f* deutlich gemacht; fest stand ferner, daß die Secco-Rezitative und alle Noten unterm Tenorschlüssel nur das Violoncell angingen, alles übrige eine gemeinsame Tätigkeit erforderte. Allein für die Fagottbläser — möchte man meinen — lag in dieser Praxis eine Gefahr. Demgegenüber ist jedoch zu bemerken, daß die Fagottisten in den Bewegungen der vor und neben ihnen sitzenden Oboen genügenden Anhalt fanden; regten sich diese nicht, so brauchten auch jene nicht anzusehen, und

nach mehrmaligen Proben wußten sie hinreichend Bescheid für die Aufführung.

Damals mußte also jeder an der Hand des Continuo den Verlauf des ganzen Stückes verfolgen, um zu seiner Zeit seinen Regeln gemäß einzufallen. Heutzutage haben es die Spieler bequemer; ihnen wird nur serviert, was ihnen unmittelbar obliegt. Sache des Dirigenten ist es, dafür zu sorgen, daß niemand über vielen Pausen seinen Einsatz verträumt. An dieser Bequemlichkeit soll gewiß nicht gerüttelt werden. Aber jeder Dirigent und Bearbeiter — das ist die Forderung, die wir erheben, — muß sich mit den eigenartigen Kapriolen der alten Praxis doch soweit wieder vertraut machen, daß er die einfachsten Regeln Bachscher Orchesterbesetzung zu befolgen versteht. Sonst könnte ihm leicht passieren, daß er z. B. im Weihnachts-Dratorium von A—Z, durch alle Chöre, Arien und Rezitative hindurch das Fagott unentwegt mitblasen läßt. Denn der Herausgeber, da er eine vollständige Continuo-Stimme mit der Aufschrift „Fagotto“ vor sich sah, hat gewissenhaft allenthalben Fagotto, Organo e Continuo vorgeschrieben*).

Noch größere Verwirrung, als in der Besetzung der Continuo-Bässe, herrscht nun aber in der Beantwortung der Frage, durch welche Instrumente der zweite Bestandteil des Generalbasses, d. h. die Harmonieausfüllung nach Maßgabe der Bezifferung bei Bach zur Geltung gebracht werden soll. Früher galt die Orgel als das allein seligmachende Instrument; dann kam eine Zeit, wo man die fühlbare harmonische Leere durch glänzenderen und reicheren Aufputz des Orchesters zu bannen suchte; neuerdings macht dieser oder jener mit dem von Fr. Chrysander erfolgreich wieder eingeführten Cembalo seine Versuche. Der Kampf wogt noch hin und her; dort am heftigsten, wo man am wenigsten historischen Boden unter den Füßen hat. Aber wäre es denn nicht das Schicksalste, da zunächst einmal bei Bach selbst über seine Praxis in dieser Hinsicht sich Rats zu erholen?

Es gibt nur wenige Stücke bei Bach, wo jegliche Harmonie-

*) Band 52 der Gesamtausgabe.

fällung auf Grund eines Generalbasses zu unterbleiben hat, ja eigentlich nur eines, nämlich die Kantate „D Jesu Christ, mein's Lebens Licht“*). Ihre mutmaßliche Bestimmung als Begräbnismusik veranlaßte ihre harmonische Ausstattung durch einen starken Bläserchor. Was man ihr zur Seite stellen könnte, ist etwa eine Zehnzahl von Arien, in denen die Sologefangsstimme von oben her durch Violinen, Flöten, Oboen und Bratschen geleitet und geführt wird**). Doch die Fundamentlosigkeit ist in diesen Fällen kein grundsätzliches Gestaltungsprinzip, sondern hervorgegangen aus momentanem, künstlerischem Verlangen nach klanglicher Abwechslung und vertieftem Ausdruck. Für alle übrige Orchester-, Chor- und Kammermusik (die a cappella Ehre und Solosachen selbstverständlich ausgenommen) gilt jedoch der Fundamentalsatz Ph. E. Bachs:

„Man kann ohne Begleitung eines Klavierinstrument's kein Stück gut aufführen“^{***)}.“

Soweit sich das Aufführungsmaterial der Bachschen Kantaten (um zunächst von diesen zu reden) erhalten hat, findet sich außer den für die Bassinstrumente benötigten Continuo-
stimmen regelmäßig eine solche pro Organo und pro Cembalo vor, erstere aus Gründen, auf die wir hier nicht weiter einzugehen brauchen, meist um einen Ganzton nach unten transponiert. Orgel und Cembalo, das sind also die beiden Klavier-, d. h. Tasteninstrumente, ohne die man eine Bachsche Kantate nicht gut aufführen kann.

Freilich würde man nun glauben, durch Vergleichung dieser beiden Stimmen ohne weiteres Umfang und Art der Beteiligung von Orgel und Cembalo bestimmen zu können — wo sie zusammengehen, wo sie einzeln für sich erklingen —, so würde lange vergeblich gesucht werden müssen. Denn in der Regel bekamen der Organist und der Cembalist dieselbe vollständige Continuo-
stimme ohne weitere spezielle Anweisung für den einzelnen vorgelegt. Es ist das gleiche Verhältnis, welches wir

*) Bd. 24 der Gesamtausgabe.

***) Wie j. B. Bd. 10 S. 230.

****) A. a. O. II S. 2.

schon bei den Bassinstrumenten fanden. Daraus schließen zu wollen, Cembalo und Orgel hätten durchgängig gemeinsam von Anfang bis Ende die harmonische Ausfüllung besorgt, wäre jedoch ebenso ein Grundirrtum, wie es einer ist zu behaupten, für die Kantaten dürfe nur die Orgel als passendes Begleitinstrument anerkannt werden. Glücklicherweise hat nun aber Bach selber aus uns unbekanntem Gründen in zwei Fällen es für notwendig erachtet, in den Stimmen den Anteil von Cembalo und Orgel genau festzusetzen. Das ist geschehen in den Kantaten „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“*) und „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“**). Danach hat das Cembalo allein zu begleiten alles, was in der Mitte an Rezitativen, Arien, Duetten usw. musiziert wird; gemeinsam operieren Cembalo und Orgel im Eingangschor und Schlußchoral.

