

Karl Gottlieb Freudenbergs Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten und die Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert

Von Russell Stinson (Batesville, Arkansas)

Die Memoiren des Organisten Karl Gottlieb Freudenberg bilden eine wichtige, doch bisher weitgehend unbeachtete Quelle zur Überlieferung und Wirkungsgeschichte der Musik Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert. Zudem enthalten sie anekdotisches Material zu Franz Liszt, das in der Forschungsliteratur bisher anscheinend noch keine Beachtung gefunden hat. Freudenbergs *Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten* erschienen 1870 in einer von dem Breslauer Sanitätsrat, Musikkritiker und Gründer des „Vereins für klassische Musik“ Dr. (Friedrich) Wilhelm Viol (1817–1874) redigierten Ausgabe im Verlag F. E. C. Leuckart (Breslau).¹ Musikwissenschaftlern ist das Buch vor allem wegen der einstündigen Konversation Freudenbergs mit Beethoven bekannt, in deren Verlauf der Meister sich zu verschiedenen Komponisten der Vergangenheit und Gegenwart äußerte; außerdem findet sich dort die Schilderung einer den jungen Felix Mendelssohn Bartholdy betreffenden Begebenheit. Freudenbergs Aufzeichnungen seiner Begegnung mit Beethoven bilden übrigens die früheste Quelle für dessen Wortspiel zu Bach („nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen“).²

Karl Gottlieb Freudenberg wurde 1797 in dem schlesischen Dorf Sipta geboren. Nachdem er in den letzten beiden Jahren der Napoleonischen Kriege (1814/15) in einem Jägerkorps gedient hatte, traf er den Entschluß, die Musik zu seinem Beruf zu machen. Zu diesem Zweck studierte er zunächst in Schmiedeberg bei Christian Benjamin Klein (1754–1825) und anschließend in Breslau (dem heutigen Wrocław) bei Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827) und Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831). Im Herbst 1822 immatrikulierte er sich am neu gegründeten Königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin, wo er Orgel bei August Wilhelm Bach (1796–1869, nicht mit J. S. Bach verwandt), Gesang bei Bernhard Joseph Klein (1793–1832) und Theorie bei Carl Friedrich Zelter (1758–1832) studierte. Im folgenden Jahr kehrte Freudenberg nach Breslau zurück, wo er nun selbst Musikunterricht (nach der Methode von Johann Bernhard Logier) anbot. Im Juni 1825 begab er sich auf eine Pilgerreise nach Italien; er machte in Wien Station für einen Besuch bei Beethoven

¹ K. G. Freudenberg, *Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten*, hrsg. von W. Viol, Breslau 1870.

² *Erinnerungen*, S. 42. – Sämtliche hier genannten biographischen Details zu Freudenberg sind diesem Buch entnommen.

und verbrachte schließlich neun Monate in Rom.³ Im August 1826 nahm er seine Tätigkeit als Musiklehrer in Breslau wieder auf. Drei Jahre später wurde er zum Oberorganisten an der Breslauer Magdalenenkirche ernannt; dieses Amt bekleidete er bis zu seinem Tod im Jahr 1869.

Wenden wir uns zunächst der Begebenheit zu, die den jungen Mendelssohn betrifft: Die Staatsbibliothek zu Berlin besitzt heute eine von Mendelssohn angefertigte Abschrift von J. S. Bachs Präludium und Fuge in e-Moll für Orgel BWV 533, die den Vermerk trägt: „Von Freudenberg auf der Akademie erhalten und abgeschrieben, d. 9. Dez. 1822“.⁴ Das Wort „Akademie“ kann sich hier nur auf die berühmte Berliner Sing-Akademie beziehen, da Mendelssohn zu der Zeit im Chor dieses Ensembles sang und da bekannt ist, daß Freudenberg den Proben beiwohnte, auch wenn er selbst kein reguläres Mitglied war. Freudenbergs Handschrift ist nicht überliefert, es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß sie auf einem noch heute greifbaren Manuskript basierte, das sich damals im Besitz seines Orgellehrers am Institut für Kirchenmusik A. W. Bach befand.⁵ Das Stück wurde erst 1833 in der von Adolph Bernhard Marx (1795–1866) besorgten Ausgabe *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgelcompositionen* veröffentlicht. Trotz seiner Jugend war Mendelssohn bereits seit dem Herbst 1820 privater Orgelschüler von A. W. Bach. Dieser scheint seinen Starschüler allerdings nicht sonderlich gemocht zu haben – nicht nur wegen dessen überragender musikalischer Begabung, sondern auch wegen seiner ethnischen Zugehörigkeit, wie die folgende von Freudenberg überlieferte Geschichte belegt:

Bach lehrte das Orgelspiel; er war ein tüchtiger Fugenmacher und gewandter Organist, hatte aber nicht die idealistische Anschauung über das Choralspiel, wie Klein in Schmiedeberg. Sonst war er eine gemüthliche Natur. Das Aufsteigen des kleinen Felix machte ihn stutzig und neidisch. Mendelssohn wollte eine ungedruckte Bach'sche Fuge von ihm haben, er gab sie ihm aber nicht, und zu mir, der ich sie aufgeschrieben hatte,

³ Während seines Aufenthalts in Rom lernte er Giuseppe Baini kennen, den Leiter des Chors der Sixtinischen Kapelle und Autor eines höchst einflußreichen Buches über Palestrina. Freudenberg war von dem Gesang des Chors überaus angetan, hielt aber wenig von Bainis Orgelspiel, über das er bemerkte: „Von der hohen Kunst des deutschen Bach'schen Orgelspiels hatte Baini keine Ahnung, und der römische Organist Frescobaldi, ein Zwerg im Verhältnis zu Bach's Riesengeist, war sein Ideal“ (*Erinnerungen*, S. 81).

⁴ D-B, *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 2*. Siehe Wm. A. Little, *Mendelssohn and the Organ*, New York 2010, S. 25–32; und R. Stinson, *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*, New York 2006, S. 8–11.

⁵ D-Bim, *Nachlass A. W. Bach II*, 78. Vgl. NBA IV/5–6 Krit. Bericht (D. Kilian, 1978), S. 153; und A. Sieling, *August Wilhelm Bach (1796–1869). Kirchenmusik und Seminarmusiklehrerausbildung in Preußen im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Köln 1995, S. 148–150.

