

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Zur Frage gregorianischer Lesarten*

VON FRANZ BRENN, FREIBURG IN DER SCHWEIZ

Schon vor mehr als fünfzig Jahren hat Peter Wagner bemerkt, daß die gregorianischen Melodien in deutschen Handschriften, z. T. mindestens seit dem 11. Jahrhundert, eine eigentümliche Veränderung erfuhren: die Sekunde *a-h* wurde zur Terz *a-c* geweitet. Dieser Variante gab P. Wagner später den Namen „*germanischer Choraldialekt*“. Die Bezeichnung ist nicht sehr glücklich, doch kann auch die Benennung als „*deutsche*“ Lesart leicht irri- ge Vorstellungen erwecken<sup>1</sup>. Spätestens im 11. Jahrhundert (Genaueres ist erst durch Unter- suchungen, wie sie besonders P. Hesbert unternommen hat, zu erwarten) wird eine „*rö- mische*“ Version mit *a-b* greifbar, der auch die Vaticana folgt, während sich in Benevent *a-h* hielt. Falls man nun Stäbleins These von einer Neugestaltung des altrömischen Reper- toires zu einer stark veränderten neurömischen Lesart beipflichtet, dann hätte Benevent der „*vitalianischen*“ Neuredaktion widerstanden und sich seit der Mitte des 7. Jahr- hunderts außerhalb der römischen Tradition befunden; pflichtet man Stäblein nicht bei, dann bestand in dieser Hinsicht eine Diskrepanz zwischen Neurömisch und Beneventanisch seit ungefähr dem 11. Jahrhundert.

1943 haben die Schweizer Benediktiner ihr Antiphonale neu herausgegeben und darin für bestimmte Arten von Gesängen den sog. germanischen Choraldialekt berücksichtigt. Von anderen Sonderfassungen abgesehen (Dominikaner, Zisterzienser), sind heute somit drei verschiedene Lesarten wieder in die Praxis eingeführt und in gedruckten Ausgaben zu- gänglich. Das Vorwort zur Schweizer Ausgabe (Engelberg 1943, I, S. X) nennt sie *Versio Gallica (Vaticana)*, *Versio Italica (Benevent; Antiphonale monasticum, 1934)* und *Versio Germanica*.

Der Einblick in die drei Ausgaben vermittelt dem Laien und Anfänger im Studium der Musikgeschichte eine Vorahnung von der einstmaligen lebendigen Mannigfaltigkeit des Chorals. Vom Standpunkt des Historikers aus war die Schweizer Ausgabe von 1943 zu begrüßen, und ich habe daher in einem kurzen Hinweis die Freunde und Schüler eines Schweizer Konservatoriums darauf aufmerksam gemacht<sup>2</sup>, indes die dort angekündigte Besprechung einiger besonders typischer Melodien wegen Raummangels nicht zum Abdruck gelangen konnte.

Diesen Hinweis im Freiburger Bulletin hat Dom Gajard, der Leiter der gregorianischen Gesangschule von Solesmes, anscheinend für so bedeutsam und wichtig angesehen, daß er rund zehn Jahre später den ersten Aufsatz des ersten Bandes der neuen Publikations- reihe *Etudes Grégoriennes*<sup>3</sup> mit längeren Zitaten daraus eröffnet und in seiner Abhandlung mehrmals darauf zurückkommt. Im gregorianischen Zusammenhang handelt es sich nach Dom Gajard bei der beneventanischen Lesung nämlich nicht um eine „*versio*“ neben anderen, sondern um nichts Geringeres als um die „*mélodie primitive, originale, authen- tique, dont toutes les autres versions ne sont que la corruption*“ (S. 45).

Selbst wenn er die hier gemachte Voraussetzung, die beneventanische Fassung sei die „*ursprüngliche, authentische*“ Originalvorlage aller anderen, fiktiv vorläufig nicht an- zweifelte, müßte jemand, der historisch zu denken gelernt hat, schon am Ausdruck „*Kor- ruption*“ Anstoß nehmen, sich aber noch mehr darüber wundern, daß die anderen Versionen, z. B. die spätrömische mit *b*, kurzerhand beiseitegeschoben werden sollen. Das ent-

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Basler Kongreßbericht 1949, S. 73, sowie MGG III, 273 ff.

<sup>2</sup> Bulletin du Conservatoire-Académie de Musique de Fribourg, Jan./Febr. 1945.

<sup>3</sup> Solesmes 1954; das letzte der drei Imprimatur datiert vom 3. Januar 1955.

spränge einer aus ganz junger Zeit stammenden, ganz und gar unmitttelalterlichen Denkweise (die, nebenbei bemerkt, im großenteils „anonymen“ Choral erst recht nicht am Platze ist), wenn nicht gar bloß subjektivem Geschmack. Keines von beiden darf beim Studium und bei der Beurteilung geschichtlicher Realitäten zum richterlichen Maßstab erhoben werden.

Im Hinblick auf die durch MGG in aller Welt verbreitete These Stäbleins ist die zitierte Ausdrucksweise noch erstaunlicher. Ideen, deren denkbar unnachgiebige Vertretung bereits vor einem halben Jahrhundert die zur Vorbereitung der vatikanischen Ausgabe berufene Kommission arbeitsunfähig machte, so daß der Vorsitzende, Dom Pothier (mit der Mehrheit der Kommission von viel weitsichtigeren Überlegungen geleitet und von duldsamerem Geiste beseelt, was ihn bekanntlich in schärfsten Gegensatz zu „Neu“-Solesmes brachte), vom Papst mit der alleinigen Redaktion der Vaticana beauftragt werden mußte — dürfen heute nicht mehr einfach tale quale wiederholt werden. Sie müßten zumindest einigermaßen dem Stand des Problems entsprechend umformuliert werden — wenn sich der geistliche Verfasser schon nicht dazu entschließen kann, sich mit der „revolutionären“, die Choralgeschichte in wesentlich neue Beleuchtung rückenden neuen These auseinanderzusetzen (worauf man von seiner Seite, wenn auch ganz vorläufig, an sichtbarer Stelle seit 1950 vergeblich wartet).

Am erstaunlichsten jedoch ist, daß die Polemik gegen meine Äußerung von 1945 in einem gänzlich sachfremden Zusammenhang vorgebracht wird. Seit Jahrzehnten weiß man, daß sich im Mittelalter der psalmodische Rezitationston *h* nach *c* erhöht hat. In seinem Aufsatz unternimmt es Dom Gajard nachträglich, diese Tatsache durch Melodienvergleiche zu belegen — allerdings will er noch mehr beweisen, worauf schon der Titel hindeutet: *Les récitations modales des 3e et 4e modes et les manuscrits bénéventains et aquitains*. Nun ist es mir geradezu rätselhaft, wie man als Choralforscher zwei derartig heterogene Fragen — jene der oben genannten Versionen und jene der Verschiebung des Rezitationstones — so unentwirrbar ineinander vermengen kann, wie es hier geschieht; man vgl. demgegenüber etwa, wie unzweideutig sich dazu Stäblein in MGG III (274, Mitte) ausspricht. (Bei Durchsicht der beigelegten Tabellen sieht man übrigens, daß noch eine dritte abzutrennende Frage mit hineinvermengt ist.) Da ich vor zehn Jahren über etwas anderes schrieb, als was jetzt belegt oder widerlegt wird oder werden soll, erübrigt es sich, auf die noch in anderen Punkten nicht gerade lichtvolle und verlässliche Darstellung einzugehen. Die ausgezeichnet zu seiner Methode passende Pointe bringt der Autor am Schlusse seines Aufsatzes mit der ersten und letzten seiner sieben aus dem Vorausgegangenen gezogenen Konklusionen (S. 45): diese konnten in ihrer Totalität nur unter der Voraussetzung noch wesentlich anderer als der vorher gegebenen Prämissen und nur dank kräftiger Gedankensprünge zustandekommen.

### *Ein bisher unbeachteter Kyriesatz nebst zugehörigem Praeambulum im Buxheimer Orgelbuch*

VON ALFRED REICHLING, INGOLSTADT

Das Buxheimer Orgelbuch enthält eine Anzahl titelloser Stücke, die von B. A. Wallner im Nachwort zur Faksimileausgabe<sup>1</sup> als „reine Orgelstücke“ aufgeführt werden. Darunter befindet sich auch der Satz Nr. 242 (fol. 159v)<sup>2</sup>, der durch die Hand des zweiten Hauptschreibers der Sammlung zur Aufzeichnung gelangte. Er ist indessen keineswegs als reines Instrumentalstück anzusprechen. Untersucht man nämlich die Tenorstimme, so stellt sich

<sup>1</sup> Kassel 1955.

<sup>2</sup> Nach der Zählung J. J. Maiers.

heraus, daß sie eindeutig vokaler Herkunft ist: Als Kernweise des Satzes läßt sich die Kyriemelodie „In Festis Duplicibus. I“ mühelos herauslesen.

In Festis Duplicibus. I

Ky-ri-e e - - - le-i-son. 3x

Im Repertoire des Buxheimer Orgelbuches finden sich noch zwei weitere Kompositionen über den gleichen c. f., die von Schrade<sup>3</sup> bereits eingehend untersucht worden sind. Ein Vergleich des Satzes Nr. 242 mit dem *Kyrieleyson Anglicum* Nr. 153 zeigt, daß diese beiden Kompositionen, abgesehen von der Verwendung des gleichen c. f., keinerlei Verwandtschaft miteinander aufweisen.

Rücken wir jedoch das *Kyrieleyson Anglicum* Nr. 251 in den Kreis der Betrachtung, so erweist sich, daß unser Orgelsatz Nr. 242

Buxheimer Orgelbuch Nr. 242

mit dem ersten Kyrie von Nr. 251

Buxheimer Orgelbuch Nr. 251, "Kyrieleyson Anglicum"

überraschend viele Berührungspunkte gemein hat. Beide Sätze bringen übereinstimmend die Abschnitte a und b der Chormelodie notengenau im Tenor. Der Abschnitt c („eleison“)

<sup>3</sup> Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, AfMf. I, S. 129.

erscheint in paraphrasierter Form, wobei die zwei Fassungen etwas voneinander abweichen. Sie zeigen jedoch so viel Gemeinsames, daß man eine enge Verwandtschaft beider Tenorstimmen als sicher annehmen darf. Der Contratenor von Nr. 242 bricht in der zweiten Satzhälfte plötzlich ab, während die Contrastimme von Nr. 251 (wohl Pedalstimme) ganz durchgeführt ist. Soweit ein Vergleich möglich ist, lassen sich auch hier weitgehende Übereinstimmungen nachweisen.

Vergleicht man die beiden Diskantstimmen miteinander, so scheint das verschiedene Notenbild ein Verwandtschaftsverhältnis zunächst auszuschließen. Um so mehr überrascht die fast völlige Identität von mehr als drei Takten (T. 6–9). Diese Takte lassen offenbar werden, daß doch ein tieferer Zusammenhang zwischen den Kompositionen besteht.

Beide Sätze sind von der gleichen Schreiberhand aufgezeichnet. Während Nr. 242 lediglich eine Bearbeitung des ersten Kyrierufs (dessen Melodie auch für das zweite und dritte Kyrie die gleiche bleibt) darstellt, umfaßt Nr. 251 die vier Teile *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison penultimum* und *Kyrie eleison ultimum*. Die geschilderten Merkmale beider Bearbeitungen lassen den Schluß zu, daß Nr. 242 eine frühe Fassung von Nr. 251 darstellt, die allerdings, besonders was die Gestaltung der Diskantstimme angeht, eine durchgreifende Umarbeitung erfahren hat. Der Contratenor ist ergänzt und auch die Tenorstimme etwas bereichert. Interessant ist, daß in Nr. 251 noch ein Semibreviswert eingefügt ist. Der Diskant hat, bis auf die verräterischen drei Takte (und eine Floskel in Takt 4), eine völlig neue Gestaltung angenommen, die gegenüber der älteren Fassung eine vor allem rhythmisch plastischere und lebensvollere Durchbildung (besonders in der zweiten Hälfte der Komposition) zeigt.

Ist der nun neu gewonnene Kyriesatz zwar eine Komposition von bescheidenerem Rang, so gewährt er doch in Verbindung mit dem Satz Nr. 251 einen recht aufschlußreichen Einblick in das Schaffen der Orgelmeister aus dem Schülerkreise Paumanns, die sich nicht mit der Anwendung formelhafter Elemente begnügten, sondern auch nachträglich noch feilten und um Verbesserungen rangen, mochte das fertige Produkt auch einer Neukomposition gleichsehen.

Dem Kyrie Nr. 242 unmittelbar vorangestellt ist ein „*Praeambulum super Re*“ (Nr. 241)<sup>4</sup>. Auch dieses Stück

Buxheimer Orgelbuch Nr. 241

ist dem Kreis der Kompositionen, die unter Verwendung der genannten Kyrieweise (Vat. Ord. IV) entstanden sind, beizuzählen. Die Chormelodie (Abschnitt a) ist hier interessanterweise auf raffinierte Art zunächst in die Diskantlinie eingebaut. Sie erscheint dann

<sup>4</sup> Durch die vorstehenden Ausführungen dürfte die von W. Schrammek (*Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch*, Mf. IX, 1956, S. 301) aufgeworfene Frage der Abgrenzung dieses Stücks geklärt sein.