Daß es in der That die normale Praxis damaliger Zeit war, die Führung des Sologesanges dem Cembalo anzuvertrauen, die Orgel dazu erst beim Eintritt des Chores zu nehmen, dafür will ich hier nur drei gewichtige Zeugen sprechen lassen. Ph. E. Bach***) sagt:

„Die Orgel ist bey Kirchensachen, wegen der Fugen, starken Chöre, und überhaupt der Bindung wegen, unentbehrlich. Sie befördert die Pracht und erhält die Ordnung. Sobald aber in der Kirche Recitative und Arien, besonders solche, wo die Mittelstimmen der Singstimme . . . alle Freiheit zum Verändern lassen, mit vorkommen, so muß ein Flügel dabey sein. Man hört leyder mehr als zu oft, wie kahl in diesem Falle die Ausführung ohne Begleitung des Flügels ausfällt. Dieses letztere Instrument ist ausserdem bey dem Theater und in der Cammer wegen solcher Arien und Recitative unentbehrlich. Auch bey den stärksten Musiken, wo man gewiß glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermisst man ihn, wenn er wegbleibt.“

Der Schriftsteller setze ich als praktisch-musikalische Zeugen die Partituren von Händels oratorischen Werken zur Seite. Gerade Händel gibt über das angedeutete Verhältnis zwischen Orgel und Cembalo ungemein vielseitige Belehrung. Vor 40 Jahren, als die Pflege Bachscher und Händelscher Kunst noch in Mendelssohnschen Bindeln lag, hat schon Chrysander mit

*) Band 28.

**) Band 35.

***) a. a. O. II S. 1 ff.

schärfster Eindringlichkeit den wahren Sachverhalt konstatiert*). Für wie viele unserer Musiker ist das aber heute noch Gold auf der Straße, das sie nicht sehen! Der dritte Zeuge ist endlich Seb. Bach selbst. Es ist wieder die peinlich genaue Bezeichnung der Ausnahmen, wodurch er die Grundregel bestätigt. So läßt er in der Trauerode den Generalbaß von Lauten ausführen**); in der Johannespassion tritt die laute einmal konzertierend hinzu***). Für Bach besonders charakteristisch ist die ausnahmsweise Verwendung der Orgel bei der Begleitung von Sologesängen. Ihrem Charakter als Blasinstrument gemäß konzertiert sie rein melodisch†); — oder sie ist halb Generalbaß, halb Soloinstrument und wechselt zwischen accompagnamento und concertato ††); — schließlich betritt sie als Solist im reinen Instrumentalsatz †††) den Boden, auf dem Händel mit seinen Orgelkonzerten heimisch war.

Wer diese neue Differenzierung des Bachschen Orchesterklanges durch Klavier und Orgel sich aus den Kantaten gehörig wieder zum Bewußtsein gebracht hat, dem bereitet die Übertragung des Prinzips auf alle anderen Werke keine Schwierigkeit. Im Gegenteil, sie schafft ihm Klarheit da, wo man bisher experimentierend im Dunkeln tappte. Das beste Beispiel hierfür bietet die Matthäuspassion§) mit ihrem außergewöhnlichen Aufwand klanglicher Mittel: Orchester und Doppelchor mit Generalbaßbegleitung von zwei Orgeln und einem Cembalo. Bach läßt nicht die geringste Andeutung darüber fallen, in welcher Art dieser Apparat zu funktionieren habe. Das ist auch nicht nötig; denn sie ergibt sich aus der Sachlage ganz von selbst. Beide Chöre haben getrennte Aufstellung. Beim ersten Chor, mit welchem das Cembalo und die Hauptorgel

*) Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, I 1863 S. 408 ff., II 1867 S. 249 ff.

**) Band 13² 3 der Gesamtausgabe.

***) Band 12¹ S. 55.

†) Bd. 5¹ S. 228; Bd. 7 S. 173; Bd. 10 S. 260; Bd. 33 S. 204; Bd. 37 S. 202.

††) Bd. 5¹ S. 313; Bd. 18 S. 12, 87; Bd. 33 S. 3, 181 ff.

†††) Bd. 5¹ S. 275; Bd. 30 S. 125; Bd. 33 S. 169.

§) Band 4.

verbunden sind, stehen sämtliche Solisten, die an den Rezitativen beteiligt sind: Der Evangelist, Jesus usw. Selbstverständlich, denn sie können des Cembalos, ihrer natürlichen Stütze, nicht entraten. Alle Arien, die beim ersten Chor gesungen werden, sind deshalb auch vom Cembalo zu begleiten. Der zweite Chor, dem die Rolle des betrachtenden Volkes gegeben ist, hat die Nebenorgel zu seiner Leitung. Zu Bachs Zeit genügte dazu eine Schrankorgel, heutzutage würde man ein geeignetes Harmonium nehmen dürfen. Diese Nebenorgel ist es nun, die sämtliche Arien beim zweiten Chor begleitet. Man beachte wohl, daß kein einziges Rezitativ dabei ist und daß alle Arien sich durch ihre gebundene Begleitungsweise scharf von denen des ersten Chores unterscheiden. Dazu kommen noch einige Kombinationen: Tenor- oder Alt solo vom ersten Chor, Duett von Sopran und Alt I, alles mit Cembalo begleitet; mitten hinein singt der zweite Chor, von der Nebenorgel geführt, wie aus der Ferne die Zeilen eines Chorals.

Gerade die Matthäuspassion ist es, die trotz ihrer Klangfülle so oft an Klangeinförmigkeit leidet. Wie leicht ist der Mangel zu beseitigen, wenn man nur mit Bachschen Mitteln wohlthuenden Wechsel erzeugt! Ein Umstand bloß würde uns dabei zu schaffen machen: Bachs Solisten, sie lösten sich vom Chore ab; uns würde die getrennte Aufstellung nöthigen, drei oder vier Solisten mehr zu engagieren, als üblich. Kann das jedoch für Institute, die den Anspruch darauf erheben, alle anderen an Mustergültigkeit zu übertreffen, ein ernsthafter Grund sein, die richtige Konsequenz aus richtiger Erkenntnis zu unterlassen, wo es sich darum handelt, einem Ewigkeitswerk, wie die Matthäuspassion ist, im Sinne seines Schöpfers gerecht zu werden?

Gehen wir weiter zu den Kammermusikwerken für Gesang. Für das Akkompagnement der Solokantaten kommt da nur das Cembalo in Betracht; nicht unerwähnt lassen möchte ich hier den sehr lehrreichen Fall obligater Cembalo-Behandlung in der Kantate *Amore traditore**). Wo jedoch

*) Band 11² S. 97.

