

Edgar Tincl über Seb. Bach.

Am 25. Oktober 1908 hielt Edgar Tincl, der bekannte belgische Komponist und seit kurzem Nachfolger Gevaerts im Direktorium des Kgl. Konservatoriums in Brüssel, als Präsident der belgischen Akademie der Künste einen Vortrag über »Pie X. et la musique sacrée«, der sich in bemerkenswerter Weise mit der Musik Joh. Seb. Bachs auseinandersetzt. Tincl war längst als begeisterter Bachfreund bekannt und gehörte dem Ausschuß der alten Bachgesellschaft an. Nachdem er schon vor einigen Jahren in seiner Schrift »La musique figurée à l'Eglise« (1902) mit Entschiedenheit für eine ausgedehnte Pflege Bachs eingetreten war, ergreift er jetzt aufs neue das Wort, um die sicherlich vielen unerwartet kommende These zu verteidigen, daß nicht mit einem Zurückgehen auf Palestrina, sondern auf Bach jene Reform der kirchlichen, spezifisch katholischen Figuralmusik zu erreichen sei, wie sie Pius X. im Motu proprio dringend fordert. Als nunmehr einflußreichster Musiker katholischer Konfession in Belgien und Leiter eines der angesehensten europäischen Musikinstitute wird Tincl ohne Zweifel durch seine an bemerkbarer Stelle gesprochenen Worte auf die weitesten Kreise seines Landes wirken, auch dann, wenn man in ihnen nur erst skizzenhafte Andeutungen eines künftigen Arbeitsprogramms der belgischen Kirchenmusikschule sieht. Wir teilen im Folgenden die erste Hälfte der auch im Druck*) vorliegenden Rede im Auszuge, die zweite Hälfte vollständig in Übersetzung mit.

Nach einer längeren Einleitung, die sich über den Unterschied des geistlichen und weltlichen Musikstils und über die

*) Brüssel, Imprimerie Th. Lombaerts, 1908. 24 S. 8°.

für richtig befundene Erkenntnis verbreitet, daß in der Kirche die Gesangsmusik vorzuherrschen habe — eine Ansicht, in der Pius X. mit Rich. Wagner übereinstimme — glaubt Tinel mit vollem Rechte eine Pflege der alten Vokalisten, Palestrinas und Genossen, empfehlen zu dürfen. Indessen sei damit kein Weg gefunden zur Gewinnung eines neuen Kirchenstiles, eines Stiles, der nach des Papstes Ausspruch „universell“ genannt werden könne. Jene alten Meister schlossen eine geschichtliche Periode von sechs Jahrhunderten ab; ihr Empfinden ist noch mittelalterlich und vermag, bei allergrößtem Respekt vor der Kunst an sich, uns nicht mehr überall zum Mitempfinden anzuregen. Mit andern Worten: der Palestrinastil gilt uns heute nicht mehr als der überall und allgemein verständliche Kirchenstil, auf dem die Zukunft weiterbauen kann. Was er zur Zeit der Kirchenreformation leistete, das leistet er heute nicht mehr. Tinel fährt alsdann fort:

„Wenn nun auch der musikalische Ausdruck des allgemeinen religiösen Gefühls nicht mehr identisch ist mit dem Stile Palestrinas, so liegt doch wenigstens seine Quelle dort: die geheiligte Quelle der Tradition. Die Kunst des 17. Jahrhunderts nahm alle die in der Luft liegenden Grundsätze auf, erweiterte sie und gab ihnen eine bis dahin ungeahnte Anwendung. Ein klares und natürliches tonales Gefühl schüttelte alsbald die leeren und schwankenden Wendungen des mittelalterlichen Harmoniesystems ab, und Schlag auf Schlag eroberte sich die neue Kunst die Freiheit: die allmählich zu schwer gewordenen Fesseln wurden gebrochen, das Musikdrama entsteht, mit ihm der Instrumentalstil. Und aus der so fruchtbaren Vereinigung der menschlichen Stimme mit dem Orchester ging nun eine Reihe von neuen Begriffen hervor, die, so weit die religiöse Musik in Betracht kommt, ihren ersten vollkommenen Ausdruck in der Kirchenkantate fand, die ihrerseits wieder das geistliche Drama, die Passion, entstehen ließ. Hier kamen die Elemente des religiösen Stiles zur höchsten Entfaltung. Damals bemächtigte sich ein Meister dieser Elemente und schuf kraft seines allmächtigen Genies, wie es aus geheimnisvollen Kräften der Natur hervorging, jene erstaunlichen

Gebilde, welche Matthäuspassion und Hohe Messe in h moll heißen. Mit ihnen hatte die religiöse Musik auf unberechenbare Zeit hin ihrer Macht das Siegel aufgedrückt und der „universelle“ Stil der Musik war geboren.