(mit Ausnahme der ersten drei Noten, die indes der Diskant schon enthält) nochmals im Tenor, worauf sich der Melodieteil b sofort anschließt. Auch hier geht die Komposition von der Drei- in die Zweistimmigkeit über. Es hätte jedoch wenig Sinn, aus der abschließenden zweistimmigen Discantuspartie die Töne der „*eleison*“-Melodie herauslösen zu wollen.

Die Bedeutsamkeit dieses Stücks liegt in seiner eindeutigen Bezogenheit auf ein bestimmtes nachfolgendes Kyrie. Im Zusammenhang damit dürfte nun auch die von Schrade noch nicht endgültig gelöste Frage der Alternatimform des Messensatzes Nr. 251 eine Beantwortung erfahren: Indem nach dem Praeambulum der Chor (bzw. Vorsänger) mit dem ersten Kyrie einsetzt, fällt das zweite Kyrie der Orgel und das dritte wieder dem Chor zu. Erstes und drittes *Christe* werden von der Orgel, das zweite von den Sängern ausgeführt. Nach dem choraliter gesungenen vierten Kyrie übernimmt die Orgel sowohl das *Kyrie penultimum* als auch das *Kyrie ultimum*, letzteres, wie aus einem Hinweis in der Handschrift hervorgeht, ganz, wobei der erste (nach Schrade angeblich vom Chor gesungene) Abschnitt mit dem betreffenden Teil des *Kyrie penultimum* identisch ist.

Die beiden in ihrer funktionellen Bedeutung neu gewonnenen Stücke gewähren mithin nicht nur einen lehrreichen Einblick in die Kompositionswerkstatt der Organisten des Münchener Kreises um 1470–1475, sondern sie liefern darüber hinaus noch einen wertvollen Beitrag zum Problem der Orgelmesse.

### Zur Motettenhandschrift *La Clayette*

VON LEO SCHRADER, NEW HAVEN (CONNECTICUT)

In seiner Besprechung des ersten Bandes der *Annales Musicologiques* (1953) hat Heinrich Husmann mit Recht der von Albi Rosenthal entdeckten und beschriebenen Motettenhandschrift *La Clayette* besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Im Interesse der Leser der „Musikforschung“ scheint mir der Hinweis wünschenswert, daß ich bereits vor einem Jahr alle Ergänzungen und Berichtigungen in dem Aufsatz *Unknown Motets in a Recovered Thirteenth-Century Manuscript* veröffentlicht habe, der 1955 im Juli-Heft des *Speculum* erschienen ist. Wir nehmen selbstverständlich an, daß jeder Forscher des Mittelalters mit der allbekannten Zeitschrift *Speculum* wohlvertraut ist. Doch hat Husmann den Aufsatz über die unbekanntenen Motetten in *La Clayette* nicht zitiert. Von besonderer Bedeutung ist die Feststellung, daß die drei „*Einzelstimmen*“: „*Anima iugi*“, „*His hoc ratio*“, „*Caro spiritui*“, die Husmann noch vor kurzem als drei einstimmige Conductus veröffentlicht hat, zusammengehören und eine mehrstimmige Komposition bilden. Mit einer Deutung der geschichtlichen Zusammenhänge ist dieses Werk denn auch als völlig singuläre dreistimmige lateinische Tripel­motette in *Speculum*, XXX (411 ff.) veröffentlicht worden. Man möge mir hier eine persönliche Bemerkung gestatten. Nach Erscheinen meines Aufsatzes schrieb mir Otto Kinkeldey etwa Folgendes: „finden Sie nun noch den dazugehörigen Tenor, dann haben Sie eine vierstimmige lateinische Tripel­motette“. Das ist unzweifelhaft genial und möglicherweise ganz richtig. Dann wäre auch alles in schönster Ordnung. Vielleicht sind wir, in der Tat, heutzutage viel zu sehr auf der Suche nach „Erstlingen“ und viel zu eingebildet auf die Funde von Sonderfällen. Doch solange man nicht den Tenor findet, möchte ich mich der Annahme erfreuen, daß wir es hier mit einem einzigartigen lateinischen Gegenstück zur französischen Tripel­motette zu tun haben.

Ich möchte diese Gelegenheit zu einer erfreulichen Ergänzung wahrnehmen. Kurz nach Erscheinen meines Aufsatzes teilte mir Luther A. Dittmer, New York, mit, daß der Tenor „*Gentes*“ dem „*Alleluja, Confitemini*“ angehöre. Diesen Hinweis erkenne ich dankend an.

## Bemerkungen zu den Oden des Tranoscius<sup>1</sup>

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGÖR (DÄNEMARK)

In seinem verdienstvollen, wenn auch fast ausschließlich auf literarische Fragen ausgerichteten Aufsatz über die Oden des Tranoscius führt Wolff die *Odarum Sacrarum Libri duo* des Magisters Johannes Campanus (von Wodnian) als „ohne Musik veröffentlicht“ an. Die zitierte Ausgabe „Ambergae 1618“ ist jedoch nicht die einzige existierende, eine zweite, dem Verf. wohl unbekannt gebliebene, wird im British Museum aufbewahrt. Ihr Titel ist:

*M. Johannis Campani Vodniani / Professoris Pragens.  
Sacrarum Odarum Libri duo . . .  
Francofurti ad Moenum  
Erasmus Kempfer Impensis Godefridi Tampachij  
Anno 1618.*

Diese mit der von Wolf zitierten gleichzeitige Ausgabe enthält 36 vierstimmige Sätze, auf die die Oden der Sammlung verteilt werden, sowie als No. 37 einen sehr interessanten Satz „8 voc. per fugam post tria tempora & 4 voc. sine pausis“, „pro 16 genere Carminis“.

Die *Sacrarum Odarum Libri duo* sind jedoch nicht die erste humanistische Sammlung des Campanus. Bereits 1604 (später 1605, 1606 und 1611 neu aufgelegt) erschienen in Prag die *Psalmi poenitentiales*, komponiert nach der rhythmisch-metrischen Übersetzung des Laurentius Benedikti von Nudožer. Exemplare sind sowohl im Nationalmuseum wie in der Universitätsbibliothek Prag zu finden, eine mir nicht näher bekannte Neuausgabe ist zwischen 1940 und 1945 in Prag erschienen.

## Neues über den Stammvater der „Erfurter Bache“, Johann Bach

VON SIEGFRIED ORTH, ERFURT

Das 17. Jahrhundert bedeutet einen Höhepunkt im traditionsreichen musikalischen Leben der Stadt Erfurt. Außer namhaften Organisten war es die gerade damals eng mit dem Namen „Bach“ verbundene Ratsmusik, die sich zu einer eigenständigen Schule herausbildete, deren Wirksamkeit weit über die Grenzen Thüringens hinausstrahlte und die die gesamte Musikpflege Mitteldeutschlands nicht unwesentlich beeinflusste.

Bereits Spitta hat in seinem *Johann Sebastian Bach* diese Tatsache gewürdigt und den Namen des Mannes aus unverdienter Vergessenheit gerissen, der, am Anfang dieser Entwicklung stehend, Stammvater einer ganzen Generation hochtalentierter Musiker wurde: Johann Bach. Über sein Leben und Wirken sowie über das seiner begabtesten Söhne ist bisher freilich viel Unrichtiges gesagt worden. Das Hauptverdienst, Licht in die manchmal etwas verworrenen Darstellungen der Geschichte der „Erfurter Bache“ gebracht zu haben, gebührt vor allem Otto Rollert, der schon in seinem Aufsatz über die „Erfurter Bache“<sup>1</sup> viele Fehler richtigstellte und die Bedeutung des Erfurter Zweiges der Familie Bach ins rechte Licht rückte. In letzter Zeit sind noch einige wichtige, ergänzende Funde gemacht worden, die das Bild abrunden. Sicher ist, daß die fast lückenlos vorhandenen Erfurter Ratsprotokolle, Verrechtsbücher und Kämmerei-Memorialia noch manches Interessante bergen, das nicht nur für die Erfurter Musikgeschichte von Belang sein dürfte.

Der am 26. November 1604 als Sohn Hans Bachs des Jüngeren zu Wechmar geborene Johann Bach kam, nachdem er sich fünf Jahre „in Lehrung“ und zwei Jahre als Geselle bei

<sup>1</sup> H. Ch. Wolff in *Musikforschung* VI, S. 300 ff.

<sup>1</sup> In *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Festgabe zum Gedenkjahr 1950.

dem Stadtpfeifer Hoffmann in Suhl aufgehalten und einige Jahre Wanderschaft hinter sich gebracht hatte, im Jahre 1635 nach Erfurt. Leider ist seine Ankunft an Hand der Erfurter Ratsprotokolle nicht sicher nachzuweisen, da gerade die Akten des Jahres 1635 fehlen bzw. nur lückenhaft vorhanden sind. Eine am 27. Februar 1635 im Hause „Zum Affen“ entfesselte Schlägerei zwischen Bürgern und Soldaten, bei der ein Musikant von einem Kornett aus Jena erstochen wurde, hat Spitta zu der Vermutung veranlaßt, es habe sich bei diesem Musikanten um den Direktor der Erfurter Ratsmusik gehandelt und damals sei Johann Bach an dessen Stelle gekommen.

Abgesehen davon, daß es sich bei dem Musiker nicht um ein Mitglied der Erfurter Ratsmusik gehandelt haben kann, da in der Chronik von einem „Musikanten aus Schmal-kalden“ die Rede ist, stehen auch noch andere Gründe der Vermutung Spittas entgegen. Am 24. Juli 1624 wurden vom Erfurter Rat ein gewisser Christoph Volprecht der Ältere und weitere vier Musikanten angestellt, dieser Christoph Volprecht galt, wie auch aus späteren Eintragungen in den Ratsprotokollen hervorgeht, als Direktor der Kompanie. Sein Name erscheint auch wiederholt in den Einnahme- und Ausgabebüchern des Rates, so z. B. am 24. Mai 1634, wo er von der Kämmereikasse 1 Thaler 10 Groschen „zu einem Rest zu empfangenen Tuche“ ausgezahlt erhält. Volprecht muß bis 1666 Direktor der Erfurter Ratsmusik gewesen sein, denn in diesem Jahre wurde Johann Christoph Bach, Zwillingsbruder von Johann Ambrosius Bach, „an Stelle des verstorbenen Direktors der Ratsmusik Christoph Volprecht“ als Stadtmusikant angenommen. Es ist also völlig unbegründet, Johann Bach als Direktor der Erfurter Ratsmusik anzusehen, wie viele Autoren es nach Spitta taten.

Der Sohn des verstorbenen Volprecht, der „Stadtmusikant“ Christoph Volprecht der Jüngere, seit 1631 ebenfalls Mitglied der Ratsmusik, hat am 11. April 1667 „münd und schriftlich bey E. E. Rath alhier resignirt“ und die Instrumente nebst einem „Part bücher in welchen 6stimmige Madrigale zu finden“, am selben Tage bei der Kämmerei abgeliefert. Diese Instrumente wurden laut Ratsprotokoll vom 25. April 1667 „Johann Christian Bachen deme E. E. Rath obgedachten Volprechts stelle aufgetragen“ gegen Quittung übergeben. Dieser 1640 zu Erfurt geborene Johann Christian war der älteste Sohn Johann Bachs, er ging als erster Bach nach Eisenach, wo er 1665 heiratete, und kehrte 1666 nach Erfurt zurück. Nun findet sich auf Seite 35 der Ratsprotokolle vom Jahre 1667 folgende wichtige Eintragung<sup>2</sup>:

11. Aprilis

*Johann Christian Bach wird zum Directore der Stadt Musicanten ernennet und bestallet.*

Auf der folgenden Seite (36) ist unter dem 12. April 1667 zu lesen:

*Ambrosius Bach wirdt an Christian Bachens Stelle zum Stadt Musicanten bestallet.*

In letzterem Falle handelt es sich lediglich um die Festlegung der Rangordnung. Sicherlich hatte Christoph Volprecht der Jüngere als langjähriges Mitglied der Erfurter Ratsmusik mit dem Posten des Direktors gerechnet, vielleicht ist sein „Resignieren“ Ausdruck seiner Verärgerung gewesen, als man dem augenscheinlich viel jüngeren Kollegen die Leitung der Musik übertrug.