Einleitungs- und Schlußchöre sich hinzugesellen, da wird auch die Orgel spielen müssen. Es ist aber dazu absolut keine große Konzertorgel nötig; nehmen wir als Ersatz der früher gebräuchlichen, beweglichen Hausorgel ein gutes Harmonium mit einem vernünftigen Spieler, so erzielen beide den annähernd entsprechenden Effekt. In der instrumentalen Kammermusik dagegen herrscht das Cembalo unbeschränkt, dermaßen, daß selbst beim Konzert für drei Klaviere ein viertes generalbassierendes dabei sein muß. In den Kammerfonaten wird der Baß des Cembalos ad libitum durch ein Violoncell fundamementiert. Ich möchte nachdrücklich empfehlen, diese Klangverstärkung der alten Praxis namentlich dann nicht auszulassen, wenn das Cembalo obligat geführt ist. Denn in diesem Falle bewahrt sich am meisten Ph. E. Bachs Ausspruch:

„Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell.“

Das Gebiet, auf welchem Orgel und Cembalo je für sich allein oder gemeinsam tätig sind, dürfte durch das Gesagte genügend deutlich begrenzt sein. Nun müssen wir aber die Frage erörtern, wie denn wohl beide Instrumente in musikalischer Hinsicht die Begleitung ausgeführt haben mögen, vor allem, wie sie sich voneinander unterscheiden, sobald sie zusammentreten.

Daß Orgel und Klavier nicht dieselben Noten gleichzeitig spielten, ist von vornherein ebensogut anzunehmen, wie daß ihr spezieller Instrumentencharakter und ihre spezielle Technik ihrem Spielanteil das unterscheidende Merkmal aufprägten. Die Orgel ist ein ideales Blasinstrument. Wie sie vermöge ihrer Register und Manuale mit verschiedenem Klangcharakter und in verschiedener Stärke (wie eine Flöte, ein Horn oder eine Trompete) eine einzelne Melodie leicht und sicher hervorheben kann, ohne dabei ihre eigentliche Aufgabe, das dezente Akkompagnement, aus den Augen zu verlieren**), so ist sie auch am besten imstande, den harmonischen Aufbau eines Chor-

**) A. a. O. II S. 3.

***) Bd. 18 S. 12, 87; Bd. 33 S. 3.

sätze in seinem Grundriß zu stützen, seine Steigerung zu fördern und der Entfaltung höchster Kraft zu Hilfe zu kommen. Im Ensemble ist ihre Klangpracht nach unten hin unbegrenzt; nach oben reicht sie, ohne durch Schreien unangenehm hervorzutreten, bis g^2 und a^2 , also gerade bis zu den Grenzen der höchsten Chorstimmen. Das Cembalo, so wirkungsvolle Verwendung es in der Kammermusik finden kann, ist dagegen im Ensemble wesentlich ausdrucksärmer. Seine Akkordwirkungen sind hier auf den kleineren Tonumfang von c bis e^2 , ausnahmsweise bis f^2 und g^2 , beschränkt und sie fallen im wesentlichen nur rhythmisch ins Gewicht. Unfähig, das zu erfüllen, was die Orgel vermag, leistet das Cembalo dafür dort Hilfe, wo jene versagt: es folgt jederzeit leicht und gewandt den augenblicklichen Bewegungen einer Solostimme; es gewährt durch seine scharfen, wuchtigen Akzente für die Einzelsätze und die Fortbewegung des Orchesters festen Halt. Unbeschränkt ist zudem seine Wirkung und sein Tonumfang in Harpeggien, die besonders in Rezitativen zur Geltung kommen.

Dies natürliche technische Verhältnis beider Instrumente zueinander offenbart sich denn auch in ihren musikalischen Leistungen beim Akkompagnement. Der Chor ist in der That der eigentliche Regulator für die Mitwirkung der Orgel. Mit ihm zugleich setzt sie ein und bricht sie ab; seinem Gange paßt sie die Lage ihrer Harmonien an. Indem sie dabei nach Möglichkeit ruhig zusammenbindet, was der Chor zu rhythmisch lebhaften Motiven zerlegt, „befördert sie die Pracht und erhält sie die Ordnung“. Das Cembalo dagegen ordnet sich hauptsächlich dem Orchester ein. Von der Tonregion sich fernhaltend, wo sein Klang vor den Streichern einfach verschwinden würde, füllt es gerade die Mittellage bis zu den Grundbässen aus, festigt so den Zusammenhalt der Orchestermassen und verstärkt durch häufiges Wiederanschlagen die rhythmischen Akzente. Die Orgel schweigt also in den instrumentalen Einleitungen und Zwischenspielen, denn hier führt das Cembalo das Wort. Andererseits unterbricht das Cembalo seine Tätigkeit, sobald die Chorstimmen streckenweise ohne Instrumentenbegleitung singen; der Orgel allein gelten dann jene Noten

unter dem Sopranz und Altsschlüssel, die wir beim Generalbaß schon einmal fanden. In allen Fällen, wo Chor und Orchester zusammentreten, konzertieren auch Orgel und Cembalo.

Es sind nur drei Stellen, wo Bach überhaupt eine Andeutung über dies Verhältnis macht; aber sie sind lehrreich. Zuerst beim Terzett *Suscepit Israel* im *Magnificat**). Die Generalbaßzeile wird vom Tenorschlüssel beherrscht; auch ohne Bachs ausdrücklichen Widerruf hätten hier also Kontrabaß und Fagott zu pausieren. Eine Ausnahme liegt jedoch darin, daß die Chorumgel statt des erwarteten Solisten=Cembalo hier begleiten soll. Bei dem Eingangschor der Kantate „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“**) müßte die Orgel der Regel nach schon die motettenartig fugierten Einleitungen zu den Choralzeilen begleiten. Bach wünscht aber nun gerade ausnahmsweise diesen Effekt aufgespart bis zum jedesmaligen Eintritt der Choralmelodie und schreibt deshalb dort *sine Org.*, hier erst *cum Org. vor.* In einer dritten Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“***) kommt in der Continuo-Stimme ein eigentümliches Zeichen vor (L), über welches der damalige Herausgeber keine Auskunft geben konnte. An sich ist es wirklich unverständlich; ein Blick auf die betreffende Stelle der Partitur läßt aber nicht zweifeln, daß wir es hier mit einem Merkzeichen eigener Art zu tun haben. Es liegt nämlich ein Fugensatz vor, der, weil er vokal ist, zunächst von der Orgel zu begleiten ist. Unvermerkt und ganz allmählich greift nun aber ein Streichinstrument nach dem andern in das Stimmengewebe mit ein. Die Stelle war für den Cembalisten insofern eine heikle, als er ohne eine Handhabe sehr leicht seinen gleichzeitigen Einsatz mit den Instrumenten verpassen konnte. Um ihm beizuspringen, meine ich, dazu gab Bach dies Zeichen in seine Stimme. Bachs Anweisung gemäß gesellt sich nun das Cembalo, schon einen Takt vor der Viola, der Orgel bei; durch das Cembalo zur Aufmerksamkeit veranlaßt, trifft die Viola ihrerseits den Einsatz, und nun ist der Fortgang gesichert, während ohne solches

*) Bd. 11¹ S. 54.