äußerte er: „Was braucht der Judenjunge Alles zu haben, er hat ohnedem genug, geben Sie ihm die Fuge nicht.“ Ich gab aber gerade dem liebenswürdigen Felix, der mit uns so kindlich anmuthsvoll verkehrte, diese Bachreliquie, worüber er jubelte und mir die Hand schüttelte: „Freudenberg, das Geschenk vergesse ich Ihnen in meinem Leben nicht!“ (*Erinnerungen*, S. 25)

Später in diesem akademischen Jahr sollte Freudenberg seine Kompetenz als Organist bei einer „öffentlichen Prüfung im Orgelspiel demonstrieren“. Seine drei Hauptlehrer waren anwesend, außerdem der renommierte Hymnologe Carl von Winterfeld, der sich gerade in Berlin aufhielt. Freudenberg spielte sein eigenes Präludium über „Eine [sic] feste Burg ist unser Gott“ sowie „eine schwierige G-moll Fuge von Seb. Bach“; sein selbstbewußtes Auftreten nach dem Spiel veranlaßte Zelter zu dem Ausspruch: „Ich glaubte in der Grobheit *primus* zu sein, Sie haben mich aber heute darin übertroffen, junger Freund!“ (*Erinnerungen*, S. 28). Das betreffende Werk war vermutlich die Fuge in g-Moll BWV 542/2, die nicht nur eines der technisch anspruchsvollsten Orgelwerke des Komponisten darstellt, sondern auch eng mit A. W. Bach verbunden ist, da dieser sie um das Jahr 1830 in seiner Sammlung *Orgel-Stücke für das Concert* erstmals veröffentlichte.

An eine andere Fuge von J. S. Bach wagte sich Freudenberg, als er sich 1829 erfolgreich um die Stelle des Oberorganisten an der Magdalenenkirche in Breslau bewarb. Sein einziger Mitbewerber war ein Mann namens Voigt, der wie Freudenberg bei C. B. Klein in Schmiedeberg studiert hatte. Freudenberg beschrieb sein Vorspiel wie folgt:

Die uns gestellten Aufgaben waren schwieriger und gesteigerter als sonst: zunächst eine Choralausführung für zwei Claviere und Pedal, triomäßig durchgeführt, mit Berücksichtigung des reinen Satzes; zwei Präludien auf ein Trauerlied und einen Lob- und Dank-Psalm ex capite, ein Präludium, prima vista zu spielen, und eines, das vorher eingeübt war, in welchem nicht nur Hand und Fuß, sondern auch Kopf und Herz ein Wort mitzusprechen hatten. Das letztere wählte ich mir aus Sebastian Bach's Meisterwerken; es war ein Stück höherer Ordnung, eine lange fünfstimmige Fuge, die aus einem Largo mit breiten, ernsten, erhabenen Accordfolgen, einem bewegteren Fugato mit langathmigem Thema und einem Presto-Schlusse mit allen contrapunktischen Chicanen bestand, eine mächtige Composition, die ich wegen ihres poetischen, mannigfach wechselnden Inhalts mit Herzenslust spielte und gelungen ausführte (*Erinnerungen*, S. 108).

Welche Fuge Freudenberg bei dieser Gelegenheit vortrug, ist leicht zu bestimmen. Insgesamt gibt es nur wenige fünfstimmige Tastenfugen von Bach, und nur eine von ihnen weist die besondere dreiteilige Anlage auf, die Freudenberg beschreibt – die majestätische Fuge in Es-Dur BWV 552/2, die den Dritten Teil der *Clavier-Übung* beschließt. Bach hat den ersten Abschnitt

dieser Fuge (T. 1–37) zwar nicht mit der Spielanweisung „largo“ versehen, das Fehlen jeglicher Notenwerte, die kleiner als eine Viertelnote sind, impliziert jedoch ein vergleichsweise langsames Tempo. Die Satztechnik ist für eine Fuge ungewöhnlich homorhythmisch; daher kann gelegentlich der Eindruck von „Accordfolgen“ entstehen. Im zweiten Teil des Satzes (T. 37–82), der nach einem Wechsel vom C- zum 6/4-Takt folgt, führt Bach ein lebhafteres zweites Thema ein, dessen 23 Achtelnoten – verglichen mit den sieben Noten des ersten – in der Tat ein relativ „langathmiges“ Thema bilden. Der dritte Teil der Fuge (T. 82–117) enthält wiederum keine Tempoangabe, doch suggerieren sein giguenhafter 12/8-Takt und die schnelle Bewegung ein rasches Tempo. Die erwähnten „contrapunktischen Chicanen“ beziehen sich auf die in Takt 93 beginnende Kombination des neuen mit dem ursprünglichen Thema, die durch eine rhythmische Veränderung des ursprünglichen Themas ermöglicht wird. Dieselbe Technik verwendet Bach auch im zweiten Teil der Fuge ab Takt 59.

Freudenbergs Vorgesetzter in seinem neuen Amt war der betagte Johann Wilhelm Fischer (1762–1850), ein gebürtiger Breslauer, der bereits seit zwanzig Jahren an der Magdalenenkirche wirkte. Fischer war hier 1809 Pfarrer, 1810 Konsistorialrat und 1815 Superintendent geworden.⁶ 1831 wurde er zum Inspektor der evangelischen Kirchen und Schulen Breslaus sowie zum Pastor primarius ernannt. Wie die folgende Geschichte belegt, waren die beiden Männer hinsichtlich liturgischer Details nicht immer einer Meinung. Zur Diskussion standen ein nicht weiter spezifiziertes Präludium von Bach und die Frage, ob der Schlußton des deutschen Credo („der Glaube“), Luthers „Wir glauben all an einen Gott“, mit einem Dur- oder einem Moll-Akkord harmonisiert werden sollte, also mit oder ohne eine picardische Terz:

