

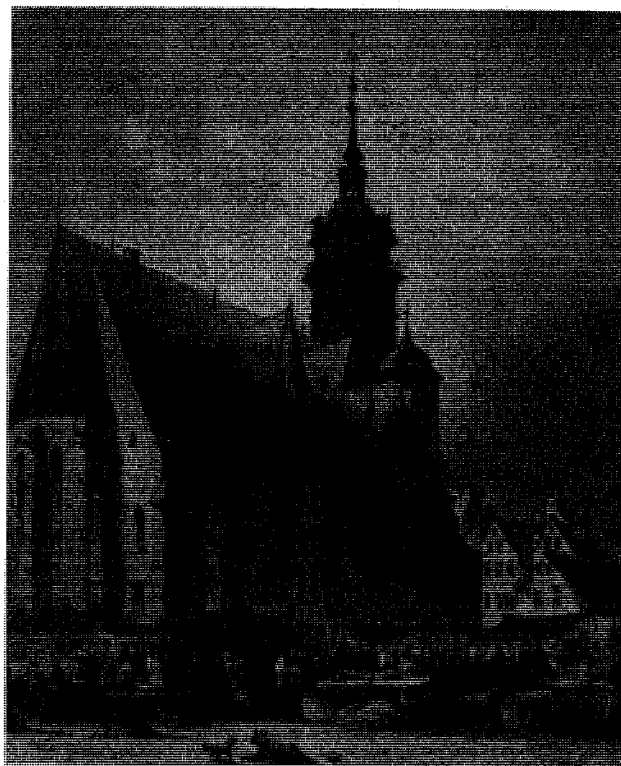


Hermann Schellenberg
1816-1862

Fantasie
op. 10

zu Johann Sebastian Bachs
hundertjährigem Gedächtnistage

Herausgegeben von
Anne Marlene Gurgel



Vorwort

Zum 100. Todestag Johann Sebastian Bachs im Juli 1850 wurde in der *Neuen Zeitschrift für Musik* neben dem Bericht über den Beginn einer ersten vollständigen Ausgabe aller Werke Bachs auch auf andere neue "interessante Erscheinungen" (33. Band, Nr. 8, S. 37) aufmerksam gemacht. Der interessierte Leser stieß auf die Ankündigung einer *FANTASIE für die Orgel op. 10, d-Moll*, komponiert *ZU JOHANN SEBASTIAN BACH'S HUNDERTJÄHRIGEM GEDÄCHTNISTAGE* von Hermann Schellenberg und auf den Abdruck einer von Schellenberg dazu verfaßten "bemerkenswerthe(n) Vorrede" (S. 39-40).

Hermann Schellenberg, gebürtiger Leipziger (1816-1862), Orgelkomponist, Orgelvirtuose und erfolgreicher Pädagoge, war zu dieser Zeit als Organist an der Johanniskirche zu Leipzig (1846-1854) tätig und stand fest in der nach-bachischen Leipziger Organisten-Tradition. Die eine Seite seines Wirkens und Schaffens war also bestimmt durch die Wahrung der Tradition, zu der er sich uneingeschränkt in seiner o.g. "Vorrede" und in der Programmwahl seiner vielen Orgelkonzerte bekannte, die er im sächsischen Raum gab und in denen er neben seinen eigenen Werken vorrangig Kompositionen J. S. Bachs zu Gehör brachte. Andererseits war ihm aber daran gelegen, seine Sprache zu individualisieren, um die Ausdruckskraft des Orgelspiels zu steigern und zu intensivieren. Die barocke Formenstrenge wird aufgegeben, um der "Fantasie", der romantischen Empfindung freien Lauf lassen zu können. So kann es nicht verwundern, daß Schellenberg, obwohl profunder Kenner aller kunstvollen Kompositionspraktiken Bachscher Werke, in seinem op. 10 weder mit kontrapunktischen Künsten noch mit einer Einarbeitung von Bachs Noten-Signum aufwartete, wie er es im Jahre 1845 in einer kleinen *Fantasie über den Namen BACH* vorgeführt hatte, sondern nunmehr der romantischen Empfindungswelt Tor und Tür öffnete.