**) Bd. 35 S. 202 ff.

*) Bd. 5¹ S. 75 und Vorwort S. XVIII.

Merkzeichen eine allgemeine Verwirrung zu befürchten stand. Meines Erachtens genügen diese drei Fälle durchaus zur Feststellung, daß unsere Generalregel auch bei Bach Geltung hat. Die beiden ersten sind Ausnahmefälle; aber deshalb war eine besondere Anweisung nötig. Der dritte ist eine direkte Bestätigung, deren Andeutung aus den geschilderten Gründen zweckmäßig erschien. —

Wie steht es nun aber mit der Wiederherstellung desjenigen, was die Alten durch die Generalbassziffern auszudrücken sich bemühten? Das Generalbassspiel, wie wir es auf den Konservatorien und aus den landläufigen Lehrbüchern lernen, hat — es muß einmal offen gesagt werden — mit der Praxis der Alten herzlich wenig zu schaffen. Die einfachsten Rohstoffe sind es, die wir auf diesem Wege uns günstigstenfalls aneignen, und die elementarsten Werkzeuge. Wie wenig diese Umstände sind, das Edelmetall alter Kunst wieder zutage zu fördern, kann ein einfaches Experiment mit den besten Schülern jederzeit erweisen. Dorthin gelangen wir erst, wenn Niedt, Mattheson und Heinichen, Quanz, Agricola und Ph. E. Bach uns gehdrig die Augen geöffnet und mit der mannigfachen Fülle künstlerischer Erfordernisse und dem großen, einheitlichen Grunde ihrer Befriedigung umfassend vertraut gemacht haben. Nur wer diese hohe Schule durchgemacht hat, — und sie bleibt keinem erspart, der es mit der Sache ernst meint — dem sind die Generalbassziffern keine toten Zeichen mehr; ihm sind sie vielmehr, wenn er dabei auch der übrigen Praktiken stets eingedenk bleibt, die beredtesten und zuverlässigsten Zeugen dessen, was Bach von Cembalo und Orgel gespielt wissen wollte.

In den ersten Bänden der Gesamtausgabe merkt man freilich von einem Verständnis der Herausgeber für die Wichtigkeit dieser Ziffern erschreckend wenig. In der Vorrede zu Band 1 heißt es:

„Die Besifferung, als für das Ganze völlig nutzlos, ist im Stich weggeblieben.“

— in Band 2:

„In der Continuo-Stimme finden sich nur wenig verstreute Zahlen, die um so weniger aufzunehmen waren, als sie nur selbstverständliche Akkorde betreffen.“

Am schlimmsten ist wohl der H-moll-Messe mitgepielt worden, selbst im Neustich des zweiten Teils, wozu Chrysander seiner Zeit in uneigennützigster Weise das Autograph verschaffte. Der Herausgeber behauptet, die Bezifferung im zweiten Teile sei eine ganz spärliche (nämlich im Anfange des Credo S. 155, dann S. 160, im Et incarnatus est 8 Takte lang, im Crucifixus 1 Takt), also auf 4 Seiten beschränkt. Dabei ist in Wirklichkeit Bezifferung auf 19 Seiten (S. 155—169, 176, 177, 183, 187) vorhanden! Aber

„da sie ohne allen praktischen Nutzen ist und nirgends etwas darbietet, was nicht in den andern Stimmen enthalten wäre“,

deshalb wurde mit ruhigem Gewissen die ganze Bezifferung eskamotiert. Daß trotzdem mehrfach (S. 176, 177, 183 u. a.) Intervalle und Akkorde angegeben werden, welche nicht in den Stimmen enthalten sind und aus diesen auch nicht ohne weiteres entnommen werden können, scheint nicht bemerkt worden zu sein. Ja, aber soll denn der Zweck der Bezifferung darin bestehen, Intervalle anzugeben, die in den Stimmen der Partitur fehlen? Ihre einzige Bestimmung — darin liegt ihr eminentester praktischer Nutzen — war stets und ist auch heute noch nur die, überhaupt die harmonischen Schritte zu bezeichnen, welche der Begleiter nach dem Willen des Komponisten im Anschluß an den Grundbaß zu nehmen hat.

Das sind indes nicht die einzigen Unterlassungssünden. Ph. E. Bach gilt in der Musikgeschichte nicht nur als einer der besten Generalbaßlehrer, sondern auch als einer der routiniertesten Generalbaßspieler seiner Zeit. Für den zweiten Teil der H-moll-Messe, wie auch für mehrere Kantaten, wo sein Vater nicht dazu kam, den Continuo vollständig zu beziffern, hat der Sohn nachträglich das Fehlende ergänzt. Ueber die Auffindung solcher Ergänzungsarbeiten würde sich ein gewöhnlicher Durchschnittshistoriker höchlichst gefreut haben; er hätte sicherlich gemeint, daß solche Dinge für eventuelle Aufführungen doch wohl praktischen Nutzen haben könnten, und auf Mittel und Wege gesonnen, diese fast unmittelbare Tradition von dem Willen des Komponisten in gebührender Weise zu berücksichtigen. Anderer Meinung waren die Herausgeber der

Gesamtausgabe; im Vorwort nahmen sie wohl Notiz davon, im eigentlichen Notentext ließen sie aber die Zutaten grundsätzlich aus. Gut, ich lasse die Entschuldigung gelten, sie seien nicht original. Aber dann gibt es doch Möglichkeiten, im Kontext durch abweichenden Stich eine Zutat als solche zu kennzeichnen. Oder wenn dieser Ort zu geheiligt erschien, hätte wenigstens im Vorwort Ph. Em. Bachs Generalbaßbezifferung vollständig mitgeteilt werden sollen. Doch nein; seine Bezifferung verlangt Intervalle, die in der Partitur nicht stehen, also weg damit! Ein Musikhistoriker sollte annähernd ähnliches wagen; mit seltener Einmütigkeit würden ihn die Musiker dafür steinigen! —