Nachfolger Christoph Volprechts des Älteren als Direktor der Ratsmusik war also erwiesenermaßen Johann Christian, nicht Johann Bach, von dem sich übrigens zu seinen Lebzeiten nirgendwo in den Akten ein Hinweis findet, daß er der Erfurter Ratsmusik angehört hat. Unser ganzes Wissen über seine Zugehörigkeit zur Musikantenkompanie schöpfen wir aus dem Ratsprotokoll vom 15. Mai 1673, an welchem Tage sein Sohn Johann Nikolaus an seiner Stelle in die „Gesellschaft der allhiesigen Stadt-Musikanten“ aufgenommen

<sup>2</sup> Stadtarchiv Erfurt XXI/2/13.

wurde. Freilich sind die Tatsachen, daß er seinen Schwager Johann Christoph Hoffmann aus Suhl sechs Jahre lang in Erfurt unterrichtete und auch Zacharias Hoffmann von ihm „auf allerhand Instrumenten und Saitenspielen“ ausgebildet wurde, sowie seine nachgewiesene Mitwirkung bei der Feier des Erfurter Friedensfestes am 8. September 1650 (gemeinsam mit seinem neun Jahre jüngeren Bruder Christoph) Beweis genug für seine Zugehörigkeit zur Erfurter Ratsmusik. Nebenbei sei bemerkt, daß Johann Bach in den Verrechten von 1638, 1642 und 1672 als „Musikant“ geführt wird.

Auch über die Zeit seiner Organistentätigkeit an der Erfurter Predigerkirche sind von jeher die Meinungen auseinandergegangen. Als Jahr des Amtsantritts wurde meist 1647 genannt. Auch hier hat bereits Rollert auf die Unhaltbarkeit der Behauptung hingewiesen. Nach Bachs eigenen Angaben<sup>3</sup> ist ihm

*Anno 1636, den 16. Aprill das organisten Dienst zu den predigern gegeben worden. Möglich ist, daß dem seinerzeitigen Bearbeiter nur das Ratsprotokoll vom 14. Juni 1669 zur Verfügung stand, wo (Seite 18) folgende Eintragung zu finden ist:*

*Die Cämmerey soll des H: Cammer Rahts Herrlidik: bericht erstaten, ob Johann Bachens praetension geständig, undt warumb ihme das Mldr. Korn in 22. Jahren nicht mehr denn einmahl gereicht worden sey.*

Es handelt sich hier um das ihm von der Kirchengemeinde für seine Dienstleistungen bei den Neun-Uhr-Predigten zugesicherte Malter Korn, also einen Teil seiner Einkünfte, über dessen Nichtlieferung er sich schon in seiner Steuererklärung von 1. März 1653 beklagt. Man hat mutmaßlich von 1669 zweiundzwanzig Jahre zurückgerechnet und kam so auf das Jahr 1647, das man kurzerhand als das Jahr des Amtsantritts an der Erfurter Predigerkirche bezeichnete. Der Name Johann Bachs erscheint aber schon lange vor 1647 in den Einnahme- und Ausgabebüchern der Predigerkirche, so erhält „Hans Bach der Organist“ z. B. im Jahre 1638 40 Reichsthaler jährlich an Besoldung außer den üblichen Akzidentien; aus Legaten und freiwilligen Steuern bekam er im selben Jahre 6 Reichsthaler, 18 Groschen ausbezahlt.

Sein Sohn Johann Christian (1640—1682), der seine erste musikalische Unterweisung durch ihn erhielt, und später der Erfurter (zwischen durch der Eisenacher) Ratsmusik angehörte, wurde, wie erwähnt, am 11. April 1667 Direktor der Erfurter Ratsmusik. Als er 1682 starb, folgte ihm sein jüngerer Bruder Ägidius (1645—1716) in seinem Amt als Ratsmusikdirektor. Dieser Johann Ägidius hatte schon früher als Bratschist der Musikantenkompanie angehört und war 1671 an Stelle seines Veters Johann Ambrosius Bach, „so sich nachher Eysenach gewender“, zum „Ältesten in der hiesigen Stadt Musicanten Companie“ aufgerückt. Er war nicht, wie verschiedentlich behauptet wird, Organist an der Erfurter Predigerkirche (Nachfolger seines Vaters an der Predigerorgel wurde nach dessen Ableben 1673 Johann Effler!), sondern neben seinem Amt als Ratsmusikdirektor Organist an der Michaeliskirche. Wenn sich auch die Akten dieser Kirche über sein Wirken an der Orgel ausschweigen, so gibt uns doch eine Notiz in den Erfurter Ratsprotokollen einen authentischen Hinweis. Es erschienen vor dem Rat damals „die Collegen der Stadt Musicanten und beschwerten sich wider ihren Meister, H. Baachen, daß derselbe als Direktor bey derer Kirchen neben ihnen nicht zugleich der Musik beiwohnte, und gleichwohl die Accidentia einnehme, weil Er den Organisten Dienst zu S. Michael angenommen.“ Nach seinem Tode übernahm sein Sohn Johann Christoph (1685—1740) das Amt des Direktors der Ratsmusik.

Auch Johann Nikolaus Bach, als Sohn Johann Bachs 1653 ebenfalls zu Erfurt geboren, war nachweislich Mitglied der Erfurter Ratsmusik. Er wurde nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1673 an dessen Stelle in die Stadtmusikanten-Kompanie aufgenommen, „nachdem man ihn hierfür für qualifiziert befunden und er bei denen vorfallenden Aufwartungen fleißig, bescheiden und unverdrossen zu bezeigen in Rathshand gelobt.“ Wie Rollert an-

<sup>3</sup> Stadtarchiv Erfurt-Verrechten-1-1-XXIII a/42 (19).

nimmt, scheint Johann Nikolaus schon vor seiner Aufnahme ohne Anspruch auf Entgelt als Adjunkt seines Vaters in der Ratsmusik mitgewirkt zu haben. Von ihm hat sich eine Messe erhalten. Er starb 1682 an der Pest, die damals gerade in Erfurt im schlimmsten Maße wütete und über die Hälfte der Einwohner ins Grab brachte.

## *Gehört der Spielmann Hans Bach zur Musikerfamilie Bach?*

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART, UND HELMUT MAIER, NÜRTINGEN

Der Spielmann Hans Bach bleibt für die Genealogie der Musikerfamilie Bach ein Rätsel. Sein Vater soll Johannes (Hans) Bach gewesen sein, der jedoch vielfach mit einer anderen Person desselben Vornamens, eben dem Spielmann Hans Bach, verwechselt wurde<sup>1</sup>. Dennoch sind wir über die Lebensschicksale des Letzteren durch die eingehenden Untersuchungen Werner Wolffheims<sup>2</sup> gut unterrichtet. Seither sind keine neuen Forschungen zur fraglichen und nicht gesicherten Abstammung dieses Hans Bach bekannt geworden. Karl Geiringer rechnet ihn in seiner zusammenfassenden Darstellung *The Bach Family*<sup>3</sup> zu den Vorfahren J. S. Bachs. Joseph Müller-Blattau<sup>4</sup> resümiert: „Der Spielmann war wohl auch aus Weimar, aber älter, 1555 geboren. Zur Sippe gehört er fraglos, denn sonst hätte Philipp Emanuel nicht jene zwei bekannten Bilder von ihm aufbewahrt, die ihn als Geiger und Schalksnarren mit einem ‚hübschen Hans-Bachen-Bart‘ zeigen . . . Eines nur halten wir fest: daß dieser Fiedler und Narr bei seinem Tod ehrend als arbeitsamer, schlichter und gottesfürchtiger Mann bezeichnet wird. Das sind bleibende Wesenszüge des Spielmannstums im Bachschen Geschlecht“<sup>5</sup>.

Die einzige Quelle, die über Hans Bach berichtet, ist die *Historie von dem an dem Hof der Herzogl. Ludwigschen Wittib befindl. Hannß Bach, der, wegen seiner Tracht vor einen Geistlichen gehalten und von den Vorstehern der Reichs Stadt Weil, bei seiner Durchreise, frei gehalten und tractiret worden. Auctore M. Joh. Albert Aubelin, Pastore zu Ostelsheim*. Auf der letzten Seite der Hs. steht: „Hannß Baachen Lobspruch zu Weil der Stadt (Auctor Aubelin pastor)“<sup>6</sup>. Auffallend ist, daß sonst keinerlei schriftliche Zeugnisse vorliegen, zumal aus der Tatsache der Anfertigung dieser Porträts „mehr spricht als der Höflichkeitsüberschwang der Zeit“<sup>7</sup>. Die entzückende Geschichte, von der die Hs. berichtet, dürfte sich um 1594 zugetragen haben. Wenn Bach bereits bei Herzog Ludwig im Dienst stand, so muß er vor 1591 (Todesjahr Ludwigs) in Stuttgart am Hofe gewirkt haben. Die Gleichsetzung des Spielmanns mit einem Musiker Johann Bechler aus Weimar, die Gustav Bossert<sup>8</sup> vorschlug, gab neuerdings Rätsel auf, da ein Hans Bechler zu dieser Zeit nicht für Weimar nachzuweisen ist. Die Annahme Wolffheims dagegen, Bechler sei ein „*verschwäbeltes Bach*“, wird der Kenner der heimischen Mundart sofort ablehnen. Mithin bleibt es bei der rätselhaften Herkunft, die auch durch anderweitige Kombinationen nicht aufzuheben ist<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, Anh. A, Nr. 1, S. 787. Ferner MGG I, Sp. 903.

<sup>2</sup> Bach-Jahrbuch 7, 1910, S. 70–85.

<sup>3</sup> London 1954, S. 9. Unrichtig ist die dort aufgestellte Behauptung, daß wir nur wenig über den Spielmann wüßten. Geiringer erwähnt die Wolffheimsche Arbeit leider überhaupt nicht.

<sup>4</sup> *Genealogie der musikalisch-bachischen Familie*, Kassel o. J. (1950), S. 9.

<sup>5</sup> Abbildungen der beiden Porträts finden sich u. a. bei Wolffheim S. 72 und 74, Geiringer Taf. IV zw. S. 32 und 33, Ernst Borkowsky: *Die Musikerfamilie Bach*, Jena 1930, S. 5, MGG I, Sp. 904 u. a.

<sup>6</sup> Hs. Cod. hist. fol. 345 der Württ. Landesbibliothek Stuttgart.

<sup>7</sup> Wolffheim, a. a. O., S. 77.

<sup>8</sup> *Die Hofkapelle unter Herzog Friedrich 1593 bis 1603 in Württ.* Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. 9, 1910, S. 359.

<sup>9</sup> G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig in Württ.* Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. 9, 1900, S. 255.

Nun existiert aber außer dem Eintrag in das Nürtinger Totenbuch<sup>10</sup> ein bisher nicht beachteter Grabstein an der Westmauer des evangelischen Friedhofs, der uns neue Spuren für die Herkunft Hans Bachs zeigt. Da der Text nur noch sehr schwer zu lesen ist, wird auf eine Abschrift zurückgegriffen, die glücklicherweise noch vor einigen Jahrzehnten angefertigt wurde. Der Text lautet:

*Hanns Bach † 1/12 oder 3/12.*

*geboren im Bregenzerwald / zuo Andelspuoch ist worden alt / seins Leben mehr als 60  
Jahr / driber mit drunter ungewahr / und ghalten worden für ein Gauch / hat er doch  
bsucht die Predig auch / und drauf gemerkt mit allem Fleiß / damit auch seine Seel ge-  
speist / zur ewigen Freud und Himmelssaal / dahin halt Gott uns überall / Seinsgleichen  
find man nimmermehr / deshalb verachtet nicht sein Lehr / denn er hat lang vor seinem  
End / in Dreu gemacht sein Testament / und zum Leichbredigt-Text erwehlt / den Spruch  
in Psalmen ward gezehlt / der 90. / Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen,  
auf daß wir klug werden. / Drum bist schön weis, denk doch allstund / Daß Sterben sey  
der Alten Bund / und betracht dies von Herzen Grund. /*

(Auf den Randleisten ist zu lesen)

(oben) Ao. Dni 1615 den ... Dezember ... begraben

(rechts) ... lig hochgeborenen Fürstin und Frauen, Frauen Ursula Hertzogin zu Wirtemberg, geb ...

(unten, Innenleiste) *Memento mori*

(darunter Putte, Außenleiste nicht mehr zu erkennen.)

(links) ... er einfältiger, frommer, getreuer und vleißiger Diener in Herrn zeelig entschlafen.

Demnach stammt Hans Bach aus dem vorarlbergischen Dorfe Andelsbuch im Bregenzerwald. Er dürfte um oder vor 1555 dort geboren sein. Läßt sich aber eine Familie Bach dort überhaupt nachweisen, mit anderen Worten: kann der Inschrift auf dem Grabstein Glauben geschenkt werden? Zwar beginnen die Matrikelbücher des Dorfes erst mit dem Jahre 1636<sup>11</sup>, doch läßt sich der Name Bach in Andelsbuch bis vor 1560 (aus Urkunden der Zeit) nachweisen<sup>12</sup>. Eine Urkunde des Zisterzienserklosters Mehrerau bei Bregenz bezeugt beispielsweise, daß vormals Hänny und Haintz zem Bach ein todfallpflichtiges Gut des obenerwähnten Klosters in Andelsbuch innehatten (Urkunde Nr. 1109 vom Jahre 1451 im Vorarlberger Landesarchiv). Das bürgerliche Steuerbuch des Dorfes nennt 1560 den Namen Bach in seiner ursprünglichen Form nicht mehr, wohl aber ein Geschlecht der Bachmann. Das würde wohl bedeuten, daß die Nachkommen der zuerst genannten Bache aus Andelsbuch auswanderten. Man darf nicht übersehen, daß das katholische Andelsbuch die Wirkungen der Reformation nicht zu spüren bekam<sup>13</sup>, Hans Bach jedoch als evangelischer Christ starb. Zwar könnte eine Parallele zu dem 1619 verstorbenen Veit (Vitus) Bach gezogen werden, der durch die Gegenreformation aus Ungarn vertrieben wurde und dann in seine thüringische Heimat in Wechmar bei Gotha zurückkehrte. Doch war dessen Ausgangspunkt Thüringen gewesen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird man den Spielmann Hans Bach in Zukunft aus der Genealogie der Bachschen Familie auslassen müssen.