Von seinen Zeitgenossen wurden Schellenbergs neue Wege in der Kirchenmusik, die sich fast ausschließlich in der Form großer Fantasien äußerten, teilweise als "weltlich" empfunden, zumal er sich in manchen modulatorischen Wendungen der Harmonik Wagners zu nähern wagte, dem seine Vaterstadt in jenen Jahren die Anerkennung noch völlig versagte. Er war ein Klangvisionär, der dem Orgelspiel neue Klangräume erschließen wollte. Schellenberg schrieb seine Orgelfantasien in einer Zeit, als ihm das Instrument für deren ideale Ausführung noch gar nicht zur Verfügung stand. Erst 1855 sah er seine Klangvorstellungen verwirklicht, als er im Merseburger Dom die neu erbaute Ladegast-Orgel kennenlernte. Zu deren Einweihung spielte er am 26. September seine *FANTASIE "Ein feste Burg ist unser Gott"*, op. 3.

Schellenbergs unermüdlichem Einsatz ist es zu verdanken, daß auch für die Leipziger Nikolaikirche, deren Organist er seit 1854 in der Nachfolge seines Lehrers C. F. Becker (1804-1877) war, nach seinen Vorstellungen und Wünschen eine Ladegast-Orgel errichtet wurde. Die Einweihung dieses ersten großen romantischen Orgelneubaus in Leipzig im November 1862 hat Schellenberg aber nicht mehr erlebt, er starb kurz zuvor, erst 45-jährig, am 31. August 1862.

Die vorliegende Neuedition der *Fantasie op. 10* folgt in einem revidierten Nachdruck dem Erstdruck (erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1850) aus den Beständen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (*Sign. Sammlung Becker III, 6, 136*). Für die Bereitstellung des Exemplars bin ich Herrn Dipl. phil. Peter Krause zu Dank verpflichtet.

Die Änderungen und Zusätze für den praktischen Gebrauch beschränken sich auf die Angleichung der Akzidentiensetzung an die heute geltenden Regeln und auf die stillschweigende Korrektur von Ungenauigkeiten. Hinzuweisen ist noch auf eine ergänzende Anmerkung Schellenbergs in seiner *Vorbemerkung zur Dritten Phantasie op. 13*: "Bei dieser Gelegenheit sei noch bemerkt, dass die in der *Fantasie des Verf., Op. 10*, zu Anfang angegebene Registratur für nicht grosse Orgeln zwar mit Erfolg zu benutzen, für große Orgeln in großen Kirchenräumen jedoch durch Zusatzstimmen, namentlich der Mixturen, gleich von Anfang an zu verstärken ist; blos einige der scharfen Stimmen spare man in diesem Falle bis zu der S. 17 mit 'volles Werk' bezeichneten Stelle auf."

V o r w o r t.

Betrachten wir den Entwicklungsgang der Tonsetzkunst, wie sich derselbe in den Orgeltonwerken des 17. und 18. Jahrhunderts zeigt, so erscheint uns die höhere Kontrapunktik als siegende Waffe einer Macht, welche unvergängliche Tonschöpfungen hervorgerufen hat. Wir sehen, dass die Figural-, Kanon- und Fugenform, durch den damaligen kirchlichen Standpunkt getragen, zu immer höherer Vollendung gelangten und so ihre angestammte Herrschaft behaupteten. Es fanden diese Formen nicht allein in verschiedenartigen Choralbehandlungen reiche Verwendung, sondern sie wurden auch trefflich benutzt für Werke, die der glänzenden Technik und Geschicklichkeit einzelner Organisten zunächst ihre Entstehung verdankten.

Die Namen Frescobaldi, Froberger, Pachelbel, Buxtehude, Zachau, Kaufmann, Walther, Eberlin, Krebs, Kittel bezeichnen uns Künstler, welche die Kunst mit starkem Arme stützten, — die Vorläufer, Mitlebenden und geistigen Nachkommen des hochstrahlenden Gestirns, das wie bis heute, so fort und fort uns auf der Bahn der Kunst überhaupt, als der Orgeltonsetzkunst insbesondere voranleuchtet, des grossen Tonmeisters

Sebastian Bach.