Das letzte haarsträubende Rencontre mit meinem nörgelnden Kircheninspicienten muß ich noch mittheilen, obwohl es den Leser in gerechtes Erstaunen über die Verwegenheit eines Organisten und Unterkirchenbeamten versetzen wird. Mein vielgeliebter Consistorialrath besucht mich beim Nachmittagsgottesdienste auf dem Orgelchor, während ich gerade zu meiner Freude ein großartiges Präludium von Seb. Bach mit technischer Gewandtheit und begeisterter Auffassung spiele. Nach Beendigung desselben erwarte ich von Herrn Fischer ein aufmunterndes Bravissimo! für meine wirklich gelungene Ausführung des schönen Tonstücks. Statt dessen muss ich aus seinem Munde hören: „Mein Gott, wie können Sie den Glauben in Dur schließen!“ – Ich bin wie aus den Wolken gefallen, daß das Präludium für den Glauben gehalten wurde und erkläre ihm dieses Mißverständnis. „Nein, ich meine heute früh beim Hauptgottesdienste an Jubilatefest.“ – „Ach so – nun, weil der Glaube als dorische Tonart diesen Schluß zuläßt und der Mollschluß das Jubilate in eine Rogatestimmung verwandelt

⁶ K. Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 7, Dresden 1900, S. 486.

haben würde.“ – „Aber, mein Gott, was sollen denn diese ungewohnten Neuerungen!“ Nun rissen die Saiten meiner Geduld, sie mussten endlich reißen nach so vielen unsinnigen Quärgeleien, und wären sie so dick wie Schiffstau gewesen. Die Freudenberg'sche Natur zeigte sich in der vollen Heftigkeit einer vulkanischen Eruption; wie bei einem feuerspeienden Berge flogen die Zornessteine aus dem Munde heraus und das erhitzte Blut verwandelte sich in einen glühenden Lavastrom. „Mein Gott, was bekümmern Sie sich denn so viel um mein Orgelspiel, von dem Sie ja gar nichts verstehen. Die Kanzel ist Ihr Reich, die Orgel das meinige. Soll das nicht sein, so werde ich Ihnen die Dispositionen zu Ihren Predigten vorschreiben und dann erst mir Ihre unverständigen Einwürfe in mein Organistenamt gefallen lassen.“ – „Nein, das ist unerhört, so einen groben Organisten, wie Sie, hat St. Magdalena seit ihrem 500jährigen Bestehen nicht gehabt.“ – „Und so einen Kunstignoranten, wie Sie, hat die Kirche wol auch noch nicht in ihren Mauern gesehen; der liebe Gott hat Sie im Zorn zum Kircheninspector gemacht!“ Es befanden sich mehrere unberufene Zuschauer und Zuhörer auf dem Chore, die ich sofort Alle hinunterfegte. „Da muß ich wol auch gehen?“ – frug der Herr Consistorialrath. – „Natürlich! – Hier oben hat Niemand etwas zu suchen, als ich.“ – Und er ging; ich blieb. Die Zornesglut erlosch allgemach, so daß ich meinen Gottesdienst in ruhiger Stimmung beenden konnte (*Erinnerungen*, S. 118f.).⁷

Während er Fischer wohl nur tolerierte, hegte Freudenberg echte Bewunderung für andere Breslauer, ganz besonders für Johann Theodor Mosewius (1788–1858).⁸ Als einer der überzeugtesten Bachianer seiner Zeit gründete Mosewius 1825 die Breslauer Singakademie, ein Ensemble, mit dem er in den folgenden 33 Jahren zahlreiche Chorwerke von Bach zu Gehör brachte, darunter viele Kantaten und Motetten sowie Teile der h-Moll-Messe und des Weihnachts-Oratoriums.⁹ Doch kein Werk führte Mosewius' Singakademie häufiger auf als die Matthäus-Passion, die der Chor zwischen 1830 und 1847 insgesamt neun Mal darbot. In der Tat war Mosewius' Interesse an der Matthäus-Passion so groß, daß er im Jahr 1852 eine 79 Seiten umfassende Analyse des Werks veröffentlichte. Diese Studie mit dem einfachen Titel *Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion* diente Legionen von Musikliebhabern in ganz Europa als Einführung zu Bachs Meisterwerk.¹⁰

⁷ Immerhin war Fischer der Autor einer 1821 im Druck erschienenen *Geschichte und Beschreibung der großen Orgel in der Haupt- und Pfarr-Kirche zu St. Maria Magdalena in Breslau*; es ist daher kaum anzunehmen, daß er ein solcher „Kunstignorant“ war.

⁸ Freudenbergs Würdigung von Mosewius findet sich auf S. 134–142 der *Erinnerungen*.

⁹ Siehe das „Nachwort“ zu J. T. Mosewius, *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion/Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Kantaten und Choralgesängen*, hrsg. von M. Heinemann, Hildesheim 2001.

¹⁰ Dieser Publikation ging 1845 die 57 Seiten umfassende Studie zu Bachs Kirchen-

In seiner Charakterisierung von Mosewius' Persönlichkeit erinnerte sich Freudenberg, wie ein bestimmter Satz aus der Matthäus-Passion seinen Freund selbst bei einem so traurigen Anlaß wie der Beerdigung eines seiner Kinder trösten konnte. Während der Sarg des Kindes durch die Kirche getragen wurde, spielte Freudenberg auf der Orgel den vierstimmigen Choral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ aus dem ersten Teil der Passion; dies bewirkte, daß Mosewius' Stimmung sich von Trauer in Zuversicht wandelte. Laut Freudenberg war unter den zwölf in der Passion enthaltenen Choralharmonisierungen diese von ihm gespielte Mosewius' Favorit.

Neben angestrenzter Geistesthätigkeit hatte auch er im häuslichen Leben manchen Kummer, manche Sorge und Schmerz zu ertragen; ein Ausflug in Gottes schöne Natur, der Umgang mit gleichgestimmten, durch Kunst und Wissenschaft mit ihm verbrüdereten Seelen richteten ihn wieder auf und gaben ihm neue Kraft, neuen Muth zum Ausbaue des hohen Kunsttempels. Selbst bei Trauerfeierlichkeiten, z. B. bei Beerdigung seines geliebten Kindes, konnte sich seine trübe Stimmung in eine feste zuversichtliche verwandeln, als ich ihm seinen Lieblingschoral aus der „Passion“: „Was mein Gott will, g'scheh allzeit, sein Wille der ist der beste,“ beim Durchtragen des die theure Hülle bergenden Sarges in der Begräbnißkirche auf der Orgel spielte, ohne daß ich eine Note weg- noch zugethan habe (*Erinnerungen*, S. 139 f.).

