

„Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik“

Ein unbekannter Brief von Moritz Hauptmann an Johannes Brahms
(15. Februar 1859)

Von Erwin R. Jacobi (Zürich)

Vor kurzem gelang es dem Verfasser, auf einer Versteigerung in der Schweiz einen bisher unveröffentlichten und unbekanntem Brief von Moritz Hauptmann (1792–1868) an Johannes Brahms (1833–1897) zu erwerben. Dem Brief ist ein Exlibris mit einem Stich nach Max Klinger und dem Aufdruck *Aus dem Nachlasse | Johannes Brahms | Die Erbenvertretung | Hamburg-Wien* beigeheftet, das die Nummer 397 trägt. Der Brief enthält zwei Doppelblätter von blauem Papier ohne Aufdruck, mit zusammen acht eng beschriebenen Seiten in Großoktav-Format (14×22 cm). An den Rändern der 5., 6. und 7. Seite sind einige Stellen mit Farbstift angestrichen, möglicherweise von Brahms. Der Erhaltungszustand des teilweise nur schwer entzifferbaren Schriftstücks ist einwandfrei.

Diesem am 15. Februar 1859 geschriebenen Brief des Leipziger Thomaskantors (1842–1868) und Vorsitzenden des Direktoriums der Bach-Gesellschaft (1850–1868) an den um einundvierzig Jahre jüngeren, damals sechsundzwanzigjährigen Brahms kommt eine besondere Bedeutung schon deshalb zu, weil es sich hierbei um das einzige bisher nachweisbare Dokument handelt, das uns über die Verbindung zwischen Brahms und Hauptmann Auskunft gibt. Wie aus dem ersten Absatz des Briefes hervorgeht, hatte sich Brahms schriftlich an Hauptmann mit einigen Anfragen über Vortrag und Besetzung von Kantaten und Oratorien (Passionen) J. S. Bachs gewandt, deren ausführliche Beantwortung den Inhalt des vorliegenden Briefes ausmacht. Da weder in den veröffentlichten Briefen Hauptmanns (an Franz Hauser sowie an Louis Spohr und andere) der Name von Brahms noch in denjenigen von Brahms der Name Hauptmanns auch nur erwähnt wird, können wir annehmen, daß es bei dieser einmaligen brieflichen Anfrage und Beantwortung zwischen beiden Männern geblieben ist, ohne daß sich daraus ein weiterer Gedankenaustausch ergeben hätte.

Die Umstände, unter denen sich Brahms damals für aufführungstechnische Fragen solcher Art interessierte, ergeben sich unschwer aus seiner Stellung und Verpflichtung am Hof der Prinzessin Friederike von Lippe-Detmold, an dem er von 1857–1859 je drei Monate pro Jahr als Hofpianist und Leiter des Singvereins angestellt war und in dieser Eigenschaft auch das dortige kleinstaatliche Musikleben zu betreuen hatte. Von dem Umgang mit einem ständigen Orchester in Verbindung mit intensiver Chorarbeit in Detmold versprach sich Brahms einen besonderen Gewinn für seine kompositorische Entwicklung – er arbeitete zu jener Zeit vor allem an seinem ersten Klavierkonzert (op. 15, in d-Moll), das er unter Leitung seines Freundes Joachim kurz vor dem Datum unseres Briefes in Hannover selber zur Uraufführung brachte (am 22. Januar 1859). Es kann durchaus angenommen werden,

daß seine innige Freundschaft mit Künstlerpersönlichkeiten wie Clara Schumann und Josef Joachim seinem Interesse für J. S. Bach hilfreich und förderlich war. Wir wissen, daß Brahms im Winter 1858/59 in Detmold zwei Kantaten von Bach einstudierte, für Detmold damals gewiß „unerhörte Dinge“, wie Max Kalbeck mit Recht in seiner Brahms-Biographie schreibt („Christ lag in Todesbanden“, BWV 4, und „Ich hatte viel Bekümmernis“, BWV 21). Wir wissen ferner, daß die Prinzessin, seine hohe Schülerin im Klavierspiel, ihm die sechs ersten, bis zum Jahre 1857 erschienenen Bände der Alten Bach-Gesamtausgabe geschenkt hatte, von denen die beiden ersten, die Kirchenkantaten BWV 1–20 enthaltend, in den Jahren 1851 und 1852 von Hauptmann selber mit Vorworten herausgegeben worden waren.