<sup>10</sup> Eintrag von 1615: „Den 1. Decembris starb der einfältig fromme menschi Johan Bach, Ihr. Jl. Gn. alhie fleißiger und getreuer Diener, und ist den 3. ejusdem ganz ehrlich zu der Erden bestattet worden.“

<sup>11</sup> Frdl. Auskunft des kath. Pfarramts Andelsbuch.

<sup>12</sup> Frdl. Auskunft des Vorarlberger Landesarchivs Bregenz. Im 15. Jahrhundert war eine Familie Bach auch in Bregenz ansässig.

<sup>13</sup> Nur in Süd-Vorarlberg wurde die neue Lehre teilweise angenommen.

Zwei Fragen sind zuletzt noch zu beantworten, die sich aus der neuen, veränderten Situation ergeben: 1. Wie kam Philipp Emanuel Bach in den Besitz der Bilder seines vermeintlichen Vorfahren? 2. Besteht bei den Nachkommen dieses Bach nicht vielleicht doch noch ein Zusammenhang mit der berühmten Familie?

Ad 1. Es darf angenommen werden, daß Philipp Emanuel von irgendwelcher Seite diese Bilder erhalten hat. Der Absender hätte in diesem Falle die Dokumente der „Bache“ gesammelt. Es ist unwahrscheinlich, daß Philipp Emanuel als Sammler dieser Familienzeugnisse genealogische Studien anstellte. Für den Familien-Zusammenhang beweisen solche Sammlungen wenig. Im übrigen gibt es im Gebiet des heutigen Württemberg mehrere Bach-Familien urschwäbischer Herkunft, der Name ist also keinesfalls auf Thüringen eingengt.

Ad 2. Nirgendwo läßt sich nachweisen, daß der Hofnarr Hans Bach verheiratet gewesen war. Auf Grund eingehender Forschungen kann festgestellt werden, daß weder in Stuttgart noch in Nürtingen sich die Andeutung von Heirat, Taufe oder Heirat eines Kindes, sowie des Todes einer Frau findet. Nach dem Brauch der Zeit war der Hofnarr, auch wenn man ihm nicht unbedingt eine verkrüppelte Figur zusprechen will, Junggeselle. Auch läßt die Fassung der Grabschrift: „ist ghalten worden für ein Gauch, hat er doch bsucht die Predig auch“ eine gewisse Geringschätzung durchblicken: Bach war der Spaßmacher, der sogar die Kirche besucht hat, aber nicht mehr. Angesichts der Superlative, die sich auf den Grabsteinen jener Zeit finden, sagt diese Fassung sehr viel über die Stellung des Spielmanns aus.

## Zu einigen Joseph Haydn zugeschriebenen Liedern

VON PAUL MIES, KÖLN

W. Virneisel hat kürzlich<sup>1</sup> über eine Reihe mehrstimmiger Vertonungen Goethescher Gedichte durch J. Haydn berichtet und gezeigt, daß sie Parodien aus jüngster Zeit sind. Ich kann nun auch die Herkunft des letzten, Haydn zugeschriebenen Goethe-Liedes „*Heiß mich nicht reden*“ und einiger anderer klären.

Botstiber<sup>2</sup> berichtet über eine Handschrift der Nationalbibliothek Wien mit der Aufschrift „*Lieder beim Clavier zu singen von Joseph Haydn*“. Er führt vier Lieder an: *An Iris*, *An die Dämmerung*, „*Heiß mich nicht reden*“, *Das Mädchen und die Rose*. Das erste ist tatsächlich von Haydn<sup>3</sup>. Das zweite und dritte haben Blanka Glossy und Robert Haas<sup>4</sup> unter Haydns Namen veröffentlicht. Beide, wie auch das vierte Lied, sind nicht von Haydn. Sie sind die Nummern 1, 10, 22 aus *Kleine Balladen und Lieder*, Heft VII, 1805, von J. R. Zumsteeg. Den ganzen Inhalt des Heftes bringt L. Landshoff in seinem Buch über Zumsteeg (S. 186).

Botstiber hat mit seiner Bemerkung, daß „*mit diesen Kompositionen das Verbindungsglied zwischen den süßlich sentimental Erzeugnissen der Berliner und Wiener Liedkomponisten des 18. Jahrhunderts und dem Schubertschen Liede, diesen Kleinodien lyrischer Kunst, geschaffen*“ sei, etwas Richtiges getroffen. Die Begeisterung des jungen Schubert für Zumsteeg ist ja bekannt.

<sup>1</sup> Diese Zeitschrift 1956, Heft 2, S. 194.

<sup>2</sup> C. F. Pohl, *J. Haydn*, Bd. III, S. 328.

<sup>3</sup> Vgl. M. Friedlaender, *Kritische Gesamtausgabe*, Nr. 7.

<sup>4</sup> In *Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit*, 1926.

## *Archivalische Nachrichten über die Krismann-Orgel in der Stiftskirche zu St. Florian*

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

*Aus dem Ludwig Bickell-Nachlaß mitgeteilt*

Im Nachlaß des 1901 verstorbenen Marburger Landeskonservators Ludwig Bickell findet sich reiches Material zur Orgel-Geschichte. Leider ist der verdienstvolle Kunst- und Orgelfachmann nicht mehr zur Verarbeitung der vielzähligen Unterlagen gekommen. Die von Bickell angestellten Forschungen sind zum großen Teil inzwischen überholt; trotzdem birgt der Nachlaß des Gelehrten noch einige beachtenswerte Manuskripte, von denen ich hier zunächst die knappe Geschichte und Beschreibung der großen Krismann-Orgel zu St. Florian aus dem Archiv des Stiftes mitteilen möchte. Es handelt sich um eine für Bickell hergestellte Abschrift aus dem Archiv. Das Original stellt — wie aus einer Bemerkung des Abschreibers hervorgeht — ein Quartheft dar, dessen Inhalt abgedruckt den Stich der Orgel begleiten sollte; die Drucklegung unterblieb aber aus dem am Schluß der Aufzeichnungen angeführten Grunde. Der Text lautet:

„Durch Aufzeichnung der auf uns gekommenen Nachrichten von der Entstehung und Geschichte dieser großen Orgel hofft man, den Mitgliedern des Stiftes der Gegenwart und Zukunft sich gefällig zu erweisen und einem ihrer Wünsche zu begegnen. Auch den auswärtigen Freunden des Stiftes dürfte eine solche Aufzeichnung erwünscht sein<sup>1</sup>.

Propst Matthäus II, erwählt 1766, hatte aus Italien, wo er als Zögling des Apollinars zu Rom seine theologische Bildung erhalten hatte, einen seltsamen Geschmack für Großes und Schönes mitgebracht. Beim Antritt seiner Regierung fand er das Stiftsgebäude eben vollendet, so daß ihm in dieser Hinsicht wenig mehr übrig blieb, wodurch er seine Kunstliebe hätte betätigen können. Nur eine der Größe und Schönheit der Stiftskirche angemessene Orgel fehlte noch. — Sein Entschluß zur Herstellung eines Orgelwerkes, das sich in Größe und innerer Vollendung dem größten und berühmtesten an die Seite setzen durfte, war schnell gefaßt. Glücklicherweise fand sich auch ein Meister, welcher imstande war, des Propstes Wünschen in vollem Umfange zu entsprechen. Franz Xaver Krismann, ein Priester aus der Diözese Laibach, hatte in diesem Lande schon einige Proben seiner Tätigkeit und Tüchtigkeit im Orgelbau abgelegt. Diesem trug Propst Matthäus auf, ohne Rücksicht auf Kosten eine Orgel zu bauen, welche der höchsten Vollkommenheit so nahe als möglich kommen sollte. Leider war Krismann bei all seiner anerkannten Meisterschaft ein Mann, der sich ganz von seinen Launen und seiner Leidenschaftlichkeit beherrschen ließ und des Propstes Geduld auf manche harte Probe setzte. Diese Leidenschaftlichkeit und der große Kostenaufwand erregten überdies bei einigen Kapitularen des Stiftes große Unzufriedenheit, die in der Person des ebenfalls leidenschaftlichen und etwas beschränkten damaligen Stiftedchants ein erwünschtes Axiom fand.

Propst Matthäus entschloß sich endlich, noch vor der völligen Vollendung des Werkes den Künstler zu entlassen und die auf dasselbe bezüglichen Papiere samt und sonders zu vertilgen. Letzteren Entschluß vollzog er mit solcher Genauigkeit, daß auch nicht ein Buchstabe mehr aufzufinden ist, welcher über die Geschichte des Orgelbaues Aufschluß geben könnte<sup>2</sup>. Darum ist sie auch so mager, nur aus sparsamen Überlieferungen zusammengesetzt.

Nach Krismanns Abzug erbot sich ein Karmelitenbruder, Fr. Martinian, das Werk nach dem Plane Krismanns zu vollenden. Man glaubte, ihm vertrauen zu dürfen, da er durch

<sup>1</sup> Es folgen eine Menge Phrasen von dem Schwingen der Töne und der Begeisterung, welche diese der führenden Seele beibringen.

<sup>2</sup> Zur Abfassungszeit der vorliegenden Schrift (1839) war der Kontrakt zwischen Propst Matthäus und Krismann noch nicht aufgefunden.

mehrere Jahre diesem Meister als Gehilfe in St. Florian zur Seite gestanden hatte. Allein es bewährte sich nur zu deutlich, daß der Mann zu großes Vertrauen auf sich gesetzt; denn unter seinen Händen wurde die Orgel fast ganz unbrauchbar.

Als sich nun eben ein vergeblicher Orgelbauer aus Ungarn, Daniel List, unter sehr billigen und bescheidenen Bedingungen anheischig machte, die Orgel zu übernehmen und ihre Gebrechen zu heilen, so wurde Fr. Martinian entlassen. List blieb durch viele Jahre im Kloster und arbeitete an der Orgel Krismanns. Er setzte die Blasbälge, für welche Martinian in dem neuen Glockenturm ein eigenes Haus gebaut hatte, wieder zur Orgel herein und versah sie mit deren siebzehn, welche alle, vier ausgenommen, von ungleicher Größe waren. Die vier gleichen und größten Blasbälge hatten 8 Schuh Länge,  $3\frac{1}{2}$  Schuh Breite, waren also viel zu klein, und da List überdies noch die Hauptkanäle des Windes alle wegriß, dem Winde einen weitläufigeren Weg verwies und ihn selbst abspernte, so war derselbe sehr ungleich und nicht genügend. Indessen verfertigte der neue Äskulap auch andere Orgeln sowohl für die Stiftskirche, als auch für auswärtige Kirchen, und da ihm bisweilen Krismannsche Pfeifen hierzu tauglich schienen, so nahm er deren sogar aus der großen Orgel ohne Bedenken heraus, ohne sie zu ersetzen. Man ließ ihn im Vertrauen auf seine Redlichkeit und Geschicklichkeit gewähren. Ungeachtet aller dieser Unbilden behauptete das Werk seinen alten Ruf und wurde allgemein als eines der ausgezeichnetsten anerkannt und gepriesen. Selbst der französische General Vandamme, der sonst eben nicht im Rufe der Sentimentalität stand, bekannte dem Pfarrer Kunz, der ihm auf der Orgel vorgespielt hatte, daß er diesen Genuß nie vergessen werde.

Nach dem Tode des List wurde das Werk durch mehrere Jahre größtenteils sich selbst überlassen. Schüchtern gemacht durch leidige Erfahrungen nahm man von Seite des Stiftes Abstand, den kostbaren Schatz Händen anzuvertrauen, unter denen er Gefahr laufen könnte, in allmählicher Zerstörung zugrunde zu gehen. Mittlerweile ergaben sich noch andere wesentliche Gebrechen in den Blasbälgen, und es wurde auch hohe Zeit, die Orgel vom Staube zu reinigen. Man sah sich daher nach einem Orgelmacher um, der der Sache und dem Werke gewachsen wäre. Als nun dem gegenwärtig regierenden Herrn Propste Michael II. durch verläßliche Gewährsmänner und mit Hinweisung auf mehrere zur vollsten Zufriedenheit der Interessen ausgeführte Arbeiten der bürgerliche Orgelbauer zu Kloster-Neuburg (bei Wien) Herr Joh. Georg Fischer als ein Mann war angerühmt worden, der schon in seiner Jugend in seinem Vaterlande Schwaben — er ist zu Augsburg geboren — an den großen Orgeln der Reichsstifte Ottobeuren, Weingarten und Salmansweilen gearbeitet habe, dem man auch diese Orgeln mit voller Zuversicht anvertrauen dürfe, so beschloß derselbe, diesen zu vorgedachtem Geschäfte zu berufen und [da man dabei den erwünschten tüchtigen Mann wirklich fand]<sup>3</sup>, ihm die Wiederherstellung und Vollendung der Orgel im Geiste Krismanns zu übertragen.

