

Kritiken.

Albert Schweitzer, J. S. Bach le musicien-poète. — 455 S. — Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905.

Es ist eine hochehrfurchliche Aufgabe, das siegreiche, wenn auch noch langsame Vordringen Bachs in Frankreich zu beobachten. Wie in Deutschland setzte auch die französische Bachbewegung mit der Pflege der Bachschen Instrumental-, in erster Linie Klavier- und Orgelmusik ein, dann folgten Aufführungen einiger Vokalwerke und in neuester Zeit ist man am Werk, durch regelmäßige Kantatenaufführungen freilich zunächst nur erst noch engere Kreise auch in die Welt der Bachschen Kantaten einzuführen.

Die Schwierigkeiten, die dem Verständnis speziell der Bachschen Kirchenmusik in Frankreich entgegenstehen, sind groß, aber, wie die bisher erzielten Erfolge beweisen, durchaus nicht unüberwindlich groß. Eine höchst wertvolle Mitarbeit an ihrer Hebung bietet das vorliegende Buch des Erfassers Albert Schweitzer, J. S. Bach le musicien-poète, dessen orgelfundiger Verfasser Privatdozent der Theologie an der Straßburger Universität ist. Die Vorgeschichte des Buches erzählt im Vorwort Ch. M. Widor, dem durch Schweitzers Erläuterung der Orgelchoräle aus dem zu ergänzenden Choraltext diese aus einem ‚modèle de contrepoint pur‘ zu einer ‚suite de poèmes d’une éloquence, d’une intensité d’émotion sans pareilles‘ wurden und der damit Schweitzer zu einer ‚étude sur le symbolisme‘ dieser Werke anregte. Die Studie weitete sich aber bald zu einem Buch über den ganzen Bach aus. Vom Choral ließ sich die Kantate nicht trennen und als 1. Teil (S. 1—104) trat ein Überblick über die deutsche Kirchenmusik bis Bach hinzu.

Teil 2 (S. 105—170) schildert dann Bachs Leben und Charakter, Teil 3 (S. 171—324) die Werke. Der 4. Teil enthält den eigentlichen Kern des Buches (S. 325—400) ‚le langage musical de Bach‘, in dem Schweitzer in 3 Kapiteln ‚le symbolisme de Bach, le langage musical des chorals und des cantates‘ behandelt. Ein 5. Teil (S. 401—434) bietet Bemerkungen praktischer Natur über die Ausführung von Bachs Werken, über Tempo, Phrasierung, Dynamik, Registrierung, Orchesterbesetzung und Generalbass.

Wie die Ausdeutung der Orgelchoräle im Mittelpunkt des Buches steht, so bildet auch ‚le choral dans l’œuvre de Bach‘ den Ausgangspunkt des Ganzen (Kap. 1) und die folgenden 4 Kapitel (Kap. 2 und 3 ‚l’origine des textes und des melodies de chorals‘ mit Anordnungen der von Bach behandelten Choräle nach diesen beiden Gesichtspunkten, Kap. 4 ‚l’harmonisation du choral‘, Kap. 5 ‚histoire des chorals pour orgue‘) entwerfen in anziehender und eindringender Weise die Geschichte des protestantischen

Chorals bis zu Bachs Arnstädter Zeit. Das gleiche versucht Kap. 6 für die ‚histoire des cantates et des Passions avant Bach‘, in dem die Darstellung bis in Bachs Weimarer Zeit führt. Überall erwähnt Schweitzer übersichtlich die wichtigsten Quellen und Forschungen, wie überhaupt die ganze Anlage des Buches dem Leser zum eigenen Weiterarbeiten gut und anregend die Wege weist.

Teil 2 schildert im einzelnen Bach und seine Familie, seine Stellung und Funktionen in Leipzig, seine ‚amabilité‘ und ‚modestie‘, seine Reisen, Kritiker und Freunde, Bach als ‚l'autodidacte et le professeur‘, seine Frömmigkeit und seine Physiognomie. Teil 3 bespricht in Kap. 15—19 die Instrumentalwerke, in Kap. 20 die weltlichen Kantaten, die als noch recht unbekannt ausführlicher behandelt werden, und in Kap. 21—27 die geistlichen Kantaten und größeren Vokalwerke der Leipziger Zeit nach der von Spitta aufgestellten Epocheneinteilung. Gestattet freilich der Umfang des ganzen Buches vielfach nur eine kurzforische Erwähnung auch wichtigerer Erscheinungen, so unterrichten doch überall praktische Übersichten den Leser über den ganzen Umfang des Erhaltenen.