Wenige Worte gestatten Sie mir noch über den Vortrag der Choralsätze in den Kantaten und Passionen. Die Vorlagen, nach denen die kritische Herstellung des Notentextes in der großen Gesamtausgabe erfolgte, waren entweder die originalen Partituren oder die einzelnen Stimmen oder beides. Eine Partitur Bachs ist gewissermaßen immer nur ein summarischer Grundriß der Komposition; ihre richtige Ausführung geht stets erst aus den Stimmen hervor. Dies in der alten Zeit allgemein herrschende, ökonomische Arbeitsprinzip auch bei Bach einmal zu beleuchten, war ja die Hauptaufgabe meines Vortrags. Unter diesem Gesichtspunkt sind nun ebenfalls die vielen Choräle zu betrachten. In der Partitur notiert Bach mit ganz wenigen Ausnahmen nur den einfachen vierstimmigen Satz oder bezeichnet gar nur mit Worten den Anfang des Chorals, welcher in *simplice stylo* vorgetragen werden soll. Was es mit diesem *simplex stylus* für eine Bewandnis hat, lehren die Stimmen: Die vier Chorstimmen werden alle durch Streicher und Bläser unison verstärkt, am meisten Sopran und Baß; Orgel und Cembalo gehen mit. Wie der Schlußchoral, formästhetisch betrachtet, den gesamten Stimmungsgehalt der ganzen Kantate nochmals zu einfachstem, packendstem Ausdruck zusammenfassen soll, so tut er es auch hinsichtlich der musikalischen Mittel. Daran müssen wir denken, wenn einmal zufällig nur die Partitur als Vorlage erhalten geblieben und die Angabe der Instrumente mit den Stimmen verloren

gegangen ist. Es ist ein Stilfehler grdbfter Art, in solchen Fällen, wenn auch die Gesamtausgabe hierfür das böse Beispiel gibt, den einfachen vierstimmigen Choralsatz nur vokal aufzufassen, ihn a cappella singen zu lassen und daraus die Berechtigung zu schöpfen, auch anderwärts ganz nach Laune die Instrumentalbegleitung zu unterdrücken. Dieser Dirigentensport katholisierender Stimmungsduselei liegt dem kernigen Wesen wahrer Bachscher Kunst meilenweit fern. —

loft würdig
Matthäuspass

Ich muß hier abbrechen. Denn wollte ich die Erörterung weiter spinnen, so müßte ich Sie auf Gebiete führen, wo Singstimme und Instrument, wo tönende Beispiele mannigfachster Art als Argumente ins Treffen kommen. Dazu ist hier nicht der passende Ort. Nur kurz darf ich Ihnen noch einmal die Hauptpunkte meines Vortrages ins Gedächtnis rufen; Sie sollen wissen, welche Resultate ich hiernach für gesichert halte und welche Wünsche ich hieraus für die praktischen Bearbeitungen Bachscher Kompositionen ableite.

Bayreuth, Wagners erzieherische Schriften, die Skizzenhefte, Briefe und sonstigen Reliquien unserer großen Tonmeister — alles dies achten, bewahren und verehren wir als Hort der Tradition ihrer persönlichen Kunst, als Verkünder ihrer idealen Ziele und als Spiegelbilder ihres Menschentums. Durch diese Pflege glauben wir ganz gewiß des uns zugefallenen hohen Erbes würdig zu werden und unsere Pflicht den nachkommenden Geschlechtern gegenüber zu erfüllen. Dasselbe Recht, als künstlerische Persönlichkeit in jeder Beziehung voll respektiert zu werden, nehmen wir mit allem Nachdruck auch für Bach in Anspruch. Wir protestieren gegen die Judastat der Kritik, die, ganz gleich aus welchen Gründen, Bachs Werke aus ihrem natürlichen historischen Boden herausreißt, ihre Vogelfreiheit proklamiert und sie der Willkür preisgibt. Jede Bearbeitung von diesem Standpunkt aus, mag noch so ernstes Streben, redliches Wollen und tüchtiges Können in ihr stecken, stellt Bachs Kunst nur in mehr oder minder starker Verzerrung dar. Die einfachste Logik gebietet, daß wir Bachs Willen ebenso ehren, wie den eines Handel, Beethoven und Wagner. Bach zu erkennen und neuzugestalten, wie er wirklich war und selber sein

wollte, darin hat die Neue Bachgesellschaft ihr einziges Lebensziel zu erblicken. Könnte sie es je aus den Augen verlieren, so spräche sie selbst sich ihr Todesurteil.

Die Quellen der Tradition Bach'scher Kunstausübung sind im vorigen Jahrhundert arg verschüttet und dicht überwuchert worden, — das ist wohl wahr. Aber gänzlich versiegt und zurückgedrängt sind sie zum Glück noch lange nicht. Wir müssen nur den Willen haben und zu gemeinsamer Arbeit uns die Hände reichen, so kann der Erfolg nicht fehlen, daß das Unkraut vernichtet wird und die Brunnlein wieder fließen. Ein Anfang dazu ist, wenn Sie wollen, mit diesem Vortrage gemacht. Zufall und Willkür, das waren die einzigen Faktoren, die unser bisheriges Verhältnis zu Bach's Orchester bedingt haben; eine konsequente Regel gab es nicht. Mag mancher instinktiv das Richtige gefühlt und angestrebt haben, noch häufiger wurde es sicherlich verfehlt. Nun bin ich den verschiedenen Andeutungen in Partitur und Stimmen von Bach's Werken nachgegangen und habe versucht, vor Ihnen das großartig feingliedrige Klangsystem des echten, alten Bachorchesters aufzubauen, wie es nicht nur für die als spezifisch Bach'sch vermeinten pomphaften, massigen, überwältigenden Entladungen allein, sondern auch für jede irgendwie geartete Zwischenkala bis zu den intimsten Äußerungen der Kammermusik herab allemal die geeignetsten Ausdrucksmittel zur Verfügung hat. Was in aller Welt kann uns hindern, das wundervolle Gleichgewicht Bach's zwischen Chor und Orchester und innerhalb des Orchesters zwischen den Gruppen mit der dadurch gesicherten wechselnden Abschattierung in rationeller Weise auch für unsere Aufführungen wieder zum Prinzip zu erheben, Orgel und Klavier als die notwendigen Träger des Zusammenklanges durchaus wieder zu der ihnen gebührenden Geltung zu bringen? Die sachlichen Schwierigkeiten, die etwa im Wege liegen, sind mit ernster Hingabe an das Werk zu überwinden. Und einen Mißerfolg brauchen Sie auch nicht zu fürchten. Geben Sie Bach, was Bach ist, so wird die überzeugende Kraft seiner Kunst dann erst recht offenbar werden: nach dem einförmigen Grau des dämmernden Morgens geht der strahlende Glanz des lichten