Im Sommer des Jahres 1836 fing nun Fischer seine Arbeit damit an, daß er an die Stelle der 17 oben beschriebenen Blasbälge deren sechs setzte, wovon jeder 12 Schuh lang und 6 Schuh breit ist. Dann verkürzte er die Gänge des Windes um 22—23 Schuh und gab ihm, nach Abstellung der vielen Winkel, eine möglichst gerade Richtung in die Windkästen. Es blieb noch übrig, an die Stelle der unbrauchbaren, durch Daniel List eingesetzten Pfeifen brauchbare, statt der abhanden gekommenen neue zu verfertigen. Hierzu wurde der Winter 1836/37 verwendet, welche dann im Sommer 1837 eingesetzt wurden und zwar:

1. Im großen Mixturbasse: das tiefe G, A, H von 8 fußton, von Zinn.
2. Der ganze Cornet-Baß von 4 fußton, vierfach aus 80 Zinnpfeifen bestehend.

---

<sup>3</sup> Das Eingeklammerte ist von der Hand des Propstes gründlich durchgestrichen; warum, beantwortet die Schlußbemerkung des Propstes nach Höfers Gutachten (s. u.).

3. In der großen Douce-Flöte von 16 fußtön die Pfeifen von e' bis f''' gedackt, bestehend aus Zinnpfeifen.
4. In der Oktav von 4 fußtön 42 Pfeifen von Zinn von C bis f'''.
5. In verschiedenen Registern noch 115 Pfeifen von Zinn und 24 von Holz; im ganzen 292 neue Pfeifen.

Nachdem die Orgel nun noch [vollständig ausgereinigt]<sup>4</sup> und gestimmt worden war, ertönte sie nach fast zweijährigem Verstummen am Feste des Ordensstifters, des hl. Augustin (am 28. August)<sup>5</sup>, zum ersten Male wieder verkündend, daß sie verjüngt und erneuert nun wieder bereit sei, ihres heiligen Amtes zu warten. Viele Musikfreunde aus der Nähe hatten sich eingefunden, um Teil zu nehmen an dem Hochamte, welches der fünftausendstimmige Mund der Wiederauferstandenen jubelnd begleitete. Jetzt erst kann man sagen, daß die Orgel, welche Krismann in den letzten Jahren des 6. Dezenniums des 18. Jahrhunderts begonnen, vollendet sei in seinem Sinn. Herr Fischer hatte [vollkommen]<sup>6</sup> seine Aufgabe gelöst, [es ist unnötig, hiervon weiter zu sprechen, denn das Werk lobt den Meister]<sup>7</sup>.

[Anschließend folgt die im Druck erschienene Beschreibung der Orgel.]<sup>8</sup>

#### Anhang: Gutachten Höfers

Wie der Unterzeichnete die große Orgel in lobwürdigem Stift Gotteshause St. Florian im Jahre 1839 befunden, wie er sie zur Reparatur und Stimmung übernommen, was der Fischer daran umgeändert, was der Daniel List mutmaßlich gemacht und geändert, und wie diese Orgel nach Vermuten von Franz Krismann gebaut wurde, besteht in folgendem:

Ich fand in diesem Orgelwerke die von Fischer neu gebauten Blasbälge von Holz zu schwach und sehr stark zersprungen und mit einem sehr ungleich stoßenden Wind, so daß die Pfeifen immer mit wankendem Ton ansprachen; auch waren die neuen Kanäle zersprungen und an Fugen auseinander.

In jedem Balg ist der Windfang zu leicht und auch nicht windschließend, dafür ich neue gemacht habe: jeder Windkopf an dem Balg ist auf die große Anzahl der Pfeifen zu klein und auch darin das befindliche Ventil nicht windschließend. Es waren sehr viele zinnerne Pfeifen, vorzüglich im unteren Werke, die im Fuß und auch im oberen Teil des Körpers sehr stark verbogen und in Labien so voller Fliegenkoth und anderer Unreinigkeit gewesen sind, so daß sie nur sehr schwach ansprachen. Es waren in dem Windladen 6 Zugblasen schon von langen Jahren her durchgebrochen, dafür habe ich neue gemacht. Die hölzernen Pedal-Pfeifen waren die meisten in Labien voller Unreinigkeiten und zusammengebackenen Staubes. Im Spieltisch so wie auch in der Orgel befand sich unter den Abstrakten sehr viel alter zusammengehäufter Staub, so daß sich die Abstrakten zum oberen Werke kaum bewegen konnten.

Die Zungenwerke waren in Mundstücken, Zungen und Krücken mit Grünspan überzogen, solche habe ich gereinigt, mit einigen neuen Zungen, Krücken und Keilen verbessert.

Dieses große Orgelwerk war sehr verstimmt, vorzüglich die Zungenwerke aus Ursache des sehr ungleich stoßenden Windes und kann auch aus diesem Grunde in keinem Falle ganz in das reine Stimmen gebracht werden<sup>9</sup>. Im Pedal, im Register Accordo hat Fischer nämlich

<sup>4</sup> Die Worte in der Klammer sind wieder vom Propst durchgestrichen und darüber gesetzt: „in Eile durchgereinigt“.

<sup>5</sup> Offenbar noch 1837, da das „Imprimatur“ des Bücherzensors am Schluß vom 16. Mai 1838 datiert.

<sup>6</sup> Das Eingeklammerte ist wieder durchgestrichen.

<sup>7</sup> Durchgestrichen.

<sup>8</sup> Vgl. auch R. Quoika, *Die große Orgel des Abbate Franz Xaver Chrismann in St. Florian*, Mainz 1948, Rheingold-Verlag (Orgel-Monographien Nr. 20).

<sup>9</sup> Hier ist von des Propstes Hand beigefügt: „bis die Blasbälge verbessert sind“.

C, D, E, F, Fis, G, Gis herausgenommen und in die Wochen-Orgel<sup>10</sup> versetzt. Die ganz abgängigen Pfeifen hat Fischer teils mit neuen, teils mit alten Pfeifen ersetzt.

Daniel List hat nach Vermuten umgeändert an der großen Orgel:

1. Statt der Krismannischen<sup>11</sup> Bälge hat er 17 Bälge von verschiedener Größe am oberen und hinteren Teil der Orgel gemacht, so wie auch verschiedene Veränderungen an den Kanälen vorgenommen.
2. Waren in den zwei Windladen, nämlich im unteren und mittleren Werk die Ventile doppelt, damit der Wind mit Pomp und mehrerer Gleichheit in die Pfeifen dringt; Daniel hat aber einen Ventilzug abgeändert, so daß auf jeder Taste nur ein Ventil sich öffnete. Im oberen Werke wurden im Register Principalini die Schleifen beim eingestrichenen c abgeschnitten, so daß der Principal vom tiefen C bis zum eingestrichenen c bei jedem Register im oberen Werk mitspielt, vom eingestrichenen c bis dreigestrichenen f: nur die Schleifen zum auf- und abziehen sind.
3. Im Haupt- oder unteren Werke wurden im Principal 8fuß das tiefe C und D, die von Zinn waren, herausgenommen und statt der zinnernen hölzerne Pfeifen hineingesetzt. Die Register Quinta, Dena, Alba, Unda maris und Saliceti wurden herausgenommen und in die Wochenorgel versetzt. Statt des Registers Alba und Unda maris von Zinn hat er offene Holzflöten, statt Saliceti 8fuß von Zinn hat er von verschiedener Bauart Zinnpfeifen 4fuß hineingesetzt. Im Register Trinuna 4fuß, die ganz von Zinn gewesen, hat er vom tiefen C bis zum ungestrichenen c gedeckte Holzflöten, so wie auch im Register Quinta Decima 2fuß eine weitere Flöte, auch von Zinn, vom tiefen C bis zum ungestrichenen c: offene Holzflöten hineingesetzt.  
Das Register Accordo 4fuß (soll nach dem Namenszettel 10fach sein) jetzt an einigen Tönen 9, nur 8fach, wie es der Pfeifenstock und Pfeifenplatz weist, die übrigen Pfeifen hat Daniel herausgenommen und in die Wochenorgel versetzt.
4. Im mittleren Werke wurde im Register Traverso 8fuß das tiefe C und D, die von Zinn und gedeckt waren, herausgenommen und statt der 2 Zinnpfeifen 2 gedeckte Holzpfeifen hineingesetzt.  
Zum Register Bombeggj bassi (schönes Zungenwerk), welches von Krismann vom tiefen C bis eingestrichenen d gebaut wurde, hat Daniel vom eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen f eine angenehme Douce-Flöte dazugebaut.
5. Im oberen Werke wurden im Register Ciuffoli Prima Vera 8fuß, so wie auch das Register Echo 8fuß, beide von Zinn, das tiefe C und D herausgenommen und die beiden Pfeifenlöcher leer gelassen, welche Fischer das tiefe C mit 2 gedeckten Holz-Pfeifen, das tiefe D mit 2 gedeckten alten Zinn-Pfeifen ersetzt hat.
6. Im Pedal: in dem Register, Namenszettel Principal Baß 16fuß et Octav 8fuß, Quinta 6fuß, wurde der 16fuß herausgenommen und in die Wochenorgel versetzt, dafür 4fuß hineingemacht. Dieses Register ist nun gegenwärtig 8fuß, 6fuß und 4fuß.  
Im Register Accordo 4fuß und 4fach: wurden einige Zinnpfeifen herausgenommen und dafür alte von ungleicher Bauart hineingesetzt.

St. Florian 20. Aug. 1839

<sup>10</sup> Wochenorgel = die auf der Epistelseite im vorderen Chore, so genannt, weil sie zur Conventmesse an Wochentagen gespielt wurde und wird.

<sup>11</sup> Bemerkung des Propstes: „Soll heißen ‚Justinianischen‘; denn die Krismannschen (4 an der Zahl am Boden und 4 kleinere darüber sagt man) hat der Karmelitenfrater Justinian, der bei Krismann als Tischlergeselle arbeitete, nachher in ein ganzes im kleineren Turme gerichtetes Haus von Blasbälgen umgeändert, das gar nicht entsprach.“ Der hier genannte F. Justinian verdankt seine Existenz nur einem lapsus calami oder memoriae und ist kein anderer als der Fr. Martinian, welcher allein der richtige Name ist.

Matthäus Höfer

mp.

Orgelbauer

<sup>12</sup> (u. Bauer auf dem Dorningergut zu Niederwaldkirchen im oberen Mühlkreise.)

Diese kurze Geschichte der Orgel aus ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit verbunden mit der Betrachtung der verschiedenen Arbeiten an derselben und den Angaben einiger Überlieferungen über dieselbe hat Höfer (hic per laps. cal.), genannt Dorninger, auf mein Verlangen verfaßt. Stift St. Florian den 23. Aug. 1839.

Michael Prälat.

Da daraus zu erfahren, daß wir zwar dem Orgelmacher Fischer verdanken, daß wir nun nur 6 Blasbälge statt der 17 haben und daß diese nunmehrigen auch besser placiert sind, daß aber die neuen Blasbälge schlecht und vorzüglich von zu dünnem frischen Holz gemacht sind. Desgleichen die Kanäle, die Windfänge, Windköpfe usw. nicht genau und gut, das Reinigen der Orgel nicht überall und nur obenhin und eilfertig geschehen, er auch mit den älteren Pfeifen sich manches erlaubt hat und seine neuen nicht besonders gut sind; Fischer daher das Lob, das ihm zugedacht war, nicht verdient: so hat der Unterzeichnete die vorstehende Geschichte, die uns ohnehin so wenig zur Ehre gereicht, daß mit dem Anstreben gegen den Propst Matthäus bei diesem Orgelwerk die Nemesis ihn rächen zu wollen scheint, nicht drucken lassen, sondern nur die Beschreibung der Orgel.

Dorninger hat nun, obgleich Autodidakt, doch das bessere Renommee unter den Orgelmachern der Provinz.

## Zu J. S. Bachs Instrumenten und zu ihrem Spiel<sup>1</sup>

VON HERMANN KOCK, CONCEPCION (CHILE)<sup>1</sup>

„Die Auffassung, wir müßten Bach in unsere Zeit hineinbauen, scheint mir nicht die richtige. Auch die Madonnenbilder, die Schmerzensmänner des 15. Jahrhunderts, die Plastiken des 16. Jahrhunderts können wir nicht nach unserem Belieben modeln; sie stehen auf immer in ihrer originalen Gestalt unverändert vor uns und fordern, daß wir ihr Eigenleben aus ihrer Zeit heraus begreifen. Sie zwingen uns, mit ihnen zu fühlen und zu denken und unsere Wesensart an der ihrigen zu vergleichen.“ (A. Schering, J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig 1936.)