Auf dieser breiten Grundlage baut sich dann Schweizers Versuch auf, Bachs „musikalische Sprache“ speziell der Orgelchoräle und der Kantaten zu erläutern als das Ideal einer ‚musique descriptive‘, beruhend auf einer Anzahl festausgeprägter Grundmotive. Seien diese zwar von außerordentlicher Anpassungsfähigkeit für jede einzelne Situation, so ändere sich ihr Grundcharakter doch nicht, und vor dem Leser ersthe ein markantes geschlossenes Bild der musikalischen Sprache des größten Musikers, in dem alle Mannigfaltigkeiten auf die Einheiten bestimmter Motive zurückgeführt sind, aus dem ‚la clarté et la précision du langage musical de Bach‘ überwältigend hervorleuchten.

Schweizer zeigt in Chorälen und Kantaten ‚les motifs de la démarche (Schrittmotive), de la quiétude, de la douleur und de la joie‘, bei den Chorälen ferner ‚les motifs parlants‘ und ‚les chorals expressifs‘ und bei den Kantaten ‚les motifs de la lassitude, de la terreur, le rythme solennel, les thèmes composés‘.

Die Beispiele aus den Orgelchorälen kann man wohl als den Gegenstand erschöpfend bezeichnen. Neben den Einzelheiten, die in hellem Licht treten, vergißt Schweizer hier und im Kapitel über die Orgelmusik im 3. Teil nicht, auch auf die größeren Gruppen, zu denen Bach diese Orgelchoräle teilweise zusammenfaßte, und die besonderen Schönheiten dieser Gruppen aufmerksam zu machen. Und vom 1. Absatz auf Seite 1 an, in dem Schweizer die Orgelphantasien über Choralmelodien als Bachs intimste, schönste und tiefste Werke bezeichnet, spricht Schweizer durch das ganze Buch von Bachs Orgelchorälen sichtlich mit anziehender stets gleicher Wärme.

Anderes scheint es mir bei den Kantaten zu liegen. Zwar entsteht auch hier durch das umfassende Heranziehen von Beispielen aus der ganzen Fülle der Kantaten ein farbenreiches Bild ihrer „musikalischen

Sprache“; den ganzen Bach der Kantaten zeigt es aber nicht. Das so bedeutsame Individuelle der einzelnen Kantaten kommt bei einer so einseitigen Betonung ihrer Bestandteile an ‚musique descriptive‘, dem Aufweisen eines förmlich gesetzmäßigen musikalischen Ausdrucks für die einzelnen Situationen, wie mir scheint, nicht zu seinem Recht. ‚Le symbolisme de Bach‘ ist nur ein Teil der „musikalischen Sprache der Kantaten“, aber nicht der einzige, in welchem sich Bach als ‚le musicien-poète‘ zeigt, als den ihn Schweizers Buch in erster Linie darstellen will.

Straßburg i. E.

Friedrich Ludwig.

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jahrgang V, Heft 2: Ausgewählte Arien für Sopran mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. Jahrgang VI, Heft 1: Ausgewählte Arien für Alt (ebenso). Jahrgang VI, Heft 2: Ausgewählte Duette für Sopran und Alt (ebenso). — Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905.

Die Neue Bachgesellschaft hat einen bemerkenswerten Schritt getan. Nach dem Festgottesdienst, dessen schriftliche Fixierung in erster Linie einen eminenten historischen Wert besitzt, bietet sie jetzt ihren Mitgliedern und danach auch der Öffentlichkeit drei Hefte, die berufen erscheinen, im praktischen Musikleben eine bedeutende Rolle zu spielen. Schon oft war ja der Wunsch ausgesprochen worden — und besonders lebhaft geschah es gerade beim Leipziger Bachfest 1904 —, man möchte von solchen Gesangsstücken Bachs, die neben der Orgel oder dem Orchester von einem obligaten Soloinstrumente begleitet werden, endlich einmal eine Ausgabe veranstalten, wie sie von dem bekannten „Erbarme dich“ aus der Matthäuspassion längst existiert, nämlich einen Klavierauszug, bei dem das Instrumentalsolo nicht in den Klavierpart einbegriffen wird, sondern in seiner Selbstständigkeit unverändert bleibt. In der Tat sind solche Ausgaben aus vielen Gründen nötig, wenn die Originale besser gewürdigt werden sollen als bisher vielfach geschehen ist. Es handelt sich nicht nur um ein volleres Gehör, um eine Wiedergabe, die dem Traume des Komponisten mehr entspricht als ein eigentlicher Klavierauszug, auch nicht bloß um die Rettung von Klängen, die bei einem solchen in der allgemeinen Nivellierung verschwinden; gerade bezüglich der historischen Treue im Klange soll man sich ja vor Illusionen hüten, da gar manches Orchesterinstrument, nicht zum wenigsten das wichtigste von allen, die Violine, seit Bachs Zeiten den Klangcharakter total verändert hat. Wesentlich dagegen für die Intentionen des Komponisten wie für die Bedeutung der Werke selbst ist ihre Struktur, einmal die äußere formelle des Nacheinander, dann aber mindestens ebenso sehr die innere radiale des Miteinander; und da ist es denn einer der bezeichnendsten Züge, daß das Soloinstrument sich nicht zum Orchester oder zur Orgel sondern zur Singstimme koordiniert. The-