Es war nur natürlich, daß sich der junge Brahms mit seinen Fragen über aufführungstechnische Probleme Bachscher Vokalwerke an Hauptmann wandte, der damals als die Autorität schlechthin in solchen Fragen galt. („Die wirkliche Bachepoche für den Thomanerchor führte Moritz Hauptmann in seinem Kantorat herauf“, schreibt Albert Schweitzer in seinem Bach-Buch.) Zudem waren in den bis zu jenem Zeitpunkt erschienenen acht ersten Bänden der Bach-Ausgabe noch zwei weitere Bände mit je zehn Kantaten, die Matthäuspassion, das Weihnachtsoratorium, die *b*-Moll-Messe sowie ein wiederum von Hauptmann selber edierter, 1858 erschiener Band mit Messen enthalten, also eine Fülle großartiger Vokalwerke, deren Studium Brahms sich zweifellos hatte angelegen sein lassen. Hatte Bach selber zu seinen Lebzeiten nur Instrumental- und keine Vokalmusik von sich drucken lassen, waren in der ersten Hälfte des 19. Jh. in ähnlicher Weise vor allem Orgel- und Klavierwerke, dagegen nur wenige Vokalwerke und fast keine Kantaten von ihm veröffentlicht worden, so läßt sich bereits an diesen äußeren Tatsachen die große Bedeutung der Leistung ermaßen, die von der Bach-Gesellschaft während des ersten Abschnitts ihrer Tätigkeit erbracht wurde, indem sie der Herausgabe der Vokalwerke unter Einfluß der Kantaten den unbedingten Vorrang einräumte.

Diese skizzenhaften Bemerkungen mögen genügen, um die Situation anzudeuten, aus der heraus der im folgenden wiedergegebene Brief Hauptmanns verstanden und beurteilt werden sollte. (Rechtschreibung und Zeichensetzung entsprechen genau dem Original.)

Leipzig d. 15. Febr. 1859

Lieber verehrter Freund!

Auf Ihren lieben Brief mit den Anfragen über Vortrag und Besetzung Bach'scher Cantaten- und Oratorienmusik kann ich Ihnen freilich nur meine Meinung sagen, und die wird gerade nicht mehr gelten als eine andere: Sollte sie aber in einigen Punkten mit Ihren Ansichten zusammentreffen, so würde mirs eine Freude sein.

Die ersten drei Fragen betreffen die Choräle. 1) Ob eine Nüancierung durch forte u. piano, crescendo u. diminuendo bei den Chorälen zulässig sei. 2) Ob man die bei

S. B. vorgeschriebene Orchesterbegleitung weglassen dürfe. 3) Ob bei manchen Chorälen ein kleiner Chor für den ganzen eintreten dürfe. Wenn ich die drei Fragen zusammennehmen darf, so möchte ich im Ganzen darauf antworten, daß Alles was nur im Entferntesten an Effectmachen streift, gerade bei der Ausführung dieser Choräle mir ganz ungebörig scheint. Solche Mannigfaeligkeit will leicht etwas Gefallsüchtiges annehmen. Der Choral in Bachschen Cantaten mag lieber fester Pfeiler bleiben, in dem lyrisch-dramatisch bewegten Fluß des Cantateninhaltes, und bedarf dazu eines gesund kräftigen Vortrags. Wenn er selbst einmal posaunet, ein andermal geflötet, oder von sich selbst aus dem posauern ins flöten übergeführt wird, so verliert er diese