Die Musikwissenschaft hat mit der ihr eigenen Gründlichkeit die Probleme der Musikinstrumente Bachs untersucht und gelöst. Kaum eine Frage ist dabei ohne Antwort geblieben. Nachdem auch das Dunkel um die Trompete erhellt worden ist, kann man mit dem gesamten Bach-Instrumentarium in „Originalform“ rechnen. Es ist nur eine Frage des Geldes, ob man sich die passenden Instrumente kaufen oder die geeigneten Instrumentisten verpflichten kann. Auch die Feinde des „Historismus“ vergessen über den „originalen“ Instrumenten ihre Verachtung und benutzen selbstverständlich Cembalo, Bachtrompete usw. Das äußerliche Bild einer heutigen Bach-Aufführung müßte folglich einem originalen Bachensemble sehr ähnlich sein, ja man meint sogar, es sei mit ihm identisch.

<sup>12</sup> Von der Hand des damaligen Archivars beigefügt. Das Datum rührt von des Propstes Hand her, gleich den nachfolgenden Notizen.

<sup>1</sup> Als dieser Artikel bereits abgeschickt war, erhielt ich Heft 2/1952 von „Musik und Kirche“. Dort schreibt Helmut Walcha über *Das Trompetenportativ im 2. Brandenburgischen Konzert*. Nichts könnte unsere hier entwickelten Ideen besser rechtfertigen, als der Bericht Walchas. Wir zitieren daraus: „Wir waren dankbar dafür, daß wir das Konzert mit eigenen Kräften zum Erklingen bringen konnten, denn wer von uns wollte wohl die Mittel aufbringen, einen der wenigen Trompeter Deutschlands, die überhaupt das Konzert einigermaßen blasen können, zu engagieren?“ Und: „Ich bin aber der Meinung, daß diese herrliche Musik jeden Versuch rechtfertigt, ihr zum Klange zu verhelfen.“ Dazu: „Dieses Vorgehen ist völlig unhistorisch . . .“ Uns will scheinen, daß das „historische“ Mittel in unserem Vorschlag zu finden ist und daß man nicht zu immerhin fragwürdigen Mitteln zu greifen braucht, wenn es ein zugleich historisch wie praktisches — überall realisierbares — Mittel gibt (Kock).

In einer Bach-Aufführung unter Leitung eines berühmten Dirigenten wirkten statt eines Fagotts, zwei mit, damit, wenn dem ersten Fagottisten die Luft ausginge, der zweite einspringen konnte. Das tat dieser dann auch bei jeder Reprise.

Dieses Verfahren, sanktioniert durch den Namen des berühmten Dirigenten, muß aber zu denken geben: Man hat es ja mit einem Instrument zu tun, das instrumentenbautechnisch dem von Bach bestenfalls verwendeten um ein Vielfaches überlegen ist. Dasselbe gilt für Oboe und Flöte: statt ein paar Klappen, haben diese heute eine Fülle, dazu noch Hilfsklappen für alle erdenklichen Fälle. Wenn nun der moderne Virtuose, trotz all seiner wunderbaren Technik, trotz aller Klappen, nicht oder doch nur mit Mühe fähig ist, ein Bachsches Konzert auf anständige Art zu Ende zu blasen, was hat dann wohl der brave Ratsmusikant oder Student in Leipzig zu Bachs Zeiten getan?

Ähnliches hat man sich schon vor fünfzig Jahren zur Trompete gefragt und nach eifrigem Bemühen erfreut festgestellt, daß eine Spezialbauart und eine besondere Blastechnik das Problem der Lösung zuführten. Trotzdem bleibt die Frage unbeantwortet: Was hat Bach getan, wenn seine Bläser nur einen Teil (öfter sogar nur einen ganz bestimmten) notengetreu wiedergeben konnten, den Rest aber Rest bleiben lassen mußten? Und was hat Bach dazu gesagt?

Es steht unwiderleglich fest:

1. Wir können heutzutage die Bachsche Musik so gut wie einwandfrei in der von seinem Notenbild geforderten Form wiedergeben.

2. Bach konnte das Gleiche nicht erwarten. Seine Blasinstrumente waren nicht in der Lage, alle Töne wiederzugeben, und wenn, dann auch nicht immer in reiner Stimmung.

Daraus folgt zwar, daß wir Bachs schwarz auf weiß bekundete Wünsche erfüllen können, aber es folgt nicht daraus, ob das auch Bachs ausgesprochener Wunsch war, oder, genauer, ob es Bachs Wille war, seine Musik solle immer so erklingen, wie er sie aufgezeichnet hat. Die Vervollkommnung der Bachschen Instrumente hat uns da einen üblen Streich gespielt. Wir vermeinen nun, Bach gerecht zu werden, vergessen aber, was es sonst noch damit für eine Bewandnis haben kann.

Wir nehmen an, Bach, als Vertreter der Diminutionspraxis, habe seine Musik (mit Ausnahme der Fugen und mancherlei anderen, sehr ausgearbeiteten Werken) nicht als *res facta*, sondern als *res facienda* niedergeschrieben<sup>2</sup>.

Bach setzte seinen Musikern also eine *res facienda* vor. Es war nicht anders denkbar; denn seine Forderungen an Bläser usw. und ihre mangelhaften Instrumente waren nicht in die Tat umzusetzen, wenn es sich um eine *res facta* gehandelt hätte. Bach war nicht „Sphären“- oder Phantasiemusiker, sondern ein Mann seiner Gegenwart, des durchaus und unter allen Umständen Realisierbaren. Trotz des merkwürdigen, wenn auch an sich dankbaren Versuchs von Anna G. Huber (Edition Eulenburg und Speer-Verlag, Zürich), Bach als „Sphären-

<sup>2</sup> Bislang wurde in der Musikwissenschaft ausschließlich der Ausdruck *res facta* gebraucht, und zwar, bis auf wenige Ausnahmen, immer für die „alterierte Musik“. Es fehlte ein Ausdruck für das Gegenteil. Man suche danach etwa in Lexika nach. Wir haben nun zu diesem Zweck den Ausdruck *res facienda* angenommen, und zwar für jene Musik, die in der Urform, also ohne eigentliche Alterationen, erscheint. Wohingegen dann *res facta* auf die vollendete Musik, die „gearbeitete Sache“, angewendet werden muß. Ich verdanke den Ausdruck *res facienda* P. Dario Silvia, Lateinlehrer des Seminars von Concepción, der ihn mir nach eingehenden und schwierigen Besprechungen vorschlug. Es besteht aber eine gewisse Berechtigung, *res facta* auf die Originalmusik anzuwenden, *res facienda* dann auf die bearbeitete. Prof. Dr. Carl Grandjot von der Universität Santiago machte mich auch auf diese Möglichkeit aufmerksam. Doch habe ich mich für die erste Form entschieden, und zwar, weil so gut wie alle Latinisten, die ich befragte, sich dafür einsetzten. Es kommt doch bei wissenschaftlichen Termini nicht so sehr darauf an, daß sie ebenfalls wissenschaftlich im eigentlichen Sinne sind, sondern daß sie verständlich sind. Da es sich hier außerdem darum handelt, dem praktischen Musiker ein Werkzeug in die Hand zu geben, bleiben wir dabei: *Res facienda* — Matthesons „*Figurae sententiae*“? — die „zumachende“, also noch „ungearbeitete“ Musik, *Res facta* — Matthesons „*Figurae sententiae*“? — die „gemachte“, also bereits „gearbeitete“.

musiker“ darzustellen, dürfte über seine praktischen Forderungen „in dieser Welt“ eigentlich kein Zweifel mehr herrschen<sup>3</sup>.

Folglich hatten seine Musikanten — „Von deren Qualitäten und musicalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit“ — eine gar nicht so schwer zu bewältigende Aufgabe zu lösen: eine *res facienda* in eine *res facta* zu verwandeln. Wenn wir schon mit Bach der Meinung sind, daß seiner Musiker „Wissenschaften“ auf schwachen Füßen standen, dann brauchen wir noch längst nicht anzunehmen, daß sie in einer Disziplin etwa nicht Meister gewesen wären: der der Diminutions- oder Alterationspraxis. Und zwar sind wir dieser Meinung nicht so sehr, weil wir meinen, jene Ratsmusikanten hätten doch etwas von „Wissenschaft“ in sich gehabt, sondern, weil sie gar nicht anders konnten als alterieren; denn ihre Instrumente zwangen sie von Kindesbeinen an dazu. Daß dann ihr wahrscheinlicher Mangel an Virtuosität ein Übriges dazugetan hat und sie weiterhin zwang, aus der Not eine Tugend zu machen, sei nur angedeutet.

Es kann kein Zweifel darüber herrschen — auch nicht, wenn das bislang noch nicht ausgesprochen worden ist —, daß Bach nur dann seine Musik harmoniegerecht hören konnte, wenn seine Musiker ausgiebig Gebrauch von der Alteration machten, also vom Improvisieren über seiner *res facienda*. Es gibt sonst keine Erklärung dafür (es sei denn, man nehme an, Bach sei taub gewesen), wie er in Leipzig 27 Jahre lang immer weiter Forderungen an Musiker und Instrumente stellte, die nicht zu erfüllen waren. Und doch mußten sie erfüllt werden! Und sie wurden erfüllt mittels jener uns wie eine Legende anmutenden Kunst der Improvisation, über einer *res facienda*. Daß diese von „BACH“ war, bedeutete jenen Musikern so gut wie nichts. Das war für sie etwa das Gleiche, wie wenn heutzutage der Primgeiger der Philharmonie in X. eine Fantasie über einen Tirolerjodler, verfaßt vom Leiter des Landarbeiter-Männerchors von P., vorgesetzt bekommt. Das mag zwar übertrieben klingen; doch steckt ein gut Teil Wahrscheinlichkeit darin. Auf jeden Fall war die freie Alteration ein Brauch, ein Recht.

Die braven Ratsmusiker sollten aus der *res facienda* eine *res facta* machen. Das war für sie nicht schwer. Denn 1. kannten sie die Art der Musik Bachs und die „anfallende“ Harmonik und 2. ihr eigenes Instrument und seine musikalischen Gegebenheiten. Also wußten sie genau, welche Noten und welche Geschwindigkeiten sie zu geben fähig waren. Danach richteten sie sich. Ob dabei statt 16 Sechzehntel nur 8 Achtel, oder gar noch weniger, erklangen, war nicht wichtig und interessierte weder sie selber, noch konnte es Bach aus der Fassung bringen. Wichtig war, im Takt zu bleiben und die Harmonie unter keinen Umständen zu verletzen. Dafür konnten sie dann bei passender Gelegenheit, die sich in Bachs Musik oft genug bietet, ihre „wunderlichen colores“ einlegen. Das haben die Orchesterbläser sogar noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts in großen sinfonischen Werken gelegentlich getan — sogar die Hörner!

Was der Cantor Bach dabei zu tun hatte? Nun, das was alle Herren Cantores und Kapellmeister seiner Zeit dazu taten: lustig weiter den Takt zu schlagen!!!! Von „Dirigieren“ konnte keine Rede sein. Denn „dirigieren“ kann man nur das, was tatsächlich wiedergegeben werden kann; dirigieren kann man nur, wenn die Musiker die Partitur in allen ihren Einzelheiten ganz sicher wiedergeben. Wenn aber nur ein Teil des geschriebenen Notenbildes erklingt, dazu dann aber die möglichsten und unmöglichsten „colores“ in Erscheinung treten, dann kann füglich nicht von „Dirigieren“ gesprochen werden.

<sup>3</sup> A. Schering: „Seine gesamte Leipziger Kantatenmusik quoll nicht aus erdenferner Phantasie, sondern aus dem erdennahen Urborne des Verwirklichungsmöglichen seiner vorhandenen Darstellungsmittel, wie alle große Musik nicht von oben herab-, sondern von unten heraufwächst.“

Wir halten fest:

1. Die Bläser Bachs spielten so, wie sie es konnten. Was dabei vom Notenbild wiedergegeben wurde oder was nicht, was dazugetan wurde und was nicht, hatte keine Bedeutung. Jedenfalls lag es nicht in der Hand Bachs, daran etwas zu ändern. Er konnte also so weit zufrieden sein. Hier von Notentreue zu reden, ist barer Unsinn. Das gab es weder, noch wurde es erstrebt. Im Gegenteil, je freier man spielte, um so besser. Er selber hielt sich noch weniger daran als seine eigenen Musiker, die doch immerhin z. T. aus Zwang so handelten. Was er, ohne äußerlichen, auch ohne jeglichen inneren Zwang, aus eigenen und fremden Noten gemacht hat, zeugt doch gerade davon, wie gering seine Meinung und die des ganzen 18. Jahrhunderts von den Noten war.

2. Die Instrumente gaben gerade nur das her, was sie herzugeben vermochten, und nicht das, was das 20. Jahrhundert vermag.