Eine im Jahr nach Mosewius' Tod von Anna Kempe veröffentlichte Biographie gibt weitere Einblicke in das traurige Familienleben des Musikers. Dieser Quelle ist zu entnehmen, daß einige Jahre vor dem Tod des Kindes Mosewius' Frau plötzlich verstorben war und fünf kleine Kinder hinterlassen hatte. Laut Kempe handelt es sich bei dem frühverstorbenen Kind um einen von Mosewius' Söhnen, den er während dessen langer Krankheit liebevoll umsorgte und dessen Tod ihm zeitlebens nachging. Kempe nennt als Todesdatum von Frau Mosewius das Jahr 1826; dies würde bedeuten, daß der Junge in den späten 1820er Jahren starb:

Ein lieblicher, anmuthiger Knabe starb ihm nach langen Leiden an einer abzehrenden Krankheit wenige Jahre nach dem Tode seiner Frau. Mit der sorglichsten Liebe und tiefem Schmerz eilte er an das Krankenbett des Kindes, so oft sein Beruf ihm eine freie Stunde ließ, und der Verlust desselben entlockte ihm noch nach langen Jahren Thränen der Wehmuth, so oft die Erinnerung ihm denselben zurückrief.¹¹

kantaten und Choralharmonisierungen *Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesänge* voraus.

¹¹ A. Kempe, *Erinnerungen an Ernst [!] Theodor Mosewius*, Breslau 1859, S. 30 f.; zum Tod von Mosewius' Frau siehe S. 12 f. Wie Kempe auf S. 43 mitteilt, mußte Mosewius im Jahr 1857 den Tod eines weiteren Sohnes hinnehmen, der nur 35 Jahre alt wurde.

Zurück zu musikalischen Themen: Die in Mosewius' Monographie zur Matthäus-Passion enthaltene lebhaft Schilderung der Harmonisierung von „Was mein Gott will“ verdient es, vollständig zitiert zu werden; sicherlich hatte Mosewius den Tod seines Sohnes im Sinn, als er schrieb, daß die zentrale Botschaft des Chorals „festes Vertrauen auf Gott ... *in Leid und Ungemach*“ sei:

Bach's Bearbeitung hat sich an den Text der ersten Strophe angeschlossen; im Ganzen spricht sie festes Vertrauen auf Gott, Entschlossenheit und Ergebung in Leid und Ungemach aus. – Schon der feste positive Schluss der ersten Zeile ergreift mächtig; dann muss auf den tiefen Ausdruck im Schlusse der fünften Zeile bei „fromme Gott“ aufmerksam gemacht werden. Die kostbaren Zeilen „und züchtigt mit Maassen“, mit der schönen Schlussfigur im Tenor, nach dem Ausdrucke sanfter Ergebung in dem Portamento der abwärts gehenden Scala; dann wieder die Rückkehr des Positiven in „Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut“, mit dem kräftigen Schluss, dann endlich die herrliche ausdrucksvolle Führung der Mittelstimmen zu „den wird er nicht lassen“. – Wieder ein grosses Meisterstück im poetisch tiefen Ausdrucke des Gedichtes.¹²

Mosewius' positive Reaktion auf Freudenbergs instrumentale Darbietung dieses vokalen und auf einen konkreten Text hin entworfenen Satzes wird verständlich, wenn wir uns die folgenden Ausführungen vergegenwärtigen:

Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass, auf einem Instrumente gespielt, diese Arbeiten niemals das aussagen können, was sie gesungen entfalten. Wer sie in Gesangsweise in Herz und Gemüth aufgefasst hat, dem werden sie sich dann auch am Instrumente offenbaren. Aber ohne Anschauung ihrer Gesangsweise bleibt ihr Inhalt verschlossen, wie denn überhaupt Seb. Bach, der poetische Tonkünstler, anders aufgesucht werden muss, als der unbegreifliche Techniker, der gewandteste, grossartigste aller musikalischen Baumeister.¹³

Mehr als zehn Jahre später gab Freudenberg in der Magdalenenkirche eine unbeschwertere Orgelaufführung. Der Anlaß war ein Besuch von Adolph Bernhard Marx in Breslau im Dezember 1841; Marx wollte der Uraufführung seines von der Breslauer Singakademie unter Mosewius' Leitung einstudierten Oratoriums *Moses* beiwohnen.¹⁴ Mosewius war eng mit Marx befreundet; auch ist anzunehmen, daß Freudenberg ihn während seines einjährigen Aufenthalts am Königlichen Institut für Kirchenmusik zumindest kennengelernt hatte –

¹² J. T. Mosewius, *Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion*, Berlin 1852, S. 36 f.

¹³ Ebenda, S. 37.

¹⁴ Marx hatte zu einem früheren Zeitpunkt des Jahres gehofft, daß sich eine Uraufführung in Leipzig arrangieren ließe, wohl im Gewandhaus unter der Leitung Mendelssohns; zu seinem großen Bedauern zeigte dieser jedoch kein Interesse an dem Werk. Siehe R. L. Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York 2003, S. 394.