10 Qualität des Ruhenden im Bewegten. Gewiß kann es zuweilen von schöner Klangwirkung sein, auch den Choral zu nuancieren; seine wahre Wirkung geht aber daran verloren. In Bach's Originalpartituren fehlt die Angabe begleitender Instrumente bei den Chorälen meistens; in den Originalstimmen aber, die zu großem Theil von seiner Hand geschrieben sind, allezeit aber seine Zusätze u. Correkturen enthalten, sind zu allen Chorälen alle in dem Musikstück angewendeten Instrumente, mit Ausnahme von Trompeten u. Pauken, im Einklang mit den Singstimmen gehend, ausgeschrieben, ohne alle Bezeichnung von forte u. piano, die sonst in den Stimmen nicht fehlt; der reichbezahlte Orgelbaß ist auch nicht vergessen. Man dichtet, glaub ich, diesen Stücken etwas an, wenn man sie anders als einfach-groß haben will;

20 ihre Musik braucht nicht noch einmal in Musik gesetzt zu werden, vom Vortrag ist auch eigentlich hier nicht die Rede. Von guten Sängern, nicht schlecht, aber schlicht und recht gesungen, tragen sie sich selbst vor. Es ist wohl ein Phantasie-Stück von Rochlitz, wie sie mehr bei seinen historischen Versicherungen vorkommen, wenn er sagt, Bach habe die Choräle der Passion von der Gemeinde mitgesungen haben wollen und sei in dieser Anordnung mit dem Dichter übereingekommen. Diesem Zweck würde die kunstvolle Ausarbeitung dieser Choräle sehr ungünstig gewesen sein: der gesamte rhythmisch unpräzise Gesang der Gemeinde, die Verdopplung der Melodie durch zwei Octaven würden alle Gliederung und Bedeutenheit in den Melodien der Mittelstimmen zerdrücken. So hat Bach es gewiß nicht gewollt;

30 aber in der Idee können die Choräle immer Repräsentation der Gemeinde sein, und sind in diesem Sinne zu singen, als vom Volke, von einer großen Menge, mit Ausscheidung der unmusikalischen Schlacken, aber ja ohne alle sentimentale Beigabe, die dem Volke fremd ist.

Die 4^e Frage betrifft das Retardieren bei den Schlüssen. Zu einem Schluß von Beethoven wird man zu retardieren nicht leicht versucht sein. Hier wird man genug darauf vorbereitet daß er nicht unerwartet komme. Bei den Schlüssen älterer Musik ist in der Regel vor dem letzten Accord etwas zurückzubalten; immer aber nur beim letzten Schluß, der das Musikstück beschließt. Unleidlich ist eines bei andern Schlüssen die im Gange des Stückes vorkommen: wenn noch ein weiterer Fortgang da ist, fehlt aller

40 Grund die Bewegung aufzuhalten. Aber auch am Ende kann nicht von einer Retardation von mehreren Takten die Rede sein: der Ausgang des vorletzten Taktes wird

auf den Schluß schon genug vorbereiten können. Jenes längere Vorbereiten macht mir den Eindruck des Bremsens auf der Eisenbahn, jedenfalls einen sehr unmusikalischen. Auch bei Chören darf der Schluß des Gesanges nicht retardirt werden wenn noch ein Nachspiel folgt; wie dieses wird wird [sic!] kurz vorm Ende nur soviel zurückzuhalten sein wie es sich richtigem Schlußgefühl von selbst nothwendig macht. Beim Schluß der Solostimme in Arien kann es wohl Fälle geben daß etwas fermatenartiges vorkommt, ohne eben die Corona \odot zu haben; dann meine ich daß nach diesem kurzen Aufentbalt es besser ist das Nachspiel zuletzt ohne Retardation zu schließen, keinenfalls zweimal zurückzuhalten.