3. Der „Dirigent“ J. S. Bach war kein Dirigent, sondern einfacher Taktschläger.

Dazu können wir uns nun gut vorstellen, daß man von uns sagen wird: „Da ist wieder einmal einer von der Sorte, die meinen, wir sollten zu den alten Instrumenten auch noch ihre Mängel übernehmen“. Diese Annahme ist erstens falsch; zweitens handelt es sich bei der Alteration nicht um einen Mangel, um ein Minus, sondern um ein Plus. Wer sich nicht eingehend mit dem Problem der Alterationspraxis, (oder wie man sie sonst noch nennen mag) beschäftigt hat, sollte uns getrost glauben, auch dann, wenn er zufällig gelesen haben sollte, daß sog. Männer vom Fach ganz ernsthaft behaupten, Bach oder auch Lully und Rameau seien von dieser Praxis auszuschließen. Wie diese Annahme Bach gegenüber zu rechtfertigen ist, können wir beim besten Willen nicht ausfindig machen.

Daß der einzelne Musiker heute so gut wie alle Noten Bachs wiedergeben kann, ist klar. Das heißt aber nicht, daß er nicht von der Kunst des Dekolorierens Gebrauch machen darf, wenn sein Instrument oder seine Lunge ihm verbieten, notengetreu zu verfahren. (Wie schon gesagt, hat es mit der Notentreue bei Bach seine eigene Bewandnis.) Also, wenn die Fagottisten, die Hornisten oder Trompeter beileibe nicht alles wiedergeben können, dann soll man ihnen ruhig das Handwerk erleichtern und sie dekolorieren lassen. Das hat natürlich mit „Kunst“ zu geschehen, und selbstverständlich improvisierend. In dem Moment, wo diese Dekolorierung in Noten festgehalten wird, entfernen wir uns weiter von Bach, als wenn wir notengetreu verfahren. Auf der anderen Seite soll man den Musikern das Vergnügen gönnen — so, wie es Bach selber tat — „fremde“ Töne haufenweise einzuschmuggeln. Man wird dann, unter Beachtung dieser Praktiken, Bach auch dort zu hören bekommen, wo es keine Virtuosen auf Blasinstrumenten gibt. Und zwar wird man ihn dort „bachischer“ — nennen wir es getrost einmal: „traditioneller“ — zu Gehör bekommen als etwa in der Berliner Philharmonie. Wobei wir nicht unterlassen wollen festzustellen, daß, bei rechter Dekolorierung und Diminution, das klangliche Ergebnis nicht ärmer als bei „originaler“ Wiedergabe zu sein braucht. Es wird nur bunter, farbiger, interessanter — weil von Fall zu Fall wechselnd — und uns traditionsgebundenen Spießbürgern des musikalischen Hörens sicherlich „aufregender“ klingen.

Allerdings gehört dazu ein „Dirigent“, der kein Dirigent ist. Das ist die erste und wichtigste Forderung. Daß man damit nicht wenig fordert, weiß ich nur zu gut: bei meinen eigenen Bachaufführungen habe ich mich nicht überwinden können, sondern den Taktstock nach allen Regeln der modernen Dirigierkunst geführt, und das nicht so sehr, weil ich selber zu solcher Selbstaufgabe nicht fähig gewesen wäre, sondern weil beileibe kein Musiker es über sich bringt, ohne Dirigent Bach eigenherrlich wiederzugeben. Und doch müssen wir es fordern. In dem Moment, wo der Einzelmusiker Bachs Solist im edelsten Sinn wird, ist es mit der Dirigiererei im modernen Sinne aus.

Daß ein solches Musizieren etwas Neues bedeutet, bezweifeln wir nicht. Außer der Neuigkeit im einzelnen wird sich eine im ganzen ergeben. Nicht zuletzt wird sich eine Aufhellung

des Klanges bemerkbar machen. Das kann nicht von Schaden sein, so z. B., wenn die zu Bach wie die Faust aufs Auge passenden Riesenkontrabässe — möglichst sechs auf einmal — oder aber die Celli — die bei Bach bei bestem Willen nur einen kleinen Teil der geschriebenen Noten spielen konnten — von vier schnellen Sechzehnteln nur noch ein einziges ertönen lassen.

Bachs Musik wird, wie schon angedeutet, an Farbigkeit und Lebendigkeit gewinnen, zugleich aber an Schwere und Lautstärke einbüßen. Das mag auf der gleichen Linie liegen, die, wenn wir nicht irren, Rudolf Steglich in *Wege zu J. S. Bach* andeutet.

Wie das alles zu geschehen hat, darüber Richtlinien zu geben, ist die Zeit noch nicht reif. Aber es wird dazu kommen. Die Wissenschaft hat die Aufgabe, einmal umgekehrt zu verfahren und wissenschaftlich die Unwissenschaftlichkeit der heutigen Bachwissenschaft zu erweisen. Wohingegen die Praxis die Aufgabe hat, endlich doch einmal wissenschaftlich zu verfahren und der historischen Erkenntnis — eben doch noch immer „Historismus“ — die Ehre zu geben, die ihr gebührt. Denn was von historischer Erkenntnis bislang in die Praxis übergegangen ist, das ist nicht viel, wenngleich öfters das Gegenteil behauptet und der „Historismus“ gewissermaßen als Kulturschande angeprangert wird. Wir haben ganz gewiß nur die Schale genommen, damit geprotzt, und „Sieg und Heil“ geschrien, den Inhalt selbst aber unbesehen eingeweckt. Wenn nicht, dann hätte W. Furtwängler niemals ein so vernichtendes Urteil über eine historisch bedingte Aufführung der *Matthäuspassion* fällen können, wie er das auf Seite 100 seiner *Gespräche* getan hat.

## II.

Wir haben die Geigen und Streicher im allgemeinen, ob Lang- oder Kurzhals, wollen wir nicht weiter erwähnen; denn das Problem ist bei allen ein gleiches. Auch das Problem des Idealbachbogens wollen wir nicht weiter untersuchen. Inwieweit Schweitzer mit seiner Lösung Recht hat (Bachgedenkschrift, Atlantis-Verlag, Zürich 1950), kann uns hier zwar sehr interessieren, doch würde es zu weit führen, darauf Bedacht zu nehmen. Jedenfalls meint man, der Streicher spiele heute vollendet Bach. Aber wir möchten einmal die Frage stellen: Spielt man Bach auf Streichinstrumenten vollendet bachisch, wenn man, innerhalb von Phrasen oder kleineren Gebilden, etwa innerhalb jener von Bach selbst gesetzten Artikulationsbögen, auf eine andere Seite hinüberwechselt und damit nur allzuoft einen Klangwechsel verursacht?

Wir bezweifeln nicht, daß diese Frage bislang nicht gestellt worden ist und daß sie zugleich einem Stich in ein Wespennest gleichkommt. Und doch können wir sie nicht unterlassen. Wir wissen, daß der Geiger oder Cellist z. B. dann auf eine andere Saite wechselt, wenn es ihm technisch erforderlich scheint. Das klanglich Fragwürdige dieser Prozedur überdenkt man nur in den seltensten Fällen und meint, darüber zur Tagesordnung übergehen zu müssen: die Bewältigung des rein technischen Saitenwechsels sei schon schwer genug, so daß man sich nicht auch noch mit dem Problem des Klanglichen belasten könne. Nur hin und wieder, fast aus Versehen, spielt man, dann aber aus Publikumswirkungsmotiven, einzelne Phrasen hübsch auf einer einzigen Saite. Außerdem wird gesagt, daß sich über diese Probleme ja nicht mehr diskutieren lasse . . . , weil sie schon längst zur Zufriedenheit der ganzen Welt gelöst worden seien. Nicht bedenkt man bei diesen und anderen Einwänden, daß man damit eingesteht, daß die Technik der Streichinstrumente noch reichlich unvollkommen ist. Denn wenn man aus technischen Gründen ein musikalisches Gesetz umstößt, dann muß es doch um die Streicher, künstlerisch gesehen, schlecht bestellt sein. Daran ändert sich nichts dadurch, daß auch zu Bachs Zeiten (und viel mehr noch als heute) der Saitenwechsel innerhalb kleiner musikalischer Gebilde das Übliche war; denn der angeblich vollendete Lagenwechsel des 20. Jahrhunderts, der diesen Saitenwechsel zu umgehen erlaubt, war den Streichern noch unbekannt. Selbst wenn der Saitenwechsel von Bach persönlich vorgezeichnet

wäre, bliebe der Saitenwechsel innerhalb geschlossener musikalischer Gebilde etwas Unmusikalisches.

Wir gehen hier davon aus, daß jede Saite eine Klangwelt für sich bedeutet. Wer das nicht glaubt, höre sich Streicher von der Bedeutung eines Menuhin oder Cassado an: selbst bei ihnen hört man immer wieder — d. h. wenn man bewußt hinhört (und das tun wir schon lange nicht mehr, weil unser Gehör in bezug auf Klangqualität unglaublich abgestumpft ist) — Einzeltöne, die die Einheit einzelner in sich geschlossener Gedanken zerstören: das ist der unpassende Saitenwechsel. Das fiel dem Verfasser bei einem Konzert von Cassado auf, der gerade eine Stradivari in der Hand hatte. Aber wir begnügten uns nicht mit dieser (ganz zufälligen) Beobachtung, sondern besuchten noch weitere Konzerte. Außerdem ließen wir uns, um sicher zu gehen<sup>4</sup>, gleich zweimal eine ganze Serie (zehn) Meisterinstrumente vorführen, und zwar zwei Amati, Bergonzi, Guadagnini, Guarnerius del Jesu usw. (vier Bratschen und sechs Geigen), und mußten, wider Willen, feststellen, daß auch diese vollendeten Instrumente eine klangliche Verschiedenheit der einzelnen Saiten unter sich aufweisen, wenngleich dieser klangliche Eigencharakter der Saiten nicht bei allen gleich stark ist. Außerdem ließen sich öfter auf derselben Saite verschiedene Klangcharaktere, etwa in Form von „Registern“, erkennen.

Ganz zuletzt möchten wir noch erwähnen, daß Heifetz<sup>5</sup> jüngst eine Stradivari erstanden hat, deren besonderes Charakteristikum sein soll, daß der Klang der vier Saiten unter sich besonders homogen sei. Dann muß doch schon etwas Wahres daran sein, wenn wir von einer Verschiedenheit der Klangcharaktere der vier Saiten reden; denn sonst hätte Heifetz niemals ein Instrument — noch dazu eine Stradivari — besonders deshalb gepriesen, weil es sich durch diese Besonderheit, folglich etwas nicht Allgemeines, auszeichnet.

Wie die Streicher nun auch sein mögen, wir müssen davon ausgehen, daß normalerweise ein Saitenwechsel einen Klangwechsel hervorruft. Wenn nun dieser Klangwechsel innerhalb eines geschlossenen musikalischen Gedankens erfolgt, dann tut man der Musik Bachs (und anderer) Zwang an und verfälscht sie. Das geschieht auch dann, wenn es sich um große Virtuosen von internationalem Ruf handelt: die Sünde wider den Klang, wider die harmonische Bedingtheit einer Musik bleibt bestehen. Wenn wir dazu die Erlaubnis zum Klang-(Saiten)-Wechsel, innerhalb eines Bachschen musikalischen Gedankens, den die Streicher sich ohne weiteres anmaßen, einräumen, dann können wir genau so vom Cembalisten und Organisten erwarten, daß er, wenn es ihm gerade bequem ist, auf ein anderes Manual überspringt oder neue Register zieht, also Bachs Gedanken nach Gutdünken zerstückelt. Das ist unseres Wissens aber noch keinem ernstern Organisten oder Cembalisten eingefallen. Sollte das so sein, weil diese „musikalischer“, die Streicher aber „technischer“ spielen? Wir lassen diese Frage unbeantwortet.

Das sinnlose Zerstückeln der Bachschen Musik durch die Streicher geschieht auch dann, wenn allzugroße Schnelligkeit eine Unterscheidung der Klangfarbe beim Saitenwechsel verwischt; denn es handelt sich um etwas Geistiges, wenn man will, sogar um etwas „Heiliges“ (wovon man bei Bach so gern spricht). Folglich läßt es sich nicht entschuldigen, es sei denn, man halte Mord oder Diebstahl dann für erlaubt, wenn sie mit solcher Meisterschaft ausgeübt werden, daß niemand etwas merkt.

Wir wollen natürlich durchaus niemandem zu nahe treten: zumindest die Geiger haben mit dem Husarenstückchen des Bachschen Air auf der G-Saite bewiesen, daß sie auch bei Bach einmal dem Klang größte Verehrung zollen. Immerhin beweist dieser merkwürdige Fall, daß auch die Streicher davon wissen, daß der Klangcharakter der einzelnen Saiten auch für Bach eine Bedeutung haben kann. Daß sie dieses Wissen nun aber ausgerechnet da anwenden, wo es fehl am Platze ist, und selten genug da, wo es von der Bachschen Artikulation gewisser-

<sup>4</sup> Im Hause von Antonio Antoncich in Valparaiso.