Marx lebte zu der Zeit ebenfalls in Berlin, und beide gehörten dem künstlerischen und gesellschaftlichen Umfeld der Familie Mendelssohn an.¹⁵ Zudem ist bekannt, daß Freudenberg in seinem Unterricht auf Marx' zwischen 1837 und 1847 veröffentlichtes Werk *Die Lehre von der musikalischen Komposition* zurückgriff.¹⁶

Es läßt sich kaum behaupten, daß die Erstaufführung des *Moses* ein durchschlagender Erfolg war – oder daß das Oratorium von der Kritik besonders positiv beurteilt wurde. Ein von Freudenberg während dessen Aufenthalts in der schlesischen Hauptstadt für Marx veranstaltetes Orgel-Recital hingegen scheint den so Geehrten sehr erfreut zu haben. Das Recital begann und endete mit Choralbearbeitungen von Marx bzw. Freudenberg (dieser spielte seine Bearbeitung von „Ein feste Burg“, die er bereits bei seiner Prüfung im Kirchenmusikinstitut dargeboten hatte); ferner erklang die Toccata in F-Dur BWV 540/1 – ein Werk, das Marx in seiner *Kompositionslehre* als „die mächtige Tokkate in F dur von Seb. Bach“ bezeichnet hatte.¹⁷ Freudenberg beschrieb das Ereignis mit folgenden Worten:

Im Jahre 1841 erschien Adolf Bernhard Marx, der berühmte Theoretiker in Breslau, um sich durch Aufführung seines Oratoriums „Moses“ am 2. Dec. auch als praktischer Musiker Geltung zu verschaffen. [...] Ihm zu Ehren hatte ich in der St. Magdalenenkirche ein Orgelconcert veranstaltet; bei seinem Eintritt in die Kirche empfing ich ihn mit einem imposanten Orgelpräludium zu dem Liede: „Triumph, Triumph, Er kommt mit Pracht“ aus seinem Choral- und Orgelbuche. Außer der Bach'schen Toccata in F-dur und einigen anderen Piecen spielte ich zum Schlusse mein Präludium zu dem Luther'schen Liede: „Eine feste Burg ist unser Gott,“ dem Marx seine volle Anerkennung zu Theil werden ließ (*Erinnerungen*, S. 148–150).

Es sei angemerkt, daß die Bachsche Toccata, die Freudenberg zu Ehren von Marx spielte, heute eher mit einem anderen seinerzeit in Breslau lebenden Organisten in Verbindung gebracht wird – mit Freudenbergs Freund und Kollegen Adolph Friedrich Hesse (1809–1863). Hesse verbrachte sein gesamtes Leben in Breslau. Bereits als 22jähriger wurde er dort im Jahr 1831 in das Amt des Oberorganisten der Bernhardinkirche berufen, und in dieser Position verblieb er bis zu seinem Lebensende. Hesse gilt als der größte Orgelvirtuose seiner Zeit. Sein Talent wurde schon früh erkannt, und bereits als Neunjähriger konzertierte er in ganz Deutschland auf der Orgel und dem Klavier. Es ist belegt, daß er die F-Dur-Toccata 1838 auf einer Konzerttour

¹⁵ Zu Freudenbergs Umgang mit Mendelssohn siehe seine *Erinnerungen*, S. 26 f.

¹⁶ *Erinnerungen*, S. 166 f.

¹⁷ A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1837–1847, Bd. 1, S. 24.

durch Norddeutschland und Dänemark spielte, seine berühmteste Aufführung des Werks fand allerdings 1844 statt, als er in der Kirche St. Eustache in Paris die dortige Daublaine-Callinet-Orgel einweihte.¹⁸ Bei diesem Anlaß faszinierte er ein Publikum von etwa zehntausend (!) Zuhörern mit seinem Pedalspiel – ein Aspekt seiner Orgeltechnik, der in den beiden in dieser Toccata enthaltenen ausgedehnten und anspruchsvollen Pedalsoli sicher gut zur Geltung kam. Hesse wiederum saß sicherlich im Publikum, als Freudenberg die Toccata zu Ehren von Marx aufführte.

Eine zentralere Rolle spielt Hesse in der nächsten hier diskutierten Passage aus Freudenbergs *Erinnerungen*. Sie betrifft einen Besuch des zu der Zeit 31jährigen Franz Liszt in Breslau im Januar und Februar des Jahres 1843. Der damals wohl berühmteste Musiker der Welt befand sich auf einer Konzertreise durch Schlesien und spielte zum ersten Mal in Breslau, wo er sich etwa zweieinhalb Wochen aufhielt.¹⁹ Er dirigierte Mozarts *Zauberflöte* an der Breslauer Oper und gab insgesamt zwölf Klavier-Recitals. Wie allseits bemerkt wurde, war sein Publikum hingerissen. Freudenbergs *Erinnerungen* ist zu entnehmen, daß sich zwischen ihm selbst, Hesse und Liszt eine etwas heikle, doch auch amüsante Konversation entspann, in der es darum ging, wer von den beiden Breslauern ein Orgel-Recital zu Liszts Ehren geben sollte; schließlich spielte Freudenberg dieses Recital, dessen Programm eine ganze Reihe von Bachschen Kompositionen enthielt. Die im folgenden zitierte humorvolle Passage wurde meines Wissens bisher weder in der einschlägigen Liszt- noch in der Bach-Literatur erwähnt:

Hesse und ich machten ihm den ersten schuldigen Besuch und wurden ebenfalls von der Leutseligkeit des jungen berühmten Virtuosen eingenommen. Hesse lud ihn zu einem Orgelconcert in der Bernhardinkirche ein. A propos, sagte Liszt zu mir, Sie als Oberorganist könnten mir doch auch Ihre Orgel vorreiten! Ich, obschon kein so kühner Reiter wie College Hesse, hoffte doch den Ritt zu bestehen und kam seinem Wunsche entgegen, wobei sich Freund Hesse's Wangen wie die eines gesottenen Krebses rötheten, da er bei dergleichen Gelegenheiten nur allein das Privilegium zu besitzen meinte, sein Licht vor fremden Künstlern leuchten zu lassen. Zu meinem Orgelvortrage in der Magdalenenkirche hatten sich ungewohnter Weise auch mehrere Damen aus höheren Ständen eingefunden, die sonst gerade nicht für sogenannte gelehrte Orgelmusik schwärmen und ihre Augen mehr auf Liszt richteten, als ihre Ohren meinem Spiel zuneigten. Ich führte mehrere Bach'sche Orgelcompositionen vor, darunter ein Orgeltrio zu dem Liede: „Schmücke dich, o liebe Seele“ mit vielen Trillern und Fiorituren,

¹⁸ Zu Hesses Aktivitäten als Konzertorganist siehe H. J. Seyfried, *Adolph Friedrich Hesse als Orgelvirtuose und Orgelkomponist*, Regensburg 1965, S. 10–39.