10 Daß bei solchem geringen ritardando von einem langsamen Absterben, von morendo u. calando nicht viel anzubringen sein wird, ergibt sich wohl von selbst, es ist dies überhaupt der ganzen Gattung widernatürlich. So sind aber auch im Allgemeinen die Effecte des crescendo und diminuendo hier in sehr gemäßigttem Grade anzuwenden. In lebendig polyphonischer Musik, wo verschiedene Stimmen verschiedenes zugleich zu singen haben, wird ihnen nicht selten ganz Unnatürliches zugemuthet werden, wenn sie zu einem gemeinschaftlichen Anwachsen oder Abnehmen sich vereinigen sollen. Jede einzelne Stimme wird sich zu ihrem Vortrage freiwillig nur durch den Gang ihrer Melodie bestimmen lassen wollen, und das wird indem das Hervortretende einer jeden auch im Ganzen, im Verein der Stimmen heraustritt, gerade die Wirkung hervorbringen wie sie dem polyphonischen Satze zukommt: nicht die einer anschwellenden und einsinkenden ungliederten Masse, sondern eines auch in seinen Gliedern belebten organisch lebendigen Wesens. Zu einem Crescendo bedarf es S. Bachs reicher Stimmencombination nicht, das ist wohlfeiler zu haben. Die Aeolsharfe bringt es am schönsten, die spielt aber keine Fuge. Dem hartklingenden Accord ist anwachsen und abnehmen des Klanges die Belebung; dem polyphonischen Satze kann es, zum Effect gesteigert, der Tod sein, wie . . . in der Gliederung zur Masse desorganisirt. — Ein Crescendo u. diminuendo ist auch schön und gut, aber nur wo es hingehört. Im Choral ist Homophonie, im einfachen; es würde umso eher der fugirte Satz dynamische Abstufung zulassen: hier läßt es aber wieder die Musikgattung nicht zu.

30 Zur Frage 7. Ob man die Oboe in der Echoarie des Weihnachtsoratoriums mit der Clarinette vertauschen dürfe, wenn eine gute Oboe da sei? habe ich zu sagen, daß der Clarinetton mir überhaupt in Bach'scher Musik nicht angenehm ist u. ohne Noth ich nie dies Instrument dabei gebrauchen mag. Der Klang ist schön aber zu fett für die Bachschen feinen Contourn und zu sinnlich. Ist aber nun eine gute Oboe vorhanden, warum soll man ein anderes Instrument dafür nehmen? Hier kann sich auch die Antwort auf die 8^e Frage anschließen: mit welchen Instrumenten man die pastorale Symphonie des Weihnachtsoratoriums besetzen solle? — Bei einer hiesigen Aufführung waren es zwei Oboen und zwei englische Hörner (in F, wie die Oboi di Caccia.) Die letztern ersetzen gewiß die Jagdoboen richtig, sie sind wie diese Altoboen; aber leider
40 auch nicht überall zu haben. Dann muß man freilich wie so oft bei S. B. sich zu helfen suchen wie es gehen will. Clarinetten u. Bassethörner stimmen wenigstens gut zusam-

men, aber die Klangart ists nicht die dort sich so schön ausnimmt, recht wie kunstgedelte Hirten auf dem Felde.

Frage 7, was mit den Arien anzufangen, die nur mit beziffertem Bass begleitet sind? – in der Originalpartitur fehlt auch hier die Bezifferung, die nur in der Orgelstimme, da aber allezeit von Bachs Hand geschrieben steht. – Auch die Arien mit Bass und einem obligaten Instrument sind immer sehr dick beziffert. Den geschicktesten Orgelspieler der vorhanden angenommen, ist man immer aus der Noth noch nicht heraus. Nimmt man ein schwaches Register, so wird die Harmonie unbestimmt, man weiß nicht recht was man hört, nimmt man mehrere, so deckt es die