Ja universell ist der Stil Johann Sebastian Bachs. Kein Meister nach ihm, der nicht irgend etwas diesem Stile des erlauchten Kantors verdankt! Wie er die wunderbare Quelle gewesen, aus der nacheinander Haydn, Mozart, Beethoven und sogar Wagner geschöpft haben, so strahlt dieser Stil auch noch heute intensivstes, wirkliches Leben aus. Tyrannei und Vorrechte der Mode haben ihn nicht zum Welken bringen können. Wie er sich gewissermaßen das ganze Mark der Musik der Vergangenheit zu eigen gemacht hat, so enthält er auch die ganze Substanz der Musik der Gegenwart, und wahrscheinlich wird er auch die Achse bleiben, um die sich die Spirale aller künftigen Entwicklung drehen wird, sei es in aufsteigender Richtung, sei es — was wahrscheinlicher ist — in der Bewegung eines Rückschritts.

Wenn ich nicht fürchtete mit Recht für unmaßgebend gehalten zu werden, würde ich erklären, daß es vielleicht in keiner andern Kunst ein Denkmal gibt, welches so wie das gigantische Lebenswerk Bachs vollständiger alles zusammenfaßt, was je menschlicher Geist an Kühnem, Vollkommenem, Höchstem erfunden hat.

Man wird mir nun wohl ganz richtig entgegenhalten, daß Bach nicht viel Musik geschrieben hat, die sich vollständig der katholischen Liturgie anschließt, daß vor allem seine Hohe Messe die zulässige Dauer selbst eines feierlichen Hochamts weit übersteigt. In der That, so religiös im höchsten Grade der Stil des Meisters ist, in so vollkommener Weise er dem allgemeinen Gefühl der Frömmigkeit entspricht, so wenig steht die musikalische Form seiner Kirchenkompositionen in Beziehung zu den liturgischen Akten des katholischen Kultus: es fehlt ihnen, was man in der Ästhetik »rapport de convenance« nennt. Zur Zeit Bachs stand die musikalische Form noch durchaus im Vordergrunde. Nicht die Worte waren es, welche die Umrisse des musikalischen Modells bestimmten, sondern

diese waren es, die jene einfaßten, oft zum Nachteil der Logik. Daher die ermüdenden Textwiederholungen, die zur Zeit des bis zu den letzten Konsequenzen fortgeführten kontrapunktischen Nachahmungssystems so beliebt waren.

Sehen wir uns z. B. das Sanctus der hohen Messe an, dies gewaltige Meisterstück der Musik! Ergreift uns schon beim Lesen Schwindel, so zaubert es uns beim Hören geradezu jene strahlende apokalyptische Vision des Himmelsraumes vor Augen, wo die Menge der Engel, die Cherubim und Seraphim sich im Fluge nach allen Richtungen hin kreuzen und Gottes Majestät mit einem dreimal Heilig in alle Ewigkeit verkünden (Apok. Kap. 4 u. 5). Hier ist das durch die Situation ausgelöste religiöse Gefühl in einer so unvergleichlich hohen Weise ausgedrückt, daß das Stück riesenhaft über die Maße der liturgischen Handlung hinaus wuchs, die es begleiten soll. Es umfaßt nicht weniger als 316 Takte auf einen Text von sechzehn Worten.

Vorausgesetzt indessen, Bach hätte sich mit den rituellen Gesetzen des katholischen Gottesdienstes befreunden können, wäre der Gedanke so unwahrscheinlich, daß dann seinem überragenden Genie nicht neue Formen entsprungen wären, Formen, die den liturgischen Vorschriften vollkommen entsprochen und vielleicht für immer die Regeln fixiert hätten, nach denen sich die gottesdienstliche Komposition zu richten hat? Hätte er, der um anderthalb Jahrhunderte Richard Wagner voranging, dann nicht das Wort gefunden, das der große Reformator des Musikdramas der reuigen Kundry in den Mund legt: „Dienen“, das Wort, das von eifrigen Erklärern sofort aufgegriffen und zum Mittelpunkt der Wagnerischen Revolution gemacht wurde. „Dienen“, das soll hier heißen: die Musik sei dem Worte untertan und die Bedeutung oder der Sinn dieser bestimme Umfang und Anlage jener, mithin die musikalische Form.

Es gibt keine subalterne Kunst. Jedes Kunstwerk muß einer entschiedenen Bestimmung entsprechen, — je näher es diesem Ziele kommt, desto würdiger und schöner ist es.