¹⁹ Der ausführlichste Bericht über Liszts Aufenthalt in Breslau findet sich bei M. Saffle, *Liszt in Germany 1840–1845: A Study in Sources, Documents, and the History of Reception*, Stuyvesant 1994, S. 151–153. Siehe auch P. Raabe, *Liszts Leben*, 2. Auflage, Tutzing 1968, S. 282.

die Liszt wegen der durch das Instrument gebotenen Schwerfälligkeit belächelte und bewitzelte (*Erinnerungen*, S. 151 f.).

Betrachten wir zunächst das Gespräch zwischen Liszt und den beiden Organisten. Hesse, der selbst ein gefeierter Virtuose war, war der Meinung, daß ihm allein das Privileg gebühre, vor Liszt zu spielen. Liszt, den Hesses Egoismus vielleicht abstieß, war anderer Meinung und schlug vor, daß Freudenberg ebenfalls ein Recital gebe, da er schließlich „Oberorganist“ sei. (Liszt war sich anscheinend nicht bewußt, daß auch Hesse die Position eines Oberorganisten bekleidete, wenn auch an einer anderen Kirche.) Schließlich gewann Hesse diesen Wettstreit, da er – wie wir aus einer anderen Quelle wissen – nicht ein, sondern zwei Recitals zu Liszts Ehren spielte, beide wohl in der Bernhardinkirche. Dieser Quelle – einem wenige Monate später von Hesse verfaßten Brief an den Komponisten und Geiger Louis Spohr²⁰ – ist ferner zu entnehmen, daß Liszt in Breslau auch eine Aufführung von Hesses Fünfter Sinfonie hörte, zweifellos unter der Leitung des Komponisten.²¹ Hesse scheint

²⁰ Brief vom 19. Mai 1843; Hesse schreibt hier über Liszt: „Ich bin viel mit ihm umgegangen; er hörte hier auch meine letzte Sinfonie, auch gab ich ihm 2 Orgelkonzerte.“ Der vollständige Text ist in der vom Spohr-Museum in Kassel betreuten Online-Edition der Spohr-Korrespondenz (www.spohr-briefe.de) verfügbar. Mein Dank gilt Karl Traugott Goldbach vom Spohr-Museum für seine Hilfe bei der Auswertung dieser Quelle. Siehe auch Seyfried (wie Fußnote 18), S. 28. Eine weitere musikalische Berühmtheit der Zeit, für die Hesse nachweislich auf der Orgel spielte – auch in diesem Fall speziell Werke von Bach – war Clara Schumann. Dank ihrer jüngst veröffentlichten *Jugenttagebücher* wissen wir, daß Clara Hesse erstmals im März 1836 hörte, als sie in Breslau konzertierte. Sie war zu der Zeit erst 16 Jahre alt und wurde von ihrem Vater begleitet. Ihr Tagebucheintrag vom 12. März 1836 lautet: „D. 12ten nach Tisch spielte uns Hesse auf seiner Orgel, mit der uns bekannten Delikatesse Reinlichkeit und Beherrschung, mehreres von sich, Bach und eine freie Fantaisie vor. Er ist unstreitig der erste jetzt lebende Organist“ (siehe *Clara Schumann: Jugenttagebücher 1827–1840*, hrsg. von G. Nauhaus und N. B. Reich, Hildesheim 2019, S. 218). Im November 1839 hörte sie Hesse ein weiteres Mal auf der Orgel, mit Werken von Bach und eigenen Kompositionen; dieses Mal begegneten sie einander in Berlin, wo Clara wiederum Konzerte gab (und ihre Mutter besuchte) und Hesse eine Aufführung seiner Fünften Sinfonie vorbereitete. Ihr Tagebucheintrag vom 27. November 1839 lautet: „Vor dem Theater hatten wir einen Genuß der ganz mit diesem in Contrast steht, wir hörten Hesse aus Breslau in der Garnison-Kirche die Orgel spielen – meisterhaft, wie sie Keiner spielt. Er spielte Variationen von sich die reizend waren, dann Fugen von Bach, von sich Concertstück etc: Die Orgel übt doch einen ganz unbeschreibbaren Zauber aus, und stimmt Einen so andächtig“ (ebenda, S. 353). Siehe auch Seyfried (wie Fußnote 18), S. 27.

²¹ Zur Identifizierung der bei dieser Gelegenheit aufgeführten Sinfonie siehe den Kom-

bei seinen Recitals immer auch Werke von Bach vorgetragen zu haben, und sicherlich tat er dies auch, als er für Liszt spielte, zumal dieser selbst ein enthusiastischer Bachianer war.²² Wenn wir die erhaltenen Programme von Hesses Konzerten als Fingerzeig nehmen, wird er Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier ausgewählt haben – er spielte dann wohl seine eigenen Pedaliter-Transkriptionen dieser Sätze – und außerdem die so genannten Sechs Großen Präludien und Fugen für Orgel BWV 543–548.²³ Liszt wäre mit beiden Sammlungen einverstanden gewesen, da auch er für seine Klavier-Recitals Stücke aus diesem Repertoire auswählte (seine Transkriptionen der „Sechs Großen“ wurden 1852 veröffentlicht). Unter den Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier schätzte Hesse ganz besonders die Fuge in cis-Moll aus dem ersten Band – eine von nur zwei in den beiden Bänden enthaltenen Tripelfugen. Ihr Eröffnungsthema diene bekanntlich Beethoven als Inspiration für den ersten Satz seines Streichquartetts in cis-Moll op. 131. Auch Liszt scheint von allen Fugen des Wohltemperierten Klaviers diese Fuge am häufigsten gespielt zu haben.²⁴ Es ist belegt, daß er sie (mit dem zugehörigen Präludium) auch auf seiner Berliner Konzerttour im Winter 1841/42 spielte, also nur etwa ein Jahr vor seinem Besuch in Breslau.²⁵ Es ist mithin anzunehmen, daß Hesse, als er in Breslau für Liszt spielte, eben diese Fuge auswählte.