10 Stimme u. das obligate Instrument. Ueberhaupt ist die Orgel mit ihrem mechanischen Blaston mir zur Begleitung des Gesanges kein liebes Instrument. Ich habe öfters bei Bachschen Stimmen zu den Arien ein beziffertes Cembalo erfunden und es wäre das zur Begleitung des Sologesanges vielleicht der Orgel vorzuziehen, ist auch überall zu haben. In schwachem Orgelton wadet man wie auf einer Sumpfwiese, ohne festen Tritt. Ein geschickt gemachtes discretés Arrangement für Saiteninstrumente kann in manchen Fällen auch zu rathen sein. In der Matthäuspension habe ichs zu einigen Nummern gesetzt, u. a. zu der Contratenorarie mit obligater Oboe. Solche Begleitung wird am besten wirken wenn man sie nicht hervorbört. Als Zuthat darf sie nicht klingen.

Wie alte Maler gemalt haben können wir auf jeder Gallerie sehen. Wie die Musik weit

20 weniger alter Componisten geklungen hat, zu ihrer Zeit, wissen wir nicht so bestimmt. Es ist aber nicht zu glauben, daß Bach's Arien, mit den Mitteln die ihm zu Gebot standen ausgeführt, uns möchten anmuthig geschienen haben: vieles mag und muß sehr hölzern gewesen sein und es war nicht immer ein Verlust wenn etwas davon mit der Orgel zugedeckt wurde. Wer möchte aus den feinverschlungenen Linien einer Solostimme und eines Soloinstrumentes wenn beide gut ausgeführt werden immer den dicken Generalbassqualster dazu hören wie er in der Bezifferung mit Elephantentritt über die feinste Gliederung wegschreitet. Ich habe noch kein Bachsches Sologesangstück mit Orgel gehört das man nicht anders hätte wünschen mögen. Denken läßt sich schon gut, im Klange ists anders. Ein paar Takte Mozart darauf und man ist aus

30 einer schweren Luft wie im Himmel. Aber das betrifft nicht die Orgel-Begleitung nur; es liegt in der ganzen Art und Weise dieser Gesangsmusik – das sage ich zu Ihnen da ich weiß wie Sie Bach lieben und Sie wissen wie ich ihn liebe. Diese Liebe kann mich aber nicht blind machen für Stylosigkeit, denn so muß ichs nennen wenn eine Singstimme mit Worten vom Komponisten nicht anders wie eine Oboe behandelt wird, sich überhaupt immer mit Instrumenten, als ebenbürtige, contrapunktisch herumwinden muß. Es wird sehr respectabel sein wenn ein Sänger auch solchen Gesang leisten kann, das ist eine Virtuosität, zu verlangen ist es nicht, denn es ist nicht zu verlangen daß eine Oboe und Geige singen können. Darüber kann mich auch eine virtuose Ausführung nicht täuschen, sie kann das Ungehörige nicht gefällig machen.

40 Das gehört aber nicht mehr auf die Fragen, es ist nur eine Meinung, wie es die Antworten auf jene auch nur sind, bei denen ich mich ganz gut auch mit solchen vertragen

kann, die anderer sind. Für Manchen ist der Name Bach, der ihm gefallen läßt, was ihm entschieden nicht gefallen kann; ein anderer kennt ihn wirklich, ist aber so verbissen, daß er keinen Unterschied mehr macht zwischen vortrefflichem und geringem, der wenn S. Bach Albrecht Dürer wäre, auch vor der Architectur seiner Randzeichnungen himmeln würde, wie er bei mancher nicht geschmackvollen Zuthat von Bach himmelt, die nicht ihm, die nur seiner Zeit gehört. Die Enthusiasten beider Art wissen das Schönste und Größte an ihm oft gerade nicht zu würdigen.