<sup>5</sup> Boletín de Música y Artes plásticas-Unión Panamericana.

maßen erzwungen wird, ist schon fast grotesk; denn es handelt sich nicht darum, hin und wieder einen klanglich gar zu auffallenden Saitenwechsel zu vermeiden, sondern darum, immer so zu spielen, daß (wenigstens) innerhalb von kleinen musikalischen Gebilden (wie weit die Spanne auszudehnen ist, wagen wir noch nicht festzustellen) niemals ein Klangwechsel stattfindet. Ob das durch Lagenwechsel oder doch einmal durch Saitenwechsel zu erreichen ist, muß in jedem Einzelfalle aufs neue festgestellt werden.

So kommen wir zu dem wissenschaftlich nur schwer erhärtbaren Ergebnis<sup>6</sup>, daß wir, um bachisch zu musizieren, in diesem Falle gerade das tun müssen, was Bach und seine Zeit bestimmt nicht getan haben: den Saiten- (oder Lagen-)wechsel nur dann vornehmen, wenn er musikalisch zu rechtfertigen ist. Erlaubt ist er nur, wenn er auf keinen Fall einen musikalischen Gedanken klanglich zerreißt.

Folglich muß der Streicher das musikalische Geschehen über das technische setzen. Das klingt nun zwar lächerlich: Man will den Streichern Vorschriften machen, wie sie Bach zu spielen haben, wo doch unter ihnen eine Fülle von großen und größten Musikern anzutreffen ist! Und doch ändert dieser Einwurf nichts daran, daß auch die Größten unter ihnen gelegentlich wider Bachs Geist verstoßen und seine Musik unter ihre technischen Unzulänglichkeiten zwingen.

Wenn der Streicher einen Saitenwechsel der geschilderten Art vollzieht, dann natürlich, weil er glaubt, so handeln zu müssen, und doch tut er es für gewöhnlich aus technischen, nicht aus musikalischen Gründen.

Die Streicher haben auf diesem immens wichtigem Gebiet des Klanges und der (jetzt tatsächlichen) Werktreue so gehandelt, als ob der musikalische Gedanke das minder Wichtige, die Technik aber alles sei. „Bachsche Musik hat sich den technischen Gegebenheiten anzupassen“, sagt man zwar beileibe nicht, aber man handelt so. Wir geben gern zu, daß das im guten Glauben geschieht, man könne schon der Tradition wegen nicht anders handeln. Man vergißt eben gar zu gern, daß die Technik unter allen Umständen die Verpflichtung hat, sich der gegebenen Musik anzupassen, widrigenfalls man eben doch nur von Mechanik sprechen sollte. Es gibt natürlich mancherlei Möglichkeiten, diese „Technik“ historisch zu rechtfertigen. Aber in der Kunst gilt immer nur die Leistung, nicht der mehr oder weniger gute Wille, nicht die mehr oder weniger „strenge“ Tradition.

Ob das alles aber realisierbar sei, ist natürlich eine berechtigte Frage. Wir haben das Problem längere Zeit mit einem Geiger von großem Können, aus der Schule von Saturetzky, bearbeitet. Als erstes Hindernis zur Ausführung unserer Gedanken erwies sich natürlich die „Schule“, als zweites, daß der moderne Geiger gemeiniglich nicht gewohnt ist, die dann erforderlichen Lagenwechsel in der nötigen Schnelligkeit zu bewerkstelligen. Wir mußten zur Behebung dieses Mangels besonders geartete Lagenwechselübungen erfinden. Drittens fand der Geiger keine Zeit dazu, die früher erarbeiteten Sachen umzuarbeiten, viertens war er „zu alt“ dazu. Fünftens konnte er es nicht wagen, solch einen „neuen“ Bach der Kritik und dem Publikum vorzusetzen. Sechstens war er, dank der genossenen, vornehmlich technischen Schulung, musikalisch (klanglich) nicht gewandt genug, ohne weiteres das Gebot des bedingten Saitenwechsels anzuwenden. Das heißt aber (mit anderen Worten), daß er auch bei bestem Willen die allergrößte Mühe hatte, das musikalische Geschehen über das technische zu setzen. Immer wieder ging er automatisch in den traditionellen Saitenwechsel über.

Vorausgesetzt, der Streicher sehe vom Erlernen ab und erkenne das musikalische Geschehen bei Bach als Hauptforderung vor dem technischen an, bleibt unsere Forderung zu Recht bestehen. Über ihre praktische Verwirklichung machen wir uns keinerlei Illusion. Trotzdem glauben wir, daß es Streicher gibt, die kritisch ihr Bachspiel überprüfen möch-

---

<sup>6</sup> Wir verweisen eindringlichst darauf, bei Karl Adolf Martiensen, *Die individuelle Klaviertechnik auf Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, Leipzig 1930, Breitkopf und Härtel, nachzulesen, was dort über die Thesen Eugen Tetzels gesagt wird.

ten. Das erfordert allerdings sehr viel Selbstüberwindung und noch viel mehr Zeit. Wie wir erlebt haben, ist das Ergebnis eines solchen klanglich revidierten Bachspieles überraschend. Es erklingt etwas völlig Neues. Man will darum zunächst seinen Ohren nicht trauen. Es liegt auf der Hand, daß diese Art des musikalischen Saitenwechsels (im Gegensatz zum üblichen technischen) bei jedem Streicher und bei jedem Instrument anders sein wird. Es gibt nicht zwei Instrumente und nicht zwei Streicher, welche den gleichen Saiten- oder Lagenwechsel erlauben. Es wird ein immer erneut zu Erarbeitendes sein, ein unablässiges Ringen um klangliche Vollendung. Darum wird es aber auch um so fruchtbarer wirken, vom musikalischen Gewinn gar nicht zu reden. Daß sich diese Technik nicht auf bereits bestehende „große“ Bachensembles ausdehnen läßt, ist wahrscheinlich. Wir verweisen auf die weiter oben erwähnten Schwierigkeiten, mit denen gerechnet werden muß. Um so mehr wird sich dann die Forderung nach dem kleinsten Kammerensemble durchsetzen. Nicht nur die Bläser, auch jeder einzelne Streicher wird recht eigentlich „Solist“ sein müssen<sup>7</sup>.

### *Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte in Schleiden (Eifel)*

VON RENATE KÖNIGS, KÖLN

Unter dem Leitgedanken „*Musik im Rhein-Maas-Raum*“ tagte in diesem Jahr die Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte (Vorsitz: K. G. Fellerer, Köln) im Grenzort Schleiden. — J. Smits van Waesberghe, Amsterdam, berichtete über *Paläographische Probleme der Choralüberlieferung im Rhein-Maas-Raum* und erwähnte einen speziellen Neumentypus, der im 12./13. Jahrhundert nur in diesem Raum begegnet. Diese Notationsform stellt eine Mischung zwischen der germanischen und der Metzger Neumenschrift dar. Der Schrifttypus, dessen Entstehungsort unbekannt ist und der sich später noch in Finnland findet, kann bis in das 15. Jahrhundert nachgewiesen werden, und zwar in einem Osterpiel aus Maastricht. — Über das Leben und Wirken des gebürtigen Lütticher Gilles Hayne (1590—1650) referierte José Quitin, Lüttich. Hayne war um 1628 als Kapellmeister am Hofe des Kölner Erzbischofs Ferdinand von Bayern und um 1627—1631 als Domherr in Lüttich tätig, wo er seinen Wohnsitz hatte. Später stand er in Diensten des pfälzischen Hofes in Düsseldorf unter Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Gilles Hayne, dessen Kompositionsstil eine enge Verwandtschaft zur Palestrina-Nachfolge, zum „*stilo antico*“, aufweist, hat — nach Darlegungen von Quitin — die Kirchenmusik im rheinischen Gebiet stark beeinflußt. — R. Haase, Solingen, gedachte eines längst in Vergessenheit geratenen Physikers und Akustikers aus dem Rheinland, Johann Heinrich Scheibler (1777 bis 1837). Gebürtig in Monschau/Eifel und von Beruf Seidenfabrikant in Krefeld, beschäftigte sich Scheibler als Autodidakt mit Musik und Akustik. Er schlug die heutige Normalstimmung (Kammerton  $a' = 440$  Doppelschwingungen/Sek.) vor, die Helmholtz als die „*Krefelder Stimmung*“ bezeichnete. Scheibler bemühte sich darüber hinaus, die feststehenden Töne der Schlag- und Zupfinstrumente in reine Stimmung zu bringen, und schuf 1816 die von ihm als „*Aura*“ bezeichnete Vorform der modernen Mund- und Handharmonika. — H. Klotz, Köln, sprach an Hand von Lichtbildern über den spätbarocken Orgelbau in der Eifel. Er

<sup>7</sup> Die Schriftleitung gibt den temperamentvollen Äußerungen eines offenbar nicht lammfromm der Tradition gehorchenden Bachkenners, der, Tausende von Meilen von Bachs Lebens- und Wirkensstätten entfernt, um das ringt, das so viele seinesgleichen schon bewegt hat, ein „echtes“ Bachspiel, Raum in der Überzeugung, daß die allerorten neu aufflackernde und neu durchdachte bzw. durchgrübelte Frage der „historischen“ Aufführungspraxis oder der Aufführungspraxis „alter“ bzw. „älterer“ Musik sehr wohl verdient, einmal so erfrischend kühn und ohne Furcht vor der „Tradition“ behandelt zu werden. In Kürze hofft „Die Musikforschung“, einen sachlichen, kritischen Bericht über die Lage auf diesem Gebiet zu veröffentlichen.

machte vor allem auf die Beziehungen des rheinischen Orgelbaus zur nordbrabantischen Schule aufmerksam. Die Zentrierung der Orgelprospekte der Brüder Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm und der Orgelbauerfamilie König sei als lebendiges Zeugnis für die rezeptive Form des spätbarocken Orgelbaus im Rheinland anzusehen. Klotz verwies zum Abschluß auf den Prospekt der heute noch erhaltenen Orgel, die 1770/71 von Ludwig König in der Schleidener Schloßkirche erbaut wurde. — K. Freistedt, Aachen, gab einen ausführlichen Bericht über die Gründung und Bedeutung des Aachener Gregorius-Hauses, das in diesem Jahr auf sein 75jähriges Bestehen zurückblicken kann. — Den Abschluß des ersten Tages bildete ein Konzert mit rheinischer Instrumental- und Vokalmusik des 16./17. Jahrhunderts. Das Collegium musicum der Universität Köln unter Leitung von H. Drux, Köln, brachte Werke von C. Hagius, C. Burgh, J. de Castro und C. Rosier zur Aufführung. — Am Vormittag des zweiten Tages gedachte K. G. Fellerer in einer kleinen Feierstunde mit herzlichen Worten zweier Jubilare der Arbeitsgemeinschaft, L. Schieder-mairs, Bonn, des Gründers der Arbeitsgemeinschaft, der in diesem Jahr seinen 80. Geburtstag begeht, und H. Lemachers, Köln, der in wenigen Tagen das 65. Lebensjahr vollendet. J. Alf, Düsseldorf, gab anlässlich des 100. Todestages von Robert Schumann ein recht aufschlußreiches Bild von Schumann-Pflege und -Tradition im Rheinland. Der Referent stellte fest, daß die Werke Schumanns — mit Ausnahme einiger Standardwerke des Orchester-, Klavier- und Liedschaffens — auch heute noch kaum eine hohe Aufführungsziffer erreichen. Die Ausführungen Alfs wurden umrahmt von Duetten aus Schumanns *Spanischem Liederspiel*. — Mit dem Orgelbau des 16. Jahrhunderts in Nordbrabant und am Niederrhein befaßte sich M. A. Vente, Utrecht. In einem historischen Abriß stellte er die Besonderheiten der beiden Orgeltypen, den des Oberrheins und den der Niederlande, heraus. Vente verwies auf namhafte niederländische Orgelbauer wie Niehoff, Lampeler und Hocque, die zwischen 1570 und 1620 die bedeutendsten Orgeln im rheinisch-westfälischen Raum bauten (Köln, Mainz, Trier, Münster, Würzburg). — Die Tagung schloß mit einer Vorführung der soeben restaurierten König-Organ in Schleiden. W. Stollenwerk, Frankfurt, spielte ein reichhaltiges Programm, das mit einer eigenen Improvisation ausklang. — Die Referate und die musikalischen Darbietungen ließen deutlich erkennen, daß der Rhein-Maas-Raum ehemals eine kulturelle Einheit dargestellt hat, deren Nachwirkungen trotz späterer Grenzverschiebungen noch in der Gegenwart lebendig sind.

### *Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen*

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium Musicum, Ü = Übungen.  
Angabe der Stundenzahl in Klammern.

#### **Nachtrag Sommersemester 1956**

**Erlangen.** Dozent Dr. Fr. Krautwurst: Meisterwerke französischer Musik des 19. Jahrhunderts (1).

**München.** Prof. Dr. Thr. Georgiades: Das Werden des musikalischen Satzes (Einführung in das musikalische Praktikum) (1) — Einführende Übung (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Was ist Musik? Gedanken zu einer Philosophie der Musik (2) — Die Sinfonie von Haydn bis zur Gegenwart (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Pros: Mensuralnotation von 1300 bis 1450 (2).