Freudenbergs Recital für Liszt fand unter recht ungünstigen Bedingungen statt. Die Kirche war bitterkalt²⁶; die Orgel war reparaturbedürftig, worüber Liszt sich amüsierte; und im Publikum befanden sich zahlreiche „grandes

mentar zu Hesses Brief an Spohr in der Online-Edition der Briefe Spohrs. Als Spohr Breslau im Jahr 1850 besuchte, spielte Hesse auch ihm zu Ehren ein Orgel-Recital in der Bernhardinkirche; dies veranlaßte den so Geehrten, Hesses „ganze Meisterschaft auf dem erhabenen Instrumente nach alle Richtungen“ zu loben. Siehe Seyfried (wie Fußnote 18), S. 32.

²² Zu Liszt und Bachs Orgelwerken siehe Stinson (wie Fußnote 4), S. 102–125.

²³ Zu Einzelheiten von Hesses Recital-Repertoire siehe Seyfried (wie Fußnote 18), S. 12–39.

²⁴ Liszts Darbietung dieser Fuge (mit dem zugehörigen Präludium) war es auch, die Richard Wagner Bachs Musik „offenbarte“. Siehe M. Geck, *Richard Wagner und die ältere Musik*, in: Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von W. Wiora, Regensburg 1969, S. 123–146, speziell S. 128; C. Dahlhaus, *Wagner und Bach*, in: Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1999, S. 440–458, speziell S. 440; und C. Thorau, *Richard Wagners Bach*, in: Bach und die Nachwelt, Bd 2: 1850–1900, hrsg. von M. Heinemann und H.-J. Hinrichsen, Laaber 1999, S. 163–199, speziell S. 171.

²⁵ Siehe Saffle (wie Fußnote 19), S. 138, 188, 248 und 252; und M. Heinemann, *Die Bach-Rezeption von Franz Liszt*, Köln 1995, S. 71.

²⁶ Liszt ließ Freudenberg wissen, seine Hände und Füße seien „eiskalt“ (*Erinnerungen*, S. 152).

dames“, die mehr daran interessiert waren, Liszt zu bäugeln, als „gelehrter Orgelmusik“ zu lauschen, um Freudenbergs halb scherzhafte Diktion zu verwenden (damit muß er speziell Fugen gemeint haben). Laut seinen *Erinnerungen* spielte Freudenberg verschiedene Werke von Bach, einschließlich einer Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“. Aber welche der drei Bach zugeschriebenen Bearbeitungen dieses Choralis meinte Freudenberg hier? Spielte er die berühmte (und zweifellos echte) Bearbeitung aus den Achtzehn Großen Orgelchorälen BWV 654? Oder die unter BWV 759 verzeichnete Bearbeitung, von der wir heute wissen, daß sie von Bachs Schüler Gottfried August Homilius stammt? Oder die ebenfalls von Homilius komponierte Bearbeitung BWV Anh. 74?²⁷

Sämtliche Indizien deuten leider auf die unechte Choralbearbeitung BWV 759. Zum einen ist dies von den drei Stücken das einzige, das seinerzeit gedruckt vorlag, zumindest in einer Fassung für Orgel; Johann Gottfried Schicht hatte es nahezu vierzig Jahre zuvor in seine vierbändige Ausgabe *J. S. Bach's Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwey Klavieren und Pedal* aufgenommen, die zwischen 1803 und 1806 im Druck erschien.²⁸ Es ist viel wahrscheinlicher, daß Freudenberg ein Exemplar dieses weit verbreiteten Drucks besaß, als daß er Zugang zu einer der beiden nur handschriftlich zirkulierenden Bearbeitungen hatte. Noch aufschlußreicher ist der Umstand, daß Freudenberg das von ihm präsentierte Werk als „ein Orgeltrio [...] mit vielen Trillern und Fiorituren“ beschrieb. Mit „Orgeltrio“ meinte er natürlich eine dreistimmige Vertonung, und dies schließt den Choral aus den „Achtzehn Großen“ aus, der vierstimmig ist. Und BWV Anh. 74 ist zwar ein Orgeltrio, weist allerdings kaum Verzierungen auf – das Stück enthält lediglich drei recht konventionelle Kadenztriller, während die Chormelodie selbst völlig unornamentiert ist. Auch ist dieses Stück so wenig bekannt, daß es selbst heute noch unveröffentlicht ist. Auf BWV 759 – bzw. auf die von Schicht veröffentlichte Fassung des Werks – paßt Freudenbergs Beschreibung hingegen ganz

²⁷ Zur Autorschaft von BWV 759 und BWV Anh. 74 siehe NBA IV/10 Krit. Bericht (R. Emans, 2007), S. 475–479; und P. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach*, 2. Auflage, Cambridge 2003, S. 495.

²⁸ BWV 654 lag bereits seit einigen Jahren im Druck vor, allerdings nur als Bearbeitung für Klavier vierhändig von Johann Nepomuk Schelble (1789–1837). Das Stück gehört zu einer Gruppe von sechs Bachschen Orgelchorälen, die Schelble unter dem Titel *VI VARIERTE CHORÄLE für die Orgel von J. S. Bach für das Piano-forte zu vier Händen eingerichtet[et]* (Frankfurt, o. J.) veröffentlicht hat. Zu Felix Mendelssohns Vertrautheit mit diesen Bearbeitungen siehe meine in Vorbereitung befindliche Monographie *Bach's Legacy: The Music as Heard by Later Masters* (Oxford University Press). Eine vollständige Liste des Inhalts von Schichts Edition findet sich in Dok VI, S. 528 f. Siehe auch NBA IV/2 Krit. Bericht (H. Klotz, 1957), S. 53.

ausgezeichnet.²⁹ In dieser Fassung, die identisch ist mit der in BG 40 veröffentlichten,³⁰ findet sich bereits in der ersten Zeile der Chormelodie eine Fülle von Verzierungen (drei Triller, einen Doppelschlag und zwei Gruppen von 32tel-Noten). Die Ornamente setzen sich bis zum Ende des Werks fort, allerdings in etwas verminderter Zahl.³¹

Die letzte Passage aus Freudenbergs *Erinnerungen*, die ich hier diskutieren möchte, betrifft mit großer Wahrscheinlichkeit die tatsächlich von Bach stammende Bearbeitung von „Schmücke dich, o liebe Seele“ aus den Achtzehn Großen Chorälen. Dieser Ausschnitt war ursprünglich in einer in der Ausgabe der *Breslauer Zeitung* von 13. Mai 1868 erschienenen späten Abhandlung Freudenbergs über die Orgel und ihre religiöse Bedeutung enthalten. Den vollständigen Artikel veröffentlichte Freudenberg noch einmal als eine Abfolge von Kapiteln im Anhang seiner *Erinnerungen* (S. 215–218). Hier stellte er folgende Behauptung auf:

Die Bach-Musik zu dem: „Schmücke dich, o liebe Seele“, ist ein Evangelium aus seiner musikalischen Bibel, wer das nicht glaubt, ist ein unmusikalischer Thomas, und er soll ja nicht mit seiner Musikkennntniß und mit seinem Musikgefühl für das Schöne prahlen (*Erinnerungen*, S. 217).