Aber nun leben Sie wohl sehr werther Freund und sein Sie aufs herzlichste begrüßt von Ihrem

freundschaftlich ergebenen

M. Hauptmann

Zunächst dürfte die deutliche Kritik Hauptmanns an Bachs Behandlung der menschlichen Stimme in seinen Arien auffallen (S. 82, Zeile 32 ff.). Über die Beurteilung, Wiederbelebung und Bearbeitung Bachscher Musik im 19. Jh. sind in unserer Zeit mehrere Untersuchungen angestellt und zum Teil in früheren Jahrgängen des BJ veröffentlicht worden. An dieser Stelle sei aber nur auf die jüngste, unser Thema unmittelbar betreffende Arbeit hingewiesen, nämlich auf Martin Ruhnkes höchst wertvollen Aufsatz *Moritz Hauptmann und die Wiederbelebung der Musik J. S. Bachs* in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, Kassel 1963, S. 305–319, worin auch alle wichtigen zugehörigen Quellen- und Literaturangaben zu finden sind. Die vorliegende Veröffentlichung mag als Ergänzung, der hier abgedruckte Brief als Illustration zu Ruhnkes Ausführungen dienen, die von uns nicht im einzelnen wiederholt zu werden brauchen. Sicher ist Hauptmanns langer Brief als ein wichtiges und interessantes Dokument für die Geschichte der Bachbewegung in jener Zeit anzusehen, vermitteln doch häufig persönliche, nicht zur Veröffentlichung bestimmte Briefe solcher Art einen unmittelbaren Eindruck von den Gedanken und Gefühlen bedeutender Persönlichkeiten als ausgefeilte, für den Druck bestimmte Texte, bei deren Abfassung der Autor vielerlei Rücksichten zu nehmen gezwungen war.

Bereits bei C. Ph. E. Bach, dann bei begeisterten Pionieren der Bachbewegung wie C. F. Zelter (Berlin), J. Th. Mosewius (Breslau), J. N. Schelble (Frankfurt) und bis zu F. Mendelssohn hatten Bachs Vokalwerke sich immer mehr oder weniger starke Überarbeitungen und Kürzungen gefallen lassen müssen, ganz zu schweigen von den viel diskutierten Umarbeitungen eines R. Franz (Halle) nach der Jahrhundertmitte. Wenn auch Hauptmann als Wissenschaftler gegen manche Widerstände mit Erfolg darauf bestanden hatte, in der Bachausgabe nur den unveränderten und vollständigen Notentext des Komponisten zum Abdruck zu bringen, im Gegensatz zu einigen früheren Praktiken bei Einzelveröffentlichungen, so war er als ausübender Musiker doch noch weitgehend an die ästhetischen Urteile seiner Zeit gebunden, die besonders bei den Arien und Rezitativen an der Bachschen

Stimmenbehandlung Anstoß nahmen und sie als zu stark einem unsanglichen Instrumentalstil verpflichtet ablehnten.¹

Der gehässige Ausfall gegen Rochlitz auf S. 80, Zeile 22ff., bezieht sich auf den im Jahre 1842 in Leipzig verstorbenen Joh. Friedr. Rochlitz, der vor allem als Musikschriftsteller, Begründer und langjähriger Redaktor der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1819) bekannt geworden ist. Hauptmann bezieht sich hier offensichtlich auf das Sammelwerk *Für Freunde der Tonkunst*, in dem Rochlitz einen Teil seiner musikalischen Aufsätze und Rezensionen neu herausgegeben hatte (4 Bde., Leipzig 1824–1832). Zur Frage des Mitsingens von Chorälen Bachscher Kantaten und Passionen durch die Gemeinde hatte sich Rochlitz darin an zwei Stellen positiv geäußert: in seiner Besprechung der 1821 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Erstausgabe von „Ein feste Burg ist unser Gott“, BWV 80 (Bd. III, S. 379), sowie in seinem Artikel über die Johannespassion, den er anlässlich des Erscheinens ihrer Erstausgabe bei Trautwein (Berlin 1831 – die Jahreszahl im BWV, S. 353, ist unrichtig) geschrieben hatte (Bd. IV, S. 424).² Falls nämlich, wie Hauptmann an dieser Stelle ausführt, durch das Mitsingen der Choräle durch die Gemeinde, d. h. auch durch die tiefen Männerstimmen, die Melodie zwei Oktaven unter der vorgeschriebenen Sopranlage mitgesungen würde, so könnten die nur vom Chor gesungenen und überaus fein gearbeiteten Mittelstimmen innerhalb des gesamten polyphonen Satzgefüges nicht mehr ihrer Funktion entsprechend zur Geltung kommen, wodurch das Gleichgewicht des Ganzen unfehlbar zerstört würde.