Die Orgeltonwerke dieses Heros weichen ihrem Inhalte und ihrer Gestaltung nach so sehr von den Tonsätzen seiner Vorgänger und Zeitgenossen ab, dass sie gegen die der letzteren zumal, deren Bedeutung wir anerkennen, doch einen bei weitem höheren, unwiderstehlichen und unvergänglichen Reiz ausüben. Ein Blick auf die Choralvorspiele: Aus tiefer Noth —, Wenn wir in höchsten Nöthen sein —, auf die grossen Bearbeitungen des Kyrie, auf die *Ricercata a 6* im musikalischen Opfer und die kanonischen Veränderungen über das Weihnachtlied: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ — gewiss das Höchste, was der menschliche Geist in tiefsinnigen Kombinationen zu leisten vermag — lehrt uns neben der Allgewalt der Technik des Meisters nicht minder die Tiefe des Ausdrucks bewundern, der uns mitten durch die labyrinthischen Tongeflechte entgegönt, wie uns gleicherweise Bach in jenen Choralvorspielen, die weniger oder gar keine höheren kontrapunktischen Kombinationen enthalten, wie z. B. Schmücke dich, o liebe Seele —, Das alte Jahr vergangen ist —, Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ —, O Mensch, bewein' dein' Sünde gross —, aus dem vorwiegend melodischen Elemente heraus in einer religiösen Hoheit und Würde erscheint, dass Kenner wie Laien gleich mächtig davon berührt werden.*) Ehren wir die Erzeugnisse der Zeitgenossen des Meisters als solche des Fleisses und der Geschicklichkeit, nennen wir namentlich Krebs mit Auszeichnung, — den unter den Schülern am eifrigsten Bestrebten, die Bahn des Meisters zu verfolgen, — so bleibt uns doch kein Zweifel, dass der Genius Bach's sie alle überstrahlt. Dieser war es, welcher den Orgeltonsatz nach allen Richtungen durchdrang, sich überall neu offenbarte und auf diesem Felde, wo er in den Präludien und Fugen in C-moll, F-moll, G-moll, A-moll, E-moll, H-moll etc. seine höchste Kraft und Weihe niederlegte, unerreicht blieb.

Wir sehen nach des Meisters Tode die Bebauung dieses Kunstgebietes bis in die ersten Decennien des 19. Jahrhunderts von Stufe zu Stufe herabsinken. Die ganze Kunstanschauung Derer, welche sich auf diesem Gebiete thätig erwiesen, trug daran Schuld. Ihre Vorstellung von der Aufgabe der Kunst war eine

*) Bei Vergleichung zwischen Bach und Händel hört man zuweilen die Aeusserung: Bach's Tonwerke seien mehr Erzeugnisse des Verstandes, die Händel's dagegen mehr Erzeugnisse des Gemüths. Dies ist eine oberflächliche, wo nicht gar leichtfertige Aeusserung. Es kann hier nicht darauf eingegangen werden, zu veranschaulichen, worin diese Meister sich besonders von einander unterscheiden. Sie stehen in gleich erhabener Grösse neben einander. Dies ist der Grund, warum Händel im Eingange nicht erwähnt werden konnte.

verkehrte. Die Verstandesthätigkeit galt ihnen als der einzige und allein selig machende Faktor musikalischen Schaffens; Gemüth, Eigenthümlichkeit wurde für wenig oder nichts geachtet, ja letztere, wo sie sich kundthat, sogar hart angefeindet. Man mochte in dieser Zeit an den Bach'schen Werken lediglich nur die harmonischen und kontrapunktischen Kombinationen studirt und bewundert, doch die vielfachen Fingerzeige für den forschenden Geist, die wahre künstlerische, die Form selbstschöpferisch beherrschende Freiheit nicht herausgefunden haben. Ich will hierbei unter andern nur an die doppelchörigen Motetten Bach's erinnern, die man in dieser Beziehung studiren möge.

Der Genius der Kunst wandte sich dagegen auf jene Gebiete hinüber, welche durch die Namen **Mozart** und **Beethoven** hinlänglich bezeichnet werden. Diese Meister verscheuchten die Dunkel greulicher Pedanterie: die Kunst stand, wengleich in anderem Gewande, doch in derselben Urkraft wieder da, in welcher Bach von ihr schied.

Auf unserem Gebiete fand sich Keiner, der neues Leben verbreitete; dahin drang nicht der Lichtstrahl der Erkenntniss. Mögen die vielen kleinen Erzeugnisse im Fache der Orgelmusik zu Ende des 18. und in dem ersten Drittel des gegenwärtigen Jahrhunderts für besondere Zwecke ihr Verdienstliches haben, mag selbst hin und wieder eine andere Manier, ein anderer Styl hervorgetreten sein, — es ist wohl gewiss, weder die Orgeltonsetzkunst, noch weniger die Kunst überhaupt gewann dadurch.