Tages auf. Chrysanders Wiedererweckung Handels ist dessen Zeuge. Sind die Grundgesetze der alten Praxis uns Musikern wieder in Fleisch und Blut übergegangen, dann werden Nebenfragen, über die wir uns heute noch die Köpfe erhitzen, in völliger Ruhe erledigt werden können. In geordneter Diskussion und auf experimentellem Wege werden wir uns darüber einigen, ob und in welchem Maße es erforderlich ist, die alten ungebrauchlichen Instrumente, vor allem den Kielsflügel*), neu aufleben zu lassen, ob die an sich interessanten Versuche genau kopierter alter Aufführungen zu verallgemeinern sind oder ob wir nicht durchaus berechtigt sind, in gewissen Dingen die Mittel unserer Zeit, natürlich im Sinne Bachs zu verwenden.

Die Neue Bachgesellschaft will da anfangen, wo die alte aufgehört hat; sie setzt voraus, daß das große Erbe der Gesamtausgabe unbedenklich angetreten werden kann. Ehre den Männern, die ihr bestes Wissen und Können dafür aufgeboten haben. Doch sie waren auch nur Menschen; und es ist kein beleidigender Vorwurf für sie, wenn wir in fortschreitender Erkenntnis ihre Irrtümer aufdecken, die Schäden des stolzen Baues zu bessern suchen und an gefährdeten Stellen Warnungstafeln errichten. Die Pflicht kritischer Nachprüfung des Überkommenen wird die Neue Bachgesellschaft nicht aus ihrem Programm auslassen können; und an der Erfüllung dieser Pflicht darf sie sich durch nichts hindern lassen, weder durch empfindliche Pietät, noch durch blinden Autoritätsglauben. Denn es kommt in letzter Linie nicht auf das Recht haben der einzelnen Persönlichkeit an, sondern auf die höchste Instanz aller wissenschaftlichen Forschung, — die rücksichtslose, einzige Wahrheit.

*) „Cembalo oder moderner Flügel?“, siehe Caecilia (Haag, Nijhoff) LXI Nr. 2 und Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig, Kahnt) Jahrg. 71 Nr. 10. Dagegen K. Ref., „Clavicymbel und Clavichord“ im Jahrbuch Peters für 1903, S. 15. Vgl. das Referat darüber in der Zeitschrift der Int. Mus.-Gesellschaft, V S. 503.



Verhandlungen.

Herr Gymnasialoberlehrer D. Schröder aus Torgau:

Wer es erlebt hat, wie in Halle, wo seit Jahrzehnten Bach'sche und Händel'sche Werke von der alten Singakademie nur nach den Franz'schen Partituren aufgeführt worden sind und noch aufgeführt werden — Auführungen nach der Originalpartitur scheint man dort überhaupt für unmöglich zu halten —, wer es erlebt hat, wie es dort zwischen den Anhängern Franz' und denen, die sich an die Originalpartitur hielten, zu den persönlichsten Zwistigkeiten, gegenseitigen Verdächtigungen und Befehdungen bis in die letzte Zeit hinein gekommen ist, der kann es nur mit größter Freude begrüßen, wenn endlich einmal für Bach — für Händel ist die Frage durch Chrysanders praktische Ausgaben bereits gelöst — auf streng wissenschaftlichem Grund und Boden dargelegt wird, wie wir seine Partituren heute wiederzugeben haben, damit aller subjektiven Willkür in dieser Beziehung ein Ende gemacht werde. Es ist daher sehr zu wünschen, daß der ausgezeichnete, lehrreiche Vortrag des Herrn Dr. Seiffert, der auf gründlichstem musikphilosophischem Studium der Bach'schen Partituren beruht, recht bald im Druck erscheint.

Herr Pastor Karl Greulich aus Posen:

Mit den Ausführungen des Herrn Referenten bin ich in allen wesentlichen Punkten einverstanden und möchte nur auf zweierlei hinweisen. Wenn wir Chor und Orchester in der vom Herrn Referenten vorgeschlagenen Stärke besetzen, dann werden viele Schwierigkeiten verschwinden, die jetzt der Auführung Bach'scher Werke in der Kirche entgegenstehen. Die riesenhaften Chöre und Orchester, mit denen wir jetzt Bach gewöhnlich aufführen, entsprechen der Absicht Bach's gewiß nicht, ja sie zerstören oft genug die intime Wirkung, auf die die Bach'sche Musik angelegt ist; nur ganz wenige Werke Bach's vertragen vielleicht eine massenhafte Besetzung der Chor- und Orchesterstimmen. Vor allen Dingen aber verlangen Bach's Werke eine Kirche mit guter Akustik. In gotischen Hallenkirchen soll man Palestrina singen, aber Bach zur Auführung zu bringen, darauf wird man meist verzichten müssen. (Die Leipziger Thomaskirche ist da wieder mal eine glänzende Ausnahme, die die Regel bestätigt.) In Berlin fehlt wohl z. B. eine Kirche, die für Auführung Bach'scher Werke ganz geeignet wäre; denn daß die übergroße und prunkbeladene Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche dazu nicht geeignet ist, glaube ich aussprechen zu dürfen. Doch kann ich Ihnen berichten, daß wahrscheinlich in ganz kurzer Zeit im Zentrum von Berlin solch eine für Bach geeignete Kirche entstehen wird, die französisch-reformierte Kirche auf dem Gensdarmen-Markt neben dem Königlichen

Schauspielhaufe. Diese Kirche, die nach den Entwürfen des ausgezeichneten Architekten Otto March umgebaut werden soll, wird infolge ihrer mächtigen Größe, ihrer flachen Kuppel und Querlage des Schiffes sicher eine gute Akustik haben und eine Sängerbühne erhalten, die allen berechtigten Anforderungen entsprechen soll.