Im Erscheinungsjahr von Freudenbergs Abhandlung (1868) lagen die Achtzehn Großen Choräle in vier verschiedenen Ausgaben vor; darunter besonders hervorzuheben sind eine 1846 erschienene Edition von Felix Mendelssohn mit dem Titel *15 Große Choral-Vorspiele für die Orgel von Johann Sebastian Bach* und Band 7 der Peters-Ausgabe sämtlicher Orgelwerke Bachs, deren Vorwort auf das Jahr 1847 datiert ist.³² Das Stück war mithin seit mehr als

²⁹ Die in *Gottfried August Homilius. Choralvorspiele für Orgel*, hrsg. von C. Albrecht, Wiesbaden 1988, S. 116–118, veröffentlichte Fassung ist viel weniger verziert und entspricht hierin den handschriftlichen Quellen des Stücks (siehe die Anmerkung des Herausgebers auf S. 165 dieser Ausgabe).

³⁰ Das Vorwort dieses von Ernst Naumann herausgegebenen Bandes trägt das Datum 1893.

³¹ Einer der frühesten bekannten Besitzer von Schichts Ausgabe war Samuel Wesley (1766–1837), der Anführer der britischen Bach-Renaissance des frühen 19. Jahrhunderts. In einem 1810 verfaßten Brief an seinen Bruder Charles Wesley Jr., der ebenfalls Organist war, bezeichnete er BWV 759 – einen zu der Zeit gebräuchlichen Spitznamen für Bach aufgreifend – als „einen göttlichen Funken der ‚alten Perücke‘“. Siehe *The Letters of Samuel Wesley: Professional and Social Correspondence, 1797–1837*, hrsg. von P. Olleson, Oxford 2001, S. 139 (wo das Werk irrtümlich als BWV 654 bezeichnet wird).

³² Zu Einzelheiten siehe R. Stinson, *J. S. Bach's Great Eighteen Organ Chorales*, New York 2001, S. 116f.

zwanzig Jahren weit verbreitet. Wahrscheinlich hatte es inzwischen auch bereits den seiner besonderen Wertschätzung durch die beiden großen Musiker des 19. Jahrhunderts Mendelssohn und Robert Schumann geschuldeten legendären Status innerhalb von Bachs Oeuvre angenommen, den es noch heute genießt.³³ Ihre Hochachtung vor diesem Werk schlug sich zuerst in einem von 1836 von Schumann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichten Artikel nieder, in dem dieser berichtet, wie Mendelssohn ihm das Stück in der Thomaskirche auf der Orgel vorgespielt hatte; 1840 dann veröffentlichte Schumann in der *Neuen Zeitschrift* seine Rezension eines ausschließlich Bach gewidmeten Recitals, das Mendelssohn in dem Jahr wiederum auf Bachs Orgel gegeben hatte und dessen Programm die Bearbeitung von „Schmücke dich“ einschloß; und 1854 schließlich veröffentlichte Schumann diese beiden Texte erneut in seinen *Gesammelten Schriften*. In seiner Rezension beschrieb Schumann das Werk als „ein unschätzbares, seelentiefes Musikstück, wie es irgend einem Künstlergemüth entsprungen“.³⁴ Mendelssohns Bewunderung für das Werk kommt in Schumanns früherem Essay zum Ausdruck:

Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner variirten Choräle vor: der Text hieß „Schmücke dich o meine [sic] Seele“, um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glaube genommen, so würde dieser einzige Choral Alles von Neuem bringen.“³⁵

Vor diesem Hintergrund ist anzunehmen, daß Freudenberg, der nicht nur ein eifriger Verfechter der Musik Johann Sebastian Bachs sondern auch ein erfahrener protestantischer Organist war, mit BWV 654 vertraut war, als er seine Abhandlung schrieb, und daß er sich in der Tat auf dieses Werk bezog. Natürlich kannte er auch die eigentlich von Homilius stammende Bearbeitung (BWV 759); es erscheint allerdings fast undenkbar, daß dieses so offensichtlich galante und vergleichsweise substanzlose Stück ihm derart intensive religiöse Empfindungen entlockt haben könnte. BWV 654 hingegen besticht gleichermaßen durch seinen musikalischen Gehalt und seine Religiosität. Die dieser Komposition innewohnende Mystik entspricht genau dem sich auf den Abendmahls-Ritus beziehenden Choraltext.

³³ Siehe die Diskussion bei R. Stinson, *J. S. Bach at His Royal Instrument*, New York 2012, S. 43–45.

³⁴ R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Bd. 3, S. 258.

³⁵ Ebenda, Bd. 1, S. 219.

Karl Gottlieb Freudenberg war ein wahrer Verfechter der Musik von J. S. Bach. Er hätte zweifellos den Worten seines früheren Kollegen Felix Mendelssohn zugestimmt, als dieser einmal Bachs Rang im Pantheon der großen Komponisten bestimmte. In Mendelssohns Worten war Bach jener „unsterbliche Meister, der in keinem Stück unter einem andern Meister, in vielen über allen steht.“³⁶

Übersetzung: Stephanie Wollny

³⁶ *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Sämtliche Briefe, hrsg. von H. Loos und W. Seidel, Kassel 2008–2017, Bd. 5, S. 464. Mit diesen Worten beschrieb Mendelssohn Bach in einem Brief vom 18. Januar 1838 an das Direktorium des Niederrheinischen Musikfests.