Blicken wir demnach auf Bach, wie er seine Sendung auf eine Weise erfüllte, welche noch die spätesten Generationen zu hoher Verehrung verpflichtet, auf die grossen Thaten Mozart's und Beethoven's, so erwächst uns, den Jetztlebenden, die Erkenntniss, dass die Orgelmusik, soll sie anders zu Bedeutung in der Gegenwart gelangen, nicht isolirt dastehen, sondern das ganze Gebiet des Tonsatzes umfassend auftreten müsse.

Die neueste Zeit birgt vielfache Bestrebungen, das lange wüst gelassene Feld von Neuem urbar zu machen. Man kann sagen, es sind Tonwerke entstanden, die, von künstlerischem Geiste durchdrungen, Zeugnis geben von der Erkenntniss dessen, was noth thut.

Der Fortschritt hat begonnen. Zeige sich dieser in grösseren oder kleineren Stücken, seien diese virtuosen oder praktischen Zwecken gewidmet, — genug, man hat erkannt, dass ein Anderes der Königin der Instrumente enttönen müsse, als ein langer Zeitraum nach Bach's Hintritt zum grössten Theile gebracht hat.

So belebe und befruchte vor Allem das erhabene Vorbild dieses Meisters solche Erkenntniss mehr und mehr. Die Orgeltonwerke desselben geben auf jede Frage Antwort Dem, der sie in sich aufgenommen und ihre bedeutsamen Fingerzeige für unsere Zeit verstanden hat. Jeder darum, der für die Orgel schreibt, lasse sich von dem Geiste jener ewigen Werke durchdringen, die als ein aufgeschlagenes Buch, als Gesetz und Evangelium Jedermann vor Augen liegen, der sehen und hören will, damit in der Folge selbst auch den kleineren Formen für den öffentlichen Gottesdienst Geist innewohne und diese nicht mehr, wie bisher häufig, als leerer Formalismus, sondern als Erzeugnisse künstlerischer Schöpferkraft sich darstellen.

Indem ich dem nachfolgenden Werke diese Worte voransetze, verwahre ich mich vor der irrigen Annahme, als solle dasselbe maassgebend für die Gegenwart sein. Keiner ist entfernter von der Kühnheit solchen Ansinnens, als ich. Wiefern mich bei dem Werke das Gebot der Kunst leitete, wiefern ich deren Forderungen für die Gegenwart erkannt, die Erkenntniss dieser Forderungen durch eigenes Schaffen betätigt habe, dies sage das aufrichtige Urtheil der Kunstgenossen. Mir lag daran, den Standpunkt kürzlich zu bezeichnen, von dem aus ich handele.

Sebastian Bach's hundertjähriger Gedächtnisstag giebt mir dazu insbesondere erwünschte Veranlassung. Möge angesichts des hohen Tages das Vorliegende nicht verkannt, sondern als eine Gabe zum Antriebe weiterer Förderung der sich in unsern Tagen entwickelnden Orgeltonsetzkunst hingenommen werden, damit es geschehe, dass der neu emporwachsende Keim sich unter dem Schirme Bach'scher Kunst nach und nach zum starken Baume entfalte.

Leipzig, am zweiten Pfingsttage 1850.

Der Verfasser.

FANTASIE.

H. Schellenberg. Op. 10.

Sehr bewegt. M.M. $\text{♩} = 76.$

MANUAL.

PEDAL.

Hauptwerk.
(16 - 2 Fuss und Cornett)(ohne Mixtur)
(ohne 32' und Posaune)

Oberwerk.
(8.4.2 Fuss.)

H.W.

Anmerkung.

Im Pedal werden mit ┌ oder ┐ bezeichnete Stellen mit einem Fusse (Hacke und Spitze) ausgeführt; unter den Noten stehend, gilt diese Bezeichnung für den linken, über den Noten, für den rechten Fuss. R. L. (rechts, links) ist blos gebraucht, wo der Einsatz beim ersten Hinblick zweifelhaft sein könnte. Mit diesen Bezeichnungen, glaube ich, könnte man sich begnügen, um nicht auch hier Ueberhäufung einzuführen.