Die Äolsharfe – auch Wind-, Wetter- oder Geisterharfe genannt –, auf die Hauptmann im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über Crescendo und Diminuendo hinweist (S. 81, Zeile 23), war bekannt für die zauberische Wirkung ihres Klanges, der von mehreren im Einklang gestimmten Saiten verschiedener Dicke hervorgerufen wurde, sobald ein Luftzug die Saiten straffte. Es handelte sich um ein „in hervorragender Weise romantisches Instrument“ (C. Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente), und auf diesen seinen besonderen Charakter spielt Hauptmann hier an, wenn er sich mit Entschiedenheit gegen die übertriebene Anwendung von An- und Abschwellen bei der Wiedergabe von Bachs polyphoner Musik wendet.

Mit der „Echoarie“ im Weihnachtsoratorium (S. 81, Zeile 30) ist die Aria „Flößt, mein Heiland, flößt dein Name“ mit Oboe Solo im IV. Teil (= Nr. 39) gemeint. Interessant ist hier die Frage des jungen Brahms betreffend die Auswechselbarkeit des obligaten Soloinstruments: offensicht-

¹ Betreffend Hauptmanns Urteil über Bachs Stimmenbehandlung siehe seine *Briefe an Franz Hauser*, hrsg. von A. Schöne, 2. Bd., Leipzig 1871, S. 166–167 (Brief vom 11. IV. 1859); betreffend seinen Vergleich zwischen Bach und Dürer auf S. 83, Zeile 4ff., ebd., S. 103–104 (Brief vom 7. XII. 1850).

² Hauptmann hatte bereits in seinem Brief an Hauser vom 6. Dez. 1857 ein äußerst negatives Urteil über Rochlitz abgegeben, wegen der angeblichen Unzuverlässigkeit seiner historischen Angaben – siehe Bd. 2 dieser *Briefe*, S. 145–146.

lich lag ihm die Klangfarbe der Klarinette mehr als diejenige der Oboe seiner Zeit, aber anscheinend getraute er sich doch nicht, seinem persönlichen Geschmack so ohne weiteres zu folgen. Seine Frage ist musikalisch durchaus nicht so ungerechtfertigt, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Die Oboe hatte seit der Zeit J. S. Bachs bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine Entwicklung durchgemacht, durch die sie sich klanglich ziemlich weit von dem Instrument des Barocks entfernt hatte – vor allem durch eine enger gewordene Bohrung und einen dadurch bedingten durchdringenderen Ton, der sie in die Lage versetzt hatte, sich auch innerhalb des großen Orchesters der Romantik zu behaupten. Es zeugt für das bereits hochentwickelte Stilgefühl und Verständnis von Brahms für die Musik des Barockzeitalters, wenn ihm Bedenken bei der Verwendung einer „modernen“ Oboe in dieser Arie von J. S. Bach kamen.

Mit der „pastoralen Symphonie“ im gleichen Werk (S. 81, Zeile 36/37) ist die Sinfonia zu Beginn des II. Teils gemeint (= Nr. 10). Die originale Besetzung für die betreffenden Partien in diesem Satz besteht aus Oboe d'amore I/II und Oboe da caccia I/II, zwei Oboen in Mezzosopran- und Altlage, häufig mit einem sogenannten Liebesfuß, d. h. einem birnenförmigen Schallstück mit nur kleiner Öffnung. Im Vergleich zur Oboe ist ihr Klang gedämpfter und gleichzeitig von veränderter, weicherer Farbe. (Heutigentags verwendet man in diesem Satz mehrheitlich Oboe d'amore I/II und Englischhorn I/II – beide in gleicher Weise aus den genannten Originalinstrumenten der Bach-Zeit entwickelt –, also eine ähnliche Zusammenstellung wie bei der von Hauptmann erwähnten Leipziger Aufführung. Diese beiden Instrumente gehören zum modernen Instrumentarium, freilich ohne in Bauart und Klang identisch zu sein mit den entsprechenden Instrumenten des Barockzeitalters.) Das Bassethorn ist eine Altklarinette in F und eignet sich wegen seines dunklen, nicht durchdringenden Tons gut zur Kombination mit tiefen Tönen der Holzblasinstrumente.