matisch wie poetisch wird es ebenso wie diese behandelt und daher zu den anderen Instrumenten in Gegensatz gebracht; das Orchester begleitet, das Soloinstrument wird begleitet. Es liegt hier ein wichtiger Unterschied gegen die moderne Praxis vor, welche das Soloinstrument in der Regel als einen, nicht einmal immer integrierenden, Teil des Orchesters, gewissermaßen als gelegentlich aufgesetztes Licht in der Farbenmasse verwertet. Solche Soli haben daher meist keine abgerundete Gestaltung, keinen präzisen Anfang und kein deutlich wahrnehmbares Ende; sie besitzen weder horizontale noch vertikale Selbständigkeit. Wo der zeitliche Einschnitt zwischen der alten und neuen Praxis liegt, kann man, auch ohne tiefere geschichtliche Kenntnisse, leicht erkennen: noch Mozart hat, auch abgesehen von der bekannten Arie im *Ne Pastore*, eine solche mit Violine und eine ähnliche mit Klavier und Orchester geschrieben, in denen die beiden, Singstimme und Instrument, geradezu ein Liebesduett aufzuführen, während andererseits das berühmte Geigen Solo in Beethovens großem *Benediktus* ebenso untrennbar mit dem übrigen Orchester verwachsen ist wie die solistisch behandelten Hörner im *Fidelio* und den Ruinen von Athen, oder wie die Geigen Soli im glorreichen Augenblick und der Weihe des Hauses oder das Cello im Opferlied und Christus am Ölberg. Es wäre absurd, von diesen Werken einen Klavierauszug mit separater Solostimme herauszugeben. Aber ebenso unrecht tut man Mozart, wenn man seine selbständig singenden Instrumente mit der Begleitung zu einem Klavierbrei verarbeitet. Vollends bei Bach ist die Trennung schon deshalb geboten, weil eine der Haupteigenschaften seiner Begleitungen, die harmonische Fülle, sonst verloren geht. Der Klavierspieler hat nun einmal nur zwei Hände; werden diese für eine Flötenmelodie und einen Bass gebraucht, so entsteht dazwischen jene gähnende Leere, die Bach bekanntlich selbst in wirklichen Klaviersoli prinzipiell vermied.

So ist es denn ein Glück, daß endlich wenigstens von einzelnen Arien und Duetten eine Ausgabe mit Klavier erschienen ist, in der das obligate Solo unverlezt bleibt; und ein Glück ist es auch, daß die Arbeit einem so vorzüglichen Bachkenner wie Mandyczewski anvertraut wurde. Er hat einstweilen zwölf Sopranarien, zwölf Altarien und drei Duette für Sopran und Alt ausgewählt, sämtlich aus Kirchenkantaten. Unter den Altarien befindet sich die „*Ach bleibe doch*“, die später mit starken Veränderungen in das *Agnus Dei* der *H-moll-Messe* gekommen ist; die Reihe der Sopranwerke wird eingerahmt durch die zart schwärmerische „*Auch mit gedämpften schwachen Klängen*“ aus der Kantate „*Schwingt freudig euch empor*“, eines der wenigen Beispiele von Anwendung des Geigendämpfers bei Bach, und die erschütternd tragische „*Seufzer, Tränen*“ aus der Schmerzenskantate „*Ich hatte viel Bekümmernis*“. Wie man sieht, kommen die Extreme der menschlichen Empfindungsskala zu ihrem Rechte; kein einziges der hier gebotenen Werke wird man als äußerlich oder als nur musikalisch wertvoll bezeichnen können. Als Soloinstrument erscheint überall entweder die Violine oder ein solches Blasinstrument, das sich bequem durch die Violine