Noch eine zweite Bemerkung kann ich nicht unterlassen. Herr Dr. Seiffert sprach vorhin davon, daß man die Vorreden in den Bänden der alten Bachgesellschaft doch mit Vorsicht benutzen müsse. Ich möchte dazu bemerken, daß sich das hauptsächlich doch nur auf die Bände des ersten Jahrzehnts bezieht. Sobald Wilhelm Rust die Herausgabe übernommen hat, haben wir in den Vorreden sicheren Ankergrund unter uns. Die wenigsten werden wissen, daß die Witwe des hochverehrten Bachforschers diesen Verhandlungen beiwohnt. Um so mehr glaube ich ihr vor dieser Versammlung bezeugen zu müssen, wie teuer uns allen das Andenken ihres Gatten ist, und daß wir alle, die wir uns ernstlich mit Bach beschäftigen, auf Wilhelm Rusts Schultern stehen.

Herr Geheimrat Professor Dr. W. Voigt aus Göttingen:

Meine Damen und Herren! Die Ausführungen des Herrn Dr. Seiffert haben ganz außerordentlich viel Interessantes und Anregendes gebracht, und viele von uns werden seine Ansichten mit Ernst überdenken und, wenn es angeht, in praxi erproben.

Ich möchte aber doch davor warnen, wozu Neigung zu sein scheint, zu den Thesen des Herrn Dr. Seiffert bestimmte Stellung zu nehmen. Es handelt sich dabei um Ansichten, die mit den Resultaten anderer tiefer Forscher auf diesem Gebiete, wie Spitta und Rust, im direkten Widerspruch stehen, und wir sind doch kaum in der Lage, in diesen Widersprüchen eine Entscheidung zu fällen — wenigstens möchte ich das von mir sagen, obgleich ich aus den Bachschen Partituren seit Dezennien ein Spezialstudium gemacht habe. Manche der von Herrn Dr. Seiffert angeführten Argumente (wie z. B. der Schluß von Händelscher auf Bachsche Praxis, obwohl Händel von der Oper, Bach von der Orgelkunst seinen Ausgang genommen hat) scheinen mir zunächst nicht sehr viel zu beweisen, und ich könnte mir recht wohl denken, daß ein Anti-Seiffert der Spitta-Rustschen Richtung mit ähnlicher Beredsamkeit unsere Ansichten nach einer ganz anderen Richtung lenken könnte.

Darum möchte ich also bei allem Dank für die inhaltreichen und fesselnden Ausführungen doch davor warnen, hier in irgend einer Weise in der strittigen Frage Stellung zu nehmen.

Herr Rechtsanwalt Steinmann aus Hagenow i. W.:

Bachsche Kantaten müssen auch den kleineren Chören zugänglich gemacht werden. Hier wird man sich aber rücksichtlich der Mittel der Ausführung bescheiden müssen. Andererseits erscheint ein bloßer Klavierauszug

als Grundlage der Aufführung nicht geeignet, weil zu mager und weil nicht auf die Orgel berechnet. Ich möchte die Frage anregen, ob nicht mit dem Streichquintett, einem und dem anderen Soloinstrument, und im übrigen mit der Orgel, eine stilgerechte Aufführung in kleineren Verhältnissen zu ermöglichen ist, und ob nicht die Neue Bachgesellschaft einzelne besonders dazu sich eignende Kantaten in solcher Bearbeitung herausgeben und zum praktischen Gebrauch unmittelbar darbieten will. Die nöthige Bearbeitung läuft dabei wesentlich auf die Einrichtung einer besonderen Orgelstimme hinaus.

Herr Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist aus Weimar

knüpfte daran an, daß der Herr Referent davon abgesehen hatte, zu erklären, welches Instrument zur Ausführung der Cembalopartie nun eigentlich zur Verwendung kommen solle. Im Niesenraum des großen Gewandhaussaales und bei einer Orchesterbesetzung von einer Stärke, wie sie sich Bach niemals träumen ließ, seien die alten Kielflügel gewiß nicht ausreichend, aber bei dem Konzert im Kammermusiksaal hätte man unbedingt ein oder zwei von den vorhandenen, völlig betriebsfähigen alten zweimanualigen Kielflügeln spielen lassen sollen (statt eines modernen Bechstein oder Blüthner). Der musikalische Klangeindruck sei durch nichts zu ersetzen und außerdem geradezu glänzend (Denn solche Instrumente hatten oft gleichzeitig einen 4füßigen, 8füßigen und 16füßigen Bezug), und er rege an, daß bei dem nächsten Bachfest der Bachgemeinde Gelegenheit gegeben werde, in einem Konzert über den Klang des alten Cembalo oder Kielflügels selbst urtheilen zu können.

Herr Moritz Wirth aus Leipzig-Gohlis:

Herr Prof. Voigt wird als Mann der Wissenschaft wissen, daß jedes wissenschaftliche Gebiet seine besonderen Methoden hat, nach denen, solange sie in Geltung sind, gearbeitet werden muß, die während dieser Zeit den Stand der Erkenntnis auf diesem Gebiete oder die daselbst gültige Wissenschaft darstellen, und denen sich die Laienwelt zu unterwerfen hat. Gewiß können neue Beobachtungen zu neuen Methoden und Gesamtanschauungen führen; aber sie müssen doch erst da sein, ehe wir uns ihnen zu- und von dem Bisherigen abwenden können. Solche allgemeinen Warnungen, wie sie Herr Prof. Voigt erlassen hat, führen dagegen zu gar nichts. Sie halten die Laienwelt nur ab, sich dem gegenwärtig Gültigen anzuschließen und geben ihr nichts Neues. Warten wir es daher ganz ruhig ab, ob jemand kommen und Herrn Dr. Seiffert widerlegen wird; dann werden wir uns zwischen diesen beiden Herren zu entscheiden haben. Solange aber dieser Anti-Seiffert noch nicht erschienen ist, ist Herr Dr. Seiffert unsre Autorität.