Meiner Überzeugung nach wird uns der liturgische Musik-

stil der Zukunft, „der universelle Stil“, wie ihn Pius X. im Auge hat, von Bach kommen.

Wenn man einwendet, daß Bach Protestant ist, so entgegengehe ich, daß sich dieser Einwurf deshalb nicht ernstlich halten läßt, weil die Musik des großen Kantors ebensowenig als Ausdruck einer philosophischen oder theologischen Lehre betrachtet werden kann wie die Musik Palestrinas. Es gibt eben keine konfessionelle Musik! René de Récy hat recht, wenn er sagt: es hieße Bach verkleinern, wollte man ihn für eine religiöse Sekte in Anspruch nehmen (*Revue des deux Mondes*, 15. Nov. 1885).

Wie soll nun diese Wendung vor sich gehen? Ich will weder ein empirisches Rezept geben, noch ein pädagogisches System vorschlagen. Es wird wohl der Aufmerksamkeit mancher Beobachter nicht entgangen sein, daß einige Fortschrittmusiker es bereits natürlicher finden, die völlig moderne Sprache Bachs zu sprechen, als die verehrungswürdige, aber tote Sprache des Palestrina, daß sie ihre Schaffenskraft — vielleicht unbewußt — dazu verwenden, den Anfang eines liturgischen Repertoires zu schaffen, dessen Stil augenscheinliche Verwandtschaft mit dem des großen Thomaskantors hat. Bei diesem von allen Seiten günstig aufgenommenen Versuche wird man aber sicherlich nicht stehen bleiben. Befinden sich die Neuerer auch noch in einer Periode des Lastens, so liegt doch nichts vor, was sie entmutigen könnte, denn der Stil Palestrinas selbst ist ja aus Lastversuchen entstanden, aus Versuchen, die Jahrhunderte gedauert haben. Ich weiß wohl, daß dieser Vergleich hinkt, und daß das, was zu tun übrig bleibt, gerade umgekehrt ist von dem, was bis jetzt getan ist. Es handelt sich nicht darum, vom Einzelnen auszugehen und durch Induktion fortzuschreiten, sondern im Gegenteil in den bis jetzt erworbenen Kenntnissen eine Stütze zu gewinnen und den Weg mittels Deduktion zu suchen. Die Ausführung ist dann bei weitem leichter und das Ziel rückt bedeutend näher. Hat nicht Gounod gesagt, daß, wenn infolge einer unvorhergesehenen Katastrophe alle nach Bach entstandene Musik verschwinden müßte, sie durch den belebenden, schöpferischen Hauch des sächsischen

Meisters wiedergeboren werden könnte? So paradox das klingt, der Ausspruch ist so wahr wie eine menschliche Wahrheit nur sein kann. Bach ist kein Musiker: er ist die Musik selbst*).

Also, studieren wir Bach, lassen wir ihn eingehen in das Blut unsrer Adern, und darüber hinaus: hacken wir unsern Kontrapunkt um! Laßt uns gute Techniker sein, die Geheimnisse des Handwerks vertiefen und es als unermüdliche und geduldige Arbeiter ausüben, ohne uns zu sehr von der Originalität voreinnehmen zu lassen. „Wo alles unabhängig ist, gibt es keinen Fürsten“ lautet ein starker Ausdruck Bossuets, den Chateaubriand in seiner königlichen Sprache stolz ein niederschmetterndes Axiom nennt**). Bach, der allmächtige Bach als Mensch, hat er uns nicht ein hinreißendes Beispiel rührendster Bescheidenheit gegeben, er, der unbewußt schaffende Wunderkünstler, der sein ganzes Leben lang sowohl bei französischen wie italienischen und deutschen Meistern in die Lehre ging?

Bach war ein rastlos strebender Mensch, er war ein „Arbeiter“. Ohne Hintergedanken, ohne jeden berechnenden Stolz hat er sich dem Naturgesetz der Arbeit unterworfen. Keiner ist so wie er bei seiner Aufgabe gewesen, und niemand, so dürfen wir annehmen, hat seine tägliche Arbeit mit mehr Herzenseinfalt und ruhiger, innerer Freude vollbracht, wie er. Daher hat Gott seine Arbeit geheiligt, und der Name des göttlichen Kantors wird gesegnet bleiben im Gedächtnis der Menschen, so lange immer Musik auf Erden gepflegt wird.“

*) Edgar Tinel, *La Musique figurée à l'Eglise*, Paris. (Bureau d'édition de la Schola Cantorum) 1902.

***) Sur la Législation primitive.