Überraschend wirkt Hauptmanns Behauptung auf S. 82, Zeile 13/14, im Zusammenhang mit seiner Antwort auf die Frage nach der Ausführung des bezifferten Basses bei Arien, nämlich daß „ein Cembalo überall zu haben ist“. Es scheint sich hierbei um Instrumente aus der zweiten Hälfte des 18. Jh. gehandelt zu haben, da von einem Neubau in der ersten Hälfte des 19. Jh. nichts bekannt ist. Es ist vorstellbar, daß solche Instrumente damals zum Teil noch in spielbarem Zustand waren bzw. unschwer für den Gebrauch hergerichtet werden konnten (Besaitung, Bekielung), zumal die Resonanzböden noch nicht durch ausgetrocknete Zimmerluft infolge moderner Zentralheizung in einem solchen Ausmaß gelitten haben dürften, wie wir es heutigentags bei Originalinstrumenten aus dem 18. Jh. in unseren Museen leider gewohnt sind.³

³ Vergleiche Hauptmanns Brief an Hauser vom 16. Aug. 1859 (im 2. Bd. dieser *Briefe*, S. 173), worin er schreibt: „... habe 12 zweistimmige Lieder gemacht, die ohne Cembalo im Freien gesungen werden können...“

Hauptmanns Ablehnung der Orgel als Begleitinstrument im selben Absatz seines Briefes stellt eine recht anschauliche, wenn auch dem Schreiber unbewußte Kritik des deutschen Orgelbaus jener Zeit dar, insofern dieser den Bedürfnissen des barocken Orgelstils nicht mehr entsprach. Auf der Absicht, sowohl die von Hauptmann hier angeführten als auch weitere Nachteile der deutschen Orgel des 19. Jh. im Hinblick auf eine befriedigende Wiedergabe Bachscher Musik zu beseitigen, fußte ein halbes Jahrhundert später jene erste, von A. Schweitzer und anderen ins Leben gerufene „Orgelbewegung“. Mit der „Contratenorarie mit obligater Oboe“ in der Matthäuspassion ist die Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ im I. Teil (= Nr. 26) gemeint.

Abschließend möchte der Verfasser der Hoffnung Ausdruck geben, daß in Zukunft noch andere, ähnliche Briefe geschichtlich bedeutender Persönlichkeiten über Fragen der Aufführungspraxis der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, möglichst in systematischer Gruppierung, um uns auf diese Weise Einblick in noch nicht ausgewertete und in Archiven schlummernde Zeugnisse aus der Geschichte der Aufführungspraxis zu gewähren. Werner Neumann hat auf dem 41. Deutschen Bachfest in Leipzig 1966 über *Probleme der Aufführungspraxis im Spiegel der Geschichte der Neuen Bachgesellschaft* referiert (siehe den vollständigen Abdruck dieses Referats in BJ 1967). Auch in der Geschichte der Alten Bachgesellschaft dürfte es eine Fülle von Problemen geben, die uns heute noch angehen oder zumindest stark interessieren.⁴

⁴ Es ist dem Verfasser eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle den Herren Peter Fuchs und Michel Piguet in Zürich herzlich zu danken für die Erklärung und Vorführung der in ihrem Besitz befindlichen historischen und modernen Rohrblattinstrumente.