Dann möchte ich mich noch mit einem Worte gegen die Forderung wenden, daß Bearbeitungen Bachscher Kantaten für Orte mit geringen

Mitteln hergestellt werden sollen. Die einzelnen Orte werden sich nämlich in der Unzulänglichkeit ihrer Mittel wiederum sehr wenig gleichen, sodas es bei einer Bearbeitung schwerlich bleiben dürfte. Solche Sonderaufgaben für beschränkte Kreise müssen aber das der Bachbewegung verfügbare Notenmaterial sehr verteuern. Man kann doch nicht für jedes Dorf bei Breitkopf und Härtel eine eigne Bearbeitung drucken lassen. — Die Abhilfe des berühmten Übelstandes liegt wo anders. Sie wollen die alten Kantoreien wieder herstellen, damit aber auch Musiker erziehen, die nicht mehr, wie die heutigen, die Sklaven ihrer Notenvorlage sind, sondern die imstande sein werden, das Bach'sche Original selbst ihren verfügbaren Mitteln und Kräften anzupassen. Selbst ist der Mann, das ist der Kantor der Zukunft nach Bach und Krebschmar.

Herr Musikreferent G. Doempke aus Königsberg i. Pr.

bittet um eine Erklärung des Widerspruchs, der zwischen der gestrigen klangvolleren Ausführung der Bach'schen A-dur-Sonate für Klavier und Violine und der vor Jahresfrist erschienenen Ausgabe dieser Sonate von Ernst Naumann bestehe. Gerade von dieser Ausgabe als einer offiziellen und für den praktischen Gebrauch bestimmten Publikation für die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft, hätte Redner einen wesentlicheren Fortschritt gegen die älteren Ausgaben erwartet, weil letztere auf historischem Mißverständnis und falscher Buchstabengläubigkeit beruhten. Einer der feinsten und umfassendsten Bachkenner, W. Rüst, habe schon vor vierzig Jahren im Vorwort zum IX. Bande der großen Bachausgabe (1863) jenes Mißverständnis eingehender nachgewiesen und entweder die Mitwirkung eines zweiten Klaviers (gemäß der Praxis der Bach'schen Zeit) oder wenigstens innerhalb der überlieferten obligaten Klavierstimme eine Ausfüllung der empfindlichsten Lücken, eine akkordische und klangliche Ergänzung zur vollen Wirkung, insbesondere der Allegrosätze dieser Bach'schen Duos gefordert. Auch das Programmbuch zum gegenwärtigen Fest von A. Heuß enthalte in der Besprechung der Sonate über diese auszufüllenden Lücken bemerkenswerte Winke und Herr Buchmayer, der Pianist der A-dur-Sonate in der Sonntag-Matinee des Gewandhauses habe sich nach der Art, wie er diese leeren Stellen im Satz wenn auch sehr diskret ausfüllte, augenscheinlich in erfreulicher prinzipieller Übereinstimmung mit jener Forderung befunden. Um so auffallender sei es, das die offizielle Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft jenes alte Mißverhältnis im Klang weiter fortpflanze, das nicht gerade geeignet sei, zwischen den in ihrem thematischen Gehalt mit Recht so bewunderten Sonaten Bachs für Klavier und Violine und der an volleren satten Klavierklang gewöhnten Gegenwart ein intimeres Verhältnis herzustellen.

Herr cand. phil. Eugen Knapp aus Berlin:

Sie haben in dem Vortrage des Herrn Dr. Seiffert über „praktische Bearbeitungen Bach'scher Kompositionen“ die von der Musikwissenschaft

festgestellte gründliche Wahrheit gehört, die den Forschern nicht widerlegt werden kann. Weiterhin werden Sie daraus entnommen haben, welsch grobe Fehler bei den Aufführungen sich von Generation zu Generation bis auf den heutigen Tag fortgepflanzt und erhalten haben. Es ist sehr bemerkenswert, daß sich die praktischen Musiker auf die niederschmetternden und vernichtenden Anklagen der Musikwissenschaft in tiefstes Stillschweigen hüllen. Das beweist doch, daß sie sich im Innersten getroffen fühlen und stillschweigend *pater peccavi* sagen. Ich konstatiere diese Tatsache. Hoffen wir, daß die Neue Bachgesellschaft auf dem beim zweiten deutschen Bachfest betretenen Wege weitergeht. Will sie aber vollständig und sicher ihr Ziel erreichen, so muß sie mit der bisherigen Praxis in der Herausgabe der Bachschen Werke vollkommen brechen.

Was nun Chrysander bei Händel, allerdings allein, in richtiger Erkenntnis festgestellt hat, sollte bei Bach nicht auch ein Ähnliches sich erreichen lassen, durch einwandfreie, mustergültige praktische Bearbeitungen, die auf Grund der historischen und wissenschaftlichen Ergebnisse der Forschung hergestellt werden? Wer ist hierzu aber berufen? Die Neue Bachgesellschaft möge sich an die Kommission der Denkmäler deutscher Tonkunst wenden, die hierfür allein kompetent ist und aus ihrer Mitte sich die geeigneten Vertreter für diesen Zweck namhaft machen lassen, denn vorläufig kommen die praktischen Musiker für derartige Bearbeitungen gar nicht in Betracht aus oben angeführten Mängeln. Nur so ist ein ersprießliches Arbeiten der Neuen Bachgesellschaft zu erwarten, sie wird guten Samen ausstreuen und reiche Ernte haben durch mustergültige Aufführungen (vgl. Händel-Aufführungen in Chrysanderscher Bearbeitung), die nur möglich sind auf Grundlage einer einwandfreien wissenschaftlichen Bearbeitung, die sich von „krasser Willkür“ fern hält. Für die Neue Bachgesellschaft ist der Grund zum sicheren und festen Ausbau ihrer Bestrebungen gelegt, an ihr und besonders an den Mitgliedern des Direktoriums und des Ausschusses liegt es, aufzubauen und der Kunst zu dienen durch untadelhafte „Veröffentlichungen, die Bachs Werke in weite Kreise des Volkes einführen sollen“.

Herr Geheimrat Professor Dr. W. Voigt aus Göttingen:

Meine Damen und Herren! Gewiß kann ein Naturforscher, auch wenn er gewisse musikalische Gebiete zu seinem Spezialstudium gemacht hat, nicht eine Autorität gegenüber einem Musikhistoriker beanspruchen. Aber darum handelt es sich hier gar nicht, sondern allein um die Frage, ob ich, ob wir uns durch die Ausführungen einer Partei überzeugen lassen können, und hier kommen Grundsätze in Betracht, die allen Wissenschaften gemeinsam sind. Einer der vornehmsten Grundsätze jeder Wissenschaft lautet aber: *audiatur et altera pars*.