oder Bratsche ersetzen läßt. Vielleicht lassen sich unsere Dilettanten, die oft so verhängnisvoll viel Zeit mit leerem Klaviermechanismus verlieren, auf die Schönheit und Dankbarkeit zarter, ausgiebiger Blasinstrumente hinlenken und zu deren Erlernung anregen. Denn für die Hausmusik sind diese Hefte in erster Linie bestimmt. Wohl wird auch die Kirche, namentlich in weniger bemittelten Gemeinden, von ihnen Gebrauch machen können, und zwar nicht nur bei Konzerten sondern auch beim liturgischen Gottesdienste, aber so recht wird unser Publikum doch nur dann in Bach eindringen können, wenn es ihn selber singt und spielt. Nur ist es selbst für den Gutwilligen schwer, sich in der überwältigenden Masse der Kirchenkantaten zurechtzufinden; da gewährt die vorliegende Auswahl eine passende Einführung, und jeder, der sie durchgenommen hat, wird nach mehr verlangen, nicht nur nach der Umgebung, in der die Arien stehen, sondern auch nach mehr Arien und Ensemblestücken für alle Stimmlagen. Es versteht sich, daß Mandyczewski auch für den Vortrag wertvolle Hilfen bietet; der Continuo ist überall ausgesetzt, und zwar in diskreter harmonischer, also durchaus unanfechtbarer Weise; hier und da sind die Bässe verdoppelt, dynamische Zeichen beigefügt, auch mit großer Vorsicht Tempovorschriften gegeben und in einem kurzen Vorworte die notwendigsten Verhaltensmaßregeln für den Uneingeweihten zusammengestellt. Natürlich sind überall, wo zu den Arien Rezitative gehören, diese mit abgedruckt, und eine Mahnung, die ja nicht nur für den Laien und Dilettanten beherzigenswert ist, spricht der Herausgeber in den einfachsten Worten aus: „zur Erreichung einer schönen Ausdrucksform empfiehlt es sich, das Rezitativ nicht ganz ohne jeden Takt und ja nicht zu langsam zu nehmen.“ —

Das Ideal der Bach-Praxis wären vollständige Klavierauszüge der Kantaten, Passionen usw., in denen jedes Soloinstrument über seiner für zwei Hände gesetzten Begleitung seine Partie fände; käme dann der Begleiter einmal in die Lage sich ohne Violine, Flöte usw. zu sehen, so müßte er eben die Fähigkeit bewähren, deren Partie so gut es geht wiederzugeben. Solange aber die Mehrzahl unserer Klavierspieler noch nicht so weit ist, drei Systeme übersehen und nötigenfalls vom Blatte transkribieren zu können, sind Einzelausgaben wie die vorliegende unentbehrlich. Mögen sie recht bald auch den Solokantaten, geistlichen wie weltlichen, zuteil werden!

Rom.

Friedrich Spiro.

Joh. Seb. Bach. Violinkonzerte in A moll, E dur, D moll (für 2 Violinen) herausgegeben von Gustav Schreck. — J. S. Bach. Brandenburgische Konzerte für Klavier zu 4 Händen (Max Reger). Band I (Nr. 1—3). — Leipzig, E. F. Peters.

Zu den bereits bestehenden Neuausgaben Bachscher Kammermusikwerke, die mit den in neuerer Zeit gewonnenen Anschauungen über die

Altkompagnementpraxis der alten Zeit in Einklang gebracht worden sind, gefellten sich jüngst die drei Violinkonzerte (A moll, E dur, D moll) in der Revision Gustav Schrecks. Überall, namentlich in den Soli, wo bei Orchesteraufführungen das Cembalo exponiert in den Vordergrund tritt, wurden diskrete Altkordausfüllungen angebracht und somit dem harmonischen Gerüst die notwendigen, sicheren Grundlagen geschaffen. Es ist heute schwer zu begreifen, wie man Jahrzehnte hindurch die Solovioline ganze Strecken lang auf Grundbassoli hat musizieren lassen, ohne den Mangel an Wollklang zu empfinden. Nunmehr ist diesem Mangel also auch in der Ausgabe Peters abgeholfen und damit ein Seitenstück zu den ebenfalls von G. Schreck trefflich ergänzten Sonaten mit Klavier geliefert worden. Die geigerischen Bezeichnungen in der Solostimme rühren von Andreas Moser her.

Max Regers vierhändige Arrangements der drei ersten Brandenburgischen Konzerte sind Musterstücke ihrer Art, technisch freilich für die Spieler so schwer, daß es zur genussreichen Vorführung erst langer Übung von seiten beider bedarf.

Leipzig.

A. Schering.



Mitteilungen und Beiträge für das Bach-Jahrbuch sind zu senden an

Herrn Dr. Arnold Schering,
Leipzig, Thomastischstr. 23.